



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Synergie-Effekte zwischen Licht und Tanz in
den Arbeiten der „Göttin des Lichtes“ Loïe Fuller“

Verfasserin

Anja Bräutigam

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.--Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung

- 1.1. Problemstellung
- 1.2. Licht im Theater
- 1.3. Der Bühnentanz an der Wende des 20. Jahrhunderts

2. Die Tänzerin Loïe Fuller

- 2.1. Zur Person Loïe Fullers
- 2.2. Ausbildung
- 2.3. Tanzstil im Vergleich mit Zeitgenossen
 - Körper
 - Licht und Tanz
 - Technik
 - Programm
- 2.4. Der Serpentinanz
- 2.5. Musik
- 2.6. Künstlerische Zentren
 - Frühe Jahre
 - Europa
 - Théâtre-Musée
 - Späte Jahre
- 2.7. Zusammenarbeit mit anderen Künstlern
 - Otojirô Kawakami
 - Gab
- 2.8. Gönner und Bewunderer
 - Die Königin von Rumänien
 - Stéphane Mallarmé
 - Anatole France
 - Monsieur Groult
 - Sam Hill
- 2.9. Förderung von Talenten und Lehrtätigkeit
 - Hanako

Schule

2.10. Erfolge und finanzielle Situation

2.11. Rolle als Frau

2.12. Fuller und die Tanztheorie-Debatte

3. Fullers Kostüm

3.1. Der Entstehungsmythos

3.2. Das klassische Fuller-Kostüm

3.3. Der Einfluss des Impressionismus

3.4. Muster auf dem Kostüm

3.5. Stäbe im Kostüm

3.6. Experimente mit Radium

3.7. Weitere Experimente

Sur la Mer Immense

4. Aufführungstechnik

4.1. Die Entstehung ihres Stils

Vorbilder

Zufall und Ehrgeiz

Die Erkenntnis – farbiges Licht

4.2. Dunkelheit

4.3. Bühnenbild

4.4. Position des Lichtes

4.5. Farben

4.6. Spezial-Effekte

Feuertanz

Experimente mit Reflexionen

Licht und Schatten

Lichtorgel

4.7. Strukturglas

4.8. Laterna Magica

4.9. Lichtquellen

4.10. Technische Forschung im eigenen Labor

- 4.11. Geheimhaltung
- 4.12. Engagements im Bereich der Lichttechnik
 - Boston Opera House
 - Lichtprojektionen

5. Film

- 5.1. Verwandte Prinzipien
- 5.2. *Le Lys de la Vie*
- 5.3. *Vision de rêves*
- 5.4. *Coppelius und der Sandmann*
- 5.5. Filme – inspiriert von Loïe Fuller

6. Visionen aus Licht und Tanz

- 6.1. Naturformen
- 6.2. Repräsentative Stücke
 - Salomé*
 - 1001 Nacht
- 6.3. Wiederkehrende Szenarien
 - Der Traum
 - Fiktive Landschaften
- 6.4. Die Abstraktion zugunsten des Lichtes
- 6.5. Spannungsfeld Kunst und Technik

7. Fullers Wirkung damals und heute

- 7.1. Loïe Fuller und andere Künste
 - Impressionismus, Art nouveau
 - Fotografie
 - Plakat
 - Skulpturen
 - Literatur
- 7.2. Die Bedeutung von Loïe Fullers Arbeiten zu ihren Lebzeiten
- 7.3. Die Bedeutung Loïe Fullers seit ihrem Tod
 - Vergleich mit psychedelischen Multimedia-Veranstaltungen

der 60er Jahre
Licht im zeitgenössischen Tanz
Forschung

8. Schlusswort

9. Literaturverzeichnis

10. Kurzfassung

11. Abstract

12. Lebenslauf

1. Einführung

Loïe Fuller war Schauspielerin, Sängerin, Tänzerin und vor allem eine Meisterin der Selbstdarstellung. Gabriele Brandstetter zufolge zählte sie zu den „Wegbereiterinnen des Neuen und Freien Tanzes“¹ wie Isadora Duncan und Ruth St. Denis, wenn Loïe Fuller auch in der gegenwärtigen Forschung weit weniger Beachtung findet.

Im Paris des Fin de siècle boten sich der vielseitigen Fuller viele Möglichkeiten für die Ausschöpfung ihrer künstlerischen Ideen. Sie lebte in einer Zeit der Veränderungen und der Neuerungen. Die Jahrhundertwende war gekennzeichnet vom Nebeneinander von innovativen technischen Erfindungen, von herausragenden wissenschaftlichen Entdeckungen, von einer Generation experimentierfreudiger Künstler und neuen Trends im Lebensstil der Menschen. Fuller wurde von diesem Zeitgeist ebenso beeinflusst, wie sie ihn durch die Vielfältigkeit ihrer eigenen Arbeit unterstützte.

Obwohl Fullers Bedeutung durch die Forschung lange Zeit eher vernachlässigt wurde, gibt es doch einige Personen und Werke, die sich mit dem Wirken dieser Künstlerin beschäftigen und uns einen einigermaßen guten Überblick über ihr Leben und ihr künstlerisches Schaffen geben. Als eine der engagiertesten Wissenschaftlerinnen auf dem Gebiet Loïe Fuller gilt es Gabriele Brandstetter zu nennen, deren Recherchen viel zu dem beigetragen haben, was wir heute über Fuller wissen.

Eine der größten Schwierigkeiten bei den Nachforschungen über das Leben von Loïe Fuller liegt wohl in der Unterscheidung zwischen Mythen und Tatsachen. Viele halb wahre Geschichten ranken sich um ihr Wirken und ihre Persönlichkeit, deren Zweifelhaftigkeit bei genauerer Betrachtung der Quellen deutlich werden.

Sehr faszinierend klingt es zum Beispiel, wenn man liest, dass ihre zauberhaften tänzerischen Bewegungen und die fantastischen Effekte, die sich in Verbindung mit dem Bühnenlicht ergaben, die in allen Quellen beschrieben werden, durch Zufall in einer genialen Improvisation der Künstlerin entstanden. Nach dem heutigen Stand des Wissens basierten die atemberaubenden Shows von Fuller allerdings auf lange geprobt und bis ins Detail ausgeklügelten Choreografien.

¹ Brandstetter, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 25.

Trotzdem wurde lange Zeit in Publikationen die Improvisationskunst der Loïe Fuller hervorgehoben.

Die meisten dieser Mythen wurden allerdings von ihr selbst inszeniert. In ihrer Autobiographie *Fifteen Years of a Dancer's Life* aus dem Jahr 1919 gab sie viele Ereignisse ungenau oder verschleiert wieder und unterstützte damit die Bildung von Anekdoten voller Halbwahrheiten und Beschönigungen rund um ihr Leben und Schaffen. Sie versuchte, damit den Eindruck zu erwecken, als eine Art Genie geboren zu sein, und verbarg die harte Arbeit und Kalkulation, die hinter ihrem Erfolg steckte.

1.1. Problemstellung

Das Neuartige und Herausragende an der Arbeit Loïe Fullers war die Sonderstellung des Lichtes. Bei ihren Choreografien war es nicht nur ein Mittel zum Zweck der Beleuchtung ihrer Kunst, Licht ließ aus ihrem Tanz erst dieses spezielle Kunstwerk entstehen. Der Tanz, die besonderen Bewegungen ihres langen, weiten Seidenkostüms und die Effekte, die das Licht darauf zauberte, schufen eine neue Art von Kunst, die ohne einen der drei Aspekte unvollständig gewesen wäre und eine völlig andere Wirkung gehabt hätte.

Sie verstand es, Licht und Bewegung miteinander zu einem eigenständigen, bewegten Kunstwerk zu verschmelzen. Nicht ohne Grund trug sie den Beinamen „Göttin des Lichtes“².

Die folgende Arbeit wird sich in erster Linie damit beschäftigen, wie sie mit Hilfe des Lichts den Tanz unterstützen konnte. Dazu ist vor allem interessant, welche Mittel ihr dazu zur Verfügung standen und welche Effekte überhaupt erzielt wurden. Außerdem möchte ich versuchen, zu begründen, was Fuller mit ihren Tänzen aussagen wollte und welche Themen sie bearbeitete. Schlussendlich erscheint mir die Frage nach dem Einfluss Loïe Fullers auf spätere Entwicklungen auf dem Gebiet einer Verschmelzung von Licht und Tanz sinnvoll.

Eine weitere Beschäftigung mit der Erforschung Fullers genauer Lebensdaten oder einer Entmystifizierung ihrer Wirkungsgeschichte stehen für mich weniger im Vordergrund meiner Forschungen, gibt es doch in dieser Hinsicht bereits

² Jooss, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 83.

einiges an veröffentlichter Fachliteratur. Viele der Quellen stehen außerdem miteinander im Widerspruch, und eine exakte Rekonstruktion ihrer detaillierten Lebensgeschichte scheint mir zum jetzigen Zeitpunkt kaum möglich.

Dennoch sind einige dieser Theorien für die folgende Arbeit sehr wichtig. Insgesamt halte ich die Spekulationen über viele Details ihres Lebens allerdings für zu wenig essentiell, um die Faszination ihrer Arbeit entsprechend erfassen zu können. Eben genau dieser Faszination und der Erforschung dieses Zaubers von Loïe Fuller, über den viele ihrer Zeitgenossen sprachen, ist diese Arbeit gewidmet.

1.2. Licht im Theater

Vieles an Fullers Wirkung auf der Bühne wäre ohne die Neuerungen auf den Gebieten der Technik und der Theaterbeleuchtung im 19. Jahrhundert nicht möglich gewesen.

Schon seit den Anfängen des Theaters wurde immer wieder mit den verschiedenen Möglichkeiten experimentiert, das Bühnengeschehen für den Zuseher deutlicher sichtbar zu machen. Im antiken Freilufttheater war zweifellos die Sonne die Hauptlichtquelle. Bis zur Erfindung der Gasbeleuchtung standen nur Kerzen, Öllampen und Fackeln als künstliche Lichtquellen zur Verfügung. Sie erfüllten lange Zeit hauptsächlich den Zweck der Beleuchtung der Szenerie. Von Lichteffekten oder einer Lichtdramaturgie konnte damals im Allgemeinen noch nicht gesprochen werden. Sebastiano Serlio unterschied schon zwischen einem Spiellicht und beweglichen Lichtern sowie Effekten, um zum Beispiel Sterne oder die Sonne darzustellen. Er plädierte auch bereits für dem Publikum nicht sichtbare Lichtquellen für die allgemeine Szenenbeleuchtung. Nach und nach gab es immer mehr Theaterschaffende und Theoretiker wie zum Beispiel Angelo Ingegneri und Leone de' Sommi, die sich mit der Problematik des Lichts auseinandersetzten. Die Beleuchtung wurde ein immer wichtigerer Faktor am Theater. Die Öllampe wurde nach und nach verbessert. 1783 kam es schließlich zur Erfindung der Argand-Lampe³, die deutlich heller und ruhiger leuchtete und weniger Ruß absonderte.

Im Jahre 1803 wurde die Gasbeleuchtung eingeführt und kam ab 1822 mit der Einführung von speziellen Regulierungsapparaten auch im Theaterbereich zur

³ Aimé Argand (1755-1803)

Anwendung. Dadurch konnten zahlreiche neue und interessante Effekte erzeugt werden. Große Theater verwendeten nun bis zu 2000 Gasflammen bei ihren Inszenierungen. Die Lichtquellen wurden vor allem im vorderen Bereich der Bühne angebracht, weniger an den Seiten und oben. Dieses Rampenlicht zwang die Schauspieler dazu, sich vor allem im vorderen Bereich der Bühne aufzuhalten und beleuchtete den Darsteller aus einer unnatürlichen Position, nämlich von unten. Schon zu dieser Zeit gab es viele kritische Stimmen, die sich gegen das Rampenlicht und die Gasbeleuchtung aussprachen.

Man verwendete schon damals, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gefärbte Glasscheiben zur Erzeugung spektakulärer Lichteffekte. An der Pariser Oper wurde 1828 mit Hilfe von roten Glasscheiben ein Vulkanausbruch im Stück *Die Stumme von Portici* von Daniel Auber dargestellt. Ebenso wurde romantisches, bläuliches Mondlicht erzeugt wie zum Beispiel in *Giselle* von Jean Coralli.

Ein großer Schritt in der Geschichte der Beleuchtungstechnik stellte die Erfindung der Bogenlampe dar, welche Sir Humphrey Davy 1808 entwickelte. Sie wurde 1849 in einer Oper zum ersten Mal angewendet und verbreitete helleres und stärkeres Licht, als bis dahin für möglich gehalten wurde.

Loïe Fuller verwendete diese Bogenlampe in einigen ihrer Stücke, die ein intensiveres Licht verlangten. Brandstetter schreibt in ihrem Werk „Die Tänzerin der Metamorphosen“ in *Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil*, dass Fuller von dem starken Licht der Lampe Augenschäden davongetragen haben soll.⁴

Die wohl wichtigste Erfindung in diesem Bereich war jedoch 1879 die Kohlenfaden-Glühlampe von Thomas A. Edison. Für die Beleuchtung war ein neues Zeitalter angebrochen. Licht und Beleuchtung wurden zu einem wichtigen Industriezweig. Elektrische Beleuchtung von Straßen und Gebäuden ab ca. 1880 veränderte die Stadtbilder deutlich.

Für die Theaterbeleuchtung eröffneten sich mit einem Mal völlig neuartige Möglichkeiten. 1881 wurde in London das Savoy als erstes europäisches Theater mit elektrischer Beleuchtung eröffnet. Diesem folgten zur Vermeidung von Theaterbränden⁵ sehr schnell viele weitere Bühnen. Besonders Varietés und Boulevard-Bühnen nutzten die neuen lichttechnischen Möglichkeiten, um dem

⁴ Vgl. Brandstetter, Loïe Fuller: *Getanzter Jugendstil*, S. 30.

⁵ Ende des 19. Jahrhunderts kamen in kurzer Zeit mindestens 8000 Menschen bei Theaterbränden ums Leben.

Verlangen des Publikums nach diesen unbekannten und außergewöhnlichen visuellen Effekten nachzukommen.

Im Jahr 1905 wurde die Kohlenfadenlampe schließlich von der Wolframlampe abgelöst.

Zu dieser Zeit wurden auch theoretische Werke, die die moderne Beleuchtung auf der Bühne zum Thema hatten, publiziert. Als erste wichtige Arbeit gilt in diesem Bereich das Buch *Bühnen- und Effektbeleuchtung* von Theodor Weil aus dem Jahr 1904. Später kamen dann die ausführlichen Schriften der großen Bühnenreformer Adolphe Appia und Edward Gordon Craig hinzu. Ihre Bemühungen um die Ablösung des naturalistischen Bühnenbilds und alter Theatertraditionen zugunsten neuer Inszenierungsmöglichkeiten waren durch ihre Schriften gut dokumentiert und werden in Fachkreisen bis heute geschätzt. Künstler wie Max Reinhardt und Mariano Fortuny unternahmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts viel, um das Gebiet der Theaterbeleuchtung weiter zu erforschen und die Grenzen des Möglichen auszuloten.

Marinetti als Vertreter des Futurismus stellte fest: „[...] dass das Bühnengeschehen noch im Zeitalter der Petroleumlampe verharre, das es durch elektrisches Licht und Farbe zu überwinden gelte.“⁶ Auch in der Malerei waren das Licht und seine Eigenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine wesentliche Komponente.⁷

Laszlo Maholy-Nagy⁸ und Jerzy Grotowski⁹ setzten neben vielen anderen die Forschungstätigkeit im Bereich der Theaterbeleuchtung fort. Intensive Forschung in den Bereichen Technik und Physik bereitete den Weg für eine rasante und stetige Veränderung der Beleuchtungseffekte im Theater.

In den 1960er Jahren wurde an der Entwicklung einer neuen lichttechnischen Errungenschaft gearbeitet, die einen wesentlichen Einfluss auf die Theaterbeleuchtung haben sollte. 1970 kam bei der Eröffnung der Opernfestspiele im Münchner Nationaltheater zum ersten Mal in Europa ein Laser im Theater zum Einsatz.

Im Jahre 1985 wurde in Salzburg am Marionettentheater zum ersten Mal mit einer

⁶ Greisenegger, Schein werfen. S. 37.

⁷ Vgl. die Werke von Giacomo Balla.

⁸ Maholy-Nagy arbeitete unter anderem mit Piscator.

⁹ Grotowski experimentierte viel mit „vor-elektrischem“ Licht, wie etwa Kerzen.

Holographie-Anlage gearbeitet.

Die moderne LED-Technologie¹⁰ verändert die Beleuchtungslandschaft ganz aktuell und ist im Begriff, die Glühlampe und den herkömmlichen Scheinwerfer zu ersetzen.

1.3. Der Bühnentanz an der Wende des 20. Jahrhunderts

Zur Zeit des Übergangs vom 19. ins 20. Jahrhundert begann sich auch der Bühnentanz entscheidend zu verändern. Der jahrhundertlang gepflegte, strenge und starre Formalismus des Balletttanzes hatte in der Virtuosität des Spitzentanzes im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht und sollte nicht mehr lange die einzige Möglichkeit sein, Tanz und Körperbewegung auf der Bühne zu präsentieren. Nach und nach beschritten unbekannte Talente mit unbeirrbarer Neugierde und großem Forscherdrang die verschiedensten Wege auf der Suche nach einem neuen Tanz, nach einer neuen Ästhetik, nach neuen Möglichkeiten der Bewegung und einer neuen Bedeutung des Körpers. Bis heute bekannte und bedeutende Persönlichkeiten wie Isadora Duncan, Ruth St. Denis und Martha Graham begannen, teilweise ohne eine bis dahin obligate klassisch-akademische Tanzausbildung vorweisen zu können, die Basis für die Entwicklung eines modernen Tanzes zu schaffen. Natürlich wurde der klassisch-akademische Tanz nicht von den neuen Strömungen abgelöst. Die Faszination des Balletts ist bis heute erhalten geblieben und Unterrichtsstätten sowie Ballettaufführungen erfreuen sich größter Beliebtheit.

Diese damals neue Art zu tanzen, war vor allem durch die Neugierde nach den Möglichkeiten des menschlichen Körpers geprägt. Obwohl die neuen Tanzstile sowohl eine eigene Technik und spezifische Bewegungen wie zum Beispiel exakte Armhaltungen aufwiesen, unterschieden sie sich doch grundlegend vom Ballett. Auch die Kostüme durchliefen einen sehr beachtlichen Veränderungsprozess. Die Ästhetik der griechischen Antike erlebte in der Arbeit vieler Künstlerinnen, vor allem aber bei Isadora Duncan, eine Wiedergeburt. Die Röcke wurden länger und die Tänzerinnen tendierten zum Tragen weiter, leichter und fließender Stoffe. Dadurch wurde die Beinarbeit weniger wichtig und die Bewegungen der Arme

¹⁰ LED: Light Emitting Diode

und des Oberkörpers rückten in den Vordergrund der Aufmerksamkeit. Die vielen modernen Tanzstile unterschieden sich vor allem in ihren speziellen Arm- und Handhaltungen.

Im Unterschied zum Ballett mit dem klassischen Spitzenschuh wurde im modernen Tanz viel barfuß gearbeitet. Der Boden spielte überhaupt eine neue, große Rolle im Tanz. Versuchte man im klassischen Tanz der Schwerkraft zu trotzen und Schwerelosigkeit vorzutäuschen, so holten immer mehr moderne Tänzer die Energie für Bewegungen und Sprünge vom Boden und verwendeten das Spiel mit der Gravitation zur Erschaffung einer neuen Bewegungsqualität.

Die Veränderungen im Bereich des künstlerischen Bühnentanzes spiegeln wie fast alle künstlerischen Strömungen zu dieser Zeit die starken gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen um die Jahrhundertwende wider.

Loïe Fuller wurde genau in diese Zeit der Veränderungen hineingeboren. Sie griff diese neuen Impulse auf und tanzte auf der Bühne, ohne die Bewegungsmuster des klassischen Balletts zu nutzen.

2. Die Tänzerin Loïe Fuller

2.1. Zur Person Loïe Fullers

Fullers biographische Daten scheinen auf den ersten Blick gut erforscht, bei näherer Betrachtung wirkt es in zahlreichen Quellen allerdings als ginge vieles von dem, was wir heute von ihr wissen, zurück auf Spekulationen und Verherrlichung von Tatsachen.

Ziemlich sicher wurde Loïe Fuller als Marie Louise Fuller am 22. Januar im Jahr 1862 in Fullersburg, im heutigen Hindsdale, Illinois, geboren. Die Namensgleichheit mit dem Ort ergibt sich daraus, dass ihr Großvater die Siedlung einst gründete. Immer wieder wird gerätselt, ob das wirklich ihr tatsächliches Geburtsdatum und ihr Geburtsname waren, da vor allem sie selbst immer Daten angab, die sie jünger darstellten, als sie war. Die meisten Quellen stimmen in dieser Hinsicht aber überein. Fullers Eltern waren Delilah und Reuben Fuller. Reuben Fuller war ziemlich sicher Landwirt und gleichzeitig Betreiber einer Schenke, wo er einigen Berichten zufolge für Gäste auf Festivitäten stets Geige spielte. Als die Familie nach Chicago umzog, eröffnete Reuben dort eine Pension. Viele Quellen besagen, dass Fuller schon in ihrer Jugend Erfahrungen als Schauspielerin am Theater sammelte. Laut Richard Nelson Current gibt es dafür allerdings keine Hinweise. Mit Sicherheit lässt sich nur sagen, dass sie ab den 1880ern in New York auf der Bühne stand. In ihrer Autobiographie schreibt Fuller, dass sie sich schon mit zweieinhalb Jahren zum ersten Mal vor Publikum produzierte. Es handelte sich um einen spontanen Auftritt, da sie als kleines Kind einfach die Bühne des progressiven Lyzeums erkletterte, das sie mit ihren Eltern sonntags immer besuchte, und mit einem Gebet und einem einfachen Gedicht (nach eigenen Angaben) das Publikum beeindruckte und der Star des Tages war. Geschichten wie diese, die in Texten über Fuller immer wieder verwendet werden, gehen zurück auf ihre selbst geschriebene Biographie und sind mit größter Vorsicht zu behandeln. Diese anekdotischen Erzählungen in ihrem Buch klingen sehr beschönigt und sind nett zu lesen, ihre historische Genauigkeit stelle ich allerdings in Frage.

Durch Presseberichte bestätigt ist ihr Engagement als Jugendliche gegen den

Missbrauch von Alkohol. Sie hielt zu diesem Thema Vorträge ab.

1878 spielte sie in der Theatergruppe von Felix A. Vincent bei dem Stück *Aladdin* mit, das von effektvollen Szenenwechseln und aufwendiger technischer Inszenierung geprägt war.

Am Beginn der 1880er bemühte sie sich um einen Job am Theater. 1881 bekam sie schließlich ein Engagement in *Davy Crockett*. Später spielte sie bei der Truppe von William F. Cody. Danach war sie wieder arbeitslos und nahm an Wohltätigkeitsveranstaltungen teil, die finanziell nicht einträglich waren. Sie versuchte in dieser Zeit auch ihre gesanglichen Qualitäten zu verbessern.

Quellen belegen, dass sie bereits 1885 Erfahrungen auf der Bühne als Tänzerin sammelte. In dem Stück *Our Irish Visitors* sorgte sie anscheinend für Aufregung, weil sie ohne Korsett tanzte und ihre weibliche Figur zu sehen war.

1885 bekam sie für drei Jahre einen Vertrag vom Bijou Opera House. In dieser Zeit hatte sie Gelegenheit Kenntnisse über das Theater zu erlangen. Nach einem Jahr verließ sie das Theater allerdings um beim Stück *The Arabian Nights, or Aladdin's Wonderful Lamp* als Hauptdarstellerin auf der Bühne zu stehen. Auch in diesem Stück sammelte sie Erfahrungen mit einer aufwendigen Bühnenmaschinerie und erstaunlichen Spezialeffekten die auf die ästhetischen Ansichten von Fuller Einfluss ausübten. Viele von den Tricks, die sie in ihrer Zeit im Standard-Theater kennengelernt hatte, beeinflussten später ihr kreatives Schaffen und wurden für ihre Zwecke abgeändert und erweitert.

1889 heiratete Fuller angeblich den Schauspieler William Morris. Doch Current schreibt, dass ein Richter zum Entschluss gekommen war, dass die beiden niemals rechtmäßig verheiratet worden wären.¹¹

Von 1889 bis 1891 spielte sie in London im Gaiety Theatre unter anderem in einem eher mittelmäßigen Stück, das ihr selbst jedoch nur gute Kritiken bescherte. Ihre Rolle war bekannt für den „Skirt Dance“, den Fuller spätestens zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal auf der Bühne tanzte.

1891 spielte sie wieder in den Vereinigten Staaten und setzte im Stück *Quack, M.D.* zum ersten Mal den für sie später charakteristischen langen Rock auf der Bühne ein, der das Publikum begeisterte. Obwohl das Stück bald abgesetzt wurde, war das Publikum von Fullers Darstellung in der sogenannten Hypnoseszene vom

¹¹ Vgl. Current, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 118.

Zusammenspiel der Bewegungen des langen Rockes und des Lichtes begeistert, und sie begann die Möglichkeiten dieser „neuen Kunst“ weiterzuentwickeln.

Anfangs hatte sie laut eigenen Angaben große Probleme, Theaterdirektoren von der Qualität ihrer Tanzdarbietungen zu überzeugen, denn ihr Ruf als Sängerin und Schauspielerin ließ die Verantwortlichen an ihrem tänzerischen Talent zweifeln. Die meisten wollten sich nicht einmal ansehen, was Fuller zu bieten hatte. Der Direktor des Casino Theatre in New York, Aronson, gab ihr schließlich die Chance in Form eines Vortanzens und engagierte sie danach für einen Auftritt in einer Operette. Er gab ihrem Tanz den Namen „Serpentine Dance“. Nach einigen Wochen, während der das Stück durch die Provinz außerhalb New Yorks tourte, kam es schließlich zu einer Vorstellung im Colonel Sinn's Park Theatre in Brooklyn. Nach Angaben in ihrer Autobiographie war das Publikum von ihr begeistert und die Zeitungen am nächsten Tag voll mit positiven Äußerungen zu ihrem Auftritt. Sie schreibt weiter, dass am 15. Februar, als das Stück im Casino Theatre zur Aufführung kam, die technischen Voraussetzungen es erstmals zuließen, dass ihr „Serpentine Dance“ so realisiert werden konnte, wie Fuller es sich von Beginn an vorgestellt hatte: „[...] with darkness in the house and coloured lights on the stage.“¹² Da der Direktor sich allerdings nicht an die vertragliche Vereinbarung hielt, Fullers Namen auf den Plakaten zu erwähnen, trennten sich ihre Wege und sie wechselte zu einem Engagement im Madison Square Theatre. Sie schreibt, dass es ihr zu dieser Zeit nicht wirklich gut ging, weil sie von Aronson und seinem Vertragsbruch enttäuscht war.

Als sie erfuhr, dass im Casino Theatre eine Nachahmerin statt ihr engagiert worden war, die ihren „Serpentine Dance“ zeigte, nahm Loïe Fuller ein in finanzieller Hinsicht sehr schlechtes Angebot an, nur um weg von Amerika und nach Europa zu gelangen. Ihr Ziel war es, es nach Paris zu schaffen, wo sie sich ein niveauvolleres Publikum erhoffte und ihren Traum vom großen Durchbruch wahr werden lassen wollte. Vorerst erlebte sie allerdings in Berlin, Hamburg und Köln eine schwere Zeit mit unterbezahlten, unbefriedigenden Auftritten. Sie beschreibt diese Zeit als wirkliche Krise, da zu den finanziellen Problemen auch noch die Sorge um die kranke Mutter kam, die sie begleitete. Als sie sich dazu entschloss, zu dem unbekannten Manager Martin Stein zu wechseln, vermittelte

¹² Fuller, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, S. 39.

ihr dieser so viele Auftritte, dass das Geld für sie und ihrer Mutter für die Reise nach Paris reichte.

Nach ihrer Ankunft im Oktober 1892 in Paris tanzte sie zuerst erfolglos in der Oper vor und erfuhr dann, dass eine Nachahmerin ihres „Serpentine Dance“ in den Folies Bergère tanzte. Sie verschaffte sich ein Gespräch mit Edouard Marchand, dem Direktor der Folies Bergère, und es gelang ihr, ihn davon zu überzeugen, die wenig talentierte Konkurrentin auszubezahlen und stattdessen sie selbst zu engagieren. Nach äußerst kurzer und intensiver Probenzeit, sie spricht in ihrem Buch von Proben mitten in der Nacht, tanzte Loïe Fuller am 5. November 1892 ihr Parisdebüt in den Folies Bergère. Es gelang ihr damit eine wahre Sensation und das Pariser Publikum feierte Fuller als neuen Star.

Dieser unerwartete Ruhm eröffnete ihr endlich die Möglichkeit, an einer Optimierung der Beleuchtungseffekte und ihren Choreografien zu arbeiten.

1900 erbaute sie sich ihr eigenes Theater mit angeschlossenem Museum, um einen festen Platz für ihre künstlerischen Darbietungen zu haben.

Jules Claretie, der Leiter der Comédie Française, war es, der versuchte, Fuller zum Schreiben eines Buches zu bewegen. Am 5. Oktober 1908 erschien ihre Autobiographie *Quinze Ans de ma Vie* bei Felix Juven mit einem Vorwort von Anatole France. Die englische Übersetzung wurde 1913 in London bei Herbert Jenkins unter dem Namen *Fifteen Years of a Dancer's Life* veröffentlicht. Fuller schreibt darin in kleinen Geschichten über die erste Hälfte ihrer Tanzkarriere. Die Originalfassung in Handschrift findet man heute im Jerome Robbins Dance Archive der Lincoln Library in New York.

Im selben Jahr begann sie auch, junge Talente um sich zu sammeln, denen sie ihren Zugang zur Kunstrichtung Tanz näherbrachte und die sie immer wieder in Vorstellungen auftreten ließ.

Am Beginn der 1920er Jahre begann sie, mit dem Film zu experimentieren. Sie versuchte, ihre tänzerischen Ideen mit den Mitteln dieses neuen Mediums noch besser umzusetzen.

Gegen Ende ihres Lebens kämpfte Fuller vor allem mit einer ausgeprägten Sehschwäche, die wahrscheinlich durch ihre Experimente mit den extrem hellen Lichtquellen ausgelöst worden war. 1924 hatte sie eine schwere Brustoperation. Sie beschäftigte sich zu dieser Zeit auch mit alternativen Heilmethoden wie zum

Beispiel der Autosuggestion, konnte sich vom Brustkrebs aber nicht mehr erholen. Als unmittelbare Todesursache wird in manchen Quellen auch Lungenentzündung angegeben.

„Loïe Fuller starb am 1. Januar 1928 im engen Freundeskreis im Alter von 65 Jahren. Die Trauerfeier fand in der Cathédrale Américaine de la Sainte-Trinité statt. Die Lebensgefährtin Gab Bloch bestimmte Paris zu Loïe Fullers letzter Ruhestätte. Sie wurde im Columbarium des Père Lachaise beigesetzt.“¹³

Ihre Lebensgefährtin führte nach ihrem Tod die Schule Fullers nicht nur bis in die 1950er Jahre weiter, sondern schuf auch neue Stücke wie zum Beispiel *Pluies* im Jahr 1930.

2.2. Ausbildung

Nach eigenen Aussagen genoss Fuller keine Ballettausbildung. In der Provinz, in der sie aufwuchs, gab es wahrscheinlich auch nicht die Möglichkeiten einer klassisch-akademischen Ausbildung. Es existiert die Theorie, dass ihr Vater Tanzlehrer war und die kleine Loïe Fuller unterrichtet hätte.¹⁴

Gabriele Brandstetter präsentiert eine andere Theorie über Fullers Vorkenntnisse. Sie schreibt in „Die Tänzerin der Metamorphosen“, dass Fuller keine klassische Ausbildung hatte, allerdings sehr wohl, ähnlich wie auch andere „Gründerfiguren des modernen Tanzes“¹⁵, zum Beispiel Isadora Duncan, Ruth St. Denis und Maud Allan, mit Hilfe einer bestimmten Schule an ihrem Körper gearbeitet hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Fuller nach dem Bewegungssystem des Franzosen Francois Delsarte trainiert hatte. Der Bewegungspädagoge erforschte die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers, wie zum Beispiel bestimmte Gesten und entwickelte aus den dabei erkennbaren Gesetzmäßigkeiten des Körpers ein neues Lehrsystem. Sein Schüler Steele McKaye förderte die Verbreitung dieses Bewegungssystems in den USA und in der weiteren Entwicklung wurde dieses Ausgangssystem von Geneviève Stebbins mit tänzerischen Bewegungselementen erweitert und ergänzt. Brandstetter

¹³ Ochaim, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 78.

¹⁴ Vgl. Current, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 117.

¹⁵ Brandstetter, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 26.

schreibt:

„Dieses System, eine Mischung aus gymnastischer Übung und Schulung plastischer Gebärden war in den USA durch Steele MacKaye und Geneviève Stebbins sehr populär; sein Einfluss auf die Entwicklung des neuen Tanzes ist nicht zu unterschätzen.“¹⁶

Weitere Einflüsse für Fullers Bewegungsrepertoire finden sich mit Sicherheit im Bereich des Varietéanzes, der ihr nicht unbekannt war.

Zudem hatte Fuller ziemlich sicher in vielen ihrer Stücke die Gelegenheit Erfahrungen mit dem „Skirt Dance“¹⁷ zu sammeln. Dieser begegnete ihr aber auf jeden Fall 1889 auf ihrer Tournee in London, wo er große Erfolge feierte und sehr beliebt war.

Offensichtlich ist, dass ihr Tanzstil und ihre Bewegungen sehr wenig mit dem Stil des klassischen Balletts zu tun hatten. Ihre Aufgeschlossenheit und Experimentierfreudigkeit, sowie die Bereitschaft, neues Bewegungsrepertoire aus vielen verschiedenen Bereichen aufzunehmen, trugen sicher einen Großteil zu ihren innovativen Darbietungen und letztendlich ihrem Erfolg bei. Viele ihrer Bewegungen sind Elemente des „Modern Dance“, der sich ungefähr zeitgleich zu Fullers Schaffen zu entwickeln begann.

2.3. Tanzstil im Vergleich mit Zeitgenossen

Körper

Viele Tänzer des „Modern Dance“, der gewissermaßen im Gegensatz zur althergebrachten Bewegungssprache des klassischen Balletts stand, stellten den Körper in den Vordergrund ihrer Kunst. Im Ausdruckstanz wurden die Gegebenheiten und die Möglichkeiten des menschlichen Körpers zum Gegenstand der Entdeckung. Die Rückbesinnung zu ursprünglichen Körperbegriffen wie jenen aus der griechischen Mythologie oder der Tradition des asiatischen Tempeltanzes standen für einige Künstler wie zum Beispiel Isadora Duncan ebenso im Interesse ihrer Arbeiten.

Bei Loïe Fullers Tänzern verschwand ihr Körper allerdings unter dem Kostüm. Die

¹⁶ Brandstetter, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 26.

¹⁷ Vgl. Kapitel 3.1. Der Entstehungsmythos.

Faszination ihres Tanzstils entstand durch die Bewegungen des Stoffes, die von der unbekannten Kraft einer scheinbar körperlosen Mitte geschaffen wurden. Brandstetter schreibt über den Vergleich zwischen Fuller, Duncan und St. Denis treffend:

„Während die beiden anderen Tänzerinnen jedoch, etwa zehn Jahre später als Loïe Fuller (und von dieser protegiert), die Ausdruckskraft des von den Fesseln des Balletts befreiten weiblichen Körpers im Tanz präsentieren und propagieren, inszeniert Loïe Fuller das Verschwinden des Körpers in den unendlichen Metamorphosen des ihn umspielenden Seidengespinnstes.“¹⁸

Die Wechselwirkungen zwischen Licht und bewegtem Stoff standen im Vordergrund und übernahmen die Rolle dessen, was für Künstlerinnen wie Isadora Duncan oder Ruth St. Denis der Körper war. Fuller untersuchte nicht die Möglichkeiten ihres eigenen Körpers. Sie experimentierte mit der Wirkung von Licht, moderner Technik und den physikalischen Grundgesetzen, nach denen sich die Bewegungen ihres Kostüms richteten.

„Je sculpte de la lumière“ lautet ein berühmter Ausspruch von Loïe Fuller, womit sie explizit ausdrückte, dass sie nicht ihren Körper in ein Bewegungsschema zu pressen versuchte, sondern vielmehr das Licht zum Gegenstand ihres künstlerischen Ausdrucks erwählt hatte.

Brandstetter beschreibt den Blick Fullers in den Spiegel als ebenfalls neu für ihre Zeit. Ihr Blick war nicht der analytische Blick einer Balletttänzerin, um den eigenen Körper zu korrigieren. Sie erlebte ihre Bewegung durch die sichtbare Bewegung des Stoffes mit einer grandiosen Euphorie, ausgelöst durch die Effekte ihres Tanzes.

Ein weiterer Grund, warum sie weniger körperbetont gearbeitet hat als andere Tänzerinnen, mag vielleicht auch aus dem Mangel an Interesse entstanden sein, die Aufmerksamkeit von Männern durch ihre Körperreize auf sich zu lenken. Aus vielen der Quellen geht hervor, dass sie zu Männern keine sexuellen Verbindungen pflegte und meistens mit Frauen und Freundinnen zusammenlebte. Eventuell resultiert aus diesem fehlenden Interesse am männlichen Geschlecht auch das fehlende Interesse an einer Erforschung der Wirkungen des Körpers. Aus welchem Grund auch immer, stand für sie auf jeden Fall das Spiel zwischen

¹⁸ Brandstetter, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 25.

Bewegung, Kostüm und Licht im Vordergrund und sie erfasste und entwickelte den Bühnentanz in einem gänzlich neuen Sinne. Daraus ergaben sich natürlich sofort kritische Stimmen, die sich fragten, ob Loïe Fullers Kunst denn noch Tanz sei und ob sie überhaupt tanzen könne.

Licht und Tanz

Im verdunkelten Bühnenraum, mit allen Scheinwerfern auf sich konzentriert, versuchte Loïe Fuller aus Musik, Tanz und Licht zauberhafte und überraschende visuelle Erlebnisse für ihr Publikum zu schaffen. Sie arbeitete ehrgeizig an einer Verbesserung der lichttechnischen Möglichkeiten und kreierte ihre eigenen Bewegungsmuster, um diese Effekte zu verbessern.¹⁹

Technik

Ihr Stil war geprägt durch das Zusammenwirken ihrer großen und starken Armbewegungen mit den geschickten Bewegungen ihres sehr flexiblen Oberkörpers. Die Beinarbeit, die im klassischen Ballett ein sehr großer Bestandteil der Technik ist, stand bei ihr nicht mehr im Vordergrund. Die Sicht auf die Beine blieb dem Publikum durch die langen Gewänder ohnehin verborgen. Durch die bis zum Boden reichenden Röcke und ihre kleinen Schritte wirkte es auf den Zuseher, als würde das Kostüm wie von Zauberhand über die Bühne gleiten. Wichtig für ihren Tanzstil war vor allem eine gut trainierte Armmuskulatur, denn die schweren Stoffe während der Dauer einer ganzen Show lang zu bewegen gestaltete sich mit Sicherheit als körperlich sehr anstrengend.

Programm

Ein Abend von Loïe Fuller bestand aus vier bis fünf einzelnen, aneinandergereihten Tänzen. Insgesamt dauerte das Programm 40 bis 45 Minuten, was für das Soloprogramm einer einzigen Tänzerin durchaus als Herausforderung bezeichnet werden kann.

¹⁹ Vgl. Kapitel 4.

2.4. Der Serpentinentanz

Als exemplarisch für ihren Tanzstil und einen ihrer ersten großen Erfolge kann man wohl den Serpentinentanz bezeichnen. Wie der Name schon verrät, erinnerten die von Loïe Fuller erzeugten Figuren an die Bewegungen einer Schlange. Sie hielt dazu ihr langes Kleid unten am Saum fest und schwang ihren Körper in Drehungen und Gegendrehungen. Dabei kamen diese wellenartigen, schlangen- und spiralförmigen Figuren zustande. Gemeinsam mit einer eigens kreierten, raffinierten Lichttechnik ergab dies die außergewöhnliche Optik und Ästhetik, die ihren Tanzstil kennzeichneten.

Weitere Tänze von ihr in diesem Stil waren *Butterfly-Dance*, *Violet*, *Firedance*, *The Rainbow*, *The Snow*, *Clouds*, *Feu d'artifice*, *Black flame*, *Sur la mer*, *Light and Dark*, *Shadow-Dance* und *Point of Light*.

Wie sie selbst auch erwähnte, lässt sich ihr gesamtes tänzerisches Werk grob in drei Abschnitte unterteilen. Als erstes entwickelte sie aus vielen unterschiedlichen Ideen und Einflüssen die Grundidee ihres Serpentinentanzes. Der zweite große Schritt führte zu einer Weiterentwicklung dieser Idee zu einem dramatischeren Tanzstil. Am Ende ihrer Karriere wendete sie sich vermehrt der Natur zu, ließ sich von ihr inspirieren und tanzte Stücke auch im Freien.

Mit der zunehmenden Dauer ihrer Karriere wurden ihre Vorstellungen zusehends abstrakter. Immer intensiver begann sie mit der Wirkung von Stoffen und Licht zu experimentieren. Immer neue Hilfsmittel ließ sie zur Unterstützung ihrer Forschung Teil der Stücke sein.

2.5. Musik

Fuller benutzte Musik als Ausgangskraft für ihre Bewegungen. Als eine ihrer ersten musikalischen Begleitungen wählte sie das Stück *Loin du bal* von Ernest Gillet. Der Direktor des Casino Theatres in New York hatte die Musik damals für ihren Tanz ausgewählt, sie blieb dabei und tanzte ihre ersten Auftritte in Deutschland zu dieser Musik.

Ihr Stück *Nuages* tanzte sie zur Musik von Claude Debussy, dessen Musik sehr oft Inspiration für ihre Arbeit war, wie zum Beispiel auch 1924 in ihrem Stück *Sur la*

Mer Immense zu Debussys *La Mer*. Seine *Nocturnes* wurden ebenfalls von ihr verwendet, ebenso wie das Stück *Children's Corner*. Auch die Musik für ihr Stück *Les Ombres Gigantesques* (1922) war teilweise von Debussy.

Richard Wagners *Walkürenritt* untermalte ihren *Feuertanz* akustisch. Ebenso „vertanzte“ sie den *Feuertanz* von Pathé. *La Tragédie de Salomé* wurde komponiert von Florent Schmitt. 1914 brachte sie im Théâtre du Chatelet unter anderem Alexander Scriabins *Prométhée ou Le Poème du Feu* und Igor Stravinskys *Le Feu d'Artifice* auf die Bühne. Die Musik für ihr *Ballet des lumières* stammte von Hector Berlioz und Franz Schubert.

Weitere Komponisten, mit deren Musik sie arbeitete, waren Mac Dowell, Gabriel Fauré, Armande de Polignac, Edouard Lalo und Mendelssohn.

2.6. Künstlerische Zentren

Frühe Jahre

Geboren in Amerika, verbrachte sie dort ihre Jugend und hatte ihre ersten Erfolge in den Vereinigten Staaten. Ihre Hauptaufenthaltssorte waren New York City und die Städte in der Umgebung. Sie spielte aber ebenso in Chicago und kam im Zuge von Tourneen bereits bis ins Ausland.

Europa

Nachdem sie beschlossen hatte, Amerika den Rücken zu kehren und ihr Glück in Europa zu versuchen, waren ihre ersten Aufenthaltsorte Berlin und Hamburg in Deutschland. Fuller hatte dort zwar Erfolg und konnte sich durch die finanziellen Gewinne schließlich die Übersiedlung nach Paris sichern, sie beschreibt diese Zeit allerdings als sehr schwierig und unglücklich.

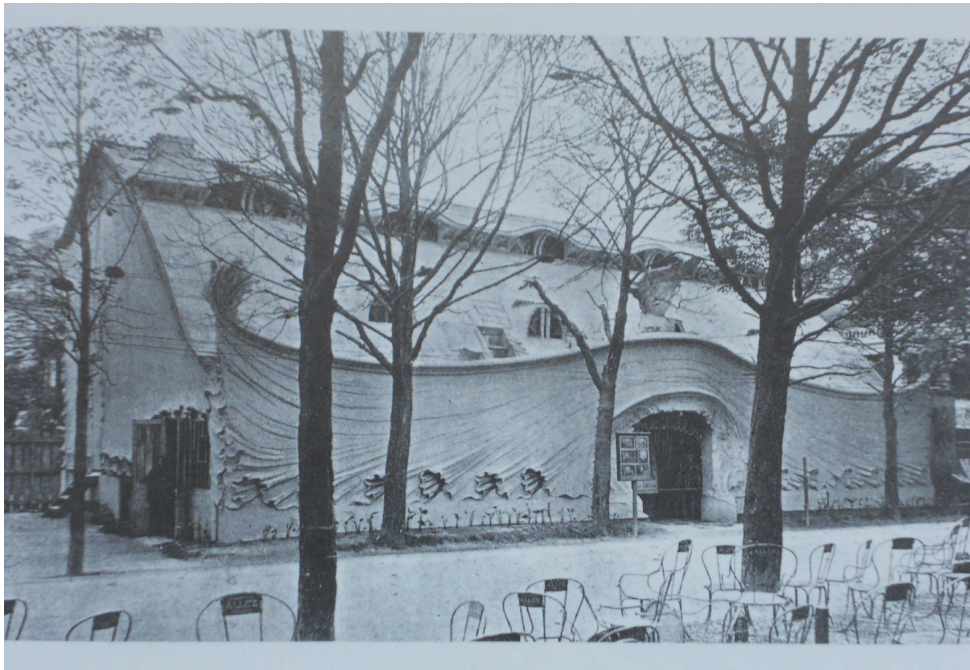
Umso zuversichtlicher war sie, als sie es sich endlich leisten konnte, nach Paris weiterzureisen. Endlich dort angekommen, bewarb sie sich, nach einer missglückten Bewerbung in der Pariser Oper, bei den Folies-Bergère und präsentierte wie schon erwähnt²⁰ wenige Wochen später dort mit großem Erfolg ihre erste eigene Show.

²⁰ Vgl. Kap. 2.1.

Théâtre-Musée

In Paris schuf sie sich auch ein eigenes künstlerisches Zentrum für ihre Ideen und Experimente. Vorerst interessierte sich Fuller für ein Grundstück in der Nähe des Pont Alexandre, wo sie einen Pavillon als Theaterraum für sich bauen ließ. Sobald der Bau allerdings fertiggestellt war, verkaufte sie ihn und erwarb ein größeres und für ihre Ideen passenderes Grundstück. Der Bau des neuen Theaters in der rue de Paris war in sechs Wochen abgeschlossen. Die Entwürfe stammten, wie schon die des ersten Gebäudes, von Henri Sauvage. Das Theater wurde für die Pariser Weltausstellung von 1900 geplant und rechtzeitig fertiggestellt. Als besonders erwähnenswert galten die von dem bildenden Künstler Pierre Roche gestaltete plastische Fassade und die von Francis Jourdain farbenfroh ausgestatteten Innenräume, die viele Details aufwiesen und in Verbindung zur Figur und Persönlichkeit Fullers standen. Die Fassade erweckte den Eindruck einer einzigen symmetrischen, fließenden Bewegung. Durch die bunten Glasfenster kam es im Inneren des Gebäudes zu faszinierenden Lichtspielen und die Innenwände waren mit blauem Samt verkleidet.

Durch die hohen Baukosten, die entstanden, kam es laut Quellen zum Streit zwischen Fuller und dem Architekten. Dieser Zwist wurde vor Gericht ausgetragen.



Theater der Loïe Fuller ²¹

²¹ Birnie Danzker, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 15.

Von der Extravaganz dieses Kunstraumes unterstützt, nutzte Fuller das Theater nicht nur für ihre eigenen Darstellungen, sondern organisierte auch Auftritte der japanischen Tanztheatergruppe von Otojirô Kawakami, auf die ich im folgenden Kapitel genauer eingehen werde, und nützte es nicht nur als Theater, sondern auch als Ausstellungsraum.

Späte Jahre

Bis zu ihrem Tod lebte und arbeitete Loïe Fuller hauptsächlich in Paris, obwohl sie mit ihren Shows und mit Schülerinnen durch die ganze Welt tourte und in vielen großen Theatern gastierte.

2.7. Zusammenarbeit mit anderen Künstlern

Aufgeschlossen allem Neuen gegenüber, wie sie sich immer gab, zeigte sich Fuller auch stets bereit, mit anderen Künstlern zusammenzuarbeiten. Ihr vielfältiges Interesse und ihre Begeisterungsfähigkeit führten zu Gemeinschaftsprojekten mit Künstlern aus den unterschiedlichsten Bereichen. Dazu gehörten Schaffende der bildenden Kunst ebenso wie Komponisten und andere Tänzer.

Bewundert wurde sie von vielen Künstlern der Avantgarde vor allem wegen ihrer Wandlungsfähigkeit und dem Geschick, über einen langen Zeitraum ihrer Bühnenkarriere Inhalte und formale Kennzeichen immer wieder zu erneuern.

Otojirô Kawakami

Da sie wegen ständiger anderweitiger Engagements keine Zeit hatte, das Programm in ihrem Theater immer selbst zu tanzen, holte sie sich eine Gast-Schauspieltruppe. Sie hatte das ungefähr 18-köpfige Ensemble von Otojirô Kawakami in London gesehen und engagierte es. Der Star der Gruppe war die einzige Frau, Sada Yacco.

Diese Künstler stellten durch die typischen hochstilisierten Bewegungen und Gesten des Kabuki²² einen großen Kontrast zu Fullers farbenreichem Programm aus flüchtiger Bewegung und Licht dar und bereicherten es in vielerlei Weise.

²² stilisiertes, klassisches, japanisches Tanz-Drama.

Otojirô und Fuller veränderten die üblichen Traditionen des japanischen Theaters nach ihren Vorstellungen und schufen dadurch ein innovatives japanisches Theater. Sie arbeiteten zum Beispiel an der Einbindung aktueller Themen in Stücke, was im Kabuki nicht üblich war, wie den Eindrücken des Krieges zwischen Japan und China, sowie den Erlebnissen auf dem Schlachtfeld.

Ein Stück hieß zum Beispiel *Die Geisha und der Ritter*. Die Stücke waren sehr erfolgreich und besonders die Harakiri-Szenen waren beim Publikum überaus beliebt. Meistens gab es nach einer Pause dann ein Stück von Fuller selbst. Dieses vielfältige Programm verschmolz somit nicht nur die künstlerischen Sparten von Schauspiel, Gesang und Tanz, sondern überwand auch die kulturellen Unterschiede zwischen der japanischen und der europäischen Theatertradition.

Es existiert ein Bericht von Isadora Duncan, die begeistert von der Tanzkunst der Sada Yacco schwärmt, in dem sie die Aufführungen Yaccos als das Highlight der Weltausstellung von 1900 bezeichnet.²³ Auch die Tänzerin Ruth St. Denis war damals unter den Zusehern.

Es kam allerdings auch öfter vor, dass sich Fuller über die hohen Kosten beklagte, die die japanische Truppe ihr verursachte. Zwischen ihr und Kawakami kam es wohl oft um des Geldes Willen zum Streit. Das Theater war offenbar zu klein, um alle Ausgaben wieder einzuspielen. Um daran doch noch zu verdienen, versuchte sie auch, die Gruppe mit eher geringem Erfolg ins Ausland weiterzuvermitteln.

Gab

Fullers langjährige Partnerin war ab 1905 Gab Sorère, deren eigentlicher Name Gabrielle Bloch lautete. Als ihre Lebensgefährtin und engste Freundin war sie mit allen Tänzern und Arbeiten Fullers vertraut und führte diese unter dem Namen Gabrielle Sorère auch nach Fullers Tod weiter. Sie übernahm nicht nur die Leitung von Fullers Schule bis weit in die 1950er Jahre, sondern schuf auch neue Stücke in ihrem Sinne wie zum Beispiel *Pluies* aus dem Jahr 1930.

Gab war um einiges jünger als Fuller und in ihrem Buch *Fifteen Years of a Dancer's Life* sprach Fuller ganz offen die Liebe und Bewunderung an, die sie für ihre langjährige Freundin empfand. Besonders hob sie dabei allerdings die ungewöhnliche Persönlichkeit der Freundin und ihre weibliche Ausstrahlung

²³ Vgl. Birnie Danzker, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 15.

heraus. Obwohl oft fälschlicherweise angenommen, besagen die Quellen nicht, dass die beiden Frauen jemals zusammengewohnt hätten. Current schreibt weiter, dass ein Briefwechsel allerdings bestätigt, dass beide Frauen über das Zusammenleben nachgedacht hätten.²⁴



Fotografie um 1893, handschrieben: „To Miss Gab Bloch“ „To my dear little friend, Souvenir of Loie Fuller“²⁵

2.8. Gönner und Bewunderer

Die Königin von Rumänien

Eine von Fullers langjährigen Bewunderinnen war allem Anschein nach die rumänische Königin. Fuller selbst betonte oft die freundschaftliche Verbindung zu ihr. Die Frauen haben sich wohl bei einer Vorführung Fullers in Rumänien kennengelernt. Im Oktober 1926 kam es bei einer Wiederaufnahme von *Le Lys de la Vie* in der New Yorker Metropolitan Oper und in Philadelphia aufgrund organisatorischer Mängel angeblich zu Streitigkeiten zwischen den beiden, wodurch der Kontakt scheinbar abbrach, andere Quellen lassen allerdings darauf schließen, dass sie auch danach noch zueinander in Verbindung standen.

²⁴ Vgl. Current, Loie Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 118.

²⁵ Current, Loie Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 119.

Stéphane Mallarmé

Der französische Dichter Stéphane Mallarmé galt ebenfalls als einer der größten Bewunderer von Fuller. Er schrieb über Fuller in seinem Text *Autre Etude de Danse*, der in seiner Sammlung *Divagations* enthalten ist. Für ihn stellte sie die Verwirklichung der reinen Poesie dar. Besonders faszinierend fand er, dass ihre Bewegungen von einem unbekannten Zentrum ausgingen. Die Quelle der Bewegung blieb verborgen. Für ihn bestand das perfekte Kunstwerk aus einem Text oder einem Tanz, der nur für sich selbst steht, der absolute Text und der absolute Tanz sozusagen, worin der Künstler verschwindet und allein sein Kunstwerk zurücklässt.²⁶ Dabei stellte er Fullers Tanzstil mit seiner Vorstellung von der idealen Dichtung gleich. Er beschrieb diesen Tanzstil und verglich ihn mit den körperbetonten Traditionen des klassischen Tanzes. Im Ballett präsentiert der Körper der Tänzerin Zeichen, die klar definiert sind. Bei Fuller entstand das Kunstwerk ohne konkreten Fokus auf den Akteur.

Anatole France

In der Einführung zu ihrer Autobiographie *Fifteen Years of a Dancer's Life* schwärmt Anatole France über Fuller: „She is marvellously intelligent. She is even more marvellously instinctive. Rich in so many natural gifts she might have become a scholar.“ „She is an artist.“ „[...] she is a person of good mind and good heart, a soul somewhat inclined to mysticism, to philosophy, to religion, a very deep, a very cheerful and a very noble soul.“²⁷

Monsieur Groult

Ebenfalls in ihrer Autobiographie findet sich eine Geschichte von Fuller selbst, in der sie erzählt, wie ihr eines Tages ein gewisser Monsieur Groult eine Sammlung zeigte, die er, angeregt durch ihre Kunst, zusammengetragen hatte. Er präsentierte Fuller eine Kollektion von Schmetterlingen sowie Platten aus versteinertem Holz, die in den unterschiedlichsten Nuancen gefärbt waren. Der dritte Teil der Sammlung war eine Kollektion von 62 Gemälden von William Turner. Die Naturformen, die Farben und die Lichtgestaltung in Turners Bildern stellten für ihn das dar, was Fuller in einer Figur auf der Bühne verkörperte. Die Sammlung

²⁶ Vgl. Mallarmé, *Divagations*.

²⁷ Vorwort von Anatole France in Loïe Fuller, *Fifteen Years of a Dancer's Life*.

des Monsieur Groult versuchte also, die Essenz von Loïe Fullers flüchtiger Tanzkunst in Artefakten festzuhalten. Groult kann dementsprechend auch zu den Bewunderern Fullers gezählt werden.

Sam Hill

Hill war ein Vertrauter Fullers. Er gründete auf ihren Rat hin das Maryhill Museum of Arts und half Fuller, wenn sie gerade in Schwierigkeiten war, mit finanziellen Mitteln. Obwohl oft anders in den Quellen vermittelt, lernten sich die beiden erst 1915 kennen.

2.9. Förderung von Talenten und Lehrtätigkeit

Loïe Fuller stand nicht nur immer selbst auf der Bühne. Sie nahm sich in zunehmendem Maße auch die Zeit, um junge Künstlerinnen zu entdecken und zu fördern. Oft hatte sie das richtige Gespür, wenn es darum ging, neue Talente zu erkennen. Unter ihren Schülerinnen befanden sich zum Beispiel Isadora Duncan und Maud Allan.

Besonders intensiv unterstützte sie allerdings die Karrieren der japanischen Künstlerinnen Sada Yacco und Hanako.

Hanako

In London wurde Fuller nicht nur auf Kawakamis Schauspieltruppe aufmerksam, sondern auch auf eine andere Gruppe japanischer Künstler, mit denen sie ebenfalls zusammenarbeiten wollte. Besonders eine Frau unter ihnen hatte ihr Interesse erweckt. Fuller förderte deren Talent über Jahre hinweg, ersetzte ihren Namen Ota Hisa durch den Künstlernamen Hanako und schickte sie auf Europatournee. Anschließend spielte das junge Talent in Paris und Marseille. Aufgrund des Bedarfs schrieb Fuller für die Auftritte ihrer Entdeckung auch eigene Stücke. Fuller kannte ihr Publikum genau und traf den Geschmack der damaligen Zuschauer. Besonders bekannt wurde Hanako für ihre in jedem Stück untergebrachte Todesszene.

Schule

Ab dem Jahr 1908 versammelte Loie Fuller eine größere Zahl an jungen Tänzerinnen um sich. Diesen Schülerinnen wollte sie nicht unbedingt ihr genaues Bewegungsrepertoire Punkt für Punkt weitergeben, sondern sie vielmehr zu einem eigenständigen künstlerischen Schaffen ermutigen. Sie unterstützte sie darin, ihren eigenen Stil zu finden und realisierte mit ihnen viele Choreografien, wie zum Beispiel das Stück *Nuages*, in dem kleine Gruppen von Schülerinnen Fullers mit Hilfe von silbernen Schleiern Wolkengebilde auf der Bühne bildeten. Je nach ihrer individuellen Persönlichkeit setzte sie die jungen Talente in Stücken ein und trat später immer weniger selbst auf der Bühne auf. Oft waren ihre Schülerinnen mit auf internationalen Gastspielreisen. Es waren auch diese Schülerinnen, die neben Gabrielle Sorère Fullers Arbeit nach ihrem Tod einige Zeit weiterführten.

Die Namen dieser jungen Künstlerinnen sind in Quellen schwer zu finden. Allem Anschein nach befand sich auch Isadora Duncan für kurze Zeit unter ihnen. Es waren hauptsächlich junge Mädchen aus wohlhabenden Familien. Vielleicht trugen sie auch aus dem Wunsch nach Anonymität heraus, aufgrund der Bekanntheit ihrer Familien, jede einen von Fuller erschaffenen Künstlernamen. Eine der berühmtesten Tänzerinnen dieser Gruppe mit dem Künstlernamen „Orchidée“ arbeitete oftmals solistisch und war die Erste, die Fullers Tanzstil selbst lehrte.

Typisch für die äußere Erscheinung der Schülerinnen war die Barfüßigkeit und die Verwendung leichter, durchaus auch griechisch anmutender Kostüme, ähnlich der späteren Ästhetik von Isadora Duncan. Die Aufführungen fanden oft im Freien, wie zum Beispiel in Parks oder privaten Gärten, als gesellschaftliche Ereignisse statt. Die Natur war ein wichtiger Bestandteil der Gesamtwirkung der Stücke.

2.10. Erfolge und finanzielle Situation

Als Schauspielerin war Fuller durchaus erfolgreich. Sie selbst schreibt in ihrer Autobiographie, dass es deswegen so schwierig war, anfangs als Tänzerin erfolgreich zu sein, weil sie schon einen gewissen Ruf als Schauspielerin und Sängerin hatte.

Der Beginn ihrer Tanzkarriere verlief daher weder reibungslos noch von

finanziellem Erfolg gekrönt. Zu Beginn ihres Europaaufenthaltes hatte sie gerade genug Geld zum Leben für sich und ihre sehr kranke Mutter. Nachdem sie an der Pariser Oper abgelehnt wurde, feierte sie allerdings in den Folies-Bergère kurz darauf große Erfolge, die sicher auch finanziell rentabel waren. Ab diesem Zeitpunkt war sie ihrer Geldsorgen enthoben.

Was sich auch als sehr gute Verfahrensweise herausstellte, war die Beschaffung eines Urheberrechtsschutzes für ihre Choreografien und technischen Neuheiten.

Fuller ist es zu Beginn ihrer Karriere widerfahren, dass ihre Ideen und Choreografien von anderen Künstlern abgeschaut und kopiert wurden. Für die Länder Frankreich, Deutschland, Großbritannien und für die USA besorgte sie sich daher das Copyright für „The Serpentine Dance-Dramatic Composition“. Weiters erreichte sie Patente für ihre individuellen Kostüme sowie auch für mechanische Vorrichtungen, die spezielle Bühneneffekte ermöglichten, wie zum Beispiel einer Spiegelungsvorrichtung.

Obwohl es immer wieder (auch vor Gericht) zu Streitereien in Geldangelegenheiten zwischen ihr und anderen Personen kam, hatte sie anscheinend immer genügend finanzielle Ressourcen zur Verfügung, um ihre Ideen zu realisieren. Ihr Durchbruch in der Kunstmetropole Paris hatte ihr endgültig die finanzielle Unabhängigkeit verschafft.

2.11. Rolle als Frau

Nicht nur der Tanzstil von Loïe Fuller unterschied sich deutlich von der bisher üblichen Bühnentanztradition, auch ihr neuartiges Kostüm hob sich deutlich aus den Konventionen des klassischen Tanzes hervor. Anstatt mit einem engen, korsettartigen Oberteil, kombiniert mit einem kurzem Tutu-Röckchen, betrat sie die Bühne in lange, weite Gewänder gehüllt. Allein schon deshalb, weil die Sicht auf die Beine größtenteils verdeckt war, wurde eine virtuose und genaue Beintechnik unnötig und der Fokus somit auf ausladende Armbewegungen gelegt.

Fuller trug damit zur Prägung eines neuen, vom Korsett erlösten Frauenkörpers bei, der sich individueller und kreativer präsentierte. In ihren Kostümen waren freie und ungehinderte Bewegungen des Oberkörpers möglich. Der Trend zu weiblichen Formen verdrängte den Wahn nach übermäßiger Schlankheit.

Ihr Kostüm und auch wie sie die Entdeckung dieses „indischen Kostüms“ beschreibt, unterstützte die Idee von der „Frau als exotischem Wesen“²⁸. Der indische „Nautch Dance“, den Fuller ebenfalls auf Bühnen präsentierte, gilt als ein erotischer Tanz indischer Straßentänzerinnen. Der Tanz, mit durchsichtiger Seide als Bekleidung, und der Schleiertanz als solcher gelten bereits seit Salome als exotisch und erotisierend. Sie spielen mit den Momenten, in dem die Schleier den Körper auf erotische Weise entweder verhüllen oder enthüllen.

Fuller benutzte die Accessoires und Bewegungen dieser Tänze in ihren Programmen. Sie löste sich dabei allerdings von den sexuellen Versprechen, die die Tänzerkörper in diesen Tänzen traditionellerweise geben. Sie ließ ihren Körper entschwinden, statt ihn zu betonen. Sie spielte mit den Stoffen und dem Licht und nicht mit ihren körperlichen Reizen. Fuller nahm diesen ursprünglichen Tänzen das Körperliche und den sexuellen Aspekt und gestaltete sie artifiziieller und abstrakter.

Zeitgenossen, die mit ihr Gespräche führten und sie im täglichen Leben kannten, beschreiben sie als eine faszinierende, gewinnende und sympathische Person. Von Fuller als Sexsymbol oder den weiblichen Reizen ihres Tänzerkörpers wird allerdings nicht gesprochen. In einigen Texten ist sogar davon die Rede, dass bildende Künstler sie schöner und anziehender darstellten, als sie es eigentlich war.

2.12. Fuller und die Tanztheorie-Debatte

Dadurch, dass Loïe Fuller von den traditionellen Bewegungen und dem Erscheinungsbild des klassischen Balletts derart weit entfernt war und den sich bewegenden Körper nicht in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellte, löste sie natürlich sofort Diskussionen darüber aus, ob das, was sie auf der Bühne darstellte, überhaupt noch Tanz genannt werden konnte. Damals, zu einer Zeit, in der der Tanz durch gewaltige Umwälzungen geprägt war und sich ein komplett neues Begreifen von Tanz formierte, wurden jene Fragen öffentlich gestellt, die bis heute immer wieder lebhaft Diskussionen um den modernen und zeitgenössischen Tanz anregen. Was ist Tanz? Ist Tanz immer noch Tanz, wenn

²⁸ Brandstetter, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 26.

auf der Bühne nicht getanzt wird? Wo ist die Grenze zur Performancekunst, zur Schauspielerei und zur darstellenden Kunst?

Rückblickend gesehen und mit heutigen Tanzstücken verglichen, ist Fullers Kunst sehr bewegungsreich, sehr tänzerisch und eindeutig dem Tanz zuzuordnen, obwohl sie natürlich ein für ihre Zeit völlig neues Bewegungsrepertoire schuf und den Tanzbegriff wesentlich freier und offener auffasste, als das damals üblich war. Kritiker wie Arsène Alexandre oder Camille Mauclair fragten, ob das, was Fuller auf der Bühne darbot, noch Tanz ist. Ein brisanter Kritikpunkt war auch das Fehlen einer expliziten Handlung in ihren Stücken und dass Fuller im Grunde keine ausgebildete Tänzerin war. Wenn als Tänzer nur Personen gelten, die eine fundierte klassische Ausbildung absolviert haben, so kann dieser Terminus für Loïe Fuller in der Tat nicht verwendet werden.

Die Diskussion um den tänzerischen Wert ihrer Auftritte ist wohl auch der Grund für die eher spärliche Erwähnung von Fullers Auftritten in der einschlägigen Tanzliteratur dieser Zeit.

Anstatt mit den klassischen Körpermaßen einer ausgebildeten Balletttänzerin zu beeindrucken, unterhielt sie das Publikum mit den Formen und Farben der Stoffe ihres Kostüms. Ihre Bewegungsästhetik und Choreografie hatten in der Tat wenig mit der „Beinlastigkeit“ des klassischen Bühnentanzes zu tun. Sie hatte ohne Zweifel etwas Neues geschaffen. Darum scheint es ja auch zulässig, dass darüber in der Öffentlichkeit diskutiert wurde und dass versucht wurde, diese „unbekannte“ Kunst in Definitionen und Beurteilungskriterien zu fassen.

Kritikpunkte und Argumente, die gegen die Anerkennung Fullers als Tänzerin sprachen, waren immer wieder das Fehlen von eigentlichem „Tanz“ in ihren Darbietungen und das Verstecken dieses „Mangels“ hinter sensationellen Effekten. Oft wurde ihr vorgeworfen, Licht und Stoffe sollten ihre tänzerischen Mängel kaschieren.

Sie selbst findet die richtigen Worte, um zu erklären, was ihr Tanzstil bedeutet und ausdrücken möchte:

„I have never studied and I don't believe the ancient Greek dancers ever studied how to move their feet, but danced with their whole bodies – with their heads and arms and trunks and feet. I believe that they studied more the impression that they wished to convey by their dancing than the actual way

of dancing“²⁹

Aus heutiger Sicht gesehen, öffnete sie als eine der Ersten dem Tanz viele neue Möglichkeiten, die uns in aktuellen Choreografien als durchaus vertraut erscheinen. Die Einbindung von wirkungsvollen Kostümen, der Einfluss von Bewegungen anderer traditioneller Tanzstile abseits vom Ballett und die Verschmelzung von Tanz und moderner Technik gehören heute zum Standardrepertoire des modernen und zeitgenössischen Tanzes.

²⁹ Brandstetter, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 81.

3. Fullers Kostüm

3.1. Der Entstehungsmythos

Als Vorläufer des Fullerschen Serpentinanzes kann der „Skirt Dance“ gesehen werden. Schon vor Beginn der Karriere Fullers, also schon in den 1870er Jahren erfreute sich der „Skirt Dance“ großer Beliebtheit und war vor allem eine abwechslungsreiche Einlage innerhalb von Comedy- und Musik Hall-Programmen. Als die bekanntesten Interpretinnen des „Skirt Dance“ galten Kate Vaughan, Letty Lind, Alice Lethbridge, Sylvia Grey, Topsy Sinden, Mabel Love und Kathie Seymour.

Im Gegensatz zu dem im Ballett üblichen, kurzen Tutu, tendierten diese Tänzerinnen auf der Bühne wieder zu einem langen Rock, der bis zum Knöchel, aber zumindest bis zur Mitte der Wade reichte. Durch dieses neue Kostüm wurde auch die Blickrichtung des Publikums verschoben. Da die Schnelligkeit der Beinarbeit unter dem Stoff schwer zu erkennen war, lag der ästhetische Schwerpunkt beim „Skirt Dance“ in der Ausdruckskraft der Arme.

„In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde der populäre Skirt Dance ebenso von Damen der Gesellschaft im Laienzirkel wie von geübten professionellen Tänzerinnen auf der Bühne dargeboten. Der Tanz war feminin, schlicht und gefällig. Wie schon der Name andeutet, reizte er die Anmut wallender Röcke aus, die bis zu den Knöcheln oder gerade bis unter die Wadenmitte reichten. Beim Rennen in schnellen kurzen Schritten und besonders bei rasanten Wirbeln bauschte sich der Rock um die Tänzerin herum und wurde zu einer weichen, ondulierenden Hülle für ihren Körper, was den Schwung der Figur steigerte und den Drehbewegungen zusätzliche Rasanzen verlieh.“³⁰

Nicht selten sprechen Experten darüber, dass der „Skirt Dance“ Vorbild und Ausgangspunkt für viele neue Entwicklungen im modernen Tanz war. Seine Ästhetik war etwas ganz Neues für die damalige Zeit und weder die Technik des klassischen Balletts noch die der bekannten Volkstänze waren für die Bewegungen in dem langen Rock auf der Bühne vorteilhaft. Es musste also ein neues, spezifisches Bewegungsrepertoire für den „Skirt Dance“ geschaffen werden. Die

³⁰ Sommer, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 127.

Tänzerinnen hatten große Freiheit bei der Kreation ihrer Choreografien. Kennzeichnend für den Bewegungsstil des „Skirt Dance“ sind vor allem fließende Armbewegungen und eine anmutige Haltung des Körpers. Anders als beim Ballett wirken die Bewegungen freier und natürlicher.

In den Jahren 1890 und 1891 spielte Fuller in London in einer Produktion, in der ein „Skirt Dance“ Teil des Stückes war. Sie übernahm die Rolle der „Skirt-Tänzerin“ innerhalb kurzer Zeit, woraus Experten schließen, dass sie diese Tanzart schon kannte und sie Ähnliches schon auf Bühnen präsentiert hatte. Sie hatte möglicherweise schon 1885 in Boston zum ersten Mal Erfahrung in diesem Bereich in Murray & Murphy's Stück *Our Irish Visitors* gesammelt. Tanzszenen mit knöchellangen Röcken in Stücke einzubauen war damals sehr üblich, man kann also davon ausgehen, dass ihr der Tanzstil vertraut oder zumindest bekannt war.

Nach ihrer Zeit in London nahm sie wahrscheinlich ihr Kostüm oder zumindest die Schnittidee von besagter „Skirt Dance“ – Szene mit nach Amerika, wo sie gleich bei ihrem nächsten Engagement in dem Stück *Quack, M.D.* Gelegenheit fand, ihre neue Errungenschaft vor Publikum zu präsentieren. Das Stück beinhaltete eine Szene, in der der von Fuller gespielte Charakter hypnotisiert wurde. Fuller trug einen langen, weiten Rock aus weißer Seide und die Bühne war in grünes Licht getaucht. Der Hypnotiseur führte die Figur Fullers, die ihm zu folgen hatte, in immer wilder werdenden Bewegungen und indirekten Wegen über die Bühne. Aus dem im grünen Licht flatternden Rock entstanden für das Publikum überraschende und erstaunliche visuelle Effekte.

In ihrem Buch schreibt Fuller von Rufen aus dem Publikum, denen zu entnehmen war, sie würde in gewissen Momenten wie ein Schmetterling aussehen. Weiters ist aus der Beschreibung zu schließen, dass die begeisterten Zuseher einige Wiederholungen der Szene forderten. Sie beschreibt es, als wären diese Effekte durch Zufall entstanden. So als hätte sie vorher nichts von der Wirkung des Stoffes und des Lichtes gewusst.

Überhaupt wird deutlich, wenn man ihre Autobiographie liest, dass sie gerne den Eindruck erwecken würde, als wäre der Serpentinrentanz keine Erfindung von ihr gewesen oder geplant und choreografiert worden. Es soll so scheinen, als wäre er in einer gewissen Weise einfach zu ihr gekommen.

Einen weiteren Hinweis auf diese Theorie, dass sie gehörigen Einfluss auf ihre eigene Mystifizierung nehmen möchte, bietet die Beschreibung, woher sie besagten Rock hatte, und wie sie auf die Idee kam, ihn in dem Stück zu tragen. Diese Anekdote ist beispielhaft für den gesamten Stil ihres Buches.

Fuller berichtet, dass sie sich noch knapp vor der Premiere für kein Kostüm in dieser Szene entschließen konnte und so kramte sie in ihrem Kasten nach irgendeinem besonderen Kleidungsstück, als ihr eine Schachtel in die Hände fiel, an deren Existenz sie sich im ersten Moment nicht erinnern konnte. Später fiel ihr deren Herkunft allerdings ein. Sie hatte die Schachtel von einem indischen, unbekannten Absender zugeschickt bekommen und kam zu dem Schluss, es müsste wohl ein Geschenk eines Offiziers sein, den sie in London bei einem Abendessen kennengelernt hatte und der ihr damals erzählt hatte, dass er nach Indien gehen werde.

In dem Kästchen befand sich ein weiter „Hindu“-Rock aus weißer Seide und aus Mangel an weiteren Ideen und weil es ihr passend schien, beschloss sie, ihn in dem Stück zu tragen. Um nicht auf den Rock zu treten, musste sie ihn an beiden Seiten mit den Händen hochhalten und somit war das typische Fuller-Kostüm entstanden.³¹

Brandstetter zweifelt jedoch an dieser Geschichte, bezeichnet sie als eine „kleine Legende“³² und stellt die Theorie auf, dass Fuller den Rock nach Amerika mitgenommen hatte, den sie bei dem Stück in London getragen hatte.

Obwohl das Stück *Quack, M.D.* bald abgesetzt wurde, war es für Fuller vermutlich wegweisend für ihre gesamte spätere Karriere. Sie beschloss weiter an den Effekten, die aus dem Zusammenwirken von Licht und dem weißen Seidenstoff entstanden und die dem Publikum so gefallen haben, zu arbeiten.

In ihrer Autobiographie beschreibt sie als weiteren Meilenstein in ihrer Erforschung einen Moment in ihrer Wohnung. Sie habe gerade mit dem langen Rock einige Bewegungen geprobt, als sie plötzlich bemerkte, dass das Licht, das durch das Fenster hereinfiel, märchenhafte Effekte auf ihr Kleid zauberte. In diesem Moment war sie sich sicher, dass sie da etwas Großartiges schaffen könnte, womit sie auch sehr viele Zuschauer ansprechen könnte.

Durch experimentelles und detailgenaues Proben und über einen langen Zeitraum

³¹ Vgl. Fuller, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, S. 26 ff.

³² Brandstetter, *Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil*, S. 26.

hinweg entwickelte sie schließlich die für ihre Tänze charakteristischen Bewegungsabläufe und ästhetischen Merkmale sowie die typischen Kostüme und Lichteffekte.

3.2. Das klassische Fuller-Kostüm

Das Spezialkostüm für ihren Serpentinanz bestand aus einem von ihr entwickelten, mantelförmigen Umhang mit verborgenen, eingenähten Stäben. Über die genaue Form des Kleides hat sie auch in Interviews nie etwas Konkretes erwähnt. Sie versuchte, wie bei allen ihren Ideen, auch bei den Kostümen sehr viel selbst in die Tat umzusetzen und möglichst wenige Vertraute in ihre Geheimnisse einzuweihen. Wenn andere Personen sie zu diesem Thema befragten, antwortete sie nur, dass zu viele Menschen an einer Kopie des Kleides interessiert seien und sie deshalb nichts weiter dazu sagen möchte. Zum Schutz vor Nachahmerinnen ließ sie sich dieses Kostüm in Frankreich 1893 patentieren. Diesen Aufzeichnungen kann man genaueres zum Aufbau des Kostüms entnehmen. Das Patent bezog sich auf ein einfaches, sehr weites Kleid. Darüber kam ein Umhang, der aus vielen dreieckigen Teilen zusammengenäht war. An der äußersten Naht befanden sich in den Stoff genähte Stäbe aus Bambus oder Aluminium zur guten Führung des Umhangs. Das obere Ende des gesamten Kostüms war am Kopf der Tänzerin angebracht.

Die Vergrößerung des Kostüms war ein wichtiger Bestandteil von Fullers Bühnenshow. Die riesigen Stoffbahnen boten natürlich eine vergrößerte Projektionsfläche für das Licht. Die Stäbe wurden somit unerlässlich, um diese Massen von Stoff kontrollieren zu können.

Für den Zuschauer wirkte es oft so, als bestünde das Kostüm aus ganz vielen extra Tüchern. Aus diesem Grund wurde es auch oft falsch nachgeahmt. Loïe Fuller bestand drauf ihre Kleider selbst zu entwerfen und zu gestalten. Immer wieder veränderte sie etwas an ihren ursprünglichen Ideen. Immer neue Einflüsse und Experimente führten zu den unterschiedlichsten Arten des Kostüms für ihre unterschiedlichen Tänze und Figuren.

Die genaue Größe ihres Kostüms und die Maße der Stoffe können schwer rekonstruiert werden. In vielen Quellen wird allerdings davon gesprochen, dass

die Gebilde, die sie in ihren Choreografien mit den Stoffen schuf, vier Meter und höher sein konnten. 1914 tanzte sie bei einer Veranstaltung zugunsten der Familien von Kriegsoptionen in Athen mit ihren Schülerinnen. Sie zeigten dort zehn Tänze und allein für diese Veranstaltung ist belegt, dass 5000 Meter Stoff gebraucht wurden.

Die meisten ihrer Kleider wurden aus Crêpe de Chine genäht, einem schimmernden und leicht transparenten Stoff.

3.3. Der Einfluss des Impressionismus

Die Formen des Jugendstils beeinflussten natürlich nicht nur Fullers Bewegungsschema³³, sondern ebenso die Gestaltung ihrer Kostüme. Die oben genannten Kennzeichen ließen sich ebenso auf den Rücken, die Fuller auf der Bühne trug, wiederfinden.

Später, als sie schon mehr Erfahrung vorzuweisen hatte, versuchte Fuller dann noch mehr in die Richtung der Abstraktion zu gehen. Mit ihrem Spiel aus Farben und Licht tastete sie sich bis weit über die Grenzen des Symbolismus, des Impressionismus und des Art nouveau. Für Brandstetter sind ihre Arbeiten vergleichbar mit der abstrakten Ästhetik von Wassily Kandinsky.

Ein besonders wichtiger Punkt bei den Arbeiten Fullers war dabei die auffällig große Bedeutung, die Farben in ihren Tänzen und Lichtkompositionen übernahmen.

Ein Kult der Farb-Bewegung: Licht- und Farbreflexe, zerstäubt in gleitenden Funkenschwärmen auf endlosen Metern flirrenden Stoffes, erweckten den Eindruck, als seien die maltechnischen Errungenschaften des Impressionismus von der Leinwand in den Raum, auf die bewegte Seide der Szenerie übertragen.³⁴

³³ Vgl. Kapitel 7.1. Impressionismus, Art nouveau.

³⁴ Brandstetter, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 28.

3.4. Muster auf dem Kostüm

Besonders am Anfang ihrer Karriere, bei den ersten Auftritten in den USA und in Paris, waren ihre langen Röcke mit auffälligen Ornamenten geschmückt. Breite Bordüren, bestehend aus den Objekten, die sie auf der Bühne darstellte, oder nach denen sie ihre Tänze benannt hatte. Schlangen und Schmetterlinge befanden sich zum Beispiel am Saum des Kleides für den *Serpentinanz* oder *The Butterfly*. Andere Formen waren Orchideen und Vögel. Die Verzierungen waren auf die weiten Stoffe entweder gemalt, gedruckt oder gestickt.



Loïe Fuller im Kostüm zum „Schmetterlings-Tanz“ 1893³⁵

Dieser Schmuck aus Mustern ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Idee für ihre außergewöhnlichen Kostüme sich mit sehr großer Wahrscheinlichkeit von ihren Erfahrungen aus dem Bereich des „Skirt Dance“ herleitete. Am Anfang tanzte sie noch in engen Oberteilen und einem weiten Rock, eine Form, die charakteristisch für den „Skirt Dance“ ist. Besonders aber auch Ornamente als Verzierungen auf dem Stoff des Rockes zu verwenden war im „Skirt Dance“ eine durchaus übliche Vorgehensweise.

Mit der Zeit und der Entwicklung hin zu abstrakteren Themen, wie zum Beispiel in Stücken wie *Nuages* oder ähnlichen Werken, wurde auch die Gestaltung von

³⁵ Sommer, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 128.

Fullers Kostümen immer abstrakter. Ab 1895 wurden aus den bildhaften Mustern abstraktere Formen, die ihre Kostüme schmückten. Sie färbte zum Beispiel die Seide ihres gesamten Kostüms bunt wie einen Regenbogen oder arbeitete mit Farbkleckschen.

Sie hatte damit begonnen, nicht mehr konkrete Bilder auf ihrem Kleid darzustellen, sondern immer mehr abstrakte Form in den dreidimensionalen Raum zu holen und mit Hilfe ihrer Stoffbahnen auf die Bühne zu bringen. In Tänzen wie *Danse du feu* (1895), *The Rainbow* (1893), *La Neige* (1913), *Nuages* (1907), *Feu d'Artifice* (1914) beschäftigte sie sich mit abstrakteren Formen der Natur als es in der Anfangsphase ihrer Karriere der Fall war.

Aus Angst, jemand könnte ihre Ideen stehlen, war es meist Fullers selbst, die die Bemalung ihrer Kostüme vornahm. Sie experimentierte dafür oft stundenlang an ganz spezifischen Farbmischungen und erzählte stolz, dass sie auf dem Gebiet der Farbmischung keine Vorkenntnisse hatte und sich alles Wissen mit Hilfe ihrer unzähligen Versuche angeeignet hat. Auch das genaue Auftragen der Farben auf die Seide war nach ihren eigenen Aussagen schwierig und erforderte viel Übung.

1924 präsentierte die Galerie Jean Désert eine Ausstellung von bemalten Stoffen von Fuller, bei der alles, was in Paris Rang und Namen hatte, anwesend war.

3.5. Stäbe im Kostüm

Ab ihrem Aufenthalt in Berlin begann sie, in ihre Röcke Stäbe einzunähen, um immer mehr Stoff mit ihren Bewegungen kontrollieren zu können. Die Stäbe, die in das Kleid eingenäht waren, arbeiteten als eine für das Publikum unsichtbare Verlängerung der Arme. Mit ihrer Hilfe konnten die Stoffmassen geworfen und gedreht werden. Die Initiation der Bewegung war für den Betrachter nicht wirklich erkennbar. Es wirkte so, als würde der Stoff von einem geheimnisvollen, rätselhaften Ursprung in Bewegung gesetzt werden, wie eine geheime Kraft, ein Windstoß, eine Erscheinung, die sich aus sich, aus einer unbekannten Mitte heraus, selbst bewegte.

Die Stäbe waren nicht an ihr fixiert. Sie hielt sie in den Armen und die Effekte entstanden aus Bewegungen der Hände und Arme sowie aus den Bewegungen des Oberkörpers.

Kleine Impulse der Tänzerin reichten aus, um die Stoffe in Bewegung zu setzen. Durch die Stäbe wirkte das Kostüm wie ein Vergrößerungsglas für ihre Bewegungen, die mit kurzer Verzögerung in voluminöser Form für das Publikum sichtbar wurden. Die ständigen unmerklichen Veränderungen durch die eine Figur scheinbar übergangslos in die nächste Figur überging, wirkten für das Publikum überraschend und faszinierend.

Die Materialien, die für diese Stäbe verwendet wurden, waren Bambus oder Aluminium, damit sie nicht übermäßig starr, sondern auch leicht biegsam waren und sich den Bewegungen des Stoffes zumindest ein bisschen anpassten und die ästhetischen Linien nicht störten.



Loïe Fuller und das Kostüm mit integrierten Stäben³⁶

³⁶ Brandstetter, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 33.

3.6. Experimente mit Radium

Immer wieder nahm sie diverse neue Entdeckungen aus den verschiedensten Bereichen der Wissenschaft und der Technik in ihr Repertoire auf, um ihre künstlerischen Inszenierungen zu bereichern. Zu diesem Zwecke pflegte sie nicht nur intensiv ihre Beziehungen zu anderen Künstlern, sondern besonders auch zu Wissenschaftlern wie dem Astronom Camille Flammarion und seiner Frau. Oft war Fuller mit ihren Mädchen eingeladen, eine ihrer mittlerweile bekannten Choreografien in ihrem privaten Garten vorzutanzten. Eines der gezeigten Stücke im Park der Flammarions war der *Danse of the Opals*.

Ein anderes Ehepaar aus dem Bereich der Wissenschaft, mit dem Fuller in Kontakt stand, waren Marie und Pierre Curie. Fuller interessierte sich vor allem für die Leuchtkraft des Radiums, von der sie gehört hatte, und plante diese neue Entdeckung für ihre Tänze zu verwenden. Sie hatte die Idee, ein Kostüm zu kreieren, das wie Schmetterlingsflügel aussah und mit Hilfe des Radiums von selbst leuchten würde. Sie erkundigte sich aus diesem Grund bei den Curies über die Kosten und Risiken, die dieser Idee folgen würden. Aus Dankbarkeit für die Ratschläge gab Fuller im engsten Kreis eine private Vorstellung im Haus des Ehepaares.

Obwohl ihr Marie Curie auf Grund der Gefährlichkeit dieser Substanz abriet, half sie Fuller, ihre Ideen zu realisieren. In ihrem eigenen Theater auf der rue de Paris ließ Fuller außerdem ein richtiges Laboratorium einrichten, in dem sie sechs Mitarbeiter anstellte, die sich mit der Kreation von fluoreszierenden Substanzen aus Rückständen der Pechblende beschäftigten. Mit dieser Leuchtfarbe wurde anschließend das Kostüm von Fuller behandelt und sie hatte tatsächlich ihr Ziel erreicht. Erstmals 1904 bei einer Vorstellung im privaten Kreis gezeigt, war der *Radium Dance* ein voller Erfolg. Die Farben leuchteten im Dunkel und verliehen der Figur Fullers einen strahlenden Glanz ohne fremde Beleuchtung.³⁷

Die fluoreszierende Wirkung dieser Substanz bot für Fullers Arbeit eine Vielzahl an neuen Möglichkeiten für Spezialeffekte. Dem wirklichen Ausmaß des Risikos bei der Arbeit mit diesem und ähnlichen Elementen war sich Fuller wahrscheinlich nicht bewusst, und deren Gefährlichkeit war damals noch nicht so

³⁷ Vgl. Ochaim, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 52 f.

bekannt.

3.7. Weitere Experimente

In der *Tragédie de Salomé* verwendete sie unter anderem auch Perlenketten zur Unterstützung für ihren Tanz ebenso wie Pfauenfedern und eventuell auch schwarze Schlangen.

Sur la Mer Immense

Für die Pariser Kunstgewerbeausstellung von 1925 inszenierte Fuller das in Kapitel 2.3. im Abschnitt über den Serpentinanz bereits erwähnte Stück *Sur la Mer Immense*. Die Hauptrolle spielte darin eben die „l’escalier monumental“, die große Stiege des Grand Palais in Paris. Sie wurde in ein „Meer von leuchtenden Wellen“³⁸ verwandelt.

„Die Tänzerinnen bewegten sich auf der rampenartigen Spielfläche unter- und oberhalb der Stoffbahnen. Die Perspektive, die sich aus dieser kaskadenförmigen Anordnung ergab, klappte die Bühne quasi nach oben, die so zu einer idealen Projektionsfläche wurde. Die Riesentreppe der großen Festhalle verschwand unter den azurblauen Seidendraperien, die von unsichtbaren Händen in Bewegung gesetzt wurden und so verschiedenste Formen annahmen. Die aufgebauchten Stoffbahnen schimmerten in der Lichterflut der auf sie gerichteten Projektoren; Körper und Raumgrund verschmolzen zu einer reliefartigen Komposition. Die Vielfalt der Beleuchtungseffekte folgte den „Farbwerten“ der Musik.“³⁹

Fullers Grundideen wurden hier genutzt und etwas variiert in Szene gesetzt. Statt ihren eigenen Körper zu verhüllen, drapierte sie eine große Stiege mit Stoffen. Die Tänzerinnen dienten an Stelle der Arme dazu, die Seide zu bewegen. Sie nutzte die Möglichkeit einer Vorstellung außerhalb eines klassischen Theaters, um ihre Ideen zu erweitern und Neues zu erproben. Das besondere an dem Konzept war, dass diese Choreografie nur in Verbindung mit dieser Treppe möglich war. Sie schuf Kunst unter dramaturgischer Einbeziehung von Architektur in Verbindung mit Stoffen. Dieses von Fuller entworfene Konzept erinnert Brandstetter an das Prinzip des Verhüllungskünstlers Christo.⁴⁰ Diese aufwändige Inszenierung im

³⁸ Ochaim, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 76.

³⁹ Ochaim, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 76.

⁴⁰ Vgl. Brandstetter, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 31 f.

öffentlichen Raum zeigt, wie neugierig Fuller allem Neuen gegenüber war und wie offen sie die Begriffe Theater und Tanz verstand.

4. Aufführungstechnik

4.1. Die Entstehung ihres Stils

Vorbilder

Fuller hatte, bevor sie ihre Solokarriere als Tänzerin und Produzentin ihrer eigenen Stücke begann, schon viel Erfahrung am Theater gesammelt. Als sie 1892 ihr Debut in Paris feierte, war sie 30 Jahre alt. Seit ihrer Jugend hatte sie als Sängerin und Schauspielerin in vielen Teilen der Welt auf der Bühne gestanden und hat viele unterschiedliche Arten des Theaters hautnah miterlebt.

So spielte sie zum Beispiel 1887 in dem Stück *The Arabian Nights* mit, in dem viele Szenen mit kreativen Beleuchtungsszenarien vorkamen. Es wird unter anderem von beeindruckenden Darstellungen von Grotten und Kristallhöhlen berichtet. Stücke wie dieses inspirierten Fuller zu ihren Werken und prägten ihre künstlerischen und ästhetischen Vorstellungen.

Durch ihre langjährige Erfahrung beim Theater kannte sie die unterschiedlichsten neuen Möglichkeiten zur Veränderung und Verbesserung von bis dahin üblichen Theatertraditionen, wie die Idee von Herkomer zum Verzicht auf das Rampenlicht oder die komplette Verdunkelung des Zuscherraumes von Wagner, und kombinierte sie für ihre Zwecke. Ihre Theaterpraxis erleichterte es ihr auch, selbst neue Möglichkeiten und Optimierungen an ihren Stücken vorzunehmen. Auch ihre Offenheit für Ungewöhnliches und Unbekanntes war sicher eine Eigenschaft, die sie dank ihrer vielseitigen Arbeit in den unterschiedlichsten Stücken und Ländern erwerben oder zumindest ausbauen konnte.

Zufall und Ehrgeiz

Neben diesen sehr wichtigen Einflüssen am Beginn der Karriere Fullers trugen vor allem auch ihr Fleiß und ihr Ehrgeiz einen großen Teil zu ihrem Erfolg bei. Viele Dinge, die in ihrer Phantasie als eine Idee entstanden waren, trainierte und erforschte sie in stundenlangen Proben und Versuchen.

Der überraschende Erfolg ihrer ersten Szene mit dem langen Rock als Kostüm, gemeinsam mit dem Licht, führten sie ein Stück weiter in jene Richtung, die sie später künstlerisch einschlagen würde. Ebenso dürfte jener in Kapitel 3.1.

beschriebene Augenblick prägend gewirkt haben, als sie im Spiegel zuhause die Reflexionen des Sonnenlichts auf ihrem Kostüm zum ersten Mal selbst sah, und daraus ein Tanzprogramm zu entwickeln begann.

Obwohl sie diese These auch vor allem selbst propagierte, haben neben ihrer langjährigen Erfahrung sicher mehrmals Zufälle dazu geführt, dass sie erkannte, welches Potential in diesem Zusammenwirken aus Licht, Stoff und Bewegung lag. Fullers Talent war es auch, dieses Potential sofort zu erkennen und weiterzuentwickeln.

Die Erkenntnis – farbiges Licht

Eine weitere wichtige Entdeckung waren die Möglichkeiten, die sich ergaben, wenn man farbiges Licht auf den Stoff strahlen ließ. Die Lichtspiele, ausgelöst vom Sonnenlicht, das durch farbige Fenster in der Kathedrale von Notre Dame fiel, inspirierten sie nach eigenen Angaben ebenfalls zur Entwicklung ihrer Tänze.

„Notre Dame! The great cathedral [...] what enchanted me more than anything else was the marvellous glass of the lateral rose windows, and even more, perhaps, the rays of sunlight that vibrated in the church, in various directions, intensely coloured, as a result of having passed through these sumptuous windows.

I quite forgot where I was. I took my handkerchief from my pocket, a white handkerchief, and I waved it in the beams of coloured light“⁴¹

Sicher ist, dass viele verschiedene Einflüsse aus den unterschiedlichsten Bereichen des Lebens und der Kunst die Phantasien Fullers prägten und die Entwicklung ihres eigenen Stiles beeinflussten.

Sie soll auch die Lichtshow bei der Pariser Weltausstellung auf dem Champs de Mars gesehen haben. Die Fontänen des riesigen Springbrunnens wurden dabei mit Hilfe von Glasplatten von unten beleuchtet und boten ein grandioses visuelles Spektakel. Die Idee ihres Feuertanzes, der von unten beleuchtet wurde, entstammte wahrscheinlich dieser Erfahrung.

⁴¹ Fuller, Fifteen Years of a Dancer's Life, S. 62 f.

4.2. Dunkelheit

Das Besondere an den Tänzen Loïe Fullers war, dass sie schon sehr früh darauf bestand, ihre Tänze vor verdunkelten Zuschauerräumen zu zeigen, obwohl das am Ende des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen am Theater noch nicht üblich war. Immer wieder gab es Stimmen, die sich aus Gründen der Sittlichkeit und der Sicherheit für die Beleuchtung des Zuschauerraumes aussprachen. Die Verdunkelung war demnach keine vollkommen neue Idee, schließlich war es ein Konzept Richard Wagners aus seiner Zeit im Festspielhaus Bayreuth, welches sich nach und nach immer mehr durchzusetzen begann, beziehungsweise lassen sich Versuche dieser Art bis zur Eröffnung des Teatro Olimpico im Jahr 1585 zurückverfolgen⁴². Fuller war sich ebenfalls des Nutzens der Abdunkelung des Zuschauerraumes bewusst und arbeitete damit konsequent in ihren Shows.

Auch der Bühnenraum war bei ihren Darbietungen komplett abgedunkelt. Mit ihrer speziellen Lichttechnik war es möglich, genau jene Bereiche der Bühne, die eingesehen werden sollten, präzise hervorzuheben. Meistens lag die ganze Bühne im Dunkeln und nur sie selbst wurde durch die Scheinwerfer sichtbar gemacht. Der uneingeschränkte Fokus der gesamten Vorstellung lag auf der Person Fullers und den Bewegungen ihres Kleides. Diese Methode der Verdunkelung ließ es überhaupt erst zu, dass ihre ausgeklügelten Lichtprojektionen für den Zuseher in vollem Ausmaß erlebbar wurden.

4.3. Bühnenbild

Auch das Bühnenbild, beziehungsweise das konsequente Fehlen desselbigen, unterstützte den Fokus auf die Figur Loïe Fuller auf der Bühne. Ihre Stücke waren auch nicht mit naturalistischer Bühnendekoration ausgestattet. Die Bühne war in den meisten Fällen leer. Einzige Ausnahmen waren Projektionsflächen, die für das Licht dienten, wie zum Beispiel Spiegel oder Glaswände.

Abgesehen davon benutzte Fuller fast nie Requisiten in ihren Stücken. Lediglich das Licht, die Musik und ihr Kostüm waren notwendig, um das Publikum zu faszinieren.

⁴² Vgl. Maino, Maske und Kothurn: Licht. Kunst. Theater. S. 38 f.

Appia forderte auf der Bühne auch keine bunten Bühnenbilder, sondern lediglich die Arbeit mit Projektion von Farben. Loie Fuller arbeitete mit diesem Prinzip von Beginn an. Das Spannungsfeld von Raum und Licht sollte bei ihren Inszenierungen immer weiter in den Vordergrund gerückt werden. Die Effekte wurden vom „malenden“ Licht verursacht.

Dies waren alles Ausgangspunkte für die Arbeit von Fuller. Von diesen festen Grundsätzen aus, hat sie begonnen, weiter zu forschen, und das schon vor der Veröffentlichung von Appias und Craigs Schriften.⁴³

4.4. Position des Lichtes

Die Beleuchtung durch das sogenannte Rampenlicht wurde von Fuller eigentlich vollkommen abgelehnt. Das Licht wurde bei ihr vorwiegend von den Seiten und von oben auf die Bühne geworfen. Diese Idee war grundsätzlich nicht neu. Einer der Ersten, der die Verwendung von Rampenlicht abschaffte, war Sir Hubert von Herkomer in den 1880er Jahren. Auch Karl Friedrich Schinkel versuchte beim Neubau des königlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt in Berlin, mit dem er betraut wurde, neue Ideen zu verwirklichen, weg von der Kulissenbühne und hin zu neuen Farb- und Licht-Effekten. „Seine „Erscheinung der Königin der Nacht“ unter der Kuppel des nächtlichen Himmelsgewölbes beeinflusst bis heute jeden, der sich mit dieser zentralen Szene der Mozartoper auseinandersetzen muss.“⁴⁴ Fuller erkannte das große Potential dieses noch nicht sehr verbreiteten Trends der Beleuchtung für ihre Zwecke.

In späteren Stücken experimentierte sie noch viel mehr mit der Position der Scheinwerfer. In *Feuertanz* tanzte sie auf einer Glasplatte und der Hauptteil des Lichtes kam von unten. Eine Zeit lang experimentierte sie auch mit Schatten und Silhouetten. In diesen Fällen kam das Licht aus verborgenen Lichtquellen. Manchmal verwendete sie auch farbige Glühbirnen direkt auf der Bühne zur Dekoration, wie zum Beispiel in ihrem *Mirror Dance*.

⁴³ *La mise en scène du Drame Wagnérien* von Appia wurde 1895 veröffentlicht, *Die Kunst des Theaters* von Craig 1905.

⁴⁴ Greisenegger, Schein werfen. S. 31.

4.5. Farben

Farben waren sehr wichtig für die Wirkung von Fullers Choreografien. Um Farben auf der Bühne zu erzeugen, verwendete sie farbiges Glas als Filter vor den Scheinwerfern. Mit den Beleuchtern waren bestimmte Zeichen vereinbart, die das Wechseln der Farben ankündigten.

Bei den ersten Vorstellungen in Amerika hatte sie noch nicht viel Erfahrung und die Lichttechnik war deshalb eher einfach gehalten. Auch schreibt sie in ihrem Buch, dass sich in den Theatern, in denen sie zu Beginn ihrer Karriere tanzte, das Licht oftmals nicht so realisieren ließ, wie es ihrer Vorstellung nach hätte sein sollen.

Als sie 1892 in den Folies-Bergère ihr Debüt feierte, waren ihre Lichteffekte allerdings schon ausgereifter. Sie benutzte Drehscheiben vor den Scheinwerfern, um ein schnelleres Wechseln von Farbe zu Farbe zu ermöglichen.

Eine weitere Strategie war das Übereinanderlegen von Lichtbildern und Überblendungen von einem zum nächsten Bild. Ihre Farbfilter und Dias stellte sie durchgehend selbst her und hielt die Details streng geheim, um sich vor Nachahmern zu schützen. Nur einige wenige Vertraute waren eingeweiht in das Geheimnis ihrer Farbmischungen. Aus diesem Grund ist Fuller in der Forschung auch weitgehend unbeachtet geblieben und eine exakte Beschreibung ihrer Aufführungspraxis heute eigentlich unmöglich.

Der Einsatz von bunten Farben war für Loïe Fuller sehr charakteristisch. Umso mehr wurde die Wichtigkeit der Farbe betont, wenn sie in einigen Stücken nur mit weißer Beleuchtung arbeitete, wie zum Beispiel in *La danse Blanche* oder am Ende von *La danse du Lys*.

Als sehr beeindruckend galt der Effekt von bunter Beleuchtung. Am Beginn ihres Serpentinanzes wurde die regungslose Gestalt Fullers vorerst nur mit weißem Licht beleuchtet. Kaum setzte sie sich allerdings in Bewegung, erstrahlte sie plötzlich in allen Farben.

Es waren Flammarions Forschungen über das Licht, die ihr viele neue Einblicke in die Kunst der Farbzusammensetzung zuteil werden ließen. Flammarion hatte die Wirkung von unterschiedlich farbigem Licht auf das Pflanzenwachstum erforscht und auch mit der Wirkung von buntem Licht auf Menschen

experimentiert. Fuller war sich sicher, dass farbiges Licht sich auf die Psyche des Menschen auswirkt, und setzte sich mit der Frage ausgiebig auseinander. Mit dieser Meinung war sie auch durchaus nicht allein. Die Beziehung zwischen Farben und dem psychischen Befinden einer Person stand damals im Mittelpunkt eines regen Forschungsprozesses. Besonders die Künstler des Expressionismus setzten sich mit der unterschiedlichen Wirkung von Farbe intensiv auseinander.

4.6. Spezial-Effekte

Feuertanz

Die Faszination des Feuertanzes entstand durch den extra dafür erfundenen und entwickelten Effekt der auf einer Glasplatte tanzenden Loïe Fuller, die von unten beleuchtet wurde. Das Licht in den Farben des Feuers in Verbindung mit dem sich bewegenden Kostüm erweckte den Eindruck, eine Flamme würde auf der Bühne entstehen, größer und bedrohlicher werden und schließlich wieder in sich zusammenfallen. Die Idee für diese technische Erfindung ließ sie sich 1893 in Frankreich, England und 1894 auch in den USA unter dem Namen „Mechanism for the Production of Stage Effects“ patentieren. Das Prinzip bestand aus einem Doppelboden im Bühnenraum, aus Holz mit runden Öffnungen, in denen sich Glasplatten oder Linsen befanden. Unter diesen Öffnungen wurden Scheinwerfer positioniert, deren Strahlen nach oben leuchteten. In der Mitte der Bühne befand sich ein Sockel, ebenfalls aus Glas, auf dem eine ungefähr einen Quadratmeter große Glasplatte mit verspiegelter Unterseite lag. In deren Mitte war wiederum ein Loch zu finden, durch den das Licht von unten durch den Sockel zur Tänzerin gelangte.

In diesem Zusammenhang wird auch kurz ihr Bruder Burt Fuller erwähnt, der oft als Beleuchter für sie arbeitete. Dieser wechselte die Farbfilter der zwei Scheinwerfer, die sich unterhalb des Bühnenbodens befanden, auf gewisse Zeichen hin aus. Vier bis acht andere Scheinwerfer beleuchteten die Szenerie außerdem aus den Kulissen.

Die Uraufführung von *Feuertanz* fand 1896 in der Koster & Bial's Music Hall in New York gemeinsam mit anderen Stücken statt.

Experimente mit Reflexionen

Winkelig angeordnete Spiegel waren das Prinzip des *Mirror Dance*. Im Hintergrund der Bühne standen vier große Spiegel, in einem Halbkreis angeordnet. In den Zwischenräumen befanden sich bunte Glühbirnen. Der Bühnenboden und die leicht geneigte Decke waren ebenfalls verspiegelt. Durch die vielfache Reflexion der Lichtsäulen und der Tänzerin entstand ein interessantes, ungewohntes Bild für den Zuseher. Er sah die Tänzerin auch aus Positionen, die ihm ohne diese optischen Tricks verborgen geblieben wären. Auch für diese Vorrichtung sicherte Fuller sich offiziell die Rechte. Das Patent für diesen „Theatrical Stage Mechanism“ bekam sie 1893 in Frankreich und 1895 in den USA.

1899 und 1900 ließ sie sich die Idee patentieren, eine Glaswand zwischen Publikum und Bühne aufzustellen. Diese Wand war für die Zuseher nicht sofort wahrnehmbar. Sie bildete mit zwei Spiegeln, die auf der Bühne angebracht waren, ein Dreieck, in dessen Ecken sich wieder Spiegel befanden. Da die Bühne sehr hell beleuchtet wurde und der Zuschauerraum sehr dunkel war, sah der Zuseher also durch die Glaswand in das Dreieck hinein. Für die Tänzerin, die im Dreieck stand, wurde das Glas dadurch allerdings zum Spiegel und die Reflexion der Glaswand wurde auf die hinteren Spiegel geworfen. Das Publikum sah somit in den Spiegeln die Tänzerin auch von vorne, aber gleichzeitig auch die leibhaftige Tänzerin auf der Bühne agieren.

Im *Ballett of Light* von 1908 stand eine Glaswand im Vordergrund und eine zweite im Hintergrund der Bühne. Darauf projizierte Fuller Dias und erreichte durch ein leichtes Verschieben der Bilder einen dreidimensionalen Effekt.

Viele dieser Effekte mit Glas und Spiegeln waren allerdings auf Tourneen und Gastspielen aufgrund fehlender Mittel oft nicht durchführbar.

Licht und Schatten

Als eine natürliche Folge ihrer lebenslangen Arbeit mit den Feinheiten des Lichts und den Tricks mit Beleuchtung scheint die Beschäftigung mit dem Wechselspiel aus Beleuchtung und „Nichtbeleuchtung“ eigentlich ein logischer Schritt zu sein. In *Une Nuit sur le Mont Chauve* und *La Danse de Mains* experimentierte Loïe Fuller erstmals mit den fürs Theater nutzbaren Effekten des Schattens. Im zweiten

Stück wurden Hände auf die sich im Bühnenhintergrund befindliche Projektionsfläche projiziert, die im Vergleich zu den real auf der Bühne anwesenden Tänzerinnen riesig wirkten.

Sie experimentierte mit einer einzigen Lichtquelle, die ja viele unterschiedlich große Schatten auf eine Projektionsfläche werfen kann, je nachdem, wie weit die Tänzerin von der Lichtquelle entfernt ist. Anders als im klassischen Schattenspiel wurde die Geschichte nicht nur durch Schattenfiguren erzählt. Bei Fullers Stücken sah man im Hintergrund die auf die Projektionsfläche geworfenen Schatten und gleichzeitig reale Tänzerkörper auf der Bühne.

In *Soldats de Brésil* (1921) spielte sie mit weiteren Möglichkeiten der Schattenfiguren. Sie schienen sich zum Beispiel in Richtung Publikum zu neigen.

Les Ombres Gigantesques ist eines der erwähnenswertesten Stücke in dieser Hinsicht. Es wurde im Rahmen der *Ballets Fantastiques* gebracht und zum ersten Mal 1922 aufgeführt. Zu sehen war eine Gruppe von als Hexen verkleideten Tänzerinnen mit spitzen Hüten. Die riesigen Schatten im Hintergrund schienen die Gruppe von Tänzerinnen zu gefährden. Eine überdimensionale Schattenhand suchte scheinbar ein Opfer und ein riesig großer Fuß drohte, die auf dem Boden zusammengekauerten Winzlinge zu zertreten.

Lichtorgel

Schon 1909 arbeitete sie mit einer Art Lichtorgel, einem Klavier, dessen stumme Tasten über elektrische Leitungen mit den vorhandenen Lampen verbunden waren. Die Lichtstimmungen wurden so von den Beleuchtern auf Fullers Signale hinauf im Rhythmus der Musik verändert. Dieses Gerät soll die Koordination der verschiedenen Lichteffekte erleichtert haben. Es verringerte sich dadurch die Anzahl der Beleuchter, die bei den Vorstellungen von Loïe Fuller anwesend sein mussten.

Erst später gab es ähnliche Experimente von Alexander Lásló und Ludwig Hirschfeld-Mack.

4.7. Strukturglas

Sie arbeitete nicht nur mit farbigen Filtern vor ihren Scheinwerfern, um unterschiedliche Lichtprojektionen auf ihre Stoffe zu werfen. Sie verwendete auch strukturiertes und gemustertes Glas, um neue optische Eindrücke zu schaffen. Dazu benutzte sie zum Beispiel auch Flammarions Aufnahmen der Mondlandschaft in ihrem Stück *Nuages*. Ähnlich wie bei den anderen Aspekten ihrer Show bestand sie auch bei den gefärbten Filtern auf detaillierte und genaue Arbeit. Die meisten Innovationen entwickelte sie selbst und vertraute sie nur wenigen Menschen an. Einem Bericht eines Mitarbeiters zufolge, der nicht zu viel dazu sagen wollte, um ihr Vertrauen nicht zu missbrauchen, bestand der Trick allerdings aus einfachsten Mitteln, denen man eine derartige Wirkung gar nicht zutrauen würde.⁴⁵ Angesprochen werden Bilder von Wolken, Rauch, Wassertröpfchen und Pflanzen, die als Raster für ihre Beleuchtung verwendet wurden.

4.8. Laterna Magica

Kennen gelernt hat sie dieses Prinzip wahrscheinlich schon früh. Als sie Reden gegen den Alkoholmissbrauch hielt, wurde sie wahrscheinlich visuell von den Projektionen der Laterna Magica unterstützt.

Später war das Prinzip der Laterna Magica ein sehr wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit am Theater. Mit Hilfe von zwei oder mehr verschiebbaren Glasbildern konnte der Eindruck von Dreidimensionalität und Bewegung erweckt werden, ein Effekt, der in einigen ihrer Stücke Verwendung fand, wie zum Beispiel in dem vorher erwähnten *Ballett of Light*.

⁴⁵ Vgl. Sommer, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 129.

4.9. Lichtquellen

Fullers Darbietungen wären ohne die damals neuen und viel intensiveren Lichtquellen, die das elektrische Licht bot, nicht möglich gewesen. Das präzise und kräftige Ausleuchten der Bühnenmitte war erst mit Erfindung der Gas- sowie der elektrischen Beleuchtung gegeben. In Verbindung mit den neuen starken Scheinwerfern ermöglichte es der Verzicht auf Rampenlicht Fuller, das Licht in der Mitte der Bühne zu konzentrieren. Das Licht der bis dahin oft verwendeten Kohlenfadenlampen war für diese speziellen Anforderungen eindeutig zu schwach. Das elektrische Licht der Bogenlampe war ideal für ihre Arbeiten.

Da die Elektrifizierung der Theater noch ziemlich am Anfang stand und keineswegs einheitlich verlief, fand sich Fuller bei ihren Tourneen und Gastspielen nicht immer den perfekten Voraussetzungen gegenüber. Oft verwendete sie noch Gasbeleuchtung. Teilweise ist in ihren Aufzeichnungen die Wahl der Beleuchtung nicht genau vorgeschrieben und es werden mehrere Möglichkeiten angegeben.

Die Anzahl der Lichtquellen war anscheinend je nach Tanz ziemlich unterschiedlich. In einem Interview sprach sie von „zwischen 10 bis 34 Scheinwerfern“⁴⁶. Da die Maschinen damals noch manuell vom Beleuchter bedient wurden, war eine exakte Einstudierung des Ablaufes und der Beleuchtungswechsel anhand von vereinbarten Zeichen im Vorfeld der Aufführung unumgänglich.

Fuller selbst konzipierte und kontrollierte die technischen Details in ihren Shows. In langen Proben erklärte sie den Beleuchtern, wann die Farben geändert werden mussten, welche Signale es gibt, wann das Gas abzdrehen ist und vieles mehr.

Durch das Experimentieren mit den kräftigen modernen Lichtquellen hatte Fuller auch mit einigen Konsequenzen zu kämpfen. Die ultraviolette Strahlung der von ihr oft verwendeten elektrischen Bogenlampe wirkte sich negativ auf ihre Sehkraft aus. Es gibt Hinweise darauf, dass sie unmittelbar nach einer Vorstellung oft nichts sah, wenn sie von der Bühne kam. In ihren späteren Lebensjahren trug sie angeblich eine dicke Hornbrille.

⁴⁶ Vgl. Ochaim, Loïe Fuller: Tanz Licht-Spiel Art Nouveau, S. 37.

4.10. Technische Forschung im eigenen Labor

Ihre Art der Beleuchtung war für damalige Verhältnisse eher ungewöhnlich. Fuller bemühte sich, die gesamten ihr zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der elektrischen Beleuchtung für die Verbesserung ihrer Bühnenpräsenz zu nutzen und sie beschäftigte sich daher auch eingehend mit einer Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten.

Sie versuchte, meist schon bekannte technische Effekte und Gegebenheiten in langen Testphasen neu zu nutzen und weiterzuentwickeln. Als Grund für ihre intensive Forschungsarbeit gab sie immer ihr Interesse an der Wissenschaft an. Wenn sie nicht Tänzerin geworden wäre, wäre sie wohl in die Wissenschaft gegangen, meinte sie oft.

Besonders interessiert war sie vor allem auch an neuen Entdeckungen in allen Bereichen der Physik. Sie war allerdings ebenfalls auf den Gebieten der Elektrizität und der Chemie auf dem neuesten Stand. Wie zuvor schon erwähnt pflegte sie regen Kontakt mit den Physikern Pierre und Marie Curie sowie mit Camille Flammarion und versuchte deren Forschungsergebnisse für ihre Arbeit zu nutzen.⁴⁷

In ihrem eigenen Labor im Theater in der rue de Paris erforschte und entwickelte sie mit ihrem Team neue technische Mittel. Eine der Errungenschaften war die Perfektionierung der Kohlenfadenlampe für ihre Verwendungszwecke.

4.11. Geheimhaltung

Das bereits kurz erwähnte Problem einer genauen Erforschung von Fullers Experimenten mit Licht und Färbung, der Gelatine-Beschichtung von Glasplatten sowie der Verwendung von Rastern ist die Tatsache, dass Fuller aus Angst vor der Konkurrenz von Nachahmern immer danach strebte, ihre Tricks und Lichttechniken streng geheim zu halten, und nur wenigen Menschen die Methoden ihrer Arbeit anvertraute. Vertraute waren zum Beispiel ihr Bruder, der sie immer wieder als Beleuchter unterstützte, sowie ihre langjährige Freundin Gab. Einigen wenigen Quellen und vor allem ihren Angaben bei der Einreichung ihrer

⁴⁷ Vgl. Kapitel 3.

Patente sind die spärlichen Informationen zu entnehmen, die uns heute von ihrer Arbeit bleiben. Erkennbar ist dennoch, dass sie aus ihrer großen Erfahrung am Theater und mit Hilfe ihrer kreativen Persönlichkeit immer wieder eine Fülle an neuen Ideen gebär, die sie unermüdlich in stundenlangen Versuchen für ihre Zwecke weiterentwickelte und perfektionierte. Sie verstand es, die Qualität von Ideen, die andere vor ihr hatten, zu erkennen und aufzugreifen. Anschließend veränderte und ergänzte sie diese oft mit den einfachsten Mitteln und schuf so ihre neuartige, außergewöhnliche und ihr eigene Ästhetik.

4.12. Engagements im Bereich der Lichttechnik

Boston Opera House

Der Einfluss von Loïe Fuller in Bezug auf die Lichtsituation im Theater bestätigt sich dahingehend, dass das Boston Opera House auf sie aufmerksam wurde und sie für die Neugestaltung der Bühnenbeleuchtung engagierte. Eine der wichtigsten Neuerungen, die sie dafür vorsah, war vor allem der Einbau eines doppelten Bühnenbodens aus Glas. Weiters plädierte sie für die Abschaffung des Rampenlichtes zugunsten einer Beleuchtung von allen Seiten der Bühne und aus dem Zuschauerraum. Die von ihr weiterentwickelte Kohlenfadenlampe sollte Anwendung finden. Sie plante außerdem ein größeres Bühnentor und entwarf ein spezielles Beleuchtungskonzept für gemalte Bühnenprospekte.

Lichtprojektionen

Doch nicht nur im Bereich der Beleuchtungsplanung war Fuller für andere Theater und „Theatermacher“ tätig. Ihr praktisches Fachwissen im Bereich Beleuchtungstechnik stellte sie auch für fremde Stücke zu Verfügung. 1924 zeichnete sie zum Beispiel für die Projektionen in dem Stück *Mouchoir de Nuages* von Tristan Tzara, das von Marcel Herrand inszeniert wurde, verantwortlich.

5. Film

5.1. Verwandte Prinzipien

Ganz charakteristisch für die Tänze Fullers war die meisterhafte Kombination von Licht und Stoff, die Bilder schuf, welche sich wiederum übergangslos ablösten. Eine ununterbrochene, choreografierte Bewegung wurde somit erzeugt. Dieses Prinzip ist dem des Films sehr ähnlich. Das Faszinierende an dieser damals neuen Erfindung war das für das menschliche Auge unbemerkbare Ineinanderübergehen von Bildern.

Ebenso ähnlich zum Film verhielt sich der Raum, in dem Fullers Darbietungen stattfanden. Wie die Präsentation von Filmen im abgedunkelten Kinosaal, erfolgten ihre Aufführungen genauso in vollkommener Dunkelheit. Das Kostüm diente analog zur Leinwand als Projektionsfläche. Den ungewöhnlichen Effekten, die Fuller in ihre Shows integrierte und an deren Weiterentwicklung sie permanent forschte, waren im Film so gut wie keine Grenzen mehr gesetzt. Besonders ihre Kreationen im Spannungsfeld zwischen Licht und Raum erwiesen sich für das neue Medium Film als zweckdienlich.

5.2. *Le Lys de la Vie*

Ihr erstes größeres Projekt, nachdem sie während des 1. Weltkrieges vorwiegend schon bekannte Tanzshows zur Unterhaltung auch für Truppen im Kriegsgebiet präsentiert hatte, war das Tanzstück *Le Lys de la Vie*. Die Handlung basierte auf einer Erzählung, die sie von ihrer Vertrauten, der Königin Marie von Rumänien, gehört hatte. Die einzige Aufführung dieser Arbeit wurde am 1. Juli 1920 präsentiert. Was allerdings viel wichtiger war, sie beschloss dieses Werk auch zu verfilmen. Es ist nicht ganz klar, wann die Dreharbeiten dazu begannen, mit Sicherheit kann nur gesagt werden, dass der Film 1921 fertig wurde. Es war Fullers erstes Projekt im aufstrebenden Medium Film. Das „Filmballett“ wurde im Gaumont-Palace uraufgeführt.

Für die experimentierfreudige Loïe Fuller war der Film ein ideales Medium, um eine Vielzahl von neuen Ideen in die Tat umzusetzen. Inhaltlich handelte es sich in

dem Stück um eine abenteuerliche Reise der Hauptfigur, einem traurigen Mädchen, welche durch viele unterschiedliche Phantasiewelten führte. Dies war natürlich eine adäquate Herausforderung für die phantasiegeladene Genialität Fullers und im Genre Film hatte sie dafür natürlich noch bessere Gestaltungsmittel als auf einer Bühne zur Verfügung.

Themen, wie sie schon in ihren Bühnenstücken vorgekommen waren, verarbeitete sie im Film wieder. Dazu kam eine große Zahl neuer Möglichkeiten, die der Film ihr bot, wie zum Beispiel die Wirkung der Zeitlupe und die Verwendung von Negativfilm. „Verfremdungen“ wie diese schufen für die damalige Zeit völlig neue Eindrücke. So verwendete sie bereits zahlreiche Techniken der französischen Film-Avantgarde. Gabriele Brandstetter spricht in ihrem Text: „Die Tänzerin der Metamorphosen“ von Gegenstandsverfremdungen, Körperverwandlungen, Bewegung, Überblendungstechniken, von Nah- und Außenaufnahmen und zahlreichen anderen Praktiken, die Filmemachern wie Henri Chomette, René Clair und Marcel Duchamp dann in den 20ern zu Bekanntheit verhalfen.⁴⁸

Die Außenaufnahmen für *Le Lys de la Vie* wurden in der Umgebung von Paris und am Meer gedreht. Für die Innenaufnahmen durfte Loïe in den Gaumont - Studios arbeiten. Im Missverhältnis zu ihren zahlreichen Ideen stand für die endgültige Realisierung nur wenig Geld zur Verfügung. Brandstetter schreibt in ihrem Buch *Loïe Fuller* über den Film: „Die Details wirken in mancherlei Hinsicht improvisiert“⁴⁹.

Die Schauspieler, die Fuller für den Film begeistern konnte, waren René Clair, der den Prinz spielte, und Damia, die den Part der Königin und der alten Frau übernahm. Alle anderen Rollen wurden von Schülerinnen Fullers dargestellt.

Aus heutiger Sicht ist es schwierig, etwas über den Film in Erfahrung zu bringen. Die ersten 19 Minuten des Werkes wurden 1987 in Paris entdeckt. Der Rest gilt bis heute als verschollen. Während der damaligen Zeit waren die Kritiken für Fullers Regiedebut aber durchwegs positiv. Brandstetter vergleicht diesen und andere Filme Fullers mit denen Germaine Dulacs.

Ihre Lebensgefährtin und Freundin Gabrielle Bloch hat sie bei der Produktion des Filmes unterstützt.

⁴⁸ Vgl. Brandstetter, Loïe Fuller: *Getanzter Jugendstil*, S. 31.

⁴⁹ Brandstetter, Loïe Fuller: *Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*, S.71.

5.3. *Vision des rêves*

Ihr zweiter Film entstand in den Jahren 1924/25 und hieß *Vision des rêves*. Wie es für sie typisch war, beließ sie es auch hier nicht bei einem reinen Abfilmen ihrer Werke. Sie erhob den Film selbst zur Kunst und versuchte, die Möglichkeiten in dem bahnbrechenden Medium auszuloten. Bei diesem Projekt hatte sie vor allem mit dem Effekt der Projektion von Negativen und der Verwendung der Zeitlupe gearbeitet. Leider ist der Film verloren gegangen.

5.4. *Coppelius und der Sandmann*

Ihr nächster geplanter Film sollte *Coppelius und der Sandmann* werden. Sie plante eine filmische Umsetzung der Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann. Hoffmanns Geschichte beinhaltet die Beschäftigung mit Projektionen und Blicken, Perspektiven, optischen Apparaten und Brillen. Fuller versuchte, diese Aspekte für das Medium Film umzuwandeln. Sie plante dafür eine Reihe neuer Effekte und Seheindrücke. Die Arbeit am Film begann 1927. Das Projekt wurde aufgrund ihres Ablebens allerdings nie vollendet.

5.5. Filme - inspiriert von Loïe Fuller

1954 tauchten die „Balletts Loïe Fuller“ in einem Film mit Louis de Funès auf. Es handelte sich um den Film *Ah! Les Belles Bacchantes* von Robert Dhéry und gezeigt wurden darin die Stücke *Danse Metal*, *Voile* und ein weiterer Solotanz sowie ein Gruppentanz.

Ebenfalls zu sehen war das Loïe Fuller-Ensemble in Jean Boyers Film *Femmes de Paris* von 1952.

Über Fuller selbst gibt es eher wenig Filmmaterial. Kurze Aufnahmesequenzen von ihr entstanden ab 1900. Charles Pathé filmte Fuller 1905 bei ihrem *Danse Feu*. 1913 wurde zum ersten Mal ein kompletter Tanz von ihr aufgenommen. Viele ihrer Nachahmerinnen wurden jedoch viel öfter gefilmt.

Von den Skladanowsky-Brüdern wurde im Berliner Wintergarten schon 1895 ein Teil des Serpentinanzes gezeigt. Dargeboten wurde dieser allerdings nicht von

Fuller selbst, sondern von einer Nachahmerin namens Mademoiselle Ancion. Alice Guy drehte Tanzfilme wie *Danse Serpentine* (1899) mit der Nachahmerin Mme Bob Walter sowie *Danse du Voile* (1900), *Danse du Papillon* (1900) oder *Danse Serpentine* (1900) mit Miss Linda Esbrard. Auch Georges Méliès, Nadar und Edison filmten Nachahmerinnen von Loïe Fuller mit Tänzen, die eindeutig den Stil und die „Handschrift“ Fullers zeigten.

Genauere Nachforschungen ergeben also Hinweise, dass die Kreationen Fullers im Medium Film deutliche Spuren hinterlassen haben, und ihr somit durchaus ein Platz in der Filmgeschichte eingeräumt werden kann. Erstaunen löst aber die Tatsache aus, dass ihre richtungsweisenden Leistungen von den Filmforschern eher stiefmütterlich behandelt wurden, wobei in den letzten Jahren ein Umdenkprozess zu erkennen ist.

6. Visionen aus Licht und Tanz

Wie es bei vielen Künstlern der Fall ist, pflegte auch Loïe Fuller in ihren Stücken viele persönliche Erfahrungen zu verarbeiten und sich von Erlebtem und Erlerntem inspirieren zu lassen. Einen großen Einfluss auf ihr Schaffen nahm in dieser Hinsicht ihre Beschäftigung mit der Lehre der Theosophie sowie ihr Kontakt zu Personen wie Kandinsky, Carol Bérard und Skrijabin. Von ihnen wurde ihr Prinzip der theatralischen Synästhesie von Bewegung, Musik, Licht und Raum mit Sicherheit stark beeinflusst. Fullers Arbeiten befanden sich stets in einem Spannungsfeld zwischen Kunst und Unterhaltung, da ihre Visionen einerseits von ihren zahlreichen Erfahrungen im Bereich des Unterhaltungstheaters und auf der anderen Seite durch ihre großen Neugierde auf dem Gebiet der unterschiedlichsten Forschungsgebiete geprägt waren. Die Faszination ihrer Darstellungen profitierte sicher von dem Reiz, der sich aus dem Aufeinandertreffen dieser beiden unterschiedlichen Gebiete ergab. Das Potential dieser so entstandenen Reibefläche wusste Fuller geschickt einzusetzen, um das Publikum auf gänzlich neue Wege zu führen.

6.1. Naturformen

Zu Beginn ihrer Karriere ließ sich Fuller vor allem auch von den Naturwissenschaften und der freien Natur zu ihren Stücken inspirieren.

Besondere Aufmerksamkeit schenkte sie dabei den Formen von Blumenblüten und Pflanzenblättern. Ihre ersten Tänze trugen unter anderem die Namen *Violet* (1892), *The Flower* (1893), *La Danse du Lys* (1895) und *Une Pluie de Fleurs* (1898).

Ebenfalls bestens für eine Realisierung im Sinne Fullers geeignet, waren die Linien und Konturen von Tieren wie Schlange und Schmetterling. In ihren Tänzen *La Danse Serpentine* (1891), *The Butterfly* (1892), *Chez Les Papillons* (1903) und *Flight of the Butterflies* (1905) ließ sie sich von der natürlichen Schönheit der Fauna inspirieren.

Diese Tänze boten eine Vielzahl an neuen Seheindrücken und Denkanstößen für das Publikum. Themen, die aus der Verschmelzung von Kunst und

Naturwissenschaften entstehen können, der scheinbar nahtlose Übergang zwischen Natur, Tier und dem menschlichen, darstellenden Körper sowie die Klarheit von Linien und Mustern in der Natur, diese Punkte wurden von Fuller konkret „angesprochen“.

Brandstetter zufolge schöpfte Fuller ihre Inspirationen vor allem auch aus den naturwissenschaftlichen Büchern von Ernst Haeckel⁵⁰ und Wilhelm Bölsche⁵¹.

6.2. Repräsentative Stücke

Im Laufe ihrer Karriere veränderte sich ihr Themenspektrum, sie griff neue Ideen auf und versuchte diese auf innovative Art auf der Bühne zu präsentieren. Einige dieser Stücke, wie zum Beispiel ihre Salomé- und 1001 Nacht-Inszenierungen sowie das schon erwähnte Stück *Sur la Mer Immense* sagen sehr viel über die künstlerische Arbeit und den Stil von Loïe Fuller aus.

Salomé

Durch ihre Erfahrungen am Theater hatte Fuller die Figur der Salome kennengelernt und war von ihr fasziniert. Aus diesem Grund beschloss sie, ihre eigene Interpretation der Salome zu kreieren.

Mit ihrer ersten Inszenierung der Salome-Geschichte hatte Fuller keinen großen Erfolg. Sie führte das Stück 1895 zum ersten Mal im Théâtre de l'Athénée auf. Das Libretto stammte von Armand Silvestre und Charles Henry Meltzer, die Musik dazu komponierte Gabriel Pierné. Der Kern der Kritik an ihrem ersten abendfüllenden Tanzdrama war, dass ihr Tanz ganz und gar nicht der einer bezaubernd schönen, aber gefährliche „femme fatale“ war. „[...] und ihre Darstellung im Tanz zielte nicht darauf, die Züge des Lasziven, des exquisiten erotischen Raffinements durch ihren Körper zu vergegenwärtigen.“⁵²

Ihre zweite Inszenierung zum Salome-Thema, die *Tragédie de Salomé*, tanzte sie zu einem Libretto von Robert d'Humières und zur Komposition von Florent Schmitt. Wie man es von ihr erwartete, war das Stück voller neuer Effekte, und wurde mit großem technischen Aufwand in Szene gesetzt. Am 9. November 1907

⁵⁰ *Kunstformen der Natur* (1899)

⁵¹ *Entwicklungsgeschichte der Natur* (1896)

⁵² Brandstetter, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 96.

fand die Uraufführung im Théâtre des Arts statt. Als besonders faszinierend empfand das Publikum die Wechsel zwischen Licht und Schatten und die Imitationen der Lichtstimmungen der Natur, wie zum Beispiel der Sonnenuntergang und die Dunkelheit der Nacht, die mit Hilfe von ausgeklügelter Lichttechnik und unterschiedlichsten Projektionen erzeugt wurden.

Sie tanzte unter anderem, wie schon beim Feuertanz, auf einer von unten beleuchteten Glasplatte und verwendete immer wieder Hilfsmittel wie etwa Perlenketten zur Abrundung ihrer Darbietungen. In einem der Tänze dieses Stückes befand sich auf der Bühne ein Vorhang aus silbernem Licht, während man im Hintergrund den schimmernden Ozean erkennen konnte, der mit Hilfe von phosphoreszierendem Licht dargestellt wurde.

Isadora Duncan und Gertrude Hoffmann waren unter den Prominenten, die eine Vorstellung der *Tragédie de Salomé* am 30. November 1909 in der Metropolitan Opera in New York sahen. Neben Loïe Fuller und ihren Schülerinnen tanzten auch die Gastsolistinnen Rita Sacchetto, Irène Sandon, Gertrude van Acen und Tamara de Swirsky.

Die zeitgenössischen Kritiker waren sich einig, dass Fuller, nach der weniger geschätzten ersten Inszenierung, nun ihren Stil gefunden hatte.

Brandstetter schreibt den innovativen Darstellungsformen des Stückes eine beinahe revolutionäre Gesamtwirkung im Sinne eines Neubeginns und Umbruchs in der Tanzgeschichte zu:

„[...] in den Elementen von Licht, Luft und Wasser spiegelt sich die bedrohliche Atmosphäre des Salome-Dramas und scheint so ins Immaterielle einer fantastischen Traumwelt gehoben, mehr als der naturalistische Tanz der Salome es vermöchte.“

„Man könnte noch unterstreichen, dass sie tatsächlich nur ästhetische Wirkungen des bezwungenen Lebens auslöst, und nicht etwa sexuelle des unbezwungenen, das noch verlangt, und dass sie die vollständige Entäußerung des Frauenleibes durch die Kunst ist und nur als herrlich bewegte farbige Fläche reizt.“

„Loie Fuller hatte mit *La Tragédie de Salomé* ein Beispiel ihrer Lichtszenographie gegeben – ein abendfüllendes Tanzdrama nach ihrem eigenen ästhetischen Konzept. Ihre Entwicklung ging jedoch weg vom Drama als Handlung, als gewissermaßen literarische Stütze des Tanzes, hin zum abstrakten Licht – und Bewegungsereignis.“⁵³

⁵³ Brandstetter, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 97 f.

1001 Nacht

Im Rahmen der *Nocturnes*, die an vielen Theatern zur Aufführung kamen, wurde unter anderem auch das Stück *Les Mille et une Nuits* vom Komponisten Armande de Polignac gezeigt. Das Thema von den Geschichten aus „1001 Nacht“ scheint wie geschaffen für Fullers Inszenierungsstil gewesen zu sein. Ihrer Phantasie waren so gut wie keine Grenzen gesetzt. Im Rahmen dieser orientalischen, exotischen Märchenwelten war alles möglich. Das Stück war wie auch die Inszenierung der *Tragédie de Salomé* geprägt vom Spiel des Lichtes zwischen den Darstellungen von Tag und Nacht.

6.3. Wiederkehrende Szenarien

Auf der Suche nach einer Befreiung der Möglichkeiten auf der Bühne stieß Loïe Fuller auf Szenarien, die ihr für ihre Zwecke geeignet schienen, und die sich auch in mehreren ihrer Stücke wiederfinden lassen.

Der Traum

Der Traum an sich war ein wichtiger Bestandteil in einigen von Loïe Fullers Arbeiten. Die Umsetzung ihrer Ideen wurde durch die unbeschränkten Möglichkeiten in der Darstellung von Träumen erst realisierbar. Eine ihrer herausragendsten Bearbeitungen des Traum-Themas findet man im Stück *L'Homme au Sable*, das am 4. Dezember 1925 im Théâtre des Champs-Élysées uraufgeführt wurde. Fullers langjährige Freundin, Gab Sorère, war bei diesem Stück zum ersten Mal auch offiziell an der Inszenierung beteiligt. Das Stück ist ein Märchen, in dem erzählt wird, wie der Sandmann Kindern Träume bringt. Danach werden ganz unterschiedliche Traumlandschaften auf die Bühne gebracht. Ähnlich wie das „1001 Nacht“-Thema sind die unendlichen Möglichkeiten des Traums ideal, um den Stil und die Visionen von Fuller in einem unerschöpflichen, kreativen Rahmen präsentieren zu können.

Auch in ihrem Stück *La Forêt enchantée*, welches sie ein Jahr später (1926) schuf, ist der Traum eine wichtige Komponente.

Fiktive Landschaften

Traumlandschaften und die Märchenwelt orientalischer Phantasieorte bildeten eine weitere perfekte Ausgangsposition für die Realisierung von Fullers Visionen aus Licht und Tanz. Sie wollte, losgelöst von einer naturalistischen Erzählform, dem Publikum die Geschichten und Themen auf einer irrationaleren Ebene nahebringen, als dies zum Zeitpunkt ihres Schaffens am Theater üblich war. An eine Phantasielandschaft stellte das Publikum keine konkreten Erwartungen. Sie bot aus diesem Grund den idealen Rahmen für die Umsetzung von Fullers neuen Ideen für abstrakte und ungewöhnliche Choreografien.

6.4. Die Abstraktion zugunsten des Lichtes

Das Besondere und Neuartige an Fullers Arbeiten war, dass sie sich in ihrem Entwicklungsprozess immer weiter von jeglicher Handlung beziehungsweise einem erzählerischen Rahmenthema löste, obwohl diese Vorgehensweise für den Bühnentanz zu dieser Zeit noch höchst ungewöhnlich war. Sie abstrahierte ihre Kunst, zerlegte das Stück und reduzierte es auf seine unentbehrlichen Grundelemente. Der Hauptfokus der Inszenierung lag nur auf der Wirkung von Farben und Bewegung.

Schon bei ihrer ersten Aufführung in Paris führte das Element der Abstraktion in ihren Darbietungen zu einem der spannendsten und interessantesten Momente, die das Pariser Theaterleben zu bieten hatte. Bühne und Zuschauerraum waren verdunkelt und nur ein einziger Lichtstrahl „tastete sich“ durch den Raum. Loïe Fuller tanzte mit ihren gewohnt wehenden, wellenartigen Bewegungen auf der Bühne und wurde flashartig sichtbar, wenn sie den gleißenden Lichtstrahl durchkreuzte. Für einen kurzen Moment verschwand sie wieder im Dunkeln, um überraschend erneut sichtbar zu werden.

„In einem der tollen Tänze, wo man kaum noch den Farben und Linien zu folgen vermag und man wieder mit der Sehnsucht dahinterherhetzt, um einmal nichts mehr von ihr zu sehen, nur dieses Steigen und Fallen der Schleier, da verschwindet sie plötzlich, löscht aus. Es ist ganz dunkel, aber in dem Dunkel bewegt sich's, es sind glühende Punkte, die tanzen, es ist wie ein Tanz von Glühwürmchen, wie von Sternen. Sie ziehen weite, feurige Kreise, stellen sich in leuchtenden Bergen nebeneinander,

durchschlängeln sich nur Punkte; kein Atom von menschlichen Bewegungen, von etwas Körperlichem; Ornamente, von einer Kühnheit, einer Reinheit, einer Mystik ... Da hält man wirklich den Atem an. *La Danse Mystique!*⁵⁴

Die Suche nach Effekten, die durch das Spiel von Bewegungen in Verbindung mit den Komponenten Farben und Licht entstanden, zog sich durch fast alle Arbeiten der gesamten Karriere Loïe Fullers. Immer wieder konzentrierte sie sich darauf, die Faszination von den ureigensten und grundlegendsten Gegensätzen zwischen der Helligkeit und der Dunkelheit, Tag und Nacht sowie Licht und Schatten in ihren Stücken einzufangen. Am Anfang ihrer Laufbahn als Tänzerin gelang ihr das ansatzweise in Stücken wie *Lumière et ténèbre* von 1899. Später wurden ihre Techniken ausgereifter. Sie griff ihre früheren Themen wieder auf und experimentierte schließlich auch mit den Möglichkeiten des Schattens in *Shadow Dance* (1909) und *Les Ombres* (1922).

Der zweite wichtige und große Themenbereich in ihren Arbeiten ist die Beschäftigung mit Farbe und Experimenten in diesem Bereich. Stark zum Ausdruck kommen diese Bemühungen in Tänzen wie *Danse de l'or* (1899), *Danse ultra violette* (1911) und *Ballet d'opale noire* (1915). Die Versuche mit den verschiedensten Eigenschaften von Licht führten sie von einer Erforschung der psychischen Wirkung von unterschiedlichen Farben auf den Menschen bis hin zu Experimenten mit den physikalischen Merkmalen des Lichtes. In ihren Stücken *Ballet of Light* (1908), *Points of Light* (1912), *Orgie de lumière* (1912), *Chimères* (1921) und *Ballets fantastiques* (1922) standen die Effekte, die aus ihrer intensiven Forschung mit unterschiedlichen Arten des Lichts hervorgingen, im Brennpunkt der Aufmerksamkeit.

Ihre Versuche führten sie und ihr Publikum von den durchdringenden, kräftigen Farben im *Feuertanz* über die zarten, behutsamen Lichteffekte im *Danse du Lys* bis hin zum magischen, wie durch Zauberhand geschaffenen, eigenständigen Leuchten ihres Kostüms im *Radium Dance*.

⁵⁴ Brandstetter, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 111.

6.5. Spannungsfeld Kunst und Technik

Licht ist, heute wie damals, unbestritten ein entscheidender Faktor im Theater, denn im Prinzip sieht man erst durch die Beleuchtung, was auf der Bühne geschieht. Im Laufe der Zeit ergab sich somit parallel zur Theatergeschichte auch eine Art Beleuchtungstradition und daraus entwickelte sich schließlich eine eigenständig nachvollziehbare Geschichte des Bühnenlichtes. Natürlich hat sich gerade in diesem Bereich eine kreative Perspektive entwickelt und „an das Licht“ wurde nach und nach ein immer höherer künstlerischer Anspruch gestellt. Zeitgleich zu den sich rasant entwickelnden technischen Möglichkeiten und dem Streben nach neuen Theaterformen in der Kulturgeschichte seit dem 19. Jahrhundert strebte auch das Theaterlicht nach neuer Selbständigkeit und einem autonomen Kunstanspruch. Und das nicht nur in Abhängigkeit zum Theater: Lichttechnik hatte sich mittlerweile zu einer eigenen Kunstgattung entwickelt.

Ebenso wie die Pioniere Edward Gordon Craig und Adolphe Appia erkannte Loïe Fuller die großen Möglichkeiten des Lichts und erforschte sie im Zusammenspiel mit dem Tanz. Dabei gingen ihre Versuche so weit, dass ihr *Serpentinanz* sowie der *Feuertanz* ihre volle Wirkung ausschließlich mit der Hilfe des Einsatzes von künstlerisch arrangiertem und beeinflusstem Licht entfalten konnten.

Das Problem, das sich bei der Verwendung von neuen Technologien und technischem Equipment bei einem Tanzstück ergeben kann und das Fuller in ihren Stücken gekonnt zu umschiffen verstand, ist, dass es zu einer Überlagerung des Tanzes von Seiten der Technik kommen kann. Sowohl Licht als auch Tanz sind Teile eines Ganzen, eines Stückes. Sie sollten sich im Sinne des Gesamtwerkes ergänzen und unterstützen. Besonders bei hohem technischen Niveau muss der künstlerische Anspruch des Stückes gewährleistet bleiben. Der Lichttechniker ist dafür verantwortlich, dass das Licht die ihm zugedachten Aufgaben erfüllt und die Aufführung nicht nur zu einer Vorführung modernster lichttechnischer Möglichkeiten wird. Dieter Dorn schreibt zu diesem Thema in Max Kellers Buch *Faszination: Licht auf der Bühne*: „Um dieser Gefahr nicht zu erliegen, darf man die Kunst nicht der Technik überlassen: Kunst darf nicht zur Technik, die Technik muss zur Kunst werden.“⁵⁵

⁵⁵ Dieter Dorn in Keller, *Faszination: Licht auf der Bühne*, S. 10.

Dorn und im Weiteren auch Max Keller vertreten die Meinung, dass die Arbeit des Lichtgestalters eine sehr feinfühlig und künstlerisch sein muss. Seine Aufgabe besteht nicht nur allein in der korrekten Bedienung der Apparate. Er ist vielmehr ein wichtiger Teil des kreativen Entstehungsprozesses und sollte nach Dorns Worten den „Kunst-Traum mit technischer Phantasie möglich machen helfen“.⁵⁶

Loïe Fuller schaffte es in faszinierender Weise, dass das Licht und der Tanz keine voneinander losgelösten Aspekte einer Show geworden sind. Es herrschte kein Nebeneinander von verschiedenen Kunstrichtungen. Ein Aspekt beeinflusste den anderen so sehr, dass eine Loslösung zu keinem Zeitpunkt möglich scheint. Weder der Tanz noch die Lichtshow wären als eigenständige Kunstform auch nur annähernd das gewesen, was eine Verschmelzung dieser beiden Komponenten erreichte. Durch die Verwendung von Licht und Bewegung wurde etwas ganz Neues geschaffen, aus dem die Einzelteile nicht mehr herausgenommen werden konnten, ohne das Ganze zu zerstören. Sie ermöglichte mit ihrer neuen und richtungsweisenden Art der Bühnenperformance eine gleichberechtigte Partnerschaft und ein offensichtliches Abhängigkeitsverhältnis zwischen Technik und Kunst.

⁵⁶ Dieter Dorn in Keller, *Faszination: Licht auf der Bühne*, S. 10.

7. Fullers Wirkung damals und heute

7.1. Loïe Fuller und andere Künste

Das Interesse anderer Künstler an Loïe Fullers Arbeiten war ungemein hoch. Vor allem ihre innovativen Ideen und ihre Experimentierfreudigkeit mit den unterschiedlichsten Techniken und Gestaltungsmitteln trugen dazu bei, dass sie für viele Kunstrichtungen interessante und ungewöhnliche Inspirationen initiierte. Ob nun im Bereich der Plakatkunst, der Fotografie, des Films oder der Literatur, Künstler aus den verschiedensten Bereichen wurden durch Fuller zum Schaffen neuer Werke inspiriert. Fuller selbst arbeitete auch gern mit anderen Künstlern zusammen. Das Verschmelzen von verschiedenen Kunstrichtungen lag ebenso in ihrem Interesse wie das Vereinen der unterschiedlichsten Gestaltungsmittel in ihren Stücken.

Die einzige Reibungsfläche, die man aus heutiger Sicht erkennen kann, war die Sichtweise einiger Künstler, die damals sehr geprägt war vom jahrhundertlang gängigen Image einer Tänzerin. Im Zuge dessen übersahen oder vernachlässigten viele Künstler in ihren Werken Fullers Kunstanspruch zugunsten einer reinen Abbildung ihrer Wirkung als Frau. Oftmals wurde Fuller auf Plakaten, in Form einer Skulptur oder in der Literatur auf ihre Sexualität reduziert. Die von ihr selbst eindeutig intendierte Loslösung von der erotischen Bedeutung des Schleiertanzes ging bei der Übertragung ihrer Kunst in ein anderes Medium oft verloren. Viele Künstler tendierten auch dazu, Fuller anmutiger und sexuell anziehender darzustellen, als sie tatsächlich war.

Abgesehen davon war Fuller Zeit ihres Lebens durch ihre Kunst im Spiel des Lichtes Ausgangspunkt und Inspiration von breitem, künstlerischem Schaffen in den unterschiedlichsten Bereichen. Zahlreiche Fotografen versuchten, ihre Bewegungen im Bild festzuhalten. Maler und Grafiker gingen ebenfalls daran, die Faszination ihrer Tänze in zweidimensionale Kunstwerke zu fassen. Weiters existieren zahlreiche Skulpturen, Filmaufnahmen und Prosawerke, die eindeutig von Fullers Einfluss zeugen.

Der berühmteste Anhänger von Loïe Fuller im Bereich der bildenden Kunst war Henri de Toulouse-Lautrec, der in zahlreichen Bildern die Bewegungen Fullers

festzuhalten versuchte.

Impressionismus, Art nouveau

Brandstetter vergleicht in ihrem Buch *Getanzter Jugendstil* Fullers Choreografien mit dem Stil des Impressionismus und des Art nouveau. Sie hebt in ihrem Text die Ähnlichkeiten von Fullers Kostümen mit den Farbmustern der für den Jugendstil repräsentativen Glasarbeiten von Louis Comfort Tiffany und Emile Gallé hervor.⁵⁷ Die Figuren, die durch die Bewegungen von Fullers Röcken entstanden, waren immer Leihgaben der Natur. Der Schmetterling und die Orchidee, zwei ihrer favorisierten Darstellungen, sind natürliche Formen, die Fuller durch ihre abstrakte Kunst auf der Bühne entstehen ließ. Sie stellte die Natur in den Vordergrund ihrer Darbietungen und weniger den Menschen beziehungsweise seinen Körper und seine Affekte. Brandstetter schreibt:

„Die Betonung der indirekt dargestellten, in der Natur gespiegelten Empfindung, für deren Inszenierung die Körperbewegung der Anstoß eines in Abstrakte tendierenden Tanzes ist, rückt Loïe Fullers Kunst eher in die Nähe des Impressionismus als in die des expressionistischen Ausdruckstanzes.“⁵⁸

Besonders zu Beginn ihrer Laufbahn als Tänzerin arbeitete Fuller bei ihren Auftritten mit den Formen der Natur. Dabei verarbeitete sie diese natürlichen Themen aber durchaus in abstrakter Weise und weniger durch bloße pantomimische Darstellung. Die Elemente, die den größten Einfluss auf ihre Tänze ausübten, finden sich in den wichtigen Arbeiten des Jugendstils wieder. Vor allem Stücke wie *Violet*, *The Flower* und *La Danse du Lys* erinnern in ihrer Ästhetik stark an die verschlungenen Blütenornament-Muster des Art nouveau. Tänze wie *La Danse Serpentine* und *The Butterfly* spiegeln die Bedeutung der Tierthematik im Jugendstil wider.

Fuller erweckte durch ihre Choreografie eines der Hauptmerkmale des Jugendstils, die „linea serpentina“⁵⁹ zum Leben und bereichert dieses Stilmerkmal somit um die Parameter von dreidimensionalem Raum und Zeit.

Durch diesen neuen Tanz, dieses neue „Seherlebnis“, trifft sie auch exakt den Stil

⁵⁷ Vgl. Brandstetter, Loïe Fuller: *Getanzter Jugendstil*, S. 28.

⁵⁸ Brandstetter, Loïe Fuller: *Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*, S. 94 f.

⁵⁹ Brandstetter, Loïe Fuller: *Getanzter Jugendstil* S. 28.

der Belle Epoque zu deren Kennzeichen zählte, dass Menschen sich gerne mit Hilfe von Exotischem, Unbekanntem, Neuem und Schönerem von den sozialen Unstimmigkeiten und zahlreichen gesellschaftlichen Problemen ablenken ließen. Als besonders typisch für den Stil des Art nouveau galt auch die Bauweise des von ihr eigens gebauten Theaters.

„Eine architektonische Repräsentation, gleichsam ein räumlicher Abguß des *Serpentinanzes* wurde mit dem Theatergebäude realisiert, das Henri Sauvage zu Weltausstellung in Paris 1900 für Loïe Fuller entwarf. Das kleine Theater war ein Schmuckstück der Art Nouveau-Architektur [...]. Jedes Detail des Theaters stand im Zeichen Loïe Fullers [...]. Die dreifach facettierte Urszene ihres *Serpentinanzes* hatte in diesem Theater in geradezu emblematischer Funktion noch einmal räumliche Gestalt gewonnen: Die Fassade ähnelte der mitten im Schwung gefrorenen Draperie ihres Seidenkleides; die schimmernden Lichtkaskaden, die das Gebäude nachts erhellten und die stuckierte Fassade gleichsam wieder in flirrende Bewegung versetzten, entsprachen der Beleuchtung ihres Tanzes; und die vielfarbigen kleinen Fenster entlang der Dachlinie wiederholten Loïes Entdeckung des farbigen Glas-Lichtes in Notre Dame.“⁶⁰

Doch Fullers Arbeiten wurden nicht nur mit dem Symbolismus und dem Jugendstil in Verbindung gebracht. Fullers Tänze werden auch von Filippo Tommaso Marinetti, der als Begründer des Futurismus gilt, in seinem Manifest⁶¹ zum Thema Tanz erwähnt. Er äußert sich wohlwollend über Diaghilevs Ballet Russe, Vaslav Nijinskys Tanzstil sowie über die „rhythmische Gymnastik“ von Emile Jaques-Dalcroze und schreibt am Schluss: „We futurists prefer Loïe Fuller [...]“.“⁶²

Künstler aus der Kunstrichtung des Dadaismus interessierten sich vor allem für die raffinierte Beleuchtung von Fullers Tänzen und die von ihr verwendeten Projektionen.⁶³

⁶⁰ Brandstetter, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 101.

⁶¹ Manifesto of Futurist Dance von Filippo Tommaso Marinetti, publiziert am 8. Juli 1917.

⁶² Kirby, Futurist Performances, S. 104.

⁶³ Vgl. Birnie Danzker, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 60.

Fotografie

Fotografie und Tanz ergeben eine sehr interessante Kombination, obgleich sich diese beiden Künste eigentlich widersprechen. Es gilt als eine der größten Herausforderungen, Bewegung mit Hilfe der Fotografie einzufangen. Die einfachste Lösung, die sich auf den ersten Blick zu ergeben scheint, war damals (hervorgerufen durch die langen Belichtungszeiten) auch die einzige Möglichkeit, Bewegung in einem Bild festzuhalten. Dabei wurde der Tänzer oder ein anderes beliebiges Motiv in einer starren Pose aufgenommen. Napoléon Sarony in New York und Léopold Reutlinger in Paris waren bekannte Portrait-Fotografen zur Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die mit dieser Methode arbeiteten, um verschiedenste Künstler abzubilden. Für Loïe Fullers Art des Tanzes war diese Praxis allerdings sehr unvorteilhaft. War es bei den Aufnahmen von klassischen Balletttänzern schon schwer, die Kunst des Tanzes in Bilder zu fassen, konnte man sich dennoch mit der Abbildung der charakteristischen Posen behelfen. Die Originalität von Fullers Choreografien entstand allerdings durch die Bewegung. Einzelne Posen konnten bei ihr immer nur Zwischenstadien innerhalb einer Bewegung sein. Eine reine Abbildung ihrer bewegungslosen Gewänder konnte die Einzigartigkeit und Wirkung ihrer Kunst nicht adäquat einfangen. Dennoch existieren viele Aufnahmen von Fuller in diesem Stil. Man weiß heute zum Beispiel von einem Bild im Visitenkartenformat auf dessen Rückseite Fullers Lebenslauf geschrieben war, für das Félix Potin verantwortlich zeichnete. Weiters bildete auch Léon Lévy auf ähnliche Weise sechs von Fullers Posen aus dem Serpentinanz ab.

Da die Faszination von Fullers Tänzen aber wie erwähnt aus der Bewegung heraus entstand, überzeugen die Bilder den Betrachter nicht restlos von den Fähigkeiten Fullers und lassen in keiner Weise auf ihre tatsächlichen Darbietungen auf der Bühne schließen. Eine Aufnahme im Moment des Tanzens selbst schien wesentlich geeigneter das Wesen von Fullers Choreografien einzufangen. Um die Bewegung in der Fotografie deutlich zu machen, wurde oft der Effekt der Unschärfe eingesetzt.

Zahlreiche Fotografen versuchten auf diese Weise, die elementaren Eindrücke der Tänze von Loïe Fuller für die Nachwelt festzuhalten.

Plakat

Der Vorteil des Farbdrucks gegenüber einer Fotografie, eröffnete einem Künstler gänzlich andere, förderliche Möglichkeiten, um der Faszination von Fullers Tänzen im Rahmen einer bildlichen Reproduktion gerecht zu werden. Das Plakat an sich gestaltet sich dabei als ein interessantes Forschungsobjekt, da es nicht nur ein Bildnis von Fuller sein sollte, sondern zugleich den Kunstanspruch mit dem wirtschaftlichen Aspekt der Werbung für ihre Stücke verband.

Berühmte Plakate von Fuller schufen Künstler wie Manuel Orazi und Henri de Toulouse-Lautrec, dessen Arbeiten heute zu den bekanntesten Werken über Loïe Fuller zählen.⁶⁴ Nach einer Vorstellung 1892 in den Folies-Bergère war Toulouse-Lautrec so fasziniert von Fuller gewesen, dass er versuchen wollte, die Farb- und Lichteffekte ihrer Darbietungen einzufangen und wiederzugeben. Die Lithographie erschien 1893 und gilt als eine der besten Abbildungen von Fuller. Die Plakate für Fullers Vorstellungen in den Folies-Bergère in der Zeit von 1893 bis 1897 stammten von Jules Chéret. Er wandte dafür ein Dreifarbendruckverfahren an, das er selbst entwickelt hatte. Das Plakat für Fullers Salomé gestaltete George de Feure.

Fuller, die unter anderem von Jo-Anne Birnie Danzker als nicht besonders anmutig und klassisch schön beschrieben wird, wurde auf den Plakaten von Chéret und anderen Plakatkünstlern nach der Meinung der aktuellen Forschung stets schöner und erotischer dargestellt, als sie tatsächlich war. Aus wirtschaftlicher Sicht könnte man als Grund dafür die größere Attraktivität einer wunderschönen Tänzerin für das zahlende Publikum sehen. Eine weitere Möglichkeit für diesen Trend könnten allerdings auch die in den Köpfen der Künstler manifestierten optischen Erwartungen hinsichtlich des Körpers einer Tänzerin sein, die sie in ihr Kunstwerk einfließen ließen.

Als weiteres Beispiel für diese Vorgehensweise der „Verschönerung“ kann das Werk von Bac gezählt werden, der Fullers erstes Plakat für die Folies-Bergère gestaltet hatte, ebenso wie die Plakate von Alfred-Victor Choubrac oder von Jean de Paleologu, genannt Pal, der von 1897 bis 1910 auch mehrere Plakate für Fullers Shows in den Folies-Bergère entworfen hatte.

⁶⁴ Vgl. Birnie Danzker, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 61.



La Loïe Fuller - Plakat für die Folies-Bergère von PAL⁶⁵

Skulpturen

In der Plastik sind vor allem zwei Aspekte der Kunst von Fuller interessant. Zum einen ist dies die Darstellung der Bewegungen der Tänzerin in einer unbeweglichen Skulptur. Künstler wie Pierre Roche, Raoul Larche und Bernhard Hoetger beschäftigten sich intensiv mit den Möglichkeiten, Bewegung in die Starre einer geformten Figur umzusetzen.

Rodin, mit dem Fuller auch eine jahrelange Freundschaft verband, beschäftigte sich hingegen mit einem anderen Aspekt des Tanzes. Er versuchte, die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers festzuhalten. Eines der bedeutendsten Werke ist die Maske des berühmten „Todesblicks“ von Hanako. Fuller stand für Rodin in der Zeit von 1899 bis 1901 einige Male Modell. Es ist aber nicht genau bekannt, für welche von seinen Arbeiten sie konkret als Vorbild diente. Hélène Pinet schreibt über Fullers Einfluss auf Rodin: „So finden sich Spuren von Loïe Fullers Einfluss nicht nur in den Zeichnungen, die Rodin

⁶⁵ Birnie Danzker, *Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil*, S. 65.

von der Tänzerin schuf, sondern im gesamten Werk des Künstlers.“⁶⁶

Man kann von einer großen gegenseitigen Beeinflussung der beiden Künstler aufeinander sprechen. Eine Skulptur, die ausschließlich Loïe Fuller thematisiert, hat Rodin, soweit man heute weiß, nicht geschaffen.

Ebenso wie schon bei den Plakaten formten auch hier die Künstler Fuller, geprägt von den eigenen Vorstellungen einer Tänzerin. Der französische Künstler François Rupert Carabin fertigte in den Jahren 1896 und 1897 eine Serie kleiner Bronzedarstellungen von Fuller. Die Serie zeigt die verschiedenen Stadien einer Bewegung der Tänzerin. Fuller ist idealisiert dargestellt. Sie wirkt sehr erotisch und tanzt mit nacktem Oberkörper. Ihr Kostüm ist sehr einfach und besteht nur aus einem knöchellangen Rock. Ähnliches kann man bei der Bronze von Bernhard Hoetger aus dem Jahr 1901 erkennen.

Sehr schöne Bronzen von Fuller stammen von François-Raoul Larche. Sie sind vergoldet und einige wurden als elektrische Lampen gefertigt, was thematisch gut mit der Darstellung Fullers harmoniert. Weitere Fuller-Figuren wurden von Louis Chalon, A. Loewenthal, C. Micael-Lévy, Clara Pfeffer und Hans Stoltenberg-Lerche geschaffen. Théodore Rivière fertigte im Jahr 1898 eine sehr elegante Marmorfigur.

Als berühmteste Skulptur, die, wie es scheint, von Fuller inspiriert worden ist, gilt die Autokühlerfigur von Rolls Royce. Die Figur wurde 1911 von Charles Sykes angefertigt. In ihr werden Kunst und Technik miteinander verschmolzen, zwei Bereiche, deren Vereinigung auch immer ein Anliegen Fullers war.

Literatur

Auch auf den Bereich der Literatur nahmen die tänzerischen und gestalterischen Fähigkeiten von Fuller Einfluss.

Erwähnt wird ihr Serpentinanz zum Beispiel in Alfred Walter Heymels Gedicht *Auf eine Serpentinetänzerin*. Er spricht darin allerdings genau von den Aspekten des Tanzes, die Fuller mit ihrer Kunst eigentlich nicht ausdrücken möchte. Wie auch schon in den anderen künstlerischen Bereichen, gibt es auch in der Literatur diese erotischen Assoziationen zu Fullers Serpentinanz, die von einer Einstufung Fullers als Künstlerin, die sich nicht vom Bild der Tänzerin als

⁶⁶ Pinet, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 96.

erotischer Körper getrennt hat, deuten. Brandstetter schreibt diesbezüglich:

„Trivialisierung in der Rezeption entsteht dabei zumeist dann, wenn die Eigenart von Loïe Fullers Tanz nicht erfasst und in dem jeweiligen Medium – in Lyrik, Plastik, Lithographie – auch nicht adäquat ausgedrückt wird.“⁶⁷

In einer Strophe schwärmt Heymel vom schlanken Leib der Tänzerin, von ihren Brüsten und dass er sie nackt fest an sich drücken möchte. Eine Reaktion, die Loïe Fuller mit ihren Tänzen mit Sicherheit nicht provozieren wollte.

Georges Rodenbach schreibt in seinem Gedicht mit dem Namen *La Loïe Fuller* über seine Scheindrücke während einer Vorstellung von Loïe Fuller.

7.2. Die Bedeutung von Loïe Fullers Arbeiten zu ihren Lebzeiten

Obwohl Fuller so viele originelle Experimente mit den unterschiedlichsten Mitteln der Beleuchtung durchgeführt hat, innovativste Technik verwendete und immer auf der Suche nach Neuem war, um ihre Shows und Arbeiten zu unterstützen und voranzutreiben, ist sie zum heutigen Zeitpunkt hauptsächlich in Expertenkreisen bekannt. Sie wird mit der Bühnenreform um die Jahrhundertwende selten direkt in Verbindung gebracht und erscheint in der Sachliteratur meistens nur als wenig bedeutende Randfigur. Als Frau gesteht man ihr die Rolle einer Tänzerin und Variété-Künstlerin zu. Als Reformatoren und Neuerer der Lichtkunst gelten hingegen Adolphe Appia und Edward Gordon Craig. Ihre Innovationen sind gut dokumentiert und somit für die Nachwelt nachvollziehbarer und präsenter, obwohl Fuller diverse Techniken schon vor der Veröffentlichung durch Appia und Craig in ihren Stücken zur Anwendung brachte.

Gabriele Brandstetter schreibt in ihrem Buch *Loïe Fuller*, dass sich sogar bei einigen von Max Reinhardts Inszenierungen direkte Einflüsse von Gestaltungsmerkmalen Loïe Fullers nachweisen lassen. Besonders seine Stücke *Faust* aus dem Jahr 1902 und *Elektra* von 1903 erinnern an die Arbeiten der Künstlerin. Laut Brandstetter wurde diese Tatsache von Kritikern hartnäckig missbilligt.

Mit Sicherheit kann aber gesagt werden, dass Loïe Fuller zu ihren Lebzeiten einen

⁶⁷ Brandstetter, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S.137.

sehr großen Einfluss auf die Kunstszene hatte. Abgesehen von den vielen Gemeinschaftsprojekten mit anderen Künstlern und der Vielzahl an Kunstwerken, zu denen sie zumindest einen Teil der Inspiration beisteuerte, zeugen zahlreiche Berichte und Filmaufnahmen von einer Menge Nachahmerinnen, die Fullers Tanzstil kopierten. Als Fuller in Paris in den Folies-Bergère zum Vortanzen ging, gab es dort schon eine Show von einer Serpentinertänzerin. Es gibt Filmmaterial von Nachahmerinnen und Fullers sorgsam erstrebte Patente für ihre Erfindungen und Kostüme sind eine weiterer Hinweis für ihre Angst vor Kopien ihrer Kunst. Einige von diesen „falschen“ Serpentinertänzerinnen sind uns heute sehr wohl namentlich bekannt. Marie Leyton brachte den Serpentinertanz zum Beispiel kurz nach Fullers Debut in Paris nach London. Madame Montalbert, sowie Annabelle Whitford Moore und Mlle. Ancion sind nur einige Namen von Fullers Imitatorinnen, die es in großer Zahl gab. In der damaligen Presse wurde durchaus auch parallel über die Imitation und das Original geurteilt.

Obwohl sich Fuller durch zahlreiche eigene Auftritte, die große Zahl an Patenten, um ihre Ideen zu schützen, und die Wahl von zeitgenössischer Musik wie etwa von Strawinsky und Debussy, die für ihre Konkurrenz schwerer zu kriegen war, gegen die Nachahmungen wehrte, profitierte sie wahrscheinlich auch davon. Dadurch, dass durch ihre Imitatorinnen der Serpentinertanz vielerorts bekannt gemacht wurde, interessierte man sich natürlich auch für den Originaltanz von Loïe Fuller. Der „Hype“, der um den Serpentinertanz entstand, geriet letztlich auch der Bekanntheit von Fuller selbst zum Nutzen. Später unterstützte sie junge Talente und regte sie zu eigenem künstlerischen Schaffen an. Auch bildete sie eine von ihren Schülerinnen zu ihrem Double aus, die sie vertreten durfte, wenn Fuller selbst nicht auftreten konnte.

Mit dem Druck der Konkurrenz hatten damals fast alle Tänzerinnen und Künstler zu kämpfen. Jede Neuerung und jeder wirkungsvolle Effekt wurden sofort von anderen abgeschaut und nachgeahmt.

Loïe Fuller war eine vielseitige und kreative Persönlichkeit, die es auch verstand, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und sich einen großen Bekanntenkreis voller einflussreicher Personen aufzubauen.

1924 präsentierte die Galerie Jean Désert eine Ausstellung von bemalten Stoffen von Fuller. Laut Brandstetter zog der Name Loïe Fuller so ziemlich alle wichtigen

und bekannten Persönlichkeiten aus Paris zu diesem Ereignis hin. Sie schreibt: „Immer wieder sorgte sie für aufsehenerregende Ereignisse und ihr Name hatte während all der Jahre nichts von seiner Anziehungskraft eingebüßt.“⁶⁸

7.3. Die Bedeutung Loïe Fullers seit ihrem Tod

Die Ideen und Phantasien von Loïe Fuller lebten durchaus noch längere Zeit nach ihrem Tod weiter. Ihre Schülerinnen verbreiteten ihre eigene Interpretation von Fullers Tanzstil und Gab führte einige Stücke und die Schule in ihrem Sinne weiter.

„Rose Lee Goldberg, ehemalige Leiterin des Kitchen Center for Video, Music and Performance in New York, ist überzeugt, dass Loïe Fullers Darbietungen und die anderer Wegbereiterinnen des Tanzes des 20. Jahrhunderts wie Isadora Duncan und Mary Wigman, maßgeblich zur Entwicklung jener Tanz- und Musikformen beitrugen, die Anfang der sechziger Jahre insbesondere durch die Arbeit der Judson Dance Group in New York entstanden.“⁶⁹

Die Tanzgruppe verwendete zum Beispiel auch Bambusstäbe, wie Fuller sie auch zur Bewegung ihres Kostüms genutzt hatte.

Vergleich mit psychedelischen Multimedia-Veranstaltungen der 60er Jahre

In den 1960er Jahren gab es wieder einen Vorstoß zahlreicher neuer künstlerischer Tanzprojekte, in denen mit verschiedensten Lichttechniken experimentiert wurde. Man spricht ab diesem Zeitpunkt vom postmodernen Tanz, als dessen Merkmal vor allem auch die starke Einbindung von Medien unserer modernen Gesellschaft wie Text, Film, Malerei und Video in das Bühnengeschehen gesehen werden kann.

Robert Joffreys Choreografie *Astarte* (1967) wird als erstes „psychedelisches Ballett“ bezeichnet. Er arbeitete damals mit Filmprojektionen und Stroboskoplicht.

Ende der 60er Jahre wurden erste computergesteuerte Lichtsysteme für das Theater entwickelt. Besonders die Choreografin Mimi Garrard arbeitete zu dieser

⁶⁸ Ochaim, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 75.

⁶⁹ Brandstetter, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 60.

Zeit intensiv mit diesen aktuellen technischen Innovationen.

Licht als eigenständiger und essentiell wichtiger Bestandteil einer Tanzshow, das erinnert stark an die Arbeitsweise Fullers und geht, auch wenn vielleicht nicht direkt von ihr angeregt, in dieselbe Richtung.

Licht im zeitgenössischen Tanz

Besonders aufnahmefreudig für die künstlerische Einbindung von neuen Entwicklungen auf dem Gebiet der Technik waren die zeitgenössischen Tanzströmungen in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts.

Zu dieser Zeit gab es erste Konferenzen und Tagungen zum Thema „Neue Technologien im Tanz“ und in den 1990er Jahren greifen diese Strömungen aus dem angloamerikanischen Raum auf Europa über. Der Umgang mit moderner Technik wird auch für kleinere Tanzgruppen und deren Choreografen sowie Tanzensembles der freien Szene immer mehr zum Alltag und vor allem finanziell möglich.

Wenn man sich etwas mit der Fülle an modernen technischen Möglichkeiten beschäftigt, stellt man sich hier unweigerlich die Frage, wie es Loïe Fuller in der heutigen Zeit schaffen würde, neue Ideen unter Einbeziehung innovativer Technik zu kreieren und welche Effekte sich wohl daraus ergeben würden.

Forschung

Immer wieder schreibt Gabriele Brandstetter, dass Loïe Fuller in der Forschung zum Beispiel über die Thematik Bühnenlicht zu wenig gewürdigt wurde und wird. Als Begründung dafür führt sie viele Möglichkeiten an. Unter anderem sieht sie das Problem darin, dass Fuller oft einfach „nur“ als Varietétänzerin abgetan wurde.

Ich denke, dass dies die treffendste Begründung ist. Fuller war erstens eine Frau, und Frauen wurde damals noch nicht so viel zugetraut wie heute. Frauen kümmerten sich um diese Zeit eher um die Familie und den Haushalt und nicht um neueste technische Errungenschaften. Als Künstlerinnen waren sie hauptsächlich wegen ihrer schönen Körper und ihrer erotischen Ausstrahlung gern gesehen. In der Geschäftswelt, als Manager und Produzenten sowie als Wissenschaftlerinnen, hatten sie es sehr schwer, sich als vollwertige Arbeitskräfte

durchzusetzen. Weiters kam Fuller aus dem Bereich des Varieté und diesem Metier gegenüber gab es damals festgefahrene Vorurteile. Wie in der heutigen Zeit waren der erste Eindruck, den eine bekannte Person hinterließ, und das Image beinahe wichtiger als ihre tatsächliche Leistung. Es war scheinbar undenkbar, dass auch ein ehemaliger Variétédarsteller künstlerisch Anspruchsvolles schaffen kann. Vom Varieté wurde nur leichte und seichte Unterhaltung erwartet und man setzte die Persönlichkeit der Ausführenden automatisch mit dem Genre gleich. Gegen solche vorgefertigten Meinungen war damals (wie heute) nur schwer anzukämpfen. Gutes, das im Rahmen des Unterhaltungstheaters vielleicht gebracht wurde, wurde einfach übersehen, weil die Menschen es gar nicht sehen wollten oder zumindest nicht gewohnt waren, es zu sehen. Umgekehrt kann man sich ja auch in vielen Theatern, wo gutes Niveau erwartet wird, fast alles erlauben und die Mehrheit des Publikums nimmt dies kritiklos hin.

Auch heute noch sind in unserer Gesellschaft die Rahmenbedingungen von sehr großer Bedeutung. Wie man sich verkauft, ist mindestens ebenso wichtig wie das Produkt oder die Produktion selbst. Einem Ruf, den ein Künstler sich einmal erworben hat, kann er nicht leicht entkommen.

Die Mehrheit einer männerdominierten Gesellschaft hatte kein Interesse daran, eine Variétéschauspielerin und Tänzerin als geschätzte Künstlerin oder Theaterreformatoren wahrzunehmen. Natürlich kann man Mittel und Wege finden, um meinungsbildend zu wirken. Loïe Fuller hat dies in Bezug auf ihr Image als ernsthafte Theoretikerin und Produzentin trotz allem Charme ihrer Person anscheinend verabsäumt.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist das Fehlen eines theoretischen Werkes, das ihre Theorien und Neuheiten für die Nachwelt festgehalten hätte. Sie schrieb nichts davon auf, und um langfristig in der Forschung ernst genommen und beachtet zu werden, müsste man sich eben an diese gewissen Regeln halten. Das geschriebene Wort ist nun einmal sehr wichtig. Alles, was niedergeschrieben steht, scheint schon allein durch diese Tatsache wesentlich glaubhafter und realer zu sein, vor allem aber ist etwas Geschriebenes nachvollziehbar.

Mehr als sechzig Jahre nach ihrem Tod erschien das erste Buch über Loïe Fuller, und zwar in deutscher Sprache. 1989 erschienen der Band: *Loïe Fuller. Tanz. Licht-Spiel. Art Nouveau* von Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim.

Obwohl die Film- und Tanzgeschichte eher wenig auf Loïe Fuller und ihre Tanzkunst eingehen, gab es 1988 im Rahmen der III. Biennale de la Danse unter dem Motto „Danse France“ in Lyon eine Veranstaltungsreihe namens „Nouvelles Scènes“, eine Ausstellung über Loïe Fuller und die Präsentation eines Tanzes. Für die Organisation zeichnete die Tänzerin Brygida Maria Ochaim, zusammen mit Judith Barry, Christian Boltanski und Dan Graham, verantwortlich. 60 Jahre nach ihrem Tod wurde Fullers Idee von der Kombination zwischen Ausstellung und Vorstellung, von bildender und darstellender Kunst in ihrem Sinne wieder entdeckt.

Als schwierig bezeichnen die Verantwortlichen vor allem das Fehlen von konkreten Beleuchtungsangaben oder genauen choreografischen Anleitungen. Das Filmmaterial, das erhalten ist, gibt auch nur sehr wenig spezifische Informationen. Hauptsächlich muss man sich bei der Forschung über Fuller auf Fotografien und Beschreibungen verlassen.

Im Rahmen des Impulstanzfestivals unter dem Namen „Dancing Pictures“ wurden in Wien im Sommer 2009 Aufnahmen von Fuller im Novomativ Forum gezeigt.

8. Schlusswort

Loïe Fuller war eine Frau, die sich zeit ihres Lebens auf der Suche nach Neuem befand und ständig nach Veränderung strebte. Sie war eine starke Persönlichkeit mit einer schier unerschöpflichen Energie und Antriebskraft.

"Eigenschaften, die in der Tat ihr Leben prägten, waren ihre ungeteilte und unbedingte Hingabe an die Kunst, ihre Konzentration und Ausdauer in der künstlerischen wie der wissenschaftlich-technischen Ausarbeitung und Vervollkommnung ihrer Tänze, und die uneitle Selbstsicherheit, die es ihr erlaubte, sich über die traditionellen Erwartungen, die man an die Erscheinung einer Tänzerin richtete, souverän hinwegzusetzen."⁷⁰

Als Grund für ihre physische Stärke und Unbeirrbarkeit nennt sie in ihrer Autobiographie den Mangel an Möglichkeiten. „I made it because I could not do otherwise. In all my life everything that I have done has had that one starting-point; I have never been able to do anything else.“⁷¹

Es ist also anzunehmen, dass sich Fuller nicht vorsätzlich mit aller Kraft gegen das klassisch-akademische Ballett wandte. Sie hatte einfach keine einschlägige Ausbildung in dieser Richtung und nutzte ihr Talent zur Selbstdarstellung und ihre Kreativität im Umgang mit Kostümen, Bühnen- und Lichttechnik auf ihre eigene, neue Weise. Die Zeit der Jahrhundertwende war eine Phase der Erneuerung und Veränderung. Das Publikum hatte sich teilweise sattgesehen an der zwanghaften Steigerung zu immer größerer Virtuosität und technischer Perfektion, wie es im klassischen Ballett üblich war. Statt des „handwerklichen“ Erlernens eines Tanzstiles oder auch der jeweiligen speziellen Fertigkeiten in anderen künstlerischen Bereichen war die Zeit gekommen für Kreativität, Mut zu Neuem und noch nie da Gewesenem. Nach dem aktuellen Stand der Forschungen sprach sich nie jemand lobend über Loïe Fullers reine Fußtechnik aus, die bei den Ballerinen zu dieser Zeit ein entscheidendes Kriterium darstellte. In dieser Zeit des Wandels verhalfen ihr vor allem ihre Begeisterungsfähigkeit für neue Inspirationen, ihre Kreativität in der Gestaltung der Lichteffekte und ihr Mut

⁷⁰ Brandstetter, Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, S. 88.

⁷¹ Loïe Fuller, Fifteen Years of a Dancer's Life, S. 19.

Neues zu entwickeln und auf die Bühne zu bringen zum Erfolg.

Diese neue Sichtweise von Tanz führte schon damals zu Diskussionen über die Ästhetik und die möglichen Kategorien von Tanz, die bis heute immer wieder im Zusammenhang mit dem modernen Tanz und besonders mit den gegenwärtigen zeitgenössischen Tanz- und Performanceströmungen entflammen.

Andererseits gab es auch Leute, die ihre Darbietungen vorbehaltlos schätzten und ihnen sowohl in tänzerischer als auch in künstlerischer Hinsicht bahnbrechenden Wert einräumten. „Zeitgenössische Kritiker erkannten in den Darbietungen Loïe Fullers sowohl die Bindegliedfunktion zwischen „Alt“ und „Modern“ als auch eine neu belebte Beziehung zur Kunst.“⁷², schreibt Jo-Anne Birnie Danzker in einem ihrer Texte.

Da sie die meisten ihrer Ideen jedoch nicht schriftlich festgehalten hat und auch niemand anderer ihre konkreten Visionen in einer wissenschaftlichen theoretischen Schrift verfasst hat, sind die einzigen schriftlichen Quellen, die uns heute über Fuller zur Verfügung stehen, einige wenige Rezensionen von Zeitgenossen, die ihre Stücke miterlebten. Weiters bleiben uns die genaue Beschreibung der technischen Neuerungen, die sie sich patentieren ließ, und als breite, aber zweifelhafte Quelle ihre mystifizierte Autobiographie, in der sie sich mit Absicht „verschleiert“ darstellt.

Meiner Meinung nach stellt diese Tatsache allerdings nicht unbedingt ein Versäumnis Fullers dar. Wie zuvor schon erwähnt, inspirierte sie durch ihre praktische Arbeit eine große Zahl von Künstlern, die viele ihrer Entwicklungen weiterführten. Viele der technischen Innovationen und Effekte, die sie in ihren Stücken ständig verwendet hatte, wurden in späteren theoretischen Schriften erwähnt. Sie hat mit Sicherheit ihren Teil zur Entwicklung zu einem Theater, wie wir es heute kennen, beigetragen. Vielleicht muss man das einfach nur sehen und davon abkommen zu zählen, wie oft bestimmte Namen in Büchern und in der aktuellen Forschung genannt werden, und sich darauf besinnen, dass es unzählige Menschen gibt, die an einer Entwicklung über viele Jahrhunderte hinweg mitgewirkt haben. Manche Persönlichkeiten werden für ihre Leistungen öfter gewürdigt als andere, aber insgesamt gesehen haben doch alle eines gemeinsam, die Faszination und das fesselnde Interesse an einer bestimmten Sache, dem

⁷² Birnie Danzker, Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil, S. 60.

Theater, der Kunst und diese voranzutreiben, ihre Grenzen zu erforschen, Neues zu erfinden und Altes zu verändern. Das Schaffen einer Person hat ohne Zweifel Einfluss auf nachkommende Entwicklungen auf diesem bestimmten Gebiet.

Das schriftliche Werk, das uns von Fuller selbst bleibt, offenbart vielleicht mehr Informationen über ihre Person, als man auf den ersten Blick erkennt. Die „Freiheiten“, die sich Fuller in ihrem Buch nimmt, wenn es um ihren Werdegang geht, versteht auch Brandstetter eher weniger als bewusst verbreitete Unwahrheiten. Sie sieht darin eine indirekte Beschreibung Fullers von sich selbst, ihrer Arbeitsweise und ihren künstlerischen Eigenheiten.

Der Stil des Buches verrät sehr viel. Man kann ihre Begeisterung für Neues erkennen, ihre fast grenzenlose Phantasie erahnen und teilweise versuchen, ihre Denkweise nachzuvollziehen. Sie war eine Frau, wie geschaffen für die Bühne. Optische Täuschungen, die Kunst der Verwandlung, die Illusion des Theaters und effektvolle Inszenierungen waren ihre Leidenschaft. Vielleicht ist es genau das, was am meisten über sie aussagt, wenn man beim Lesen ihrer Autobiographie erkennt, dass sie immer danach strebte, alles, bis hin zu ihrer eigenen Person, für ihr Publikum und die Öffentlichkeit zu inszenieren.

9. Literaturverzeichnis

Balme, Christopher: Metamorphosen einer Tänzerin: Loïe Fuller und der Stilpluralismus der Jahrhundertwende. In Literatur im Wandel: Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag. Hg. Marijan Bobinac. Zagreb: Univ. Zagreb, 1999.

Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.): Der geistige Körper. La Danse mystique: Plakatkunst und Skulptur um die Jahrhundertwende: Loïe Fuller als Modell. In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. München: Prestel, 1995.

Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.): La Divine Loïe. In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. München: Prestel, 1995.

Brandstetter, Gabriele: Die Tänzerin der Metamorphosen. In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. Hg. Jo-Anne Birnie Danzker. München: Prestel, 1995.

Brandstetter, Gabriele: Loïe Fuller: Mythos einer Tänzerin. In Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau. Hg. Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1989.

Coffman, Elizabeth: Women in motion. In Camera Obscura. Durham: Duke Univ. Press, 1976.

Current, Richard Nelson: Die legendäre Loïe. In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. Hg. Jo-Anne Birnie Danzker. München: Prestel, 1995.

Current, Richard Nelson und Marcia Ewing Current: Loie Fuller: Goddess of Light. Northeastern University Press, 1997.

Faust, Nicole: Körperwissen in Bewegung: Vom klassischen Ballett zum Ausdruckstanz. Tectum 2007.

Fuller, Loïe: Fifteen Years of a Dancer's Life: With some account of her distinguished friends. New York: Dance Horizons, 1913.

Greisenegger, Wolfgang: „Das echte Theater... stört... Schatten auf“. In Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 54. Jahrgang 2008. Heft 3: Licht. Kunst. Theater. Wien: Böhlau Verlag, 2008.

Greisenegger, Wolfgang: Schein werfen: Theater, Licht, Technik. Wien: Brandstätter, 2008.

Huschka, Sabine: Moderner Tanz: Konzepte - Stile - Utopien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

Jooss, Birgit: Tanz der Statuen: die Attitüden des 18. Jahrhunderts. In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. Hg. Jo-Anne Birnie Danzker. München: Prestel, 1995.

Keller, Max: Faszination Licht: Licht auf der Bühne. Mit einem Vorw. von Dieter Dorn u. Beitr. von Herbert Kapplmüller u. Manfred Wagner. München: Prestel, 1999.

Kirby, Michael und Victoria Nes Kirby: Futurist Performance: includes manifestos, playscripts, and illustrations, New York: PAJ Publications, 1986.

Krzeszowiak, Tadeusz: Laser, Holographie und Leuchtdioden-Scheinwerfer am Theater. In Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 54. Jahrgang 2008. Heft 3: Licht. Kunst. Theater. Wien: Böhlau Verlag, 2008.

Le Coz, Françoise: Erstarrte Pose? Photographie des Tanzes. In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. Hg. Jo-Anne Birnie Danzker. München: Prestel, 1995.

Maino, Marzia: Beleuchtungstechnik und Bühne in Vicenza im 16. und 17. Jahrhundert. In Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater-, Film-

und Medienwissenschaft. 54. Jahrgang 2008. Heft 3: Licht. Kunst. Theater. Wien: Böhlau Verlag, 2008.

Mallarmé, Stéphane: Divagations. Paris: Charpentier, 1935.

Marschall, Brigitte: Luminoses Bewusstsein: Psychedelische Räume und Stroboskopeffekte. In Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 54. Jahrgang 2008. Heft 3: Licht. Kunst. Theater. Wien: Böhlau Verlag, 2008.

Naako, Morita: An American in Paris: Loïe Fuller, Dance and Technology. In A Belle Epoque. 2006.

Ochaim, Brygida Maria: „La Loïe“: Begegnungen mit einer Tänzerin. In Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau. Hg. Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1989.

Ochaim, Brygida Maria und Claudia Balk: Variete-Tänzerinnen um 1900. Stroemfeld, 1998.

Pinet, Hélène: Freundschaft mit Rodin. In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. Hg. Jo-Anne Birnie Danzker. München: Prestel, 1995.

Rasche, Adelheid und Karin Schrader: Das tänzerische Bild: Tanzphotographie von Loie Fuller bis Martha Graham. Schirmer/Mosel, 2001.

Schinkel, Karl Friedrich: Bühnenentwürfe / stage designs. Berlin: Ernst, 1990.

Sembach, Klaus-Jürgen: Loïe Fuller und der Jugendstil. In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. Hg. Jo-Anne Birnie Danzker. München: Prestel, 1995.

Sommer, Sally: Von der Wildwestshow zur Pariser Avantgarde. In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. Hg. Jo-Anne Birnie Danzker. München: Prestel, 1995.

Soyka, Amelie: Tanzen und tanzen und nichts als tanzen: Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman: Aviva, 2004.

Woeckel, Gerhard P.: The Spirit of Ecstasy: Das Rolls-Royce-Mascot (1911). In Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil. Hg. Jo-Anne Birnie Danzker. München: Prestel, 1995.

Zander, Helmut: Körper-Religion Ausdruckstanz um 1900: Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis. In Protestantismus und Ästhetik. 2001.

10. Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Errungenschaften der Tänzerin und Choreografin Loïe Fuller auf dem Gebiet der Theaterbeleuchtung. Die Recherchen wurden mit besonderer Aufmerksamkeit auf die Erforschung der von ihr verwendeten Effekte geführt. Ebenso war es Gegenstand der Untersuchungen, was sie mit ihren Choreografien aussagen wollte und ob, beziehungsweise wie, sich ihr Schaffen bis heute auswirkt.

In ihren Choreografien räumte sie dem Licht eine bedeutende Sonderstellung ein. Es diente nicht nur als ein Mittel zum Zweck der Beleuchtung ihrer Kunst, Licht ließ aus ihrem Tanz erst dieses spezielle Kunstwerk entstehen. Der Tanz, die besonderen Bewegungen ihres langen, weiten Seidenkostüms und die Effekte, die das Licht darauf zauberte, schufen eine neue Art von Kunst, die ohne einen der drei Aspekte unvollständig gewesen wäre und eine völlig andere Wirkung gehabt hätte. Sie verstand es, Licht und Bewegung miteinander zu einem eigenständigen, bewegten Kunstwerk zu verschmelzen.

Obwohl Fuller nach ihrem Parisdebüt große Erfolge verzeichnen konnte, hörte sie nie auf, ihren Tanzstil ständig weiterzuentwickeln. Sie experimentierte mit Kostümvariationen, Aufdrucken, Kostümfarben, Stoffen aber auch Methoden, die Bewegungen der Stoffe zu beeinflussen. Oft holte sie sich Anregungen von Künstlerkollegen oder aus anderen Kunstrichtungen und ließ diese Einflüsse in ihre Arbeit einwirken.

Durch die regen Kontakten, die sie zu den unterschiedlichsten Menschen pflegte, konnte sie auch die Erkenntnisse der modernen Wissenschaft und der neuesten Technik für ihre Aufführungen nutzen. Intensiv beschäftigte sie sich mit den Eigenschaften von Licht, mit verschiedenfarbigem Licht, mit Schatten und dem Spiel zwischen Licht und Dunkelheit. Sie variierte darüber hinaus mit Beleuchtungsmethoden und Positionen von Lichtquellen.

Obwohl eine weit größere Wertschätzung für die vielfältigen Arbeiten von Loïe Fuller durchaus angebracht wäre, waren ihre Ideen wiederholt Inspiration für Kunstschaaffende. In der neueren Forschung findet man ihren Namen in Verbindung mit lichttechnischen Neuerungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der Entwicklung des „Modern Dance“.

11. Abstract

This paper deals with the achievements in theatre lighting of dancer and choreographer Loïe Fuller. The most important point was to find out what kind of special effects she used for presentation in her shows. Another part of the research was to discover the meanings of her pieces and to see if parts of her work are still popular today.

The light had a special position in most of her choreographies. It was not only used to illuminate the stage, it was an important part of the piece. Together with her movements and the long, wide costumes, the effects of the lighting created a totally unique and new work of art. Movement, costumes and light were three equally important aspects for her performances. She merged light and movement and created a new genre of art.

Although she had already been very successful as a dancer after her debut in the Folies-Bergère in Paris, Fuller never stopped developing her dance style and constantly invented new choreographies. She used different costumes, imprints, colors and materials and tried to discover innovative ways of moving the costumes to create new effects.

Her choreographies were often inspired by the work of other artists from different artistic genres. Her affiliation with important people from fields such as science and technology also had a big influence on her work. She experimented especially with the characteristics of light, colored light, shadow and the alternation of light and darkness. She also found out about new methods of lighting and different positions of the lights.

There are numerous people who have gained more fame in these subjects than Loïe Fuller, but since her death, her work has inspired many artists and this inspiration continues up until today. In the latest papers, her name appears frequently in connection with innovative light control at the beginning of the 20th Century and the development of „Modern Dance“.

12. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Anja Bräutigam
Geboren: 05.03.1985, Tulln
Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

2007-2010 Ausbildung für zeitgenössischen und modernen
Bühnentanz
März 2006 1. Abschnitt des Studiums Theater-, Film- und
Medienwissenschaft mit Auszeichnung bestanden
September 2003 Beginn des Studiums: Theater-, Film- und
Medienwissenschaft
Juni 2003 Matura in der „Europaklasse“ des BG/BRG
Hollabrunn
1995-2003 Unterstufe und Oberstufe mit 2. lebender
Fremdsprache ab der 3. Klasse am BG/BRG
Hollabrunn
1991-1995 Volksschule Großweikersdorf

Praktika

2010 Verein zur Förderung junger moderner TänzerInnen
und ChoreographInnen in Wien /Unicorn Light
2006 Felsenbühne Staatz
2004 Internationaler Kongress der Gesellschaft für
Theaterwissenschaft in Wien
2003-2007 Union Tanzteam Hollabrunn