



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Kapriolen

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

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

~~~~~

Schikanen, als Battements und Tordichamps, plötzlich unbeweglich im Aplomb stehen bleiben. Das war Kunst! Wer konnte sie aufschreiben, wer lesen? Magri verzichtet für die Pas auf die Choreographie, die noch sein Vorgänger Dufort hoffnungsvoll von Feuillet übernommen hatte.

Es kam noch etwas hinzu, etwas der Virtuosität ganz Entgegen-<sup>Mimik</sup>gesetztes, das dennoch mit ihr a tempo sich ausgebildet hatte: die gesteigerte Mimik, die Ausdruckstypik. Von der Fußschrift war man wohl zur Armschrift ein wenig fortgeschritten, aber was wollten diese paar Zeichen helfen! Man unterschied damals allein in den Bourréeformen sehr peinlich zwischen einer „trockenen“ Weise, einer zweiten heftigeren, die sich für Ciaconnen empfahl, einer dritten für den estremo dolore, die mit erhobenem Arm und zitterndem Körper schloß, man schrieb für die Attitüden leuchtende Augen, geöffnete Zähne vor — alles hatte seinen Platz in den Grottesken oder den balletti serii und es war unmöglich diese mimischen Forderungen auf den Linien choreographischer Tafeln zu verzeichnen. Die Ausdruckstypik des Balletts, je gesteigelter sie wurde, spottete um so mehr der grammatischen Analyse. Noverre, der sich immer bemühte, ein Gluck des Balletts zu werden, wußte wohl, warum er sich mit dem System der Tanzschrift nie befreundete, das von einem starren Theater und bescheidenen Salon auf die große Oper zu übertragen nur unfruchtbar war.

So ist die Mimik und die Virtuosität der großen französischen und italienischen Ballette nicht aufgezeichnet worden. Sie schwand wie die Schauspielkunst. Die Kupfer geben uns Momente der Aufführung, die Tanzbücher die hypergrammatische Technik der ins Unzählbare wuchernden Formen — die Bewegung selbst, den eigentlichsten Reiz der Rhythmik wiederherzustellen bleibt unserer Phantasie überlassen. Nur die Wege des Tanzes, die Figuren der wandelnden Linien konnte man festhalten, und dies hatte die Choreographie wiederum an einem einfachen neuen Tanze geübt, am Contre, der im Gegensatz zum Einzelpaartanz der Courante und des Menuetts eine ganze Gesellschaft, ein Zimmerballett beschäftigte.

