



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Nämlich die italienische Tanzarchitektur

[urn:nbn:de:hbz:466:1-61112](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-61112)

und rechts rückwärts mit etwas beugen, einen kurzen linken und drei langsame rechte Schritte. Der Doppio all' Italiana ist der alte gewöhnliche viertaktige dreifache Geradeschritt mit Anschluß und Beugen auf vier. Alla Spagnuola hat er fünf Schritte und den Anschluß. Alla Francese setzt er sich aus zwei Sprungschritten links hinter und rechts seitlich, drei Schritten vor und einem Anschluß zusammen. Alles sind wechselnde Versbildungen. Die Namen schwanken oft so stark, daß man Widersprüche konstruieren könnte. Von Auflage zu Auflage treten neue Experimente hervor. Die Diminutionen werden schärfer: der Seguito scorso has jetzt zehn kleine Zehenschritte statt acht. Ein besonderer Seguito finto spezzato mit Sprung auf dem Linken und Zurück- und Vorschlagen des Rechten in die A piombo-Stellung (Gleichgewicht, Aplomb) wird für den Alta Vittoria-Tanz empfohlen. Ein Spezzato alterato alla francese ähnlicher Struktur wird im Ballo della Regina di Francia gebraucht. Ein Spezzato alterato doppio ist eine Versbildung für zwei Tripeltakte, könnte also wie gewisse auf den Tordiglione übertragene seguiti als Gagliardenvariation verwendet werden. Andere Verse erfindet Caroso selbst. Der Dattile (· ~ ~) ist ein Sprungschritt (erster Takt) und zwei schnelle Schritte (zweiter Takt). Der Spondeo (· —) zwei lange Schritte je in einem Takt. Die Chiusa setzt sich aus Zoppetti, Trabucchetti und Kadenzen zusammen. Der Corinto, der Destice, der Saffice sind — oft mißverständlich verbildete — Termini für Kombinationen von Ripresen mit Sprungschritten.

Wir können jetzt das barocke Reich altitalienischer Tanzarchitektur einigermaßen übersehen. Versbildungen in Schritten, rhythmisierte Schrittfolgen — das ist das Interesse der Zeit. So hat es sich aus der Praxis gebildet. Die Bewegung als geschweifte Kurve ist der Schmuck, die taktmäßige Phrase der Schritte ist die gelehrte Kunst, ein Übertragen der Metrik auf den bewegten Körper, kein Entfalten der Bewegungskonstruktion aus den Gelenken und Gliedern. Die zwei großen Verstypen des Seguito und besonders der Cinque passi sind 1 2 3 (4) und 1 2 3 4 (5 6): dort wird aus dem geraden Takt der ungerade, hier aus dem ungeraden der gerade kultiviert. Mischbildungen machen diese raffinierten Verse noch koketter. Der Seguito erscheint im Rahmen des Tripeltaktes und die Fünfschritte werden zeitweise als zwei Schritte aufgefaßt und gelehrt. Die wichtigste Zierde der Schrittfolgen sind die immer und immer wieder gepriesenen, sich schlingenden, sich biegender, sich wiegenden Pavonneggiandi, das Sichbrüsten und Sichzeigen, das sich in den verschiedenen Balancémotiven stilisiert. Die häufigste Diminution der Schritte ist das Motiv des verkröpften An-

Nämlich die altitalienische Tanzarchitektur

—•••••—

schlusses, das sich gerade im Fußheben und Pavonneggieren so schön auslöst: angeregt durch die alten semplici, die Anschlußschritte,¹¹ verfeinert es sich zur Sommessä, dem bloßen zarten Fußanstellen und zum künstlichsten Sottopiede und Chassé in all den Fioretti. Zwischendurch spielen die kleinen füllenden, schattierenden Verzierungen, die Schleifer al canario, die Hüpfen und Sprünge als Auftakte und Kadenzen, die Drehungen und die Pendelschläge. So baut sich uns aus den wechselnden und ungeordneten Exerziten des Caroso die krause Welt der ältesten Bewegungsrhythmen zivilisierter Gesellschaft auf.

Das Barocke in diesem Bau ist nicht die Folge einer verfeinerten Zeichnungs- und Gliederungsmethode, sondern eine Art primitive Konfusion, ein Wuchern der Praxis, die ihre Theorie noch nicht gefunden hat. Die Fülle der Möglichkeiten wird nicht bezwungen: das Ende einer Kultur, die auf Frankreichs ordnende Hand wartet, um ein neues Leben beginnen zu können. Man vergleiche Negris wilde Phantasie mit Caroso. Die Grundlage ist dieselbe, die Peinlichkeit in Einzelheiten der Fußdistanz und Fußsetzung oft größer, die Wucherungen geradezu asiatisch. Es wird weiter variiert. Die Cinque passi, jetzt der Rahmen der ganzen Lehre, treten zunächst in der ursprünglichen Form von vier Springritten mit der Kadenz bei fünf und sechs auf, aber sie sind sofort derart figurationslüstern, daß sie den ganzen Apparat der Diminutionen und Koloraturen in ihren Dienst zwingen. Die Fioretti, die Kapriolen und Pirouetten werden unheimlich ausführlich und spezialisiert. Diese Virtuosa füllen den Raum von zahllosen Seiten, die man in der Verwirrung der geschilderten Fußkünste nicht mehr ruhig lesen kann. Sie werden auf die Gagliarde bezogen, es erfolgen die Eintragungen in die Cinque passi, die Zusammenfassungen mehrerer Fünfschritte und noch einmal geht die unermüdliche Mutation los. Je mehr Contratempi, Taktauflösungen, Taktverkleinerungen, desto besser. Nur ein Lexikograph wäre fähig, diese letzten nichts als virtuosen und wohl vielfach papiernen Figurationen nachzuzeichnen, die über das Gebäude des Renaissancetanzes haltlos ausgeschwärmt sind.

Auch Vater Arbeau hat noch kein System im Leibe, aber der Zug zur Vereinfachung, der die Tanzkunst in Frankreich renovieren sollte und der in dem französischen Tanzbüchlein der Margarete von Österreich sich schon bemerkbar machte, ist unleugbar. Die Branles als Balancés mit geschlossenen Füßen, die Reprises als eine trillernde Balancéform à la tremolanti, Simples als Anschlußschritte, Doubles als drei volle Schritte mit Anschluß (der gewöhnliche Seguito), die Pieds points oder largis, die geschlossenen oder gespreizten Fußstellungen (als Ur-



Nobiltà di Dame
 DEL S.^R FABRITIO CAROSO
 DA SERMONETA,
 Libro, altra volta, chiamato
 IL BALLARINO.

*Nuouamente dal proprio Autore corretto,
 ampliato di nuovi Balli, di belle Regole,
 & alla perfetta Theorica ridotto:*

Con le Creanze necessarie à Cauallieri, e Dame.

*Aggiuntoui il Basso, & il Soprano della Musica:
 & con l'Intauolatura del Liuto à ciascun Ballo.*

Ornato di vaghe & bellissime Figure in Rame.

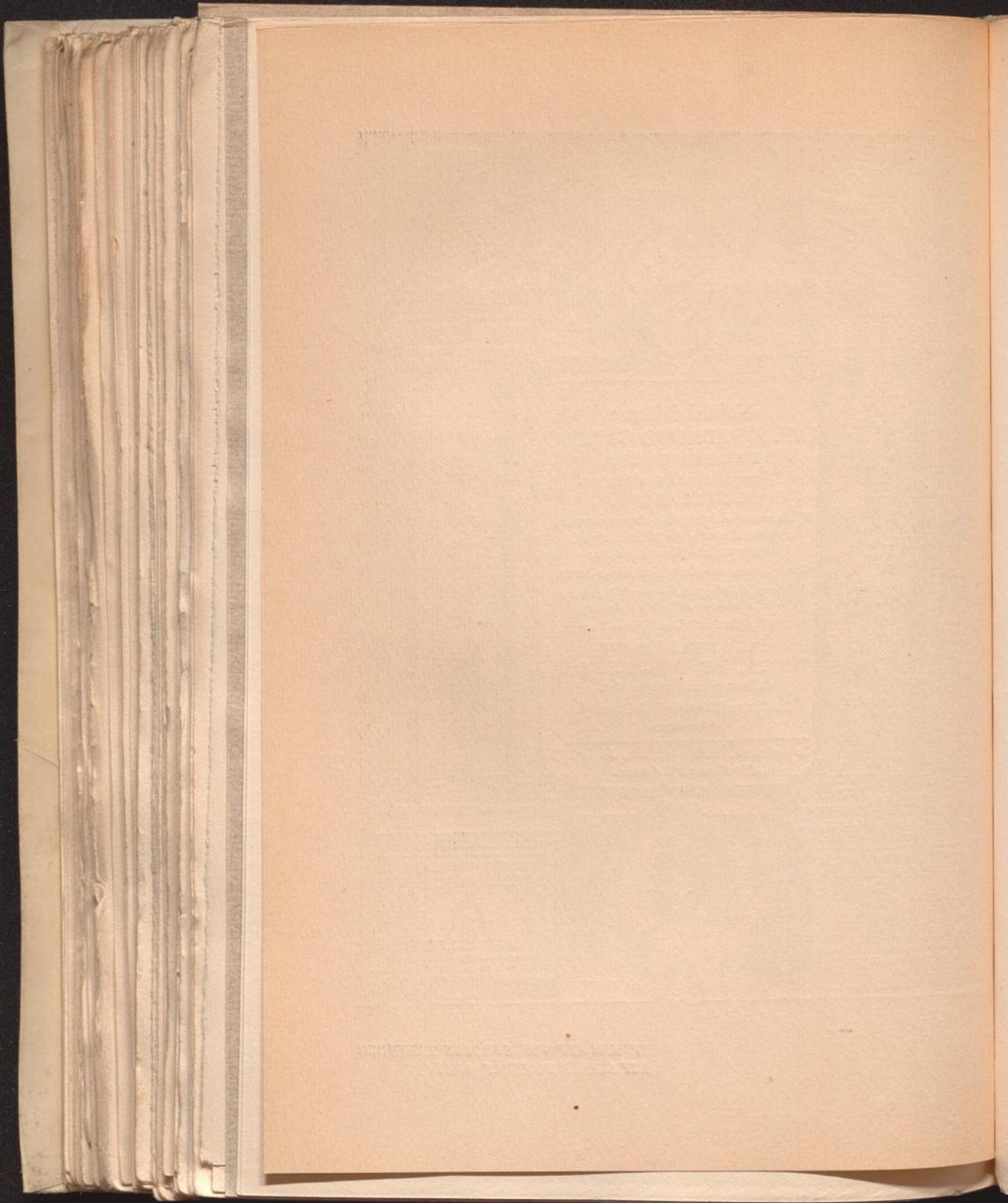
ALLI SER.^{MI} SIG.^{RI}
 DVCA, ET DVCHessa
 di Parma, e di Piacenza, &c.

Con licenza de' Superiori, & Priuilegi.

In VENETIA, Presso il Muschio, M DCV.

Ad instantia dell' Autore.

TITELBLATT VON CAROSOS TANZBUCH
 MIT SEINEM PORTRÄT (1605)





formen der späteren Positionen), verschönt durch Schrägstellen, pied oblique oder Kreuzung, pieds croisés, die marque pieds als Aufsetzen der Spitze und marque talons als Aufsetzen des Hackens, die Entretailles als Chassés oder Sottopiedi, das hochgehaltene Bein nach vorn grève, nach der Seite ru de vache, nach hinten ruade, die großen und kleinen Sprünge, das Fleuret als abwechselnde Beinhebung, die Mignards als kleine Hüpf Schritte, die Kadenz und die Posture — das ist sein ganzes Repertoire, in dem noch embryohaft die Anschauung der späteren französischen Schule von den Stellungen und Bewegungen eingeschlossen ist. Die höfische Überwucherung ist wie im Tanze selbst so auch in der theoretischen Anschauung einer provinziellen Schlichtheit gewichen, aus der neue Formen dem Licht zustreben wollen.



enn es noch eines Beweises bedürfte, daß die Schrittschauung der Renaissance nicht aus der Anatomie der Bewegung, sondern aus der Praxis der Tänze und Tanzmotive sich bildete, so sind es die Anfänge der Tanzschrift. Man denkt nicht daran, die Schritte selbst aufzunotieren und aus ihnen, wie es später die Schule des Beauchamps tat, in laufender Folge das graphische Bild des Tanzes zusammenzusetzen. Sondern man behilft sich mit der Chiffrierung häufig wiederkehrender Phrasen, die man in einem Zeichen andeutet. So schreibt der Lehrer der Margarete von Österreich, so schreibt Negri, der wenigstens für die Hauptbewegungen seine Chiffren hat, so schreibt Arena, der uns sechzig Tänze auf zwei Seiten stenographisch aufzeichnet, so schreibt nach seinem Vorbild Arbeau, der die Reverenz mit groß R, die Reprise mit klein r, den Branle mit b, Double mit d, Simple mit s chiffriert und darum in einer Zeile den ersten Teil des Bassentanzes so notieren kann: R b ss d r d r b ss ddd r d r b ss d r b $\hat{+}$ c (congé).

*Alteste
Choreographi*

Es ist eine Art unzeitlicher räumlicher Auffassung der Motive, die der Natur der Renaissance entspricht. Man sieht im Tanze nicht nur auf die einzelne räumliche Bildmäßigkeit des Körpers, sondern man faßt sogar die Phrasen, ja den ganzen Tanz als eine Art tektonischer Einheit auf, den man auf das Peinlichste in die Takte verteilt, gleichsam ein sichtbares Bild der misura schaffend, die in der Musik ihr rhythmisches Nacheinander abwickeln muß. Darum erschöpft man den Tanz nicht, man bahnt ihn vielmehr erst an.