

Dans, kunst, literatuur: vormen van expressie en expressiviteit in het begin van de twintigste eeuw

door

Leona VAN VAERENBERGH

Dans, kunst en literatuur zijn drie vormen van expressie, die niet enkel naast elkaar bestaan, maar die elkaar beïnvloeden en slechts door hun samenhang ten volle interpreteerbaar zijn. Om te verantwoorden dat in deze bijdrage de dans tot uitgangspunt van een cultureel- en literair-historisch onderzoek wordt gemaakt, kunnen twee citaten van de filosoof Nietzsche worden vooropgesteld, die in het jaar 1900, dus precies op de breuklijn van de twee eeuwen, stierf.

In zijn werk „Die Geburt der Tragödie” schrijft hij:

„... eine neue Welt der Symbole ist nötig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde.”¹

Elf jaar later laat hij Zarathustra zeggen:

„Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde ...
Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich.”²

Toen Nietzsche in 1871 „Die Geburt der Tragödie” schreef, had hij nog alle bewondering voor een meester als R. Wagner; toen hij echter in 1882/83 „Also sprach Zarathustra” schreef, had hij zich van zijn vroegere meesters, maar ook van de metafysica en het christendom afgewend. Het blijkt echter dat de dans in beide periodes een belangrijk element, een belangrijk symbool is. Doch Nietzsche is zeker niet de eerste en ook niet de laatste om de waarde van de dans te onderstrepen. Hij is beslist de oorspronkelijkste expressievorm van de mens en het medium bij uitstek waarin zich de kern van het leven en de wereld uitdrukt. Filosofen, psychologen en theologen hebben daar vanuit de meest uiteenlopende standpunten op gewezen; ook een dichter als H. von Hofmannsthal zal in zijn crisis als

1. Fr. Nietzsche: Werke in drei Bänden. Erster Band. München: Hanser, 1977. p. 28.

2. Fr. Nietzsche: a.a.O. Zweiter Band. p. 307.

dichter de symbolische ontoereikendheid van het woord in vergelijking met de dans erkennen.

Het is dus verantwoord de ontwikkeling van de kunst en de literatuur te benaderen op basis van de ontwikkelingstendensen in de dans en de danskunst.

Parijs, de stad, die twee eeuwen lang voor de geschiedenis van het ballet toonaangevend was geweest, verloor in de jaren zeventig van de 19e eeuw haar leidinggevende positie; toch bleef de stad zeer nauw met de dans verbonden. In de laatste tien jaren van de vorige eeuw vierden immers de music-halls, de Folies-Bergère en de Moulin-Rouge hoogtij, en zegevierden de cancan en de „chahut”. De namen van La Goulue en Jane Avril zijn bekend van de vele affiches. Ook in Londen en Wenen vluchtte de burgerij in het variété.

Terwijl dit fenomeen veeleer als een uitloper en als een mode kan worden beschouwd, doemen ongeveer gelijktijdig een aantal namen op, die een volledige vernieuwing van de dans en de danskunst voorbereiden of creëren.

De meeste dansers en danseressen die nieuwe vormen van dans ontwikkelden, hebben de achtergrond van hun creatie en hun visie op de dans ook onder woorden gebracht. Van hen te onderscheiden zijn wel die mensen die vooral als dansleraar de geschiedenis zijn ingegaan, en die vele dansers en danseressen geschoold en gevormd hebben. De belangrijkste onder hen waren Emile Jaques-Dalcrose en Rudolf von Laban.

Dalcrose, in Wenen geboren als kind van Zwitserse ouders, beoogde hetzelfde doel als de in 1871 overleden François Delsarte, die zijn methode steunde op een opvatting van de mens als intellectueel, emotioneel en fysiek wezen, beheerst door de natuurlijke wetten: door tijd, beweging en ruimte.

Dalcrose was, zoals Delsarte, musicus, en wilde op de eerste plaats de opvoeding van de „gehele” mens bevorderen. Hij was, zoals Delsarte, ontevreden over de ritmische sensibilliteit van zijn leerlingen in de muziek, en hij ontwikkelde een methode om dit gevoel voor ritme te verbeteren door het vertalen van klank in beweging. Zijn systeem werd onder de naam „euritmie” bekend, en Duitse mecenasen bouwden voor hem een school in Hellerau bij Dresden. Bij hem vond men de groten van de danskunst, zoals A. Pawlowa, M. Wigman, H. Holm, W. Nijinsky en K. Jooss, terwijl van hun kant Ruth St. Denis en Ted Shawn fervente aanhangers van Dalcrose waren.

Doch voor een van hen, met name M. Wigman, zal een tweede dansleraar, R. von Laban, een beslissende rol spelen: dankzij hem zet ze de stap van leraar aan de Dalcrose-school in Berlijn naar het podium. Toen ze hem bezocht op de Monte Verità in Ascona, waar hij een school had voor ritmische gymnastiek en dansen, ontdekte hij

haar danstalent. „Wir tanzten mit und ohne Musik”³, vertelde M. Wigman. En hier lag het grote verschil met Dalcrose, die vanuit de muziek vertrok. Von Laban onderzocht de beweging vanuit het standpunt van het menselijke lichaam en vanuit het standpunt van de betrekkingen van het lichaam met de ruimte. Hij legt de grondslagen van het expressionisme in de dans.

Op het podium zelf zullen een aantal dansers en danseressen, van wie reeds enkele genoemd werden, baanbrekend werk verrichten.

Men zou hen op verschillende wijzen kunnen groeperen. Een eerste mogelijkheid zou erin kunnen bestaan, het mannelijke talent te onderscheiden van het vrouwelijke talent. Terwijl namelijk in het Ballets Russes onder de leiding van Diaghilew de mannelijke danser de kansen kreeg die in de 19e eeuw aan de „ballerina” toekwamen, behoorden tot de pioniers van de moderne expressieve dans danseressen als Ruth St. Denis, I. Duncan, M. Wigman en M. Graham.

Toch zal het in het kader van deze studie zinvoller blijken de ontwikkelingstendensen op het podium chronologisch in te delen.

Loie Fuller, Isadora Duncan en Ruth St. Denis vormen als het ware een eerste generatie. Zij treden reeds voor 1910 op, behoren tot de tijd van de decadentie, maar tonen tegelijk ook de sterkte om de decadentie te overwinnen. Afgezien van deze overeenstemming is het van belang de typische kenmerken van elkeen te herkennen. Terwijl Loie Fuller, die groot maar kortstondig succes oogstte met haar „Serpentinentanz” en haar „Vuurdans”, hoofdzakelijk technische vernieuwing door drapering en lichtmanipulatie nastreeft, zullen I. Duncan en Ruth St. Denis de dans een diepere betekenis geven. Zowel de losse gewaden als de naaktheid zijn slechts middelen; het doel van I. Duncans dans bestaat erin, een emotionele belevenis uit te drukken, de mens te bevrijden; Ruth St. Denis ziet de boodschap van de dans in de verbetering van de mensheid, in het uitstijgen boven het gewone. I. Duncan beklemtoont het belang van de harmonie van menselijke beweging en de beweging van de natuur, zij keert terug tot de Griekse bronnen, de dionysische danseres en leunt sterk aan bij Nietzsche. Ruth St. Denis is vooral geïnspireerd door Oosterse metaforen. In Duitsland en Oostenrijk trad ze vaak op tussen 1906 en 1909; de bijval was enorm: Hofmannsthal was gefascineerd door deze danseres, een mecenas wou een theater voor haar bouwen in Weimar, maar in 1909 keerde ze naar Amerika terug.

In de volgende decade, die zo in de jaren 1913-1914 begint, onmiddellijk voorafgaand aan de eerste wereldoorlog, breekt de nieuwe

3. M. Wigman in W. Sorell: *Mary Wigman. Ein Vermächtnis. Mit 50 Abbildungen.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1986, p. 30.

vorm van expressie in de dans echt door: in Parijs, in Ascona en in de Verenigde Staten, overal met eigen accenten.

Serge Diaghilew leidt van 1909 tot 1929 het Ballets Russes, de echte vernieuwing begint met de opvoering van „L'Après-midi d'un Faune” en het engagement van Nijinsky als danser en choreograaf, na en naast Fokine. In 1913 wordt „Le Sacre du Printemps” opgevoerd, vier jaar later volgt de grote verrassing met Cocteau's „Parade”, waardoor ook Picasso in het theater wordt geïntroduceerd en waarmee de weg gebaad is voor het surrealisme.

De tegenhanger van Parijs is Ascona, waar in 1913 Mary Wigman aankomt. Wat toen nog onder de naam „vrije ritmische dans” en „ritmische gymnastiek” leefde, wordt later de expressieve, eigenlijk expressionistische dans, die na de 1e wereldoorlog doorbreekt en verbonden is met de naam van Mary Wigman, die in 1920 een school opricht in Dresden. Het is deze vrouw die de dans uit het stadium van de improvisatie haalt. Zij is, net zoals I. Duncan, de mening toegedaan dat zonder extase geen dans mogelijk is, maar voegt eraan toe dat ook zonder vorm geen dans mogelijk is. Terwijl voor I. Duncan de ruimte nog grenzeloos is, wordt deze voor M. Wigman een uitdaging, een partner in haar bewegingen; bovendien moet elke beweging de kracht van een bezwering hebben. Zij brengt in haar dansen een confrontatie met de existentie van het leven tot uitdrukking, zodat offer, ondergang en dood essentiële thema's zijn. Wij vinden ze onder meer in de beroemde „heksendansen” en „dodendansen” terug.

Van deze expressieve dans die in Duitsland een goede voedingsbodem had, ontstond ongeveer gelijktijdig een Amerikaanse versie. Ruth St. Denis was zoals eerder vermeld in 1909 naar Amerika teruggekeerd, waar ze in 1914 samen met Ted Shawn een school en gezelschap stichtte onder de naam „Denishawn”. Die school hield echter op te bestaan, toen de meest prominente dansers haar verlieten: Martha Graham, Doris Humphrey en Charles Weidman. Martha Graham voegde aan de expressieve dans een „american spirit” toe; haar debuut in 1926 betekende meteen de geboorte van de „modern dance”.

Samenvattend beschouwd is het alvast merkwaardig hoe enkele tientallen jaren voor de expressieve dans op het podium doorbreekt, Nietzsche reeds zijn „Zarathustra” als danser heeft gecreëerd, zijn koorddanser heeft ontworpen als beeld voor de zichzelf overwinnende, zichzelf overstijgende mens. De mens Nietzsche sterft in het jaar 1900, maar daarmee is zijn werk niet dood; dat verbindt ontegensprekelijk de twee eeuwen. Er kunnen heel wat factoren aangehaald worden die de invloed en de doorstroming van Nietzsches

ideeën in de 20e eeuw aantonen. Te beginnen bij I. Duncan, die de dionysische dans proclameert en daarmee de decadentie overwint, die Nietzsche twintig jaar eerder had overwonnen. Zij bereidt de weg voor de expressieve dans en vestigt de aandacht op het menselijke gevoelsleven. De belangstelling voor die menselijke psyche zal in de werken van Freud en Jung een volledig nieuw gelaat krijgen. Het beeld van de dansende God zal zich doorzetten, of het nu heidense, oosterse of christelijke wortels heeft, en de levensfilosofie als dusdanig dringt door in de twintigste eeuw. Een bewijs daarvan is het feit dat na Nietzsche de Fransman Henri Bergson een filosofie uitwerkt waarvan de „*évolution créatrice*”, de „*élan vital*” de kern vormen. Bergson maakt een onderscheid tussen de wereld van de materie en de wereld van het bewustzijn, dat oorspronkelijk samenvalt met het leven. Het leven is een evolutie waarin aanhoudend schepping plaatsgrijpt, het is beweging en zuivere duur. Die scheppende energie van de levensstroom moet bij Bergson teruggevoerd worden op God. Bij alle verschillen hebben Nietzsche en Bergson, hebben de negentiende en de twintigste eeuw, de herwaardering van het leven gemeen. De ontwikkeling van de dans zoals hij geschetst werd, is daar een duidelijke manifestatie van geweest.

Wanneer men vanuit de danskunst de beeldende kunst wil benaderen, dan dringen zich in eerste instantie twee belangrijke vaststellingen op: ten eerste dat er bij vele schilders een grote belangstelling bestaat voor de dans, zowel voor de verschillende vormen van dans als ook voor de dansers en danseressen die ze uitvoeren; ten tweede dat die verschillende vormen van dans en de manier waarop ze door diverse schilders worden uitgebeeld verschillende vormen van expressie tonen en ook als expressie van verschillende levenshoudingen dienen begrepen te worden.

Hier wordt een ontwikkeling geschetst op basis van vier groepen, die zich ten dele door de uitgebeelde motieven, ten dele door de vorm van expressie en zeker ook door de onderliggende levenshouding onderscheiden.

In de periode van 1890 tot 1900 neemt de sexueel verlokkende vrouwelijke gestalte, de „*femme fatale*” een belangrijke plaats in; de nadruk ligt op de beweeglijkheid van de lijn, zowel die van het lichaam als die van de kleding. Belangrijke voorbeelden hiervan vindt men in Beardsleys illustraties van O. Wildes „*Salome*”, met name in „*Salome*” en „*Pauwenrok*”, alsook in Th. Th. Heines „*Serpentinänzerin*”; verder in de talrijke affiches en lithografieën van Toulouse-Lautrec, die Loie Fuller, La Goulue, Jane Avril, de Folies-Bergère en de Moulin Rouge afbeelden.

Rond 1900 en later zullen schilders als Fidus, von Stuck, von Hofmann en Matisse de voorkeur geven aan de bacchantische dans of de

rondedans, de oorspronkelijke dans van de mens in harmonie met de natuur. Deze harmonie — die ook de danseres I. Duncan tot doel had — wil men bereiken door de naaktheid van de mens en door zijn beweging.

Wanneer men de genoemde motieven en vormen van expressie vergelijkt met bijvoorbeeld: Kirchners „Czardastänzerinnen” (1907) en „Negertanz” (1911), met Pechsteins „Tanzende” (1906), met Noldes „Tanz um das goldne Kalb” (1910) en met Rohlfs „Tanzender weiblicher Akt” (1927), dan valt het op dat in deze schilderijen de danser of danseres niet op de eerste plaats sierlijk of mooi is. De kleur overheerst de lijn, de beweging is niet sierlijk of ook niet harmonisch, maar vooral krachtig, de natuur is verdwenen of tot elementaire vormen herleid. Als A. Macke in 1912 „Das russische Ballett” met Nijinsky schildert, dan duiken naast de expressiviteit van kleur en beweging ook reeds gelijkenissen op met werken van Picasso.

Deze laatste creëerde een aantal werken die zowel wat motief als wat uitwerking ervan betreft gemakkelijk herkenbaar zijn; men denke aan „De koorddansers” (1905), „Harlekijnfamilie” (1908), „Harlekijn” (1915), zijn doek en zijn poster voor de opvoering „Parade” van het Ballets Russes. Het tijdperk van het kubisme en het futurisme is ingeluid; er ontstaat een nieuwe conceptie van ruimte en beweging, zoals die op zeer duidelijke wijze in P. Klees tekening „Akrobaten und Jongleur” (1916) tot uiting komt.

Deze weinige voorbeelden, alle uit het domein van de dans, ingedeeld in vier categorieën, illustreren exemplarisch en beknopt de ontwikkeling van expressievormen en levenshoudingen, die zich in de schilderkunst in het algemeen manifesteert. Fin de siècle, Jugendstil, fauvisme, expressionisme zijn fasen op de weg naar een expressieve kunst, die weldra ook de ons vertrouwde voorstellingen kan doorbreken. De decadentie, de vlucht voor de werkelijkheid in het kabaret en de danszaal, of ook in de natuur; de poging om het elementaire van de mens, het leven en de werkelijkheid te vatten; de drang naar vernieuwing en shockeffect, zijn levenshoudingen die zich in alle kunstvormen manifesteren.

Zo zal ook de literatuur, met de middelen die haar eigen zijn, de ontwikkeling van de dans, de nieuwe vormen van expressie, evenals de levenshouding en visie waaruit deze ontstaan, weerspiegelen en gestalte geven. Terwijl de danser over lichaam, beweging, ruimte en tijd beschikt, terwijl de schilder zich van de lijn, de kleur en het vlak kan bedienen, moet de schrijver of dichter het stellen met het woord. Het hangt zeker met de ervaring van de ontoereikendheid van het „woord” samen, maar ook met het complementaire karakter van woord en beweging in het toneel, dat de dans zo'n grote belangstel-

ling geniet bij de schrijvers in het begin van onze eeuw. Een kleine greep uit de veelvuldige relaties die van bewondering tot samenwerking reiken geeft reeds een voldoende beeld. Afgezien van de bewondering die Hofmannsthal voor menige danseres en danser, voor Eleonore Duse, Nijinsky, Ruth St. Denis koestert en die hij in zijn essays uitspreekt, ontwerpt hij voor Ruth St. Denis een schets voor een bijbelse Salome-uitvoering. Rilke heeft dansers en danseressen in zijn kennissenkring: hij onderhoudt onder andere een persoonlijke vriendschap met het echtpaar A. Sacharoff-Clotilde von Derp; deze laatste krijgt in 1925 van hem een geschenk met de opdracht: „Danser: est-ce remplir un vide? Est-ce tirer l'essence d'un cri? C'est la vie de nos astres rapides prise au ralenti.”⁴

Aan de jong gestorven Wera Ouckama-Knoop draagt hij zijn „Sonnette an Orpheus” op. Uit deze bundel blijkt eens te meer hoe belangrijk voor hem de dans is; zowel door hem als door de Franse dichter St. Mallarmé wordt de dans tot beeld voor de dichter, respectievelijk voor de metafoor zelf verheven: „La danseuse [est] une métaphore ... poème dégagé de tout appareil du scribe.”⁵ Daarenboven worden teksten van Mallarmé, later van Jean Cocteau als basis gebruikt voor uitvoeringen van het Ballets Russes.

Deze selectie geeft ons een klein beeld van de relaties van de dichter tegenover de dans en de danser, maar verklaart vooral het feit dat de dans zo vaak als inhoud of thematisch gegeven van literaire teksten voorkomt. Het zal zich moeten uitwijzen in hoeverre deze vanuit dezelfde filosofie en psychologische belangstelling ontstaan zijn, waaraan ook de dans zijn ontwikkeling te danken heeft gehad. Bij de analyse van de literaire teksten — in deze bijdrage zullen het hoofdzakelijk lyrische teksten zijn — moet men drie belangrijke facetten onderscheiden: de levenshouding, de vorm van expressie en de metaforische of symbolische betekenis van de dans.

Op basis van de levenshouding kunnen de teksten in de eerste plaats in twee groepen ingedeeld worden: er is enerzijds de decadentie, de verdoezeling van het verval, anderzijds de poging om psychologisch, filosofisch of ook visionair het wezen van de existentie te vatten. De afkeer van de realiteit kan zelf verschillende gestalten aannemen: de vlucht in variété en cabaret, in een kunstmatige esthetisering of in een romantische eenheidsbeleving met de natuur.

4. Kl. W. Jonas: Rilke und die Welt des Tanzes. In: Kl. W. J. (Hrsg.): Deutsche Weltliteratur Von Goethe bis I. Bachmann. Festschrift für J.A.Pfeffer. Tübingen: Niemeyer, 1972. p. 268.

5. St. Mallarmé: Crayonné du théâtre. In: St. M.: Oeuvres Complètes. Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Gallimard, 1945, p. 304.

Zoals ook reeds uit de studie van de dans bleek, zijn de vele vormen van het variété heel belangrijk. In 1900 stichtte E.L. von Wolzogen het „Überbrettl” en O. J. Bierbaum vormde in zijn inleiding tot de bundel „Deutsche Chansons” het begrip „toegepaste poëzie”. „De plaats van het cabaret in de kunstexperimenten van de eeuwwisseling is duidelijk”, vat H.-U. Simon samen, „Een internationale beweging in de jaren 90 probeerde kunst in het programma van entertainment-instellingen op te nemen; het café-chantant, tینگeltangel, Brettl vormden één uitgangspunt; het variété, cabaret, (ten dele) het circus een ander — met „ernstige” muziek, schilderkunst, architectuur en vooral literatuur, toneel verenigden deze zich in een etablissement dat in Duitsland „Überbrettl” of „Buntes Theater” genoemd werd.”⁶ Het werk van Bierbaum, een deel ook van Dehmels werk valt onder deze toegepaste kunst. Een voorbeeld:

„Eng ihr an die Brust gepreßt
Halt ich sie fest, halt ich sie fest,
Drehe mich wild ringsum, ringsum:”
(Bierbaum, Fasching / Polka, vers 1-3)⁷

„Laut schrillten die Saiten tiflieti-plunk,
und Alle beklatschten den letzten Sprung,
und vor mir stand die Tellermarie.”
(Dehmel, Venus Socia, vers 25-28)⁸

Tegenover het compromis met variété en cabaret staat de creatie van een esthetische wereld waarin zich alle mogelijke vormen van perversiteit kunnen verbergen. Twee domeinen komen aan bod: voor eerst de bewerkingen van het bijbelse Salome-verhaal en vervolgens E. Stadlers „Freundinnen. Ein Spiel”, dat door een gedicht van P. Verlaine wordt geïntroduceerd en als dusdanig de Franse en Duitse literatuur op elkaar betreft.

Het bijbelse verhaal van Salome, die met haar dans van de zeven sluiers onder de invloed van haar moeder het hoofd van Johannes wil verdienen, heeft ogenschijnlijk niet alleen danseressen en schilders geïnspireerd, maar viel ook bij heel wat schrijvers in de smaak. Op de eerste plaats kan O. Wildes „Salome”, de basis voor het muziekdrama van R. Strauß, vermeld worden. Het verscheen in 1891 in het Frans, in 1894 in het Engels en in 1903 in het Duits. Er zijn het ge-

6. Vertaald naar H.-U. Simon: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst. Mit 14 Abb. Stuttgart: Metzler, 1976. p. 112-113.

7. O. J. Bierbaum: Irrgarten der Liebe. Verliebte / Launenhafte und moralische Lieder / Gedichte und Sprüche aus den Jahren 1885 bis 1900 von — mit Leisten und Schlußstücken gesammelt von H. Vogeler. Berlin und Leipzig: Insel, 1901. p. 154.

8. R. Dehmel: Gesammelte Werke in drei Bänden. Erster Band. Berlin: Fischer, 1920. p. 283.

dicht van Theodor Etzel, en Mallarmés „Hérodiade”, die door Stefan George vertaald werd. Vooral in het drama van O. Wilde manifesteren zich doorheen de sluierdans gevoelens van toorn, wraakzucht en wreedheid. Salome is het prototype van de „femme fatale”, haar dans een esthetisering van een demonische erotiek.

Niet demonisch, geen „femmes fatales” zijn de twee vriendinnen in P. Verlaines gedicht, die eveneens in losse, fladderende gewaden verschijnen, zoals die ook in de dans geliefd waren.

„Toutes deux regardaient s'enfuir les hirondelles:
L'une pâle aux cheveux de jais, et l'autre blonde
Et rose, et leur peignoirs légers de vieille blonde
Vaguement serpentaient, nuages, autour d'elles.”
(1e strofe)⁹

Wel verbergt zich achter deze bevalligheid een perverse liefde — zo ook in het spel dat Stadler op het gedicht van Verlaine laat volgen. De liefde van Bianca en Silvia wordt omspeeld door een in een toestand van extase geziene, gedroomde rondedans en fakkeldans:

„... Das ist der Hochzeitsreigen.
der uns mit Spiel und Singen heimgebracht.”
(vers 210-11)

„... Das ist der Totentanz;
der unsre Liebesnacht flatternd umgaukelt.”
(vers 214-15)¹⁰

Bij Verlaine wordt de liefdesnacht enkel aangekondigd door een gebaar van het bed: „Et plein d'odeurs, le Lit, défait, s'ouvrait dans l'ombre” (laatste vers).

Als reactie tegen de decadentie — ook tegen de esthetisering ervan — ontstaat het terugverlangen en het zoeken naar de oorspronkelijke harmonie met de natuur en het goddelijke principe dat er werkzaam in is, de eenheid van mens en natuur, die toch ook door de danseres I. Duncan beoogd werd. Die eenheid kan door een beweging tot stand komen, die van arabeskachtig-kronkelend of zwevend tot expressief varieert:

„Die breite Brust gewiegt auf schlankem Beine.
...

9. E. Stadler: Dichtungen, Schriften, Briefe. Kritische Ausgabe Hrsg. von Kl. Hurlebusch und K. L. Schneider. München: Beck, 1983. p. 91.

10. E. Stadler: a.a.O. p. 100.

Die ihr euch leicht verneigt und euch küsstet
 Und tanzend schwangt auf weiss-gesternter wiese!"
 (George, Südlicher Strand: Tänzer, vers 8/11-12)¹¹

„Einmal, Erde, wollt ich dich küssen:
 ein Weiß in Armen, jach Schooß an Schooß,
 zu Boden stürzend in rasendem Tanz."
 (Dehmel, Emporsturz, vers 1-3)¹²

Niet alleen in de aard van de beweging, ook in het karakter van de eenheidsbeleving bestaan duidelijke verschillen: er zijn de passieve overgave, de identificatie, de visionaire ervaring. De volgende voorbeelden zetten de drie mogelijkheden op een rijtje:

„Das Singen von Delphinen
 Beflügelt seinen Schritt:
 Ihn tragen alle Erden
 Mit mächtigen Gebärden."
 (Hofmannsthal, Lebenslied, vers 19-22)¹³

„...: beginnt im Kreis
 naher Beschauer hastig, hell und heiß
 ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.

Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar."
 (Rilke, Spanische Tänzerin, vers 3-6)¹⁴

„Sie umtanzten mich im Kreis, sie tauchten
 in die Tiefe, sie hoben mit den Mäulern
 Kränze, sie umwandten mich
 mit Guirlanden, hüllten grün mich ein —:
 ...
 Sieh, ich finde Ihn, der auf den Wogen
 welthoch wandert: meines Lebens Ringe
 kreisen schon um des Geliebten Füße.

...
 ich schwebe auf in Liebe"
 (Mombert, Die Blüte des Chaos II (9), vers 47-50/60-62/67)¹⁵

11. St. George: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Band 1. Düsseldorf, München: Küpper, vormals Bondi, 1967, p. 314.

12. R. Dehmel: a.a.O. Zweiter Band. p. 27.

13. H. von Hofmannsthal: Gedichte und lyrische Dramen. Frankfurt a/Main: Fischer, 1970. p. 12.

14. R.M. Rilke: Sämtliche Werke. Erster Band. Gedichte. Erster Teil. Frankfurt a/Main: Insel, 1955. p. 531.

15. A. Mombert: Dichtungen. Gedicht-Werke. München: Kösel, 1963. p. 352.

Vooral bij deze eenheidsbeleving met de natuur kan de grens tussen vlucht uit de werkelijkheid in een ersatz-wereld en de poging om het wezenlijke te vatten niet altijd scherp getrokken worden. Deze vloeiende overgang wordt nog duidelijker daar het werk van heel wat grote auteurs, als Hofmannsthal, George, Rilke, Stadler bij alle constanten een ontwikkeling weerspiegelt.

Toch zijn er voorbeelden die het toelaten op exemplarische wijze het contrast tussen beide werkelijkheidsverhoudingen aan te tonen. Stadlers „Ballhaus”-gedicht, tussen 1910 en 1914 geschreven, is veel meer dan een beschrijving van de perverse atmosfeer van een danszaal. Op het einde van het gedicht komen „Tanz und Traum” tot stilstand, doordat de dag en het daglicht, het arbeidsritme van de stad in deze ruimte binnendringen. Bovendien zijn de dansende vrouwen die hier plastisch beschreven worden niet meer omhuld door een betoverende natuur en niet meer gekleed in lichtgekleurde gewaden. De dans van de vrouwen wordt ondersteund door de beweging van licht en kleuren; rood is de hoofdtoon. De perversiteit, het verval der zeden wordt hier niet meer geësthetiseerd, maar onthuld, ontluisterd, als negatieve werkelijkheid tegenover een positieve, als een valse waarde tegenover de echte.

Ook in de dionysische dans, zoals hij in de teksten voorkomt, manifesteert zich een verschuiving van verheerlijking tot de ervaring van de menselijke grens, van droom tot visionaire kijk.

In Hofmannsthals gedicht „Leben” van 1892 zijn het de gedachten die met attributen uit de omgeving van Dionysus bekleed zich in beweging zetten, en de hele natuur wordt levend:

„Und die Gedanken, die sich funkelnd mehrten
Und aus der Einsamkeit die Schönheit sogen,
Ergießen sich, in losgebundenen Scharen
Mit offenen Lippen, Efeu in den Haaren.

Und alle Dinge werden uns lebendig”
(Hofmannsthal, *Leben*, vers 13-17)¹⁶

Dionysus is echter niet alleen de god van het leven, maar ook de god van de dood. Wat Rilke over Orpheus schrijft in het laatste van zijn eerste reeks „Sonette an Orpheus” geldt, althans in zoverre deze verscheurd wordt door de menaden, ook voor Dionysus:

„Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel”
(Rilke, *Sonette an Orpheus*, 1. Teil, XXVI, vers 1-2)¹⁷

16. H. von Hofmannsthal: a.a.O. p. 67.

17. R. M. Rilke: a.a.O. p. 747.

G. Trakl zal Dionysus en diens omgeving met gevaar, bedreiging, dood verbinden :

„Trunken tanzt auf schwülen Matten
Auf dem Thymian mein Schatten.“
„Und bekränzt von Laub und Beeren
Siehst du unter dunklen Föhren
Grinsend ein Gerippe geigen“.

(Trakl, Sommersonate, 3e str., 2-3/4e str., 2-4)¹⁸

Niet alleen is Dionysus ook de god van de dood, wat de verwantschap van de dionysische dans en de dodendans verklaart, de extatische dans brengt de mens ook in vervoering, buiten zichzelf, zodat hij de grens van zijn bestaan beroert. Met die ervaring eindigt een gedicht van G. Heym, nl. „Barra Hei“ :

„Und plötzlich zerschellt
Stürzt <einer> und fällt.

Der Gott hat ihn erfaßt.
Er ist schrecklich erblaßt.“
„Seine Augen sind aus den Höhlen gedreht.
Rücklings liegt er da. ...“

(Heym, Barra Hei, vers 35-38 / 42-43)¹⁹

Zoals reeds uit de voorbeelden mag gebleken zijn, kan ook een interactie ontstaan tussen de dans als inhoud van een tekst, vooral dan een gedicht, en de vorm van dat kunstwerk. De expressiviteit kan zich op verschillende wijzen in de vorm weerspiegelen of ook door de regelmatigheid van de vorm aan banden gelegd worden. De scala van mogelijkheden reikt van een zeer eenvoudig ritme in overeenstemming met het ritme van de dansbeweging tot het vrije, ongebonden vers, waarbij zelfs de syntaxis aan de expressiviteit ondergeschikt wordt: een fenomeen dat in Duitsland met het expressionisme, in Frankrijk met het surrealisme doorbreekt. Men vergelijkte het ritme bij Bierbaum met dat bij Stadler en Benn :

„Ringelringelrosenkranz,
Ich tanz mit meiner Frau,
Wir tanzen um den Rosenbusch
Klingklanggloribusch,
Ich dreh mich wie ein Pfau.“

(Bierbaum, Der lustige Ehemann, vers 1-5)²⁰

18. G. Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe hrsg. von W. Killy und H. Szklenar. Band I. Salzburg: Müller, 1987. p. 269.

19. G. Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe Hrsg. von K. L. Schneider. Band 1: Lyrik. Hamburg, München: Ellermann, 1964. p. 368.

20. O. J. Bierbaum: a.a.O. p. 30.

„Wie Fackeln stürmend! Freudiges! Salut von Schiffen über blauer See!
Bestirntes Fest!“

(Stadler, Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht, vers 11)²¹

„Entrücke dich dem Stein! ...“

„Bespei die Säulensucht: ...“

„Breite dich hin, zerblühe dich, oh blute
dein weiches Beet aus großen Wunden hin“

(Benn, Karyatide, 1e str., 1 / 2e str., 1 / 3de str., 1-2)²²

Tussen die uitersten liggen de gedichten, die door een min of meer regelmatige vorm gebonden zijn. De arabeske, zachte bewegingen als „zweven, „wiegen“, „buigen“, kunnen zich in het ritme, maar ook in het rijm, in alliteratie en assonantie, en niet te vergeten in het enjambement vormelijk weerspiegelen.

In het reeds vermelde gedicht van St. George „Südlicher Strand: Tänzer“ vloeit binnen één strofe het ene vers in het andere over zonder pauze, de adempauze vindt men veeleer binnen het vers zelf, waarbij dan weer alliteratie en assonantie, evenals parallellismen in de zinsbouw een samenhang creëren:

„Von welcher urne oder welchem friese
Stiegt ihr ins leben ab zum fest gerüstet
Die ihr euch leicht verneigtet und euch küsstet
Und tanzend schwangt auf weiss-gesternter wiese!“

(George, Südlicher Strand: Tänzer, 3e strofe)²³

Toch zal de vorm niet steeds een weerspiegeling van de beweging zijn, hij kan integendeel ook een poging betekenen om de kracht van de expressiviteit te matigen. Dit gebeurt in vele gedichten van G. Trakl en zo kiest ook R.M. Rilke voor zijn Orpheus-cyclus de sonnetvorm:

„Tänzerin: o du Verlegung
alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?“

„Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug
reifend gestreift, und die gereifere Vase“

(Rilke, Die Sonette an Orpheus, 2. Reihe, XVIII, 1e en 3e str.)²⁴

21. E. Stadler: a.a.O. p. 169.

22. G. Benn: Gedichte. Gesammelte Werke in vier Bänden hrsg. von D. Wellershof. 3. Band. Stuttgart: Klett-Cotta, 1989. p. 45.

23. St. George: a.a.O. p. 314.

24. R. M. Rilke: a.a.O. p. 763.

De dans is — zowel in de danskunst als in de beeldende kunst als in de literatuur — expressie van levenshoudingen. Die expressie kan — ook weer op al deze niveaus — verschillende vormen aannemen, een verschillende graad en kwaliteit van expressiviteit. Wanneer de dans in het medium literatuur getransponeerd wordt, dan stelt men daarenboven vast dat die als gebeuren beschreven of als beeld, als metafoor of symbool geïntroduceerd wordt.

Precies bij de interpretatie van de dans als metafoor of symbool duikt een merkwaardig verschil op tussen de Duitse literatuur en de Franse literatuur, vooral dan in de persoon van P. Valéry. Een eerste vergelijking tussen Valéry en G. Benn manifesteert zich als een enorm contrast; een tweede vergelijking, namelijk tussen Rilke en Valéry wijst op een verschil dat misschien des te meer bewijskracht heeft, daar Rilke uit het werk van Valéry heeft vertaald.

De keuze van de eerste twee teksten berust op de verwantschap van het onderwerp: „Karyatide”²⁵ van G. Benn en „Le Cantique des Colonnes”²⁶ van P. Valéry. Er zijn zelfs nog meer overeenstemmingen: in beide gedichten worden de zuilen toegesproken, in beide gedichten gaat het om antieke tempelzuilen. Toch klinkt de toespraak heel anders: prosaïsch hard bij Benn:

„Entrücke dich dem Stein! Zerbirst
die Höhle, die dich knechtet! Rausche
doch in die Flut! ...” (vers 1-3)

Daartegenover bij Valéry een regelmatig zeslettertregpig vers met een snel, levendig ritme:

„Douces colonnes, aux
Chapeaux garnis de jour
Ornés de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour”. (1e strofe)

Bovendien antwoorden deze zuilen ook, die gezien worden als „Incorruptibles soeurs”, die niet alleen een toonbeeld van antieke architectuur zijn maar die ook zingen en zich bewegen. Hun beweging is niet zoals bij Benn een dionysische dans, die elke vaste vorm stukslaat, die de tempel doet instorten en ruimte verovert: „Verhöhne die Gesimse”, „Bespei die Säulensucht”, „Stürze die Tempel”. De zuilen die Valéry beschrijft, schragen integendeel de tempel, hun beweging is een beweging in de tijd, niet in de ruimte, een dichterlijk beeld voor vooruitgang en eeuwigheid.

25. G. Benn: a.a.O. p. 45.

26. P. Valéry: *Charmes ou Poèmes*. Edited by Charles G. Whiting. University of London: The Athlone Press, 1973. p. 34-36 / commentaar p. 95-97.

„Nous marchons dans le temps,
Et nos corps éclatants
Ont des pas ineffables
Qui marquent dans les fables” (laatste strofe)

De contrasten zijn onmiskenbaar. Tegenover de dionysische dans, die het verlangen naar de preklassieke levensopvatting voorstelt, maar tegelijk teken is van verval, daar hij uiterst vergankelijk is, representeren de gracieuze zuilen de perfecte, klassieke kunst: hun beweging is eeuwig.

In zijn dialoog „L'âme et la danse”, die door Rilke onder de titel „Die Seele und der Tanz” vertaald is, laat Valéry Phèdre en Eriximaque met Socrates in gesprek treden, en wel over het parallelisme tussen de ziel en de dans. De dans die hij hier beschrijft, is ook hier de dans van de oudgriekse danskunst, die hij volgens de dansspecialist A. Lévinson verwart met het klassieke ballet. Door middel van het gekende socratische gesprek wil Socrates zijn gesprekspartners inzicht doen verwerven in het wezen van de dans en van de ziel, dus eigenlijk zelfkennis bijbrengen. Het blijkt dat zich in de dans onzichtbare goddelijke kennis voor het sterfelijke oog manifesteert, de danseres reveleert ons onze eigen persoon, heeft dus zelf iets socratisch. Op de vraag „Qu'est-ce donc que la danse?” zal Socrates met zijn maieutische methode bewijzen „qu'elle est l'acte pur des métamorphoses”²⁷, symbool van de ziel en van de menselijke bevrijding. In deze interpretatie van de dans herkent men alvast een gelijkenis met Rilke, voor wie de dans ook beeld voor metamorfose is, ook revelatie voor het onzichtbare. Wanneer men echter Valéry's dialoog wat grondiger met Rilkes „Sonette an Orpheus” vergelijkt, komt men tot de vaststelling dat de onderliggende levensopvatting wezenlijke verschillen vertoont, die bijna verpersoonlijkt aan het licht treden in de mythologische figuur Orpheus en de filosoof Socrates. Orpheus wordt bij Rilke het symbool van eenheid, van het niet door de tijd verdeelde leven; in de dans benadert de mens die eenheid; de dans symboliseert de orfische kringloop, die zich met geometrische middelen uitdrukt.

De Duitse dichters, Benn, Rilke en andere geven de beweging een andere dimensie dan Valéry, het verschil kan ietwat veralgemeend met de begrippen presocratisch tegenover socratisch, kosmologisch tegenover metafysisch samengevat worden.

De ontwikkeling die we in dit literaire deel aan de hand van het gegeven „dans” in hoofdzakelijk lyrische teksten hebben vastgesteld,

27. P. Valéry: Oeuvres II. Edition établie et annotée par Jean Hytier. Gallimard, 1957, p. 165.

met name de ontwikkeling van een decadente levenshouding naar een herwaardering van het leven in zijn oorspronkelijkheid, en een confrontatie met de werkelijkheid; de ontwikkeling naar expressiviteit in inhoud en vorm, kan literair-historisch veralgemeend worden, weerspiegelt de ontwikkeling van Fin de siècle, Jugendstil, symbolisme naar expressionisme, en bevestigt het onderscheid dat we bij vergelijking van de symbolische betekenis van de dans tussen de Duitse en Franse literatuur hebben vastgesteld. Ondanks alle raakpunten stoen beide literaturen blijkbaar op een andere filosofische achtergrond, zijnde de vitalistische levensfilosofie van Nietzsche en de „évolution créatrice” van Bergson. Bij Bergson luidt het:

„L'évolution de la vie, depuis ses origines jusqu'à l'homme, évoque à nos yeux l'image d'un courant de conscience qui s'engagerait dans la matière comme pour s'y frayer un passage souterrain, ..., dans une direction au moins, [il] réussirait à percer et repaîtrait à la lumière. Cette direction est la ligne d'évolution qui aboutit à l'homme.”²⁸

In Nietzsches „Zarathustra” leest men:

„Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch — ein Seil über einem Abgrunde.”

„Was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein Übergang und ein Untergang ist.”²⁹

Beide bewegingen waren voor de expressieve dans elementair.

28. H. Bergson: Oeuvres. textes annotés par A. Robinet. Introduction par H. Gouhier. Paris: Presses Universitaires de France, 1959. p. 718.

29. Fr. Nietzsche: a.a.O. Zweiter Band, p. 281.