



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Die Theorie

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

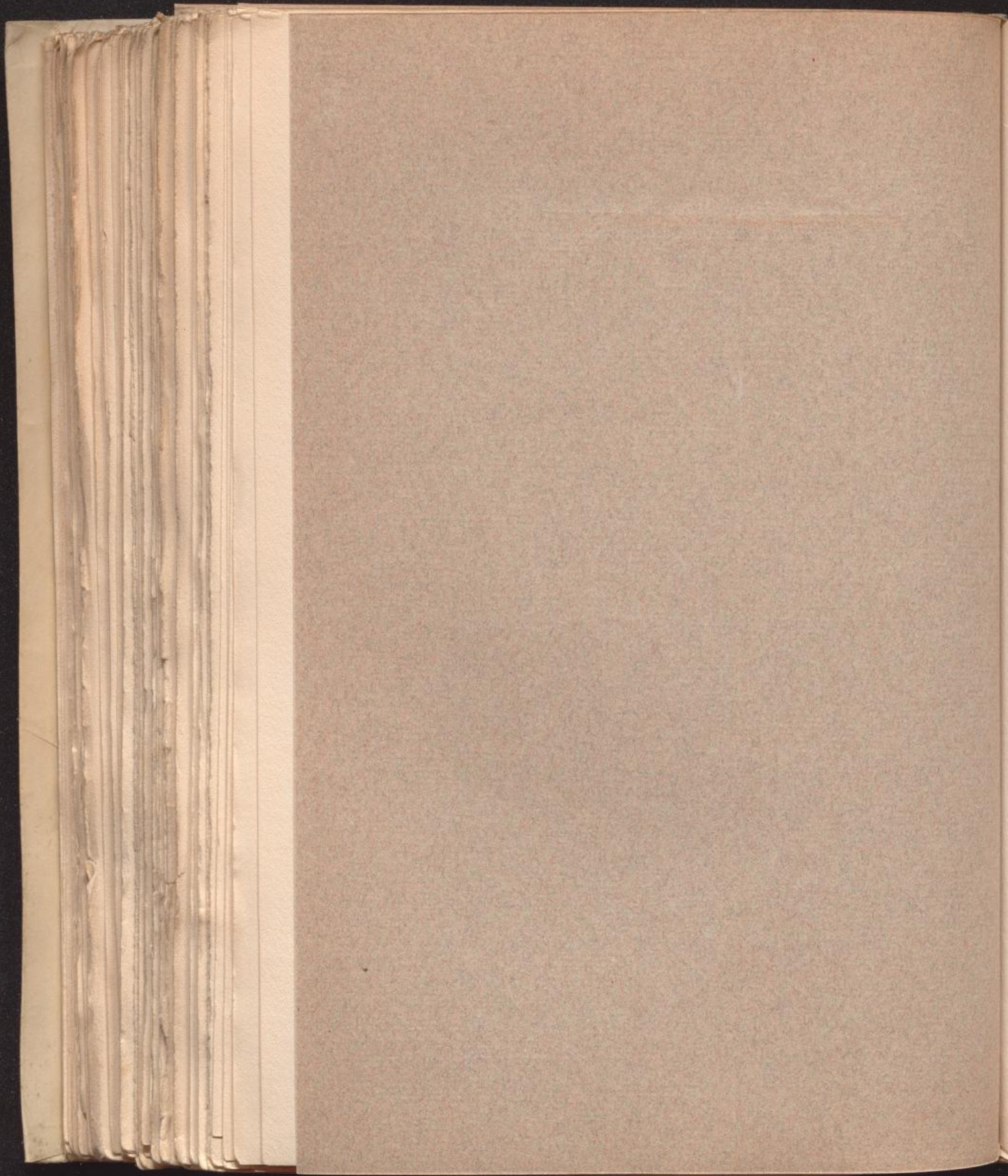


ER SICH MIT DER THEORIE DES TANZES beschäftigt, erfährt eine holde Enttäuschung. Er erwartet ein schöngefügtes Gebäude von Lehren rhythmisch bewegter Körper, die sich aus schlichten Anfängen zu einem großartig verstrebt System gebildet haben, eine Tafel sämtlicher schönen Bewegungen, Stellungen, Attitüden, die er nur nachzusehen brauche, um die verwickeltesten Ballettkünste auf wenige Formeln historisch begründeter Motive zurückzuführen zu können. Er erwartet, die Bewegungen der Tänzerin nach kurzem Studium so zu analysieren wie ein Musikstück, daß er die Phrasen und ihre Verkettungen auseinanderlegt, technisch benennt, geschichtlich zurückverfolgt. Aber er sieht sich bald beschämt, von der Wirklichkeit, dem Leben beschämt, von der Augenblickskraft der Kunst, ihrer Improvisationsfähigkeit, ihrer Unkodifizierbarkeit, die ihm seine Erwartungen so hold, so verwirrend schön zerstört, daß er mit der Technik ein Mitleid fühlt. Er steht zuletzt vor einer eigentümlichen Empfindung: Die Exerziten des Tanzes haben in der Stille der Schule die Aufgabe, den Körper nach mechanischen Prinzipien zu stählen, zu biegen, zu brechen — die Kunst im vollen Lichte aber findet unzählige Möglichkeiten, die Grazie des Körpers zu entwickeln, die Stellungen und Bewegungen zu rhythmisieren, Übergänge zu nuancieren, Steigerungen anzulegen, orchestrisch zu komponieren in Phrasen, die nie einen Namen hatten, in Schritten, die nie in Paragraphen gebracht wurden. Das ewig neue Formwerden, das lebendige Leben rhythmischer Charakterisierung, der Reichtum körperlicher Bewegung macht die Theorie verzweifelt oder philiströs.

Verzweifelt war sie in der Renaissance, philiströs im Zeitalter Ludwigs XIV. und XV. — beides freilich nicht in kleinem Stile. Die italienische Renaissance, die den Gesellschaftstanz entdeckte, hatte versucht, das Schulloose schulmäßig zu behandeln, sie erfreute sich strebsamer Tanzlehrer, die sich abmühten, die Fülle der Schrittmöglichkeiten in ein Buch zu bannen, aber sie sahen sich in wenigen Jahrzehnten so verstrickt in das vexierende Spinnennetz stetiger Wandlungen, daß sie sich vor der Theorie nicht mehr retten konnten. Sie wuchs ihnen über den Kopf. Die Mode war stärker als ihre Schule, die Wirklichkeit mannigfaltiger als ihr Beobachtungsorgan, mit allen humanistischen und antikischen und architektonischen Parallelen konnten sie die Praxis nicht in ein übersichtliches System bringen. Die Bücher des Caroso und Negri sind am Ende des Cinquecento die monströsen Zeugnisse



J. B. CARPEAUX, DER TANZ
PARIS: OPER



eines wesentlich „räumlich“ disponierten Zeitalters, das der zeitlichsten aller sichtbaren Künste beikommen will, eine verzweifelte Sehnsucht, Vitruv und Alberti auf die Schönheit der cinque passi di gagliarda anzuwenden.



Schon Arbeau, der erste bedeutende französische Tanz-*Neue Formen* schriftsteller, der gleichzeitig mit diesen Italienern schrieb, ist viel leichter als sie. Er hat nicht viel mehr technische Begriffe, als sie etwa die ersten Quattrocentisten der oberitalienischen Tanzschulen aufgestellt hatten. Die Franzosen lassen sich von der Virtuosität nicht so schnell verwirren, sie sind leichteren Geistes, Freunde geschliffener Logik, und wie die Italiener versucht hatten, Metriker des Tanzes zu werden, so stellen sie mit größerem Erfolge ihr grammatisches Auge ein. Sie nehmen den Tanz weniger als eine Übertragung von Versmaßen auf den Körper, deren Ideal die Antike wäre, sie nehmen ihn als Sprache, als Musik und sie begreifen, daß er sich aus Lauten und Lautverbindungen körperlichen Ausdrucks zusammensetzt, die man nur zu analysieren brauche, um die Bestandteile zu erhalten. Ihr Temperament ist zeitlicher disponiert. Sie sehen im Tanz kein Gebäude, sie sehen einen Prozeß schöner Bewegungen, sie umzirkeln nicht, wie die Italiener es getan hatten, die Schrittfolge, den seguito oder die cinque passi als theoretische Aufgabe, als skandierbaren Vers, sondern sie führen die Lehre zurück auf die wirklich unveränderlichen, die festen und bleibenden Teile, aus denen sich die Bewegung zusammensetzt, die Schritte und noch weiter, die Stellungen, die in der Theorie der Renaissance überhaupt kaum genannt waren. Was Arbeau 100 Jahre vorher in einer gewissen provinziellen Beschränktheit von einigen „postures“, von den „pieds joints“ und „pieds obliques“ zu lehren versucht hatte, wird jetzt im 17. Jahrhundert zur großen Theorie der fünf Positionen, die die Tanzlehre bis heute als eine internationale Verständigung beibehalten hat. Aus den Positions werden die Pas, aus den Pas die verwickelteren Mouvements, aus den Mouvements die Tänze in der ganzen Beweglichkeit ihres zeitlichen Verlaufs. Es scheint, als ob diese reizende Undefinierbarkeit der unendlich verfeinerten Bewegung definierbar werden könnte, vom grammatischen Auge gesehen, wie die Sprache die Illusion hervorruft, als ob sie aus