Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Kapitel VI. Das Kunstwerk Des Tanzes

urn:nbn:de:hbz:466:1-61112

Die schöne Beweglichkeit der Übergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixiert, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken, und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden. Auch hier erscheint der Triumph der Kunst, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist.

Goethe: „Der Tänzerin Grab"

DAS KUNSTWERK DES TANZES

Die Theorie

WER SICH MIT DER THEORIE DES TANzes beschäftigt, erfährt eine holde Enttäuschung. Er erwartet ein schöngefügtes Gebäude von Lehren rhythmisch bewegter Körper, die sich aus schlichten Anfängen zu einem großartig verstrebten System gebildet haben, eine Tafel sämtlicher schönen Bewegungen, Stellungen, Attitüden, die er nur nachzusehen brauche, um die verwickeltsten Ballettkünste auf wenige Formeln historisch begründeter Motive zurückzuführen zu können. Er erwartet, die Bewegungen der Tänzerin nach kurzem Studium so zu analysieren wie ein Musikstück, daß er die Phrasen und ihre Verkettungen auseinanderlegt, technisch benennt, geschichtlich zurückverfolgt. Aber er sieht sich bald beschämt, von der Wirklichkeit, dem Leben beschämt, von der Augenblickskraft der Kunst, ihrer Improvisationsfähigkeit, ihrer Unkodifizierbarkeit, die ihm seine Erwartungen so hold, so verwirrend schön zerstört, daß er mit der Technik ein Mitleid fühlt. Er steht zuletzt vor einer eigentümlichen Empfindung: Die Exerzitien des Tanzes haben in der Stille der Schule die Aufgabe, den Körper nach mechanischen Prinzipien zu stählen, zu biegen, zu brechen — die Kunst im vollen Lichte aber findet unzählige Möglichkeiten, die Grazie des Körpers zu entwickeln, die Stellungen und Bewegungen zu rhythmisieren, Übergänge zu nuancieren, Steigerungen anzulegen, orchestisch zu komponieren in Phrasen, die nie einen Namen hatten, in Schritten, die nie in Paragraphen gebracht wurden. Das ewig neue Formwerden, das lebendige Leben rhythmischer Charakterisierung, der Reichtum körperlicher Bewegung macht die Theorie verzweifelt oder philiströs.

Verzweifelt war sie in der Renaissance, philiströs im Zeitalter Ludwigs XIV. und XV. — beides freilich nicht in kleinem Stile. Die italienische Renaissance, die den Gesellschaftstanz entdeckte, hatte versucht, das Schullose schulmäßig zu behandeln, sie erfreute sich strebsamer Tanzlehrer, die sich abmühten, die Fülle der Schrittmöglichkeiten in ein Buch zu bannen, aber sie sahen sich in wenigen Jahrzehnten so verstrickt in das vexierende Spinnennetz stetiger Wandlungen, daß sie sich vor der Theorie nicht mehr retten konnten. Sie wuchs ihnen über den Kopf. Die Mode war stärker als ihre Schule, die Wirklichkeit mannigfaltiger als ihr Beobachtungsorgan, mit allen humanistischen und antikischen und architektonischen Parallelen konnten sie die Praxis nicht in ein übersichtliches System bringen. Die Bücher des Caroso und Negri sind am Ende des Cinquecento die monströsen Zeugnisse

J. B. CARPEAUX, DER TANZ
PARIS: OPER

eines wesentlich „räumlich“ disponierten Zeitalters, das der zeitlichsten aller sichtbaren Künste beikommen will, eine verzweifelte Sehnsucht, Vitruv und Alberti auf die Schönheit der cinque passi di gagliarda anzuwenden.

Neue Formen

Schon Arbeau, der erste bedeutende französische Tanzschriftsteller, der gleichzeitig mit diesen Italienern schrieb, ist viel leichter als sie. Er hat nicht viel mehr technische Begriffe, als sie etwa die ersten Quattrocentisten der oberitalienischen Tanzschulen aufgestellt hatten. Die Franzosen lassen sich von der Virtuosität nicht so schnell verwirren, sie sind leichteren Geistes, Freunde geschliffener Logik, und wie die Italiener versucht hatten, Metriker des Tanzes zu werden, so stellen sie mit größerem Erfolge ihr grammatisches Auge ein. Sie nehmen den Tanz weniger als eine Übertragung von Versmaßen auf den Körper, deren Ideal die Antike wäre, sie nehmen ihn als Sprache, als Musik und sie begreifen, daß er sich aus Lauten und Lautverbindungen körperlichen Ausdrucks zusammensetzt, die man nur zu analysieren brauche, um die Bestandteile zu erhalten. Ihr Temperament ist zeitlicher disponiert. Sie sehen im Tanz kein Gebäude, sie sehen einen Prozeß schöner Bewegungen, sie umzirkeln nicht, wie die Italiener es getan hatten, die Schrittfolge, den seguito oder die cinque passi als theoretische Aufgabe, als skandierbaren Vers, sondern sie führen die Lehre zurück auf die wirklich unveränderlichen, die festen und bleibenden Teile, aus denen sich die Bewegung zusammensetzt, die Schritte und noch weiter, die Stellungen, die in der Theorie der Renaissance überhaupt kaum genannt waren. Was Arbeau 100 Jahre vorher in einer gewissen provinziellen Beschränktheit von einigen „postures“, von den „pieds joints“ und „pieds obliques“ zu lehren versucht hatte, wird jetzt im 17. Jahrhundert zur großen Theorie der fünf Positionen, die die Tanzlehre bis heute als eine internationale Verständigung beibehalten hat. Aus den Positions werden die Pas, aus den Pas die verwickelteren Mouvements, aus den Mouvements die Tänze in der ganzen Beweglichkeit ihres zeitlichen Verlaufs. Es scheint, als ob diese reizende Undefinierbarkeit der unendlich verfeinerten Bewegung definierbar werden könnte, vom grammatischen Auge gesehen, wie die Sprache die Illusion hervorruft, als ob sie aus

nichts als aus Buchstaben, Silben, Wörtern, Sätzen besteht. Und so kommen die Franzosen in eine neue theoretische Anschauung des Tanzes hinein, die die italienische Überlieferung schnell vergessen läßt. Ein neues Ideal, eine neue Gefahr steigt auf. Die Italiener waren am Reichtum ihrer Technik gescheitert, die Franzosen gehen der Gefahr entgegen, an der Armut der Präzision zu scheitern, am Philistertum der Akademie. Die Italiener hatten den Tanz aus Versen bewegter Rhythmik gebaut, die Franzosen anatomisieren seinen lebenden Körper in die theoretischen Positions und schablonierten Pas. Und der uralte Kampf zwischen der schulmeisterlichen Theorie und der Irrationalität aller wirklichen Rhythmik findet seine neue Form. Die der Sonne und dem Wasser, dem Feuer und den Blumen ihre rhythmischen Gesetze vorschrieben, schicken sich an, die Grammatik des schön bewegten Menschen zu verfassen.

Was in diesem ungleichen Kampfe menschlicher Schulweisheit und der Unfaßbarkeit der Natur interessiert, ist das Dokument des Kulturgeistes. In jeder Theorie spricht sich eine Bewegungsanschauung, in jeder Anschauung eine geistige Erziehung, ein künstlerischer Wille aus. Das Ideal eines architektonischen Metrikers wandelt sich in das eines musikalischen Grammatikers. Die Tänze selbst geben sich in ewig wandelbarer Fülle und Abschattierung, das ganze Leben der Gesellschaft fließt in ihre stilisierten und ausdrucksscharfen Formen. Der Theoretiker blickt ihnen nach, er sucht sie zu fassen, Wesentliches zu gewinnen, Stilbildendes festzuhalten, Bildsames zu modellieren, und sein Geist wird wie die Hand eines Bildhauers beweglicher Plastik, der dem eigenen Empfinden, den Trieben der Zeit die Form zu geben versucht. Aber freilich, der Bildhauer haucht toten Stoffen das Leben ein, der Tanztheoretiker tötet das Leben der Realität. Sein Beruf ist, von den Tänzen der Mode die Theorie zu abstrahieren und mit dem gewonnenen Material die Übung zu stützen und zu fördern. Nur, wie er diese Theorie anfaßt und fortbildet, darin zeigt er den bildhauerischen Geist bewegter Formen. Selbst die Erfindung neuer Typen bleibt ihm selten vorbehalten. Die wahrhaft populären Tänze kommen und gehen in homerischer Unpersönlichkeit, Gesellschaft und Mode bilden sie, der Einzelne läßt sich bestenfalls durch sie anregen, ein vorübergehendes Amateurstück zu erfinden, das eine schnell vergessene Episode im großen Wandel europäischer Tanzformen darstellt.

Noten und Grammatik

Wie die Bewegungsanschauung der Franzosen eine durchaus grammatische war, in der sie lieber das Einzelglied des Tanzes analysierten und seine Syntax bauten, statt die Kette der Zeitlichkeit zu einem räumlichen Ornament zu wandeln, so ist auch ihre Tanzschrift durchdrungen von dem Prinzip, sprachengemäß in laufender Seitenfolge aus Schritt und Schritt das graphische Bild des Tanzes zusammenzusetzen. Die Renaissance hatte für den Tanz eine Chiffernschrift sich eingerichtet, in der die hauptsächlichsten Bewegungen und Schrittfolgen ihre Zeichen fanden, die man als Abbreviaturen hintereinander schrieb. Sie hatte auch versucht, Tanzwege zu zeichnen und ganz im Sinne ihrer tektonischen Anschauung sämtliche Wege eines Tanzes zu einer einmaligen Figur zusammengelegt, deren ornamentales Spiel ihr Auge erfreute. Das neue Frankreich bricht vollkommen mit dieser Methode. Es schreibt die Schritte des Tanzes auf den imaginären Parkettboden, hintereinander rechts und links von der imaginären Körpermittellinie, Takt für Takt mit der Musik in Übereinstimmung, es malt den Weg des Tanzes als Linie zeitlich in all den folgenden Kurven und Ecken, und beginnt das Blatt von neuem, wenn jene selbe ornamentale Komplikation der Tanzfigur droht, die die Großväter noch mit künstlerischem Behagen in ihre kostbaren Bücher gezeichnet hatten. Statt der Mittel der Tektonik wendet es die Mittel der Notenschrift an. Es fühlt sich so eher imstande, den feinsten Bewegungsgelenken, den zartesten Schattierungen und Steigerungen mit der Schrift folgen zu können und jene ganze Ästhetik des Schrittes choreographisch wiederzugeben, die seinem wachsenden Organ für zeitliche Schönheit innerhalb der Forderungen stilisierender Kunst entsprang.

Die grammatische Bewegungslehre und darstellende Choreographie der Franzosen, die durch die Einrichtung der Tanzakademie unter Louis XIV. sanktioniert wurde, hat sich die Welt erobert. Erst von hier an geht die moderne Theorie des Tanzes ihren ziemlich geraden Weg. Die Überlieferung der Renaissance verschwindet unter dem Glanze der neuen und rationelleren Lehre. Beauchamps, der fast legendarische Tanzmeister des großen Hofes, an dem die Gesetze für die Gesellschaftskultur der Welt diktiert wurden, gewinnt ihre klare Anschauung, er fixiert das Bleibende aus den Vorarbeiten französischer Provinz und italienischen Hofzeremoniells, und sein Minister Feuillet läßt es drucken. In derselben Zeit, da sich aus den Erinnerungen mailänder Amateurkunst und den Mustern provinzieller Reigen das Menuett

seine Form bildet, tritt die neue Lehre und die neue Schrift in Paris stilbildend, schulzwingend hervor. Die große Welt nimmt sie an. Italien, England, Deutschland bekennt sich mit den französischen Tänzen zur französischen Lehre. Und im Chore dieser einstimmigen und internationalen Meisterzunft, als Grundlage aller Tanz- und Gesellschaftskultur nimmt die Theorie ihren langsam sich abwandelnden Weg durch die Jahrzehnte auf, nur von dem einen Ideal geleitet, so grammatisch wie möglich zu werden. Caroso hatte einst den Tanz mit der Fassade der Paläste verglichen und die rhythmische Verteilung rechter und linker Schritte mit der Symmetrie wohlgeordneter Fenster, jetzt liebt man tektonische Bilder in grammatische umzuwandeln und man fühlt sich befriedigt, wenn man die Bewegung des Beines in jeder Schrittgattung nach dem Vorbild der hohen Syntax in die vier Momente der Flexio, Adductio, Abductio und Extensio zerlegen darf. Die Beugungsstellen des Körpers, die Entlastungsfolgen der Beine, die Anatomie der Beweglichkeit wird zu einer immer schärferen Sprachlehre des stehenden und gehenden und springenden Körpers, Tanzschritte und Tänze werden nach dem Beispiel der Laute und Silben in eine geordnete Tabelle gebracht und bis zu der Zornschen „Grammatik der Tanzkunst", die in jüngster Zeit erschien, glaubt man eine Wissenschaft am Werke zu sehen, die mit unerbittlicher Logik auch die kleinste Rührung unserer Muskel in das große System des Bewegungsausdrucks einreiht. Der Zauber grammatischer Analyse hat die Tanztheoretiker geblendet, sie haben gearbeitet, geschrieben und erfunden, Grammatik auf Grammatik, Choreographie auf Choreographie gehäuft und ein gewaltiges papiernes Opfer dem alten boshaften Dämon dargebracht, der uns immer wieder antreibt, die tausendfältige Zeitlichkeit in Form und Stil bringen zu wollen. Neben ihren Büchern wirkte die Praxis ihr eigenes Leben, wie die Kompositionskunst neben den Schulen ihrer Meister und die Malerei neben ihren Theoretikern. Die Praxis setzte, von Jahr zu Jahr, von Ort zu Ort modifiziert, die alten französischen Lehren fort, die Grundbegriffe — und das war ihr Erfolg — eigneten sich zum turnerischen Studium, am Schritt übte man die Beweglichkeit, an der Position die Körperherrschaft, und die Tabelle der Grammatiker blieb die Klassenfolge des Konservatoriums. Aber diese Praxis hat die Theorie weniger befruchtet, als verwirrt. Im Jargon der sich fortpflanzenden Schulen wechselte sie die alten Termini häufig ab, ja entstellte und verzerrte sie sogar, die Theorie aus Angst vor Abstraktion versuchte sich damit abzufinden, die Praxis aus Angst vor Unbildung sich ihr wieder anzubequemen, und so kam schließlich ein lieblicher Zustand von Konfusion

JOHN S. SARGENT
EL JALEO

heraus, der das ursprüngliche französische Idiom in Dialekte von babylonischer Unversöhnlichkeit auflöste.



Feuillet

Wenn sich in der Theorie Bewegungsanschauung und ein bildhauerischer Wille rhythmischer Gestaltung ausspricht, so ist der Inhalt der alten Tanzschriften die Geschichte dieses eigentümlichen Kunstzweiges, ist die Auskämpfung des hohen Strebens, bewegliche Körper in die Methode einer Grammatik zu bannen. Wir lesen sie nicht, um die alten Tänzer aus ihrer Ruhe aufzuschrecken und nochmals ihre Pas und Mouvements vorexerzieren zu lassen, sondern um das Wesentliche in der Auffassung kennen zu lernen, die aus der Fülle der Möglichkeiten, aus dem Reichtum der Bewegung Gesetze und Typen gewinnt, die den künstlerischen Neigungen der Zeit entsprechen. Der Theoretiker zerlegt den fertigen Tanz in diejenigen Bestandteile, die ihm als bildhauerisches Material am wichtigsten erscheinen, er lobt und entwickelt dieselben Touren und Figuren, die der Maler aus den Tänzen seiner Epoche als charakteristisch auswählt, und die Folge der von ihm analysierten Stellungen und Bewegungen ist nichts anderes als die Schule der schönen Rhythmik seiner Zeitgenossen, auf wenige Charaktere gebracht.

Feuillet, der die Reihe beginnt, am Anfang des 18. Jahrhunderts ist mit der Gestaltung der neuen Lehre noch durchaus nicht fertig. Fertig wurde man ja nie, und konnte es nicht werden, aber man glaubte es doch zu sein, man glaubte die Irrationalität aller Bewegung rational gemacht zu haben. Was Feuillet wollte, war eine restlose Aufzeichnung aller Positionen und Bewegungen, durch deren Zusammensetzung er den realen Tanz gewinnt. Er erreichte genug, um sein System zum europäischen zu machen, aber er erreichte nicht genug, um eine unlösbare Frage wirklich lösen zu können. Der Widerspruch der neuen Lehre zeigte sich im ersten Augenblick. Kann ich eine Grammatik des Tanzes schreiben? Wenn ich nur die gebräuchlichen Pas systematisiere, so ist die Grammatik unvollständig, und wenn ich nur abstrakt grammatisch entwickle, so komme ich zu zahllosen Gebilden, die ungebräuchlich, dilettantisch sind. Bewegung ist unendlich, Tanz ist stilisierter Verkehr in den Formen der Mode, Grammatik aber ist ein Schema über alle Stile und Sitten hinweg, die das künstlerische Wesen des Tanzes

sind. Feuillet war Grammatiker genug, um das System aufzustellen, aber Tänzer genug, um es nicht zu erfüllen. Der Kompromiss rettete seine Anschauung.

Positionen Er beginnt mit der Überlegung, wie der ruhig stehende Mensch zu rubrizieren sei, und überliefert als erster die berühmten fünf Positionen, die sich bis heute praktisch bewährt haben: I ⋁, II ⋀, III ⋟ oder ⋖, IV ⋎ oder ⋏, V ⋏ oder ⋎. Das sind fünf verschiedene Stellungen auswärts gedrehter Füße. Man sieht das System, I und II können nicht variiert werden, bei III—V kann links und rechts gewechselt werden. I, III und V sind engere Fußanschlüsse, nämlich Hacke an Hacke, Hacke an Mitte und Hacke an Spitze — während II und IV die gespreizten sind. Er nennt diese fünf Positionen die „richtigen" und hat dazu noch fünf „falsche", nämlich ähnliche Kombinationen mit einwärtsigen Füßen. Es wäre schön, auf die fünf Positionen, besonders die richtigen, sich beschränken zu können. Aber das ging bald nicht mehr. Man unterteilte. Man machte eine zweite bis vierte Position halb schräg vor, kleine und große Positionen je nach der Fußentfernung und wieder andere Positionen der verschiedensten Nummer mit gehobenen Füßen. So bringt es Magri, der Neapler Tanzmeister, in seinem trattato von 1779 schon auf zwanzig Stück: fünf vere, fünf false, fünf mit gehobenem Bein, wovon einige noch extra forzate sein können, und fünf „Spagnuole", das sind Positionen mit parallelen geraden Füßen, eine Mittelstufe zwischen den auswärtsigen und einwärtsigen, die die italienische Springvirtuosität empfahl. 1831 gab Théleur seine lettres on dansing heraus. Er ist der einzige, der das ganze System umzuwerfen wagt, die dritte Position schaltet er vollkommen aus, nur die erste nennt er wirklich „Position", die andern „stations" und nach einem ganz selbständigen Prinzip, das er durch kostümierte Figuren illustriert, entwickelt er fünf ground stations, 11 half aerial, 10 aerial. Das Interessante an seinem Versuch ist, daß die dritte Position in allen Arten von der fünften besiegt erscheint. Das Theater hat die Gesellschaft überwunden. Die dritte Position, der leicht angestellte Fuß, wird immer im Salon die natürliche und graziöse Anfangsstellung und Vorbereitung sein, die fünfte Position mit gekreuzten Füßen ist künstlicher, aufregender, theatralischer, spannender. Sie gibt dem Auge mehr Linienschnitt, den Nerven mehr Elastizität. Dritte und fünfte Position fechten neben den zivilen ersten, zweiten und vierten einen Kampf aus, den Kampf zwischen der Gesellschaftsdame und der Balletteuse. Der aufmerksame Lehrer der Tanzschriften verfolgt diesen edlen Wettstreit zwischen den Zeilen. Von 1820 ab tritt die Tanztheorie — was sollte sie am

Kontre und Walzer grammatisch lernen? — ganz auf die Theaterseite. Die dritte Position wird unbarmherzig von ihrer sinnlicheren Schwester verdrängt. Und wenn man in neuerer Zeit erhitzte Widersprüche und Polemiken in Anfangsstellungen III und V findet, so werden sie zum größten Teil auf die Schule des Lehrers zurückzuführen sein, ob er von der Bühne oder vom Salon seine Informationen holte.

Dies ist das Schicksal der Positionen. Nachdem die Theorie fünf von ihnen, die sich in gewissem Sinne systematisch ordnen, als Grundschema aufgestellt hatte, versucht die Praxis allerlei sonstige Erfahrungen und Bedürfnisse in dieselben Schubfächer unterzubringen, womit sie nur eine Verwirrung anrichtet. Das Dilemma ist da. Wäre es möglich, alle ruhigen Körperstellungen (nicht bloß die einfachen des polykletischen Doryphoros, sondern auch die reizvolleren des michelangeloschen David) in eine Tabelle zu bringen, so würde die Praxis lächeln. Das System versucht nur die wichtigsten zu fassen, sie stilisiert in I bis V das Stehen in einer bewußt akademischen Richtung.

Hauptpas

Ebenso schulmäßig, aber nicht einmal so erfolgreich lief es mit den Hauptpas ab, von denen Feuillet, vielleicht nach dem Muster der populären Positionen, gleichfalls fünf aufstellt: den Schritt gerade aus, den offenen Schritt, den runden Schritt, den schlangenförmigen Schritt und den pas battu. Es ist kaum nötig, die Kategorie des pas battu als blindes Fenster nachzuweisen. Das Battieren, das Anschlagen des einen Fußes an den andern, vorn, hinten, seitlich, am Fußhals, am Schenkel oder wie sonst es später ausgebildet war, ist nur eine Verzierung, es ist das beliebteste Agrément des leichten 18. Jahrhunderts, bis zum schwirrenden Triller kultiviert, ein rein causierendes, brillierendes, schattierendes Blendspiel der beweglichen Füße, wie der Pralltriller, der Mordent, der Doppelschlag in Couperins anmutigen Klavierstücken die Hauptnote umflattert. Es ist kein pas. Der Pas ist die Bewegung aus einer Position in die andere oder reziproke und man mag ihn tortillé, rond, ouvert, droit nennen, je nachdem das Bein schlangenförmig, im Kreis, im flachen Bogen oder in der geraden Linie fortrückt. Auch da ist noch genug Theorie. Die Schlangenbewegung ist recht singulär, ein seitliches ouvert unterscheidet sich wenig vom droit nach der Seite, es ist Spintisiererei und Feuillet selbst verrät seine Zweifel an einer versteckten Stelle, bei einer Druckfehlerberichtigung.

Man hätte sicherlich besser getan, mit diesen „Hauptpas" erst nicht das Konzept der Theorie zu verwirren. Man hätte die reinen Bewegungen, das Geradeaus, die Ronde, den Bogen, die Schlange, das Battieren als Motive loslösen und ihre Anwendung auf das Gehen oder

auf die bloße Position der weiteren Schlußfolgerung überlassen müssen. Auch das war Kompromiß. Man hätte dann die saubere Reihe der Bewegungsmotive vervollständigt, die Feuillets glücklichste Anschauung sind. Es ist ein großer Erfolg der Theorie, eine Reinheit der Abstraktion, wie bei der Loslösung philosophischer Kategorien, wenn diese Bewegungsmotive und Stellungsmotive klar als Typen herausgenommen werden: das Beugen, das Strecken, das werfende Springen, das Hochspringen, das Fallen, das Gleiten, das Drehen, das Heben des Fußes, das Aufstellen auf die Spitze oder auf den Hacken, mit eventueller Übertragung der Körperlast (das einzige Mal, daß Feuillet statischer empfindet) — reinlichere Motive können nicht gewonnen werden. Sie sind als typische Merkmale, als stetige Wiederholungen aus den Bewegungen unseres Körpers abstrahiert, wie Noten aus der tönenden Musik, und indem man sie graphisch zusammensetzt, kann man hoffen, das vollständige Bild laufender Rhythmik in geordneter Folge wiedergeben zu können. Die Renaissance war zu dieser Abstraktion niemals fortgeschritten. Sie hatte vor Schrittfolgen den Schritt, vor Schritten die Bewegung übersehen. Es bleibt der Triumph der französischen Schule das Motiv der Bewegung in diesen Typen erkannt zu haben, und nur die stehende Praxis verhinderte sie, dieses Prinzip bis zur Unerbittlichkeit durchzuführen. Positionen und Schritte sind an sich schwer auf Einheiten zu bringen, wohl aber läßt sich eine Reihe wiederkehrender Stellungen und Bewegungen innerhalb ihres Apparates finden, die, weil sie aus dem Mechanismus des Körpers hervorgehen, organisch begründete Formen des Rhythmus darstellten.

Das Motiv

Hier sitzt der Kern der neuen Bewegungsanschauung. Indem sie aus der verwirrenden Fülle möglicher Bewegungen die typischen Motive heraus abstrahiert, vermag sie diese Bewegung zu lesen. Sie liest den Schritt der Courante und des Menuetts als Zusammensetzung von Schreiten, Beugen, Gleiten, Strecken, sie liest jede noch so verwickelte tänzerische Virtuosität als ein System von Notenwerten, deren Wiederaufreihung graphisch zu vermitteln und nicht anders von dem Interpreten in natürlichen und persönlichen Ausdruck umzusetzen ist, wie irgend ein geschriebenes Musikstück, dessen Vermittlung die kalten Notenköpfe sind. Ja sie geht nach diesem Muster noch weiter. Da der ganze Bewegungsapparat auf die Symmetrie unseres Körpers gebaut ist, wie das Klavierspielen auf die Tätigkeit beider Hände, nimmt sie erst den vollen Schritt, die beiderseitige Stellung als Ganzes, Abschließendes und entwickelt für einseitige Stellung und Bewegung den Begriff der Demiposition und des Demipas. Ein theoretischer Begriff,

SHUNSHO, JAPANISCHE TÄNZERIN

für die Bezeichnung einer rechtseitigen Stellung oder Bewegung gewählt, die erst durch eine entsprechende oder abschließende linke zur ganzen Position oder zum Pas wird, eine Systemfolge, die erst durch das andere System zum runden Tanzensemble sich vervollständigt.

Chereographie

Mit der Entdeckung des Motivs war die akademische Grundlage, der Wortschatz der Tanzkunst gegeben, und zugleich die neue Choreographie auf die Wege geleitet. Man konnte für jedes Motiv ein Zeichen in das graphische System einsetzen und legte so zugleich das Lexikon der gebräuchlichen Bewegungen fest, die man auf die Grundschemata reduziert hatte. Es schien alles erreicht. Was konnte das Leben noch über diese Kategorien hinaus bieten und wie war es möglich, daß die Akademie mit der Permutation dieser Zeichen nicht auf ewig den Tanz kontrollieren und modellieren sollte. Es schien so einfach. Die Bewegung war in ihre Moleküle zerlegt, die Moleküle lagen in den Retorten, und aus Rot, Blau und Gelb lassen sich alle Bilder malen. So fing Feuillet zu schreiben an. Er setzte das Zeichen für „Herr" und das für „Dame", bezeichnete die Richtung, wenn nötig die Fußstellung, zog die Linie des Tanzweges, teilte sie der Musik konsequent in Takte ab und ließ rechts und links die rechten und linken Füße ihre Pas staffelförmig fortschreiten, indem er für jedes Motiv sein schnell memorierbares Sigel daransetzte: ein schräger Strich für Beugen, gerade für Heben, zwei für Springen, drei für Hochspringen, Winkel für Fallen, ein T für gleiten, Querstrich für Hochhalten, Punkte an die Ferse oder den Hacken für Fersen- oder Hackenstütze, Viertel-, Halb-, Ganzkreise für Drehungen. Es ging wunderbar. Man konnte die Reihenfolge der Sigel für Beugen, Heben, Gleiten genau in der Folge des Tanzschrittes an die Fußlinie setzen, konnte Kreisführungen oder Battements des Fußes durch Kurven oder spitze Winkel der Fußlinien aufmalen, konnte linke und rechte Seite ganz selbständig ausführen, konnte sie kreuzen und Gleichzeitigkeit durch Verbindungsstriche andeuten und jeden Wechsel zwischen allen Positions und Pas durch ein Motiv klar machen, das die Verwirrung des Lebens überraschend in ein paar Typen der Kunst aufzulösen schien. Sogar für die wichtigsten Armbewegungen lassen sich schnelle Zeichen an den Rand setzen, die einzigen, die aufrißmäßig gewonnen werden, während sonst das ganze Feuilletsche System auf dem Prinzip des Grundrisses ausgedacht ist.

Es war ein Vergnügen, diese Grundriß-Choreographie auf die

üblichen Schritte anzuwenden. Wie langwierig wäre die Beschreibung des Courantenschritts, der den Fuß aus der hinteren vierten Position mit Beugen, Erheben, Spitzeschleifen vorbringt, oder umgedreht hinter, oder seitlich, oder gekreuzt mit Drehung. Hier ist mit wenigen Strichen diese Bewegung in ihrer Reihenfolge klar und scharf hingesetzt. Oder das Demicoupé, das Fortsetzen des Fußes mit Beugung und Hebung, das durch den Gleitschritt des andern Fußes zum ganzen Coupé wird. Wie leicht kann man es in allen seinen Varianten aufzeichnen, mit dem Schlußassemblé in I, dem Emboité in III, mit allen Drehungen, mit allen Battements. Und es wird nicht undeutlicher, wenn das Coupé durch einen dritten Schritt vervollständigt wird, also ein Beugschritt und zwei einfache Pas, wofür der technische Ausdruck Pas de Bourrée oder Fleuret ist; ob links battu und demitourné, ob $^1/_4$ tourné en ouvrant und hinten emboitté — die Stenographie bezwingt es kürzer als alle Worte. Nicht anders die Springschritte, das jeté auf das marschierende Bein, der Contretemps auf das nichtmarschierende und ihre Verknüpfung im Ballonné (es war Spezialität des Monsieur Ballon), das Chassé, in dem das hintere Bein beugend und springend das andere in die Luft und einen Schritt vor schlägt, der Kreuzsprung des Sissonne, die Pirouetten-Drehungen, die Sprünge mit beiden Beinen als Caprioles und ihre Verbindung mit Luftschritten als Entrechats — und wieder die Komplikation aller dieser mit einander und mit allen Positionen vorher und nachher, es löste sich in die Stenographie auf und ließ sich lehren und verschicken und fortpflanzen. Tänze verschicken, wie man einen Brief schreibt, das wünscht sich Feuillet. Er weiß sich im Besitze dieser geheimen Kunst, er fühlt sich, wie sich der erste Notenschrifterfinder gefühlt haben muß.

Hat ihm die Zukunft recht gegeben? Man verbreitete und bewunderte seine Choreographie, man erkannte das System der Motive an, man gab sich Mühe auch neue Formen ihr zu assimilieren. Aber es mußte ein tiefer Irrtum in ihr sein, sie brachte es über die Kuriosität nicht weit hinaus. Man konnte wahnsinnig werden, wenn man sie las. Es war wohl doch nicht wie die Sprache, die in so wenigen Zeichen uns ein so augenfälliges Bild des Gedankens gibt, oder die Noten, die den Tonkörper auf ein laufendes Band projizieren. Es war die Theorie der Bewegungsmotive, die aus der abstrakten Beobachtung ihre Zeichen gewann und den wirklichen Bewegungstypus zu einem umständlichen Apparat von gedrängten Andeutungen ausbreitete. Auf diesen Linien balgten sich die Sprung- und Chassézeichen, bis man sie nicht mehr auseinanderhielt, sie verteilten sich nicht immer klar in die Takte, sie

verzwickten sich, bis die Linie nicht mehr reichte und punktiert überspringen mußte. Von Zeit zu Zeit setzt der Weg ab, als ob er unter der Last der Signaturen Atem holen müßte, und von neuem muß man sich einstellen. Man muß sich überhaupt fortwährend einstellen, das Buch verkehrt in der Hand, man dreht sich und springt, bis man es wieder gerade halten darf, man verliert das einzige Ziel, das diese Methode uns vortäuscht, das klare Bild des ganzen Tanzes. Und wenn das Auge endlich soweit ist, aus dieser verwirrenden Fülle präziser Zeichen sich eine deutliche Vorstellung des Kunstwerks zu machen, dann kommen neue Tänze und wieder geht die Arbeit der Kombination von vorn los. Was tat Feuillet mit den Menuettschritten, jener Verbindung von Coupés und Pas simples, in der dieser herrschende Tanz des achtzehnten Jahrhunderts ausgeführt wurde? Er verfügte sie in einen Anhang zu seinem Buche, auf eine verlorene Tafel, während der Couranten- und der Bourréeschritt, seine älteren Vorstufen, als Hauptartikel vorn abgehandelt werden. So langsam folgte die Choreographie der Mode. Sie war schwerfällig. Sie präzisierte den Schritt und verlor den Blick für die Einheit der Phrase. Sie hätte mit einem kurzen Zeichen für die gebräuchlichsten Zusammensetzungen, für Coupés, Chassés, Bourrées, Menuetts mehr erreicht, als mit aller Stilisierung der abstrakten Motive, die man wohl akademisch lehren, einzeln schreiben, aber nur unter der Gefahr der Karikatur zu einem Tanzbilde verbinden konnte. Es war die Rache des sinnlichsten Lebens an der tötlichsten aller Grammatiken.

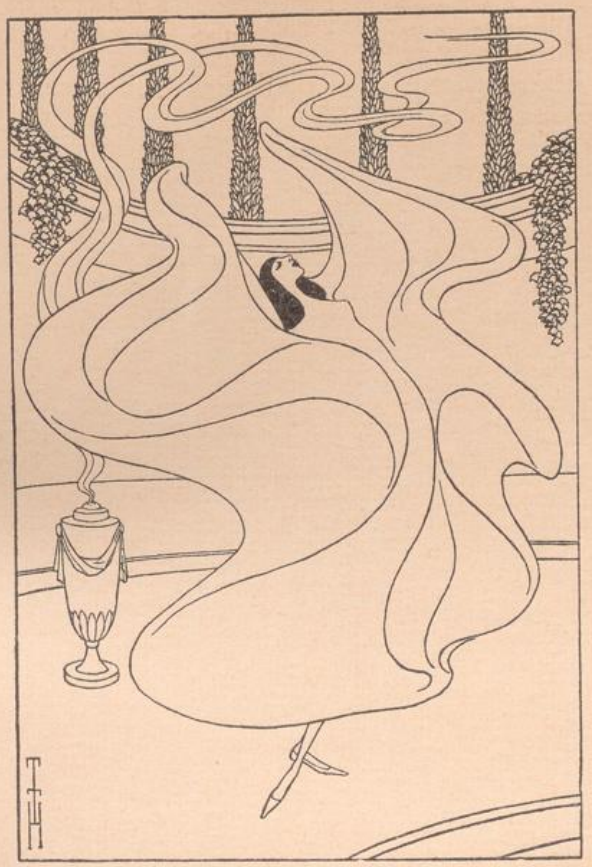
Das System der Schritte

In jedem Falle war das Programm schöner Tanzmotive festgestellt, Motive, die im Gegensatz zu den wuchernden und barocken Künsten des italienischen Cinquecento die klare und reife Schule eleganter Körperrhythmik zu Typen prägten. Die Harmonie der Bewegungen war in wenige charaktervolle Bilder zerlegt, die als wohlgeordnete Folge schöner Menschenstellungen an den Wänden der Akademie hingen — ein Kanon, der für ganze Zeitalter maßgebend war, wie einst die Lehrfiguren des Polyklet und Lysipp. Da sah man die fünf guten Positionen, drei geschlossene, zwei offene in symmetrischer Überzeugtheit. Man sah die drei großen Möglichkeiten der Beziehungen bewegter Beine: die geraden, die bogenförmigen, die schlagenden in einfacher und in gekreuzter Richtung. Man sah die Beugschritte vom „Demy Coupé“ bis zum feierlichen „Temps de Courante“. Hier war der Hüpfschritt als Contretemps, dort der Wurfschritt als Jetté im Kontraste der Pendants gebildet. Die Chassés, die Sissonnes, die Kapriolen, die Entrechats stellten das Crescendo der Springreihe dar. Die Pirouetten alle Drehungen und Wirbel. Zwei Coupés vereinigten sich zum Coupé à deux mouvements,

ein Coupé mit zwei Schritten zur Bourrée und ein bis drei Coupés mit ein bis drei Schritten zum viersilbigen Pas des Menuetts. Schönes Beugen, schönes Gleiten, schönes Anschließen ist der Grundrhythmus dieser Tafeln, ist der weltmännische und formbewußte Ausdruck des galanten Zeitalters.

Das Dégagement

In dieser Lehre baute das 18. Jahrhundert weiter, und gerade an diesem Weiterbau überzeugte man sich von der Unmöglichkeit, eine Grammatik aufzustellen, die allen verfeinerten Beobachtungen entsprach. Je länger man hinsah, desto mehr überzeugte man sich, daß zwischen Schritt und Schritt ein statischer Vorgang sich einrangierte, der graphisch schwer zu fassen war und dennoch die Seele der Bewegung bildete: das Entlasten des einen und das Belasten des andern Beins. Das Problem der équilibration, des Körpergleichgewichts, seiner Störungen, seiner Überleitungen tauchte auf, und man erkannte, daß in dem feinfühligen Degagement der wahre Ausdruck jener graziösen Rhythmik lag, deren äußerlich merkbare und zeichenbare Stufen nur in den Positionen und Bewegungsmotiven gezählt wurden. Durch die ganze Theorie wächst die Gleichgewichtslehre. Wo früher nackte Schritte und Stellungen genannt wurden, gibt man jetzt den genauen Prozeß der Lastübertragung an, der erst die feinsten körperlichen Mechanismen, die leisen Beugungen, die zarten Spitzenstellungen, die vorbereitenden Absatzhebungen, die Opposition der Arme, die Schulter- und Kopfakzente auslöst: dieses ganze unbestimmbare und doch bestimmende wiegende und spannende Spiel der fluktuierenden Kraft und Last, das die hohe Grazie des Körpers, die bewegliche Architektur seiner Glieder schafft. Der Franzose Rameau untersucht die drei Gelenke des Beines und genauer als seine Vorgänger den Port de Bras. Der Engländer Weaver wird als Tanzmeister zum Anatom der Human machine, ein genauester Kenner der Innixion, die er bis in die Reverenzen durchführt, in alles Stehn und Gehn und Springen, das according to the dictates of the nature, agreable to the laws of mechanism zu bilden sei. Der Italiener Dufort, ein sauberer Methodiker, paragraphiert neben den Hauptstellungen und den Hauptbewegungen (beugen, strecken, gehn, drehn) auch die Haupttypen des



THOMAS THEODOR HEINE
SERPENTINTÄNZERIN

Equilibrio, je nachdem man auf einem oder beiden Füßen steht, flach oder auf der Spitze.

So wenig man auch hier zu einem abschließenden Resultate kam, so sehr verfeinerte es doch das Organ für den körperlichen Rhythmus und bei all denjenigen Theoretikern, die das Dégager in ihr Herz geschlossen haben, beobachten wir auch eine distinguiertere Auffassung von Bewegungen und Schrittnuancen, gegen die Feuillets einfache Paslinien wie Turnübungen erscheinen. Die Unterschiede des Coupéschrittes, der erst nach dem Vorsetzen streckt, und des Courantenschrittes, der vorher streckt, um das Gleiten elegant anzuschließen, ja die verschiedenen Nuancen eines bloßen halben und eines zum ganzen vervollständigten Coupés, die leichte Jetéakzentuation anschließender Schritte, die Variationen der Sprünge zwischen den Typen des Rigaudon und des Sissonne, die Spreiz- uud doppelseitigen Gleitschritte als Saillies und Echappés, die viel erörterten Varianten der Bourrée und Fleuretgattung, die Verweisung aller Beugungen in den Auftakt, die eine Grundregel dieser fließenden Architektur wurde, alles das wird bis zur Peinlichkeit ziseliert und detailliert und — setzt sich sofort in Katalogisierung um. Je mehr man beobachtet, desto mehr Abarten und Unterarten schließen sich an die Haupttypen an. Tauberts „Rechtschaffner Tanzmeister" wird zu einem Lexikon sämtlicher nur ausdenkbarer Verknüpfungen von Bewegungen, die in praktischem Interesse gelehrt werden, als Figurationen des Menuetts. Man bringt es bis zu 106 Veränderungen des Coupés. Die Fleurets und die Contretemps werden unübersehbare Familien. Zwischen den Pirouetten auf beiden Füßen und den Tournés auf einem, werden neue Klassenunterschiede geschaffen. Und in dieses Chaos von Figuren und Figürchen, den dreifachen Contretemps, neunfachen Jetés, Contrebalancen mit Battements und Beinronden spielen die kleinen zarten Befehle, leichte Beugungen vor Wurfschritten, ein sauter sans sauter, die man in dem Lärm des Unterrichts nicht mehr zu hören meint, obwohl gerade sie die kultiviertesten rhythmischen Gefühle der Zeit darstellen. *Schrittlexica*

Mit der Verfeinerung des Organs versuchte die Schrift zunächst Schritt zu halten. Um die Dauer der Bewegungsabschnitte klarer zu überliefern, gab man den Feuilletschen Pasköpfen die üblichen Zeichen der Notenlängen; man verteilte die Skalen des Aufhebens, Kniebeugens, Streckens noch genauer auf die Linie; man schrieb die Jetés und Contretemps, die bei Feuillet noch nicht ganz verständlich in Choreographie umgesetzt waren, lesbarer aus; man bezeichnete die Tätigkeit der betreffenden Standbeine während der Evolutionen des Spielbeins deut- *Rameau*

licher; man fügte mehr Richtungszeichen in die Kurven der Tanzlinie und zerteilte sie lieber in noch mehr Stücke, um das Auge nicht zu verwirren. Rameau in seinem Abrégé gibt eine überzeugte Vergleichstafel der neuen Schreibart und der alten. Aber was half es? Das Motiv war in Stenographie zu übersetzen, der Tanz blieb ein Rebusraten. Je detaillierter sich die Kunst entwickelte, je virtuoser sie im Ballett sich auswuchs, desto verzweifelter wurde das choreographische Verfahren. In der Neapler Schule schien man ihr endgültig den Abschied zu geben.

Kapriolen

Wie sollten sich diese Ballettkünste aufschreiben lassen, gegen die der Salon und das Theater Ludwigs XIV. ein naives Vergnügen gewesen war? Es war die große Ära der fünften Positionen, die man mit Spitzenschritten zum Pas de Marseille verband, die man den koloraturwütigen Battements, seien sie basso piegato, oder disteso, oder collo di piede, oder staccato zugrunde legte, die zur Formierung des Glissés und des Développés (Kreisführung des Beins) und aller Pirouetten benutzt wurden. Wie viele Bewegungen ohne Platzwechsel, wie viele Touren sotto il corpo kannte diese Schule. Und mit welcher Virtuosenlust pflegte sie die alte Liebhaberei der Italiener, die Sprünge. Die Kapriolen sind das üppigste Kapitel bei Magri. Es weht Neapler Opernluft. Er zählt die Feste auf, in denen er über die Köpfe sprang. Er meint es ganz ernst, eine Wissenschaft neapolitanischer Theatervirtuosität. Jede Kapriole hat ihre Stelle auf dem Theater, il loro punto matematico, e il suo contralume — sonst verpufft sie. Was gibt es da für Manieren in hohen und flachen Sprüngen und Drehungen, Spazza, Campagna, Reale, alla Turca, Galletto, Salto morto, Salto del Basco. Sie tragen Erfindernamen. Der Gran Gorguglié ist Herrn Magris Patent. Man dreht dabei springend ein Bein. Die Wissenschaft der Capriole battute und intrecciate führt zu heftigen Diskussionen. Soll man den Entrechat italienisch offen aufhören? Nein, nein, lieber 11mal Beine kreuzen und französisch schließen als ein solches Experiment zu wagen. Und Magri konnte bis 16mal sotto il corpo kapriolieren. Die Meister seien hochgepriesen. Cesarini konnte drei Drehungen machen in der Kapriole, die hieß „salto tondo sotto il corpo". Und Pitrot konnte nach der Pirouette von zwei Minuten mit sämtlichen

Schikanen, als Battements und Tordichamps, plötzlich unbeweglich im Aplomb stehen bleiben. Das war Kunst! Wer konnte sie aufschreiben, wer lesen? Magri verzichtet für die Pas auf die Choreographie, die noch sein Vorgänger Dufort hoffnungsvoll von Feuillet übernommen hatte.

Mimik

Es kam noch etwas hinzu, etwas der Virtuosität ganz Entgegengesetztes, das dennoch mit ihr a tempo sich ausgebildet hatte: die gesteigerte Mimik, die Ausdruckstypik. Von der Fußschrift war man wohl zur Armschrift ein wenig fortgeschritten, aber was wollten diese paar Zeichen helfen! Man unterschied damals allein in den Bourréeformen sehr peinlich zwischen einer „trockenen" Weise, einer zweiten heftigeren, die sich für Ciaconnen empfahl, einer dritten für den estremo dolore, die mit erhobenem Arm und zitterndem Körper schloß, man schrieb für die Attitüden leuchtende Augen, geöffnete Zähne vor — alles hatte seinen Platz in den Grotesken oder den balletti serii und es war unmöglich diese mimischen Forderungen auf den Linien choreographischer Tafeln zu verzeichnen. Die Ausdruckstypik des Balletts, je gesteigerter sie wurde, spottete um so mehr der grammatischen Analyse. Noverre, der sich immer bemühte, ein Gluck des Balletts zu werden, wußte wohl, warum er sich mit dem System der Tanzschrift nie befreundete, das von einem starren Theater und bescheidenen Salon auf die große Oper zu übertragen nur unfruchtbar war.

So ist die Mimik und die Virtuosität der großen französischen und italienischen Ballette nicht aufgezeichnet worden. Sie schwand wie die Schauspielkunst. Die Kupfer geben uns Momente der Aufführung, die Tanzbücher die hypergrammatische Technik der ins Unzählbare wuchernden Formen — die Bewegung selbst, den eigentlichsten Reiz der Rhythmik wiederherzustellen bleibt unserer Phantasie überlassen. Nur die Wege des Tanzes, die Figuren der wandelnden Linien konnte man festhalten, und dies hatte die Choreographie wiederum an einem einfachen neuen Tanze geübt, am Contre, der im Gegensatz zum Einzelpaartanz der Courante und des Menuetts eine ganze Gesellschaft, ein Zimmerballett beschäftigte.

Wegzeichnungen

Der Contre wird von Anfang an in so reduzierten Schritten getanzt, daß es sich kaum lohnte, sie zu notieren. Wege sind hier alles. Und die Wege konnte man für beliebig viel Paare sehr schön auf das Blatt projizieren, von Tour zu Tour, in allen Phasen der Verwandlung. Sie brauchten nicht mehr mit der verwirrenden Fülle von Schritt- und Positionszeichen belegt zu werden, wie auf den Seiten, die uns Pécours Bourrée d'Achille, Bourgogne, Aimable Vainqueur, Menuet d'Alcide und sonstige Einzelpaartänze überliefert haben, sondern es genügte, die tanzenden Personen gut zu unterscheiden und hin und wieder einen Rigaudonsprung, ein Chassé, einen Contretemps oder Gavottepas, aus denen sich der übliche Schrittkomment zusammensetzte, einzuzeichnen. Die Carrés, die Chaines, die Courses und Promenades, Poussettes und Moulinets der verschiedenen Contres laufen von den Köpfen kleiner Dreiecke, Vierecke, Kreise, Kreuze aus, die Männchen schwarz, die Weibchen weiß, und sie finden sich zur Orientierung bei jeder neuen vier- oder achttaktigen Tour ein. Man war witzig genug, sie als Arlequin und Arlequine, Polichinell und Gigogne, Pierrot und Pierrette, Paysan und Paysanne vorzustellen und Stecher, wie St. Aubin, benutzen die Gelegenheit, unter diesem Bilde der „Französischen Komödie" die tanzenden Gruppen in bestimmten Momenten an den Rand zu malen. Es ist eine Stufenfolge: Caroso und Negri hatten einst die Anfangsstellungen der Tänze in effigie stechen lassen, Rameau und Delacuisse geben diese Schlußbilder hinzu, Dubois und Guillaume und Wilson zerlegen die Touren der Allemande und des Altwalzers in ein Dutzend folgender Stellungen und Paarbilder, der moderne Kinematograph anatomisiert sie in Sekundenteile, und indem er sie auf der Leinwand wieder zusammenfaßt, hat er ein Problem gelöst, das Jahrhunderte vergeblich bearbeiteten: die Überlieferung eines Tanzes.

Es malten sich die Contrewege so zahllos wie ihre Muster im Salon auf das Papier. Praktisch vorgewiesen, theoretisch erdacht, wie in der Grammatik der festen und der freien Contrefiguren, die Carl Christoph Lange 1762 herausgab, ziehen und winden sie sich über die Seiten, kaum gestört von einem Balancézeichen am Ende der Linie, einer Richtungsmarkierung, den Signaturen für Handgeben, Drohen, Kopfberühren, Winken, Fußschlagen, Händeklatschen und was sonst für volkstümliche Motive in diese Reigenform übergingen. So vereinfachte sich die Schrift. Sie überließ, wie die Musik jener Zeit, immer mehr die Verzierungskünste und Koloraturen der improvisierenden Laune des Ausübenden und gab ihm das Gerüst eines Generalbasses mit wenigen Andeutungen

E. KIEMLEN
SAHARET

A. LEONARD,
SCHÄRPENTÄNZERIN

FRANZ STUCK
TÄNZERINNEN

der Melodiebelebung. Lange sagte 60 Jahre nach Feuillet: Bei Aufzeichnung eines Tanzes hat man eben nicht allezeit nöthig, die starken Wendungen zu zwo, drey Touren, nebst den vielen frisiren, battiren und cabrioliren zu bemerken. Es ist genug, wann nur eine Tour sich zu drehen, an statt zwo, drey Touren, ein pas assemblé an statt einer starken Cabriole gezeichnet wird u.s.w. Denn gleichwie ein guter Musicus die Manieren, die nicht bemerkt sind, zu spielen weiß: also verstehet auch ein geschickter Tänzer seine starken Wendungen, Cabriolen und Manieren zu gehöriger Zeit anzubringen.

Es lehrte der Contre das Wesentliche choreographieren, das Individuelle improvisieren. Für die Ballettschule stellte sich sofort der Nutzen ein. Es war wenigstens jetzt möglich, mit zweifelloser Klarheit die Wege, die Armhaltungen, auch die verschränktesten, die wichtigsten Drehungen, ja auch die Pausen einzelner Tänzer zu notieren. Man konnte immerhin ein äußeres Schema des Contre und des Balletts festhalten und bildete diese Möglichkeit aus, je mehr man einsah, daß das wirkliche mimische Gesamtbild und die ganze Virtuosität des Theaters die Choreographie zu sprengen drohte. Magri hat eine vollkommene Contreschrift. Das Personenzeichen hat seine Weglinie und seine Armlinie. Die Wege laufen ihre Figur, die Arme werden in allen Verschränkungen projiziert, Pausen bezeichnet, die Touren deutlich abgeteilt. Was ist geschehen? Man hat einfach Feuillets Fußchoreographie aufgegeben und nur die Zeichnung der Arme und der Figur beibehalten. Die Tanzschrift hat sich verschoben. Sie verzichtet darauf, Bewegung zu geben, sie gibt Projektionen statt stenographischer Sigel, eine Art Graphik bildlicher Stellungen. Man kann auf Magris Tafeln sehen, mit welcher Leichtigkeit und Übersichtlichkeit sich diese geniale Methode auf drei, vier Paare, auf ganze Ballettkorps übertragen läßt. Sie ist vom Auge erfunden, nicht wie Feuillets Schrift vom Gehirn. Ihr Triumph war größer, ihr Erfolg dauerhafter. Bis heut hat sie sich zur Überlieferung von Ballettfiguren bewährt.

Moderne Schulen

Das neunzehnte Jahrhundert wollte sich nicht ohne weiteres bei den Erfahrungen und Resultaten des achtzehnten beruhigen. Der alte Traum, Libretto, Musik und Tanz eines Balletts in einem Buche vereinigen zu können, taucht am lebhaftesten in Arthur Saint-Léons Kopf auf. Seine Sténochorégraphie erschien 1852. Sie beruht auf einer Vereinigung von Grundriß-, Aufriß- und Notenschrift, die sich zu

Feuillet verhält wie die gelehrte moderne Stilwirtschaft zum naiven Gleichmaß der Renaissance. Er zieht fünf Linien, auf der Linie notiert er die Bewegungen à terre, über ihr die in der Luft; eine sechste oberste Linie ist für die Zeichen der Arme und Körperhaltung reserviert. Positionsziffern werden generalbaßartig zugesetzt. Die Beine sind im Aufriß projiziert, gerade, gebeugt, geknickt, gestreckt, im Kreis geführt, an den Fußhals gelegt, wie es immer nötig ist; Standbeine stark, Spielbeine schwach. Kreuze und Be's erhöhen und vermindern die Positionen. Bruchziffern geben die Höhe von Hebungen an. Gleit-, Dreh-, Bindungs-, Wiederholungs-, Schlagzeichen werden sigelartig zugesetzt. Der Zehentanz, in dieser Zeit seiner ersten Blüte, bekommt sein besonderes Signum. Schließlich werden auch Abkürzungen zugelassen: pbt petit battement doublé als Chiffre unter die Anfangsstellung gesetzt. Die Grundposition als „Schlüssel" eröffnet das System. Es war also alles zusammengepackt, was an Schriftmethoden für bewegliche Dinge jemals erfunden worden war. Und so blieb es im Koffer der Saint-Léonschen Buches. Für einen einzelnen allenfalls verwendbar, für die gebräuchlichsten Schritte schon viel zu zeichenselig, ging diese Kuriosität eines großen Tänzers und schlechten Psychologen den Weg alles Papiers. Zorn in seiner Tanzgrammatik versuchte ihre neue Anregung fortzubilden: die Aufrißzeichnung. Er setzt zeitgemäß noch die Zehen an die Körperzeichen, unterscheidet die Kopfhaltungen genauer, bis er zu richtigen kleinen Skeletten und schließlich realistischen Tableaux kommt. Die Skelett-Idee war schon Blasis im Kopf herumgegangen, Klemm, der den oft aufgelegten „Katechismus des Tanzes" schrieb, hat sie jetzt wieder aufgenommen. Freising dagegen in seiner Kurzschrift, die im übrigen wie alle neueren Systeme in der Versuchslinie Saint-Léons liegt, stellte mit mehr Glück eine alte, zwar ungenügende, aber nicht unpraktische Methode auf: für gebräuchliche Pas, für Tempo- und Haltungsbezeichnungen Chiffern zu verwenden. Schon Théleur in seinen lettres von 1831 hatte dafür ganz brauchbare Vorschläge gemacht: ein Bogenzeichen für pas de basque, ein Peitschenzeichen für pas fouetté, eine enge trillernde Linie für Bourrée. Indem man jetzt für diese Schriftzeichen am liebsten Buchstaben einsetzte, die vom Terminus abgekürzt und leicht memorierbar waren, kehrte man zu einer Tanzschrift zurück, die einst in der Renaissance, bei Negri, bei Arena, bei Arbeau sich vollkommen bewährt hatte. Damals setzte man Letterchiffern für die Pas, weil man sie noch nicht grammatisch zu analysieren verstand — heut tut man es, weil man unterdessen lernte, daß alle analytische Aufzeichnung der körperlich ausdrucksvollen Bewegung an ihrer Irrationalität scheitern

muß. So schließt sich der Kreis dieser Wissenschaft, die so reich an Eifer, wie arm an Erfolgen gewesen ist.

Der lebendige Tanz, der ungeschriebene, der sich sinnlich augenfällig in allen süßen Reizen körperlicher Statik und Mechanik auslebt, der von Erfahrung zu Erfahrung, von Mode zu Mode sich wandelt, verfeinert, assimiliert, tanzt über alle Stenographenkünste hinweg und ist den Schreibern schon aus dem Blick, wenn sie ihn registrieren wollen. Der Walzer würde lächerlich werden, wenn man ihn nach Feuillets oder Saint-Léons Normalschema aufzeichnete. Seine natürlichen und persönlich nuancierten Bewegungen würden in der Schrift zu einem Monstrum erstarren. Mit dem Rundtanz hört die Grammatik und die Choreographie des Gesellschaftstanzes auf. Das rhythmische Gefühl wiegender Paare läßt sich nicht notieren, wie der gemessene statuarische Schritt des Menuett-Tänzers. Es ist eine vollendete Kapitulation vor der Unberechenbarkeit des sinnlichen Lebens.

Und das Theater? Es hat seit den Zeiten der großen französischen Schule zu wenig Gelegenheit, zu wenig Bedürfnis technischer Neuerungen gehabt, um in der Theorie wichtige Entdeckungen, neue Bewegungssysteme zu erleben. Der virtuose, barocke Standpunkt des fortgeschrittenen achtzehnten Jahrhunderts, der in Magris Trattato dokumentarisch uns überliefert ist, gilt noch. Selbst der Einschnitt der zwanziger und dreißiger Jahre brachte nur ein Aufleben, keine Veränderung. Für die Ferse tritt die Zehe ein, das Beugen läßt an typischem Werte nach, die Masse arbeitet in einem Freskostil von Turnübungen. Aber die Üppigkeit der Spätrenaissance bleibt über allen Virtuosenkünsten und läßt sich selbst in den Jahren historischer Stilmeierei nicht aus der Tradition bringen. So lebt die Lehre von Schule zu Schule weiter, wenig gestört durch die grammatischen Übungen einiger eifriger Tanzmethodiker, die Schulen lokalisieren sich, sie bilden ihren eigenen Jargon aus und ein praktischer Beobachter würde den Zusammenhang, der sich in die Fäden mündlicher Überlieferung aufzulösen begann, kaum noch wiederherstellen. Einige Schritte kommen und gehen mit Moden und Schulen, der temps de cuisse mit dem üppigen Schenkel, der hüpfende und kreisende pas de basque, der schaukelnde ballotté, der wogende pas de Zéphire und der fouetté, dessen Peitschenform schon bei Magri vorgebildet liegt — aber eine europäische Verständigung ist über sie selten erzielt worden. Von 1820 ab etwa wird die Hauptübung des 18. Jahrhunderts, das Coupé, verschwommen und verwechselt, und während er sich als alter Beugschritt auf den Spitzen nur in einer Konservatoriumsübung hält, nehmen ihn die einen als geteilten, die anderen als geschnittenen Schritt. Genau

so wie Feuillet, Rameau und Dufort unter dem Pas de Gaillarde etwas ganz anderes verstanden, als dieses Lieblingsmotiv der Renaissance einst gewesen war. Die Contretemps und die großen Wurfschritt-Brisés und ihre Kette als Pistolets oder Ailes de pigeon sind eine historische Folge von Mißverständnissen. Was widerfuhr nicht allein dem guten Contretemps. Als alter italienischer Contratempo, eine Rubatobewegung gegen den Takt, rutscht es als Hüpfschritt in Frankreich in den Takt hinein und wird später als ein Gegenschlagen im kleinen Entrechat kommentiert. Vom alten Ballonné des Meister Ballon, dessen Spezialität eine rapide Verbindung von Wurf- und Hüpfschritten war, bleibt die Kugelbewegung eines Fußes, bei der man nun natürlich an einen Ballon denkt. Sind es bloß Sprachschiebungen, die aus der Intrecciata den Entrechat, aus tour de jambe den Tordichamp, aus Sissonne den Ciscauxschritt, und aus dem Jeté den „großen Steh" einer modernen Ballettschule entstehen ließen? Immer hat in der Ballettstunde die schnelle Praxis des Augenblicks, die mündliche Fortpflanzung der Lehre, ein mythologischer Ausbau der Überlieferung sich über die theoretischen Anwandlungen hinweggesetzt. Die Tanzkunst verschlang ihr eignes System. In den Exerzitien der Pliés, Dégagements, Battements, Ronds de jambe, die den Unterricht ausfüllen, entdeckt man bisweilen noch kunstgeschichtliche Reste. Sie haben sich in diesem Museum erhalten, wie die einstige rhythmische Kunst des Militärs auf den Exerzierplätzen. Sie werden dort als bewährte Mittel der Muskelstählung und Körperbiegung bleiben, auch wenn die sehnsüchtig erwartete hohe Kunst der natürlichen und ausdrucksreinen Bewegung im Ballett, wie in der Gesellschaft, wie im Schauspiel, die versteinerte Tradition der stilisierten Romanen überwunden haben wird.

Apropos. Auch in den Organen des Verfassers widerstrebt etwas der alten Choreographie. Sein Buch ist vielleicht das einzige Werk über Tanz, das auf den Spaß verzichtet, ein paar jener krausen und bizarren graphischen Darstellungen der alten Courante und des Menuetts zu geben, die mit dem Schein einer seltsamen Gelehrsamkeit merkwürdige ornamentale Reize verbinden. Er ist seelenfroh, sie nicht wiedersehen zu brauchen, nachdem er in den Jahren des Studiums sich mörderisch mit ihnen geplagt und sich gar wohl eingebildet hat, sie fließend lesen zu können. Für eine richtige Illustration fand er sie zu lächerlich und für eine Vignette zu beleidigend, um die tänzerische Linie Walsers durch ihre Grimasse unterbrechen zu wollen. Man muß diese alten philologischen Künste verachten lernen, um die Kunst zu lieben, die uns selbst wieder lehren wird, aus der stofflichen Bedrückung in die persönliche Freiheit aufzusteigen.

PAUL RENOUARD, UN PAS D'EXAMEN A L'OPERA — FEDERZEICHNUNG

E. DEGAS, UNE ETOILE (PASTELL)

Die Kunst

Ein bleibendes Dokument des Tanzes als Bewegungsanschauung ging allein in die bildende Kunst über. Die wirklich großen Tanzlehrer und Ballettmeister, die Meister der Pantomime waren, liebäugelten auch zu methodischen Zwecken ernstlich mit ihr. Noverre und Vigano wandten sich der Choreographie ab, um eine Art mimischer Alphabete, Zeichen für Stellungen, zu erdenken oder gar Friese mit Ballettbildern sich zu wünschen, die die laufenden Teile einer mimischen Darstellung aufrollten. Eine natürliche Sehnsucht lag darin, aber auch ein verzeihlicher Irrtum. Wesen des Tanzes ist Bewegung und Wandlung und Überführung der Motive, die Malerei aber ist Ruhe auch in der beweglichsten Bewegung.

Es mußte die Bewegung aus dem Tanze ausgeschaltet werden, wenn man ihn malerisch und plastisch überliefern wollte; es mußte seine Malerei und Plastik ausgeschaltet werden, wenn man ihn graphisch festzulegen versuchte; es mußte das Bild fortbleiben, wenn man seinen Rhythmus musikalisch rettete. Der Kinematograph gibt die mechanische Reproduktion der Wirklichkeit, die Kunst gab die persönliche Auffassung der schöpferischen Phantasie.

So wurde die Kunstgeschichte des Tanzes die Ergänzung seiner Choreographie, indem sie durch Anschauung das ersetzte, was sie an Bewegung verlor. Man findet früh schon allerlei selbständige Tanzbilder, so allgemein, daß man auf die Form der Schrittfolgen oder der Figuren aus ihnen selten schließen kann. Doch sie geben die Anschauung der Zeit, das Wesentliche des Gefühls, das Charakteristische des allgemeinen Interesses. Reigen und Promenaden eröffnen die Folge,

die Runkelsteiner Fresken, altfranzösische Miniaturen zeigen diesen Typus, nicht anders zeichnet Meckenem die tanzenden Paare vor der Herodias, Promenaden und Reigen werden zum Boccaccio gemalt und markieren den Tanz in alten Festbüchern, am reichsten in Kaiser Maximilians Freidal. Ein neuer Typus erscheint vom siebzehnten Jahrhundert ab. Das einzelne Paar, besonders feierlich hervorgehoben, tanzt im Zirkel der großen Gesellschaft, so malt Clouet den Ball des Duc de Joyeuse, so geben die Kalender unter Louis XIV. das Menuett, so fixieren zahlreiche Festgravüren den wichtigsten Moment des Balles. Die Bewegung als solche wird kultiviert. Die Watteauschule tritt mit einer üppigen Zahl von Tanzbildern hervor, die aus dem Menuett die einzelne schöne Stellung herausnehmen und in eine lose Gesellschaft als Mittelpunkt einsetzen. Die Allemandenstellungen mit verschränkten Armen geben neue Anregungen. Sie werden von St. Aubin in seinen berühmten Bals in mehreren Touren vereinigt. Zahllose Tanzstundenbilder zeigen das Interesse für die Stimmung im Unterricht, für den Maitre und den Eleven, den Spieler, die begleitende Mutter. Der Contre ruft zuerst die Karikaturen wach. Man beginnt bequem und ungenau zu tanzen, man verbürgerlicht und verspießert in der Bewegung, und die Stifte des Gillray, Cruikshank, Debucourt, Newton, Kingsbury beeilen sich, diese Grotesken festzuhalten. Der alte deutsche Tanz, teilweise ein Rundtanz hatte einst Aldegrever und Scheufelin begeistert, einzelne drehende oder schreitende Paare zu zeichnen. Jetzt bringt die Polka und der Walzer eine kleine Literatur von tanzenden Einzelpaaren, ohne Gesellschaft. Gavarni interessiert sich für die Bewegung jedes modernen Einzelpaares. Selbst die Mazurkatouren finden ihre Lithographen. Das Auge ist zugleich feinfühliger geworden für die Impression bewegter Körper, für die Kultur der verschwimmenden Linien des Balles. In der Plastik der Claudel und des Vigeland wird das tanzende Paar eine eilende Woge, ein Augenblick bewegter Sinnlichkeit. Und das impressionistische Bild des Balles gibt das glitzernde Meer dieser Wogen, Einzelpaare, die sich im Duft und Schaum der Farben und Reflexe auflösen.

Wer nennt sie alle, die tausendfältigen Strahlungen, die das sonnige Motiv des Tanzes in den Seelen der Künstler fand? Zwei Reihen stach de Bry von Bauerntänzen und Kavaliertänzen, und die beiden Reihen setzten sich in unendliche Variationen fort, und jeder Tag bringt uns ein neues Volkslied und einen neuen Hymnus. Wir blättern in dieser Mappe von Tanzkunst und wählen hundert Proben offnen und heimlichen Tanzes, alter und neuer Zeit aus, deren schwache

Reproduktion unsere Freunde an den Reichtum erinnern mag, der sie umgibt. Sie erlassen uns das Lexikon der Tanzkunstwerke, denn mit uns haben sie nun genug des Lexikalischen und sehnen sich, wieder mit den Flügeln zu schlagen. Nehmt sie als eine leichte Dekoration einer schweren Lektüre.

Der Tanz wird in der Kunst zur Dekoration, ein Moment bewegtesten Stillstands. Aus Menzelschen Ballbildern steigt er heraus, als Farbenwoge, als Bewegungsschnitt. Er wird zur japanischen kapriziösen Linie auf buntem Holzdruck, zum Kostümstück auf den Blättern aller Stilisten, zum Farbenrausch auf Angladas spanischen Visionen, zum orgiastischen Plakat der Cheret- und Willetteschule, zum Coup des Augenblicks bei Degas, zum feierlichen Ornament bei Stuck und zur anmutigen Statuette in Kiemlens, Klimsch', Leonards Bronze- und Porzellanfiguren. Wir fangen ihn mit dem Schmetterlingsnetz auf, heften ihn an die Wand, stellen ihn auf den Sockel, und bewahren uns das Bild seiner Vergänglichkeit in der schönen Begrenzung der Kunst.

JOHN S. SARGENT, CARMENCITA
PARIS, LUXEMBOURG