



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Rameau

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

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, *Schrittlexica* 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 Feuillet's einfache Paslinien wie Turnübungen erscheinen. Die Unterschiede des Coupé-schrittes, 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- und doppelseitigen Gleitschritte als Saillies und Echappés, die viel erörterten Varianten der Bourrée und Fleuret-gattung, 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 Wurfritten, 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.

Mit der Verfeinerung des Organs versuchte die Schrift zunächst *Rameau* Schritt zu halten. Um die Dauer der Bewegungsabschnitte klarer zu überliefern, gab man den Feuillet'schen 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-

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



ie 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 Herr *Magri* 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