



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Noverre

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

Maskenstils ist die Gesichtsmaske, die den Ausdruck stilisiert, versteinert, wie das Kostüm die Figur. Es ist unglaublich, daß sie erst 1772 fiel. Castil Blaze in seiner kleinen Tanzgeschichte, die die Menetrier-Bonnet-Cahusacliteratur weiterspinn, erzählt: man spielte am 21. Januar 1772 Rameaus Oper Kastor und Pollux. Gaetano Vestris sollte im fünften Akt die Entree des Apollo tanzen. Er stellte ihn mit einer schwarzen Riesenperrücke, Maske und Kupferstrahlenkranz auf der Brust dar. Maximilian Gardel mußte ihn im letzten Augenblick vertreten. Er tat es nur unter der Bedingung, mit seinen natürlichen blonden Haaren, ohne Maske und ohne das Attributengepäck zu tanzen. Er hatte Erfolg und die neue Sitte ging allmählich von den Solisten in das Korps über.

Kostümzeichnungen alter Ballette, die diese Entwicklung aufzeigen, sind ein Lieblingsgegenstand von Sammlern geworden. Auf diesen zierlichen Blättchen wird das Groteske zur Drolerie, das Revolutionäre zum Charme. Für die königlichen Amusements zeichnen Gissel, Berain, Meissonier, Challes, die verschiedenen Slodtz, Gillot, Boucher. Schon im 18. Jahrhundert besaß Quentin de Lorengère 1850 dieser niedlichen Skizzen. Es waren fünfzehn Bände, deren augenblicklicher Aufenthaltsort unsicher ist. Die de Soleinnesche Kollektion von 500 Kostümzeichnungen gehört jetzt Rothschild. Die Goncourts hatten diese Spezialität nicht übersehen. Die Pariser Oper- und die Nationalbibliothek sind damit gesegnet. Aus ihrem Schatze gab Guillaumot zwei verbreitete Bände mit farbigen Reproduktionen heraus: *Costumes de l'opéra* (17. und 18. Jahrhundert) und *Costumes de Ballets du roy*. Nutter schrieb die lehrreichen Einleitungen. Es sind Typen und es sind Portraits: die Tänzer Jeliot, Gardel, Vestris, Malter, die Damen Allard, Asselin, Vestris, Larri-vée, Perceval, Pitro, Lionnois, Gandot, Guimard in bestimmten Rollen. Wir empfinden etwas von der Süßigkeit anachronistischer Stilreize vor diesen Blättern: Dianen im Reifrock, Apollos im Federbusch, Venusse im geblühten Muster alter Meißner und Nymphenburger Porzellane.

Auf den Namen Noverre geht die große Reformation, die das Re-naissanceballett an Kopf und Gliedern, in der Form und in der Erscheinung modernisierte. Aber auch diese Reformation war vorbereitet. Alle literarischen Köpfe, alle gebildeten Künstler fühlten längst, daß das wachsende Ausdrucksbedürfnis weder mit Geometrie noch mit Reifrock und Maske sich vertragen könne. Alle festlichen Schemen italienischer Überlieferung mußten dem Organ für Menschlichkeit und Seelenromantik weichen, und diese gemischt poetische Quelle war eine der ersten, die man umlenkte. Schon im Anfang des 18. Jahrhunderts gibt die Herzogin von Maine in ihren berühmten Festen, den Nuits de Sceaux, ein



Vorspiel. Sie läßt von ihrem Intendanten Mouret Stücke über die Szene des vierten Aktes der „Horatier“ komponieren, in der der junge Horatier Camillus tötet: und ein Paar von Tänzern mimte den Vorgang nach der bloßen Musik. Es war die erste „Pantomime“, die die starren mathematischen Regeln des Balletts in eine psychologische Rhythmik auflöste. Die berühmte Sallé tanzte später antike actions dramatiques, die Ariadne, den Pygmalion, und wagte das Unerhörte, in einem gräzisierungsmusselinüberwurf pantomimische Gesten und Stellungen zu vollführen. Wieder ein Menschenalter später erschienen als bemerkenswerteste der modernen Schriften die anonymen Remarques sur la musique et la danse (Venedig 1773), die zum erstenmal eine natürliche Abneigung gegen alles Antiquarische zeigen. Ein geistvoller Mann ließ seinen Spott gegen das Nonsens des Balletts sprühen — aus Bonsens. Die Ballettprogramme, die stillosen Mischungen mit Gesang, die ewigen Süßlichkeiten der Triumphes d'Hymen regen ihn auf. Diese steifen Tänze erinnern ihn an die Soldaten des großen Friedrich. Es fehlte nur noch, die Annalen des Tacitus zu choreographieren, wo das ganze römische Reich tanzt, die Gründung Roms und die Eroberung Afrikas zum Ballett wird, Cannä und Karthago in Kapiolen exekutiert werden, Hannibal und Scipio einen pas de deux ausführen, Cicero in doppelten Entrechats zum Senat spricht und zum Schluß Cäsar von Brutus en cadence getötet wird. Doch der Autor ist bitter. Er geht selbst über die Pantomimen seiner Zeit spöttelnd hinweg: stumme Dramen, wie von stummen Menschen, ein unerträgliches Vergnügen. Common sense zersetzt zuletzt die ganze Kunst, die nicht eine äußere, sondern eine innere Wahrheit und Ehrlichkeit verlangt.

Der Einfluß der ersten Briefe von Noverre, die von 1760 an erschienen, liegt hier schon vor. Doch ist Noverre niemals so radikal geworden, aus Vernunft auch die Pantomime zu verurteilen. Er befestigt die Pantomime, das Ballet d'action gegen die alte symmetrisch-mathematische Schule, er versucht durch die Pantomime das Ballett zu retten. An Höhepunkten der Handlung läßt er, wie Wagner in der Oper, das Ensemble zu. Das Ensemble, die Entree soll nicht aufhören, er soll nur lyrische Akzente geben einer Handlung, die in dramatischer Mimik, ohne Singen, ohne Sprechen einen würdigen Stoff darstelle.

Noverres berühmte Briefe über les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier wurden in der Petersburger Ausgabe von 1803—04 gesammelt und mit einer Auslese seiner Ballettexte vereinigt, die bei der Seltenheit erhaltener Pantomimen des 18. Jahrhunderts ihren literarischen Wert haben. Sie wurden ins Deutsche, Englische, Italienische

übersetzt, und sind nicht bloß die wirksamste, sondern auch die beste und kultivierteste aller Schriften über Tanz geblieben, die einer vom Bau verfaßt hat. Eine gewisse weitschweifige Selbstverständlichkeit löst sich im Original vollkommen in die Eleganz der diskutierenden französischen Sprache auf. Noch heut leben sie vom feurigen Geist eines Reformators. Ein Optimismus, eine reine Leidenschaft spricht aus ihnen, wie aus Glucks Vorreden und Wagners Schriften. Obwohl die antiken Ideale, das Heroentum des Bathyllos und Pylades noch keineswegs überwunden sind, steht Noverre doch auf der vollen literarischen Höhe seiner Kunst, noch mehr: der Künste seiner Zeit. Manchmal geht er ihnen sogar voraus, wie die merkwürdige Schwärmerei dieses Rokokomenschen für die Gotik beweist. Man liest seine Seiten oft wie die Prophetien eines ersten Ruskin, der mit seinen konstruktiven Tendenzen die Begeisterung für jene wunderbare Epoche nordischer Kunst verband, in der Logik und Phantasie zu einem Gebilde märchenhafter Sicherheit verschmolzen.

Rationalist und Revolutionär in einem ist auch Noverre. Die Psychologie des Balletts ist das Erste, die Virtuosität das Letzte. Die alte Zeit kannte Rubrikentänze, — ein Passeped, weil die Prevost es gut tanzt, eine Musette, verfertigt für die Sallé und Herrn Dumoulin, die Tambourins für die Camargo, die Chaconnes und Passacaillen für Monsieur Dupré. Wie kann ein Ballett von den Spezialitäten der Tänzer abhängig sein? Fräulein Lany ist Noverres Ideal: sie tanzt alles gut. Das Ballett ist nicht dazu da, die Anciennität der Tänzer in Szene zu setzen. Es ist Zeit mit folgender Logik zu brechen: Vestris ist der erste Tänzer, kann also nur im letzten Akt tanzen.

Noverre ist ein Nivelleur der Virtuosität, und ebenso der Gattung. Die rasonnierende Denkweise seiner Zeit führt ihn noch näher an die Vergleiche mit Poesie und Malerei, die bei seinen Vorgängern schon gern anklangen. Der Rubenszyklus aus dem Palais Luxembourg, der die Geschichte Marias von Medici ganz in den allegorischen und mythologischen Verbrämungen alter Feststiele erzählt, gibt seiner Phantasie Reize. Aber ein schönes Bild ist nur die Kopie der Natur, ein schönes Ballett ist mehr, ist die Natur selbst, durch sämtliche Künste verschönert. Gesamtkunstwerk-Gedanken ziehen durch seinen Kopf, wie sie die Vorstellungen aller bewußten Theaterreformatoren bestimmt haben. Die Malerei, die Architektur, die Perspektive, die Optik, die Musik erhöhen die Wirkung der guten Balletts, die wie verdichtete Schönheiten poetischer Stoffe gebildet sind, ohne den realistischen Zwang der Dialoge und die Idealität der Gesänge. Sie sind Abstrakta berühmter mythischer und zeitgenössischer Dichtungen. Noverre fühlt sich in diesem Gedankengange so

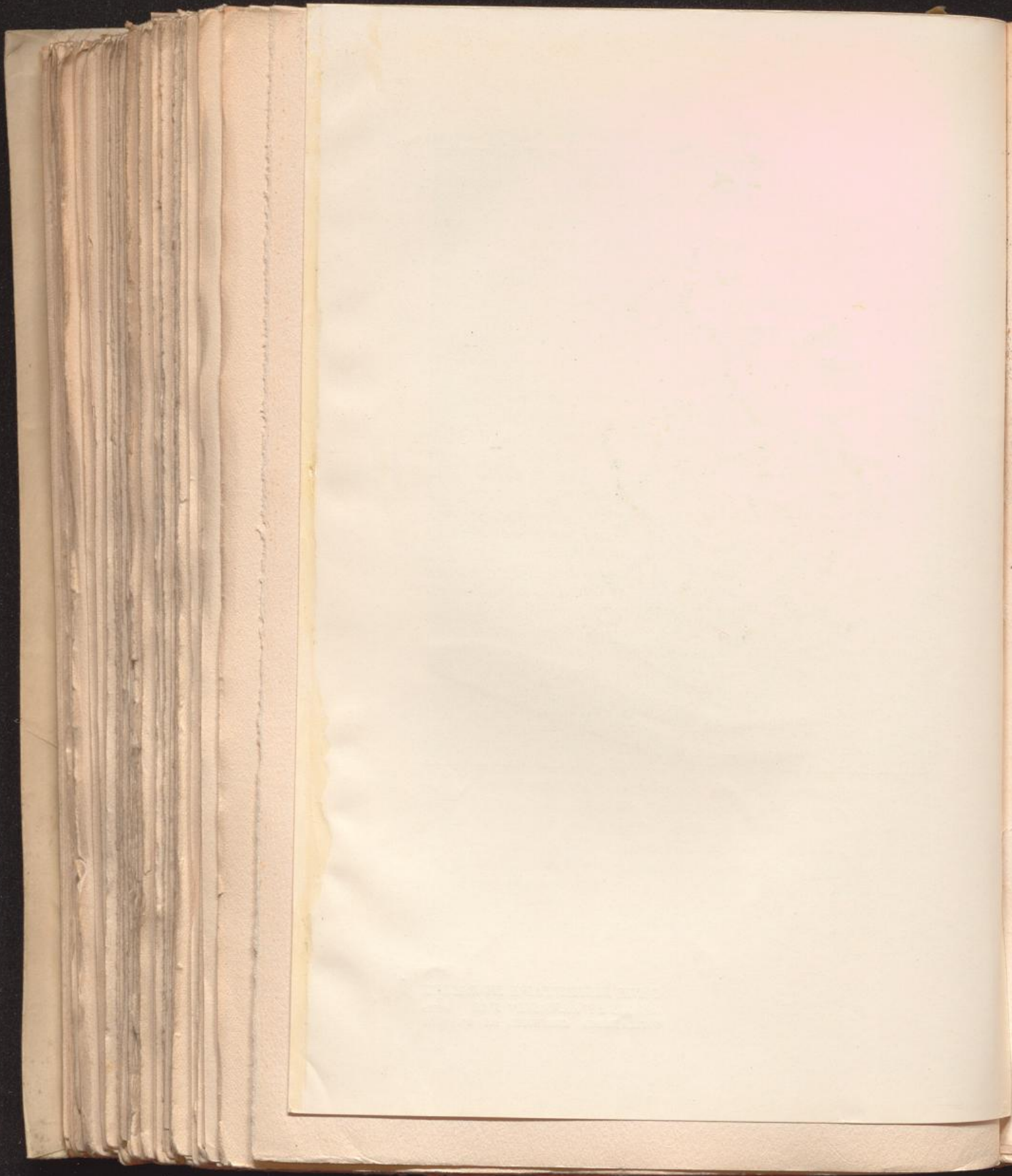
wohl, daß er das Potpourri von Motiven des Diderot, Molière, Crebillon, Racine, das er in seinem *Jaloux sans rival* in spanische Keider steckt, wie ein Muster beschreibt. Mit Diderots bürgerlichem Drama hält er sich eng verwandt. Garricks Schauspielkunst, der er einige fanatische Briefe widmet, befreit ihm die Mimik. Die Maler teilt er in die drei Ballettklassen: Vanloo ist der *serieux*, Boucher *demi-caractère*, Teniers *comique*. Von den Schulregeln hält er nicht viel, die Choreographie hat er „gelernt und vergessen“ — Bilder von Boucher und Cochin sind die wahre Schule des Tänzers.

Dreißig Balletteusen machen sechs Pirouetten zu sechs Touren — das sind 1080 Priouettentouren in einem Ballett. Wen befriedigt die Fülle dieser Achsendrehungen? Der Derwisch Menelaus hatte sich sogar vierzehn Tage lang ohne Aufhören gedreht. Aber er war dadurch kein Künstler geworden. Die körperlichen Exerzitien haben ihren großen Wert zur mechanischen Ausbildung, aber das Kunstwerk verlangt Seele. Gerade Noverre ist ein zu scharfer Körperkenner, um nicht das Recht zu haben, gegen die Seelenverächter aufzutreten. Seine Briefe über die anatomischen Grundlagen des Gehens und Stehens, über den Einfluß der Körperanomalien, der X- und O-Beine auf den Darstellungsstil, die elastischen Fähigkeiten, die Technik des *Battements* sind das Eindringlichste und Kennerhafteste, was in dieser Beziehung geschrieben worden ist. Das Auswärtsdrehen der Füße und der Beine bei jeder Übung wird als das notwendigste Mittel der Körperherrschaft erkannt. Noverre weiß sehr gut, daß dies gegen die Natur ist, aber wie eine edle Baumzucht oder auch ein gutes Violinspiel nur durch gewisse anfängliche Gewaltsamkeiten zu erreichen ist, so hat nicht minder die Tanzlehre ihre *Nature changée*, um als *Tanzkunst Nature vraie* zu bleiben.

Der natürliche Eindruck des Bühnenbildes wird durch eine wohl-abgewogene Mitte zwischen Nachahmung und Verschönerung erreicht. Das Ballett ist die verschönerte Nachahmung. Die Figur der typisierte Charakter. Es ist ebenso gefährlich, sagt dieser kluge Dialektiker, das Modell zu sehr zu verschönern als zu verhäßlichen. Das Rampenlicht verzerrt die Beleuchtung, darum ist es von Übel. Beleuchtung, Koloristik muß in einer vollendeten Harmonie sich dem Auge bieten. Auch in der Dekorations- und Kostümfrage ist die Uniformität wie die Virtuosität vergangener Stile zu überwinden. Ausdruck und Wahrheit ist alles. Um die Wahrheit der Proportionen zu erreichen, sind abziehende Truppen von immer kleineren Figuranten darzustellen, die eine Illusion der Perspektive hervorrufen, und diese „*dégradation*“ wird von einer Musik begleitet, die immer leiser und leiser verklingt — ein Effekt, den das Ballett




GÉNIE ÉLÉMENTAIRE IM BALLET
„ZÉNIS ET ALMASIE“ 1765. AUS:
GUILLAUMOT, COSTUMES DE L'OPERA



fortan durch die Abstufung ganz-, mittel- und halberwachsener Truppen gern benutzt hat. Wie die Verhältnisse, sind die Farben abzustufen. Die Farben müssen sprechen, nicht maskieren. In seinen Fêtes du serail freute er sich über die neue und feine Nuancierung des Blau und Rosa, das als crescendo und decrescendo von den hellsten und zartesten bis in die kräftigsten Töne flutete und ebte. Die Zeit besiegt den Raum, die Entwicklung die Tektonik. Das Ballett wird inhaltlich und darstellerisch aus dem geometrischen und virtuosen Schema der Renaissance zum modernen bewegten seelischen Prozeß, wie die Garten- und Wasserkünste, wie Sport und Militär, wie die Gesellschaftsvergnügungen, wie alle Ausdrucksformen künstlerischer Feierstunden. Noverre ist der Prophet einer neuen Zeit in seinem Lande. Und er verdammt nur folgerichtig alle die Renaissancegerüste auch der Kleidung, die typischen Masken, die steifen Röcke, die uniformen Symbole, die man im Magazin des Herrn Ducreux einkaufte und nach dem Kodex verwendete. Nicht Schema, sondern Verwandlungskunst, Spiel des Ausdrucks, Beweglichkeit der Glieder ist des Pantomimen Ideal. Was die Sallé und Clairon, die Chassé und Gardel aus erwachendem persönlichen Interesse an ihrer Kunst gegen alle Theorie der Körpertonnen und Kopffederbüsche durchsetzten, das ist die Echtheit und Selbständigkeit. Mit welchem Mitleid blickte Noverre auf die Darsteller seiner Horatier, die von ihrer Tracht erdrückt wurden, statt sie in den Dienst ihres Ausdrucks zu stellen: Camillus mit zwei monströsen Schenkelkörben, einer drei Fuß hohen Coiffure aus Blumen und Bändern, die Horatier und Curiatier mit fünf reifgepuderten Haarlocken jederseits und einer Pyramidenfrisur, die selbst für uns den Stilreiz dieser anachronistischen Masken verloren hätte. Sehr langsam erreichte er die Moralisierung dieses Betriebs.

Gerade seine Horatier wurden verspottet. Man hatte vergessen, daß die Herzogin von Maine einst mit demselben Corneilleschen Stoffe die ersten pantomimischen Versuche gewagt hatte. Jetzt war man so unverständlich, zu erwidern, man würde erst applaudieren, wenn die Maximen des La Rochefoucault in Pirouetten gesetzt würden. Noverre hatte es nicht leicht gehabt und als er, 75 Jahre alt, seine sämtlichen Werke einleitete, konnte er nicht viel mehr sagen, als daß einiges indessen wohl besser geworden sei. Er war viel herumgekommen. Am Berliner Hofe hatte er sich mit dem charmanten Heinrich besser gestanden als mit dem sparsamen Friedrich. In London hatte er von der Kunst Garricks mehr gewonnen, als vom Hofe. Wie Gluck kam er erst über das Ausland nach Paris. Stuttgart und Wien führten ihn ein. Nachdem er in Lyon vier reifrocklose Balletts ohne Pariser Erfolg versucht hatte, mußte man seine



Pantomimen als Intermezzi einschmuggeln, um sie gefallen zu lassen. Erst Marie Antoinette schenkte ihm die Gunst, die er sich durch eine fast zu zeitige Reformation eines konservativen Kunstkörpers verzögert hatte. Er, der Streiter der Raison, hatte es sich bieten lassen müssen, auf seine Medea den Spottvers zu lesen:

Jusques dans les ballets il faut de la raison,
je n'aime point à voir les enfants de Jason
égorgés en dansant par leur mère qui danse,
sous des coups mesurés expirer en cadence.

Dazu hatte er geschrieben und geschrieben, daß das Ballett kein Tanzvergnügen sei? Daß es textlich vor der Musik zu konzipieren sei, wie er selbst Gluck den Inhalt des ballet de sauvages in der taurischen Iphigenie angegeben hatte, ehe dieser es komponierte? Er hatte ein Lebenswerk an Kämpfen, Aufklärungen, Briefen, Kompositionen hinter sich, anakreonische Stoffe wie die Toilette de Venus, Embarquement de Cythère, Réjouissances flamandes, fêtes de Vauxhall, Jalousies de sérail, Moralisches und Allegorisches hatte er geschrieben: Ajax, Medea, beide Iphigenien, Agamemnons Tod mit dem tragischen Schluß des von Eumeniden umrahmten Orest, Orpheus, Psyche, Dido, Alceste, er hatte sich niemals, als erster, vor tragischen Ausgängen gefürchtet, noch ehe die Oper an solche Experimente dachte. Er hatte von Voltaire eine höfliche Zusage erhalten, aus der Henriade einen Ballettstoff nehmen zu dürfen. Hatte über die richtigen Theatersäle, Anatomie, Dichtkunst, Feuerwerk und die Unterschiede der italienischen und französischen Musik Ansichten geäußert. Er hatte sogar den Christusorden erhalten. Aber er hatte sein Blut verspritzt. Die Tragik seiner Reformation lag in der Teufelaustreibung, die dem Ballett statt der heißen Unvernunft und ehrgeizigen Virtuosität die Tugenden der Logik, Verständigkeit, Verständlichkeit geben wollte. Es war kein Wunder, daß sich diese Kunst so schwer zu der dramatischen Konsequenz entschloß und sich zuletzt doch entschließen mußte. Sie wußte, daß sie ihren Glanz, vielleicht ihre Existenz verliert, wenn sie die Festesfreude der Renaissance aufgibt. Aber alle Aufklärung ist unbarmherzig gegen Dionysos.

