H. Völz

Möglichkeiten einer schriftlichen Fixierung von Bewegung, insbesondere an Beispielen der Tanzschrift

Vortrag digitale Filmuniversität Elstal 19.12.03

Der hier vorliegende Text ist eine (vorläufiger) Auszug aus Band 2 meines „Handbuch der Speicherung von Information", was im 1. Halbjahr 2004 im Shaker Verlag erscheinen wird. Es sind außerdem einige Ergänzungen hinzugefügt, die im Vortrag hervorgehoben bzw. einleitend verwendet wurden

Eduard ***Hanslik*** hat in seinem Buch „vom musikalisch Schönen" die folgende Definition gegeben: Musik ist tönend bewegte Form. Hierzu möchte ich ergänzen: Film ist bildlich dargestellte Bewegung. Doch was ist Bewegung? Und gibt es sie überhaupt? Hiermit hat sich schon der griechische Philosoph Zenon beschäftigt. Mit Paradoxa versuchte er zu zeigen: Bewegung ist unmöglich: Ein Pfeil befindet sich an einem Ort, dann bewegt er sich nicht. Bewegt er sich kann er an keinem festen Ort, folglich überhaupt nicht sein. Ähnlich lässt sich sein Wettlauf zwischen Achilles und der Schildkröte benutzen. Doch betrachten wir nicht weiter diese berühmten Paradoxien, mit denen sich selbst Aristoles schwer tat. Erklären wie einfach: Bewegung geschieht in Raum und Zeit. Doch dann steht die Frage: was sind Zeit und Raum? Hierzu gilt die kurze Zusammenstellung:

Demokrit aus Abdera (Thrakien), ca. -460 bis ca. -370, Raum und Zeit existieren objektiv-real, Raum unendlich und leer, notwendig für die freie Bewegung der Atome

Platon (ca. -428 bis ca. -347) nicht so wesentlich, Reich der *Ideen* ist zeit- und raumlos

Aristoteles (-384 bis-322) hauptsächlich ein Gefäß für die materiellen Körper, ihre Ordnung macht erst den Raum aus.

Galileo ***Galilei***, (1564 - 1642), Isaac ***Newton*** (1642 - 1727) Raum und Zeit sind absolut, d. h. leer nicht an die Materie gebunden, erst ihre Wirkung auf die Materie macht sie "sichtbar", entspricht Fernwirkung

René ***Descartes*** (Cartesius) (1596 - 1650), Christiaan ***Huygens*** (1629 - 1695) lehnen absoluten Raum und Zeit ab, sind an Materie gebunden

Gottfried Wilhelm, Freiherr von ***Leibniz*** (1646 - 1716) betrachtet Raum und Zeit im Verhältnis zur Materie

Immanuel ***Kant*** (Cant), (1724 - 1804) Raum und Zeit sind dem Menschen angeborene Formen der sinnlichen Anschauung.

Albert ***Einstein*** (1879 - 1955) allgemeine Relativitätstheorie

Und heute gilt nun:

- *Raum, Zeit und Materie* bilden eine Einheit, bestimmen sich zusammenhängend
- Ihnen haftet nicht direktes *Absolutes* mehr an
- Jedes materielle System (einschließlich seiner Entwicklungsstufen) hat seine *eigene Raum-Zeit*-Struktur
- Das Weltall ist unbegrenzt aber endlich
- Ob Koordinaten *kontinuierlich* oder *diskret* sind, ist nicht entschieden, entspricht vielleicht Komplementarität Welle-Korpuskel, meist werden jedoch eine Elementarzeit und -länge angenommen
- *Symmetrie* gilt nur bezüglich Raum, nicht bezüglich Zeit (irreversibilität), Ausnahme viele physikalischen Gleichungen
- *statische Raum-Zeit* = Bewusstsein lebt in der Weltlinie der Gegenwart, begegnet dort dem Geschehen
- *dynamische Raum-Zeit*: Ergebnisse der Vergangenheit existieren nicht mehr, die der Zukunft noch nicht

Schaut man sich die physikalische Gesetze an, so gibt es gewaltige Einschränkungen für Bewegung. Widersprüchlich dazu ist der Zeitpfeil. Ein Film rückwärtsabgespielt beweist dies ganz deutlich. Eine brauchbare erste Lösung gab Ludwig Boltzmann mit seiner statischen Physik. Er erhielt jedoch – und heute ist seine Theorie voll gültig – soviel Widerspruch, dass er schließlich den Freitod wählte. Dazu hat Max Planck später gesagt: Eine neue Wissenschaft setzt sich so durch, dass man die Gegner überzeugt, sondern dadurch, dass sie aussterben.

Heute können wir recht gut in die Zukunft rechnen, doch rückwärts benötigen wir Gespeichertes. Auch deswegen ist Notation von Bewegung wichtig. Nun Übergang zum Buchauszug.

3.6.3 Tanz- und Bewegungsschriften

Möglichkeiten und Grenzen von Bewegung

Schon ***Heraklit*** von Ephesos (um 540 - um 480 v.Chr.) behauptete „***Alles fließt***“. Für ihn war Bewegung die Grundlage der Natur. Es gab damals aber auch gegenteilige Behauptungen. Insbesondere sind hier die Antinomien von ***Zenon*** aus Elea (335 - 264 v.Chr.) zu nennen [Völz Wissen]: Wenn z.B. ein Pfeil fliegt, sich bewegt, so kann er an keinem festen Ort sein. Wenn er umgekehrt an einem Ort ist, muss er dort ruhend sein, sonst wäre er ja nicht dort. Hieraus folgt, das Bewegung unmöglich ist. Für jegliche Wissenschaft ist die Beständigkeit von Teilchen, Objekten und Gesetzen ein unbeweisbareres Grundpostulat. Dabei kann sich das Beständige auch nach Gesetzen, z.B. Newton- oder Einstein-Gleichungen, bewegen. Damit bleibt letztlich Bewegung ein Fundament der Natur und muss entsprechend erfasst werden [Völz Wissen]. Doch auch der Gegenpart die Ruhe hat im Tanz z.B. als Pose und bei der Gymnastik als Anspannung Bedeutung. Für die weiteren Betrachtungen ist eine Einteilung nach **Bild 59** nützlich. Danach werden vier Bereiche unterschieden:

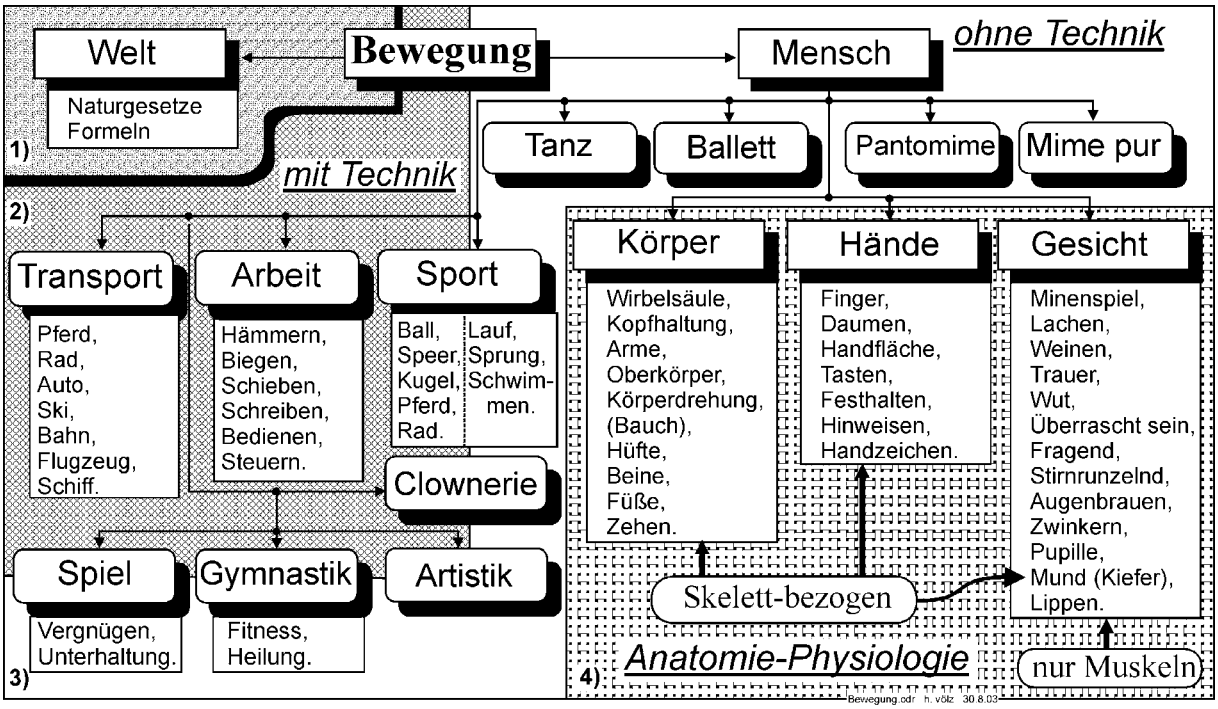


Bild 59. Einteilung von Bewegung in 4 Hauptgruppen 1) bis 4) und in 10 Anwendungen (Tanz, Ballet bis Transport und Artistik) sowie deren typische Beispiele und Kennzeichen. Die Hauptgruppe 4) bildet die Grundlage aller menschlichen (Körper-) Bewegungen.

1. Bewegungen in der ***Natur***, ohne Zutun des Menschen. Dies wird getrennt im Abschnitt 3.6.4 behandelt.

2. Bewegungen des Menschen unter ***Benutzung von Technik***, z.B. Transport und Arbeit.
3. Bewegung des Menschen ***ohne zusätzliche Technik***, z.B. beim Gehen, Laufen, Springen, Tanzen, Anfassen usw.
4. ***Anatomisch-Physiologische Grundlagen*** der menschlichen Bewegungen (s.u.).

Die Bewegungsarten werden können auch nach 11 anwendungs- bzw. inhaltbezogenen Gebieten unterteilt werden. Die zunächst folgenden 4 Gebiete benutzen fast nie zusätzliche technische Hilfsmittel (3.):

Tanz, ***Ballet***, ***Pantomime*** und ***Mime pur***

Sie sind unten genauer analysiert. Denn nur vorwiegend bei ihnen gibt es Bewegungs- und Tanzschriften. Die anderen Gebiete werden dagegen vor allem deshalb betrachtet, weil sie die Grenzen und Möglichkeiten von Bewegungsschriften besonders deutlich aufzeigen. Teilweise aber selten werden Bewegungsschriften bei den weiteren 5 Gebieten benutzt (2., 3.):

- ***Sport*** sollte primär der Körperertüchtigung und Gesundheit dienen. Für die Olympiade gilt eigentlich das Motto: „Dabei sein ist alles“. Leider werden jedoch der Wettkampf, das (prestigebetonte) Streben nach Medaillen und die Firmenwerbung immer wichtiger.
- ***Artistik*** ist ein schwierig zu definierender Begriff. Meist werden hier individuelle (sportliche) körperliche Höchst- und Extremleistungen einem größerem Publikum dargeboten. Eventuell kann als spezielle Variante hier auch der *Clown* und Bewegungskarikatur eingeordnet werden (sofern sie nicht zu Pantomime zählt).
- ***Clownerie*** umfasst Bewegungs-Karikaturen und -Parodien einschließlich Situationskomik, mit denen u.a. Komiker, Tänzer, Clowns und Hofnarren das jeweils Typische übertreiben bzw. ausgewählte Bewegungsabläufe ins Absurde steigern. Es bestehen dabei Beziehungen zu Pantomime und Tanz.
- ***Spiel*** steht hier für körperliche Betätigungen, die fast nur dem Vergnügen und der Unterhaltung dienen. Es macht Vergnügen sich zu bewegen! (vgl. Band 1, Emotionen, S. 356ff.) Dies ist besonders auffällig bei Kindern, z.B.: Versteckenspielen, Räuber und Gendarm, Hüpfspiele und Schaukeln.
- ***Gymnastik*** wird schwerpunktmäßig betrieben, um Fitness oder besser Gesundheit zu erreichen, betrifft daher eigentlich nur den Menschen, der sie ausführt.

Die folgenden 2 Gebiete sind kaum ohne technische Hilfsmittel möglich (2.):

- ***Transport*** dient der Erhöhung der Beweglichkeit von Menschen und der Ortsveränderung (Bewegung) von Gütern. Hier ließe sich auch Wandern einordnen.
- ***Arbeit*** ist auf ein zu erreichendes (externes) Ergebnis, z.B. Produkt oder Dienstleitung bezogen. Sie wird in der Regel bezahlt. Arbeit ist oft ohne Rhythmus, z.B. Jagen, Angeln und Fischen. Sogar streng getaktet ist dagegen Fließbandarbeit.

Werden diese 11 Gebiete in 4 Hauptgruppen zusammengefasst, so ergibt sich die **Tabelle 9** mit 18 ausgewählten Aspekten und Eigenschaften. Durch abweichende Schriftauszeichnungen sind darin Schwerpunkte für die einzelnen Gebiete hervorgehoben.

Bei der *Schrift* entsteht die ***Eingrenzung*** der Möglichkeiten durch die sprachlich möglichen Phoneme. Dies führt zum *Alphabet*. Bei der *Musik* gilt Analoges für die Hörbarkeit von Tönen und Klängen. Ihre musikalische Auswahl und Kombination wird mit der *Notenschrift* erfasst. Die Grenzen für die menschlichen ***Bewegungen*** setzt die *Anatomie* und *Physiologie*. Dennoch ist es hier weitaus schwieriger, so etwas wie ein Alphabet oder wie Noten aufzustellen. Für mögliche Bewegungsschriften ist es jedoch nützlich bzw. sinnvoll, gemäß dem Bereich 4) in Bild 59die 3 Grundeinheiten Köper-, Hand- und Gesichts-Bewegungen zu unterscheiden. Insgesamt können 206 Knochen und 369 Muskeln in Aktion treten. Natürlich nicht alle gleichzeitig, sondern nur in gewissen eingeschränkten

Kombinationen. Dabei werden Körper- und Handbewegungen durch die Beweglichkeit des Skeletts in den verschiedenen Gelenken begrenzt. Lediglich die Bauch-Muskulatur hat unabhängige Freiheiten. Sie sind für das Atmen von großer Bedeutung ermöglichen jedoch sehr wenig Ausdrucksmöglichkeiten (Bauch einziehen). Die (Ausdrucks-) Bewegungen des Gesichts erfolgen dagegen fast nur durch die 44 Muskeln ohne Änderung der Schädelknochen. Eine deutliche Ausnahme ist hier der bewegliche Kiefer, der eine große Vielfalt von Veränderungen in der Umgebung des Mundes ermöglicht. Insgesamt sind ca. 5 000 verschiedene Gesichtausdrücke möglich[1]. **Bild 60**c zeigt karikaturartig übertriebene Ausdrücke. Bild 60) und e) machen deutlich, aus wie wenig Zeichnungsstrukturen wir Gesichtsausdrücke interpretieren. Die Bilder könnten eventuell bereits Anfang einer Ausdrucksschrift sein.

Tabelle 9. Kennzeichen und Eigenschaften der 4 Hauptgruppen von Bewegung.

Kennzeichen	**Gesellschafts-, Volkstanz**	**Ballet, künstl. Tanz**	**Pantomime, Mime pur**	**Sonstige Bewegungsarten**
Entstehungszeit	allgemein ist Tanzen **uralt**	ca. 15 Jh.	ca. 500 v.Chr. bzw. 1928	unterschiedlich
Bewegungs-Notation	hauptsächlich ***Fußstapfen***	**mehrere Arten**	kaum etwas bekannt	extrem selten
Kunstwerk	selten	**ja**	**ja**	sehr selten
Choreographie	ganz selten	**fast immer**	zuweilen	nein
Publikum, Zuschauer	***häufig***	**notwendig**	**notwendig**	kaum, aber bei ***Sport*** und ***Artistik***
Musik notwendig	**fast immer**	**fast immer**	kaum	selten
Figurenreichtum	***mittel***	**groß**	kaum vorhanden	sehr variabel
Wiederholung von Teilen	**oft**	selten	selten	nein bis Monotonie (Fließbandarbeit!)
Füße am Boden	**vorwiegend**	**meist**, aber auch Sprünge	auch liegen, sitzen, Handstand usw.	nicht immer
Rhythmus, Resonanznutzung	**vielfach**	**oft**	bedingt	teilweise
Eigenes Vergnügen	**vorwiegend**	kaum	kaum	Ja ***Sport*** und ***Spiel***, sonst meist nein
Fördert Gesundheit	bedingt	nein	nein	**Ja Gymnastik**, sonst kaum
Erprobung von Leistungsgrenzen	selten	zuweilen	nein	Ja **Artistik** und **Sport**
Entfernung, Reichweite	Tanzfläche, einige m	Bühnenraum, einige m	***ca. 1 m***	unterschiedlich, Transport ***weit***
Zeitdauer	ein Tanz ca. 5 Minuten	grob 1 Stunde	grob 1 Stunde	Minuten bis Tage
Geschwindigkeit	ca. m/s	bis m/s	***eher langsam***	***cm/s*** bis viele ***km/h***
Teilnehmerzahl	vielfach 2, (***Paartanz***)	1 bis viele	***meist einzeln***	unterschiedlich
Quantitative Bewertung	***ja Turniertanz***	keine	keine	**Sport**, evtl. Spiel und **Arbeit**

[1] Es gibt recht gut objektivierte Analysen zum Gesichtausdruck, die u.a. als Hjortsjö-Eckman-Friesen-Methode oder als Facial Action Coding System bekannt sind, doch eine Notation ist offensichtlich nicht entstanden, s. z.B. Stichwort „nonverbale Kommunikation“ in [N.N. Brockhaus] oder www.face-and-emotion.com

Die Heraushebung der Hand- gegenüber den anderen Skelettbewegungen ergibt sich aus ihrer sehr großen Variabilität. Bild 60f zeigt ihre Nutzung an einigen Beispielen des Alphabets der (Taub-Stummen-) Zeichensprache. Bild 60g stellt dagegen symbolhafte Anwendungen von Handzeichen dar (Zeigen: dort, Achtung!, unbrauchbar, Halt!, Qualität[2] und Friede, Erfolg, Sieg dar. Zusätzlich demonstriert Bild 60h, wie vielfältig die Hand zum Erkunden der Umwelt benutzt werden kann. Dies kann noch weiter vertieft werden, wenn auf die Möglichkeiten der Bedienung von Geräten, z.B. beim Computer vor allem Maus und Tastatur, dann aber auch auf Grenzen der Genauigkeit und Geschwindigkeit von Zielbewegungen Bezug genommen wird. [Völz, Schnittstelle, u.a. 73ff., 149 ff].

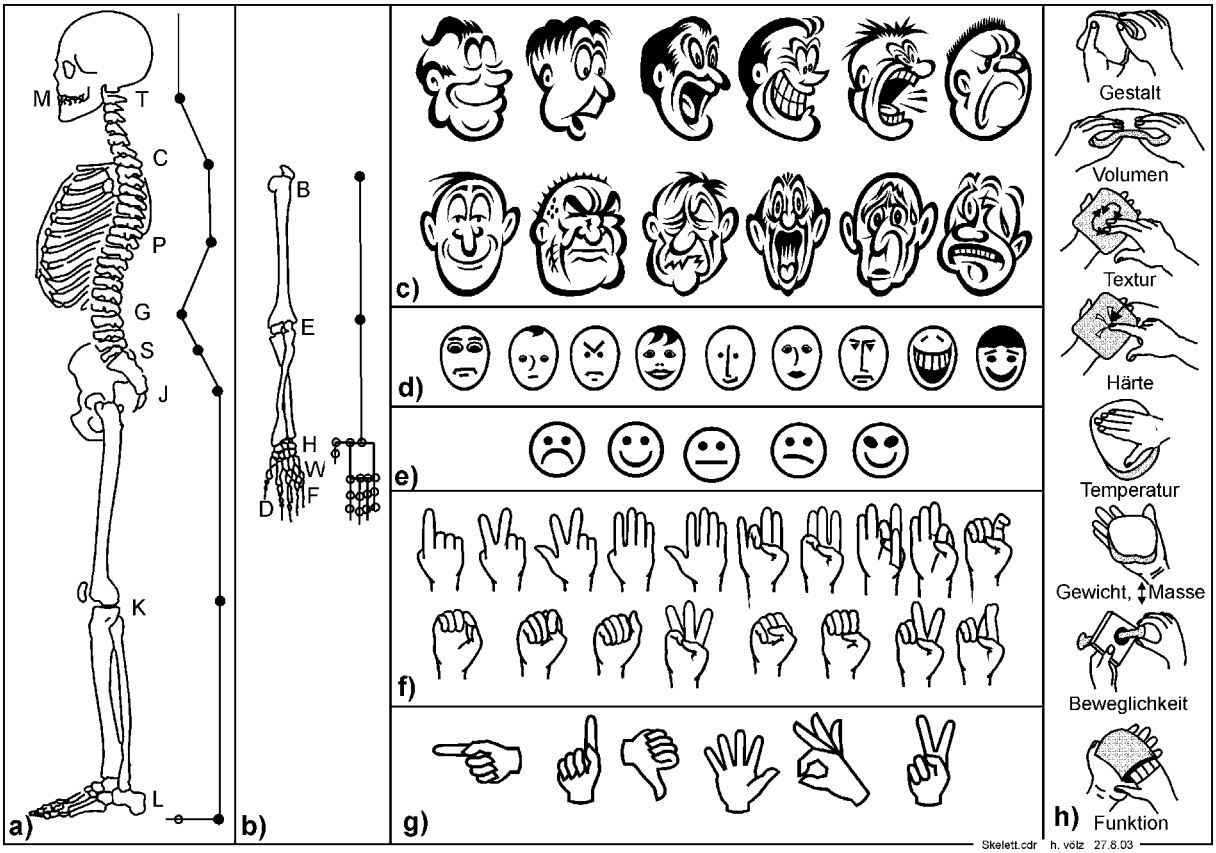


Bild 60. Zu den anatomisch-physiologischen Grenzen der menschlichen Bewegungen. Details im Text.

Die Beweglichkeit des menschlichen Skeletts ist gemäß Bild 60a) und b) einmal durch die deutlich ausgebildeten 2×4 Gelenke gegeben: Schulter (B) und Hüfte (J) ermöglichen dabei Drehungen, während Ellenbogen (E) und Knie (K) eigentlich nur Beugungen zulassen. Durch Elle und Speiche im Unterarm, bzw. Waden- und Schienenbein im Fuß sind jedoch (indirekt) auch hier zusätzlich gewissen Drehungen möglich. Schließlich ermöglicht die Wirbelsäule eine mehr oder weniger gleichmäßige Verbiegung und Drehung an fast jedem Wirbelknochen. Bei mehreren Anwendungen (s.S. 111) wird dies jedoch deutlich vereinfacht, indem, ähnlich den Gelenken, nur einzelne Bewegungspunkte angenommen werden (im Bild 60a: T, C, P, G und S). Die Beweglichkeit der Fußknochen wird nur in Ausnahmen berücksichtigt. Denn sie sind im Gegensatz zur Hand wesentlich weniger vielfältig.

Alle Körperbewegungen unterliegen natürlich der Wirkung der ***Schwerkraft*** und müssen gegen das ***Trägheitsgesetz*** wirken. Diese Konsequenzen sind genauer bei den Tanzschriften (s.u.) behandelt. Es sei aber bereits hier erwähnt, dass gerade das klassische Ballet teilweise versucht, den Zuschauern vorzutäuschen, dass für die Tänzer solche Wirkungen aufgehoben

[2] Diese Bedeutung hat dies Handzeichen nur im europäischen Kulturkreis, anderweitig wird es auch sexuell oder beleidigend (Arschloch) interpretiert.

seien. Wesentliche Grundlage aller (feinmotorischen) Bewegungen ist vor allem das ***Kleinhirn*** (Band 1, S. 299ff.). **Bild 61** zeigt einige Beispiele für extreme Bewegungszustände. Damit sollen vor allem Schwierigkeiten von Bewegungsschrift angedeutet werden.

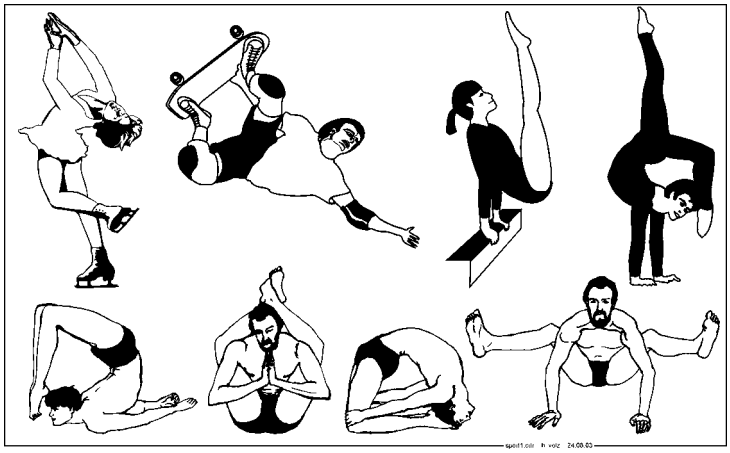


Bild 61. Einige Beispiele für extreme Bewegungszustände.

Geschichte bis zum Mittelalter

Im folgenden wird zunächst ***Tanz*** auch als ***Oberbegriff*** verwendet, der Ballett (s.S. 108.), Pantomime und Mime pur (s.S. 111) einbezieht (vgl. Bild 57). Denn sie haben sich z.T. erst recht spät als Spezialisierung mit eigenem Inhalt herausgebildet. **Tanz** ist im 12. Jh. von *französisch* ***danse*** (Tanz) entlehnt, dessen Herkunft aber weitgehend unklar ist. Es könnte auf *frühromanisch* ***de-antiare*** vorrücken und dann *lanteinisch* ***ante*** vor, vorwärts, voraus, vorher zurückgehen. **Ballett** ist *griechischen* Ursprungs: ***ballein*** werfen und ***ballizein*** die Glieder hin und her werfen, hüpfen, tanzen. Es wurde fachsprachlich im 17. Jh. von *italienisch* ***balletto***, aus ***ballo*** Tanz entlehnt. **Mime** (Mimik) leitet sich von *griechisch* ***mimos*** Nachahmer, Schauspieler, Darsteller und ***mimikós***, ***mimeisthai*** nachahmen ab. Zunächst wurde es vor allem für das Mienenspiel des Schauspielers, der mittels seines Gesichtsausdrucks andere Menschen nachahmt, benutzt. Es kam fachsprachlich im 18. Jh. ins Deutsche. **Pantomime** benutzt zusätzlich die *griechische* Vorsilbe ***pantos*** ganz, völlig, äußerst, allerlei, jeder. ***Pan*** war der Wald- und Hirtengott, auf den die Erfindung Pan-Flöte zurückgeführt wird. Pantomime kam im 17. Jh. als Fachbegriff für einen Künstler, der allein mit Körperbewegungen Geschichten erzählt, ins Deutsche.

Wegen der großen Vielfalt ist es recht schwierig, Tanz hinreichend allgemein zu definieren. Werden in Tabelle 9 die ersten drei Spalten zusammengefasst (s.o.) und den sonstigen Bewegungsarten gegenübergestellt, so lassen sich jedoch einige weitgehend spezifische Aspekte ableiten, die aber nicht alle zugleich erfüllt sein müssen: Von Pantomimime und Mime pur abgesehen, ist er vorwiegend ***rhythmisch*** und wird daher meist von Musik oder Gesang begleitet. In der einfachen (archaischen) Form, kann dies durch Klatschen oder Schlagen auf Gegenstände geschehen sein. Trotz einzelner Sprünge, wird Tanz fast immer mit den ***Füßen am Boden*** ausgeführt. Typisch sind meist ***Wiederholungen***. Einmal erfolgen sie innerhalb eines Tanzes für bestimmte Figuren oder Schrittfolgen. Zum Anderen werden bestimmte Tänze auch zu wichtigen Zeiten (Saat und Ernte, Sonnenwende usw.) oder zu spezifischen Anlässen (Geburt und Tod, Hochzeit usw.) wiederholt. Das steht auch im Zusammenhang mit dem kulturellen Gedächtnis (Band 1). Daher ist beim Tanzen die ***Teilnahme*** wichtig. Das schafft Zugehörigkeit und/oder bereitet vielfach ***Vergnügen***. Zu vielen Tänzen gehört auch ein zuschauendes ***Publikum***. Weiter lassen sich Einzel-, Paar- und Gruppentänze unterscheiden.

Zuweilen wird der Begriff Tanz auch auf das ***Tierreich*** übertragen. Das gilt z.B. für den „Tanz“ der Bienen, wenn sie ihren Artgenossen mitteilen, wo sich reichhaltig Nahrung

befindet. Auch die oft hoch komplizierte Balz von Tieren wird häufig als Tanz bezeichnet. Ja selbst die Begrüßung bei einem erneuten Zusammentreffen einzelner Tiere weist nicht selten tänzerische Aspekte auf. Weiter treten bei mehreren Tiergemeinschaften (vgl. Band 1) zu bestimmten Zeiten hoch differenzierte gemeinschaftliche Bewegungsmuster auf, die durchaus an Gruppentänze erinnern. Aus diesen und weiteren Beispielen folgt sehr einleuchtend, dass ***menschliches Tanzen von Anbeginn*** existiert haben muss. Da hiervon aber keine unmittelbare Speicherung erfolgen konnte, ist es nur indirekt zu belegen. Zuvor mussten erst Plastik, Bild und Schrift erfunden sein.

Mit zu den ältesten ***Belegen*** zählt die etwa 7 cm große „Fanny[3] - die tanzende Venus vom Galgenberg“ aus der frühen Steinzeit (mehr 30 000 Jahre alt, vgl. Bild 2.37e). Von vielen anderen Funden sei noch die 25 000 Jahren alte „Venus von Willendorf“ genannt. Sie ist etwa 10 cm groß und aus Kalkstein geschnitzt. Auch bei den Höhlenzeichnungen vor etwa 30 000 Jahren sind deutlich verschiedene Tanzszenen auszumachen (Abschnitt 2.6.4). Zu den frühen Tänzen gehören mit großer Wahrscheinlichkeit oft auch ***Vermummungen*** und ***Masken***. Besonders Masken – u.a. mit Geweihen, wohl zur Nachahmung von Tieren und bei der Jagd auf sie – sind für Kulturen vor mehr als 25 000 Jahren in großer Vielfalt nachgewiesen. Generell ermöglichen Masken und Vermummung eine bessere Identität zwischen dem Tänzer und dem Getanzten, sei es Tier, Geist oder Gott.

Andere Bestätigungen erbringen die ***Ethnologen***: Sie haben bei allen Naturvölkern vielfältige Tänze vorgefunden. Der Naturmensch tanzt aus allen möglichen Anlässen, wie Freude und Trauer, Liebe und Hass. Seine Gebärden und Bewegungen sind dabei oft ausdrucksreicher als seine Sprache. Besonders aufschlussreich ist ein Besuch von Sir Charles Spencer (Charlie), ***Chaplin*** (1889 - 1977) bei einem ostafrikanischen Stamm. Zur Begrüßung wurde ihm ein traditioneller Tanz vorgeführt und anschließend erwartete man, dass er etwas zum Dank darbot. Er wählte die pantomimische Darstellung eines Stierkampfes[4], wobei sich die Eingeborenen vor Lachen ausschütteten. Auch weitere Sketche wurde mühelos verstanden und wohlwollend quittiert. [Robinson Humor] S. 112.

Als dritte Quelle kann das spontane Verhalten von ***Kindern*** gelten. Bei ihnen führt *noch* fast jeder Affekt – ähnlich wie bei den Naturvölkern – zu tanzartigen Bewegungen: Gehen wird zum Hüpfen, Laufen zum Springen. Besonders ausgeprägt ist es bei großer Freude (Freudentanz). Bei Trauer kommt eher taumelndes Tanzen vor.

Gemäß dem hier rekonstruierten Beginn des menschlichen Tanzes ist es unwahrscheinlich, das er – wie mehrfach behauptet – ursprünglich kultisch-religiösen Charakter besaß. Primär dürfte er individuell aus Emotionen hervorgegangen sein. Kult und Religion waren wohl erst in größeren Gemeinschaften möglich, d.h. nachdem Dörfer, Städte und staatenähnliche Gebilde entstanden waren. Nur hier konnte ein Auserwählter (Schamane, Medizinmann, Heiliger oder Priester) den Tanz anführen oder organisieren. Er bezog und benutzte ihn vor allem für Kulte, Heilungen, Opferungen, Prozessionen, Saat und Ernte, dämonische Einflüsse (auf Missernte, Trockenheit, Plagen, Jagd, Regen, Mut zum Krieg führen, Sieg) oder Initiationsriten (für polische Nachfolge, Liebe, Hochzeit, Fruchtbarkeit, Beschneidung, Mannbarkeit, Weihe und als Totentanz). Nur in solchen Gemeinschaften kann der Tanz dann auch auf göttlichen Ursprung oder auf Urahnen (kulturelles Gedächtnis, Band 1) zurückgeführt werden. Hier kann er zur Ehre Gottes, zur Anbetung der Sonne oder als Dank für Erfolge durchgeführt werden. Dabei kann er auch als Mittel zur Magie eingesetzt werden. Z.B. tanzt sich ein Schamane in Trance und erlangt so (gemäß seiner Auffassung) ungewöhnlichen Kontakt zu Göttern, zum Kranken usw. In all diesen Fällen müssen jedoch zuvor sich entsprechende gemeinschaftliche religiöse oder philosophische Vorstellungen

[3] Sie wurde von der Ausgräberin mit Bezug auf die berühmte österreichische Tänzerin Fanny ***Elßler*** (1810 - 1884) so bezeichnet. Es gibt aber auch eine Deutung als Jäger mit geschulterter Keule.

[4] Ist Stierkampf vielleicht auch Tanz? Nach Wandzeichnungen aus dem „Thronsaal“ des Palastes von Knossos auf Kreta gab es ihn ja bereits 2000 v.Chr.

entwickelt haben und allgemein angenommen sein. Erst später dürften dann Aufführungstänze entstanden sein, die ja ein zuschauendes Publikum verlangen.

Zuweilen wird der Tanzes aus rhythmischen Bewegungen von Oberkörper, Kopf, Armen und Händen bei gemeinsamer Arbeit abgeleitet. Da jedoch die meisten ursprünglichen Tätigkeiten – wie Jagen und Sammeln – keinen Rhythmus besitzen, ist dies ziemlich unwahrscheinlich. Selbst bei der Arbeit eventuell rhythmisch ausgestoßene Laute als mögliche Grundlage von Musik sind für den Tanz wenig überzeugend.

Bedeutsamer dürfte es sein, dass Tanz-Bewegungen für den Ausführenden meist ein lustvolles, z.T. gemeinschaftliches Erlebnis sind. Daher können sie ***sich verselbständigen*** und werden auch noch wiederholt, wenn die ursprüngliche Ursache nicht mehr besteht. Auf diese Weise könnte der kultische Tanz entstanden sein. Möglich ist weiter eine Wandlung zum Wiedererleben verschiedener Emotionen und damit auch zum ***Vergnügen***, ja sogar zu bedeutungsärmerer (gemeinsamer) ***Unterhaltung***. Derartige (einfache) Gesellschaftstänze sind bereits für **Mesopotamien**, **Ägypten** und **Kreta** (Knossos) durch viele Bilder und Schriften belegt. Dabei gibt es ist ein breites Spektrum, das vom feierlich schreitenden Reigentanz bis zu akrobatischen Darbietungen unbekleideter Tänzerinnen reicht. In Ägypten herrschten Unterhaltungstänze, die von Berufstänzern getanzt wurden und Festtänze, die nur von Frauen getanzt wurden, vor. Die Tänzer sind fast immer gemeinsam von Musikanten dargestellt. Meist demonstrieren diese Bilder eine besondere Grazie und zeugen daher von hoher Kultur. Von den ***Etrusker*** ist bekannt, dass sie lebhafte Tänze ausführten.

Bereits ***Homer*** (8. Jh. v.Chr.) beschreibt, dass in der **griechischen Antike** Reigen von Jünglingen und Mädchen sowie Einzel-, Kriegs- und Waffentänze üblich sind. Wahrscheinlich gab es auch Volktänze. Größer Verbreitung besaßen *Sakraltänze*, die vor allem die zu Ehren von Dionysos (Gott des Weines und der Ekstase, lydisch Bakchos, lateinisch Bacchus) ausgeführt wurden. Sie gelten als der Ursprung des Tanzes im *griechischen Theater*. Da hier Tanz, Gesang und Musik gemeinsam auftreten, bedeutet *griechisch* ***choros*** Chor zunächst Gesang mit Reigen-Tanz. Der Tragödienchor (erstmalig 550 v.Chr.) begleitet die gesprochenen oder gesungenen Verse mit Symbolgesten und Tanzschritten (chorischer Tanz). Neben schriftlichen Berichten hierzu sind viele Plastiken und Malereien u.a. auf Vasen und als Wandgemälde erhalten. Die Griechen bewunderten den Tanz und förderten ihn daher. So waren sie auch die ersten, welche ***Tanzschulen*** gründeten und so professionelle Tänzer besaßen (vgl. Techniten, S. 91).

Bereits um 400 v.Chr. ist in Griechenland die ***Pantomime*** als selbstständige Kunstform, aber auch als Bestandteil des Tanzes und bei religiösen Feiern, nachweisbar. Meist agierte dabei ein Schauspieler mit Maske und wurde vom Chor und von Instrumenten begleitet. Natürlich gab es bereits weit früher Nachahmung von Menschen, Tieren und Geschen . Doch diese Vorformen der Pantomime treten nicht als eigenständige Form auf.

Im Gegensatz zu den Griechen galt den ***Römern*** der Tanz als wenig ehrenvoll. Sie selbst waren wenig tanzfreudig und überließen den Tanz Sklaven, fremden Schauspielern, Possenreißern, Jongleuren und Akrobaten. Daher entwickelten sie den Tanz nicht weiter. Ab etwa 20 v.Chr. war dagegen die tragische und komische Pantomime eine beliebte Kunstgattung. Ab 500 n.Chr. existierte sie nur noch in Vorführungen fahrender Laien und als volkstümliche Theaterform. Darunter litt ihr Niveau und verkam durch unzüchtige Sprache und Handlungen. Wegen ihres meist anstößigen Inhalt wurde sie schließlich unter ***Justinian I***. (der Große, eigentlich Flavius Petrus Sabbatius, 482 - 565) verboten.

Juden- und frühes ***Christentum*** kannten und pflegten den ***sakralen Tanz***. Er war bis ins frühe Mittelalter oft Teil von Gottesdiensten und religiösen Feierlichkeiten. In der Lutherbibel von 1984 befinden sich 11 Stellen zu Tanz und tanzen. Ganz im Gegensatz zu späteren (mittelalterlichen) Interpretationen der Kirche ist aus ihnen kaum eine Ablehnung des Tanzes zu folgern: Z.B. steht in Prediger Salomo: 3,4 „weinen hat seine Zeit, lachen hat seine Zeit; klagen hat seine Zeit, tanzen hat seine Zeit“. Außerdem wird im Alten Testament an mehreren

Stellen vom Tanz aus Dankbarkeit oder Freude berichtet. Im frühen Mittelalter trat eine Ablehnung des weltlichen Tanzes ein, insbesondere wegen des aus kirchlicher Sicht *entarteten* Tanzes der ***Spielleute, Gaukler*** sowie des einfachen Volkes. Weiter störte die Kirche die klassisch antike Einheit von Gesang und Tanz. So wurde schließlich der Tanz und die dazugehörenden Instrumente mit dem Ruch des ***Heidnischen, Teuflischen*** belegt und aus der Kirche verbannt. 743 verbot der heilige ***Bonifatius*** (um 675 - 754) die Reigen der Laien und die Lieder der Mädchen in und vor der Kirche. So wird der Tanz im Abendland auf die weltliche Geselligkeit eingeschränkt. Es entstand ein Gottesdienst, der nur auf das Wort aufbaute. Ganz im Gegensatz hierzu bleibt der Tanz in vielen mittelalterlichen Psalter- und Bibel-***Illustrationen*** erhalten. Nicht selten wird der vor Freude tanzende David, auch in Begleitung weiterer Tänzer, dargestellt. Weiter existieren Darstellungen vom Tanz um das Goldene Kalb, Salomes Tanz[5] (u.a. Hildesheimer Dom, Bernwardssäule, um 1022) sowie reigentanzende Engel an Kanzeln.

Durch diese Entwicklung ist nur wenig über das Tanzen im Mittelalter bekannt. Für jene, die des Schreibens und Malens mächtig waren, galt er als unbedeutend und war höchstens eine Ablehnung wert. Sicher ist jedoch, dass sich das Volk reichlich vergnügt und dabei getanzt hat. Es gab vielfältige Tanzreigen und -spiele. Meist verliefen sie „züchtig". U.a. werden wenig abgewandelte Bauerntänze des Mittelalters noch heute als Volkstänze aufgeführt [Goldschmidt], [Lidmila]. Aus kirchlicher Sicht waren besonders die Spring- und Singtänze verrufen. Aus einigen Quellen geht hervor, dass um 1050 neben den Reigentänzen der offene Paartanz gebräuchlich wird. Der geschlossene Paarrundtanz entsteht erst im 14. Jh. er wird z.B. 1404 in einer Ulmer Verordnung verboten. Bekannt ist weiter, dass um 1200 die Kleriker gern in Prozessionen tanzten.

Eine besondere (massenpsychotische) Erscheinung war die ***Tanzwut***, auch „Veitstanz" genannt. Sie fiel erstmals 1237 auf. Besonders ausgeprägt war sie 1374 in Aachen, von wo aus sie sich sehr schnell nach Köln, Frankreich und den Niederlanden ausbreitete. U.a. wird in Köln von 500, in Metz von 1100 Personen berichtet, die mehrere Wochen den ganzen Tag hysterisch bis zum Umfallen tanzten. Als Ursache werden heute meist die wütenden Kriege und Massenerkrankungen angenommen. Die Kirche nahm jedoch an, dass diese Menschen unredlich getauft und daher vom Teufel besessen seien. Als 1418 die nächste Tanzplage in Straßburg auftrat, wurden die Tanzwütigen zur Heilung zu den Kapellen des ***heiligen Veit*** in Zabern und Rotenstein geleitet. Der heilige Veit (Vitus bzw. Santa Vit) war der Legende nach ein Märtyrer, der unter dem römischen Kaiser ***Diokletian*** (245 - 313) den Tod für seinen Glauben erlitt. Er hat in keiner Weise etwas mit dem Tanz zu tun. Es ist unklar, wie er zu einen der 14 Schutzheiligen wurde. Wegen des ähnlichen Sprachklangs von Santa Vit und ***Swantewit*** könnte eine Verwechselung vorliegen. Dieser slawische Sonnengott wurde nämlich mit Tänzen, Feuern usw. gefeiert. Sein Tempel auf Arkona wurde bereits 879 in eine Kapelle des heiligen Veit umgewandelt. Wellen der Tanzwut gab es vor allem noch 1551 und 1569 [Boehm, Tanz].

Im 15.Jh. entstand eine abgeschwächte Tanzwut, die durch einen Stich der Erdspinne ***Tarantel*** hervorgerufen sein sollte. Von der Folgekrankheit konnte man sich angeblich nur gesund tanzen. Vielleicht ist es nicht ganz falsch, auch die ***ekstatischen*** Tänze der 50er (Rock'n'Roll) und der 80er Jahre (Rave-, Hypno-Dance und Techno-Beat) hinzuzurechnen [Lidmila].

Der ***Totentanz*** (*französisch* ***danse macabre***) ist eine weitere ungewöhnliche Erscheinung. Nach dieser allegorischen Darstellung sind Menschen jedes Alters und aller Stände gleichermaßen unausweichlich vom Tod betroffen. Auf den Bildern steigen die Toten als

[5] Betrifft Inhalte aus dem Alten bzw. Neuen Testament: Das ***Goldenes Kalb*** war ein sündhaftes Götzenbild, das von Aaron, dem Bruder von Moses am Fuß des Berges Sinai aus den Geschmeiden der Israeliten gegossen war. Hierum tanzte, als Moses vom heiligen Berg zurückkehrte, das Volk zur Schande Gottes. ***Salome*** (1. Jh.) führte ihren Tanz beim Festmahl ihres Stiefvaters Herodes Antipas auf. Dieser war so entzückt, dass er ihr einen Wunsch freistellte. Sie forderte die Enthauptung von Johannes dem Täufer.

Skelette aus ihren Gräbern und verführen die Lebenden zum Tanz, um sie so zu sich zu holen. Hierbei vermischt sich der Volksglaube mit den Plagen und Kriegen des 14. und 15. Jh. Das erste, heute nicht mehr vorhandene Bild erschien 1424/25. Im späten Mittelalter und in der Renaissance wurde der Totentanz auf Kirchenwände gemalt. Dies regte u.a. Hans ***Holbein*** dem Jüngeren (1497 - 1543) zu den berühmten 51 Zeichnungen an (1523 und 1535 in Basel).

Renaissancetanz

Die ***ständische Tanzkultur*** des Adels begann während der ***Staufer***-Zeit (1079 bis 1272). Ab dem 13. Jh. entwickelte sie sich an allen Fürstenhöfen, vor allem in Oberitalien. Anfangs wurden die Tänze noch von den Bauerntänzen abgeleitet, jedoch den „feinen" höfischen Sitten angepasst, so dass daraus schließlich die höfischen Gesellschaftstänze hervorgingen. Typisch war die Abfolge aus ruhigem Einzelpaar-Tanz (selbstverständlich ohne direkten Körperkontakt, *deutsch* ***tanz***; *französisch* ***danse***) und Gruppen-Tanz (*deutsch* ***reien***; *französich* ***carole***). Bis zum 15. Jh. gibt es hierzu – mit Ausnahme von bildlichen Darstellungen – kaum Aufzeichnungen. Neben der liedbezogenen Carole gab es noch Farandole und Ronde als offener bzw. geschlossener Reigen.

Im 15. Jh. wurde in Italien die Kunst, Architektur und Literatur der griechischen und römischen Antike wieder entdeckt. Insbesondere wurde sie durch künstlerisch und kulturell interessierte Regenten neu belebt. Damit beginnt die ***Renaissance*** (*lateinisch* ***nasci*** geboren werden und ***re-*** zurück, wieder). Diese Fürsten wollten nun gleichermaßen tapfere Krieger und strenge, aber gerechte Herrscher, aber auch geschickte Künstler, Musiker und Tänzer sein. Mit der Fertigkeit des Tanzes wurden Anmut, Würde und gute Manieren verbunden. So wurde der Tanzmeister ein neuer, hochangesehener Beruf. Die politische Macht der ***Visconti, Medici, Este, Gonzaga*** reichte nur wenige km^2 weit. Ihr kultureller Einfluss jedoch, besaß große Fernwirkung und nachhaltige Kraft. Sehr schnell verbreiteten sich die von ihren Tanzmeistern neu entwickelten Tänze über ganz Europa. Es waren vor allem Tänze mit weiträumigen Tanzfiguren. Für die populären Reigen und Rundtänze des Mittelalters mit ihren vielen Tanzpaaren reichte der Platz nicht mehr aus. Es konnten nur wenige ausgewählte Tänzer und Tanzpaare auftreten. Damit war auch die Scheidung von Volks- und Gesellschaftstanz vollzogen. Höfisches Tanzen musste nun – noch mehr als die „feinen" Sitten – intensiv gelernt werden. Durch diese Trennung erlangte der Tanz erneut – erstmalig seit der griechischen Antike – gesellschaftliches Gewicht. Die Improvisation wird immer mehr durch feste, aber komplizierte Schrittfolgen und Figuren ersetzt. Daher genügte zuweilen auch ein gutes Gedächtnis nicht mehr. So erscheint denn auch 1581 in Venedig das bedeutsame ***Tanzbuch***[6] von ***Fabritio Caroso***. Als Tanzmeister schuf er u.a. elegante Balli und Balletti. Er beschreibt noch alle Tänze und Figuren ohne spezifische Tanzschrift rein verbal. Sein Buch beginnt jedoch mit höfischen Regeln[7], z.B. wie der Herr sein Barett handhaben, abnehmen und mit der Innenseite zum Körper halten muss. Alsbald erscheinen dann weitere Tanzbücher, z.B. 1602 von Tanzmeister ***Caesare Negri***. Er berücksichtigte auch spanische Tänze.

Im 15. Jh. gab es vier Grundrhythmen: Bassadanza im 6/8-, Saltarello im 3/4-, Quadernaria im 4/4- und Piva im 2/4-Takt. Im 16. Jh. bis um 1650 gibt es– da kein Haupttanz die Alleinherrschaft übernimmt – recht große Freiheiten. Gewöhnlich begann ein Abend mit einer würdevollen ***Pavane*** (4/4,), die als Schreit- und Schautanz Reichtum und Pracht demonstrierte (Schrittbeschreibungen u.a. in [Großkreutz]). Andere einleitende Schreittänze sind Basse Danse und Passamezzo. Danach folgte oft die ***Galliarde*** (3/4, 3/2). In ihr konnte der Tänzer den Zuschauern seine technischen Fertigkeiten durch Improvisationen, viele Variationen,

[6] Das älteste italienisches Tanztraktat von 1390 befindet sich in der Nationalbibliothek London. Das nächste bekannte „Libro dell' arte di danzare" stammt von Antonio ***Cornazano*** , der um 1465 in Placenza lebte. Mehrere Bücher zum Tanz und Tanzbücher von etwa 1400 bis 1600 beschreibt [Großkreutz].

[7] Erwähnt sei, dass bereits ***Diokletian*** (245 - 313) das Zeremoniell festlegte, wie sich Untertanen bei der Begrüßung zu verhalten haben.

hohe Sprünge und komplizierte Drehungen beweisen. Von seiner Partnerin wurden alle Schritte in einfacher Form nachgeahmt. Andere Springtänze sind Saltarello (6/8) oder Tourdion.

In vielen Bassedanze und Quademarien des 15. Jh. wurden auch kleine Szenen aufgenommen. Dabei läuft z.B. die Dame dem Herrn fort, der sie am Schluss des Tanzes wieder glücklich einfängt. In beliebten Reigentänzen, den Branles gibt es auch pantomimische Einlagen, wie Imitation von Pferdegetrappel, Drohgebärden und Fahnenschwingen.

Ein Beispiel für die große und schnelle Verbreitung des Renaissance-Tanzes ist Königin ***Elisabeth I.*** von England (1533-1603). Sie war eine begeisterte Tänzerin und tanzte jeden Morgen, gleichsam als Frühsport, bis ins hohe Alter fünf Galliarden.

Ballett und Barocktanz

Im frühen 17.Jh. ging die Führung der Tanzentwicklung von Italien nach Frankreich über. Die französischen Tänze wurden Vorbild für alle höfischen und bürgerlichen Kreise. U.a. entwickelten sich in Frankreich bevorzugt die größeren, selbständigen, choreographierten (*griechisch* ***choreia*** Tanz; ***graphia*** Schrift) Aufführungen. Hervor gingen sie aus den prunkvollen Aufzügen, den allegorischen Darstellungen und Maskenspielen mit Pantomime sowie den Tanzeinlagen der Renaissance-Feste an den italienischen Fürstenhöfe. Die erste, heute bekannte große Tanzeinlage fand 1489 anlässlich der Hochzeit von Gian Galeazzo ***Sforza*** und Isabella von ***Aragón*** in Mailand statt. Besonders hervorzuheben ist das erste abendfüllende „*Le Ballet Comique de la Reine*“ (Das Komische Ballett der Königin), welches für eine Fürstenhochzeit im Pariser Louvre uraufgeführt wurde. Von ihm existiert heute noch die vollständige Partitur. Durch diese Entwicklung entsteht eine neue Kunstgattung: Der nur von Musik begeleitete Kunst-Tanz. Aus ihm entwickelt sich schrittweise das heutige **Ballett** (*italienisch* ***balletto***, von ***ballo*** Tanz, *französisch* ***ballet***; s.S. 103). Der Begriff wird heute mehrfach gebraucht und zwar sowohl für jeglichen *künstlerischen* Bühnentanz als auch für einzelne *szenische* Tanzdarbietungen mit Musik. Außerdem wird er für die (niedergelegte) *Choreographie* von Tänzen, für die speziell zum künstlerischen Tanzen geschaffenen *Musikwerke* und für ein *Ensemble* von Tänzern (Truppe, Compagnie) benutzt, das entsprechende Tanzvorführungen zeigt. Zur Tanzkomposition gehören Musik, Bühnenbild, Beleuchtung und Kostüm. Heute wird Ballett von den im 20. Jh. entstandenen Tanzformen, wie Ausdruckstanz, Jazzdance, Modern Dance, New Dance und modernes Tanztheater (s.u.) unterschieden.

Eine erste Blütezeit hatte es als höfisches Ballett[8] (ballet de cour) unter ***Ludwig XIV***. (1643 - 1715), der bereits 13-jährig am 26.2.1651 „öffentlich“ im Ballett „Kassandra“ auftrat. Er war ein leidenschaftlicher Tänzer, hat in 27 großen Balletten mitgewirkt und trat auch gern als Darsteller weiblicher Rollen in kurzem Röckchen auf. Zwanzig Jahre lang nahm er täglich eine Stunde Tanzunterricht. Er förderte, verlangte und bewirkte so ein hohes tänzerisches Niveau des Hofadels (dem es dadurch auch an Zeit zu Ränken fehlte). Seinen Beinamen „***Sonnenkönig***“ erhielt er durch seinen Auftritt als Apollo im Sonnengewand im „Ballett de la Nuit“ (Ballet der Nacht, 1653, siehe nebenstehendes Bild). Demonstrativ zeigte er sich so als mythischer Gott der Künste und des Lichts, der die Dunkelheit vertreibt. Damit begann er als erster, Tanzen politisch zu instrumentalisieren. Doch gleichzeitig bewirkte er eine neue Epoche der Tanzgeschichte (s.u.). Letztmalig trat er mit 31 Jahren am 13.2.1669 im Ballett „Flora“ auf. Für seinen „Bühnenabtritt“ werden u.a. folgende Gründe genannt: Er wollte seinen

[8] Es hatte eigentlich schon 1533 begonnen, als die tanzbegeisterte Katharina von ***Medici*** den französischen König ***Heinrich II.*** heiratete und bald danach den gesamten französischen Hof tanzen ließ.

künstlerischen Ruf nicht gefährden, er hatte bereits einen Bauch bzw. er war über eine Stelle in Jean ***Racine***s (1639 - 1699), „Britannicus“ verärgert.

1661 gründete ***Ludwig XIV.*** die „Academie royale de danse“ (Königliche Akademie des Tanzes). Ihr 1. Direktor war Henri ***Prévost*** (### - ###), dem bald der Ballettmeister Pierre ***Beauchamp*** (1636 - 1705) folgte. Er schrieb zahlreichen Ballette, welche Komödien von ***Molière*** (eigentlich Jean Baptiste Poquelin; 1622 - 1673) umsetzen und u.a. von Philippe ***Quinault*** librettiert wurden (Handlung, Szenario). Die Musik dazu komponierte Jean-Baptiste ***Lully*** (1632 - 1687, der auch hervorragender Geiger und Tänzer war. 1669 gründete ***Beauchamp*** die „Académie royale de musique“ und das danse d'école (akademisches Ballett) der späteren Pariser Opéra. U.a. legte er die fünf Positionen mit nach außen gedrehten Beinen fest (s.u. und Bild ###). Von Beginn an stand ihm ein Kollegium aus 13 der geschicktesten Tänzer Frankreichs zur Seite. Ihr großer Einfluss bestand darin, dass sich jeder Tänzer und Tanzlehrer von ihnen prüfen lassen musste. Eine wichtige Aufgabe der Akademie war es, Tanzschritte und Tänze festzulegen und laufend zu ergänzen. Auch die Ausbildung von Tänzern erfolgte hier. Weiter wurde die erste brauchbare Tanzschrift (s.u.) entwickelt. So konnte ein umfangreiches, heute noch weitgehend verfügbares Archiv von etwa 400 Tänzen entstehen. Auch die Tänze ließen sich weitgehend detailgenau überall rekonstruieren und aufführen. Seitdem ist Französisch die internationale Ballettsprache.

Tänzer der Ballette waren zunächst ausschließlich männliche Angehörige des Hofes. Bald kamen auch ausgewählte, nicht adlige Berufskünstler hinzu. Da mit Masken getanzt wurde, waren die weiblichen Rollen leicht zu erfüllen. Ab 1661 war es auch zahlendem Publikum möglich, die Ballettaufführungen der „Académie royale de danse“ zu besuchen). 1681 wurden auf Veranlassung von ***Beauchamp*** in der Inszenierung des Balletts „Le Triomphe de l’Amour“ (Der Sieg der Liebe) erstmalig auch Berufstänzerinnen zugelassen: Es trat Mademoiselle de la ***Fontaine*** als erste Ballerina auf und erstmals gab es auch ein „Pas de deux“ (Paartanz mit fester Gliederung: Entree, Duett, Soli und Coda). Damit war das Männermonopol gebrochen, und es beginnt – selbst wenn zunächst noch Tänzer vorherrschen – der Siegeszug der Tänzerinnen. Weibliche Anmut gibt den Tänzen einen bisher nicht gekannten Reiz und bewirkt eine erotische Komponente.

Um 1685 geriet ***Ludwig XIV.*** unter den Einfluss von Françoise d’Aubigné, Marquise de ***Maintenon*** (1635 - 1719). Als strenge Katholikin wird ihr die Vertreibung der Hugenotten zugeschrieben. Insgesamt verbreitete sie eine gewisse Schwere und Düsternis am Hof, worunter auch die Künste litten. Als 1687 Jean-Baptiste ***Lully*** starb, zog sich auch Pierre ***Beauchamp*** ins Privatleben zurück. Für etwa fünfzig Jahre entstand ein künstlerisches Vakuum. Immer bedeutsamer wurden hochkomplizierte Bewegungen und die Sprünge der Tänzer, die dem hohen C der Tenöre entsprechen. Aus den nur 20 Grundschritten um 1700, die allerdings recht vielfältig modifizierbar waren, hatte sich alsbald eine weitaus größere Anzahl entwickelt. Dadurch entfernte sich der „künstlerische“ Tanz (Ballett im Saal und auf der Bühne) immer mehr vom allgemeinen Gesellschaftstanz (s.u.). In ihm wurden alle Sprünge verboten. Denn die Nichtberufstänzer konnten solch hohen technischen Ansprüchen nicht mehr genügen und wandten sich deshalb anderen, einfacheren Tanzrichtungen zu. Nach dem Tode ***Ludwig XIV.*** (1715) wird am Hofe ohnehin immer seltener getanzt und bis 1760 erscheinen auch keine neuen Tanzbeschreibungen in Frankreich. Es wurde nur Tradiertes fortgesetzt. Hierfür sind z.T. auch Kriege verantwortlich, die ganz Europa überzogen.

Besonders deutlich empfindet Jean-Georges ***Noverre*** den Widerspruch zwischen französischer Aufklärung und dem erstarrten, barocken Prunkballett. Daher fordert er 1760 in seinen „Briefen über die Tanzkunst“ ein dramaturgisch wie kompositorisch durchgearbeitetes ***Handlungsballett*** (Ballet d'action). Die ersten Werke dieser Art sind der „Don Juan“ von Christoph Willibald Ritter von ***Gluck*** (1714 - 1787) in der Choreographie von G. ***Angiolini*** (1761) und „Medea und Jason“ (1763) von Jean-Georges ***Noverre***. Nur so konnte das Ballett die französische Revolution (1788/89) überleben. Eine später erfolgende Weiterentwicklung

ist der ***Ausdruckstanz*** (*freier Tanz*), wie er insbesondere von Isadora ***Duncan***, (1877 - 1927) entwickelt wurde. Nunmehr sind die Bewegungsabläufe nicht mehr tradiert festgelegt und es entstehen erhebliche Probleme für die Tanzschrift (s.u.). Da diese Schwierigkeiten gleichermaßen für alle weiteren Entwicklungen bei Bühnentanz und dem Ballett bestehen, braucht hier auf die einzelnen Varianten, wie Ausdruckstanz, Jazzdance, Modern Dance, New Dance und modernes Tanztheater nicht weiter eingegangen zu werden.

Im ***„Gesellschaftstanz“***. erfolgte bereits ab 1650 der Übergang vom Reigen zum ***Einzelpaar-Tanz***. Zunächst wurde er in strenger Rangordnung kolonnenweise mit dem König an der Spitze durchgeführt. Unter mehreren Paartänzen wurde bald das ***Menuett*** (*französisch* ***pas menu*** kleiner Schritt; Details S. 128f. und späteres Bild 72) der wichtigste Tanz. Es war sehr schwierig und enthielt viele genau festgelegte Fußwege und Fußbewegungen. Selbst zum vorläufigen Einüben waren etwa drei Monate erforderlich. Der König hat es täglich trainiert.

Ursprünglich war das Menuett ein Volkstanz in Poitous im Südwesten Frankreichs. Es wurde aber, wie viele andere französische Nationaltänze, für den Hof umgeformt. Wenn der König dann diese Tänze tanzte, zeigte er damit auch die Herrschaft über dieses Gebiet an. Aus dieser Entwicklung entstand gegen Ende des 17. Jh. der typisch höfische ***Barocktanz*** (heutige Bezeichnung). Er erreichte, wie das Ballett, ein sehr hohes Niveau. Schließlich wurde er von den gleichen adligen Personen getanzt.

Eine wichtige Vereinfachung trat am 27.10.1684 ein: In Fontainbleau wurde von Damen des französischen Hofes erstmalig ein ***Contredance anglaise*** (kurz Anglaise) aus England gezeigt. Er war vom englischen Tanzmeister ***Isaac*** einstudiert. In England war dieser ***country dance*** – die Umbildung zu contredanse und Kontratanz beruht wahrscheinlich auf Missverständnisse – als traditioneller „Volkstanz“ schon seit dem 16. Jh. in Gebrauch. Die Tänze enthielten nur einfache Tanzschritte, waren daher leicht zu lernen. Unterschiede gab es nur in der Aufstellung (anfangs nur Kreis, Quadrat und Gasse) und den geometrischen Raumbewegungen der Tänzer. Bereits 1651 veröffentlichte der Verleger und Musiker John ***Playford*** (1623 - 1686) in seinem Buch “The English Dancing Master” 104 solche Tänze. Das Buch wurde mehrfach übersetzt, erlebte 18 Auflagen und enthielt schließlich 1728 fast tausend Tänze. Bald wurden diese Tänze – selbst gegen den Widerspruch vieler Tanzmeister – auch in Frankreich immer beliebter. Aus der Karreeaufstellung entwickelte sich der Cottillon (von ***Feuillet*** 1706 notiert, s.u.), aus daraus schließlich die Quadrille.

Seit 1716 fanden in der ***Pariser Opéra*** öffentliche Bälle für die gehobene Gesellschaft statt. 1726 wurde Marie ***Camargo*** (eigentlich Marie-Anne de Cupis de Camargo; 1710 - 1770) erste Solotänzerin der Opéra. Sie bewältigte nicht nur Sprünge, die zuvor nur von Männern gezeigt wurden, sondern schuf auch neue, höchst schwierige und wirkungsvolle. U.a. wird die für das Ballett wesentliche 180°-Ausdrehung der Beine auf sie zurückgeführt. Weiter schaffte sie den Blockabsatz des Tanzschuhe ab und verkürzte den Rock so weit, dass ihre Beinarbeit sichtbar wurde. Damit löste sie einen Skandal aus. Das heute übliche Tutu, ein glockenförmiger Rock aus durchscheinendem Stoff, kam erst durch Marie ***Taglionis*** (1804 - 1884) Auftritt in „La Sylphide“ von 1832 in Mode. Sie setzte auch den *Spitzentanz* durch.

In Paris war so eine neue Bühnenform, die Ballettoper (opéra-ballet) entstanden. In ihr wurden die Tänze durch ein gemeinsames Motiv inhaltlich aneinander gereiht. Als erste gilt „Les Indes galantes“ (1735) von Jean-Philippe ***Rameau*** (1683 - 1764). Typisch für Frankreich ist es daher, dass seine Oper aus dem Ballett hervorging. In Italien und Wien wurden dagegen in schon vorhandene Opern erst später Balletteinlagen eingefügt. Daher gelang es Frankreich, bei der instrumentalen Tanzmusik dieselbe Vormachtstellung zu erreichen, welche die italienische Oper in der Vokalmusik hatte.

Neben den streng geregelten Hofbällen gab es auch freiere Formen wie den Maskenball. Auf einem solchen Maskenball sollen sich später ***Ludwig XV.*** (1710 - 1774) und seine einflussreiche Mätresse, Marquise de ***Pompadour*** (geborene Jeanne Antoinette Poisson; 1721 - 1764) kannengelernt haben.

Pantomime und Mime pur

Pantomime *(griechisch **mimos*** Nachahmer, Schauspieler, Darsteller und ***pantos*** ganz, völlig, äußerst, allerlei, jeder, s.S. 103) wird heute sowohl für den Künstler als auch für seine Darstellung benutzt. Ähnlich wie der Tanz ist die Pantomime eine darstellende Kunst ohne Benutzung von Sprache. Im Gegensatz zum Tanz existiert nur sehr selten Musikbegleitung. Daher hat die Pantomime auch meist keine betont rhythmischen (artistischen) oder sich wiederholenden Abläufe. Sie hat aber immer Inhaltsbezüge. Ihre Handlungen und Charaktere werden ausschließlich durch Mimik (Mienenspiel), Gestik (Gebärden) und tanzähnliche Bewegung unter sparsamer Verwendung von Kostümen, Masken oder sonstigen Requisiten ausgedrückt. Insofern besteht eine gewisse Ähnlichkeit zum Handlungsballett und Ausdruckstanz.

Die Pantomime dürfte ähnlich alt wie der Tanz sein. Schon immer haben Menschen das Verhalten von Tieren oder typische Szenen aus ihrem Leben nachgeahmt. Schließlich ahmen ja auch Tiere andere nach, um dadurch Vorteile, z.B. Schutz zu gewinnen. In Indien ist die Pantomime für mehrere Jh. v.Chr. nachgewiesen. Als selbstständige Kunstform tritt sie um 400 v.Chr. in Griechenland auf. Ab etwa 20 v.Chr. war bei den Römern die tragische und komische Pantomime beliebt. Mit dem Niedergang des römischen Reiches ging auch ihr Kunstwert verloren. Da immer mehr unzüchtige Sprache und Handlungen zunahmen wurde sie unter ***Justinian I.*** dem Großen (eigentlich Flavius Petrus Sabbatius; 482 - 565) verboten. Jedoch im 16. Jh. blühte sie in Italien in der improvisierten und etwas stereotypen ***Commedia dell'arte*** wieder auf. Von hier aus verbreitete sie sich nach England und Frankreich. Meist stand Harlekin oder Pierrot (u.a. als liebeskranker Clown) im ihrem Mittelpunkt. Sie überlebte später im Zirkus, im Varieté (als ausgefeiltes Bühnen- und Kostümspektakel) und solider im Stummfilm (u.a. ***Chaplin***).

Der teilweise Niedergang des künstlerischen Niveaus der Pantomime bewegte um 1928 insbesondere Etienne ***Decroux*** eine neue Stilrichtung die ***Mime pur*** (reine Mime) zu begründen. Vorbilder waren für ihn Jacques ***Copeau*** (1878 - 1949) und ***Dullin***. Vor allem von seinen Schülern Marcel ***Marceau*** (eigentlich Marcel Mangel; *1923; z.B. mit seinem Clown Bip) und S. ***Molcho*** wurde sie vollendet. So beginnt in den 80er und 90er Jahren des 20.Jh. erneut ein deutlicher Aufschwung. Bei dieser Entwicklung entschied sich ***Decroux*** dafür, vollständig auf Kostüme, Ausstattung (Möbel, Requisiten, Dekor), Sprache, Lichteffekte (welche die klare Sicht verhindern) und artistische Leistungen (wie komplizierte Sprünge, Beinspreizungen und Spitzentanz) zu verzichten. Da ihm diese Einschränkung jedoch noch nicht genügten, verlangt er, auch alle Gesichtausdrücke zu unterbinden (Hauptunterschied zur Pantomime!). Weiter meint er, nicht kontinuierliche sondern nur diskrete Bewegungen zulassen zu dürfen. Er führt daher erstens für eine jede einzelne Bewegung – es können einige gleichzeitig erfolgen – ein subjektives Zeitquant von etwa $^1/_{16}$ Sekunde ein (vgl. Band 1 individuelles Gedächtnis). Die Bewegungen erfolgen entweder ruckartig (doc) oder gleichmäßig in dieser Zeit (fondu). Zweitens reduziert er die Bewegungen auf nur wenige vereinfachend festgelegte „Gelenke" der Gliedmaßen und der Wirbelsäule (vgl. Bild 60a und b; jedoch ohne Hand!). Auch die hier stattfinden Bewegungen werden diskretisiert und zwar auf Auslenkungen von ganzzahligen Vielfachen von 45°, ausnahmsweise 22,5° oder Extremlagen. Als Bewegungsarten lässt er die Beugung (inclination), die Drehung (rotation) und die Verschiebung (translation) zu. Damit wird die Anzahl der prinzipiellen Bewegungsmöglichkeiten (Bewegungsakkorde) gewaltig eingeschränkt. Helmar ***Frank*** (*1931) rechnet hierüber aus, dass es etwa 100 000 Kombinationen von Stellungen der Arme, der Beine und des Rumpfes gibt. Weiter folgert er, weil nicht alles gleichzeitig bewegt wird, dass sich so ein optimaler Informationsfluss von etwas mehr als 15 Bit/s ergibt (vgl. Band 1. S. 319) [Frank].

Inhaltliches Ziel von ***Decroux*** war es, alltägliche Zustände oder Prozesse zu mimen, wie etwa: Tragen einer Last auf dem Kopf, Sich Setzen, Hingabe, In Gedanken hin und her gehen,

Statue sein, große Hitze, Niesen oder eine Marionette „vorführen“, die langsam an den Fingerknöchelchen hochgezogen wird. Da für ihn der Mime weder Redner noch Tänzer ist, muss er den Eindruck vermeiden, dass er sich an das Publikum wendet. In der Mime darf es auch keine Wiederholungsketten geben. Dennoch kann der Mime z.B. die Illusion eines fortwährenden Gehens in dieselbe Richtung erzeugen, ohne sich vom Fleck zu rühren. Ebenso kann er ein imaginäres Treppenhaus hinauf- und hinabsteigen oder auf einen irrealen Baum klettern. Dabei muss ein so überzeugender Eindruck entstehen, dass dem Zuschauer nur die Abwesenheit des Treppenhauses oder des Baumes als Halluzination erscheint.

Die Bewegungsmöglichkeiten sind also in der Mime pur, insbesondere im Vergleich zu Pantomime, Tanz und Oper extrem eingeschränkt. Schematisch zeigt dies **Bild 62**. Hierdurch kann eine Bewegungsschrift (s.u.) der Mime pur recht einfach ausfallen.

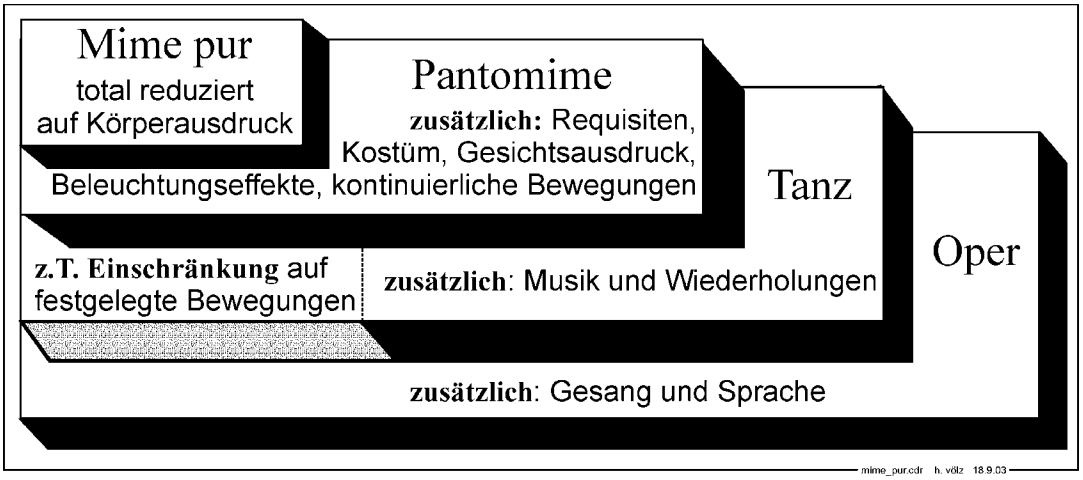


Bild 62. Abgrenzung der typischen Eigenschaften von Mime pur, Pantomime, Tanz und Oper.

Allgemeiner Tanz

Die Vielfalt der Tänze ist sehr groß, ihr Spektrum und ihr Anwendungsbezug sind äußerst vielfältig. Das macht eine Systematisierung äußerst schwierig. Einen Versuch zeigt **Bild 63**. Wie üblich sind in den darunter stehenden Feldern Beispiele und Hinweise eingetragen. Zunächst erfolgt eine Einteilung, die für alle Tänze und Bewegungen gültig ist, und zwar nach der Anzahl der beteiligten Tänzer und ihrer Stellung gegenüber einem eventuellen Publikum. Die nächste Klassifizierung unterscheidet Sakral- bzw. Kulttänze von Profan- bzw. weltlichen Tänzen. **Sakral**- bzw. Kulttänze sind sehr alt, werden z.T. aber heute noch ausgeführt. Sie hängen vor allem mit Zauber, Opfern, Verherrlichungen und Beschwörungen zusammen. Durch sie werden u.a. Götter oder gottähnliche Gegenstände verehrt. Der Einzelne oder die Gemeinschaft erhoffen sich durch sie Lebensvorteile. **Profan-** bzw. weltliche Tänze führen Menschen dagegen vor allem zum eigenen Vergnügen, zur Unterhaltung, zur Pflege von Bräuchen oder zu bestimmten Anlässen aus. Die Abtrennung des weltlichen vom sakralem Tanz geschah wohl erstmalig im Altertum, u.a. bei den Ägyptern und bei den Griechen. Die Griechen kannten bereits sehr viele Profantänze. In der Literatur werden bei den Profantänzen meist künstlerischer Tanz, Volkstanz und Gesellschaftstanz unterschieden. Da diese Einteilung nicht ganz zwanglos möglich ist, wurde im Bild 63 noch die Gruppe Sonderfälle hinzugefügt.

Bisher sind hier vor allem die **künstlerischen Varianten**, wie Ballett, Bühnen-, Theater-, Renaissance-, Barock-, Ausdrucks-Tanz, Jazzdance, modern dance, Pantomime und Mime pur behandelt bzw. erwähnt. Eventuell zu ergänzen wären u.a. noch klassische nationale Tänze, wie aus Nahost (z.B. Bauchtanz), Indien (mit erheblichem Anteil von Fingerarbeit), Japan usw. Doch für die unten behandelten Tanzschriften ergeben sich daraus kaum zusätzliche Fakten. Außerdem ist bei ihnen der Übergang zum Volks- und Gesellschaftstanz teilweise recht fließend. Deshalb sind weitere Ergänzungen hier nicht nötig. Zusätzlich ist

auch die Unterscheidung von Volks- und Gesellschaftstanz recht schwierig. Für beide gibt es weder eine befriedigende Begriffbestimmung noch eindeutige Abgrenzungen. Daher müssen ihnen einige Tanzarten ziemlich willkürlich zugeordnet werden. Einen sehr vollständigen Überblick zu all diesen Tänzen mit recht ausführlichen Beschreibungen gibt [Lidmila]. Bei Volkstänzen ist vor allem [Goldschmidt] zu nennen.

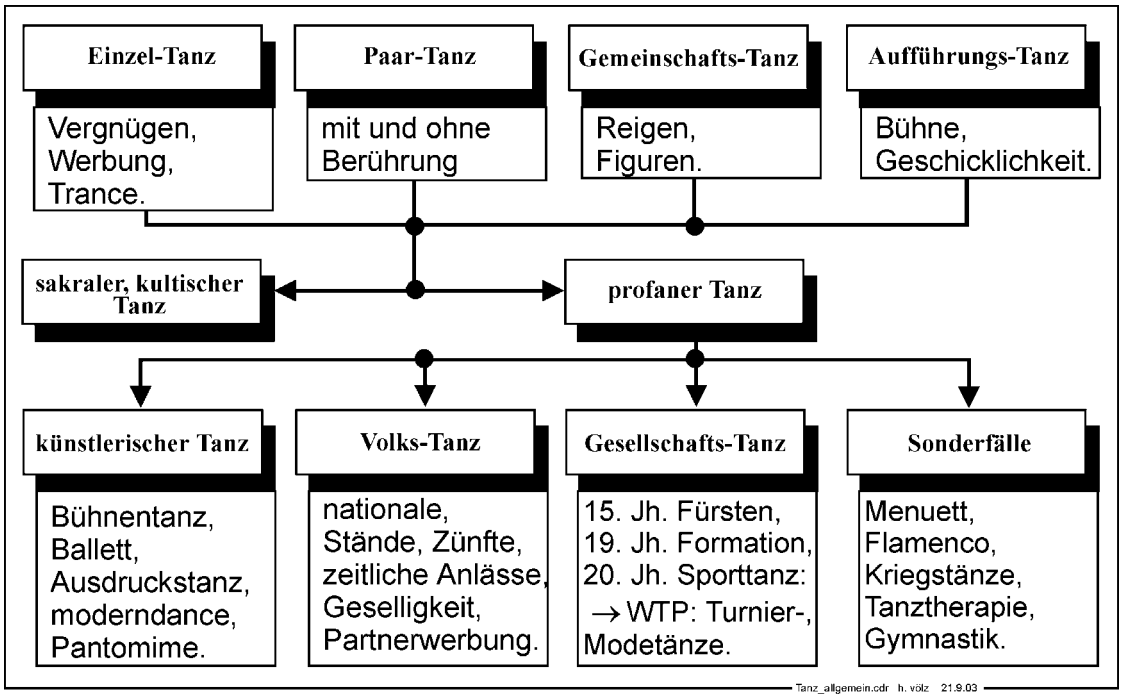


Bild 63. Mögliche Einteilung für die Vielfalt der verschiedenen Tänze.

Die typischen **Volks-Tänze** gibt es ab 13. Jh.. Sie werden hauptsächlich vom „gewöhnlichen“ Volk getanzt. Vor ihrer Entstehung existiert keine Choreographie. Ihr erster Ablauf ergibt sich weitgehend spontan aus einer Situation. Anschließend werden sie im Tanzen weiter geformt. Auf diese Weise sind sie erheblich durch Traditionen geprägt und werden nur sehr selten irgendwie aufgeschrieben. Ihre Weitergabe erfolgt fast ausschließlich durch Vor-, Nach- und Mitmachen. Dennoch waren sie immer wieder die Quelle für höfische und künstlerische Tänzen (s.S. 110). Die wichtigsten Klassen betreffen:

- National-Tänze, wie Rheinländer, Polka, Csárdás, Mazurka und Sirtaki,
- Berufe, Stände und Zünfte,
- Anlässe im Lebenslauf und zu den Jahrezeiten, wie Geburt; Hochzeit, Ernte usw.,
- Gesellige Tänze, die auf Bräuchen beruhen und zur vorwiegend der Unterhaltung dienen,
- Geschicklichkeits-Tänze, wie Schwert- oder Kesselflickertanz und
- Partnerwerbung. Sie besonders dort wichtig, wo es keinen anderen Weg zum gegenseitigen Kennenlernen gibt.

Der **Gesellschaftstanz** dient – so eine übliche Definition – der Unterhaltung und Geselligkeit. Damit ist jedoch kaum eine Unterscheidung zum Volkstanz möglich. Auch die Aussage, dass unter diesem Begriff gesellschaftlich übliche Tänze einer Epoche zusammengefasst werden, ist wenig hilfreich. Der Unterschied ist fast nur ***geschichtlich herleitbar***.

Zunächst bildet sich an italienischen Fürstenhöfen der Renaissance (s.o.) eine „feinere“ und kompliziertere Form der Volkstänze heraus. Das setzt sich im Barock (s.o.) und Rokoko u.a. mit dem führend werdenden Menuett fort. Im 19. Jh. wurden höfischen Formationstänze z.B. Kontertänze, Quadrillen und Polonaisen sehr beliebt. Doch als die adeligen Schichten an Bedeutung verlieren, schwindet diese Trennung von Volks- und Gesellschaftstanz. Beide werden formal immer weniger unterscheidbar. Bestenfalls bleibt eine gesellschaftlich-

moralische Bewertung übrig. Sie hat extrem beim Walzer gewechselt. Zunächst war er ein Skandal. Durfte bei ihm ein Mann eine fremde Frau doch so umfassen, wie es sonst in der Öffentlichkeit völlig unzulässig war. Nach und nach wurde der Walzer aber für den Gesellschaftstanz so kennzeichnend. wie zur Barockzeit das Menuett. Als ein gewisser Unterschied gilt nun etwa: Volkstänze sind Gruppen- und Gesellschaftstänze Paartänze.

Bald verlangt die Demokratisierung, dass im Prinzip jeder Mann mit jeder Frau als Tanzpaar zum Tanz schreiten kann. Das erfordert jedoch genaue und allgemeingültige Festlegung der Tänze und Tanzabläufe. Hierdurch hebt sich der Gesellschaftstanz noch deutlicher vom Volkstanz ab, der weiterhin lokal recht unterschiedlich bleibt, sich spontan entfaltet und anlässlich bestimmter Ereignisse erfolgt.

So wie sich aus dem Sport der Leistungssport entwickelte, so entsteht neben dem allgemeinen Gesellschaftstanz auch der Tanzsport, der im Gegendsatz zum „normalen“ Gesellschaftstanz immer weniger dem reinen Vergnügen, der Geselligkeit und dem Finden von Partnern dient. Der entsprechenden Turniertanz nimmt dabei auch Formen eines Schautanzes an. Weiter werden die Paare nach Fertigkeiten bewertet und erhalten eventuell Auszeichnungen. Das erfordert weltweite Festlegungen, Gremien, Tanzlehrer und Tanzrichter. So bildet sich der Unterschied von Amateur- und Profitänzern heraus. Seit 1909 gibt es Weltmeisterschaften für Tanzpaare. Seit 1927 finden Europameisterschaften für Amateure statt. 1920 gab es das erste Tanzlehrertreffen. 1921 wird der „Reichsverbands für Tanzsport“ gegründet. Unter anderem werden genaue Vorschriften für zulässige Tanzschritte festgelegt. 1929 definiert die „Great Conference“ in London weitere Details. Für Tanzturniere muss die Tanzfläche mindestens 180 m^2 groß und die kürzere Seite mindestens 12 m lang sein. Die Tanzrichtung verläuft entlang den Wänden linksherum. Da es sich um Leistungsport handelt, sind auch Tempi bestimmt, die physiologisch optimal liegen müssen (vgl. **Bild 64**): Foxtrott 38 - 42; Quickstepp 54 - 56; Tango 30 - 32; Walzer 36 - 38 und Blues 30 -34 Takte je Minute. Es entstehen Minimalforderungen für Leistungsklassen der Tanzpaare (von E bis A aufwärts und S als Sonderklasse). Weiter werden Regelungen für Kinder-, Jugend- und Seniorenklassen aufgestellt. Ferner gibt es auch Turniere für Formationstänze mit bis zu 8 Paaren. Als Wertungskriterien für den Aufstieg gelten Takt und Grundrhythmus, Bewegungsablauf, Körperhaltung, rhythmische Gestaltung und Fußarbeit, außerdem Choreographie und Kreativität. 1950 wird für Profis das „International Council of Ballroom Dancing“ (ICBD) in London und 1957 für Amateuren das „International Council of Amateur Dancers (ICAD) in Bremen gebildet. 1963 wird vom „Internationalen Rat für Gesellschaftstanz“ in London das Welttanzprogramm (WTP) mit 12 Tänzen beschlossen. Daraus leiten sich auch die 11 Turniertänze (TT) und die Tanzausbildung ab. Es werden 3 Gruppen unterschieden:

1. Vier ***Standardtänze***: Foxtrott (= Quickstepp), langsamem Walzer, Wiener Walzer und Tango, beim TT auch Slowfox.
2. ***Acht Latein- und Nordamerikanische Tänze***: Paso doble, Samba, Rumba, Jive, Cha-Cha-Cha, Blues, Rock'n'Roll (beim TT eigene Disziplin) und die Disco-Tänze (nicht TT).
3. ***Modetänze***, die ab ca. 1900 auftreten und meist nur kurze Zeit bestehen, Sie gehören nicht zum WTP und TT.

Bei den nicht-europäischen Tänzen wird nicht die originale Tanzform der Herkunftsländer verwendet, sondern eine den europäischen Konventionen angepasste Vereinfachung. Als Besonderheit sei erwähnt, dass es auch Wettbewerbe für Rollstuhlfahrer gibt. 1997 wird der Tanzsport schließlich vom IOK als olympische Sportart anerkannt.

Obwohl beim WTP und TT fast ausschließlich die geschlossene Tanzhaltung vorgeschrieben ist, entstanden zwischen 1960 und 1972 viele Modetänze, z.B. Twist-, Beat- und Soul-Tänze ohne Tanzhaltung. Sie ermöglichen betont zwangloser Bewegung (Solo-Disco). Zwischen 1972 und 1974 gab es eine große Tanzmüdigkeit. Danach begannen wieder

verstärkt Berührungstänze. Sehr viel weitere Details zum modernen Gesellschaftstanz enthält vor allem [Lidmila].

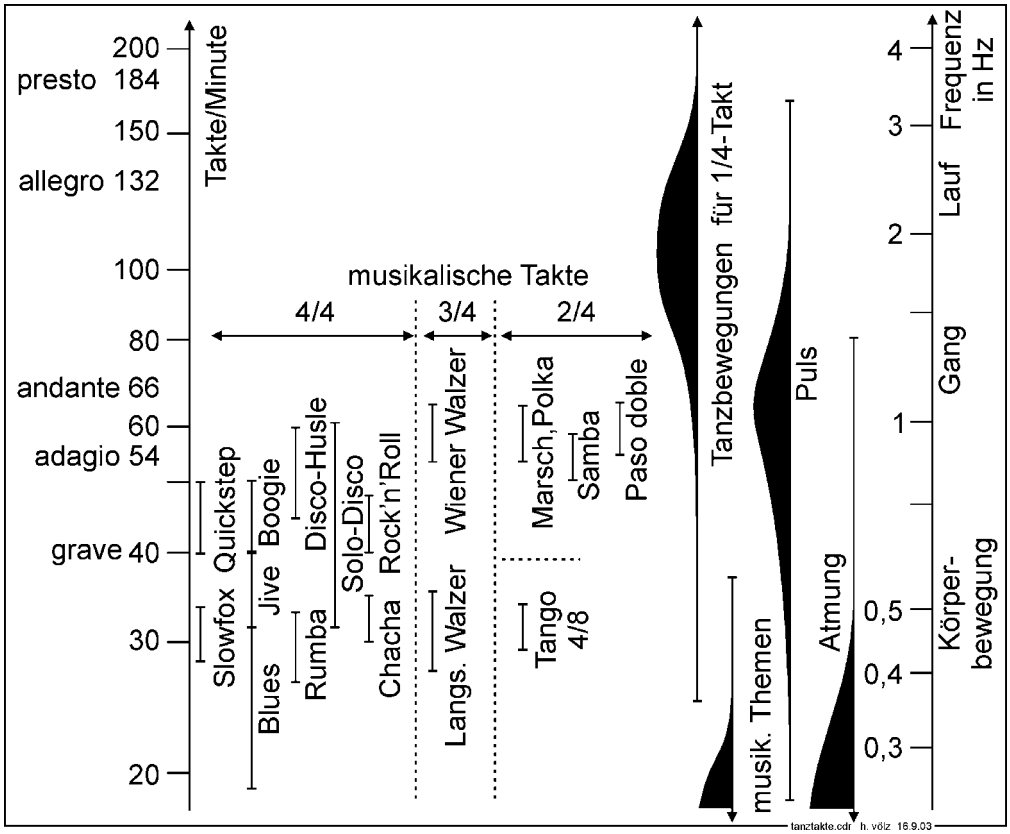


Bild 64. Die Zuordnung der Tanzrhythmen zu Köperrhythmen und physiologischen Werten. Da Tanzbewegungen den Taktteilen folgen, liegt das Bewegungsspektrum bei höheren Frequenzen als die Takte. In Bezug zu Bild 50 ist hier ein kleinerer Frequenzbereich dargestellt.

Nicht alle Tänze und tanzartigen Bewegungen lassen sich zwanglos den drei Klassen: Künstlerischer, Volks- und Gesellschaftstanz zuordnen. Daher sind in Bild 63 noch die **Sonderfälle** vorhanden. Dort sind auch bereits die kultischen und sakralen Tänze unabhängig herausgestellt. Hier ist eventuell auch das sich in ***Trance Tanzen*** einzuordnen, um so Kontakt zu Göttern aufzunehmen. Doch wenn es dazu dient Menschen zu heilen ist es wohl anderer Art und gehört in das ziemlich eigenständige Gebiet der Nutzung des Tanzes für die Gesundheit. Hier wird in den letzten Jahrzehnten z.B. mit der ***Tanztherapie*** versucht, Menschen (wieder) kontaktfähiger zu machen. Die ***rhythmische Sportgymnastik*** – die als erster der Komponist Émile ***Jaques-Dalcroze*** (1865 - 1950) lehrte – nutzt wie jede ***Gymnastik*** den Tanz zum besseren Fittsein. Weiter sind ***Krieg***stänze bekannt, die den Zweck haben, bei den Soldaten mehr Mut zu bewirken. Einst wurde mit speziellen ***Werbe***tänze versucht, Männer für den Militärdienst anzuheuern. Jede ***Militärparade*** ähnelt ziemlich deutlich Schautänzen. Doch auch sie passt nicht zu den o.g. drei Klassen. Es sei aber erwähnt, das früher bei Fürstenbesuchen oder bei der Ankunft fremder Gesandten nicht ***militärische Paraden***, sondern ***Tanzarrangements*** vorgeführt wurden ([Schikowski] S. 92). Weiter kann der Tanz in Verbindung mit Gesang auch Landes, Stammes- und sogar Familiengeschichte bewahren und weitervermitteln. Dies erfolgt z.B. beim Berufsstand der (weiblichen) ***Griots*** in Westafrika. Eine Mischung aus pantomimischem Tanz und Waffenspiel ist die ***Moreske***, die als Grotesktanz mit allerlei Verdrehungen des Kopfes und der Glieder und willkürlichen Sprüngen abläuft. Im 15. Jh. gab es eine Truppe aus Moreskentänzern. Hieraus entwickelte sich dann ein ***Maskentanz*** [Boehm]. Schließlich seien Flamenco, Fado und Tango erwähnt, die sowohl als künstlerischer als auch als Volkstanz auftreten. Ähnliches gilt auch für den

Stepptanz. Bevor zur Tanzschrift übergegangen wird, ist mit **Bild 65** eine Übersicht zur Geschichte des Tanzes gegeben.

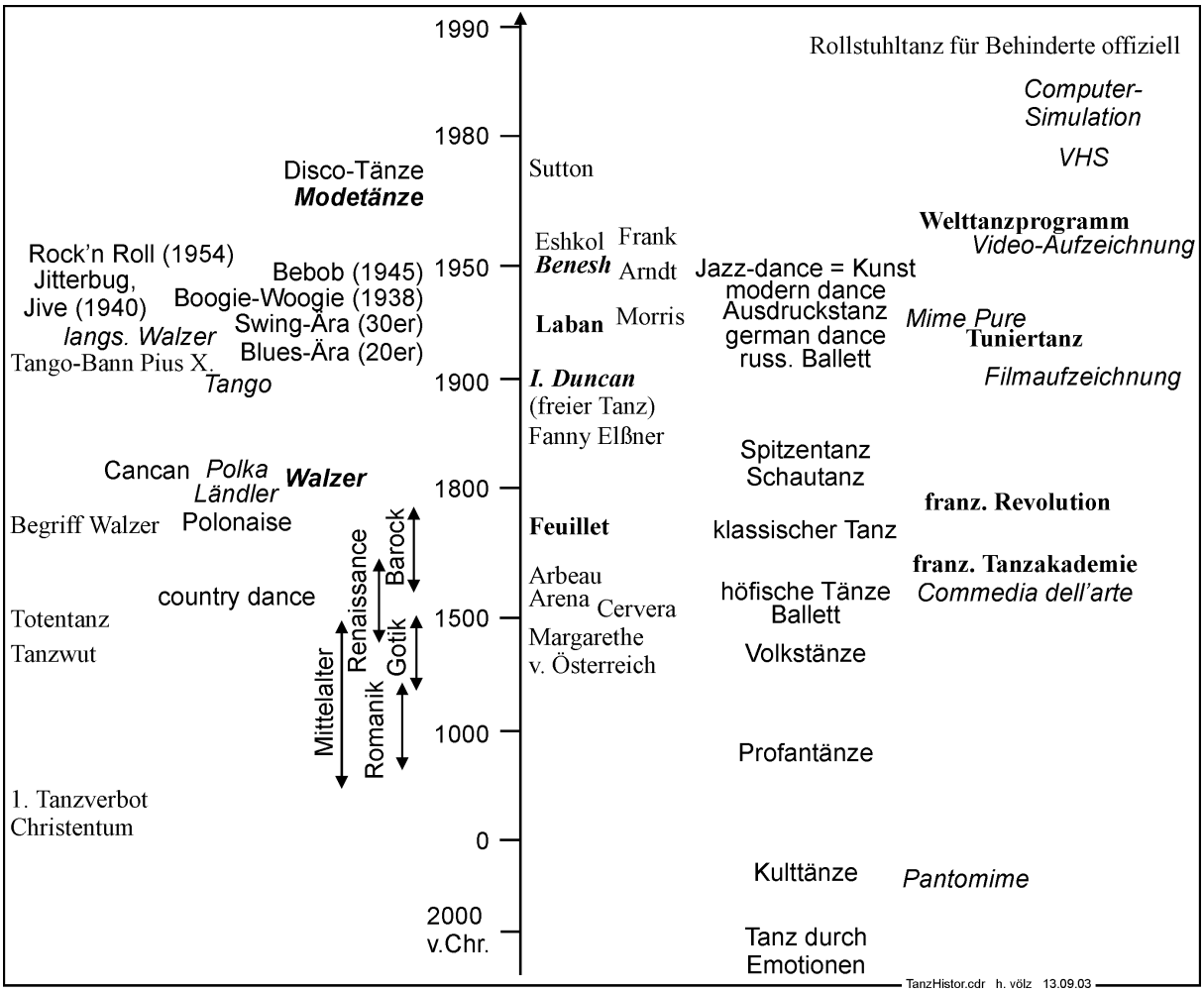


Bild 65. Überblick zur geschichtlichen Entwicklung des Tanzes (vgl. auch S. 126ff.).

Grundlagen der Tanzschriften

Im folgenden wird fast nur noch der Tanz und kaum mehr die allgemeinere Bewegung berücksichtigt. Zur Begründung sei ein Zitat aus der einzigen umfassenden Publikation zu Tanzschriften von Klaudia ***Jeschke*** (*1950) [Jeschke] S. 20 angeführt:

> *Das Bedürfnis nach schriftlicher Fixierung von Bewegungsabläufen äußert sich außer im Tanz (Theater-, Gesellschafts- und Volkstanz) in verschiedenen anderen Bereichen: im Sprechtheater* (dazu gehören offensichtlich auch Film und Fernsehen H.V.)*, in der Arbeitsanalyse und in der Psychologie. Die Anzahl der Schriften für diese drei Gebiete ist gering. Nahezu alle Notationen sind für den Tanz, sowohl in seiner theatralischen wie pädagogischen Anwendung konzipiert. Allein der Tanz benutzt ja auch die Bewegung als ausschließliches Gestaltungsmittel.*

Menschliche Bewegungen geschehen immer im 3-dimensionalen Raum und laufen in der Zeit ab. Sie sind insbesondere beim Tanz beabsichtigt, gehorchen physikalischen Gesetzen und sind beobachtbar. Daraus leiten sich die folgenden drei Ebenen ab, die sich ergänzen und mit unterschiedlichen Methoden zu beschreiben sind. Die entsprechenden Zusammenhänge zeigt **Bild 66**:

1. Die ***physiologisch-psychologische*** Ebene (oben im Bild 66) ist durch die ***Absicht***, das bewusste ***Wollen***, den Willen des Tänzers bestimmt, seine Körpergestalt zu verändern und

sich im Raum zu bewegen. Insbesondere beim künstlerischen Tanz hat der Tänzer die Absicht, das Ziel mit seinem Tanz, dem Publikum Inhalte zu übermitteln. Hierzu gibt es einige Tanzbeschreibungen. In diese Ebene gehören aber auch die Freude an der Bewegung, das Vergnügen im Tanz und die mit dem Tanz erfolgende Kommunikation, z.B. zu anderen Tänzern. Für die Realisierung dieser Absichten und Ziele, für die Durchführung des Tanzes ist schließlich immer ein ***Kraftaufwand*** erforderlich.

2. In der ***physikalisch-theoretischen*** Ebene werden die Zusammenhänge zwischen der aufgewendeten Kraft/Energie mit der daraus folgenden Wirkung, eben der Tanzbewegung erfasst. Dies kann mit wenigen Grundbegriffen und Gesetzen der Physik, die unten behandelt sind, geschehen. In dieser Ebene tritt besonders deutlich die Trennung in der folgenden dritten der Beschreibungsebene in Erscheinung. Für diese physikalisch-theoretische Ebene gibt es kaum Tanzbeschreibungen. Dem Tänzer kann sie jedoch ein ***tieferes Verständnis*** für seine Bewegungen und für den optimalen Einsatz von Kraft vermitteln. Entscheidend sind sie jedoch für die ***Modellierung und Simulation*** von Tanz, die in den letzten zwanzig Jahren zumindest die Tanznotation ergänzt hat.
3. Die eigentliche ***Beobachtungs-*** oder ***Beschreibungsebene*** ist – im Gegensatz zum gewohnten Raum-Zeit-Geschehen – in Körperraum und Bewegungs- (Tanz-) Raum zweigeteilt. Hierfür gibt es mehrere Gründe, die von der Absicht über die theoretischen Grundlagen und das Zuschauererleben bis zu den Notationen reichen. Zum Einem kann der Mensch nämlich seine Körperform verändern (z.B. die Hände heben, die Beine spreizen usw.). Dies ist am besten in einem Koordinatensystem zu erfassen, das auf den Körper bezogen ist und so den ***Körperraum*** bestimmt. Zum Anderen kann sich ein Mensch als Ganzes in der räumlichen Umgebung bewegen, z.B. hin- und hergehen, auch in die Höhe springen. Dieser Bezug kennzeichnet den ***Tanz-*** oder ***Bewegungsraum***. Für beide Räume gibt es unterschiedliche Zusammenhänge, die sich auch in Tanzbeschreibungen und Tanznotationen auswirken. Im Bild ist durch die Trennungslinie angedeutet, die gestrichelt und genickt von oben nach unten verläuft.

Relativ einfach sind die Einflüsse und Voraussetzungen für die Körpergestalt. Hierbei bleibt im Allgemeinen der Ort und die Ausrichtung (Seitenansicht) des Körpers im Raum unberücksichtigt.

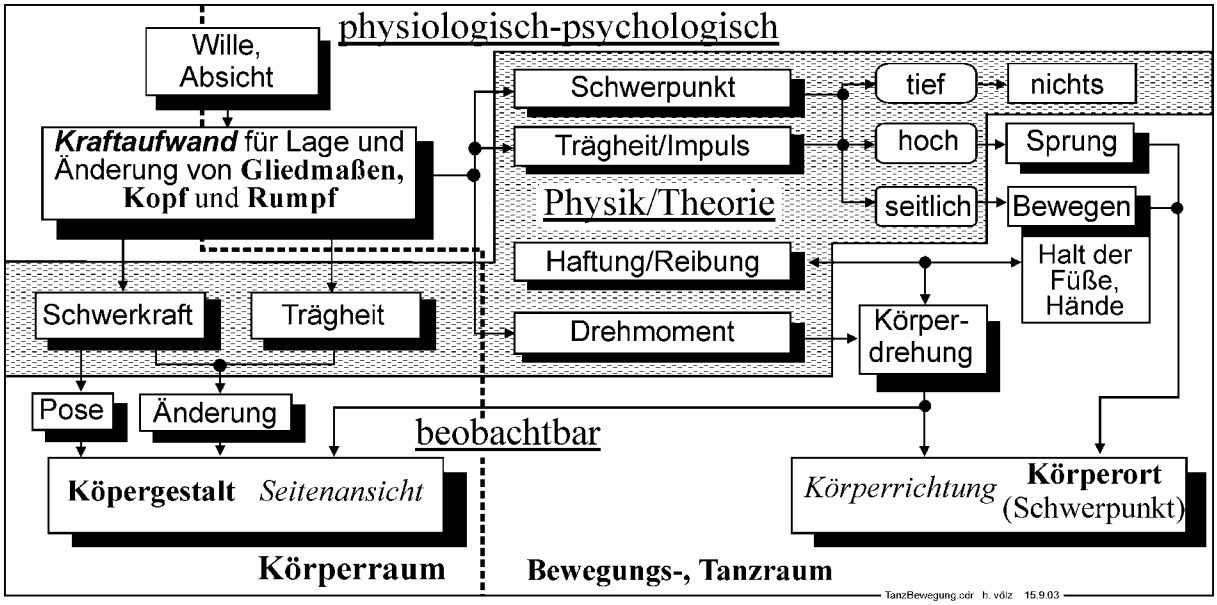


Bild 66. Aufteilung der Tanzbewegungen nach Körper- und Tanzraum einerseits und dem Geschehen von der Absicht über die physikalischen Grundlagen bis zur Beobachtbarkeit andererseits.

Für die Änderung ***Köpergestalt*** ist es günstig, von der ***Schwerkraft*** auszugehen. Sie ist eine Folge der Gravitation. Durch ihre Kraftwirkung wird jeder Körper zum Erdmittelpunkt hin gezogen. Daher benötigen wir z.B. auch dann ständig Kraft, wenn ein Arm unverändert waagrecht in der Höhe gehalten wird. Das gilt auch trotz der Körperruhe für alle (Tanz-) ***Posen***. Sie sind anstrengend. Die Wirkung der Schwerkraft ist dagegen nicht unmittelbar wahrnehmbar, wenn ein Körper irgendwo aufliegt und nicht weiter herunterfallen kann. Dennoch bewirkt die Schwerkraft, dass wir fest auf dem Boden stehen können. Auch das entspannte Herabhängen der Arme ist durch die Schwerkraft bestimmt.

Deutlich anderer Art ist die ***Trägheit***, auch Beharrungsvermögen genannt. Sie bewirkt, dass ein Körper, auf dem keine Kräfte einwirken, entweder ruht oder sich unaufhörlich mit gleichförmiger Geschwindigkeit fortbewegt. Dabei ist die unveränderliche Geschwindigkeit nicht unmittelbar einsichtig. Denn in der Wirklichkeit tritt bei (fast) jeder Bewegung Reibung (s.u.) auf, welche die Bewegung abbremst, verlangsamt. Deutlich bemerken wir die Trägheit dann, wenn eine hohe Geschwindigkeit – z.B. beim Laufen oder im Auto – plötzlich abgebremst werden muss. Umgekehrt wird auch Kraft benötigt, wenn eine Bewegung in Gang gesetzt werden soll. Entscheidend für den Kraftaufwand F (Bewegungsenergie) ist die Veränderung der Geschwindigkeit, also das Einleiten, Erhöhen oder Verringern von Bewegung. Die Größe dieser Änderung wird Beschleunigung b genannt. Das Verhältnis zwischen beiden bestimmt die Größe der zu bewegenden Masse m (physikalisch nicht korrekt das Gewicht) des Körpers:

$$F = m \cdot b. \tag{1}$$

Daher erfordert es weniger Kraft, einen Finger (mit kleiner Masse) schnell zu bewegen als ein massereicheres Bein. Die Schwerkraft ist eine spezielle Art von Beschleunigung und wird durch die Größe g beschrieben. Entsprechend gilt daher für sie

$$F_s = m \cdot g. \tag{2}$$

Viele Bewegungen sind vorteilhaft durch den ***Schwerpunkt*** der Körper zu beschreiben. Dies ist ein fiktiver, theoretisch bestimmter Ort, der vor allem durch die (jeweils aktuell vorhandene) Körperform festgelegt ist. Zu seiner Berechnung wird zunächst ein Koordinatensystem irgendwie festgelegt. Dann wird der Körper formal in viele hinreichend kleine Masseanteile m_i zerlegt. Sie besitzen zum Ursprung des Koordinatensystems die Entfernungen $r_i(x, y, z)$. Mit der Gesamtmasse M befindet sich dann der Schwerpunkt bei

$$r_s = \frac{\sum_i r_i \cdot m_i}{M}. \tag{3}$$

Bei einem verformbaren Körper – wie beim einem Tänzer – ändert sich folglich der Ort des Schwerpunkts mit seiner Gestalt. Bei konkaven Köperformen kann er sogar außerhalb des Körpers liegen. Dies ist z.B. bei den beiden linken Körperformen in Bild 61 der Fall und gilt immer, wenn Arme und Beine stark nach einer Seite vorgestreckt sind. Für die Bewegungen des Körpers hat der Schwerpunkt den großen Vorteil, dass angenommen werden kann, in ihm sei die gesamte Masse M vereinigt. Hieraus ergibt sich eine klare Trennung von Körper- und Tanzraum (s.u.). Ein wichtiger Vorteile des Schwerpunktes ist, dass es vielfach anzunehmen genügt, dass nur auf ihn die äußeren Kräfte einwirken. Folglich gelten dann hier auch die Gleichungen (1) und (2):

$$F_b = M \cdot b \text{ bzw. } F_s = M \cdot g. \tag{4}$$

Daher versucht die Schwerkraft den Schwerpunkt den Körpers nach unten, zum Erdmittelpunkt zu ziehen. Damit wir dadurch nicht umfallen, muss er sich oberhalb der Unterstützungsfläche befinden, die z.B. durch unsere Füße begrenzt ist. So entsteht die

Druckkraft auf den Boden. Wenn wir in die Knie gehen, wird der Scherpunkt tiefer, wenn wir die Arme aufwärts strecken höher verlagert. Solange dies hinreichend langsam erfolgt, gilt immer $b < g$ und wir bleiben fest auf dem Boden stehen. Anders ist es jedoch, wenn wir uns aus der Kniebeuge sehr schnell, ruckartig mit Emporstrecken der Arme erheben. Dabei wird der Schwerpunkt und damit die Körpermasse so stark nach oben beschleunigt, das $b > g$ ($F_b > F_s$) gilt. Die Folge ist, dass die Schwerkraft überwunden wird und wir einen ***Sprung*** nach oben machen (vgl. **Bild 67**). Natürlich ist unserem Aufwärtsstrecken bald ein Ende gesetzt. Dann geht b auf Null zurück, und es überwiegt erneut die Schwerkraft g. Folglich fallen wir auf die Erde zurück. Dagegen geschieht nichts Entscheidendes, wenn wir den Schwerpunkt nach unten verlagern. Das gilt sogar dann, wenn wir sehr schnell in die Knie gehen. b weist dabei in die Richtung von g und verstärkt dessen Wirkung. Wir haften dabei nur noch fester am Boden.

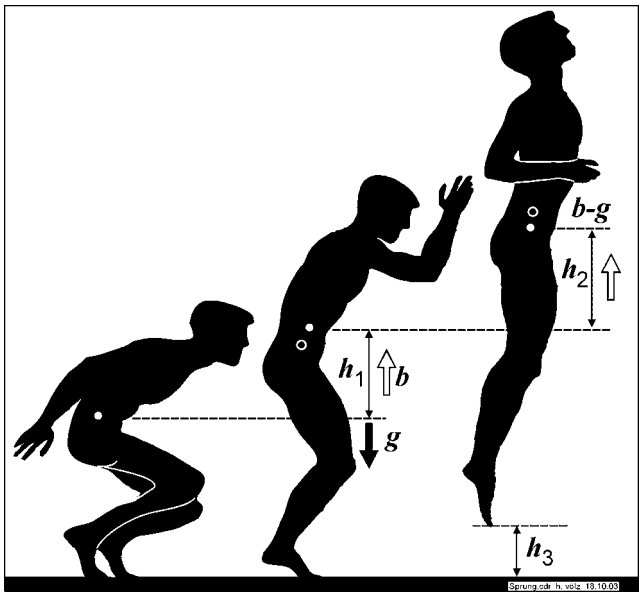


Bild 67. Bei der Kniebeuge und nach hinten unten gestreckten Beinen liegt der Scherpunkt (weißer Kreis) in der Bauchgegend. Beim Strecken der Beine und heben der Arme nach oben vorn, verlagert sich auch der Schwerpunkt im Körper höher (um h_1) und nach vorn (alte Stellung Kreis). Eigentlich müsste der Schwerpunkt am gleichen Ort bleiben, aber der entsprechende Druck nach unten wird am Boden aufgefangen, Die seitliche Verlagerung durch Reibung. Wenn die Streckung des Körpers schell geschieht, wird eine Beschleunigung b erzeugt, die stärker als die Scherkraft g ist. Dadurch tritt eine Bewegung nach oben (h_2) auf. Der Schwerpunkt und damit der Köper springt dadurch so hoch, bis $b - g = 0$ ist. Dann fällt der Körper wieder herab, weil die Schwerkraft überwiegt.

Durch Bewegung der Gliedmaßen oder Verformung des Körpers ist es auch möglich, den Schwerpunkt ***seitlich zu verlagern***. Wenn dies sehr langsam erfolgt, geschieht solange nichts deutlich Erkennbares, wie er über der Stützfläche der Füße bleibt. Gelangt er darüber hinaus, so würden wir ohne zusätzliche „Maßnahmen“ schlicht umfallen. Unser Gleichgewichtssinn bemerkt jedoch sofort diese Gefahr und automatisch bewegen wir ein Bein in diese Richtung um den Fall durch Vergrößerung und oder Verlagerung der Stützfläche abzufangen. Hierzu ist jedoch die Haftung des anderen Beines notwendig. Noch ausgeprägter tritt so etwas auf, wenn wir den Schwerpunkt schnell seitlich verlagern. Die entsprechende Beschleunigung $M \cdot b$ wirkt dann seitlich und muss ebenfalls durch Bodenhaftung oder Gegenbewegungen aufgefangen werden.

Insgesamt ist für alle ***seitlichen Schwerpunktverlagerungen*** Bodenhaftung, genauer ***Reibung*** erforderlich. Sie ist jedoch sowohl theoretisch als anschaulich schwer zu erfassen und kommt daher in der üblichen Physik auch höchsten als unerwünschter Störeffekt vor. Im täglichen Leben wird sie uns nur dann bewusst, wenn sie, wie bei Glatteis, nicht mehr ausreichend vorhanden ist. Wir können uns dann nur noch äußerst vorsichtig und langsam

bewegen. So ist es einzusehen, dass es uns ohne Reibung nicht möglich wäre, den Schwerpunkt seitlich zu verlagern. Dazu bedarf es dann ausschließlich einer äußeren Krafteinwirkung, die formal auf den Schwerpunkt einwirkt. Diese Betrachtung ist die theoretische Grundlage zur ***Definition des Bewegungs-*** oder ***Tanzraumes***. Hierin werden die oben eingeführten Körper-Koordinaten in den Schwerpunktes verlegt. In Gleichung (3) gilt daher r_s =0. Zusätzlich wird ein zweites Koordinatensystem x_T, y_T und z_T für den Tanzraum festgelegt. Hierin bewegt sich dann der Körperschwerpunkt. Ohne vorhandene Reibung sind dazu Kräfte aus diesem Tanzraum erforderlich. Mit Reibung können wir sie mittelbar aus dem Tanzraum auf den Körper übertragen. Genau dies geschieht z.B. immer, wenn wir laufen oder gehen. Der Impuls (Energie), den wir dabei auf den Schwerpunkt übertragen, verlangt eine Gegenwirkung am Boden (Newtons Gesetz: Kraft = Gegenkraft). Infolge der dortigen Reibung wird sie in Wärme umgewandelt. Wenn wir ein erhobenes Bein seitlich bewegen, so müsste, damit der Schwerpunk an seinem Ort bleibt, eigentlich gleichzeitig der Körper in Gegenrichtung bewegt werden. Doch dies können wir vermeiden, indem der andere Fuß diese Impuls durch Reibung (Bodenhaftung) abfängt. Sehr deutlich bemerken wir diese Reibung dann, wenn wir versuchen, einen belasteten Fuß auf dem Boden seitlich zu verschieben oder zu drehen. Die Wärmewirkung wird augenscheinlich, wenn wir ein Streichholz an der Reibfläche einer Streichholzschachtel entzünden. Genau solche Reibungen stören die üblichen Gleichungen der Mechanik. Weiter sind sie in der Technik deshalb wenig erwünscht, weil durch sie nutzbare Energie in nicht mehr nutzbare und unerwünschte Wärme gewandelt wird. Zur ihrer Verringerung werden deshalb z.B. Lager geölt.

Durch Reibung können wir den Köper auch in ***Drehung*** versetzen. Dazu ist ihm mit der Fußspitze ein Drehmoment zu erteilen. Für die rechnerische Analyse ist das ***Trägheitsmoment*** J des Körpers entscheidend. Hierzu muss eine Achse angenommen werden, um welche die Drehung erfolgt. Die oben eingeführten kleinen Masseteile werden jetzt m_k genannt und ihr Abstand zur Drehachse betrage r_k. Dann gilt für das Trägheitsmoment

$$J = \sum_k m_k \cdot r_k \ .$$

Gemäß dieser Formel tragen weiter entfernte (größere r_k) Masseteile mehr zum Trägheitsmoment bei, als jene die dicht bei der Rotationsachse liegen. Durch Änderung der Körperform kann somit das Drehmoment leicht verändert werden. Die Energie einer Drehung ist neben dem Trägheitsmoment nur noch von der Rotationsgeschwindigkeit von $\omega = 2 \cdot \pi \cdot f$ (f = Drehzahl) abhängig und der zugehörige ***Drehimpuls*** beträgt (darin bedeutet „×“ das mathematische Vektorprodukt):

$$L = J \times \omega.$$

Ohne äußere Einwirkung bleibt ein Drehimpuls immer unverändert erhalten. Daher kann die Drehzahl f über Änderung des Trägheitsmomentes J verändert werden ($J \cdot f$ = konstant). Ein Tänzer leitet z.B. bei weit ausgestreckten Armen durch die Füße eine Drehung des Körpers ein. Dann kann er anschließend die Drehzahl deutlich erhöhen, indem er die Arme eng an den Körper anlegt. Denn dabei wird sein Trägheitsmoment erheblich verkleinert.

Für ein Tanzgeschehen lassen sich etwa die folgenden fünf Abschnitte unterscheiden:

1. Der ***gedankliche Entwurf***, die geistige Vorwegnahme von Tanz, z.B. eines Balletts als zusammenhängendes Werk. Er fehlt aus mehreren Gründen, auf die noch einzugehen ist im Bild 66.
2. Die ***Absicht***, das Wollen und Vermögen der Tänzer dies zu realisieren.
3. Der ***physikalisch-energetische*** Wirkungsmechanismus beim Tanz.
4. Das ***realisierte Tanzgeschehen***. Nur dieses ist der Beobachtung zugänglich und

5. sollte damit beim ***Zuschauer*** nach Möglichkeit die in 1. beabsichtigte Wirkung hervorrufen. Das dies nicht immer eintritt, ist im Abschnitt 1.4 mittels Bild 1.9 genauer erklärt. Daher fehlt auch dieser Punkt im Bild 66.

Durch eine ideale Tanzschrift sind folglich eine Überfülle von Eigenschaften und Forderungen, die hoch variablen, dreidimensional räumlichen Köperformen und die zeitliche Abläufe zu erfassen. Das dürfte für eine einzige Schrift kaum möglich sein. Es sind vielmahr deutliche Vereinfachungen notwendig, die natürlich auch vom jeweiligen Zweck, von der beabsichtigten Anwendung der Schrift, aber auch von der typischen Tanzart (vgl. z.B. Bild 63) abhängen. Diese Komplexität dürfte eine wesentliche Ursache des ***vorhandenen Standes*** sein. Selbst bei der Einschränkung auf den künstlerischen Bühnentanz wird er von Klaudia ***Jeschke*** (*1950) [Jeschke] S. 17 wie folgt beschrieben:

> ***„****Was sich für die Musik herausgebildet hat, kam für den Tanz nie zustande: eine über Jahrzehnte hinweg verbindliche Notation.“ .... „Die vergeblichen Bemühungen, ein der Musiknotenschrift vergleichbares Notationssystem auch für den Tanz zu schaffen, lösten einander nicht nur rasch ab, sie besaßen darüber hinaus auch nur einen eng begrenzten Geltungsbereich. Zusammenhänge lassen sich nur sporadisch nachweisen; nichts scheint für eine kontinuierliche Entwicklung zu sprechen.“* Weiter S.34: *„Betrachtet man nämlich die verschiedenen Schriften, so fällt auf, wie selten und wenn überhaupt, wie oberflächlich sich deren Autoren mit anderen, schon bestehenden Notationssystemen befassen.“*

Für die ***spezifischen Anwendungen*** lassen sich die folgenden Aspekte unterscheiden:

1. ***Antizipierendes*** (vorausdenkendes) Hilfsmittel beim ***Entwickeln einer Choreographie***.
2. ***Gedächtnishilfe*** für Choreographen während einer ***Einstudierung***.
3. ***Unmittelbare Gedächtnisstütze*** während der ***Proben***arbeit und vor jeder Aufführung.
4. ***Archivierung*** von Choreographien als kulturgeschichtliches Gedächtnis.
5. ***Erinnerungsstütze*** einer vorangegangenen Produktion für eine ***Wiederaufnahme***.
6. Hilfsmittel in der ***Tanzpädagogik*** und ***Tanzausbildung.***

Für Tanzschriften entfällt (leider) der Punkt 1. nahezu vollständig. Dies belegt u.a. das folgende Zitat [Jeschke] S. 139:

> *In der Tanzgeschichte finden sich keine Belege dafür, dass ein Ballett mit Hilfe einer Tanzschrift vor Probenbeginn niedergeschrieben worden wäre, oder dass sich ein Choreograph dem Prozess zur Erlernung eines relativ komplizierten Schriftsystems unterworfen hätte, um seine Bewegungsideen aufzeichnen zu können.*
>
> *Vorhanden sind lediglich Skizzen zu Bewegungsabläufen, Fixierungen von Bewegungsideen, Notierungen von Gruppenformationen, von denen man weiß, dass sie vor der praktischen Arbeit im Probensaal konzipiert wurden. Abbilder der Erscheinungsformen von Tanz sind also hauptsächlich übermittelt worden, wenn von einem vorausplanenden und kreativen Gebrauch von Tanznotationen die Rede ist. Umfassende Texte, d.h. technische Inhalte von Balletten oder die Anweisungen zu deren Ausführung, sind in der Tanzpraxis vor einem Probenprozess nicht fixiert worden.*

Wird der Ablauf einer Tanzproduktion mit einer Musikproduktion verglichen, so ergibt sich ein deutlich anderer Zusammenhang (**Bild 68**). Ein Komponist schafft nach eigenen Ideen und Vorstellungen, Klangversuchen am Flügel usw. eine Partitur als endgültiges und verbindliches Werk. Ihre Notenschrift ist die einzige gültige und immer wieder benutzte Basis für jede Musikaufführung. Nur sehr selten greift der Komponist dabei noch ein. Für historische Werke ist dies ohnehin nicht möglich. Die Notenschrift der Partitur erfüllt problemlos alle o.g. 6 Punkte. Von der Musikpartitur kann daher ein Sänger und/oder

Instrumentalist unmittelbar das Werk darbieten. Die Notenschrift läst ihnen dabei soviel Freiheiten, dass eine individuelle Gestaltung möglich ist, die vom Hörer auch gefordert wird. Bei komplexeren, vor allem konzertanten Werken tritt ein Dirigent dazwischen, der von der Partitur aus die individuelle Gestaltung festlegt und die einzelnen Musiker, Sänger koordiniert. Für die Sänger (ähnlich beim Schauspiel) ist meist noch eine Souffleuse vorhanden, welche als Gedächtnishilfe für den Text usw. auf der Basis der Partitur mitwirkt. Bedeutsam für diese Abläufe ist, dass alle aktiv Beteiligten und z.T. sogar die Hörer die Notenschrift oder gar die Partitur lesen können (s. S. 96).

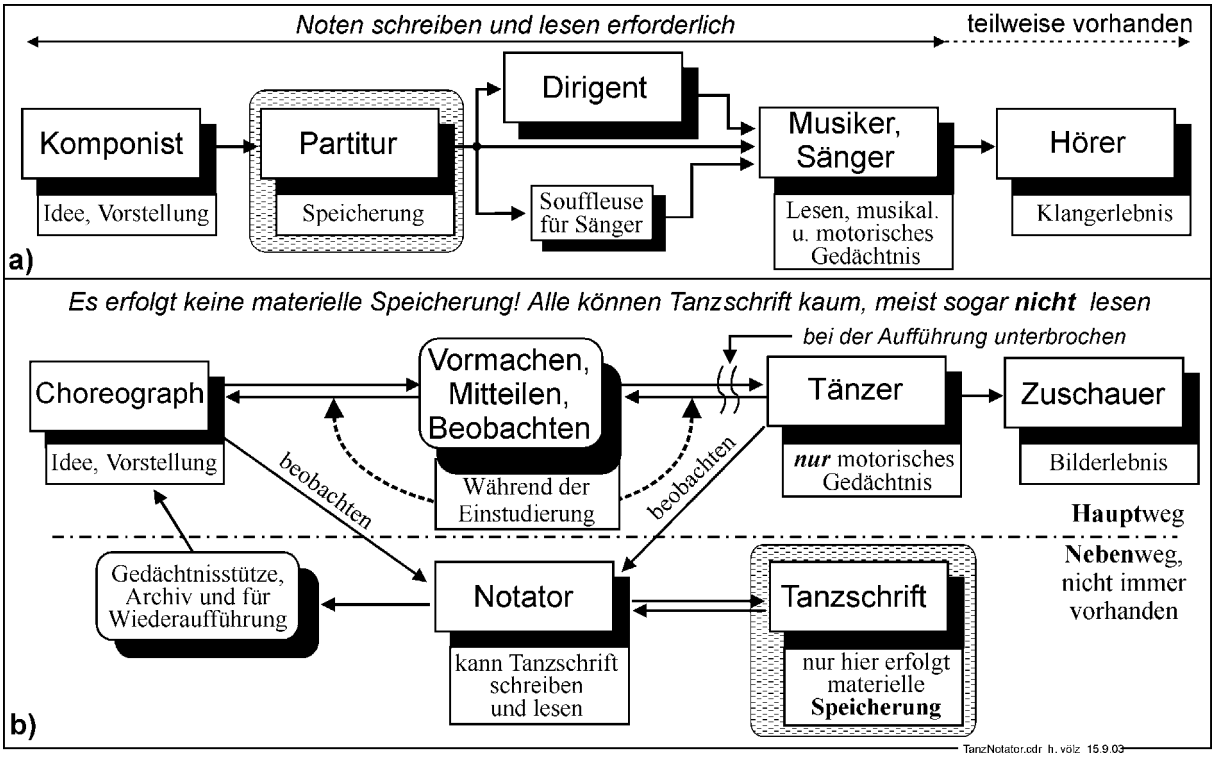


Bild 68. Vergleich der Nutzung von Noten- (a) und Tanzschrift (b) für eine Aufführung.

Beim Tanz ist der Ablauf deutlich anders (Bild 68b). Der Choreograph hat eine Idee bzw. geistige Vorstellung vom endgültigen Werk. Er teilt dies den Tänzern verbal (für fixierte Tanzfiguren) und durch Vormachen mit. Durch Beobachtung des dann Entstehenden ändert er ständig improvisierend viele Details. Die Einstudierung ist so ein vielfältiges, experimentelles Wechselspiel zwischen den Ideen des Choreographen und dem was die Tänzer daraus jeweils (auch kreativ) gestalten. Bei der Aufführung des Werkes sind dann die Tänzer allein auf ihr motorisches Gedächtnis angewiesen. Es ist auch der Weg zum Choreographen abgeschnitten, und kein Dirigent kann helfend einwirken. Günstigstenfalls kann bei einem Ballett die Musik als eine Art Souffleuse unterstützend wirksam werden. Selbst wenn eine Tanzschrift vorhanden wäre, könnte sie dem Tänzer nicht hilfreich sein: Wie sollten er sie beim Tanz lesen!?. Wenn schon der Choreograph und noch mehr die Tänzer so gut wie keine Tanzschrift benutzen, so gilt das natürlich erst recht für die Zuschauer. Teilweise gibt es jedoch eine Ausnahme: Viele Opern- und Ballettensemble haben einen **Notator** fest angestellt, der auch *Choreologe*[9] heißt. Er ist nahezu der Einzige, der Tanzschrift schreiben und lesen kann. Während der Proben und bei den Aufführungen fertigt er entsprechende (Tanz-) „Protokolle“ an. So kann die Aufzeichnung einer Choreographie[10] als gespeichertes Werk entstehen. Beim

[9] So heißen Notatoren für die Benesh-Notation, die in 2 bis 3 Jahren im ***Choreologischen Institut*** in London, das von ***Benesh*** (s.u.) gegründet wurde, ausgebildet werden. Es steht unter der Protektion des Royal Ballet.

[10] Nur hier ist eigentlich der Begriff „Choreographie“ (*griechisch* ***choreia*** Tanz; ***graphia*** Schrift) berechtigt. Es ist geradezu paradox, dass, wie oben gesagt, der Choreo**graph** zwar ein Tanzwerk konzipiert und einstudiert, aber so gut wie nie aufschreibt, sondern dazu des Notators bedarf.

Tanz ist sie daher quasi das Endprodukt einer Aufführung, während die Partitur in der Musik der Aufführung vorausgeht. Erst diese (nicht immer vorhandene) Tanz-Aufzeichnung erfüllt dann die Anforderungen der obigen sechs Punkte. Bei einer Wiederaufführung überlässt ein Choreograph zuweilen sogar dem Notator vollständig die Einstudierung. Die Folge ist, dass Tanzschrift nur sehr wenige lesen oder gar schreiben können. Fast nie wird sie von Tänzern beherrscht, teilweise ist sie nicht einmal bekannt. Selbst Choreographen bedürfen praktisch immer der Vermittlung von Tanzschriftaufzeichnungen durch den Notator. So etwas wirkt sich natürlich nachteilig auf das Tanzgeschehen aus (s.o.). Eine etwas größere Bedeutung besitzt die Tanzschrift in der Pädagogik, der Theorie und insbesondere in der Tanzgeschichte. Doch die Vielzahl der vorhandenen und sehr unterschiedlichen Tanzschriften setzt hier deutliche Grenzen. Wegen derartiger Probleme stellt Klaudia ***Jeschke*** die interessante und allgemeinere Frage, ob es für Tanz als optisches Geschehen überhaupt jemals eine gute „optische“ Fixierung geben könnte [Jeschke][11] S. 140.

Ausgewählte Tanzschriften

Im Folgenden werden die vielen, z.T. sehr verschiedenen Tanzschriften weder einzeln noch ausführlich beschrieben. Sie sollen hier ja nicht gelehrt werden. Für die generelle Speicherung von Bewegungen sind nämlich vor allem die verschiedenen Grundprinzipien wichtig. Daraus folgt auch eine etwas andere Systematik als sie in [Jeschke] gewählt wurde. Auch die geschichtliche Entwicklung der Tanzschriften (vgl. Bild 65) wird hier nur mittelbar, d.h. nebenbei dargestellt. Mehrfach wird vermutet, dass bereits die alten ***Ägypter*** und ***Römer*** Tanzschriften besaßen, über die aber weiter nichts bekannt ist [Encarta, Tanznotation]. Auch in ***Indien*** gab es recht früh eine Tanzschrift[12], und in der ***chinesischen*** Musikgeschichte gibt es seit dem Mittelalter eine gut entwickelte Tanzschrift. [Jaschinski, Notation] S. 267 u. 282.

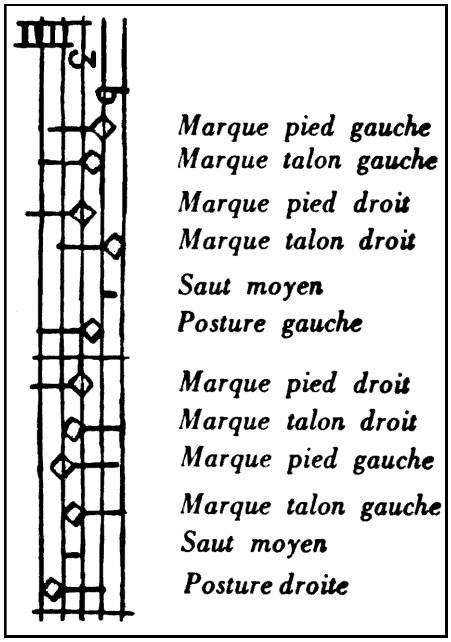
Eine typische menschliche Eigenschaft ist das Streben nach Einfachheit und Wiederholbarkeit. Beim Verhalten kommt noch das Streben nach einem minimalen Energieaufwand für jede Bewegung hinzu. Hierdurch entstehen beim Tanz bestimmte (optimale) Posen und Bewegungsabläufe, insbesondere Tanzschritte. Sie wurden und werden häufig tradierend festgeschrieben. Damit sie gelehrt werden können, erhalten sie jeweils einen Namen. Namen sind auch mittels der üblichen Schrift festzuhalten, setzen jedoch eine Tanzkompetenz (Fähigkeit zur Code-Interpretation) voraus. Denn es sind damit keine Hinweise zur Ausführung der Schritte usw. gegeben. Jedoch allein durch Nennung des Namens kann so einem trainierten Tänzer die gewünschte Bewegung mitgeteilt werden. In diese Kategorie fällt u.a. die älteste bekannte Sammlung von Tänzen aus dem 15. und 16. Jh., welche als Tanzbuch der ***Margarethe von Österreich*** bezeichnet wird. Es enthält unter dem Liedtext Buchstaben-Kürzel, die verbal die zugehörenden Schritte benennen. Zuweilen werden auch die Körperhaltungen benannt (vgl. u.a. Burgundische Handschrift mit Details in [Großkreutz] S. 29ff).

Das nächste bedeutende Tanzbuch stammt vom Domherrn in Langres, Jehan ***Tabourot*** (1520 - ca. 1595). Unter dem Pseudonym Thoinot ***Arbeau*** fasst er hierin die Tanzkunst des 16. Jh. zusammen. Es ist das ergiebigste Tanzbuch der Renaissance und wird meist als „Orchesographie“ bezeichnet, trägt jedoch den langen Titel: „Orchésographie et traicté en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances“. Es erschien 1588 bei Jehan des ***Preyz*** zu Lengres in drei Auflagen (vgl. [Jeschke] S. 174, viele Details in [Großkreutz] S. 53ff.). In ihm sind die einzelnen Tanzschritte ohne Abkürzung neben die um 90° gedrehten Noten geschrieben (s. nebenstehendes Bild). Außerdem sind die einzelnen Tänze in ihren Schrittfolgen und allen

[11] Aus der Sicht der Sinnesphysiologie käme dann nur noch akustisch, also eine Tanz-„Sprache“, in Betracht. Alle anderen Sinneskanäle sind zu so einer hinreichend detaillierten „Beschreibung“ generell ungeeignet. Doch akustische Tanzaufzeichnung ist wohl aus vielen Gründen nicht praktikabel. Außerdem müsste sie ja wiederum schriftlich, also optisch notiert werden. Auf die elektronischen Möglichkeiten von Video und Simulation ist weiter unten eingegangen (H.V.).

[12] Indische Tänzer lernen sogar Augäpfel und Augenbrauen choreographiegerecht zu bewegen.

Details mit relativ langen Texten ausführlich erklärt. Ferner werden neue Möglichkeiten von Schrittkombinationen vorgestellt sowie Haltungen und Fußpositionen erfunden, zu denen es auch Zeichnungen gibt. Schließlich enthält das Buch auch Anstandsregeln und sogar Ansätze zu einer Tanztheorie. Meist wird der klassische Dialog mit einem fiktiven Gesprächspartner „Capriol“ benutzt.



Die Einfachheit von vollständigen oder abgekürzten Namen für Tanzschritte und -folgen, besitzt auch Nachteile. Infolge der Tradierung der Schritte ist sie nur in einem bestimmten Zeitraum (Tanzkompetenz) verständlich. Zusätzlich kann es durch die jeweils verwendete Nationalsprache Verständnisschwierigkeiten geben. Da im Laufe der Zeit immer mehr Tanzschritte entstehen, wird diese Aufzeichnung immer komplexer und damit schließlich sehr unübersichtlich. Dennoch wird sie bis heute immer mal wieder neu angewendet.

Universeller erscheinen dagegen rein bildliche Darstellungen, die bereits im Altertum auftreten. **Bild 69**a zeigt einige griechische Beispiele, die jedoch eigentlich nur Posen oder Momentaufnahmen sind. Dies gilt auch für die Darstellung der 5 Grundpositionen des Balletts in Bild 69b (vgl. S. 109/110). Über den Bildern befindet sich eine typische Tanzschrift (s.u. Feuillet) der Fußstellungen. Die Bildfolge des klassischen Sprungschritts **Pas de chat** (französisch Katzenschritt, vgl. auch S. 131) von Bild 69c entstammt [Rebling] S. 357, wo 20 weitere Bilder dieser Art vorhanden sind. Auch in der ungarischen Ballett-Schule werden ähnliche Bildfolgen benutzt. In dem Lehrbuch [N.N. Methodik Tanz] sind 420 Figuren vorgestellt, die in 9 Jahren gelernt werden sollen. Ein Beispiel zeigt Bild 69b (S. 159). Die dazugehörende Beschreibung macht klar, dass Bildfolgen nur ein Hilfsmittel, aber keine eigentliche Tanzschrift sein können:

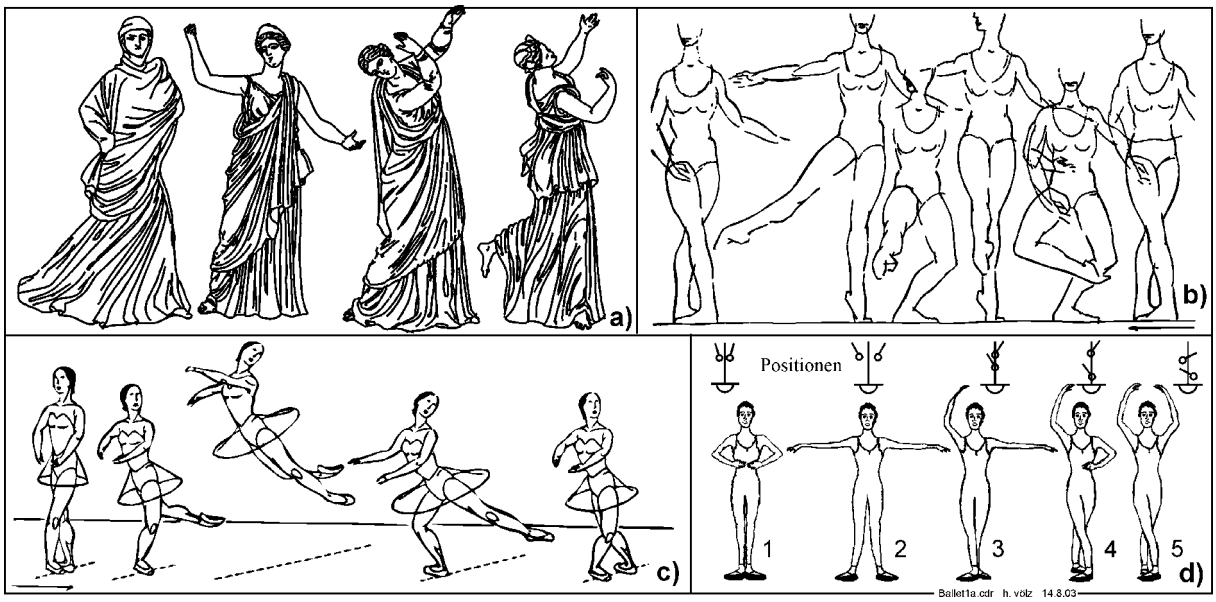


Bild 69. Bilder und Bildfolgen von Tanzposen, -positionen und -schritten nach verschiedenen Quellen (s. Text).

Fondu mit demi rond in Höhe von 45°
1. Form. Auf der Sohle. Auf vier 4/4-Takte (M. 66)

Ausgangspos. V. Position, rechter Fuß vorn. Linke Hand auf der Stange, rechter Arm in der vorbereitenden Haltung. Kopf rechts.
Einleit. Akk. 1 - 2 Pause.
Auftakt: Einatmung, dabei rechten Arm seitwärts auf 45° führen.
1. - 2. Takt: Rechtes Bein fondu vorwärts auf 45° (auf der Sohle) mit begleitender Arm- und Kopfbewegung.
3. Takt: 1 - 2 - 3 - 4: linkes Bein demi-plié, dabei rechtes Bein gestreckt auf 45° halten.
4. Takt: 1. Linkes Bein strecken, gleichzeitig rechtes Bein, von vorn, auf 45° im Bogen seitwärts führen. Kopf nach vorn.
2 - 3 - 4 Pause.

Tanzen erfolgt im wesentlichen mit den Füßen am Boden. Daraus leiten sich Tanzschriften ab, die nur den Bodenweg erfassen. Auch sie setzen natürlich weitgehende Festlegung weiterer Details voraus. Die Methode hat sich insbesondere für den heutigen Gesellschaftstanz (s.S. WTP, S. 114ff.) durchgesetzt. Es kann zwar angenommen werden, dass die Tanzlehrer ergänzend individuelle Notationen benutzen, doch diese aus verständlichen Gründen (Gewinnorientierung) nicht veröffentlichen. Obwohl zwischen 1900 und 1930 sieben Tanzschriften (persönliche Mitteilung von Rudolf ***Lidmila***), teilweise mit Piktogrammen, um die Körperpositionen darzustellen, entstanden, hat sich keine durchgesetzt. So sind heute fast nur Fußstapfen üblich. **Bild 70**a zeigt dazu die wichtigsten typischen Fußbewegungen nach [Braunmüller]. Bild 70b präsentiert dazu die Schrittfolge der Rechtskreiseldrehung des langsamen Walzers. Darin sind, wie üblich, Damen- und Herrenschritt nebeneinander bzw. getrennt dargestellt. Doch die Praxis zeigt, dass für die einzelnen Takte Ergänzungen notwendig sind. Für den Herrenschritt lauten sie (etwas abweichend formatiert, RF = rechter, LF = linker Fuß):

1 Fußposition: *RF vorwärts;* Linienführung: *Front schräg zur Wand;* Neigung: *gerade - beginne zu heben, Ende; Gegenbewegung, Drehbeginn nach rechts; Ferse - Ballen.*
2 Fußposition: *LF seitwärts;* Linienführung: *Rücken schräg zur Mitte;* Neigung: *rechts - weiterheben, $^1/_4$-Drehung zwischen 1. und 2. Ballen.*
3 Fußposition: *RF schließt zum LF;* Linienführung: *Rücken in Tanzrichtung;* Neigung: *rechts - hoch und senken, Ende, 3 $^1/_8$-Drehung zwischen 2 und 3; Ballen - Ferse.*
4 Fußposition: *LF rückwärts;* Linienführung: *Rücken in Tanzrichtung;* Neigung: *gerade - Gegenbewegung, $^1/_2$-Drehung nach rechts (Achsendrehung); Ballen - Ferse - Ballen.*
5 Fußposition: *RF vorwärts, Körpergegenbewegungsstellung;* Linienführung: *Front in Tanzrichtung;* Neigung: *gerade - heben, Ende 5; Gegenbewegung, weiterdrehen nach rechts; Ferse - Ballen*
6 Fußposition: *LF seitwärts, leicht rückwärts;* Linienführung: *Rücken schräg zur Mitte;* Neigung: *gerade - hoch und senken Ende 6; $^1/_8$-Drehung zwischen 5 und 6; Ballen - Ferse.*

Rudolf ***Lidmila*** wählt eine leicht geänderte Darstellung, die in Bild 70d für die einfache Rechtdrehung des langsamen Walzers gezeigt ist [Lidmila]. Er ergänzt sie durch die Bodenprojektionen von der Raumbewegung des Körpers (Bild 70d). Mit der **Tabelle 10** gibt er ebenfalls weitere Hilfen. In der Spalte „Fußarbeit“ wird die jeweilige Fußbelastung genannt. Die Spalte „Zählhilfe“ teilt Hilfswörter mit, welche beim Tanz die Taktsicherheit erhöhen. Für andere Tänze und Figuren treten z.B. auch *Cha-Cha, flach, heran, herum, hop, kreuz, links, Platz, rechts, rutsch, seit, tan-go-schritt, tap, und, wech-sel, wech-sel-drehn und wie-ge-schritt* sowie einfache Zahlwörter auf.

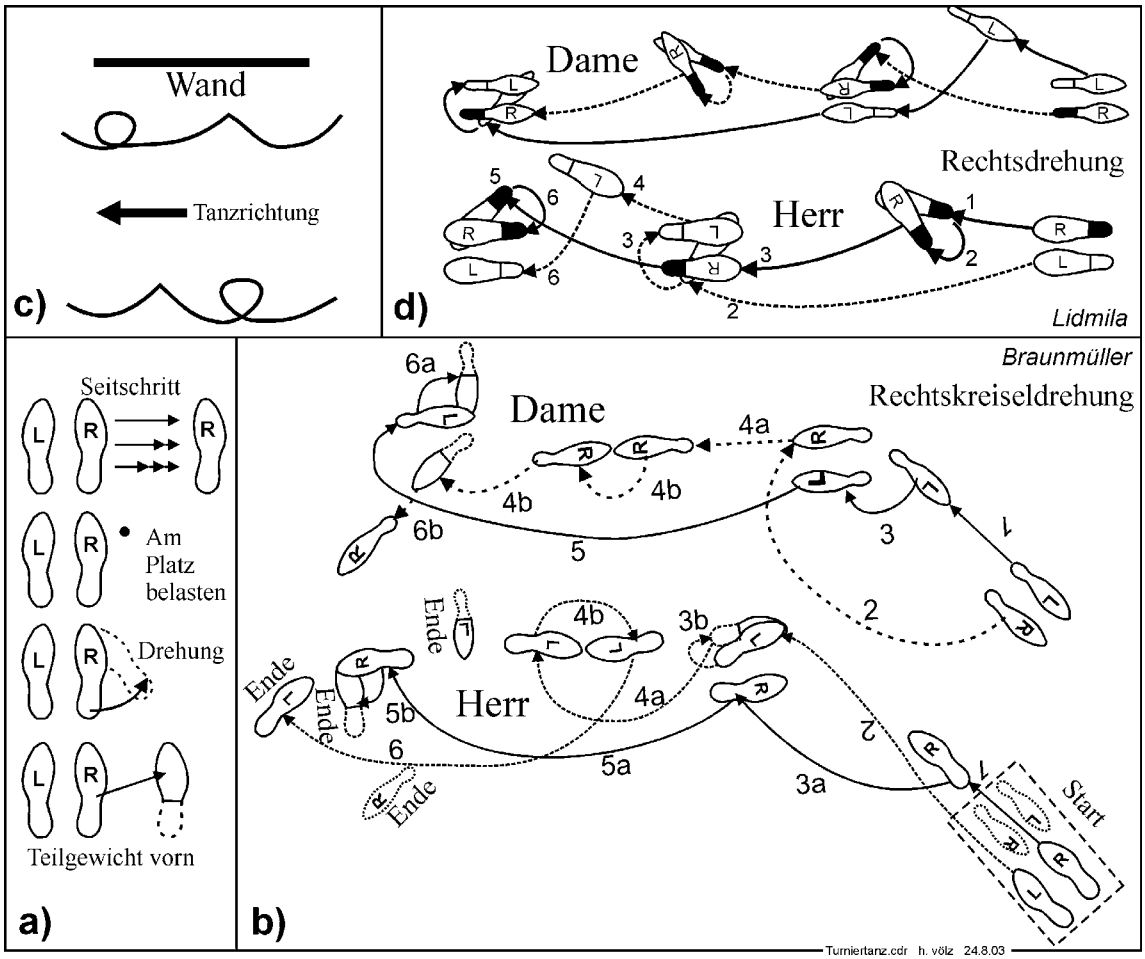


Bild 70. Anwendung der Tanzschriftmethode mit Fußstapfen (Erklärungen im Text).

Tabelle 10. Hilfe für die Schrittfolge beim Langsamen Walzer nach [Lidmila], leicht geändert.

Nr.			Herr		Dame	
	Rhythmus	Takt	Fußarbeit	Zählhilfe	Fußarbeit	Zählhilfe
1	slow	1/4	Ferse	vor	Ballen flach	rück
2	slow	1/4	Ballen	drehn	Ballen	drehn
3	slow	1/4	Ballen	schluss	Ballen	schluss
4	slow	1/4	Ballen flach	rück	Ferse	vor
5	slow	1/4	Ballen	drehn	Ballen	drehn
6	slow	1/4	Ballen	schluss	Ballen	schluss

Die Anzahl der Tanzfiguren ist beachtlich. In [Braunmüller] sind allein 76 Figuren der nur wichtigsten Tänze (ohne lateinamerikanische und Modetänze) beschrieben. Dazu gehören je 4 unterschiedliche Zweischritt- bzw. Einschrittdrehungen sowie 4 Schrittarten. Unterschiede gibt es weiter in der Tanzhaltung, u.a. geschlossen, offen und für Tango. Wie wenig die genannte Notation selbst mit den Zusätzen das Tanzgeschehen insbesondere in den höheren Turnierstufen beschreiben kann, zeigen die stark vereinfachten Photos in **Bild 71**. Was für die „klassische“ Tanzhaltung nach Bild 71a noch gut erfüllt ist, mag noch gerade für die beiden Teilbilder b) als erfüllbar gelten. Doch für c) und d) sind Beschreibungen über Fußstapfen wohl unbrauchbar. Teilbild 71e zeigt eine Phase im Balletttanz, Bild 60f für Jazzdance.

Die Ergebnisse des Gesellschaftstanzes wiederholen sich recht ähnlich beim Volkstanz. Als Standardwerk kann hier [Goldschmidt] gelten. Doch neben vielfältigen Detailbeschreibungen sind darin nur ganz wenige Hinweise auf Tanznotationen enthalten. Die

wichtigsten Symbole sind im oberen Teil von **Bild 72** zusammengefasst. Doch allein die 12 verschiedenen Tanzhaltungen im unteren Teil des Bildes weisen darauf hin, das eine ausreichende Notation so nicht möglich ist.

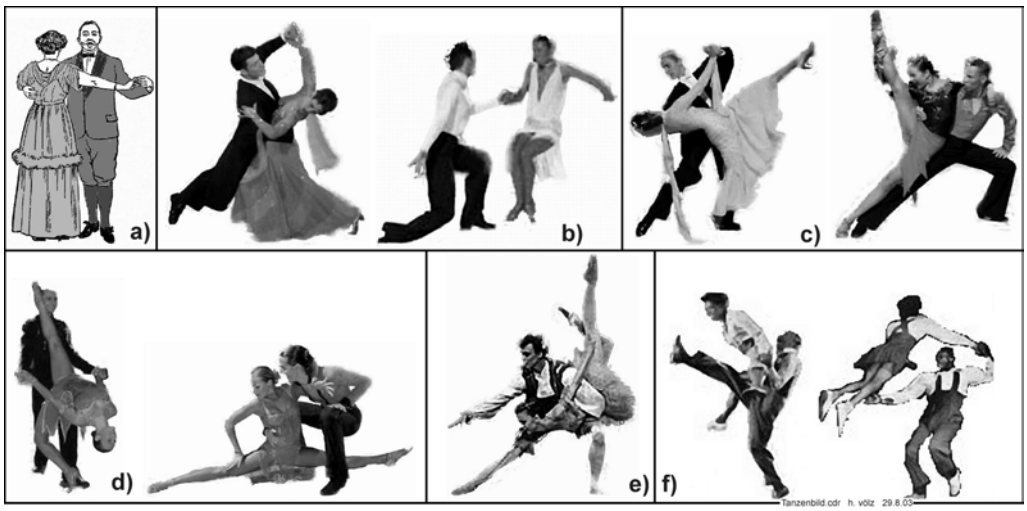


Bild 71. Beispiele von Positionen im Turniertanz (b bis d), beim Ballett (e) und Jazzdance (f).

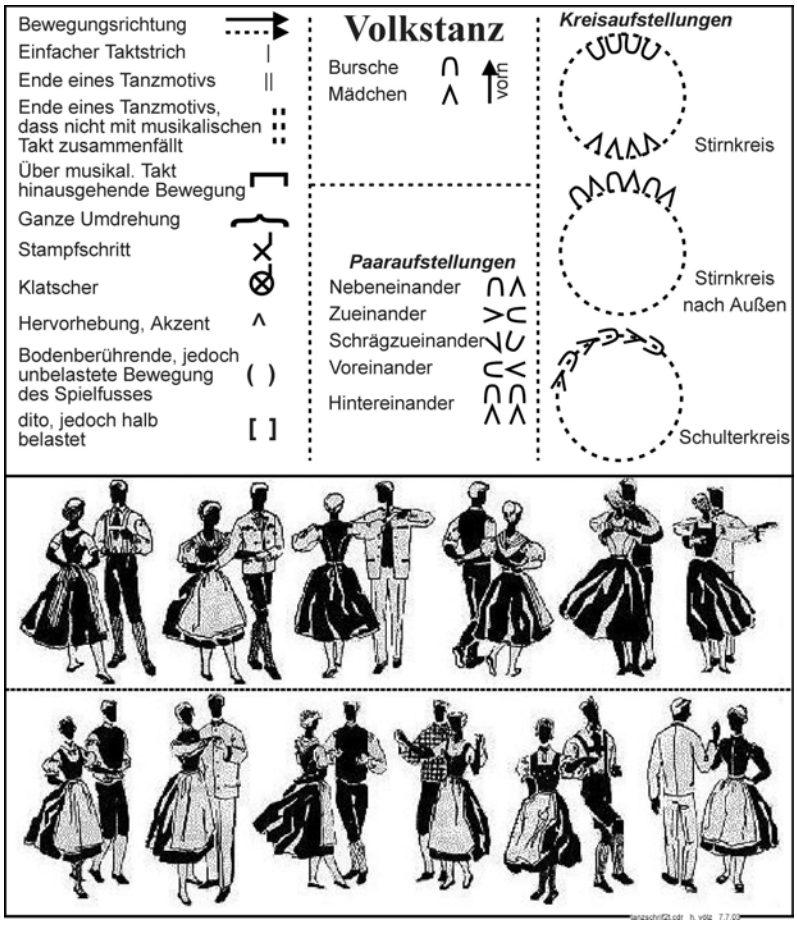


Bild 72. Wichtige Notationssymbole für den Volkstanz nach [Goldschmidt], sowie 12 ausgewählte Tanzhaltungen beim Volkstanz.

Die Abbildung von Fußbewegungen auf den Boden ist nahezu optimal für den Renaissance- und Barocktanz. Hier herrschen aufrechte Köperhaltung und ruhiges Schreiten vor. Es gibt es keine Sprünge und nur wenige Kopf-, Arm- und Handbewegungen. Insbesondere durch die Förderung von ***Ludwig XIV.*** (1643 - 1715) und Bildung der

„Academie royale de danse“ 1661 waren auch die Voraussetzungen für die Entwicklung einer Tanzschrift besonders günstig (s.S. 108 ff.). Wahrscheinlich hat sie ursprünglich Pierre ***Beauchamp*** (1636 - 1705) um 1670 erfunden[13]. Doch er erhielt hierfür nie das „Urheberecht“, sondern verlor sogar alle entsprechenden Prozesse, u.a. [Jeschke]. Als Beginn gilt daher allgemein 1700, als die „Choreographie“ von Raoul Auger ***Feuillet*** (1659/60 - 1710) erscheint. Der vollständige Titel lautet: „Choréographie ou l'art d'ecrire la danse par caratères, figures et signes démonstratifs“. Die hier benutzte Tanzschrift gilt als deutlich verbesserte Form der vermutlich ehemaligen Schrift von ***Beauchamp***. Von nun gaben bis 1720 ***Feuillet*** und seine Nachfolger jährliche bzw. halbjährlich Hefte mit neuen Tänzen heraus. Dabei wurden auch kleine Verbesserungen eingefügt. So sind uns heute über fünfhundert Choreographien des Hochbarock überliefert. 1706 erschien das *Contredanse*-Lehrbuch von ***Feuillet***. Es enthielt 32 Tänze in einer etwas vereinfachten Notation. Wegen der bald folgenden großen Verbreitung der Contredanse sind uns heute mehr als 2 000 solche Tänze schriftlich überliefert. Fast alle Schriften von ***Feuillet*** wurden alsbald u.a. ins Englische, Deutsche, Italienische und Spanische übersetzt. So gelangte die französische Tanzkultur schnell in alle europäischen Länder und Staaten.

In **Bild 73** sind einige Beispiele für das Menuett zusammengestellt. Hierzu wurde eine spätere englische Version der ***Feuillet***-Notation verwendet (s.u.). In Bild 73a ist der obere Teil des Titelblattes gezeigt. In Bild 73b sind die Symbole für den Herren und die Dame, sowie typische Fußbilder und Bewegungszeichen dargestellt. Die Fußstellungen für die 5 Positionen des Balletts in ***Feuillet***-Notation enthält zusätzlich Bild 69d. Die typische Barockhaltung der Tänzer mit perspektivischer Andeutung des Fußweges zeigt Bild 73c. Wie die Dame und der Herr von ihrer Ausgangsposition längs einer virtuellen Mittelinie als spiralförmigen Weg mit ihren Füßen daherzuschreiten haben, zeigt als vergrößerten Ausschnitt Bild 73e. Die vollständige Figur dazu ist im Bild 73d, durch (e) gekennzeichnet, dargestellt. Im Bild 73e sind zuweilen auch die Handbewegungen angedeutet. Ferner sind die Musiktakte (im Bild leider sehr klein) zu erkennen. Parallel dazu sind sie auch im Notenbild, oben in Bild 73c, vorhanden. Durch unterschiedliche Stricharten an den Fuß-„Bildern“ sind in Bild 73e weiter die gebräuchlichen Schrittverzierungen sichtbar gemacht. Bild 73d fasst die sechs typischen Figuren, die im Menuett getanzt werden können, zusammen. Besonders wichtig war offensichtlich immer die „Z“-Form (ganz unten Mitte). Die Spirale – mit (e) gekennzeichnet – ist jenes Muster, das in den großen Teilbildern 72c und e ausgewählt wurde. Bei allen Figuren des Menuetts fällt es auf – und das gilt auch für andere Barock- und Rokoko-Tänze –, dass sie der Gestaltung barocker Gartenanlagen entsprechen.

Nach der Einführung der neuen Tanzschrift durch ***Feuillet*** erscheint eine Vielzahl neuer Tanzbücher. Sie können hier nicht einmal aufgezählt werden. Wichtig ist jedoch, dass die schönen perspektivischen Darstellungen gemäß Bild 73c erstmalig in dem Buch „The Art of Dancing explained by Reading and Figures“ (Titelblatt in Bild 70a) von Kellom ***Tomlinson*** 1724 bzw. 1735 (London) vorkommen. Eine weitere Zusammenfassung von Tänzen mit hinzugefügten Tanzregeln stammt vom Pierre ***Rameau***. Sie ist 1725 als „Maître à danser. Qui enseigne la manière de faire tous les differens pas de Danse dans toute la régularité de l'Art, & de conduire les Bras à chaque pas“ (Der Tanzmeister) in Paris veröffentlicht. Die hierin beschriebenen Prinzipien blieben bis weit über die Jahrhundertmitte die Grundlage für den umfangreichen Tanzunterricht. Denn allein in Paris gab es zu dieser Zeit mehr als tausend Tanzmeister. Nach 1725 bis etwa 1760 erscheinen nur wenig neue Tanzbücher. Es wurden lediglich bereits existierende Beschreibungen neu aufgelegt.

Erwähnenswert ist noch, dass in Deutschland zu dieser Zeit keine eigenständige Tanzliteratur entsteht. Verfasst wurden dagegen Antitanzschriften wie der „Tantzteuffel“.

---

[13] Einzig in [Laban] ist – dazu noch in einer Fußnote seiner Einleitung – die Behauptung zu finden, dass ***Beauchamp***s Rechte als Erfinder durch einen Beschluss des französischen Parlaments im Jahre 1660 verbrieft seien.

Bild 73. Beispiele zur Demonstration der Tanzschrift von *Feuillet* (Erklärungen im Text).

Eine wesentlich andere Art von Tanzschrift benutzt ***Strichzeichnungen***. Die Vielfalt ist hier besonders groß. In [Jeschke] sind allein 14 Varianten von 1820 bis 1973 behandelt. Aus anderen Quellen z.B. [Encarta] sind noch weitere Varianten zu entnehmen. Hinzu kommen Varianten, die später neben dem Tanz auch für Animationen mit dem Computer entstanden. Es kann hier also von einer deutlichen Kontinuität der Methode gesprochen werden. Leider

gilt aber hier ganz besonders das Zitat von Klaudia ***Jeschke*** auf S. 120/121: Es wird meist immer wieder neu erfunden.

Einen Überblick mit einigen Varianten und ganz wenigen ausgewählten Beispielen gibt **Bild 74** (überwiegend zitiert nach [Jeschke]). In Bild 74a ist der Übergang vom Photo-Bild zur Strichfigur veranschaulicht. Im Hauptteil sind die Linien dem Körperbild überlagert und rechts unten ist die Umsetzung davon als Notation im 5-Linien-Raster ergänzt (s.u. Sutton Shorthand). Ganz ähnlich ist bereits die Darstellung im ältesten Werk mit Strichfiguren vorgegangen: Carlos ***Blasis***: „Traité Elémentaire“, erschienen 1820 (Bild 71b). Aus der Notation von Arthur ***Saint-Leon*** „La Sténochorégraphie ...“ von 1852 zeigt Bild 71g Bewegungsnotationen für Körperpositionen und 73f für Bewegung der Arme. Von der Notation von Olga ***Desmond***: „Rhythmographik“ von 1919 ist das Bild 74j ausgewählt. Bild 74i stammt aus der „Tanzschrift“ von Jaap ***Kool*** von 1927. Bild 74h betrifft schließlich eine einfache Bildschirmwiedergabe beim computergesteuerten ***Benesh***-Editor (s.u.).

Die ganze untere Reihe im Bild 74 gehört zur 1973 publizierten „Sutton Dance Writing“ von Valerie ***Sutton*** (*1951) und enthält wegen ihrer Bedeutung mehr Details. Sie wird auch Skellet-Schrift (stick figure) genannt. Bild 74c weist die inhaltliche Zuständigkeit der 5 Linien mit eingetragener Grundhaltung der Tänzer aus. Der bereits in Bild 69c gezeigte ***Pas de chat*** (Katzenschritt) ist in der Sutton-Notation in Bild 74d dargestellt. Dabei ist zu beachten, dass in beiden Bildern die Ablaufrichtung gegensätzlich ist. Im Bild 74d sind unter dem 5-Liniensystem noch zusätzliche Richtungshinweise (3D-Symbole, Overhead-views), als Blick von oben für Körper und Kopf, ergänzt (vgl. unten ***Arndt***). Die Sutton-Dance-Writing besteht aus folgenden Varianten: 1. Aufzeichnung der Choreographie; 2. Mime-Schrift; 3. Sport-Schrift für Skating, Gymnastik und anderen Sport; 4. wissenschaftliche Schrift; 5. Zeichenschrift u.a. für Taubstumme. Zusätzlich ist noch die Sutton-Dance-Writing-Shorthand vorhanden. Sie entspricht etwa einer Kurzschrift und ermöglicht eine schnelle Notation bei Proben usw. Dazu sind in Bild 74e zwei gleiche Tanz-Posen in Lang- und Kurzschrift dargestellt.

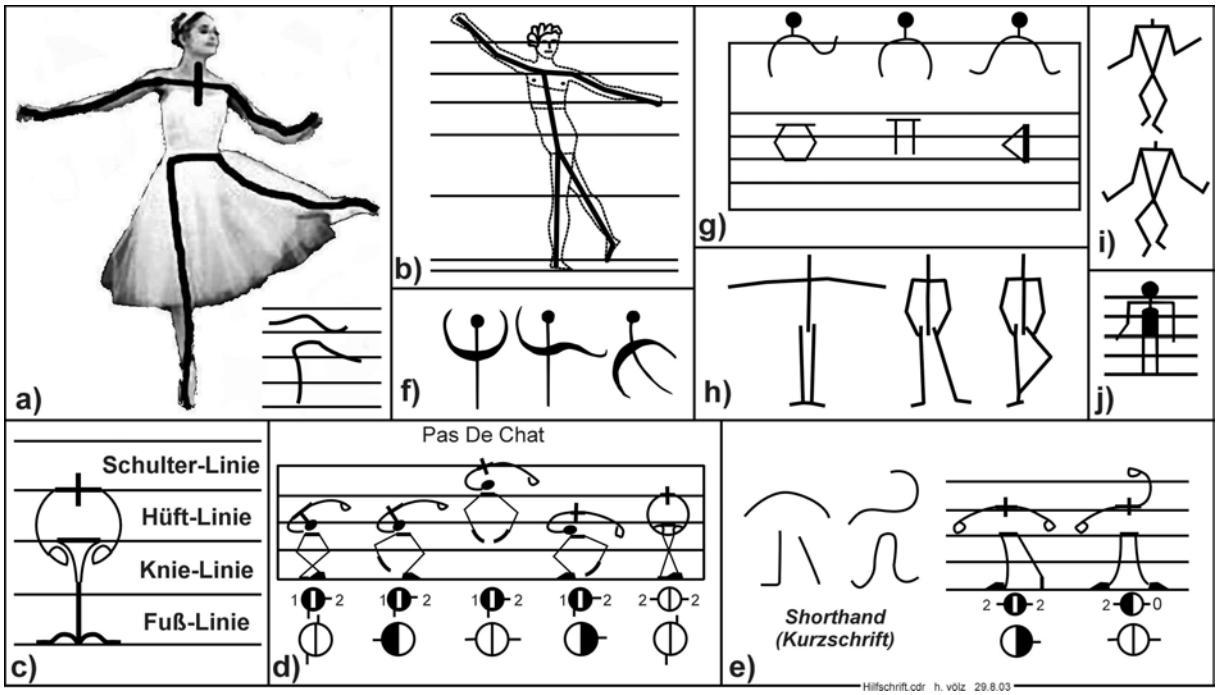


Bild 74. Mehrere Beispiele Für Tanzschriften in Strichnotation. Erklärungen im Text.

Ein deutsches Buch zur Tanzschrift mit Strichfiguren stammt von Walter ***Arndt*** und erschien 1951 [Arndt]. Auch er benutzt 5 Linien zur Darstellung, teilt damit aber drei Bereiche – mit Unterbereichen – ab (vgl. **Bild 75**a). Sie erhalten folgende Bedeutung:

I. bleibt der ***musikalischen und gesanglichen Tanzbegleitung*** vorbehalten. Zur besseren Übersicht werden von den musikalischen Noten aber nur die Zeitwerte, also Tempo, Takt und Rhythmus übernommen. Eingetragen werden sie im oberen Teil Ia. Darunter, in Ib, kann der Text oder zusätzliche Bemerkungen stehen (Bild 72f). Die entsprechenden Taktstriche gehen über alle 3 Bereiche.

II. berücksichtigt in der oben eingeführten Beschreibung (Bild 66) den ***Körperraum***. ***Arndt*** benennt ihn als Bereich für das Wie-Tanzen, bzw. für den Ausdruck. In ihm wird also indirekt eingetragen, was der Tanz zeigen bzw. beim Zuschauer bewirken soll. Die entsprechenden Strichfiguren nennt er Ausdrucksnoten (vgl. Bild 75b, c und f). Da die Strichfiguren in IIa den Körper immer von der am besten geeigneten Seite zeigen, sind im darunter liegenden Streifen IIb Richtungs-Noten hinzugefügt. Sie entsprechen praktisch einer Projektion von oben. Für zwei ausgewählten Posen zeigt Bild 75e den Übergang zu den beiden Strichfiguren.

III. entspricht gemäß der Einteilung von Bild 64 dem ***Bewegungsraum***. Hier wird daher die Körper- und Kopfausrichtung sowie die Art der Bewegung, z.B. Drehung hinzugefügt.

Bei den Strichfiguren weist ***Arndt*** darauf hin, dass sie keineswegs vollständig sein müssen. Es genügt vielmehr, nur das Wesentliche zu erfassen. So genügen beim Gehen, obwohl auch die Arme bewegt werden, die Beine. ***Arndt*** betont weiter, dass unbedingt eine gut verständliche, d.h. einfache, anschauliche und klare Tanzschrift erforderlich ist. Dennoch ist immer eine gewisse Tanzkompetenz für die Interpretation notwendig.

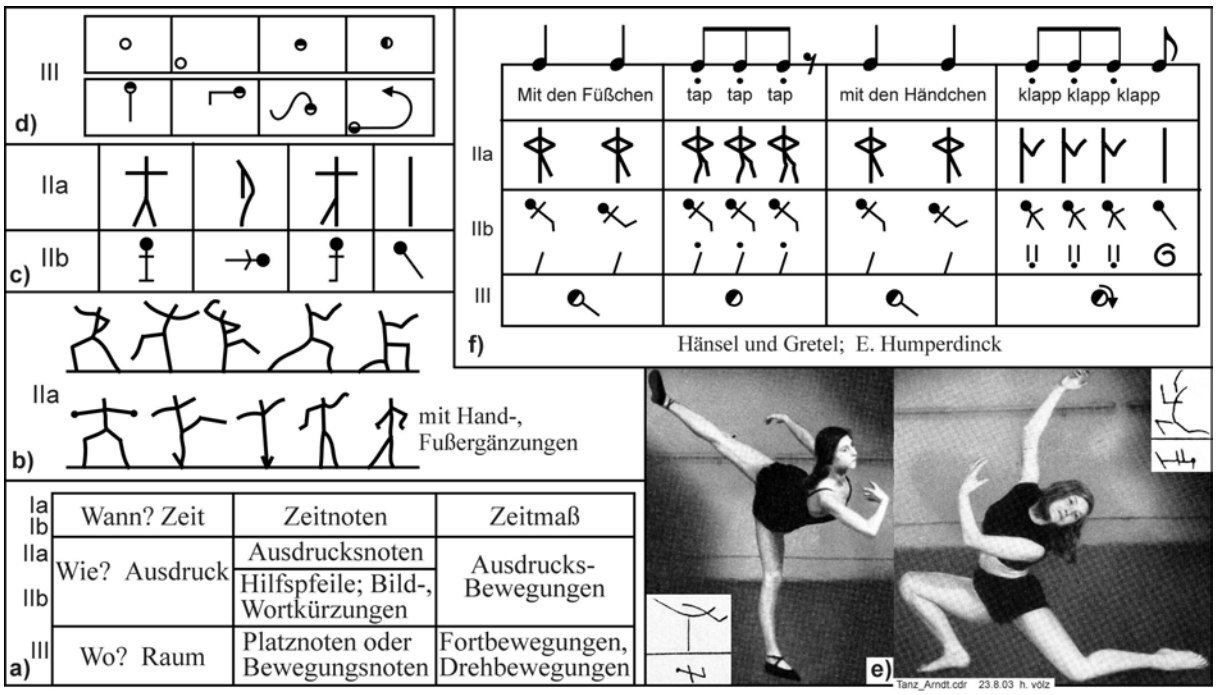


Bild 75. Zur Tanzschrift von Walter Arndt. Erklärungen im Text.

Mit jeder Tanzschrift müssen folglich auch immer der Körper- und der Tanzraum irgendwie mitgeteilt werden. Bei der Sutton- und Arndt-Notation werden dazu die o.g. erwähnten Zusatzzeichen verwendet (vgl. Bild 74d und e unterer Teil bzw. Bild 75 Spalte III). Bei Kellom ***Tomlinson*** (s. Bild 70c) geschah dies durch eine perspektivische Darstellung. In **Bild75**a ist sie noch einmal den anderen Varianten gegenübergestellt. Bild 76b zeigt schematisch, wie von einem virtuellen Modell die drei Projektionsebenen (als je ein Schattenbild) entstehen. So etwas ist zwar immer recht vollständig, gelingt aber eigentlich nur bei der Computersimulation. Die vereinfachte Variante auf zwei Ebenen beim Benesh-Editor

zeigt Bild 76c. Interessant ist weiter die 4-teilige Variante für den Körperraum nach Vaclav ***Nijinsky*** „Choreographie“ von 1917/18. Sie ist in den Bildern 72d und e (leicht geändert) gezeigt und gilt nur für die Arme und Beine. Typisch für sie sind die Winkel-Diskretisierungen von 30° sowie die jeweiligen Grenzlagen. Das ist ähnlich, wie bei der Mime pur (vgl. Frank S. 111). Mit der Diskretisierung verbindet ***Nijinsky*** jedoch eine Schrift, welche das Notenprinzip verwendet, wo die Zeichen auf und zwischen Zeilen stehen. Es gibt noch weitere Beschreibungen für den Körper- und Tanzraum, die jedoch nicht mehr wesentlich Neues bieten.

Mit einigem Lernaufwand und einer gewissen Tanzkompetenz sind die bisher dargestellten Tanzschriften sind recht gut zu interpretieren. Dazu sind gegenüber dem wirklichen Tanzgeschehen jedoch deutliche Vereinfachungen erforderlich. Sie erfolgten offensichtlich nach den jeweiligen Bedürfnissen der Notations-Erfinder. Demgegenüber hat Rudolf von ***Laban***[14] (eigentlich Reszö Laban de Váraljas; 1879 - 1958) eine weitgehend allgemeingültige und universelle Tanzschrift mit beachtlichem Erfolg geschaffen. Sie ist dadurch jedoch hoch abstrakt geworden und erfordert einen sehr großen Lernaufwand. Aus diesem Grund werden hier nur ganz wenige grundlegende Prinzipien erklärt. Eine sehr gute und kurze Einführung gibt [Griesbeck]. Ferner ist die deutsche Übersetzung von ***Laban***s Originalarbeit mit einigen neueren Erweiterungen zu empfehlen [Laban].

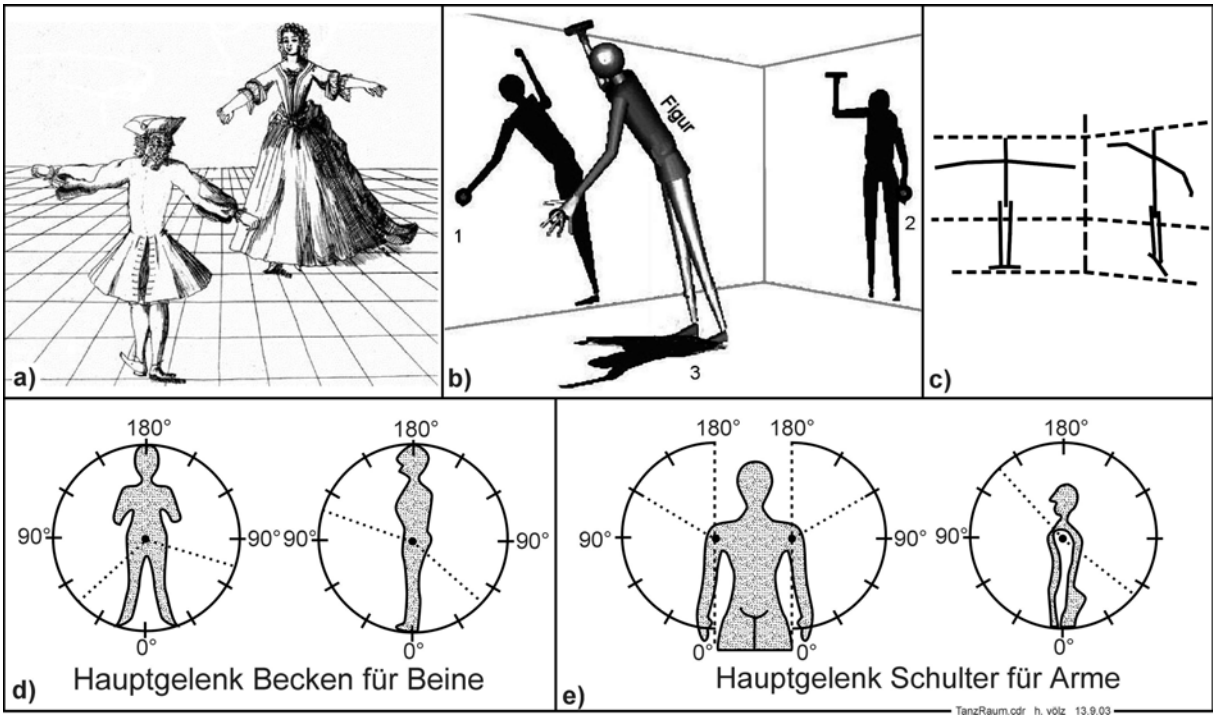
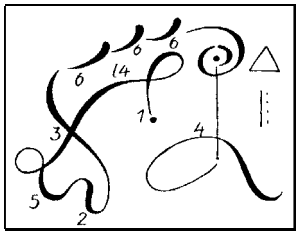


Bild 76. Zusammenstellung einiger Varianten für die Aufzeichnung von Tanz- und Köperraum.



Zunächst schuf ***Laban*** eine „Schwalbenschwanzschrift“ (Bild rechts), die keine wesentliche Anwendung fand und über die auch wenig bekannt ist. Die endgültige Schriftform publizierte ***Laban*** erstmalig in zwei Zeitschriftenartikeln von 1928 als Kinetographie [Jeschke]. In diesem Zusammenhang setzt er sich auch mit vielen theoretischen Problemen der Bewegung und des Tanzes gründlich auseinander. So machte er auf das Fehlen von eigentlicher

[14] ***Laban*** ist in Bratislava geboren, war erfolgreicher der Tänzer, Ballettmeister und Choreograph. Er gegründete 1920 in Dresden ein Zentrum des deutschen Ausdruckstanzes. 1930 wurde er Ballettdirektor am Preußischen Staatstheater in Berlin und war in dieser Funktion Organisator der tänzerischen Darbietungen bei den Olympischen Spielen von 1936. Im selben Jahr verbot ihm die nationalsozialistische Regierung seine Lehr- und Tanzaktivitäten. Darauf ging er 1938 nach England. [N.N: Encarta].

Tanzliteratur und den sich daraus für die Kulturgeschichte eingetretenen Folgen aufmerksam. Tanzen kann jeder selbst, zuschauen beim Tanz auch. Doch für einen Nichttänzer ist es nicht leicht, die Grenzen und Leistungen des Tanzenden zu erfassen und damit richtig zu würdigen. Das gilt ähnlich für Artistik, Spitzensport usw. Hierzu schreibt [Laban] S. 21:

> *Die Empfindung der Aktivität, die eigenes Tanzen vermittelt, ist grundlegend verschieden von der relativ passiven Empfänglichkeit des Zuschauers von Tanzaufführungen. Das erklärt, weshalb Tanz für lange Zeit in der Menschheitsgeschichte -oder eher in der menschlichen Vorgeschichte - ein herausragendes Mittel in Erziehung und Therapie war.*

Neben der eigentlichen Tanzschrift schuf ***Laban*** auch eine Motiv- und eine Antriebsschrift, sowie Varianten für Industrieanwendungen. Im Laufe der Zeit entstanden dann mehrere größere Institutionen u.a. in New York das „Dance Notation Bureau“ und in Essen das „Kinetografische Institut“ unter der Leitung von Albrecht ***Knust*** (1896 - 1978), der einen Sammelband mit rund 20 000 grundlegenden Bewegungsdiagrammen herausgegeben hat. Der trennende Krieg führte zu leicht unterschiedlichen Weiterentwicklungen und verschiedenen Namen: ***Labanotation*** (USA, England usw.) und ***Kinetographie*** (Deutschland).

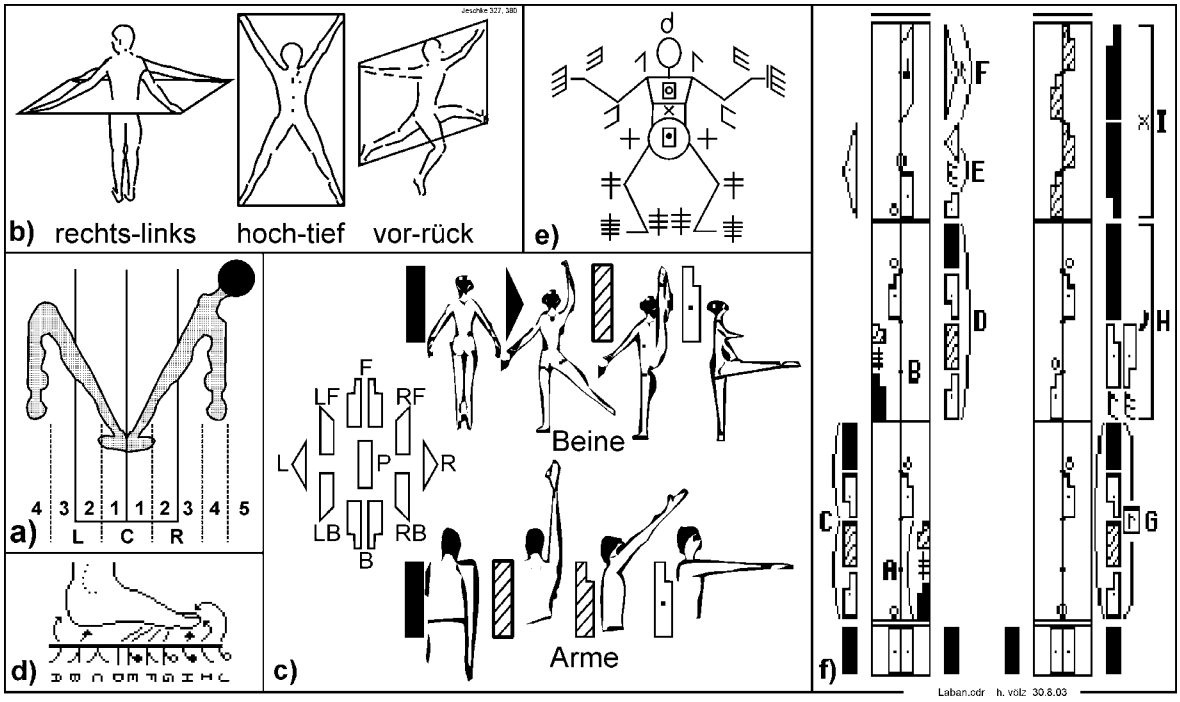


Bild 77. Einige Grundlagen und Beispiele zur Tanzschrift von *Laban***.**

Das Grundprinzip der Notation von ***Laban*** ist eine in der Zeit von unten nach oben verlaufenden Symbolschrift, wo innerhalb mehrerer Linien Körperzuordnungen nach **Bild 77**a definiert sind[15]. Der Körperraum wird hierin gemäß Bild 77b in drei Richtungen definiert. Die hierauf bezogene Ausrichtung von Körperteilen wird durch Symbole gemäß dem Schema im linken Teil von Bild 77c dargestellt. Je nach Bezug und Anwendung werden sie unterschiedlich gestaltet: offen bleibend, schraffiert, geschwärzt oder mit einem Punkt versehen. Beispiele für Arme und Beine zeigt ebenfalls Bild 77c. Für den jeweiligen Körperteil werden sie mit der Zeitzuordnung in das Liniensystem eingetragen. Zusätzlich gibt es Notationen für die grundlegenden Bewegungen wie Berührung, Übertragung, Fassen, Erhebung, Federn und Schwingen. Weitere Ergänzungen gibt es für die einzelnen Körperteile

[15] Nach [Sorell] soll die Idee dieser Anordnung auf einen langjähriger Mitarbeiter von Laban, Fritz ***Klingenbeck*** zurückgehen.

(Bild 77e) und z.B. für den Fuß Buchstaben nach Bild 77d. Insgesamt ergibt sich mit rund 40 Zeichen schließlich ein typisches Notationsbild, wie es z.B. Bild 77f zeigt. Es ist gewiss nicht einfach zu lesen, aber wer dies kann, hat gegenüber einer langen verbalen Beschreibung einen unmittelbaren Überblick. Für ein einziges Schritt-Zeichen dieser Notation ist etwa folgender Text (frei nach [Laban]) erforderlich: „Rechter Schritt vorwärts, normale Länge, doppelt so schnell wie der vorangehende Schritt, ankommend auf dem Fußballen bei gestrecktem Bein".

Rein technische Methoden

Es ist eigentlich erstaunlich, wie wenig Bedeutung die Film- und Videospeicherung für den Tanz erlangt hatte und z.T. auch noch hat. In den Kapiteln 5 und 6 (Foto bzw. Film) und im Band 3 (Videospeicherung) ist gezeigt, dass bereits 1822 die erste Fotografie vorlag, 1895 die ersten Filmvorführungen erfolgten, 1956 die erste kommerzielle Videoaufzeichnung möglich war, 1965 die erste transportable Technik vorlag, 1975 Heimvideorecorder existierten und 1987 sich die VHS-Aufzeichnung als Quasi-Norm durchgesetzt hatte. Seit mehr als zehn Jahren sind die Geräte auch leicht von technischen Laien bedienbar und die Aufzeichnungen so extrem schnell verfügbar, dass sie unmittelbar in die Probenarbeit einbezogen werden könnten. In den letzten Jahren ist noch die Wiedergabe von der Festplatte hinzugekommen, durch die praktisch sofort und unmittelbar auf jeden Takt zugegriffen werden kann. Hinzu kommen noch die Möglichkeiten, durch Zeitlupe und Standbild Details zu zeigen, die unmittelbar gar nicht wahrnehmbar sind (siehe Anwendungen z.B. bei Fußballspielen). Schließlich ist die Technik so effektiv und preiswert geworden, dass auch mehrere Kameras parallel aus verschiedenen Sichtwinkeln das Tanzgeschehen aufnehmen können. Seit reichlich zehn Jahren ist daher der geringe Einsatz von Videotechnik nicht mehr durch Kompliziertheit, Mängel oder Verfügbarkeit erklärbar. Andererseits sind im ***Theater*** und bei der ***Oper*** Videoaufzeichnungen fast das einzig zuverlässige Mittel für die ***Wiederaufnahme*** einer ***Inszenierung***. Hier gibt es aber keine Bewegungsschrift oder Ähnliches und damit auch keinen Notator. Lediglich persönliche Notizen des Regisseurs in den Archiven, Requisiten (soweit nicht verkauft oder vernichtet) und Bühnenbilder kommen außerdem noch zur Anwendung. Verwunderlich ist da eine Notiz von ***Laban***, dass er in den Archiven von Wilhelm Richard ***Wagner*** (1813 - 1883) sehr genaue Bewegungsaufzeichnungen für dessen Werke fand. Leider ist nicht angegeben, nach welcher Methode oder auf welche Weise sie notiert waren [Laban].

Tanz und Tanzschrift müssen sich daher durch einige Besonderheiten von den anderen Künsten und von der Technik abheben. Zunächst entstanden die meisten Tanzschriften zu Zeiten, als nicht nur Köper- und Raumbilder sondern auch Weltbilder festgehalten und vermittelt werden sollten. Weiter ermöglicht die Tanzschrift, das „Wesentliche" einer Choreographie herauszufiltern und festzuhalten. Im Gegensatz zur Videoaufzeichnung vermittelt sie nicht gleichzeitig die spezielle (künstlerische) Interpretation eines Tänzers oder eines Choreographen. Eine Videoaufzeichnung zeigt daher meist auch unnötige, „überflüssige" oder gar unerwünschte Details. Im Gegensatz zur Videoaufzeichnung lässt eine Tanzschrift– ähnlich wie der Text eines Gedichtes oder wie eine musikalische Notenschrift – dem Interpreten ausreichend Spielraum für *seine* individuelle künstlerische Gestaltung. Bezüglich einer einzelnen, ausgewählten Aufführung vermittelt die Videoaufzeichnung dagegen viele Ergänzungen zur Tanzschrift, z.B. über Ausstattung, Dekor, Kostüme und Beleuchtung. Während sich ein Notator immer nur auf einen Tänzer konzentrieren kann, erfasst eine Videoaufnahme sofort alle Tänzer parallel und zeitgleich. Doch wenn ein einzelner Tänzer nach einer Videoaufzeichnung etwas einstudieren will oder soll, so entstehen wiederum Probleme: Das Bild ist für ihn seitenverkehrt und aus der meist vorliegenden Gesamtaufnahme muss er mühevoll seine Rolle finden. Er darf sich nicht durch die Bilder der anderen Tänzer ablenken lassen. Noch schwieriger wird es, wenn parallele, synchrone Aufzeichnungen aus verschiedenen Richtungen vorliegen. Auf alle Bildschirme zugleich kann er sich nicht konzentrieren. Für einen Choreographen oder Einstudierenden kann dagegen

eine Videoaufzeichnung sehr nützlich sein. So schnell wie sie ihm einem Überblick zum Gesamtwerk vermittelt, kann er es aus der Tanzschrift kaum entnehmen. Natürlich besteht auch hier die Gefahr, das er auf die spezielle Interpretationsart hingelenkt wird.

Mit dem Computer entstanden weitere Techniken, die für den Tanz von Bedeutung sein dürften. Hierzu gehören die ***Modellierung*** und ***Simulation*** (3D Human Modelling and Animation) wirklichkeitsnaher räumlicher Bewegungen u.a. in virtuellen Räumen. Sie haben sehr große Bedeutung und vielfältige Anwendungen bei Computerspielen, bei der digitalen Filmproduktion, bei Avataren[16] und bei Robotern erlangt. Ausgangpunkt sind 3-dimensionale (mathematisch fixierte) Modelle der sich bewegenden Objekte. Durch Projektion (s. Bild 76b) lassen sich dann leicht beliebige Ansichten und Perspektiven ausrechnen und darstellen. Auch die Möglichkeiten und Einschränkungen für den Körper- und Bewegungsraum sind mathematisch fixiert. Es gibt auch schon recht gute Tanznotationen auf dieser Basis, u.a. den Benesh-Editor (z.B. www.comp.leeds.ac.uk\ROYCE\UGREPORT\node1.html). Ein Beispiel aus der Anfangszeit zeigt Bild 76c. Inzwischen sind jedoch erheblich bessere, naturgetreue Darstellungen möglich. Ob sie sinnvoll oder notwendig sind, ist eine Frage, die eng mit den o.g. Unterschieden von Tanzschrift und Videoaufzeichnung zusammenhängt. Doch wenn hier der Stand fortgeschrittener ist und die Bedienung der Technik deutlich einfacher geworden sind, dann könnte vielleicht die Antizipation oder Komposition von Choreographien auf ähnlich elegante und effektive Weise, wie in der Musik möglich sein. Leider war zu diesen und ähnlichen Gesichtpunkten keine Literatur zu finden.

[16] **Avatara** *Sanskrit* ***avatara*** Herabkunft, etwa die Herabkunft einer Gottheit in die Welt der Menschen für die Spanne eines Menschenlebens, ähnelt der christlichen Vorstellung von Inkarnation. In neuerer Zeit werden damit virtuelle „Menschen" bezeichnet, die auf dem Bildschirm möglichst real erscheinen und für Auskünfte, in Spielen usw. benutzt werden. Literatur U.a. Atavare; Gott auf Erden: Bild der Wissenschaft; 6/02, 95.