Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Oktober 2005

Ernst Oppler (1867-1929)
Scheherazade, 1912
Radierung (Kaltnadel, Vernis mou, Aquatinta)
Ex. 21/50 auf Kupferdruckpapier
18,9 x 24,7 cm (Platte)
31,2 x 37,0 cm (Blatt)
Inv. Nr. K 18-29 LM

Abb. 1: Leon Bakst: Kostümentwurf für „Scheherazade“, um 1910, Gouache

Als das „Ballets Russes“ am 18. Mai 1909 im Pariser *Theâtre de Chàtelet* für seine Premiere mit frenetischem Beifall gefeiert wurde, war dies für die Tänzertruppe aus Petersburg der glanzvolle Auftakt zu einer ruhmreichen Ära, die bis zum Tode ihres Leiters Serge Diaghilew im Jahre 1929 währen sollte. In einem furiosen Siegeszug eroberte das Russische Ballett die Bühnen und das Publikum Westeuropas. Hier war das klassische Ballett seit längerem in technischer Perfektion erstarrt und in eine lähmende Krise geraten. Dass dem Russischen Ballett eine Erneuerung und Wiederbelebung des traditionsreichen, akademischen Tanz-Genres gelingen konnte, hatte vielfältige Gründe, die nicht nur mit der herausragenden tänzerischen Brillanz der an der anspruchsvollen Ballettschule des Zaren ausgebildeten Tänzer zusammenhing. Vielmehr war es der Tanzkompanie des „Petersburger Marientheaters“ seit 1907 gelungen, den starren klassischen Kanon in zeitgemäße, emotionale Ausdrucksformen zu überführen und Elemente aus den Traditionen verschiedenster Länder und Epochen thematisch einzubeziehen. Dies bedeutete eine Öffnung des klassischen Repertoires zugunsten sinnenfreudiger, exotischer Aufführungen mit gesteigertem emotionalen Ausdruck. Neben Anregungen aus dem griechischen und ägyptischen Altertum fand die orientalische Exotik besonderen Anklang und stieß beim westeuropäische Publikum auf begeisterte Reaktionen.

Seit der ersten westeuropäischen „Russischen Saison“, gestartet 1909 in Paris, gingen vom Russischen Ballett nachhaltige Impulse für Literatur, Musik, Theater und Malerei aus. Auf bildende Künstler und Literaten übten ihre Aufführungen eine magnetische Anziehungskraft aus. So schildert etwa der spätere Ballettmeister Max Terpis die Begeisterung: „1912. In Berlin drehten sich alle Gespräche in der Gesellschaft und bei den literarischen Tees um das Gastspiel des Russischen Balletts in der Krolloper, und mit höchster Begeisterung wurden die Pracht der Inszenierung und die Leistungen der Tänzer und Tänzerinnen beschrieben.“[1]

Auch bei dem Maler Ernst Oppler (1867 –1929) hinterließ der erste Besuch einer Aufführung des russischen Ensembles in der Berliner Krolloper einen überwältigenden Eindruck: „Für mich selbst (...) bedeutete das Auftreten der Russen wohl das größte Erlebnis in meiner künstlerischen Entwicklung, weil diese durch die Leidenschaftlichkeit ihrer Darstellung, durch die unvergleichliche Höhe ihrer Tanzkunst, durch den bis dahin nie erreichten Zusammenhang von Bühnenbild, Musik wie mit dem Ausdruck und Rhythmus alles erfüllten, was sich künstlerische Phantasie erträumen konnte.“[2] Für den aus Hannover stammenden Architektensohn Ernst Oppler gehörten Theater- und Konzertbesuche selbstverständlich zum distinguierten Kulturleben, das ihm von Kindheit an vertraut war. Seine elterliche Familie zählte mit zu den angesehensten Hannovers. Sie unterhielten als assimilierte Juden gute Beziehungen zum Hannoverschen Königshof wie auch zu Adelshäusern und großbürgerlichen Familien. Nach dem Studium der Malerei in München wählte er nicht - wie um 1900 üblich - Paris als weitere Station seiner künstlerischen Laufbahn, sondern er ging auf den Spuren seines großen Vorbildes James McNeill Whistler nach London. Angezogen war er von der ruhigen Eleganz und Verhaltenheit, die die Arbeiten Whistlers ausstrahlten. Nachdem er die Jahre zwischen 1901 und 1905 überwiegend in dem kleinen holländischen Ort Sluis verbrachte hatte, wo sich seine Farbgebung unter dem Einfluss der Pleinair-Methode langsam von einer gedämpften Tonmalerei zu einer farbintensiveren Lichtmalerei wandelte, entschloss sich der 37jährige zum Umzug nach Berlin. Die deutsche Reichshauptstadt, die München als kulturelle Metropole inzwischen den Rang abgenommen hatte, wird bis zu seinem Tod 1929 sein Hauptwohnsitz bleiben. Zur Berliner Kunstszene, insbesondere zu den Sezessionisten, hatte Oppler bereits im Vorfeld – über den ebenfalls in Holland weilenden deutschen Maler Paul Baum - Kontakte geknüpft. So wurde er Mitglied in der von Paul Cassirer und Max Liebermann angeführten Berliner Sezession und beteiligte sich bis 1912 regelmäßig an ihren Ausstellungen.[3]

Hatte er sich bis zu diesem Zeitpunkt fast ausschließlich der Malerei gewidmet, so wandte er sich mit dem Thema des Russischen Balletts der Radierung zu, um für seine Bühnen-Darstellungen vor allem die Ausdrucksmöglichkeiten von Hell-Dunkelwerten zu nutzen. Instruktionen technischer Art erteilte ihm dabei Hermann Struck (1867-1944), der die vielfältigen manuellen Verfahren und Ätztechniken in Sinne der Malergraphik souverän beherrschte und bereits Lovis Corinth in die Radiertechniken eingeführt hatte. Oppler fertigte 1912/13 mit seinen neu erworbenen druckgrafischen Fähigkeiten eine Mappe von zehn Radierungen zum „Russischen Ballett“ an, die er bei Felsing in Berlin in einer limitierten Auflage von jeweils 10 Exemplaren drucken ließ.[4]

Parallel zu dieser Mappe entstand die vorliegende Radierung mit einer Szene aus dem Ballett „Schererazade“, inszeniert nach der ersten Geschichte aus „Tausendundeiner Nacht“. Der russische Tanzerneuerer Michael Fokin choreographierte sie nach einem Libretto von Alexandre Benois und der sinfonischen Suite „Scheherazade“ von Rimski-Korsakow. Bühnenbild und Kostüme entwarf der Maler Leon Bakst, der für seine exotischen

Ausstattungen des Russischen Balletts berühmt wurde (Abb.1). Gegenüber der farbenprächtigen, opulenten Ausstattung der Pariser Uraufführung vom Juni 1910 fielen die von Oppler besuchten Berliner Inszenierungen vom November/Dezember 1912 etwas bescheidener aus. Da Oppler aber das Augenmerk auf die szenische Wiedergabe richtete, das im Scheinwerferlicht hell aufblitzenden Tanzgeschehen, bleibt das Bühnenbild – Deckenampel, schwere Vorhänge, Wandspalier mit Türöffnungen – ohnehin nur vage im Dunklen angedeutet.
Die Szene spielt im Harem des Königs Schariar. In Abwesenheit des Königs inszeniert Zobeïde ein rauschhaftes Fest, auf dem sie sich mit ihrem Lieblingssklaven vergnügt, so wie sich auch die übrigen Haremsfrauen den anderen Sklaven hingeben. Als der König wenig später das untreue Gelage aufspürt, ordnet er als schonungslose Strafe die Tötung aller Sklaven und Haremsdamen an. Bevor aber die königlichen Soldaten Zobeïde töten können, wird sie ihrem Leben selbst mit dem Dolch ein Ende setzen. In Opplers Darstellung ist die Dramatik des Geschehens - rauschhafter Tanz im Umbruch zu panischem Schrecken - am bewegten Figurengewirr ablesbar. Aus der gedrängten Ansammlung der Tänzerinnen und Tänzer hebt sich die vordere Reihe in deutlicheren Formkonturen und hellen Gewändern vom verschwimmenden hinteren Figurengemenge ab. Ausgerichtet sind die ausladenden, kraftvollen Tanzgebärden dieser mit orientalischen Pluderhosen bekleideten Tänzerinnen auf eine Mittelfigur, auf Zobeïde, die die Arme dramatisch in die Höhe reißt. Die übrigen Tänzerinnen richten sich nicht in gleichförmig-synchronen Bewegungen auf die Hauptfigur aus, sondern gebärden sich - im Gegensatz zum klassischen Ballett - in individuell abgewandelten Haltungen. Aus dem hinteren, dunklen Figurengewirr ragen zahlreiche emporgerissene Arme, die den Aufruhr in der Menge signalisieren.

Abb. 2: Ernst Oppler: Selbstbildnis, 1918, Radierung und Kaltnadel, 20,8 x 15,4 (Platte), Porträtarchiv Diepenbroick, Inv. Nr. C-502314 PAD

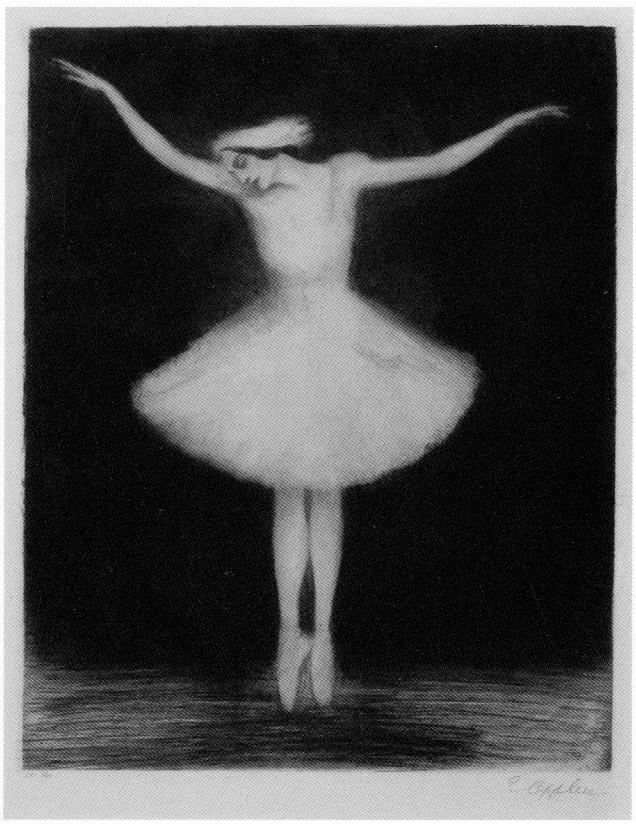

Abb. 3: Ernst Oppler: Anna Pawlowa, 1912, Kaltnadel, Roulette und Aquatinta, 34,7 x 27,6 (Platte), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Inv. Nr. K 25-43 LM

Seine Eindrücke von den Tanzaufführungen hielt Oppler unmittelbar während der Theaterbesuche fest, wozu er sich einen speziellen Stift zulegte, wie es der Kunstkritiker Max Osborn beschreibt: „Ernst Oppler (...) erfand damals seinen ‚leuchtenden Stift', der dann berühmt und zum gebräuchlichen Hilfsmittel der Theater- und Pressezeichner jeder Spezialität geworden ist: eine kleine Röhre mit einer Art Taschenlampen-Batterie, deren Licht sich um die zeichnende Spitze legt, sodaß man damit im verdunkelten Saal arbeiten kann."[5] Allerdings setzte Oppler diese Zeichnungen nicht unmittelbar in Radierungen um, wie es sein Selbstbildnis mit Druckplatte suggerieren könnte (Abb. 2), sondern er nutzte diese Skizzen als Gedächnisstütze, um den Bühneneindruck aus Licht und Bewegung später in die schwarzweißen Druckkünste zu übertragen. Den künstlerischen Entstehungsprozess zwischen spontaner Beobachtung und bildlicher Fixierung beschrieb Oppler so: „Die lebhaften Bewegungsmotive von Ballettszenen und Einzeltänzen können selbstverständlich nicht nach dem Modell gemalt werden. Im verdunkelten Zuschauerraum muß der Maler in flüchtigen Notizen die Reihenfolge der Bewegungen niederschreiben und versuchen, durch eine unaufhörlich wiederholte Beobachtung den Schritt und die Bewegung sich so einzuprägen, daß er imstande ist, sie auswendig darzustellen. (...) Daß der Maler in bezug auf Licht und Farbe eines Bühneneindrucks ganz auf sein Gedächnis angewiesen ist, brauche ich wohl nicht besonders zu erwähnen".[6]
Opplers „Scheherazade" ist denn auch – ganz nach impressionistischer Manier – die Rekonstruktion eines Momenteindrucks von bewegten Figuren im flutenden Licht. Malerische Tonwerte, erzeugt durch flächige Aquatintakörnung und Weichgrundätzun-

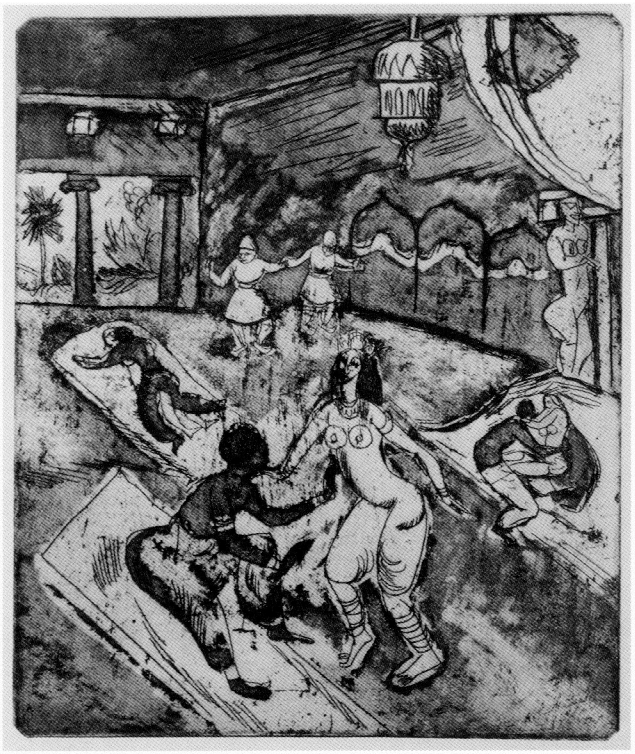

Abb. 4: Max Pechstein: Russisches Ballett, 1912, Radierung und Aquatinta, 30 x 25 cm

gen (Vernis mou), ermöglichen ein breites Spektrum an Hell-Dunkelwerten und heben die hellen Figuren in weich fließenden Körperkonturen aus dem dunklen Grund hervor. So wird der Eindruck von Bewegung nicht nur durch die Körperhaltung der Tänzerinnen vermittelt, sondern vor allem auch durch das Lichtspiel, das ihre Konturen verwischt und eine Momentaufnahme suggeriert. Die Hell-Dunkel-Wechsel in der vorderen Tänzerinnenreihe unterstreichen das musikalisch-rhythmische Element. Zur Wirkung des Blattes trägt zudem der starke Hell-Dunkel-Kontrast zwischen dem dämmrigem Umraum und dem schlaglichtartig beleuchten Bühnengeschehen bei.

Diesen Schwarz-Weiss-Kontrast nutze Oppler gern für seine Wiedergaben der Bühnenaufführungen. Auch in den Einzeldarstellungen, insbesondere der exzellenten Tänzerin des „Sterbenden Schwan", Anna Pawlowa, nutzte er den dunklen Umraum, um die Figur als helle Erscheinung aufstrahlen zu lassen (Abb.3). Unter den Tänzerinnen des Russischen Ballets wählte er die Pawlowa bevorzugt aus, er hielt sie in zahlreichen Radierungen und Gemälden in eleganten, graziösen Körperhaltungen fest.

Ein Vergleich mit Tanzdarstellungen anderer Künstler dieser Zeit, die sich ebenfalls dem Russischen Ballett zuwandten, macht unterschiedliche Sichtweisen und künstlerische Positionen deutlich. Am nächsten stand Oppler wohl Max Slevogt, der Anna Pawlowa 1909 als orientalische Tänzerin in zarten, pastelligen Tönen und in eleganter Bewegung malte.[7] In ganz andere Richtung gehen die ebenfalls 1912 entstandenen sechs Radierungen „Russisches Ballett" des Expressionisten Max Pechstein[8]: Hier ist der Bühnenraum perspektivisch verzerrt und die Figuren sind in Anlehnung an archaische Künste kantig vereinfacht und deformiert (Abb.4). Sie stehen den eleganten, graziösen Tänzerinnen Opplers nahezu diametral entgegen. Pechsteins Bühnendarsteller geben sich unverhohlen sexuellen Liebesspielen hin. Ähnlich wie auch Emil Nolde sieht Pechstein im Tanz vor allem einen Ausdruck für elementare, erotische Leidenschaft. Daher deutet er die sinnenfrohen, farbenprächtigen Aufführungen des Russischen Balletts ins Sinnlich-Archaische, während etwa August Macke in seinen Studien zum *Ballets Russes* Figuren und Raum teilweise in futuristischem Rhythmus zergliederte.[9]

So sprachen die visuell betörenden Inszenierungen des Russischen Balletts Künstler unterschiedlichster Richtungen an. Das Ensemble unter Diaghelew strebte von Anfang an die Bündelung verschiedener Künste – Tanz, Bühnenbild, Musik – zu Gesamtkunstwerken an. Als folgenreichste Neuerung und Erweiterung sollte es der Truppe ab 1917 gelingen, die ‚modernsten' Künstler der Zeit wie Giacomo Balla, Pablo Picasso, George Braque oder Henri Matisse als Mitgestalter zu gewinnen. Das Ballett trug damit seinerseits nicht unwesentlich zum Bekanntwerden der zeitgenössischen Kunst bei. Diese Zusammenarbeit zwischen Avantgardekünstlern und Tanztheater belegt darüber hinaus das Streben der Moderne nach gattungsübergreifenden Ausdrucksformen.

Im Vergleich dazu fallen Ernst Opplers impressionistische Tanzbilder konventionell aus. Oppler blieb zeitlebens ein distanzierter, leidenschaftlicher Beobachter und kultivierter Ästhet. Besonders der Vergleich mit Pechstein macht deutlich, dass die Deformationen und Verzerrungen des Expressionismus Opplers Kunstverständnis entgegenstanden. Dieser neuen Stilrichtung konnte und wollte er nicht folgen, so dass er ab 1913 nicht mehr an den Jahresausstellungen der inzwischen den Expressionisten zugewandten Sezessionisten teilnahm.

Während die Ballett-Begeisterung für die meisten Künstler ein kurzfristiges Intermezzo bedeutete, markierte die Begegnung mit dem Russischen Ballett für Oppler einen nachhaltigen Wendepunkt im künstlerischen Schaffen: die Tanzbilder wurden ab 1912 zu seinem bevorzugten Thema, so dass er als „Tanzmaler" in die Kunstgeschichte einging. Dass sein Werk heute weltweit verstreut und zum Teil verschollen ist, spiegelt das Schicksal jüdischen Kunsterbes seit den 30er Jahren wider.

Annegret Rittmann

Literatur in Auswahl:
- Jochen Bruns, Ernst Oppler (1867-1927), Leben und Werk. Werkkatalog seiner Gemälde und Druckgraphiken (Diss.), Köln (CD-Rom, Deutsches Tanzarchiv) 1997
- Christine Farese-Sperken, Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Hagen 1969
- Der Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden 1997
- Russisches Ballett. Kunst und Choreographie. Bournemouth 1998

[1] Zit. nach Bruns, Kap. 5, Teil 2, S. 1.
[2] Zit. nach ebd., Kap. 5, Teil 1, S. 4.
[3] 1913 wurde er nicht mehr zur Ausstellung der Berliner Sezession zugelassen, da den Expressionisten der Vorzug gegeben wurde.
[4] Bruns, Kat. Nr. D 31.
[5] Zit. nach Bruns, Kap. V, Teil 2, S. 1.
[6] Zit. nach ebd., Kap. V, Teil 2, S. 4.
[7] Anna Pawlowa, 1909, Öl/ Leinwand, 173 x 128, Gemäldegalerie Dresden.
[8] Max Krüger, Das druckgraphische Werk Max Pechsteins. Hamburg 1988, Kat. Nr. R 71-77.
[9] Abb. in: August Macke. Handzeichnungen und Aquarelle. Ausst.-Kat. Bremen 1965, Nr. 255.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Domplatz 10, 48143 Münster
Fotos: WLMKuK / Sabine Ahlbrand-Dornseif, Druck: DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen/Westfalen
© Abbildungen: VG Bild-Kunst Bonn 2005, © Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster