



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Der Tanz**

**Bie, Oscar**

**Berlin, 1906**

Kapitel V. Der Gesellschaftstanz

---

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





*Den Unterricht dieses Lehrers erleichterte jedoch ein Umstand gar sehr: er hatte nämlich zwei Töchter, beide hübsch und noch unter zwanzig Jahren. Von Jugend auf in dieser Kunst unterrichtet, zeigten sie sich darin sehr gewandt und hätten als Moitié auch dem ungeschicktesten Scholaren bald zu einiger Bildung verhelfen können. Sie waren beide sehr artig, sprachen nur französisch, und ich nahm mich von meiner Seite zusammen, um vor ihnen nicht linkisch und lächerlich zu erscheinen. Ich hatte das Glück, daß auch sie mich lobten, immer willig waren, nach der kleinen Geige des Vaters eine Menuet zu tanzen, ja sogar, was ihnen freilich beschwerlicher ward, mir nach und nach das Walzen und Drehen einzulernen.*

*Wahrheit und Dichtung IX*



DER  
GESELLSCHAFTS-  
TANZ

Eine Rüpelei



M „HANNOVERSCHEN COMPLIMENTARIUS“ ist vor etwa zweihundert Jahren folgendes zu lesen gewesen:

Ein höfflicher Gesell, der ließ den Magen speyen,  
Besudelte sein Kleid und wollte gleichwohl freyen.  
Riltz, schrie sein Magen, riltz, Jungfer hört mich an,  
Wollt Ihr mein Ehweib seyn, ich Riltz bin Euer Mann.  
Riltz kömmt auf einen Tantz, die Jungfer wolte weichen,  
Er aber zog sie fort und ließ den Spielmann streichen.

Schrey lustig, Riltz, frisch auf, da sah man tolle Sprüng,  
Er flog bald auf, bald ab und machte Wunderding.  
Bald drehet er sie um und rieß sie bei den Armen,  
Daß man sich herzlich must ob ihrer Noth erbarmen.  
Mich wundert, daß der Arm ihr im Gelenke blieb.  
Bald hub er sie empor, daß man ihr — was uns lieb  
Zu sehen, ziemlich sah. Bald trieb er sie im Kreyse  
Wie einen Bären um . . .


Italien hat seine Frührenaissance des Tanzes hinter sich, Frankreich bewegt sich in den gemessensten Menuettschritten, Deutschland bereitet sich erst zum europäischen Tanz vor. Der Walzer mit Armdrehungen ist vorhanden, aber noch grausames Rohmaterial, noch ahnungslos, daß aus ihm einst durch französische Kultur ein Welttanz entstehen wird. Zwischen Volkstanz und Kulturanz ist ein tief empfunderer Riß, bisweilen gelingt es den Abgrund zu überbrücken und Volkstänze in den Salon aufzunehmen, die meisten aber werden als Rohmaterial verschwendet, nehmen barbarische Formen an, und lassen sich den Spott der mondänen Tänzer gefallen.



Volk und Salon



In dem Augenblick, da wir vor die Organisation des Gesellschaftstanzes gestellt werden, taucht diese Frage auf: Ist der Gesellschaftstanz ein bloßes Rhythmisieren des mondänen Verkehrs oder ist er ein Stilisieren des Volkstanzes? Sind die Volkstänze das Ursprüngliche, das Eigentliche und hat der Salon nur ihre Formen verfeinert? Nun, es ist hiermit wie mit der Liedmelodie. Auch sie kommt vom Volke, von den Wiesen, aus den Hütten. Aber die taktmäßige Monodie ist dennoch nicht aus ihm einfach organisch herausgewachsen, sondern die Kultur, die verfeinerte Kunst war eines Tages reif zur Monodie und zur Arie, und da nahm sie die Anregung und das Material vom



Volke. Das Lied wäre niemals nur durch das Volk zum heutigen Kunstwerk geworden, aber vielleicht ganz allein durch die Gesellschaft. Jedenfalls geschah es so am besten, wie es geschah. Der Knabe pflückte das Röslein und stellte es in die Vase.

Man sieht, daß die Verhältnisse angenehm verwickelt liegen. Das Volk, das spanische, das deutsche, das französische, das italienische, das englische, tanzt seine uralten, unmerklich sich verändernden, sich verrohenden, sich abschleifenden Tänze. Indessen entwickelt die Gesellschaft aus ihrem Verkehr heraus ihre ersten allgemeinen Tanzformen, die vom Volke gänzlich abstecken: die Pavane und die Courante sind nichts als ein besseres spaziergehendes Paar. Die erste Renaissance kennt keinen Volkston. Aber der Rhythmus, der sich im stilisierten Verkehr bildet, öffnet die Sinne für den uralten Rhythmus des Volkstanzes. Takt, Schritt, Figur hat bei den Bauern von Poitou eine merkwürdige Form — man sieht sie sich an, überlegt, gestaltet, schleift, stilisiert und macht daraus das Menuett. Aus englischen Reihentänzen macht man den Contre. Aus deutschen Drehern den Walzer. Nicht zufällig wird das Volk an dieser und jener Stelle von der Gnade des Salons bestrahlt, sondern es schließt sich an diesen Punkten ein notwendiger elektrischer Strom, Bedürfnisse der Gesellschaft treffen sich mit lebensfähigen Formen des Landes, durchgearbeitete Typen der Natur sind reif für die Kultur. Es ist eine organische Geschichte von Werbungen, die der sich rekrutierende Salon unter den Landtänzen vornimmt. Aller Impuls, alle Gestaltungskraft geht vom Salon aus.

Ich erwähne diesen Verlauf, um zu begründen, was am Volkstanz interessant und namentlich was uninteressant ist. Man verfängt sich in einem wirren gehäuften Material ethnologischer Merkwürdigkeiten, wenn man, um das Bild des Gesellschaftstanzes zu gewinnen, in allen Dörfern und Schenken herumsucht, wie da gesprungen und geschleift wird. Philologische Naturen, wie Böhme in seiner „Geschichte des deutschen Tanzes“, mag es interessieren, alte Bauerntänze, den Drotter und Feyerltanz, den Zäuner und Firlefanzen, den schwarzen Knaben, Bettlertanz, die schöne Müllerin und den Schmoller, zu sammeln und durch die Zeiten zu verfolgen, wie die Innungen in Bayern und die Landleute in der Pfalz gehopst sind. Für den Kunstliebhaber werden diese Dinge stark an Bedeutung zurücktreten. Er geht von den Gipfeln mit seinem Blick in die Täler, die Straßen interessieren ihn, auch ihre Anfänge, aber alles, was unten bleibt und roh, ohne Zusammenhang, ohne Klarheit verharret, scheidet für ihn aus. Die Fabel von der notwendigen Psychologie des Volksmäßigen existiert längst nicht mehr. Alles, was

war, ist psychologisch, Höhe und Tiefe, Kultur und Barbarei. Aber innerhalb des Psychologischen gibt es Vervollkommnungen, Organisationen, menschliche Werke — und zu ihnen zieht es uns. Ein Marcel, der sich an einem Menuettpaar entzückt, geht über hundert tanzende Dörfer.

*Ein Panoptikum*

Indem wir nun uns entscheiden, nur Kulturmaterial, nicht Rohmaterial des Tanzes zu betrachten, bleibt eine Fülle von Tatsachen beiseite, die von Tatsachenforschern gesammelt und gesichtet ist oder noch werden wird. Vielerlei stellen wir in ein Panoptikum. Zuerst alle die Barbarismen des Tanzes, die Bizarrerien à la Narrenschiff, das Gigerltum jeder Mode, die Roheiten ursprünglicher oder degenerierter Art. Alle die guten alten Deutschen, die eine Stirn wie gebackene Birnen oder Ackerfurchen haben, das offene Maul, als ob sie gebratene Tauben fangen, die blöken wie Veitshündchen und die Lippen spitzen, als ob sie saure Holzäpfel gefressen, die den Ameisenbauch gewaltig vor sich wegstrotzen und sonstige übelständige Tanzmanieren für gut halten. Es ist schön, daß sie gewesen sind. Wir stellen zu ihnen alle die un-zivilisierten, auch an Höfen proletarischen Tänzer aller Zeiten und Länder, welche sich nach dem Muster des schönen mitteldeutschen Verses des Burkart von Hohenvels bewegen:

Wir sun den winter in stuben enphahen,  
Wol uf, ir kinder, ze tanze sun wir gahen,  
volgent ir mir,  
so sun wir smieren  
und zwinken und zwieren  
nach lieplicher gir.  
Schone umbeslifen und doch mit gedrange.  
Breste uns der pfifen, so vahan ze sange,  
respen den swanz:  
so sun wir rücken  
und zocken und zücken,  
daz eret den tanz.

Zu diesen wilden Völkerstämmen, die sicherlich ganz und gar ausgestorben sind, stellen wir die schlechten Tanzlehrer, wie sie einst in Leipzig im Nebenberuf als Handwerksgesellen, Kaufmannsjungen, Studenten, Mägde und Holzhacker herumliefen. Auch sie sind sicherlich von der Kultur hinweggefegt. Und noch eine Sorte schlimmster Proleten stellen wir dazu, die Tanzfeinde, deren weise Äußerungen man einst sorgsam gesammelt hat, und mit deren Widerlegung man einst Hunderte kostbarer Seiten vollschrieb. Es ist eine stattliche Zahl von frühesten Zeiten bis fast in unsere hinein, grämliche und spintisierende



*KARL BANTZER,  
BAUERNTANZ*





Leute von einer verdächtigen Moral und lasterhaften Tugend, die in der schlechten Luft des Zimmers nicht mehr die Kunst des Tanzes sahen, die wegen einiger wohlgeformter Beine um ihr Seelenheil Angst bekamen, die wegen einiger Verrohungen in trunkenen Stunden nicht die feineren Gifte der Sinnlichkeit, die Feinheit und Süßigkeit dieser höchst zivilisierten Gifte merkten oder zugaben oder lieben konnten. Die Besseren von ihnen bewiesen aus der Hygiene, daß die Kunst des Menschen eine Sünde sei. Die Beschränkteren bewiesen es aus der Bibel. Sie überlegten sich jahrhundertlang, welche Tänze heilig und welche unheilig seien. Es war eine gewaltige Wissenschaft, sehr ehrbar und sehr gelehrt. Wie schön, daß man wenigstens einige heilige Tänze rettete; und wie geistvoll begründete man sie! 1754 noch schrieb einer die „Narren-Kurtzweil, d. i. Greuel des Tantzens“. Er widmete seine Schrift keiner liebreizenden Prinzessin, keinem durchlauchtigen irdischen Herrn — er widmete sie Jesus. Und wir lesen da: „Vom Herrn Tauffer Joanne, dem Vorläufer Christi, des Welterlösers, bezeugt das Evangelium, daß als Elisabeth, seine Mutter, von Maria der seeligsten Jungfrauen besucht wurde und diese Elisabeth grüßte, er im Leib derselben aufgehüpft habe: welches wohl auch ein heiliger Tanzsprung ware, weil er durch die Mutter Gottes selbst ist veranlasset worden.“ Mögen sich alle diese gut mitsammen vertragen, die Tanzteufel und ihre Beschwörer.

Doch ich eile der Kultur des Tanzes entgegen. Schlingt euch weiter, ihr lieblichen Dorflindentänze und ihr wackeren Hochzeitsreigen, die ihr unverändert eure einfachen Sitten bewahrtet, bis ihr im Taumel verginget oder der Tanzmeister des Hofes euch auf das Parkett oder auf die Bühne verpflanzte! Wo es das Schicksal wollte, werden wir euch wiedersehen, und dann zieht ihr die große Straße mit hinauf, die Heerstraße der europäischen Tänze. Aber ich kann euch nicht alle nennen und beschreiben, denn ihr langweilt mich mit eurer primitiven Lyrik und barbarisch herzlichen Monotonie. Laßt euch von Kindergärtnerinnen sammeln, verschönt die Briefe der Reisenden, gebt den Kostümiere billige Muster, sterbt aus — ich habe Kultur getrunken und will weite, unendliche Wege der Menschheit gehen, darin ehrlich genug, daß ich kein Kind mehr sein kann und selbst das Kindliche ganz als Vervollkommnung empfinde. Es ist uns bei der Strafe des Orpheus genommen, rückwärts zu sehen.





*Verkehr und Tanz*



Ich eile der Kultur entgegen. Zwei große Gruppen von Tanzkultur habe ich unterscheiden gelernt, deren Trennung ich durchführen möchte. Hier der Gesellschaftstanz, in dem man sich selbst tanzt — dort der maskierte Tanz, in dem man einen anderen tanzt. Jener keimt unmittelbar aus dem Verkehr, dem Zusammensein an sich, dieser bringt das Motiv der schönen Lüge hinzu. Die Verstellung bei jenem ist differenzierter und seelischer, bei diesem ist sie stofflich reicher und entwicklungsfähiger — denn man kann sie auf die Bühne verpflanzen. Süße Verstellung bleibt es auch bei jenem; denn wenn man sich selbst tanzt, tanzt man seine zartesten rhythmischen Regungen, seine stilisiertesten Gefühle und Bekenntnisse, seinen Körper als Seele und seine Seele als Körper — man tanzt die Kunst, die das Leben nicht brauchen kann und dennoch sehnsüchtig herbeiwünscht. Man tanzt die unwirkliche Wahrhaftigkeit losgelöster gesellschaftlicher Ideale, nichts als schönen stummen Verkehr, nichts als Symbole der Sympathie und Hochachtung und Eitelkeit und sozialer Rhythmik.

Der Gesellschaftstanz ist die verdichtete Form der Gesellschaftskunst, seine Figuren und Schritte sind die Bewegungsrhythmen der wachsenden Verkehrsformen, auf Stil und Einheit gebracht. Die Renaissance sieht den Verkehr als organisiertes Königtum an, und ihr Tanz ist eine Rangordnung vortanzender und nachtanzender Paare. Die Gruppe tanzt allein. König und Königin präsidieren dem Ball. Schichtwechseltänze, in denen der bleibende Herr eine neue Dame, die bleibende Dame einen neuen Herrn wählt, sind die Kette, in denen sich die Mitglieder des Balles in subordinierter Folge aneinander schließen. Noch einmal verdichtet sich der französische Volksreigen zum Einzelpaartanz im Menuett. Im englischen Contre aber erwacht die neue Zeit. Demokratische Strukturen der Gesellschaft spiegeln sich wieder. Alle kommen jetzt gleichberechtigt an die Reihe, und, wie Meleton pries, die Ersten werden die Letzten, die Letzten die Ersten. Das strenge Frankreich

versucht noch einmal die destruktiven Tendenzen aufzuhalten. Der Contre wird hier zum festgelegten Cotillon mit bestimmter Paarzahl. Aber der moderne Rundtanz führt die Schlacht, die der Contre begann, zu Ende. Jeder kann mit jedem tanzen. Alle können zugleich tanzen. Die Gesetze der Höflichkeit ergeben sich von selbst. Kein Paar ist an das andere gebunden. Die Tanzkarte wird zu einer parlamentarischen Rednerliste. Die Geschäftsordnung gestattet jedem das Wort. Sieger ist der Liebenswerteste und Geschickteste. Er wird Vortänzer, nicht mehr der Edelste von Geblüt.

Dies ist die rohe Linie der Stilgeschichte des Gesellschaftstanzes, die natürlich nicht gerade läuft. Oft geht sie seitwärts, oft spaltet sie sich, oft wendet sie sich auch ein Stück zurück. Aber diese Richtung hält sie im ganzen ein, weil sie nichts gegen die Verkehrsformen der Gesellschaft unternehmen kann, sondern immer die Seele dieses Verkehrs sucht und ihr künstlerische Form gibt. Auch ohne daß starke Persönlichkeiten eingreifen, ist sie sensitiv genug, allen gesellschaftlichen Regungen spürend nachzugehen, sich von ihnen anregen zu lassen, ihren Keimen einen Boden zu geben, ihre Ideale bis zur letzten Reife zu pflegen, ja sogar — Ventile zu öffnen.



Die Dokumente der Tanzgeschichte sind Lehrbücher, *Tanzbücher*, Historien und Bilder. Die Lehrbücher sind das ergiebigste. Vom fünfzehnten Jahrhundert an geben sie eine Projektion der herrschenden Tänze und der Bewegungen in den Köpfen der Tanzmeister. Die Tanzmeister, die diese Bücher schreiben, sind in den seltensten Fällen auf der Bildungsstufe, die ihr schönes Material fordern könnte. Einige, wie Rameau im achtzehnten oder Cellarius im neunzehnten Jahrhundert, haben etwas esprit de Paris in sich aufgenommen und tragen ihrem Gegenstand einige Empfindung zu, kennen auch die allgemeinen Formen eleganter Sprache. Die meisten sind bessere Handwerker ihres Faches, sie zeichnen bestehende Bräuche auf, geben etwas Erfahrung aus ihren Unterrichtsstunden

hinzu, im schlimmsten Falle schielen sie nach der ästhetischen oder gar ethischen Seite hin. Das wissenschaftliche Gefühl des Ausbaus eines Berufes ist ihnen fremd, sie sind oft neidisch und furchtsam vor der Konkurrenz, und wenn sie andere zitieren, geschieht es in der Regel aus Bequemlichkeit oder Rechthaberei. Diejenigen, die kräftigere Erfinder oder wenigstens Empfinder waren, wie Beauchamps oder Marcel, haben gar nicht geschrieben. Eine ganz vereinzelt Erscheinung ist der alte Abbé Arbeau, der ein merkwürdiges und nicht unpersönliches Buch über den Tanz im sechzehnten Jahrhundert niederschrieb, aber nicht selbst herausgab. An Geist und Gefühl übertrifft alle Noverre, der berühmte Verfasser der Briefe über den Tanz zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts — aber gerade dieser gab kein Lehrbuch, sondern nur Essays im Plauderstil seiner Epoche. Und ähnlich trifft man elegante Äußerungen über den Tanz und seine Schwesterkünste in mehreren ästhetischen Briefen dieser Zeit, in Memoiren, in Privatkorrespondenzen, alles angenehme Spielereien wandernder Geister, die sich von der Methode fern halten und darum dem Historiker weniger Stoff zuführen.

Die alten italienischen Tanzbücher haben noch höfischen Charakter, besonders Caroso und Negri neigen zur bibliophilen Kunst und vornehmen Ausstattung. Die französischen Lehrbücher des achtzehnten Jahrhunderts tragen durchweg akademischen Charakter, die Grammatik ist ihr Ideal: Feuillet und Rameau arbeiten zugleich an der Vollendung der Tanzschreibkunst, der Choreographie, die trotz aller Versuche und Umbildungen eine Kuriosität geblieben ist. Die Bücher des Contretanzes nehmen gern die Form von Zyklen, laufenden Wochenschriften im englischen Charakter an. In dieser Art erscheinen in England und Frankreich und Italien zahlreiche Sammlungen, von denen die französischen durch Noblesse des Stiches hervorragen. Deutschland steht unter dem Einfluß von Paris, nur betreibt es diese Angelegenheit noch akademischer und noch grammatischer. 1717 erschien in Leipzig das dickste Buch, das je über Tanz geschrieben wurde, Tauberts recht-schaffener Tanzmeister mit schweren 1100 Seiten. So ausführlich, wie es in der Methode ist, so schwatzhaft ist es in den „Abwärtzungen“, mit denen als mit allerlei merkwürdigen Passagen, lustigen Historien, vortrefflichen Sentenzen, Exempeln, Gleichnissen es auf deutsch, lateinisch und französisch durchsetzt ist. Viel Ballast lag den Tanzschriftstellern im Kopfe, länger als bei den Gebildeten ihrer Zeit sonst zu beobachten ist. Sie quälen sich nicht nur mit der Bibel, sondern auch mit der Antike. Unter hundert Büchern füllen siebzig ihre Seiten mit



TANZFEST AN EINEM FLANDRISCHEN  
HOFE (MINIATUR AUS DEM EURY-  
ANTHEROMAN. 15. JAHRHUNDERT)



den bis zur Erschöpfung wiederholten Vergleichen moderner und antiker Tänze, mit einem Sammelsurium humanistischer Erinnerungen aus Lucian und Athenäus, das ihre Bildung beweisen sollte, aber eben das Gegenteil verrät. Selten sind das eigene Gedanken, der eine nimmt sie vom anderen, wie sie sich auch sonst munter abschreiben, um in den besten Fällen ihre Quelle totzuschweigen. Man hat oft die Empfindung, sie sieben zu müssen, um sie zu reinigen; aber sie bleiben unentbehrlich, denn sie allein nennen die Tänze, die wirklich getanzt wurden, und verschweigen die, die man nicht lernte.

Die Tanzlehren treten in der Zeit, da der Tanz an Kulturkraft gewinnt, verhältnismäßig spärlich auf. Sie nehmen im neunzehnten Jahrhundert, da der Tanz seine Bedeutung allmählich verliert, bis zur Unübersehbarkeit zu. Das Motiv der Eitelkeit, des Mitsprechens hat eine große Anzahl von ihnen allein in die Welt gesetzt. Es gibt so elende Machwerke dabei, wie sie die Literatur oder Malerei niemals kannte. Auch die besseren leiden an Widersprüchen und Verwechslungen. Meist beginnen sie mit der Klage, daß die alte schöne Tanzkunst absterbt, und tragen dann das ihrige dazu bei, die Verwirrung noch zu vergrößern. Ein herrschender Kopf, der das ganze Feld übersieht, einzelnes abschätzt, Zukünftiges fördert, Mißverständnisse beseitigt, Konventionen auflöst, ist unter ihnen überhaupt nicht zu finden. Schon früher klagten feinere Geister, wie Vieth in seiner Enzyklopädie der Leibesübungen von 1794, über die schlechte Wirtschaft in diesen Tanzbüchern. Wer sie mit Historikerinteresse liest, kommt fast nie von einem gewissen Mißtrauen los. Ihm sind die Bücher bestenfalls Reizungen eines einzelnen Lehrers, Dokumente eines fliegenden Jargons. Über ihnen schwebt die unfaßbare wahre Geschichte der Schritte und Bewegungen, die sich unmerklich wandelt, alte Worte auf neue Dinge anwendet, von einem Praktiker leise modifiziert wird, auf dem Wege vom Lehrer zum Schüler, von Paris nach Odessa neuen Ansprüchen neue Werte schafft. Keiner der Schriftsteller ahnt, daß er in dieser schwebenden Mythologie der Begriffsbildungen lebt und befangen ist; jeder glaubt, daß seine Lehre nicht nur die richtige ist, sondern seit uralten Zeiten unverändert bestand; es herrscht der naivste Glaube an das Absolute des Tanzes. Der Historiker sucht hinter die Lehren und Exerzitien zu sehen, Bücher sind für ihn nur Proben — Proben, wie er sie auf den herrschenden Jargon an irgend einer Tänzerin vornehmen könnte, das Geschriebene und Gelehrte wird für ihn durchsichtig, und er blättert in diesen Schriftstücken wie in ausgefüllten Fragebogen, streicht das Biblische und Antikische und sonstige Gebildete durch und



versucht aus den Grammatiken die Sprache wieder herzustellen, sie in der Phantasie lebendig, leibhaftig, sinnlich und mit allen Reizen der Gegenwart auferstehen zu lassen, und vergleicht diese Zeit mit jener, die alte mit der neuen, England mit Spanien, Frankreich mit Rußland, stellt die Abweichungen fest und fügt langsam wieder die Kette zusammen aus den Gliedern, die da einzeln so herumliegen.

*Geschichtsschreiber*

Wenig helfen hierbei die bisherigen Geschichtsschreiber des Tanzes. Sie halten sich fast alle in jener ethnologischen Form, die Griechisches, Hebräisches, Japanisches und Französisches als abwechselnde Bilder aneinander reiht. So wird das meiste von dem, was sie beschreiben, eine kulturhistorische Sehenswürdigkeit ohne Kulturempfindung. Wohl spielt mitunter, wie assoziationsweise, ein griechischer Tanz in unser Gefühl hinein, oder wir träumen von der Salome und wir schlürfen die Kunst der Sada Yacco, aber das liegt alles in der Peripherie. Unser lebendiges Empfinden geht nicht weiter als bis zu den Renaissance-schriften über den Tanz zurück, von denen sich bis heute eine Kette schlingt, die die Kultureinheit und den künstlerischen Zusammenhang wahr. Die Historiker des Tanzes haben infolge ihrer ethnologischen Veranlagung für diesen Zusammenhang wenig Raum und wenig Sinn. Die älteren, wie Menetrier, Bonnet, Cahusac, geben im Anschluß an ihre antiken Illusionen fast nur Ballettgeschichte. Die neueren aber stehen schon so außerhalb der großen Überlieferung, daß sie immer nur stückweise den Gang der Dinge überschauen. Voß schrieb eine Geschichte des Tanzes, die noch gänzlich ethnologisch zusammengestellt war. Ein wahlloses Verzeichnis aller Tänze ist beigefügt. Czerwinski in seinem „Brevier“ machte es etwas besser, er hat die Italiener und Franzosen studiert, aber die mangelnde Schulung in stilgeschichtlichen und künstlerischen Dingen drückte auf seine Augen. Böhme in der Geschichte des Tanzes in Deutschland gab eine Kompilation fleißig gesammelter Dorftänze und Hoftänze mit ihrer Musik und viele wertvolle kulturhistorische Zitate, ein echtes deutsches Gelehrtenwerk, das selbst der persönlichen Kultur ermangelt; aber es läßt wiederum die Tanztechnik beiseite. Einige neuere Monographien hielten sich auf der Oberfläche, öfters rutschten sie aus. Ein prachtvolles französisches Werk von dem Maler Gaston Vuillier, *La Danse*, das auch englisch mit Veränderungen herauskam, zeigte wohl angeborene Kultur, schöne Bilder, fließenden Text, die Frucht vielfacher Lektüre, aber keinerlei Urteil oder Kritik, oder nur Kenntnis des technischen Stoffes. Lexika litten an ähnlichen Differenzen — der Tanzlehrer hat nicht die historische Bildung, der Historiker kennt nicht die Tanzkunst, der Musiker

nicht die Malerei, der Maler nicht die Musik. Im achtzehnten Jahrhundert erschien ein Lexikon des Tanzes von Compan, das früher viel geschätzt wurde, obwohl es in elender Weise aus Autoren (besonders Rameau) zusammengestoppelt ist, die der Kompilator nicht einmal nennt, und für die Zeit selbst eine so vollkommene Unkenntnis verrät, daß unter dem Wort Allemande nicht einmal die Tanzform mit den Armverschränkungen genannt wird, die gerade damals ganz Paris entzückte. Im neunzehnten Jahrhundert gab Desrat in Paris ein Tanzlexikon heraus, das mit größter Vorsicht zu benutzen ist, oft flüchtig, unrichtig, lückenhaft und nicht ohne industrielle Selbstbespiegelung. Eine Bibliographie des Tanzes ist ihm beigelegt, die einzige größere, die es gibt, und man kann sie für gewisse ältere Pariser Werke nachschlagen. Im übrigen gibt sie ein treffendes Spiegelbild der Unbildung und Verwirrung, die in den Büchern selbst herrscht.

Die vollständige Bibliographie des Tanzes wäre auch ich nicht imstande zu liefern. Zu wenig Philologe, um mich andauernd mit dem leeren Sammeln von Titeln beschäftigen zu können, versichere ich aus einer längeren Erfahrung heraus, daß gerade in diesem Gebiete nur einige wenige Schriften für die Kenntnis der alten Schule von Bedeutung sind und daß das Gros der Bücher nichts als Echo, Machwerk, Stümperei darstellt, oft nicht einmal als Echo von tieferem Interesse. Je weiter in unsere Zeit hinein, desto gleichgültiger wird die große Masse der Schriften, deren wesentlicher Inhalt in den paar ernsteren, von stärkeren Persönlichkeiten verfaßten Lehren genügend dokumentiert vorliegt. Die Aufzählung sämtlicher Tanzlehren von Cornezano bis Freising wäre ein wüstes Chaos von Überschriften, die dem Sammler langweilig, dem Forscher nutzlos sind. Ich werde aus dieser gewaltigen Literatur hervorheben, was fruchtbar war, in seiner Zeit und für uns. Es handelt sich auch hier nicht um eine kritiklose Registrierung kleiner und kleinster Meister, sondern um Kunstgeschichte. Ich habe vielerlei gelesen und verglichen, und zufällig durch irgend ein persönliches plastisch-musikalisches Interesse habe ich mehr zusammengebracht, als ein anderer bisher das Glück hatte. Öffentliche Bibliotheken liefern nicht alles, ich habe privatim weiter gesucht und besonders den Vorzug genossen, des alten Universitätstanzlehrers Freising Schätze durchmustern zu dürfen, der für das achtzehnte Jahrhundert mit viel Erfolg sammelte. Einiges ist von ihm aus schon weiter gewandert, in die Lipperheidesche Kostümbibliothek, wichtige und seltene Bücher gab er in die Berliner „Akademie der Tanzkunst“, die einen gänzlich unzureichenden Katalog ihrer Bibliothek gedruckt hat. Schließlich fühlte ich, wie sich der Kreis

*Meine bescheidene  
Arbeit*

der Lektüre schloß. Ich hatte aus einer fast verschollenen Kunst Originale gesehen und gelesen, ich genoß alte Feste wieder und die Reinheit ihrer Bewegungsrhythmik, ich konnte mir meine eigene Tanzgeschichte schreiben, in der der Duft der alten Zeiten nicht so ganz verloren ging: ein ungestörtes authentisches Material. So habe ich die Empfindung, daß im folgenden einiges erarbeitet und überdacht ist, das man in den bisherigen Historien nicht lesen konnte, und daß es nicht bloß an sich verdiente, aufgeschrieben zu werden, sondern gerade die Lücken einigermaßen füllen wird, die die einseitige Behandlung des Tanzes in früheren Schriften aufweisen mußte.



*Epochen*

**D**er Gesellschaftstanz hat drei große Phasen durchlebt, wie sie sich ganz klar auch in der Folge der Bilder absetzen. Eine Zeit der feierlichsten Aufzüge. Eine Zeit der persönlichsten Bewegungskultur. Und eine Zeit des allgemeinen Paartanzes. Ich brauche nicht zu erklären, wie diese Phasen sich notwendig ergänzen und die mittlere Vergangenheit und Zukunft in sich schließt. Historisch gesprochen heißt die erste Phase: Renaissance. Die zweite: die grands siècles. Die dritte: die Rundtanzperiode, der Walzer mit der Mazurkaenklave und dem Polkaintermezzo. Nach Nationalitäten unterschieden ist die erste Periode, die bis nach 1600 reicht, italienisch. Die zweite bis 1800 französisch-englisch. Die dritte, in der wir leben, deutsch-slawisch. Die Absätze sind ziemlich scharf und durch ganz Europa gleichmäßig. Die



ALDEGREVER, TANZENDES  
PAAR, SICH KÜSSEND



lokalen Verschiedenheiten spielen kaum eine Rolle im Gange der Lieb-  
lingstänze, die wie alle höhere Festkultur in der besseren Gesellschaft  
sämtlicher Erdteile die Einheitlichkeit elementarer Stile zeigen. Paris  
führt seit langer Zeit das Zepter, Paris winkt, prüft, gestaltet und befiehlt.



Sobald in der Welt der italienischen Renaissance Fest-  
stimmung angesagt ist, disziplinieren sich die Körper, Renaissance.  
Haltung  
stilisiert sich die Bewegung, wird das Stehen, das  
Gehen, das Grüßen eine feierliche Szene. Die Künste  
des Gefallens entwickeln sich. Die leichte Sinnlich-  
keit, die vielgepriesene *vaghezza* bestimmt die Erscheinung. *Mezzo  
dentro, mezzo fuori* — halb drin, halb draußen steckt das Taschen-  
tuch. Wohlerzogenheit und Natürlichkeit finden ihre Mitte, ein  
Hauch von Kultur, und wieder ein Hauch von Offenherzigkeit weht  
die Tracht und das Benehmen an. Die *vaghezza* versteckt das  
Taschentuch nicht ganz, wie sie mitunter den letzten Knopf vergißt,  
den halben Handschuh lockert. Der Kavalier sitzt, indem er die  
Linke und die Rechte gleichmäßig auf die Armlehne ausstreckt, aber  
die rechte Hand hängt vom Gelenk ab lose herunter, er hält darin das  
Taschentuch, den Handschuh, eine Blume. Er sitzt nicht zu weit nach  
hinten, die Füße gut nebeneinander. Man rückt nicht beliebig mit  
den Stühlen. Man holt sie nicht und stellt sie vor die Honoratioren.  
Die Honoratioren haben das Recht auf die schönsten Damen. Wenn  
größere Tänze gemacht werden, zum Beispiel der beliebte *Furioso* mit  
vielleicht neun Paaren, so hütet man sich, die Damen nicht gleich nach  
der Schönheit aufzustellen, damit nicht ein Fürst mit einer häßlichen  
zusammengerate. Die Tanzbücher enthalten Stiche, wie man zu gehen  
und zu stehen hat. Es gibt keine Legerität im Zimmer. Man tanzt  
im Ornat, die Dame in ihrem Festkleid, der Herr mit Hut, Degen und  
Mantel. Es ist unmöglich, den Mantel abzulegen, auch bei den ver-  
gnügteren Tänzen, es wäre eine *brutissima vista*. Höchstens darf man  
ihn aufwickeln, was nach vorgeschriebenen *Tempi* geschieht. Bei den  
*Gagliardenschritten* liegt die Linke am Degen, der etwas nach hinten  
gedreht ist, die Rechte ist nur leicht bewegt. Die Dame hebt die Schleppe  
niemals beim Rückwärtsgehen, außer wenn es sehr eng ist, sie schiebt  
sie geschickt mit dem Reifrock, indem sie aus der wiegenden Bewegung  
jene ideale Haltung des koketten Wichtigscheinens entwickelt, die man  
*pavoneggiando*, sich pfaugend, sich schön brüstend, nannte. So *pavoneg-  
giando* mit der Taille zieht sie sich rückwärts zum Stuhl zurück, grüßt  
die Dame rechts, setzt sich, geschickt die Schleppe seitwärts schiebend;



nicht zu weit nach hinten, damit sich der Rock nicht hebt — nicht einmal die Schuhe sollen zu sehen sein. Dann erst grüßt sie nach links.

*Reverenz*

Bei den Tänzen, die auf Handgeben komponiert sind, wie Furioso, Contrapasso oder ballo del fiore, zieht man vorher die Handschuhe aus. Den Takt darf es nicht stören und es ist ärgerlich, wenn es manchmal länger dauert als ein Avemaria sagen. Das Engagement ist nichts als Geste. Man ruft keinen Namen. Man pavonneggiert und rüstet sich zum Tanze. Die Begrüßungszeremonie ist nach allen Seiten hin aufs peinlichste ausgebildet. Wenn der König zu grüßen ist, so tritt man ein, den Mantel mit beiden Händen fassend, den abgenommenen Hut in der linken, und zwar sein Inneres nach innen. Man macht die große Reverenz, dann vier bis sechs Schritte und nochmals eine große, noch tiefere Reverenz. Man küßt das Knie scheinbar, denn nur bei Gleichgestellten darf man „wirklich“ küssen. Beim Abschied steht man seitlich, niemals genau gegenüber. Geht der König nebenher, so bleibt man zurück, beim Umwenden folgt man der spanischen Sitte, drei Schritte abseits zu stehen und den König wieder rechts zu lassen. Drei Reverenzen sind der letzte Abschied. Niemals zeigt man den Rücken. Die Reverenz selber erfährt die tanzmäßige Ausbildung. Und ihre Formen wandeln sich mit den Tanzsitten. Caroso lehrte die Riverenza grave, minima und semiminima je nach ihrer Länge. Die grave dauert vier Takte lang: zuerst wird der linke Fuß vorgezogen (die linke Seite ist die Herzseite!), man sieht sein Opfer an. Zu zweit wird der linke Fuß mit leichter Verbeugung hintergezogen. Zu dritt das Knie etwas gebeugt. Zu viert der linke Fuß an den rechten angesetzt und aufgerichtet. Wehe, wenn man die Maße der Fußentfernungen dabei nicht genau einhält. Die minima ist halb so lang. Die semiminima ist veraltet: man steht zwei Takte still, dann spreizt man den Linken und springt — es ist nichts als die sogenannte „Kadenz“, der Schlußsprung, mit dem man die Gagliarde endigt. Später hatte man noch eine längere Reverenz, die sechs Takte dauert. Dies ist jetzt die grave, die alte grave heißt lunga, die minima breve. Eine heikle Wissenschaft. Aber nicht bloß die Verbeugung wird stilisiert, auch die Ruhe, die ihr folgt, hat ihren terminus technicus „Kontinenz“ und die Kontinenz hat ihre verschiedenen Formen. Es gibt eine Continenza grave und eine minima: eine balancé-ähnliche Bewegung, mit Fortsetzen des einen und Heranziehen des andern Fußes, mit etwas Senken und Heben und aller Grazie des pavoneggiare: „ein Effekt, den man so erreicht, daß man sich ein wenig nach der Seite hebt, nach der die Kontinenz endigt.“ Später findet man statt zweier Kontinenzen gar vier. Und im gleichzeitigen

Frankreich haben diese Formen wieder ihre lokalen Nuancen. Der alte Franzose engagierte seine Dame, den Hut in der Linken, sie gibt ihm ihre Linke in seine Rechte: „ein gut erzogenes Fräulein refüsiert niemals.“ Die Reverenz, vier Takte lang, wurde früher auf italienische Art links gemacht, jetzt rechts. Die darauf folgende Kontinenz heißt als Tanzfigur hier zuerst *congé* „Rührt euch“, dann *branle*, von *branlare*, pendeln, hergeleitet, von dem auch das Reigenwort *branle* kommt. Dieser *Branle* dauert ebenso vier Takte. Mit geschlossenen Füßen wendet man den Körper zweimal je nach links und rechts. Rechts kommt also auf 2 und 4. Bei 2 heißt es Gesellschaft ansehen, bei 4 seine Dame und zwar *d'une ocellade desrobée et discretement*. Das ist die feierliche große Reverenz der getretenen Tänze, bei den vergnügteren *Gagliarden* ist der Prozeß auch hier kürzer. Man stellt zum Gruße den Rechten leicht gebeugt hinter, und noch leichter geschieht es bei der Reverenz im Gehen: *révérence passagère droite oder gauche*. Und ebenso genügt zur Kontinenz dann ein leichtes Anstellen des Spielbeins: *pied joint oblique*. Das System des feierlichen Neigens und Stehens führt ganz von selbst zu symbolischen Auslegungen. Man stellte in Italien die Theorie auf: der rechte Fuß sei für das *honorare, pigliare, adorare*, der linke für das *fermare, camminare, riverire*. So war alles symmetrisch schön verteilt.

Italien nimmt Einflüsse von Spanien auf und wirkt selbst auf Frankreich. Die Tanzbücher in Italien beziehen ihre Lehren und Tänze auch auf diese Länder, einige Tanznamen erinnern an spanische Herkunft, der Verkehr innerhalb der Tanzlehrerzunft nach Frankreich hin wird mehrfach bezeugt, alle Zeremonie und alle Kunst spielen verwandt zwischen diesen Ländern. Aber wir können noch schwer nach Spanien zurückblicken, einige musikalische Fäden ziehen sich hinüber, es ist sonst dunkel daherum. Spanien würde ehrbarer gegen Italien erscheinen, während Frankreich, das wir besser beobachten können, ein wenig provinzieller sich gebärdet. Die Listen italienischer Tanzschüler sind vornehme adlige Namen, man kann ein seitenlanges Register in Negris Tanzbuch studieren. Schon in Ebreos Tanzbuch aus dem 15. Jahrhundert bewegen sie sich in aristokratischer Zurückhaltung, eine Parallele zu jenen züchtigen *Quattrocentobüsten* des Laurana und Desiderio: Jungfräuliche Keuschheit mit verschämten Reizen. Die Bewegung ihres Körpers, sagt Ebreo, soll sanft und bescheiden sein, die Donna soll sich würdig, herrschaftlich tragen, leicht auf dem Fuß, in den Gesten gut erzogen, mit den Augen sei sie nicht hochmütig und unstet, und sehe nicht überall herum, bald hierhin, bald dorthin. Ehrbar blicke sie die

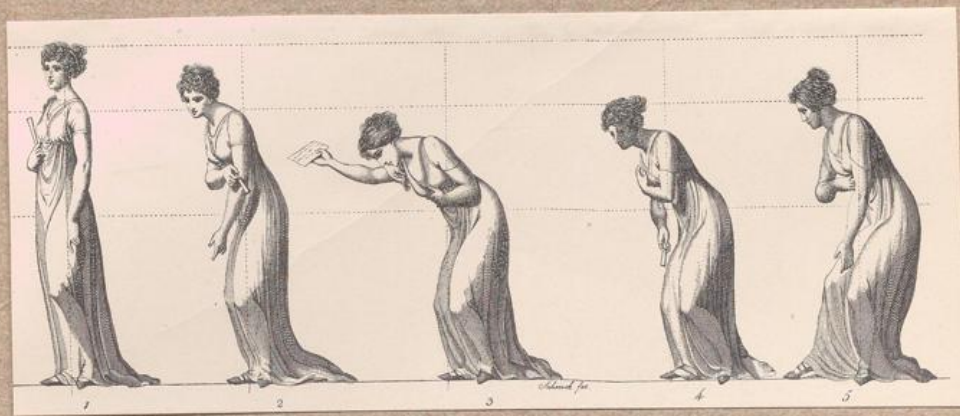
*Der Blick*



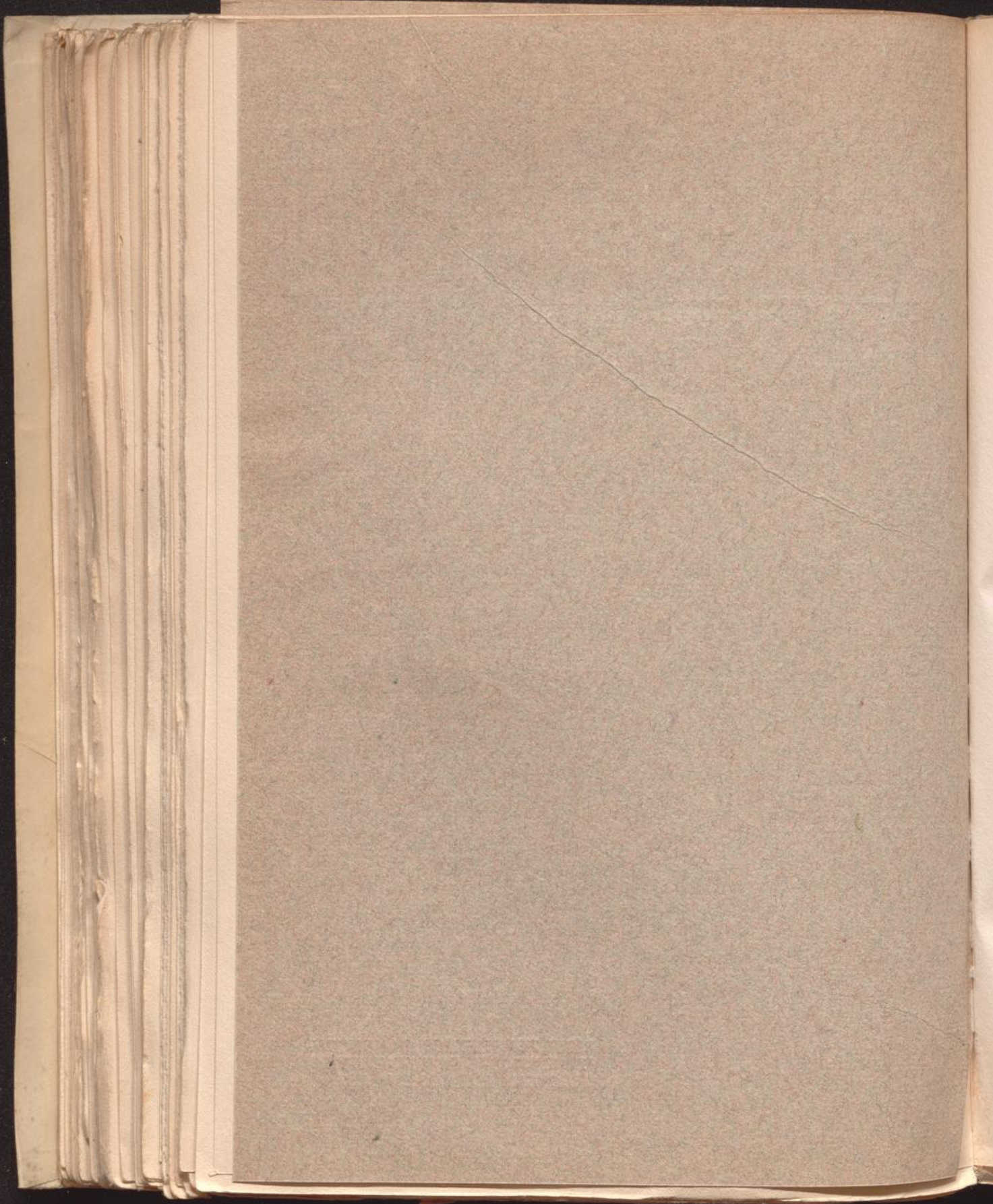
meiste Zeit auf den Boden herab, ohne dabei den Kopf auf die Brust zu senken, sie bleibe gerade aufgerichtet, in Haltung mit der ganzen Figur . . . Noch der Domherr Arbeau kennt hundert Jahre später in Poitou diesen demütigen Blick der Frauen, die die Pavane mit *contenance humble* tanzen, *les yeulx baisse, regardans quelquefois les assistans avec une pudeur originale!* Doch diese hochvornehme Gesellschaft hindert Vater Arbeau nicht, auf eine recht mittelalterliche Idee zu kommen: der Tanz sei ganz praktisch, um sich — pardon — vor der Hochzeit zu beriechen, ob der Atem angenehm sei oder man etwa gar nach *épaule de mouton* dufte. Es ist eine der nettesten Bemerkungen in seinem reizend naiven Büchlein: *Der Rest französischer Provinz.*

*Die Schriften der  
Renaissance*

Dies Tanzbüchlein des Thoinot Arbeau, das allerlei naive Zeichnungen illustriert, ist die erfrischendste aller choreographischen alten Schriften, ebenso liebenswürdig wie persönlich, so menschlich nah und gegenwärtig, daß man sie heut noch mit heiterem Behagen liest. Der Titel lautet *Orchesographie et traicte en forme de dialogue, per lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances.* Par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres. 1589. Den Ekklesiastenspruch *tempus plangendi et tempus saltandi* hat man als Motto draufgesetzt. Denn der Verfasser war unter dem Namen Jean Tabourot ein frommer Mann gewesen und eröffnete nun die Reihe der französischen „Abbés“, die den Galanerien des Lebens nicht unwilliger dienten als den Gesetzen der Kirche. Er war 1519 in Dijon geboren. Er schrieb sein Werk in der üblichen Dialogform (er unterhält sich mit Herrn Capriol) nieder, ohne an Veröffentlichung zu denken. Das Buch wurde, wie die Vorrede meldet, gedruckt gegen den Willen des Autors, der es nicht für lohnend hielt, das zu publizieren, was man so hinschreibe, seine Zeit zu töten. Man muß also annehmen, daß die Schrift selbst noch weiter zurückliegt als das Erscheinungsjahr. Sie war übrigens nicht die allererste, die in Frankreich, dem Tanzlande, über Tanz erschien. Am Anfang des 16. Jahrhunderts hatte Antoine de Arena so etwas ähnliches geschrieben, ein Buch, gemischt aus Kriegsschilderungen, Liebeserklärungen, Regeln für den guten Anstand und Tanzlehren, und verfaßt in einem maccaronischen, schwer verständlichen künstlichen Schrift- und Ulkprovençalisch, latinisiertes Französisch. Die Verse des eleganten Haudegens sind oft aufgelegt worden und heute noch zu lesen, ein naives, ungeniertes Kulturbild, manchmal humanistisch gespickt, manchmal onomatopoetisch wie eine Chanson. Inhaltlich bringt Arena neben Arbeau nichts wesentlich Neues, mit Ausnahme des ausführlichen Registers älterer unregelmäßiger Basse-



FÜNF TEMPI EINES DAMENCOM-  
PLIMENTS, AUS DEM „TOILETTEN-  
GESCHENK FÜR DAMEN“ 1807



tänze, und ihrer hübschen Volksliednamen. Arbeaus Schrift stellte ihn bald in Schatten, sie machte Aufsehen, fast alle besseren Historiker des Tanzes haben sie auch später gern zitiert und in unseren Jahren ist sie von Laure Fonta mit einer „gelehrten“ Einleitung neu herausgegeben worden. Czerwinski hat sie ins Deutsche übersetzt, aber leider die hübschen Passagen über Militärmusik, die das Buch eröffnen, fortgelassen.

Neben diesem französischen Buch gibt es eine Reihe italienische aus der Renaissance, spanische gar nicht. Arbeaus Werk ist bürgerlich und populär gegen die italienischen, die Hofluft atmen. Bei Arbeau findet man die wirklichen Lieblingstänze der damaligen Welt, die Pavanen und Gagliarden genau beschrieben. Die Italiener dagegen setzen diese voraus, um nur eine Auswahl extrafeiner Tänze der guten Gesellschaft, die oft in der Mode wechseln, zu geben. Ihnen lassen sie gern eine Grammatik der Schritte und Bewegungen vorausgehen. Die Bücher sind nobel gedruckt, bibliophil ausgestattet, mit Portraits und Stichen von Tanzanfangstellungen versehen.

Das berühmteste ist Caroso. Carosos Ballerino trägt auf der Ausgabe von 1581 schon den Vermerk „nuovamente mandata in luce“. Diese Auflage (für uns die erste) ist der Bianca Cappello gewidmet, der berühmten Schönheit, von der Montaigne sagte, sie sei der Typus der italienischen Dame gewesen, liebenswürdig und doch herrscherhaft im Gesicht, hoch im Wuchs und — den Busen ganz nach Wunsch. Sonette verziern die Seiten, Widmungen, Selbstbespiegelungen, Anhimmlungen, eine Guirlande von servilen Dichtungen, die sich durch die mitgeteilten Tänze schlingt. Die Noten sind in Lautensatz beigegeben, die Melodie meist in gewöhnlicher Schrift ausgesetzt. Eine der neuen Auflagen erscheint 1605. Bianca Cappello ist vom Titel gesetzt, Don Ramuccio Farnese und Marguerita Aldobrandina, das Herzogspaar von Parma, haben ihre Stelle eingenommen. Es ist ein neues Buch geworden. Alles ist ausführlicher, vieles ist geändert, neue Tänze werden empfohlen. Die Dialogform ist eingeführt. Der Titel nennt sich jetzt Nobiltà delle Dame. Die Noten haben ausgeschriebenen Baß.

Negri, genannt der Trombone, gibt sein Tanzbuch *nuovi invenzioni di balli* im Jahre 1604 heraus, in Mailand. Er kann mit Caroso keinen Vergleich aushalten. Erstens schreibt er ihn ungeniert ab, und zweitens benutzt er sein eigenes Buch nur als Sockel für Tanzmeistereitelkeit. Cesare Negri tanzte vor unzähligen Fürsten und Herren und kam bis Saragossa. Cesare Negri gibt kurze Biographien von siebenunddreißig berühmten Tanzlehrern, angefangen mit Pietro Martire, dem Mailänder,

zur Zeit Pauls III., der schon viele Gagliarden erfand, und er selbst ist in dieser großen Mailänder Schule der Nachfolger des allerersten, Pompeo Diabono, den er 1554 ablöst. Cesare Negri hat hunderte edler Damen und Herren zu Schülern gehabt, deren Register, wie bei einem Ritter-spielbericht, mehrere Seiten füllt. Der Typus des Buches ist sonst ebenso höfisch wie Caroso. Doch Negri ist selbstbewußter; die Sonette hören schon auf.

Von den nicht geringen älteren italienischen Tanzschriften liegt eine ganz im Neudruck vor: der *trattato dell' arte del ballo* von Guglielmo Ebreo aus Pesaro. Er ist in der *sceltà di curiosità letterarie*, Bologna, als Band 131 erschienen. Guglielmo war ein Schüler des in Berufskreisen sehr geschätzten Messer Domenico da Ferrara, von dem ein ähnliches, noch etwas größeres, ungedrucktes Buch *trattato di ballo* auf der Kommunalbibliothek in Siena liegt. Da diese Werke oft dieselben Tänze und meist gar keine Regeln enthalten, so kommt es wirklich nicht darauf an, daß sie alle veröffentlicht werden. Ebreos Buch gehört ins Ende des 15. Jahrhunderts, einige von Lorenzo Magnifico komponierte balli sind darin aufgenommen. Noch älter ist das *libro dell' arte del danzare*, das Antonio Cornazano 1465 schrieb und Giovanni Zannoni in den Schriften der *Accademia dei Lincei* VI, 1,8 wenigstens auszugsweise herausgab. Eine frühere Niederschrift hatte Cornazano der Hippolyta Sforza gewidmet; ähnlich wie es später Caroso sich erlaubte, wurde die Dedikation mit der neuen Bearbeitung verändert. Domenichino da Piacenza ist Cornazanos Lehrer. Die von ihm publizierten Tänze (er ist der einzige Quattrocentist, der auch ein wenig Technik gibt) hängen mit denjenigen des Ebreo verwandtschaftlich zusammen. Es ist also eine ältere oberitalienische Tanzschulgruppe um Cornazano und Ebreo von der späteren des Caroso und Negri zu unterscheiden. Das einzige moderne lezenswerte Buch ist *Ungarellis Vecchie danze italiane*, die in der *biblioteca nazionale delle tradizioni popolari italiane* Rom 1894 erschienen. Dies ist eine kurze Geschichte des italienischen Tanzes mit dem ganzen philologischen und literarischen Apparat, in besonderer Rücksicht auf heutige Volkstänze der Bologneser Gegend, in denen sich noch Erinnerungen an die große alte Zeit erhalten haben; 50 solcher Tänze sind in einem kleinen angehängten Lexikon kurz beschrieben. Bei Ungarelli und Zannoni findet der Spezialforscher noch die übrigen weniger bedeutenden, veröffentlichten oder handschriftlichen Tanzwerke älterer italienischer Zeit genannt. Sie sind nicht leicht zugänglich, Cornazano aber und Ebreo, wie die beiden Carosos und Negri stehen in großen Bibliotheken zur Verfügung. Vor der Einleitung der Madame Laure Fonta zu ihrer

Neuausgabe des Arbeau glaube ich warnen zu müssen, ich habe sie nirgends bestätigt und oft verdächtig gefunden.

Kein Historiker würde die Verwirrung ganz schlichten können, die über den Tänzen der Renaissance liegt. Alte Volksreigen, exotische Clownerien, kirchliche Aufzüge, orgiastische Gesellschaftsspiele und die verschiedensten Neubildungen — alles geht durcheinander. Es existiert ein starkes Interesse für Tanzform und Tanzinhalt, aber zur Gestaltung streng typischer Formen reicht der Amateurcharakter des vornehmen Tanzes noch nicht aus. Die Pavane, die Gagliarde, später die Courante sind mehr Titel für beliebte Tänze als allgemein verbreitete Schrittfolgen oder Figuren. Die lokale Verschiedenheit, die provinzielle Abgeschlossenheit zerteilt das Tanzfeld trotz allen Zusammenhanges von Spanien, Italien und Frankreich in einzelne Bezirke, die sich ebenso durch die Charaktere volksmäßiger Tänze als die Individualisierung höfischer Formen unterscheiden. Weit verbreitete populäre Tänze, wie der Morisken- und der Kanarientanz, von den Sarazenen, von den Kanariern irgendwie in die Gesellschaft verschlagen, werden von den feineren Künstlern nicht mehr als voll angesehen. Der Moriskentanz ist der verbreitetste, den es in der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends gab. In Italien, wie in England gehört er zum gewöhnlichen Festapparat. Man tanzt ihn mit Schellen an den Kleidern, langsam vorrückend, abwechselnd mit dem rechten, dem linken und beiden Hacken aufschlagend. Den Kanarientanz charakterisiert dagegen eine wilde Gegenbewegung von Herr und Dame, die sich scheinbar dauernd suchen, indem sie mit den Hacken schlagen und mit der Fußspitze und dem Absatz den Boden stampfen. Die Veneziana und die Bergamasca hatten Weltruf, die Siciliana lebte lange in der Musik weiter, die Romana war eine Façon der Gagliarde, die Fiorentina, Polesina, Montferrina, Friulana sind ähnliche verbreitetere Lokaltänze. Die Montferrina wird heut noch als Reigen getanzt, die Friulana wurde als Furlana ein Pendant der vergnügten Veneziana im  $\frac{6}{8}$ -Takt. Die Paduana ist der Paduaner Tanz und wurde später mit der Pavane verwechselt. Die Tarantella ist der Tarentiner Tanz, wurde später als Ekstase von Tarantelstichen pantomimisch erklärt und ist in der heutigen Meinung die nationale Form des italienischen Tanzes überhaupt, obwohl sie niemals eine mit ihrer festen Rhythmik korrespondierende feste Schrittfolge ausgebildet hat. Wandelbar und unbestimmt leben die Namen der Reigen, der alten Boccaccioschen ballonchi, die bald gesungen, bald gespielt werden, im Volksmunde. In Briefen, in Dichtungen, in Memoiren der Zeit tauchen sie auf, in den Tanzmeisterbüchern spielen sie kaum eine Rolle. Es sind die einfachen



Treschi, die in altfranzösischen Romanen nicht minder gebräuchlich sind als im gewöhnlichen Tanzrepertoire des heutigen italienischen Bauern. Oder es sind figurirte pantomimische Reigen, nach alten Volksliedern wie die Rosina, sehr verbreitet der Ruggero (von ihm stammt der im „Cortegiano“ genannte Tanz Rogaerza), Reigen mit Geschenkaustausch, Reigen mit dem Berühren durch einen Zweig oder in der feineren Gesellschaft durch ein Taschentuch, um die Reihenfolge zu bestimmen, Reigen mit der Fackel, wie er schon auf einem alten vlämischen Bilde als Tanz am Hofe Philipps des Guten von Burgund geschildert wird, Reigen mit akrobatischen Motiven, wie das Übereinanderklettern und Abspringen, das in Venedig forza d'Ercole hieß, Reigen mit den unendlich variablen Kettenmotiven:

Il ballo s'intreccia  
braccia con braccia  
Mentr' un allaccia  
l'altro si streccia.

*Etwas Verwirrung*

Die Gesellschaft nimmt von diesen Reigen in ihren Kreis auf, was ihr zum Spiel und Scherz fruchtbar scheint, hier dieses, dort jenes. Man kann beobachten, daß solche Tänze, auch wenn sie in einer bestimmten Gegend noch so en vogue sind, doch über das Lokale nicht hinauswachsen. Nicht anders, als jene feinen Amateurtänze, die für die Gesellschaft allein komponiert sind und an den Ort ihrer Entstehung gebunden bleiben. Europäisch werden nur die Extreme. Auf der einen Seite die ganz ausgeprägt charakteristischen Nationaltänze, wie der Moriken-, der Kanarienen-, der Bergamaskertanz, mit deren scharf rhythmisierter Musik sich auch gern eine sinnlich auffällige Schrittformung verbindet; auf der anderen die feierlichen Hoftänze, die promenadenartigen oder leicht gesprungenen Umzüge, wie die Pavane, Gagliarde, Courante, die sich jeder Gelegenheit gut anpassen und nicht zu viel technische Kenntnisse verlangen. Sir Tobias sagt in Twelfth night zu seinem Kameraden: Why dost thou not go to church in a gaillard and come home in a coranto? My very walk should be a jig: i would not so much as make water, but in a sink-a-pace. Interpretation: in der Gaillarde und Courante hat man europäische Tanznamen, in der Gige eine englische Lokalform, die aber europäische Verbreitung fand, in dem sink-a-pace einen lokalen Ausdruck für Beugschritt, den man sonst nicht kennt. Der populärste Tanzbegriff ist in dieser Zeit Gagliarde. Nach der Gagliarde werden die cinque passi, die fünf Tanzschritte genannt, die die Hauptübung des Tänzers bildeten, populär wie heut der Walzer- oder Polkaschritt. Les cinq pas hieß später in Frankreich einfach Gaillarde. Aus solchen



FRANCISCO GOYA  
DANSE ESPAGNOLE





beliebten Terminologien erkennt man die wahre Verbreitung einzelner Tanzformen.

Man wird also, um sich in dem Wirrwarr der Renaissancetänze ein wenig zurechtzufinden, gut tun, diese Dreistufenfolge festzuhalten: erste Stufe europäische, feinere, höfische Tänze, zweite Stufe lokaler Wechsel feinerer Amateurtänze und gesellschaftsspielartiger Reigen, dritte Stufe allgemein verbreitete charakteristische niedere Tänze lokaler Herkunft. Über die ersten geben die Italiener fast gar keine Auskunft, da sie nur Technik der Lehre und Amateurinventionen drucken. Arbeau wiederum, der davon mehr gibt, kennt keine persönliche Amateurkunst, aber wohl Volksreigen. Er ist auch der einzige, bei dem man von den rechten Moriskanen und Kanarien etwas hört. Es empfiehlt sich, ihn zu studieren, bevor man die älteren Italiener in die Hand nimmt.

Doch muß man Vater Arbeau scharf mit sich selbst kontrollieren. Er nennt als Haupttänze: pavaues, bassedances, branles und courantes. Er <sup>Arbeau</sup> ist ebenso konfuse wie im Widerspruch mit seinem Buch. Im Buch nennt er Pavanen- und Bassetänze veraltet, die Gaillarden beschreibt er so ausführlich, daß er dabei eine ganze Ballettlehre entwickelt, die Courante schildert er gar nicht als besondere Gattung, dagegen liebt er die Branles über alles. Diese Branles, promenaden- und reigenartige <sup>Branle</sup> Tänze lokaler Färbung treten bei ihm in einer bestimmten suitenmäßigen Ordnung auf. Der Tanz beginnt mit dem branle double, dann kommt der simple (beides für ältere Herrschaften), dann kommt der branle gay für jung Verheiratete und endlich der branle de Bourgoigne oder Champagne für die Jüngsten. Der Takt wird dabei immer schneller: double und simple (die nicht sehr verschieden sind) gehen auf mäßigen Zweitakt, gay auf Dreitakt, Bourgoigne auf schnelleren Zweitakt. Die Schritte sind recht spießrisch, ein balancéartiges seitliches Anschließen des Fußes oder ein abwechselndes Hochheben mit Pausen. Bei Arena wurde der Doppelbranle noch naiver getanzt: fünf Schritt vor, drei zurück — der einfache: drei vor, einen zurück; man erinnert sich ähnlicher Dinge in unseren Springprozeessionen. Der Hault Barrois ist ein noch schnellerer Branle im Zweitakt, man springt mit beiden Füßen vor jedem Schritt und dieser Domestikentanz empfiehlt sich im Winter, weil er warm macht. Der gewöhnliche Schluß aller Branles ist die allgemeine Ronde. Jeder Branle hat seine besondere Melodie und seinen Namen, bald im Zweitakt, bald im Dreitakt. Man stellt sie auch sonst gern in Suiten zusammen, die wieder ihren gemeinsamen Namen haben. Motive gibt es in Fülle: Der Branle la guerre wird immer schneller und mischt sich zuletzt mit Beinhebungen und Sprüngen. La lavandière, ein geradezu



internationaler mimischer Reigen wird mit Händeklatschen und Loslassen getanzt. Beim Branle des Pois stehen teils die Männer, teils die Frauen still. Eremitenbranle: Motiv der Verbeugungen mit gekreuzten Armen. Chandelierbranle heißt hier der allgemein verbreitete branle de la torche, mit Fackeln und Leuchtern und Abwechslung der Paare. Die Kinderreigen bewahrten die Reste dieser Volksbelustigungen. Jede Stadt hat ihre Schrittart. Die Poitiersschen machen es mit Schuhklappern, die Schotten, wie es vor 20 Jahren beliebt war, mit Kreuzschritten, Triory heißt der alte Reigen der Bretagner mit Absatzdrehen, im Malteser Branle nähert man sich im Kreise, als ob man sich unterhalten wolle. Es ist ein vollkommenes Vorspiel des späteren Contre, der, wenn er mit schiebendem Personenwechsel verbunden ist, hier branle à la Haye heißt: A B C, B C A, C A B, A B C. Eine Gavotte, die Arbeau kennt, ohne daß sie mit dem späteren berühmten Tanz das geringste gemein hätte, ist nichts weiter als ein solcher branle gesticulé. Die Paare tanzen zuerst jedes für sich, dann macht der erste Herr einige feine Extratouren, küßt alle Damen, wie seine Dame alle Herren küßt („Unziemlich wärs zum Tanz euch aufzufordern und nicht zu küssen“ sagt man bei Shakespeare), das zweite Paar macht es nicht anders. Die Schritte sind bewegt wie beim Hault Barrois und vielfach in kleinere, zierliche Bewegungen zerlegt, was découpé genannt wurde, besser noch hachures, Schattierungen. Ein bemerkenswerte Kultur ist aus diesen getretenen und gestampften Reigen noch nicht erwachsen. Ahnungslos schlummert noch im Branle von Poitou das Menuett und im Triory der Bretonen das Passeped. Und so liegt es nicht fern, daß Arbeau einige jener vulgären Tanzbewegungen anschließt, die wie der Morisken- und der Kanarientanz im niggerartigen Stoßen und Schlagen der Hacken und Spitzen bestanden, und dazu den durch charakteristische Melodie getragenen allbeliebten Bouffontanz beschreibt: einen Fechterbranle, vier Leute, eventuell zwei Amazonen, im Quadrat aufgestellt, die zwischen allgemeinen Ronden genau stilisierte Fechterzüge mit Feinten, Estocaden, verschiedenen Degenkreuzungen mit Umkehrungen, Platzwechsel, Changement der Gegner durchführen.

*Wandlungen*

Die Pavane ist der Gegenpol der Branles. Branles sind freiere Reigen mit Gesellschaftsspiel-Charakter, mit Ronden des ganzen Publikums, von beliebig vielen getanzt, mit einigen vulgären Schritten, allerlei Arbeitsmimik, mit Kotillonutensilien, ein wenig Theatralik und bestenfalls zierlichen Decoupiierungen der ersten simplen Schritte. Man ordnet sie in der Gesellschaft ein bißchen nach ihrer Schnelligkeit, wie man in dieser Zeit gern Vor- und Nachtanz gruppiert und die Suitenfolge wach-

senden Tempos bevorzugt. Die Pavane aber ist auf der anderen Seite die Eröffnung des ehrbaren und höfischen Tanzes, der stilisierte vornehme Aufzug, dem die einzelnen Paare dann entgleiten, in die Bassedances hinein, mit vielen Reverenzen und sachten Schritten, um erst ganz zuletzt in einen schnelleren Nachttanz überzugehen. Pavane, Bassedance, Tourdion oder Gaillarde oder Volte ist die höfische Tanzsuite, nichts als reiner Verkehrstanz, Einzelpaartanz ohne jeden Spielcharakter, eine Steigerung des Tempos nicht zwischen den älteren und jüngeren Schichten der großen Gesellschaft, sondern zwischen dem Herrn und seiner Dame.

Wenn man Arbeau glauben will, so liegt diese ganze Gruppe zu seiner Zeit bereits im Argen. Während die Branles, aus denen ja tatsächlich die neuen Tänze des grand siècle sich entwickelten, in Blüte kommen, sind die reinen Verkehrstänze korrumpiert. Die Pavane gibt Arbeau als noch nicht ganz abgestorben an, die Bassedances seien seit vierzig bis fünfzig Jahren außer Gebrauch, die Gaillarde sei verdorben. Was folgt hieraus? Die Zeit um 1500 sah den Höhepunkt des reinen Einzelpaartanzes, das 16. Jahrhundert gewährt dem Branle neuen Kurs und neue Bedeutung, das 17. Jahrhundert entwickelt daraus wieder den feierlichen Paartanz. Wie man weiß, hat dann das 18. Jahrhundert dem Countrydance wiederum Platz gemacht. Und das 19. wiederum den Paartanz kultiviert.

Den Stand der Dinge um 1565 erkennt man an dem Bayonner Feste der Katharina von Medici, jener französischen Fürstin, die die Brücke baute von Italiens alten Vergnügungen zur großen Pariser Ära. In Bayonne tanzen erst die Nationalitäten ihre heimischen Reigen: man sieht die Branles von Poitevin, die Volten der Provençalen, die figurierten Tänze der Bourgognonen und die bretonischen Triorys und Passepieds. Der Hof tanzt darauf einen italienischen Passamezzo-Promenadentanz, die spanische Pavane, eine Courante und die französischen Bourrées und Sissonnes, höfisch stilisierte Volkstänze, von denen in späterer Zeit nur noch die nach ihnen benannten Beug- und Springschritte übrig blieben.

Die Branlepartie in Arbeaus Buche weist also in die Zukunft, auf die Linie der Stilisierung von Volkstänzen, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem Menuett ihren Abschluß erreicht. Die Bassedancepartie dagegen weist in die Vergangenheit, auf spanisch-italienische Schule und wir müssen uns aus ihr die alten vornehmen höfischen Tänze wieder herstellen, die nach Frankreich hinüberkommen in demselben Augenblicke, da sich dort aus den Nationalanregungen ein eigener höfischer Stil bilden will. Arbeau möge uns diese stilgeschichtliche Se-

zierung nicht übel nehmen. Es ist ein großes Glück mit seinem Buche. Es ist in einem günstigen Zeitpunkt geschrieben, da Altes nicht ganz verschwunden und Neues im Entstehen begriffen ist. Es ist in einem provinziellen naiven Ton verfaßt, daß alle Amateurkunststücke ausscheiden und, wenn man sich durch stellenweise Konfusionen nicht übermäßig stören läßt, die Grundzüge der Tänze klar vortreten. Arbeau ist der einzige sämtlicher existierender Tanzlehrer, der eine Pavane, eine Bassedance, eine Gaillarde in ihrer reinen Form uns verständlich überliefert hat.

*Pavane* Die Arbeausche Pavane ist der denkbar einfachste geschrittene Promenadentanz. Er geht auf den Rhythmus  $\frac{1}{2} + \frac{2}{4}$ . Zwei- bis dreimal um den Saal, wenn man nicht vorzieht, partienweise rückwärts zu schreiten. Die Schritte macht man simple oder double. Der Simpelschritt besteht im abwechselnden Vortreten des einen Fußes und Anschließen des andern. Der Doubleschritt ist dreimaliges abwechselndes Vortreten, worauf zu viert der letzte Schritt angeschlossen wird. Also das schlichteste Stilisieren der Promenade. Alle Kunst liegt in der Harmonie der Bewegung, dem Stolz des sich wiegenden Schrittes, dem Entfalten der Kleiderpracht. Es ist die Einleitung zum Tanzfeste. Alte schöne Melodien werden von den Schalmei- und Dudelsackbläsern dazu gespielt: alte Reigenlieder, wie das berühmte belle qui tiens, dessen oft zitierte Melodie Arbeau vierstimmig ausgesetzt beigt:

Belle qui tiens ma vie  
Captive sous tes yeulx,  
Qui m'as l'âme ravie  
D'un soubreiz gracieux,  
Viens tôt me secourir  
Ou me faudra mourir . . .

*Sarabande* Man hat früher gern mit der Pavane die Sarabande zusammengestellt, die sich ja gleichfalls spanischer Herkunft rühmte. Aber weder Arbeau noch sonst irgend ein Tanzschriftsteller kennt die Sarabande als gewöhnlichen Gesellschaftstanz. Sie spielt im spanischen Volksleben ihre Rolle, mit ihrem schwermütigen, dreigeteilten Takt findet sie sich im mozarabesken Gottesdienst, der die Kultustänze und ihre Rhythmen lange bewahrt, sie tritt ähnlich wie die Chaconne und die Gavotte, die zu keiner Zeit populäre Gesellschaftstänze waren, mit ihrem ausgeprägten Rhythmus in die Musik ein, wo sie lange ein selbständiges Leben führt, sie wird bestenfalls zum Theater- und Schautanz, sehr heiß und sehr sinnlich, so daß eine ganze Tanzteuffelliteratur gegen ihre Übergriffe mobil gemacht wird, aber sie hat im Salon keine Bedeutung gehabt.



LUCAS CRANACH  
DER JUNGBRUNNEN (DETAIL)



Spätere französische Tanzschriftsteller veröffentlichen hin und wieder „Sarabanden“ für Solotänzer oder Einzelpaare, zu denen sie durch den charakteristischen Takt des Musikstücks angeregt sind, figurierte Schritte, die mit Spanien und seinen alten Traditionen nicht das Geringste zu tun haben. Alles gar, was nach Pariser Vorbild heute an Sarabanden und Pavanen von Tänzerinnen für Bühnenfeste oder Maskengesellschaften einstudiert wird, ist freie Phantasie, so wenig Nachbildung alter Tänze, wie das heutige Menuett ein Wiederherstellung des alten ist. Die alten Namen sind hier zu aufgeklebten Etiketten geworden.

Die Bassedance der Arbeauschen Zeit, der feierliche Haupttanz mit züchtigen tiefen Schritten, ist musikalisch weniger von Bedeutung gewesen als gesellschaftlich. Er stilisiert das honette Zusammensein von Herr und Dame. In der älteren Zeit binär, im Zweitakt geschrieben, wird er jetzt ternär im Dreitakt vorgezogen  $\frac{1}{2} + \frac{4}{4}$  und diese Wandlung ist so einschneidend, daß Arbeau bittet, alle binären Bassetänze, die man in den beliebten Sammlungen bei Attaignant oder Nikolas de Chemin findet, in Dreitakt umzuschreiben. Unregelmäßige Bassetänze mit irregulärer Taktzahl liebt er nicht mehr, diese Amateurstückchen wären in früherer Zeit verbreiteter gewesen. Aber schon Arena, der uns sechzig Stück davon beschreibt, meint, daß sie nur noch selten bei den Banketten getanzt würden. Sein Bassetanz hat im Hauptteil genau seine liedmäßig zwanzigmal vier Takte, in der Wiederholung zwölfmal vier Takte. Man tanzt ihn, die Dame an der Hand — Ausnahme sind zwei Damen oder gar noch ein zweites Paar. Die zwanzigmal vier Takte sind genau eingeteilt. Immer vier Takte: 1. Reverenz, 2. Branle, bei Arena congedium genannt (wie wir es oben kennen lernten als Kontinenz und Gruß), 3. zwei simple Schritte, 4. einen double (die wir bei der Pavane beschrieben), 5. kommt eine „Reprise“, das sind vier trillernde Bewegungen mit den Füßen, das beliebte Tricotare, 6. double, 7. Reprise, 8. Branle, 9. zwei simples, 10.—12. drei zusammenhängende doubles, 13. Reprise, 14. double, 15. Reprise, 16. Branle, 17. zwei simples, 18. double, 19. Reprise und 20. Branle mit Abschied. Nun geht der Herr mit der Dame zurück, es erfolgt der retour de la bassedance in zwölfmal vier Takten, die sich ähnlich aus einfachen, doppelten und balancierten Schritten zusammensetzen. In dieser schlichten Folge von Bewegungen zeichnet sich deutlich erkennbar die Struktur des alten symmetrisch gebauten Tanzliedes ab, auch in der Rhythmik des Körpers gehen die Viertaktgruppen zusammen, die Reprisen stehen bei 5, 7, 13, 15 und 19 als Zäsuren, die balancéartigen Branles bei 2, 8, 16 und 20 meist im Anschluß an diese stärkeren Akzente, anschließende simples



und fortschreitende doubles füllen die Verse: in der Mitte gruppieren sich drei Viertakter mit kontinuierlichen doubles. Im Retour-Abschnitt wird man dieselbe streng rhythmische Verteilung finden, wenn man sich die Mühe macht, den Arbeau auf diese in der Lektüre leicht trockene, in der lebendigen Bewegung aber wohl disziplinierte Kunst der Körperbewegung eines tanzenden Paares zu analysieren. Auch die irregulären Bassetänze setzen sich aus denselben wenigen Motiven zusammen, die sie anders gruppieren.

Bei dem Thema „Bassedance“ erinnern wir uns eines schönen, feinen Tanzbüchleins, das wir in der Brüsseler Königlichen Bibliothek in der Hand hatten. Es stammt aus dem XV. Jahrhundert und ist das handschriftliche Privattanz-Notenheft der Königin Margarete von Österreich, deren Wappen noch auf der Innenseite des roten Damasteinbandes klebt. Augenblicklich in schlecht restauriertem Zustande, ist es in richtigerer Form schon von Reiffenberg in seinen *notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Bourgogne* 1829 gelesen und kopiert worden. Die Maximiliantochter, die burgundische und bayrische Festüberlieferungen und Kunstinteressen vereinigte, hatte sich dies Notenheft zu eignem Gebrauch angelegt, schwarzes Papier in Querformat, von dem noch manche Blätter leer blieben, und darauf in Gold und Silber geschrieben, erst eine kleine Theorie der Bassetänze, dann 59 Tänze in Noten, darunter der Liedanfang, Taktzahl, und die Schritte, wie bei Arena und Arbeau, in Chiffren, zuerst das Reverenzzeichen, dazwischen manche besondere „honneurs“ und Extratouren, b für branle, s für simple, d für double und r für reprise, die hier im Text immer *desmarche* heißt. Die Theorie hält sich sehr metrisch, sehr methodisch. Sie beweist ausführlich, warum ein Schritt dem andern folgen muß und einer aus dem andern hervorgeht. Aber die Konfusion zwischen diesen *Desmarches*, *Reprises*, *Branles* wird man nie schlichten. Die *Desmarche* tritt hier selbst in einer späteren *Branleform* auf, ein abwechselndes Heben und Heranziehen der Füße, mit Frauengruß, eine Variation der Kontinenz, während der ältere *Branle* inhaltlich der späteren *Reprise* entspricht. Das ist sehr wüst. Dafür sind die Tänze selbst noch von ganz unregelmäßiger Form. Es gibt große, mittlere und kleine Taktarten für die Bassetänze, es gibt *majeur* und *mineur*, und der *mineur* fängt ohne Reverenz mit dem hüpfenden *pas de Brabant* an, der schon zu den leichteren Formen überleitet.

Der *Bassedance* folgt der *Tordion*, ebenfalls im Dreitakt, aber leichter und erregter, die Dame bleibt an der Hand. Die *Gaillarde*, dem *Tordion* ähnlich, wird etwas langsamer gespielt, dafür aber höher und ausge-

lassener getanzt. Die Volte endlich ist der orgiastischste dieser dreisilbigen Nachtänze.

Sobald die Tänzer von der feierlichen Bassedance zu der vergnügteren Gaillarde oder dem Tordion übergehen, fangen die Füße zu springen an. Der Gaillardenschritt besteht in einem kleinen Sprung auf dem Standbein und Heben des Spielbeins. Er ist der liebe alte gewöhnliche Tänzersprung, den unsere Kinder auf der Straße ganz von selbst annehmen, den die alten Italiener Zoppetto nannten, die späteren Franzosen Contretemps, der Sprung, den die Teniersschen Bauern tanzen und alle hüpfenden Paare auf alten Bildern, wenn der Maler sie lustig machen will. Man hebt erst das linke Bein, dann das rechte, wieder das linke, noch einmal das rechte, auf 5 springt man hoch und auf 6 kommt man in die posture, die ruhige Stellung, die man auf den linken vorgesetzten Fuß überträgt, um bei 1 jetzt umgekehrt mit dem Rechten beginnen zu können. Das sind die sechs, die zweimal drei Schläge des Gaillardentaktes. Da eigentlich nur auf 1, 2, 3, 4 und 6 Schritte gemacht werden, spricht man von cinq pas. Das sind die cinq pas der Gaillarde, der berühmteste technische Tanzbegriff der Renaissance. Der Sprung auf fünf und das Niederfallen auf sechs nennt man zusammen die Kadenz, die Schlußbildung der rhythmischen Phrase, die im Gegensatz zu den vier kleinen wechselnden Fußhebesprüngen ein grand sault ist, ein großer Sprung, der einen Taktschlag dauert und wie eine kleine Pause vor der Schlußstellung empfunden wird. „Die Kadenz,“ sagt Arbeau, „ist nichts anderes, als ein großer Sprung, dem eine Posture folgt; und wie man sieht, daß bei den Chansons die Spieler, wenn sie den vorletzten Akkord gespielt haben, ein wenig pausieren, um dann den Schlußakkord recht süß und harmonisch einzusetzen, so ist der sault majeur gleichsam ein Schweigen der Füße, ein Aufhören der Bewegung und die Posture darauf hat nun um so größere Anmut und macht sie liebenswürdiger.“

So ist die Grundform der Gaillarde: ein rhythmisiertes Springen mit der Kadenz nach den zwei Dreitakten, die eine Phrase bilden, wie beim Menuett und wie beim Walzer. Ein laufender, auf das Einfachste skandierter Vers, der dem Körper um so mehr Gelegenheit zur graziösen Beweglichkeit läßt, als er nicht mehr den dynamischen Auf- und Abgang des Bassetanzes verlangt. Der Bassetanz ist die Stilisierung eines wohlgeordnet sich miteinander bewegenden, begrüßenden, bewundernden Paares, die Gaillarde, von einer leichteren Reverenz eingeleitet, ist Körperrausch, Sinnenfreude, Hochgefühl des bacchischen Rhythmus. Ihre Tänzer wiegen sich, je nach den Schritten, ein wenig rechts, ein wenig links, sie schaukeln sich auf den Wellen des Taktes dieser oft ge-



hörten und vielgeliebten Gaillardenslieder: *traditore my fa morire, oder basons nous belle, oder j'aimerais mieux dormir seulette.*

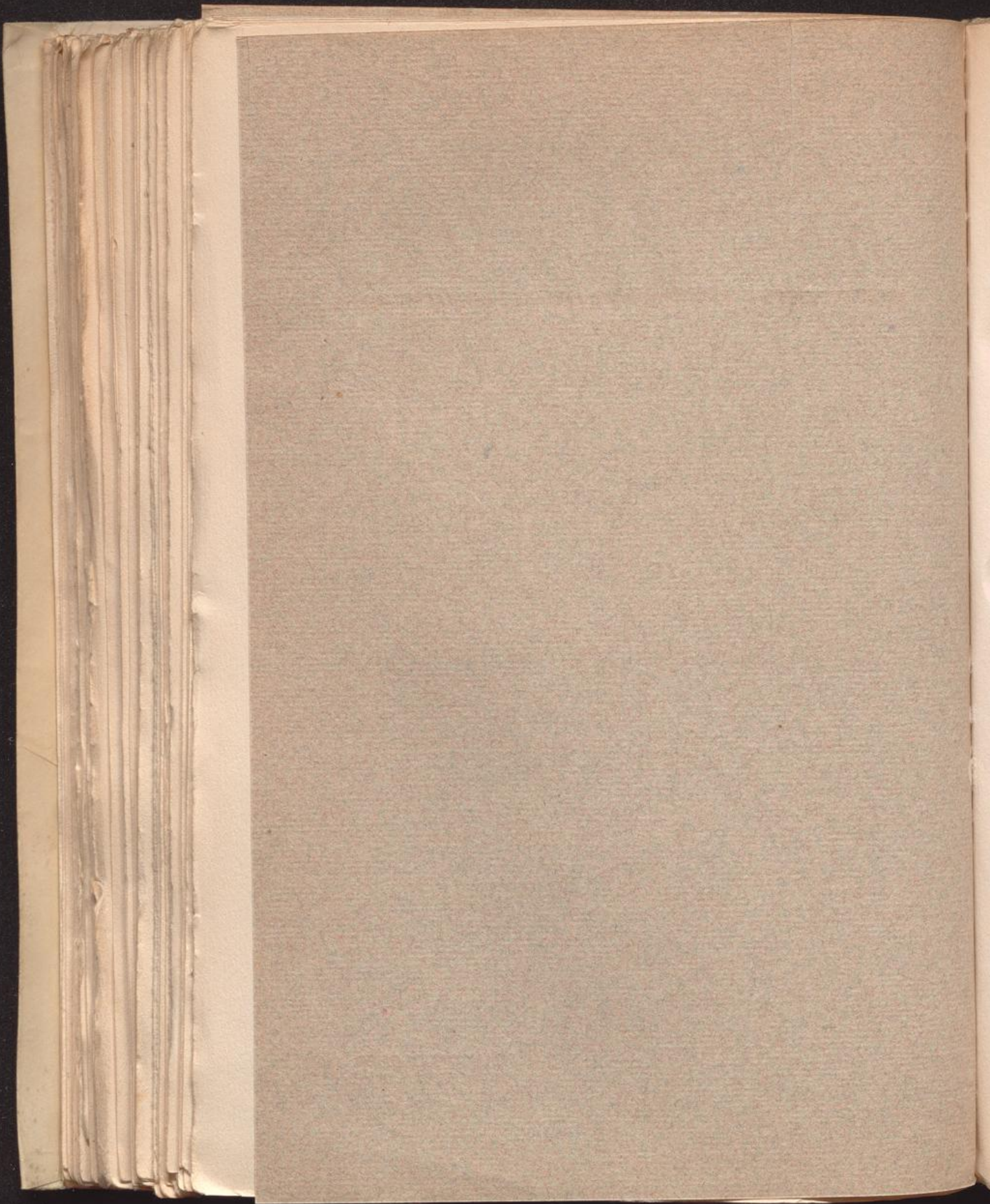
*Figurationen*

Mit jeder neuen Gaillardensmelodie, jedem neuen Liedchen kommen Figurationen über die alte Grundform, und diese Grundform verliert sich fast ganz unter den lokalen Abweichungen, den Schattierungen und Decoupirungen besserer Tänzer und den Virtuosenleistungen der besten. Es gibt eine römische Gaillarde (*Romanesque* war ihr typischer Gattungsname), es gibt eine Mailändische, die von der großen oberitalienischen Schule propagiert wird, es gibt eine Lyonnaiser, die sich in Frankreich sehr verbreitet. Sie hat die alte reinere Form der Gaillarde, die auf gemeinsame Touren Solotouren der Herren und Damen folgen ließ (*Arbeau* schwärmt von der *Grazie* ihrer *allées* und *venues*), durch jene Wechselformen ersetzt, die im Geschmack der Zeit sich nicht mehr an ein Einzelpaar binden, sondern Schichtung von Herren und Damen in fortlaufender Selbstwahl empfehlen. Die lyonnaiser Gaillarde ist Schichtwechseltanz, beeinflußt von Volksreigen, demokratisch wie ein *Contre*, so daß „selbst die häßlichsten einmal drankommen“. Hier fühlt man die Wandlung des Geschmacks. Der alte *Bassetanz* verschwindet, die alte Gaillarde wird von der *Branleform* aufgelöst.

Das Architekturglied wird in Vorsprünge, Verkröpfungen, Pfeilerbildungen zerlegt, die seine inneren Funktionen, seine heimlichen Kräfte zum Ausdruck bringen und so der ruhigen Form ein seelisches Leben geben. Die musikalische Note wird aus einer Halben in zwei Viertel, vier Achtel, drei Sechstel zerlegt, die ohne Vergrößerung der rhythmischen Einheit eine feinere Belebung des Taktes, einen heimlichen seelischen nuancierten Reichtum von dynamischen Möglichkeiten heraufholen. Die fünf *Gagliardenschritte* zerkleinern sich ebenso in *Schrittchen* und *Figurationen*, sie kolorieren die zweimal drei Schläge, sie ersetzen die rohe Gleichmäßigkeit durch schwebendere Taktformen, durch überzählige *Rubati*, wie die Italiener sie unter *Contratempo* verstehen, sie binden weitere Einheiten als die Phrase der sechs Schläge zu rhythmischen Strophen zusammen. *Arbeau* war kürzlich auf einer Hochzeit, wo er einen jungen Mann bewunderte, der die *cinq pas* sehr nett so machte: 1 Posture mit linkem vor, 2 linken heben, 3 Kehrt halb nach links und rechten heben, 4 linken heben, 5 und 6 die Kadenz mit dem großen Sprung und der Posture mit vorgesetztem Rechten. Unendlich sind die Variationsmöglichkeiten. Statt des Fußhebens kann man auch den Boden berühren mit der Zehe oder mit dem Absatz. Man kann auch Fußkreuzung machen. Oder vor der Fußhebung eine *Entretaille*, das ist ein *chasséartiges* Ansetzen des Fußes machen: zum Beispiel man

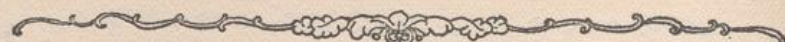


FRANCOIS CLOUET: BALL  
AM HOFE HEINRICHS III.  
PARIS: LOUVRE



probiere auf 1 rechts heben, 2 rechten vorsetzen, 3 linken an rechten heranzuführen, daß dieser wieder hochgeht, 4 linken hoch und 5 und 6 die Sprungkadenz. Dann ebenso links. Oder noch anders: so wie das Vorstrecken des Fußes grève genannt wird, ist sein Seitlichstrecken ru de vache (von der Kuh), das Hinterstrecken ruade genannt. Ein Beispiel: 1 Ruade rechts, 2 Fußkreuzung oder grève links, 3 Ruade rechts, 4 entretaille droite causant grève gauche, 5 und 6 Kadenz. Komplizierter ist es schon, wenn schnellere Schritte in die Einheit der sechs Gaillardenschläge eingefügt werden. Ein Fleuret nennt Arbeau die Folge dreier wechselnd gehobener Füße. Zwei solcher Fleurets, also sechs Schritte verteilt er auf die erste bis vierte Gaillardennote, die Kadenz schließt wie immer auf fünf und sechs. Wie die Fleurets kann man Mignards machen, das sind kleine Schritte, die aus einem Sprüngen und aus einem Schrittschen sich gleichmäßig zusammensetzen, also den Sprungauftakt, den jeder Gaillardenschritt hat, in den Takt hineinnehmen. Das gibt eine liebliche Diminution. Das Trikotieren, schnelle Absatz- und Spitzenschlagen, wird unter Henri IV. eine Manie. Bei so vielen Koloraturen der Füße geschieht es ganz natürlich, daß man die Kadenz nicht gleich auf sechs macht, sondern vielleicht auf zwölf oder achtzehn, dann werden die Strophen größer, mannigfaltiger, und das vergnügte Leben der Dreitakthüpfer kann sich in interessanteren rhythmischen Kurven ausgeben. Jetzt tritt die virtuose Kraft des einzelnen Tänzers in ihre Rechte. Er entfalte seine Kunst von den einfachsten Grèves über die Ruaden zu den schön anschließenden Entretailles und den trillernden Mignards und rubaten Fleurets, er mache seine breitangelegten Revers der abwechselnd rechts und links gehobenen und gekreuzten Beine, aber er dehne die Perioden nicht maßlos aus — die Kadenz komme nicht zu spät, sie bringt die Ruhe und das Schlußgefühl, sie hält den Takt über den Vergnüglichkeiten der Schritte, sie gibt den Refrain, den der rhythmische Sinn nicht missen will: „es ist häßlich, wenn die Zuschauer zu lange auf die Kadenz warten müssen.“

Das Beinheben beim sanfteren Tordion heißt pied en l'air, kühner *Die Volte* und höher ist die grève der Gaillarden, am übermütigsten gibt sich die Volte. Die Volte ist die provençalische Form der Gaillarde. Ihre Schritte sind verroht und von einer solchen Gemeinheit, daß man nicht begreift, wie der Patriotismus französische Tanzkenner dazu verführen konnte, in diesem Tanz den nationalen Ursprung des Walzers zu sehen, den man den Deutschen schon lassen muß. Die Verwechslung kam daher, daß die Volte ein Rundtanz war, in Tripeltakt. Aber sie war das Ende der Gaillarde, nicht der Anfang des Walzers.




Bei der Volte legt der Herr die Linke um die Taille der Dame, die Rechte an ihren Blankscheit, um sie beim Springen gut heben zu können. Sie legt ihre Rechte auf die Schulter des Herrn und hält sich mit der Linken den Rock, um nicht die bloßen Knie zu zeigen. Es scheint, daß die Rechte des Herrn ihrer Pflicht immer eifriger genügt hat, als die Linke der Dame. Nun drehen sie sich mit folgenden Schritten: 1 kleiner Sprung auf den Linken, 2 großer rechter Schritt, 3 Pause, 4, 5, 6 kolossaler Sprung auf beide Beine mit den nötigen Pausen. Bei jeder Tour wird  $\frac{3}{4}$  gedreht. Also nach vier Touren ist man wieder ganz herum. Anständige Voltentänzer, die es nicht gibt, machen vorher mit der Dame einige Geradeausschritte in dieser Manier. Vernünftige Voltentänzer, die es nicht gibt, drehen sich von Zeit zu Zeit statt nach rechts auch mal nach links, damit man nicht vor Schwindel vergeht.

Die Volte wäre sündiger, wenn sie feiner wäre. Sie ist auf rohe Instinkte angelegt und hatte dadurch großen Erfolg. Henri III. tanzte sie leidenschaftlich. Sie fand als erster französischer Tanz auch den Weg nach Deutschland. Da kam sie auf den rechten Boden. J. Prätorius beschreibt sie noch hundert Jahre später in seinen Blocksberg-Verrichtungen: „Von der neuen Gaillardischen Volta, einem welschen Tanze, da man einander an schamigen Orten fasset und wie ein getriebener Topf herunterhaspelt und wirbelt, und durch die Zauberer aus Italien und Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wohl sagen, daß zu dem, daß solcher Wirbeltanz voller schändlicher, unflätiger Gebarden und unzüchtiger Bewegungen ist, er auch das Unglück auf ihm trage, daß unzählig viel Mord und Mißgeburten daraus entstehen.“ Man konnte sich also in Deutschland von dieser Form des Tanzes zu einer Zeit noch nicht trennen, da drüben schon das Menuett aufging.

*Zwischen-  
bildungen*

So sieht es um die Tanzkunst Frankreichs zur Zeit der Catharina, Tochter des Lorenzo Magnifico, aus: Absterbendes und Neulebendes. Das neue kommt aus dem Volksreigen, dem provinzialen Branle, ein wenig Maskerade, mediceische Fest- und Verkleidungsstimmung hilft mit, man tanzt die Reigen der Landleute in wohlgeordneter höfischer Suitenfolge und vergißt langsam die alte feierliche Solotour. Arbeau spricht nur noch aus Erinnerung von den seltsamen irregulären figurierten Bassetänzen, von den balletartigen und virtuosen Gaillardern und ebenso von den amateurartigen alten Formen, in denen er einst die Courante kennen gelernt. In seiner Jugend war sie ein jeu und ein ballet zwischen drei Paaren. Die Paare gingen hinüber, die Herren kamen allein zurück. Nun versuchen es die Herren mit einer pantomimischen Liebeserklärung,



sie gehen der Reihe nach zu den Damen mit allerlei Sprüngen, verliebten Mienen und lüsternen Gesten, sie schütteln und strecken die Kleider, stutzen die Hemden — aber die Damen refüsieren, sie wenden ihnen den Rücken zu und die Herren gehen verzweifelt, woher sie gekommen waren. Doch ein Tanz ist keine Tragödie; in demselben Augenblick, da die Herren viribus unitis ihren Feldzug unternehmen, ergeben sich die Damen — Kniebeuge, Versöhnung, allgemeines Abtanzen. Was beschreibt hier Arbeau? Hieß dieses Ballett mit dem Motiv des Liebeswerbens wirklich Courante, so war es eines der alten Virtuosenstückchen nach dem Muster italienischer Paartänze, wie man einen solchen Wechseltanz unter dem Namen Corrente auch bei Negri findet. Die neue Courante ist nichts als eine Fortbildung der Pavane ohne jede andere Nebenbedeutung, als amüsantes Aufmarschieren. Man beobachte die Form, die Arbeau uns als zeitgemäß beschreibt. Seine Courante ist nicht, wie alle Welt sie später kennt, im Tripeltakt geschrieben, sondern im Zweitakt, zwei leichte Schläge, die immer einen Takt bilden. Also etwas bewegter als die Pavane, eine gaillardisierte Pavane. Und genau so wird sie getanzt: nämlich 1 bis 4 zwei simples (also Anschlußschritte) und 5 bis 8 einen double (also drei Wechselschritte mit Anschluß), aber zu diesem Pavanenschritt kommt ein jedesmaliger Sprung à la gaillarde. Das ist die Arbeausche Courante: eine modernisierte und lebhafter gemachte Pavane, deren Takt sie beibehält. Später nahm sie den Tripeltakt an, wurde im Schritt wieder ruhiger und erhielt sich so als feierlicher Passeggiotanz bis 1700. Hätten wir Arbeau nicht zu lesen, so wüßten wir von dieser Vorstufe nichts; so aber ist die Lücke zwischen der alten Pavane und der späteren Courante merkwürdig organisch ausgefüllt.

Auch eine „Allemande“, die Arbeau erwähnt, ist im Zweitakt. Sie ist dasselbe Genre wie seine Courante. Man tanzt sie in doubles, zu denen hier Beinhebungen und im Schlußteil Sprünge kommen: also eine unruhigere Mischung von Pavanen- und Gaillardenteilen. Solche Allemanden, die lebhaftere Promenaden darstellen, finden sich unter den Hoftänzen von Paris 1580, die im Manuskript auf der Conservatoirebibliothek liegen. In Deutschland beobachtet man sie mit richtigem  $\frac{3}{4}$  Gaillardennachtanz. Und ebenso findet sich eine Alemanda für zwei Paare mit Tripelnachtanz in Negris Repertoire. Trotzdem ging dieser Name zunächst unter. Er tauchte zweihundert Jahre später, wie das in der Tanzgeschichte häufig geschieht, als ein gänzlich verschiedenes Tanzgebilde wieder auf: als Paar- und Contretanz mit verschränkten Armen. In der Musik hatte er sich als Viertakt gehalten. Im 18. Jahr-



hundert schiebt sich langsam der deutsche Dreitakt dazwischen. Schließlich siegt dieser, wie immer die Tripeltakte die Zweitakte besiegt haben, und von da an beginnt die große Linie: Ländler-Walzer.



*Italienische  
Kunsttänze*




etzt, nachdem wir unseren Arbeau fein wissenschaftlich analysiert haben, verstehen wir erst, was die älteren und die gleichzeitigen Italiener in ihren Prachtbüchern uns überlieferten. In die zukünftige große französische Tanzkunst weisen die Branles von Champagne und Bourgoigne und Poitou und Auvergne und Bretagne. In der ältesten Zeit haben wir ein ähnliches Schauspiel voraussetzen: Reigen, Liederronden, Promenaden mit Volksspiel. Dazwischen in der italienischen Renaissance liegt die Ausbildung des schönen Paartanzes, der Pavane und der Gaillarde, deren Erinnerung später in der Courante festgehalten wird. An die Pavane und Gaillarde setzten sich spielartige Variationen an, einzelne singuläre Amateurtänze, allgemeinere und verbreitete Wechseltänze, Figurationen, Koloraturen, Virtuosenstücke: und diese „neuen Inventionen“ allein haben uns die Italiener überliefert, die nicht so sehr aus bürgerlicher Erzählerfreude wie Vater Arbeau, sondern unter dem schönen Bilde einer Anthologie edler Tanzkompositionen ihre Bücher zusammenstellten. Die Tänze, die sie uns geben, fangen erst hinter der decoupiertesten Gaillarde Arbeaus an: Kunsttänze, von denen Cornazano sagt, sie seien *fora del vulgo*, gefertigt für die herrschaftlichen Säle, um getanzt zu werden von den ehrenwertesten Damen, nicht von Plebejerinnen.

Im 15. Jahrhundert tritt diese Form des Kunsttanzes, ein jeder mit einem schön klingenden Liednamen, schon *tadellos* reif uns entgegen. Man unterscheidet Bassetänze und Balli, diese sind lebhafter, jene feierlicher.

*Basse*

Die Bassetänze des italienischen Quattrocento, wie sie uns die Bücher des Cornazano und Ebreo überliefern, gehören in die irregulären und virtuosenhaften älteren Formen, gegen die sich Arbeaus rustikaler Geschmack gewendet hatte. Sie setzen sich aus rhythmischen Kombinationen einfacher und doppelter Schritte, *balancéartiger* Ripresen und Kontinzenzen, Riverenzen, Drehungen und wenigen lebhafteren *Saltarelloschritten* zusammen. Sie werden von einem, zwei, drei Paaren getanzt, selten in Reihe, auch zwei Herrn mit einer Dame kommen vor, ein Herr mit zwei Damen (im italienischen Volksmund heißt diese Form



galletta), beliebige Kupplungen bis zu sechs Personen, aber immer in einem festen Schema, das sich fast nie als ein einfacher Bewegungsvorgang darstellt, sondern als eine Figuration von Gehen, Grüßen, Sichneigen, Sichentfernen, Sichnäher, Balancieren, Reigenschlingen. Bisweilen geht die Dame unter dem gehobenen Arm des Herrn durch, der sich mit Kontinenz beschäftigt, sie gehen auseinander, sie kommen zusammen, sie stellen sich vor oder hinter, machen Sologänge, streichen zwischen den vis-à-vis durch, sie geben sich die Hand, sie drehen den Rücken und führen so ein kleines wohlgeordnetes Ballett in sorgsam stilisierten Bewegungen auf, die nicht bloß die Beine, sondern den ganzen Körper in Anspruch nehmen. So kommt in den Bassetanz ein mimisches Element, zum Promenadentanz tritt der Contrecharakter und man gelangt selbst zu Reihenaufstellungen mit beliebig viel Paaren, die sich so variieren, daß schließlich der letzte zum ersten avanciert, ganz wie im englischen Tanz des 18. Jahrhunderts. Die beliebteste Reihenform des Quattrocento war der Mignottatanz, der uns von Ebreo und von Cornazano in mehreren Versionen beschrieben wird.

Reale, Alessandresca, Zinevera, Piatosa, Cupido, Pellegrina, Febus, Dampnes, Gioliva, Pazienza, Flandesca, Principessa, Partita Crudele, Venus, Alis oder Caterva — zahllos sind die Namen dieser Bassetänze, die immer wieder in neuen Figuren uns das Bild der balletartig bewegten Gruppe geben. Tanzmeister und Amateure wetteifern in der Erfindung und Variierung der Schritt- und Bewegungsverknüpfungen. Ich skizziere den Tanz Zauro, den Lorenzo Magnifico höchstselbst komponierte, von Ebreo überliefert, für ein Paar. Nach den Kontinenz machen Herr und Dame, mit dem linken beginnend, zwei einfache und zwei Doppelschritte, darauf zwei Ripresen-Balancés, erst links, dann rechts, nun wieder zwei einfache und einen Doppelschritt, eine Riprese rechts, eine Kontinenz, geben sich die rechte Hand und machen eine tour de main, indem sie mit zwei einfachen und einem Doppelschritt herumgehen, immer links anfangend. Nun dieselbe Tour de main mit der Rechten und rechts anfangend, so daß der Herr wieder auf seinen alten Platz kommt. Nach den Tours de main kommen wie bei uns wieder die Balancés: Riprese links, Riprese rechts. Darauf promenieren sie wieder zusammen, links anfangend, in zwei einfachen und drei Doppelschritten, machen eine Schlußdrehung (die volta del giocoso) mit zwei Schritten, Riprese rechts, Reverenz auf dem linken und da capo.

Die Balli setzen dieses Bild ins Sprunghafte, Gagliardenmäßige, *Balli* Burleskere um. Hier trifft man lebhaftere Schritte in größerer Anzahl, acht oder elf oder sechzehn Saltarellopas mit ihren scharfen Markierungen

—•••••—

und Stampfern, hier wird unweigerlich gesprungen und die Hüpfen, die der eine macht, erwidert der andere, die Damen werden mehr gewechselt und es gibt Gelegenheit zu komischem, zu laszivem Übermut, wie wenn drei Herren zusammen zu springen haben und ihre drei Damen es kräftig erwidern. *Giocoso*, *Duchesco*, *Leggiadra*, *Colonnese*, *Petticosse*, *Giove*, *Prigionera*, *Marchesana*, *Bel Fiore*, *Ingrata*, *Anello*, *Gelosia*, *Bel Riguardo*, *Graziosa*, *Spero*, *Lioncello*, *Mercanzia* sind nur einige Namen von Balli, die *Ebreo* beschreibt. *Sobria* ist die Form eines Ballo, in der Dame und Herr fest engagiert sind, *Mercanzia* ist eine Gegenform mit Herrenwechsel (als ob sie, meint *Cornazano*, eine *mercantia d'amanti* darstellte). Die Zahl ist auch hier verschieden, aber stets fest. In dem Ballo *Verceppe*, der einem *Scaramucciospaß* ähnelt, stehen zwei Damen zwischen drei Herren in Reihe. In der *Sobria* findet man fünf Herren mit einer Dame, aber vier bewerben sich vergeblich um sie. In der *Gelosia* stehen drei Paare, der erste Herr läßt seine Dame allein und geht mit drei Doppelschritten und einer Reverenz zum zweiten Paar, er gibt der zweiten Dame die Hand, der zweite Herr geht mit einem Doppelschritt zur ersten Dame, dann zur dritten, der dritte zur zweiten und in dieser Art weiter. Hier ist der Titel verständlich, in den meisten Fällen würden wir vergeblich etymologisieren.

Hundert Jahre später sieht der Tanz in Italien, der Gattung nach, nicht viel anders aus. Nur hat sich alles noch verfeinert, detailliert, methodisiert; es wimmelt von Amateurerfindungen; die Theorie ist spitzfindig, fast barock geworden; die *Gagliardenschritte* werden in stark kolorierter Form gelehrt; die *Pavane* selbst und die *Gagliarde* existiert nur noch in figurierten Exemplaren; die demokratischeren Schichtwechseltänze haben heftig zugenommen; die *brandi*, gleich den französischen *branles*, bei denen alle Tänzer und Tänzerinnen an die Reihe kommen, gewinnen an Boden; der Verfall zeigt sich in Tänzen, wie die *Nizzarda*, die keine festen Schritte und Sprünge mehr hat; die strengere Form der *Bassadanza* existiert nicht mehr, einige ehrbare Tänze erinnern in ihren Namen — wie die beliebte *Bassa Colonna* — an die alte Form, andere, lebhaftere — wie die berühmte *Alta Vittoria* — nennen sich nach einer spanischen Mode jetzt *Hochtanz*. Der Name *Balli* und *Balletti*, der früher für die vergnügteren Nummern galt, ist jetzt in die ernstere Sphäre heraufgerückt, so daß selbst *Pavanen Balletti* heißen. Dafür ist das Wort *Cascarda*, Springtanz, eine Zeitlang für die lustigeren *Tripeltakt*tänze in Gebrauch. Typischer als früher ist die ständige Verbindung einer ersten gemächlicheren Partie mit einer heftigeren *Stretta*. Die Musikstücke heißen bei *Caroso* *Sonata*, ihre *Stretta* heißt *Sciolta* oder

Rotta und ist oft besonders als Gagliarda, Saltarello, auch Canario bezeichnet, die unter Umständen einander sämtlich folgen. So hielt sich im Ab- und Nachtanz die Erinnerung an alte volkstümliche Typen.

Die Tänze werden immer noch in der Regel von einer festen Gruppe dargestellt, zwischen zwei und sechs Personen. In symmetrischen Bewegungen, in *attioni per contrario* entwickelt sich das rhythmische Bild des tänzerischen Verkehrs. Die Schrittfolgen sind aufs zierlichste ausgebildet, der Oberkörper in allen Neigungen und Wendungen vollkommen kultiviert, Herren und Damen fassen sich an der Hand, lassen sich wieder los, nehmen sich am Arm, küssen sich gegenseitig die Hand, Reverenzen mit Hutabnehmen stehen am Anfang und Ende, aber auch in der Mitte des Tanzes, der Herr geht vor, die Dame schreitet zurück, sie entfernen sich, sie tanzen auf Z oder S Linien, den Musterfiguren zum Menuett des 18. Jahrhunderts, parallel oder entgegen, in einer Art Fußunterhaltung („Pedalogo“) wiederholen sie gegenseitig ihre Schritte und Sprünge, dann wieder gibt es Ruhepausen und virtuose Solos, Kettenmotive verbinden die Tanzgruppen — es ist eine unendliche Permutation der Motive des schönen Stehens, Neigens, Gehens, Drehens und aller dialogischen Beziehungen.

Die Variationsmöglichkeiten sind so vielseitig geworden, daß niemals etwas Künstlicheres in den Verknüpfungen und Verkröpfungen orchestrischer Bewegung geschaffen wurde, als die Tänze, die uns Caroso und Negri überliefert haben. Wenn wir die Fassaden Berninis oder die Ornamentik der Jesuitenkirchen studieren, verliert sich unser Blick nicht so ins Verwirrende und Vereinzeln, wie vor diesen Mutanzen, mit denen die einfachen und ewig wiederholten Melodien der Tänze um 1600 beladen werden. Während um dieselbe Zeit Arbeau ein verheißungsvoll schlichtes Buch über die Tänze des erwachenden Frankreich schrieb, fühlen wir hier in Oberitalien das Ende einer Kunst, die jahrhundertlang sich eifrig entwickelt und verwickelt hatte, um nun ein dekoratives bibliophiles Grabmonument zu erhalten. In den schönen Büchern des Caroso und Negri stehen einfache und sinnfällige kleine Tanzmelodien und der Text der Tänze windet sich seitenlang durch die zehn bis zwanzig Mutanzen, mit denen die anspruchslosen Noten farciert werden. Die Mutanzen sind die Variationen und Figurationen des Tanzthemas, des Tanzmotivs, oft vom Herrn oder der Dame allein, dann wieder von beiden ausgeführt, die kühnsten Anforderungen an die wohlkultivierte und technisch spielende Beweglichkeit und Körperlichkeit der Gesellschaft. Unter dem Titel *Gagliarda di Spagna* tritt ein — nicht in Dreiviertel, sondern Vierviertel rhythmisierter Tanz hervor, der in zehn

Figuren absolviert wird. Eine sogenannte Pavaniglia entspricht ihrem Namen wenig, wenn sie in sechzehn Touren getanzt wird und ihre Beschreibung sechs dieser eleganten Folioseiten einnimmt. Aus dem Tordiglione, dem alten Nachtan der bassadanza, aus dem Canario, dem alten einfachen punktierten Dreivierteltanz, sind Hochkulturen geworden, eine Blütenreihe virtuoser Mutanzen, die die Autoren mit nie ermüdender Erfindung aneinandersetzen.

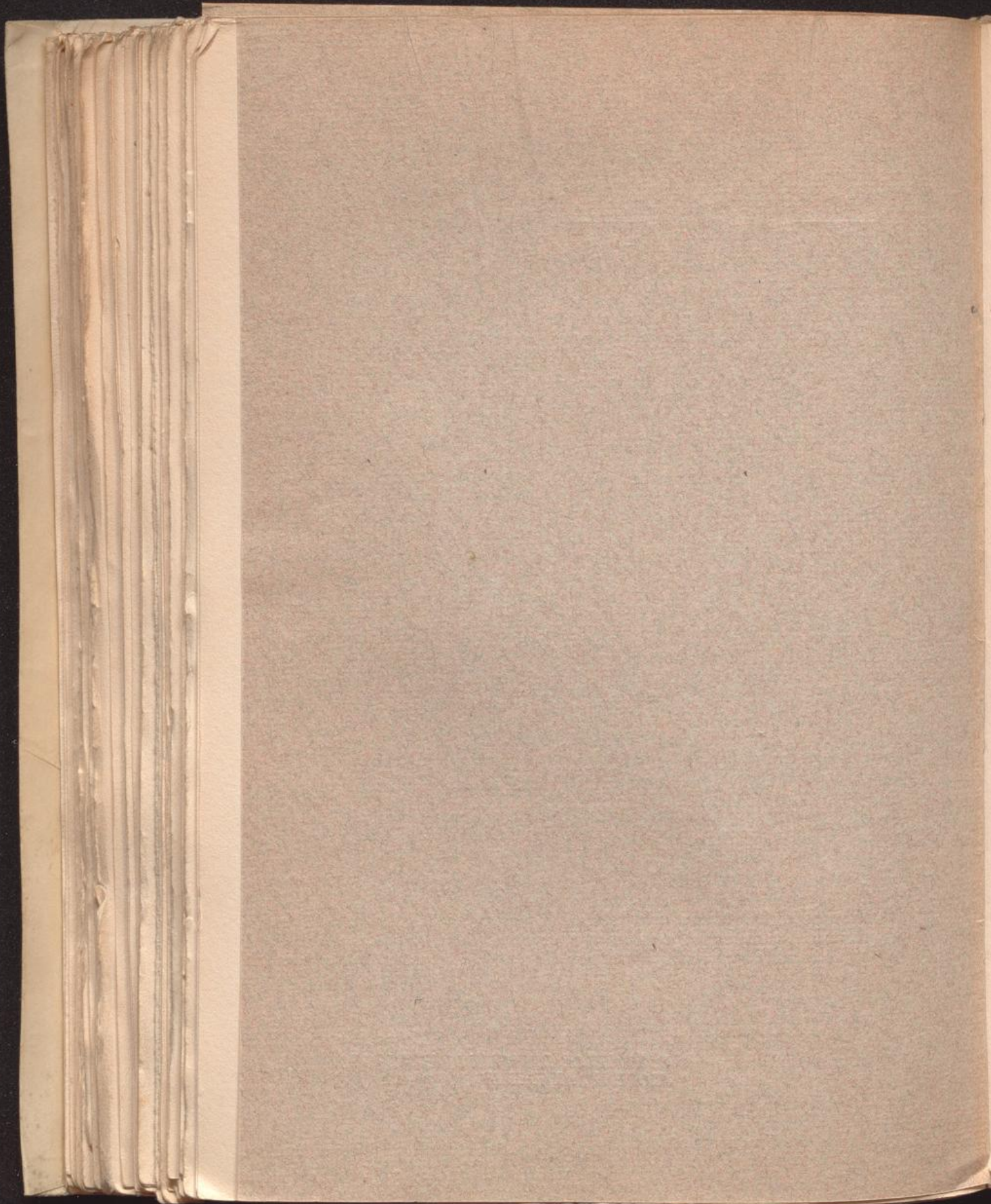
Die Tänze werden nicht immer unter ihrem Autorennamen veröffentlicht. Bisweilen, wie beim Kanarientanz oder Tordiglione, ist die Grundlage genügend verbreitet, nur die Variationen geben die neue Erfindung. Die Alta Regina, Alta Vittoria, Alta Gonzaga, die Barriera, der Contrapasso, die Bellezza d'Olimpia, die Bassa Colonna und allerlei Pavanenformen, die man auch gern Passa e mezzo nennt, reichen am weitesten über eine lokale Verbreitung hinaus. Vergleicht man Giacchioris Carnevale, Maschare, Ballare, das 1623 in Bologna erschien, so erkennt man vielfach Carosos Tänze wieder. Andere Stücke sind isolierter: Se pensando al partire, Ardente sole, Occhi leggiadri oder Titel wie Torneo amoroso, der an Ritterspiele oder Giostren erinnern will. Wie die Giostren im Dienste der Dame sich abspielen, so sind auch diese Tänze, ihre harmlosesten Kopien, gern edlen Frauen gewidmet, die von einem Sonett umschmeichelt die Dedikation der kleinen Gesellschaftsszenen entgegennehmen, denen sie selbst Seele und Bewegung gaben. Eine Elite von Adelsnamen steht über den Tänzen des Caroso, deren jeder einer vornehmen Dame mit ein oder zwei Sonetten geschenkt wird: die Namen der Cappello, Carducci, Orsini, Sforzi, Mattei, Medici, Este, Gonzaga, Bembo, Colonna, Braunschweig, Massimi, Frangipani . . .

*Eine merkwürdige  
Pavane*

Beispiel: Pavane Matthei, balletto di M. Battistino, in lode dell' illustre signora La Signora Giulia Bandina Matthei, Gentildonna Romana. Der Herr faßt mit der Rechten die Linke der Dame, sie stehen etwas vis-à-vis, machen ihre Reverenz mit zwei Balancé-Kontinzenzen, dann promenieren sie, indem sie, links beginnend, zwei Anschlußschritte und einen Doppelschritt aneinanderfügen. Es folgt nach rückwärts die Strophe zweier, rechts begonnener schwerer, gestreckter Schritte, an die sie zwei Ripresen-Balancés nach rechts anschließen. Diesen ganzen Passeggio (in dem man deutlich den alten Pavanenstil wiedererkennt) wiederholen sie noch zweimal und schließen den Teil mit zwei Kontinzenzen. Es folgt jetzt die lebhaftere Sciolta delle sonata. Nach der Reverenz mit zwei Kontinzenzen geht man durch den Saal immer an der Hand mit acht seguiti spezzati (Anschlußschritte mit Absatzheben), zwei Ripresen im Kreis und zwei Wurfritten, und diese Ripresen und



*BOTTICELLI, DER FRÜHLING (DETAIL)  
FLORENZ, AKADEMIE*



Wurfschritte werden immer nach links viermal wiederholt. Nun Hand loslassen, zwei Doppelschritte mit Drehung, wobei man sich von einander entfernt — in die gegenüberliegenden Ecken des Saales. Man tanzt wieder zusammen in seitlichen Schrittfolgen. Die Mutanzen beginnen. Der Herr macht seine Variationen mit allerlei Verzierungen, als da sind Campanelle und Fioretti, die Dame begnügt sich indessen mit einigen Schrittfolgen. Sofort dreht sich die Aufgabe um. Der Herr macht nur kleine Schrittfolgen, die Dame aber brilliert in ihrer Mutanz. Am Ende jeder Mutanz finden sie sich zusammen. Das Spiel geht so weiter, bis sie endlich eine letzte Variation miteinander verüben, die mit einigen heftigen gelaufenen Schrittfolgen in die Schlußreverenz übergeht.

In diesem Mattheischen Tanze hat man das ganze Genre. Die Grundlage und der Anfang eine rechte Pavane mit den alten simples und doubles und balancés, dann der Nachtanz mit heftigeren Sprüngen, Sichentfernen, Zusammenkommen, darauf Solomutanzen und endlich gemeinsame Schlußvariation. Der Bau ist klar und wohlgeordnet. Er entwickelt sich rhythmisch vom Gruß über das Promenieren zum Werbe-spiel und Soloeitelanz. Und gleichzeitig geht er erst im eigenen Verlaufe von der Frührenaissance zum Barock, von der einfachen Linie zu den variierenden und zerlegenden Details über. Es geschieht etwas Einzigartiges: das Thema mit den Variationen wird zu einer bewegten Gesellschaftsszene und zu einer rhythmisch sich entfaltenden Historie: die Kultur der figurierten Pavane.

Die Gesellschaft auf der Höhe dieser raffinierten Tanzkultur sucht nach Auslösungen. Man sehnt sich von der festen Gruppe hinüber in die Gemeinsamkeit der gesamten Gesellschaft, von dem bevorzugten schönen Einzelpaar zum Sozialismus der Gleichberechtigung, vom virtuoson Kunstwerk der Begabten zum Spiel aller mit allen. Die sozialen Tänze, die im Typus der Mercantia und ähnlicher Reihenspiele schon vorbereitet lagen, die in den brandi reichen Zufluß erhalten, wachsen um diese Zeit an Popularität. Sie sind es, auf die sich die Gesellschaft freut, nachdem sie den Amateurtanz Bevorzugter geschaut und genossen hat. Wie später zum Menuett der Contre, wie jetzt schon in Frankreich zu den cinq pas die Freiheit der Branles tritt, so bilden sich im barocken Italien Spieltänze vielfacher Form aus, die von harmlosen Anfängen zu orgiastischen Ausschweifungen wachsen. Man erholt sich von den schweren Reverenzen, den gehaltenen Kontinzenzen, den zierlichen Zehenschritten und povoneggierenden Ritterlichkeiten. Man liebt die Contrapassi, Reigen mit Kettenmotiven und einer grande chaine (passeggio



incatenato da farsi in ruota), ganz nach dem Muster dieses modernsten Contrevernügens. Der Ballo del fiore ist ein oft getanztes Kotillonmotiv, wo, wie einst mit dem Zweige oder dem Taschentuch, durch Überreichen einer geküßten Blume die Schichtwahl von Dame zu Herr, von Herr zu Dame bezeichnet wird. Der Piantone, noch lange Zeit nachher im italienischen Tanzrepertoire des Volkes, ist ein ähnlicher Schichtwechseltanz, zu dem die Tanzmeister gern raffinierte Solotouren erfinden. Der Huttanz, in dem die Dame durch Aufsetzen des Herrenhutes ihre Wahl bezeichnet, wird von einem der zahllosen tanzfeindlichen Schriftsteller damaliger Zeit als eine Art Ehebruchsschauspiel behandelt. Konfusionen, galante Scherze, Orgien bringt am sichersten die leidenschaftlich geliebte Chiaranza, ein freier Tanz mit beliebig viel Paaren, zu dem die Herren ihre Damen holen, um unter der Führung des ersten Paares Einzeltouren, Gruppentouren und gemeinsame Figuren verschiedenster Art durchzuführen. Dies ist das andere Ende zum alten vornehmen Einzelpaartanz, eine Konzession an die Demokratie, die sich die Renaissance leisten konnte, ohne von ihrer persönlichen Kunst das geringste zu verlieren.



*Die Theorie*



ie stellen sich nun die Theoretiker zu diesem Reichtum an Tänzern, wie gruppierten sie die Formen, analysierten die Schritte und Bewegungen? Die Theorie folgt in der Tanzgeschichte sehr zögernd der Praxis. In den Jahren, da sich neue Tanzformen bilden und die Mode Epochen ablöst, schweigt gewöhnlich die Theorie. Die Tänze entfalten sich unbemerkt im Schoße der Gesellschaft, sie gehen unkontrollierbare Wege vom Volke übers Theater in den Salon, sie reizen als Neuigkeit, man spricht von ihnen, man ahmt sie nach, figurirt und koloriert sie, die Praxis trägt sie von Stadt zu Stadt und Land zu Land, langsam festigen sich die Formen, stilisieren sich die Bewegungen, die Lehrer schlagen die Schablone, die ersten und eitelsten unter ihnen schreiben ihre Auffassung nieder und der Tanz selbst ist unterdessen zur Schule und zum Typus geworden. Kein Zeitgenosse schildert uns die Entstehung der Pavane und Gagliarde, und die Fünfschritte kennen wir fast nur aus den Exerzitien, die sie in den Tanzschulen hinterlassen haben. Bassetänze werden uns beschrieben, nachdem sie ihre Urform eingebüßt haben oder veraltet geworden sind. Die Courante grüßt uns um 1700 noch

mit einem letzten greisen Blick, da sie zu ihrer Blütezeit niemand konterfeite. Das Menuett tritt in die Literatur, nachdem es jahrzehntlang sich ausgebildet hatte. Von den alten Bourrées und Sissonnes bleiben nur die Namen der Schritte übrig. Die Theorie mißachtet werdende Tänze, sie braucht gewordene und fertige und absterbende und zu allen Zeiten hat sich bei ihr die Klage über den Rückgang der Tanzkunst mit dem Eifer, das Verlorene in der Lehre festzuhalten, verbunden.

Ganz schüchtern tritt die Theorie bei den Quattrocentisten hervor. *Quattrocento*  
Man unterschied vier Haupttempi bei den Tänzen: das langsamste, königliche bei der Bassadanza, ein Sechstel schneller Quaternaria, noch ein Sechstel schneller Saltarello, noch ein Sechstel Piva, das heißt Dudelsack, Musette, deren Tempo also die Hälfte des Bassetanzes betrug. So hatte man eine rhythmisch genaue Folge der Tänze, man stellte danach ihre Tabulatur und machte sich den überflüssigen Spaß, um nun einmal Einheit zu schaffen, alle diese misure aus der Piva, dem ursprünglichen Begleitungsinstrument, staffelförmig herzuleiten, wie „Arme eines Flusses“, sagt Cornazano. In Wirklichkeit trat gleich von Anfang an jenes System der Suite in Kraft, das die ganze Renaissance beherrscht: des Vor- und Nachtanzes, des allmählichen Schnellerwerdens. Auf die Pavane folgt die Gagliarde, auf den Bassetanz der Saltarello, die Branles ordnen sich nach demselben Suitenmuster, die Courante wird aus einem Zweitakt- ein Dreitaktanz, die Gagliarde verschnellert sich in die Volte, Balli, die einst Hochtänze waren, werden Tieftänze, und die Bassetänze, die einst im Zweitakt gingen, werden von Arbeau im Dreitakt umgeschrieben. Dies war das einzige System: man wird innerhalb des Tanzes schneller und man verschnellert mit der Zeit die Rhythmen, Dreitakte beschließen und besiegen Zweitakte. Die alte Konstruktion von der Piva zur Bassetanz war also derartig Theorie, daß sie ungefähr das Gegenteil der Wahrheit aufstellte.

Etwas lebensfähiger sind die ersten Schritttheorien. Cornazano ist der einzige unter den italienischen Quattrocentisten, der etwas darüber sagt. Er beschreibt den Pivaschritt: einfach schnelle Doppelschritte. Der Saltarello besteht in eben solchen Doppelschritten, von denen der erste durch Beugung markiert wird, der zweite kurze gehoben wird und zwischen beiden Takten niederschlägt: also ein richtiger Bauernsprung. Piva und Saltarello sind Volksschritte und Tanztypen, die in der Literatur der Zeit recht häufig wiederkehren. Quaternaria stirbt aus, man nannte ihn saltarello tedesco (während jener saltarello auch pas de Brabant genannt wird) und machte ihn mit zwei Anschlußschritten, denen eine kleine quer geschlagene Balancéripese folgte. Für den Bassetanz kommen

zwölf anmutige Bewegungen in Betracht: *sempi, doppi, riprese, continencie, contrapassi, movimenti, voltetondi, mezzovolte, scambi* und die drei Verzierungsarten: *trascorsi, frappamenti, piccamenti*. Die Taktzahlen werden dafür sehr knapp angegeben. Diese ersten Pas, die ein europäisches Tanzbuch uns nennt, sind freilich nur zu erraten. Die einfachen Schritte sind solche mit Anschluß des nachziehenden Fußes, die doppelten sind richtige Marschierwechselschritte, Kontinenz und Ripresen sind *Balancés*, Drehungen und Fußwechsel und Schlagen sind an sich verständlich, *Trascorsi* sind Kreuzungen, *Contrapassi* sind schnellere Triolenschritte, weil drei auf zwei Takte kommen, und die *Movimenti* werden wohl Hüpfen mit Beugungen bedeuten. Die Sprünge sind in dieser primitiven Liste nicht kodifiziert.

*Cinquecento* Auch die Cinquecentisten kennen noch nicht die Methode der Bewegungslehre, die erst das spätere Frankreich ausbildet. Sie verfügen aber über ein weit verzweigtes und üppig wucherndes Material an Bewegungsmotiven und an technischen Ausdrücken. Die Tanzkunst scheint der Plastik und Malerei um ein Jahrhundert nachzufolgen, wie man es auch bei der Musik beobachtet. Das Cinquecento der Tanzkunst gewinnt aus den zahllosen variablen Tänzen zunächst die Anschauung gewisser wiederkehrender Formen, gewisser Bewegungsgruppen, Schrittfolgen und Verzierungsarten, für die sich schnell wechselnde Namen finden, es berauscht sich an dem Reichtum der Lebensmöglichkeiten ohne methodischen Zwang, wie es Donatello und Ghirlandajo taten. Das System der Bewegung, die Grammatik der Schritte und Figuren wird erst am französischen Hofe, in der Luft der Akademien geformt, hier erst gewinnt die Tanzkunst die regelmäßige und ideale Einheit der Organisation, die die römische Schule in der bildenden Kunst schon einige Menschenalter vorher hat entdecken dürfen.

Es ist darum nicht leicht, die Lehren des Caroso und Negri, in denen ihre Bewegungsanschauung niedergelegt ist, schriftstellerisch zu übermitteln. Es ist überreiche Praxis ohne rechte Methode, eine Masse Namen ohne System, eine wechselnde Mode ohne tiefere Umbildung. Wir selbst müssen aus diesen Seiten die Anschauung der Zeit erst gewinnen und die Charaktere festzuhalten suchen. Man wird die Mühe nicht scheuen, wenn man bedenkt, daß es sich hier um die einzigen Dokumente handelt, die eine hervorragend begabte Epoche, der wir unsere ganze Bewegungskultur und das Signalement des modernen Gesellschaftstanzes verdanken, von ihrer Auffassung rhythmisch bewegter Menschen uns hinterließ. Vielleicht langweilt sich der Leser. Dann mache er sich Bewegung, indem er alle diese kleinen Turnübungen im

Zimmer durchnimmt. Es gibt nichts Stärkenderes als ein Balancé und nach jeder Pirouette wird man die Ruhe einer sachlichen Auseinandersetzung doppelt angenehm empfinden. Tanzgeschichte verträgt noch weniger Virtuosität des Geistes als Architekturgeschichte. Burckhardt hat das beste aller Kunstbücher über die Renaissance geschrieben, indem er deren Baugeschichte in Paragraphen trocken nebeneinander setzte. Man gelangt vom Esprit über den Aphorismus zum Paragraphen. Ich habe gar nicht den Ehrgeiz, dieses Buch als Lebemann zu schreiben, sondern als Sammler.



ergeblich sucht man nach einer organischen Entwicklung des stehenden, gehenden, gleitenden, hüpfenden Fußes. Das Material ist vorhanden, aber der Blick ist noch nicht geschult, diese abstrakten Einzelbewegungen aus den gebräuchlichen Tänzen klar zu destillieren. Alles ist nur auf die Lehre und die Exerzitien gedacht und man beginnt nicht mit dem, was das erste, sondern mit dem, was das nützlichste ist. Das erste Kapitel sind die Reverenzen, wie ich sie oben aus der Gesellschaft heraus sich bilden ließ. Die Kontinenzen schließen sich ihnen an, weil sie eben in der Praxis darauf folgen. Man ahnt kaum, daß sie zusammen mit den Ripresen und Puntaten eine Stilisierung der Ruhe bedeuten. Die Ripresen sind kurze Kontinenzen mit Nachziehen des Fußes und Heben der Hacken, die Puntaten dasselbe, nur etwas feierlicher. Daneben gibt es eine „Riprese“, die im Fortrücken von Spitzen und Hacken besteht. Man erinnert sich, daß bei Arbeau der Begriff Reprise gänzlich verschwommen ist. Er stirbt ab, und er wird mißverstanden, wie zu allen Zeiten absterbende technische Ausdrücke der Tanzkunst. Es ist bezeichnend, daß die zweite Auflage des Caroso keine Ripresen mehr kennt, sondern die Arten der Kontinenzen erweitert.

Diese Balancétypen der Renaissance, seien sie Kontinenzen, Ripresen, Puntaten, doppelseitig als Ruhe, einseitig als wiegendes Fortbewegen, sind Schrittbewegungen, die eine besondere Beachtung genießen. In der Kunst der Kontinenz, sagt Caroso, liegt die Anmut und Grazie sämtlicher Stellungen und Bewegungen eingeschlossen, die der Tanz erfordert. Sie entspricht der Neigung der Zeit, das stolze Sichbrüsten, die Harmonie der ganzen Figur, das pavoneggiare sinnlich wirksam herauszubringen. Die Lehrer werden nicht müde, bei ihnen und ähnlichen Schritten diese feinsten und undefinierbaren Schönheiten der Agilità und Destrezza zu betonen. Der Körper folgt dem Fuße,

—•••••—

das Absatzheben schwingt seine Linie auf, das Heranziehen gibt ihm die seitliche Ausbiegung, die Senkung die natürliche Rückkehr zur Grazie. Eine der ersten Tugenden des Renaissancemenschen, das Sichfühlen, wird in diesen Pas, genau auf die Taktanzahl bemessen, zu einem rhythmischen Kunstwerk.

Man beobachtet, daß das Gleiten und das Beugen, galante Bewegungen einer späteren Zeit, in der Methodisierung hier noch zurückstehen müssen. Der Gleitschritt als selbständiges Motiv ist kaum gekannt, die Kniebeuge tritt nur dekorativ auf und findet ihre einzige Organisation in der Übung des trango: links seitlich vor, Kniebeuge, rechten Hacken und Fuß heben, gleichzeitig linken Hacken heben und senken, und umgekehrt. Das ist der erste schüchterne Anfang des französischen Coupés.

Das Gleiten wird niemals scharf präzisiert, das Springen interessiert fast nur als Verzierung. Die Verzierungen sind in dieser barocken Welt eine der größten Liebhabereien. In zahlreichen Gestalten schwirren sie über den Rhythmus hin, setzen sich auf bevorzugte Stellen, schattieren die Intervalle, bilden Grundmotive zu Variationen um, die selbständigen rhythmischen Wert gewinnen. Man liebt sie, aber man rubriziert sie nicht; die Lehrbücher schütten ihr Füllhorn aus. Selbst über den prinzipiellen Unterschied der beiden natürlichsten Springbewegungen, derjenigen mit dem nichtmarschierenden Fuß und derjenigen auf das marschierende Bein, ist man sich noch nicht klar. Jener, der Sprung auf dem Stehbein, heißt zoppetto, dieser, der Sprung auf das Schreitbein, heißt trabucchetto. Der zoppetto wird wie ein Auftakt behandelt, der trabucchetto wie eine gehüpfte Riprese. Erst die Franzosen sahen die Pendants im Contretemps und im Jeté.

Man hat den kleinen Hüpfen mit beiden Beinen, den balzetto. Den großen mit Drehungen und richtigem Fallen auf die Zehen, Kniebeuge, Aufrichten: salto tondo in aria. Den Salto riverso beginnt man mit dem sottopiede, dem chasséartigen Aufschleudern des Fußes, das ebenfalls noch lange nicht die selbständige Bedeutung der späteren französischen Schule besitzt. Ein Sprung mit Berühren von Quastenschnüren, salto del fiocco, ist eine besondere Liebhaberei der Zeit und bei Negri ausführlich abgebildet. Die beherztesten Verzierungssprünge sind die Kapriole, bei denen man in der Luft die Schritte wechselt, oder nur halb anschließt, oder kreuzt. Diese Epoche kennt also schon sehr gut unsere Entrechats, die intrecciate, und sie benennt die Kapriolen genau wie wir nach der Anzahl der Luftschritte in terzo, quarto, quinto, und so fort. Es waren die kühnsten aller Fiorituren, die virtuose Tanzkünstler in

ihren Mutanzen zum besten gaben: die Kombination von Sprung mit Schritt. Negri zählt schon fünfzehn Arten davon auf. Aber man ist sich dieser Kombination wiederum nicht bewußt. Die Praxis schuf diese Dinge ganz von selbst, sie schuf sie fast in denselben Formen zu allen Zeiten, die Möglichkeiten waren nicht so reichlich, es erschöpfte sich das Repertoire der Schritte, Sprünge und Drehungen sehr bald. Es unterschieden sich nur die Wertschätzungen und Durchbildungen der einzelnen Motive, und in ihrer Auffassung prägte sich der Stil aus. Auch diese Architektur arbeitete mit einer beschränkten Anzahl natürlicher Ausdrucksformen, die sie stets mit neuen Sinnen ordnet und abwechselt. Die Harmonie des ganzen Tanzes geht ihr über alles. Der Tanz ist ein architektonisches Kunstwerk, die Reverenz ist wie die Palasttür — sagt Caroso — Eingang und Ausgang, Schritte und Bewegungen ordnen sich um sie in gleichmäßigster Verteilung linker und rechter Füße wie die Symmetrie der Fenster.

Ich nenne einige andere, kleinere Sprung-, Gleit- oder Schlagverzierungen. *Trito minuto*: drei kleine seitliche Sprünge mit ungleich stehenden Füßen, im Gegensatz zu den *Balzetti a piedi pari*. Drei *Trabucchetti*, links, rechts, links mit Fußkreuzung ist der *Gropo*. *Tremolanti*: schnelles Fußbewegen in der Luft. *Costatetto*: die Füße schlagen sich abwechselnd seitlich aus ihrem Platz heraus. *Campanella*: das eine Bein schwingt glockenartig vor und hinter, während das andere dazu *zoppetti* macht. *Recacciata*: man schlägt *chassé*artig mit einer *Campanella* das andere Bein heraus, also ein heftigeres *sottopiede*, während der *Cambio* oder die *Scambiata* als ein leichteres Ansetzen und Ausgleichen der Füße verstanden wird. Ein Methodiker hätte diese Gruppe an die einfachen Anschlußschritte und die wiegenderen *Balancés* angeschlossen. Die Praxis gab den *Tremolanti* und den *Campanellen* besonderen Vorzug.

Eine Verzierungsgruppe anderer Art beschäftigt die Fußspitzen und Absätze. *Punta e Calcagno*: man senkt abwechselnd Spitze und Absatz, während das andere Bein *zoppetti* macht. *Battuta di Piede*: auf Boden schlagen. *Schisciata*: vor mit Absatz, hinter mit Spitze gleiten. Die *Battuten* und *Schisciati* sind Motive des volkstümlichen Kanarientanzes, die man in die lebhafteren Salontänze aufnahm. Die Hauptverzierung der späteren Epoche, das *Battement*, das trillerartige Berühren der Füße, tritt nur beiläufig auf und ist prinzipiell noch unbekannt. Denn man würde eine Beziehung des einen Fußes zum andern, die nichts als dekorativ ist, nicht recht verstehen; man begreift sie nur sozusagen kausal, als Auslösung des Schrittes oder des Absatzhebens.

❦

Die Drehung erscheint als feste Form zunächst nur sehr vereinzelt, später bei Negri, dem Virtuosen aller Verzierungen, bringt sie es auf zehn Arten. Der Name für diese älteste Pirouette ist Pirlotto oder Zurlo und man vollendet sie auf der Spitze des linken Fußes, nach links, indem man den rechten Ellenbogen etwas spreizt, eine der seltenen Angaben für Armhaltung, die erst ganz allmählich in die Harmonie der Tanzbewegung methodisch einbezogen wird. Der Schluß der Pirouette mit Kniebeuge und geradem Rumpf gehört unter die festgelegten Endstellungen und Überführungen der Bewegung in die Ruhe, die wir fast bei allen diesen Motiven und Phrasen in ähnlicher Weise angegeben finden. Die Ausbildung der Kadenz ist stets eine besondere Herzensangelegenheit primitiver rhythmischer Kulturen, während die genaue Organisation der Vorbereitungsstellung mehr in den Schulen beobachtet wird, die das logische und methodische Prinzip in der Bewegungslehre voranstellen. Negri beginnt die Lehre mit den fünf Kadenzen, sowie man später mit den fünf Positionen anfing.

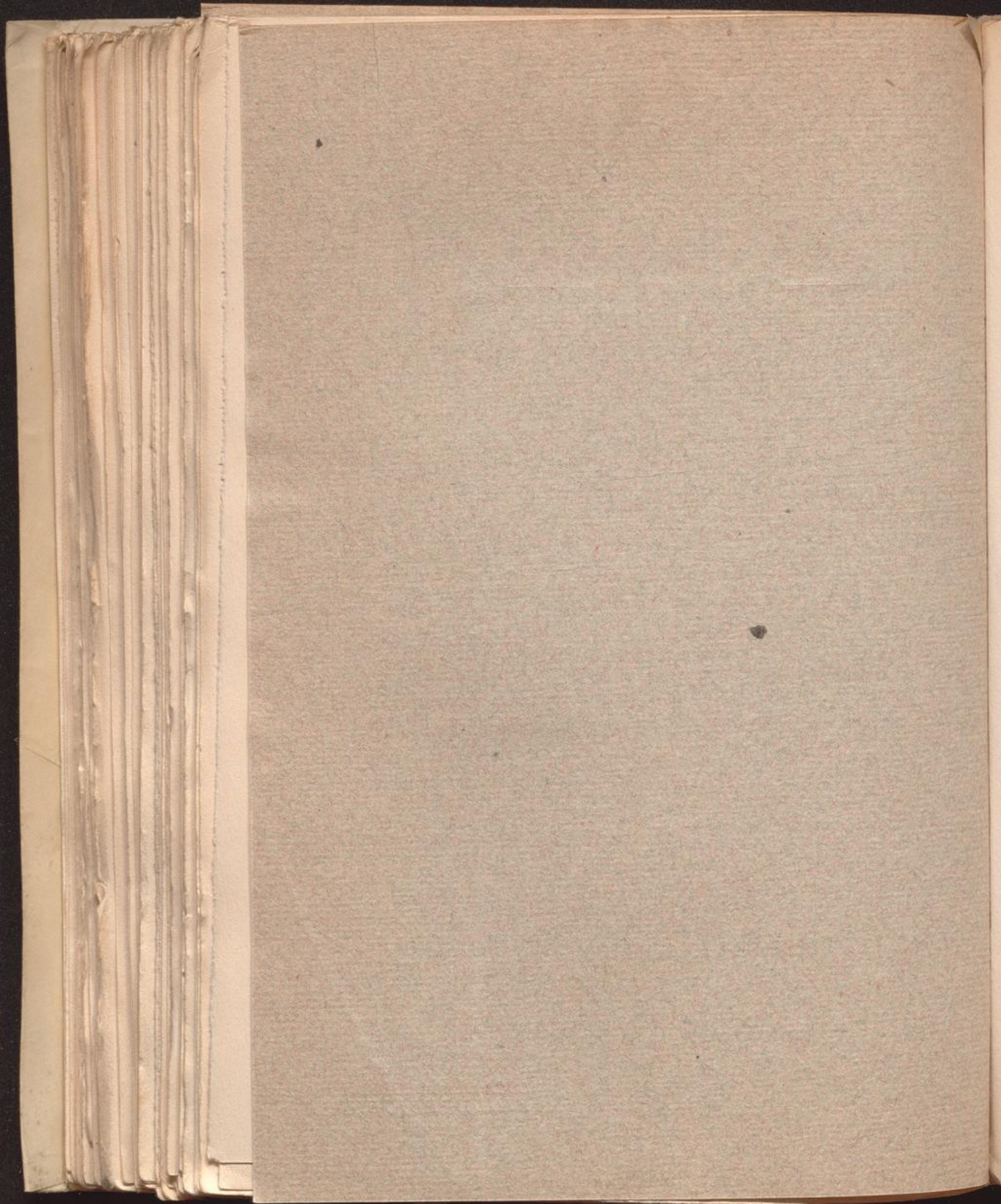
Alles Figurenwerk ist eine Diminution der Schritte, ein Einschalten und Zwischenlegen lebhafterer Bewegungen, für die der Ausdruck *Contratempo* gebräuchlich ist. Da in dieser Zeit, wie noch zu zeigen ist, nichts an Interesse den Schrittfolgen und Aneinanderreihungen des Vorwärts und Rückwärts gleichkommt, bestehen auch die eigentlichsten Verzierungen in solchen proportional gekuppelten Pas, die man geradezu *fioretti* nannte. Caroso leitet den *Terminus* von *fiore* ab, später als französisches Wort *fleuret* vergißt es seine Herkunft, es erinnert sich gewisser Ähnlichkeiten im Fechtssport des *Floretts* und vermischt sich mit diesen zu einem *pas de fleuret*, bei dem allerlei Beziehungen zu *fleur*, *fleuret* durcheinander klingen. Den *Fioretto ordinato* macht man auf diese Weise: man hält den Linken vor und bringt ihn springend wieder zurück, der Rechte steht auf der Spitze, der Linke treibt mit der Spitze den Rechten vor, worauf das entgegengesetzte Spiel beginnt. Es ist nichts als eine feinere Art der *Recacciata*. Macht man es seitlich, *fiancheggiato*, so tritt die zierliche Fußkreuzung ein. Außerdem kann man den *Fioretto* mit abwechselndem Fußschlag, *battute al canario* reichlich verziern. Negri kennt noch andere *Façons*, die den Takt angenehm durchkreuzen. Der spätere *pas de fleuret* hat von dieser kampanellenartigen *Figuration* der italienischen Renaissance nichts zurückbehalten, er wird ein vielfach variiertes Dreischritt im *Bourréeschema*, den man eher mit *Fechterstellungen* vergleichen konnte.

Die Grundlage für alle diese anmutigen Künste des Springens, Fortschlagens, Stampfens, Beinschwingens, aus denen sich die kolorierenden



*LUCA DELLA ROBBIA  
KINDERREIGEN*





Motive so mannigfach zusammensetzen, bilden die eigentlichen Schrittfolgen, die schließlich den wichtigsten Teil der altitalienischen Tanzlehre darstellen. Da man nicht von der rhythmischen Methode, sondern von der Praxis ausging, mußten alle Bewegungen, die nicht dringend nötig waren zur tanzmäßigen Körpergeste, wie Akzidentien um diese Schrittfolgen herumspielen. Die Balancés von den Kontinzen bis zu den Puntaten hoben sich als Zäsuren besonders markant hervor. Die großen Sprünge, die aus der Gagliarde kamen, wurden etwas eifriger kodifiziert als die kleinen, die nur zu illuminieren hatten. Die Chassés von den einfachen Sottopiedes bis zu den Recacciaten und Fioretti liefen bei ihrer Bedeutung für die Schrittfolge überall mit unter, ohne daß man ihren Zusammenhang feststellte. Noch weniger achtete man auf die prinzipielle Wichtigkeit von Beug- und von Gleitschritten, die wie die Schlagmotive oder Pendelbewegungen der Füße und Beine nur kolorierten. Man nahm, was sich in alten Tänzen eingeführt oder in neuen hinzugefunden hatte, wünschte keineswegs den Wald dieser zahllosen Motive zu lichten und lehrte unermüdlich die Schrittfolgen, die sich aus der Übung der Pavanen und Gagliarden als typisch empfohlen hatten. Schon äußerlich nehmen die Darstellungen dieser Bewegungskomplexe und ihre Verteilung auf die Taktzahl in den italienischen Tanzbüchern den weitesten Raum ein. Die cinque passi der Gagliarde werden schließlich der Rahmen für die ganze Lehre.


In seiner ersten Auflage kennt Caroso vier Arten von Schritten: die gravi, richtige Pavoneggianoschritte mit Strecken und Heben, jeder Fuß auf einen Takt, und dieselben presti alle Cascarde noch einmal so schnell. Die Passi larghi fermati in Gagliarda sind mit Kniebeuge verbunden und recht beweglich, sie dauern den ganzen Gagliardentakt, halbtaktig nennt er sie Passetti. Drei Graveschritte mit Fußanlegen, natürlich immer mit Heben und Senken der Hacken, sind der Doppio grave, der alte Doppelschritt; bei halbtaktigem Maße minimo zubenannt. Die Schrittfolgen komplizierterer Art heißen seguiti. Der „Seguito“ rechnet als Bewegung meist nur drei Takte oder Schläge, im vierten bleibt man gern stehen, hebt das Bein oder schließt an, wie beim gewöhnlichen Doppelschritt, der im Maße dem seguito ordinario entspricht. Spezzato, also geteilt, ist die Anschlußform des Gehens, das Anziehen des hinteren Fußes an den vorderen, ehe er den Schritt fortsetzt, verschönert durch das puntatenbalancierende Heben und Senken der Hacken: es ist der alte semplice Schritt. In dieser Weise setzt sich der ungemein verbreitete „seguito spezzato“ zusammen. Der „seguito semidoppio“ ist eine Mischgattung und besteht aus zwei wirklichen und

~~~~~

zwei geteilten Schritten. Der „seguito trangato“ macht die drei Schritte mit Kniebeuge und schließt als 4 einen Zoppetto mit vorgestrecktem freien Bein an. Der „seguito scorso“ hat statt der vier großen acht kleine halbtaktige Spitzenschritte. Der „seguito battuto al canario“ verziert sich mit den beliebten Kanariengleitern auf Absatz vor, auf Spitze hinter, und kann wieder mit dem spezzato kombiniert werden. Ein „seguito finto“ markiert die Schritte in verschiedenen Arten graziösen Schritttretens.

So viel ist klar, daß dieser vielfältige seguito eine der hauptsächlichsten und natürlichsten Versbildungen des Renaissancetanzes wurde: und zwar der Vers des Zwei- oder Viertaktes mit der Zäsur auf 4, unter Umständen auf den Tripeltakt des Nachtanzes übertragen. Das Gegenstück dazu sind die beliebten und noch viel reicher zu nuancierenden Cinque passi der Gagliarde. Sie sind der normale Tanzvers des Drei- oder Sechstaktes. Der normale Seguito umfaßt vier große oder kleine Takte zu zwei Schlägen, die Cinque passi zwei Takte zu drei Schlägen. Dort liegt die Zäsur normalerweise auf vier, hier auf fünf und sechs, auf der vielerörterten Gagliardenkadenz. Die Cinque passi treten bei Caroso bereits in einer sehr wenig ursprünglichen, nicht übel proportionierten Form auf: Zoppetto rechts, linken heben, linken flach senken, rechten hinten heben, rechte Spitze an linken Absatz, linken heben und nach rückwärts führen, rechten vorn heben und nach hinten ziehen, Kadenz mit Kniebeuge: folgt die Umkehrung. Bei der Kadenz fällt man in die Stellung mit vorgesetztem Fuß. Man begreift, daß hier eine äußerst kultivierte Variation des Gagliardenschritts vorliegt, den Arbeau uns in seiner primitiven Struktur darlegte. Man würde ihn ohne Arbeau nicht verstehen können, nicht einsehen, daß es sich um vier verzierte Schritte mit einem Schlußsprung handelt, die der Grundvers der sechs Gagliardenschläge sind. Diese Variationen sind der Mode unterworfen. In der ersten Auflage fügt Caroso noch zwei Arten hinzu, eine Tour soprapiede mit seitlich geneigtem Körper, eine andere mit passi intrecciati, also Kreuzungen und Verschränkungen; es ist bezeichnend, daß er in der zweiten Auflage diese Formen wieder ausläßt.

Die Unterschiede der ersten und zweiten Ausgabe müssen gerade auf diesem theoretischen Gebiete beachtet werden. Sie zeigen die Systemlosigkeit. Ich sagte schon, daß die Ripresen fehlen. Vier Kontinenzen findet man statt zweier, drei Puntati statt zwei, fünf Passi statt vier, zwölf Seguiti statt acht. Die Takteinteilung ist verändert und präzisiert. Einiges ist verlängert, und einiges verkürzt. Ein Seguito doppio enthält jetzt sechs Bewegungen: zwei trabucchetti nach links



und rechts rückwärts mit etwas beugen, einen kurzen linken und drei langsame rechte Schritte. Der Doppio all' Italiana ist der alte gewöhnliche viertaktige dreifache Geradeschritt mit Anschluß und Beugen auf vier. Alla Spagnuola hat er fünf Schritte und den Anschluß. Alla Francese setzt er sich aus zwei Sprungschritten links hinter und rechts seitlich, drei Schritten vor und einem Anschluß zusammen. Alles sind wechselnde Versbildungen. Die Namen schwanken oft so stark, daß man Widersprüche konstruieren könnte. Von Auflage zu Auflage treten neue Experimente hervor. Die Diminutionen werden schärfer: der Seguito scorso has jetzt zehn kleine Zehenschritte statt acht. Ein besonderer Seguito finto spezzato mit Sprung auf dem Linken und Zurück- und Vorschlagen des Rechten in die A piombo-Stellung (Gleichgewicht, Aplomb) wird für den Alta Vittoria-Tanz empfohlen. Ein Spezzato alterato alla francese ähnlicher Struktur wird im Ballo della Regina di Francia gebraucht. Ein Spezzato alterato doppio ist eine Versbildung für zwei Tripeltakte, könnte also wie gewisse auf den Tordiglione übertragene seguiti als Gagliardenvariation verwendet werden. Andere Verse erfindet Caroso selbst. Der Dattile (· ~ ~) ist ein Sprungschritt (erster Takt) und zwei schnelle Schritte (zweiter Takt). Der Spondeo (· —) zwei lange Schritte je in einem Takt. Die Chiusa setzt sich aus Zoppetti, Trabucchetti und Kadenzen zusammen. Der Corinto, der Destice, der Saffice sind — oft mißverständlich verbildete — Termini für Kombinationen von Ripresen mit Sprungschritten.

Wir können jetzt das barocke Reich altitalienischer Tanzarchitektur einigermaßen übersehen. Versbildungen in Schritten, rhythmisierte Schrittfolgen — das ist das Interesse der Zeit. So hat es sich aus der Praxis gebildet. Die Bewegung als geschweifte Kurve ist der Schmuck, die taktmäßige Phrase der Schritte ist die gelehrte Kunst, ein Übertragen der Metrik auf den bewegten Körper, kein Entfalten der Bewegungskonstruktion aus den Gelenken und Gliedern. Die zwei großen Verstypen des Seguito und besonders der Cinque passi sind 1 2 3 (4) und 1 2 3 4 (5 6): dort wird aus dem geraden Takt der ungerade, hier aus dem ungeraden der gerade kultiviert. Mischbildungen machen diese raffinierten Verse noch koketter. Der Seguito erscheint im Rahmen des Tripeltaktes und die Fünfschritte werden zeitweise als zwei Schritte aufgefaßt und gelehrt. Die wichtigste Zierde der Schrittfolgen sind die immer und immer wieder gepriesenen, sich schlingenden, sich biegender, sich wiegenden Pavonneggiandi, das Sichbrüsten und Sichzeigen, das sich in den verschiedenen Balancémotiven stilisiert. Die häufigste Diminution der Schritte ist das Motiv des verkröpften An-

*Nämlich die altitalienische Tanzarchitektur*



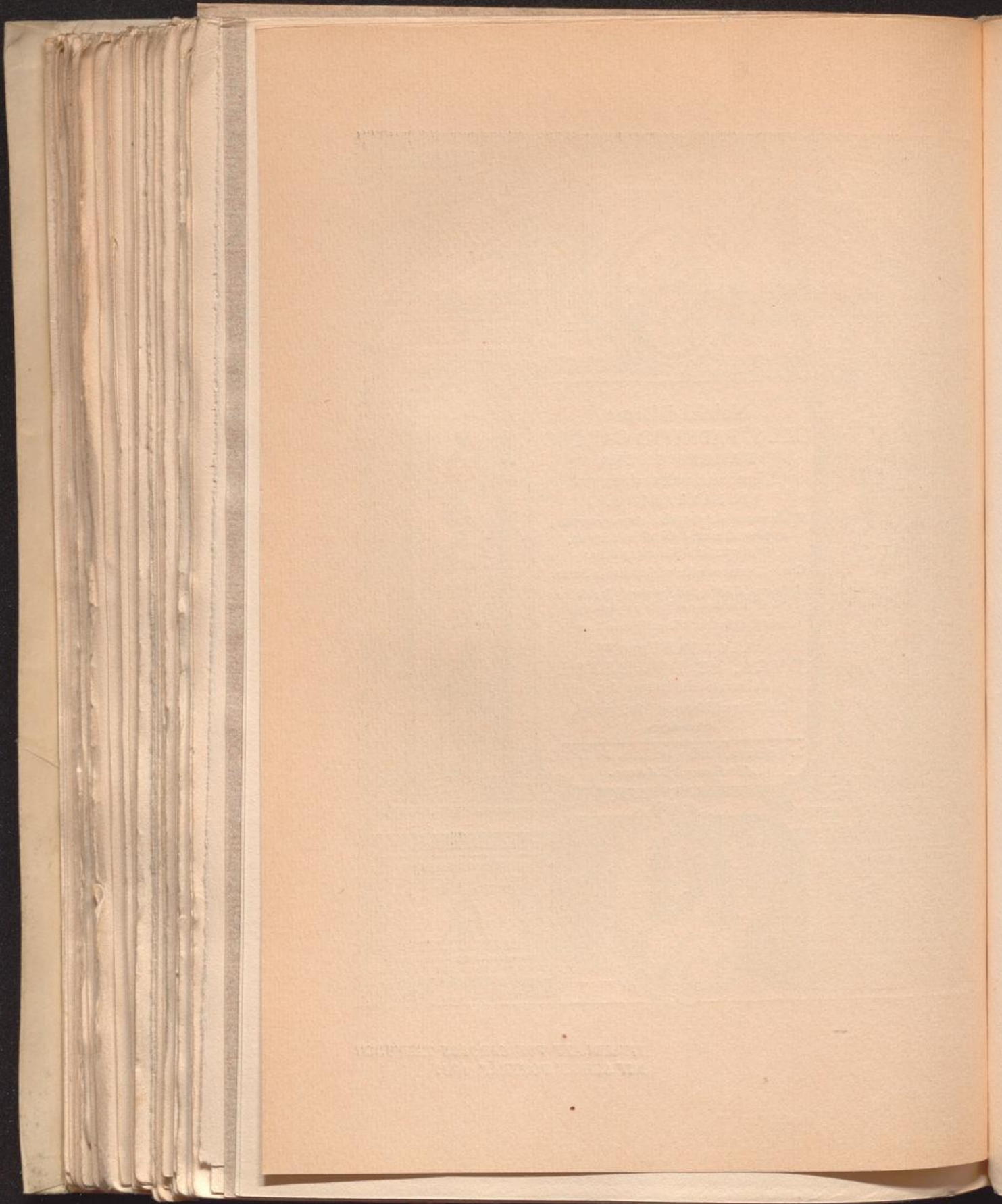
schlusses, das sich gerade im Fußheben und Pavonneggieren so schön auslöst: angeregt durch die alten *semplici*, die Anschlußschritte,<sup>17</sup> verfeinert es sich zur *Sommessa*, dem bloßen zarten Fußanstellen und zum künstlichsten *Sottopiede* und *Chassé* in all den *Fioretti*. Zwischendurch spielen die kleinen füllenden, schattierenden Verzierungen, die Schleifer *al canario*, die Hüpfer und Sprünge als Auftakte und Kadenzen, die Drehungen und die Pendelschläge. So baut sich uns aus den wechselnden und ungeordneten Exerzitien des *Caroso* die krause Welt der ältesten Bewegungsrhythmen zivilisierter Gesellschaft auf.

Das Barocke in diesem Bau ist nicht die Folge einer verfeinerten Zeichnungs- und Gliederungsmethode, sondern eine Art primitive Konfusion, ein Wuchern der Praxis, die ihre Theorie noch nicht gefunden hat. Die Fülle der Möglichkeiten wird nicht bezwungen: das Ende einer Kultur, die auf Frankreichs ordnende Hand wartet, um ein neues Leben beginnen zu können. Man vergleiche Negris wilde Phantasie mit *Caroso*. Die Grundlage ist dieselbe, die Peinlichkeit in Einzelheiten der Fußdistanz und Fußsetzung oft größer, die Wucherungen geradezu asiatisch. Es wird weiter variiert. Die *Cinque passi*, jetzt der Rahmen der ganzen Lehre, treten zunächst in der ursprünglichen Form von vier Springritten mit der Kadenz bei fünf und sechs auf, aber sie sind sofort derart *figurationslüstern*, daß sie den ganzen Apparat der *Diminutionen* und *Koloraturen* in ihren Dienst zwingen. Die *Fioretti*, die *Kapriolen* und *Pirouetten* werden unheimlich ausführlich und spezialisiert. Diese *Virtuosa* füllen den Raum von zahllosen Seiten, die man in der Verwirrung der geschilderten Fußkünste nicht mehr ruhig lesen kann. Sie werden auf die *Gagliarde* bezogen, es erfolgen die Eintragungen in die *Cinque passi*, die Zusammenfassungen mehrerer Fünfschritte und noch einmal geht die unermüdliche *Mutation los*. Je mehr *Contratempi*, *Taktauflösungen*, *Taktverkleinerungen*, desto besser. Nur ein Lexikograph wäre fähig, diese letzten nichts als virtuosen und wohl vielfach papiernen *Figurationen* nachzuzeichnen, die über das Gebäude des *Renaissancetanzes* haltlos ausgeschwärmt sind.

Auch Vater *Arbeau* hat noch kein System im Leibe, aber der Zug zur Vereinfachung, der die Tanzkunst in Frankreich renovieren sollte und der in dem französischen Tanzbüchlein der *Margarete von Österreich* sich schon bemerkbar machte, ist unleugbar. Die *Branles* als *Balancés* mit geschlossenen Füßen, die *Reprises* als eine trillernde *Balancéform à la tremolanti*, *Simples* als Anschlußschritte, *Doubles* als drei volle Schritte mit Anschluß (der gewöhnliche *Seguito*), die *Pieds points* oder *largis*, die geschlossenen oder gespreizten Fußstellungen (als Ur-



TITELBLATT VON CAROSOS TANZBUCH  
 MIT SEINEM PORTRÄT (1605)





formen der späteren Positionen), verschönt durch Schrägstellen, pied oblique oder Kreuzung, pieds croisés, die marque pieds als Aufsetzen der Spitze und marque talons als Aufsetzen des Hackens, die Entretailles als Chassés oder Sottopiedi, das hochgehaltene Bein nach vorn grève, nach der Seite ru de vache, nach hinten ruade, die großen und kleinen Sprünge, das Fleuret als abwechselnde Beinhebung, die Mignards als kleine Hüpf Schritte, die Kadenz und die Posture — das ist sein ganzes Repertoire, in dem noch embryohaft die Anschauung der späteren französischen Schule von den Stellungen und Bewegungen eingeschlossen ist. Die höfische Überwucherung ist wie im Tanze selbst so auch in der theoretischen Anschauung einer provinziellen Schlichtheit gewichen, aus der neue Formen dem Licht zustreben wollen.



enn es noch eines Beweises bedürfte, daß die Schrittschauung der Renaissance nicht aus der Anatomie der Bewegung, sondern aus der Praxis der Tänze und Tanzmotive sich bildete, so sind es die Anfänge der Tanzschrift. Man denkt nicht daran, die Schritte selbst aufzunotieren und aus ihnen, wie es später die Schule des Beauchamps tat, in laufender Folge das graphische Bild des Tanzes zusammenzusetzen. Sondern man behilft sich mit der Chiffrierung häufig wiederkehrender Phrasen, die man in einem Zeichen andeutet. So schreibt der Lehrer der Margarete von Österreich, so schreibt Negri, der wenigstens für die Hauptbewegungen seine Chiffren hat, so schreibt Arena, der uns sechzig Tänze auf zwei Seiten stenographisch aufzeichnet, so schreibt nach seinem Vorbild Arbeau, der die Reverenz mit groß R, die Reprise mit klein r, den Branle mit b, Double mit d, Simple mit s chiffriert und darum in einer Zeile den ersten Teil des Bassentanzes so notieren kann: R b ss d r d r b ss ddd r d r b ss d r b  $\hat{+}$  c (congé).

*Alteste  
Choreographi*

Es ist eine Art unzeitlicher räumlicher Auffassung der Motive, die der Natur der Renaissance entspricht. Man sieht im Tanze nicht nur auf die einzelne räumliche Bildmäßigkeit des Körpers, sondern man faßt sogar die Phrasen, ja den ganzen Tanz als eine Art tektonischer Einheit auf, den man auf das Peinlichste in die Takte verteilt, gleichsam ein sichtbares Bild der misura schaffend, die in der Musik ihr rhythmisches Nacheinander abwickeln muß. Darum erschöpft man den Tanz nicht, man bahnt ihn vielmehr erst an.



Am Takte richtet sich der Tanz auf, er ist die Übertragung des Metrums auf den Körper. Der alte Ebreo nennt als erste Regel die misura, das Takthalten und als letzte folgt erst nach dem „Gedächtnis“, der „Raumrechnung“, der „leichten Haltung“, der „Verzierungskunst“ das movimento corporeo. Man lese, wie verschmitzt er seinen Schülern die Sicherheit des Taktes einübt: erst tanze man mit dem Takt, dann gegen ihn, dann versuche der Musiker den Tänzer aus dem Takt und schließlich sogar aus dem Gegentakt zu bringen — wenn man das alles übersteht, hat man die intelligenza.

In seiner zweiten Auflage will Caroso — es ist die älteste Probe einer Tanzwegzeichnung — seinen Contrapasso nuovo, der in Hand- und Kettentouren zwischen drei Paaren mit Passi, Seguiti, Puntati, Continenze ausgeführt wird, graphisch deutlich machen. Er zeichnet dabei alle Wege mit einem Mal ein, er faßt den Verlauf des Tanzes als räumliche Einheit, er gewinnt aus den sich folgenden Figuren eine große Gesamtfigur, die als sauber gestochenes und verziertes Ornament, eine Art stilisierte Rosette, vor uns daliegt. Es ist ihm wie ein Gedicht, das aus dem zeitlichen Rhythmus für Auge und Ohr in den räumlichen übersetzt wird, die Tektonisierung einer Strophenfolge unter bildmäßiger Umgrenzung, ganz im Sinne des Humanismus. Die Schrittfolgen, nach Vermustern gebildet, „Spondeo“ und „Datile“, sind hier eingezeichnet, darüber aber ist der Titel gesetzt: *Il Contrapasso fatto con vera matematica sopra i versi d'Ovidio*. Ein Symbol der ganzen Epoche.



Das Erwachen  
Frankreichs

Die Lehrbücher des Gesellschaftstanzes machen im siebzehnten Jahrhundert eine Pause. Es ist die größte Pause, die sich in ihrer Folge beobachten läßt, und sie fällt gerade in die Zeit, da die wesentlichen Theorien und Praktiken des neueren Gesellschaftstanzes im mondänen Verkehr geschaffen werden. Die alten italienischen Tänze, die Pavanen, die Gagliarden, die vornehmen Amateurtänze Alta Regina, Alta Gonzaga, alle Bassetänze und ihre Gegenspiele aus der Volksüberlieferung, die Moresken

und Kanarien waren vergessen. Sie lagen eingesargt in den Lehrbüchern des Caroso und Negri, die niemand mehr aufschlug und niemand mehr verstanden hätte. Jenes amüsante Lehrbuch des Mönches Arbeau, das 1588 in der französischen Provinz erschienen war, lebte noch wie in ferner Ahnenhoheit, aber man besaß nicht viel Exemplare davon, man las es niemals. Die Renaissance, die in intensiver Arbeit, aber ohne rechtes System Tänze und Tanzlehren bearbeitet hatte, blieb in der dunklen Vergangenheit. Gewisse Schrittfolgen, gewisse Grundanschauungen wanderten ihren unmerklichen theoretischen Weg von einem Lehrer zum anderen, wurden unmerklich mit den neuen Tänzen verschmolzen, eine neue Praxis ging von Frankreich aus und fand hier schließlich ein System, das sich fähig zeigte, auch über lokale Interessen zu einer Weltangelegenheit sich zu entwickeln, eine Weltsprache schöner Bewegungen zu werden. Dieses ganze Absterben der italienischen Tradition, die Neubildung der Gesellschaftstänze, die ersten mündlichen und theoretischen Systematisierungen füllen das siebzehnte Jahrhundert. Seit Arbeaus mythischem Werk war in Frankreich nichts über Tanz gedruckt worden. In den achtziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts erschien Menetriers Schriftchen über das Ballett, aber dies hatte auf die großen Veränderungen des Salons keine Rücksicht zu nehmen. Erst 1700 in Feuillet's berühmtem Tanzbuch fließt uns die neue Quelle für die französische Kunst des Gesellschaftstanzes, dessen Theorie hier fertig durchgebildet daliegt. Der Tanz war reif geworden, wie er zu allen Zeiten, bei der Gagliarde nicht anders als beim Walzer, eine gewisse Zeit vegetierender Praxis brauchte, um diese Reife schriftstellerischer Formierung zu erhalten. Im Augenblick, da die Mode unter seinen wechselnden Gestalten sicher gewählt, die Übergangszeit überwunden, die Skala des höchsten und niedrigsten Gesellschaftstanzes aufgestellt ist, Individuelles und Soziales sich reinlich abgesetzt hat, greift der Lehrer zur Feder, wahrt die Überlieferung, systematisiert die Bewegungen und Schritte und beeilt sich, das Schwebende, Flüssige, Momentane choreographisch festzuhalten. Die bildnerische Tätigkeit des Tanzkünstlers genießt nicht den Vorzug des Plastikers, im Werke selbst uns noch nach Jahrhunderten zu erfreuen. Sie fließt mit den Lehrstunden, Soiréen, Bällen in den Strom der Zeit aus. Erst wo die Furcht um ihre sorgsame Erhaltung ihre Meister zwingt, zu schreiben und zu drucken, ist uns die Möglichkeit gegeben, das schwebende Bild ihrer beweglichen Kunst empfindend wiederherzustellen.

Eine unendlich reiche und verfeinernde Arbeit liegt in den Neubildungen des Tanzes, die das siebzehnte Jahrhundert erlebte, ohne



Bühne in der feinen Gesellschaft kultivierte; die Gewohnheit destillierte aus der Fülle der zugebrachten Anregungen einige wenige Formen, die sich scharf voneinander absetzten und den hauptsächlichsten Bedarf deckten. An ihnen wird gearbeitet, sie werden höfisch stilisiert, Überlieferungen italienischer oder spanischer Schrittfolgen werden in einfachster Verständlichkeit auf sie angewendet, und der neue Paartanz des grand siècle ist aus dem Reigen geboren.

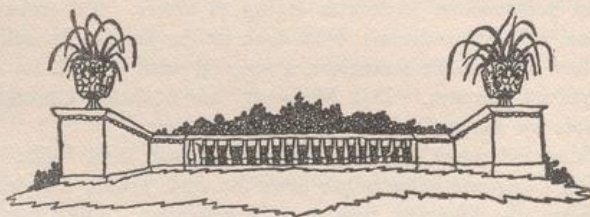
Madame de Sevigné, durch deren Briefe merklich die Tanzlust der Zeit zieht, schreibt einmal: „Mein größter Kummer ist der, daß Du nicht sehen kannst, wie man die Bourrées hierzulande tanzt. Es ist wirklich überraschend. Bauern, Bäuerinnen mit richtigerem Gehör als Du und mit einer Leichtigkeit, einer Geschicklichkeit — kurz, ich bin entzückt davon.“ Madame ist so entzückt, daß sie jeden Abend eine Violine und ein Tamburin bestellt (die Violine ist also an die Stelle der älteren Schalmel gerückt) für vier Sous und sich vortanzen läßt. Dies ist die Stimmung, aus der die großen Tänze der Louis XIV.-Epoche entstanden sind. Bauernbranles, mit höfischen Augen angesehen.

Die Bourrée selbst können wir als Tanz nicht mehr rekonstruieren. Sie lebt in unserer Musik als fröhlicher Vierteltel, sie erscheint im achtzehnten Jahrhundert als amateurhaft figurierter Solotanz, sie hinterließ den Schrittnamen für die Folge von einem Beugschritt und zwei gewöhnlichen Pas, aber ist als Tanzform so schnell dahingegangen, daß sie in den Lehrbüchern nach 1700 nur noch wie eine alte Schublade funktioniert, in der nichts mehr zu finden ist. Den bretonischen Passepieds, den poitouischen Menuetts erging es besser. Sie eroberten sich Jahrzehnte, ja Jahrhunderte. Und doch ist ihr Schritt im achtzehnten Jahrhundert nicht mehr nuanciert, Passepied wird einfach im schnellen Menuettschritt getanzt. Das Menuett, die höfische Umbildung des Tripeltaktes im Reigen von Poitou, bleibt Sieger.

Vor dem Menuett, teilweise gleichzeitig mit ihm, blüht die Courante. Die Courante beherrschte etwa die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, das Menuett beginnt in der zweiten. Die Courante und das Menuett sind Einzelpaartänze, jene ist die letzte Erinnerung an die Epoche der Bassedance, dieses die neue Blüte des stilisierten Branle. Die Courante, nicht die Mischbildung, die Negri oder Arbeau einst darunter verstand, sondern der feierliche Paartanz, mit gravitätischen und geschleiften Schritten, den das siebzehnte Jahrhundert liebte, ist solange lebensfähig, daß sie nicht bloß wie die Bourrée einen bestimmten Pas als Erinnerung an ihre Popularität vermachte, sondern zunächst noch als ganz präzise formulierter Tanz in den ersten Lehrbüchern des acht-

zehnten Jahrhunderts beschrieben wird. Das Menuett läßt sie aber bald im Rücken. Seine Theorie beherrscht das ganze Säkulum, und von der Courante bleibt zuletzt, wie von allen einst beliebten Tänzen, doch nur das Etikett einer Schrittfolge übrig, die zu den Übungen des Conservatoire gehört.

Ich spreche hier nur vom Allgemeinen. Ich wies nur auf die Neubildung des Einzelpaartanzes hin, den die Epoche des großen Ludwig, seine zeremonielle Stimmung aus Überlieferungen, aus Volksanregungen stilisierte. Und ich muß ebenso schon jetzt auf die zweite Reaktion des Volksreigens hinweisen, die im Countrydance um 1700 bereits eintritt. Wie Italien von Paris auf die große Welt übertragen war, so wurde jetzt der „englische Tanz“ durch dieselbe amalgamierende Kultur als Contre in verschiedenen Formen dem Einzelpaartanz an die Seite gestellt. Der steifen und feierlichen Aristokratie des alten Paartanzes erwächst ein demokratischer Rivale im Contre und Cotillon, ein Reigentanz aller mit allen, wie er einst schon das sechzehnte Jahrhundert in den italienischen Piantone, Chiaranza, dem Blumen- und Huttanz und den französischen rustikalen Branles amüsiert hatte. Jeder stilbildende Tanz hat seine starke Epoche und seine Nachklänge. Der Branle klingt bis ins siebzehnte Jahrhundert nach, um das Menuett abzusetzen. Das Menuett reicht bis 1800, um gleichzeitig den neuen Contre zu erleben. Der Contre klingt bis ins neunzehnte Jahrhundert nach, um den Walzer auftauchen zu sehen. Und der Walzer hat die Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert schon übertanzt.



Öffentlichkeit



So stellt sich das Bild des Gesellschaftstanzes in der großen französischen Ära: die Courante als Brücke zur Vergangenheit, das Menuett als Stilisierung des Branle zum Paartanz, der Contre als soziale Ausgleichung. Die Courante mutet noch italienisch an, das Menuett ist reinste französische Bildung, der Contre strömt mit den englischen Einflüssen ein, die das achtzehnte Jahrhundert aus der alten in die neue Zeit umbilden halfen. Man braucht nicht zu sagen, daß in diesem

Zusammenstoß von Renaissance und England auf dem Boden von Paris alles gegeben war, die Kunst des Gesellschaftstanzes zu einer zentralen Macht zu entwickeln, die Höhenbildung hervorzurufen, die man Blütezeit einer Kultur zu nennen pflegt.

Der Gesellschaftstanz trat in das Stadium voller Bewußtheit ein. Die Zeremonie, die ihn großgezogen hatte, ernährte ihn. Sie schuf das Raisonnement des Tanzes, seine Methode und sein System, seine staatliche Anerkennung. Wie für Malerei einst, für Möbel jetzt, wurde auch für den Tanz in Paris durch feierliches Edikt des Königs Anno 1661/2 eine Akademie gegründet, deren Mitglieder über die Entwicklung dieser Kunst wie über die einer Sprache wachen sollten. Tanzakademien haben niemals positive Wirkungen ausgeübt. Der Tanz rekrutiert sich aus gesellschaftlichen Vorbildern, auch an den Reigen der Bühne, heute sogar des Variété, aber er läßt sich nicht von Lehrern in Regie nehmen. Niemals hat ein einzelner Lehrer einen wichtigen neuen Tanz erfunden, der sich lebensfähig erwiesen hätte. Pécour hat sicherlich so wenig das Menuett aus dem Boden gestampft, wie wir einen Erfinder der Pavane, Courante, Gagliarde oder des Walzers und der Polka mit Namen nennen können. Die Tänze kommen und gehen wie Volkslieder, natürliche Bildungen einer Gesellschaftsgruppe, die diese bewegliche Plastik aus keinerlei Willkür, sondern aus bloßer Verfeinerung und Rhythmisierung ihrer sozialen Form sich heranbildet, auswählt, liebgewinnt und wieder fallen läßt. Die Akademie folgt dieser Lebenskunst auf den letzten Spuren. Sie registriert ihre Moden, rubriziert ihre Typen und sucht sie aus zünftigen Gründen möglichst vor Neuerungen zu bewahren. Ihre Existenz ist nur ein Beweis für das Bewußtwerden des Tanzes, das sich natürlich mit seiner Naivität niemals vertragen hat. Die Gründung der ersten Akademie ist das erste Glockenzeichen für den nahenden Abschluß einer Epoche und den Beginn ihrer Kodifizierung. Im Falle Louis' XIV. bedeutet es die Sanktion einer Kunstgattung in so öffentlicher Form, wie es bisher nicht geschehen war.

Die Trennung vom Tanz der Bühne ist jetzt weder innerhalb der Akademie noch außerhalb mehr durchzuführen. Schon am Ende der italienischen Tanzrenaissance greifen die Virtuosenkünste professioneller Tänzer in die Einfachheit geselliger Unterhaltung hinüber. Was im Buche des Negri an Sprüngen und Pirouetten geleistet ist, konnte nur in der Theorie von einem Kavalier und seiner Dame verlangt werden. Aber immerhin, es wurde verlangt. Noch spät ins achtzehnte Jahrhundert hinein gehört ein kleiner Entrechat und eine niedliche Pirouette

nicht zu den Künsten, die eine wohlzogene Tanzdame zu verschmähen braucht. Man blickte auf die Bühne als ein Ideal. Die Namen der großen Tänzer Beauchamps, Pécour, Ballon, l'Étang, Blondi, Dupré, Dumoulin, Marcel, die Guiot, die Prevost waren in aller Munde. Man sprach von ihren Spezialitäten wie von der Kunst der Claude und Lenôtre. Nationale Tänze, die in den Branles sich so gesellschaftsfähig erwiesen hatten, erschienen hier in allen Variationen. Die zahlreichen Tanzrhythmen des siebzehnten Jahrhunderts lebten in wechselnden Intermezzi fort. Die Bewegungskunst war reinlicher, abgeklärter, vorbildlicher als bei den alten italienischen Festen. Die Stoffe näherten sich immer mehr dem Leben und seinen edelsten Vergnügungen. Die Kostüme verließen ihre ursprüngliche Puppenhaftigkeit, ihre Maskenschematik und Gerüstschwere und gaben dem Körper freiere Rechte. Das Ballett entwickelte sich als ein ungemein beachtetes verklärtes Spiegelbild jener stilisierten schönen und verschönten Gemeinschaft edel bewegter Menschen, die diese Epoche liebte. Und so begann ein lebhafter Wettstreit zwischen Bühne und Leben, Ballett und Gesellschaft, der das Theater zu einer Art Erziehungsinstitut des besseren Salons machte und den Salon zu einer steten Erfrischung, Renovierung, Aktualisierung des Theaters anspornte. Keine Pavane, Gagliarde, keine Alta Colonna oder Barriera ist durch die Bühne der italienischen Gesellschaft nahe gebracht worden. Aber Menuett und Contre, wie später noch Walzer und Polka, haben von der Bühne aus so zeitig, so häufig und so stark den Geschmack der Gesellschaft gebildet und angefeuert, daß es mehr als einen Historiker gegeben hat, der diese neueren Tänze unmittelbar von einer bestimmten Theateraufführung an datiert.

Das wichtigste war die Entdeckung der Bühnentänzerin. Man hatte bis dahin keine Gelegenheit gehabt, außerhalb der Gesellschaft und des Volkes ein tanzendes Weib zu sehen. Bis zu Lullys Zeit wurde auf der Bühne nur von Männern getanzt, die freilich eine enorme Leistungsfähigkeit entwickelten und sicherlich viel Anmut; aber die Grazie der Frau war etwas Neues, sie verschob das Ideal, sie bildete die Ästhetik der schönen Bewegung um, sie brachte einen Einschlag von Sinnlichkeit, dem sich die Franzosen am wenigsten verschlossen. Es war eine Wendung wie in der griechischen Plastik, als nach Jahrhunderten nackter männlicher Ideale das Weib in den Kreis des künstlerischen Forminteresses trat. Schon in anderen Kunstspähren verweiblicht sich das ästhetische Gefühl um so lieber, als auf diesem Geschlecht die Beruflosigkeit, die Unbeschäftigkeit, der Daseinsgenuß in reinerem Glanze zu ruhen scheint. Beim Tanz mußte die Idealität der weiblichen Grazie über-



*TÄNZERIN*  
(FRANKENTHALER PORZELLAN)  
SAMMLUNG DR. VON PANNWITZ





wältigend, hinreißend werden. So sehr sich der Kavalier der französischen Epoche in Tracht und Benehmen Mühe gab, den weiblichen Charme auch in seiner Erscheinung schmiegsam nachzubilden, er blieb doch immer wieder anbetender Schüler der Frau. Aus Frauenanmut sind die schönen Bewegungen geschaffen, die die gesellschaftliche Linie dieser Epoche zeichnen. In der Frau war der ideale Ausgleich fester und beweglicher Glieder, die ihr konträres Spiel im Gehen vollführen. In regelmäßigem Rhythmus vollenden die Beine ihre Beugungen und Streckungen, während der Oberkörper, wenn er die sinnlichste Wirkung erzielen will, ruhig und unbeirrt über der Glocke des Kleides steht und nur in einem leisen Lächeln der Lippen und Augen der inneren Heiterkeit Ausdruck gibt. Die Füße gleiten ihre leichten Schritte, die Arme strecken sich zu zarter Berührung aus, der Rumpf steht sicher und gerade — jener uralte und ewig neue Kontrast des Bewegten und Unbewegten, den die Duseuse kennt, die während ihrer tänzelnden Bewegung das Publikum faszinierend starr von der Seite anblickt, den der federwallende Hut kennt, der in fester schräger Linie das lebendige Gesicht der Frau durchschneidet. Ist aber der Moment gekommen, aus dieser konträren Wirkung in die harmonische überzugehen und statt durch die Gegensätze beweglicher Glieder und fester Rümpfe durch die Einheit einer einzigen Bewegung, eines einzigen Stellungsmotives zu gefallen, so wahrnt die graziöse Frau wohl die Konstanz des Körpers in jedem Anlehnen, jedem Bücken, jedem Neigen, aber sie gibt dazu ein klein wenig Bewußtheit, ein klein wenig Nachdruck, und in dem Maße dieses winzigen Überschusses liegt ihr tänzerisches Taktgefühl. Sie steht an der weißen Wandfläche in einer präraffaelitischen abwartenden Geradlinigkeit, die die Konturen ihres Kleides, das auf die Bewegung atmend zu warten scheint, gegen den Fond projiziert. Sie wiegt sich unmerklich im Gehen, neigt sich etwas länger, hält etwas langsamer an, lächelt etwas nach, schleppt ein wenig die Treppe hinab, hebt den Arm träger, unterstreicht ganz heimlich eine jede Bewegung, um sie über das Mechanische zum Bewußten, durch das Bewußte zum Ausdruck zu erheben. In dieser Bewegung geht sie nie ohne Rest auf, sie versteht etwas Letztes, Unausgesprochenes ahnen zu lassen, französische männliche Weiblichkeit, englische weibliche Männlichkeit; indem sie ganz leicht die Grenze überschreitet oder durch einen kleinen Überschub die Phantasie reizt, fängt sie uns in einer unablässigen Neugierde auf ihren nächsten Schritt, ihren nächsten Bewegungsakkord, auf immer neue Wechselspiele von Situation und Körper, von Körper und Kostüm, von der silhouettierenden Rückseite über die ahnungsvolle Zeichnung

des Profils zum offenen, aufrichtigen, unmittelbaren Enface. Die letzte und freieste rhythmische Kunst des beweglichen Körpers, im tanzenden Weibe zur vollendeten Idealität erhoben, läßt ihren Glanz von der Bühne in den Salon zurückstrahlen. Die Sterne der Sallé und Camargo leuchten über der lebensfrohen Gesellschaft von Paris. Die Frau, bisher die Tanzspielerin des Mannes, sieht ihr Geschlecht endlich auf der Höhe sinnlicher und technischer Vollkommenheit dieser Kunst, und von der Oper bis in die Soirée geht eine geheime, gleichmäßige, willig zugestandene Organisation der Schönheit des Tanzes durch den bindenden Zauber weiblicher orchestrischer Tugenden. Es bildet sich langsam das Kunstwerk der Balzacschen Frau *comme il faut*, die ein Genie erscheint in der Mischung von Anstand und Koketterie, im Bewußtsein der Vorzüge ohne Eitelkeit, in der Technik reizvoll zu gehen und sich unmerklich ins rechte Licht zu setzen, deren „Esprit der Triumph einer Art plastischer Kunst ist“.


Von dieser Zeit an gilt Frankreich unwidersprochen als der europäische Lehrmeister des Tanzes. Wie die technischen Ausdrücke der Musik und des Handels von Italien aus ihre Weltprägung erhielten, so gibt die französische Sprache bis heute den Tanzbegriffen ihre allgemein eingeführten Namen. Die Methode und Nomenklatur Feuillet wird in alle wichtigen lebenden Sprachen übersetzt, seine Tanzschreibkunst erscheint deutsch, englisch, italienisch, die lokalen Unterschiede verschwinden gegen die Weltsprache der Pariser Schule. Die ganze Literatur ist von den Publikationen französischer Meister abhängig.



*Literatur  
des XVIII. Jahr-  
hunderts*



Der legendarische Beginn der französischen Tanzliteratur des *grand siècle* liegt in den Aufzeichnungen des geschätzten Beauchamps, von denen man bis heute gemunkelt hat, ohne sie auffinden zu können. Ob sie nun existieren oder existiert haben, ob nicht, in jedem Falle muß in seiner Lehre, in seiner Theorie der Ausgangspunkt dieser ganzen Schriftengruppe gesehen werden, die das beginnende achtzehnte Jahrhundert in Paris zeitigte. Für uns ist das erste Buch



Feuillets *Choregraphie ou l'art de decrire la dance par caracteres, France* figures et signes demonstratifs, eine Grammatik der Schritte und Bewegungen mit der zugehörigen Schreibmethode, ein Werk, das in seiner grundlegenden Theorie und seinen technischen Termini sofort die weiteste Verbreitung fand und, was bisher in mündlicher Disziplin ausgebildet war, schriftlich, ja graphisch festlegte. Es ist Pécour gewidmet, also keinem fürstlichen Mäcenatenpaar mehr, wie es einst die Italiener mit ihren Lehrbüchern zu tun pflegten, sondern dem berühmten Tanzmeister, der zur Konstituierung des neuen französischen Tanzes neben Beauchamps offenbar das meiste geleistet hatte. Die Auflage von 1701 nennt sich *augmentée*, die erste war wohl 1700 erschienen. 1700 kam auch die erste Feuilletsche Tanzsammlung heraus, die das rein theoretische, analysierende Werk der *Choregraphie* praktisch ergänzte. Wie jenes die erste wirklich methodische Grammatik der Tanzkunst ist, so ist dieses Buch, das gewöhnlich in unseren Exemplaren dem vorigen angeheftet ist, die erste erhaltene Sammlung genau aufgezeichneter Tänze. In diesem *Recueil des dances composés par Feuillet* findet man eine Reihe figurierter Solotänze mit Noten und Tanzschrift, immer Seite für Seite die zusammengehörigen Musikakte und Tanzakte. Ein drittes von Feuillet herausgegebenes Werk ist der ebenso 1700 erschienene *Recueil der Pécourschen Tänze*, von Feuillet *mises sur le papier*. Hier werden in derselben Weise einige Pécoursche figurierter Tänze publiziert, wie dort die von Feuillet komponierten. Spätere Auflagen variieren diese ersten Feuilletschen Bücher und fügen allerlei Kleinigkeiten hinzu. Man erkennt in der Gattung noch die Reste italienischer Überlieferung. In der Systematik wird kein gewöhnlicher Tanz beschrieben, und in den Tanzbüchern erscheinen nur figurierter Kompositionen: kein Mensch konnte von Feuillet lernen, wie ein regelrechtes Menuett oder eine Courante zu machen sei. Etwas bürgerlicher tritt er in einem vierten Werk auf, dem *Recueil de contredances*, der 1706 erschien, aber schon 1699 privilegiert ist. Es ist das älteste Buch über Contres, mit Angabe der wichtigsten gebräuchlichen Schritte und Zeichnung aller Wegfiguren, durchaus praktikabel für jeden einfachen Salon.

Rameau, nicht etwa der berühmte Musiker, sondern der Tanzlehrer der Pagen der Königin von Spanien, gab seinen *maitre à danser* 1725 oder schon früher heraus. Schlechte kleine, von ihm selbst gefertigte Zeichnungen illustrieren die Lehre. Aber der Text ist zugleich praktischer und feinsinniger als Feuillet. Man findet neben der Beschreibung der wichtigsten Schritte die genaue Theorie der Reverenzen,

die sorgfältigste Aufzeichnung der Wege des Menuetts, eine genügende Courante und die ausführlichste Schilderung der Armbewegungen. Es fällt auf, daß Rameau in seiner historisch plaudernden Vorrede Feuillet überhaupt nicht nennt. Später schrieb er noch einen „Abrégé“, ausdrücklich nur für die Tänze de la ville, die Gesellschaft, bestimmt, in dem er die Tanzschrift Feuillet's fortbildet und eine etwas präzisere Systematik durchführt. Der zweite Teil des Abrégé bringt wirkliche Tänze, und zwar Pécoursche, in Noten und der Rameauschen Choregraphie, von denen sich nur einige mit den von Feuillet veröffentlichten decken. Rameau verspricht am Schluß seiner Bücher gern neue Werke über Ballett oder über Tanzschrift des Theaters, aber sie sind wohl nie erschienen.

Ein Schüler Feuillet's, Magny, gibt 1765 seine Choreographie heraus. In der Vorrede wimmert er, dann schreibt er Feuillet ab. Gegen Rameau bedeutet er einen Rückschritt, da er die Fehler Feuillet's noch mitmacht, was er Pietät nennt. Leeren Raum benutzt er zu einer sehr ausführlichen Analyse der Menuettreverenzen. Angehängt sind einige Solotänze und Contres, in denen die Widersprüche zu Feuillet's und Rameaus Publikationen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen.

Die Recueils finden ihre Fortsetzung auch ohne größere vorangehende Systematik. Einem früheren Büchlein von Dezais, das nicht mehr vorhanden ist, folgte der Recueil seiner Contres von 1712, eine Fortsetzung Feuillet'scher Arbeit; Feuillet selbst hatte seit 1706 zwei- und dreißig Contres veröffentlicht. 1762 erschienen die famosen Recueils von Delacuisse, le Repertoire des Bals, wie die meisten dieser Werke ganz gestochen, auch im Text. Diese Theorie-Pratique des Contredanses ist mit einem Gedicht der schön tanzenden M. de F . . . . . dediziert. Ein paar einleitende Bemerkungen, die wichtigsten Contrefiguren, einige Zeichen für die Contretanzschrift und das übrige die Tänze selbst. Das „Repertoire“ ist eine richtige Zeitschrift mit Bilderversprechungen, Vorreden, Fortsetzungen, Kaufanzeigen, Anonymitäten, ein wechselnder Salon für die neuesten von Meistern oder Dilettanten erfundenen Contres. Alle acht Tage ist ein Blättchen da für vier Sous. Zuerst kommt immer eine Seite mit den einstimmigen Noten, die zweite Seite zeigt die Beschreibung der Figuren, die dritte die Choregraphie mit Notizen, die vierte ein Gedicht auf die Melodie. Alles sehr fein und sehr zierlich gesetzt. Ausgezeichnete Figürchen von tanzenden Pärchen (von St. Aubin) illustrieren stellenweise Bewegung und Wechsel der Contrepaare. Die Gedichte hören in den späteren Bänden auf. Nur auf dem Titelblatt stehen öfters noch kleine gereimte De-

dikationen, die letzten Nachklänge der üppigen Sonette, mit denen einst Caroso seine Tänze edlen Damen zu Füßen legte.

Die Mode der Allemande, des Armverschränkungstanzes, die schon in die letzten Heftchen des Delacuisse bedeutend hineinspielt, hat eine kleine Sonderliteratur hervorgerufen. Herr Dubois (de l'Opéra) gibt um 1760 seine Principes d'Allemandes heraus mit mäßigen Stichen von zwölf solcher Touren, die die Paare in Anfangs- oder Mittenstellungen der beschriebenen Tänze vorführen. Auch die Stiche eines ähnlichen Werkes von Guillaume, Positions de l'Allemande, 1768, leiden nicht an künstlerischem Ehrgeiz. Derselbe Guillaume tritt noch einmal mit seinen Caractères de la danse Allemande figurés en taille telle quelle s'exécute en Wauxhall hervor — hier liegt das Hauptinteresse auf der Einleitung, die einige wichtige Schrittschilderungen überliefert, Prototype der Polka.

Unter die wertlosen und unoriginalen Bücher gehört nicht bloß Compans Lexikon von 1787, dessen Widmung die Guimard entgegennehmen mußte, sondern auch ein Tanzbuch von Martinet, 1797, das letzte französische dieser Epoche, in dem dem Menuett grabgeläutet wird.

Ich komme zu den Deutschen. Sie stürzten sich sofort auf die neue Kunst der Franzosen und studierten sie, wenn sie etwas gelten wollten, an Ort und Stelle. Die Namen der großen französischen Tänzer waren von ihnen ebenso gekannt wie von den Parisern. Man sprach von den Gigen und Entrées Ballons, von Pécours, des Hoftanzkomponisten, Sarabanden und Chaconnen, von den Blitzbewegungen Blondis und Magnys. „Wer in Paris gewesen und die Opern besucht, der wird wohl rühmen müssen, er habe Maitres gesehen, über deren Geschicklichkeit und unbegreifliche Geschwindigkeit er sich nicht sattsam zu bewundern wüste.“ Man verschaffte sich die schriftlichen Aufzeichnungen der Pariser Tanzlehrer und hütete die abgeschriebenen Manuskripte wie einen Schatz. Die Kultur siegte rapide. Man verachtet die deutschen „Lümmel, die so tanzen, daß Veit seine Els in die Höhe schwingt, daß man alle Raritäten sehen kann, welche unter dem kurzen Hemde verborgen, oder sie unter dem Schwingen und Drehen so kräftig auf den Backen schmalzet, daß der Speichel daran hängen bleibet.“ Das Vorbild Frankreichs empfahl jetzt alle die wunderbaren und „bezaubernden Stellagen“ der Dame, empfahl einen Tanz, dessen einzige Sprache die war, „als ob man sich sehnete, das Frauenzimmer nicht aus den Augen zu verliehren“. 1703 erschien Behrs „Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst.“ Paschens Buch „Beschreibung wahrer Tanzkunst“ kam 1707 heraus und erwarb sich viel Ansehen. Der „Tanz-

meister“ Bonins, eines geborenen Parisers, ist Jena 1712 datiert. Meleton, dessen „Nutzbarkeit des Tantzens“ 1713 erschien, schrieb ihm die Vorrede, in der er sich über die schlechten deutschen Operntexte merkwürdig ereifert. Hübsche Titelkupper mit einem wohlkultivierten Tanzunterricht zieren gern diese Bücher. Mit antiken, russischen, chinesischen Reminiscenzen werden die Seiten gefüllt. Die Einteilung ist gewöhnlich die in belle oder basse danse, das ist Gesellschaftstanz, serieux ballet, haute danse, das ist das große Ballett, und Comique oder Grottesque. So sehr auch die Trennung von Theater und Gesellschaft durchgeführt wird, in Wahrheit faßt die Theorie beides zusammen, wird die Choreographie auf beides gleichmäßig verwendet, und sind die nobelsten Stadttänze doch im Charakter eines Pas de deux von der Bühne. Nach französischem Muster wird die Analyse des schönen Stehens und Gehens vorgenommen, es werden die wichtigsten Pas und Temps erläutert, Reverenzen und Kadenzen als Anfänge und Schlüsse besonders ausführlich behandelt und eine ordentliche Courante und ein Menuett gelehrt.

Mit Tauberts „Rechtschaffenem Tanzmeister“ von 1717 tritt der Deutsche charakteristisch in die Tanzliteratur ein, der Deutsche insofern, als in diesem ausführlichsten Buch, das je über Tanz geschrieben wurde, eine Pedanterie, Schwerfälligkeit, Gelehrtheit steckt, die es unlesbar macht. Taubert besaß viel ehrlichen Willen und auch viel Zeit (denn er schrieb es noch vor Leipzig, in Danzig, während einer Krankheit), aber das Talent des Schriftstellers, einen Stoff sprachlich zu bezwingen und in ein darstellendes Kunstwerk umzusetzen, war ihm versagt. Er möchte ein Grammatiker des Tanzes sein. Er denkt sich: der eigentliche Tanz ist die „Poesie“, während das gute Benehmen die „Prosa“ ist. Er will die Orchestik wie eine Metrik durchnehmen nach solchem Beispiel: „Aus diesen besagten Hauptpas und Pas composés nun, wenn sie wieder, gleichwie die Worte in einer Oration connectieren, auch hin und wieder mit einigen andern theils steifen, theils gebogenen Pas simples und figurirten Schritten meliret werden, entstehet eine gantze Clausul, als welches gar füglich mit denen Commatibus und Punctis verglichen wird, weilen die wol-regulirten Tántze alle ihre Intercisiones und Abschnitte haben. Und endlich kömmt durch die Composition und Connexion derer Punctorum und Periodorum ein ganzer Tantz oder Rede per Gestus et Actiones heraus, daß also ein Tantz gleichsam composita oratio et ornata ex multis partibus concreta ist.“

Man kann sich diese meistersingerlichen Davidsbelehrungen nicht auf die Dauer anhören. Es macht Mühe, aus den elfhundert Seiten

das Fleisch herauszulösen. Und doch ist es schließlich nicht undankbar. Taubert salbadert nicht nur allerlei über Ball und Gesellschaft, Tracht und Benehmen, Tanzlehrer und ihre Honorare, deutsche Unbildung und französische Kultur, er zitiert nicht nur ausführlich einige ältere Schriften, er erwähnt neben polnischen auch die englischen Tänze als erster in Deutschland, freilich ohne genauere Beschreibung; er benutzt vor allem französische Originale, geschriebene und gedruckte, für seine sehr eingehende Schritt- und Bewegungslehre und übersetzt die ganze Feuillettsche Choreographie. Wenn man sich durch seine Paraphrasen, seine entsetzlichen Abteilungen und Unterabteilungen an die richtigen Stellen durchgewunden hat, findet man die ehrlichste und anschaulichste Darstellung der Courante und des Menuetts, die man sich nur wünschen kann.

Der Inhalt der Tanzschriften bleibt nun im Grunde immer derselbe, nur daß die Courante ganz schwindet, das Menuett nachläßt, der Contre an Raum gewinnt. Wo auch vom Theater die Rede ist, wird die alte Einteilung in Gesellschafts-, höheren und niederen Ballettanz beibehalten. Das Benehmen, die Reverenzen, die Ballsitten und Hochzeitsgebräuche werden mehr oder minder ausführlich behandelt, die Schritte meist minder, die albernen historischen Einleitungen opfert man zugunsten einer dringenderen Praxis.

Charles Paulis Elemens de la danse, Leipzig 1756, sind wenig wert, aber gehen auf die Contres schon besorgter ein. Karl Christoph Lange gibt 1762 eine „choreographische Vorstellung der Englischen und Französischen Figuren in Contretänzen“ heraus, die in der Schrift auf Rameauscher Stufe steht, aber die ältere Choreographie geschickt auf die geringeren Anforderungen der Contres umschaltet. Was Taubert für die Grammatik der Paartänze versucht hatte, versucht er in abgekürzter Form für die Touren und Figuren des Contre. Auch er ist ein Schulmeister. Er gibt eine Reihe Tafeln mit laufend gezählten Wegzeichnungen aller möglichen Contrefiguren, erst englischer mit beliebiger Reihe, dann französischer mit festgelegter Paarzahl, von den einfachsten bis zu den kompliziertesten Verschlingungen im schmiedeeisernen Gitterstil, und glaubt nun durch bloße Anreihung verschiedener solcher Muster den leichteren oder schwereren Contre zusammenstellen zu können. Hundertsiebzehn Figuren hat er für den englischen, vierzig für den französischen Contre herausgekriegt. Dann komponiert er einen Tanz etwa aus Nr. 34, 57, 99 und 117. Doch die Zeit hierfür war vorbei. Im allgemeinen gab man lieber nach englischem Muster mit wenigen notwendigen Erklärungen Musik und Beschreibung neuer Contres in



kleinen Querheftchen heraus, wie es 1773 E. Chr. Fricke, der Universitätstanzlehrer von Helmstedt, in seinen „Neuen englischen Tänzen“ tat, die gleich mit den Partiturstimmen in einen niedlichen Karton eingeschoben sind. Aus den höfischen noblen Tanzwerken war die bürgerliche Grammatik, aus der Grammatik der Taschenalmanach geworden, adlig verziert in Paris, billig und provinziell in Deutschland. Noch lange erhält sich die Publikation der neuen Tanzmelodien und Tanzfiguren im Kalenderchen.

*England* England geht von Anfang an auf praktische Mitteilung und selbst in der Theorie auf hygienische Anschauung. Kellom Tomlincons Prachtwerk *The Art of dancing*, London 1735, ist die einzige wichtige Übertragung der gutfranzösischen edlen Tanzkunst, das Menuett ist in den Feuilletischen Zeichen aufnotiert. Feuillet selbst war von Weaver ins Englische übersetzt worden, der weniger durch seinen *Essay towards an history of dancing*, 1712, in dem schon Arbeau eine lächerliche Rolle spielt, als durch seine *Anatomical and mechanical lectures upon dancing*, 1721, mit ihrer sportmäßigen Auffassung der Bewegungsformen eine markante Stelle in der Literatur einnimmt. Die häufigsten Publikationen sind die sogenannten *Dancingmasters*, in denen kurz und bündig neue Melodien und Figuren für Contres mitgeteilt werden. Fast jedes Jahr erschien ein solches Heftchen. Volksreigen, alte Lieder mischen sich darunter. Es gibt Bändchen, die — beispielsweise 1706 (13. Edition) — 364 Tänze im Querformat bringen. Eine der vollständigsten Sammlungen ist Longman und Broderip: *Compleat collection of 200 favorite Countrydances, Cotillons and Allemands, performed at Court, Bath, Tunbridge and all polite assemblies, set for the Violin, Hautboy or German Flute with the newest and moth admired figures to each*. Die Noten sind einstimmig, darunter steht die Tanzbeschreibung in Depeschenstil mit Zeichen für die Teilschnitte und Wiederholungen. Giovanni Andrea Gallini gab 1771 seine *Critical observations on the art of dancing* heraus mit ungemein langweiligen historischen Exkursen, ohne Choreographie (die doch unleserlich sei), vierundvierzig Cotillons und einem Gedicht auf den großen Marcel, der Gallinis Lehrer war. Man sieht, die Engländer verlangten nicht viel von ihrer Tanzliteratur, ihre Grammatik war die des Sports, ihre Terminologie eine Übertragung der französischen, ihr Hauptinteresse die Contres, die sie in die Weltliteratur eingeführt hatten und durch unermüdlich neue Collections auf dem laufenden hielten. Sie sehen auch im Tanz nur den Nutzen für die Bewegungskultur, eine Schule des brauchbaren gesellschaftlichen Ausdrucks, Charaktertraining. „Mein Mädchen,“ heißt es in einem

Briefe des Spectator, „zeigte in der einen Viertelstunde, da sie tanzte, die angeborenen Triebe einer bescheidenen Jungfrau, einer glücklichen Frau, einer edelgesinnten Freundin, einer gütigen Mutter und einer gelinden Hausfrau.“

Zu den genialen Franzosen, den fleißigen Deutschen, den prak- *Italien*  
tischen Engländern kommen die Italiener, die, ihrer alten Neigung und künstlerischen Disposition entsprechend, das französische System barockisieren. Obwohl sie, wie alle Nationen, von Feuillet abhängig sind, vergessen sie doch nicht ihre Vergangenheit. Sie hatten die Tanzkunst geschaffen, ihre ersten Lehren veröffentlicht, sie nach Frankreich exportiert. Man erinnert sich hier in Italien im achtzehnten Jahrhundert besser der älteren Tanzschriften als in Frankreich. Mehrfach wird die „älteste italienische Schrift“, der Ballarino perfetto des Messer Rinaldo Rigoni, Mailand 1468, genannt, den wir nicht mehr zu besitzen scheinen. Caroso wird zitiert. Negri allerdings ist verschollen. Man interessiert sich übereifrig für den Tanz, noch mehr für seine Ballettvirtuosität als seine gesellschaftlichen Reize. Man polemisiert nicht bloß in der Art deutscher Tanzschriftsteller, die häufig im Schimpfen auf Kollegen ihre Beweiskraft erschöpfen, sondern man disputiert, wägt ab, widerlegt, entscheidet sich. Der Tanz hat wissenschaftliche Ehre. Und seine Praxis, seine augenblickliche Kultur steht so hoch, daß in Italien der seltene Fall passiert: ein Tanzautor, Magri, verzichtet nicht nur auf längere historische Exkurse, sondern bekämpft sie sogar. Man höre diesen Ketzler: „Mir ist egal, ob das Tanzen von den Korybanten in Phrygien oder von den alten ägyptischen Königen erfunden ist; Plautus, Terenz, Phädrus, Cicero, Marzial haben mit dem Tanz so viel zu tun als die Krebse mit dem Mond.“ Noverres sublime Bücher über das Ballett beginnen hierher zu wirken. Man will die hervorragende Virtuosität durch eine edlere Bildung stützen. Doch was übrigbleibt, ist meist nur die gesteigerte Virtuosität. Die italienischen Tanzbücher des achtzehnten Jahrhunderts sind Hochschulen der Springkünste. Der Verzierer werden wie in der Musik die größten Opfer gebracht. Das Battement wird angebetet. Einst in der Renaissance war das distinguiert höfische Mailand das Zentrum der Tanzschule, jetzt ist es das flatternde Neapel.

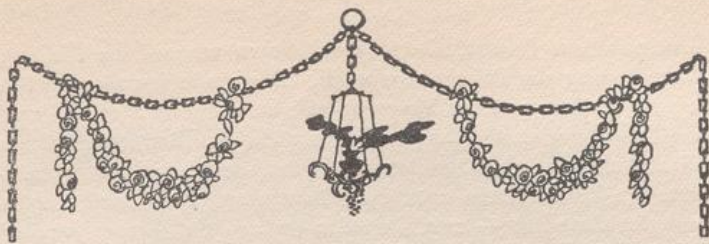
Die beiden wichtigsten Neapler Autoren sind Dufort und Magri. Dufort, der in Frankreich lernte, bekennt in seinem Trattato del ballo nobile, 1728, die Emanzipation des Gesellschaftstanzes, der neben Fechten und Reiten zu den edlen Übungen zähle. Er gibt eine saubere, nicht unselbständige Methode der Schritte und Bewegungen, erläutert das

—•••••—

Menuett, kennt aber den Contre erst vom Hörensagen. Gennaro Magri legte in seinem Trattato di ballo, 1779, eines der bedeutendsten Dokumente dieser Literatur nieder. Einer philologisch scharfen Analyse sämtlicher Pas, Stellungen, Armhaltungen und besonders Sprünge der französisch-italienischen Schule ohne Choreographie folgt im zweiten Teil mit Choreographie die Beschreibung des Menuetts und des Contres, wobei uns die lokalen Reigenformen von Neapel, das Verhältnis Italiens zur englischen und zur französischen, das heißt zur indetermierten und determinierten Manier des Contres auseinandergesetzt wird. Den Schluß bildet eine interessante ausgeführte Tanzgraphik für den neuen Contre, die ja ganz andere Ziele verfolgen muß als die einstige Beauchamps-Feuilletsche, welche für Einzelpaartänze erfunden war.

*Spanien* Spanien, das einst in der Pavanenzeit den modernen Tanz hatte inaugrieren helfen, tritt langsam vom Schauplatz ab. Ein Buch, mehr kurios durch die Schrullenhaftigkeit seines Verfassers als wichtig für die Entwicklung der Tanzkunst sind des Don Preciso Elementos de la Ciencia Contradanzaria, die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Madrid herauskamen. Don Preciso ist zu lebhaft und geschwätzig, um die spanischen „Stutzer und die Fräuleins von der Mode“ englische Contres zu lehren. Man lacht, wenn man ihn liest, aber lernt nicht. Er gibt Ratschläge, diese schwierige Wissenschaft mit dem Stuhl im Zimmer zu üben. Alte, neue Zeit, Volk, Industrie, Hof, Gesellschaft, Theater, Kostüm, alles wirbelt in seinem Kopf. Auch er bedauert das Schwinden der alten guten Zeit, eine Trivialität, die kein Tanzlehrer vermieden hat. Er versenkt sich in die Erinnerung an die einstigen „platonischen“ Tänze, da Herr und Dame noch vierzehn Schritt getrennt marschierten. Aber er ist witzig genug, seine Zeit und seine Landsleute nicht zu statuenhaft zu nehmen. Wie es schließlich immer in Spanien war, kennt er keinen anderen Tanz als den pantomimischen und weiß neben Fuß und Arm auch die beziehungsvolle Sprache des Blickes wohl zu schätzen. Er nennt allerlei Contrefiguren pantomimischen Charakters, die dieser Tanzform eine lokale, eine traditionelle Note geben: Umbildungen spanischer Volksmotive im Stil des Pariser Salons.

Dies, denke ich, ist die Hauptliteratur des Tanzes bis 1800, aus der wir die wahre Gestalt der alten Gesellschaftstänze ablesen werden. So lokal verschieden sie ist, sie gravitiert doch nach Paris, das die Tanzmeisterin von Leipzig wie London, von Neapel wie Madrid wird, ja selbst in Ostindien, wie uns Taubert versichert, die Feuilletsche Kunde verbreitet hat: ein Imperium von Bewegungskultur.



**D**ie Bewegungskultur, die Schöpfung der italienischen Renaissance, wird vom *beau siècle* in den hohen Stil gebracht. Der unbefangene Sinn für schönes Gehen und Verneigen, für die wohlproportionierte Rhythmik des Verkehrs stärkt sich zu genau abgemessenen Regeln, die in ihrer Starrheit uns heute fast lächerlich erscheinen, aber nicht minder der Ausdruck des damaligen Kunstsinns waren wie eine gute Figur des Watteau oder eine Landschaft Claudes. Die Verkehrsrhythmen haben sich niemals so eng mit denen des Tanzes berührt. Man tanzt nur schönen Verkehr und man verkehrt nur in schönen Tanzbewegungen. Das Zimmer mit festlich vereinten Menschen wird zum vollkommenen Bild der gut gestellten Herren und Damen. Der ausgesprochene Proportionssinn, das kultivierte Raumgefühl, das alle Architekturen von der Renaissance bis zum Empire beherrscht, gibt auch dieser Schönheit ihre maßvollen Grenzen. Die kalte Steifheit wie der chinesische Kotau wird vermieden, nicht zu leblos und nicht zu lebendig entwickelt sich die typische Mimik.

Beim Eintritt in die Gesellschaft wird das Knie leicht gebeugt, man streckt die Hand begrüßend vor, man gibt sie nicht wirklich, was nur die Deutschen eine Zeitlang nicht lassen konnten. Bekannte und Höchststehende küssen sich wirklich und umarmen sich wirklich, auf Befehl des Wirtes küßt man bei Tisch Wange, Hand oder Rock der Dame je nach ihrem Stande; der Kuß wird um so fingierter, je zereemonieller das Verhältnis ist. Eine ganze Pantomime erstreckt sich vom ersten Bekanntwerden bis zum Abschied; es gibt Lehrer, die das Reden vor dem Tanze gar nicht empfehlen; das Causieren ist nur ein Teil, eine Farbe des Verkehrs, ein Musikwerden der schön gemessenen Tektonik. Wie immer sind es die Gelenke des Verkehrs, die Zu- und Abgänge, die ihre besondere Stilisierung erfahren. Die Reverenzen finden eine Theorie, gegen die die Renaissance schon zurückbleibt. Sie werden als sorgsam gegliederte Kunstwerke beschrieben, auf die wir Kinder

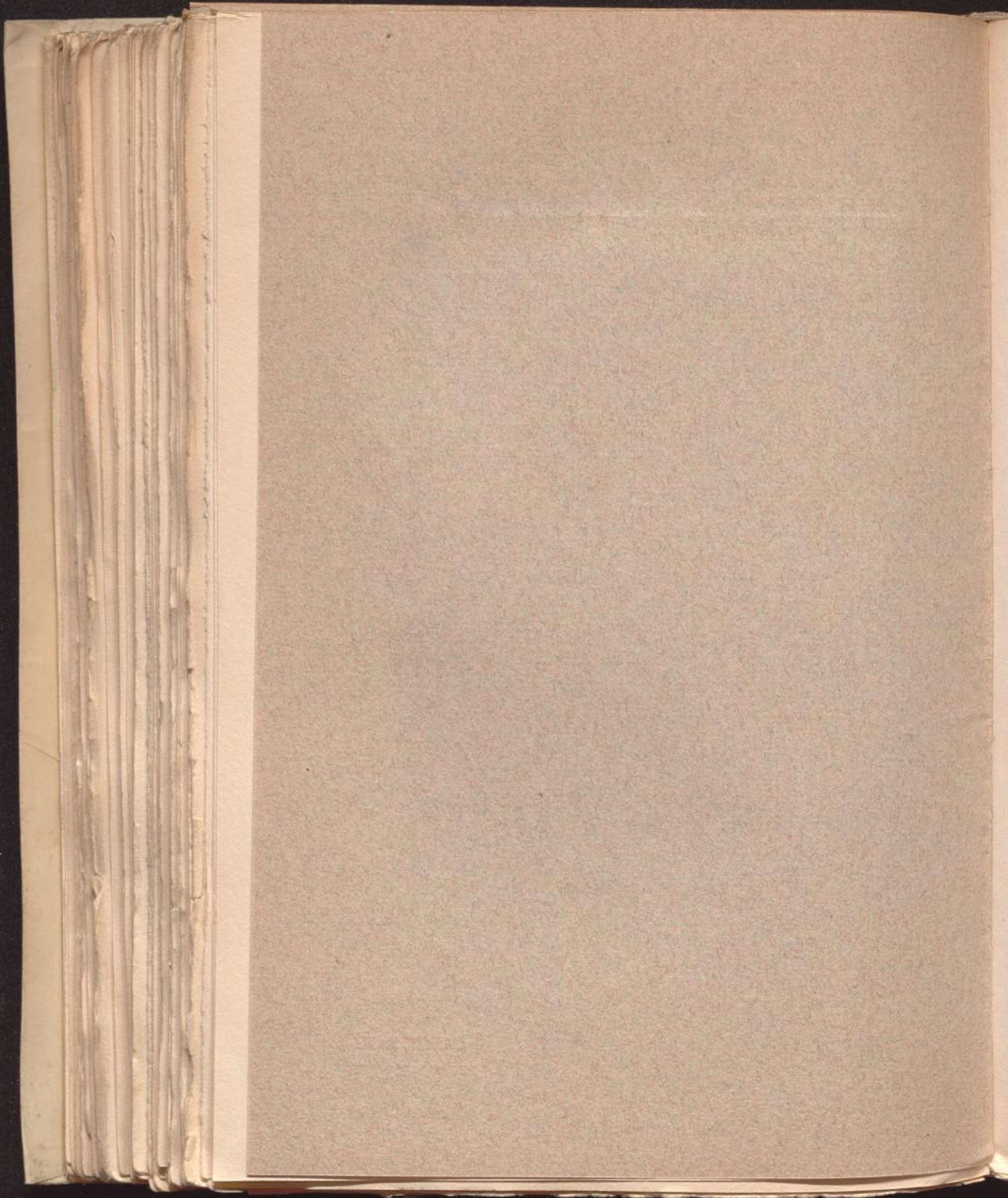
— — — — —

des konstruktiven Eisenzeitalters zurückblicken wie auf die Pfeiler und die Verkröpfung des Palazzo Barberini. Die große französische Schule stellt zwei Haupttypen der Reverenz auf: en avant und en arrière. Es ist die Rhythmisierung der beiden natürlichen Bewegungsmomente, die das Anhalten eines grüßenden Menschen vor einem begrüßten fordert: ein Zurücktreten oder ein Näherreten. Das Zurücktreten ist die respektvollste Art — man setzt den rechten Fuß hinter, spreizt ihn seitlich, überträgt auf ihn die Körperlast und verbeugt sich gleichzeitig, schließt den Linken leicht an und streckt. Umgekehrt en avant setzt man einen Schritt vor, gestützt auf den hinteren Fuß, beugt diesen, neigt und schließt an. Wird die Vorreverenz im Gehen gemacht, so vergißt man nicht das Effacer, gleitet ein wenig seitlich, nimmt den Hut, den man promenierend in der Linken trug, in die Rechte. Die Damen haben dieselben drei Arten: en arrière, en avant mit der Variante en passant. Zusammengesetzte Reverenzen aber sind die Visiten- und die Tanzreverenz, die sich aus Vor-, Hinter- und Passanttypus je nach Bedarf aneinanderfügen.

Das war so etwas für den Tanzmeister Taubert, seine juristisch-logisch-lateinischen Explikationen anzubringen. Hutabnehmen und Verbeugen geschieht nach genauesten Tempi wie ein Schwimmunterricht in den Sitten des Salons. Die große Reverenz, also die Hinterreverenz, zerfällt in drei Tempi: 1. seitwärts treten mit leichter Beugung und Ansehen der betreffenden Person, 2. rückwärts treten mit großer Beugung, nicht mehr ansehen, 3. aufrichten. Jedes dieser Tempi hat wieder seine Untertempi, Observationes genannt, bei 1. und 2. sind es 4, bei 3. nur 3. Die Hände haben wieder ihre drei Extratempi: 1. zum Mund, 2. zur Person, 3. zurück. Das ist aber nur für den Herrn. Bei der Dame ist es wieder anders, sie begnügt sich mit Tempo 1 à 5 und 2 à 2 Observationes; sie sieht der begrüßten Person dauernd ins Auge. Die Vorreverenz zählt im Gegensatz zur Hinterreverenz 9 Tempi, genau analysiert je nach der zu verehrenden Person. Die Visitreverenz, also die Zusammensetzung der Vor- und Hinterreverenz, hat ganz penible drei Tempi à 3 bis 4 Observationes mit regularisierter Handführung. Die Tanzreverenz besteht aus zwei großen Hinterreverenzen, die mit vier Beugungen ausgeführt werden, von denen die erste — nach alter Überlieferung — dem Publikum, die zweite der Dame gilt. Als Verkehrsangel, die von der Gesellschaft zum eigentlichen Tanz überführt, wird diese Reverenz schon wie ein richtiger Tanzteil angesehen und von den Virtuosen mit den lieblichsten Verzierungen des achtzehnten Jahrhunderts, den Fußschlägen, Battements, verbrämt.



CANOT, TANZ-  
STUNDE (1765)



Zwischen den Reverenzen erstreckt sich das Gehen. Das Gehen <sup>Gehen</sup> wird sofort ebenso nach Tempi gemessen und aufs peinlichste in Paraderhythmen gebracht. Was die Franzosen an natürlicher Kultur in Regeln fügten, wird bei Taubert zur Wissenschaft. Sein Gehen hat sechs Tempi: 1. den Leib auf dem vöderen Bein als einer steiffen Stütze in guter Balance fest und stille halten, 2. den Absatz vom hinteren Fuß mit ein wenig gebogenem Knie von der Erden heben, 3. diesen Fuß vollends erheben und gebogen biß zu dem vöderen Absatz fortbringen, 4. ihn nahe über der Erden einen guten Schuch lang, doch nachdem die Person von langer oder kurtzer Taille ist, gut auswärts und mit recht steiffem Knie vor sich hinstrecken, 5. solcher Gestalt und nett geschlossen niedersetzen (i. e. daß der Absatz gerade gegen der Schnalle über und consequenter beide Absätze hintereinander und die Spitzen zu beyden Seiten auswärts zu stehen kommen) wie auch auf den gantzen Fuß (damit des Fußes Spitze nicht in die Höhe steht) und 6. den Leib in linea perpendiculari darauf vorbringen.


Eine gute Figur zu machen, adrett zu stehen, elegant zu gehen, <sup>Tanzstunde</sup> höfisch sich zu verbeugen und im Tanze die Arme wohl zu führen, wird europäische Disziplin. Die rhythmische Bewegungskultur des einzelnen Körpers wird um so sorgsamer studiert, als das Repertoire der Tänze und Tanzgattungen sich schnell reduziert auf einige ergiebige Formen, die geeignet erscheinen, den Verkehr des Paares oder der Gesellschaft individuell zu bilden. Die Schule der leichten Herrschaft über den Körper wird von früh auf gesucht, sie wird gelehrt wie die Sprache, die der Mensch zum Leben braucht. Sie ist kein Extrakt höfischer Sitte mehr, sie ist Grundlage allgemeiner Bildung. Man sieht es an der bedeutenden Zunahme einer ganz bestimmten Spezies von Tanzbildern, der Tanzstunden. Der Maitre ist ein gern variiertes Typus in seiner selbstbewußten Verbindlichkeit, die Gruppe der Lernenden, des Lehrers, des Violinspielers reizt zur mondänen Linienführung. Der Herr im breiten Hut, dem verzierten Rock, den weiten Ärmelgarnituren, den wohlgeschwungenen Waden tanzt seine tour de main mit der Dame im weiten spitzenärmeligen Glockenkleid, mit Taschentuch in der Hand, der hochtouperten Frisur, den steilen Schuhabsätzen; ein Violinspieler steht sittig zur Seite. Bei Longhi sitzt die Mutter ehrbar daneben, während der Tanzmeister der Tochter die ersten guten Bewegungen beibringt. Bei Canot zeigt er dem kleinen lernenden Mädchen an seinen eigenen Schößen die graziöse Aufnahme des Kleides. Später hält er oft, ein älterer Herr, den Taktstock in der Hand, für die Violine aber ist das Klavier eingetreten. In der anakreontischen Ära bewegt sich wohl auch





einmal eine Dame im leichten Schäferinnenkostüm zur Seite, um, während ihre Kollegin die vierte Position in der Luft rückwärts übt, heimlich vor dem Lehrer, offen vor dem Zuschauer den Strumpf ein wenig hochzuziehen.

*Ball* Ist der Unterricht beendigt — die Tanzlehrer taxieren ihn auf Jahre, das Menuett allein sechs Monate —, so geht es in den Ballsaal. Neue Bilder formen sich aus diesem Milieu. Es sind nicht mehr die schweren und ernsten Linien der alten Renaissance, wo ritterliche Herren in Mantel und Degen mit Damen in schleppenden, üppig bestickten, starrfaltigen Kleidern vor Marmorinkrusta, mythologischen Gobelins, feierlichen Arkaden, schwerem Schnitzwerk sich bewegten. Jetzt schleift der Kavalier in einer unübertrefflichen Salontracht, die Füße frei im Eskarpin und Wadenstrumpf, die Schnallen verbündelt, die Rockschöbe pendelnd mit der kontrastierenden Dame in ihrem Glockenkostüm, das sich bald mit dem seidenfließenden Watteauamantel bedeckt, bald in schrägfallenden Tunikafalten einen schäferlichen Überwurf simuliert, und schillernde Kerzenkronen werfen ihr Licht über die bunte Menge, die ihr Kostüm nicht von der Straße ins Zimmer, sondern eher vom Zimmer auf die Straße anwendet, Marqueterien, leichte Pilasterschatten, Supraporten-Landschaften, Kaminspiegel, zierliche Goldarbeiten und fliegende Blumen verdichten die Luft der Zimmerkultur, und weibliche Anmut atmet leichten Hauches aus dem Wechselspiel reflektierender Wände und einer beweglichen Sinnlichkeit, in der selbst die künstlichste Kunst auf reizenden Harmonien sich wiegt. Der Ball findet sich in seinem Triumphe. Der Ball, bei Hofe auf Einladung, bei Privaten in selbstgewählter Geselligkeit, bis hinaus in die ländlichen Feste, wo das Laub seine fächernden Wandornamente malt und die Waldlichtung als Tür in entzückende Schäferparadiese lockt, der Ball als öffentliches Beisammensein, gegen Entree aller Teilnehmer. Bälle derer, die sich kennen, und die schöne Form an sich üben wollen, und derer, die sich nicht kennen und in der Brüderlichkeit der Zeremonie ihre Gemeinschaft finden, Bälle unmaskiert, um sich in der Gesetzmäßigkeit der Sitte als höhere Kulturwesen einzurichten, maskiert, um außerhalb dieser Sitte in der Freiheit der Feierstunde sich zu genießen, alle Formen des Balles, alle geselligen Organisationen, die diese Freiheit und Kultur in größtem Stile verschmelzen, die hohen Stunden der Alltagslosigkeit, die lange vorbereiteten ekstatischen Feste der Lebensrhythmik — es ist das Paris des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Hier ist man am Ziele, die letzte Vollendung ist erreicht aller rhythmischen Kunst am bewegten Menschen, ohne Zweck, ohne Dienst, ohne Stoff, nichts als schönes Zusammensein.

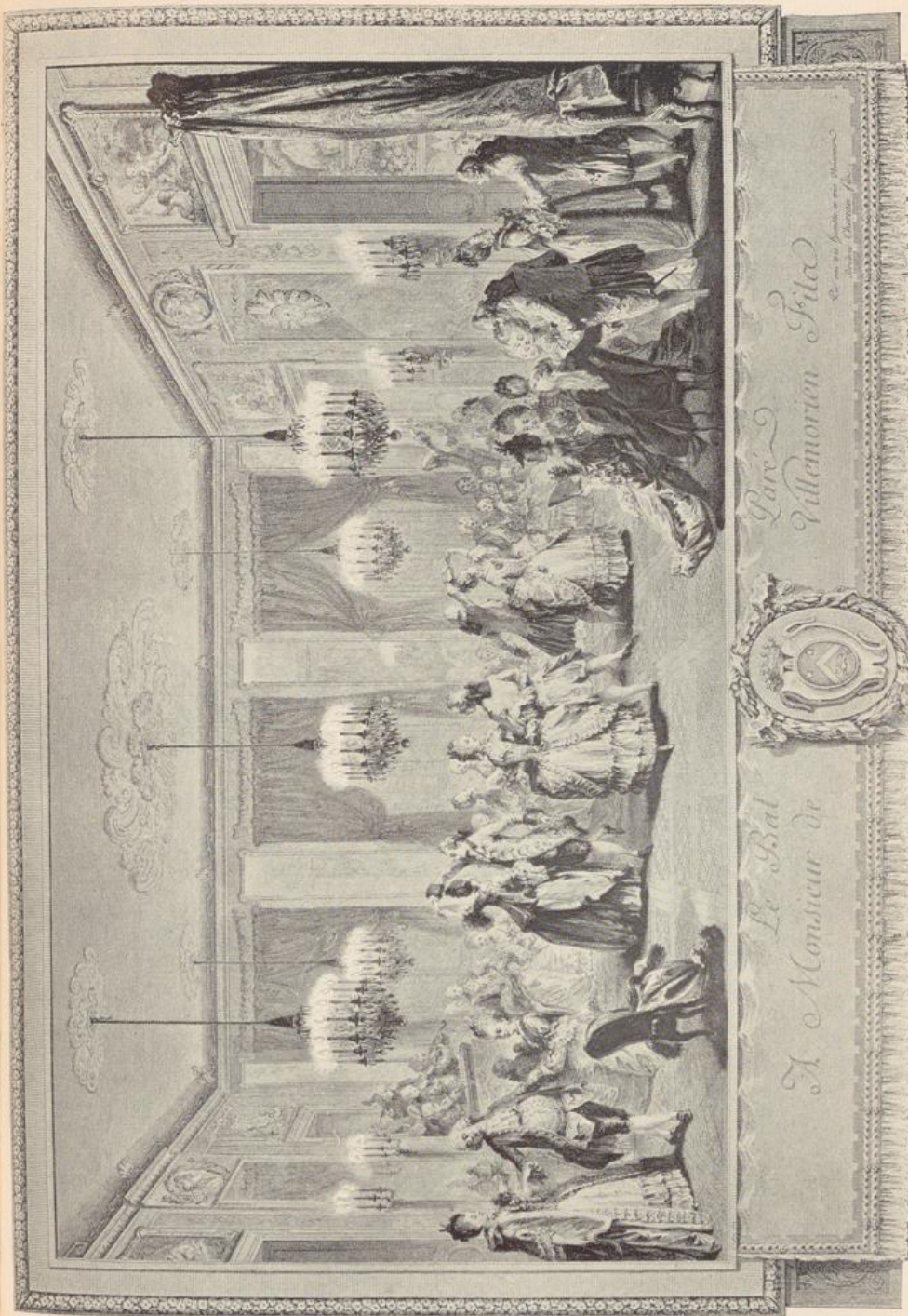


Die Königsbälle haben sich, unter besonderer Mitwirkung italienischer Vorbilder, zur prächtigsten Institution entwickelt. Unter Ludwig XIV. beginnen sie stark zuzunehmen, vorbildlich zu werden. Bonnet sah den Ball, den der Monarch zur Feier der Vermählung des Duc de Bourgogne gab, und hat ihn in seiner Histoire beschrieben. Es ist ein wertvolles Zeugnis eines Zeitgenossen, das die unbeweglichen Reize der alten Festbücher in die Beweglichkeit des Lebens zurückübersetzt. Man teilte die Galerie in Versailles in drei Abschnitte durch goldene Brüstungen von vier Fuß Höhe. In der Mitte war das Zentrum des Balles, ein zweistufiges Podium war errichtet, mit schönen Teppichen bedeckt, besetzt mit Karmesinsammetsesseln, auf denen die Hofgesellschaft Platz nahm. Ringsherum auf den anderen Seiten liefen Fauteuils für die Diplomatie, Gesandte, das Militär; hinter ihnen Chaisen für Honoratioren; rechts und links Galerien für die Zuschauer und noch eine Galerie für die Kapelle, die 24 violons du roi, 6 Hautbois und 6 flutes douces. Um die Ordnung zu halten, trat man durch ein Drehkreuz ein. Große Kristallüster und Girandolen erleuchteten die Galerie. Der König hatte an alle angesehenen Leute die Einladung ergehen lassen mit der Bitte, nur im höchsten Gala zu erscheinen. So wurden die geringsten Kostüme der Herren auf 300 bis 400 Pistolen geschätzt. Sammet, Gold, Silber, Brokat, Edelsteine glänzen durcheinander. Bonnet stützt sich auf eine Brüstung, gerade dem König gegenüber, er rechnet 800 Personen. Monseigneur und Madame de Bourgogne eröffnen den Ball mit einer Courante, darauf bittet Madame de Bourgogne den König von England, dieser die Königin von England, diese den König von Frankreich, dieser Madame de Bourgogne, und so geht es fort, bis jeder Herr oder Dame von Geblüt an die Reihe gekommen ist. Der Duc de Chartres und die Prinzessin von Conti tanzen ein Menuett und eine Sarabande. Da das Permutationsspiel der vielen Fürsten und Fürstinnen sehr lange dauert, bedarf man dringend einer Pause von einer halben Stunde. Die Schweizer stellen schnell sechs große tables ambulatoires auf, und jeder bedient sich nach Lust. Nebenan sind andere reichbesetzte Tische aufgebaut, die Gesellschaft bewundert die reizende Propreté der Schüsseln und Schalen, man nimmt nur einige Granaten Zitronen, Orangen, trockene Konfitüren. Außerdem gibt es je ein Riesenbüfett mit Weinen und eines mit Likören und Erfrischungstränken. Im Ballsaal und an den Bars dauert es bis zum Morgen. Der König mit seinen Gästen ging schon um elf Uhr, um zu soupieren. Solange er zugegen war, tanzte man nur schwere und ernste Tänze.

In diesen Zeremonienbällen lebt noch italienische Renaissance-

erinnerung, nicht bloß der monarchische Stil, sondern auch jene Einbeziehung der Gesellschaft durch einen kettenartig laufenden Wechsel, durch schichtweise Wahl, die die Gleichberechtigung in eine subordinierte Form bringt. Noch bei Rameau steht der Hofball auf dieser Stufe. Wenn der König tanzt, haben sich alle zu erheben. Eine nur scheinbare Konzession an die neuen sozialen Egalitäten des Contre liegt in der Eröffnung des Balles durch allgemeine Reverenz und einen Branle, in dem Paar für Paar, auch das vortanzende Königspaar, sich von hinten wieder anschließt, bis es an seinen ersten Platz heraufgerückt ist. Dieser branleartige Aufzug war als Titeltanz alte gute Hofsitte wie unsere Polonäse. Die Tänze selbst schwanken nach der Mode. Als Branleform erscheint mitunter die alte ländliche Gavotte, die Sarabande erhält sich nur als figurierter feierlicher Einzelpaartanz, die Courante weicht langsam dem Menuett. Die Ablösung erfolgt neuerdings statt durch Wahl des fortanzenden Herrn oder seiner Dame durch Wahl eines Paares durch das Paar, das mit einer Reverenz gebeten wird, nunmehr die Suite zu übernehmen.

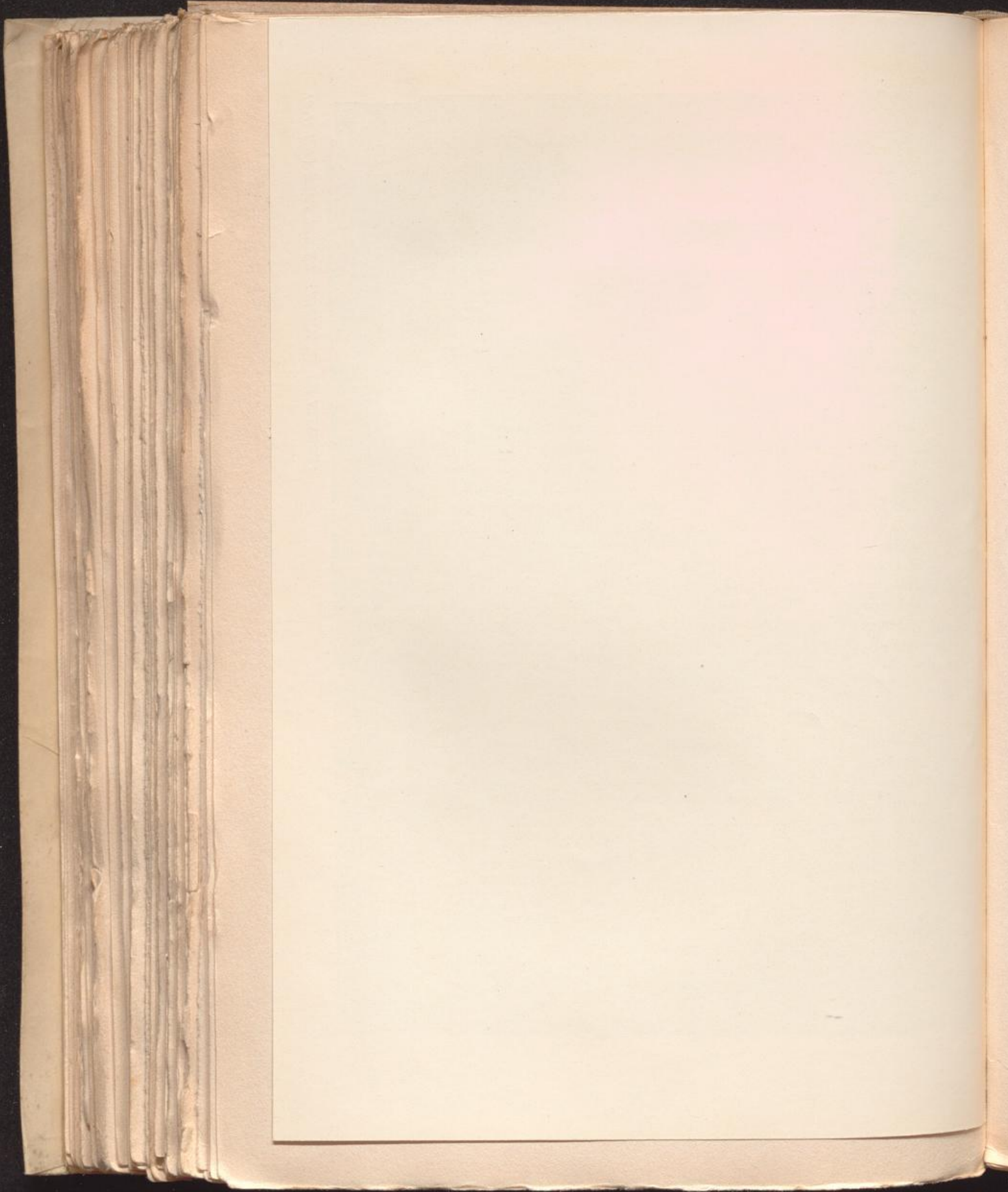
Die monarchische Form des Hofballes überträgt sich als *bal réglé* auf die Privatkreise, und wo kein König und keine Königin vorhanden sind, wählt man sich in Fortbildung italienischer Tradition, in Parallele zu den wohlregierten Salons, den Herrscher und die Herrscherin des Abends. Indessen bringt die sich steigernde Vorliebe für öffentliche, genossenschaftliche Bälle die republikanischen Vergnügungsneigungen zu alter Blüte, alt, weil sie einst als allgemeines Volksfest die einzige Form der Geselligkeit gewesen waren. Die höfische Kultur wird in Grenzen auf die *bals publics* übertragen. Man zahlt und schreibt sich dadurch für eine Gesellschaft ein, die unter gleichen Bedingungen selbsttätig zusammentritt. Aus dem Zeremonienmeister wird ein Präsident, aus der Rangordnung eine Ordnung der Schönheit, Eleganz und Festfreudigkeit. Der Amateur führt seine neu erfundenen Tänze dem kritisierenden Publikum vor, der Tanzlehrer lehnt nicht mehr bloß an der Brüstung, sondern tritt zu ihm hin und bittet ihn um Publikationserlaubnis für das nächste Heft seines *Recueil*. Ja, unerhört, der König selbst, Ludwig XV. am *lundi gras* 1737, wie uns das *Journal de Barbier* sehr amüsant berichtet, geht inkognito gegen *Entree* auf seinen Opernball. Der Pariser Opernball, der sich in den ersten Tagen der vergnüglichen *Regence* eingeführt hatte, wird das Vorbild aller öffentlichen Bälle. Dreimal wöchentlich während der Karnevalszeit tanzt man in jener großen Galerie des *Palais Royal*, die durch die sinnreiche Erfindung eines Nachkommen von *Arbeau*, eines Mönches, aus dem Theater schnell



Le Bal  
Villemorien Fila

Le Bal  
A Monsieur de

AUGUSTIN DE ST. AUBIN: LE BAL PARÉ (UM 1760)



in einen Saal verwandelt werden konnte. Über dreihundert Kerzen strahlen, dreißig Musiker spielen auf. Von den Theaterbällen bis zu den bals publics in privaten Lokalen, mit ihren wechselnden Namen und ihrer wechselnden Gesellschaft, ist Paris auch das Vorbild dieses festlichen Genres für die Welt geworden.

Die Verallgemeinerung des Tanzes führt zur Reduzierung der Formen. Die figurierten Amateurtänze, einst in der Renaissance die höchst geschätzte Gattung, verlieren an Boden, wo eine breiter geschichtete Gesellschaft eine schnellere Verständigung verlangt. Noch immer gilt diese Kunst als edelmännswürdig, man bewundert die Paare, die ein figuriertes Menuett oder eine bourrée d'Achille fehlerlos zu exekutieren wissen, aber man bewundert sie wie ein Stück Theater in der Gesellschaft und kehrt ungescholten zu zivileren Formen zurück. Schon Arbeau, der alte französische Tanzvater, hatte in seinem Buch einen einfacheren Stil angeschlagen, als die gleichzeitigen Italiener ihn zeigten. Er hatte fast nur Urformen von Tänzen beschrieben, während diese fast nur herrschaftliche Variationen veröffentlichten. Italien hinterließ Frankreich in den Zeiten der ersten Lehrjahre manches aus dieser hohen Schule, die Umgebung Pécours figuriert und koloriert gern für die besseren Stände, aber allmählich gewinnt die größere Tanzlust des Franzosen derart an Einfluß, daß er die überlebten Formen ruhig der ballettmäßigen und musikalischen Fortbildung überantwortet und sich auf wenige feste, persönlich zu färbende Gebilde beschränkt, die eine allgemeine Verbreitung möglich machen. Man ziehe vom Gesellschaftstanz alle die zahlreichen Namen ab, die damals als Tanztitel noch lebten, als Ballettform noch wichtig waren, musikalisch noch eine große Epoche füllten, aber für den Salon nur Namen blieben. Wenn noch Feuillet als zweitaktige Tänze die Gavotte, Gaillarde, Bourrée, Rigaudon, Gigue, Canarie, als dreitaktige Courante, Sarabande, Passacaille, Chaconne, Menuett, Passepied, als viertaktige die langsamen Ballettentrees und die Louren nennt, so benutzt selbst er nur noch einen Teil davon als figurierte Solotänze, die anderen gehören bereits der reinen Musik und dem Theater. Die Gaillarde nennt er zweitaktig, weil er sie als zweimaligen Tripeltakt versteht, wie auch Gigue und Canarie. Das ist rein äußerlich. Von der Gaillarde wußte man nichts mehr. Ein Pas de Gaillarde hatte sich erhalten, der in seiner Beschreibung bei Feuillet noch eine ganz dunkle Erinnerung an diesen einst so beliebten Hüpfschritt enthält, bei Rameau auch dies schon nicht mehr. Eine von Pécour komponierte, Bourgogne genannte Suite (man denkt an ähnliche Branlesuiten, die uns Arbeau mitteilt) enthält eine Courante, eine Bourrée,

*Drei Haupttänze*



eine Sarabande und ein Passepied, fügt also nur zwischen zwei allgemein gekannte Formen zwei absterbende und dies nicht in der Ordnung der älteren Zeit, die eine stete Verschnellerung als natürlich empfand, sondern parallel die langsame Courante mit der lebhafteren Bourrée und die courantenartig getanzte Sarabande mit dem schnellen Menuett, das Passepied hieß. Die Entwicklung ging auf die Auslese der drei hauptsächlichsten Typen. Diese drei Typen waren die schwere Tripel-Courante, das mäßig bewegte Tripel-Menuett, die lebhaft binäre Bourrée. Die Bourrée starb zuerst, wie es das Schicksal aller binären Tänze ist, in der Gesellschaft kürzer zu leben als die Tripeltänze, die unserem rhythmischen Gefühl eine feinere und nüanciertere Anregung geben. Das lebendige tripeltaktige Passepied ersetzte an Beliebtheit die Bourrée. Es bleibt als Rest der Bourréeschritt, ein gebeugter Schritt mit zwei einfachen, und er wird vielfach auf figurierte binäre Tänze angewendet. Der Courantenschritt, ein gebeugter geschleifter Schritt, und der Menuettpas, eine Kombination von einem, zwei oder drei gebeugten Schritten mit einem, zwei oder drei einfachen, bilden mit dem Bourréeschritt das Stammmaterial, aus dem die Tänze zusammengesetzt und über dem sie figuriert werden. Der Bourréeschritt gehört zum binären Takt, obwohl er aus drei Bewegungen besteht. Der Menuettschritt zum Tripeltakt, obwohl er vier Bewegungen hat. Es ist dieselbe raffinierte konträre Bildung wie in der binären Pavane, die zum dreischrittigen alten Doppio, und der ternären Gagliarde, die zur vierschrittigen Hüpfolge mit dem Sprung geführt hatte. In der Pavane und Gagliarde hatte man sich einst mit den Extremen Langsam und Schnell als Haupttempi begnügt; jetzt war zwischen Courante und Bourrée das mäßig bewegte Menuett eingeschoben, das durch die Vorzüge seiner Vielseitigkeit schließlich die Konkurrenten ganz aus dem Felde schlagen sollte. Das Menuett vereinigt Zweiteilung und Dreiteilung im doppelten Tripeltakt, es vereinigt Langsam und Schnell in einer moderaten Mitte, es ist Paartanz und dennoch Wegtanz, in allem ist es Zentrum und Gleichmaß, das Ideal der großen stilisierenden Epoche.





n der Courante, dem feierlichen, schweren, langsamen *Courante* Eröffnungstanz der Einzelpaartänze, hat sich — der Form und dem Charakter nach — die Erinnerung an die Renaissance erhalten. Die Pavane war einst der solenne Aufzugs- und Promenadentanz gewesen, der der spanisch-italienischen Epoche ihren eigentümlichen Stil gegeben hatte. Sie bestand aus Anschlußschritten, den simples, und drei Wechselschritten mit Anschluß, den doubles. Sogenannte Couranten, wie sie bei Negri und Arbeau beschrieben wurden, ließen die Verwandtschaft mit der Pavane nur undeutlich erkennen. Bald verstand man einen Wechselwahltanz darunter und erklärte sogar damit den Namen Corrente als „ewigweiterlaufend“, bald verzierte man sie mit Sprüngen, die der Gagliardenmode ein Zugeständnis machten. Auch jetzt hat sich noch keine unverrückbare Form für die Courante herausgebildet. Aber ungefähr stand folgende Methode der Schrittreihen ziemlich fest und war durch Frankreich wie Deutschland verbreitet: zuerst ein einfacher Schritt links, dann rechts ein „schwerer Schritt“, pas grave, auch temps de Courante genannt, bestehend im Beugen der Beine, Heranziehen des hinteren rechten Fußes, Strecken und Absatzheben, Vorgehen mit demselben rechten und Absatzsenken, dann als zweite Hälfte ein Beugschritt links, ein ebensolcher rechts, ein Gleitschritt links, Beugschritt rechts, Beugschritt links, Gleitschritt rechts. Man kann die Anschauung Italiens noch durchschimmern sehen: im pas grave und den beiden Beugschritten mit Anschlußgleiten ist so etwas wie das Schema des Doppio erhalten. Aber die Änderungen sind wichtiger als die Erinnerungen. In der durchgeführten rhythmischen Komposition der gebeugten Gleitschritte und der Beugschritte mit Gleitanschluß ist die französische Schule überraschend merkbar. Beugschritte, die im Beugen sich erst aufrichten (man nennt sie Coupés), Gleitschritte, die vorher beugen und dann mit gehobenen Absätzen vorschleifen (dies sind die Courantenschritte), und schließlich einfach anschließende Gleiter — das ist Frankreich, das im Tanze sich ewig anmutig beugt und über das Parkett schleift. Bei aller Ähnlichkeit hat sich die Pavane unter der mondänen Hand des Franzosen in einen eleganteren, nachgiebigeren, höflicheren Schritztanz verwandelt.







Die Courante wird von einem Herrn und einer Dame entweder „an“ der Hand getanzt, was leichter ist, oder „von“ der Hand, was statt paralleler Schritte und Figuren symmetrische verlangt. Die Figur, der Tanz, ist ganz natürlich ein Kreis, besser ein Oval, bei künstlicherer Durchführung ein Rechteck, wo man hübsche Drehungen und Seitenschritte vollführen kann. Hat man die Dame an ihrer linken Hand, so liegt diese auf ihrer Hüfte. Je nachdem eine oder beide Hände frei sind, übernehmen diese die Aufgabe, zu den Füßen passende Bewegungen zu machen. Die Franzosen kennen genau die schönen Gesetze des Parallelismus und der Opposition in den Gliedern. Ein Beugen wird gut vom Neigen, Kopfsenken, von dem Hinuntergehen der ganzen Figur begleitet, die Arme gehen ein wenig vor und beim Strecken wieder zurück, dem linken Bein entspricht der rechte Arm und dem rechten der linke, der Arm dreht sich nicht nur im Schultergelenk, nicht nur im Ellbogen, sondern auch im Handgelenk, und die Beugung ist mit einer Darbietung der Handflächen harmonisch verbunden. Die Theorie führt die Armdrehungen gerade bei der Courante aufs peinlichste durch. Die Arme, die nicht schreiten, sondern nur das Schreiten mitgehend illustrieren, geben ihren Bewegungsphrasen die genaue Zäsur des doppelten Tripeltaktes. Dadurch verstärken sie für das Auge und das Gefühl den Tanzrhythmus, den die marschierenden Füße mit einer Fortbewegung zu komplizieren haben. Sie zählen aufs anmutigste, und dennoch abhängig von den Schritten, diesen ihre Maßeinheiten zu. Sie sind die ornamentale Umgebung, das tektonische Ausklingen des Schreitens, oder, wie Rameau sagte, sie verhalten sich zum schön tanzenden Körper wie der Rahmen zum Bilde.

Die Courante starb zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts ab. Sie war zu feierlich. Die ovale Promenade mit Schleif- und Beugschritten langweilte. Man vergaß sie vollkommen, und nur noch im Schulrepertoire des Conservatoire de dance figurirt eine Courantenübung, die den alten schweren Schritt zu einem Turnschemata erniedrigt hat, wie es so häufig das Ende überschwenglich geliebter Tanzformen ist.





Menuett



Das Menuett, dessen Glanz nun schnell die Courante überstrahlte, war nicht aus italienischen Promenadentänzen entwickelt worden, sondern aus einem provinziellen Branle, dem Reigen der Bewohner von Poitou. So steht es in allen alten Büchern zu lesen und ist auch nicht unwahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß die guten Poitouer auch nur annähernd ein so kunstvoll und raffiniert komponiertes Menuett getanzt hätten, wie es der Pariser Hof ausbildete. Zur Anregung des Volksreigens kam die Schule der Renaissance, und die primitive Musik wie Schrittfolge des Provinzials wurde nicht ohne Rücksicht auf vorhandene bewährte Traditionen zeremonialisiert. Die Blume wurde in Kultur gesetzt.

Ohne daß wir sagen können, wie man auf den Namen „menuet“ kam, also „kleiner Tanz“, können wir seine Entwicklungsstufen noch ganz gut verfolgen. Arbeau in seiner Orchesographie beschreibt uns den Branle von Poitou, wie er ihn in seinen jungen Jahren mit den Bachelettes von Poitiers getanzt hat. Man liest die Noten eines ländlichen Musikstückes, im Tripeltakt, und zwar so, daß immer drei Tripeltakte eine kleinere und zwei dieser Neunergruppen eine größere Phrase bilden. Auf je neun Schläge wird viermal der Fuß gehoben, abwechselnd rechts und links. Will man die Sache etwas verzieren, so schlägt man ein bruit gracieux mit den Füßen, und hat man Lust, die Bewegung reichlicher zu dekoupieren, so macht man mehr Fußhebungen innerhalb der Tripeltakte — Arbeau sagt sechs auf zwei Tripeltakte, zeichnet aber in der Tabulatur nur vier ein. Er drückt sich leider so konfus aus, daß

Madame Laure Fonta und Herr Czerwinski seine Schritte ganz verschieden gelesen haben. Vier Bewegungen auf zwei Tripeltakte würde dem späteren Menuett entsprechen. Wie dem auch sei, man hielt sich nur so ungefähr an diesen Tripeltakt und seine Schritte und setzte den ganzen Branle in italienischen Renaissancestil um. Negri in seinem Tanzbuch von 1604 beschreibt uns eine Tour des höfischen Paartanzes so, daß sich der Herr und die Dame, wenn sie einer an den Platz des anderen im Saale hinüberzugehen haben, immer ein wenig nach links wenden, gleich zwei Halbkreisen, dann in der Mitte des Tanzes beim Fassen der Hand oder des Armes oder auch ohne diese Berührung, nur im Gegenüberstehen, die kleine Reverenz machen und aneinander vorüber wieder die Halbkreise vollenden, so daß die Figur eines S herauskommt. Poitou und Mailand vereint sich im Menuett. Aus dem Branle wird ein Paartanz, aus dem Reigen ein Gegeneinandergehen in Halbkreiswindungen, aus dem dreifachen Tripel der doppelte, und vier Schritte werden auf sechs Schläge verteilt. Ohne die Kultur des Renaissancetanzes wäre aus dem Branle von Poitou nie das Menuett geworden. Der höfische Paartanz verlangt jene anmutige Beziehung von Herr zu Dame, jenes rhythmische Werben, das schon allen alten italienischen Tänzen ihren gesellschaftlichen Reiz gegeben hatte und ihr sensitives musikalisches Rubato — man schreitet vorwärts, seiner Dame zu, schneller, man entfernt sich von ihr langsamer, man schreibt graziöse Wendungen eines Liebesspiels mit den gleitenden Füßen auf den Boden.

Das Menuett, wie es zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts durch den Einfluß von Pécour fertig gebildet vorliegt, geht in drei langsamen Vierteln, von denen immer zwei Takte zusammen eine Kadenz umfassen, so wie es bei der Gagliarde war und heute beim Walzer ist. Es ist ein Einzelpaartanz, dessen Figur darin besteht, daß der Herr und die Dame gegeneinander und wieder voneinander wegtanzen. Dies geschieht nicht auf einer geraden Linie, sondern in geschwungener Bahn, ursprünglich auf einem verkehrten S, dann auf einer 2, schließlich auf einem Z. Die Figur wird also geradliniger, in Zusammenhang mit der Stilwandlung, die aus dem Barock langsam in Louis XV. und XVI. wechselt, und in einer gewissen Rücksicht auf die zunehmende Künstlichkeit, die scharfe Drehungen virtuoser zu gestalten vermag als gerundete. Taubert noch weiß sehr gut, daß die gebogene Linie anmutigere Wirkungen hervorbringt. Der Herr steht an einem Ende des S oder Z, die Dame am anderen. Sie tanzen zwei Menuettschritte, deren jeder vier Bewegungen und zwei Tripeltakte umfaßt, seitlich, darauf zwei bis drei vor. Sie tanzen aneinander vorüber, oder sie treffen sich, machen

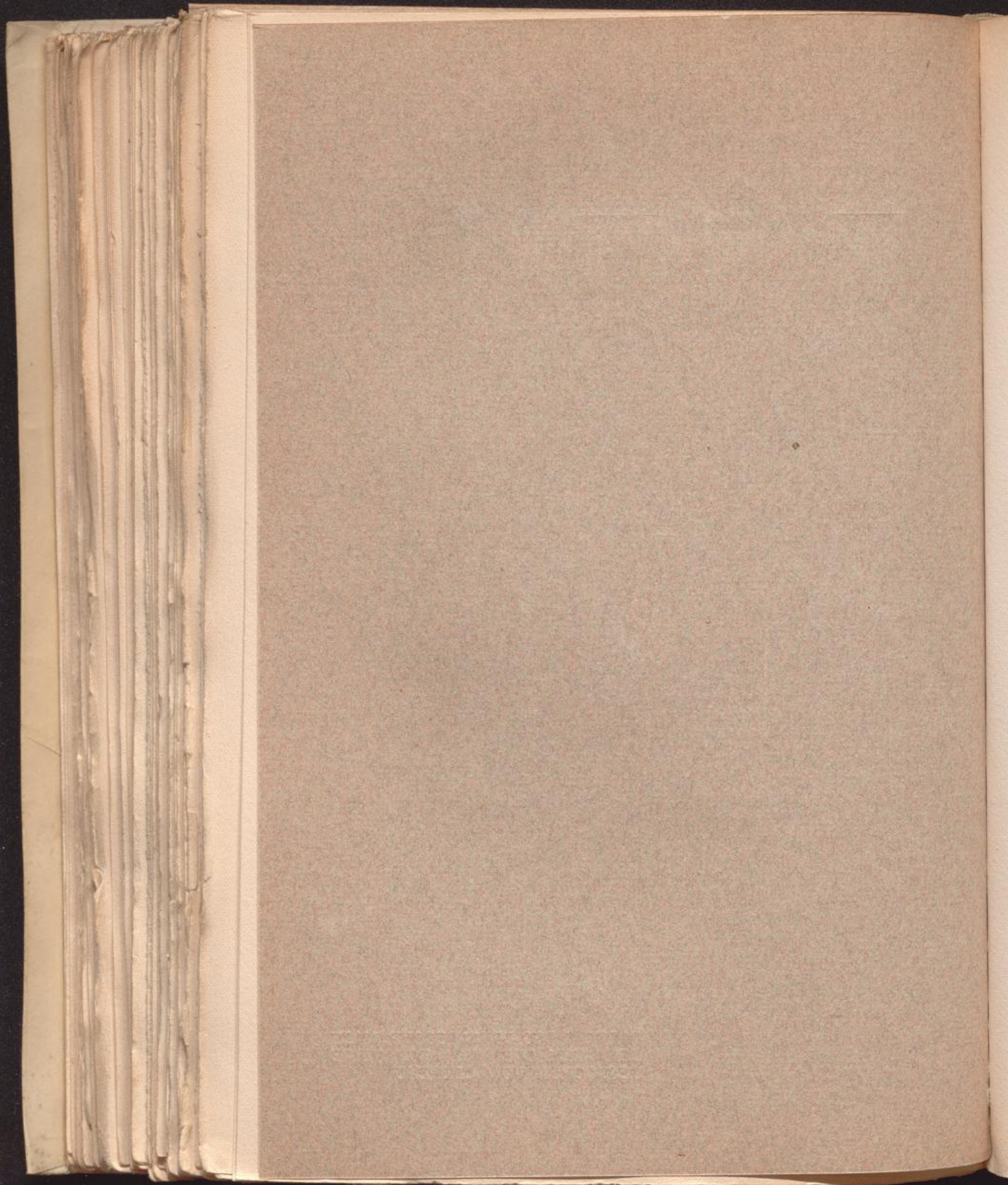
❦

Reverenzen, arrangieren eine tour de main rechts, tanzen weiter, kommen wieder zurück, machen nun die tour de main links, beim dritten Rendezvous gern die tour de deux mains und endigen den Tanz. Diese Rendezvous und ihre Wiederholungen, die Variationen auf der hin und zurück getanzten Figur stehen ganz in ihrem Belieben. In Gesellschaft dehnte man sie nicht zu sehr aus. Es lag genug Gelegenheit zur vollendeten Grazie in dreimaligem zierlichen Abwandeln der Allées und Venues und liebenswürdigen Begegnungen in ihrer Mitte. Die seitlichen, die Vor- und die Rückschritte waren alle untergebracht. Mit großen Reverenzen wird begonnen und geschlossen, und das Ausführen der Dame bis ans Ende der Figur, die Zurückbewegung des Herrn ans andere Ende und die Rundtouren in der Mitte umrahmten und unterbrachen die Hauptszene so angenehm, daß man sich eine unterhaltendere Komposition von Engagement, Begrüßung, Tanzstellung und Rendezvous nicht denken konnte. Für die wichtigsten Wege zeichnete Rameau in seinem maitre à danser vier Figurentafeln mit Eintragung der Schrittzahl: das remonter, das se mettre en présence, das seitliche, vorwärtige und rückwärtige Abgehen des Z und die tour de main im Treffpunkt.

Besehen wir uns nun die Glieder des Baues. Zunächst die Art der Schritte. Welches war die rhythmische Bewegungseinheit dieses Liebespiels auf dem Z? Es war eine Komposition von vier Schritten, die man in schaukelnden Takt brachte und in eine schmiegsame, galante Form. Die sechs Schläge der Menuettphrase faßte man punktiert auf, man pausierte auf 2 und 5, man bewegte sich auf 1 und 3 und auf 4 und 6, so daß die ersten Schläge der Tripeltakte akzentuiert, die zweiten stillgehalten, die dritten mit einem leichteren Akzent angeschlossen wurden. So erhielt man vier Schritte auf die sechs Schläge, eine hübsche Grundlage für zierliche Muster der Musik, lieblich in der kleinen Unrhythmik von zweimal zwei Schritten auf zweimal drei Taktschläge. Und die vier Schritte selbst macht man nicht alle gleich, nicht als Marsch, nicht als bloße Fortbewegung, sondern nachgiebig und schmeichlerisch in Vorhalten, indem man nur einige von ihnen als gewöhnlichen Gang beläßt, die anderen aber beugt, in jener sogenannten Coupé-Form beugt, die für alle Tänze des achtzehnten Jahrhunderts charakteristisch ist. Jetzt war nur noch die Frage: Welche von den vier Schritten beugt man, welche nicht? Wenn man auf 1 und 4 beugt, akzentuiert man gut, aber man beugt dann dasselbe Bein. Man hat sich darüber niemals so ganz einigen können. Zuerst stellte man verschiedene Arten auf, später reduzierte sie die Bequemlichkeit auf die einfachste Form. In den von Feuillet veröffentlichten Tänzen im Menuettstil, im einfachen Menuett,



PORTRÄT DES LOUIS PECOUR, NACH  
DEM GEMÄLDE VON TOURNIERE  
GESTOCHEN VON CHEREAU



in der figurirten Bourrée d'Achille, in der Bourgogne und in den Passe-pieds sind drei Schritte von den vier gebeugt, und zwar der erste, zweite und vierte. Aber in seiner Theorie gibt er noch mehr Arten an: Beugschritt nur 1, Beugschritte 1 und 2 (was er en fleuret nennt) und Beugschritte 1 und 4 (was à la bohémienne heißt). Die alte offizielle Form mit den trois mouvements kam bald ab. Es war zu zeremoniell, zu sehr siebzehntes Jahrhundert. Die Fleuretmanier und die Bohemienmanier streiten sich jetzt um die Gültigkeit. Rameau tanzt gewöhnlich en fleuret, Taubert am liebsten à la bohémienne, Bonin beschreibt die französische Art en fleuret, neigt aber zur deutschen à la bohémienne. Bohémienne hat entschieden viel für sich, wie Taubert ganz schön ausführt: Man akzentuiert durch die Beugung Anfang und Ende der Menuettphrase, man disponiert auf beide Tripeltakte beide Arten der Schritte so, daß jeder Fuß jede Art zuerteilt bekommt. Auch die Italiener schwankten in dieser wichtigen Angelegenheit. Dufort empfiehlt eine wohlproportionierte Mittulgattung zwischen der Zingaresca und dem a Fioretto: Zuerst macht er rechts den Beugschritt, zu zweit einen leichten linken Beugschritt auf gleitender Spitze, zu dritt den natürlichen Schritt rechts, zu viert einen ganz leichten Wurfschritt links. Magri kehrt zum Menuettschritt en fleuret zurück, aber er ist merkwürdigerweise so stillos, den zweiten Beuger und die beiden Schritte ganz in den zweiten Takt zu verlegen. Bequemere und spätere beugen schließlich nur den ersten Schritt. Also: das Älteste ist, Menuett mit drei Beugschritten zu tanzen, das Gewöhnlichste, mit Beugen der ersten beiden Schritte, in Deutschland und im Osten auch des ersten und letzten Schrittes, das Bequemste, nur den Beugakzent auf 1 auszuführen.

Diese vier Schritte werden nun im regelrechten Menuett fortlaufend auf zwei Tripeltakte wiederholt. Ebenso vorwärts, wie seitlich und rückwärts. Seitlich und rückwärts führen sie zu selbstverständlichen Varianten. Man probiere diesen alten Menuettschritt (den es heute nicht mehr gibt), und man wird ganz von selbst die guten Anschlüsse und Verknüpfungen finden, die in den Lehrbüchern des achtzehnten Jahrhunderts mit peinlichster Ausführlichkeit beschrieben werden. Der seitliche Anschluß bedingt statt eines Schreitens ein Anlegen und Untersetzen des Fußes. Der einfachen früheren Methode genügt meist das Anlegen, später, als der Ballettstil die Theorien beeinflusst, findet man gern die gekreuzten Positionen empfohlen, die bei Magri sogar den Menuettschritt en arrière kolorieren. Eine saubere Verwendung eventuellen Gleitens und zierlichen Spitzensetzens brachte in das Schema der Schrittfolge eine natürliche Abwechslung, die sich der



rhythmischen Laune des Augenblicks und dem Geschick und der Praxis des Tänzers zur Verfügung stellte.



Noch immer  
Menuett



Ich beschreibe hier aufzählend eine Kunst, die es mir selbst mehr Vergnügen machen würde, in lebendigen Exemplaren des achtzehnten Jahrhunderts meinen Lesern vorzuführen. Je genauer wir sie analysieren, je mehr wir bedacht sind, das Kunstwerk in diesen Dispositionen zu erkennen, die die vornehme Welt in gemessenen Takten zusammenhalten, desto eifriger wird die Phantasie zu arbeiten haben, aus der Grammatik die Sprache, aus der Sprache die Seele der Kultur zurückzuschaffen. Millionmal ist in einer lebensfrohen Zeit der höchste Ausdruck gesellschaftlicher Stimmung in diese vier Schritte hinübergeflossen, die wiegend und biegend auf den imaginären Zs vor- und zurückgetanzt wurden, welche die Linie galanten Verkehrs auf den Boden des Saales zeichnen. Millionmal haben sie sich variiert, nach den Stilen und Moden, der individuellen Fähigkeit und den Temperamenten. Eine Lyrik, die man nicht müde wurde, jeden Abend in denselben Strophen zu hören, ein Rausch von kosmopolitischem Empfinden, der sich in den gleichen, vom französischen Hof geschaffenen Formen über die Erde verbreitete wie niemals zuvor ein höfischer oder bürgerlicher Tanz, einer jener seltenen Siege, den eine Kunstgattung, weil sie Strenge und Schlichtheit, Organisches und Variables genial in einer bestimmten Erscheinung vereint, über Länder und Zeiten erringt. Lebhaft entzündet sich die Musik an diesem leicht wiegenden, mäßig schnellen Tanz, und zum erstenmal fühlt sie auf der Grundlage rhythmischer Tanzschläge eigene Bedeutung, eigene Sprache, melodiöse Reize, Entwicklungsmöglichkeiten ins Absolute hinein. Lebhaft entzündet sich ebenso die Mimik des Körpers auf dieser einfachen und vielsagenden Tanzfigur und den einfachen und vielsagenden Vierschritten. Die Perioden sind kleiner, die Verse verständlicher, die Wiederholungen regelmäßiger und die Seele des Ausdrucks darum ungebundener. Wie vielfältig und beweglich ist die Menuettreue gegen die alten langtaktigen Eröffnungen des Renaissancetanzes. In vier Takten vollzieht sich das parallele dreifache Spiel des graziös gefaßten und abgenommenen Hutes, des leicht geneigten und von oben her wieder aufgerichteten Körpers, der doppelten Begrüßung in wohlgezeichneten Fußsetzungen, deren zweiter legerer Teil in der hohen Kunst durch Kreuzstellung, Schulterwendung, Vierteldrehung sorgsam stilisiert wird.

Der Hut gibt die großen Zäsuren. Man setzt ihn erst nach der ersten Begegnung wieder auf, man zieht ihn bei jedem Händegeben als Zeichen für die Dame, daß der Schreittanz seine rhythmischen Knotenpunkte findet, die Vereinigung der Arme, ein zierliches Niedersenken der Hand, von der *graziosa occhiata* begleitet. Die Arme selbst geben die kleineren Zäsuren, sie klammern die Menuettphrasen ein, sei es, daß man sie nach der Theorie einiger Lehrer beim ersten Schritt senkt und bis zum vierten langsam hebt oder umgekehrt, beweglich bis ins Handgelenk, das seine eigenen Drehungen ausführt, die den Armdrehungen eine Ausgleichung geben wie diese den Schritten. Und die Schritte beleben sich vom einfachen Marschieren und Beugen zu einer beweglichen Plastik, die jeden Fußanschluß, jede Übergangsposition, jedes Heben und Senken des Absatzes, Gleiten der Spitze und das ganz genaue zeitliche Verhältnis vom Beugen zum Vorsetzen, vom Strecken zum Gehen, vom Entlasten des einen zum Belasten des anderen Fußes in einer steten Beobachtung schön tanzender Paare festhält und fortbildet wie einst bei der unbewegten Plastik das Auge des Griechen in der Palästra. Die Analyse des Menuetts führt zu den kultiviertesten Gebilden und rhythmischen Verfeinerungen, die der bewegte menschliche Körper je erfuhr. Alles, was im Liebespiel der Gesellschaft je geschlummert hatte, alle reizenden Eitelkeiten des Gehens, Stehens, Grüßens, Treffens, alle die Bewegungsformen des Verkehrs, die sich für eine edle tänzerische Ausbildung empfohlen hatten, alles das steigt hier in natürlicher Verknüpfung auf einer klassisch einfachen Grundlage empor: die reinste abgezogene Kunstform rhythmischer zweckloser Verkehrsschönheit, ohne Verschnörkelung der Virtuosität, ohne Diffusion einer demokratischen Gesellschaft, im milden Glanze schweigsamer höfischer Kultur, wie Negri die Tänzer beschreibt: *Occhio languido, bocca ridente, vita fastosa, mani innocenti, piedi ambiziosi*. Niemals zuvor ist ein Tanz so in die öffentliche Aufmerksamkeit gerückt worden. Das Menuett, in dem sich das achtzehnte Jahrhundert vielleicht am vollkommensten zeichnete, setzt mythische Ranken an. Es ist von einem Flor von Anekdoten, Versen, Bildern umgeben. In einem Rosenhain von Kunst ist es uns überliefert worden. Fürsten nennt man, die einer schön tanzenden Prinzessin wegen Reisen unternehmen. Maler kennt man, die die reizenden Posen dieser getanzten Liebeserklärung unendlich variieren. Sogar Lehrer zitiert man, die in Entzückungen ausbrechen vor einem gut tanzenden Paar. Wie oft ist Marcel genannt worden, der berühmte Meister, der für Bewegungskultur feinste Organe besessen zu haben scheint, ein populärer Mann seiner Zeit, den man im Bilde festhielt, wie er vor einer Menuettübung sitzt: „*Que de choses dans un menuet!*“

*Passepied*

Das Passepied, eine lebhaftere Variante des Menuetts, stand eine Zeitlang in ähnlicher hoher Achtung. Aus einem bretonischen Branle für den Hofgebrauch umstilisiert, wendet es einfach den Menuettschritt, und zwar in den gleichen Kompositionsverschiedenheiten, auf den schnelleren Tripeltakt an. Für die Beliebtheit des Passepieds ist Madame de Sévigné eine Hauptquelle. Sie schwärmt ganz besonders für diesen Tanz, in dem sich ihre Tochter, Frau von Grignon, auszeichnete. Mehrfach in ihren Briefen strömt sie von Bewunderung über für das Passepied des Herrn Lomaria: die Figurationen in den Schritten, die knappe richtige Takteinhaltung, die außerordentliche Führung des Hutes sind für ihre Augen ein seltenes Vergnügen, und sie denkt schmerzlich an den Hof zurück; ach, sie konnte fast weinen bei dieser Vollendung eines so lustigen Dreiachteltanzes!

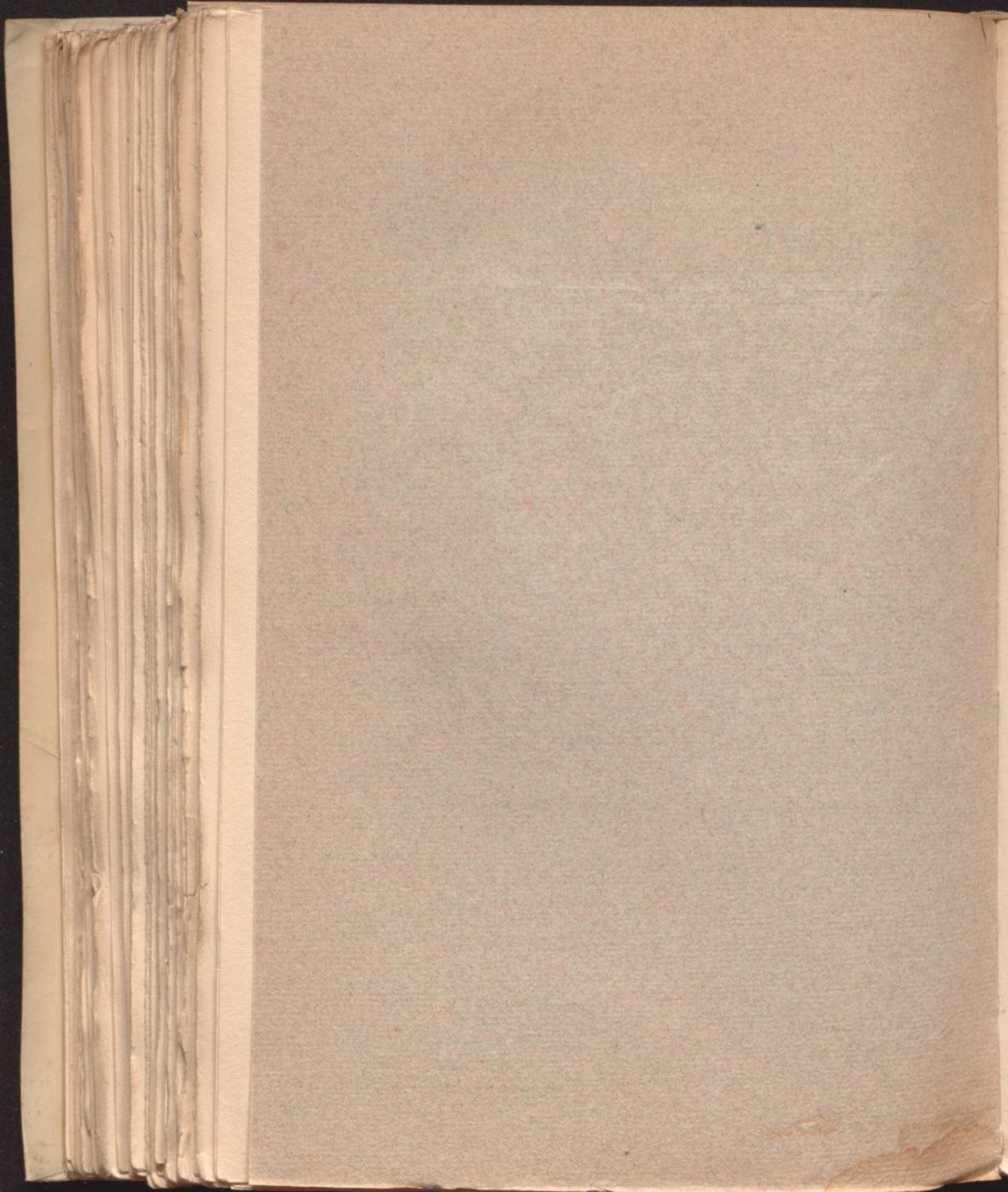
Die Lomarias begnügten sich nicht mit dem schulmäßigen Schema des Tanzes. In den Virtuosen der Gesellschaft lebte noch der alte Ehrgeiz der Renaissance, die populäre Tanzform durch Koloraturen der Füße und ballettmäßige Körperwendungen in eine künstlichere, amateurhafte Sphäre zu heben. Teils in die Laune des Augenblicks gestellt, teils von berühmten Meistern choreographisch vorgeschrieben, bilden diese figurierten Tänze des achtzehnten Jahrhunderts eine eigene wichtige Gruppe, die sich in unserer Überlieferung um so ausführlicher präsentiert, als man über die Schulform der Tänze nicht viel zu reden, dagegen diese Figurationen und Variationen mit der Miene des Sachverständnisses vorzutragen hatte. Einige von diesen figurierten Tänzen blieben Theorie, guter Wille, Ehrgeiz ihrer Erfinder. Andere aber genossen eine weite Verbreitung, und ihre Kenntnis gehörte zur Bildung. Keiner war so lebensfähig, wie die Grund- und Schulformen. Denn diese sind der naive Anfang und das bequeme Ende einer Liebhaberei, die Figurationen dagegen Phantasiespiele über ein gegebenes Thema oder Potpourris beliebter Schemen, die der Mode und dem Geschmack schneller unterworfen waren.

*Ungebundene  
Figurationen*

Man kann also von ungebundenen und gebundenen Figurationen sprechen. Für die ungebundenen, die der Neigung und Geschicklichkeit des Tänzers überlassen waren, schüttete man ihm das ganze Material an Pas hin, das diese Zeit zur Verfügung hatte und mit vollkommener Anmut in die Grundbewegungen einzufügen verstand. Schon die Courante war vielfach in figurierten Formen aufgetreten, sowohl an der Hand als von der Hand, indem man die Vorschnitte mit Seit- und Rückschritten mischte und so eine kompliziertere Figur erhielt, als das einfache Oval oder Quadrat war. Rameau nennt uns auch den Namen einer älteren figurierten feststehenden Courante: Bocanne, aber schon in



LANCRET, BALL IM  
SCHLOSSE, POTSDAM



seiner Zeit war sie abgestorben. Alle Koloraturen ließen sich jetzt auf dem Menuett nieder, man besaß ebensoviel Möglichkeiten, diesen Tanz zu dekoupieren und zu figurieren, als es Verknüpfungen von brauchbaren Schritten und Bewegungen gab. Genau wie einst bei den Figurationen der Gaillarde bildete sich jetzt die Gewohnheit heraus, die ganze Schrittlehre als eine Gebietserweiterung des Menuetts anzusehen und alle gebräuchlichen Paskompositionen unter dem Gesichtspunkte ihrer Menuettverwendbarkeit, als Variationen des einfachen rhythmischen Menuettmelos zu ordnen. Nichts als der Takt blieb übrig, auf dem sich die Schritte zu immer neuen Versen und Strophen zusammenfanden, und selbst die feineren und geistigeren scheinbaren Taktzerstörungen wurden, wie einst bei den *contra-tempi* der italienischen Mutanzen, nur als Taktvariation empfunden. Man prüft die bestehenden Schritte auf ihren Menuettwert, man normiert sie danach. Da sind zuerst die Schritte *par terre*, die *Balancés*, Beugungen mit seitlichem Ausschritt, abwechselnd rechts und links, wobei mit dem rechten hinausgehenden Fuß die rechte Hand hinaus- oder hinaufgeht und der Kopf nach rechts geneigt wird, und umgekehrt, zu verzieren durch die *Tours de jambe*, also Bogenführungen, oder durch *Battements*, trillerartiges Anschlagen des einen Fußes an den anderen — die Lieblingsverzierung dieser Epoche. Dann lassen sich die alten *pas graves* einschieben, die schweren Courantenschritte, beugend und gleitend mit alter Renaissancegrandezza. Die *Bourrées* kommen hinzu, die sich aus einem Beugschritt und zwei gewöhnlichen zusammensetzen und jetzt *Fleurets* genannt werden, wenn sie sich aus Vor, Seitwärts und Rückwärts mischen. Zu den *par terres* kommen die *par l'airs*. Das *Jeté* als Springen auf den marschierenden Fuß, der *Contretemps* als Springen auf den nicht marschierenden, das *Chassé* in seiner bekannten Form, dann jener beliebte Kreuzsprung auf beiden Beinen, dem ein Sprung auf einem sich anschließt — *Sissonne* genannt —, die *Pirouette* als Drehung auf beiden, das *Tourné* als Drehung auf einem Fuß und alle Arten der *Kapriolen* mit *battierenden*, der *Entrechats* mit sich kreuzenden Beinen. Alles wird ins Menuett eingesetzt. Gute Mischungen bilden sich mit der Zeit als besonders schön proportionierte Gliederungen heraus, wie ein Takt Menuett in *Fleuret* und der zweite im doppelten *Contretemps*, das heißt *Contretemps* und *Jeté*. Oder ein *pas de balance* rechts und ein *Fleuret*. Oder ein *Sissonne* rechts und ein *Fleuret*, *Sissonne* mit drei *Jetés*, ein *Grave* mit neun *Jetés*. Ein dreifacher *Contretemps* ist als Menuettschritt sehr beliebt und verläuft auf 1 bis 6 so: vorher beugen, 1. links hüpfen, 2. rechts vorstrecken, 3. rechts aufsetzen, 4. rechts hüpfen, 5. links an rechts *battieren*, 6. *jeté* auf links.




Für gebräuchliche Kombinationen stellen sich bald Namen ein, die an alte Tanzformen erinnern: ein Chassé mit zwei Schritten erst rechts, dann links auf zwei Menuettakte heißt pas de Gigue. Unendlich scheinen die Möglichkeiten. Alle Schritte können wieder battiert werden, die Fleurets bildet man in engen Schritten auf Spitzen aus, man chassiert sie, man macht die kleinen Springschritte ohne Sprung, indem man nur die Körperbewegung markiert, man macht drei Battements auf der Stelle und dahinter als leidenschaftliche Auslösung einen schönen Sissonne oder gar zwei abwechselnde Sissonnes hintereinander, Pirouetten schiebt man vor Giguenschritten ein, auf Contretemps läßt man Hochsprünge, Kariolen folgen, en tournant, mit beiden hoch, mit einem herunter, mit ausgebreiteten Armen: die Tour aile de pigeon. Ein kunstvoll gegliederter, durch die Praxis proportionierter Bau rhythmischer Figurationen erhebt sich über der Grundlage der einfachen Menuettphrase. Die Hauptlinien der Figur bleiben im guten Stil durchsichtig, fundamentale Schritte ohne Auswüchse, die Ecken und Gelenke werden betont durch prononzierte Bewegungen und Sprünge, die Entwicklung des Tanzes setzt sich in lebhaftere und immer künstlichere Bewegung um, die am kunstvollsten schließt, wenn sie, wie eine geistreiche musikalische Variation, zum Schluß wieder ins Thema zurückkehrt, das beim Menuett heißt: 2 demicoupés und 2 pas simples. Man findet in den ausführlichen Auseinandersetzungen Tauberts diese ganze Kunst der Figuration des Menuetts bis auf die einzelsten Bauglieder durchgeführt, es ist die rhythmische Architekturlehre des achtzehnten Jahrhunderts, in unserer Phantasie vielleicht schwerer rekonstruierbar als der Dresdener Zwinger oder Sanssouci, aber darum nicht weniger feinfühlig.



*Figurierte  
Amateurtänze*



Die gebundenen figurierten Tänze (die man natürlich nach Belieben wieder ungebunden variieren konnte) sind uns in alten Tanzbüchern gut überliefert. Sie im einzelnen zu beschreiben, würde wenig Zweck haben, denn niemand würde sie innerlich sehen. Könnte man einen Tanz als Illustration kinematographisch mitgeben, wie man eine Schloßfassade in den Text einschleibt, so wäre viel gespart und viel geholfen. Die namenlose Anforderung an unsere rhythmische Phantasie, die in der



Rekonstruktion eines Tanzes gestellt wird, hat wohl bisher die Gelehrten abgehalten, ihre Stilgeschichte zu schreiben, wie man eine Baugeschichte hat. Die Choreographien Feuillet's und Rameau's ins Leben zurückzuübersetzen, ist Arbeit. Diese alten figurirten Tänze sind der letzte Ausläufer der Renaissance in die moderne Zeit. Sie haben Spuren alter Formen bewahrt, wie in einer aristokratischen Erinnerung guter höfischer Überlieferung, sie schmücken sich mit Etiketten persönlicher und geographischer und mythologischer Art, wie es einst die Tänze der mailändischen Schule liebten, wie es die Lautenstücke übernahmen und die Gruppe Couperin's und Philipp Emanuel Bach's auf dem Klavier fortpflanzte. Die Courante du Roy, de Beauchamps, das Menuet de cour, d'Anjou, de Berlin, de l'Amour, d'Omphale, Alcide, d'Espagne, en quatre, Princesse d'Holstein, die Passepieds vieux, nouveau, de l'Europe galante, die Bourrées d'Achille, Versailles, Princesse de Savoye, la Pavane nouvelle, Mariée, Conty, Fournalane, Bretagne, Aimable vainqueur, Contredance, Rigaudon d'Alliance, de la Paix, des Vaisseaux, die Bourgogne — in allen diesen, zum Teil sehr geläufigen Einzelpaartänzen klang noch der Stil des siebzehnten Jahrhunderts, noch alte Branleüberlieferung fort, kultivierte, aber vergängliche rhythmische Amateurlkünste voll zarter Anspielungen, kenntlich gezeichnete edle Liebesspiele auf bestimmte unveränderliche Melodien, ein letztes Leuchten adeliger Tradition vor dem Hereinbrechen des Contre.

Die wichtigste Sammlung alter figurirter Tänze ist die des Meisters Pécour, die uns Feuillet aufgeschrieben hat. Acht Stück, alles Variationen oder Suiten von den drei fundamentalen Schrittarten dieser Epoche, dem schweren Courantenschritt, dem vierteiligen Menuettschritt, dem dreiteiligen Bourréeschritt, die wir kennen gelernt haben. Vierviertel- und Sechsviertelstücke, frisch, marschartig, werden im Bourrée getanzt, Dreiviertelstücke bedächtiger, graziler, im Menuettschritt. Darüber liegen die wohlrhythmisierten Koloraturen: Handgeben, Handlassen, Parallelismus oder Opposition der Füße von Herr und Dame, Gleichheit oder Ungleichheit der Pas, lebhaftere Contretemps, Sissonnes, Battements beim Nähern des Paares oder kurz vor dem Schluß und nach den Zäsuren Beruhigung in den Grundschritten — eine geregelte Pantomime der Tanzleidenschaft, die sich nach den Gesetzen eines natürlichen Ausdrucks auf den verschiedenen Wegen abspielt, die die Figuren dieser Tänze beschreiben. Oval und Z sind nur im Schema geduldet, wie Couranten- und Menuettpas. Sie treten an charakteristischen ruhigen Stellen hervor und variieren sich sonst in eine komplizierte und verschlungene Ornamentik von kunstvollen Allées und Venues. Wir können



ihnen genau folgen, da in den alten Recueils Stück für Stück die meist so einfache, hübsche Melodie und der zugehörige Wegteil des Tanzes niedergeschrieben ist. So ist „La Mariée“, ein reizendes Rigaudonstückchen, eine variierte Bourrée, deren Grundschriffe an ruhigen Stellen deutlich hervortreten. Das Pécoursche „Passeped“, dasselbe wohl, das Frau von Sévigné in Erinnerung hat, ist ein schnelles Menuett in drei Achteln, Dur als Mittelteil zwischen Moll, in alten Menuettschritten mit dreimaliger Beugung, in Serpentinwegen, mit Handgeben, mit Sprüngen gegen den Schluß. „La contredance“, hier natürlich nur ein Einzelpaartanz, ist eine Gigue in sechs Vierteln, die in schnellen Bourrées mit viel Sprüngen getanzt wird. Der „Rigaudon des Vaisseaux“ und die „Savoie“ gehörten in dieselbe Bourrée-Klasse, auch die „Forlana“ in sechs Vierteln auf eine famose wiegende Melodie ist über Bourrée variiert, und nicht anders „La Conty“, die im alten Venetianer Stil auf sechs Vierteln geht. Die „Bourrée d'Achille“ und die „Bourgogne“ dagegen sind Suiten. Jene besteht aus einem Menuett, das von zwei Bourrées eingeschlossen wird und in diesen variierten Motiven, mit der wirkungsvollen Umrahmung des ruhigeren Mittelteiles in die lebhafteren Ecksätze, getanzt wird. Die Bourgogne aber ist eine Folge von vier beliebten Tänzen, wie sie in ihrer Art schon in den großen Branles des sechzehnten Jahrhunderts zusammengestanden hatten. Hier beginnt die Courante im Dreihalbtakt mit dem alten Pas grave an hervorragenden Stellen und vielen Coupés und Glissés als Koloratur, ungefähr noch so wie die reguläre Courante gelehrt wurde. Am Schluß stehen sich die Tänzer gegenüber und beginnen zweitens eine Bourrée, im richtigen Bourréeschritt mit Jetévariationen; wieder vis à vis tanzen sie zu dritt eine Sarabande in drei Vierteln in ähnlichen Schritten wie die Courante, mit einigen Contretemps gehoben, um endlich zu viert im Passeped (drei Achtel) parallel schnelle Menuettschritte alter Art, mit drei Beugungen, auszuführen, die zuletzt wieder von einigen Contretemps gekrönt sind.

Feuillets Tabelle der Pécourschen Tänze wird durch Rameau ergänzt, der in seinem Abrégé einige von diesen wiederholt (mit vereinfachten Figuren, Schritten und seiner Lieblingsverzierung, dem jeté, zum Taktschluß) und andere hinzufügt. „Aimable vainqueur“, einer der beliebtesten, ist eine Mischung von Bourrée und Menuett, nicht äußerlich wie bei der „Bourrée d'Achille“, sondern im inneren Bau: auf drei Viertel wird Bourrée getanzt. Berühmte wirkungsvolle Drehungen ornamentieren den Vainqueur. Sprünge markieren wie immer die Annäherungsstellen. „La Royale“ hat als Hauptteil etwas Ähnliches, drei Viertel im Bourréeschritt, die Nebenteile sind regelrechte Bourrées in

vier Vierteln. „La Bretagne“ ist eine andere Mischung: ein Passeped mit schnellem Menuettschritt steht zwischen Bourrées. „Menuet d'Alcide“ gibt die Probe eines figurierten Menuetts in Spirallinien (seine Melodie ist Vorbild für die bekannte Gavotte Louis XIII.), so wie „La Bacchante“ wieder eine Bourrée variiert. Am merkwürdigsten ist „L'Allemande“. Auf einer hübschen, marschmäßigen D-Durmelodie im Stil des alten Dessauers wird eine stark figurierte Bourrée getanzt mit vielen Sprüngen, Battements, Drehungen. Dazu sind am Rande Herr und Dame gezeichnet, die die Hände verschränken, loslassen, auf den Rücken legen. Es ist das erste Signalement des Allemandemotivs verschränkter Arme, das für die weitere Entwicklung der Tanzfiguren im achtzehnten Jahrhundert so bedeutungsvoll werden sollte.

Daß wir der „Überlieferung nicht blindlings trauen“ sollen, zeigt ein Blick in Magnys Tänze, die er 1765 seinen Principes anhängte. Er zitiert gleichfalls die Allemande Pécours, aber es ist ein ganz anderer Tanz, andere Melodie, anderer Takt, eine Allemande in sechs Achteln! Er wird sich geirrt haben. Schade, daß er der einzige ist, der uns gewisse berühmte figurierte Menuetts der älteren Zeit überliefert hat: Das Marcelsche Menuet de la Reine, von demselben zwei Menuets Dauphin und das Menuet d'Exaudet.



Feuillet's Sammlung eigener Tänze, die er mit den Pécourschen zusammen herausgab, führt in das Grenzgebiet zum Theater. Diese Sarabanden, Giguen, Bourrées lebten dort als zahlreich variierte Ballettintermezzi oder Solotouren, ein tänzerisches Ideal für alle feinen Amateure, die im Salon die Virtuosität des Theaters, wie sie sich einst an den höfischen Festen entzündet hatte, nicht wollten aussterben lassen. Namen und Formen versuchte man von der Oper in die Gesellschaft zu verpflanzen und aus dem Ehrgeiz bevorzugter Kavaliere und Damen wieder für die Solokünste des Theaters Anregung zu gewinnen. Feuillet komponierte und choreographierte seine frischen Rigaudons und langsameren Entrées, die Giguen für ein Paar, die Sarabande für Herren allein, Damen allein, die Folies d'Espagne für Dame, die Canary für ein Paar, in Anlehnung an die alten Tanzformen oder beliebten Melodien mit jener virtuoson Kolorierung von Battements und Sprüngen und rhythmischer Steigerung selbst wiederholter Phrasen, wie es auf der Bühne nicht viel anders geübt wurde als im erlesenen Salon. Freilich wiegt der Bühnencharakter vor. Eine Entrée für Apollon mit Kapriolen, ein ausgeführtes Ballett für neun Tänzer, die seine Sammlung schließen, gehören nicht

mehr in die Gesellschaft. Feuillet's Recueil ist die Brücke, auf der die letzten feineren Gesellschaftstänze der Gattung, die Marcel und Pécour gepflegt hatten, zur Bühne zurückkehren, die ihnen von nun an ihre künstliche Liebe und Förderung zuwendete. Denn die große Zeit des Einzelpaartanzes nahte sich ihrem Ende, und neue Dinge bereiteten sich in der Gesellschaft vor: wieder einmal trat der Volksreigen in die Kultur des Salons, in seinem Kampfe gegen den Einzelpaartanz schmückte er sich zuerst klug und verführerisch mit Namen, die den alten noblen Tänzen zu gleichen schienen, dann aber bildete er im eigenen Schoße den allgemeinen Paartanz, die Allemande, den Walzer aus, und in denselben Jahren, da die letzten Menuetts mit verkümmerten Seitenlinien des Z, mit reduzierten Coupéschritten getanzt wurden, begann dieser seine Weltlaufbahn. Der volkmäßige allgemeine Paartanz löste endgültig den exklusiven Einzelpaartanz ab, dessen klassische Form das Menuett gewesen war. Eine Epoche war geschlossen.

*Modernes  
Menuett*

Noch einmal, in unseren Tagen, erinnerte man sich des alten Menuettglanzes. Man rekonstruierte Typen davon, Typen einer erstarrten Figuration, bei Hofe, in der Tanzstunde. Die Menuette, die an modernen Höfen getanzt, in modernen Lehrbüchern beschrieben werden, sind kleine, künstlich einstudierte Theateraufführungen, die selbst in den Überlieferungen des Balletts nur wenig vom Pas de menuet gerettet haben, dem das achtzehnte Jahrhundert seine ganze Liebe zuwendete. Die Z-Figur bleibt allein als charakteristischer Archaismus, die Schritte werden von dem einen in sechs Bewegungen, vom anderen wohl in vier gelehrt, aber nicht in der alten Disposition. Ihre feierlich altertümliche Rhythmisierung ist kein letzter Ausläufer mehr eines noch lebensfähigen Tanzes, sondern ein Theaterspiel wie die aufgefrischten Pavanen der Pariser Oper, das sich aus Stilscherzen und den Übungen zusammensetzt, die die verwickelten, modernen Menuettpas „vor, rechts, links und im Balancé“ empfehlen. Die Willkür in der modernen Wiederaufnahme des Menuetts hat nicht einmal die zivilisierten archaischen Reize, die im Genuß eines wiedereingerichteten Renaissancegartens, einer alten fürstlichen Architektur liegen. Eine bezeichnende Konfusion verwirrt die Apparate. Man arbeitet mit gutklingenden Namen, wie Menuet de la cour, das wir authentisch gar nicht kennen, mit der Musik zu einem Menuet de la reine, das mindestens als drittes seines Namens vom alten Meister Gardel zur Hochzeit Ludwigs XVI. komponiert wurde, und ähnlich mit einer Gavotte, die auf Vestris fils zurückgeht — diese Stücke kehren in den Lehrbüchern wieder, in denen sie als die ehrwürdigen Muster gepriesen und mit einer Choreographie versehen werden, die nur einen

ballettartigen Kunstdanz, keinen beliebten Gesellschaftstanz irgend einer älteren Epoche darstellt. Dazu noch verschieden. Der eine beschreibt die Vestrisgavotte aus dem Manuskript seines Vaters in der einen Façon, der andere aus irgend einer anderen Praxis wieder anders. Alle paar Jahre erscheinen in Paris und Berlin neue angebliche Bearbeitungen ähnlicher alter Tänze. So gewöhnt man sich zuletzt daran, Menuett und Gavotte als Etiketten archaischer Tänze zu nehmen, man hat vergessen, daß die Gavotte niemals ein regulärer Gesellschaftstanz war und das wirkliche Menuett ganz verschieden aussah von der Maskerade, die vorübergehend heute unter seinem Namen betrieben wird. Es belohnt sich nur dann, unhistorisch zu sein, wenn man neu schafft. Wir aber haben den Schatten des entstellten Menuetts beschworen, weil uns die Angst vor dem Tode des Tanzes überkam. Es liegt nichts daran, diese archaischen Menuetts, Kaiseringavotten, Gavottequadrillen oder gar Menuettwalzer einer Kritik zu unterwerfen — sie sind die harmlose und oft stillose Sehnsucht einer unrepräsentativen Zeit nach dem großen Kunstwerk des rhythmischen Körpers, das die grands siècles erfüllt hatte.

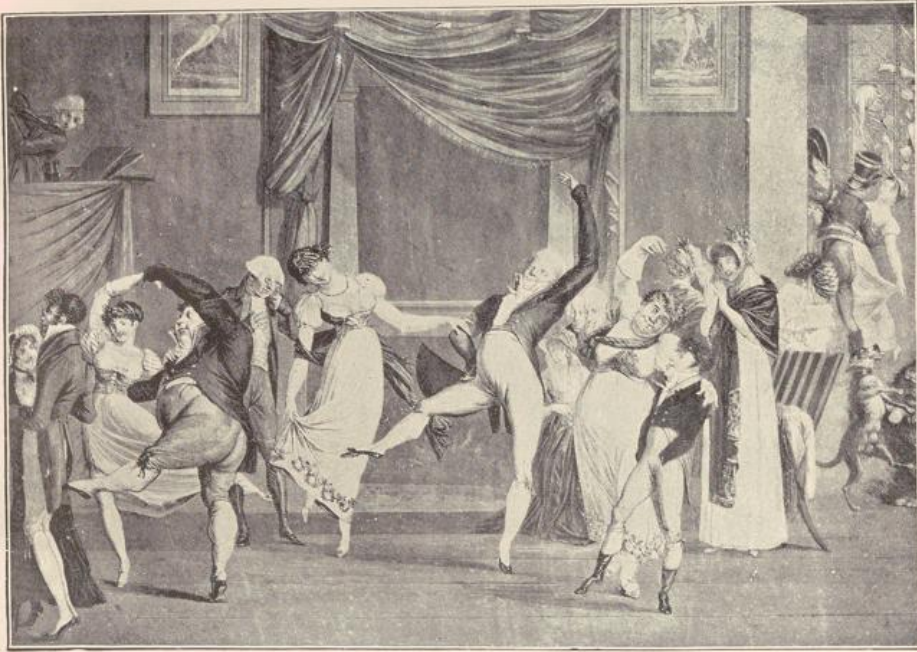


ie Geschichte des Tanzes ist wie die der anderen Künste und Wissenschaften keine kürzeste Linie, sondern im Maß der SpringprozeSSIONen und Branles disponiert: fünf Schritte vor, drei zurück. Man wird realistischer, aber nur auf Kosten zeitweiliger Idealisierung. Man greift zur Volksüberlieferung zurück, aber nur, um sich von ihr zu entfernen. Vom Volke gingen die ersten Reigen aus, die sich in der Pa-

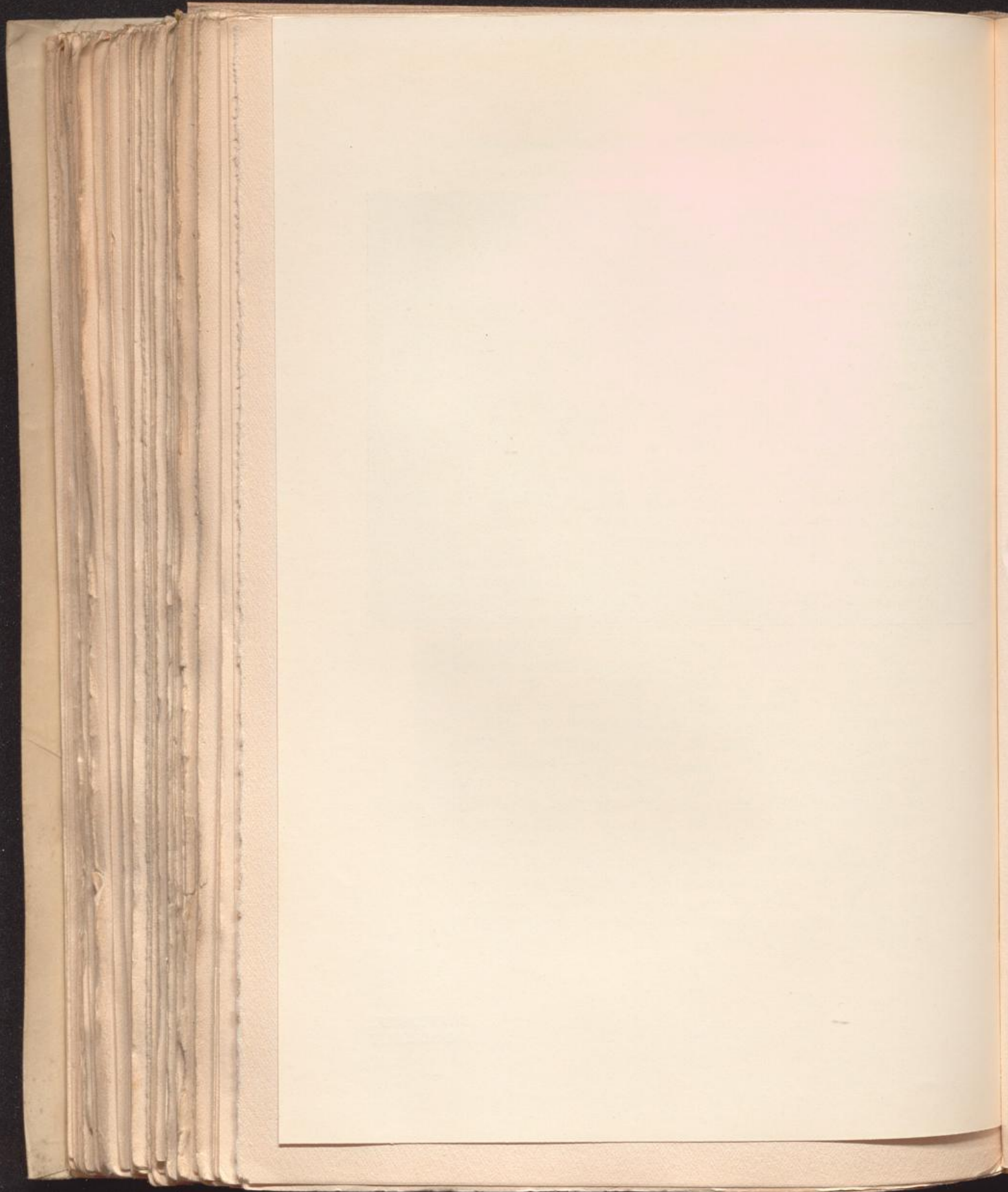
*Wiederkehr des  
Reigens*

vane und Courante idealisierten. Vom Volke gingen gegen diese wiederum die Branles aus, die sich im Menuett und Passepied idealisierten. Vom Volke gingen drittens wieder gegen diese die Contres aus, die sich im modernen Walzer idealisierten. Immer etwas realistischer, je weiter die Kultur vorrückt, je tiefer man ins Leben schöpft, geht diese Linie in der Spirale aller Kunstgeschichte. Sie geht auch den geographischen Weg aller Kunst: die fruchtbaren Reigen des fünfzehnten Jahrhunderts sind italienisch, die des siebzehnten französisch, die des achtzehnten, die nördlichsten, englisch. Der Prozeß ist derselbe, das Resultat nur im Stil und Kostüm verschieden.

Jetzt um 1700 war man wieder einmal durstig nach dem Volke. Gegenüber dem Einzelpaartanz brauchte man wieder fröhliche Geselligkeit, Spiel, ländliche Luft. Courante und Menuett waren und blieben gut zur Repräsentation, aber Repräsentation ermüdet und isoliert, man will nicht zusehen und bewundern, nicht Tanzordnungen stilisieren, man will tanzen, im Tanze wechseln, im Tanze wetteifern, gleichzeitig, alle zusammen. Und während noch der Hofball nach alter Sitte mit einem Branle beginnt, der der zeremonielle Rest der vorigen Volkstanzepeche ist, setzen sich hinten, in der Stunde der Fidelität, schon wieder neue Volkstänze an, die sich sofort wieder stilisieren, sofort wieder in den Einflußkreis des Hofes aufnehmen lassen. Man hatte ja die Wahl noch nicht schwer. Volkstänze lebten in jedem Bezirk jedes Landes fünfzig. Tausende von Namen standen zur Verfügung für diese ewig gleichen und fundamentalen Rondons und Farandolen und Hochzeitsspiele und Dreher und pantomimischen Tänze, die über die Erde in verwandten Formen verbreitet waren wie Urornamente. Tausend Lieder hatte man als Texte, die in Italien und Deutschland, Frankreich und England mit onomatopoeischen Ringelreihrefrains das alte Thema variierten: komm und küsse mich. Motive des Damenwechsels, der Armtouren, Drohgebärden, Händeklatschen, Fußschlagen waren die üblichen Requisiten der Volkstänze; man sah sich um, man suchte aus, man hatte jetzt nur allzu laute Juchzer des Tanzes, Hochschwingen der Frau zu vermeiden, um ganz gesellschaftlich zu sein. Wenn man heute in französischen Sammlungen für Kinderbälle blättert, hat man die letzten Nachklänge von den Volkweisen, die dem Contre zugrunde gelegt wurden. Da ist Menace als Tanz mit Drohgebärden, da ist Carillon als Hände- und Fußschlagtanz, da ist auch der unvermeidliche, uralte, internationale, immer wieder neuinszenierte „Großvater“ mit changement des dames. Künstlich versuchen wir heute die Dekadenz des Volkstanzes aufzuhalten, indem wir hin und wieder nach dem Muster des schwedischen Vereins „Philochorus“



*DEBUCOURT,  
DANSOMANIE*



einen alten Gebärden- und Figurenreigen der festlichen Gesellschaft aufzureden uns die Mühe geben. Aber es bleibt nur bezeichnend für unsere Zeit, daß wir auf antiquarischem Wege und ohne sichtlichen Erfolg eine Auffrischung hoffen, die zum letztenmal auf natürliche Art und mit europäischer Wirkung vor zweihundert Jahren in Paris eingetreten ist.

In England, Frankreich, Deutschland, etwas später in Italien und *Englische Tänze* Spanien liest man zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in den Tanz- und Anstandsschriften von der neuen Mode der allgemeinen Contres, country-dances, „englische Tänze“ gewöhnlich genannt. Die Leute alten Schlages, wie Bonnet in Paris, Taubert in Leipzig, stellen sich noch etwas abwartend, ja ablehnend zu der Gattung. Sie wissen mehr von den Namen, als von der wirklichen Ausführung. Feuillet aber und seine Nachfolger poussieren den Contre so bewußt, daß erst durch diese Pariser Gruppe der neue Tanz zu einer Weltangelegenheit wird. „Country dance“ wird zum „Contre dance“, indem man das eine Charakteristikum, die Ländlichkeit, mißverständlich und doch passend durch das andere, das Gegeneinander, ersetzt. Auch hier ist ein Datum des Beginns nicht anzugeben. Wieder wirkt die Bühne unterstützend, wieder gibt der Hof das Signal zur gesellschaftlichen Pflicht. Die einen erzählen, daß die englischen Tänze durch einen englischen Tanzlehrer nach Paris gekommen wären; Feuillet meint, die Engländer seien Erfinder, aber die Madame Dauphine, Victoire de Bavière, hätte sie in Paris eingeführt, und Dezais bestätigt das. In jedem Falle assimilierte schnell jedes Land, jede Provinz, bis nach Neapel hin, ihre eigenen üblichen Volkstänze mit der englischen Form, und auch in Deutschland nannte man alle die beliebten Gesellschaftsspieltänze, den Schieß-, Lager-, Nonnen-, Jalousie-, Großvater-, Wink-, Licht-, Hahn-, Reverenzanz, in ihrer bunten Mischung von Pantomime und Reigen ganz allgemein englische Tänze.

Es ist nun interessant zu beobachten, wie wenig man damals trotz *Zwei Methoden* dieser demokratischen Form geneigt und befähigt war, eine vollkommene Koordination der Gesellschaft durchzuführen. Das höfische Blut beruhigt sich nicht so schnell. Man entlehnt die Motive dem Volkstanz, aber man frisirt die Tanzgebilde in Schäfermanier. Wie Schäferspiele und Schäferpoesien sich zum Bauerntum verhalten, so stilisiert der Contre eine Schäfergattung des Tanzes, die ländliche Freiheit. Man wird nicht Volk, man spielt es nur. Die feste Form der tanzenden Gruppe, das Anzeichen des alten höfischen Tanzes, wird nicht aufgegeben, nur erweitert. Und zwar bilden sich gleich von Anfang an dafür zwei Methoden. Die erste ist die sogenannte englische, in Italien auch indeterminata genannt. Es stellen sich alle in Reihen auf, aber der eigentliche Tanz spielt nur



zwischen bestimmten Gruppen, die sich schiebend weiter bewegen, um der Reihe nach alle Teilnehmer zu beschäftigen. Die Figur umfaßt beispielsweise drei Paare, dann rückt bei der ersten Wiederholung Paar 1 an 2. Stelle, dann an 3., so daß das 4. und 5. Paar mit ihm tanzen; sobald es an die 4. Stelle rückt und 4, 5, 6 miteinander tanzen, fangen wieder die nunmehrigen Paare 1, 2, 3 untereinander an. An vorletzter Stelle hört dann das ursprüngliche erste Paar auf. Sonach sind immer einige unbeschäftigt, aber stehen wenigstens in Reihe da, und der Tanz selbst schiebt sich staffelförmig durch die Gesellschaft. In dem Warten liegt noch etwas von der alten Zuschauerfreude. Bei dieser „englischen“ Form werden immerhin alle zum Tanz gerufen, und die Paarzahl ist wirklich ganz beliebig. Bei der „französischen“ Form aber, auch „Cotillon“ damals genannt, in Italien determinata, vermeidet man sogar die beliebige Anzahl und schreibt für jeden Contre eine feste Paarstärke mit festen Wegen vor, gewöhnlich vier Paare. Solche Gruppen von vier Paaren können dann allerdings beliebig viel nebeneinander tanzen. Die vier Paare stehen meist im Quadrat, es ist die Urform der Quadrille. Die englische Form hatte den Vorzug allgemeiner Beteiligung, den Nachteil endloser Wiederholung, in der französischen Form war die Musik knapper zu fassen, aber das Rechenexempel der Division fester Gruppen in die ganze Gesellschaft brauchte nicht immer zu stimmen.

*Englisches*

Die alten englischen Contres, die uns zu Hunderten in den dancing-masters aufgezeichnet sind, haben einfache hübsche Volksmelodien und ganz schlichte und leicht verständliche Touren zwischen den Paaren, den Herren, den Damen, mit den nötigen Soli, eine Tanzform, die wir ja heute noch in unseren wenigen Contres prinzipiell erhalten haben. Als ob sich die Welt vorher niemals mit feierlichen Couranten, Menuettverzierungen und figurierten Amateurtänzen Kopf und Beine zerbrochen hätte, spielt sich hier in naivster Disposition von Grußmotiven, Vorgehen, Rückgehen, Handgeben, Kreismachen, Damenwechseln die Unterhaltung der tanzenden Paare ab. Longways for as many as will, beliebig lange Reihe ist gestattet, die Tour selbst umfaßt in der Schiebetechnik immer zwei oder drei Paare, französische Cotillons sind eine Ausnahme. Der Takt geht in allen nur möglichen Arten, die Wiederholungen sind genau angegeben, allerlei nationale Färbungen zur Variierung des Spiels sind beliebt. Da gibt es einen englischen Tanz | Fandango, in dem Forte und Piano wirksam abwechselt, einen Russian dance mit slawischem Kolorit, unzählige Volkslieder, Namen nach Personen, nach Liedern, einen German doctor oder einen Do you know Jack Adams (Prototyp des „Kleinen Kohn“), die School for Lovers und wunderbarerweise auch die

Ruggiera, den bekannten italienischen Volkstanz. Unter den old round dances figurieren alle die oft genannten internationalen Spieltänze, ob sie John Sanderson oder Kissentanz heißen oder irgendein ländliches Motiv der Ernte, des Handwerks pantomimisch verarbeiten, wobei der alte übliche Gesang nicht fehlen soll.

In Frankreich gewinnt der Contre sofort einen Amateurcharakter, *Französisches* man nimmt diese graziösen Touren wie ein Stück Theater, man etikettiert sie hübsch und läßt die jährliche Mode ihre Formen wandeln. Es waren ja nun unzählige Möglichkeiten gegeben, zwischen den Contrepaaren Figuren zu zeichnen und verschiedene Touren in einem Tanz zusammenzustellen, eine Permutation, die sich nie zu erschöpfen schien. Die Takte standen zur Wahl, die Melodie mußte volksmäßig sein, die Schritte verlangten keine Virtuosität mehr, die Wege konnten scherzhaft sich drehen, Gebärden des Drohens, Stirnfassens, Hände- und Fußschlagens waren die mimischen Verzierungen — man stampfte eine Legion von Contres aus dem Boden. Menuets und Bourrées werden ihrer Einzelpaarnoblesse entkleidet und zu Contres umgestaltet, sie treffen sich mit Geschlechertiteln und alten Reigennamen auf demselben Parkett. Man schlage Feuillet's Contretanzbuch von 1706 auf: Bonne Amitié, Jalousie, Bergère, Pistolet, Manches vertes, Excuse me, Prince George, Galeries d'Amour, Buffecotte, Carillon d'Oxford, Podain, Tourbillon d'Amour, Jeanne qui saute, Coquette, Vienne, Menuet de la Reine, Bourrée de Basque, Bacchante, Pantomime, Gasconne, Fée, Epiphanie, Fanatique, Chasse mit einem Spießbrutenmotiv und der Rundjagd einzelner Paare, Chainé mit dem Kreuzlaufen von vier Paaren und der ritornellartigen Wiederkehr einer Kettenfigur: das ist ein Ragout des Zeitgeschmacks, ein bißchen Ballett, ein bißchen England, etwas alter Hoftanz, etwas Volkslied, ein wenig Geographie mit Liebe und darüber die Sauce des Dilettantismus. Die von Feuillet gezeichneten Touren selbst sind einfach und ausdrucksvoll, trotz des großen äußerlichen Gebärdenapparates. Sie sind kleine rhythmische Bilder von Gesellschaftsgalanterien und kindlicher Spielfreude. Man tanzt fortrückend oder ausnahmsweise auch mit wachsender Paarzahl. Die französische feste Form des Cotillons ist nicht für Paris bindend.

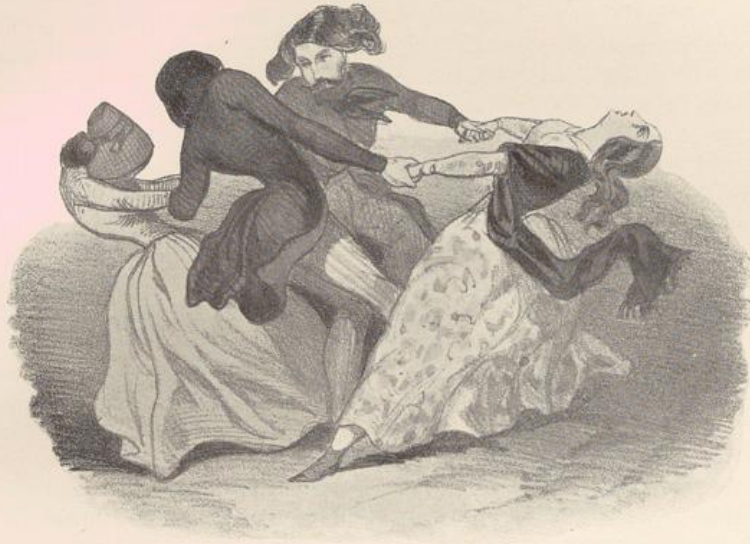
So setzten sich die Contres fort. Nach Feuillet publiziert Dezais neue, von Pariser Meistern, oder anonyme, die er aus England bezog. Ha voyez donc, Milord Biron, la Folie d'Isac, Marche de Teketi und die gewohnten französischen Namen. Die Touren gehen höchstens zwischen zwei Paaren.

Zahllos kommen jetzt die Contreheftchen auf den Markt. Außer den schönen und beliebten von Delacuisse noch viele andere, wie sie

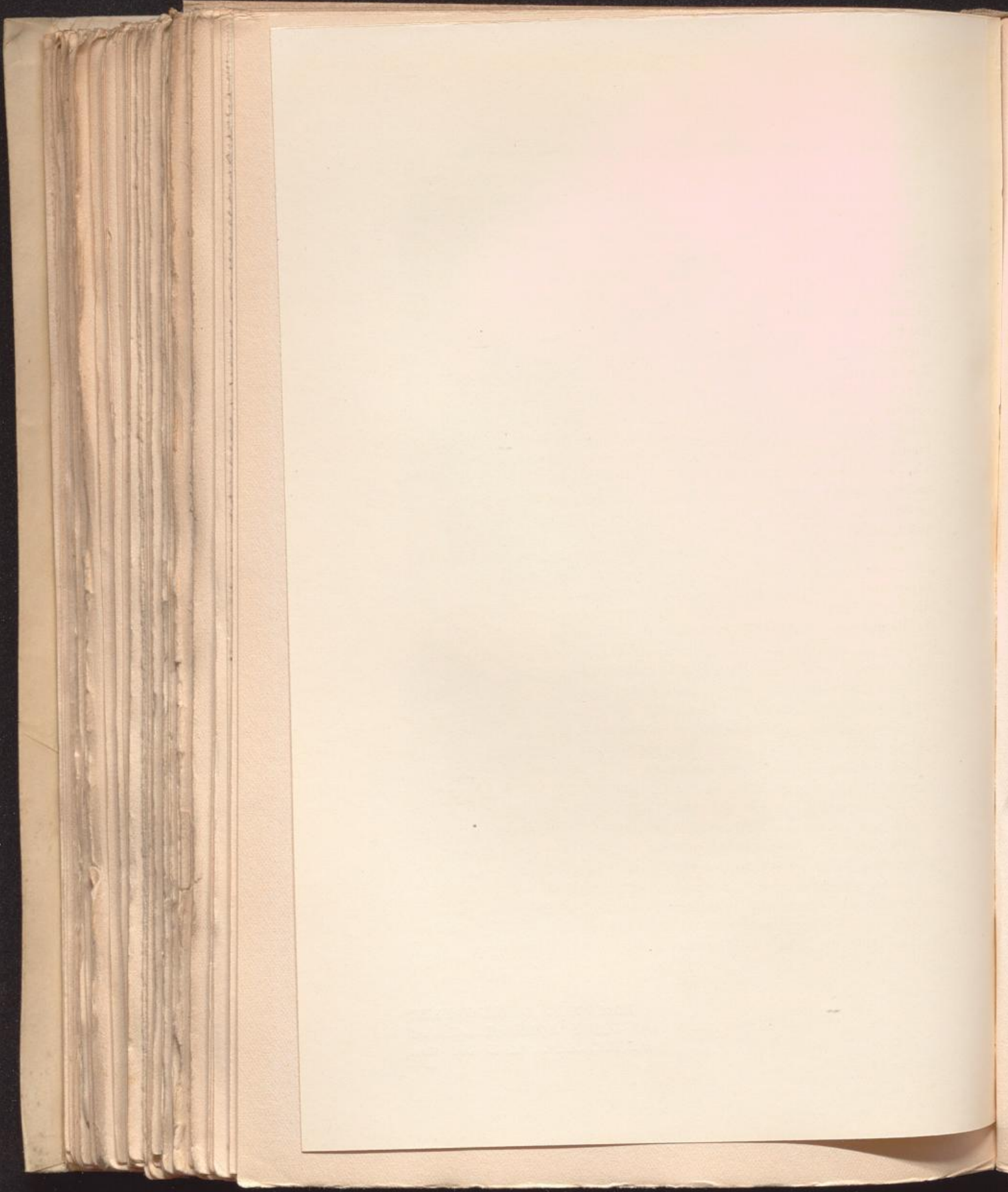
heute immer wieder in unserem Antiquarbestand auftauchen, fliegende Blätter zu vier Sous mit Noten, Figuren, auch mal einem netten Gedicht. Jetzt siegen die festen Kotillons zu vier Paaren, in denen sich der Contre von neuem stilisiert, und zierlich sind auf diesen gestochenen Blättern die Figürchen als Herr und Frau Arlequin, Polichinelle und Gigogne, Pierrot und Pierrette, Paysan und Paysanne eingetragen. Delacuisse gibt sogar gern einen kleinen Catalogue raisonné seiner Tänze bei, in denen er erste Aufführung und Herkunft bestimmt. Weit und breit arbeitet man mit. Bald arrangiert ein anonymer edler Herr auf einem Fest einen neuen Contre, bald wird er als Einlage auf dem Theater probiert, Herr Robert, Tanzmeister in Orleans, sendet einen dritten, zu dem seine Tochter die Musik schrieb, Monsieur Dubois ist einer der beliebtesten Verfasser, und man rühmt sich seiner Beiträge sehr. Schäferstimmung streicht durch die Tänze, ein Auflehnen gegen die Zeremonie, ein Spielen mit den Tugenden des Landes, wie es in dem Tanzgedicht la Jolie d'Orléans gefaßt ist:

J'ai vu des dames d'un haut rang,  
Ce n'est rien près de Sylvie —  
En corset rouge, en jupon blanc,  
Ah, grands dieux! qu'elle est jolie!  
Chez les Duchesses c'est la parure  
Qui forme souvent leurs attraits,  
Mais dans nos forêts  
Les appas sont vrais:  
C'est l'ouvrage de la nature.  
J'ai vu des dames etc.

Die Ronde beginnt diese ländlich kokettierenden Tänze, die Tour de main schließt sie. Nicht zu verwickelt, für Gedächtnis und Ausführung, ziehen sich die Figuren. Wie hübsch klingt die Bourréemelodie der Fontaine, die von Mr. H. auf dem Opernball vom 17. Januar 1762 getanzt und dann hier als Contre verbreitet wurde. La Griel ist als Contre ein Monument für den Portier des Parkes von St. Cloud, wo sie zuerst getanzt wurde, um dann seinen Namen in die Welt zu tragen, wie ein anderer Tanz nach dem Portier Lefranc vom Bois de Boulogne genannt wurde. Die Amusements de Clichy bezieht man von einem Ballett der Comédie française. Wie Pièces de clavecin titulieren sich les absences, l'intime, la victorieuse, les quatres cousines, la Fleury ou Amusements de Nancy, Etiketten, unter denen man mit dem leichten Assoziations-sinn jener Zeit ebenso spielend, wie singend, wie tanzend schöne Personen und Landschaften verehrte. Fest ist Erinnerung. Wie die Feuerwerke ein Erinnerungsbild der Liebhabereien und Ereignisse geben,



QUILLENBOIS, CONSERVATOIRE  
DE DANSE MODERNE, „CLASSE  
DE MABILLE“. PARIS UM 1844.



— — — — —

so liegt in der Folge der Tanznamen die Sanktion wichtiger politischer Ereignisse, neuer Bauten, friedlicher Kongresse. Les delices de la paix, la bonne année, la société, la nouvelle société, les Boulevards, la nouvelle cascade de St. Cloud, Hessoise, Moscovite, la Marseillaise, Echos de Passy, Arcades, Mœurs de temps, la Francfort, fêtes de Vincennes, die Strasbourgeoise, die erste der Allemanden in Paris — das ist eine tanzende Geschichte der Zeiten von Louis XIV. und XV. La Carel, la nouvelle Gardel sind Komplimente an Tanzlehrer, in la Ruggieri lebt noch immer die Erinnerung an jenen beliebten Tanz italienischer Renaissance, Gigue angloise, les Passes-Passes, la Folie übertragen Tanznamen absterbender Typen auf den neuen demokratischen Contre. La Langedocienne geht über die Quadrille hinaus zu einem Ballett von neun Personen. Einzelcontres finden sich zu Suiten zusammen, wie le Bourgeois, die Komposition des Deshayes zum fünften Akt des Bourgeois gentilhomme, aus drei Figurengruppen besteht: Bourgeois, l'Inconstance, Bataillon carré — oder wie ein sehr beliebtes dieser „Potpourris“, die die Form unserer mehrfigurigen Contres geschaffen haben, als les quatre Anglaises sich zusammensetzt aus der Nouvelle Anglaise, der Strasbourgeoise, Therese und Coaslin, die Mode aller Bälle des Jahres 1765.

Die Contres gehen über die Lande und vermischen sich mit nationalen Erinnerungen. Die Italiener übernehmen die Inglese, Svezese, Tarascone und fügen die Tarantella, Furlana und die Boscareccitänze hinzu, die die Bifolchi in ihren Wäldern bei Neapel tanzen. Sie lieben die Regina als schnellen Contre zum Festschluß zu wiederholen, wie ihre Lehrer überhaupt nicht für das landesübliche Extemporieren, sondern für die festen französischen Kotillons sind, die man in der Wiederholung, reiterati, veduti e riveduti erst wahrhaft genieße. Dem Italiener steckt der Ballettvirtuose auch hier in den Gliedern. Die Verwendbarkeit der Contreform für die Bühne reizt ihn. Und dieselbe Brücke vom Amateurtanz zum Ballett, die in den alten figurierten Pécourschen Stücken gebaut wurde, wird hier wieder vom mehrpaarigen Contre fester Form hinübergeschlagen. Magri erfindet neue Varianten in der Reihenaufstellung, und ausgehend von einem einpaarigen Contre, dem er den alten Namen Amabile gibt, entwickelt er seine Kompositionen in wirksamen Wegzeichnungen höchsten Ballettstils über 2, 3, 4, 6, 8 bis zu 16 Paaren und 34 Figuren.

Wieder anders tritt das theatralische Element in den spanischen Contres hervor. Pantomimisch wurde auf diesem heißen Boden immer getanzt. Und unerschöpflich waren die Formen. Don Preciso, der Tanzlehrer, zählt als ältere spanische Tänze die Folia, Zarabanda, Pa-



vana, Entramoro, Cumbé, Pelicane, Canario, Cerengue, Birana, Seguidillas, Manchegas, Boleras auf. Wir kennen noch mehr: der Polo, der Fandango, die Jota, die Cachucha, alles sind Liedgesänge im internationalen Stil der Liebeswerbung, aber alle sind leidenschaftlich und gebärdereich, ehe sie den spanischen Boden verlassen, um in die Renaissance einzugehen, oder auf dem Theater zu amüsieren. Die Steigerung des Rhythmus bis zur Raserei, von retardierenden musikalischen Intermezzi unterbrochen, ist ihr Charakter. Der Contre kommt über die Pyrenäen, und man vergißt das spanische mimische Talent nicht, das hier vielleicht die größte natürliche Beweglichkeit im Körper gezüchtet hatte. Der Spanier unterschied noch schärfer als andere Nationen die Danzas von den Bayles, die Tieftänze von den Hochtänzen. Vielleicht niemals hat sich ein Körper biegsamer geschlungen als im Bayle spanischer Zucht. Füße, Schenkel, Hüften, Arme, Hals und Augen sind Instrumente eines einzigen Ausdrucksimpulses, einer unbegrenzten Sinnlichkeit. Den Blick als Tanzgebärde schreiben nur spanische Meister so ausführlich vor. Sie hätten eine Methode des Blicks bilden können, wie die Franzosen die des Port de bras. Sie verstehen nur pantomimisch. Ihre Contrefiguren heißen Peitsche, Schnecke, Betrug, Mühle, Pastete, Bogen, Flügel, Degen, Knoten und so fort nach symbolischen Beziehungen, deren Auslegung ihnen Vergnügen macht. Und jeder Tanz muß sein argumento haben. Wie ein Ballett komponiert Herr Preciso aus obigen Touren in mehreren Teilen seine Contres, die nicht bloß das Etikett „Der Centaur“, „Delicias de Baco“, „Hermaphrodit“ tragen, sondern diese Dinge, so leibhaftig es geht, darstellen.



Contrefiguren



Die Figuren des Contre waren zwar sehr abwechslungsreich, aber mußten schließlich doch zu bestimmten Typen führen, die man methodisch benannte. Und das war eine sehr kleine Anzahl. Das einfache Platzwechseln als Passe, alle Arten Gegenüber einander als Enchainement, die Grande chaine in der bekannten Art mit abwechselnden Händen, ganz oder halb herum, die Petites

chaines zwischen vier Personen (Damen in der Mitte geben sich erst die Rechte, dann ihre Linke nach außen, darauf umgekehrt, sowohl vis-à-vis als à côté), als Demi chaine bloß Hinübergehen in vier Takten, als ganze Kette in acht Takten mit Zurückgehen, dann Carré de Mahoni, in dem alle Tänzer um ihren Partner herum einen quadratischen Gang hin und zurück machen, die Courses en ronde, wenn die promenierenden Paare die Damen innen lassen, en carré, wenn die Paare zusammen die Quadratlinien abmarschieren, ganze, halbe oder viertel Tour, die allgemeine Ronde als Reigen, La Main als Handgebetour, die Moulinetvarianten, die Poussettes als Vor- und Rückschieben und die Armverschränkungen als Allemandentouren, die Chassés simples als seitliches Hinübergehen (croisé, wenn's beide gegeneinander machen), dessus et dessous hin und zurück — das sind die Haupttypen der Contrefiguren im achtzehnten Jahrhundert. In Deutschland sind die ganzen und halben Achten, die Kreuze, die Kreuzachten als recht bürgerliche Wegweiser für das Amusement dieser Tänze beliebt, und die Termini wechseln nach Lokalsitte. Bei Fricke gibt es ein Charmé als Zurück und wieder Vorgehen mit Drehung, ein Coin à coin, ein Tourbillon als mehrmaliges Herumführen der Dame auf der Stelle. Hin und wieder trifft man auf eine promenadenförmige Chaine à la chat, ein karreeartiges Cerceau, ein Chassé à la Marquise (Paar mit Paar) und auch schon die Chaine anglaise mit Platzwechsel.

Eine interessante Phase des späteren Contre ist uns durch ein hübsch ausgestattetes Büchlein des Engländers Wilson erhalten, das als *Analysis of Country dancing* mir in dritter Auflage von 1811 vorlag. Wie man es im achtzehnten Jahrhundert mehrfach tat, zeichnet der Autor zunächst sämtliche möglichen Figuren zwischen drei Paaren auf, sehr splendid übrigens, mit Farben; die Herren stehen in einer Reihe, die Damen in der anderen; und zuletzt gibt er eine mathematische Tabelle zur Zusammensetzung beliebiger Contres aus verschiedenen kurzen und langen Figuren, die alle nach drei Typen eingeteilt sind: Figuren, die zurück zum Platz, solche, die zum Zentrum, solche, die vorwärts bringen. Die vom Autor angeführten Figuren bestehen aus gewohnten, landesüblichen und aus eigens erfundenen. Zu jenen gehören eine sogenannte Allemande, mit Kreispromenaden, ein Triumph, ein Marsch und auch der geschätzte Sir Roger of Coverley, der als große Schlußfigur zwischen neun Paaren durchgezeichnet wird. Die eigenen Erfindungen nennt er nach beliebter Manier Kreuz oder Ecke oder Schnecke, Irrgang, Labyrinth, Doppeldreieck, vor allem aber ordnet er sie in die Reels, die Garnhaspeltänze, ein, die eine hervorragende lokale Bedeutung hatten.





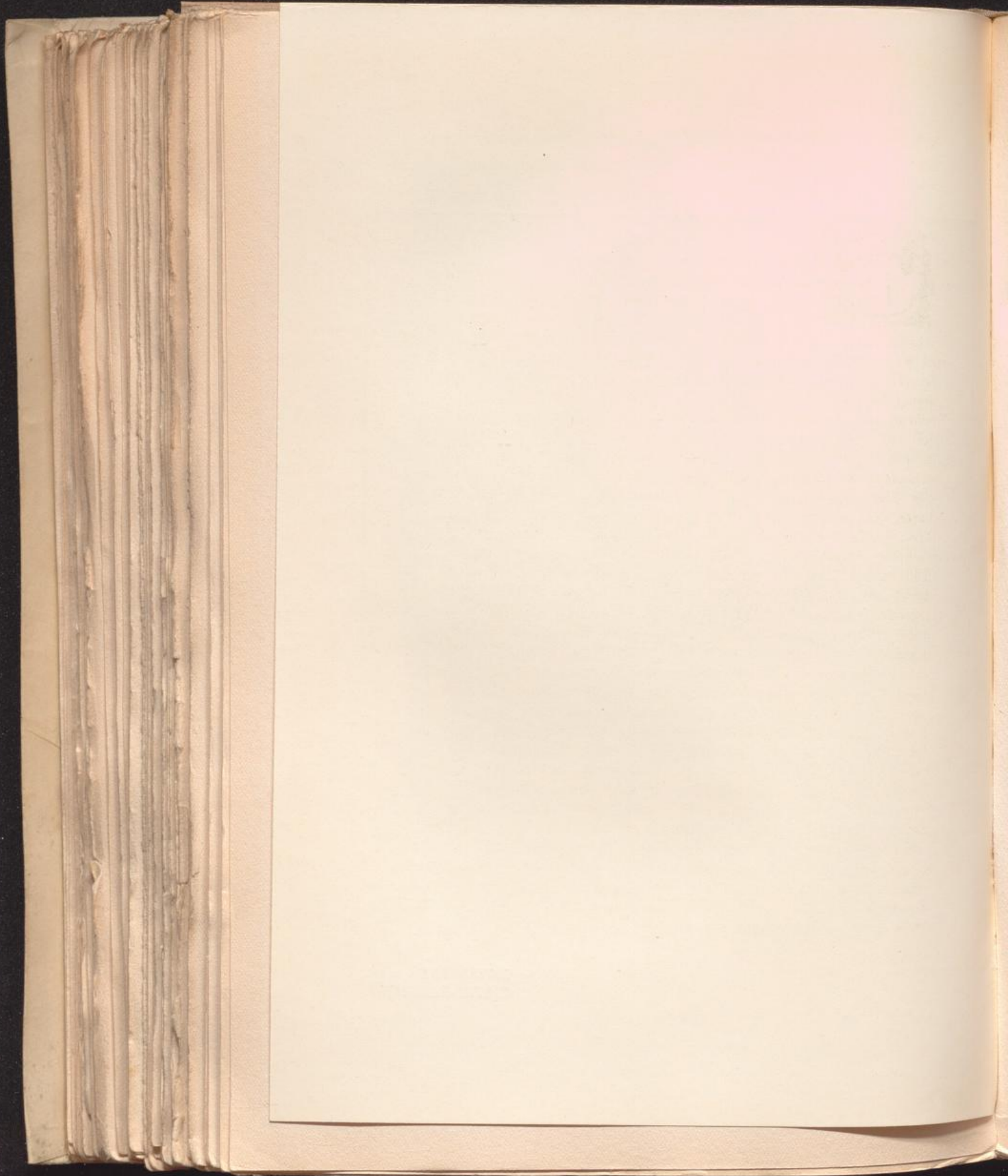
elche Schritte machte man? Die Wissenschaft davon war nicht mehr groß, man überließ die schönen Namen dem Ballett, lernte eine kleine, beschränkte Auswahl und vergaß die auch noch. Immerhin lag ein rhythmisches Gefühl darin, daß man wichtige Wendestellen der Figuren, Ecken des Karrees mit kleinen Sprüngen verzierte, und über die Namen Sissonne, Brisé, Rigaudon können wir die Vereinfachung dieses Motivs heute noch verfolgen. Schon bei Taubert ist der Rigaudonsprung ein: springen, öffnen, andern öffnen ohne springen, nochmals beide springen. Springt man den Rigaudon gekreuzt, wie es Compan in seinem Tanzlexikon als provençalisch angab, so erhält man eine Art umgekehrten Sissonne. Was Magri als Brisé anführt, ist die erste Hälfte vom Rigaudon. Es ist in jedem Falle ein markiertes Platzbetonen von ganz anderer Lebhaftigkeit, als es die altitalienische Kontinenz gewesen war.

Der gebildete Contretänzer wandte diesen beliebten Rigaudon bei allen größeren Zäsuren an, es war der Rest der Kadenz, deren Theorie einst die Tanzgelehrten so aufgeregt hatte. Noch immer galt die Pariser Schule darin als maßgebend, und selbst Gallini in seinen *Critical observations* von 1771, der 44 Kotillons mit französischen Namen publiziert, kennt keinen anderen Rigaudonsprung: geschlossen beugen, springen auf Rechten, Linken anschließen, Rechten heben und wieder gestreckt anschließen, beugen, auf beide springen und in geschlossene Stellung fallen.

Das war das Platzmarkieren. Die Bewegung selbst ging bedeutend einfacher vonstatten, auch hierin hatte man eine Art internationaler Verständigung gefunden. Vorwärts, rückwärts, im Kreise tanzte man in einem Hüpfschritt, springen und anschließen, der alte *contretemps* mit seinem *assemblé*, den man jetzt gewöhnlich *Pas de Gavotte* nannte (so werden die alten Namen herumgeworfen). Seitlich dagegen bewegte man sich *chassierend*. Das *Balancé* hatte seine eigene, gleitende Bewegung. Der *Bourréeschritt* erhält sich zunächst zögernd als Variante für den *Gavottepas*, um dann in den polnischen Tänzen zu neuem Ruhme zu erwachen. Englische und schottische Schritte ähnlicher Form tauchen dazwischen auf. Das Material für die späteren Rundtanzpas findet sich noch ungeordnet zusammen. Eine liebliche Erinnerung sind die *Pas tricotés à la Provençale*, die Fußtriller der Epoche Henri IV., die in der „*Therese*“, dem dritten Stücke der *Nouvelle Anglaise*, sich in den *Contre* hinübererben wie die orientalischen Hüftbewegungen in den spanischen Tanz oder die Niggerstöße der Beine über



CRUIKSHANK  
CONTE-KARIKATUR



die Gige, Hornpipe und den Cakewalk in die amerikanische Gesellschaft.



Der Contre verfällt ungefähr hundert Jahre nach seiner Aufnahme der Erstarrung. Anglaise, Ecossoise, Française sind einige Typen der späteren Zeit. Das Potpourri, die Vereinigung mehrerer Touren, wird Modesache. Noch bei Blasis, dem berühmten Tanzschriftsteller aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, gibt es Versuche zu neuen imitatorischen Figuren: l'aurore, la solâtre, le calife, les bacchantes, la coquette, la jalouse. Sie haben so wenig Bestand wie die übrigen Neubildungen letzter Zeit, die verschiedenen amerikanischen Quadrillen mit Figuren, wie „Nationalfest in Washington“, „Negersang“, „Mississippiserenade“, „Der 4. Juli“ oder die Imperialquadrille, die die Pariser Tanzprofessoren erfanden, der Contre Swedich, den die Herzogin von Uzès einführte, die Taglioniquadrille, die für jede Figur einen anderen Tanzschritt hatte, die archaische Quadrille de Régent und so fort. Viele hübsche Ideen gingen gerade hierbei unter, man liebte die Anstrengung nicht mehr und hielt an einer einzigen berühmten Suite fest, die mit geringen Änderungen (so fehlt unsere Tour de main in Paris Mitte des Jahrhunderts) fast drei Menschenalter lang durch die gute Disposition ihrer Figuren sich bewährte: unsere Quadrille française. Der Name Quadrille für Vierpaartanz war einst schon von Magny für eine seiner Compositionen verwendet worden, in der er wie paradigmatisch sämtliche damalige Contreschritte vorbrachte. Wir schreiten heute kaum noch, wir schlürfen bestenfalls, meist gehen wir, bis die allgemeine Konfusion uns auch daran hindert. Unsere Française ist ein Potpourri der bekannten fünf Figuren Pantalon, Été, Poule, Pastourelle und Finale, in denen der Titulargeschmack des achtzehnten Jahrhunderts noch erhalten ist. Ihre Steigerung ist nett, verständlich, volkstümlich. Der Pantalon, eine kleine Historie in Ketten- und Tour de main-Motiven wird auf die Einführung der langen Hose 1830 statt der kurzen Culotte datiert. Der Été, dessen endgültige Komposition auf Herrn Vincent genau wie der Pantalon zurückgeführt wird, hat statt der Kette als Charakteristikum das Avant-deux. Auch für die Poule, als Contrefigur eine Multiplikation von „Hose“ und „Sommer“, wird dieser selbe Vincent verantwortlich gemacht. Die Pastourelle, anderer Herkunft (diese Autoren sind wohl alle von homerischer Mythenhaftigkeit), bringt

ein neues Motiv hinzu: das En avant trois und die Ronde. Sie wurde früher auch durch eine ähnliche Tour, La Trenitz, ersetzt oder mit ihr vereinigt, die, wie la Carel, la Gardel, nach einem Tänzer benannt war. Der übrigbleibende Solist durfte in la Trenitz seine Künste besonderer Art zeigen. In Norddeutschland hat sich der alte Contre des Graces als Damensolo dieses Typus erhalten. Das Finale endlich ist nach lokalen Liebhabereien verschieden, man macht die Boulangère mit allgemeinen Rondens, die mühlenartig von einzelnen Paardrehungen unterbrochen werden, oder man wiederholt trichterweise den Eté, von chassé-croisé-Touren oder allgemeinen En avants ritornellartig umrahmt, oder man arrangiert die sogenannte Saint-Simonienne (sozialistischer Titel!) mit ihren En avants und Chaines und Changements des dames im Galopp-schritt oder wählt Moulinets oder die Corbeille, eine der beliebtesten Contretouren älterer Zeit mit ihren allgemeinen und den entgegengesetzt laufenden Rondens der Herren und Damen, die von Tours de mains geteilt sind. Diese Française ist für zwei Paare fest geschrieben, die in der Reihe, da wir Staffeltänze nicht mehr kennen, gleichzeitig arbeiten. Wird sie von je vier Paaren im Karree getanzt, so erhält man die Form des alten Pariser Kotillons. Die Wiederholungen der Musik, die im Takte angenehm wechselt, haben sich danach zu richten.

Das letzte Aufleuchten waren die Lanciers, die in den Pariser Tanzbüchern um 1850 schon erscheinen und in den sechziger Jahren als Zeremonientanz, als Quadrille à la cour des second Empire eine Verbreitung fanden wie kein Contre außer der Française. Die Lanciers, nur als Vierpaartanz ausführbar, entwickeln in ihren fünf Touren Dorset, Victoria, Moulinet, Visites und Lanciers (die Namen variieren häufig) eine organische Rhythmik vom Einzelpaar zur Gesellschaft, die die bürgerlichen Figuren der Française weit hinter sich läßt. Mit Reverenzen reichlich ausgestattet, pantomimisch begründet und reliefiert, halb Causerie, halb Zeremoniell, in einer deutlichen Steigerung von zierlichen Rendezvous zum ballettmäßigen Gesellschaftsspiel, in natürlicher Folge aller nur brauchbaren ausdrucksvollen Versbildungen stilisierter Körper vom avant deux und tour de main über die traversés, moulinets, visites, rondes zur großen Chaine und Evolution und Promenade, steht diese Quadrille in unserer Zeit wie ein wohleingerichtetes Museum aller der Amusements und Galanterien, die den alten graziilen Contre beleben. Aber eben ein Museum.

In Paris hält sich die bürgerliche Française etwas beharrlicher als nationaler Tanz, sonst werden die Contrebedürfnisse heute vollkommen gedeckt durch die unerträgliche Ausdehnung jener stundenlangen Ge-

sellschaftsspiele, die wir mit dem alten Quadrillenwort Kotillon uns zu benennen gewöhnt haben. In den Tanzbüchern des neunzehnten Jahrhunderts wächst ihre Liste zusehends. Selbst der feinsinnige Cellarius gibt dreiundachtzig Beispiele. In Hunderten von Formen beweisen sie den Übergang alter rhythmischer Unterhaltungen zur Pfändertechnik. Man rettet sich heute durch sie das letzte Zusammensein, nachdem man zu Beginn in der üblichen Polonaise sich noch dunkel der alten Branles erinnert hat, die sich hier mit Exerziermotiven mischen. Wann ist diese Polonaise mit ihrem charakteristischen Dreiviertelrhythmus als Marsch aufgetreten? Böhme findet sie musikalisch zuerst in Sachsen und denkt an die Kulturmischungen unter August dem Starken. Vielleicht kann als Bestätigung dienen, daß ich sie als Marschtanz von Paaren gleichfalls zuerst in Sachsen fand, in Charles Paulis Elements de la danse, die in Leipzig 1756 erschienen.



etzt komme ich zu den Mischformen des Contre. Der *Allemande* Contre ist ein aufnahmefähiger Rahmen für allerlei Einzelgebilde, Paarschritte, Paarverschränkungen, die ein eigenes Leben führen und fortführen können. Es gibt Contres, in denen die Ronde sich zu einem Ballett entfaltet, aber auch solche, in denen die Tour de main sich zum Rundtanz umbildet. Das Material wird selbständig und setzt neue Formen an.

Zwei solcher interessanter Mischbildungen sind in den letzten Jahrhunderten besonders auffallend hervorgetreten: im achtzehnten die Allemande, im neunzehnten die Mazurka. Deutsche und slawische Einflüsse gehen in den englisch-französischen Strom hinüber und färben die Mode.

Zunächst die Allemande. Eine altfranzösische Allemande bei Arbeau ist ein binärer Schreittanz, meist in Doppelschritten, ohne jede Paarisolierung, ein Branle, der nach einer Gegend genannt wird wie zahllose andere. Bei Pécour hundert Jahre später ist Allemande ein  $\frac{6}{8}$  Tanz,

der in schnellem, figurirten Bourréeschritt absolviert wird, so weit es Magny überliefert. Rameau aber bringt eine andere Pécoursche Allemande im gewohnten marschmäßigen  $\frac{4}{4}$ , ebenfalls in figurirtem Bourrée getanz und mit Armverschränkungen von Herr und Dame, die die Hände auf den Rücken legen, wenn sie wieder allein tanzen. Rameau hat noch kein choreographisches Zeichen für diese Tour, er zeichnet also die Tänzer an den Rand. Das ist der Anfang. Die Armverschränkungen bringen das Paar in einen Gruppenzusammenhang, wie er noch nicht da war. Es gefällt, die Gruppen so herauszuheben. Man kann die Arme vorn kreuzen, hinten kreuzen, halb vor, halb hinter, den alten, beliebten Bogendurchgang machen und so die Kreuzungen ineinander überführen wie längst durch Pirouetten die gekreuzten Füße. Diese Form gewöhnt man sich um die Mitte des Jahrhunderts Allemande zu nennen. Sie nimmt in den Recueils der Contres rapide zu. Die Choreographie dafür wird immer deutlicher ausgebildet. Man glaubt, daß durch den langjährigen Aufenthalt der Truppen in Deutschland diese Form in die französische Mode gelangt sei. In der Tat sind die Dreher mit Armverschränkungen auf süddeutschem Boden eine nationale Eigentümlichkeit. Der Rundtanz mit seinen Schikanen ist hier zu Hause, so wie er einst auch in der Volte der Provence zu Hause gewesen und sogar an den Hof gekommen und über Paris wieder nach Deutschland exportiert worden war. Die Volte war vergessen. Neu und originell wirkten die alemannischen Dorftänze, das Drehen von Paaren, ein gleichzeitiges Drehen vieler Paare mit den Armtouren. Armtouren, Dreher, Bogenpirouetten — alles war schon dagewesen, aber in dieser Verknüpfung reizte es wie eine Entdeckung der Sinne. Man führte es als Tour in den Contre ein, und es hatte rasenden Erfolg. Um die sogenannte erste Allemande in Paris, die Straßbourgeoise, entbrannte sofort ein Autorenstreit im „Mercure“. Sobald in Paris eine Erfindung literarisch diskutiert wird, hat sie ihr Publikum. Die Allemandenform mit einem bestimmten bourréeartigen Schritt wird auf sämtliche Arten Contre übertragen. In der Contresammlung des Delacuisse gibt es nicht bloß die gewohnten reinen Allemanden für vier Paare, da taucht auch eine Tiroloise in  $\frac{2}{4}$  auf, eine Alsacienne, wo sich Herren und Damen die Hand auf die Schulter legen, sogar les Plaisirs Grecs für nur drei Paare wird als Allemande getanz, und in einer Allemande, die aus der berühmten Rousseauschen Oper Devin de village gezogen ist, macht ein Paar als Figur 10 einen zwanzig Takte langen pas de deux, den die anderen sich ruhig ansehen. Das ist stilgeschichtlich wichtig. Mitten im Contre, der einer demokratischen Neigung seine Entstehung verdankt, kehrt der Blick sehnsüchtig zur

Schönheit des tanzenden Einzelpaares zurück. Die Allemande isoliert das Paar, und dunkel regen sich die Anfänge zu jenem Paartanz, der Einzelpaartanz und dennoch demokratisch-allgemein ist, zum Rundtanz des neunzehnten Jahrhunderts.

Die Allemandemode ruft eine besondere Tanzliteratur hervor. Guillaumes und Dubois' (eines Allemandenspezialisten) Werke erscheinen in den sechziger Jahren. Sie bringen Allemandencontres,  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{4}{8}$ , zu vier Paaren, die wie jeder Cotillon mit der Ronde beginnen, mit der „Main“ schließen. Wie die Menuetts damals zu Contres umgestaltet werden, so findet man hier auch eine Allemande, die von einem einzelnen Paar als Menuett getanzet wird: die Synthese des siebzehnten und neunzehnten Jahrhunderts im achtzehnten. Vor allem werden, illustriert von Stichen, sämtliche möglichen und üblichen Allemandenstellungen eines Paares, das ganze Repertoire der Armverschlingungen und Drehungen genau registriert und erläutert. Noch im neunzehnten Jahrhundert sind für die einzelnen Allemandenstellungen hübsche Namen gebräuchlich: Spiel der Wellen, Arkade, Triumphbogen, Sturz, Fenster, Spiegel. Die Formen der Bogenführungen, der Drehungen mit gekreuzten Armen, der Wechsel von Rücken- und Brustkreuzung reizt die Künstler. Sie haben wieder ein einzelnes Paar zu bewundern. Wie die Demokratie des Contres die Karikaturisten rief, so lockte die bewegliche Rokokoarchitektur der Allemanden die galanten Maler und Stecher, und dieselben Watteau und Lancret, die das Menuett anbeteten, übertrugen ihre Studien an der reizvollen Tour de main auch auf die verschlungenere Allemande. Saint Aubin aber, der große Stecher der Vergnügungen des achtzehnten Jahrhunderts, hat uns in seinem bal paré aus den sechziger Jahren, der hohen Zeit der Allemande, das Bild dreier nebeneinander in dieser Tour sich drehenden Paare hinterlassen, das künstlerisch ganz nahe vor dem modernen Rundtanz rangiert. Man denkt an die gleichzeitigen Verse Donats, die geschichtlich und ästhetisch nicht bezeichnender sein können:

L'heureuse Germanie est fertile en danseurs  
Et simple dans sa danse ainsi que dans ses mœurs,  
Elle nous a transmis celle qui, dans nos fêtes,  
A nos jeunes beautés fait le plus de conquêtes.  
Connaissez tous ces pas, tous ces enchainements,  
Ces gestes naturels, qui sont des sentiments . . . .  
Ce dédale amoureux, ce mobile berceau,  
Où les bras réunis se croisent en cerceau  
Et ce piège si doux, où l'amante enchainée  
A permettre un larcin est souvent condamnée.



Ein Bild des jüngeren Watteau, das im Liller Museum hängt, künstlerisch kaum aufregend, ist eine stoffliche Illustration dieser Mode; es ist genau in dem Augenblick des Allemandentanzes gefaßt, da sich aus diesem der Walzer loslösen will.

In den Allemandenbüchern geschah es zum erstenmal, daß nicht mehr der Schritt der Füße, sondern die Haltung der Arme als Hauptsache bei einem Einzeltanz beschrieben wurde. Die Füße waren fast in Pension erklärt. Diese Zeit interessierte der Weg und die Gruppe, und auch der Weg vereinfachte sich schleunigst. Die Gruppe blieb als Gewinn übrig, man wartete auf den Rundtanz, den noch das Ende des Jahrhunderts willkommen hieß. Der Schritt wird möglichst reduziert, wodurch er an individuellem Leben gewinnt, was er an Vielseitigkeit einbüßt. Man steuert auf das individuelle Tänzerpaar hin. Guillaume teilt die Allemandenschritte ganz kurz in zwei Klassen: bei  $\frac{3}{8}$  eine Art Balancé mit Vorsetzen der Spitze des rechten und linkem Darüberspringen nebst Umkehrung, bei  $\frac{2}{4}$  ein „bourrée jeté“, das ist 1. beugend auf rechten vorspringen, 2. linken an rechten heranziehen, 3. rechten wieder vor — also jene üblichste Form des durchschnittlichen Schrittes, die man sich jetzt Bourrée zu nennen gewöhnte, die dann als Polkaschritt wieder von sich reden machte. Vieth in seiner Leibesübungen-Enzyklopädie von 1794 gibt für die  $\frac{2}{4}$  Allemande noch dieselbe Bourréemethode an. Was dabei besonders interessiert, ist die alte Beobachtung, die schon die Renaissance bestätigte, daß man auf ungerade Takte gerade Schrittzahl nimmt und umgekehrt, eine der feinsten Kontrastwirkungen älterer Tanzkunst, die das neunzehnte Jahrhundert mit seinem bürgerlichen Bestreben, auf jeden Schlag einen Schritt zu machen, fast ganz aufgegeben hat. Als man sich zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts dafür entschied, unter Allemande nicht mehr den binären Bourréetakt, auch nicht mehr wie im Contre sowohl  $\frac{4}{4}$  als  $\frac{2}{4}$  als  $\frac{3}{8}$  als  $\frac{6}{8}$  zu verstehen, sondern nur  $\frac{3}{4}$  oder  $\frac{3}{8}$ , verwandelte sich der Allemandenschritt in den Walzer.

Walzer



ch kann nicht strikte behaupten, daß der Walzer aus der Allemande entstanden ist. Aber soviel läßt sich sagen: das Gefühl für die Bedeutung des Walzers hat die Allemande vorbereitet. Die Brücke ist sichtbar, als man glaubt. Die ältesten Walzertouren sind nichts als Allemanden, auf ein einziges Paar isoliert. Das Neue, Epochenmachende lag nur darin, daß man nicht bloß die äußere Form des Drehtanzes vom Volke nahm, sondern auch seine beliebige

Ausdehnung, die Koordination der Paare ohne Renaissanceabstufung, ohne Contregemeinschaft. Ein Paar walzt für sich, so lange es will, und jedes andere Paar hat dasselbe Recht. Das war einschneidend, es war der letzte Sieg der Sozialisierung, die der Tanz erstrebt hatte. Man ist nicht an Rangordnung gebunden, nicht an Taktzahl, nicht an Mittänzer, nicht an vorhandene Gruppenbildungen, man wählt sich seine Takte und seine Dame und stellt mit ihr das einzelne, schön tanzende Paar auf völlig koordinierter Grundlage dar. Das ist die Wirtschaftsgeschichte des Tanzes, daß er über die Verwandlungen des alten Einzelpaartanzes und des gemeinsamen Branles und Contres jetzt die Einheit findet; des gemeinsamen Einzelpaartanzes. Ökonomie und Ästhetik deckt sich. Die freie neue Form des Individuellen im Sozialen ist gefunden, und die ganze orchestrische Schönheit entwickelt sich in der Eleganz, der immer wieder verschiedenen persönlichen Eleganz der Gruppe. Wenn der Tanz die Rhythmisierung der Gesellschaft und in dieser die des Paares als sein Problem ansieht, so hat er die erste Aufgabe in den Renaissanceperioden, die zweite im Rundtanz unserer Zeit gelöst. Der Rundtanz auf einfachstem Schleifenweg, mit einfachsten Drehschritten, einfachster Armmfassung ist die feinste Abstraktion jenes rhythmischen Verhältnisses, in dem Herr und Dame sich bewegen. Er entbehrt der Repräsentation des Menuetts, aber er ist in sich lyrischer und sinnlicher geschlossen und in dieser Romantik derselben persönlichen Nuancen fähig wie das Menuett im Rahmen des zeremoniellen Stils. Er ist modern. Eine Form war gefunden, wieder einmal so lebensfähig wie die Gaillarde, wie das Menuett, wieder ein Dreivierteltakt, und nach vier Menschenaltern hat er von seiner Assimilationsfähigkeit noch nicht das geringste eingebüßt.

Es gibt eine berühmte Stelle in der Literatur, die diese soziale Geschichte der Tänze auf das merkwürdigste illustriert: der Ball des Mozartschen Don Juan. Drei Orchester spielen auf. Das erste spielt ein Menuett, das populärste aller Menuetts, und Ottavio tanzt danach mit Anna — das aristokratische Paar. Ein zweites Orchester beginnt in das erste hineinzuspielen, einen Contre in  $\frac{2}{4}$ , nach dem Don Juan mit Zerline tanzt — der bürgerliche Übergang. Ein drittes Orchester beginnt in diese beiden hineinzuspielen, einen schnellen Walzer, nach dem Leporello mit Masetto tanzt — der Volkstanz. Mozart kontrapunktierte diese Soziologie der Tänze so, daß drei Walzertakte auf einen Menuetttakt und drei Contretakte auf zwei Menuetttakten kommen: ein Unternehmen, das musikalisch zu einer unleugbaren Verwirrung führte, während es kulturhistorisch eine reizende Vereinigung der Stile den Augen darbot.

~~~~~

Langsam hat sich der Walzer verfeinert, sich beschränkt, um seine persönlichen Tugenden auf dem denkbar schlichtesten Fond spielen zu lassen. Zuerst richtet er sich bedächtig auf die neue Gleichberechtigung ein und verschmäht das altertümliche Zum-Tanze-führen nicht. Nachdem er ums letzte Drittel des achtzehnten Jahrhunderts an Beliebtheit zugenommen hat, erzählt noch Vieth von ihm: „Es können viele Paare hintereinander herumwalzen, welches sich gut ausnimmt, wenn alle richtig in der Peripherie des Kreises bleiben und alle sich nach dem einen Paare richten und zugleich führen und walzen.“ Aber das Jonglieren der Paare zwischen Paaren ist ungeübt, und so kommen Konfusionen. Der Walzer findet seine notwendigen Gegner, trotzdem, „so oft und laut er verschrien ist, er ist immer noch beliebt“. Auch hier erzieht die Bühne. In der *Cosa rara* Martinis 1787 wird ein Walzer getanzt, und es entsteht die Legende, daß dieser der erste war. Den ersten Walzer gibt es nicht. Ihn tanzten die alten Deutschen in ihren Dörfern, noch ehe er von dort in die Gesellschaft kam und von Scheuffelin in den Hochzeitstänzen geschnitten wurde. Ihn tanzten heimlich alle Allemandenpaare, bis sie das Führen und die Armverschlingungen als unwesentlich beiseite ließen. Kein Lehrer hat ihn erfunden und an einem bestimmten Abend eingeführt, sowie es keinen Erfinder der Gagliarde und des Menuetts gibt. Er reduziert sich wie alle Tänze.

Im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hat er noch die verschiedensten Façons. Der Beweis ist schnell erbracht. Aus dem Jahre 1816 ist uns ein merkwürdiges kleines Buch von Thomas Wilson erhalten, in London gedruckt, *Description of the correct method of Waltzing*, ein bibliophiles Buch, in schönem Satz, auf Subskription verteilt, mit der Tafel des sich drehenden Paares in verschiedenen Stadien wie auf den alten Allemandenbildern. Wilson unterscheidet zwei Arten Walzer, den französischen und den deutschen. Bei jenem macht man zuerst vier Schritte geradeaus, die sehr graziös aus gekreuzten Positionen konstruiert werden, beim deutschen nicht. Bei beiden sind die allemandenartigen Armverschränkungen Vorschrift: einen deutlicheren historischen Hinweis können wir uns nicht wünschen. Aber man beachte auch die Einzelheiten. Was erkennt man am deutschen? Die Grundlage des modernen Walzers, die natürlichen Schritte, die im Drehen (nicht zu vergessen!) sich ergeben, und zwar Herr und Dame umgekehrt, so daß, was er 1 bis 3 macht, auf sie 4 bis 6 fällt. Wilson sagt, die Deutschen tanzten diesen Walzer flach und gut geschlossen, nicht auf den Spitzen wie die Franzosen.

Im deutschen Walzer verteilen sich die Schritte auf die zwei Walzerakte, die eine Phrase bilden, so:



*GAVARNI, VALSE A TROIS TEMPS  
AUS: CELLARIUS, DANSE DES SALONS 1847*





Herr

1. Linken seitlich.
2. Rechten hinter linken, linken etwas hebend.
3. Linken hinter rechten mit leichtem Sprung.
4. Rechten vor.
5. Linken mit leichtem Sprung gekreuzt vor.
6. Rechten vor.

Dame

1. Rechten vor.
2. Linken mit leichtem Sprung gekreuzt vor.
3. Rechten vor.
4. Linken seitlich.
5. Rechten hinter linken.
6. Leicht springend linken hinter rechten.

Zweitens die französische Methode. Da gibt es drei Arten: langsam (in  $\frac{3}{8}$  oder  $\frac{3}{4}$ ), sauteuse in  $\frac{6}{8}$  allegretto bis allegro und jeté oder quick sauteuse in  $\frac{6}{8}$  allegro bis presto. Einleitung wie gesagt vier Schritte. Beim „langsamen“ setzt der Herr auf 1 den linken seitlich, auf 2 den rechten gekreuzt hinter; jetzt dreht er sich bloß auf 3 und kommt also mit dem rechten vor, auf 4 bis 6 sind drei Schrittschritte rechts, links, rechts gegeben, die Bourrée genannt werden. Mit Leichtigkeit wird man die alten Allemandenschritte, wie sie Guillaume überliefert hat, wiedererkennen. Die Dame macht es gleichzeitig umgekehrt. Bei der sauteuse wird immer auf jede 1 und 4 etwas gesprungen, beim jeté wird der Schritt noch verschnellert mit Sprüngen auf 1 und 3, die statt 4 bis 6 wiederholt werden — hier machen Herr und Dame mit entgegengesetzten Füßen gleichzeitig dieselbe Bewegung.

Noch herrscht Unklarheit über die Anwendung der volksmäßigen Hüpf- oder der Schleifschritte, wie sie sich in ihren schnelleren oder langsameren Tempi in der Musik dieser Zeit spiegeln.

Es sind Versuche, volksmäßige Drehschritte auf diese neue Form des Rundtanzes anzuwenden. Um sie nicht zu verlieren, ordnete man sie damals gern nach gewohnter Manier suitenartig aneinander. Auf den langsamen folgte die sauteuse, auf diese der jeté, und mit dem ersten schloß man wieder. Aber die Zukunft entwickelte anders. Sie gab jedem Schritt seine passende binäre oder ternäre Taktform, ließ Führungen und Armtouren fort und legte den eigentlichen Walzer auf der deutschen Grundlage an, mit seinem wohlproportionierten Schrittsatze, der nicht wie der französische zwischen einer zurückhaltenden Steifheit und springenden Leidenschaft schwankte.

In der Folge kämpfte nun der „Zweischrittwalzer“ mit dem „Dreischrittwalzer“. Ein Fünfschrittwalzer, den uns Cellarius als Erfindung des Perrot überliefert, blieb ephemer. Der sogenannte Zweischrittwalzer, der schon im achtzehnten Jahrhundert als Wiener Langaus beliebt ist, bestand in einer Anwendung des galoppartigen chassé auf den

~~~~~

Dreivierteltakt, bei 1 herausgehen, bei 2 still, bei 3 heranziehen und weiter mit anderem Fuß. So primitiv dieser Bau ist, genoß er doch die Bewunderung großer Tanzverständiger wie Cellarius, der so schöne Worte über die Individualität des Valseurs zu finden weiß und die deutschen Tänzerinnen höher stellt als seine Landsleute, da sie besser im Arm hängen und mehr Leidenschaft besäßen! Die kleine Beugung, das elegante Gleiten, die äußerste Reduktion auf ein Minimum von Bewegung besticht ihn, dem Valse à deux temps den Vorzug zu geben. Er verbreitet sich in Paris, wie er in Rußland und Wien auch die mondänen Liebhaber gewinnt. Er ist schneller, aber die Tempi schwanken in den Zeiten. Cellarius gibt für den Dreischrittwalzer 66 M. M. an, für den Zweischritt 88. Zorn aber stellt folgende Maße zusammen: Strauß sen. 72, Lanner 76, deutsch 69 bis 72, Paris 76, England 66 bis 69.

Der deutsche Dreischrittwalzer hat so wenig wie irgend ein anderer Tanz ein allgemein angenommenes Schema gefunden. Wenn man die Lehren von Cellarius, von Gawlikowski, von Desrat, von Zorn, von Freising für die Disposition der sechs Schritte vergleicht, findet man die Varianten jener Methode die zuerst bei Wilson als German Waltzing uns begegnete. Ich werde sie nicht analysieren und den edlen Wettstreit der Meister entfachen, sie stellen die feinsten Geschmacksurteile dar in der Bestimmung dieser sechs leisen Bewegungen, der eventuellen Gleiter, der Be- und Entlastung beider Füße, der Verteilung der Drehungen. Nur in einem Punkte zeigt sich eine prinzipielle Wandlung. Bis zur Mitte des Jahrhunderts kommt auf 1 der linke ausschreitende Schritt und vorher nur als Präparation das Vorsetzen des rechten. Später nimmt man diese Präparation hinein und macht auf 1 einen rechten Schritt, um erst auf 2 mit dem linken herauszugehen. Schuster und Schneider — sagen unsere Tanzlehrer — fangen gleich mit links an. Aber ist nicht jene alte Methode musikalischer? Der Walzer hat nun einmal seinen Akzent auf 1 und einen kleinen Nachheber auf 3, während 2 angeschleift wirkt. Also scheint mir, muß auch auf 1 der erste ausgreifende Schritt kommen, und die alte Theorie, die den rechten im Vortakt herausstellte, war von einem ebenso feinen Gefühl geleitet wie die Schule Pécours, die die Beugungen der Coupé- und Courantenschritte vor den Takt, den Schritt selbst auf den Takt disponierte und das zweite Menuettviertel pausierte.

Wenn man die Modejournale um 1800 auf die Geschmacksveränderungen im Tanze durchsieht, bemerkt man eine Neigung, aus den gemessenen Formen des achtzehnten Jahrhunderts in leidenschaftlichere, fortreibendere Tempi und Gesten sich zu stürzen. Wie in dieser Zeit alle Musiktempi unter gleichen Namen sich verschnellern, so wird auch

der Walzer eiliger, der Rundtanz reizt die Begierden an, unbekümmert um das Bild der Gesamtheit gibt sich das Einzelpaar trunkenen Rhythmen hin, die Passion, bisher ein stilles, glimmendes Feuer, wirbelt die Geschlechter herum, die nicht mehr einem Verkehr den Stil formen, sondern wiegende verschlungene Bewegungen zu einem heißen Genuß steigern. Aus der Valseuse wird die Mazurkeuse.



In der Mazurka erblicken wir das moderne Gegenstück der Allemande. Ein Mischkontre, wie diese, nimmt sie den Contre nicht mehr als Folie für die Einzeltouren, sondern diese als die charakteristischen Tanzformen, in die sie Contrefiguren intermezzoartig zwischenschiebt. Die Allemande war ein Contre, der zum Walzer wurde, die Mazurka ist ein Paartanz, der quadrillisiert wird. Seine Eigenheiten sind die Promenaden und Drehungen mit ihren nationalen Pas, während die Contres, die von diesen umrahmt werden, niemals feste Gestalt gewonnen haben und dem improvisatorischen Talent der Mazurkeuse überlassen blieben. Polen gab nicht weniger, eher mehr Anregungen zur mimischen Ausgestaltung dieser Figuren als andere Nationen; der Krakowiak, der Kujawiak, der Oberek, die zahllosen Volkstanztypen dieser hingebungsvollen Gegend boten alle Gebärden des Vorbeigehens, des Nachjagens, des Sehns, der Vereinigung dar. Ein heißer leidenschaftlicher Strom kam herüber. Zu den deutschen Elementen traten jetzt die slawischen in die französische Gesellschaft, die letzten, die eine wesentliche Umgestaltung des Welttanzes hervorriefen. Die Völker hatten nun alle gegeben, was sie zu geben hatten, die Spanier, die Italiener, die Franzosen, die Engländer, die Deutschen und die Slawen, sie waren alle an der Reihe gewesen, jedes zu seiner Zeit, zuerst die bedachtsamen, dann die volkstümlichen und zu Anfang und zu Ende die heißblütigsten beider Rassen.

*Mazurka und  
Polka*

Der slawische Einfluß rückt im achtzehnten Jahrhundert, durch die Politik unterstützt, langsam nach Westen. Taubert kennt schon 1717 aus seinem Danziger Aufenthalt die Reize polnischer Schritte. Am Ende des Jahrhunderts wird uns aus Breslau neben Walzern und Hopsrundtänzen plebejischer Art auch die Polonäse und der Mazurek gemeldet. Aber erst im neunzehnten Jahrhundert schlägt die Flamme in Paris auf.



Die polnische Emigrantenkolonie wird nicht bloß für die Kultur der Chopinschen Musik ein fruchtbarer Boden, sondern ein ganzes Reich polnisch-rhythmischer Kunst bildet sich da heraus, glühend, schwärmerisch, vollblütig, die brausende Mischung slawischer Leidenschaft und französischer Pikanterie. Von den Salons der Czartoryska geht der letzte Tanzenthusiasmus in die Welt. Mazurka, Polka, alle slawischen Formen, ungarischer Galopp, der russische Zweischrittwalzer werden Diskussions-themata größten Stils. Niemals vorher, selbst nicht in der Epoche Marcells, hat der Tanzlehrer solche persönliche Bedeutung, solche fürstliche Autorität erlangt. Cellarius, Laborde, Markowski sind in jedem ihrer Gedanken, ihrer Schritte, ihrer Handbewegungen, ihrer Erfindungen, ihrer Einnahmen, ihrer Konversationen und Erlebnisse beobachtet. Sie werden zu Wettkämpfen in die Salons geführt, wie Liszt und Thalberg, die Pianisten. Der Labordianer, sagt man, tanzt den Fuß nach innen, was seinem Schritt das echte ausländische Cachet gibt, er hebt den Absatz nur wenig, er balanciert auf der Spitze in leichter Eleganz; der Cellarianer dagegen dreht sich wieder besser, schlägt die Füße kriegerisch aufreizend zusammen, hebt die Absätze, als ob er die Beine in die Tasche stecken wollte. Tausende von Anekdoten zeichnen und karikieren die Lebensführung dieser Schulhalter, Markowskianekdoten hätten ein Journal für sich füllen können. Die Mode verfolgt Tänze wie bisher Opern, die Cosa rara oder den Freischütz. Die Frisuren und Speisen à la Polka waren das wenigste, eine unheimliche Literatur heftet sich an ihre schnellen Fersen, und die Polkajahre, um 1844 herum, reißen den ganzen Strom der Schriftstellerei, der politischen, epischen, epigrammatischen, lyrischen, der Satiren und Kalender in diese Richtung. Lithographien überschwemmen den Markt, auf denen die Episoden der Ballokale, die Tanzstunden bei Laborde, die Polkaformen um das süße Porträt des Cellarius gezeichnet werden. Cellarius bleibt der König. Seine Begeisterung für die polnischen Formen, die Mazurka, die Polka, hat einen vornehmen literarischen Niederschlag gefunden in dem elegantesten Tanzlehrbuch der unzähligen ähnlichen, die damals erschienen. Sein *Danse des salons, dessins de Gavarni, gravés par Lavieille 1847* ist ein kurzes, aber vornehmes Werk, die einzelnen Tänze von Gavarni mit zartem Stift illustriert, vielleicht das einzige optimistische Buch, das von einem berühmten Meister in diesem Fache geschrieben ist. Wozu noch *Entrechats*, wozu die alten virtuosen Künste, die *dame du monde* hat sich von der Bühne zu emanzipieren begonnen. Am *Menuett* kann man wohl immer noch Beweglichkeit lernen, wie man alte Arien übt, aber der moderne Salontanz in seinem Glanze der Pariser romantischen Zeit ist das Para-



GAVARNI, FOIRE  
AUX AMOURS



dies rhythmischer Empfindungen. Der Valseur, der Polkeur, der Mazurkeur ist jetzt der Held des Tanzes. Die Quadrille ist am Aussterben. Welche nuances de délicatesse particulières, indispensables à saisir, die die Polka variieren. Welche Verve und Trunkenheit in der Mazurka, welches Feuer des Mannes, Hingabe der Frau, ein berauscher Kampf von Autorität und Schmachten in graziösen Wellenlinien sich zeichnend, hardiesse und abandon, entrain und vernis aristocratique — kein ungefüges Überraschen, kein prüdes Zögern: il faut oser!

Und der Rausch der Tänzer klingt tausendfach wieder aus den öffentlichen Bällen, die eine steigende, faszinierende Macht werden. Von Lehrern begründet, von Unternehmern erweitert, von der Gunst eines Stadtteils, der Laune der Mode verwöhnt, reiht sich diese unübersehbare Menge der Ranelagh, Wauxhall, Chaumière, Boutin, Tivoli, Champs-Elysées, Monceau, Marboeuf, Chantilly, Frascati, Isis, Mars, Flora, Sceaux, Prado, Delta, Chateau rouge, Closerie de Lilas bis zum Bullier und Moulin rouge aneinander, die bals publics von Kulturwert, auf deren Kartuschen nicht bloß die Lieblingstänze verzeichnet, sondern in deren Festen sie geschaffen und sanktioniert wurden. Es ist eine öffentliche tanzende Welt, wie sie bisher unerhört war und niemals wiederkommen wird. Um die Tänzer jedes Standes sammeln sich Dichter und Maler, die hier ihre regelmäßige Zerstreung, Anregung, Emotion finden: die Wiege der neuen Bohémekunst. Es fließt das Material für die Feuilletons, für die Lithographien. Typen steigen in scharfer Silhouette auf: in Mabelle der Pritchard, stumm, lang, grotesk, schwarz, der elegante Brididi, der Chicard, un bon garçon joyeux viveur, dem man die Cancanerfindung zuschrieb, obwohl andere für den Komiker Mazarié stimmten, der diese lebhaften Spreizbeine in der Rolle des Affen Joko im Theater St. Martin zuerst angewendet haben soll. Es rast in dieser Zeit, in den dreißiger bis vierziger Jahren, der Cancan über die bals publics, eine tolle Mode wie einst die Volte, als Quadrillentour vereidigt, ein mädisches Auslassen rhythmischer Lust unter fauchenden Tempi, die allerletzte der sinnlichen Rasereien, die der Tanz erlebte, und die selbst die Volten-Echauffagen eines Brantôme beschämen würden, der den „Discours sur la beauté de la jambe et de la vertu qu'elle a“ zum Lobe seiner Zeitgenossen geschrieben hat. Die bals publics sind Attraktion für Fremde, Vergnügungsindustrie geworden, und der Cancan wird bezahlt. Das bunte, charakterreiche Stück Zeitgeschichte ist dahin, jenes Kulturkapitel, in dem die kleinen Bürger, die Künstlerbohème, die Unternehmer und die Volkstypen ihre originelle Quadrille aufführten. Wir stehen und warten, wir hören verlorene alte galante Worte, die von

Rohheiten erstickt werden, weiße Mädchen gleiten durch den Liebesmarkt, phantastische Namen schwirren ihnen nach, einige Paare irren in den Garten, und die fade Lampionpracht verschlingt, von ferne unheimlich surrend, eine kühl bewußte und bewachte Lust. Wir schlagen zu Hause die Bücher auf: Delvaus Cythères Parisiennes mit den Ropschen Bildern, ein seltenes Werk, in dem diese verschwundene Herrlichkeit eingeschlossen liegt.

*Polnische Pas*

Die Mazurka lebt in ihren fast improvisierten Gebärden der Ritterlichkeit und Hingebung, die sich auf dem feurigen und dennoch zurücktretenden Dreivierteltakt rhythmisierten, das erste Viertel ein männlicher Hauptakzent, das zweite weiblich sich anschmiegend, und das dritte vereinigt Kraft und Liebe in einer nochmals gehobenen Dynamik. Man improvisierte die allgemeinen Touren, man improvisierte die Details ihrer Umrahmung. Mit der Ronde nach links und rechts wird begonnen, die Promenade leitet jede Contrefigur ein und schließt mit der Drehung, der *tour à place*, *holubiec* genannt. Alle Möglichkeiten zu Improvisationskünsten sind gegeben: Reigen, Führung, Rundtanz und Contre sind in einem aufgegangen. Dennoch gewöhnt man sich an gewisse feststehende Pas, die man nach einem bewährten Geschmack verteilt. Vielfältig und doch typisch finden sich die Tanzschritte volkstümlicher Formen über die Erde zerstreut, nach den Bedürfnissen der Zeit tauchen sie in verschiedenen Namen immer wieder neu auf, niemals entdeckt und doch eine neue Sensation, stets vom Klima und der Nationalität auf feine Unterschiede in der Haltung und der Ausdrucksfarbe nuanciert. Die Mazurkaschritte, die man zur Blütezeit dieses Tanzes in Paris nannte, und die von späteren Lehrern je nach Umständen verändert wurden, waren fünf: der *pas de Mazurka*, 1. rechts springen, 2. links vorgehen, 3. rechten hinten heben und *vice versa* — der *pas de basque polonais* (was nannte man nicht alles *basque*!) ebenso, nur auf 3 den linken mit dem rechten vorschassieren, und *vice versa* — der *pas boiteux* ebenso, nur stets mit demselben Fuß; woher auch der Name — der *pas polonais* für die Promenaden und Ronden, 1. mit linkem Absatz an rechten schlagen, 2. linken heraus, 3. rechten an linken, eventuell nochmals schlagend — endlich die *tour de place* am Schluß der Promenaden, mit dem rechten vor und drehen auf Spitzen, während man die Dame in den linken wirft, und umgekehrt. Den *Coup de talon*, den die Damen nicht zu machen haben, akzentuiert der Sporn mit größerer Verve. Er ist das polnisch Nationale. Diese Analysen sind Schnitte in die lebendige Schönheit. Die freien rhythmisch reichen Promenaden, der sinnliche *Holubiec*-schwung, die Orgiasmen des Taktes  $\overset{1}{\underset{2}{\overset{3}{|}}}$ ,  $\overset{1}{\underset{2}{\overset{3}{|}}}$ , sie sind die Mazurka.



Die Slawen wurden die Bildner der lebhafteren modernen Dreiviertelschritte. Taubert schon nennt alle gebräuchlichen polnischen Tänze Dreiviertelstücke und gibt das Bourréeschema für sie an, nicht mehr das rein französische (Beugschritt mit zwei gewöhnlichen Schritten), sondern ein Mischgebilde: zwei Beugschritte mit einem gewöhnlichen. Die moderne Schule hat sämtliche Bourréetypen als Variationen der geläufigsten aller vergnügten Bewegungen ausgebildet: Fuß vor, anderen heran, wieder Fuß vor. Da trafen sich nun alte Erinnerungen und neue Wünsche, Nationales und Akademisches. Niemals ist die Polka, die Polka-Mazurka, die Mazurka, die Redowa, die Tyrolienne mit einem bestimmten Schrittcomplex plötzlich eingeführt worden. Die Schritte waren da, die Namen kamen hinzu, die Tempi rissen fort, Anekdoten über Herkunft und Einführung waren schnell erfunden. Der Polkaschritt mit dem Vortakt-hüpfen auf dem rechten, Herausgleiten des linken, Nachchassieren des rechten, Ausfall des linken und umgekehrt ist in den vierziger Jahren Mode, nachdem er längst vom Volke geübt war. Es ist der Nachkomme des Taubertschen polnischen Bourréespas. Polnische Nationalschritte, deutsche und schottische Moden, französische Schule einigen sich auf ihn. Er wird auf den schnellen  $\frac{2}{4}$ -Takt angewendet. Das ist die Polka. Die Polka wird zuerst in alter Contremanier mit parallelen und kontroversen Touren, Handgeben und Loslassen getanz, bis sie sich wie der Walzer als einfacher Rundtanz, höchstens mit der Variation à l'envers emanzipiert. Hier ist ein slawischer Schritt, der einfachste von ihnen, auf einen zweisilbigen Takt verteilt, dessen vierter Schlag im Tanze pausiert. Redowa und Tirolienne wird auf ihn dreisilbig getanz, bei der Polka-Mazurka wird er sechssilbig wiederholt, wobei der dritte der sechs Schritte je nach der Gewohnheit des Landes durch ein Hinterpeitschen des Fußes (pas fouetté) oder durch Sprung auf das nichtschreitende Bein oder durch den coup de talon ersetzt wird. Und diese erste Hälfte ist dann wieder als selbständiger Mazurkaschritt zu beobachten, typisch polnisch. So hängt die ganze Gruppe zusammen. Es sind ähnliche Gebilde, auf verschiedene Takte angewendet. Will man ihre Stilgeschichte weiter zurückführen, so findet man leicht wieder die Brücken zwischen dem polnischen Hüpf- und Schlagschritt zum alten französischen Rigaudonsprung in den Contres. Bei Vieth 1794/95 wird unter dem Namen pas marqué ein solcher scheinbar polnischer Schritt als eine nächste Stufe des Rigaudon im englischen Tanz beschrieben, foote nennt man ihn mit englischem Terminus. Ein wenig gekreuzt beschreibt er

Was sonst getanz  
wird

ihn wieder als mährischen Hanakenpas. Was will man also mehr: man könnte die Reihe vom Sissonne über den Rigaudon zum englischen und polnischen Schritt ganz schön konstruieren — alles ein Typus mit wechselnden Namen. Doch es ist glatter Boden. Die Schritte leben schärfer in der praktischen Gewohnheit als in der schulmäßigen Lehre. Kein Tanzmeister wird sich je als Glied der Geschichte fühlen und Erfindungen für Umbildungen erklären. Sie haben es uns nicht leicht gemacht.

Walzer und Polka sind im neunzehnten Jahrhundert unter den Rundtänzen die Geschwister binären und ternären Charakters, wie sie immer nebeneinander bestanden haben. Als binäre Form ist die Polka nicht so langlebig, nicht so wandlungsfähig. Zahlreiche Mischformen sind es noch weniger. Es ist das Gefolge der typischen Tänze, wie es ihnen allezeit im Schwarm nachjagte. Der  $\frac{2}{4}$ -Galopp als Chassérundtanz mit einleitenden Parallelschritten rast sich am schnellsten aus der feinen Mode heraus. Der biedermeierische  $\frac{2}{4}$ -Schottisch emanzipiert sich wie der Walzer, die Polka, der Mazurkaschritt aus älteren Übergangsformen im Contrestil, als ein Gemisch des wiederholten Polkapas mit wiederholtem Doppelspringen, also zwei uralten Volksschritten. In den Rheingegenden heißt er bayerische Polka, wofür ihn die Bayern Rheinländer nennen. So setzt die Polka-Mazurka ihre abwechselnd parallelen, abwechselnd rund getanzten Schritte aus polnischen Rhythmen zusammen, so kombiniert die Redowa die Hand in Hand getanzten Pursuites mit der walzenden Bewegung des polnischen Typus. Alles sind typische Verzahnungsversuche bestehender Schrittarten, wie sie zu allen Zeiten aufgetreten und immer in kurzen Lebensläufen wieder verschwunden sind. In dieselbe Schublade der Geschichte gehören die Mischbildungen der gewalzten Polkas und gepolkaten Walzers, wie sie unter dem Namen Berline, Coquette, Czarine, Newa, Ostendaire, Esmeralda, Impériale die Gunst der tanzenden Welt zu erringen versuchten. Amerikanische Attentate änderten nichts. Das Bostonnieren der Walzer, Polkas und Mazurkas, ein lässiges Vor- und Rückschreiten der Tempi, ist kulturunfähig. Die Washingtonpost blieb ein kleiner, vorübergehender Ballettscherz. Die eine Ostender Saison probiert die Two steps, die andere den Pas de quatre. Alles versinkt, die Sizilienne, die Varsoviene und die Tirolienne, alle Maskeraden und Stilscherze, vor dem Kunstwerk der reinsten und unverziertesten und modulationsfähigsten Rhythmisierung des Zykloidenpaares: dem Walzer. Im Glanze seiner unsterblichen Musik tanzt sich der Gesellschaftstanz ein Ende, nicht unwürdig seiner großen Geschichte.



CONSTANTIN GUYS, A MABILLE, AQUARELL-  
HOLZSCHNITT VON TONY BELTRAND



