



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Wegzeichnungen

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

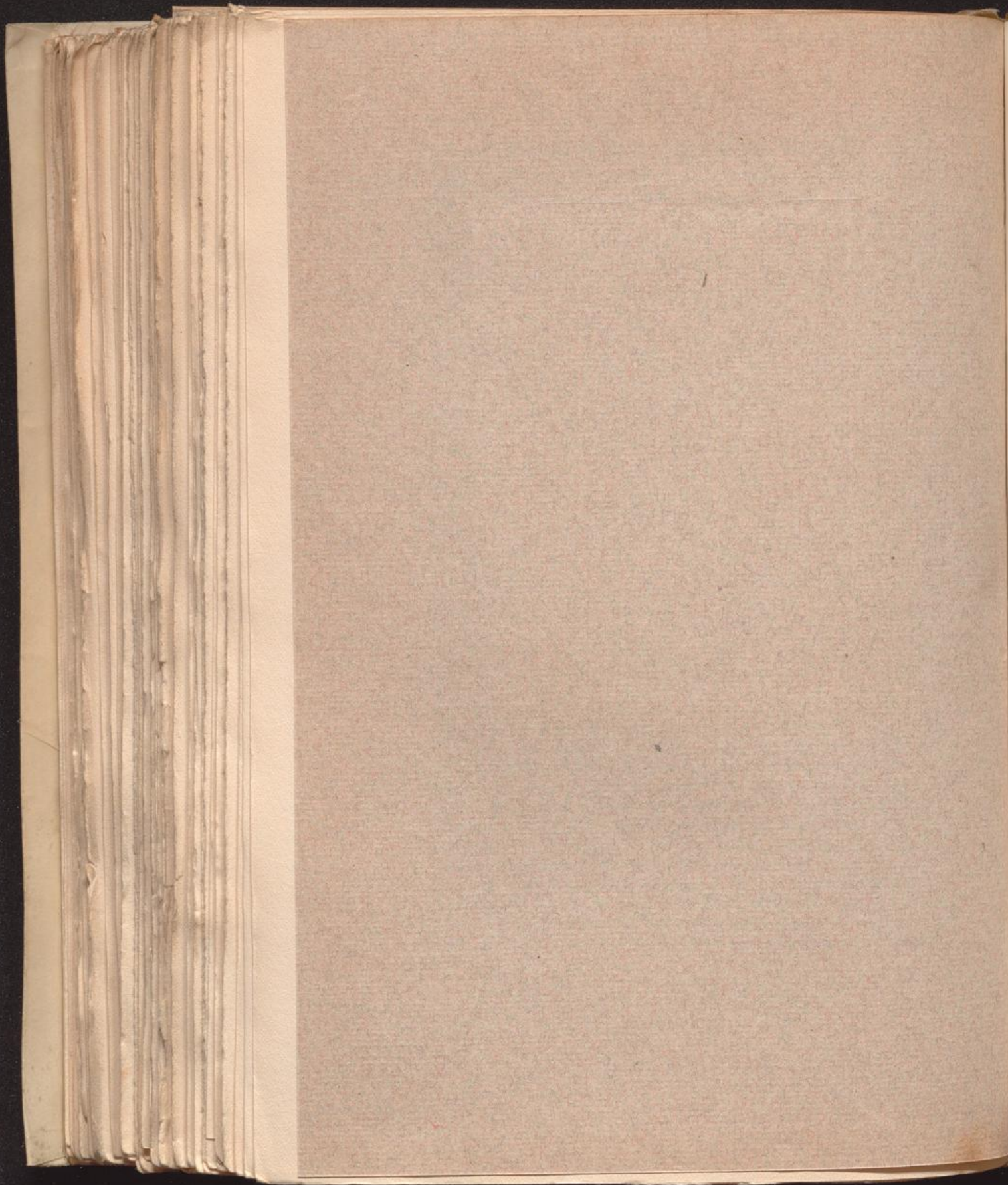


er Contre wird von Anfang an in so reduzierten Schritten getanzt, daß es sich kaum lohnte, sie zu notieren. Wege sind hier alles. Und die Wege konnte man für beliebig viel Paare sehr schön auf das Blatt projizieren, von Tour zu Tour, in allen Phasen der Verwandlung. Sie brauchten nicht mehr mit der verwirrenden Fülle von Schritt- und Positionszeichen belegt zu werden, wie auf den Seiten, die uns *Pécours Bourrée d'Achille*, *Bourgogne*, *Aimable Vainqueur*, *Menuet d'Alcide* und sonstige Einzelpaartänze überliefert haben, sondern es genügte, die tanzenden Personen gut zu unterscheiden und hin und wieder einen *Rigaudonsprung*, ein *Chassé*, einen *Contretemps* oder *Gavottepas*, aus denen sich der übliche *Schrittkomment* zusammensetzte, einzuzichnen. Die *Carrés*, die *Chaines*, die *Courses* und *Promenades*, *Pousettes* und *Moulinets* der verschiedenen *Contres* laufen von den Köpfen kleiner Dreiecke, Vierecke, Kreise, Kreuze aus, die Männchen schwarz, die Weibchen weiß, und sie finden sich zur Orientierung bei jeder neuen vier- oder achttaktigen Tour ein. Man war witzig genug, sie als *Arlequin* und *Arlequine*, *Polichinell* und *Gigogne*, *Pierrot* und *Pierrette*, *Paysan* und *Paysanne* vorzustellen und Stecher, wie *St. Aubin*, benutzen die Gelegenheit, unter diesem Bilde der „Französischen Komödie“ die tanzenden Gruppen in bestimmten Momenten an den Rand zu malen. Es ist eine Stufenfolge: *Caroso* und *Negri* hatten einst die Anfangsstellungen der Tänze in effigie stechen lassen, *Rameau* und *Delacuisse* geben diese Schlußbilder hinzu, *Dubois* und *Guillaume* und *Wilson* zerlegen die Touren der *Allemande* und des *Altwalzers* in ein Dutzend folgender Stellungen und *Paarbilder*, der moderne *Kinematograph* anatomisiert sie in *Sekundenteile*, und indem er sie auf der Leinwand wieder zusammenfaßt, hat er ein Problem gelöst, das Jahrhunderte vergeblich bearbeiteten: die Überlieferung eines Tanzes.

Es malten sich die *Contrewege* so zahllos wie ihre Muster im Salon auf das Papier. Praktisch vorgewiesen, theoretisch erdacht, wie in der *Grammatik der festen und der freien Contrefiguren*, die *Carl Christoph Lange* 1762 herausgab, ziehen und winden sie sich über die Seiten, kaum gestört von einem *Balancézeichen* am Ende der Linie, einer *Richtungsmarkierung*, den *Signaturen* für *Handgeben*, *Drohen*, *Kopfberühren*, *Winken*, *Fußschlagen*, *Händeklatschen* und was sonst für volkstümliche *Motive* in diese Reigenform übergangen. So vereinfachte sich die Schrift. Sie überließ, wie die *Musik jener Zeit*, immer mehr die *Verzierungskünste* und *Koloraturen* der improvisierenden *Laune* des Ausübenden und gab ihm das Gerüst eines *Generalbasses* mit wenigen *Andeutungen*

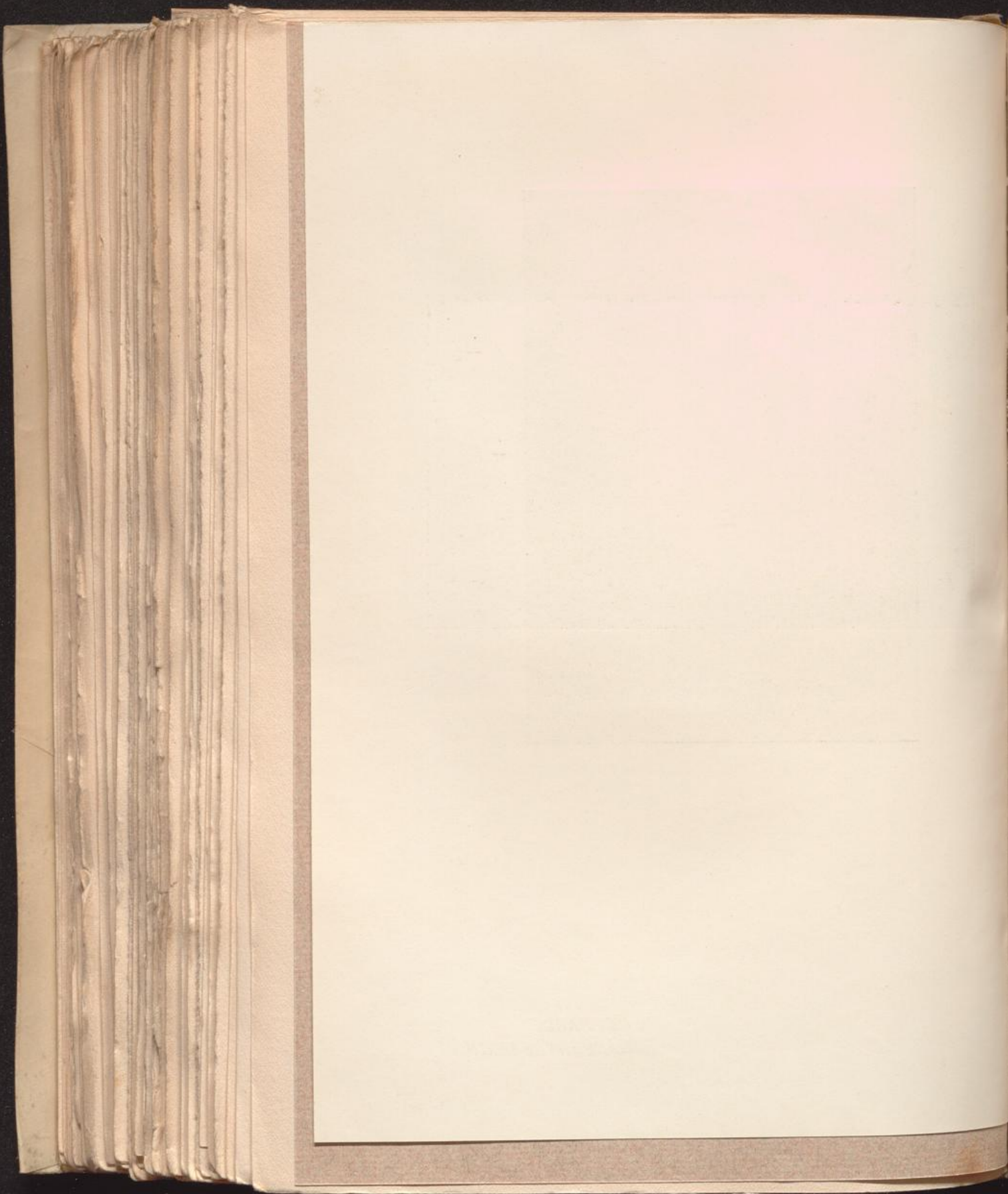


E. KIEMLEN
SAHARET





A. LEONARD,
SCHÄRPENTÄNZERIN





FRANZ STUCK
TÄNZERINNEN

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