



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Noten und Grammatik

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



ie 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 Chifferschrift sich eingerichtet, in der die hauptsächlichsten Bewegungen und Schrittfolgen ihre Zeichen fanden, die man als Abkürzungen 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.

Noten und
Grammatik

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 einreicht. 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.



enn sich in der Theorie Bewegungsanschauung und ein bildhauerischer Wille rhythmischer Gestaltung ausdrückt, 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