



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

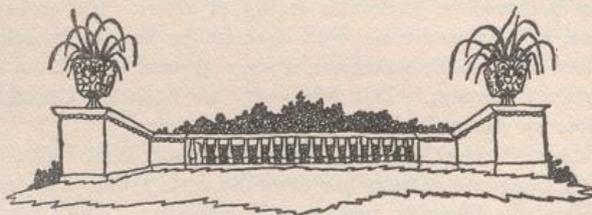
Berlin, 1906

Öffentlichkeit

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

zehnten Jahrhunderts beschrieben wird. Das Menuett läßt sie aber bald im Rücken. Seine Theorie beherrscht das ganze Säkulum, und von der Courante bleibt zuletzt, wie von allen einst beliebten Tänzen, doch nur das Etikett einer Schrittfolge übrig, die zu den Übungen des Conservatoire gehört.

Ich spreche hier nur vom Allgemeinen. Ich wies nur auf die Neubildung des Einzelpaartanzes hin, den die Epoche des großen Ludwig, seine zeremonielle Stimmung aus Überlieferungen, aus Volksanregungen stilisierte. Und ich muß ebenso schon jetzt auf die zweite Reaktion des Volksreigens hinweisen, die im Countrydance um 1700 bereits eintritt. Wie Italien von Paris auf die große Welt übertragen war, so wurde jetzt der „englische Tanz“ durch dieselbe amalgamierende Kultur als Contre in verschiedenen Formen dem Einzelpaartanz an die Seite gestellt. Der steifen und feierlichen Aristokratie des alten Paartanzes erwächst ein demokratischer Rivale im Contre und Cotillon, ein Reigentanz aller mit allen, wie er einst schon das sechzehnte Jahrhundert in den italienischen Piantone, Chiaranza, dem Blumen- und Huttanz und den französischen rustikalen Branles amüsiert hatte. Jeder stilbildende Tanz hat seine starke Epoche und seine Nachklänge. Der Branle klingt bis ins siebzehnte Jahrhundert nach, um das Menuett abzusetzen. Das Menuett reicht bis 1800, um gleichzeitig den neuen Contre zu erleben. Der Contre klingt bis ins neunzehnte Jahrhundert nach, um den Walzer auftauchen zu sehen. Und der Walzer hat die Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert schon übertanzt.



Öffentlichkeit



So stellt sich das Bild des Gesellschaftstanzes in der großen französischen Ära: die Courante als Brücke zur Vergangenheit, das Menuett als Stilisierung des Branle zum Paartanz, der Contre als soziale Ausgleichung. Die Courante mutet noch italienisch an, das Menuett ist reinste französische Bildung, der Contre strömt mit den englischen Einflüssen ein, die das achtzehnte Jahrhundert aus der alten in die neue Zeit umbilden halfen. Man braucht nicht zu sagen, daß in diesem

Zusammenstoß von Renaissance und England auf dem Boden von Paris alles gegeben war, die Kunst des Gesellschaftstanzes zu einer zentralen Macht zu entwickeln, die Höhenbildung hervorzurufen, die man Blütezeit einer Kultur zu nennen pflegt.

Der Gesellschaftstanz trat in das Stadium voller Bewußtheit ein. Die Zeremonie, die ihn großgezogen hatte, ernährte ihn. Sie schuf das Raisonement des Tanzes, seine Methode und sein System, seine staatliche Anerkennung. Wie für Malerei einst, für Möbel jetzt, wurde auch für den Tanz in Paris durch feierliches Edikt des Königs Anno 1661/2 eine Akademie gegründet, deren Mitglieder über die Entwicklung dieser Kunst wie über die einer Sprache wachen sollten. Tanzakademien haben niemals positive Wirkungen ausgeübt. Der Tanz rekrutiert sich aus gesellschaftlichen Vorbildern, auch an den Reigen der Bühne, heute sogar des Variété, aber er läßt sich nicht von Lehrern in Regie nehmen. Niemals hat ein einzelner Lehrer einen wichtigen neuen Tanz erfunden, der sich lebensfähig erwiesen hätte. Pécour hat sicherlich so wenig das Menuett aus dem Boden gestampft, wie wir einen Erfinder der Pavane, Courante, Gagliarde oder des Walzers und der Polka mit Namen nennen können. Die Tänze kommen und gehen wie Volkslieder, natürliche Bildungen einer Gesellschaftsgruppe, die diese bewegliche Plastik aus keinerlei Willkür, sondern aus bloßer Verfeinerung und Rhythmisierung ihrer sozialen Form sich heranbildet, auswählt, liebgewinnt und wieder fallen läßt. Die Akademie folgt dieser Lebenskunst auf den letzten Spuren. Sie registriert ihre Moden, rubriziert ihre Typen und sucht sie aus zünftigen Gründen möglichst vor Neuerungen zu bewahren. Ihre Existenz ist nur ein Beweis für das Bewußtwerden des Tanzes, das sich natürlich mit seiner Naivität niemals vertragen hat. Die Gründung der ersten Akademie ist das erste Glockenzeichen für den nahenden Abschluß einer Epoche und den Beginn ihrer Kodifizierung. Im Falle Louis' XIV. bedeutet es die Sanktion einer Kunstgattung in so öffentlicher Form, wie es bisher nicht geschehen war.

Die Trennung vom Tanz der Bühne ist jetzt weder innerhalb der Akademie noch außerhalb mehr durchzuführen. Schon am Ende der italienischen Tanzrenaissance greifen die Virtuosenkünste professioneller Tänzer in die Einfachheit geselliger Unterhaltung hinüber. Was im Buche des Negri an Sprüngen und Pirouetten geleistet ist, konnte nur in der Theorie von einem Kavalier und seiner Dame verlangt werden. Aber immerhin, es wurde verlangt. Noch spät ins achtzehnte Jahrhundert hinein gehört ein kleiner Entrechat und eine niedliche Pirouette

nicht zu den Künsten, die eine wohlzogene Tanzdame zu verschmähen braucht. Man blickte auf die Bühne als ein Ideal. Die Namen der großen Tänzer Beauchamps, Pécour, Ballon, l'Étang, Blondi, Dupré, Dumoulin, Marcel, die Guiot, die Prevost waren in aller Munde. Man sprach von ihren Spezialitäten wie von der Kunst der Claude und Lenôtre. Nationale Tänze, die in den Branles sich so gesellschaftsfähig erwiesen hatten, erschienen hier in allen Variationen. Die zahlreichen Tanzrhythmen des siebzehnten Jahrhunderts lebten in wechselnden Intermezzi fort. Die Bewegungskunst war reinlicher, abgeklärter, vorbildlicher als bei den alten italienischen Festen. Die Stoffe näherten sich immer mehr dem Leben und seinen edelsten Vergnügungen. Die Kostüme verließen ihre ursprüngliche Puppenhaftigkeit, ihre Maskenschematik und Gerüstschwere und gaben dem Körper freiere Rechte. Das Ballett entwickelte sich als ein ungemein beachtetes verklärtes Spiegelbild jener stilisierten schönen und verschönten Gemeinschaft edel bewegter Menschen, die diese Epoche liebte. Und so begann ein lebhafter Wettstreit zwischen Bühne und Leben, Ballett und Gesellschaft, der das Theater zu einer Art Erziehungsinstitut des besseren Salons machte und den Salon zu einer steten Erfrischung, Renovierung, Aktualisierung des Theaters anspornte. Keine Pavane, Gagliarde, keine Alta Colonna oder Barriera ist durch die Bühne der italienischen Gesellschaft nahe gebracht worden. Aber Menuett und Contre, wie später noch Walzer und Polka, haben von der Bühne aus so zeitig, so häufig und so stark den Geschmack der Gesellschaft gebildet und angefeuert, daß es mehr als einen Historiker gegeben hat, der diese neueren Tänze unmittelbar von einer bestimmten Theateraufführung an datiert.

Das wichtigste war die Entdeckung der Bühnentänzerin. Man hatte bis dahin keine Gelegenheit gehabt, außerhalb der Gesellschaft und des Volkes ein tanzendes Weib zu sehen. Bis zu Lullys Zeit wurde auf der Bühne nur von Männern getanzt, die freilich eine enorme Leistungsfähigkeit entwickelten und sicherlich viel Anmut; aber die Grazie der Frau war etwas Neues, sie verschob das Ideal, sie bildete die Ästhetik der schönen Bewegung um, sie brachte einen Einschlag von Sinnlichkeit, dem sich die Franzosen am wenigsten verschlossen. Es war eine Wendung wie in der griechischen Plastik, als nach Jahrhunderten nackter männlicher Ideale das Weib in den Kreis des künstlerischen Forminteresses trat. Schon in anderen Kunstspähren verweiblicht sich das ästhetische Gefühl um so lieber, als auf diesem Geschlecht die Beruflosigkeit, die Unbeschäftigkeit, der Daseinsgenuß in reinerem Glanze zu ruhen scheint. Beim Tanz mußte die Idealität der weiblichen Grazie über-



TÄNZERIN
(FRANKENTHALER PORZELLAN)
SAMMLUNG DR. VON PANNWITZ

wältigend, hinreißend werden. So sehr sich der Kavalier der französischen Epoche in Tracht und Benehmen Mühe gab, den weiblichen Charme auch in seiner Erscheinung schmiegsam nachzubilden, er blieb doch immer wieder anbetender Schüler der Frau. Aus Frauenanmut sind die schönen Bewegungen geschaffen, die die gesellschaftliche Linie dieser Epoche zeichnen. In der Frau war der ideale Ausgleich fester und beweglicher Glieder, die ihr konträres Spiel im Gehen vollführen. In regelmäßigem Rhythmus vollenden die Beine ihre Beugungen und Streckungen, während der Oberkörper, wenn er die sinnlichste Wirkung erzielen will, ruhig und unbeirrt über der Glocke des Kleides steht und nur in einem leisen Lächeln der Lippen und Augen der inneren Heiterkeit Ausdruck gibt. Die Füße gleiten ihre leichten Schritte, die Arme strecken sich zu zarter Berührung aus, der Rumpf steht sicher und gerade — jener uralte und ewig neue Kontrast des Bewegten und Unbewegten, den die Duseuse kennt, die während ihrer tänzelnden Bewegung das Publikum faszinierend starr von der Seite anblickt, den der federwallende Hut kennt, der in fester schräger Linie das lebendige Gesicht der Frau durchschneidet. Ist aber der Moment gekommen, aus dieser konträren Wirkung in die harmonische überzugehen und statt durch die Gegensätze beweglicher Glieder und fester Rumpfe durch die Einheit einer einzigen Bewegung, eines einzigen Stellungsmotives zu gefallen, so wahrnt die graziöse Frau wohl die Konstanz des Körpers in jedem Anlehnen, jedem Bücken, jedem Neigen, aber sie gibt dazu ein klein wenig Bewußtheit, ein klein wenig Nachdruck, und in dem Maße dieses winzigen Überschusses liegt ihr tänzerisches Taktgefühl. Sie steht an der weißen Wandfläche in einer präraffaelitischen abwartenden Geradlinigkeit, die die Konturen ihres Kleides, das auf die Bewegung atmend zu warten scheint, gegen den Fond projiziert. Sie wiegt sich unmerklich im Gehen, neigt sich etwas länger, hält etwas langsamer an, lächelt etwas nach, schleppt ein wenig die Treppe hinab, hebt den Arm träger, unterstreicht ganz heimlich eine jede Bewegung, um sie über das Mechanische zum Bewußten, durch das Bewußte zum Ausdruck zu erheben. In dieser Bewegung geht sie nie ohne Rest auf, sie versteht etwas Letztes, Unausgesprochenes ahnen zu lassen, französische männliche Weiblichkeit, englische weibliche Männlichkeit; indem sie ganz leicht die Grenze überschreitet oder durch einen kleinen Überschub die Phantasie reizt, fängt sie uns in einer unablässigen Neugierde auf ihren nächsten Schritt, ihren nächsten Bewegungsakkord, auf immer neue Wechselspiele von Situation und Körper, von Körper und Kostüm, von der silhouettierenden Rückseite über die ahnungsvolle Zeichnung

des Profils zum offenen, aufrichtigen, unmittelbaren Enface. Die letzte und freieste rhythmische Kunst des beweglichen Körpers, im tanzenden Weibe zur vollendeten Idealität erhoben, läßt ihren Glanz von der Bühne in den Salon zurückstrahlen. Die Sterne der Sallé und Camargo leuchten über der lebensfrohen Gesellschaft von Paris. Die Frau, bisher die Tanzspielerin des Mannes, sieht ihr Geschlecht endlich auf der Höhe sinnlicher und technischer Vollkommenheit dieser Kunst, und von der Oper bis in die Soirée geht eine geheime, gleichmäßige, willig zugestandene Organisation der Schönheit des Tanzes durch den bindenden Zauber weiblicher orchestrischer Tugenden. Es bildet sich langsam das Kunstwerk der Balzacschen Frau *comme il faut*, die ein Genie erscheint in der Mischung von Anstand und Koketterie, im Bewußtsein der Vorzüge ohne Eitelkeit, in der Technik reizvoll zu gehen und sich unmerkelt ins rechte Licht zu setzen, deren „Esprit der Triumph einer Art plastischer Kunst ist“.

Von dieser Zeit an gilt Frankreich unwidersprochen als der europäische Lehrmeister des Tanzes. Wie die technischen Ausdrücke der Musik und des Handels von Italien aus ihre Weltprägung erhielten, so gibt die französische Sprache bis heute den Tanzbegriffen ihre allgemein eingeführten Namen. Die Methode und Nomenklatur Feuillet wird in alle wichtigen lebenden Sprachen übersetzt, seine Tanzschreibkunst erscheint deutsch, englisch, italienisch, die lokalen Unterschiede verschwinden gegen die Weltsprache der Pariser Schule. Die ganze Literatur ist von den Publikationen französischer Meister abhängig.



*Literatur
des XVIII. Jahr-
hunderts*



er legendarische Beginn der französischen Tanzliteratur des *grand siècle* liegt in den Aufzeichnungen des geschätzten Beauchamps, von denen man bis heute gemunkelt hat, ohne sie auffinden zu können. Ob sie nun existieren oder existiert haben, ob nicht, in jedem Falle muß in seiner Lehre, in seiner Theorie der Ausgangspunkt dieser ganzen Schriftengruppe gesehen werden, die das beginnende achtzehnte Jahrhundert in Paris zeitigte. Für uns ist das erste Buch