

Hermann Stenner: Die Farbskizze „Tanzendes Paar“ – eine Entdeckung

Velten Wagner



Hermann Stenner: Die Farbskizze „Tanzendes Paar“ – eine Entdeckung

Hermann Stenner war kein Regelbrecher, kein Revolutionär – er lernte durch Aneignung und Transformation, seine künstlerische Entwicklung verlief evolutionär, wenn auch rasant. Er wusste die unterschiedlichen künstlerischen Einflüsse aufzusaugen und, trotz seiner Jugend, etwas ganz Eigenes daraus entstehen zu lassen. Nachahmer, die die „modernen Bestrebungen“, zum Beispiel des „genialen Neufomers“ van Gogh, falsch verstanden, „ohne sich vorher über dessen Wollen klar geworden zu sein“, verurteilte er, weil sie nur „Unheil und Verwirrung“ anrichteten und die Modernen diskreditierten.¹

Wenn Stenner rezipierte, dann nicht um eines Stils, sondern um des tieferen künstlerischen Verständnisses willen. Spätestens anlässlich seines Besuchs der Kölner Sonderbundausstellung von 1912 wurde ihm das Spektrum stilpluralistischer Tendenzen der Moderne und ihrer Genese (van Gogh, Gauguin, Cézannes) vor Augen geführt. Stenner tastete sich vielseitig und stets experimentell voran und setzte sich mit so unterschiedlichen Künstlern und Kunstströmungen wie dem Blauen Reiter (Macke, Kandinsky und Jawlensky), der Brücke, dem Kubismus und natürlich der Kunsttheorie seines für ihn maßgeblichen Lehrers Adolf Hölzel auseinander. Eben weil sich Stenner auf das „Wollen“ der von ihm als vorbildlich erachteten Künstler konzentrierte, verlor er sich nicht in eklektizistischen Stilübungen, sondern verschmolz, in seinem ureigenen Bestreben nach einer Synthese von Innen- und Außenwelt, das fremde Kunstwollen mit dem eigenen. Dabei spielte die Auseinandersetzung mit der Tradition eine wesentliche Rolle, nicht zuletzt über die Anregung seines Lehrers Adolf Hölzel. Während seines vierwöchigen Aufenthaltes in Paris im Jahr 1912 beschäftigte er sich im Louvre eingehend mit dem Kunstwollen mittelalterlicher Meister, darunter Meister des Ausdrucks wie Giotto oder Enguerrand Quarton. Die Begleitung des Kunsthistorikers Hans Hildebrandt, „einem guten Kenner der alten Meister“², war ihm hier sicherlich von großem Nutzen. Paris stellte für den jungen Künstler ein höchst inspirierendes Laboratorium dar, in dem er Tradition mit Zeitgenossenschaft verschränken konnte. Gemeint ist hier weniger die zeitgenössische Kunst – die hatte er kurz zuvor im Rahmen der Kölner Sonderbundausstellung ausgiebig studiert –, sondern die Bekanntschaft mit dem großstädtischen Leben. Kaum in der französischen Metropole angekommen, schreibt er am 24. August an seine Eltern: „Der erste Eindruck, den man von dieser Riesenstadt bekommt, ist überwältigend.“³ Stenner ist begeistert von dem quirligen Leben der Großstadt und den vielen unterschiedlichen Menschentypen. „Auf der Strasse dieser Riesenverkehr, ein immer fortdauerndes Gewoge von Fahrzeugen aller Art. Und auf den Boulevards, das sind Hauptstrassen, wo die grossen Warenhäuser stehen, eine Menschenmenge, wie Ihr sie nur auf der Kirmes kennt. Menschen aus allen Weltteilen sieht man hier.“⁴ Es ist bemerkenswert, wie der junge Künstler, der das eher gemächliche Leben deutscher Klein- und Mittelstädte gewohnt ist, auf das turbulente Pariser Pflaster reagiert. Er setzt sich dem Leben mit allen Sinnen aus, besucht Straßencafés und „ein richtiges Pariser Vergnügungslokal.“⁵ Mit der Gründlichkeit des Hölzel-Schülers absolviert er im Louvre das für einen jungen deutschen Kunststudenten selbstverständliche Pflichtprogramm: das Studium der Alten Meister – nicht als Kopist, wie wir bereits angemerkt haben, sondern als Forschender. Dann wieder entzieht er sich der Großstadt und sucht die Parks der Umgebung auf, wie den Bois de Boulogne oder den Park von St. Cloud, dessen „wohltuende Ruhe“ er genießt, „die einem nach dem lauten Strassenlärm direkt göttlich vorkommt.“ – „Grosse, dunkle Bäume bilden lange Alleen, deren strenge Perspektiven die Augen mit magischer Gewalt an sich ziehen [...]. Hier arbeite ich meistens. Besonders zeichne ich; einige Farbstudien habe ich auch schon gemacht.“⁶ Man darf den Selbstaussagen Stenners in den Briefen an seine Eltern sicherlich Glauben schenken – die vier Wochen in Paris sind für ihn weniger ein Vergnügungs- als ein Arbeitsaufenthalt. Angesichts des enormen Fleißes, der den jungen Künstler auszeichnete, fragt man sich, in welchem Verhältnis seine Produktivität zu den überlieferten, in Paris entstandenen Arbeiten steht. Die im Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen aufgeführten, knapp 50 Positionen (1054 – 1098), zumeist kleinformatige Skizzen und Zeichnungen, legen ein sicherlich nur sehr unvollständiges Zeugnis von Stenners Pariser Aufenthalt ab, zumal sich nach aktuellem Wissensstand mit der „Frau auf dem Sofa“



Abb. 1 | Hermann Stenner, *Frau auf dem Sofa*, 1912, Kohle, Tusche, Ölfarbe, 19,5 x 19,5 cm, Kunsthalle Bielefeld, WV 1073

1 Karin von Maur (Hg.): Der Maler Hermann Stenner im Spiegel seiner Korrespondenz, Briefe 1909-1914. München etc. 2006, S. 243. Brief an die Eltern, 26.12.1912.

2 Ebd., S. 222, Brief an die Eltern, Paris, 29.08.1912.

3 Ebd., S. 219, Brief an die Eltern, Paris, 24.08.1912.

4 Ebd., S. 224, Brief an die Eltern, Paris, 09.09.1912.

5 Ebd., S. 222, Brief an die Eltern, Paris, 29.08.1912.

6 Ebd., S. 225, Brief an die Eltern, Paris, 09.09.1912.

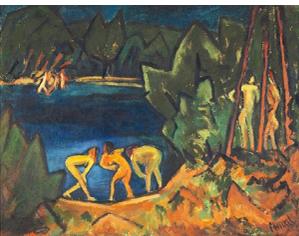


Abb. 2 | Hermann Stenner, *Paris, Rue Richelieu*, 1912, Bleistift auf Zeichenpapier, 17,4 x 23,9 cm, WV 1079

Abb. 3 | Hermann Stenner, *Kutschfahrt in Paris*, 1912, Bleistift, 23,7 x 18,8 cm, Kunstmuseum der Stadt Albstadt, WV 1077

Abb. 4 | Hermann Stenner, *Zwei Tanzende*, verso, handschriftliche Bezeichnung „Paris“, Privatbesitz

Abb. 5 | Erich Heckel, *Waldteich*, 1911, Öl auf Leinwand, 96 x 120,5 cm, Buchheim Museum der Phantasie

(Abb. 1) nur eine der von Stenner bezugten Farbstudien erhalten hat. Von der „magischen Gewalt“, die die „dunklen Bäume“ und „strengen Perspektiven“ auf ihn ausübten, ist in den Skizzen nur wenig zu spüren. Immerhin: Von den Zeichnungen, die den ‚Spirit‘ der Metropole einfangen, haben sich einige wenige erhalten, unter ihnen „Paris, Rue Richelieu“ (Abb. 2) oder die „Kutschfahrt in Paris“ (Abb.3). In den genannten Zeichnungen ist, neben einer kürzelhaften Reduktion der Physiognomien, wie wir sie bereits von früheren Arbeiten kennen, und einer Verdichtung der Bildgegenstände eine Dynamisierung zu erkennen, die unmittelbar auf das großstädtische Geschehen reagiert. Die Zeichnung „Rue Richelieu“ ist von besonderem Interesse, weil sie, ähnlich wie die Monschau-Zeichnungen, die Seheindrücke in ein ornamentales Gitterwerk einspannt. Im Unterschied zu Monschau handelt es sich hier nicht um die feststehende Architektur einer Kleinstadt, sondern um verschiedene Akteure, seien es Figuren oder Fahrzeuge, die flächig in die Tiefe gestaffelt werden, und sowohl untereinander als auch mit den Häusern im Hintergrund dynamisch interagieren. Alles scheint miteinander verbunden zu sein und ist zugleich voneinander isoliert. Man könnte auch von einer Choreographie unterschiedlicher Bildelemente sprechen, die wie in einem mittelalterlichen Relief flächig eingebunden sind. Es bleibt der Eindruck einer großstädtischen Verdichtung und Dynamisierung und einer das Chaos der Straße bändigenden, die Bildgegenstände umfassenden ornamentalen Struktur. Die Zeichnung, könnte man zusammenfassen, ist eine Synthese von Ludwig Meidners frühem Großstadt-Expressionismus und Adolf Hölzels strukturaler Flächengestaltung. Auffällig ist der Herr mit Zylinder, der sich stumpfwinkelig nach vorn beugt und der Komposition einen tänzerischen Impuls verleiht. Die einzige bisher bekannte Farbstudie des Pariser Aufenthaltes, die „Frau auf dem Sofa“, scheint diesen Bewegungsimpuls mit der Wendung ihrer überlängten und spitzwinkelig angezogenen Knie aufzugreifen. Auch hier finden wir die Verbindung runder und spitzer Formen, die der Darstellung, ganz im Sinne Kandinskys, eine spannungsgeladene, dissonante Harmonie verleihen. Wenn sich also Stenner intensiv mit den Alten Meistern im Louvre, dem Verkehr der Großstadt und den Pariser Cafés beschäftigt hat, wo sind dann die Motive der von ihm besuchten Parks, in denen er, nach eigenen Angaben, den größten Teil seiner Zeit verbrachte? Außer einigen wenigen Zeichnungen im paradiesischen Stil der Nabis aus dem Bois de Boulogne und Vorstadt-Impressionen an der Seine ist nichts überliefert. War Stenner während der vier Wochen seines Paris-Aufenthaltes vornehmlich ein Empfangender der auf ihn einstürmenden Eindrücke? Inwieweit gelang es ihm, wie am Beispiel der Zeichnung „Rue Richelieu“ gezeigt, diese Eindrücke spontan und künstlerisch produktiv umzusetzen?

Die bisher noch unveröffentlichte Farbskizze „Tanzendes Paar“ (Kat. 1) von 1912 trägt dazu bei, auf diese Frage eine Antwort zu finden und eine Lücke in der Entwicklung des jungen Künstlers zu schließen. Die Ölskizze trägt Stenners Monogramm „H. St“. Auf der Rückseite der Malpappe steht das Wort „Paris“ mit dem für Stenner typischen Kringel beim Anstrich des Buchstabens „P“ (Abb.4). Die Skizze ist demnach im unmittelbaren Umfeld von Stenners Aufenthalt in Paris entstanden. Gezeigt wird ein Paar, das vor einem Boot inmitten einer paradiesischen Landschaft tanzt. Auffällig ist die Ornamentalisierung der beiden Figuren, die aus einer von ihren Gliedmaßen geformten Raute (oder einem Rhombus) herauszuwachsen scheinen. Die Darstellung ist von einem Rhythmus durchdrungen, der von den Tanzenden über das Boot bis zu den Bäumen und dem Sonnenfleck alle Elemente des Bildes erfasst. Was Ornament und was Figur lässt sich kaum voneinander unterscheiden. Figuren und Landschaft werden von flüssig und rasch gesetzten Pinselstrichen gebildet, die über die Gegenstandsbezeichnung hinausgreifen und, wie der gelbe, gezackte Strich im Rücken der männlichen Figur, abstrakte Bewegungsimpulse markieren. Farbe und Rhythmus, Figuren und Landschaft folgen dem mächtigen Impuls einer vitalen, ungetrübten Lebensfreude. Auf der Suche nach der Inspirationsquelle des Bildes muss man nicht weit gehen. Auf der Kölner Sonderbundaustellung, die Stenner mit dem Hölzelkreis unmittelbar vor seinem Paris-Aufenthalt besuchte, war Erich Heckels Gemälde „Waldteich“ von 1911 ausgestellt (Abb.5). Es ist charakteristisch, dass Stenner nicht nur die Gestimmtheit des Gemäldes, die paradiesische Lebensfreude der nackt Badenden, aufnimmt; durch das Aufgreifen der rautenförmigen Körperhaltung der weiblichen Figur im Vordergrund rezipiert er das Vorbild auch auf formaler Ebene. Nun ist die Raute (bzw. das auf der Spitze stehende Quadrat) in Adolf Hölzels Kompositionen als bildkonstituierendes Element häufig anzutreffen⁷, und insofern folgt Stenner durchaus den Leitlinien seines Lehrers. Die Wertigkeit der Raute als bildnerische Struktur ist hingegen eine ganz andere. Sie folgt einer Strategie der Abgrenzung von seinem Lehrer, wie sie Oskar Schlemmer an einem Brief von 1918 an Konrad Düssel herausstreicht. Beim bildnerischen Prozess Hölzels, so Schlemmer, stehe die Konstruktion des Bildes am Anfang. Dem entgegengesetzt verlaufe die Bildfindung seiner Schüler. „... am Anfang sei das Gefühl und die Empfindung über alles gestellt, - die Form entsteht aus den Bedingungen

7 Zum Beispiel: Adolf Hölzel, *Komposition in Rot II*, 1914, Kunstmuseum Stuttgart.

des materiellen, und das Resultat ist das Gesetz – freier und neuer denn jedes vorgefaßte.“⁸ Im Unterschied zu Hölzels strukturgebundenen Kompositionen öffnet Stenner das Bild zu einem von tänzerischen Rhythmen durchpulsten Erlebnisraum - und trifft damit offenbar genau das Aufbruchs- und Freiheitsgefühl, das ihn während der in Paris verbrachten Wochen beseelte. Nun sollte man diese Farbskizze nicht nur vor dem Hintergrund von Stenners subjektiver Verfassung oder gar seiner Liebesbeziehung zu der Tänzerin Clara Bischoff interpretieren. Stenners Abgrenzung von seinem Lehrer Adolf Hölzel bedeutete zugleich die Hinwendung zu Wassily Kandinsky, der als sein zweiter maßgeblicher Lehrer betrachtet werden kann, nicht im Sinne eines unmittelbaren Lehrer-Schüler-Verhältnisses, sondern mit Blick auf seinen bedeutenden kunsttheoretischen Einfluss, den er auf die jüngere Künstler-Generation ausübte. Die Rezeption von Kandinskys im Dezember 1911 erschienener Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ löste einen nicht zu unterschätzenden Entwicklungsschub im Werk des jungen Künstlers aus. In seiner Monographie über Hermann Stenner bemerkt Hans Georg Gmelin zutreffend, dass „Kandinskys Kunst [...] Stenners schweifendem und erregbarem Temperament gemäßer [schien], wohl auch als Ausgleich gegenüber der Methodik und auch manchmal Schulhaftigkeit des Hölzelschen Unterrichts.“⁹ Mit dem „Tanzenden Paar“, jedenfalls, bezieht sich Stenner explizit auf Kandinskys Diskurs über das Verhältnis von organischen (figuralen) und abstrakten Formen. „In dem Doppelklange (geistiger Akkord) der beiden Bestandteile der Form kann der organische den abstrakten unterstützen (durch Mit- und Widerklang) oder für denselben störend sein.“ Unabhängig vom Überwiegen der einen oder der anderen Form kommt es, so Kandinsky, stets auf den „inneren Klang“, die „innere Vibration“ an, ob ein Kunstwerk gelungen ist. „Eine rhomboidale Komposition wird z.B. durch eine Anzahl menschlicher Figuren konstruiert. [...] In jedem Falle dieser Übersetzung oder dieses Hineinkomponierens der rein abstrakten Form soll der einzige Richter, Lenker und Abwäger das Gefühl sein.“¹⁰ Aufgrund dieser Aussagen liegt es nahe, in Kandinskys Ausführungen, neben Heckels Baden, die Inspirationsquelle für Stenners Figurenkomposition zu erkennen. Während für Hölzel „das Dreieck, das Viereck, die rhombischen Formen, das Vieleck“ zu den „einfachsten Flächenformen“ zählen, die sich „nicht zu sehr als Repräsentanten künstlerischer Ausdrucksformen“ eignen¹¹, spricht ihnen Kandinsky als Klangformen eine eigene, das Wesen des Künstlerischen berührende Qualität zu. In seinem Aufsatz „Über die Formfrage“ schreibt Kandinsky über die bildnerische Wertigkeit der Linie, die über die traditionelle Bezeichnung eines Gegenstandes hinausgeht: „Wenn also im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrolle abgeschwächt und bekommt ihre volle innere Kraft [...] – in diesem Augenblick ist die Seele des Betrachters reif, den reinen inneren Klang dieser Linie zu empfinden.“¹² Diese innere Kraft der Linie findet sich in Stenners Farbskizze als autonomer, rein abstrakter Bewegungsimpuls im Rücken des Tänzers. Auch mit Blick auf die Farbkonzeption des „Tanzenden Paares“ erweist es sich, dass Stenner kunsttheoretische Positionen sowohl von Hölzel als auch von Kandinsky rezipiert. Die verwendeten Farben – vom Gelborange der Figuren über das Grün der Natur, die Blautöne Cyan, Ultramarin und Blauviolett des Wassers sowie die Rottöne des Bootes - durchlaufen den diatonischen, also achtteiligen Farbkreis Hölzels. Die auf diese Weise entstehenden Zweiklänge der Farben und ihre Simultankontraste erzeugen „ein vielfach Schwankendes, Vibrierendes“¹³, sie unterstützen den Puls der Tänzer und bereichern den Rhythmus der Gesamtkomposition. Hölzels Konzept der eigendynamischen Kräfte der Farben findet hier zu seiner Gestalt. Im Zusammenspiel von Harmonie und Kontrapunkt steigern und entfalten sie wechselseitig ihre Wirkungen und stimulieren den künstlerischen Prozess. Zwar sind die Tanzenden in einen übergreifenden Rhythmus aus Linien, Formen und Farben eingebunden, doch anders als bei Hölzel können sie sich freier entfalten und werden weniger eng an die Bildfläche zurückgebunden.¹⁴ Bei Stenner treten die bildnerischen Kräfte als eigenständige Bildakteure hervor, die zwischen Figuration und Abstraktion changieren. Man könnte auch sagen, dass die beiden Figuren zwar in den Naturkontext eingebunden sind, sich gleichwohl von diesem als emphatisch Tanzende emanzipieren. Durch die Selbstvergessenheit und Intensität ihres Tanzes erzeugen sie eine Lebensfreude, die in der bildenden Kunst ihresgleichen sucht, und deren Spontaneität auf den Betrachter unmittelbar überspringt. Was bei Hölzel die Dynamisierung der Mittel, findet bei Stenner zu einer

8 Schlemmer, Oskar: Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften, Reclam-Verlag, Leipzig 1990, S. 39.

9 Gmelin, Hans Georg: Hermann Stenner 1891-1914, Reutlingen 1975, S. 44.

10 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Benteli Verlag, Bern 1952, S. 74/75.

11 Dittmann, Lorenz: „Adolf Hölzel. Farbe und Harmonie“, in: Vision Farbe. Adolf Hölzel und die Moderne, hg. von Christoph Wagner und Gerhard Leistner, Paderborn 2015, S. 13.

12 Kandinsky, Wassily: „Über die Formfrage“, in: Der Blaue Reiter. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich 1979, S. 161/162.

13 Hess, Walter: Zu Hölzels Lehre, in: Der Pelikan 65/1963, S. 25.

14 Vision Farbe (wie Anm. 11), S. 35.



Abb. 6 | Hermann Stenner, *Tanzwurf*, 1914, Öl auf Eternit, 250 x 375 cm, , WV 167 (verschollen)

Abb. 7 | Hermann Stenner, *Paradiesisches Paar*, 1913, Öl auf Leinwand, 93 x 81 cm, Kunsthalle Bielefeld, WV 154

Abb. 8 | Hermann Stenner, *Paar vor spitzen Landschaftsformen*, 1913, Feder, Tinte und Aquarell auf Zeichenpapier, 13,7 x 12,5 cm, WV 1590

Abb. 9 | Hermann Stenner, *Tanzender Akt unter Bäumen*, 1913, Bleistift auf Schreibpapier, 28,5 x 22,3 cm, WV 1539

Dynamisierung der gefühlten Lebenswirklichkeit. Damit folgt die Darstellung den Spuren Kandinskys, der den bildnerischen Elementen eigenständige Charaktere zuschreibt. So steht die Farbe Gelb für die exzentrische, ausströmende Bewegung, für das sinnlich-vitale „Streben zum Menschen“, für „das Springen über die Grenze, das Zerstreuen der Kraft in die Umgebung. [...] Gelb ist die typische irdische Farbe.“¹⁵

Beide Kunsttheorien, Hölzels als auch Kandinskys, orientieren sich an den abstrakten Klanggebilden der Musik als Analogien zu einer Avantgarde-Kunst, die sich von der Gegenstandsbezeichnung zu lösen beginnt. In einem wesentlichen Punkt jedoch weichen die beiden Künstler voneinander ab: in ihrem sehr unterschiedlichen Verständnis von Harmonie, die für Hölzel prästabiliert, also vorgegeben ist (er spricht den Bildmitteln nicht zufällig „göttlichen Kräfte“ zu), für Kandinsky hingegen „auf dem Prinzip des Gegensatzes“¹⁶ beruht. „Man könnte sagen: Hölzel geht von einem Ganzen aus, Kandinsky aber von vielen unterschiedlichen Teilen, die er zu jeweilig anderen Charakteren ausformt.“¹⁷ „Das Malen“, so Kandinsky, „ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt.“¹⁸ Die Antagonismen, die Kandinsky in seinen „Kompositionen“ ausficht, sind spiritueller und weltlicher Natur.

In einem nächsten wesentlichen Schritt lassen sich Kandinskys im „Über das Geistige in der Kunst“ unmittelbar zum Thema Tanz geäußerten Betrachtungen heranziehen. Im Unterschied zur konventionell geprägten Choreographie des klassischen Balletts sei der neue Tanz „das einzige Mittel [...], die ganze Bedeutung, den ganzen inneren Sinn der Bewegung in Zeit und Raum auszunützen.“ Kandinsky sieht den Übergang zum modernen Ausdruckstanz in den Tänzen bzw. Tanzdarstellungen, die Isadora Duncan griechischen Vasenbildern nachstellte.¹⁹ Wie ein Vergleich mit der zeitgenössischen Literatur über den modernen Tanz zeigt, befindet sich Kandinsky mit seinen Ausführungen auf der Höhe des fortschrittlichen Diskurses. In seiner 1910 erschienenen Publikation unterstreicht der Kunstschriftsteller Ernst Schur das „Rein-Künstlerische“²⁰, also die von der Zweckmäßigkeit der Konvention losgelöste Ausdrucksqualität des modernen Tanzes, und führt den Serpentinanz einer Loïe Fuller als Beispiel an. „Oft haben sich moderne Künstler“ – und der Poet Schurr meint hier nicht zuletzt die expressionistische Dichtkunst – „vom Tanz anregen lassen. Es ist die flutende Bewegung, die reizt. Das Tempo unserer Zeit verschnellerte auch den Rhythmus des Tanzes, und dieses Zuckende, Vibrierende deutete uns ein neues Leben der Erscheinungen.“²¹ Und weiter: „Und der Eindruck ist darum so faszinierend, weil hier das Experiment der Befreiung durch die Kunst am Körper, an dem Materiellsten, gemacht wird. Das ganz Reale wird ins Immaterielle erhoben.“ Das rhythmische Gefühl des neuen Tanzes, so Schur, sei Ausdruck der ursprünglichen Schönheit des Menschen, so dass „Körper Seele und Seele Körper zu werden scheint.“²² Die von Schur als solche identifizierten zentralen Elemente des modernen Tanzes, der Rhythmus, die Immaterialität, das Seelische überträgt Kandinsky, als „innerer Sinn der Bewegung“²³ auf seine Kunsttheorie und verbindet sie mit dem Postulat der „inneren Notwendigkeit“, will heißen der Authentizität des künstlerischen Schaffens. Die Linie sollte ebenso wenig an einen Gegenstand gebunden sein wie der Tanz an die äußerlichen, konventionellen Bewegungen bzw. Choreographien des traditionellen Balletts. Die „Vibrationen“ des inneren Sinns sind, analog der bildenden Kunst, das Kernelement des „Tanzes der Zukunft“²⁴, und nicht der mimetische, der Konvention nacheifernde, äußere, erzählerische Sinn. Als Ausdruck des inneren Sinns der Bewegung rückt der Tanz ins Zentrum der modernen Kunstanschauung. Er wird, wie das Bild, „ein Kosmos, der ganz anderen Gesetzen unterliegt als die Natur.“²⁵ Wir finden diese Konzeption des Tanzes in Stenners, von jeder äußeren Bindung befreiten, paradiesischem „Tanzenden Paar“ – und werden sie, konsequent weiterentwickelt, „so dramatisch und packend, dass man unwillkürlich stehen bleibt, wie vor einer Vision, wie vor einem Leben auf anderer Fläche“²⁶

15 Über das Geistige in der Kunst (wie Anm. 10), S. 91.

16 Ebd., S. 109.

17 Vision Farbe (wie Anm. 11), S. 35.

18 Kandinsky, Wassily: Rückblicke, Benteli-Verlag, Bern 1977, S. 24.

19 Adelsbach, Karin: „Festhalten des Unfaßbarsten“. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialoges, in: Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer, Ausst.-Kat. Kunsthalle in Emden und Haus der Kunst München 1997, S. 10-25.

20 Schur, Ernst: Der moderne Tanz, München 1910, S. 6.

21 Ebd., S. 7.

22 Ebd., S. 70.

23 Über das Geistige in der Kunst (wie Anm. 10), S. 124.

24 Ebd., S. 124.

25 Marc, Franz, Brief an Maria Franck, 20.02.1911, in: Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung, Reclam Verlag, Leipzig 1986, S. 52.

26 Über das Geistige in der Kunst (wie Anm. 10), S. 123.

in Oskar Schlemmers „Triadischem Ballett“ wiederfinden. Bemerkenswert ist die Betonung eines Lebens „auf anderer Fläche“, also einer, eigenen Gesetzmäßigkeiten folgenden, künstlerischen Wirklichkeit. Man kann sich daher gut vorstellen, um welche Themen sich die Gespräche von Baumeister, Schlemmer und Stenner während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Amsterdam drehten. Der Tanz – nicht als Darstellung, sondern als Gestaltungsprinzip –, so lässt sich annehmen, war das Entrée Stenners in die Gruppe der Progressiven des Hölzelkreises. Der Tanz als Interaktion zweier Figuren kann einerseits bis zu Hölzels Ursprungsmotiv, der Anbetung zurückverfolgt werden. Auf der anderen Seite formulierte Stenner das Thema an prominenter Stelle, mit dem (heute zerstörten) Wandbild „Tanzwut“ (Abb.6) für die Kölner Werkbund-Ausstellung von 1914. Zentrales Form-Motiv der Darstellung ist auch hier die Raute - sie steht für den Verschnitt von monumentaler Dynamik und rhythmisierter Statik. Dazwischen gibt es mehrere Entwürfe aus dem Jahr 1913, die das Thema Tanz in unterschiedlichen Variationen aufgreifen: Das Gemälde „Paradiesisches Paar“ (Abb.7), das Aquarell „Paar vor spitzen Landschaftsformen“ (Abb.8), die Zeichnung „Tanzender Akt unter Bäumen“ (Abb.9) oder die Tusche „Zwei weibliche Figuren“ (Abb.10). Wie sehr Stenner das Motiv des tanzenden Paares bereits im Jahr 1912 beschäftigte, zeigt neben der Farbskizze auch der Linolschnitt „Vier Frauenakte unter Bäumen“ (Abb.11), der sich an „der bahnbrechenden Holzschnitt-Technik der „Brücke“ orientiert“²⁷. Das Ineinandergreifen der Gliedmaßen ist hier rhythmisch präfiguriert. Als bilddynamisch aufeinander bezogener Figuren findet sich das Thema auch im „Gebet am Ölberg“ von 1912 (Abb.12) und im Gemälde „Der Heilige Antonius“ von 1912 (Abb.13). „Dynamik und Rhythmus sind die prägenden Ausdrucksfaktoren dieser Arbeiten.“²⁸

Schärft man den Blick für die Grundelemente des Themas, d.h. für die Interaktion zweier oder mehrerer Figuren durch Rhythmus und Dynamik, zieht sich der Tanz kontinuierlich durch die letzten zwei bis drei Jahre von Stenners Schaffen – bis zu einem der letzten Ölbilder vor seinem Tod, den „Zwei weiblichen Akte in blauer Landschaft“ von 1914 (Abb.14). Den Anstoß zu dieser Folge gab, so darf man annehmen, die hier vorgestellte, im Kontext von Stenners Parisaufenthalt entstandene Farbskizze das „Tanzende Paar“ – gemeinsam mit der Zeichnung „Rue Richelieu“ ein Schlüsselbild im Oeuvre des jungen Künstlers. Stenner fühlte sich sowohl von dem bunten Treiben auf den Straßen der Metropole angezogen als auch von der stillen Magie ihrer Parks. Diese einander entgegengesetzten Erlebniswelten versuchte er künstlerisch zu fassen und gestalterisch zu strukturieren, indem er den so unterschiedlichen Motiven einen ähnlich klingenden Rhythmus verlieh. Das „Tanzende Paar“ ist mit der „Rue Richelieu“ insofern vergleichbar, als in beiden Entwürfen, ganz im Sinne Kandinskys, ein durchgehender „innerer Klang“ herrscht, der sich im Paradies als Zusammenklang zweier Figuren unter dem Leitmotiv der Raute manifestiert. Auch im Verkehrslärm der „Rue Richelieu“ wird die Raute als innere, vom dynamischen Geschehen teilverdeckte Form sichtbar. Sie verbindet die formal aufeinander bezogenen Figuren des nach vorn gebeugten Herrn mit Zylinder und die Dame mit Hut der rechten Bildhälfte, hier nicht im Sinne eines harmonischen Miteinanders, sondern als Erzeugung eines Spannungsfelds aus spitzwinkligen und runden Formen, die Mensch und Maschine in den Strudel des Großstadtlebens hineinziehen. Spätestens seit diesen beiden programmatischen Skizzen sollte den jungen Künstler das Thema Tanz nicht mehr loslassen. Kandinskys „innerer Klang“ ist für Stenner der Sound des Lebens, den er in der magischen Natur wie auch im Treiben der Großstadt, deren Chaos sich in eine dynamische Ordnung fügt, erfährt.

„Auf der Strasse dieser Riesenverkehr, ein immer fortdauerndes Gewoge von Fahrzeugen aller Art. [...] Sehr schön ist die Umgebung von Paris [...]. Besonders gefällt mir der alte Park von St. Cloud. Grosse, dunkle Bäume bilden lange Alleen, deren strenge Perspektiven die Augen mit magischer Gewalt an sich ziehen [...], und über allem diesem liegt eine wohlthuende Ruhe, die einem nach dem lauten Strassenlärm direkt göttlich vorkommt. Hier arbeite ich meistens. Besonders zeichne ich; einige Farbstudien habe ich auch schon gemacht.“²⁹

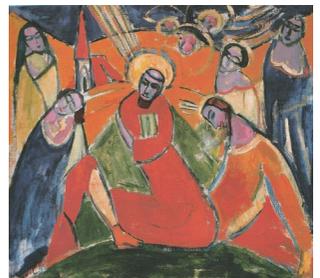
Abb. 10 | Hermann Stenner, *Zwei weibliche Figuren*, 1913, Tusche, Bleistift, 24 x 32,5 cm, WV 1491

Abb. 11 | Hermann Stenner, *Vier Frauenakte unter Bäumen*, 1912, Linolschnitt, 26,5 x 34,2 cm, WV D 6

Abb. 12 | Hermann Stenner, *Gebet am Ölberg*, 1912, Graphit, Buntstift und Aquarell auf Büttenspapier, 23,5 x 28,1 cm, WV 1364

Abb. 13 | Hermann Stenner, *Der Heilige Antonius*, 1912, Öl auf Leinwand, 100 x 110 cm, Kunsthalle Bielefeld, WV 107

Abb. 14 | Hermann Stenner, *Zwei weiblichen Akte in blauer Landschaft*, 1914, Öl auf Leinwand, 125 x 100 cm, Kunstmuseum Stuttgart, WV 172



27 Andreas Gabelmann, „Das Psychologische in der Natur...“ – Figur und Landschaft im Werk von Hermann Stenner und im Spannungsfeld seiner Zeit, in: Hermann Stenner - Hymnen an das Leben, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Engen und Kunsthaus Apolda Avantgarde 2013, S. 101

28 Andreas Gabelmann, „Das Psychologische in der Natur...“ (wie Anmerk. 27), S. 103

29 Von Maur, Korrespondenz (wie Anm.1), Brief an die Eltern, Paris, 09.09.1912, S. 225.

Quellennachweise der Textabbildungen

Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen

Hermann Stenner, Aquarelle und Zeichnungen, hg. vom Freundeskreis Hermann Stenner e.V., bearbeitet von Jutta Hülsewig-Johnen und Christiane Reipschläger, Prestel Verlag, München, Berlin, London, New York, 2010 – Abb.1: 1073, S. 277; Abb.2: 1079, S. 277; Abb.3: 1077, S. 277; Abb.4: © Bernhard Strauss; Abb.5: https://www.muenchen-online.de/wp-content/uploads/2021/01/0221Buchheim_Heckel.jpg, © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen; VG Bild-Kunst, Bonn; Reproduktion: Nikolaus Steglich, Starnberg; Abb.8: 1590, S. 355; Abb.9: 1539, S. 346; Abb.10: 1491, S. 338; Abb.11: D 6, S. 377; Abb.12: 1364, S. 317.

Werkverzeichnis der Gemälde

Hermann Stenner, Werkverzeichnis der Gemälde, hg. vom Freundeskreis Hermann Stenner e.V., bearbeitet von Jutta Hülsewig-Johnen und Christiane Reipschläger, Kerber Verlag, Bielefeld 2003 – Abb.6: 167, S.229; Abb.7: 154, S.208; Abb.13: 107, S.139; Abb.14: 172, S.240.

Katalog

Hermann Stenner, Tanzendes Paar, 1912, Öl auf Malpappe, 39 x 29 cm, Privatbesitz, © Bernhard Strauss.

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design
Universitätsbibliothek Heidelberg 2023.

Diese Publikation ist auf der Website von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>
dauerhaft frei verfügbar (OpenAccess)
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008732>