

Loie Fuller – Göttin des Lichts und Erfinderin der Isis-Wings

„Als Göttin des Lichts“ gefeiert, war Loie Fuller eine der Schlüsselfiguren in der Kulturwelt um die Jahrhunderte 1800/ 1900. Ihr berühmter Serpentinanz wurde zum Symbol des Art Nouveau schlechthin.

In den Jahren 1895 bis 1905 erreichte unsere Zivilisation einen Wendepunkt, den niemand vorausgesehen oder für möglich gehalten hatte. Erfindungen und Entdeckungen revolutionierten die Lebensbedingungen tiefgreifend und schufen neue ungeahnte Chancen und Möglichkeiten. Marie Curie entdeckte das Radium, Wilhelm Roentgen begann den menschlichen Körper zu durchleuchten. 1903 waren die Brüder Wright erfolgreich in der Erfindung der Flugkunst. Henry Ford begann in Detroit den perfekten Wagen herzustellen. 1895 bereitete Marconi mit seinen Landwellenexperimenten die Erfindung des Radios vor. Man begann die elektrische Glühbirne kommerziell zu verwenden, die Edison bereits 1879 konstruiert hatte.

Es war eine Zeit des Aufbruchs und neuer Ideen. Die Künstler jener Zeit, ob Maler, Schriftsteller oder Tänzer, ließen sich von den neuen kreativen Impulsen und technischen Entdeckungen inspirieren und verarbeiteten und nützten sie in ihren Werken.

Vor diesem Hintergrund muß man das Leben und die tänzerische Laufbahn der Loie Fuller sehen: der „Tänzerin des Lichts“.

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte zwar Paris seine zweihundertjährige Vormachtstellung als Welt-Tanz-Zentrum verloren und Ballettgeschichte wurde nunmehr in Russland geschrieben. Tänzerinnen der unterschiedlichsten Länder feierten jedoch weiterhin ihre Triumphe in der Stadt des Tanzes: in den Music Halls, in den Folies Bergères und im Moulin Rouge.

In der Ballettwelt des 19. Jahrhunderts bestand noch keinerlei Zweifel, dass der Künstler von seinem Können, seiner Virtuosität, seinem künstlerischen Training abhing. Es war dem 20. Jahrhundert vorbehalten, eine neue Kunstauffassung zu etablieren. In der Welt des Tanzes, aber nicht nur da, hatten die drei Amerikanerinnen Loie Fuller, Ruth St. Denis und Isadora Duncan daran einen erheblichen Anteil. Alle drei und auch die späteren Vertreterinnen des neuen Ausdruckstanzes leugneten, jemals Tanzunterricht gehabt zu haben. In Wirklichkeit hatte alle Tänzerinnen des „neuen, freien“ Tanzes eine durchaus Richtungsweisende Vorbildung, nämlich durch das in den USA gerade populäre Delsarte-System. Das bereits um 1860 von dem Franzosen erdachte Bewegungssystem der plastisch-expressiven Körpergeste war inzwischen weiterentwickelt worden und hatte sich zu einer Modewelle ausgeweitet. Jede künstlerische Äußerung des Individuums, sofern es nur eine Vision hatte – war Kunst. Eine besondere Tanztechnik oder gar die als erstarrt, körperfeindlich und abgelebt empfundene Ballettausbildung war nicht nur nicht notwendig, sondern nachgerade verpönt: Wer zur Avantgarde des Modernen Tanzes gehören wollte, lehnte die klassisch-akademische Ausbildung ab!

„La Loie“, wie sie in Frankreich begeistert genannt wurde, ließ nicht nur das Ballerinen-Ideal, den schlanken asexuellen Körper in uneitler Selbstsicherheit hinter sich: Sie wagte es sogar, gegen den Strom der Zeit zu schwimmen, in der die Femme fatale das Vorbild in allen Sparten der weiblichen Selbstdarstellung war. Loie Fullers Kunst war Kunst der Bewegung um der Bewegung willen, die nicht den Körper zeigte und ihn in den Mittelpunkt stellte. Ihr Körper war ihr Medium, um Bewegung von Licht und Stoff sichtbar zu machen.

Schon Loie´s Geburt eignete sich zur Legendenbildung. Im sehr kalten Winter des Jahres 1862 wurde sie als Tochter eines Musikers und einer Sängerin am 22. Januar in einem Tanzsaal geboren: im Ballsaal des Rathauses, welcher der einzig halbwegs warme Raum weit und breit war: Marie Louise Fuller war ihr Geburtsname. Sie selbst verbreitete den Mythos, dass sie ein Leben lang unter der Kälte litt, in die sie hineingeboren wurde. Sie glaubte auch, dass sie einmal an Kälte sterben würde, eine Prophezeiung, die sich erfüllte, denn sie starb an einer Lungenentzündung, am 1. Januar 1928 in Paris.

Ihre Karriere begann sie mit 16 Jahren als Sängerin und Schauspielerin in Operetten, Burlesquen, Vaudevilles (*Vaudeville = eine Frühform des franz. Schlagers und später eine Theatergattung*) und Lokalkomodien. 1889 übernahm sie eine Tanzrolle von Letty Lind, der damals bekanntesten Skirt-Tänzerin. Auch wenn Loie Fuller es nie offen zugab: die Wiedereinführung des knochellangen Rocks durch John D. Auban und seine Erfindung des Skirt-Dance, welche durch Kate Vaughan (geb. in Birmingham als eine von fünf tanzenden Schwestern) bekannt wurde, stand zweifellos Pate für ihren Serpentinanz.

Loie Fullers Bedeutung liegt vor allem in der Erfindung einer neuartigen Bühnen- und Beleuchtungstechnik, die sie als künstlerisches Gestaltungsmittel für ihre Darbietungen einsetzte. Schon bald nach Beginn ihrer Tanzkarriere verwendete sie eigens ausgetuffelte Beleuchtungseffekte, die sie im Laufe der Jahre immer weiter entwickelte. Sicher wären ihre Tänze auch ohne besondere Beleuchtung reizvoll gewesen, doch erst die mit der Musik und ihren Bewegungen exakt abgestimmten Lichteffekte verliehen ihnen den Reiz des Außergewöhnlichen. „In jener Zeit, in der die naturalistische Buhnendekoration jede suggestive Tanzkunst verhinderte, wagte Loie Fuller auf einer leeren Bühnen aufzutreten, eingehüllte in unendlich scheinende Schleier, in ihrer Darbietung nur unterstützt von Musik und dem Licht der vielfarbigen Scheinwerfer.“ (Margit Wiegholz, Franz. Tanzkritik, s. 20)

Die völlige Verdunklung des Zuschauerraums – heute für uns selbstverständlich –, die Aufhebung des Abstandes zwischen erster Zuschauerreihe und Bühne mittel eines schwarzen Tuches und nur seitlich eingesetzter Scheinwerfer waren ihre ersten Neuerungen für die darstellende Kunst. Loies Interesse lag hauptsächlich in der Verwirklichung einer Einheit von Musik, Tanz und Beleuchtung. Die Beleuchtung trat anstelle des gemalten Bühnenbildes. Sie beschäftigte sich unentwegt mit den Möglichkeiten, das Licht als Gestaltungselement einzusetzen. Bei ihren ersten Auftritten in Paris waren die Effekte bereits raffinierter geworden. Drehscheiben ermöglichten einen schnellen Wechsel der Farben, die in immer neuen Kombinationen auf ihrem Kleid erschienen. Ihr Tanzprogramm „La Serpentine“ sorgte für ein stets ausverkauftes Haus. Der Andrang war so groß, dass zusätzlich Vormittagsvorstellungen für Mütter mit Kindern gegeben werden mussten.

In der Hauptsache bestanden ihre Tänze aus den wellen-, spiral- und schraubenförmigen Figuren, die durch Drehungen und Gegendrehungen zustande kamen, während sie ihr weites Kleid am Saum festhielt. Die scheinbar zufälligen Effekte erzielte sie durch eine detailliert ausgearbeitete Choreographie, die weniger aus Schritten, denn aus der Führung der Arme und der Biegsamkeit des Oberkörpers bestand.

Die wichtigste Neuerung, die Loie Fuller speziell für den Serpentinanz erfand, war ein weites Cape, das eingesetzte Stäbe verbarg. Zum Schutz vor ihren Nachahmerinnen ließ sie ihre Erfindung am 8. April 1893 in Frankreich patentieren. Mit diesem Cape-Schleier konnte sie nun Figuren ausführen, die mit den vorher verwendeten Kleidern nicht möglich gewesen waren. Ihr Körper verschwand in den sich ständig neu bildenden Formen. Die fließenden Linien und das Farbenspiel ihrer Tänze machten sie zu einem Lieblingsobjekt der damaligen Kunstschaaffenden. Dichter, Maler und Bildhauer verewigten sie in Gedichten, Liedern, Bildern und Plastiken aus Bronze, Glas, Marmor und Porzellan.

Besonders fasziniert was das Publikum von ihrem „Feuertanz“, den sie auf einer Glasplatte von einem Quadratmeter tanzte, die in den Bühnenboden eingelassen war. Darunter bediente ein Beleuchter, in der Regel ihr Bruder Burt Fuller, ein oder zwei Projektoren und wechselte die Farbfilter auf ein verabredetes Zeichen.

Loies Solo-Tanzprogramm setzte sich aus 4-5 Tänzen zusammen, die längstens 45 Minuten dauerten. Man brauchte ungewöhnlich viel Kraft und Geschicklichkeit, um die meterlangen Stoffbahnen in ständiger Bewegung zu halten, ohne sich zu verheddern. Oft war sie nach der Vorstellung so erschöpft, dass sie direkt von der Bühne nach Hause getragen werden musste. Durch das ständige Biegen der Wirbelsäule litt sie bald an starken Rückenschmerzen, die sie mit Eisbeuteln bekämpfte. Das hinderte sie jedoch nicht, monatelang im Voraus für ihre Auftritte zu proben. Ihre Kostümschnitte wie auch ihre Licht- und Farbzusammenstellungen hielt Loie Fuller stets geheim. Es war ihr Ziel, sich nicht auf simple Beleuchtung zu beschränken. In Verbindung mit den bewegten Stoffbahnen sollten menschliche Empfindungen und alle Elemente der Natur tänzerisch dargestellt werden. Affekte und Gefühle fanden ihre Entsprechung in Formen und Bewegungen der Natur: im Flattern des Schmetterlings, in den Rhythmen und Ornamenten von Feuer, Wasser, Wolken und Licht.

Weitere ungewöhnliche Effekte erzielte sie vor allem mit bemalten Lichtbildern, deren Farbenwirkungen sich während des Tanzes änderten und auch mit der Überblendung von Lichtbildern. Durch eigene Herstellung der Farben und Dias sie ihre Tänze unnachahmbar. Für manche ihrer Shows hatte sie bis zu vierzig Beleuchter eingestellt. Sie entwickelte eine den Guckkästen ähnliche Spiegelvorrichtung für die Bühne, die sie am 13. Januar 1893 ebenfalls in Frankreich patentieren ließ. In ihrem „Mirror-Dance“ multiplizierte sie so die Wirkung des Lichts. Einige Jahre später erfand sie noch eine weiter Konstruktion, diesmal aus Glas, wodurch die Wirkung auf den Zuschauer noch subtiler wurde. Auch diese Vorrichtung ließ sie patentieren, diesmal in Deutschland. Da diese ungeheuer aufwendigen Glas- und Spiegelaufbauten für Loies Gastspiele unbrauchbar waren, benutzte sie hier, z.B. für das 1908 produzierte „Ballet of Light“, feinen Gazestoff im Bühnenvorder- und Hintergrund und projizierte darauf handbemalte Dias. Durch Verschieben der Bilder ergab sich ein dreidimensionaler Effekt.

Ohne die neu entdeckten Beleuchtungsquellen wären Loie Fullers Lichttänze undenkbar gewesen. Die von Edison entwickelte Kohlenfadenlampe entsprach etwa einer 25-Watt-Birne und wäre für Loies Zwecke viel zu schwach gewesen. Das elektrische Bogenlicht erwies sich als viel geeigneter. Die ultraviolette Strahlung dieser Lampen wirkte sich jedoch sehr nachteilig auf ihr Sehvermögen aus. Mehrmals war in Zeitungsartikeln vom möglichen Erblinden der Tänzerin die Rede. Um ihre Augen zu schonen, musste sie täglich mehrere Stunden in einem abgedunkelten Raum liegen.

Bereits acht Jahr nach ihrem ersten Auftritt in Paris am 5. November 1892 hatte Loie Fuller soviel Geld verdient, dass sie sich zur Weltausstellung in Paris im Jahre 1900 einen eigenen Pavillon bauen lassen konnte. Das in reinstem Jugendstil errichtete Gebäude, zu Baubeginn auf 10.000 Dollar veranschlagt, kostete nach Fertigstellung jedoch 50.000 Dollar, was ein gerichtliches Nachspiel verursachte, zumal sich die Bühne auch noch als viel zu klein erwies.

Unermüdlich holte sich Loie Fuller Anregungen für ihre Tänze aus Wissenschaft und Technik. Als sie von der Leuchtkraft des Radiums hörte, wollte sie einen Tanz mit Schmetterlingsflügeln aus Radium machen. Sie schrieb an das Forscherehepaar Mari und Pierre Curie, die ihr jedoch die Kosten und Gefahren ihres Plans zu bedenken gaben. So richtete Loie ein eigenes Labor ein, in dem sechs Angestellte für sie experimentierten und in das sie einen Großteil ihres Verdienstes steckte. Schließlich fanden sie eine Methode, um aus den Rückständen der Pechblende fluoreszierende Substanzen zu filtern, mit denen Loie dann ihre Stoffe behandelte. 1904 konnte man zum ersten Mal ihren „Radium Dance“ bewundern.

Auch bereits bekannte Vorrichtungen der Bühnentechnik änderte Fuller für ihre Zwecke ab. Zum Beispiel verwendete sie ein stummes Klavier, dessen Tastatur mit verschiedenen Lampen verbunden war. Die Beleuchter richteten sich nach ihren Signalen, um im Rhythmus der Musik die unterschiedlichsten Lichtstimmungen entstehen zu lassen.

Das Boston Opera House beauftragte Loie Fuller mit der Neukonzeption der Bühnenbeleuchtung. Sie plante unter anderem einen doppelten Bühnenboden aus Glas. Statt nur des üblichen Rampenlichts sollte von allen Seiten des Bühnenbereichs Beleuchtung eingesetzt werden, und sie wollte die Vergrößerung des Bühnentors.

Um 1913 hatte Loie eine Kinder- und Frauentanzgruppe herangezogen und inzwischen arbeitete auch sie, die vorher Stücke der damals beliebten Unterhaltungsmusik für ihre Tänze benutzte, mit eigenen Komponisten und Musikern.

Angeregt durch Diaghilev, die meisten Stücke für seine Kompanie von modernen Musikern schreiben ließ und damit großen Erfolg hatte, interessierte sich nun auch Loie mehr für die avantgardistische Musik.

Schon bald schrieben Komponisten ihre Werke eigens für sie und auf ihren Tanz abgestimmt, wie Scriabin sein „Promethee“ – für Orchester, Klavier, Chor und „Farbklavier“. „Tausend und eine Nacht“ bildete den idealen Rahmen für Loies phantasievolle Gruppeninszenierungen. Allerdings hielt sich nicht an konkrete Geschichten, sondern stellte Märchenwelten in phantastischen Landschaften dar; Stimmungen von Tag und Nacht wurden von riesigen Schattenbildern unterstützt.

1914 zeigte Loie mit ihrer Truppe im Stadion von Athen unter Schirmherrschaft des griechischen Königs eine Mammutvorstellung, für die sie allein 5000 Meter Stoff einsetzte.

Für die große internationale Ausstellung 1914 in San Francisco war nicht nur Loie Fuller mit ihrem Ensemble engagiert. Loie kannte die Schirmherrin der Ausstellung, die Gattin des Zuckermillionärs Adolph Spreckel, und erreichte, dass auch ihr Freund Auguste Rodin zwölf seiner Werke dort ausstellen konnte. Ihre Freundschaft mit dem rumänischen König erleichterte ihre Arbeit und besonders die Durchführung ihrer zahllosen Gastspielturneen, die sie nicht nur für sich selbst organisierte, sondern damit auch andere Tänzerinnen förderte, unter anderem Isadora Duncan, Maud Allan, Yacco und Ohta Hanako.

Loies erstes großes Projekt nach Kriegsende basierte auf einer Erzählung der Königin Marie von Rumänien. Kurz nach der Premiere 1920 brachte sie das Märchen als Film heraus. Alle in ihren bisherigen Balletten verwendeten Sujets setzte sie hier mit Mitteln des Films um. Durch die Kombination von Negativen und Zeitlupe erreichte sie Verfremdungseffekte, die für die damalige Zeit außergewöhnlich waren.

Nach Abschluss der Dreharbeiten kehrte sie jedoch zu ihrer Theaterarbeit zurück. 1924 eröffnete die Galerie Jean Deséert eine Ausstellung mit bemalten Stoffen von Loie Fuller. Ihr Name hatte während all der Jahre nichts von seiner Faszination eingebüßt, zumal sie weiterhin spektakuläre Neuerungen schuf.

Ein weiteres Filmprojekt blieb unvollendet. Loie Fuller starb 65jährig am 1. Januar 1928 im engen Freundeskreis.

Gabriele Bloch, die sich später Gabriell Sorere nannte, war über mehr als zwanzig Jahre die Lebensgefährtin von Loie Fuller. Sie setzte Loies Arbeit in der Kompanie fort und entwickelte auch selbst Idee und Konzepte weiter, indem sie neue Stücke mit wieder neuen Lichteffekten

schuf. Unverständlicherweise wird Loie Fuller in der Theaterliteratur nur am Rande oder gar nicht erwähnt - Frauenschicksal? -, sind doch ihre Arbeiten und Erfindungen auf dem Gebiet der Lichtregie und Bühnentechnik inzwischen Allgemeingut geworden! Ihre Bewegungsphilosophie war der Anfang des Modern Dance.

Dennoch gab es kritische Stimmen, die sie als Tänzerin im eigentlichen Sinne nicht gelten lassen wollten. So schreibt Joseph H. Mazo 1977: „*Es war gut für Loies Karriere, dass sie lernte, sich auf ihren Rock mehr zu verlassen als auf ihren Körper, denn von einer Tänzerin hatte sie nicht viel.*“

Auch wird ihr vorgeworfen, mit dem Einsatz ihrer Gestaltungsmittel – Stoffe, Stäbe, Spiegel, Licht und Farben – nur ihr Unvermögen verborgen zu haben.

Ihre Sicht der Dinge war dazu: „*Ich habe niemals Tanz studiert und bezweifle, dass die alten Griechen jemals studieren mussten, wie sie ihre Füße setzen sollten. Sie tanzten mit dem ganzen Körper, mit Kopf, Armen, Rumpf und Füßen. Ich glaube, sie haben mehr den Eindruck studiert, den sie bei den Zuschauern hinterlassen wollten, als den eigentlichen Tanz.*“

Isadora Duncan schreibt über sie: „*.....dieses herrliche Geschöpf zerfloss zu Licht, es wurde Farbe und Feuer und löste sich schließlich in wundersame flammende Mäander auf, die aus der Unendlichkeit zu leuchten schienen....Es war kaum zu fassen und kann weder erzählt noch beschrieben werden. Keine ihrer Nachahmerinnen wusste diese Genialität auch nur annähernd zu erreichen....*“

Wie auch immer, Loie Fullers 35jährige, weltweit überaus erfolgreiche Karriere als Tänzerin und Choreographin spricht für sich. Die vielen Kunstwerke, die ihr gewidmet sind, zeugen noch heute von ihrer Berühmtheit und Bedeutung.

©1995/2013byHavva

Der Serpentine Dance auf Youtube:

http://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk&playnext=1&list=PLBCD5B4498E3184F0&feature=results_main

Verwendete Literatur:

Tanz als Spiegel der Zeit, Walter Sorell

Brygida Ochaim: „La Loie Fuller, Licht und Schatten, Impulse für einen neuen Bewegungstil“ in Ballettjournal/ Das Tanzarchiv, Nr 1. 1.2.1986, S. 52-59

Willy Rotzler: „Das schönste Gewand wären Flügel: Loie Fuller – Idol der Jahrhundertwende“ in DU3 / 1981, S. 38-41 und S. 138

Brydida Ochaim: „Loie Fuller – The Serpentine Dance“ in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, HG. Von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Uni Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döring, Bd. 2, München 1987, S. 293-95

Djuna Barnes: „Die Macht in den Wäldern“, Short stories, Berlin 1985, S. 31-37

Gabriele Brandstetter / Brygida Ochaim: „Loie Fuller – tanz, Licht, Spiel, Art Nouveau“, Verlag Rombach, Freiburg i.B 1989

Fotos: freigegebene Aufnahmen; Archiv Havva;

copyright _ www.havva.de