



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Der Tanz**

**Bie, Oscar**

**Berlin, 1906**

Das Erwachen Frankreichs

---

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

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 siebenzehnten 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.

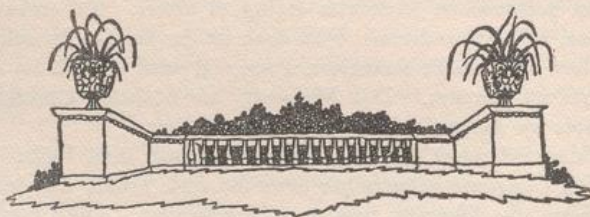
Die Bourrée selbst können wir als Tanz nicht mehr rekonstruieren. Sie lebt in unserer Musik als fröhlicher Vierteltel, sie erscheint im achtzehnten Jahrhundert als amateurhaft figurierter Solotanz, sie hinterließ den Schrittnamen für die Folge von einem Beugschritt und zwei gewöhnlichen Pas, aber ist 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