



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Moderne Schulen

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

der Melodiebelegung. 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 Arm- linie. Die Wege laufen ihre Figur, die Arme werden in allen Verschränkungen projiziert, Pausen bezeichnet, die Touren deutlich abgeteilt. Was ist geschehen? Man hat einfach Feuillet's 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 Magri's 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 Feuillet's Schrift vom Gehirn. Ihr Triumph war größer, ihr Erfolg dauerhafter. Bis heut hat sie sich zur Überlieferung von Ballettfiguren bewährt.



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

Moderne Schulen



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 Chiffren 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 Letterchiffren 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 Feuilletts 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 Wurftritt-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 Hüpftritt 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 Hüpfritten war, bleibt die Kugelbewegung eines Fußes, bei der man nun natürlich an einen Ballon denkt. Sind es bloß Sprach-schiebungen, 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 Anwendungen 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 sehnüchrig 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 RENOARD, UN PAS D'EXAMEN
A L'OPERA — FEDERZEICHNUNG



*E. DEGAS, UNE
ETOILE (PASTELL)*

