



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Choreographie

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

für die Bezeichnung einer rechtseitigen Stellung oder Bewegung gewählt, die erst durch eine entsprechende oder abschließende linke zur ganzen Position oder zum Pas wird, eine Systemfolge, die erst durch das andere System zum runden Tanzensemble sich vervollständigt.



it der Entdeckung des Motivs war die akademische *Choreographie* Grundlage, der Wortschatz der Tanzkunst gegeben, und zugleich die neue Choreographie auf die Wege geleitet. Man konnte für jedes Motiv ein Zeichen in das graphische System einsetzen und legte so zugleich das Lexikon der gebräuchlichen Bewegungen fest, die man auf die Grundschemata reduziert hatte. Es schien alles erreicht. Was konnte das Leben noch über diese Kategorien hinaus bieten und wie war es möglich, daß die Akademie mit der Permutation dieser Zeichen nicht auf ewig den Tanz kontrollieren und modellieren sollte. Es schien so einfach. Die Bewegung war in ihre Moleküle zerlegt, die Moleküle lagen in den Retorten, und aus Rot, Blau und Gelb lassen sich alle Bilder malen. So fing Feuillet zu schreiben an. Er setzte das Zeichen für „Herr“ und das für „Dame“, bezeichnete die Richtung, wenn nötig die Fußstellung, zog die Linie des Tanzweges, teilte sie der Musik konsequent in Takte ab und ließ rechts und links die rechten und linken Füße ihre Pas staffelförmig fortschreiten, indem er für jedes Motiv sein schnell memorierbares Sigel daransetzte: ein schräger Strich für Beugen, gerade für Heben, zwei für Springen, drei für Hochspringen, Winkel für Fallen, ein T für gleiten, Querstrich für Hochhalten, Punkte an die Ferse oder den Hacken für Fersen- oder Hackenstütze, Viertel-, Halb-, Ganzkreise für Drehungen. Es ging wunderbar. Man konnte die Reihenfolge der Sigel für Beugen, Heben, Gleiten genau in der Folge des Tanzschrittes an die Fußlinie setzen, konnte Kreisführungen oder Battements des Fußes durch Kurven oder spitze Winkel der Fußlinien aufmalen, konnte linke und rechte Seite ganz selbständig ausführen, konnte sie kreuzen und Gleichzeitigkeit durch Verbindungsstriche andeuten und jeden Wechsel zwischen allen Positions und Pas durch ein Motiv klar machen, das die Verwirrung des Lebens überraschend in ein paar Typen der Kunst aufzulösen schien. Sogar für die wichtigsten Armbewegungen lassen sich schnelle Zeichen an den Rand setzen, die einzigen, die aufrißmäßig gewonnen werden, während sonst das ganze Feuillettsche System auf dem Prinzip des Grundrisses ausgedacht ist.

Es war ein Vergnügen, diese Grundriß-Choreographie auf die

üblichen Schritte anzuwenden. Wie langwierig wäre die Beschreibung des Courantenschritts, der den Fuß aus der hinteren vierten Position mit Beugen, Erheben, Spitzeschleifen vorbringt, oder umgedreht hinter, oder seitlich, oder gekreuzt mit Drehung. Hier ist mit wenigen Strichen diese Bewegung in ihrer Reihenfolge klar und scharf hingesezt. Oder das Demicoupé, das Fortsetzen des Fußes mit Beugung und Hebung, das durch den Gleitschritt des andern Fußes zum ganzen Coupé wird. Wie leicht kann man es in allen seinen Varianten aufzeichnen, mit dem Schlußassemblé in I, dem Emboité in III, mit allen Drehungen, mit allen Battements. Und es wird nicht undeutlicher, wenn das Coupé durch einen dritten Schritt vervollständigt wird, also ein Beugschritt und zwei einfache Pas, wofür der technische Ausdruck Pas de Bourrée oder Fleuret ist; ob links battu und demitourné, ob $\frac{1}{4}$ tourné en ouvrant und hinten emboité — die Stenographie bezwingt es kürzer als alle Worte. Nicht anders die Springschritte, das jeté auf das marschierende Bein, der Contretemps auf das nichtmarschierende und ihre Verknüpfung im Ballonné (es war Spezialität des Monsieur Ballon), das Chassé, in dem das hintere Bein beugend und springend das andere in die Luft und einen Schritt vor schlägt, der Kreuzsprung des Sissonne, die Pirouetten-Drehungen, die Sprünge mit beiden Beinen als Caprioles und ihre Verbindung mit Luftschritten als Entrechats — und wieder die Komplikation aller dieser mit einander und mit allen Positionen vorher und nachher, es löste sich in die Stenographie auf und ließ sich lehren und verschicken und fortpflanzen. Tänze verschicken, wie man einen Brief schreibt, das wünscht sich Feuillet. Er weiß sich im Besitze dieser geheimen Kunst, er fühlt sich, wie sich der erste Notenschrifterfinder gefühlt haben muß.

Hat ihm die Zukunft recht gegeben? Man verbreitete und bewunderte seine Choreographie, man erkannte das System der Motive an, man gab sich Mühe auch neue Formen ihr zu assimilieren. Aber es mußte ein tiefer Irrtum in ihr sein, sie brachte es über die Kuriosität nicht weit hinaus. Man konnte wahnsinnig werden, wenn man sie las. Es war wohl doch nicht wie die Sprache, die in so wenigen Zeichen uns ein so augenfälliges Bild des Gedankens gibt, oder die Noten, die den Tonkörper auf ein laufendes Band projizieren. Es war die Theorie der Bewegungsmotive, die aus der abstrakten Beobachtung ihre Zeichen gewann und den wirklichen Bewegungstypus zu einem umständlichen Apparat von gedrängten Andeutungen ausbreitete. Auf diesen Linien balgten sich die Sprung- und Chassézeichen, bis man sie nicht mehr auseinanderhielt, sie verteilten sich nicht immer klar in die Takte, sie

verzwickten sich, bis die Linie nicht mehr reichte und punktiert überspringen mußte. Von Zeit zu Zeit setzt der Weg ab, als ob er unter der Last der Signaturen Atem holen müßte, und von neuem muß man sich einstellen. Man muß sich überhaupt fortwährend einstellen, das Buch verkehrt in der Hand, man dreht sich und springt, bis man es wieder gerade halten darf, man verliert das einzige Ziel, das diese Methode uns vortäuscht, das klare Bild des ganzen Tanzes. Und wenn das Auge endlich soweit ist, aus dieser verwirrenden Fülle präziser Zeichen sich eine deutliche Vorstellung des Kunstwerks zu machen, dann kommen neue Tänze und wieder geht die Arbeit der Kombination von vorn los. Was tat Feuillet mit den Menuettschritten, jener Verbindung von Coupés und Pas simples, in der dieser herrschende Tanz des achtzehnten Jahrhunderts ausgeführt wurde? Er verfügte sie in einen Anhang zu seinem Buche, auf eine verlorene Tafel, während der Couranten- und der Bourréeschritt, seine älteren Vorstufen, als Hauptartikel vorn abgehandelt werden. So langsam folgte die Choreographie der Mode. Sie war schwerfällig. Sie präziserte den Schritt und verlor den Blick für die Einheit der Phrase. Sie hätte mit einem kurzen Zeichen für die gebräuchlichsten Zusammensetzungen, für Coupés, Chassés, Bourrées, Menuetts mehr erreicht, als mit aller Stilisierung der abstrakten Motive, die man wohl akademisch lehren, einzeln schreiben, aber nur unter der Gefahr der Karikatur zu einem Tanzbilde verbinden konnte. Es war die Rache des sinnlichsten Lebens an der tödlichsten aller Grammatiken.

Das System der Schritte

In jedem Falle war das Programm schöner Tanzmotive festgestellt, Motive, die im Gegensatz zu den wuchernden und barocken Künsten des italienischen Cinquecento die klare und reife Schule eleganter Körperrhythmik zu Typen prägten. Die Harmonie der Bewegungen war in wenige charaktervolle Bilder zerlegt, die als wohlgeordnete Folge schöner Menschenstellungen an den Wänden der Akademie hingen — ein Kanon, der für ganze Zeitalter maßgebend war, wie einst die Lehrfiguren des Polyklet und Lysipp. Da sah man die fünf guten Positionen, drei geschlossene, zwei offene in symmetrischer Überzeugtheit. Man sah die drei großen Möglichkeiten der Beziehungen bewegter Beine: die geraden, die bogenförmigen, die schlagenden in einfacher und in gekreuzter Richtung. Man sah die Beugschritte vom „Demy Coupé“ bis zum feierlichen „Temps de Courante“. Hier war der Hüpfschritt als Contretemps, dort der Wurfschritt als Jetté im Kontraste der Pendants gebildet. Die Chassés, die Sissonnes, die Kapriolen, die Entrechats stellten das Crescendo der Springreihe dar. Die Pirouetten alle Drehungen und Wirbel. Zwei Coupés vereinigten sich zum Coupé à deux mouvements,