

Brevier der Tanzkunst; die Tänze bei den Kulturvölkern von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Czerwinski, Albert.
Leipzig, [1879?]

<http://hdl.handle.net/2027/uc1.aa0014914386>

HathiTrust

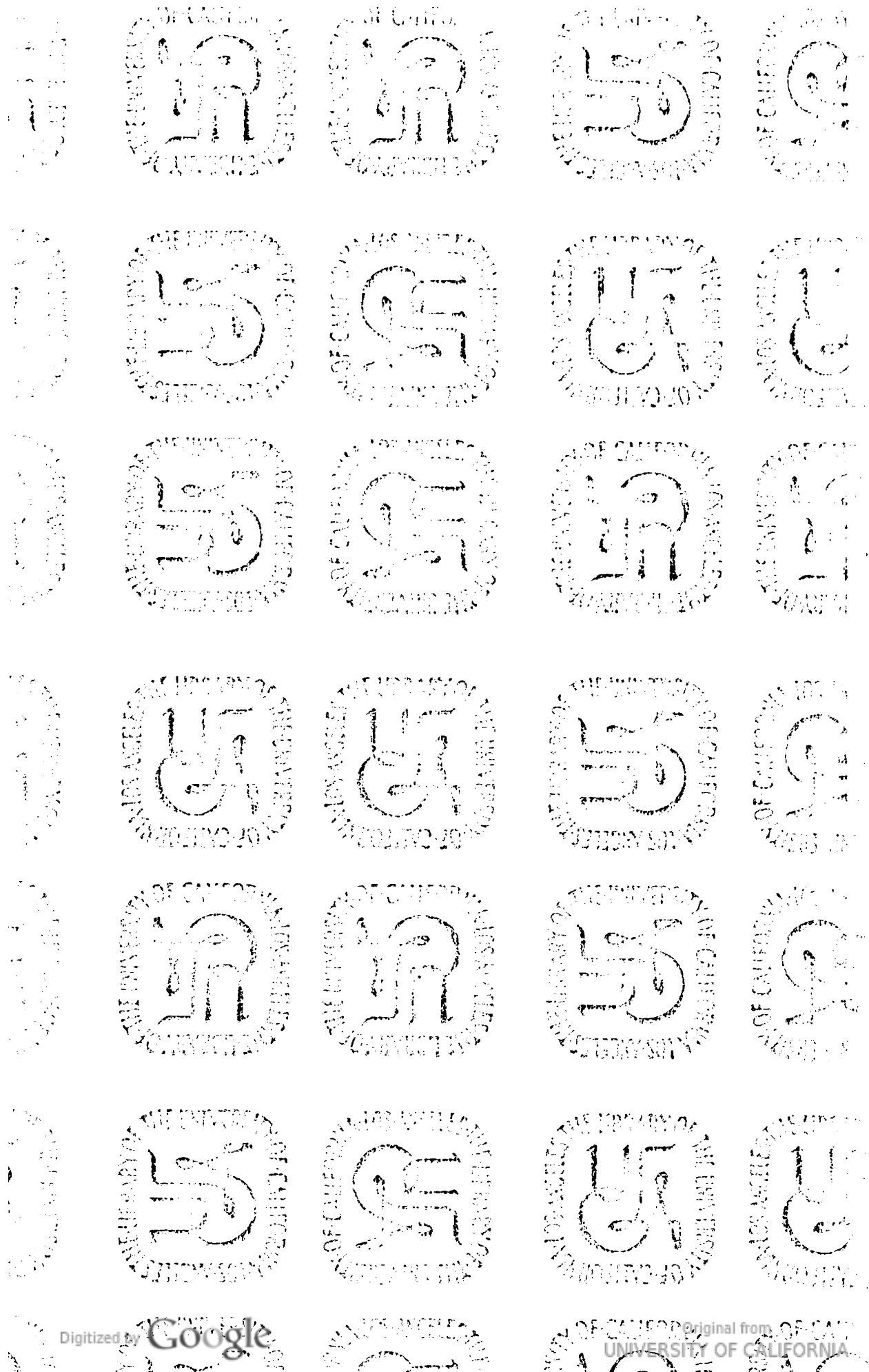


www.hathitrust.org

**Public Domain in the United States,
Google-digitized**

http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

We have determined this work to be in the public domain in the United States of America. It may not be in the public domain in other countries. Copies are provided as a preservation service. Particularly outside of the United States, persons receiving copies should make appropriate efforts to determine the copyright status of the work in their country and use the work accordingly. It is possible that current copyright holders, heirs or the estate of the authors of individual portions of the work, such as illustrations or photographs, assert copyrights over these portions. Depending on the nature of subsequent use that is made, additional rights may need to be obtained independently of anything we can address. The digital images and OCR of this work were produced by Google, Inc. (indicated by a watermark on each page in the PageTurner). Google requests that the images and OCR not be re-hosted, redistributed or used commercially. The images are provided for educational, scholarly, non-commercial purposes.



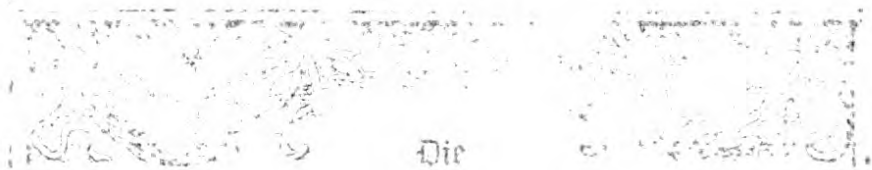






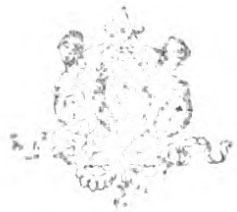
Tanz-Brevier. (Titelbild).
Digitized by Google

Leipzig: Verlag von Otto Spamer.
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA



Die
Gänge bei den Mastkarpellern
 von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart
 mit einer Abbildung
 der Gänge bei den kleineren und größeren Mastkarpellern.

Albert C. Weinski,
 Chirurg, in Wien.



Mit 50 Text-Abbildungen und einem Titelbilde.
 Verlag und Druck von Otto S. Mayer
 in
 Leipzig.



TANZKUNST



Die

Tänze bei den Kulturvölkern
von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Nebst einem Anhang:
Tanzrepertoire für kleinere und größere Gesellschaftskreise.

Von
Albert Czerwinski,
Tanzlehrer in Danzig.



Mit 50 Text-Illustrationen und einem Titelbilde.

Verlag und Druck von Otto Spamer
in
Leipzig.

Verfasser und Verleger behalten sich das ausschließliche Recht der Uebersetzung vor.



Tanz-Brevier.

Leipzig: Verlag von Otto Spamer.

GV
1601
C996

Vorwort.

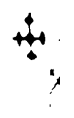
Ich glaube, dem Tanzbrevier nur wenige Worte vorausschicken zu dürfen.

Der ersten Abtheilung desselben ist meine längst im Buchhandel vergriffene Geschichte der Tanzkunst zu Grunde gelegt, die indessen eine vollständige Umarbeitung und Erweiterung im praktischen Sinne erfahren hat, so daß sie, wie ein neues Werk, selbst den Besitzern derselben willkommen sein wird. Zum ersten Male sind hier die Resultate meiner Forschungen auf dem Gebiete der Orchestik dem größeren Publikum zugänglich gemacht, und dürfte damit der Weg gezeigt sein, wie man eine Disziplin wissenschaftlich behandelt, die uns auf der Bühne so häufig erfreut und die wir im Salon Alle selbst praktisch ausüben.

Die zweite Abtheilung enthält eine Sammlung moderner Figurentänze, wie sie in gleicher Vollständigkeit wol noch nicht veröffentlicht ist.

Danzig, 28. September 1879.

Albert Czerwinski,
Tanzlehrer.





Erste Abtheilung.

Geschichte der Tanzkunst bis zur Gegenwart.

	Seite
Einleitung	3
Erste Unterhaltung. Der Tanz im Alterthum . .	7
Altägyptische Tänze. — Die Tänze der Juden. — Altgriechische Tanzkunst. — Die Tanzkunst bei den Römern.	
Zweite Unterhaltung. Der Tanz nach Einführung des Christenthums	29
Kirchentänze. — Verfall der Tanzkunst. — Wiederbelebung derselben durch die Italiener. — Neuere italienische Tänze.	
Dritte Unterhaltung. Die Tänze in Deutschland .	39
Schreit- oder Schleiftänze. — Bauertänze. — Der Siebenschprung. — Der Hochzeitstanz. — Tänze der alten Dithmarsen. — Schäfflertanz. — Bayerische Tänze. — Der Walzer.	
Vierte Unterhaltung. Die Tanzkunst in anderen civilisirten Ländern	65
Tänze der Schotten, Engländer, Schweden, Holländer, Böhmen, Ungarn, Polen, Russen, Rumänen, Türken, Neugriechen und Neugypter.	

VIII

Inhalts-Verzeichniß.

	Seite
Fünfte Unterhaltung. Der Tanz in Spanien . . .	101
Pantomimischer Tanz. — Kirchentänze. — Sarabande und Chaconne. — fandango. — Bolero. — Cachucha.	
Sechste Unterhaltung. Die französische Tanzkunst . . .	123
Niedrige Tänze. — Die Pavane. — Der Branle. — Courdion und Gaillarde. — Die Volte. — Courante. — Allemande. — Heilige Tänze. — Ausbildung des Ballets. — Chaconne. — Sarabande. — Mademoiselle de Camargo. — Vestris. Menuet. — Ceremonienbälle. — Gavotte. — Noverre. — Das heutige Ballet. — Die modernen Tänze.	

Zweite Abtheilung.

Tanzrepertoire für kleinere und größere Kreise.

	Seite
Contre-danse	231
Les Lanciers	233
Le Prince impérial	236
Les Variétés parisiennes	238
Les Menus plaisirs	241
Quadrille des dames	244
Quadrille russe	247
La Taglioni	251



Generated for Nicholas M. Engle (University of Texas at Austin) on 2019-04-15 17:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uc1.aa0014914386
Public Domain in the United States; Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Inhalt.

	Seite
Einleitung	3
Der Tanz im Alterthum	7
Der Tanz nach Einführung des Christenthums	29
Die Tänze in Deutschland	59
Die Tanzkunst in anderen civilisirten Ländern	65
Der Tanz in Spanien	101
Die französische Tanzkunst	123

— 22 —



Einleitung.

Noch stehen viele sogenannte schöne Künste in zu hohem, andere ungleich mehr bildende, anständigere, nutzbarere in zu geringem Ansehen; die Wage des Urtheils ist in der Hand der Zeit; sie, die sich langsam besinnt und dann schnell entscheidet, wird manche Gewichte ändern.

Herder.



ie Tanzkunst, d. h. nicht die Kunst des Tanzens, sondern die Kunst des Tanzes, wendet, wie die Dramatik in der Poesie, das höchste Mittel zur Erreichung ihres Zweckes an. Während die Musik durch den Ton, die Poesie durch das Wort und die Plastik, die ihr hierin am nächsten verwandt ist, durch die Materie bildet, hat sie

Goldene Leyer Apollon's,
Du, den dunkellockigen Mäusen

Einleitung.

den Menschen selbst als Material und sie wirkt durch die Bewegung auf die Phantasie. Die Form ist ihr Inhalt und daher ist sie die anziehendste der Künste, da sie, ohne einen andern Vermittler als sich selbst, sich auf ihr Ziel, die Erregung des sinnlichen Vergnügens, wendet. Hierbei bedarf sie der Hülfe ihrer drei Mitschwestern: der Plastik entlehnt sie die Gestaltungskraft, der Musik die Harmonie, die Bewegung und die Regel ihrer Bildung, endlich der Poesie den Gedanken.

Die Bewegung ist der unwillkürliche Begleiter des Affekts, und bevor man daran dachte, die Materie zu formen, den Ton zu erzeugen und harmonisch zu verbinden, ja ehe man das Wort zu dem abbildlichen Ausdruck des Gefühls verwandte, drückte man durch die Bewegung des Körpers die des Gemüths aus.

Der in solcher Bewegung an sich liegende Reiz entging den Naturvölkern eben so wenig, ja weniger als der des Tones — sie tanzten und sangen. Der Tanz ist daher zunächst der instinktive Ausdruck der Freude am Leben.

Jedes Volk auf den ersten Ansätzen zur Kultur, die sich immer da finden, wo die einzelnen Menschen zur Gesellschaft zusammentreten, erfreute sich daher zuerst am Naturtanz — später an der lyrischen (Natur-)Poesie, am Volksliede.

So muß der heitere Tanz als die Basis der Künste angesehen werden; er ist die natürliche, der tragische (seriöse) Tanz aber die künstliche Entwicklung der Bewegung.

Aus dem seriösen Tanz erst entsprang die Plastik, unzweifelhaft die jüngste der vier Schwestern, die das Schöne dem Menschen vergegenwärtigen. Sie bildet das räumlich

Bugleich ein gemeinsam eigenes Gut!
Beinen Akkorden hordjet der Tanz, der Freudenfürst;

Einleitung.

festgesetzte, das Ruhende, gleichsam die Ruhe der Bewegung, und in ihr liegt, als letzter Hintergedanke, die Erinnerung an den Tod, die unlösbare Aufhebung der Bewegung des menschlichen Körpers, verborgen.

Die Tanzkunst ist in diesem Betracht *naiv*, die Plastik *sentimental*.

Die Musik war durch ihr Medium an eine langsamere Entwicklung gebunden. Sie bedurfte einer höheren Stufe der Intelligenz, um aus dem ersten rohen Zustande sich nur zu jenem Rang im System der Künste zu erheben, den der Naturtanz und die Naturpoesie sogleich inne hatten. Die Verbindung zwischen Tanz und Musik war zwar schon Anfangs nicht ohne Bedeutung, doch erst auf den Höhen ihrer Erfolge traten beide unzertrennlich zusammen. Auf der höchsten Stufe seiner Ausbildung suchte der Tanz sich auch mit der Poesie zu verbinden. Er borgte von ihr den Gedanken, d. h. er erhob sich zum Ballet.

Die Tanzkunst trat wie keine der Künste (selbst nicht die Poesie) in das Leben ein, befähigt dazu durch den Umstand, daß sie in der bequemsten Vermittlung (der selbstthätigen, anspruchslosen Bewegung) ihren Zauber wirken lassen kann, und dadurch, daß sie mehr als Poesie, Musik und Plastik die Mithätigkeit in Anspruch nimmt, daß sie mehr als jene subjektiv ist. Sie ist für unsere Kultur eine Nothwendigkeit, sie ward einer ihrer Träger und Stützen. Daß der Tanz als Kunst heute indessen so wenig gepflegt wird, ist ein großer Fehler, denn er soll zu den Künsten gezählt und als Kulturmittel betrachtet werden, während er jetzt auf der Bühne wie im täglichen Leben nur eine untergeordnete Stufe des Zeitvertreibs einnimmt.

Dir lauschen die Sänger,
Wenn Reigenanföhrende Lieder

Einleitung.

Vorwärts schreitet überall der forschbegierige Sinn des Jahrhunderts; Wissenschaften und Künste streben regsam empor zur Vollkommenheit. Auch die Tanzkunst muß der allgemein herrschende Geist ergreifen und dieselbe auf eine höhere Stufe so würdig neben ihre jüngeren Schwestern stellen, wie sie nach dem vielfach beigebrachten Zeugniß achtungswerther Denker und Kunsttrichter lange schon zu stehen verdient.



Du zu hallen beginnst,
Von sanftem Schlage berührt.

Pindar.




Erste Unterhaltung.

Der Tanz im Alterthum.

Altägyptische Tänze. — Die Tänze der Juden. — Altgriechische
Tanzkunst. — Die Tanzkunst bei den Römern.

Was aber könnte wol unbilliger sein, als wenn man
um der schlechten Tänzer willen die Tanzkunst selbst ver-
dammen wollte?
Lucian.

as Gefallen an dem, was unter den verschieden-
artigsten Modifikationen „Tanz“ genannt wurde, ist
uralt und tief in der menschlichen Natur begründet. Alle
Völker und alle Zeiten kannten den Tanz und überall hat
er sich eigenthümlich, dem Lande, dem Charakter des Volkes,
dem Klima, den Vorstellungen und Umgebungen der Menschen

Der Tanz hat gleich dem Gesange seinen Ursprung in den Tiefen
der menschlichen Natur.

Der Tanz im Alterthum.

gemäß ausgebildet. Schon in den frühesten Zeiten und bei den Völkern des Alterthums war der Tanz ein Erforderniß bei allen religiösen und weltlichen Darstellungen.

Altägyptische Tänze. In Aegypten tanzte man nicht nur bei den Festlichkeiten, die zu Ehren des Apis veranstaltet wurden, und bei sonstigen mit dem religiösen Kultus zusammenhängenden Veranlassungen, sondern man betrachtete den Tanz wie bei den Griechen als eine körperliche Übung und als ein nothwendiges Requisit guter Erziehung. Die ägyptischen Priester stellten in ihren Tänzen den Lauf der Gestirne und mythologische Scenen aus der Geschichte des Osiris und der Isis dar, die während mehrerer Tage an den Ufern des Nils aufgeführt wurden. Bei den tollen Festfeiern zu Bubastis war Gesang und Tanz ein Haupterforderniß und bei Leichenbegängnissen waren Trauerreigen und Todtentänze seit uralten Zeiten im Gebrauch. Daß man es in dieser Kunst schon im grauen Alterthum zu einer bedeutenden Höhe gebracht haben muß, ersehen wir aus den Abbildungen altägyptischer Tänzer, von denen man z. B. eine Gruppe von fünf tanzenden Figuren, welche verschiedenartige Pas machen und Stellungen einnehmen, in der Grabesgrotte Amenoph's II. zu Theben antrifft, der bereits im 15. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung lebte. Man findet auf den alten Denkmälern eine große Anzahl ähnlicher tanzender Gruppen, sowie von einzelnen Individuen, die sich bald frei, bald Instrumente spielend in mannichfaltigen Stellungen, jedoch stets mit einem gewissen Anstand, bewegen. Aus allen diesen Darstellungen des altägyptischen Tanzes spricht eine große Eurhythmie bei allen Bewegungen der Tänzer. Sie sind nämlich dem Zustande des gebildeten Menschen ganz angemessen, und sämmtliche hierbei handelnde Figuren verrathen in ihren mannichfaltigen Geberden große körperliche Fertigkeit und

Ich höre das Geschrei eines Singetanzes.

Moses.

Altägyptische Tänze.

Biegsamkeit und sprechen, insofern der Tanz den unwillkürlichen Ausdruck des Gemüthszustandes anzudeuten pflegt, innere Ruhe und eine Stimmung aus, die große Sanftmuth und Selbstzufriedenheit verräth. Der altägyptische Tanz drückt daher in seinen verschiedenen Modalitäten nicht eine bloße wilde und ungebundene Freude, wie bei den Tänzen der meisten unkultivirten Völkerschaften, oder Gefühle der rohesten Sinnlichkeit, wie dies noch heutigen Tages bei den gegenwärtigen Bewohnern Aegyptens der



Ägyptische Tänze und Tanzstellungen.

fall ist, sondern freudige, mit Ernst und Würde gepaarte Gefühle aus. Wenn der Engländer Lane in seinem Werk: „Ueber die Sitten und Gebräuche der alten Aegypter“ behauptet, daß man auf den alten Denkmälern Frauen im vollkommensten Stande der Unschuld vor Männern tanzend abgebildet finde, so hat er sich wahrscheinlich durch den Umstand täuschen lassen, daß man bei den Frauen meistens die Contouren des ganzen Körpers durch das nur leicht angedeutete Gewand durchschimmern sieht. Merk-

Heilig ist dem geweihten Sänger der Psalmen der Tanzchor, den er dem Heiligsten zu Ehren selbst anführt in der Wonne seines Herzens.

Der Tanz im Alterthum.

würdig ist die Darstellung des einen Tänzers, der mit dem vertikal in die Höhe gehobenen Fuß eine Pirouette macht. Die alten Aegypter kannten also bereits in frühester Vorzeit die Pirouette, die mit Unrecht für eine Erfindung der späteren italienischen oder französischen Tanzkunst gilt. Uebrigens war der Tanz in Aegypten nach gewissen unveränderlichen Regeln und Gesetzen gebildet, von denen keine Abweichung stattfinden durfte, wie überhaupt in allen Künsten, die auf die Sitten einen Einfluß hatten und die mit der Religion in Verbindung standen, jede Neuerung auf das Strengste verboten war.

Tänze der Juden. Es ist wahrscheinlich, daß die Juden die religiösen Tänze der Aegypter in ihren Gottesdienst mit aufnahmen und sie bei allen freudigen Gelegenheiten in Ausführung brachten. So wurde nach dem Durchzuge durch das Rothe Meer ein festlicher Tanz angeordnet, und „Mirjam, die Prophetin, Aaron's Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken am Reigen, und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen.“ Der Tanz um das goldene Kalb war eine Nachahmung der ägyptischen Apis-feierlichkeiten, und wenn auch Moses in seinem Eifer die abgöttischen Reigen störte, so ging doch deren Gebrauch unmerklich über in den Gottesdienst der Juden. Aus der Beschreibung jenes berühmten Tanzes, den David vor der Bundeslade „mit aller Macht“ aufführte, ersehen wir auch, daß die heiligen Tänze der Juden nicht aus einem feierlichen, wohlgeordneten Schreiten bestanden, wie etwa die Umzüge bei Prozessionsfeierlichkeiten der katholischen Kirche, sondern wirkliche, vielleicht nur pathetische und langsamere Bewegungen eines wahrhaften Tanzes darstellten. Von jährlichen Festen, bei denen getanzt wurde, finden sich ebenfalls Beispiele. So erkennen wir in den Psalmen auch viele Spuren von der

Nirgend beinahe erscheint die griechische Poesie ohne Gesang, und dieser wiederum forderte überall auf zu schwebendem Reigen.

Tänze der Juden.

Einführung der Chöre von Sängern und Tänzern beim Gottesdienst. In den Tempeln von Jerusalem, auf Garizim und in Alexandrien waren eigene Chöre, auf denen zu Lob- und Dankliedern die heiligen Tänze mit großem Pomp getanzet wurden. In späteren Zeiten, unter der Regierung Herodes' des Großen (um das Jahr 39/24; er regierte von 40—4 v. Chr.), wurde sogar zum großen Verdruß desjenigen Theils der Nation, der an den alten Sitten festhielt, ein Theater im römischen Stil in Jerusalem erbaut, auf dem sich auch Tänzer produzierten. Josephus, der dies berichtet, erzählt nicht, ob es einheimische oder fremde Künstler waren; jedenfalls ist aber das Letztere der Fall, und Herodes ließ, um sich seinem hohen Gönner, dem römischen Kaiser Augustus, verbindlich zu zeigen, diese Aufführungen im römischen Geschmack auch von römischen Künstlern ausführen.

Altgriechische Tanzkunst. Kein Volk aber behandelte die körperliche Bildung ernsthafter, wichtiger und systematischer als die alten Griechen. Bei ihnen machte die Tanzkunst den wichtigsten Theil der Jugenderziehung aus und galt als eine dem Körper heilsame Disziplin, der man sich selbst noch in späteren Jahren unterwarf. Sie stand in so hohem Ansehen bei ihnen, daß man Götter und Göttinnen als Tänzer und Tanz-Erfinder bezeichnete und die berühmtesten Heroen als Anordner festlicher Reigen betrachtet wurden. Machten doch die in den von Orpheus und Musäos eingesetzten Mysterien vorkommenden Tänze ein so wesentliches Stück dieser geheimnißvollen feierlichkeiten aus, daß man von Jemand, der die Mysterien ausgeplaudert hatte, zu sagen pflegte, er habe den Tanz verrathen. Wahrscheinlich nahmen die Griechen diese heiligen Tänze mit dem ihnen aus Aegypten und Kleinasien zugeführten Kultus auf, indem sie, wie Strabo sagt, solche für besonders

Chor der Greise: **G**ünglinge waren einst wir,
Rüstig und tapfer im Kampf.

Der Tanz im Alterthum.

geeignet hielten, die Seelen der Menschen mit der Gottheit zu vereinigen. Vornehmlich sind hier die zur Verehrung Apollon's bestimmten Hyporchemata zu erwähnen, worunter man eigenthümliche Lieder verstand, die unter Begleitung der Cither oder Flöte abgesungen wurden, und nach denen man um den Altar und in späteren Zeiten sogar um den ganzen Tempel herumtanzte. Athenäos glaubt, daß das Hyporchema ein komischer Tanz gewesen sei und mit dem Cordag Aehnlichkeit gehabt habe, er widerspricht sich aber, indem er ausdrücklich sagt, daß die Dichter der hierzu gebräuchlichen Tanzlieder es nicht gestattet, sich bei der Ausführung dieses Tanzes in Stellungen und Geberden von dem edlen und männlichen Charakter zu entfernen, der ihrer Bestimmung nach in dem Hyporchema herrschen sollte. Auch Bürette ist der Meinung, daß es ein Tanz ernsthafter Art gewesen sein müsse, weil es zur Verehrung Apollon's bestimmt war, und, während das Opfer brannte, um den Altar getanzet wurde. Zu einem solchen Zweck würde ein komischer Tanz allerdings nicht geeignet gewesen sein. Nach Plutarch wurden übrigens die Hyporchemata nicht mit der Flöte begleitet, wie die komischen und satyrischen Tänze, sondern allein nach dem Klange der Cither ausgeführt. Die ersten Erfinder dieser Tänze sollen nach Einigen die Kureten gewesen sein, die nach Lucian Priester der Cybele, nach Strabo aber phrygische Flötenspieler waren. Plutarch bezeichnet Xenodamos als einen vorzüglichen Komponisten derselben. Uebrigens werden diese Hyporchemata gerade eine solche Art von heiligen Tänzen gewesen sein, wie sie auch bei den Aegyptern und Hebräern bekannt waren. Als David um die Bundeslade tanzte, führte er nach hebräischer, vielleicht sehr wenig verschiedener Art ein Hyporchema aus; und so wie überhaupt von den alten jüdischen und heidnischen

Chor der Jünglinge: **Ensig!** wir sind es noch heut,
Möchten es zeigen durch That.

Altgriechische Tanzkunst.

Ceremonien viele in die neueren christlichen Religionsgebräuche übergegangen sind, so scheinen insbesondere Spuren der alten Hyporchemata in den Prozessionen der katholischen Kirche um den Altar, bei Austheilung des Abendmahls, gewissermaßen noch vorhanden zu sein; man muß sich aber unter den religiösen Tänzen der alten Griechen nicht bloß Ergüsse kindlicher Freude, sondern schon vollkommen ausgebildete pantomimische Darstellungen denken.



Griechischer Reigentanz.

Dieses beweisen die alten Denkmäler, auf denen solche Tänze abgebildet sind, und Pollux' Beschreibung der aus Pantomime und Tanz bestehenden Aufführung, die den Sieg des Apollon über den Drachen Python in fünf besonderen Handlungen oder Akten nachahmte. In diesem uralten heiligen Ballet wurde der Anfang gemacht mit Vorbereitungen zum Kampfe und zugleich mit Erforschung des Ungeheuers, ob dasselbe in seiner Größe und Kraft eines Gottes wol würdig sei. Hierauf folgte die Herausforderung; dann der Kampf; darauf die Erlegung und endlich das Siegesfest, welches durch fröhliche Tänze gefeiert wurde. Flöten, Kitharen und Trompeten begleiteten die bedeutsame Handlung mit charakteristischem Ausdruck, der so weit getrieben wurde, daß man das Zähneknirschen des verwundeten Thieres durch

Chor der Knaben: **Wir auch werden es sein!**
Doch dann entschwindet der Ruhm.
Dreihöriges spartanisches Tanzlied aus Plutarch.

Der Tanz im Alterthum.

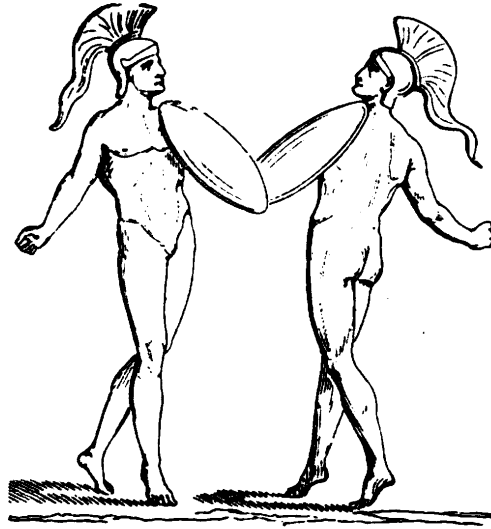
eigenthümlichen Trompetenschall nachzuahmen suchte. Thiersch (Pindar. Einl.) sagt von dieser pantomimischen Darstellung: „Offenbar erschien dabei ein geübter Tänzer als Apollon, begleitet von einem Chor Delphiern; und wahrscheinlich erregte ein solcher mimischer Künstler, bei Darstellung des Augenblicks, wo der zürnende Gott den Pfeil absendet, die Phantasie jenes großen Bildhauers, der in dem vatikanischen Apollon ihn in diesem Augenblicke und in der ganzen Bewegtheit, die eine solche mimische Darstellung herbeiführte, gebildet hat.“ In jener frühen Zeit, wo der Tanz, durch die Religion geheiligt, mit Leben und Kunst auf das Innigste zusammenhing, waren die großen Dichter auch die eigentlichen Meister dieser Kunst. Thespis, Phrynichos, Pratinas u. A. haben die Tanzkunst gelehrt; Arion und Tyrtaos sind Erfinder berühmter Tänze, und der große Dichter Aeschylos hat sich um die Erweiterung der Geberdenkunst, sowie um die Veredlung des scenischen Tanzes überhaupt sehr verdient gemacht.

Während in den ältesten Zeiten des Homer und Hesiod die Tänze nur als Gegenstände der Erholung bei Gastmählern und Hochzeiten genannt werden, wurden sie später auch ein nothwendiger Theil der theatralischen Aufführungen. Als solche waren sie noch in den Zeiten, wo die griechische Bühne den höchsten Gipfel ihrer Vollendung erreicht hatte, allgemein beliebt. Platon führte mit einem Chor tanzender Knaben kostbare cyklische Reigentänze auf, und Alcibiades ergötzte das Volk häufig durch theatralische Darstellungen und Tänze, deren Glanz den Neid seiner Mitbürger erregte. Daß ein so großer Werth auf diese Tanzspiele und Tanzfeste gelegt wurde, ist nicht zu verwundern, da die größten Männer, Dichter, Feldherren und Weltweise, sich selbst sehr ernsthaft mit der Tanzkunst beschäftigten. Sophokles war ein berühmter Tänzer und Reigenführer, der schon als

Wo sind mir die Rosen? Wo die Viole?
Wo grünet mir lieblicher Eppich?
Volksreigen aus Athenäos.

Altgriechische Tanzkunst.

Knabe nach der Schlacht bei Salamis, nach Einigen nackend, nach Anderen aber bekleidet, um die Trophäen getanzet haben soll; Epaminondas wurde als sehr geschickt im Tanze gerühmt, und Sokrates bekräftigte seine feurige Lob- und Schutzrede auf die Tanzkunst am besten durch die That, indem er den Tanz nicht nur erlernte, sondern, weit entfernt, etwas Unanständiges für einen Mann in seinen Jahren darin zu finden, ihn auch fleißig übte.



Corybantentanz,
nach einem griech. Basrelief im Vatikan.

Er zählte das Tanzen unter die schweren und wichtigen Disziplinen, und betrachtete es als eine der wichtigsten schönen Künste, weil es im Außern und zugleich auch im Innern Ebenmaß und Mensur, Anstand und musikalische Schönheit erzeuge, worauf er, wie sein ganzes Zeitalter, einen überaus hohen Werth legte. Plato, der das Tanzen eine liebliche und freudige Gabe der Götter nennt, bezeichnet jene, die keine Lust dafür bezeigen, geradezu als grobe und unartige Tölpel (Lib. II. de Legibus).

Munter ihr Kinder!
Vorwärts den Fuß,
Tanzt mit zierlichem Schritt. Tanzlied aus Lucian.

Der Tanz im Alterthum.

Es ist natürlich, daß die Griechen bei ihrem feinen Auge für körperlichen Anstand in Gang, Haltung und Bewegung diese bei uns leider zu oft als bloße Aeußerlichkeiten betrachteten Dinge sehr schätzten und werth hielten. Sie gingen hierin so weit, daß sie von der Bewegung und dem Gange einer Person auf deren Charakter schließen zu können glaubten. Bei ihnen herrschte die größte Sittsamkeit, im Gesichte sowol als in allen ihren Bewegungen; schon das schnelle Gehen war ihrem Begriff des Anständigen entgegen. Daher tadelt Demosthenes den Nicobulus, daß er auf diese Art einhergehe, und stellt in seiner Rede ausdrücklich das freche Sprechen und das schnelle Gehen zusammen. Diese Sittsamkeit beobachteten die alten Künstler selbst bei den Statuen der Tänzer und Tänzerinnen, mit Ausnahme der Bacchantinnen, und Athenäos sagt, daß jede Stellung dieser Figuren nach dem Numerus abgemessen wurde, und daß in den späteren Zeiten ihre Statuen wieder den Tänzern zum Muster gedient hätten, um sich in den Grenzen des Anstandes und der Sittsamkeit zu erhalten. Von dieser gefälligen Wohlbewegung spricht auch Platon, wenn er von einigen mit ihrem Lehrer Protagoras lustwandelnden Schülern sagt: „Diesen Chor aufmerksam betrachtend, ergötzte ich mich besonders daran, wie artig sie sich in Acht nahmen, niemals dem Protagoras vorn im Wege zu sein, sondern, wenn er mit seinen Begleitern umwendet, wie ordentlich und geschickt diese Hörer zu beiden Seiten sich theilten und sich dann im Kreise herumschwenkten, um fein artig immer hinten zu bleiben.“

So viel nun auch über die alten griechischen Tänze geschrieben ist, und so sehr man sich zu einer Zeit Mühe gab, über sie gelehrte Forschungen anzustellen, so können wir uns von ihnen doch kaum mehr als eine skizzenhafte Vorstellung machen, da das Alterthum von denselben als von

Weitgepriesener Held Alkinoos, mächtigster König,
Siehe, du rühmst dich der trefflichsten Tänzer auf Erden,
Und du behauptest den Ruhm, mit Staunen erfüllt mich der Anblick.

Altgriechische Tanzkunst.

einem Alltäglichen uns nur spärliche, bruchstückartige Berichte hinterlassen hat. Wenn indeß der gelehrte Scaliger den pyrrhischen Tanz in vollständiger Rüstung vor Kaiser Maximilian I. aufführte, und der steife Professor Meibom zur allgemeinen Erheiterung Angesichts des schwedischen Hofes unter der Königin Christine nach einer altgriechischen Arie altgriechisch zu tanzen versuchte, so waren dies eben nichts weiter als Charlatanerien, an die Beide vielleicht selbst glaubten, die aber von der Kritik zurückgewiesen werden müssen, da selbst Meursius, der über diese Tänze ein besonderes Werk verfaßt hat, in welchem man 189 derselben aufgeführt findet, von vielen wenig mehr als den Namen zu berichten weiß.

Waffentänze. Unter dieser großen Anzahl griechischer Tänze steht der pyrrhische Waffentanz obenan. Er war ein lebhafter, feuriger Tanz, der in allen seinen Gängen und Schritten geregelt, in seinen Stellungen studirt und in seinen Bewegungen vollkommen rhythmisch war, und der als Vorübung zur geschickten Waffenführung dienen sollte, indem man alle Bewegungen nachahmte, die im Kriege vorkamen. Einen solchen Tanz, an dem auch Tänzerinnen Theil nehmen durften, beschreibt Xenophon (Anabasis lib. VI): „Jetzt erschien ein Mysier mit einem runden Schilde in jeder Hand, und tanzte bald so, daß er mit Zweien zugleich zu fechten schien, bald so, als stritte er nur gegen Einen; bald machte er viele Wendungen und stürzte über den Kopf, wobei er immer die runden Schilde behielt. Zuletzt tanzte er wie ein Perser, wobei er die Schilde zusammenschlug, auf die Kniee fiel und wieder aufstand; und alles Dieses that er nach dem Takte einer Flöte. Als der Mysier sah, daß die Gesandten der Paphlagonier dieses anstaunten, so beredete er einen Arkadier, der eine Tänzerin hatte, dieselbe, auf das Prachtigste bewaffnet und einen leichten Schild haltend, vorzuführen. Diese tanzte den Pyrrhichos sehr geschickt

So geht es in der herrlichen Athene zu:
Kaum steigt der Duft des Weines in die Lüftern,
So fängt, was Füße hat, zu tanzen an. Athenäos.

Der Tanz im Alterthum.

und erhielt laut klatschenden Beifall. Auch zwei Thraker traten auf und hielten einen Waffentanz nach der Flöte; sie thaten dabei leichte und hohe Sprünge und schwingen die Schwerter. Zuletzt hieb Einer auf den Andern zu, so daß Alle glaubten, er habe ihn todt geschlagen. Er hatte aber den Hieb mit Kunst angebracht. Hierüber erhoben die Paphlagonier ein lautes Beifallsgeschrei. Nachdem nun der Sieger den Andern der Waffen beraubt hatte, verließ er mit Gesang das Gefecht, und man trug den Ueberwundenen als todt hinweg; er aber hatte keinen Schaden bekommen.“ Uebrigens kannte man sehr viele Arten dieser Waffentänze, die alle mit dem Gattungsnamen des Pyrrhichos bezeichnet wurden. Athenäos beschreibt einen dem Bacchus geweihten pyrrhichischen Tanz, in welchem die Siege dieses Gottes über die Indier und die Geschichte der Penthea dargestellt wurden, und wobei die handelnden Personen statt der Waffen Thyrsusstäbe und Fackeln trugen.

Ein sehr alter Reihentanz war der Hormos, der nach Lucian Aehnlichkeit mit einer Halskette hatte, und den einige Archäologen in dem von Dädalos erfundenen Tanze erkennen wollen, den Homer, als auf dem Schilde des Achill von Vulkan abgebildet, also beschreibt:

Blühende Jünglinge dort, und viel gefeierte Jungfrau
Tanzen den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend. —
Kreisend hüpfen sie bald mit schön gemessenen Tritten
Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Cöper
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laure;
Bald dann hüpfen sie wieder in Ordnungen gegen einander.
Zahlreich stand das Gedräng' um den lieblichen Reigen versammelt,
Innig erfreut.

(Ilias XVIII. 595.)

Ein ähnlicher Figurentanz war der Geranos (Kranich), den Theseus erfunden hatte und in dem die Irrgänge des Labyrinths dargestellt wurden.

Tonische Schwingungen zu lernen,
Lernt sich die mannbare Jungfrau.

Horaz.

Allgriechische Tanzkunst.

Bacchische Tänze. Der Cordax war ein berühmter komischer Tanz, indem trunkenen Lustigkeit und freche Geberden herrschten. Man findet ihn häufig auf alten Bildwerken dargestellt, wo ihn trunkenen Mänaden, die aber dabei selten oder nie den Fuß bis über das Knie erhoben haben, in Verbindung mit Satyrn und Faunen tanzen, welche die verzerrtesten Bocksprünge machen und oft in unnatürliche Ausbrüche üppiger und zügelloser Wildheit ausarten. Immer aber sind hier die Stellungen der Tanzenden von größter Mannichfaltigkeit, überaus zierlich und einen gefälligen Kontrast zu einander bildend. Dieser so wie andere komische Tänze waren bei den Griechen besonders den Satyrn und Silenen zugetheilt, welche im Gefolge des Bacchus als Lustigmacher und leichtfertige Tänzer erscheinen. Bei der Feier der Dionysien sah man die Tänzer in eigenthümlichen Stellungen und drastischen Bewegungen diese fabelhaften Wesen nachahmen.

In seiner eigentlichen Kunstform scheint der Tanz aber durchaus anständig und sittig gewesen zu sein, denn auch der arglos heitere Anakreon verschmähte es nicht, in hohem Alter, den Silenus nachahmend, zu tanzen, und selbst der strenge Plutarch erlaubt ohne Einspruch beim Gastmahl den Tanz des Satyrs. Longus versinnlicht uns einen bacchischen oder satyrischen Tanz in folgender Schilderung: Der Greise einer, berühmt im Tanze, küßte die Chloe und Daphnis, und diese nunmehr standen rasch auf und tanzten die Mythe des Lamon. Den Pan stellte Daphnis dar, Chloe aber die Syring. Jener war in seinem ganzen Wesen liebend und zärtlich überredend, diese jedoch zeigte nur spöttisch lächelnde Mienen vernachlässigender Geringschätzung und suchte endlich zu entfliehen. Er verfolgte sie und lief dabei, den thierischen Fuß nachahmend, auf der äußersten Zehenspitze; sie aber malte nun in ihren Geberden die

Verbinde mir Nyssiens und Anossiens
Leichtfertige Tänze im Augenblick,
Denn ich bin jetzt bemüht, sie zu tanzen. Sophokles.

Der Tanz im Alterthum.

Erschöpfung von rascher Flucht. Endlich schien sie sich in Moor und Wald verborgen zu haben, als Daphnis rufend einher lief, die Flöte nahm und, stets vergeblich umher-suchend, derselben schmachtende Klage-töne der zärtlichsten Sehnsucht entlockte.

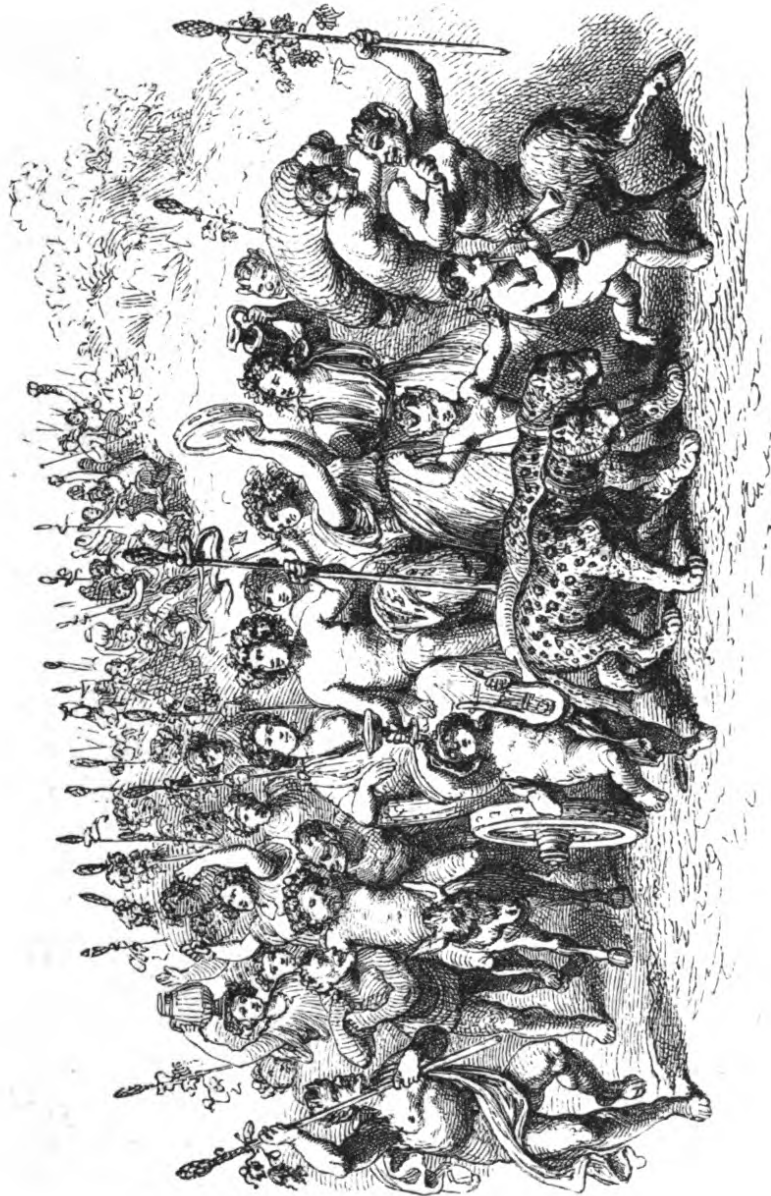
Die häufig aufgeworfene Frage, ob den Griechen das pantomimische Ballet als selbständiges Kunstwerk bekannt gewesen sei, ist oft verneint worden. Cahusac und Dubos sagen darüber nichts Bestimmtes, und einige andere gelehrte Kunstkenner behaupten, daß unser Ballet eine neue, von den Schautänzen der Alten wesentlich verschiedene Kunstgattung sei. Wir müssen indessen dieser Annahme durchaus widersprechen. Schon Wieland nennt in seinen bekannten Anmerkungen zum Lucian die von Xenophon beschriebene Hochzeit des Bacchus geradezu ein pantomimisches Ballet, und wir können ihm hierin in jeder Beziehung nur beistimmen.

Festlich geschmückt sitzt Ariadne, ihres hohen Gemahls harrend, auf einem Throne, als die bacchischen Flöten ertönen, und der Gott erscheint. Hohe, selige Freude malt sich in den Zügen der Braut, sie möchte aufstehen und dem Geliebten entgegenfliegen, doch die jungfräuliche Scheu hält sie auf ihrem Sitze gefesselt. Tanzend naht sich, von Allen bewundert, der Gott der verschämten Braut, die endlich, von seligen Gefühlen besiegt, seine zärtlichen Liebeskosungen erwiedert. Jetzt zieht Bacchus sie sanft empor, und das süß beredete Pas des deux beginnt. Man glaubt zu hören, wie Bacchus die holde Braut fragt, ob sie ihn liebe, und sie mit Bethenerungen und Schwüren darauf antwortet. — Sehr anziehend beschreibt Lucius Apulejus eine zu Korinth aufgeführte Pantomime in einer Weise, daß sie mit unserem heutigen großen Ballet die größte Aehnlichkeit zeigt.

Daphne und Niobe — sie beide tanzte der Mime:
Daphne verwandelt zum Baum, Niobe aber zu Stein.

Ausonius.

Altgriechische Tanzkunst.



Bacchuszug.

Alter tanze! Wenn du tanzest,
Alter, so gefällst du mir!

Der Tanz im Alterthum.

Ein hoher Berg von Holz war errichtet, der den berühmten, von Homer besungenen Ida vorstellte. Gesträuche und wirkliche Bäume bedeckten die Seiten desselben, und von dem Gipfel rann ein klarer künstlicher Bach, an dessen Ufer einige Ziegen weideten. Ein Jüngling machte den Paris, mit einem köstlichen, von den Schultern herabfließenden phrygischen Gewande angethan und mit einer goldenen Binde geschmückt. Nun trat ein schöner Knabe auf, dem ein kurzer Mantel um die linke Schulter hing. Blondes Haar, aus dem zwei goldene und durch ein goldenes Band vereinigte Fittiche hervorschimmerten, krönte seinen Scheitel und wallte leicht auf den Nacken hernieder. Der geflügelte Schlangensstab, den er trug, bezeichnete ihn als Merkur. Tanzend schwebte er herbei, überreichte dem Paris den Apfel und deutete ihm durch Geberden den Willen Jupiters an, worauf er sich behende zurückzog und wieder verschwand. Darauf erschien ein Mädchen von hoher Gestalt, die Göttin Juno vorstellend. Sie trug ein Scepter in der Hand und ein weißes Diadem umwand ihre Stirn. Dieser folgte eine andere, in der man sogleich die Minerva erkannte. Sie hatte einen schimmernden, mit einem Oelzweig umkränzten Helm auf, führte einen Schild und schwang eine Lanze, wie die Göttin, wenn sie im Kampfe erscheint. Eine dritte folgte diesen beiden. Unnennbare Grazie war über ihr ganzes Wesen verbreitet, und die Farbe der Liebe blühte auf ihrem Antlitz. Es war Venus, aber die jungfräuliche Venus, wie sie dem Meere entstieg ist. Ihre zauberische Schönheit ward noch erhöht durch ein Gewand, mit dem die Zephyre zu spielen schienen. Ihre Hülle war weiß, um dadurch anzudeuten, daß sie vom Himmel abstamme, und ihr Schleier grün, weil sie dem Meere entsprossen. Jede dieser drei Mädchen hatte ein eigenes Gefolge. Mit der Juno kamen Kastor und Pollux,

Jüngling, tanze! Wenn du tanzest,
Jüngling, so gefällst du mir!

Altgriechische Tanzkunst.

dargestellt von zwei Schauspielern, welche runde Helme trugen, oben mit funkelnden Sternen geziert. Unter lieblichem Getön der Flöten schritt Juno mit ruhiger Majestät einher und versprach dem Hirten mit ungezwungener, geziemender Geberde die Herrschaft über ganz Asien, wofern er ihr den Preis der Schönheit zuerkenne. Minerva im Waffenschmuck begleiteten ihre gewöhnlichen Gefährten in den Schlachten, Schrecken und Furcht, tanzend mit entblößten Schwertern. Ein Pfeifer, der hinter ihnen herging, spielte einen kriegerischen Marsch und ermunterte oder mäßigte ihren leicht bewegten Tanz abwechselnd, bald durch hohe schmetternde, bald durch gedämpfte pathetische Töne. Die Göttin mit unruhigem Haupte, drohendem Blicke, raschem gebeugten Gange, gab den Paris durch eine lebhaft geberdensprache zu verstehen: wofern er sie den Sieg der Schönheit davon tragen lasse, wolle sie ihn durch Tapferkeit und durch erfochtene Kriegstrophäen berühmt machen. Venus war von einem ganzen Gefolge fröhlicher Amoretten umgeben. Süßlächelnd stand sie mit dem ihr eigenen Liebreiz mitten unter denselben, zum allgemeinen Entzücken der Zuschauer. Man hätte die runden zarten Knaben allesammt halten mögen für wahre Liebesgötter, aus Himmel oder Meer herbeigeflattert, so sehr entsprachen sie ihrer Rolle durch ihre kleinen fittiche und Pfeile und überhaupt durch ihre niedliche Leibesgestalt. Sie trugen der Göttin flammende Fackeln vor, als ginge sie zu einem Hochzeitsmahle. Auch die holden Grazien in jungfräulicher Schöne, und die reizenden Horen umgaben die Göttin. Schalkhaft warfen sie dieselbe mit Sträußen und Blumen und schwebten in künstlichem Reigen einher, nachdem sie also mit den Erstlingen des Lenzes der Göttin der Schönheit gehuldigt. Jetzt flüsternten die viellöcherigen Flöten süße lydische Weisen. Jegliches Herz wallte vor Vergnügen, denn nun begann, lieblicher denn

Alter, tanze, trotz den Jahren!
Welche Freude, wenn es heißt:

Der Tanz im Alterthum.

alle Musik, Venus selbst sich zu bewegen. Langsam erhob sich ihr Fuß, es schmiegte anmuthig sich ihr Körper mit sanft auf die Seite gebogenem Haupte, jede reizende Geberde in Harmonie mit dem weichen Getöne der Flöten. Bald lächelte Huld und Milde auf ihrer Stirn, bald schreckte drohender Ernst; zuweilen schien sie gleichsam nur mit den Augen zu tanzen. Als sie vor den Richter trat, schien die Bewegung ihrer Arme demselben zu verheißen, daß, wenn er ihr vor den übrigen Göttinnen den Vorzug gebe, sie ihm eine Gattin zuführen würde, die an Schönheit ihres Gleichen nicht auf Erden fände und ihr ganz und gar ähnlich sein sollte. Alsobald reichte ihr mit Freuden der phrygische Jüngling den goldenen Apfel zum Zeichen des Sieges. Nachdem nun Paris das Urtheil gesprochen, traten Juno und Minerva unzufrieden und zornig von der Bühne ab. Eine jede drückte auf eine eigenthümliche Art ihren Unwillen über ihre Versmähung durch Geberden aus; Venus aber legte ihre Freude über den erhaltenen Sieg durch einen heiteren Schlußanzug mit ihrem ganzen Gefolge an den Tag.

Tanzkunst bei den Römern. In Rom stand der Tanz in nicht so hohem Ansehen als in Griechenland; es erhoben sich gewichtige Stimmen gegen ihn, die indeß nicht verhindern konnten, daß er in den Augen der Menge bald eine eben so große Bedeutung erhielt, als alle jene Künste, die von den Griechen zu den Römern gekommen waren. Schon in den frühesten Zeiten, wo sich die Dichtkunst aus dem ursprünglichen Festjubiläum herausbildete, in dem sich Tanz, Spiel und Lied noch in ungetrennter Einheit durchdrangen, war der Tanz in Rom bei religiösen Darstellungen und feierlichen Aufzügen unumgängliches Erforderniß, und es ist dabei bemerkenswerth, daß in den ältesten Religionsgebräuchen der Tanz und demnächst das Spiel weit entschiedener hervortreten, als

Alter, du bist alt an Haaren,
Blühend aber ist dein Geist!

Anakreon, übers. v. Lessing.

Die Tanzkunst bei den Römern.

das Lied. Das alte Gewerbe der Tänzer, die sich in ernste und lustige unterschieden, spielte bei allen Feierzügen und Volksfesten die vornehmste Rolle. Ebenso war die Genossenschaft der zwölf „Springer“ (salii), die im März den Waffentanz zu Ehren des Mars aufführte, die älteste und heiligste von allen Priesterverbindungen. Damals galt noch der Tanz als eine ehrenvolle Verrichtung, das Spiel als untergeordnete, aber nothwendige Thätigkeit, während die Dichtung mehr als ein Zufälliges und gewissermaßen Gleichgiltiges erscheint, mochte sie nun für sich entstehen oder dem Tänzer zur Begleitung seiner Sprünge dienen.



Tanzende Gruppe. Nach einem Vasengemälde.

Obgleich nun der Tanz in Rom bei religiösen Darstellungen, feierlichen Aufzügen und später sogar zur Unterhaltung der Gäste bei Gastmählern verwandt wurde, so betrachtete man ihn doch nie, wie in Griechenland, als einen nothwendigen Theil guter Erziehung. Selbst in der Zeit, als sich der Geschmack an Tänzen und theatralischen Belustigungen bei den Römern immer allgemeiner verbreitete, und griechische Tänze und musikalische Aufführungen die stehende Begleitung einer vornehmen Tafel waren, hörte man nicht auf, dieselben bei allen Gelegenheiten in Schrift

Tanzeß du den Mothos, *)

So brumm' ich dir die Melodie dazu.

Aristophanes.

*) Ein leichtfertiger Tanz.

Der Tanz im Alterthum.

und Wort zu bekämpfen. Scipio Nemilianus schildert in einer seiner Reden mit lebhaftem Unwillen eine Tanzschule, in der damals über fünfhundert Knaben und Mädchen, die Hefe des Volkes und Kinder von Männern in Amt und Würden durch einander, von einem Balletmeister Anweisung erhielten zu wenig ehrbaren Kastagnettentänzen, zu entsprechenden Gesängen und zum Gebrauch der verrufenen griechischen Saiteninstrumente. Aber trotz der Abneigung, die fast alle berühmten Schriftsteller und Staatsmänner gegen den Tanz an den Tag legten, stieg derselbe doch immer mehr im Ansehen der Vornehmen, denn nicht nur Tänzerinnen von Profession waren es, die bei Tafel und sonst auf Bestellung ihre Künste produzierten, sondern auch hochgestellten Damen und selbst Konsularen wird es vorgehalten, daß sie im kleinen Zirkel sich mit Tanzvorstellungen belustigten. Nach Einführung der sogenannten „griechischen Spiele“, bei denen für das römische Publikum Tanz und Musik die Hauptsache gewesen zu sein scheint, mag es in Rom kaum ein einträglicheres Gewerbe gegeben haben, als das des Schauspielers und der Tänzerin ersten Ranges. Roscius, der gefeierte Zeitgenosse des Cicero, hat seine Jahreseinnahme auf 600,000 Sesterzen (129,000 Mk.), und die Tänzerin Dionysia die ihrige auf 200,000 Sesterzen (42,000 Mk.) angeschlagen.

Den höchsten Grad ihrer Vollendung erreichte die Tanzkunst bei den Römern in den drei ersten Jahrhunderten unter den Kaisern. Tänzer, Schauspieler und Musiker waren im Ueberfluß vorhanden, und niemals waren die theatralischen Aufführungen häufiger als in dieser Periode. Nach Ammian's Bericht befanden sich in Rom allein dreitausend fremde Tänzerinnen, welche für so nothwendig gehalten wurden, daß sie in Rom bleiben durften, als man aus Furcht vor einer Theuerung alle fremden Philosophen, Redner und öffentlichen Lehrer verbannte.

Und wenn du leichte Arme hast, so tanz'.

Ovid.

Die Tanzkunst bei den Römern.

Nach Livius wurde der theatralische Tanz, sowie überhaupt scenische Vorstellungen, im dreihundertsiebenundachtzigsten Jahre nach Erbauung Roms bei den Römern eingeführt, und zwar, wie er sagt, um die Götter zu versöhnen, da eine schreckliche Pest viele Menschen hinwegraffte, und alle übrigen Spiele, die den Göttern zu Ehren angestellt waren, nichts helfen wollten. Man ließ etrusische Tänzer und Pfeifer kommen, die die Tanzkunst in Rom einführen mußten. Auch die von den Etruriern ihnen als eine religiöse Festlichkeit zugeführte Kunst der Pantomime wurde bei den Römern zur Vollkommenheit gebracht, wie wir aus dem Enthusiasmus erschen, mit dem das Volk dafür eingenommen war, und wie das Urtheil der alten Schriftsteller beweist, die Alle darin übereinstimmen, daß sowohl im Tragischen als Komischen diese Darstellungen mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit ausgeführt wurden. Ihre höchste Ausbildung erhielten diese zu den Zeiten des Augustus, wo sie sich durch die Mimen Pylades und Bathyllus zu einer besonderen Kunstgattung erhoben.

Darstellungen der im Alterthum so viel gepriesenen kunstvollen mimischen Tänze befinden sich unter den in Pompeji aufgefundenen Wandmalereien. Es sind dieses jene berühmten Tänzerinnen, welche dem Hause delle danzatrici in Pompeji den Namen gegeben haben, und die zu dem Vorzüglichsten gehören, was die Malerei in den verschütteten Städten geleistet hat. Man hat für diese wundervollen Gestalten auf mythologischem Gebiete Erklärungen gesucht und einzelne derselben als Bacchantinnen gedeutet; nach neueren Forschungen aber sind es dramatische Tänzerinnen, die bei den Griechen und Römern, namentlich in der Zeit des Kaiserreichs, bekanntlich mit den verdienstvollsten Staatsmännern die Ehre theilten, als Statuen oder in Gemälden auf die Nachwelt zu kommen.

Das Sonnenstäubchen, wenn's erfüllt vom Glanz der Sonne,
Beginnt zu tanzen dann mit Schweigen seinen Reigen.

Der Tanz im Alterthum.

Als Marie Taglioni im Jahre 1842 Palladio's antikes Theater in Vicenza besuchte und von der sie begleitenden Gesellschaft von Herren und Damen gefragt wurde, ob sie wol durch die That ein Verständniß von dem antiken Tanze zu geben vermöchte, kam sie dieser Aufforderung ohne Weiteres nach und wußte sich sogleich mit der Umgebung in Harmonie zu setzen. Sie nahm das Kleid auf beiden Seiten mit den Händen zusammen und hob es ein wenig in die Höhe, wodurch sie sofort an die bekannte antike Statue einer Tänzerin erinnerte. Sie bildete keinen stumpfen Winkel mit den Beinen, stand nicht auf einer Zehe, wirbelte nicht sinnverwirrend um die eigene Achse, blieb aber beinahe immer auf demselben Flecke, während die Füße ebenmäßig liebliche Bewegungen machten und das Köpfchen sich herüber und hinüber neigte, als horchte sie den Melodien der Euterpe-Pfeife, und die Falten ihres Gewandes schmiegt sich sanft und nachgiebig um ihre Glieder, wie gewebte Musik. Theodor Mundt hätte damals seinen berühmt gewordenen Ausspruch: „Die Taglioni tanzt Goethe“, füglich in „sie tanzt Sappho, Anakreon und Catull“ umändern können.

Schließlich sei hier noch ein eigenthümlicher Gebrauch erwähnt, den die Römer mit den Aegyptern und Griechen theilten: wir meinen die Anwendung der Pantomime bei den Leichenbegängnissen. Ein Haupttänzer erschien dabei in der Maske und in den Kleidern des Verstorbenen, und stellte pantomimisch die wichtigsten Handlungen desselben, ja sogar auch dessen vorherrschende Neigungen dar. So zielte z. B. bei der Leichenfeier des Vespasian der Archimimus, der die Person des Kaisers darstellte, auf den Zug des Geizes im Charakter des Verstorbenen.

Q komm! dies ist ein Bild der Liebe, Schems Tebrisi!
Zurück bleibt in der Liebe, wer nicht tanzt den Reigen.
Persischer Lobgesang.




Zweite Unterhaltung.

Der Tanz nach Einführung des Christenthums.

Kirchentänze. — Verfall der Tanzkunst. — Wiederbelebung derselben durch die Italiener. — Neuere italienische Tänze.

Sahet ihr wol je die menschliche Natur lebendiger als im seelenvollen Tanz?

Wirkt eine der sogenannten schönen Künste lebhafter als diese auf das Herz der Jugend? Herder.

nter den vielen Gebräuchen, die nach Einführung der christlichen Religion aus dem Heidenthum in die neue Kirche übergingen, wurden auch die heidnischen Aufzüge, Masken und Tänze in die Feierlichkeiten der christlichen feste herübergenommen, und sie assimilirten sich diesen allmählich dergestalt, daß ihr Ursprung nach und

Sie tanzt. Wie sie das Leibchen wiegt!
Wie jedes Glied sich zierlich biegt!

Kirchentanze.

nach vergessen wurde. In eigenthümlicher Deutung einiger Aussprüche des Apostel Paulus wurde das Tanzen beim Gottesdienst für erlaubt erklärt, durch Gregorius Thaumaturgos eingeführt, und besonders, nachdem die Christenverfolgungen aufgehört hatten, alle Freuden- und Friedensfeste damit verherrlicht, während es bei anderen Gelegenheiten, z. B. bei den Hochzeiten der Christen, verboten war. Der Chor war in den alten christlichen Tempeln, wie noch heute in einigen der ältesten Kirchen Roms zu sehen ist, eine Art von erhabenem Theater, das zu den Festtänzen diente, und worauf die Priester an jedem hohen Festtag und später sogar alle Sonntage die heiligen Tänze aufführten. Die alten Bischöfe wurden eben als Anführer der heiligen Reigen „Præsules“ genannt, welches nach Scalinger ursprünglich nichts Anderes bedeutet als einen Vortänzer, der den übrigen Clericis mit seinem Beispiele voringang. Theodosius meldet von den ersten Christen zu Antiochia, daß sie in der Kirche und bei den Gräbern der Märtyrer tanzten, und alle Zeugnisse aus jenen Tagen stimmen darin überein, daß jedes Fest seine besonderen Hymnen und Tänze hatte. Die eifrigsten und tugendhaftesten Christen versammelten sich des Nachts vor den Kirchenthüren in den Vigilien hoher Feste, sangen Lieder und tanzten. Selbst die Kirchenväter ertheilten dem Tanz in ihren Schriften die größten Lobsprüche. Er wurde in seiner Erhabenheit sogar den Engeln als feierliche Handlung zugeschrieben, von denen der heilige Basilius sagt, daß er deren vornehmste Beschäftigung im Himmel sei, worauf er seine Leser ermuntert, ihnen hierin nachzuahmen.

Vielleicht, daß auch die Nachfolger der Apostel und die ersten Bischöfe den Tanz deshalb so begünstigten, weil sie wußten, daß die Heiden auf ihre gottesdienstlichen Tänze so viel hielten und sich ihrer beim Uebertritt in die neue

Das ist ein Flattern und ein Schwingen,
Um wahrlich aus der Haut zu springen.

Versall der Tanzkunst.

Kirche kaum entwöhnen konnten. Dazu kam noch, daß durch ein wunderbares Zusammentreffen mehrere christliche Feste mit denen der Heiden zusammenfielen. So das Weihnachtsfest mit den Saturnalien und anderen römischen Festen, bei denen ein allgemeiner Freudentaumel und vielfach lärmende Vergnügungen stattfanden, die dann auch viele Christen verleitet haben mögen, daran theilzunehmen. So führte man ohne Bedenken den Tanz beim Gottesdienste auch in der neuen Kirche ein, um die jugendlichen Neubekehrten den Verlust des Tanzes nicht allzu schmerzlich empfinden zu lassen.

Indessen bleiben diese christlichen Tänze nicht lange Beweise religiösen Eifers. Da dieselben am häufigsten des Nachts angestellt wurden, so gaben sie Anlaß zur Ausübung der ärgsten Ausschweifungen und Laster. Daß diese nicht gering gewesen sein müssen, beweist das nunmehrige Verbot derselben von Seiten der Kirche. Doch umsonst boten jetzt die Kirchenväter ihre ganze Beredsamkeit auf, um vor solchen abgöttischen Lustbarkeiten zu warnen; der Unfug dauerte in dem Grade fort, daß er die Aufmerksamkeit der Kirchenversammlungen auf sich zog, unter denen ein Konzilienbeschluß vom Jahre 692 insofern wichtig ist, als er zeigt, welcher Art die Ueberreste der heidnischen Festvergnügungen waren, die sich damals noch erhalten hatten. Es wird den Christen die feier der Kalenden (des Neujahrs), der Brumalien, der Vota und des festes, das am ersten März endet (Ueberbleibsel der Dionysien, die zu Ehren des Weingottes im Frühlinge gehalten wurden und zum Entstehen der christlichen Karnevalsbelustigungen Anlaß gaben), verboten. Namentlich werden darin die öffentlichen und anstößigen Tänze der Weiber, die Tänze und Feierlichkeiten zu Ehren der falschen Götter u. s. w. erwähnt. Die entfesselte Lust füllte die Kirchen und Kirch-

Sie tanzt. Wenn sie sich wirbelnd dreht
Auf einem Fuß, und stille steht.

Verfall der Tanzkunst.

höfe mit Tänzen, Mummereien und profanen Gesängen, und mehrfach mußte das Tanzen in den Kirchen ausdrücklich verboten werden. Die Päpste Gregor III. und Zacharias II., Letzterer im Jahre 744, gaben Dekrete dagegen heraus, und viele Kirchenlehrer und Bischöfe eiferten in ihren Schriften gegen die Tänze als schändliche Ruchlosigkeiten. Man erinnerte sich allmählich, daß die Tanzkunst im Grunde doch allzusehr an das alte Heidenthum mahne, sowol an den Tempeldienst der römischen wie der germanischen und keltischen Völker, deren Götter in jene elfenhaften Wesen übergingen, denen der Volksglaube später eine wunderbare Tanzsucht zuschrieb. Ueberhaupt ward der böse Feind schließlich als der eigentliche Schutzpatron des Tanzes betrachtet, in dessen frevelhafter Gemeinschaft man sich die Hexen und Hexenmeister ihre nächtlichen Reigen tanzend dachte. Der Tanz ist verflucht, sagt ein bretonisches Volkslied, seit die Tochter der Herodias vor dem argen Könige tanzte, der ihr zu Gefallen Johannem tödten ließ. „Wenn du tanzen siehst“, fügt der fromme Sänger hinzu, „so denke an das blutige Haupt des Täufers auf der Schüssel, und das höllische Gelüste wird deiner Seele nichts anhaben können!“

Ebenso geschmacklos und roh wie die Kirchentänze war im Mittelalter der weltliche Tanz. Indessen erschienen bei den Tänzen der Alten die Geschlechter vollständig getrennt, und es tanzten entweder Männer allein und Frauen allein, oder Beide zusammen, aber jedes Geschlecht für sich. Die Vereinigung beider Geschlechter beim Tanz gehört erst dem Mittelalter an, welches an die Stelle der religiösen Bedeutung des Tanzes ein anderes Prinzip, die Liebe, setzte. Dieser Grundzug der neueren Tänze ist es, welcher den charakteristischen Unterschied zwischen dem antiken und dem romantischen Tanze bildet.

Am End' mit ausgestreckten Armen,
Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen!

Wiederbelebung der Tanzkunst durch die Italiener.

In Italien war es, wo der Tanz nach den Zeiten des Verfalls, etwa gegen Ende des 15. Jahrhunderts, wieder aufgenommen, weiter ausgebildet und gewissen Regeln unterworfen wurde. Bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des Herzogs Galeazzo Sforza von Mailand mit Isabella von Arragonien im Jahre 1489 brachte Bergonzo de Botta zuerst ein großartiges, mit Deklamation und Gesang verbundenes Ballet zur Aufführung, das damals als etwas Neues nicht nur in Italien, sondern auch an allen übrigen Höfen Europa's Bewunderung und Nachahmung fand. Der Ursprung des neueren Ballets sowie die Wiederbelebung der höheren Tanzkunst überhaupt datirt von dieser abenteuerlichen Komposition, in der Götter und Helden, historische Personen, wie Chamyris und Judith, römische Schatten und lombardische Flüsse auf das Bunteste durch einander wogen.

Die Tanzkunst trat mit der im 15. Jahrhundert von Italien ausgehenden Regeneration in Kunst und Wissenschaft in ein neues Stadium ihrer Entwicklung. Sie wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts hierin nicht gestört, so daß sie sich bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit herauszubilden begann, der, wäre er nicht durch den politischen Verfall Italiens gehemmt worden, ihr vielleicht mit größerem Recht die Priorität über die Volkstänze der anderen Nationen gesichert hätte, als später die französische Tanzkunst eine solche errang.

Die prachtliebenden kleinen italienischen Höfe förderten nebst den Bestrebungen und Künsten des Friedens auch die Ausbildung der Tanzkunst mit Vorliebe. Bei den häufig vorkommenden glänzenden Festen mit immer neuen Tänzen zu prunken, war eben so gewöhnlich, wie keine Gelegenheit zu versäumen, um sich in der Entfaltung großer Pracht verschwenderisch zu zeigen. Berühmt sind in dieser Hinsicht die Familienfeste im Mediceischen Hause in

Sie tanzt. Derselbe Tanz ist Das,
Den einst die Tochter Herodias

Italienische Tänze.

Florenz, bei welchen häufig mehr als fünfzig junge Damen der vornehmsten Geschlechter feierliche Tänze aufführten. Auf einem Hochzeitsbanket in dieser erlauchten Familie wurde, nachdem das Gastmahl zu Ende, bis um die erste Stunde nach Mitternacht getanzt. Die Masse der Lichter und Fackeln war so groß, daß die Nacht dem Tage an Helle gleichkam. Zweiundsiebenzig junge Damen führten Tanzdivertissements auf, je zu zwölf, in verschiedenen Trachten, die Einen italienisch, die Andern deutsch, und zwar zum Schall der Tamburins und anderer Musik.

Auch im Vatikan wurde der Tanz gepflegt, und Lucrezia Borgia, die schöne Tochter Papst Alexander's VI., erheiterte nicht selten ihren Vater durch ihre Kunst und Anmuth im zierlichen Tanze. Noch auf ihrer Hochzeit mit Alfonso von Este, nachmaligem Herzog von Ferrara, stieg sie wiederholt von der Tribüne herab und tanzte römische und spanische Tänze unter Begleitung der Tamburins.

Die Italiener nahmen im 16. Jahrhundert sowol als theoretische Schriftsteller wie als praktische Lehrer das ganze Abendland in die Schule, für alle edleren Leibesübungen wie für den höheren geselligen Anstand. Schon frühe gab es bei ihnen besondere Tanzmeister, von denen Caroso und Negri auch als Schriftsteller über ihre Kunst berühmt sind. Zahlreiche Kupfer in ihren Werken zeigen Tanzstellungen und Tanzgruppen, ja sie illustriren, wie man den Hut halten soll (nicht mit der Oeffnung nach auswärts), wie der Mantel zu falten ist, damit er beim Tanz nicht hinderlich sei, wie man sich der sitzenden Dame bei der Aufforderung zum Tanze zu nähern hat. Fremd und seltsam würden uns jene Tänze anmuthen, die mit ganz kleinen Schrittschritten und Sprüngen und unter häufiger Anwendung von Reverenzen und Continenzen, bei denen man sich vor einander brüstete, ausgeführt wurden.

Gestanz vor dem Judenkönig Herodes;
Ihr Auge sprüht wie Blihe des Todes.

Italienische Tänze.

Man vermied so viel als möglich jede heftige Bewegung und tanzte mit ganz kleinen, etwa 15 cm. langen Schrittschen, bei denen man natürlich auch nur wenig von der Stelle kam. Galt es doch bei den höfischen Frauen als eines der obersten Gesetze des Anstandes, möglichst langsam und mit ganz kleinen Schritten zu gehen, um dadurch anzudeuten, daß nicht eine geschäftliche Nöthigung, sondern lediglich die freie Laune eine Dame zu dem plebejischen Akt des Gehens treiben dürfe.

Da diese Tänze sich sehr wohl mit jeder Würde und mit allen Wohlstandsgesetzen vertrugen, so war es nichts Ungewöhnliches, daß selbst geistliche Würdenträger bei den zu Ehren vornehmer Personen veranstalteten Bällen zugegen waren. Als Ludwig XII. in Mailand einen Ball gab, erschienen die Kardinäle von St. Severin und Narbonne als Tänzer auf demselben. Der Vortänzer der größten geistlichen Tänzergesellschaft war aber der Kardinal Hercules von Mantua, welcher einen im Jahre 1562 dem spanischen Könige Philipp II. zu Trient gegebenen Ball eröffnete, auf welchem alle hohe und höchste Geistlichkeit des großen Tridentinischen Konziliums, Kardinäle und Bischöfe, Aebte und Prälaten, mit Würde und Hoheit tanzten.

Ohne uns hier näher auf die alte italienische Schule und ihre bis zur Peinlichkeit minutiösen Regeln und Tanzschritte einzulassen, wollen wir hier nur einige Namen damals üblicher Tänze nennen, nämlich die Giga, die Gagliarda und den Passamezzo, die beiden ersten von fröhlichem Charakter, der letztere aber von langsamer Bewegung und so genannt, weil dabei halb (mezzo) so viel Pas (passi) gebraucht wurden, als in der Gagliarda, auf die wir weiterhin ausführlich zurückkommen. Obgleich uns die beiden Tänzer Chirampinus und Chiappinus über die sizilianischen, römischen und venetianischen Tänze förmliche Kataloge

Sie tanzt mich rasend — ich werde toll —
Sprich, Weib, was ich dir schenken soll?

Italienische Tänze.

hinterlassen haben, es also keineswegs an Stoff zu einer vollständigen Geschichte der italienischen Tanzkunst mangelt, so wollen wir uns hier doch damit begnügen, nur diejenigen Tänze zu beschreiben, die auch im Auslande Ansehen und Berühmtheit erlangt haben.

Der Tarantismus. Schon früh, und zwar in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, also um dieselbe Zeit, in der in Deutschland der St. Veitstanz um sich griff, finden wir in Italien den Glauben an den Biß einer giftigen Spinne (*Lycosa*, Wolfsspinne) verbreitet, der einen Paroxysmus erzeugen sollte, in welchem der Kranke zum Tanz gezwungen werde. Unter dem Namen Tarantismus verbreitete sich diese Krankheit über die Grenzen von Apulien und wurde bald in Italien allgemein, und im 17. Jahrhundert, als in Deutschland die Raserei des Veitstanzes längst erloschen war, erreichte der Tarantismus in Italien seine größte Höhe. Es waren nicht nur die Eingeborenen dieses Landes, die von dieser Krankheit ergriffen wurden, auch Fremde aller Farben und jeder Herkunft, Neger, Zigeuner, Spanier und Albanesen sah man von ihr befallen. Nur die Musik soll den Kranken Hülfe gebracht haben, und zwar eine eigene Art derselben, die auf die Italiener einen sehr tiefen Eindruck gemacht haben muß, da sie noch gegenwärtig, nachdem die Krankheit und der Glaube daran längst verschwunden ist, die Tarantella als eine eigenthümliche Tanzmusik mit immer rascher werdendem Zeitmaß beibehalten haben. Es gab sechs verschiedene Arten von Tarantellen, die je nach der Heußerung der Krankheit in Anwendung gebracht wurden. Die Namen derselben sind bekannt, leider läßt sich aber über die Musik keine weitere Auskunft geben, da nur kleine Bruchstücke von Liedern und sehr wenige Tarantellen aufbewahrt sind, die aus dem Anfang des 17. oder höchstens dem Ende des 16. Jahrhunderts herrühren.

Du lächelst! Heda! Trabanten! Käufer!
Man schlage ab das Haupt dem Käufer. Heinrich Heine.

Italienische Tänze.

Die heutige, besonders im Tarentinischen und in Neapel berühmte Tarantella wird von zwei Personen nach einer im $\frac{6}{8}$ -Takt geschriebenen, außerordentlich muntern Melodie getanzt. Es liegt eine Art hinreißender bacchantischer Wuth in den Rhythmen dieser Tanzweise, die häufig nur von Gesang unter Begleitung von Tamburin und Kastagnetten ausgeführt wird. Die Tänzer treten, indem sie



Tarantella.

eine Weile auf einem Flecke einander gegenüberstehend trippeln, eigentlich nur den Takt, wenden sich dann, wechseln die Plätze und suchen einander in immer neuen Touren und Tanzsprüngen zu übertreffen.

In Neapel wird dieser Tanz häufig mit einer Rapidität getanzt, die den Tänzer als einen vom Dämon des

In dein Füßchen ward verliebt ich,
Da ich dich beim Tanz gesehen:

Italienische Tänze.

Tanzes beseffenen Satyr erscheinen läßt. Wenn man ihn erschöpft glaubt, so schnellt und wirbelt er sich aufs Neue in den Tanz, als gelte es jetzt erst zu beginnen. Der Sizilianer drückt in demselben weniger die leidenschaftliche Glut des Südländers aus, als eine Freude an rhythmischem Dahingleiten auf den Wellen der Musik. Es ist darin mehr ein zärtliches, als lüsterne Sichaussuchen und Vermeiden, eine tändelnde Schaukelbewegung, so leicht und gaukelnd, wie das Spiel zweier Schmetterlinge ausgedrückt.

Ein anderer Tanz, bei dem der ganze Körper gleichmäßig in Anspruch genommen wird, ja in dem die Arme fast mehr tanzen als die Beine, ist der Saltarello, der im 15. und 16. Jahrhundert auch als Kunsttanz an Höfen vorkommt. Er ist ursprünglich ein Volkstanz der Römer, der nach einer eigenen Melodie im $\frac{6}{8}$ -Takt rasch und hüpfend, mit wachsender Schnelligkeit ausgeführt wird. Gewöhnlich tritt dazu nur ein Paar an, wobei die Tänzerin fortwährend die Schürze hält, während der Tänzer die Guitarre spielt. Die Bewegungen sind unendlich mannichfach, aber von gewissen Gesetzen geleitet, und die natürliche Grazie des römischen Volks giebt ihnen einen hohen Reiz.

Der Siciliano ist ein Nationaltanz, den die Landleute in Sizilien nach einer langsamen Melodie im $\frac{6}{8}$ -Takt tanzen. Die Eigenthümlichkeit der Musik beruht darin, daß von den drei ersten Achteln der ersten Hälfte des Taktes das erste punktirte Achtel an das folgende kürzere gebunden ist, und daß in der zweiten Hälfte des Taktes seltener Achtel, sondern meist Viertel vor zwei Sechzehnteln vorkommen.

Die Forlane ist ein heiterer Tanz der Venetianer, der aus Friaul stammt, und besonders bei den Gondeliers beliebt ist. Die Musik, die im $\frac{6}{8}$ -Takt rasch und lebhaft vorgetragen wird, ist jedoch ohne besondere Eigenthümlichkeit.

— — —
Hieltst das Schürzchen mit den Händchen,
Wußtest lieblich dich zu drehen.

Sizilianisches Tanzlied.



Dritte Unterhaltung.

Die Tänze in Deutschland.

Daß in der Vorzeit viel und ungleich mehr als jetzt
in Deutschland getanzet wurde, bezweifelt wol Niemand.

Franz M. Böhme.

Rhythmus und Metrum in Poesie und Musik sind
eine Erbschaft des ursprünglich immer damit ver-
bundenen Tanzes. Der viertaktige Halbvers ältester deut-
scher Gedichte mit den Strophengebilden, in denen er auf-
tritt, findet sich in altindischen Hymnen wieder und zaubert
der wissenschaftlich geschulten Phantasie ein Bild aus der
arischen Urzeit vor. Wir erblicken einen Kreis von Men-
schen um die Opferstätte versammelt, sie bewegen sich vier
Schritte vorwärts, vier Schritte rückwärts oder vier Schritte

Freud' von Leid ward fortgetragen,
Als der munt're Tanz erschien . . .

Die Tänze in Deutschland.

rechts, endlich vier Schritte links. Die Bewegung begleitet gemessener Gesang. Und jede solche Bewegung von einem Ausgangspunkte weg bis zu diesem Punkte zurück entspricht einem Verse von acht Takten oder doppelt so vielen Silben in dem gleichzeitig gesungenen Liede.

Die älteste Nachricht, die uns von den Tänzen der Deutschen aufbewahrt ist, findet sich im Tacitus, der ein bei ihren Zusammenkünften stattgefundenes Schauspiel beschreibt, welches darin bestand, daß nackte Jünglinge in verschiedenen Sprüngen und Wendungen zwischen Schwertern und Spießen heruntanzten, deren Spitzen auf sie gerichtet waren. Nach dem Zeugniß dieses Schriftstellers hatten die Deutschen es durch Übung zu einem gewissen Grade der Kunst in diesem Tanz gebracht, den man, der Beschreibung nach, für einen sogenannten Schwerttanz zu halten versucht wird. Da die alten Deutschen nun bei ihren Versammlungen dergleichen Tänze aufführten, so ist es auch wahrscheinlich, daß sie bei ihrem Gottesdienst körperliche, frohsinn ausdrückende Bewegungen zu einem Theil ihres Kultus erhoben haben. Man sagt, daß auch die Priesterin Veleda, wenn sie die göttlichen Aussprüche verkündigte, dies, wo nicht tanzend, so doch hüpfend und springend gethan haben soll. So sind die Hexentänze auf dem Blocksberge auch als ursprünglich religiöse Tänze der alten Sachsen und Thüringer anzusehen, welche ihren Göttern zu Ehren dort bei Nacht aufgeführt wurden, und wobei die Theilnehmer so abenteuerliche Gestalten angenommen haben sollen, um ihre Befehrer von Verfolgungen abzuhalten.

Schreit- oder Schleiftänze. Nachdem die mönchische Weltflucht des Mittelalters, welche den bösen Feind als Tanzschutzpatron betrachtete, überwunden war, entfaltete das Kulturleben der christlichen Völker eine üppige Mannichfaltigkeit nationaler Typen auch auf dem Gebiete der Tanzkunst.

Da, die süße Stadelweise
Musste jeden Schmerz versenken;
Eben traten sie und leise. Burkhart v. Hohenfels.

Schreit- oder Schleiftanz.



Schreit- oder Schleiftanz. Nach Hartmann Schedel's Chronik.

Einander zu schleifen
In muntrem Gedränge —

Die Tänze in Deutschland.

Schon früh, und zwar seit dem 12. und 13. Jahrhundert, waren in Deutschland wie in Frankreich, Italien und einigen nordischen Ländern ganz besonders zwei Hauptarten von Tänzen üblich, nämlich Schreit- oder Schleiftänze und Springtänze. Der ruhigere, bloß getretene oder tänzelnd gegangene Tanz wurde als der vorzugsweise höfische betrachtet. Der Tänzer faßte eine oder zwei Tänzerinnen zierlich bei der Hand und hielt mit schleifenden, möglichst kleinen Schritten einen Umgang im Saale, unter dem Getöse von Saiteninstrumenten und Tanzliedern, welche letztere von dem voranschreitenden Vortänzer oder der Vortänzerin angestimmt wurden. Während jene das Lied vortrugen, stimmte die Menge nur in den Refrain ein oder sang die einzelnen Verse nach.

Der Tannhäuser, der sein Leben in Spiel und Lust mit schönen Frauen hinbrachte, sagt von sich, daß er mit der Geige dem Tanz voranzuschreiten gewohnt sei, bis ihm die Saite zerspringe und der Bogen breche. Von ihm erfahren wir auch, daß Herzog Friedrich der Streitbare von Oesterreich, der Freund der Dichter und Sänger, seiner hohen Stellung ungeachtet selber den Bogen zur Hand nahm und singend und spielend den Tanzenden voranschritt. Er dichtete auch Tanzlieder, von denen aber keine bis auf uns gekommen sind, während wir zahlreiche von Anderen haben. In einer Strophe des alten Gedichtes „Candarios und flordibel“, aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, heißt es:

Die ritter danzten vnd sprungen
Mit den frauen, vnd sungen
Zu Danz mannich hübsche liet.

Dabei haben wir uns die Tanzenden in der ganzen Heppigkeit und widerspruchsvollen Mannichfaltigkeit mittelalterlicher Trachten vorzustellen, als ziemlich steife und bunte

Gebräuchen uns Pfeifen,
Wir wählten Gesänge. Burkhart v. Hohenfels.

Sochzeitstanz.

Figuren; die Männer kriegerisch, roh und hölzern, die Frauen affektirt, züchtig und zimperlich. Die Frauen gingen rechts und wurden entweder bei der Hand oder am Uermel geführt; die Haltung der Tänzer war steif und gemessen, die Bewegung der Füße nur ein Treten und Schleifen, was schon durch die langnachwallenden Oberkleider der Damen geboten wurde, die den ganzen Saal bedeckten und den



Tanz des Adels. 13. Jahrhundert. Nach einer Minnesingerhandschrift.

Herren zwischen die Füße geriethen. Häufig pflegte man einen Rundtanz zu machen, indem die Gesellschaft einen Kreis schloß und mit sanfter Bewegung singend in der Runde ging, und den Inhalt des Gesanges durch irgend eine einfache Handlung auch äußerlich darzustellen versuchte. Der Vortänzer, der zugleich Vorsänger war, nahm seinen Nachbar bei der Hand, dieser wieder den Nächsten,

Tanzen wir den Firtelanz,
Den Firtelanz aus Schwaben;

Die Tånze in Deutschland.

und so bildete sich die lange Reihe, welche dem Führer in allen Windungen und Bewegungen nachfolgte, sich bald zum Kreise schloß und dann wieder auflöste. Diese mehr dramatische Gattung der Rundtånze war durchaus mannichfach und kam schon früh bei Vermählungsfeierlichkeiten vor, wo man durch sie die Feier des Verlöbnißes nachbildete. Dürfen wir aus einer Stelle der Fortsetzung des „Cristan und Isolde“ von Heinrich von Freiberg einen allgemeinen Schluß ziehen, so wurden auch die Trauungen der Vornehmen während des Hochzeitstånzes vorgenommen. Bräutigam und Braut tånzen vor und die übrigen Paare schließen sich ihnen an. Während Alle fröhlich tånzen, tritt der Bischof in seiner vollen Kirchentracht herein, und die Tånzenden lösen ihren Reigen, um einen Kreis zu bilden. Der Vater der Braut führt sie mitten in den Ring, Cristan stellt sich neben sie, und der Bischof giebt ihm die Geliebte zum Weibe. Einen weiteren Beweis für die Annahme, daß die Trauung der Vornehmen häufig während des Tånzes geschah, giebt uns ein altes Deckengemälde in der Incoronata zu Neapel, welches der alte Florentiner Meister Giotto gemalt haben soll, und das eine Tånzfestlichkeit auf einer Hochzeit darstellt. Während im Hintergrunde bei Trompetenschall die Trauung vor sich geht, tånzen im Vordergrunde zu den sanften Tönen einer Viola und Hoboe Ritter und Damen einen Reigen. Die Häupter und Blicke der Tånzerinnen sind züchtig gesenkt, die Tånzer fassen in ritterlicher Courtoisie kaum die Fingerspitzen ihrer Damen, die Bewegungen des Tånzes scheinen ebenso anmuthig als ruhig und decent.

Auch unter der Dorflinde, dem Tånzplatz der Bauern, scheint der höfische Schleiftanz im 13. Jahrhundert zu Hause gewesen zu sein, wie uns die zahlreichen Tånzlieder des Minnesängers Neidhart von Reuenthal bezeugen.

Es sind nicht all' an diesem Reihn,
Die wir sollten haben. Alter Tånzreim.

Bauerntänze.

Besonders beliebt war die Stadelweise, ein Tanz von sanftem und sentimentalem Charakter; ferner der Ridewanz, dessen Namen Wackernagel von dem französischen rotuenge (prov. retroensa) ableitet, während Weinhold meint, Wort und Sache seien aus dem Slavischen aufgenommen, und den altdutschen, in den „Minnesängern“ mehrmals erwähnten Ridewanz mit dem böhmischen Rejdovák (radowa) für identisch hält. Freilich scheinen die lustigen „Törper“ (Dorfbewohner) die gemessenen Bewegungen des Schleifers gern



Tanz der Bauern. 13. Jahrhundert. Nach S. H. Beham.

mit den lebhafteren und ausgelasseneren des Hopsers vertauscht zu haben. In ihm wetteiferten beide Theile in ganz kunstreichen weiten und hohen Sprüngen. Wenn uns berichtet wird, daß Mädchen im Reihentanze sogar klastersweite Sprünge gethan:

Si spranf
Mer danne eines klasters Ianf
Unt noch hoher,

Wurzweile soll und Glück des Jahres Lauf uns bringen,
Gott aller Mägdelein Herz mit Tanzeslust durchdringen.
Meidhart von Renenthal.

Die Tänze in Deutschland.

daß sie wie Vögel in die Höhe flogen oder höher als eine Hinde hüpfen, und daß die Tanzenden wie Kraniche, Bären und Böcke durcheinander gewirbelt, so können wir uns leicht vorstellen, daß diese Reihentänze weder schön, noch auch der weiblichen Zucht angemessen sein konnten.

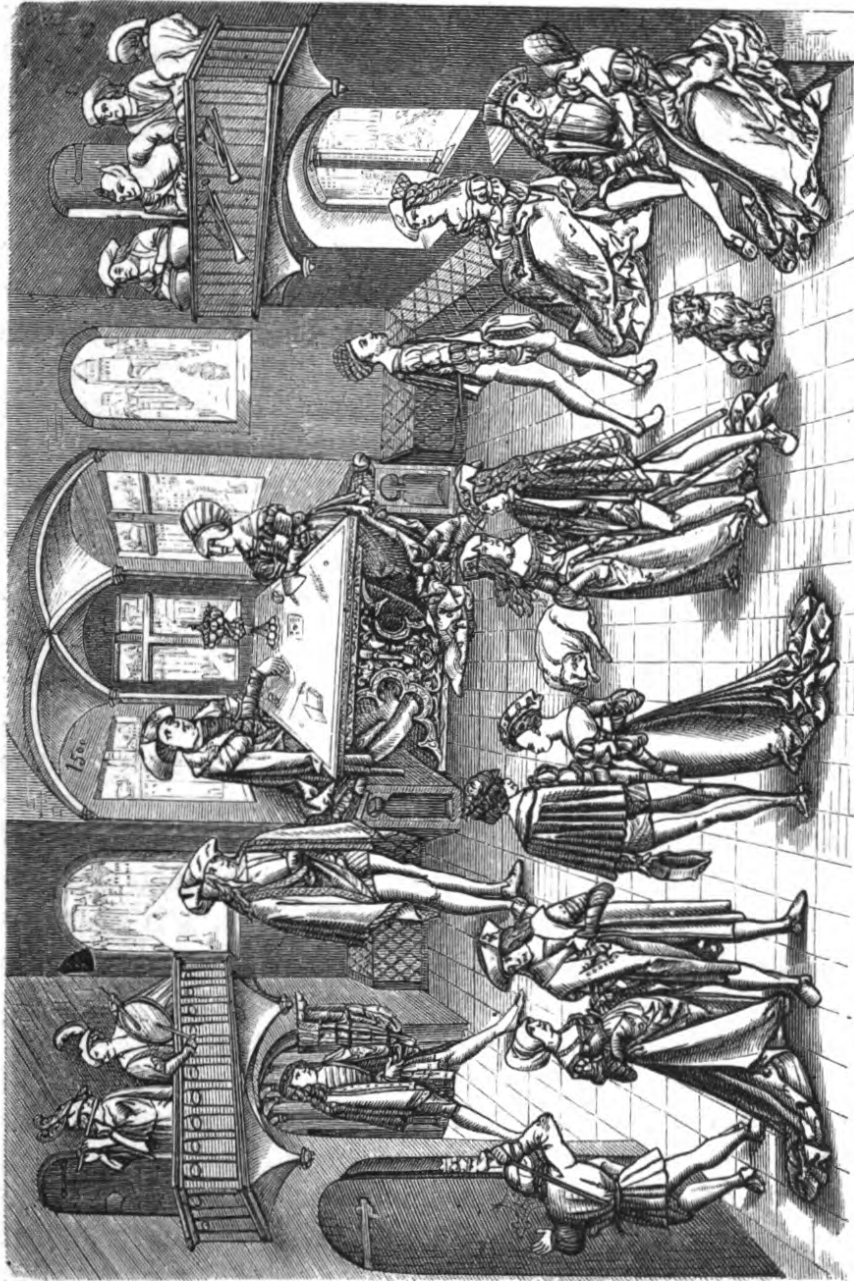
Die Schilderungen in den epischen Gedichten, sowie die Tanzlieder und die höfische Dorfpoesie des 13. Jahrhunderts gewähren uns eine reiche Ausbeute für diese Tänze. Eine Art war der Krumme Reihen; er wurde gesprungen und gehinkt und scheint sehr wild gewesen zu sein. In einem Tanzliede heißt es:

Da schriean sie allzugleich nach einem Spielmann:
„Mach' uns den krummen Reihen, den man hinken soll.
Das gefällt uns allen wol
Und Köchlein ist es, der ihn führen soll.“
Der Spielmann stimmt die Pauken,
Die Reifen fest er wand,
Da nahm sich auch der Köchlein
Ein Mädchen an die Hand.
„O du frecher Spielmann, mach' uns den Reihen lang!
Jubeia, wie er sprang!
Herz, Milz, Lung' und Leber sich rundum in ihm schwang.“

Die vielfach vorkommenden fremdländisch klingenden, und zum Theil nicht zu erklärenden Namen von Tänzen und Reihen: Wānaldei, Firlesei, Gimpelgempel, Mürmun, Tripotei, Hoppaldei, Heierleis, Treirôs, Turloyn, Fulafranz u. s. w. bewogen zuerst Wackernagel, dieselben für französischen Ursprungs zu halten. Allerdings war das ganze Leben des 12. und noch mehr des 13. Jahrhunderts in Deutschland außerordentlich von französischen Einflüssen durchdrungen, indem nicht nur an den fürstenhöfen die Ritter in französischer Sitte lebten, sondern auch die tieferen Schichten des Volkes und der Landbewohner sich dieselben anzueignen suchten.

Se zwischen zwei'n der Mägdelein ging
Ein Jüngling, der ihr' Händ' umfing.
Meier Helmbrecht.

Tanz der Patrizier im 16. Jahrhundert.



Tanz der Patrizier im 16. Jahrhundert. Nach einem Kupferstich vom Jahre 1500.

Auf den Behen schlichen sie hin,
Nach dem neuen höfischen Sinn.

Minnesinger.

Die Tänze in Deutschland.

Trotzdem wäre es durchaus voreilig, alle diese Tänze für fremde zu erklären, da fremdklingende, entstellte Namen noch kein sicheres Zeugniß für das Fremdsein sind, und wir aus heutiger Erfahrung wissen, welchen Reichthum einzelne germanische Stämme an volksthümlichen Tänzen entfalten. Viele dieser Tanznamen werden durch mundartliche Ausdrücke erklärt, andere verdanken ihre Entstehung der Lust an fecker Wortbildung; die französischen Endungen sind aus dem halbkomischen Streben des damaligen Landvolkes hervorgegangen, französische oder vlämische Formen in seine Rede zu verflechten. Bei der großen Wanderung, die mit den nationalen Tanzweisen vorgegangen zu sein scheint, ist indeß wol anzunehmen, daß neben spanischen, italienischen und slavischen auch französische Einflüsse sich bei den Tänzen des deutschen Volkes geltend machten.

Merkwürdig ist es jedoch, daß der höfische Tanz, der am meisten fremder Mode unterworfen sein mußte, eine größere Einförmigkeit zeigt als der ländliche, obschon wir bei der Unkenntniß der Tanzmelodien kein ganz sicheres Urtheil uns bilden können. Unter den deutschen Ländern war Thüringen im Anfang des 13. Jahrhunderts als Quelle neuer Tanzweisen berühmt (Parzival 639, 12), was sich aus dem künstlerischen Leben am Hofe zu Eisenach erklären läßt. In Frankreich stand darin Lothringen, also ebenfalls deutsches Blut, in besonderem Ansehen (Roman de la Rose 752 ff.). Auch die Erklärung des Sprüchwortes: „Er tanzt wie ein Lothringer“, dürfte hierher gehören.

Als Katharina von Medici eine neue Ordnung am französischen Hofe nach italienischem Muster gegründet und elegante Tänze den frühern rohen Zeitvertreib ersetzen mußten, da war es die Umgebung der Guisen, welche sich leicht in die neue Sitte hineinfand. Die Lothringer suchten ihren Stolz darin, die besten Tänzer bei Hofe zu sein.

Der Tanz würde eins der edelsten Vergnügen werden, wenn Männer von Genie und Geschmack sich die Mühe gäben, bedeutungsvolle Tänze zu erfinden und eine passende Musik dazu zu komponiren.

Schleifer und Hopser.

Es war in jener galanten Zeit Mode geworden, zu sagen: Les meilleurs danseurs sont en Lorraine. Als es dann später unter Marie Antoinette noch glückliche Tage in Versailles gab, wurden die Offiziere des Regiments Lorraine ebenfalls vielfach bevorzugt, die sich wieder so auszeichneten, daß der alte Ruf der Lothringer Tänzer eine neue Bestätigung erhielt. Man könnte einwenden, daß die Südländer weit gegründetere Ansprüche auf den Ruf der besten Tänzer haben müßten; der Burgunder ist schon heißblütiger als der Lothringer, der Bearner vielleicht noch mehr. Er huldigt jedoch vorzugsweise den Tänzen südlichen Charakters, nicht aber dem eigentlichen französischen, darum sagt der Pariser: Sauter comme un Béarnais, und stellt damit die kunstmäßig geschulte Virtuosität der Lothringer der sprudelnden Fröhlichkeit des südlichen Landbewohners gegenüber.

Die altdeutschen Tänze unterscheiden sich von den heutigen Tänzen nicht nur in ihrem Charakter, sondern auch dadurch, daß zu den ersteren stets von den Tänzern gesungen wurde, ja, daß bei ihnen meist der Gesang die alleinige Tanzmusik bildete. Dann aber auch, daß dem Vortanz, dem langsamen Umhertreten nach dem Takte, als zweiter Theil und, aus derselben Melodie geformt, der Nachanz im mächtig raschen Tripeltakt folgte.

Bei aller Mannichfaltigkeit der in den deutschen Ländern üblichen Tanzarten lassen sich diese doch stets entweder auf den Schleifer oder Hopser zurückführen. Der Typus des ersten war es, den schon früh das Ausland in der *Allemande* darstellte. Den andern kannte man, wie Steevens aus gleichzeitigen Parallelstellen zum *Hamlet* nachweist, schon zur Zeit Shakespeare's unter dem Namen *up-spring* als einen vorzugsweise deutschen Tanz in England. So heißt es in *Chapmann's Alphonsus Emperor of Germany*:

We Germans have no changes in our dances;
An almain and an up-spring, that is all.

Viele Mühe brauchts und Uebung,
Sich die Schritte anzueignen,

Die Tänze in Deutschland.

Alle Tänze glichen mehr oder weniger dem Walzer, oder, wie ihn die anderen Nationen ausbildeten, der Allemande. Das Schwäbische und Steyerische, der Ländler und Zweitritt ähneln ihm sämtlich, während die Nationaltänze mancher östlichen Provinzen mehr den slavischen Tänzen gleichkommen. Die altdeutsche Sitte, paarweise hinter einander einher zu gehen, wurde später nur noch auf dem Lande beibehalten; es gab aber darin, was die Posituren, Verdrehungen und Figuren anbetrifft, immer verschiedene landschaftliche Eigenthümlichkeiten und Variationen. Versuchen wir es, einige der hauptsächlichsten Tänze zu beschreiben.

Der Siebenschprung. Ein bisweilen noch bei schwäbischen Erntefesten aufgeführter, auch in norddeutschen Landschaften bekannter Tanz ist der Siebenschprung, der sehr wahrscheinlich aus der Urzeit stammt und wol einst religiöse Bedeutung hatte. Die Hauptrolle dabei fällt dem Tänzer zu. Er muß in bestimmten Zwischenräumen siebenerlei Bewegungen machen: zwei mit den Füßen, zwei mit den Knien, indem er niederkniet, zwei mit den Elbogen, die er nach einander auf den Boden stößt, und eine mit dem Kopfe, mit dem er den Boden zu berühren hat. Im Dorfe Owen ist es Gebrauch, daß der Tänzer dazu singt:

Mach' mir nur den Siebenschprung,
Mach' mir's fein alle siebe!
Mach' mir's, daß ich tanze kann,
Tanze wie ein Edelmann.
's ist einer.

Bei den letzten Worten „'s ist einer“, liegt der Tänzer auf den Knien und berührt die Erde mit der Stirn, was die letzte Bewegung ist, während sein Mädchen um ihn herumtanzt. Hierauf wird der Vers wiederholt und mit anderen Bewegungen dazu getanzt. Am Schluß heißt es dann: „'s sind zwei“, und so zählt der Tänzer fort bis

Und daß Einer tanzen könne,
Muß er erstlich — gehen lernen. Bauernfeld.

Tanz der Ostfriesen.

sieben. Nun geht es rückwärts, und zwar mit denselben Bewegungen wie vorher, indem der Tänzer zählt „s sind sechs! 's sind fünf!“ bis auf den ersten.

Das Schnadahüpfellied :

Darum nimm ich ä jung's frisch Ding
Und mach halt mit ihr die sieben Sprüng',

ist ohne Zweifel neueren Ursprungs als die zu diesem Tanz gebräuchliche Musik, die sich abwechselnd im $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ -Takt bewegt.

Der Hochzeitstanz. Der einzige Tanz der Ostfriesen war ein Hochzeitstanz, zu dem Lied, dessen Anfang, in hochdeutscher Uebersetzung, wir unten anführen, in welchem man die Werbung und das Liebesleid bei abschlägiger Antwort in scherzhaften Worten und durch Pantomimen zur Darstellung brachte. Diesen schwierigen und sehr anstrengenden Tanz, der schon 1691 mit der alten Sprache verschwunden war, führten stets zwei Tänzerpaare aus, „darbey sie gar sonderbare Actiones und Bewegungen des Leibes, der Arme, Hände, Beine und des Kopfes hatten und machten.“ Man konnte bei diesem Tanz die Hurligkeit der Friesen bewundern, die ihre Glieder nach dem geschwinden und langsamen Takt meisterlich bewegten. Die Männer schlugen beim Tanze mit den Händen zusammen, bald vorn, bald hinten auf dem Rücken, bald vor den Beinen, was Alles die Frauen mitthun und mitmachen mußten, welches zwar lächerlich, aber nicht ungeschickt ausah. Bei dem langsamen, traurigen Ausgange des Liedes wurden die vornehmsten Posituren ausgeführt.

Der Trümmertanz. Ein anderer alter Tanz ist der Trümmertanz, der noch jetzt in Niederbayern an Kirchweihfesten auf grüner Wiese unter freiem Himmel aufgeführt wird. Alle Paare bilden eine große Ronde, in welcher ein jedes seine Tour allein, aber nicht im Wirbel drehend, ausführt.

Guske di Kemmer, der böse Mann, der freite um sein Weib sieben
Jahr, und da die sieben Jahr um waren, da freite er noch.
Altes Tanzlied der Ostfriesen.

Die Tänze in Deutschland.

In diesem Tanz kommen keine Tutti's, sondern nur Soli von einzelnen Paaren vor. In fränkischen Dörfern nennt man den Tanz, der in Niederbayern Trümmertanz heißt, den Platztanz. Die Mädchen tanzen anfänglich mit leichter Wendung um ihre Tänzer oder drehen sich an deren Hand, dann umfassen sie sich und schwenken sich paarweise hinter einander. Bisweilen tanzen die Mädchen auch allein, während die Burschen singen und um sie herumtanzen.

Tänze der alten Nithmarsen Diese sangen ihre Thaten zu ihren Tänzen, d. h. sie paßten ihre Gesänge, um sie besser zu behalten und damit sie länger im Gebrauche blieben, den Tänzen an, so daß sie nach Erforderniß der Worte und Weise des Gesanges und der Saitenspiele (womit sie auch ohne Gesang ihre besonderen Tänze begleiteten), Tritt zu halten und den Fuß zu setzen wußten. Sie hatten dreierlei Art Tanzlieder. Erstlich solche, nach denen zwei und zwei tanzten, welche sie Biparentanz nannten, der erst kurz vor derfehde 1559 dort getanzet worden, vordem ganz unbekannt gewesen ist. Obgleich er bei ihnen erst von fremden Orten eingeführt wurde, hatten sie doch eigenthümliche Weisen und Lieder dazu. Dann den langen Tanz, in welchem sie alle nach der Reihe sich anfaßten und zwar auf zweierlei Art. Erstens der Trimmekentanz, der mit Schritten und Handgeberden ausgeführt wurde, nach den Liedern „Herr Heinrich und seine Brüder alle drei“ und „Mir boten drei höfische Mägdlein“, der aber schon 1634 ganz vergessen war. Der andere lange Tanz, kräftig im Springen und Hüpfen, und dem die meisten Lieder und Gesänge angepaßt sind, kann füglich der Sprung und der Trimmekentanz der Vortrab genannt werden. Dieser lange Tanz wurde vom Vorsänger, entweder allein oder mit einem Gehülfen, der den Gesang mitsingen konnte, angeführt, und zwar mit einem Trinkgeschirr in der Hand.

Schau, wie des Tanzes verschiedene Weise im spielenden Wechsel Malet den Geist des Volks, seiner Empfindungen Kreis.

Schäfflertanz.



Schäfflertanz in München.

Mit drei Schritten walzet der Deutsche und dreht sich im Kreise,
Hat die Gefährtin im Arm, führt sie die schwebende Bahn.

Die Tänze in Deutschland.

Und wenn er einen Vers gesungen, sang er nicht weiter, sondern der ganze Haufe, der entweder den Gesang auch wußte oder sich ihn gemerkt hatte, wiederholte denselben. Darauf hob er wieder an und sang abermals einen Vers. Nachdem ein oder zwei Verse gesungen und wiederholt waren, sprang oder begab sich einer aus der Gesellschaft hervor, der vortanzen und den Tanz führen wollte, nahm seinen Hut in die Hand und tanzte gemächlich im Gemache umher, forderte auf diese Weise zum Tanze auf (in den Orten auf der Höhe nahm er sich auch wol einen Gehülfen, der ihm den Tanz führen und regieren helfe), und darauf faßten sie einander der Reihe nach an, doch so, daß angesehenen Personen die hohe Hand (d. h. der Vortritt) gegönnt wurde. Wie sich nun der Vortänzer nach dem Gesange und dem Vorsänger richtete, so richteten sich die Nachtänzer nach ihrem Führer, und alle Personen, welchen Wohnorts und Standes sie auch waren, tanzten durch einander, so daß der Vortänzer bis zweihundert Personen an dem Reigen führen und regieren konnte.

Zu den bei Hochzeitsfeierlichkeiten in Mecklenburg noch heute vorkommenden alterthümlichen Tänzen gehört zunächst der „Schöndör und stolz“, eine Quadrille mit zwei Figuren, bei deren erster vier Personen kreuzweise durch einander (schön durch) tanzen, während sie bei der zweiten die Arme in die Seite gestemmt (stolz) einhergehen. Sodann ist dahin der Auskehr oder (Großvateranz) Kehraus zu zählen, eine Polonaise, welche gegen das Ende der Festlichkeit von allen Theilnehmern an derselben getanzt wird. Alt und Jung, jedes mit einem Werkzeug der Wirthschaft bewaffnet (nur Besen sind verboten, da sie Unglück bringen würden), zieht dabei nach der Melodie: „An as de Grotvare de Grotmoder nahm“ durch das Haus, durch Thüren und Fenster, in die Ställe und auf den Heuboden.

Einfach ist der Deutsche in Allem und frenet sich ruhig,
Eine unarmet er nur, liebt er, so ist er auch tren.

Der Rückelreih, Huettanz u. s. w.

Der Rückelreih. Endlich gehört in diese Reihe der Tanz, welcher, Rückelreih genannt, die eigentliche Hochzeitsfeier um Mitternacht des Freitags beschließt. Sein Zweck ist, die Braut „auszutanzten“, nämlich aus der Gemeinschaft der Unverheiratheten, zu der sie bisher gehörte. Zwei Bursche nehmen sie zwischen sich, um sie schließen die jungen Mädchen, sich an den Händen fassend, einen Kreis, welcher wieder ebenso von den ledigen Mannspersonen umkreist wird, doch der Art, daß sich in diesem äußern Kreise zwei Männer nicht angefaßt haben. Der Eine von diesen reitet auf einer Gaffel (einer beim Dreschen zum Strohwenden gebrauchten hölzernen Gabel), während der Andere ihn mit knallender Peitsche antreibt. Sofort drehen sich beide Kreise um die Braut, und der Bräutigam muß nun versuchen, jene von außen her durchbrechend, zu der Braut zu gelangen. Ist ihm dies nach heftigem Kampf gelungen, so drehen sich die Kreise von Neuem, und es ist jetzt an den verheiratheten Frauen, sich durch dieselben hindurchzudrängen. Die Verwirrung, das Kreischen und Jauchzen bei diesem Tanz, an dem oft an fünfzig Personen theilnehmen, ist unbeschreiblich.

Nicht minder alte Tänze sind der Huettanz, der in Regensburg auch Maitanz heißt, und der Schnittertanz, sonst Schnitterhüpfel (Schnaderhüpfel) genannt, zu dem das nach gewissen landläufigen Tanzmelodien gesungene Liedchen häufig vom Sänger oder Tänzer aus dem Stegreif gedichtet wird.

Der Schöfflertanz. Bis zum Jahre 1550, wo die Pest und der schwarze Tod viele Millionen Menschen in Deutschland wegraffte, können wir den Schöfflertanz in München verfolgen, der noch heute daselbst alle sieben Jahre vom ersten Sonntag nach Heiligen drei Könige bis zum Fastnachtsdienstage auf den Straßen getanzet wird. Als in früherer Zeit,

Flüchtig und künstlich tanzt der Franzose, liebängelt und scherzet,
Wechselt die Tänzerin, heut dieser, bald jener die Hand.

Die Tänze in Deutschland.

infolge der großen Sterblichkeit, nicht nur alle Geschäfte danniederlagen, sondern auch die Gemüther der Menschen von einer solchen Niedergeschlagenheit befallen waren, daß alle Spannkraft entwichen schien, waren es, heißt es in den alten Aufzeichnungen, die Schäßler (Böttcher), die zuerst ihren unverwüstlichen Muth wieder fanden, indem sie ihre berühmten „alten Tänze“ zur allgemeinen Erheiterung und Ergözung aufzuführen beschloffen.

Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts wurde der Schäßler-
tanz der münchener Böttchergesellen nach der Melodie eines eigenen Liedes, welches anfing: „Grödel in dei Butt'n“ u. s. w., getanzet. Er war eine Art Contretanz, der große Achter genannt, wobei die Tänzer mit Buchsbaum und Bändern gezierte Reifen in den Händen halten und damit verschiedene Figuren bilden. Heutzutage mag er wesentlich in seiner Form abstechen gegen den alten Tanz, wie ihn die Vorzeit liebte, dessen Musik einfach aus der Schwegelpfeife und einer Trommel bestand, während jetzt eine wohlbesetzte Janitscharenmusik ihre Weisen dazu ertönen läßt. Die Anzahl der Tänzer beläuft sich auf zwanzig. Ihr Kostüm besteht, vermöge eines alten kaiserlichen Privilegiums, in der sehr ansehnlichen Tracht der ehemaligen deutschen Edelknaben.

Bayerische Tänze. In Bayern, wo die Erlaubniß zum Tanz sonst beschränkt ist, darf am „Kirta“ das Volk nach Herzenslust vom Schluß der Vesper bis zum frühen Morgen sich drehen. Am häufigsten werden dabei der sehr langsame Dreischrittwalzer und der bayerische Ländler exekutirt, welcher letztere besonders von dem lebhaften Gebirgsvolk an der Mangfall und der Loisach mit einem Stampfen, Pfeifen, Jauchzen und Singen getanzet oder vielmehr gespungen wird, das selbst das Gellen der Klarinetten und das Schmettern der Trompeten übertäubt.

Feurig ist er und rasch, in der Freude hingankelnd, wie Kinder,
Stets doch gefällt er sich selbst, wechselt das Liebchen gar oft.

Der Schuhplattler.



Der Schuhplattler.

Pindar ist der Magyare, fort reißt der Begeisterung Sturm ihn,
Drückt der Empfindungen Glut aus im entflammenden Tanz.

Die Tänze in Deutschland.

Vor Allem aber regiert auf den Tanzböden des ebenen Landes der Walzer (hier der „Deutsche“ genannt), welcher viel weniger eilig als in der Stadt, doch nicht ohne Geschick und Anstand zur Aufführung kommt. Während des Stillstandes rücken die Paare immer mit kurzen Schritten vor, wobei die Bursche mit den Füßen zum Takte stampfen. Diese Leibesübung wird mit zunehmender Lustigkeit immer heftiger. Man weiß sogar, daß es einmal auf der Post zu Steinhörning der vereinten Fröhlichkeit der dortigen Burschen gelang, den Boden völlig durchzustampfen, so daß sich die ganze Gesellschaft zu ihrem größten Erstaunen plötzlich mitten unter dem Rindvieh des Stalles befand.

Nur noch selten kommen in Altbayern die ehemals so beliebten Sechser-, Achter- und Zwölfertänze vor, die, nach der Zahl der tanzenden Paare benannt, ganz in der Weise der französischen Quadrillen mit *chassé croisé*, *tour de main* und dergleichen Figuren ausgestattet waren. Ob sie Vor- oder Nachbild der gallischen, oder ob beide Arten sich unabhängig von einander ausgebildet, dürfte schwer zu ermitteln sein. Im zweiten Theile wurden dieselben Figuren mit Ländlerschritt rascher wiederholt und zuletzt die Tänzerinnen je von zwei Burschen nach der Reihe auf den verschlungenen Händen getragen, was man „Engeltragen“ nannte.

Interessante alte Tänze sind der im Salzburgischen noch übliche *Aufundab*, wobei jedes tanzende Paar ein bestimmtes Bret nicht verlassen darf; der im Land an der Sempt und Isen noch gebräuchliche *Huetanz*, bei welchem ein Hut als Gewinn ausgewürfelt wird, der *Hoppetvogel*, bei dem man zierlich und genau auf den Ton hin nach bestimmter Weisung wie ein Vogel hüpfet und nach Futter scharrt, und der schwäbische *Langaus* — auch *Schweinauer*, *Neubäurisch*, *Schuhplattler* oder *Hagen-*

Siebebewegt schwebt schmachtend er hin wie ein zärtliches Küstchen,
Webet im zierlichen Schritte, was ihm das Inn're bewegt.

Der Schuhplattler.

schlager genannt —, ein Ländler für ein Paar, wobei das Mädchen sich mit sittig gesenkten Augen still fort dreht, indeß ihr Bursch, sie umkreisend, auf alle Weise seine Freude und Liebe pantomimisch ausdrückt. Dabei stampft er mit den Füßen, klopft mit den Händen im Takt auf Schenkel, Kniee und Fußabsätze, macht auch wol einen Purzelbaum oder schlägt Räder, springt über das Mädchen hinüber, läßt sie unter seinem Arm sich durchdrehen, dreht sich unter dem ihrigen durch, nimmt sie aber nur selten, wenn auch feurig, in die Arme, und zuletzt, wenn er Einer ist, der alte Traditionen ehrt und die Kraft dazu hat, schwingt er sie hoch über sein Haupt, und läßt sie wieder zierlich herunterflattern.

Auch auf dem linken Ufer des Innthales ist die Tanzlust sehr groß. Im Jahre 1846 mußte das Landgericht Rosenheim das sogenannte Austanzen der Mädchen aus Gesundheitsrückichten verbieten, da gute Tänzerinnen selten ein paar Augenblicke Ruhe hatten, sondern unausgesetzt Nächte hindurch Extratouren tanzten. Einen auffallenden Gegensatz bildet die Ramsau, wo an den drei einzigen Tanztagen: Kirchweih, Fastnacht und Kathrey oft alle Buben nur drei bis vier Tänzerinnen haben, da die meisten Mädchen gar nicht tanzen können. Man tanzt gewöhnlich nach Scharen, d. h. je vier Paare, die für eine Schanze (d. h. drei Touren) einen gewissen Preis bezahlen. Einzeltänzer werden ungern gesehen. Der prahlerische Bursche, der, den Spielleuten das Tanzgeld zuwerfend und den Anderen die Zeit wegnehmend, mit seinem Schatz allein oder höchstens mit einigen Freunden, denen er die Theilnahme gestattet, den Anderen vor der Nase herumtanzen will, wird gar bald mit Trutzliedern gestraft, deren unausbleibliche Folge zuletzt eine Kauferei ist, welche in vielen Gegenden so nothwendig als richtiger Schluß einer Kirchweih gilt, wie Messe und Vesper den Anfang bilden.

Hellauflohernd fährt er nun auf, verschmähet das Mädchen,
Tanzt allein voll Muth, bebend dröhnet die Erde.

Die Tänze in Deutschland.

In der Oberpfalz sind der Drischlag, der Takt, den der Tänzer mit den Füßen stampft, der Bockshammerische, besonders an der böhmischen Grenze einheimisch, wobei ehemals der Dudelsack (der Bock) das Hauptinstrument ausmachte, und in der Stadt Waldmünchen an der böhmischen Grenze und Umgegend der boiar'sche, mit zwei Drehern und zwei Schleifern, in der Hauptstadt Amberg selbst aber der deutsche und der englische als Lieblingstänze gebräuchlich gewesen.

Im ganzen Gebiete des ehemaligen Fürstenthums Passau ist der beliebteste Tanz der Vogel hupf auf d'Höh', ein Nationaltanz, den man nirgends mit so schönen Touren, Wendungen und mit solcher Lebhaftigkeit und sittigen Grazie tanzen sieht, als hier. Bald wird gehüpft, bald gestampft, jetzt mit den Händen in einander und auf die Kniee geflatscht, darauf gedreht und endlich gewalzt. Viel Aehnliches mit ihm haben der Schartanz im Oberlande Bayerns und einzelne alte thüringische Kirmestänze.

Auf dem Lande im Ansbachischen tanzt man den Fuß-eintanz. Man dreht sich nämlich mit gegen einander verschränkten Füßen und wechselseitig anliegenden Leibern im Dreivierteltakt auf einem Flecke in Einem fort herum.

In Kaufbeuern war der „Aus der Hand“-Tanz lange gebräuchlich. Zuerst wurde allgemein gewalzt, dann ließ der Tänzer das Mädchen für sich allein drehen und er selbst dreht, ebenfalls allein, sich ihr entgegen; hierauf greifen sie sich in die Arme und walzen wieder fort; oder das Mädchen dreht sich an der rechten Hand des Tänzers, worauf sie sich wieder fassen und mit den anderen Paaren munter im Kreise herumwalzen.

Der schon erwähnte Ländler (auch Ländlerer und Dreher genannt), den man noch häufig im Bayerischen und Oesterreichischen von dem Landvolke tanzen sieht,

Dies ist der Krieger Tanz; Binißi sprang blutigen Armes,
Und seine Krieger so; Leichen der Feinde umher.

Der Walzer.

woher denn auch wol der Name „Ländler“ kommen mag, ist ein echt deutscher Tanz, der sich in seinem Außern nicht viel von Walzer und Allemande unterscheidet. Die Musik ist im $\frac{3}{8}$ -Takt und bleibt immerfort von mäßig geschwinder Bewegung.

Der Walzer. Was nun aber den eigentlichen Nationaltanz der Deutschen, den Walzer, angeht, so reicht seine Entstehung bis in jene Zeit hinauf, in der von den Tänzern der Versuch gemacht wurde, den sie besser ansprechenden Tanz, Langaus genannt, zu tanzen. Langaus nannte man ihn deswegen, weil der Tänzer einen sehr langen Raum mit den wenigsten Umdrehungen zu durchtanzen hatte. Der Langaus blieb im 18. Jahrhundert auf dem Lande der herrschende, bis er endlich durch den Walzer verdrängt wurde oder vielmehr seinen Namen in diesen umänderte, denn der Tanz blieb derselbe. Seit dem Jahre 1787, als die Oper von Vincenz Martin Una cosa rara (deutsch unter dem Titel „Lilla oder Schönheit und Tugend“ bekannt), in Wien den Preis über Mozart's „Figaro“ davontrug, wurde auch der Walzer in Deutschland allgemein. Vier Personen dieser Oper, Luba, Tita, Chita und Lilla, die schwarz und rosa gekleidet waren, tanzten auf der Bühne den ersten Walzer. Bei dem ungeheuren Beifall, den die Oper fand, konnte es nicht fehlen, daß man auch dem eingelegten Tanz viel Aufmerksamkeit zuwendete. Er wurde in der Gesellschaft nachgeahmt und unter dem Namen Cosa rara oder Langaus allgemein Mode, bis man später seinen Namen in Wiener Walzer umänderte. Damals war der Walzer oder „Deutsche“, wie man ihn häufig nannte, ein anmuthig dahingleitender Tanz, ein volksthümlicher Ländler oder simpler Schleifer. Zwei Walzermelodien, deren Entstehung in die Periode vor Mozart fällt, oder die doch wenigstens der Weise jener ältern Zeit entsprechen,

Seine geheimen Regeln sind nicht von Meistern gesammelt,
Er ist sich selber Gesetz, schränkt seine Gluten selbst ein.

Die Tänze in Deutschland.

haben sich durch den Zufall, daß man aus ihnen Scherz- und Spottlieder gemacht hat, bis auf unsere Tage erhalten; das eine ist das bekannte Liedchen „O du lieber Augustin“, das andere der lustige Gesang „Hab' ich kein Federbett, schlaf' ich auf Stroh.“ Diese einfache ältere Art markirt die Tanzschritte und baut darüber eine kurzgegliederte Melodie, deren Motiv sich konsequent fast Takt für Takt wiederholt. Der Walzer hat nur zwei Theile, deren jeder acht Takte enthält. Es ist dieses die primitive Walzerform, die aber dem Tanz vollkommen entspricht; Weber hat sie im Bauerntanze seines „Freischütz“ ganz vortrefflich nachgeahmt.

Ein besonderes historisches Interesse knüpft sich für die Geschichte der Tanzkunst an Weber's Konzertrondo „Aufforderung zum Tanz“, das ursprünglich fürs Klavier geschrieben, aber auch durch seinen glänzenden, energischen Charakter später Eingang in die Tanzsäle selber fand. Von ihm datirt der Umschwung der modernen Tanzmusik überhaupt. Weber schrieb es in seiner besten Zeit, als er eben am „Freischütz“ arbeitete, im Jahre 1819. Alles, was der deutsche Tanz Poetisches, Zärtliches, Anmuthiges haben mag, ist in dieser Musik ausgedrückt. Aber auch Weber's rasches, feuriges Allegro ist seitdem in den Tanz gefahren. Seit Weber's „Aufforderung“ zu dieser neuen, stürmischen Tanzweise ist es uns unendlich schwer, die ältere, mehr einförmige und sinnig gemüthliche Tanzmusik überhaupt noch tanzbar zu finden.

Mit Johann Strauß dem Aeltern erschien dann die goldene Zeit des Wiener Walzers. Die feurige, glänzende Tanzweise kam durch ihn zur Alleinherrschaft, und Ecosaisien, Polonaisen, Francaisen — Alles verschwand vor der Zauberwirkung dieses Tanzes. Strauß und Lanner waren in der Erfindung immer neuer Melodien wahrhaft

Der ist ein Mann, der zum ung'rischen Tanz ist geboren, er juble!
Männliche Stärke und Blut spannen die Nerven ihm an.

Daniel Berzsenyi.

Die Tanzmusik.

unerschöpflich, und mit ihnen starb ein guter Theil der elektrisirenden Kraft dieses echten deutschen Nationaltanzes.

Riehl hat in Beziehung auf den Umschwung in der Tanzmusik die treffendsten Bemerkungen gemacht. Er sagt im zweiten Theil seiner musikalischen Charakterköpfe: In verschiedenen Perioden sprachen die Tänze verschiedene Stimmungen aus, Stimmungen der Gesellschaft, die dann auch in der Musik wiederklangen. So tönt uns im Anfange des 18. Jahrhunderts die gemessene Würde, die Gravität, die schäferliche Spielerei, der barocke Humor der Ballsäle aus den Sarabanden, Gavotten, Mäsetten, Menuetten entgegen. Im Anfange unsers Jahrhunderts war man zu einer kindlichen, oft kindischen Heiterkeit, schalkhaft naiven Sentimentalität u. dgl. herabgestiegen. Die Tanzweisen waren klein geworden, blaß, charakterlos. Weber schlug statt dessen den feurigen, vornehmen, chevaleresken Ton an. Sein Tanz schwebt hier einher zwischen energischem Aufbrausen, süßem Träumen, schmachtendem Wiegen, zwischen glänzender Koketterie und wallender Leidenschaft, zwischen sentimentalem Tändeln und Seufzen, und das Alles wird zusammengestimmt in einen feurigen, vornehmen, glänzenden Gesammtton. Von festlicher Würde, Jubel, Heiterkeit, echter Naivetät u. s. w. ist keine Spur. Es ist unstreitig das Pathos der Liebe, welches der Komponist andeuten wollte und zu welchem alle seine Stimmungstinten vortrefflich passen. Und dieses Pathos ergriff alsbald unsere ganze Tanzmusik. Man hatte früher die Etikette, den Glanz, die Würde im Ballsaale musikalisch versinnbildlicht; dann die Heiterkeit, den Scherz, das simple Vergnügen; warum nicht auch einmal die Liebe? Eine solche affektvolle, träumerische und doch fecke und chevalereske Tanzmusik mußte in den Herzen der Jugend zünden wie nie vorher; die Musiker geigten Tänzer und Tänze-

Komm mit, o Schöne, komm mit mir zum Tanze;
Tänzen gehöret zum festlichen Tag.

Die Tänze in Deutschland.

rinnen, ohne daß jene es merkten, in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entree von Perrücke und Reifrock erscheinen. Darum haben wir von da an alles mögliche Pathos in Tanzweisen abspielen hören, nur mußte es mit jenem Pathos der Liebe sich zusammenreimen lassen. Die schwärzeste Moll-Melancholie erscheint uns tanzbar, wenn sie nur energisch in Rhythmus und Modulation gehalten ist; dagegen taugt eine rein lustige Weise nur noch für die Bauernfirmes; denn die Liebe kann wol melancholisch sein, aber niemals rein lustig.

Schließlich wollen wir hier noch, wenn auch nur als Kuriosität, anführen, daß einige gelehrte Forscher sich nicht scheut haben, uns ohne große Umstände unsern eigensten Nationaltanz, den Walzer, abzusprechen und mit der Behauptung hervortreten, daß dieser ein ursprünglich französischer, seit mehr als vierhundert Jahren bestehender Tanz sei, der gegen das Ende des letzten Jahrhunderts wieder von Deutschland nach Frankreich gekommen. Sie berufen sich dabei auf das Werk eines Franziskanermönchs: *Le voyage du frère Audric*, aus dem 14. Jahrhundert, in welchem absonderlichen Buche ein Kapitel vorkommt mit der Aufschrift: „La grande merveille de la valse d'enfer et périlleuse.“



Bist du mein Schatz nicht, so kannst du es werden.
Wirst du es nimmer, so tanzen wir doch. Goethe.



Vierte Unterhaltung.

Die Tanzkunst in anderen civilisirten Ländern.

Tänze der Schotten, Engländer, Schweden, Holländer, Böhmen, Ungarn, Polen, Russen, Rumänen, Türken, Neugriechen und Neugypter.

Das Menschengeschlecht müßte um ein Beträchtliches glücklicher sein, wenn wenigstens einmal in der Woche in jeder Familie getanzt würde. Bafedow.



In Schottland herrscht eine große Vorliebe für weltliche Musik und Tanz, und alle Bemühungen der Geistlichkeit und der schroffen Anhänger der presbyterischen Kirche sind durchaus unfähig gewesen, dem Volke diese

Laßt uns tanzen, laßt uns springen!
Laßt uns laufen für und für!

Die Tänze in Schottland.

Vorliebe zu benehmen. Die Winterabende sind in Schottland dem Tanzunterricht gewidmet, eine Scheune ist der Tanzplatz, und meilenweit kommen junge Burschen und Mädchen zu diesen Tanzschulen. Ihre Nationaltänze sind meist von ganz schottischer Eigenart, so die Hochlands-Reels, von zwei Paaren getanzt, zu denen keine andere als Dudelsackmusik gebraucht wird. So ist auch die Ecoeffaise ursprünglich nur für den Dudelsack bestimmt, und in späteren Zeiten, auf moderne Instrumente übertragen, erscheint sie niemals in ihrer wahren Gestalt. Früher stand dieser schottische Nationaltanz gewöhnlich im $\frac{3}{2}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt, und sein Charakter war edle Einfachheit, ganz dem alterthümlichen Stil seiner Schreibart angemessen. Die Touren waren kurz, und die Tänzer tanzten ihn mit über die Brust gekreuzten Armen und lebendigen, schüttelnden Bewegungen. Als die Ecoeffaise aber 1800 unter die Gesellschaftstänze aufgenommen wurde, tanzte man sie nach einer schnelleren Musik, die im $\frac{2}{4}$ -Takt geschrieben war und die aus zwei Reprisen oder Theilen, je von acht Takten, bestand.

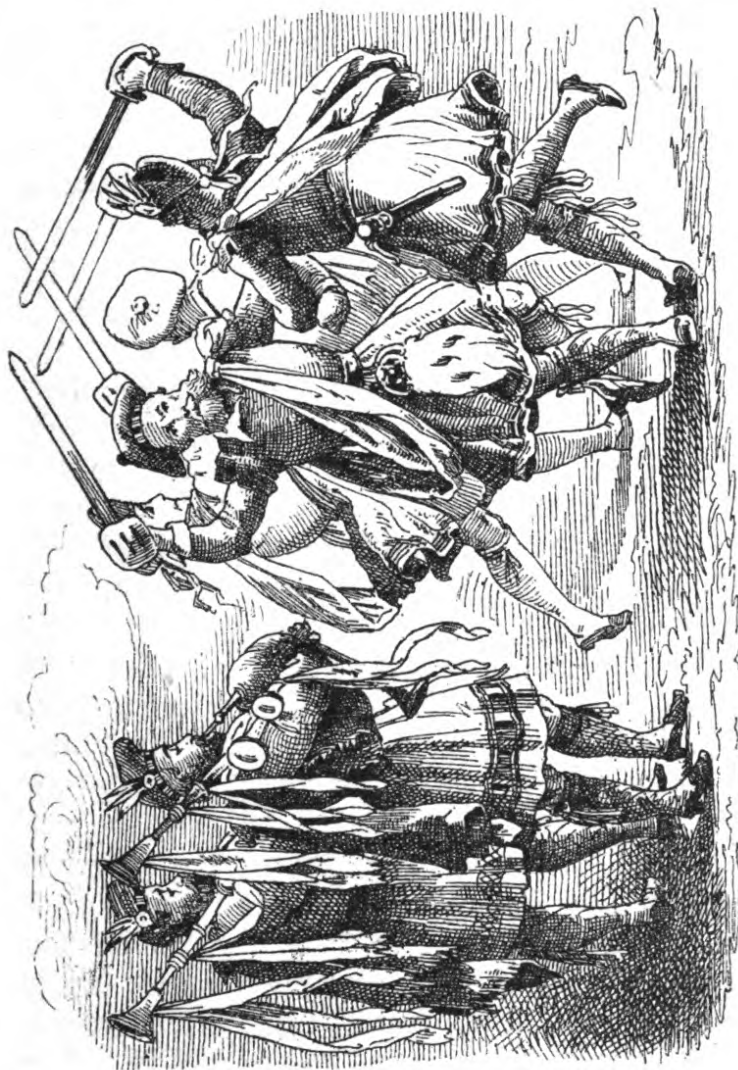
Der Schwertertanz. Ein eigenthümlicher Nationaltanz der Hochschotten ist der Claymore- oder Schwertertanz. Zwei Schwerter werden aus der Scheide gezogen und kreuzweise auf die Erde gelegt. Nach einigen anmuthigen Tanztouren führen dann die Tänzer mit einer bewundernswerthen Geschicklichkeit und Behendigkeit in den innern Winkeln des Kreuzes mannichfache Pas aus, ohne jedoch einen der beiden Claymores (breite Schwerter) zu berühren.

Ein noch malerischerer Tanz ist der auf Papa-Stour, einer zu Schottland gehörigen Insel, gebräuchliche traditionelle Schwertertanz. Sieben Tänzer, welche dabei die Heiligen: Georg, Jakob, Denis, David, Anton, Andreas und Patrick vorstellen, treten nach und nach, jeder mit einem Schwerte in der Hand, auf den Tanzplatz.

Denn durch Tanzen lernen wir
Eine Kunst von schönen Dingen.
Aus d. Italienischen von Fleming.

Die schottischen Schwertertänze.

Nachdem sie der Reihe nach Verse aus Balladen gesungen, führt der heilige Georg, der Anführer der



Schwertertanz in Schottland.

Uebrigen, allein einen Tanz aus. Seine Gefährten stehen während dessen in einer Reihe, das Schwert auf der rechten

Tanz, der du Gesetze
Unsern Füßen giebst,

Die Tänze in Schottland.

Schulter ruhend. Darauf berührt er das Schwert seines Nachbars, der sogleich aus der Reihe tritt, einige Sekunden tanzt und dann das Schwert seines Nachbars berührt, der darauf ebenfalls vortritt; und so der Reihe nach fort. Nun bilden sie einen Kreis; Jeder hält sein eigenes Schwert in der rechten Hand und faßt mit der linken die Spitze von dem Schwerte seines Nachbars; so tanzen sie eine Ronde. Dann erheben sie ihre Schwerter und bilden eine Art von Bogen, unter welchem sie durchgehen, der heilige Georg immer wieder voran, endlich springen sie über ihre gekreuzten Schwerter fort. Zum Schluß bilden sie wieder den Kreis wie früher und tanzen eine Ronde, indem sie dazu singen. Auf diese Uebungen, die, wie man sieht, eine bedeutende Gewandtheit erfordern, folgen schnellere und zusammengesetztere. Sie bilden eine Gruppe, welche eine Aehnlichkeit mit den Ringen einer großen Schlange hat, und kehren dann zu einer einfacheren Tour zurück, um durch eine plötzliche, geschickt berechnete Bewegung zu einer noch kunstvolleren überzugehen. Dann dreht sich die ganze Masse der Tänzer mit den Schwertern um sich selbst, wie ein Kreisel, und, indem sie über ihre Schwerter springen, stoßen die Leidenschaftlichsten unter ihnen ein lautes und wildes Geschrei aus. Trotz der scheinbaren Raserei wird indeß eine gewisse Regel befolgt, denn plötzlich endet der Höllentanz und die übermächtige Leitung des heiligen Georg zeigt sich wieder in anmuthigen Stellungen und Bewegungen. Zuweilen tanzen sie Rücken gegen Rücken, ihre Hände und ihre Schwerter hinter sich kreuzend; dann durchschlingen sie ihre Arme, verändern ihre Stellungen und sehen sich wieder, wie zuvor, in das Gesicht. Zuweilen stecken sie auch ihre Schwerter so in einander, daß sie einen richtigen Schild bilden, mit dem Jeder von ihnen der Reihe nach tanzt; darauf ergreift Jeder wieder sein Schwert,

Handdruck, Huldgeschwätze,
Scherz und Liebe liebt;

Die Moriske.

und die hübsche Figur verschwindet dann eben so plötzlich, wie sie entstand.

Der Tanz in England. Welche wichtige Rolle der Tanz früher in England spielte, sehen wir aus Shakespeare's Dramen, in denen sich der Dichter keine Gelegenheit entgehen ließ, von den Tänzen seiner Zeit zu sprechen, oder sie an vielen Stellen einzuflechten, da sie dem Geschmack des merry old England sehr zusagten. Ihre Menge setzt uns in Erstaunen, denn nicht nur die zeitigen Modetänze der Italiener, Spanier und Franzosen waren beliebt, sondern auch viele eigenthümlich englische Tänze, zu deren guter Ausführung große Gewandtheit, sowie genaue Kenntniß ihrer oft komplizirten Figuren gehörte.

Zu den beliebtesten Volksbelustigungen, welche im alten England die Feier des ersten Maitages verherrlichten, gehörte als unumgängliches Erforderniß ein von einer Reihe stehender Masken dargestellter Aufzug, der mit dem Morris-dance schloß.

Die Moriske beschreibt Choinot Arbeau in seiner Orchestographie, Langres, 1588, (deutsch unter dem Titel: Die Tänze des 16. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung der Menuet von Albert Czermwinski. Danzig 1878, bei Léon Saunier) ganz ausführlich. Er sagt: In meiner Jugend habe ich Gelegenheit gehabt, zu sehen, wie in den guten Gesellschaften, nachdem das Souper beendet war, ein Junge mit geschwärztem Gesicht, welcher über die Stirne ein Band von weißem oder gelbem Caffet gebunden hatte, und über den Fußknöcheln Schellen trug, die Moriske aufführte. Er machte einige Passagen den Saal entlang, kehrte wieder an den Ort zurück, von dem er angefangen, und tanzte neue Passagen, und dies wiederholte er mehrmals mit immer neuen Abwechslungen, was den Zuschauern

Sinnen, Augen, Ohren
Werden uns zu Hauf

Die Tänze in England.

angenehme Erheiterung und Vergnügen gewährte. Ehemals machte man Fußtappungen dazu, da dies den Tanzenden indessen zu beschwerlich fiel, so setzten sie an deren Stelle nur das Auftappen mit den Absätzen, wobei sie die Fußspitzen fest am Boden hielten. Einige wieder haben abwechselndes „Fußmarkiren“ und „Absatzmarkiren“ zugleich eingeführt. Die Anwendung aller dieser drei Arten, vornehmlich aber jene des Auftappens mit dem ganzen Fuße, hat in der Erfahrung bewiesen, daß dadurch Podagra und Gicht erzeugt wird (!), weshalb der Tanz auch nach und nach außer Uebung gekommen ist. Der Tänzer hielt, wie bereits bemerkt, die Fußspitzen immer fest am Boden, während er mit den Absätzen aufstieß, um die Schellen erklingen zu machen. Die Musik war im geraden Takt geschrieben, und wurde viermal abwechselnd mit dem rechten und linken Absatz, dann aber einmal mit beiden Absätzen aufgestoßen und eine kleine Pause gemacht. Nach einer Wiederholung dieser Tour wurde im zweiten Theil der Musik zwölfmal abwechselnd mit dem rechten und linken Absatz, hierauf mit beiden Absätzen aufgestoßen und eine kleine Pause gemacht.

Aus der langen Reihe der in England im 16. Jahrhundert üblichen Tänze erwähnen wir die französische Courante (s. d.), von der Sir John Davies sagt:

— der Tänzer nur den Preis gewann,
Der mit der besten Ordnung tücht'gen Wirrwar spannt;

Die aus der Provence herstammende Volta (s. d.), die von demselben Sachverständigen folgendermaßen beschrieben wird:

Wo Arm in Arm zwei Tänzer sind verschlungen
Und sich umarmend um sich selber drehend
Mit ihren Füßen einen Anapäst erzielen.

Gleichsam wie beschworen,
Beugt dein Lager auf.

Measure, Trenchmore, Bergamasker- und Kiffentanz.

ferner den italienischen Passamezzo, welchen Königin Elisabeth oft „sehr lustig und heiter“ mitmachte, wenn, wie Gray erzählt —

Der erste Lord den Ringeltanz (Branle, s. d.) anführte
Und vor ihm Kron' und Szepter hüpften!

Die ernste Pavane (s. d.), engl. Pavin, ebenfalls ein Lieblingstanz der Königin, die der Herr mit Hut und Schwert, und die Dame mit einer langen Schleppe, gleich einem Pfauenschweif, tanzten.

Der Measure (Taktanz), ein sehr stattlicher und beliebter Tanz, den gut auszuführen die höchsten Staatsdiener, selbst ein Bacon, nicht unter ihrer Würde hielten. Der Tanz hatte seinen Namen wahrscheinlich von seiner genauen rhythmischen Gemessenheit und Bestimmtheit, welche ihm etwas Gravitätisches geben mochte. Wenigstens nennt ihn Beatrice in Much ado about nothing: „full of state and ancientry.“

Der Trenchmore, eine Art von langem Contretanz, der sich von einem Ende des Saales bis zum andern erstreckte und an welchem sich immer fast alle Theilnehmer eines Balles beteiligten.

Der Bergamaskertanz, den Shakespeare im Sommernachtstraum, 5. Akt, tanzen läßt, ist eine Nachahmung des Bauerntanzes der Bergamasker im Venetianischen, welche in Manieren und Sprache für die größten Tölpel in Italien galten.

Der Cushion-dance (Kiffentanz), von dem der Dichter Taylor sagt, er sei ein „sehr sinnereizender Tanz“ gewesen, ist zu originell, als daß wir hier nicht näher auf ihn eingehen sollten, zumal er der einzige altenglische Tanz ist, der sich Jahrhunderte hindurch zu erhalten vermochte, und der noch heute in vertrauten

Wie die Bäum' im Lenzen
Von der Blüte schwer,

Die Tänze in England.

familienzirkeln aufgeführt wird. Sonst hauptsächlich bei Hochzeitsfeierlichkeiten gebräuchlich, wurde er nach einer muntern Melodie getanzt, die „Joan Sanderson“ hieß, und von welcher der Tanz auch zuweilen seinen Namen erhielt. Er begann folgendermaßen: Sämmtliche Paare bildeten einen weiten Kreis und einer der Tänzer, der unter seinem Arme ein großes, gewöhnlich rothsamntenes Kissen trug, schaffte im Saale in die Runde, stand gegen das Ende der erwähnten Melodie still und sang zu dem Musiker gewendet:

Der Tanz kann nun nicht weiter gehn.

Worauf der Musiker antwortete:

Ich bitte, Sir, was spricht ihr so?

Der Tänzer erwiederte:

Joan Sanderson (hier wurde beliebig der Name derjenigen Dame eingeschaltet, mit der der Herr den Tanz aufführen wollte), will nicht mit mir gehn!

Der Musiker entschied dann:

Sie muß mitgehn, und sie wird mitgehn,
Und sie muß, ob sie will oder nicht will gehn.

Die Dame begab sich hierauf in die Mitte des Kreises, der Herr legte sehr galant das Kissen vor sie auf den Boden und gab ihr, während sie darauf niederkniete, einen Kuß, wozu er die Worte sang:

Joan Sanderson, ich grüße Dich, willkommen seist Du mir.

Die Dame nahm alsdann das Kissen an sich, und Beide tanzten im Saal in die Runde und sangen dazu:

Prunkum, Prankum, das ist ein schöner Tanz:
Und tanzen wir ihn noch einmal,
Noch einmal und noch einmal,
Und tanzen wir ihn noch einmal.

Wie die Tauben glänzen,
Wie ein Kriegesheer:

Der Kissentanz.

Dann standen sie still und die Dame setzte den Tanz, gegen einen Herrn gewandt, in derselben Weise fort, nur mit dem Unterschied, daß sie den Namen des Herrn nannte und der Musiker den zweiten Vers in „Ich bitte, Madame u. s. w.“ umänderte; alle Drei tanzten und der zuletzt gewählte Herr fuhr fort. Auf diese Weise trat die ganze Gesellschaft allmählich aus dem größern Kreis vor, bis Alle daran gekommen waren. In derselben Art verließen sie den engern Ring auch wieder, indem sie statt „will nicht mit mir gehn“ — „will nicht von mir gehn“ und für „willkommen seist du mir“ — „so leb' denn wohl, du gehst von mir“ fangen. Ausdrücklich wird aber bemerkt, daß die Dame sowol bei der Aufnahme in den Ring wie beim Scheiden aus demselben von dem Herrn geküßt wurde, eben so der Herr von der Dame.

War doch der Kuß vor Alters hergebrachter Lohn für den Tänzer einer Dame. Shakespeare sagt in Heinrich VIII. 1. Akt, 4. Scene:

Anziemlich wär's, zum Tanz Euch aufzufordern
Und nicht zu küssen.

So auch in dem Dialog zwischen der Sitte und Wahrheit über den Gebrauch und Mißbrauch des Tanzes und der Minstrelschafft (gedruckt bei Joh. Ulde, ohne Jahreszahl):

Doch hör' ich sagen: welcher Narr
Macht wol im Tanz sich heiß,
Wenn er von Damenlippen nicht
Gewinnt des Tanzes Preis?

Noch jetzt besteht die Sitte des Küßens beim Tanz unter dem Landvolk in vielen Gegenden Englands.

Ueber die in England im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts gebräuchlichen Tänze giebt ein Buch

So bist du zu schauen,
Tanz, wenn du dich rührst,

Die Tänze in England.

(The Dancing-Master. Sixteenth Edition. London 1716. 2 vol.) vollständige Auskunft, das 560 alte Tanzmelodien nebst der Beschreibung und den Figuren der dazu gehörigen Gesellschaftstänze enthält, die, in mancher Hinsicht bemerkenswerth für die Geschichte der Sitten, sämmtlich besondere, oft höchst drollige Namen führen, z. B. Cupid's Garden, Excuse me, Green Slevs and Pudding Pies, Mr. Eaglesfield's new Hornpipe, The Merry Milkmaids, The Deivel's Dream, The Quakers dance, Danc'd in the Play-House u. s. w.

Einen späteren Ursprung hat die Anglaise, ein ehemals auch in Frankreich und Deutschland beliebter Gesellschaftstanz, der in Form einer Kolonne getanzet wurde und viel Aehnlichkeit mit der Ecossaïse hatte. Die Musik war $\frac{2}{4}$, zuweilen aber auch $\frac{3}{8}$ -Takt, welche beide Taktarten auch oft mit einander abwechselten. Der Tanz wurde in vier und sechs Figuren ausgeführt.

Der englische Matrosentanz (Schiffsjungentanz, Hornpipe) hat, bei einem Anschein von Leichtigkeit und Nachlässigkeit, viel Schwieriges in Setzung und Wendung der Füße und in der Haltung des Gleichgewichts. Eigenthümlich ist ferner das Schlenkern der Unterbeine, während der Oberkörper in gerader, steifer Haltung verharrt. Die Tänzer tragen dabei die Arme über die Brust gekreuzt, oder halten die Hände in den Hosentaschen. Die Musik geht im $\frac{6}{8}$ und $\frac{2}{4}$ -Takt.

Der Tanz bei den Gothen und Schweden. Ueber die Schwerttänze der Schweden, der Bewohner Gothlands, berichtet Olaus Magnus in seinem 1555 zu Rom herausgegebenen Buch über die Sitten, Gewohnheiten und Kriege der nordischen Völkerschaften. Die nördlichen Gothen und Schweden hatten (um die Mitte des 16. Jahrhunderts) ein Spiel, welches darin bestand, daß sie sich

Und an die Jungfrauen
Die Gesellen führt.

Simon Dach.

Die Tänze in Schweden.

zwischen entblößten Schwertern und Spießen im Tanze übten. Die Jünglinge lernten diesen Waffentanz nach der Weise und Gewohnheit der Fechter, welche, in diesem Tanz und in der Fechtkunst erfahren, sie allmählich und singend darin unterrichteten. Sie stellten dieses Spiel vorzüglich um die Fastnachtszeit an. Vor dieser Zeit übten sich die Jünglinge ganze acht Tage hindurch mit beständigem Tanzen und Springen. Der Tanz wurde dann folgendermaßen ausgeführt: Sie hoben ihre Schwerter in der Scheide steckend in die Höhe bis an die dritte Umdrehung. Dann zogen sie ihre Schwerter heraus, hielten sie in die Höhe, und indem sie mit denselben auf einander stachen, sprangen sie mit Gewandtheit herum und griffen Einer des Andern Klinge oder Gefäß. Sodann ihre Ordnung verändernd, bildeten sie eine sechseckige Figur, welche sie eine Rose nannten. Schnell aber, indem sie ihre Schwerter nach sich zogen und aufhoben, veränderten sie jene Figur wieder, und hielten ihre Schwerter so, daß über eines Jeden Haupt eine viereckige Rose kam. Endlich schlugen sie mit großer Gewalt die Flächen der Schwerter gegen einander, und plötzlich zurückspringend, endigten sie diesen Tanz, der zuerst gemäsig, sodann heftiger und endlich sehr schnell ausgeführt wurde. Die Begleitung bestand einfach in Flötenspiel und Gesang, und da die Bewegungen des Tanzes sich in den Grenzen des Anstandes hielten, so hatten auch die Geistlichen die Erlaubniß erhalten, denselben mitzumachen.

Uebrigens haben die Schweden einen großen Schatz von nationalen Volkstanzmelodien, von denen 400 auch gesammelt, in Noten gesetzt und um 1820 in Stockholm gedruckt worden sind. Man muß sich von der gewöhnlichen Benennung dieser Tänze, Pälsku (eigentlich Polonaise), nicht verleiten lassen, ihren echt skandinavischen

Wer da meint, eine Kunstlehre in Schriften so zu hinterlassen, und auch, wer sie aufnimmt, als ob etwas Dentliches und Sicheres durch die Buchstaben kommen könne, der ist im Irrthum. Plato.

Die Tänze in Holland.

Ursprung zu bezweifeln. Die schwedischen Volkstänze sind ihrem Charakter nach von den polnischen ganz verschieden.

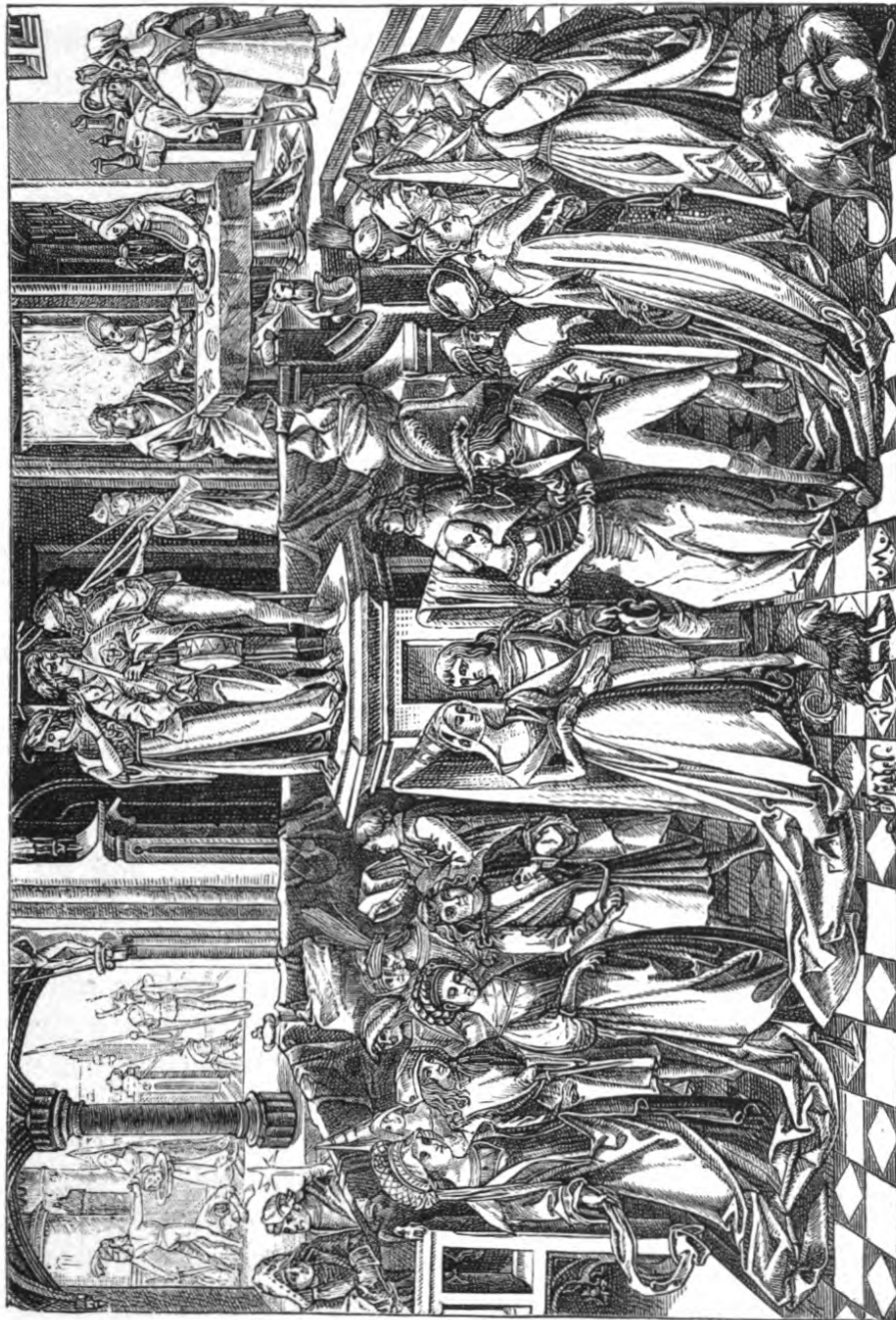
Wir theilen hier einen eigenthümlichen Elfenreigen mit, der noch zu Anfang dieses Jahrhunderts in Wislanda in Småland im südlichen Schweden getanzet wurde. 1. Allgemeiner Ringtanz, bei dessen Schluß eine Theilung in zwei Gruppen, Jünglinge für sich und Mädchen für sich, stattfand. 2. Alle standen stille auf ihren Plätzen, wanden die Hände in einander und klatschten beim letzten Ton in dieselben. 3. Die Tanzenden stemmten zuerst die linke und dann die rechte Hand in die Seiten. 4. Die Tanzenden verbeugten sich und schwenkten die linke und die rechte Hand jeder gegen seinen Partner im Kreise. 5. Alle drehten sich im Kreise herum, und zwar jeder auf seinem Platze.

Der Tanz in Holland. In Holland und den Niederlanden lernen wir die Tänze frühesten Zeit aus den Kupferstichen der alten niederländischen Meister kennen, die solche mit Vorliebe zum Gegenstand der Darstellung wählten. Bemerkenswerth ist in dieser Hinsicht der große Kupferstich des Israel van Meckenen, der „Tanz der Herodias“, der uns zwar anderthalb Jahrtausend zurück in die jüdische Welt führt, aber dennoch genau ein niederländisches Tanzfest vom Ende des 15. Jahrhunderts mit all der Ueppigkeit und widerspruchsvollen Mannichfaltigkeit damaliger Trachten vorführt. In der Mitte auf breitem, pfeilerartigem Postament stehen die Musikanten und blasen, und herum bewegen sich tanzend die Paare. Es ist ein eigenthümlicher Tanz, den sie aufführen, die Herren mit Beinleid und Jacke, die ihnen eng gespannt am Leibe sitzen, mit dem kurzen spanischen Mäntelchen darüber und den spitzen Schuhen oder breiten Pantoffeln, und die Damen mit den außerordentlich langen Schleppen, die den Boden des Saales bedecken und den Herren zwischen die Füße gerathen!

Wie die erste Sprache lange der Grammatik, so sollte der Tanz lange der Tanzkunst vorgehen und vorarbeiten.

Jean Paul.

Die Tänze in Solland.



Tanz der Herodias nach Israel van Meckenem.

Das Best' am Tanzen ist, daß man
Nicht immerdar nur geht voran,
Sondern bei Zeit umkehren kann.

Sebastian Brant.

Slawische Tänze.

Alle Bewegungen und Attitüden erscheinen affektirt und gezwungen, und, indem die Einen der Damen frei und feck umhersehen mit übertriebenen Bewegungen, senken die Andern scheu und züchtig den Blick zu Boden und lassen die eine Hand auf der ihres Begleiters ruhen, während sie die andere über den Leib gebogen halten.

Der Matelot. Neben den Tänzen der Vornehmen bildete sich in Holland wie in England ein eigenes Genre von Tänzen im Seemannscharakter aus. So in Holland der Matelot, der meist in Holzschuhen und mit auf dem Rücken verschlungenen Armen getanzt wird. Er besteht aus zwei Wiederholungen im $\frac{2}{4}$ -Takt mit kurzer, abgemessener Melodie, der auch die Pas gleichen. Lortzing hat in „Czar und Zimmermann“ einen solchen Tanz mit Holzschuhen angebracht, aber freilich die Melodie im $\frac{3}{4}$ -Takt geschrieben.

Slawische Tänze. Es ist eine längst bekannte Thatsache, daß kein Volksstamm Europa's mit einer so glühenden Vorliebe dem Vergnügen des Tanzes huldigt, als die Slaven, und von diesen ganz besonders die Polen und die Czechen. Letztere haben mit den südlichen Völkern die charakteristische Eigenthümlichkeit gemein, daß bei ihnen Tanz und Lied auf, das Innigste mit einander verschwistert sind, so daß das Lied stets als unmittelbarer Begleiter des Tanzes auftritt. Wenige Völker werden sich rühmen können, einen solchen Schatz nationaler Tänze und Lieder zu besitzen, wie die Böhmen. Die Fülle und Mannichfaltigkeit ihrer Nationaltänze ist nach den Untersuchungen Johann Neruda's und Alfred Waldau's wahrhaft staunenswürdig. Letzterer zählt in seinen „Böhmischen Nationaltänzen“, Prag 1860, zwei Bändchen, nicht weniger als 136 einzeln auf. Der größte Theil dieser Volkstänze stammt aus der Vorzeit und hängt auf das

Wer den Mädchen will gefallen,
Muß ein hübscher Bursche sein.

Die Tänze in Böhmen.

Innigste mit nationalen Sitten und Gebräuchen zusammen. Es läßt sich nachweisen, daß schon in frühen Jahrhunderten, und sogar in den Zeiten der politischen und religiösen Aufregung, die Böhmen ein sehr tanzliebendes Volk gewesen und geblieben sind. Der Ursprung eines ihrer Tänze reicht sogar bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts hinauf, wo er, gleich dem Schäfflertanz in München, mit dem er überhaupt in manchen Einzelheiten, besonders auch in seiner Entstehung, viel Aehnlichkeit hat, von verschiedenen Gewerken zur allgemeinen Erheiterung und Ergötzung des gesammten Publikums öffentlich aufgeführt wurde.

Einer berühmten Vergangenheit, dem hussitischen Zeitalter, gehören zwei Tänze an, deren Namen noch heute im Andenken des Volks leben. Der Chodovska, ein kriegerischer Tanz, der nach den böhmischen Bauern des Böhmerwaldes genannt wurde, die Chodové hießen und die im Mittelalter mit ihren Sensen und Morgensternen ein furchtbarer Schrecken für die deutschen Heere waren. Sie erfochten unter Anderm bei Taus im Jahre 1431 unter Prokop d. Gr. einen bedeutenden Sieg, und ihr Andenken lebt im Volke auch in diesem Tanz fort, von dem aber die Art und Weise der Ausführung eben so unbekannt ist, wie die der Husitská (Hussitentanz). Der letztere kann mit vollem Recht ein religiöser Tanz der einst so gefürchteten Sekte genannt werden, die jetzt nur noch auf dem großen Kirchhof der Geschichte zu finden ist. Eine Aufzeichnung der Tanzfiguren gehört leider in das Gebiet der Unmöglichkeiten, weil der Tanz selbst schon seit sehr langer Zeit im Sarge der Vergessenheit ruht; daß ihn aber ruhiger Ernst und feierliche Haltung, fern von jeder glühenden, an Verzückung streifenden Schwärmerei, auszeichneten, läßt sich aus den Tanzmelodien schließen, die sich durch einen glücklichen Zufall bis auf unsere Tage erhalten haben.

Muß recht zierlich tanzen können,
Sich benehmen schön und fein . . .
Böhmisches Volkslied.

Die Tänze in Böhmen.

In Svata Koruna, unfern dem Geburtsorte des berühmten Taboritenführers Johann Žiska, lebt ein Mann, der als Geiger in der ganzen Umgegend bekannt und beliebt ist. Er besitzt als Erbtheil von seinen Vorfahren, ebenfalls Musikanten, ein altes Notenbuch, in welchem zwanzig Liederweisen handschriftlich aufgezeichnet sind, die, wie es dort geschrieben steht, seine Vorgänger gar häufig im Wirthshause aufzuspielen pflegten. Es bedarf keiner großen Kenntniß der alten Kirchenmusik, und besonders der Gesänge der „Böhmischen Brüder“, um in diesen Liedern eine wunderbare Verwandtschaft mit den letzteren wahrzunehmen. Sie sind durchweg in Moll gesetzt, die tiefste Frömmigkeit, die düsterste Melancholie weht aus jeder Note, und das Anhören derselben ist von ergreifender Wirkung. Ausgegangen von einem Volksstamm, welcher sich bis auf diese Stunde durch ausgezeichnete musikalische Anlagen aufs Rühmlichste hervorgethan hat; entstanden unter Druck und Verfolgung, aus voller Inbrunst der Seele, tragen diese hussitischen Choräle einen Charakter von Ueberzeugungskraft, demüthiger Ergebung und moralischer Würde, den man selten irgendwo so wiederfinden wird. Dabei sind die Texte den hochernsten Melodien in Allem widersprechend, sie sind nichts weniger als versifizierte Gebete, sondern rein weltliche Gesänge, die sich von anderen böhmischen Tanzliedertexten wenig unterscheiden. Wir theilen hier ohne lange Auswahl das erste beste mit:

Dort auf unserm Dorfplatz
Steht ein Baum, gar hoch —
Schläge in die Liebe
Drein der Donner doch!
Ja, er hat's gethan,
Schlug entzwei das Herz,
Daß es nie mit treuer
Liebe treibe Scherz!

Schöne Sprünge, wie im Sack der
Knüttel, kann er machen:

Der Todtentanz.

Ein zweites Tanzlied der erwähnten Sammlung lautet:

Rings ums Kloster dehnet
Sich ein grüner Wald,
Dunkel ist der Himmel,
Regnen wird es bald.
Ja, in feinen Tropfen
fließt er auf den Platz,
Und ich muß nun reiten
fort von meinem Schatz!

Reit' ich hier vorüber,
Hernach sollt ihr sehn,
Wie mein Schatz das Tüchlein
Hinter mir läßt wehn!
Sie behalt' ihr Tüchlein,
Mir macht's keine Freud';
Werde gar nicht trauern,
Traure auch nicht heut'!

Wie uns diese Worte schon ungewöhnlich berühren, so sind die darauf basirten originellen Constücke in ihrer Wirkung auf den Zuhörer mit Nichts zu vergleichen.

Todtentanz (Umrlec). Wie ehemals, und bis in das 13. Jahrhundert hinein, sich in Böhmen die heidnische Sitte erhielt, bei Nacht über den Leichen Teufelslieder zu singen und das Hohngelächter zu erheben, so finden wir auch, trotz der Verbote der Priester, noch in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts den Todtentanz (Umrlec) im Gebrauch, dessen nahe Verwandtschaft mit dem ungarischen Todtentanz auf den ersten Blick einleuchtet. Unter heiteren Klängen traten die Tanzenden paarweise zusammen; plötzlich jedoch fiel die Musik in leise, traurige Töne ein, welche zuletzt in eine düstere, bei Begräbnissen übliche Melodie übergingen. Ein Mann aus der Gesellschaft mußte sich auf den Boden legen und den Todten vorstellen, indessen die Frauen und Mädchen ihn umtanzten und ein Trauerlied sangen; dabei trachteten sie, möglichst zierliche, aber doch auch wieder recht

Möchtet ihr ihn tanzen sehen,
Stürbet ihr vor Lachen. Böhmisches Volkslied.

Die Tånze in Böhmen.

komische Schritte und Sprünge zu machen, welche die Trauer um den Todten karrikiren sollten. Nach Beendigung des Gesanges näherte sich ein Frauenzimmer nach dem andern dem Todten, beugte sich nieder und gab ihm einen Kuß; hierauf umtanzte ihn die ganze Gesellschaft in einer Ronde und beendete unter fröhlichem Gelächter den Tanz. In ähnlicher Weise kamen die Mädchen bei der Darstellung des Todten an die Reihe, wo dann an die Stelle der Frauen und Mädchen die Männer und Jünglinge traten. Besonders beliebt war dieser Tanz bei Hochzeiten und Kindtaufen, wo er den Gästen viel Anlaß zu Lust und Scherz darbot und die Fröhlichkeit des Festes erhöhen half.

Skakava oder Hüpfstanz. Eine eigenthümliche Sitte alter Zeit war, während des Tanzes ein geistliches Lied zu singen. Besonders war dieses bei der Skakava oder dem Hüpfstanz gebräuchlich, zu dem man ehemals, wie noch heute in der Hanna, ein religiöses, durch eine sehr innige, liebliche Melodie sich auszeichnendes Tanzlied sang, welches mit einigen Abweichungen auch den Hannaken bekannt ist. Es lautet:

Mutter vom heil'gen Berg,
Du bist an Pracht so reich!
Mutter vom heil'gen Berg,
Du bist an Huld auch reich

O sei uns gnädig, wir
Wallfahrten gern im Lenz
Nach deiner heil'gen Höh',
Zur Engelresidenz!

O bitt' für alle Leut',
O bitte auch für mich!
Mutter vom heil'gen Berg,
Mein Liedchen rühre dich!

Dieses Beispiel von der kindlich-naiven Benutzung geistlicher Gesänge zu Tanzliedern steht indessen nicht vereinzelt

Und ihr sollt mein Liebchen schön
Erst auf dem Tanzboden seh'n:

Der Hüpfstanz und die böhmische Menuet.

da; es gab Fälle, wo auch zu der Sousedska eine Kirchenmelodie mit religiösem Text gesungen wurde:

Ach, mein allerliebster Herrgott,
Wie bestehe Aernister ich,
Komm' ich vor den Richtstuhl Gottes?
Davor fürcht' zumeist ich mich!

Bin im Gottesdienst fahrlässig —
Dies zu leugnen sei mir fern,
Ach, der Welt galt all mein Dienen,
Mehr als meinem Gott und Herrn! —

Der Tanz selbst hat viel Aehnlichkeit mit dem österreichischen Ländler; er wird jedoch noch langsamer als dieser und häufig sogar an einer und derselben Stelle getanzt. So anmuthig und gemüthlich die Sousedska in ihrer schlichten Form ist, so originell, sinnig, zart, manchmal sogar sentimental ist auch die Melodie.

Die böhmische Menuet ist noch unter den alten Tänzen zu erwähnen, wobei die Tänzer und Tänzerinnen einander kreuzweise bei den Händen hielten und feierlich auf einander zuschritten. Dabei pflegten sie folgende grußähnliche Worte zu singen:

Gieb uns, Gott, Gesundheit,
Hier in unsrer Gegend,
Gieb uns, Gott, Gesundheit, gieb!

Ein anderes, nicht minder beliebtes Menuet-Lied war das nachstehende:

Möge der Herrgott
Lieben uns, lieben uns,
Sünden vergeben,
Schenken den Himmel!
Weiter erstreben
Wir nichts, als eben:
Möge der Herrgott
Lieben uns, lieben uns!

Zu Ende des vorigen Jahrhunderts wurde eine ganze

Wie sie in der Menuet
Drehet sich so flink und nett.

Böhmisches Volkslied. 1

Die Tänze in Böhmen.

Reihe von Tänzen, welche aus fremden Elementen zusammengesetzt und dem Typus der echten böhmischen Volkstänze gar nicht ähnlich waren, durch die Bemühungen der sogenannten Tanzmeisterzunft in Prag unter den niederen Klassen der hauptstädtischen Bevölkerung und unter dem Landvolk heimisch. Diese Tanzmeisterzunft, über die im Jahre 1788 sogar eine eigene Monographie erschien, bestand seit undenklichen Zeiten aus schlichten Handwerkern, vorzugsweise aus Schuhmachern, welche häufig noch nebenbei ihr Geschäft betrieben. Nur an Sonn- und Feiertagen, dann an dem sogenannten blauen Montag unterrichteten sie in einer Herbergskneipe die Gesellen und die Töchter der Handwerker gegen ein kleines Entgelt im Tanze, worauf es am Abend Jedermann freistand, sich beim Klange der Geigen an der „Gesammtübung“ zu betheiligen. Die Mitglieder dieser Zunft unterschieden sich aber von den eigentlichen Tanzmeistern, welche damals die „Akademischen“ hießen, hauptsächlich durch eine Menge sonderbarer, der Zunft völlig eigenthümlicher Tänze, deren Anzahl nicht weniger als neunzig betrug. Viele dieser Tänze hatten sehr „kuriose“, meistentheils recht entstellte französische Namen, von denen wir hier einige genau so anführen, wie sie in dem 1788 erschienenen Werkchen geschrieben sind: Menuet Damur. Menuet Dekoll. Burgund. Lafrans. Anschu. Paspje wandri. Paspje sardini. Paspje spanier. Pastorell. Winkelseegen. Prager Marionett. Madlot franse. Kaschursch. Schwerdtanz und Schwerdtobia. Bei den zwei letzteren und noch bei einigen andern dieser Tänze wurde auch mit Degen gefochten. Uebrigens dürfte diese Prager Tanzmeisterzunft, die 1788 nur noch aus zehn Mitgliedern bestand, sammt ihren neunzig Tänzen ihr Jahrhundert nicht überlebt haben.

Tanzt die Kalamajka fort,
Schonet nur die Stiefel wol,

Die Poesie der böhmischen Volkstänze.

Wenn wir die lange Reihe der böhmischen Volkstänze aufmerksam betrachten, so finden wir in derselben allerdings manches Unbedeutende und Werthlose, doch auch sehr viel des Anmuthigen, Gemüthlichen, Sinnigen.



Böhmischer Tanz.

Da ist der Tanz kein simples Motionsmittel, kein Hauptzweck der sinnlichen Lust; er ist ferner nicht nur eine echt menschliche, in diätetischer Hinsicht sehr zu empfehlende, frei und fröhlich machende Körperstärkungsmethode: er ist ein ästhetisches Ganzes der lieblichsten Seelenstimmungen, der schönsten Gefühle, er ist die Poesie, die lyrische Poesie

Denn die Sohlen reißen schnell,
Nur die Stiefelröhre bleibt. Slavisches Tanzlied.

Die Tänze in Böhmen.

selbst, indessen die Musik, die rhythmischen Bewegungen des Körpers regelnd, wie bei der Begleitung der poetischen Worte, zur Verstärkung des lyrischen Ausdrucks dient.

Strasak (Schrecker). Einer besondern Beliebtheit erfreut sich der Strasak (Schrecker), in der Gegend von Wamberg auch Husicka oder das Gäschen genannt. Zuerst tanzt eine beliebige Anzahl von Paaren 16 Takte hindurch die gewöhnliche Polka, worauf der Tänzer die Tänzerin losläßt und sich ihr in einer kleinen Entfernung gegenüberstellt; schnell darauf stampfen Beide, streng nach dem Rhythmus der originellen Tanzmelodie, sekundenlang mit den Füßen, klatschen in die Hände, drohen dann einander schelmisch zuerst mit dem rechten, dann mit dem linken Zeigefinger und drehen sich flink auf den Absätzen um. Nun jedoch erfaßt jeder Tänzer nicht mehr seine frühere Tänzerin, sondern die Tänzerin seines hintern Nachbars, und führt wieder nach 16 Takten Polka die früheren Touren aus, worauf ein neuer Damenwechsel eintritt, der sich so lange wiederholt, bis jeder Tänzer sämtliche Mädchen der Reihe nach zum Tanze genommen hat. Bei den städtischen Faschingsunterhaltungen wird der Strasak in der Regel mit der Pianofortemusik begleitet; er gewinnt aber noch an Reiz und Lebhaftigkeit, wenn, wie es in den Dörfern gewöhnliche Sitte ist, der Gesang hinzutritt und es dann im vollen fröhlichen Chorus tönt:

Mädchen, glaub' nicht dies und das,
Bin ein Bursch aus Sigenlaß:
Mädchen, glaub' nicht dies und das,
Bin aus Sigenlaß.
Diese lieb' ich, Jene auch,
Doch am End' hab' ich's im Brauch
Wie der fink:
Süßes Ding,
Hab' ich satt dich, flich' ich fink!

Spielt, daß wir uns Alle zierlich dreh'n,
Wahre Lust lehrt uns der Tanz versteh'n.
Böhmisches Volkslied.

Der Baborak.

Der Baborak. Schließlich erwähnen wir noch einen Tanz, der sich in einem mehr dem Genre der deutschen Volkstänze verwandten Takte bewegt: der Baborak (der Bayer) und die Baboraka (die Bayerin), welche an manchen Orten auch unter dem Namen Stajrys (der Steyer'sche) bekannt sind. Sie gehen gemüthlich langsam und der Text entspricht der Benennung; derselbe zeichnet sich durch poetische Stimmung aus und verdient deshalb eine vollständige Mittheilung:

„Ach, aus dem Bayerland,
Den Blick zurückgewandt,
Ach, aus dem Bayerland
Entfernt' ich mich.
Ei sage, bis wohin,
Du schöne Bayerin,
Ei sage, bis wohin
Begleitest du mich?“

„„Du fragst, wie weit von hier,
Augapfel mein, ich dir,
Du fragst, wie weit ich dir
Geb' das Geleit' ?
Nur bis zum Walde hin,
Ich kann nicht weiter ziehn,
Nur bis zum Walde hin —
Dort stirbt die Freud'.““

Das Kößlein er bestieg,
Dann wandt' er noch den Blick —
„Schatz, gieb zurück doch, was
Ich gab einst dir.“

„„Wenn's möglich wär', mein Glück,
Gern gäb' ich dir zurück
Das letzte Küßchen, das
Du gabeß mir!““

Russische Nationaltänze. In Rußland haben fast alle Distrikte eigene Nationaltänze, von denen aber nur der Golubez oder Taubentanz und der Kosack berühmt sind.

Hurtig ist man, freudenvoll,
Wenn der Tanz beginnen soll. Böhmisches Volkslied.

Die Tänze in Rußland, Siebenbürgen und Ungarn.

Letzterer wird von zwei Personen ausgeführt, die sich abwechselnd gegen einander bewegen und wieder entfernen, und diese Touren mit Pantomimen begleiten. Er wird mit stampfenden Schritten, in weiten Bewegungen und mit in die Seite gestemmt Armen getanz. Die einfache Melodie im $\frac{2}{4}$ -Takt springt gewöhnlich scharf und schroff aus Moll in die verwandten Durtonarten.

Die Siebenbürgen und Kroaten haben ebenfalls ihre eigenthümlichen Nationaltänze, ebenso die Walachen, bei denen die Pumanieska der beliebteste und charakteristischste Nationaltanz ist. In diesem großen Rundtanz, der sich langsam bald nach der Rechten, bald nach der Linken bewegt, hat ein Jeder das Recht einzutreten und sich Platz machen zu lassen, wie auch Jeder mit freiem Willen von demselben austritt. Die Musik, welche diesen Tanz begleitet, ist eine endlose Melodie, eine Art mistönenden Wettstreites, in welchem die Zigeuner um den Preis ringen. Nur eine unbefieglige Ermattung macht entweder dem Tanze oder der Musik ein Ende. Alle geben sich dem Vergnügen mit gleicher Leidenschaft hin.

Die Tänze der Ungarn sind ganz eigener Art und haben nur mit dem Kosackischen eine entfernte Aehnlichkeit. Die Tanzschritte werden mit Hüftenbewegungen, Ein- und Auswärtsdrehen der Füße, abwechselndem Stoßen auf Ferse und Fußspitze, Zusammenschlagen der Sporen und Schlagen der Hände auf die Zismen (Stiefeln) ausgeführt. In manchen Schritten ist die Aehnlichkeit beider Tanzarten unverkennbar, besonders wenn die Tänzer tief sitzen oder auf dem Boden kauern.

Der Csárdás. Besonders bemerkenswerth ist der Csárdás (sprich: Tschardasch), ein eigenthümlicher Nationaltanz der Ungarn, der, mit einem Andante beginnend, immer lebhafter, immer stürmischer wird, von Jedem anders erfaßt und

Mar zum Tanz geboren, lernt' ihn nicht, doch Vielen
Hätt' er wol zum Lehrer darin können dienen.

Der Csárdás.

ausgeführt, mit dem höchsten Anstand gepaart die südlische Blut und Lebhaftigkeit athmet. Sechs, acht, zehn oder noch mehr Paare, so viel gerade Tanzlustige da sind, stellen sich in einen Kreis und fangen an, den Csárdás zu tanzen. Der Tänzer faßt seine Tänzerin um den Leib, und so lange das Andante dauert, begnügt er sich, sie einfach rechts oder links



Csárdás.

zu drehen, sie schelmisch lächelnd zu betrachten, mit den bespornten Absätzen zusammenschlagen und bald das eine Bein, bald das andere aufzuheben. Sie blickt zu Boden, hat ihm eine Hand auf die Schulter gelegt und hüpfzt zuweilen in die Höhe, ohne dabei vom Platze zu kommen; überhaupt

Rehrt' ein in die Tschárda, wenn Musik drin tönte,
Und gab Unterricht wild jubelnd, daß es dröhnte!

Alexander Petöfi.

Die Tänze in Ungarn.

ist es eigenthümlich, daß der Csárdás-Tänzer einen unglaublich geringen Raum für sich in Anspruch nimmt; nur zuletzt, wenn der „fris“ gar zu lustig wird, wenn die Violinen der Zigeuner in ihren wilden Klängen zur tollsten Lust auffordern, fängt er an, sich von seinem Platze zu bewegen und herumspringend einen Kreis zu beschreiben. Dabei ist von einer Tanzfigur, die ein einziges Paar unter sich oder mehrere zusammen ausführen, gar keine Rede. Die Tänzerin lächelt zuversichtlich, und während sie die linke Hand in die Seite stemmt, legt sie die rechte auf die Schulter ihres Tänzers, und wie der Zigeuner die Töne seiner Geige willkürlich schweifen läßt, wohin sie nur wollen, so scheint der Csárdás-Tänzer gerade das mit seinen wilden Bewegungen ausdrücken zu wollen, was ihm in den Sinn kommt. Es ist ein ewiges Hinneigen und fliehen, ein Winden und Drehen, ein Hochausspringen und Tiefniederbeugen, ein höchst ergötzliches, ja, hinreißendes Durcheinander, das um so mannichfaltiger und toller erscheint, da jedes Paar, wie schon gesagt, sich mit einem außerordentlich kleinen Raum begnügt und sich um die Nebentanzenden durchaus nicht bekümmert.

Doch nicht vor der Schenke allein wird der Csárdás getanzt, in allen Gesellschaften ist er beliebt; man sieht junge Mädchen aus den Bürgerständen seinen verführerischen Klängen folgen; ja man hört ihn auch wol zuweilen in den goldenen Sälen der Ofener Kaiserburg, wo es einen eigenthümlichen Eindruck macht, wenn die große Militärmusikbande auf einmal verschwindet und die Zigeuner im schwarzen Anzug mit Cymbal, Streichinstrumenten und Klarinetten auf der Tribüne erscheinen. Die ernstesten ungarischen Magnaten legen den Pelz mit Perlenchnur und Edelsteinkette auf die Seite und stellen sich in den Kreis mit ihrer Tänzerin, die sich zierlich auf die

Streich los, Zigeuner, streich drauf los!
Du tanzen meine Lust ist groß. Alexander Petöfi.

Ungarische Zigeunertänze.

Seite biegt, mit der rechten Hand graziös ihr Spitzenkleid faßt und die linke auf die Hüfte legt. Es ist ein Csárdás, einfacher und eleganter als der der niedern Volksklassen, aber es sind dieselben ausdrucksvollen Bewegungen, dasselbe Winden und Drehen, Entfliehen und Haschen, der gleiche mit heißem Blut ausgeführte Nationaltanz. Sprechen doch die heimischen Liederklänge so gewaltig an, daß ungarische Große mit weißem Barte am andern Ende des Saales von ihren Sitzen aufstehen, im Takt gegen einander schreiten und sich, wie bei der beliebten „Werbung“, die Hände reichen. Es erinnert dies an jenen ungarischen Tanz, nach dem die Werber in geputzter Husarenuniform durch die Straßen zogen und sich weder durch Regen noch Schmutz stören ließen. Wo sie vorbeikamen und tanzten, lief das Volk zusammen und die jungen Bursche vom Lande ließen ihre Wagen und Gespanne stehen und sprangen jubelnd in den Kreis, um mit ihnen im Tanz zu wetteifern. Die Musikanten sind stets Zigeuner, die keine Note kennen, aber aus ihren Geigen mit dem mit schwarzen Saiten bezogenen Bogen durchdringende Streiche hervorlocken und den ungarischen Tanz meisterhaft spielen, besser als irgend ein Virtuose im Konzert es vermag.

Zigeunertänze. Diese Zigeuner sind aber auch geborene Tänzer, die Musik und Tanz leidenschaftlich lieben. Den Takt scheinen sie in der Seele zu haben, tanzen und gehen lernen ist bei ihnen Eins, die Mutter klatscht in die Hände, und das Kind, sobald es ordentlich auf den Füßen stehen kann, macht schon taktmäßige Bewegungen dazu. Der Tanz ist ihre liebste Erholung nach jeglicher Arbeit und Anstrengung; und ihre Sinne scheinen so reizbar und empfänglich dafür und ihre Phantasie so glühend zu sein, daß ein einziger Ton aus einem bekannten Tanzliede, oder ein musikalischer Akkord aus der ferne die ganze in der

Der Spielmann spielt an,
Tausend Schmerzen heilen.

Niederwendisches Sprüchwort.

Die Tänze in Ungarn.

Nähe befindliche Jugend zum Tanze bringen kann. Unter den vielen verschiedenen Tänzen, die sie ausüben, scheint der von spanischen Tänzerinnen auf alle größeren Bühnen Europa's unter dem Namen la Gitana verpflanzte ihr Lieblingstanz zu sein, der aber in den Donauländern ohne Kastagnetten getanz't wird. Jene künstlichen Verschlingungen und Verdrehungen, welche die Tänzerknaben (türkisch „Sink“ genannt) im Orient und Griechenland in den Kaffeehäusern und Bädern oder auf den Straßen und in den Hofräumen zu zeigen pflegen, und die durch ihre Grazie und den anmuthigen, schnellen Wechsel der Stellungen eben so anziehen, wie durch ihre indecenten Gebarden abstoßen, üben die Zigeuner, wenn sie zu ihrer eigenen Lust tanzen, eben so wenig als die verschiedenen Kunststückchen, welche die Zigeunermädchen im südlichen Deutschland auf Kirmes- und Vogelschießfesten produziren, und die hauptsächlich in dem bekannten Eier- und Strohtanze bestehen. Bei letzterem legen sie eine Menge Strohfleile in Zirkelform auf die Erde und springen dann abwechselnd aus einem Kreise in den andern, bald das Stroh mit den Zähnen in die Höhe nehmend und sich damit umschlingend, bald dasselbe in die Luft werfend und es nach dem Takte wieder auffangend. Von den Gesammttänzen ist einer vorzugsweise beliebt, der von beiden Geschlechtern, oft aber auch von den Frauen allein, beim Aufgang der Sterne ausgeführt wird. Es treten die Tanzenden in zwei Reihen, von Zuschauern umgeben, sich gegenüber, erheben die Arme über den Kopf, schnippen im Takte mit den Fingern und begleiten ihre Bewegungen durch entsprechende Gestikulationen. Die Tour des Tanzes ist ein stets wiederkehrendes Nähern und Entfernen, ein Herumdrehen und Fliehen der Tänzer, ein endliches Ergreifen, Verknüpfen und Walzen, mit ausdrucksvoller mimischer Sprache in dem beweglichen Antlitze.

Wer tanzen will, der steh' nicht still,
Darf sich nicht lang' besinnen;

Der ungarische Dreihundertwitfrauenanz.

Die sehr merkwürdigen ungarischen Tänze früherer Jahrhunderte, von denen der dacische Simplicissimus (1683) ausführliche Nachricht giebt, können wir hier nicht übergehen. Wir wollen den Verfasser des alten Buches selbst reden lassen; er spricht von den Tänzen, die er bei ungarischen Begräbnissen gesehen, zuerst von dem tri sto bdow tanez, auf Deutsch: der dreihundert Wittfrauenanz. „Dieses war mir etwas Sonderbares zu hören, wozu dann auch gesungen und geweint unter dem Tanz wurde. Das war visirlich zu sehen und zu hören, kam mir fast auf heidnische Art vor. Des Abends fragte ich beim Essen den Spielmann oder Ungarischen Musikanten, woher dieser Tanz der dreihundert Wittfrauen seinen Namen hat? Der gab mir folgenden Bericht: Als ein hochberühmter und beliebter Hof- und Kammermusikus mit seinem Herrn Kameraden, dem Bockpfeiffer, wie daß einsmal bei der gold- und silberreichen Siebenbürgischen Grenzstadt Niabany oder Nagybania viel Schächte im Bergwerk eingestürzt und etliche hundert Männer in der Erd erschlagen, wodurch dreihundert Wittfrauen seynd gemacht worden. Darauf habe ein Siebenbürgischer Fürst, der dieses Bergwerk besessen und eben damals in loco gewesen, die verwittibte Frauen nebst andern Bergwerks-Bedienten gastiret und ihnen Käusche anhenken lassen, aber dabei verhelet, daß ihre Männer todt wären. Bis endlichen er sie alle dreihundert auf einmal zum Tanzen bracht, und unter solchem seinen Herren Gästen als Magnaten eröffnet und gesagt. ihr Herren, das ist ein rarer Tanz, und werdet euer Leben nicht dreihundert Wittfrauen auf einmal so lustig und tanzen gesehen haben, als ihr bereits sehet. Worauf ein groß Heulen und Weinen sich erhoben, weil sie vernommen, daß ihre Männer durch den Einsturz des Bergwerks ums Leben kommen. Er hat ihnen aber getroßt zusprechen

Immer dreißt und mohlgemuth
Auf er das Ding beginnen.

Die Tånze in Polen.

lassen, in Kurzem sie alle wieder auf einmal zu verheirathen, und mit Geschenken von sich gelassen. Solches ist nun in Ober-Ungarn ganz kündig und keine Fabel.

Sonsten habe ich auch in jeder Ungarischen Stadt bei einer Leich einen sonderbaren Tanz gesehen. Da legte sich Einer mitten in die Stuben, streckte Händ und Füße von einander, das Angesicht war ihm mit einem Schnupftuch verdeckt, er lag da und regte sich gar nit. Da hieß man den Spielmann den Todtentanz mit dem Bockpfeiffer machen. Sobald dieser anhub, gingen etliche Manns- und Weibspersonen singend und halb weinend um diesen liegenden Kerl, legten ihm die Hände zusammen auf die Brust, banden ihm die Füß, legten ihn bald auf den Bauch, bald auf den Rücken, und trieben allerhand Spiel mit ihme, richteten auch solchen nach und nach auf und tanzten mit ihm. Welcher gar abscheulich zuzusehen, weil sich dieser Kerl im Geringsten nit regte, sondern eben wie sie ihme die Glieder richteten, also gleichsam erstarrt dastund. Und habe solches abscheuliche Spiel auch auf den Hochzeiten gleichsam als eine Recreation oder Fastnachtspiel praktiziren gesehen. Bin aber sicher berichtet worden, daß einmal Gott einen solchen Spieler gestraft und der, so der Todte seyn sollen, wahrhaftig gestorben und todt liegen geblieben.“

Tånze der Polen. Uehnlich den ungarischen Tånzen sind die Tånze der Polen, bei denen das hörbare Auf- und Ueinander schlagen der Absätze wie bei den meisten nord-slavischen Nationaltånzen Hauptbedingung ist. Eine Ausnahme macht die Polonaise. Sie besteht bekanntlich in einem feierlichen Aufzug, bei dem die ganze Gesellschaft paarweise mehrere Male rund um den Tanzsaal und in Schlangenwindungen einherschluft; sie wurde aber ehemals, wie noch heute in kleinen Städten und auf dem Lande, mit Figuren getanzt.

Herum! herum! sieh dich nicht um!
Im Takte muß es gehen!

Galizischer Bauerntanz.



Galizischer Bauerntanz.

Muß sich Sonne, Mond und Stern
Doch auch im Takte drehen.

Die Tänze in Polen und der Türkei.

Man bildete z. B. durch hoherhobene Hände bedeckte Gänge, durch welche die ganze Gesellschaft gebückt durchkriechen mußte. Sie sowol, wie die Mazurka und Cracoviene, sind auch in Deutschland beliebte Gesellschaftstänze geworden.

In der Türkei, wo man jede nur einigermaßen heftige körperliche Bewegung für unanständig hält, wird das Tanzen nur von herumziehenden Tänzergesellschaften ausgeführt. Die öffentlichen Tänzer und Tänzerinnen, die häufig die unzüchtigsten Tänze zur Aufführung bringen, dürfen bei keinem türkischen Fest fehlen. Ein bei ihnen häufig vorkommender Tanz ist die Romeika. Derselbe besteht weniger in künstlichen Schritten und Versetzungen der Füße, als in Wendungen des ganzen Körpers, besonders aber der Arme und Hände. Um einen Tänzer in der Mitte bewegen sich die Uebrigen in Schlangenlinien, bis dieser einer Tänzerin das Schnupftuch zuwirft, die es aufnimmt. Bemerkenswerth ist auch der religiöse Tanz (Sema genannt), der Drehderwische (Mewlewis). Es ist eine Art von Walzer, der von neun, elf oder dreizehn Personen, mit bloßen Füßen, auf dem rechten Absatz ausgeführt wird, indem dabei die Augen geschlossen und die Arme ausgebreitet werden. Ali-Chelebi-al-Mousti vertheidigt diesen heiligen Brauch der türkischen Mönche wie auch den Tanz überhaupt, dem sonst die Mohammedaner nicht eben sehr hold sind, in seinem besonderen Werke über die Tanzkunst, betitelt: Giaováz alrakas. Die slavische Bevölkerung der westlichen Türkei tanzt hauptsächlich den überaus gemüthlichen Kolo, den Nationaltanz der Serben, der bald als Rundtanz, bald in langer Schlangenlinie ausgeführt wird.

Die Neugriechen lieben besonders pantomimische Darstellungen und Tänze, wie z. B. den albanesischen Räubertanz, der in mancher Hinsicht an den von Xenophon beschriebenen Ackertanz der Magneter erinnert,

So tanzen wir, so tanzen wir
Ganz auf die rechte Weise,

Die Tänze in Aegypten.

in dem ein Feldbauer nach langem Kampfe von siegenden Räubern gefangen und fortgeschleppt wird.

In Aegypten werden die Tänze allein von Männern und Frauen des Stammes Ghawazi ausgeführt, der, wie die Zigeuner, als seinen Ahnherrn den Günstling Harun al Raschid's, den später ins Elend gestürzten Barmakt, nennt.



Krafoviene.

Die Ghaziehs (Tänzerinnen) und Almehs (Sängerinnen), meist sehr schöne Frauen, leben verachtet in einem ihnen zugewiesenen Stadtviertel oder unter Zelten. Bei Festen werden sie in die Harems eingeladen; sie begleiten, nicht selten den Pilgerzug nach Mekka und schließen sich

Immer lustig nach dem Takt
Herum, herum im Kreise.

Hoffmann von Fallersleben.

Die Tänze in Aegypten.

dem in einen Kampf ziehenden Heere an. Ein Vergleich mit den Kedeschen des Alten Testaments liegt nicht fern und sie erinnern wol auch an die Nonnen in Japan, die wandernde verlorene Frauen sind, welche ihren schmachlichen Gewinn, wenn sie in ihre Klöster zurückkehren, mit diesen theilen.

Bis zum Jahre 1834 durften die Tänzerinnen an allen öffentlichen Orten entschleiert tanzen. Wegen der immer mehr zunehmenden Unstößigkeit erwirkten die Molahs ein Verbot gegen dieselben. Seit der Zeit erscheinen sie nur in Harems bei Hochzeiten und anderen häuslichen Feierlichkeiten. Dagegen sieht man zuweilen Männer, als Tänzerinnen gekleidet, auf offener Straße ihre Kunst treiben. Ueberraschend ist es, daß die lebenden, tanzenden Gestalten oft so sehr den vor Jahrtausenden gemeißelten gleichen, daß man versucht wäre, zu glauben, sie ahmen mit Absicht die Tanzweise des Alterthums nach, um den Zuschauern einen archäologischen Genuß zu bereiten.

Berühmt ist zuvörderst der ägyptische Tanz: die Biene, der von einer Tänzerin ausgeführt wird, die in Blick und Geberde den Schmerz ausdrückt, von einer Biene gestochen zu sein. Sie durchsucht ihre Gewänder, aber vergeblich, sie findet sie nicht. Zorn und Rache malen sich in ihren Gesichtszügen. Mit zwei Fingern scheinbar die Biene bei den Flügeln haltend, drückt sie mit der rechten Hand, mit Zähneknirschen und wild rollenden Augen, die Marter aus, die der Sünderin harre, wenn sie ihrer habhaft werden sollte. Zuweilen sind die Bewegungen plastisch schön, meist aber wild oder marionettenhaft. Nun fängt die Musik an zu toben, die Tänzerin wirft das Jäckchen ab und durchforscht es, sie zerreißt ihr Gazehemd und sinkt endlich völlig nackt in Glut und Ermüdung auf den Estrich nieder.

Sie warf manchmal ihr Haupt rückwärts, in der frevelhaft kühnen Weise jener Bacchantinnen, die wir auf den Reliefs der antiken Vasen mit Erstaunen betrachten.

Die Tänze in Aegypten.

Sonst zeichnet sich der heutige ägyptische Tanz mehr durch seine Absonderlichkeit als durch Schönheit und feinere Grazie aus.



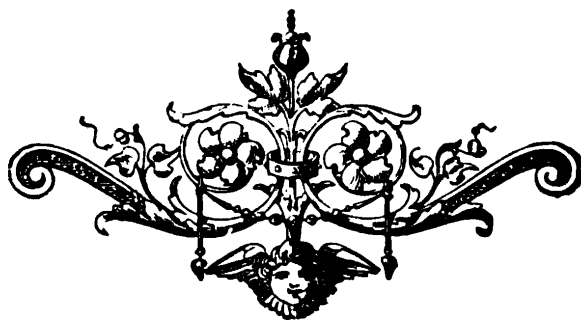
Umeh und Ghazieh.

Gewöhnlich bewegen sich die Tänzerinnen zu Anfang im langsamsten, sich mehr schiebenden als schreitenden Gange im Kreise, mit gehobenen Armen, so daß die

Waren es Fragmente einer uralten verschollenen Pantomime?
Heine, Salon III.

Die Tänze in Aegypten.

Handrücken nach oben gerichtet sind, die Finger aber von einander gestreckt sich nach unten senken. Dann beginnen sie, Eine der Andern mit springendem Schritte folgend, die Kastagnetten an einander zu schlagen. Wieder stemmen sie die Arme in die Hüften und drehen sich, nicht wirbelnd rasch, sondern langsam um sich selbst, indem sie den Oberleib biegen und wiegen. Die Musik wird schneller und die geschilderten Bewegungen schmiegen sich ihr an, die Wangen glühen und die Tänzerinnen beginnen plötzlich, wie mit an einander gebundenen Füßen vorwärts zu schreiten, oder vielmehr sich vorwärts zu schieben, während der Oberleib, sich stolz vorreckend, den Brustkorb in eine heftige zitternde Bewegung setzt; dieser allein tanzt jetzt im sphärischen Wirbel. Dann wieder ruht er, sich zurückbeugend, und die unteren Gliedmaßen folgen den stürmischen Rhythmen der seltsamen Musik von Geige, Hackbret und Flöte.



Sie tanzte gebrochenen Auges, als trüge sie einen Dolch in der Brust.
Chéophile Gautier.



fünfte Unterhaltung.

Der Tanz in Spanien.

Die Bewegungen des Tanzes sind von einer solchen Mannichfaltigkeit, und die Reize im zauberischen Wechselspiel der schönen Umrisse und Figuren so ungemein groß, daß keine Sprache auch nur entfernt eine genügende Schilderung davon zu geben vermag.



an wird nicht leicht eine ausführlichere Reisebeschreibung über Spanien finden, ohne in dieser die Liebhaberei der Spanier für Gesang und Tanz mehr oder weniger eingehend besprochen zu sehen. Der Tanz ist in Spanien eine so charakteristische Eigenthümlichkeit des Volkslebens, ein so wesentlicher Theil des Volksvergnügens, daß er sich dem Fremden, dem er selbst auf Wegen entgegentritt, wo er ihn nicht vermuthet, unwiderstehlich mit seinem

Nach den Rhythmus haben die Muses uns verliehen, damit er die unmäßigen und den Charitinnen fremden Gemüthsbewegungen in uns ordnen helfe. Plato.

Der Tanz in Spanien.

ganzen Zauber aufdrängt. In allen Provinzen Spaniens, vorzugsweise aber in dem schönen Andalusien, wo die Mandelbäume blühen, die Orangen duften, das Zuckerrohr und die Weinrebe von Xeres gedeiht, wo gigantische Agaven Gärten und Fluren umzäunen, wo die gefiederten Wedel der Palmen neben üppigen Rosen, wo Nelken neben Jasmin- und Akazienbüschen in die blauen heiteren Lüfte steigen, da hört man auch nach dem Kastagnettengeklapper und Gitarrenschwirr muntere Lieder zum graziösen Jaleó oder Olé erklingen.

Jede Stadt Andalusiens hat ihren besondern Tanz, in welchem sie hervorragt; so Cadix den Olé gaditano, Jerez seinen Jaleó, Ronda die Rondeña, Malaga die Malagueña, aber in Sevilla werden sie alle gemodelt und gleichsam veredelt oder idealisirt. Dort ist die Heimat unnahämlicher Unmuth, der unwiderstehlichen Anziehungskraft, der entzückenden Attituden, der glänzenden Touren, der feinen Bewegungen.

Der Pantomimischer Tanz, zu gesungenen Melodien ausgeführt, zeigt sich seit frühester Zeit in Spanien heimisch und scheint namentlich bei den Basken, den muthmaßlichen Urbewohnern der pyrenäischen Halbinsel, in das Dunkel der ersten Vorzeit, wo die historische Forschung allen Boden verliert, hinaufzusteigen. Schon zu den Zeiten der Römer waren die Spanier ihrer Tänze wegen berühmt. Die besten Tänze hatte Cadix, das alte Gades, und die Provinz Bätica, das heutige Andalusien, aufzuweisen. Aus den Briefen des jüngern Plinius wissen wir, daß in Rom kein Fest für vollendet galt, wenn dabei „Austern, seltene Fische und gaditanische Tänzerinnen“ fehlten.

Selbst in den Jahrhunderten der Inquisition konnten Geistliche es wagen, Bücher über die spanischen Tänze zu schreiben, z. B. ein Pater Marti in Alicante eine Abhandlung

Und muß ich Eine freien,
Eine Kleine will ich;

Kunst des Kastagnettenschlagens.

über die *delicias gaditanas*. Zumeist suchen sie den Zusammenhang zwischen den Tänzen des Alterthums und jenen unserer Zeit nachzuweisen; so finden sie in der *crissatura* der Römer den heutigen *Menéo* wieder, im *lactisma* den *Tapateado* oder den *Taconeo*. Die Schilderungen, welche römische Schriftsteller von der Kunst der gaditanischen Tänzerinnen entwerfen, begünstigen die Annahme, daß die spanischen Tänze schon damals in ähnlicher Art wie der heutige *Fandango* und *Bolero* mit lebhaften Bewegungen und Gestikulationen verbunden gewesen und zum Schall der Kastagnetten, diesem nothwendigen Requisit fast aller südlichen Tänze, ausgeführt worden seien. Sie gehören nothwendig zum Volkstanze und die *crotalia* der Alten waren offenbar *castañuelas*, bestanden aus zwei hohlen Theilen, die man gegen einander schlug, und pflegten, obwol zumeist von Bronze, doch auch nicht selten aus Holz gefertigt zu sein. In den Tagen des Andalusiers Trajan war das Klappern mit Kastagnetten bei den vornehmen Römerinnen sehr beliebt; sie hatten Mandelform und waren häufig mit werthvollen Perlen geschmückt. *Facere crotalia* war, wie wir aus Plinius erfahren, ein modischer Zeitvertreib.

Auch die Kunst des Kastagnettenschlagens zur Begleitung der spanischen Nationaltänze hat ihre eigene Literatur und als Hauptwerk kann die zu Madrid 1792 aus der königlichen Druckerei hervorgegangene *Crotalegia* gelten, oder „Wissenschaft der Kastagnetten; eine wissenschaftliche Anweisung über die Art, mit Kastagnetten zu spielen beim Tanze des *Bolero* etc.“ Der Titel füllt eine ganze Seite und der Verfasser war wieder ein Geistlicher, der Licentiat Francisco Augustin Florencio. Das Buch hat fünf Auflagen erlebt! Aber der Licentiat wurde heftig von einem Herrn Lopez Polinario angegriffen,

Denn unter Nebeln wählt man
Das kleinste billig.

Der Tanz in Spanien.

dagegen aber auch glänzend gerechtfertigt von Don Alejandro Moya, der einen Triunfo de las castañuelas herausgab. Diese durchaus weltlichen Dinge wurden mit äußerstem Ernst behandelt. Florencio bringt in seinem Buche den Christoph Columbus und Galilei mit den Kastagnetten in Verbindung; er stellt eine Menge Regeln auf und setzt dann auseinander, daß die Wissenschaft sich in folgenden Silben formuliren lasse: Tirira, tirira, tirira, tirira, ti ta ti ta. Man müsse aber dabei wol die „drei protalogischen Einheiten“ wahrnehmen, nämlich die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes! Das wird aus Aristoteles bewiesen.

Es giebt männliche und weibliche Kastagnetten, machos y hembras; der macho giebt den tiefen, die hembra den hellen Klang. Licentiat Florencio bittet am Schlusse des Buches den Leser, auf seine Gesundheit vier Seguidillas Boleras zu tanzen.

Die sogenannte baskische Trommel heißt bei den Spaniern el pandero oder la pandereta; sie ist das tympanum der Alten, wie die Mosaiken aus der Römerzeit, z. B. im Museum zu Neapel, beweisen. Die spanische Pandereta ist, gleich dem italienischen Tamburello, sowol auf dem Holzwerk wie auf der darüber gespannten Haut mit Pinselarbeiten verziert. Einen weitem Schmuck bilden die Moñas, Bänderknoten und einige Sonajillas, Metallplatten. Es giebt kein Volksfest ohne Pandereta, und die Bettelstudenten, welche in Spanien noch nicht ausgestorben sind und wie vormals im Lande umherstreifen, sind manchmal große Virtuosen auf diesem Instrumente; man bezeichnet sie deshalb auch wol als Estudiantes de la Tuna.

Die Spanier haben eine Menge von Ausdrücken für ihre Lieblingsinstrumente. Die castañuelas heißen auch castañetas und patillos; man sagt auch wol ganz einfach: la

Doch wie viel Elend
Die Kleinigkeit mich kostet,
Das weiß der Henker!

Seguidillenliedchen.

Baskische Trommel, Lanzentanz.

leña, das Holz, hat aber auch castañetada, catañeteo, castañetazo, castañeteado und castañeton, und als Zeitwort für das Spielen des Instrumentes castañetear. Das Letztere sagt man auch von einem Menschen, dem vor Frost die Zähne klappern. Eine lebhafte Person wird mit einer Kastagnette verglichen. — Wenn mehrere Panderetas, baskische Trommeln, gleichzeitig ertönen, so ist das eine panderada; ein Schlag auf das Fell ist ein panderazo, und panderetero ist sowol der Verfertiger wie der Spieler der Pandereta; pandereteo ist das Spielen auf der Trommel und auch eine Lustbarkeit, bei welcher dieselbe gerührt wird; davon ergiebt sich das Zeitwort panderetear von selbst. Dann kommen die Sprüchwörter: Wer viele Worte macht und damit doch eigentlich nichts sagt, ist ein pandero.

Ein 1824 in San Sebastian erschienenenes, aber schon jetzt selbst in den Bibliotheken Spaniens sehr seltenes Buch des cantabrischen Gelehrten J. J. de Iztueta schildert in baskischer Sprache die „Geschichte der alten Guipuzcoanischen Tänze und Regeln, um sie gut auszuführen und in Versen zu singen“, aufs Genaueste. Es sind 36 verschiedene Tänze, die der Verfasser beschreibt, die, von Gesang und lebhaften Gestikulationen begleitet, mit eigenthümlichen Gebräuchen in Verbindung stehen, die stets bei ihrer Ausführung beobachtet werden. Die Aufstellung in diesen alten, auch historisch merkwürdigen Tänzen geschieht meist reihenweise und hat jeder derselben eine besondere Bedeutung, größtentheils mit Bezug auf die Sitten und Thaten der alten Cantabrier. In hohem Ansehen steht noch heute die Pordoi danza oder der Lanzentanz, der am Tage des heiligen Johannes von Colosa von Männern, mit Stangen und Stäben bewaffnet, ausgeführt wird, zur Erinnerung an die Schlacht von Beotibar, welche die Guipuzcoaner gegen die Navarresen gewannen.

Klinge, klinge, mein Pandero,
Doch an Andres denkt mein Herz!

Der Tanz in Spanien.

Wie innig der Tanz mit dem Volksleben der heutigen Basken zusammenhängt, ersehen wir daraus, daß nach den Meldungen der Zeitungen noch heute der Provinziallandtag (Juntas generales) von Guipuzcoa in San Sebastian mit einem Tanze eröffnet wird. Am 1. September 1876 tanzten neunzehn Deputirte und neunzehn Damen der besten Gesellschaft dort auf öffentlichem Platze den Ezcudantza (Handtanz), der durch seine Originalität und gediegene reiche Einfachheit allgemeinen Beifall erhielt, wie absonderlich auch ein solcher parlamentarischer Brauch in anderen Ländern erscheinen mag.

Als die Araber Spanien eroberten, fanden die alten Tänze und Balladen eine Zuflucht in den Gebirgen Asturiens; aus dem zehnten Jahrhundert kennt man noch den Tanz König Alonzo's des Guten (Rey Don Alonzo el Bueno), nach der ihn begleitenden Romanze so genannt. Zu den älteren, schon im Mittelalter üblichen Tänzen gehören ferner die Gibadina und Allemanda (Seite 139), letztere aus Deutschland stammend und Beides Tänze, deren Aufhören Lope de Vega (1552—1635), ein großer Freund des Tanzes, in seiner „Dorothea“ lebhaft bedauert, von denen er sagt, sie seien so ganz in Vergessenheit gerathen, daß man nicht einmal mehr wisse, wie sie beschaffen gewesen; ferner der Turdion (Seite 127), der nach der Rückkehr des Basse danse (Seite 125) getanzte wurde, der Piedegibao, die Madama Orliens, und die Pavana oder Pavane (Pava d'Espagne), von ehrbarem, ernstem und gravitäischem Charakter, „da die Tänzer mit sonderbaren Tritten und Setzen der Füße einer vor dem andern ein Rad machen, beinahe wie die Pfauen, wenn sie sich brüsten, als wovon er eben den Namen bekommen“, wie ein alter Schriftsteller sagt. Der Tänzer hob nämlich mit Hülfe der Arme und des Degens seinen

Bei des Tanzes Drehn und Neigen
Schlag' ich wild den Takt zum Reigen,

Schelmentänze, Kirchentanz.

Mantel nach rückwärts in eine radartige Rundung und ahmte dann mit genau vorgeschriebenen Schritten den Gang des Pfaues nach. Die spanische Pavane wurde im mittelschnellen Takte nach der Musik und den Bewegungen der von mir in meinen Tänzen des 16. Jahrhunderts mitgetheilten Tabulatur getanz.

Aus den asturischen Bergen stieg die alte Lieblings-
sitte von Neuem in die wiedereroberten Provinzen, um
hier in den mittleren Jahrhunderten ihre weitere Aus-
bildung zu erhalten. Auf letztere übten wahrscheinlich die
Minstrels und Joglaires bedeutenden Einfluß, da die Ab-
fassung von Tanzliedern (baladas und dansas) ganz be-
sonders in ihr Kunstbereich fiel. Daß diese umherziehen-
den Künstler außer dem Singen und Spielen auf musika-
lischen Instrumenten sich auch auf das Tanzen legten,
sehen wir aus dem alten spanischen Ritterroman *Cirante el
Blanco* (Valladol. 1511).

Im sechzehnten Jahrhundert unterschied man Bayles
und Danzas, von denen jene mit Bewegungen der Arme
und Hände verbunden waren, diese nicht. Eine leichtere
Art der ersteren, mit freieren Bewegungen, führte den
Namen Bayles picarescos („Schelmentänze“).

Schon in den ersten rohen Versuchen des Dramas
spielte der Tanz eine Rolle in Spanien, wie er namentlich
bei den Darstellungen bei Kirchenfesten einen wesentlichen
Bestandtheil bildete. Zu den feierlichkeiten, durch welche
das Fronleichnamsfest verherrlicht wurde, gehörten als
unumgängliches Erforderniß, außer den Autos (Dramen
geistlichen Inhalts), auch Tänze, deren nach den Municipal-
gesetzen der Stadt Carrion de los Condes von 1568 jedes-
mal mindestens zwei stattfinden sollten. Der Cardinal
Ximenes wird als Derjenige bezeichnet, der in der Cathedral-
kirche zu Toledo die alte Gewohnheit bei den Messen der

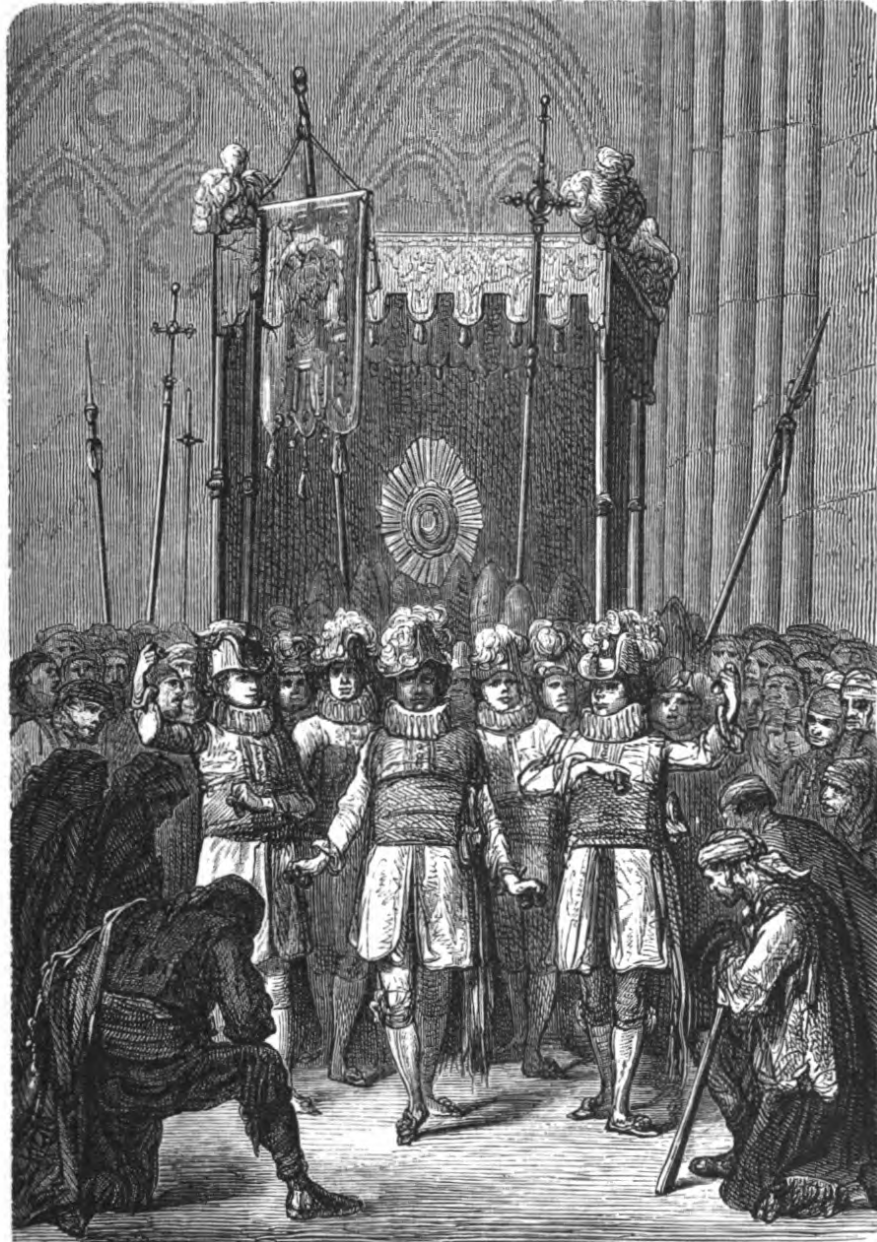
Daß nur die Gedanken schweigen,
Die mich mahnen an den Schmerz.
Spanisches Volkslied.

Der Tanz in Spanien.

Mozaraber wiederherstellte, nach welcher man während des Gottesdienstes im Chor tanzte. Die Sitte, in der Kirche an hohen Festen zu tanzen, hat sich bis heute in Spanien zu erhalten vermocht. Noch jetzt wird in der Kathedrale von Sevilla während der Oktave del Corpus jeden Abend ein feierlicher Tanz vor dem Hochaltare aufgeführt. Die Ausführenden dabei sind Knaben von zwölf bis siebzehn Jahren, die man Seises (wörtlich die Sechse) nennt, und deren Funktion darin besteht, bei gewissen Kirchenfesten als Tänzer und Sänger aufzutreten; ursprünglich beschränkte sich ihre Zahl auf sechs, gegenwärtig aber sind es ihrer zehn, allein man hat den alten Namen trotzdem beibehalten. Das Feierkleid der Seises bei den Tänzen an den hohen Festen ist noch ganz dasselbe, welches sie im 16. Jahrhundert trugen: kegelförmiger, an der einen Seite aufgekrempter Hut mit einem Band von weißem Sammt und blau und weißen Straußenfedern; ein Leibrock von blau und weißer Seide, um die Hüfte mit einer breiten Schärpe umwunden, die an der Seite geknüpft ist, ein leichtes Mäntelchen, das, an den Schultern befestigt, bis auf die Wade niederhängt; um den Hals eine gesteiifte und geglöckelte Halskrause, Spitzenmanschetten, geschlitzte seidene Kniehosen; blau-seidene Strümpfe und weiße Atlaschuhe mit Bandrossetten. Die Bewegungen ihres Tanzes sind ernst und gehalten und werden unter dem Klange elfenbeinerer Kastagnetten und dem Absingen der für diese Gelegenheit bestimmten Lieder ausgeführt. Der Idee nach soll der Aufführung der Tanz David's um die Bundeslade zum Grunde liegen. Auf keinen der Anwesenden, selbst nicht auf Fremde, macht dieses irgendwie den Eindruck des Ungehörigen. Der Tanz ist oder kann wenigstens eine Kunst sein, die sich ebenso wie Musik und Malerei zu den ernstesten Zwecken verwenden läßt.

Mit einem kleinen Fächer,
Für dein Gesichtchen

Kirchentanz.



Seises oder Kirchentänzer in der Kathedrale von Sevilla.

Machst du verstohl'ne Reichen
Deinem Geliebten.

Der Tanz in Spanien.

Oft ist man nur so lange über manche Dinge erstaunt und geneigt, sein Gefühl für verletzt zu erklären, bis man das Ungewöhnliche selbst gesehen hat.

Als das Land am schwersten unter weltlichem und geistlichem Druck litt, tanzte das Volk am meisten und unzählige neue Tänze kamen auf, die wegen ihrer freieren Bewegungen und üppigen Stellungen anstößig gefunden wurden, bei der großen Menge aber so vielen Beifall fanden, daß sie die älteren, sittsamen fast ganz in Vergessenheit zurückdrängten. Die Schriftsteller dieser Zeit sind voll von Klagen über die Lascivität von: la Carreteria, las Gambelas, el Pollo, la Japona, el Rastrojo, la Gorrana, la Pípironda, el Hermano Bartolo, el Polvillo, la Perra Mora, el Guiriguirigay, el Anton Colorado, el Canario (Seite 160), el Zapateado, la Gira, la Danza primo, el Bizarro, la Paisana, la Gallarda (Seite 134), la Palmadica, la Guaracho, el Zapateado und andere mehr. Besonders beliebt war die Gallarda oder Gagliarda (Gaillarde, [quasi Valiarda, vom lateinischen validus, stark, wie Walter in seinem musikalischen Lexikon behauptet]), die sich einer gleichen Volksthümllichkeit auch in Frankreich und Deutschland erfreute. Es hatte dieser Tanz, auf den wir ausführlicher in dem folgenden Kapitel zurückkommen, ein fröhliches, kräftiges und straffes Wesen, und „weil demnach der Gaillard mit geradigkeit vnd guter Disposition mehr als andere Tänzze muß verrichtet werden, als hat er ohne zweifel den Namen daher bekommen“ (Prätorius, Syntagma musicum III. 24). Er stand im Dreivierteltakt, wurde mit fünf Schritten getanzt, daher ein Cinquepas genannt, und hatte, wie die Pavane, drei Reprisen von je vier, acht oder zwölf Takten, aber nicht weniger oder mehr. Wie manche der älteren Tänze diente auch er

Ach, welch ein Wunder!
Was Rühle dir bereitet,
Bringt mich in Gluten. Seguidillenliedchen.

Sarabande, Chaconne.

sowol zum Singen als zum Tanzen, „do bissweilen amoro-
fische Texte darunter gesetzt seyn, welche sie in Mascara-
den selbst singen, vnd zugleich tanzen, obgleich keine In-
strumenta darbey vorhanden“ (Prätorius, a. a. O.).

Ebenso heftig entladet sich der Zorn der Schriftsteller
auf die Sarabanda, die Chacona und den Escar-
raman, drei besonders beliebte, aber auch vor Allem
üppige Tänze, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahr-
hunderts auf allen Bühnen Spaniens festen Fuß gefaßt
hatten und es vornehmlich waren, die das Verdammungs-
urtheil der strengen Sittenrichter auf die theatralischen Vor-
stellungen lenkten. Besonders provokativ muß die Sara-
bände gewesen sein, die ungefähr seit 1588 bekannt wurde
und ihren Namen von „einem Teufel von Weibe“ in
Sevilla oder Guayaquil an der Westküste von Südamerika
haben soll. Der Pater Mariana ließ sich angelegen sein,
sie in einem Kapitel seines Buches „De Spectaculis“ zu
bekämpfen, indem er ihr vorwirft, mehr Unheil ange-
richtet zu haben als die Pest. Nach einer im Jahre 1603
gedruckten Schrift: „Höchst ergötzlicher Bericht von dem
Leben und Tode der seligen Frau des Anton Pintado
(Name eines andern Tanzes), wie sie aus der Hauptstadt
verbannt wurde und vor Betrübniß darüber starb, und
von den Vermächtnissen, welche sie an die ihres Schlags
und ihrer Kameradschaft hinterließ“, ward sogar ein Verbot
wider sie erlassen, das indessen wenig Erfolg gehabt zu haben
scheint, denn noch zur Zeit Karl's II. sah sie die Gräfin
d'Aulnoy auf dem Theater von San Sebastian. Sie wurde
damals, wie es scheint, nur von Frauen getanzt, die Cha-
conne dagegen immer paarweise und von Personen
beiderlei Geschlechts.

Der Ursprung der Chaconne soll nach neueren For-
schungen in dem Lande der Basken zu suchen sein, in

Poesie, Musik und Tanzkunst wirken nie stärker als vereint.

Der Tanz in Spanien.

deren Sprache chocuna „niedlich“ oder „artig“ bedeutet. Ihre Verbreitung war eine sehr schnelle, da sie, wie Cobarruvias berichtet, schon zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts den bis dahin volksthümlichsten Tanz, die Sarabande, allmählich zu verdrängen begann.

In einer 1613 erschienenen Novelas ejemplares des Cervantes, in der „vornehmen Küchenmagd“, wird auch in der That der Chaconne der Preis vor allen anderen Tänzen zuerkannt. Es heißt daselbst nach der Uebersetzung Adalbert Keller's:

„Kommt herbei nun, Tänzerinnen,
flinke Tänzer, kommet her!
Denn der Reigen der Chaconne
Greifet weiter als das Meer.

— — — — —
Ja, der Reigen der Chaconne
Ist des Lebens heit're Krone.

Eine köstliche Bewegung
Wird dem Körper hier geboten,
Und die trägen Glieder fühlen
Der Erschlaffung sich entnommen.

— — — — —
Alte müssen sich verjüngen
In dem Schwung und kühnen Stolze,
Bei den Jungen aber geht es
Noch aus einem höhern Tone.

Ja, der Reigen der Chaconne
Ist des Lebens heit're Krone.“

Die Chaconne und Sarabande kamen über die Pyrenäen zunächst nach Frankreich und verbreiteten sich von hier aus auch im übrigen Europa. In Spanien hat sich die Chaconne über hundert Jahre erhalten und scheint erst zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts von dem fandango verdrängt worden zu sein.

Bei allen Naturvölkern sind sie noch verbunden und äußern daher bei diesen auch die größte Gewalt. Brown.

Sarabande, Chaconne ic.

Da die meisten dieser Tänze allzu frei und ausgelassen waren, so sagten Einige, der Teufel habe sie alle erfunden. Welche Meinung aber auch Manche über die Tänze gehegt haben mögen: gewiß ist, daß sie großen Anstoß verursachten und 1621 sich auf der Bühne nur durch kräftige Aeußerungen des Volkswillens gegen die Bekämpfung durch die Regierung behaupteten. Auch wurden sie eine Zeit lang zwar beschränkt und gemildert, aber nicht verbannt, mit Ausnahme der zügellosen Sarabande; das Publikum meinte, die Tänze seien das eigentliche Salz der Schauspiele und ohne sie sei die Bühne nichts werth.

In der angeführten Schrift über die Sarabande ist noch von vielen anderen verwandten Tänzen die Rede, die ihren Namen meist von den Anfangsworten der Lieder führten, zu denen sie getanzt wurden. Sie wurden in der Regel mit Begleitung der Guitarre, zu Zeiten aber auch der Flöte und Harfe, gesungen; einige Tänzerinnen sollen die Geschicklichkeit besessen haben, zu gleicher Zeit zu tanzen und zu singen.

Dieselbe Klage, die Lope de Vega in Betreff einiger älteren Tanzweisen führt, daß dieselben vergessen seien und man die Art und Weise, wie sie getanzt wurden, nicht mehr wisse, wird zwei Jahrhunderte später von einem eifrigen Vertheidiger der spanischen National sitten wiederholt in Bezug auf die Sarabande, die Chaconne, den Escarraman und den Zorongo. Wir sind daher nicht im Stande, eine genauere Beschreibung dieser von den älteren spanischen Schriftstellern so oft genannten Tänze zu geben. So viel läßt sich indessen aus einzelnen Andeutungen entnehmen, daß sie im Wesentlichen nach dem nämlichen Typus gebildet waren, welcher der Jota, dem Bolero, dem Fandango und anderen zu Grunde liegt, freilich aber mehr Ausgelassenheit zeigten.

Auf nun springen sie zum Tanze;
Bravo, bravo! das gefällt mir!

Der Tanz in Spanien.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, als sich infolge der Prachtliebe Philipp's IV. der äußere Glanz bei den dramatischen Vorstellungen bedeutend vermehrte, dehnten sich die Tänze oft in bunten Verschlingungen und in mannichfaltiger Aktion zu größeren Divertissements aus. Von solchen pomphaften Aufzügen wurden die einfacheren Nationaltänze in den Hintergrund gedrängt und allmählich von den Bühnen vertrieben. Es scheint, daß um den Anfang des 18. Jahrhunderts die Sarabande, die Chaconne und ähnliche Tänze fast ganz in Vergessenheit gerathen waren; ihre Namen kommen fortan immer seltener vor. Eine analoge, nur minder freie und ausgelassene Form des Tanzes aber lebte indessen unter den Landbewohnern fort und empfing hier ihre Ausbildung, bis sie an die Stelle ihrer Vorgängerinnen auf die Bühne trat. Einheimische Schriftsteller behaupten, daß die Seguidillas (ein Ausdruck, der zugleich den Tanz und das Lied, zu welchem er ausgeführt wird, bezeichnet) in der Weise, wie man sie noch heute kennt, im Beginn des vorigen Jahrhunderts in der Mancha entstanden seien; der Name freilich ist bedeutend älter und kommt schon im „Don Quixote“ vor (Cap. XXXVIII). Die Musik bewegt sich in einem sehr lebhaften Dreivierteltakt und die Seguidillas unterscheiden sich wenig vom Bolero; sie haben dieselben pasadas, estribillos und bien parados, d. h. Figuren, Refrains und Taktpausen. Doch ist der Bolero, welcher jetzt überhaupt nicht mehr als Volkstanz gelten kann, sondern nur noch auf dem Theater vorkommt, langsamer.

Diese Seguidillas nun sind als die Wurzel der meisten jener Nationaltänze anzusehen, die noch gegenwärtig bei allen nicht von blinder Verehrung des Fremden geblendeten Spaniern beliebt sind und auch im Auslande Berühmtheit gewonnen haben.

Klinge, Mandoline, klinge!
Rass'le, rass'le, Tamburin!

Robert Reinick.



Dolero.

Der Tanz in Spanien.

Eine Schilderung dieses Tanzes würde daher zugleich ein Bild der anderen Arten, die mit meist nur geringen Modifikationen dasselbe sind, wie der Fandango, Bolero u. s. w., darstellen.

Ueber Anordnung und Verlauf des Seguidillantanzes möge folgendes dienen. Während die Guitarre präludirt, stellen sich die Tänzerpaare, am besten in der anmuthigen Tracht des Majo und der Maja, in zwei Reihen gegenüber und drei bis vier Schritte entfernt von einander auf. Sodann wird der erste Vers der Copla gesungen, indeß die Tänzer noch unbeweglich stehen; die Stimme schweigt wieder; die Guitarre beginnt die eigentliche Tanzmelodie zu spielen, und nun erst, beim vierten Takt, hebt zugleich das Lied der Seguidilla, der Schall der Kastagnetten und der Tanz mit seinen schwebenden Pas, dem graziösen Entgegenfliegen und Zurückfeilen, jener reizenden Darstellung der Liebesfreunden, an. Die Pas sind ein eigenthümliches Gemisch von Schritten des Fandango, der Jota und lärmender Taconeos (wiederholtes Gegeneinanderschlagen der Absätze). Mit dem neunten Takt ist die erste Abtheilung zu Ende, und es tritt eine kurze, nur mit leisen Klängen der Guitarre ausgefüllte Pause ein. In der zweiten Abtheilung werden die Plätze gewechselt, ohne daß die Tänzer sich dabei die Hände reichen; und zwar mit einer Promenade voll ernster Würde, die auffallend gegen die ausgelassene Heiterkeit des übrigen Tanzes absticht. Darauf wiederholt sich die erste Abtheilung mit einigen Variationen in den Pas und Stellungen, und am Schluß derselben werden wieder die anfänglichen Plätze eingenommen. Mit dem neunten Takt des dritten und letzten Theils endlich verstummen plötzlich Musik und Lied, und es ist eine Hauptregel, daß die Tänzer unbeweglich in der Stellung verharren, in welcher sie die letzte Note der Musik überrascht;

Siehst du, Kamm und Kof' im Haare,
Mein Bigennermädchen schweben ?

Der Fandango.

wird diese Position gut gewählt und ausgeführt, so rühmt man, es sei bien parado.

Die andalusischen Tänzerinnen sind denen, welche wir auf unseren Theatern sehen, bei weitem überlegen. Es ist in ihnen nichts von Ubrichtung und Zwang; nichts ist gemacht, Alles ist urwüchsige, freie Bewegung, Unabhängigkeit, Inspiration — ein graziöses Sichgehenlassen des ganzen Körpers, das man nur hier und nirgendwo anders findet. Man sieht, diese Mädchen tanzen aus Vergnügen, ihrer selbst wegen; die Bewegungen ihrer Arme, die ganze Haltung haben einen ganz andern, viel mehr packenden und fesselnden Charakter als die geometrischen Figuren und das eingelernte Behaben unserer Ballettänzerinnen. Bei den Andalusiern gewahrt man davon keine Spur. Nichts erinnert an die Martern der Lehrzeit und an das Einstudiren; Alles ist ungezierte Wellenlinie, und weder das Gehüpf des Ballets noch das ganz unschöne, weite Auseinanderspreizen der Beine kommt bei ihnen vor. Von den Tänzern kann man allerdings nicht mit so uneingeschränktem Lob sprechen, aber sie sind wenigstens nicht unbedeutender als unsere Ballettänzer.

Der Fandango. Aus ihrer Heimat, der Mancha, verbreiteten sich die Seguidillas in Kurzem über alle spanischen Provinzen. Eigentlich nur Modifikation dieses Tanzes und zum Theil ihm so ähnlich, daß schon ein geübter Blick dazu gehört, um ihn von jenem zu unterscheiden, ist denn auch der Fandango, mit langsamer Bewegung im $\frac{6}{8}$ -Takt. Er wird von zwei Personen getanzt, die ihre Schritte unter Kastagnettenbegleitung ausführen. Der Schall derselben und die Bewegungen der Füße, der Arme und des ganzen Körpers müssen der Musik mit der größten Genauigkeit folgen. Alles im Fandango ist Leben und Aktion. Der Charakter des Tanzes ist Anfangs sanft, zärtlich und hingebend; dann

Männer senken, wenn sie tanzen,
Und die schönsten Frauen beben.

Der Tanz in Spanien.

steigert er sich allmählich bis zum Extrem südlicher Leidenschaft. Früher tanzten ihn hochgestellte Personen mit Würde und förmlichkeit und nach den Regeln, die das Theater für diesen Tanz vorschreibt. Nachher wurde er allgemeiner und stieg in die unteren Klassen hinab, wo er mit mehr Ungezwungenheit und mit extravaganteren Bewegungen exekutirt wird. Ein französischer Tourist des vorigen Jahrhunderts, der Ritter Bourgoing, berichtet von diesem Tanz folgendes artige Hiftörchen, das man auch zum Sujet eines ehemals beliebten Ballets „Der Prozeß des fandango“ benutzte. Es verdient seiner charakteristischen Eigenthümlichkeit wegen von uns hier mitgetheilt zu werden. Der römische Hof, unwillig darüber, daß der gottlose fandango in einem, wegen Reinheit des Glaubens so bekannten Lande noch nicht abgeschafft sei, beschloß, diesen Tanz förmlich in den Bann zu thun. Ein Konsistorium versammelte sich; der Prozeß des fandango wird im Wege des Rechts eingeleitet. Schon ist es so weit, daß der Bannfluch ausgesprochen werden soll, als einer von den Richtern die vernünftige Bemerkung macht: man müsse keinen Verbrecher ungehört verurtheilen. Seine Ansicht wird vom Kollegio gebilligt. Ein spanisches Tänzerpaar erscheint und entwickelt vor den versammelten Richtern die Reize des fandango. Die Strenge der Archonten hält diesen Beweis nicht aus. Ihre finsternen Gesichter erheitern sich, ihre Kniee und Arme bekommen die Jugendkraft wieder, sie stehen von ihren Sitzen auf. Der Saal des Konsistorii wird zum Tanzsaal, Alles tanzt mit und der fandango wird losgesprochen.

Eine ähnliche Tanzweise ist die Tirana, ursprünglich aus Andalusien stammend. Ihr Liedchen, wie das des Polo, besteht nur aus vier Versen und entbehrt des Estrivillo. Hierher gehört auch die Jota arragonesa,

Gitanilla, Himmelsblume,
Prang' in Amors Heiligthume,

Der Bolero.

welche von drei Personen ausgeführt wird. Die Copla wird in der Regel zweistimmig und zum Tanze gesungen. La Jota (sprich: Chota) ist eine schmachtende, herzaufwühlende Tanzweise, von der Chateaubriand sagt, daß sie aus leidenschaftlichen Seufzern zusammengewebt sei.



Jandango.

Der Bolero, ganz so zugeschnitten wie die Seguidillas, soll ums Jahr 1780 von Don Sebastian Zerezo, einem der geschicktesten Tänzer seiner Zeit, erfunden worden sein. Der Bolero ist ein edler und bescheidener Tanz, weit decenter als der Jandango, wird aber wie dieser von zwei Personen ausgeführt. Ihm kommt an Schönheit, Bedeutsamkeit der Bewegung und ergreifender Wirkung durch Auge und Ohr kein anderer Tanz gleich. Rhythmisch streng

Lieb durch dunkler Sterne Strahlen
Hundert Männern Todesqualen.

Der Tanz in Spanien.

geordnet, ist er von zärtlichem und durchgehends lyrischem Charakter. In Tempo und Taktart stimmt er überein mit der Menuet, hat also Dreivierteltakt; auf Mannichfaltigkeit in der Melodie macht er weniger Anspruch als auf hervorstechende rhythmische Accentuation. Er besteht aus mehreren Abtheilungen. Zuerst kommt der Paseo oder die Promenade, gleichsam als Einleitung oder Introduction, dann folgen, um die Plätze zu wechseln, die Traversias oder Traversés, welche man vor und nach der Diferencias macht, wobei die Tanzschritte verändert werden. Endlich tritt das finale ein, welches mit dem bien parado endigt. „Der Bolero macht trunken, der fandango entflammt“, sagen die Spanier.

Wenn die Boleros gesungen und von einer Guitarre begleitet werden, so nennt man sie Seguidillas Boleras. Die größte Schwierigkeit dieses Tanzes besteht darin, den Paseo aufzunehmen, der unmittelbar nach dem ersten Theil der Strophen des Gesanges kommt, in dem Vorspiel der Begleitung, welches dem Estrivillo vorangeht, einem Theil der Strophe, in der sich nicht die moralische, sondern die epigrammatische Pointe befindet.

Die Cachucha, die stets von einem Herrn oder von einer Dame allein unter Kastagnettenbegleitung ausgeführt wird, ist der Gipfel der spanischen Tänze, was graziöse Bewegung und seelenvolle Mimik anbetrifft. Die Arme der reizenden Cachuchatänzerinnen neigen sich in wiegender Bewegung bald zur Erde nieder, als wollten sie Blumen vom Boden pflücken, bald heben sie sich in gefälliger Rundung über das schalkhaft aufblickende Haupt. Fanny Elser war es, die diesen Tanz zuerst nach der Melodie eines spanischen Volksliedes in dem Ballet „Le diable boiteux“ in Deutschland tanzte. Den Namen dieses Tanzes hat bis jetzt noch Niemand zu erklären vermocht;

Mir nur, neidlos im Gemüthe,
Holde Sonne, lächle Güte!

W. Gerhard.

Cachucha, Folie d'Espagne.

auch findet man ihn in keinem spanischen Wörterbuch. Der französische Tänzer Blasius behauptet, daß die Spanier dieses Wort auf eine Schöne anwenden und überhaupt auf Alles, was graziös ist. In der Sprache der andalusischen Zigeuner bedeutet es Gold. In der Poesie bezeichnet Cachucha den Theil des Köchers, in welchem Amor seine Pfeile aufbewahrt: Sagittae capsula in pharetra. Die folgenden Verse können einen Begriff geben, welche allgemeinen Gefühle die Spanier mit diesem Worte ausdrücken:

„Die Cachuchita
Glitzert im Mondenschein,
Die Cachuchita
Schaufelt mein Liebchen ein.

Die Cachuchita
Geb' ich um Gold nicht hin,
Die Cachuchita
Wiegt meine Schifferin.

Führend das Ruder,
Blick' ich ins Auge dir;
Du, meine Ninna,
Lächelst am Herzen mir.“

Ein jetzt nicht mehr vorkommender Tanz war die folie d'Espagne, worin die nationale Grandezza vorherrschte. Sie trug einfach ernsten Charakter und war meist in einer Mollskala gesetzt. Die Anlage ist zweitheilig, je zu acht Takten, deren immer ein Paar einen Abschnitt bilden, in gleicher Harmonie verweilen und fast nur konsonirende Intervalle enthalten. Der dreivierteltaktige Rhythmus ist normalmäßig; die beiden Hälften, wovon die erste in der Dominante kadenzirt, pflegen bei den öfteren Wiederholungen melismatisch verziert zu werden. Die erste Komposition dieses Tanzes von Corelli entzündete die Spanier dergestalt, daß sie darüber „wahre Choren“ wurden. Anfangs sang und spielte man die Musik, und

Wenn durch des Westes Hand das Meer sich glättet,
Cachucha mein, dann eile her zu mir.

Der Tanz in Spanien.

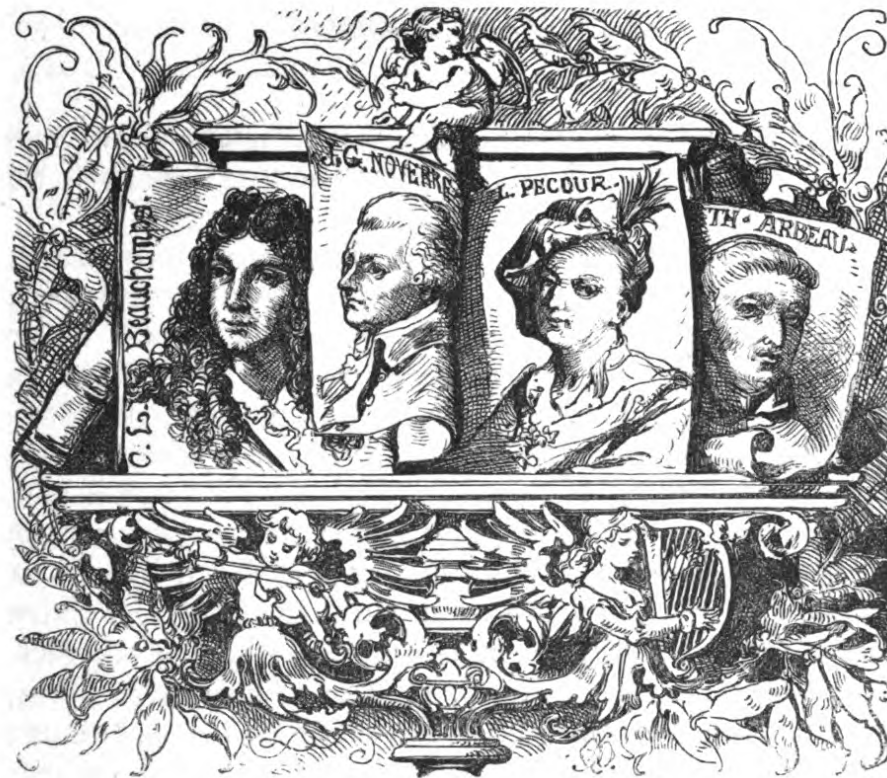
endlich tanzte man auch danach. Der Tanz war sonst in Divertissements häufig, wurde aber nur von einer einzigen Person ausgeführt.

Im Theater folgt fast allemal nach dem Schlusse der eigentlichen Vorstellung ein baile nacional, der nicht selten das Beste am ganzen Abend ist. Doch sind diese Tänze auf der Bühne bei weitem nicht so farbig als die Volksbälle, welche pomphaft als „Akademien“ angekündigt werden.

Olé! ist ein Zuruf, mit welchem man die Tänzer ermuntert. Davon hat der Olé gaditano den Namen, der genau mit jenen gaditanischen Tänzen der Römerzeit übereinstimmen soll, die wir schon oben erwähnten. Er erfordert womöglich noch mehr Gewandtheit und zwanglose Haltung als die übrigen Tänze, da das Mädchen, biegsam wie ein Rohr, sich mit einem geradezu hinreißenden Schmachten mit Schultern und Armen bis zum Boden neigen muß. Da liegt sie, gesenkten Hauptes wie in Verzückung, man weiß nicht, ob auf der Erde oder frei schwebend; dann, wie von einem elektrischen Schläge berührt, schnellt sie empor, tanzt wieder und klappert mit den Kastagnetten.

Nennen wir hier nun noch die Seguidillas Taleadas, eine Art von Bolero mit einigen Takten der Cachucha gemischt; die Guaracha, die von einer Person, die sich selbst auf der Guitarre begleitet, im $\frac{3}{8}$ -Takt mit immer schneller werdendem Tempo ausgeführt wird; den Haleo de Xeres, die Madrilenä, den Vito, die Calaferas de Cadix, den Chairo, die Panaderos u. A. Diese alle sind häufig in Andalusien vorkommende, aber nicht so historische Tänze, wie die vor ihnen genannten. Als Sonderbarkeit sei hier noch angeführt, daß fast alle spanischen Tänze, wie deren Musik, mit dem Auftakt beginnen.

— ∞ —
Doch wenn die Woge brüllt, der Südwind los sich kettet,
Dann hüte dich und komme nicht zu mir.



Sechste Unterhaltung.

Die französische Tanzkunst.

Der Tanz ist eine Wissenschaft, die man nicht hoch genug ehren kann. Molière.



Wie in Frankreich nicht anders als im übrigen Europa neben der Kunstdichtung eine Volksdichtung entstand, so entwickelten sich auch neben den Kunztänzen die Tänze des Volks, und hier kann das 15. und 16. Jahrhundert als die ungestörte und höchste Blütezeit der letzteren betrachtet werden. Diese Volkstänze, deren jede Provinz ihre besonderen hatte, müssen damals unstreitig besser gewesen sein als die Kunztänze der Vornehmen.

Der Tanz enthält Alles, was zu einer schönen Sprache nöthig ist; man muß aber mehr als das Alphabet davon wissen. Noverre.

Die französische Tanzkunst.

Diese begannen sich erst allmählich herauszubilden und waren noch mit all den Absonderlichkeiten behaftet, die jedem Erstlingsversuche anzukleben pflegen.

Niedrige Tänze. Die Tänze der Vornehmen waren damals die sogenannten niedrigen Tänze (*Danses basses*), bei welchen man sich nicht von der Erde erhob und weder sprang noch hüpfte. Sie waren so ernst und feierlich, daß man sie z. B. am Hofe Karl's IX. von Frankreich nach der Melodie der Psalmen tanzte. Des Königs Lieblingstanz ging nach der Melodie des 129. Psalms: „Sie haben mich oft gedrängt von meiner Jugend auf; aber sie haben mich nicht übermocht.“ Die Tänzer hatten auf den Bällen die Mäntel über die Schultern gezogen und unter dem linken Arm zusammengefaßt; den Degen trugen sie an der Seite und das Baret in der Hand, die Tänzerinnen aber schöne, lange, oben bis an den Hals hinaufreichende und unten die Füße ganz bedeckende Kleider, die in eine Schleppe endigten. In diesem Kostüm schlugen sie Räder vor einander und brüsteten sich, wie die Pfauen mit ihren Schweifen.

Namentlich war es die Provence, in der der Tanz geliebt und gepflegt wurde, wie aus den in maffaronischen Versen geschriebenen Gedichten des provencalischen Dichters Antonius de Arena (geb. um 1500, gest. 1544) hervorgeht. In denselben giebt er eine vollständige Anweisung, die Tänze seiner Zeit zu erlernen. Das Buch des Arena, sowie ein aus dem Besitz der Margarethe von Oesterreich, Herzogin von Savoyen und Tochter Philipp's des Schönen, in die Bibliothek de Bourgogne zu Brüssel übergegangenes Manuskript („le livre des basses danses“), zu denen noch die *Orchésographie* des Domherrn Jean Tabourot von Langres (erste Ausgabe 1588) kommt, sind so reichhaltige Quellen für die damaligen Tänze, daß wir

Doch den Triumph im Tanzen erreicht nur unsre Provence,
Stets pflegt sie in dem Tanz sich zu erwerben den Preis.

Antonius de Arena.

Niedrige Tänze.

vollständig in der Lage sind, eine erschöpfende Darstellung derselben zu geben.

Der niedrige Tanz bestand aus drei Theilen. Der erste hieß „niedriger Tanz“ (basse danse) schlechtweg; der zweite „Retour“ oder Rückkehr, und der dritte und letzte Theil „Tourdion.“ Es gab zwei Arten des niedrigen Tanzes: den gewöhnlichen, d. h. regelmäßigen, und den unregelmäßigen. Der erstere war den gewöhnlichen, regelmäßigen Liedern angepaßt, der letztere den unregelmäßigen. Die Musiker komponirten damals ihre Lieder in 16 Takten, die sie wiederholten, was also 32 Takte für den Anfang ergab. Für den Mitteltheil hatten sie ebenfalls 16 und für das Ende wieder so viele Takte, die auch wiederholt wurden. Mithin zählte man im Ganzen 80 Takte, aus denen der gewöhnliche oder regelmäßige niedrige Tanz bestand. Ueberstieg die Arie, nach welcher dieser Tanz getanzet wurde, die 80 Takte; oder hatte letzterer weniger Takte, so nannte man ihn „unregelmäßigen, niedrigen“ Tanz. Und doch führt Cabourot auch einen irregulären niedrigen Tanz von 80 Takten an. Der Unterschied zwischen den regelmäßigen und unregelmäßigen niedrigen Tänzen scheint mithin mehr in den Schritten gelegen zu haben, die bei beiden Tänzen zwar die gleichen waren, bei den irregulären aber in einer andern, nach der Musik sich richtenden Reihenfolge standen. Arena theilt am Schluß seines Lehrgedichts über den Tanz eine große Anzahl von unregelmäßigen niedrigen Tänzen mit, die bei Festlichkeiten aufgeführt wurden. Die Musik stand im $\frac{3}{4}$ -Takt; man nannte den Musikern vor Beginn des Tanzes die Arie, welche man wünschte, mit den Anfangsworten des Liedes, zu der sie komponirt war. Häufig spielte auch nur ein Musiker, welcher Pfeife und Trommel gleichzeitig handhabte. Die Bezeichnung der Bewegungen des ersten und zweiten Theils

Um gut zu tanzen, ist nichts so nothwendig, als mit den Schenkeln auswärts zu gehen, und dem Menschen ist nichts natürlicher, als die entgegengesetzte Lage.
Kloverre.

Die französische Tanzkunst.

beim niedrigen Tanz deutete man durch Buchstaben an, und zwar beim gewöhnlichen niedrigen Tanz in folgender Reihenfolge für den ersten Theil: R. b. ss. d. r. d. r. b. ss. ddd. r. d. r. b. ss. d. r. b. c., und für den zweiten Theil: b. d. r. b. ss. ddd. r. d. r. b. c.

Der Tänzer begab sich mit seiner Dame, sie mit der rechten an ihrer linken Hand führend, auf den Platz, von dem aus er den Tanz beginnen wollte, und machte zu jedem Takt die den Vorschriften für den Tanz entsprechenden Bewegungen der Füße und des Körpers. Das Erste war die Verbeugung (*révérence*), die mit einem großen R bezeichnet wurde; hierauf folgte ein *branle*, durch b markirt; sodann zwei *simples*, durch ss ausgedrückt; als vierte Bewegung kam ein *double*, durch d dargestellt; endlich als fünfte die *reprise*, mit einem kleinen r bezeichnet. Andere Bewegungen kamen in dem niedrigen Tanz nicht vor, eben so wenig im zweiten Theil desselben, bei der Umkehr (*retour*) des niedrigen Tanzes, aber die hier erwähnten wurden mehrmals wiederholt. Der Buchstabe c am Ende bedeutete so viel als *congé* — Abschied — von der Tänzerin, wobei man sich verneigte und sie, indem man sie beständig an der Hand hielt, dahin führte, wo man begonnen hatte, um den zweiten Theil oder *retour* zu tanzen. Das c am Ende des zweiten Theils bedeutete dasselbe; am Anfang erschien hier kein R, weil man diesen Theil ohne die *Révérence* zu tanzen begann und diese bis nach dem *congé* verschob, ehe man den *Courdion* anfing.

Die *Révérence*, als erste Bewegung, wurde in vier Takten und mit dem rechten Fuße ausgeführt. Auf die Verbeugung folgte der *branle*, von *Arena congedium* genannt, weil die Geberden des Tänzers so ausfahen, als ob er aufhören und sich verabschieden wollte, dessenungeachtet

Junges Volk, man rufet euch
In dem Tanz hervor.

Der Courdion.

er aber nach dem branle seinen Weg fortsetzte und die in den angegebenen Verzeichnissen bestimmten Bewegungen ausführte. Den branle machte man in vier Takten, indem man die Füße geschlossen hielt und den Körper auf den ersten Takt sanft nach links, im zweiten Takt nach rechts, im dritten wieder nach links und im vierten Takt abermals nach rechts bewegte (neigte), wobei man seine Dame mit einem bescheidenen Blick ansah. Auf den branle folgten zwei Simples. Auf den ersten Takt setzte man den linken Fuß vor und schloß auf den zweiten Takt den rechten Fuß an denselben. Beim dritten Takt ging der rechte Fuß vorwärts, dem sich beim vierten Takt der linke Fuß anschloß. Der Double wurde ebenfalls in 4 Takten ausgeführt. Auf den ersten Takt setzte man den linken Fuß vor, auf den zweiten den rechten, auf den dritten wieder den linken und auf den vierten Takt schloß man den rechten an den linken Fuß an. Damit war der Double vollendet. Waren zwei Doubles zu machen, so wurde der zweite umgekehrt ausgeführt; man setzte nämlich zuerst den rechten Fuß, dann den linken vor, hierauf wieder den rechten, und zog nun auf den vierten Takt den linken zum rechten Fuß an. Mithin entfielen 8 Takte auf 2 Doubles. Sollte ein dritter Double folgen, so war er wie der erste, und man brauchte zu 3 Doubles im Ganzen 12 Takte. Nun kam die Reprise. Bei dieser wurden die Kniee oder Füße ein wenig bewegt, etwa so, als wenn man mit den Beinen zitterte; auf den ersten und zweiten Takt die Fußspitzen des rechten, auf den dritten Takt jene des linken, und auf den vierten Takt abermals die des rechten Fußes.

Der Courdion. Nach dem niedrigen Tanz und dessen Rückkehr tanzte man den Courdion, der ebenfalls im $\frac{3}{4}$ -Takt, aber lebhafter, konziser und mit anderen Schritten, als den so eben beschriebenen, ausgeführt wurde.

Auf! es spielt schon zugleich
Unser ganzer Chor.

Die französische Tanzkunst.

Die Pavane. Vor dem niedrigen Tanz pflegte man gewöhnlich die Pavane zu tanzen, mit der man noch zur Zeit Heinrich's III. von Frankreich auf den Bällen der Vornehmen den Anfang machte, wiewgleich sie schon damals nicht mehr so häufig vorkam wie ehemals. Die Pavane war leicht zu tanzen, weil man nur zwei Simples und einen Double nach vorwärts und eben so viel zurück zu machen hatte. Sie wurde im zweitheiligen Takt gespielt, und die Tanzenden begannen das Vorwärtsschreiten mit dem linken, das Zurückweichen aber mit dem rechten Fuß. Wollte man nicht zurückschreiten, so ging man auch immer nur nach vorwärts. War ein großes Gedränge im Saale und der Raum zum Tanzen nur beschränkt, so machte man, an das Ende des Saales angelangt, eine Wendung mit der Dame, d. h. man ließ diese geradeaus gehen, während der Tänzer kleinere Schritte ausführte und zurückblieb, bis Beide den Rücken dahin fehrten, wohin vorher ihre Gesichter gerichtet waren. Fürsten tanzten diesen Tanz in ihren Gala-mänteln, die Ritter mit Mantel und Degen, Magistratspersonen in der Robe, Damen mit langen, nachschleifenden Schlepplleidern. Die Pavanen wurden von Hoboen und Posaunen gespielt, was man den „Großen Tanz“ nannte, und zwar so lange, bis die Tanzenden den Saal zwei- bis dreimal umschritten hatten, wenn sie es nicht vorzogen, vor- und rückwärts zu tanzen. Auch bediente man sich oft auch der Pavanen bei Maskeraden, wenn Götter und Göttinnen, Kaiser und Könige im Glanze ihrer Majestät auf Triumphwagen einherzogen.

Dabei wußten aber die Damen des 16. Jahrhunderts, wie Montaigne berichtet, in der Gaillarde und Volte, die man mit mannichfaltigeren Tanzschritten und Körperwendungen tanzte, sich besser aus der Sache zu ziehen, als in den feierlichen Tänzen (der Pavane u.), in denen

Wer nun Lust zu tanzen hat,
Stelle hier sich ein,

Der Branle.

fast nur der gewöhnliche Schritt gemacht wurde, und wobei sie nur die schöne Bewegung und natürliche Unmuth in der Körperhaltung darzustellen hatten. Selten dürften „die Couren so gut getanzt, die Schritte so zierlich ausgeführt, die Pausen so richtig eingehalten worden sein“, wie Brantôme in seinen Memoiren von König Heinrich II. und seiner Schwester bei Schilderung der Pavane erzählt, „daß man nicht wußte, was man mehr bewundern sollte, ob die schöne Haltung in der Bewegung oder die Majestät in der Ruhe, die erstere ein Bild der Heiterkeit, die letztere ein Bild des Ernstes und der Würde.“

Wie die Tänze, so sind auch die Sitten jener Zeit vollständig von den unserigen verschieden. Die großen Herren lebten viel einfacher als jetzt, fast wie Leute des Volks, und sprachen auch wie solche. Bonnivet und Heinrich II. unterhielten sich damit, Schulkindern gleich zu springen und über acht Meter breite Gräben zu setzen. Als Heinrich VIII. von England seinen Bundesgenossen Franz I. in seinem königlichen Zelt von Drap d'Or begrüßte, faßte er ihn um den Leib und wollte ihn aus lauter Freude auf den Boden werfen, doch der König war ein guter Ringer, stellte ihm ein Bein und brachte ihn zu Fall. Man denke sich Napoleon, den Kaiser Alexander auf so furiose Weise in Tilsit empfangend!

Der Branle. Begann der Tanz in guten Gesellschaften nicht mit einer Pavane, so wählte man den Branle dazu, der, nach der Seite und nicht geradeaus von einer großen Reihe von Festtheilnehmern aufgeführt, häufig als große Ronde endete, indem die Tänzerin des letzten Paares dem Tänzer des ersten die Hand reichte. Wer sich am Tanze theilnehmen wollte, schloß sich, seine Tänzerin an der rechten Hand führend, gewöhnlich als Letzter der Reihe an, oder suchte sich einen andern Platz aus

Tanze, bis er Tanzes satt
Und begnügt mag sein.

Heinrich Albert.

Die französische Tanzkunst.

zwischen den Tanzenden. Das erste Paar, welches anführte, blieb immer das erste. Es würde sich unter den Uebrigen schwerlich Jemand gefunden haben, der sich mit seiner Dame danach noch den ersten Platz angemast hätte; es sei denn, daß es irgend ein großer Herr gewesen wäre, dem Niemand etwas zu sagen wagte. Die Musiker hatten die Gewohnheit, die Tänze bei den Festlichkeiten mit einem Doppel-Branle zu beginnen, den sie den gewöhnlichen Branle nannten und von einem einfachen Branle gefolgt sein ließen. Darauf kam der lustige Branle, und zum Schluß der Burgunder Branle, von Einigen auch Branle de Champagne genannt. Die Reihenfolge dieser vier Arten von Branles war den drei verschiedenen Altersstufen der Festtheilnehmer entsprechend. Die Alten tanzten ganz gemessen den Doppel-Branle und einfachen Branle; die jungen Eheleute den lustigen Branle, und die Jüngsten, leicht und gewandt, die Burgunder Branles. Jeder entledigte sich seiner Aufgabe so gut er konnte, seinem Alter und seiner Geschicklichkeit angemessen. Die Abbildung des Tanzes auf Seite 137 stellt einen Branle dar.

Der Branle von haut Barrois erforderte nicht nur die Bewegung der Füße, sondern auch jene der Arme und Schultern, nebst kleinen Sprüngen im geraden Takt und rascherem Tempo. Dieser Branle wurde gewöhnlich von Bedienten und Kammermädchen getanzt; zuweilen jedoch auch von jungen Herren und Damen, welche, als Bauern oder Schäfer verkleidet, eine Maskerade hielten und sich unter einander amüsiren wollten. Außer den genannten gab es noch eine große Anzahl von Branles, von denen einige den Namen des Landes trugen, in dem man sie vorzugsweise tanzte, z. B. Branle von Poitou, von Schottland &c. Die Bretagner tanzten die Branles,

Nun fiedelt an, Herr Spielmann,
Ein nagelneues Stück;

Der Branle.

die sie *Triori* oder *Passepied* nannten. Sobald ein neuer Branle für eine Masquerade oder eine andere Festlichkeit erfunden war, — was man damals ein *Ballet* nannte, — führten diesen die jungen Leute sofort in die Tanzgesellschaften ein und gaben ihm einen bezeichnenden Namen. Diese Art, die gewöhnlich mit verschiedenen Gebärden und Gestikulationen getanzte wurde, hieß auch „mimische Branles“. Zu diesen gehörten: der malteser Branle, welcher von Malteser Rittern auf einem Maskenball bei Hofe getanzte war; der Branle der Waschfrauen, bei dem die Tanzenden in die Hände schlugen, was ein Geräusch verursachte, ähnlich demjenigen, welches die Schläger machten, die an den Ufern der Seine in Paris die schmutzige Wäsche wuschen; der Branle der Einsiedler, in welchem die jungen Leute in der Tracht der Einsiedler erschienen und ähnliche Gesten ausführten wie die Einsiedler, wenn sie Jemand begrüßen.

Erwähnen wir hier nur noch aus der großen Menge damals üblicher Branles den Leuchter- oder Fackel-Branle, der im mittelschnellen geraden Takt und mit denselben Pas wie die *Allemande* getanzte wurde. Wer diesen Tanz anführen wollte, nahm einen Leuchter mit angezündeter Kerze oder auch eine brennende Fackel in die Hand, machte eine oder zwei Touren um den Saal, sah bald da, bald dorthin nach einer Tänzerin und wählte sich endlich eine solche, mit der er eine kurze Strecke tanzte. Dann ließ er sie stehen, gab ihr den Leuchter oder die Fackel in die Hand und zog sich tanzend nach seinem Platz zurück. Die Dame mit dem Leuchter machte es nun ebenso, wie sie es vom Tänzer gesehen, wählte sich einen Andern, dem sie den Leuchter übergab, worauf sie sich tanzend entfernte. In dieser Weise ging das fortwährende Neuwählen der Personen vor sich.

Drei Schritte geht es vorwärts
Und einen Sprung zurück.

Julius Wolff.

Die französische Tanzkunst.

Tabourot giebt in seiner *Orchésographie* (deutsch in: *Die Tänze des 16. Jahrhunderts* von Albert Czerwinski, Danzig 1878 bei Léon Saunier) genaue Anweisung, wie alle diese Branles getanzet wurden, und theilt auch die Melodien derselben mit.

Besonders interessant sind die alten Branles aber auch für die Geschichte des Volksliedes. Viele noch heute in Frankreich gesungene Lieder stammen von diesen alten Tänzen mit Gesang ab, d. h. sie rühren aus einer Epoche her, wo die entstehende Bewegung auf dem Gebiete der Musik unwiderruflich die alten Gesetze der liturgischen Tonweise brach. Auch in den Kinderspielen sind noch Spuren dieses volksthümlichen Tanzes aufzufinden. Das Spiel, worin zwei Reihen Kinder gegen einander tanzen, bald die Hände über der Brust kreuzend, bald sich verneigend und dazu, wie am Rhein, das unten citirte Lied singend, ist nichts Anderes als der Branle des Hermites, in welchem in Frankreich die Kinder mit Verneigung die Worte sprechen: „So machen es die Kapuziner“. Merkwürdig ist es, daß zwei der bekanntesten deutschen und französischen Volkslieder ihre Melodien von den Branles erhalten haben: „Marlborough s'en va-t-en guerre“ und „Prinz Eugen, der edle Ritter“. Bei ersterem Liede wandelte sich nur der Dreivierteltakt in einen Sechachteltakt um, während „Prinz Eugen“ die Melodie eines Branle coupé erhielt. Wenn er dadurch auch ein wenig hinkte, so machte er dennoch mit seinem französischen Kollegen „Marlborough“ die Runde um die Erde. Selbst die Melodie, nach welcher die bekannte Springprozession zu Echternach seit undenklichen Zeiten getanzet wurde, ist im Grunde wol nichts Anderes als ein alter Branle. Sie besteht aus drei Theilen von je vier Takten (zwei Vierteln), von denen der zweite Theil nur eine Wiederholung des ersten ist.

Hier kommen die Herren von Nunnefähr,
Heiße Sipilatus! — Kindertanz am Rhein.

Der Branle.

Diese beiden ersten Theile bewegen sich in Achtern, wobei die Tanzenden ihre Schritte vorwärts machen; der dritte



Leuchter-Branle. Aus der Zeit der Valois.

Theil enthält nur Figuren in Sechzehnteln, die das Rückwärtspringen begleiten. In Köln wird nun ein altes

In der Bewegung der Füße herrscht das Rhythmische, bei dem Tanz der Arme dagegen das Plastische vor. C. Seidel.

Die französische Tanzkunst.

Volkslied gesungen, welches die Melodie mit Umschreibung der Sechzehntelfiguren genau wiedergibt. Der Anfang desselben, im kölnischen Dialekt, ist von uns unten angeführt. Ob diese sehr verschiedenartige Verwendung der Melodie des alten Branle unabhängig von einander erfolgte, oder ob die Melodie zum Liede wurde, weil Andere den sonderbaren Gebettanz daraus gemacht, das dürfte schwer zu ermitteln sein.

Tourdion und Gaillarde. fahren wir in der Darstellung einiger Details der zu den Zeiten der Valois in Frankreich üblichen Tänze fort, so haben wir noch den Tourdion zu erwähnen, der, wie bereits mitgetheilt, unmittelbar nach der Rückkehr als dritter und letzter Theil des niedrigen Tanzes getanzt zu werden pflegte. Wir können damit sogleich die Theorie der Gaillarde verbinden, da der Tourdion eigentlich eine niedrig getanzte Gaillarde war und wie diese mit fünf Pas und einer Positur ausgeführt wurde. Auch die Musik zum Tourdion und zur Gaillarde war eine und dieselbe, und bestand der Unterschied zwischen beiden Tänzen nur darin, daß man den ersteren ganz niedrig auf dem Boden tanzte, und zwar ziemlich rasch und kurz, während man die Gaillarde höher und in langsamerem Tempo ausführte. Ein weiterer Unterschied zwischen diesen beiden, zu ihrer Zeit in ganz Europa außerordentlich beliebten Modetänzen war auch der, daß man im Tourdion seine Dame stets an der Hand hielt, während man sie bei der Gaillarde losließ, und Herr und Dame jeder allein tanzte. Im Tourdion erhob man auf je eine ganze Note zuerst den linken, dann den rechten, nochmals den linken und wieder den rechten Fuß, sprang mit beiden Füßen gleichzeitig etwas in die Höhe und fiel mit geöffneten Beinen in Stellung, einander die linke Schulter zuwendend; darauf machte man dasselbe umge-

Höre, höre, Pitter,
Komm' mer nit zo noh n. s. w.

Kölner Volkslied.

Die Volte.

kehrt, und zwar mit dem rechten Fuß beginnend, und wandte einander dann die rechte Schulter zu. Unendlich mannichfaltig waren die Bewegungen in der Gaillarde, die man mit den in der altfranzösischen Tanzschule üblichen Tanzpas (Ruade, Grue 2c.) ausführte, und bei der man mit dem Sprung, hier Kapriole genannt, weil man mit den Füßen in der Luft battirte, bald auf die 11. oder 17. Note u. s. w. in Kadenz fiel. Tabourot giebt eine erschöpfende Darstellung der verschiedenen Arten der Gaillarde in seiner Orchésographie.

Die Volte. Eine bei den Provençalen übliche Art der Gaillarde war die Volte, die im 16. Jahrhundert in ganz Europa getanzt wurde und deren Schritte und Bewegungen man unter Wendung des Körpers mit zwei Pas, einem großen Sprung und einer Stellung mit geschlossenen Füßen ausführte. Nach gemachter Reverenz tanzte das Paar, einander bei der Hand haltend, gleichsam als Einleitung und Vorbereitung einige Schritte im Saale, als ob es den Courdion ausführen wollte; oder besser: einen kurzen Pas mit Sprung auf dem linken Fuße, einen größern Schritt mit dem rechten, einen großen Sprung in der Stellung mit geschlossenen Füßen. Wollten die Tänzer nun wenden, so ließ der Herr die linke Hand seiner Dame los, legte seinen linken Arm über deren Rücken, faßte sie mit der linken Hand am Nieder um die Taille und griff gleichzeitig mit seiner rechten Hand unten an ihr Korset-Blankscheit, um ihr daran sowohl, wie mit dem Druck seines linken Schenkels, beim Springen zu helfen. Die Tänzerin ihrerseits faßte mit der rechten die Schulter oder den Kragen des Herrn und hielt mit ihrer linken Hand ihr Kleid nieder. Dann machten beide als ersten Pas eine Fußerhebung, ganz kurz und flüchtig, indem er auf dem linken, sie auf dem rechten Fuß

Fünf Schritte machten einen musikal'schen Vers,
Und mit fünf Schritten schloß der Tanz sich an.

Die französische Tanzkunst.

sprang; nun führten sie den zweiten Pas länger und ausführlicher, aber ohne Sprung, mit Wendung, er mit dem rechten, sie mit dem linken Fuße, aus. Hierauf kam der große Sprung mit gleichzeitiger Körperwendung, nach welchem Beide in Stellung mit geschlossenen Füßen fielen. Nach dieser ersten Tour (welche eine Dreiviertel-Körperwendung umfaßte) wurde in gleicher Weise fortgeföhren. Hatte man solcher Art eine beliebige Anzahl von Kadenzzen hindurch getanzet und gewendet, so brachte der Herr seine Tänzerin an ihren Platz zurück, wo angelangt Beide sich wol ganz schwindelig fühlen mußten.

Bei der großen Anstrengung, welche die Ausführung der Volte verursachte, konnte es nicht fehlen, daß die Tänzer häufig derart in Transpiration geriethen, daß sie genöthigt waren, während des Balles ihre Wäsche zu wechseln. Auf dem Balle, welcher den 14. August 1572 zu Ehren der Doppelhochzeit des Königs von Navarra mit Margarethe von Valois und des Prinzen Condé mit Marie von Cleve stattfand, tanzte diese Letztere so lange und mit solcher Ausdauer die Volte, daß sie sich genöthigt sah, sich von Katharina von Medici in ein Kabinett führen zu lassen, wo sie ihr Hemd wechseln konnte. Einige Augenblicke nach ihrem Weggehen kam Heinrich III., damals Herzog von Anjou, ebenfalls in Schweiß gebadet, in dasselbe Zimmer, um sich die Haare zu ordnen. Ein Wäschestück auf einem Sessel erblickend, trocknete er sich damit, ohne es näher zu betrachten, das Gesicht — es war das Hemd Marie von Cleve's. Der Glaube an Beherzung und sonstige magische Einflüsse war damals allgemein verbreitet. Nichts natürlicher daher, als daß die Berührung mit dem Hemde der schönen Marie augenblicklich im Herzen des Herzogs von Anjou, wie mit einem Blitzschlage, eine unbewußte und heiße Leidenschaft entzündet haben sollte.

Mit hoher Wendung und Sprüngen in die Luft,
Welche mit den fröhlichen Tönen schön übereinstimmten.
John Davies.

Der Brause.



Hofball unter Heinrich III. Nach einem Oelgemälde im Louvre.

Die französische Tanzkunst.

Diese Leidenschaft wurde eine so vehemente, daß man behauptete, die ihm später übertragene Krone Polens sei ihm bei seinem Abschied von Paris nur deshalb so lästig gewesen, weil sie ihn von Marie von Cleve trennte. Doch die Liebe hatte das Exil überdauert, und als er dann auf den Thron Frankreichs gelangte, lebte er der Hoffnung, Marie heirathen zu können, weshalb er den Prinzen Condé, der Calvinist war, unter dem Vorwande des Religionsunterschiedes von ihr scheiden ließ; aber da starb Marie von Cleve ganz plötzlich — an Gift, wie von Vielen behauptet wird. Heinrich III. betrauerte sie tief; seinem Schmerze sollten Todtenköpfe, die er überall um sich her anbringen ließ, Ausdruck geben, aber — diese hinderten ihn keineswegs, sich kurz darauf mit Louise von Vaudemont zu verehelichen. Da er sich nicht an dieser durch die Politik gebotenen Vereinigung genügen lassen mochte, so beglückte er noch Mademoiselle de Châteauneuf mit seiner Liebe. Man behauptet indessen, daß er Marie von Cleve niemals habe vergessen können, sei es, daß das lebenswürdige Wesen derselben ihn wirklich tief ergriffen und gefesselt hatte, oder sei es, daß der Zauber, den die Berührung ihres Hemdes hervorbrachte, nicht zu bannen war.

Ein Gemälde im Museum zu Rennes stellt einen Edelmann und seine Dame im großen Kostüm, die Volte tanzend, dar; wem die Details dieses Tanzes nicht bekannt sind, der muß sich höchlich verwundern über die wenig schickliche Art, mit der der Tänzer seine rechte Hand dahin legt, wo er die Tänzerin am leichtesten erheben kann.

Die Courante. Während man die Volte im $\frac{3}{4}$ -Takt ausführte, wurde die Courante in rascherem $\frac{2}{4}$ -Takt getanzt, und zwar mit zwei Simples und einem Double nach links, und ebenso nach rechts, wobei man vorwärts, nach der Seite, ja sogar nach rückwärts ging, wie es dem

Freien, heirathen und bereuen sind wie Scotch jig, Measure und Gaillarde:

Die Courante.

Tänzer eben gefällig war. Die Pas der Courante machte man hüpfend, was weder bei der Pavane noch bei dem niedrigen Tanze vorkam. Um in der Courante einen Simple nach links zu machen, sprang man auf den rechten Fuß, um mit dem linken den ersten Pas auszuführen; sodann sprang man mit dem linken Fuß und fiel mit geschlossenen Füßen ein, womit der zweite Pas fertig war; in dieser Weise war der Simple nach links gemacht. Dasselbe geschah nach der entgegengesetzten Seite für den Simple nach rechts. Um den Double nach links zu machen, sprang man mit dem rechten Fuß und vollendete den ersten Pas des Double mit dem linken; sodann sprang man mit dem linken, und der rechte vollführte den zweiten Pas; der dritte war gleich dem ersten, und für den vierten Pas sprang man abermals mit dem rechten Fuße und fiel mit geschlossenen Füßen ein. Hiermit war der Double nach links fertig. Dasselbe war umgekehrt für den Double nach rechts zu machen.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte man auf die Courante ein kleines pantomimisches Divertissement eingerichtet, welches in folgender Weise ausgeführt wurde: Drei junge Leute wählten drei Mädchen und stellten sich mit ihnen in der Reihe auf. Der erste Tänzer führte seine Dame ans andere Ende des Saales und ließ sie dort stehen, während er zu den Anderen zurückkehrte; der zweite und dritte Tänzer thaten dasselbe, so daß dann die Damen an dem einen, die Herren am andern Ende des Saales allein waren. Sobald der dritte Herr zurückgekehrt war, begann der Erste mit allerlei Sprüngen und verliebten Geberden, wobei er seine Beinkleider streckte und sich das Hemd zurechtzog, sich wieder seiner Tänzerin zu nähern, die ihn aber nun mit der Hand abwehrte und ihm den Rücken fehrte, worauf er wieder zurückging und

Der erste Antrag ist heiß und rasch wie ein Scotch jig, und ebenso phantastisch.

Die französische Tanzkunst.

sich trostlos zeigte. Ebenso thaten die beiden Anderen. Hierauf aber tanzten alle Drei ihren Damen entgegen, ließen sich vor ihnen auf das Knie nieder und baten mit gefalteten Händen um Gnade und Verzeihung; dann ließen sich die Tänzerinnen von ihren Herren in die Arme schließen und tanzten mit ihnen die Courante zu Ende.

Die Allemande war ein deutscher Tanz, der in Spanien schon im Mittelalter üblich, in Frankreich in seiner ursprünglichen Form noch im 16. Jahrhundert häufig vorkam. Der Tanz wurde von mehreren Paaren gleichzeitig ausgeführt, wobei der Herr seine Dame an der Hand führte, und alle Paare hinter einander, vor- und rückwärts, im geraden Takte, mit drei Pas und einer „Grue“ oder „Fuß-Erhebung“, ohne Sprung sich bewegten. Am Ende des Saales angelangt, machte man eine Wendung, ohne die Hand der Tänzerin loszulassen, und wenn die Musiker zu spielen aufhörten und die erste Partie des Tanzes beendet war, blieben Alle stehen, unterhielten sich mit einander und begannen nun den zweiten Theil, der dem ersten vollkommen gleich war. In der dritten Abtheilung wurden dann dieselben Pas, aber in schnellerem Tempo und gedrängter, ausgeführt, und zwar mit kleinen Sprüngen, wie bei der Courante. Zuweilen entführten die jungen Leute bei der Allemande ihren Partnern die Tänzerinnen, und die so Beraubten mühten sich ab, eine Andere zu erlangen, was sogar zu Streit und Unzufriedenheit Veranlassung gab.

Unter Franz I. und Heinrich II. kamen die ersten Tänze aus Italien nach Frankreich, und hier that Katharina von Medici viel für deren Ausbildung. Sie ließ heroische, galante, komische und allegorische Ballette aufführen, die in Frankreich denselben Beifall erhielten, den sie in ihrem Vaterlande gefunden hatten. Den Luxus und die

Die Hochzeit manierlich, sitzsam wie ein Measure, voll altfränkischer
Feierlichkeit ;

Hoftänze und Ballette.

Pracht der kleinen italienischen Höfe nach Frankreich verpflanzend, gab die Königin den französischen Damen durch eine üppige Kleidung Gelegenheit, ihre Reize freier den Tänzern zu zeigen. Sie fügte zu den niedrigen Tänzen, der Pavane und dem Branle, allmählich lebhaftere Tänze, wie die Gaillarde und Volte, hinzu, wo dann die Kavaliers, Tänzer von Profession nachahmend, Sprünge machen mußten, und die Damen kurze Kleider trugen, damit man sehen konnte, ob sie auch den Tanzschritt richtig hielten. Große Tanzbelustigungen, Maskenspiele und Allegorien traten an die Stelle der Turniere, welche ihre frühere große Beliebtheit eingebüßt hatten, seit in einem derselben Heinrich II. im Jahre 1559 sein Leben verlor. Die Maskeraden wurden mit Bällen in Verbindung gebracht, die aber in ihrer überladenen und geschmackwidrigen Anordnung, trotz der grenzenlosen Pracht, mit der sie veranstaltet waren, keinen sonderlichen Beifall fanden. Der Tanz hatte dazumal eine viel größere gesellschaftliche Bedeutung als heutzutage: wurden doch statt der jetzt gebräuchlichen militärischen Schauspiele, Revuen und Paraden vom französischen Hofe bei Fürstenbesuchen und bei der Ankunft fremder Ambassadeure stets Tanzarrangements und Maskenbälle veranstaltet. Man sang im Louvre die von Marot in Reime gebrachten Psalmen David's zum Vergerniß der Theologen nach bekannten Melodien und tanzte auch danach. Diana von Poitiers tanzte auf den Hofbällen, indem sie „De profundis“ sang, wie es Marot nach einer ihrer Lieblingsvolten gesetzt hatte. Sie intonirte den Psalm mit „Du fond de ma pensée“ und führte ihn bis zum letzten Verse durch. Auch dem Kardinal Pelvé wird in den Versen der „Satyre Menipée“ vorgeworfen, daß er, in einem mehr als reifen Alter, noch die Volte mit jugendlicher Lust getanzt habe.

und dann kommt die Rene und fällt mit ihren lahmen Beinen in die Gaillarde immer schwerer und schwerer, bis sie in ihr Grab sinkt.
Shakespeare „Viel Lärm um Nichts.“

Die französische Tanzkunst.

Der französische Einfluß auf die Ausbildung der Tanzkunst trat im 16. Jahrhundert (und zwar mehr gegen das Ende denn zu Anfang desselben) zum ersten Male vollständig hervor: die Tänze Frankreichs wurden überall nachgeahmt; an allen Höfen und auf allen Ballfestlichkeiten Europa's tanzte man die unter den Valois üblichen Tänze.

Es wurden aus Spanien die Sarabanden eingeführt und die Nationaltänze aller Provinzen auf den Bällen nachgeahmt; man tanzte gern die Passepied's der Nieder-Bretagner und die Bourrée's der Auvergnier (Beides in den Straßen von Paris 1587 zuerst aufgeführte Tänze), ferner die Tamburins und Rigaudon's der Provençalen und die Gavotten der Bewohner der Dauphiné. Auf den Hofbällen pflegte man jeden dieser Tänze gewöhnlich nach dem in den Provinzen üblichen Instrument auszuführen. Auf einem Ball, den Katharina von Medici veranstaltete, tanzten die Tänzer und Tänzerinnen in ihren verschiedenen Trachten diese Nationaltänze zur großen Belustigung des versammelten Hofes. Die Burgunder und Champagner nach dem Hautbois, die Betragner nach der Violine, die Biskayer nach der großen basckischen Trommel, die Provençalen nach dem Tamburin und Flageolet und die aus Poitou nach der Sackpfeife.

Die heiligen Tänze. Neben diesen profanen Tänzen spielten aber auch die heiligen Tänze in Frankreich eine bedeutende Rolle. Sie wurden mit besonderer Vorliebe gepflegt, bei allen kirchlichen Festen zur Darstellung gebracht und von Paris aus bei ihrer endlichen Abschaffung von verschiedenen Geistlichen eifrig vertheidigt. Als sie aber zu Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr im Geschmack der Zeit waren und immer mehr verfielen, wurden sie durch einen Befehl des Pariser Parlaments vom 3. September 1667 ausdrücklich verboten. Möchte nun die Beschäftigung mit

Ja, der Tanz in alten Zeiten
War ein frommer Akt des Glaubens;

Jean Tabourot.

diesen Kirchentänzen, oder Zuneigung von Jugend auf für diese heitere Kunst der Grund sein, genug: ein Domherr von Langres kam auf die Idee, ein Buch über die Tänze seiner Zeit zu schreiben.

Dieses merkwürdige und seltene Buch, das während eines Zeitraums von bald 300 Jahren in allen Werken über Tanzkunst citirt wurde, ist indessen niemals von den Verfassern dieser Bücher gekannt und seinem wahren Werthe nach gewürdigt. Obgleich dieses für die Kenntniß der alten Tänze, vom Mittelalter bis vor Einführung der Menuet, einzige Quelle und unentbehrlich blieb, so war doch eine dürftige, aus wenigen Zeilen bestehende Notiz in Furetière's historischem Wörterbuch, nach welcher Thoinot Arbeau (ein Pseudonym und Anagramm aus den Buchstaben seines Namens „Jehan Tabourot“ gebildet) der Erste und Einzige gewesen sein soll, der die Pas der Tänze seiner Zeit in ähnlicher Weise bezeichnete, wie man die Gesänge und Melodien zu notiren pflegt, und sein Buch „nicht mehr zu finden ist“, eigentlich Alles, was in den Werken über Tanzkunst Einer dem Andern in diesem langen Zeitraum nachschrieb. Erst der Balletmeister Arthur Saint-Léon brachte in seiner Sténochorégraphie ou art d'écrire promptement la Danse, Paris 1852, ohne auf das Buch näher einzugehen und ohne Angabe der Quelle, das Porträt und eine Biographie Jean Tabourot's, nach welcher dieser der Sohn von Etienne Tabourot, königl. Rath und Verwalter des Amts zu Dijon, und von Valentine Henriette Dubois gewesen sein soll und im Jahre 1519 geboren wurde. Von kräftiger Körperkonstitution, zeigte er schon in seiner Kindheit eine lebhaftige Neigung für Leibesübungen und eine besondere Vorliebe für den Tanz, den er in Poitiers erlernt hatte. Anfänglich dazu bestimmt, dem Vater in der Ausübung seines Amts zu folgen, mußte er diesen Plan in Folge eines Gelübdes

Um den Altar drehte heilig
Sich der priesterliche Reigen.

Die französische Tanzkunst.

aufgeben: in einer schweren Krankheit, die ihn an den Rand des Grabes brachte, gelobte seine Mutter, ihn der Kirche zu weihen, falls er genesen sollte. Als gehorsamer Sohn erfüllte er den Wunsch seiner Mutter und trat 1530 in einen Orden ein. Trotz seines gänzlichen Mangels an Beruf für diesen Stand, der so wenig in Uebereinstimmung mit seinem Charakter war, erlangte er doch bald einen hervorragenden Platz in der Geistlichkeit, so daß er im Jahre 1574 zum Domherrn von Langres ernannt wurde. In dieser Stellung hatte er Gelegenheit, sich neben der Ausübung seiner religiösen Pflichten auch mit dem Studium der Gebräuche, die auf die Religion Bezug hatten, und besonders mit den kirchlichen Tänzen zu beschäftigen, die damals noch Sitte waren. Seine alte Neigung für den Tanz erwachte mächtig und gab ihm den Gedanken ein, im Alter von 69 Jahren noch ein Werk über denselben zu veröffentlichen. Es erschien 1588 unter dem Titel: *Orchésographie, Traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des Danses par Thoinot Arbeau. Langres, und in zweiter Ausgabe 1596; deutsch unter dem Titel: Die Tänze des XVI. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung der Menuet von Albert Czcrwinski, Danzig 1878.*

Die Idee, die Tabourot in seinem Buch in Anwendung brachte, die Tänze und Tanzschritte aufzuzeichnen und über jede Note der Melodie die Bewegungen und Pas des Tanzes zu schreiben, wurde später von Beauchamps vervollkommenet und von Feuillet unter dem Titel *Chorégraphie* in ein System gebracht, welches Letzterer 1700 mit der größten Umständlichkeit und Weitschweifigkeit herausgab. So ist es möglich, sich von der Tanzkunst in Frankreich seit ihren ersten Anfängen bis auf die heutige Zeit

Also vor der Bundeslade
Tanzte weiland König David ;

Das italienische Ballet in Frankreich.

ein genaues und deutliches Bild zu machen und alle im Laufe von Jahrhunderten entstandenen und wieder vergessenen Tänze kennen zu lernen. Ohne Zweifel ist das ein großer Vorthail für die Geschichtschreibung der französischen Tanzkunst und von höchstem kulturgeschichtlichen Interesse.

Balthazarini, genannt Beaujoyeux, einer der größten Violinspieler seiner Zeit, den der Marschall von Brissac der Königin Catharina von Medici empfohlen hatte, und den letztere zu ihrem Kammerdiener machte, war es, der das italienische Ballet zuerst in Paris einführte, wo es schon im Anfang des 17. Jahrhunderts durch den Italiener Ottavio Rinuccini bedeutende Verbesserungen erfuhr. Freilich waren diese Ballete, in welchen die Könige und Fürsten, Prinzessinnen und Großen des Hofes tanzten, deklamirten und sangen, sowol in ihrem überladenen und schwerfälligen Prunk, als in Hinsicht auf die eigentliche Tanzkunst, noch sehr geschmacklos. In einem derselben wurde z. B. der erste Akt mit einem Tanze von Affen und Bären, der zweite von Straußen und der dritte von Papageien geschlossen. Nichtsdestoweniger fanden sie aber so unerhört großen Beifall bei Hofe, daß man bis zum Jahr 1610 schon gegen achtzig Ballete zählte, die zur Aufführung gelangt waren, ohne die Bälle und Maskeraden mitzurechnen. Immer waren jedoch diese mit Maskenzügen, theatralischen Darstellungen und opernartigem Gepränge näher verwandten Aufführungen mehr zum Vergnügen der Tanzenden selbst, als zur Belustigung der Schauenden bestimmt. Wir wissen aus den Memoiren Bassompierre's, wie unter Heinrich IV. fast das ganze Jahr hindurch Prinzen und vornehme Seigneurs mit ihren Damen künstliche Ballete einstudirten, um in graziöser Pracht mit einander zu wetteifern. Selbst der ernste Sully pflegte den lebhaftesten Antheil an diesen Hofvergnügungen zu nehmen und sich an Kapriolen in

Tanzen war ein Gottesdienst,
War ein Beten mit den Beinen. Heint. Heine.

Die französische Tanzkunst.

wunderlicher Tracht auf eigene Hand zu ergötzen. Diese adeligen Lustbarkeiten dauerten noch unter Ludwig XIII. trotz seines melancholischen Einflusses fort.

Der Tanz unter Ludwig XIV. Einen eigentlichen Aufschwung und eine weitere Ausbildung erhielt der Tanz in Frankreich aber erst unter Ludwig XIV. Nicht nur, daß Molière, Lully und Quinault sich mit der Komposition von Hofballeten beschäftigten und hier einen für jene Zeit bedeutenden Fortschritt in Musik, Pantomime und Tanz anbahnten, — weshalb diese Männer auch als Hauptbeförderer des theatralischen Tanzes angesehen werden müssen, — auch die eigentliche Kunst des Tanzes, also die Praxis, wurde durch die Bemühungen Beauchamps' und Pécour's sichtlich weiter gebracht. Der König selbst liebte den Tanz leidenschaftlich und soll bei Beauchamps nicht weniger als zwanzig Jahre hindurch Tanzunterricht genommen haben, wo er es dann wol wagen durfte, mit den wirklichen Tanzkünstlern in den Balleten zu wetteifern. Er tanzte auch bis zu seinem zweiunddreißigsten Jahre fast in allen Hofballeten mit; da ergriffen ihn aber plötzlich einige, die theatralischen Belustigungen Nero's betreffende Verse in Racine's Britannicus dergestalt, daß er hinfort nicht mehr in den Reihen der Tänzer erschien. Sein letztes Auftreten war am 13. Februar 1669 in dem Ballet flora. In jener Zeit, wo die Oper noch nichts Anderes war als eine Hoffestlichkeit, und Prinzen, Prinzessinnen und Andere vom Hofe, dem Beispiel ihres Königs folgend, in den Balleten mitwirkten, durfte, einem Ministerialbefehl von 1669 zufolge, jeder Mann von Stande in der Oper singen, auch Gehalt annehmen, unbeschadet seiner Standesrechte; ebenso wurde festgestellt, daß man nicht geringer würde, wenn man die Tanzkunst als regelmäßige Beschäftigung erwählt habe.

Die Orchestik ist nach Plutarch eine „stumme Dichtkunst“, nach La Borde eine „stille Musik“, nach Scaliger eine „schweigende Rede“ und nach Athenäos eine „lebendige Malerei.“

Beauchamps, „der Vater aller Tanzmeister.“

Den 30. März 1662 wurde in Paris eine königliche Tanzakademie errichtet, und Beauchamps zwei Jahre später mit dem Titel Docteur de l'académie de l'art de la danse als Erfinder der vom Domherrn Jean Tabourot zuerst angeregten Idee der Chorégraphie durch einen Ausspruch des Parlaments erklärt.

Charles Louis Beauchamps, von den Tanzlehrern früherer Zeit gewöhnlich der „Vater aller Tanzmeister“ genannt, wurde 1636 in Versailles geboren. Er nahm in seiner Jugend beim Theater eine sehr untergeordnete Stellung ein: er spielte bei den Lustspielen und Schauspielen meist nur die Nebenrollen des Boten, Küchenjungen, Zigeuners und Leibjägers, empfing darin Ohrfeigen, Fußtritte und Stockschläge und mußte sich zuweilen sogar als Lampenputzer gebrauchen lassen. So unbedeutend seine theatralischen Leistungen auch damals noch sein mochten, so scheint es doch, als ob er auch hier schon Mittel gefunden habe, sich bemerkbar zu machen, denn er wurde von Molière beauftragt, die Anordnung und Leitung der Tänze in dem Stück „les Fâcheux“ zu übernehmen, dessen Auf-führung am 19. August 1661 vor dem König und der Königin Mutter bei Gelegenheit des berühmten Festes stattfand, welches der Oberintendant der Finanzen, Fouquet, ihren Majestäten in seinem Hôtel zu Vaux veranstaltete. Man merkte den Tänzen zwar die Eile an, mit der sie eingerichtet und dem Stücke angepaßt waren, welches Molière selbst in vierzehn Tagen dichten, einüben und gleich in Scene setzen mußte; wenn sich indessen hier auch noch nicht das Talent des jungen Arrangeurs vollkommen entfaltet zeigte, so machte sich doch das des ausführenden Künstlers durch den lebhaften und anmuthigen Tanz geltend.

Kurze Zeit darauf wurde Lully, der vom König mit dem Arrangement eines Festes im Louvre beauftragt war,

Der Tanz ist lebendig gewordene Plastik.

Karl Rosenkranz.

Die französische Tanzkunst.

plötzlich krank und konnte seine Proben nicht fortsetzen: er nahm keinen Anstand, die ganze Leitung Beauchamps zu übergeben und ihm die Beendigung des kaum angefangenen Werkes anzuvertrauen. Dieser Umstand entschied für die Zukunft des Künstlers, indem ihm hierdurch Gelegenheit gegeben war, sein außerordentliches Kompositionstalent zur Geltung zu bringen. Sein Probestück war ein Meisterwerk, und man sprach noch sehr lange Zeit von dem Ballet „les Amours déguisés“, später zur Auszeichnung „Grand ballet du roi“ genannt, welches im Jahre 1664 im Louvre zur Aufführung kam.

Es war bei Gelegenheit dieses Ballets, daß der König, aufmerksam geworden auf die Gewandtheit, mit der Beauchamps neue und geschmackvolle Tänze zu komponiren verstand, diesen zum Direktor der Académie de danse und zum Oberintendanten des Hofballets ernannte, worauf ihm dann noch im Jahre 1666 der Titel und das Amt eines Balletmeisters verliehen wurde.

Von dieser Zeit an erlebte er immer größere und glänzendere Triumphe. Im Alter von dreißig Jahren war er der bewährte Mitarbeiter Molière's, Lully's und Quinault's und half durch seine Talente den Ruhm dieser Männer vermehren. Besonders zeichnete er sich aus durch „la Princesse d'Elide“ (1664), deren im spanischen Geschmack arrangirte Tänze damals als etwas noch vollkommen Neues wahrhafte Sensation erregten, ferner auch durch „M. de Pourceaugnac“ (1669), „les Amants magnifiques“ und „le Bourgeois gentilhomme“, die im Jahre 1670 zur Darstellung gebracht wurden. Beauchamps nahm selbst an der Ausführung seiner Ballette als Tänzer Theil und wurde sowol als Autor, wie als ausübender Künstler mit außerordentlichem Beifall aufgenommen. Im Jahre 1671 erhielt er für das Tanzarrangement in der Oper

Les bons principes de la danse sont au corps ce que la bonne lecture est à l'esprit.

Ausbildung des Ballets.

„Psyche“ noch während der Vorstellung vom König ein Geschenk von elfhundert Livres.

Ausbildung des Ballets. So sehr auch der Antheil, den der Komponist Lully und der Operndichter Quinault an der Ausbildung des Ballets nahmen, letzteres förderten, so fing dasselbe doch erst später an, ein für sich allein bestehendes Schauspiel zu bilden. Jene verflochten es in die Oper, und der erste derartige Versuch, der damals noch nicht Ballet, sondern „Pastorale“ genannt wurde, waren „les fêtes de l'Amour et de Bacchus“, die, im Jahre 1671 zuerst aufgeführt, als eine völlig neue Erscheinung den größten Beifall fanden. Ihnen folgte 1681 „les triomphes de l'Amour“ mit Lully's Musik, nunmehr Ballet genannt, das vom Hof im Schlosse zu St. Germain aufgeführt wurde. Zur beifälligen Aufnahme beider Ballete trugen nicht wenig die von Beauchamps komponirten Tanzdivertissements bei. Die eigentlichen Ballete aber wurden seitdem nur noch in den Jesuiten-Kollegien bei feierlichen Gelegenheiten gegeben und Ballets de Collège genannt.

Bei der Darstellung der „Triumphes de l'Amour“ wurde Beauchamps die außerordentliche Ehre zu Theil, als Dame verkleidet mit Sr. Majestät Ludwig XIV. zu tanzen. Als jedoch dieses Ballet kurze Zeit darauf in Paris auf dem Odeon-Theater wiederholt wurde, wagte man zum ersten Male den Versuch, Tänzerinnen auftreten zu lassen, deren Rollen bisher stets von Männern in Frauenkleidern ausgeführt worden waren. Man ist gewöhnlich geneigt, diese Umgestaltung Lully zuzuschreiben, nichtsdestoweniger gehört sie aber Beauchamps an, der wegen seiner kleinen Figur und bei seinen stark ausgeprägten Gesichtszügen einen lebhaften Widerwillen gegen die Verkleidung empfand und nichts so sehr haßte als den Weiberrock, in dem er ohne Zweifel nicht selten den Hohn und die spöttischen Bemerkungen der

— Ce n'est plus une danse,
Ce sont des sentiments : c'est le secret de l'art.

Belmontet.

Die französische Tanzkunst.

Kavaliere hatte erdulden müssen. Er that deshalb in Gemeinschaft mit dem Komponisten Alles, um den einmal gefaßten glücklichen Gedanken ins Werk zu setzen. Es dauerte übrigens lange, ehe Frauen zu einiger Berühmtheit als Tänzerinnen gelangten, und nur als Ausnahme wird eine Schauspielerin, die schöne Du Parc, erwähnt († 1668), die sich auch zuweilen auf der Bühne in der höheren Tanzkunst produzirte. — Beauchamps wußte sich indeß trotz seiner kleinen unansehnlichen Gestalt bei seinen Untergebenen in großen Respekt zu versetzen, und er suchte sich nicht nur durch sein Talent als Tänzer, sondern auch durch seine treffenden und beißenden Antworten geltend zu machen. Er hatte eine große Anzahl Schüler, unter denen besonders sein Neffe Blondy zu erwähnen ist, der später der Rival und glückliche Nebenbuhler des berühmten Ballon wurde. Beauchamps starb in Paris 1705 im Alter von 69 Jahren. Sein Verdienst um die Tanzkunst besteht darin, daß er die Tänze auf der Bühne lebhafter, mannichfaltiger und charakteristischer zu machen versuchte, als sie es bisher gewesen waren; denn bis zu seiner Zeit verstand man unter einem Ballet die Ausführung einer Pavane, Gavotte, Courante oder irgend eines andern Reihentanzes, der in einem Stück als Intermezzo eingeschaltet wurde. Er war ferner der Erste, der in Frankreich den Tanz gewissen Regeln unterwarf, von denen sich einige noch heute in den Tanzschulen als Traditionen und choreographische Schulregeln erhalten haben.

Die Tanzakademie, deren Chef er war und die aus dreizehn Mitgliedern bestand, hatte keine geringere Bestimmung, als darüber zu wachen, daß der Tanz von Fehlern gereinigt und bewahrt würde. In der Urkunde hieß es ausdrücklich: daß sie aus den Erfahrensten in dieser Kunst bestehen solle, welche mit einander sich über den

Der Tanz umschimmert die Gestalt mit Liebreiz und handt in die Bewegung die Schönheit, die ihre Grazie ausmacht.

A. A. Eberhard.

Komposition der Ballette.

Tanz zu besprechen, über die Mittel zur Dervollkommnung desselben zu bedenken und zu berathen, die Mißbräuche und Fehler aber zu verbessern hätten, welche sich schon eingeschlichen haben oder noch einschleichen könnten. Leider kamen aber die Akademiker ihrer Verpflichtung, sich über das Technische der Tanzkunst zu berathen und ein System auszuarbeiten, nicht nach und haben uns nichts hinterlassen als ihre Namen.

Komposition der Ballette. Nachdem sich mit dem Ende des 17. Jahrhunderts die Operndichter auf die Komposition der Ballette legten, und Lully in Gemeinschaft mit Quinault so bedeutende Erfolge erzielt hatte, versuchte Ersterer das stumme Spiel der Chöre in den Tragödien der Alten nachzuahmen. Es waren dieses mimische Schauspiele oder rhythmisch-plastische Pantomimen, deren Wirkung uns von Zeitgenossen als eine außerordentliche geschildert wird. Da sich die Tänzer nicht sogleich in dieses Genre zu finden wußten, so mußte Lully selbst mit Hülfe eines gewissen Olivet die Chöre arrangiren. So das Ballet bei den Leichenbegängnissen in den Opern „Psyche“ und „Alceste“, das Ballet der Alten im „Theseus“, die schrecklichen Träume im „Atys“ und die Zitterer in der „Isis“. Quinault hatte in letzterem Bewohner der hyperboräischen Gefilde auf die Bühne gebracht, die in ihren Geberden und Bewegungen Personen darstellten, die heftig frieren! — Nicht selten war Lully genöthigt, die Tänze und Gruppen in seinen Balleten selbst anzuordnen und den Tänzern die Schritte vorzumachen, um ihnen das Begreifen seiner Absichten zu erleichtern. Den Tänzern war seine Balletmusik zu schnell und komplizirt, und so sind z. B. die Pas und Figuren zur Chaconne im „Cadmus“ von ihm selbst arrangirt worden, weil selbst Beauchamps sich nicht in den Charakter dieses Constücks finden konnte.

Die vollkommene Aehnlichkeit zwischen Musik und Tanz muß man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas Gründliches entdecken will. Sulzer.

Die französische Tanzkunst.

Der Beifall, mit dem man die in schnellerem Tempo als bisher üblich geschriebenen Tanzkompositionen Lully's aufnahm, brachte diesen auf den Gedanken, eine Tanzmusik zu erfinden, die Beides, schnell und charakteristisch zugleich, sein sollte — charakteristisch insofern, als in ihr Melodie und Rhythmus den Geschmack einer besonderen Musik nachahmten, von der man die Illusion zu erwecken suchte, als sei sie gewissen Nationen oder fabelhaften Personen aus dem klassischen Alterthume eigen gewesen. Die Einbildung schuf sich ein Charakteristikum nach ihrer Kenntniß von den Personen der Vorzeit und legte dieses den von ihr erfundenen Melodien zum Grunde. Und nach der Uebereinstimmung solcher Melodien mit einer Idee, die an und für sich zwar sehr unbestimmt, aber doch bei allen Menschen von gleichem Bildungskreise fast eben dieselbe sein mochte, beurtheilte man, ob eine solche Musik richtig charakterisirt sei. Wie plutonische Musik klingen müsse, konnte freilich Niemand angeben, aber man glaubte sie doch herauszufinden, wenn gewisse Violinstücke begannen, nach denen Lully im vierten Akt seiner Oper „Alceste“ das Gefolge des Höllengottes tanzen läßt, weil ein ruhiges und ernstes Vergnügen, oder wie Lully selbst sich ausdrückt, eine verhüllte Freude aus ihnen sprach. — Noch kurz vor seinem Tode arrangirte Lully das Ballet der Kyklopen in dem Gefolge Polyphem's für seine Oper „Galathea.“

In der von Quinault und Lully erfundenen und Ballet genannten gemischten Gattung von Recitation, Gesang, Musik, Tanz und Pantomime wurde indeß der Tanz dem lyrisch-musikalischen Theil völlig untergeordnet, so daß er eigentlich nur dazu diente, die Handlung, Rede und den Gesang zu schmücken und zu beleben. Die hierzu komponirten und eingelegten Tanzstücke wurden „fêtes“ oder „Divertissements“ genannt, und die darin auftretenden

Rund um mich her will ich mein Auge drehen,
Und suchend rund herum nach meinem Liebling sehen.
Kamtschadalisches Tanzlied.

Die verschiedenen Tanzgenres.

Personen erschienen nicht, um einen für sich bestehenden oder mit dem Inhalt der Dichtung überhaupt zusammenhängenden Akt darzustellen, sondern lediglich, um die Zuschauer durch Tanz zu unterhalten, und meistens, um durch eine allegorische Pantomime Ludwig XIV. Huldigungen und Schmeicheleien darzubringen. Der Tanz war also hier nur ein verzierendes Beiwerk des Gesanges und der Recitation, gleichsam die Arabeske der Oper.

Alle ferneren Versuche, das Ballet zu einem selbständigen, nur aus Tanz und Musik bestehenden Schauspiel zu erheben, blieben ohne Erfolg. Houdart de la Motte's Ballet Europe galante, das im Jahre 1697 erschien und großen Beifall erhielt, war noch so wenig charakteristisch in den Tänzen, daß z. B. alle vier darin auftretenden Nationen in gleicher Weise tanzten. Einen Fortschritt machte Regnard mit seinem 1699 auf die Bühne gebrachten „Karneval von Venedig“, den er Komödie-Ballet nannte. Hier knüpften sich an die Intrigue eines doppelten Liebeshandels verschiedene Vergnügungen des Karnevals, und also auch Tänze, jedoch standen diese nur insofern mit der Handlung selbst in Verbindung, daß letztere zufällig in der Zeit des Karnevals spielte. Von größerem Erfolge war La Motte's Carneval et la Folie, in welchem die handelnden Personen, die mit allegorischen Wesen in Verbindung treten, die Tänze selbst ausführten.

Verschiedene Tanzgenres. Diese allegorischen Wesen, die fast in allen alten Balleten vorkommen, spielten früher in denselben eine Hauptrolle. Sie tanzten mit Masken vor dem Gesicht, die von bestimmter Farbe, bei den Faunen braun, bei den Dämonen roth und bei den Tritonen grün u. s. w., waren. Die Winde hatten bausbäckige Larven, Blasebälge in den Händen und Windmühlen auf den Köpfen. Während bisher in den mythologischen Balleten Hirten, Furien,

Alle Künste schließen ein großes Theil Technik in sich; laßt uns deshalb Kunst in das Handwerk bringen; aber nie komme der Handwerker in der Kunst zum Vorschein. Bournonville.

Die französische Tanzkunst.

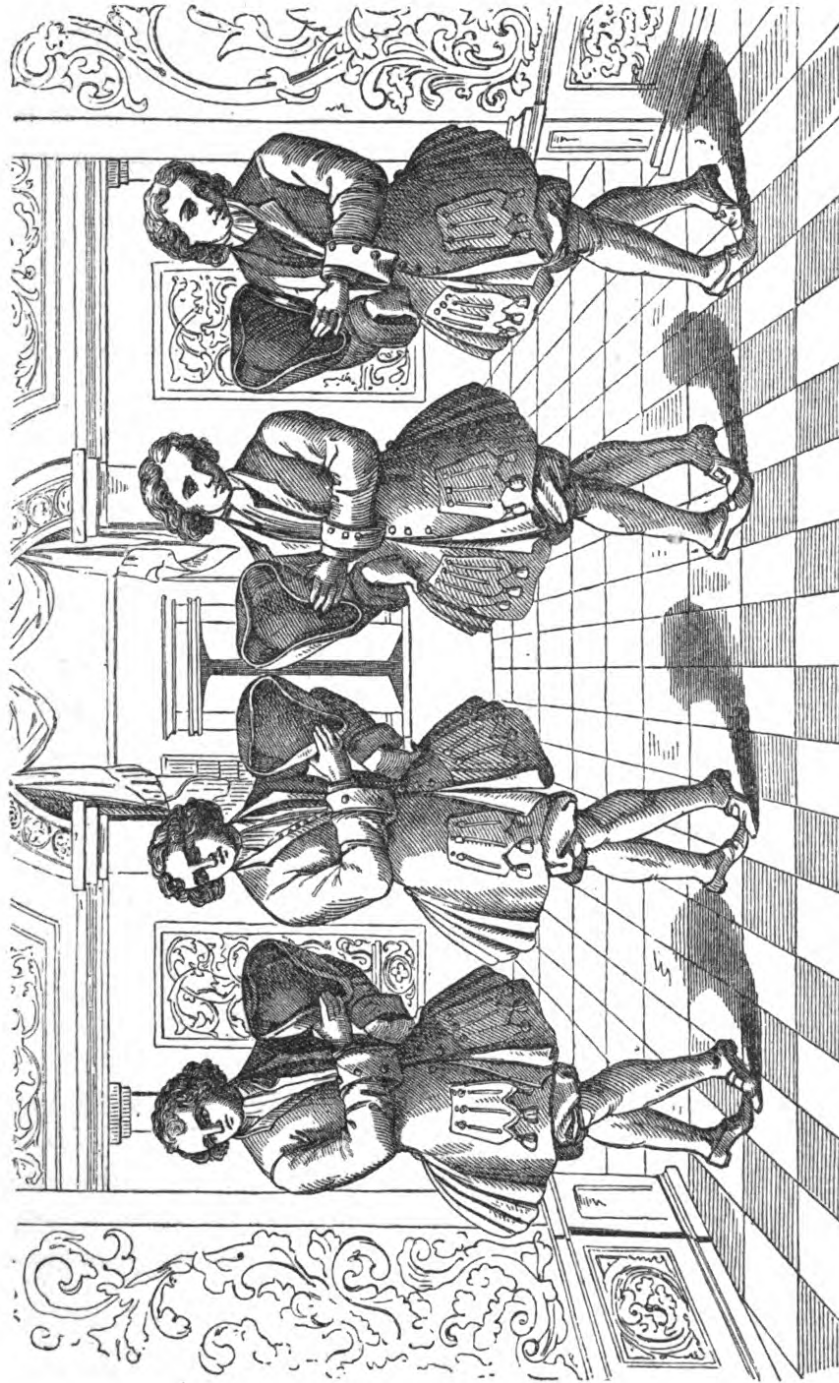
Bauern, Kyklopen und Tritonen auf einerlei Art getanzt hatten, fing man zur Zeit Lully's an, für jeden dieser verschiedenen Charaktere bestimmte Pas und Bewegungen festzustellen. Die Künstler zählten sechzehn verschiedene Tanzgenres, deren jedes seine eigenen Schritte, Stellungen und Figuren hatte. Zu einem jeden theatralischen Tanz war ein besonderer Tänzer erforderlich, der dann auch in der von ihm gewählten Spezialität vortrefflich sein konnte. Pécour tanzte die Sarabanden und Chacconnen, Ballon die Giguen und Entrées, Dupré die Chacconnen und Passacailen, Blondy die Furien, Dumoulin und Mlle. Sallé die Musetten, Mlle. Camargo die Tamburins und Mlle. Prevot lief ein zierliches Passépied. Als etwas ganz Besonderes wird es hervorgehoben, daß selbst die Tänzerinnen sich nach und nach in diese verschiedenen Tanzgenres finden lernten und bald den richtigen Ausdruck eben so gut trafen wie die Tänzer. Sonst herrschten in diesen Balleten die hölzernste Symmetrie und die steifsten Tanzmeistertouren, die sich bei den gleich gekleideten und sich gleichmäßig bewegenden und gruppirenden Tänzern im Ensembledanz sonderbar genug ausgenommen haben mögen. Die Herren beschritten in biscayischem Kostüm, mit Schärpe und Schulterquaste, den Hofdegen an der Seite, die Breter und tanzten mit ungeheuren Allongeperrücken, aus denen bei besonders gewagten und hohen Sprüngen der Mehlstaub wirbelte. Die Damen betraten mit geschminktem und mit Schönplastern bedecktem Antlitze, in weiten Reifröcken und Poschen und mit thurm hohen Haaraufsätzen, die den Kopf um das gehörige Verhältniß brachten, das er zum übrigen Körper haben muß, die Bühne.

Die Entrées. Jeder Akt eines Ballets war regelmäßig in 3, 6, 9, zuweilen auch 12 sogenannte Entrées abgetheilt, die aus einer oder mehreren Quadrillen bestanden.

Das Mittelmäßige im Tanzen erfordert eben keinen großen Kopf; aber hervorragende Fertigkeit ist nicht möglich, wo es an lebhaftem Gefühl und feuriger Imagination fehlt.

Teten, philos. Versuche.

Entrée eines alten Ballets.



Entrée eines alten Ballets. Nach Kambranzj's „theatral. Tanz-Schul“.

Die französische Tanzkunst.

Letztere wurden von den gleichgekleideten Tänzern in denselben Figuren ausgeführt. Die alten Operntänze, die majestätisch stolzirenden Sarabanden, die feierlich bewegten Louren und Chaconnen, die schäferlich zierlichen Musetten, die fröhlich hüpfenden Siguen und der maßvoll schwebende Siciliano waren solche Entrées oder einzelne Theile, aus denen das Ballet einer Oper zusammengesetzt war. Sie standen in keiner Beziehung zu der dargestellten Handlung, sondern boten eben nur eine angenehme Abwechslung für das Publikum und den Sängern Zeit zur Erholung dar. Nach der großen Urie des ersten Sängers traten plötzlich die Tänzerinnen vor und verwies man die Sänger, um jenen Platz zu machen, in eine Ecke der Bühne, und wenn die Sänger wieder einmal etwas zu singen hatten, so erlaubte man ihnen wieder hervorzutreten, wohlverstanden, immer unter der Bedingung, sich sofort wieder in ihren Winkel zurückzuziehen, sobald sie ihr Herz ausgeschüttet. Dichter und Komponisten mußten sich dem Ungeschmack des Publikums fügen und gewisse Tänze in jeder Oper in ähnlicher Reihenfolge ausführen lassen. Deshalb war auch der Tanz das einzig fesselnde und wahrhaft Interessante an der alten französischen Oper, dem auch nur allein die Bestimmung oblag, den Ruhm und das Entzücken dieses Schauspiels auszumachen.

Das war nun bei Gluck's Iphigenie in Aulis (1774) keineswegs zulässig, denn sie wollte und sollte ein wirkliches Drama sein. Der Dichter hatte klüglich das Ballet nicht ausschließen wollen, aber er hatte den Tanz auf die Punkte hingewiesen, wo er schicklicher Weise als Moment der Handlung selbst eintreten konnte. Hiermit war indessen das Balletcorps keineswegs befriedigt und Gluck war noch viel weniger geneigt, sein Werk der Eitelkeit der Tänzer preiszugeben. Er hatte sich bereit finden lassen,

Wie vom Bephyr gemiegt der leichte Rauch in die Luft fliehet,
Wie sich leiße der Rahn schaukelt auf silberner Flut,

Die Chaconne.

in der Oper so viele Tänze einzuschalten, wie wir in der Partitur finden. Aber die Tänzer waren unersättlich. Vestris forderte noch einen Tanz mehr, um seinen Sohn damit einzuführen. Gluck widersetzte sich. Das schien dem alten viel umschmeichelten Tänzer unerhört. „Eh-eh, moi, le diou de la danse . . .“ sprudelte er hervor. „So tanzt im Himmel, wenn Ihr der Gott des Tanzes seid, nur nicht in meiner Oper“, spottete der rauhe Deutsche. Dann beschwerte sich Vestris, daß die Oper nicht mit einer Chaconne schließe; nur in einer Chaconne könne ein Tänzer alle seine Künste loslassen. „Eine Chaconne!“ erwiderte Gluck, „wo haben die Griechen jemals eine Chaconne getanzt?“ „Haben sie nicht? haben sie nicht?“ schrie Vestris, „meiner Treu, desto schlimmer für sie!“ — Betrachten wir indessen die große Menge von Balletsätzen, und finden wir am Schluß der Oper endlich sogar die vielbegehrte Chaconne in größter Ausführlichkeit: so will uns bedünken, daß Gluck doch noch hinlänglich für den Tanz gesorgt hat, um Vestris zufrieden zu stellen.

Die Chaconne. Als zur Zeit Ludwig's XIV. die verschiedenen Volkstänze in Kunztänze umgewandelt wurden, erlitt auch die aus Spanien schon früher übernommene Chaconne eine Umgestaltung: allmählich aus dem Ballsaale verschwindend, bildeten die Komponisten die ihr eigenthümliche musikalische Form für die Kammermusik selbständig aus, während der Tanz als solcher eines der wichtigsten Ingredienzen der damaligen Götter- und Heldenoper und des heroischen Ballets wurde. Dabei bediente man sich gewöhnlich der Chaconne zum Schlusse des Ganzen. Die Tanzenden standen, in zwei Kolonnen aufgestellt, von den Lampen bis in den Hintergrund der Bühne, und zwar auf der einen Seite die Herren, auf der andern die Damen. Alle begannen den Tanz zugleich und jedes Geschlecht führte für sich verschiedene

Hüpft der gelehrige Fuß auf des Taktes melodischer Woge;
Säuselndes Saitengetön hebt den ätherischen Leib. Schiller.

Die französische Tanzkunst.

Figuren aus, die nur zuweilen von Soli's der Balletmeister oder auch von Pas de deux unterbrochen wurden, bis sich schließlich die einzelnen Paare zu einer gemeinsamen Figur vereinigten. In der „Ode de la danse“, welche 1714 vom Könige den Preis der Akademie erhielt, wird die Chaconne in poetischer Weise geschildert. Die Musik bestand aus einer ziemlich langen Folge einer mit Abwechselungen wiederholten Melodie von vier bis acht Taktten, wobei der Bass obligat war, d. h. nach einer gewissen Anzahl von Taktten dieselbe Melodie wiederholte. Die Bewegung war mäßig und der Dreivierteltakt sehr deutlich markirt. Die Chaconne in einem Ballet von Floquet „L'union de l'amour et des arts“, das im Jahre 1773 in Paris mehr als hundert Mal nach einander mit immer gleichem Beifall aufgeführt wurde, hat lange Zeit einen großen Ruf gehabt und war das Lieblingsstück unzähliger Klavierspieler. In dem von J. J. Rousseau 1768 herausgegebenen interessanten Musiklexikon heißt es endlich: Allmählich hat man den obligaten Bass nur wenig mehr berücksichtigt.

Die Sarabande. Auch der lebhafteste, heftige und leidenschaftliche Charakter der spanischen Sarabande wurde in der Folge von französischen Bearbeitern abgeschwächt und dieselbe zu einem edlen und ernstesten Tanz umgeschaffen, dem in Würde und Majestät kein anderer Tanz gleichkam. Als solcher tanzte ihn Ninon de l'Enclos im Jahre 1631 zum Entzücken der männlichen Jugend von Paris, und selbst der Kardinal Richelieu bezwang die Grandezza des kirchlichen Purpurs und des allgewaltigen Staatslenkers, um in bizarrem Aufputz durch seine Gambaden und verliebten Geberden die Aufmerksamkeit Anna von Oesterreichs auf sich zu lenken, indem er in der Tracht eines Possenreißers, in grünsamntener Hose, mit Schellen an den Schuhen und

Forme une danse nouvelle,
Et de mille autres en elle

Louis Pécour.

Kastagnetten in den Händen, die Sarabande vor der Königin tanzte.

Louis Pécour. Beauchamps' Nachfolger, der eine ebenso große Berühmtheit als Tänzer und Balletmeister erlangte, war Louis Pécour.



Sarabande. Nach einem Oelgemälde von Janssen.

In Paris 1655 geboren, trat er als Tänzer bei der Oper im Jahre 1674 mit 19 Jahren, auf. Seine Zeitgenossen, unter ihnen La Bruyère, schildern ihn als einen tüchtigen Künstler, der als Tänzer seinem Vorgänger bei Weitem überlegen war, hingegen nicht die Fähigkeiten als Arrangeur

Confonds la variété :
Amusant sans bassesse,

Die französische Tanzkunst.

und Balletmeister besaß, die jenen so berühmt gemacht hatten. Seine Kunstfertigkeit setzte das Publikum in Erstaunen, und seine Erfolge auf der Bühne währten bis zum Erscheinen des großen Dupré im Jahre 1722. Nachdem Ludwig XIV. ihn an Beauchamps' Stelle zum Balletmeister der königl. Akademie ernannt hatte, komponirte er in dieser Eigenschaft verschiedene Ballette, die indessen nicht den Charakter des Neuen und Eigenthümlichen an sich trugen und sich durch nichts von der damals üblichen Weise auszeichneten.

Jedenfalls war Pécour der erste Tänzer, der in den Kreisen der vornehmen Welt Zutritt erlangte und der in der feinen Gesellschaft außerordentlich beliebt und gesucht war. Sein stattliches und angenehmes Aeußere machte ihn zum Günstling der Damen und seine Erfolge bei ihnen ließen ihn seinen Ruhm als Künstler beinahe vernachlässigen. Bekannt ist sein Auftritt mit dem Herzog von Choiseul bei der schönen Ninon de l'Enclos. Der Herzog begegnete dem Tänzer bei der Ninon, wo Letzterer in einem mit Stickereien überladenen Rock erschienen war, der beinahe einer Uniform ähnlich sah. Uebergerlich über des Tänzers Anwesenheit, und wol ahnend, daß derselbe in der Gunst der schönen Courtisane höher stehe als er, fragte ihn der Herzog spöttisch: „Seit wann sind Sie Militär, Herr Pécour? Und in welchem Truppentheile dienen Sie?“ worauf der Tänzer mit der schlagfertigen Antwort bei der Hand war: „Herr Marschall, ich kommandire ein Corps, unter dem Sie seit lange dienen!“

Pécour war auch der Erfinder aller jener „galanten Tänze“, die zu ihrer Zeit so beliebt waren, daß die Tanzmeister sich förmlich um sie rissen und sie von Viertel zu Viertel bis in die Schenken der faubourgs übertrugen. Zu diesen Tänzen, in welche zur Zeit ihrer Entstehung Hof und Stadt vernarrt waren, und die man auf allen

Sérieuse sans tristesse,
Et vive avec majesté.

Le Roy.

Der Canarie.

Bällen der vornehmeren Gesellschaft auch anderswo zu tanzen pflegte, gehören: la Bourrée d'Achille, la Mariée, le Contredanse, le Rigaudon des vaisseaux, Aimable vainqueur, la Bourgogne, la Savoye, la Forlana, la Conty, Canary à deux und viele andere.

Der Canarie entstammt einem für einen Maskenball komponirten Divertissement, bei welchem die Tanzenden als Könige und Königinnen von Mauritanien, oder auch als Wilde, mit vielfarbigem Federschmucke geziert, verkleidet waren. Nach Tabourot wurde der Canarie folgendermaßen ausgeführt: Ein junger Mann wählte eine Dame und tanzte mit ihr nach den Kadenzten der entsprechenden Musik ans Ende des Saales, wo er seine Tänzerin verließ und rückwärts tanzend an den Ausgangspunkt zurückkehrte, stets die Dame im Auge behaltend. Sodann näherte er sich ihr wieder, wobei er gewisse Passagen ausführte, worauf er abermals zurückwich. Die Tänzerin führte hierauf ihrerseits dasselbe aus, indem sie gegen den Tänzer vor- und zurücktanzte, was nun abwechselnd von Beiden so lange geschah, wie die Musik dieses möglich machte, wobei Tabourot noch bemerkt, daß diese Passagen zwar sehr heiter und lustig, aber fremd und bizarr klangen und sich wild anhörten. Die Tabulatur des canarischen Tanzes ist in meinen Tänzen des 16. Jahrhunderts ausführlich mitgetheilt.

Alle diese von Pécour erfundenen oder bearbeiteten Tänze wurden von Feuillet und Daffais in choreographischen Zeichen nach Beauchamps' System niedergeschrieben und veröffentlicht. Die erste Auflage (Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, deutsch in Gottfried Taubert's rechtschaffenem Tanzmeister, Leipzig 1717), erschien 1700 in Paris und gehört bereits zu den gesuchten Seltenheiten. In den Anhängen zu diesem Buche finden wir alle Tänze des 17. Jahrhunderts,

Ich will, daß ein äußerer Anstand und ein gefälliges Wesen zugleich mit der Seele sich bilde.

Die französische Tanzkunst.

von dem Rigaudon de la paix, dem ersten Kolonnenanz, der wahrscheinlich von England aufgenommen wurde und später zur Anglaise ein Vorbild gab, bis zur Conty auf das Umständlichste beschrieben. — Pécour starb in Paris im Jahre 1729 im Alter von 74 Jahren.

Der durch seine graziösen Darstellungen aus dem Alltagsleben der galanten Welt, des Hofes und des Adels auf den Landgütern dem Zeitgeschmack auf eine so treffende Weise huldigende Antoine Watteau, der „Peintre de fêtes galantes du Roi“, und seine beiden berühmtesten Nachahmer, Nicolas Lancret und Jean Baptiste Pater, haben uns in ihren Gemälden vielfach Szenen aus den unter Ludwig XIV. und später in höchster Blüte stehenden konventionellen Tänzen des 17. und 18. Jahrhunderts hinterlassen. Die Motive zu ihren Bildern entnahmen sie zumeist der damals sich entwickelnden französischen Schauspielkunst und den damit so eng verbundenen Balleten, sowie den Tanzfestlichkeiten bei Hofe und den charakteristischen Nationaltänzen der Provinzen. Im Kostüm der Provençalen des 18. Jahrhunderts erblicken wir einen geschlossenen Reih von Männern und Frauen innerhalb eines Dorfes, in der Nähe einer sogenannten Gentilhommière, um einen Baum den Branle tanzend, oder einen Reih von Tänzern, die nach Geige und Vielle (Lyra pagana) den Danse basse beginnen, oder in einer Gesellschaft aus dem Departement der Obergaronne zur Zeit Ludwig's XIV., die am Rande einer Aue in geselliger Unterhaltung begriffen ist, einen jungen Mann und eine Dame einen Danse haute aufführen. Auch sind es ihre Darstellungen der sogenannten Amusements champêtres, Szenen aus dem Leben der nobeln Pariser auf den Landgütern, durch die uns eine genauere Vorstellung von der damaligen Tanzkunst vergönnt wird. Vor den Stufen der Estrade eines französischen Parks, umgeben

Es ist nicht eine Seele, nicht ein Körper, den man erzieht, sondern ein Mensch. Aus dem müssen wir keine zwei machen.

Michel Montaigne.

Die Kammertänze.

von Zuschauern, die auf dem Rasen Platz genommen haben, sehen wir einen Hofmann mit einer jungen Dame zu der feierlich bewegten Courte antreten, und in einem Lustwäldchen unter einer Anzahl von Gelagerten und Musizierenden eine Dame mit einem Tamburinschläger die Chaconne tanzen.

Kammertänze. Alle jene ernstern und würdevollen Tänze, meist im Dreivierteltakt, mit gemessenen Bewegungen und graziösen, genau vorgeschriebenen Stellungen, verlangten von Seiten der Tänzer nicht nur große Muskelstärke und einen hohen mit großem Reiz gepaarten Anstand, sondern auch ein musikalisches Gehör, wie es heute nicht mehr im Ballsaal gefunden wird. Bis ins 17. und 18. Jahrhundert hinein glichen die theatralischen Tänze dagegen mehr den eigentlichen Salon- und Gesellschaftstänzen, die man damals mit dem anspruchsloseren Namen „Kammertänze“ bezeichnete. Alle Tänze waren in ihren Figuren, d. h. dem Weg, den die Tanzenden zu nehmen hatten, den regelmäßigen und symmetrischen Linien, auf welchen sie tanzten, so parallel und steif, wie die altfranzösischen Gartenanlagen eines le Notre. In allen herrschten die gemessene Würde, der geregelte Zuschnitt, das Etikettenmaß, die höfische Kühle, das gezierte Sprödethun, die schäferliche Spielerei. Es unterschied sich indessen der Tanz der höheren und gebildeten Stände, in welchem das ganze von der französischen Schule ausgebildete galante Erziehungssystem bis in die feinsten Subtilitäten hervortrat, damals wesentlich von den Tänzen des Volkes, obgleich er aus letzteren entstanden und hervorgegangen war. Bezeichnend ist es, daß man nach der damaligen Mode in der überfeinerten Redeweise für „Tanzen“ tracer des chiffres d'amour — „Liebesrunen mit den Beinen zeichnen“ — zu sagen pflegte.

Die Tonkunst empfängt das markige Gerüst ihres Knochenbaues im Rhythmus aus der Tanzkunst.

Die französische Tanzkunst.

Die von Danchet komponirten und von Campra in Musik gesetzten „Fêtes Venitiennes“, ein Ballet, welches mit entschiedenem Beifall vom Publikum aufgenommen wurde, und das die ganze Gattung derartiger Kunstschöpfungen damaliger Zeit charakterisirt, begannen mit einer in ihrer Art sehr schönen Symphonie (Overture), die nach dem alten Geschmack gehalten war. Nachdem der Vorhang aufgegangen, erblickte man eine ausgezeichnete Dekoration, die den St. Markusplatz in Venedig, von der kleinen St. Georgs-Insel aus gesehen, darstellte. Merkwürdigerweise hat dabei ein Fehler wie der, daß man den herzoglichen Palast zur Linken und den großen Thurm zur Rechten sah, während es in der Wirklichkeit gerade umgekehrt ist, in Paris Niemand befremdet. Die Handlung fand an einem Tage des Karnevals statt, zu welcher Zeit die Venetianer maskirt auf dem Markusplatze spazieren gehen. Es traten galante Kavaliere, Kupplerinnen und Mädchen auf, welche Intriguen anknüpfen und wieder auflösen. Die Kostüme waren sonderbar und auch falsch, aber das Ganze unterhaltend. Verstöße gegen die Kostümtreue, gegen Genauigkeit in Sitten und Gebräuchen, sowie hinsichtlich der sogenannten Nationaltänze in den Opern und Balleten sind freilich bis heute noch nichts Seltenes, so daß wir uns auch nicht wundern dürfen, wenn in den Fêtes Venitiennes der Doge mit zwölf Räthen, alle in bizarrer altrömischer Toga, aus den Couliissen hervortraten und — einen heroischen Tanz aufführten. Diese heroischen Tänze, in denen Helden, Könige und Fürsten im Ballet zu tanzen pflegten, waren damals sehr beliebt und man nannte danach ein Ballet, in dem dergleichen vorkam, zum Unterschiede von dem gewöhnlichen ein Ballet héroïque.

Dupré. Plötzlich erschien ein großer und schöner Tänzer, der maskirt und mit einer ungeheuren, ihm bis zur Mitte des

Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst.

Richard Wagner.

Dupré, „der Apollo des Tanzes“.

Leibes herabreichenden schwarzen Perrücke angethan war und einen schwarzen, vorn offenen Rock trug, der ihm bis auf die Knöchel ging. Es war der Lehrer des berühmten Noverre, der „Apollo des Tanzes“, der unachahmliche Dupré, Erfinder jenes in Frankreich eigenthümlichen Tanzgenres, welches in einer Reihe von Pas, improvisirten akademischen Attituden und Aplombs bestand. Dasselbe wurde in der Folge von der Familie Vestris weiter ausgebildet. Man sah diese schöne Gestalt mit nach dem Takte abgemessenen Schritten sich nähern, und, auf der Bühne angekommen, langsam seine gerundeten Arme erheben, sie mit Grazie in Bewegung setzen, sie ausstrecken und wieder an sich ziehen, seine Füße mit Präcision und Leichtigkeit gebrauchen, kleine Pas, battements à mi-jambe, eine Pirouette machen, und sodann wie ein Zephyr verschwinden. Dies Alles dauerte nicht länger als eine halbe Minute. Dupré pflegte immer dasselbe zu machen und die Zuschauer glaubten jedesmal, ihn zum ersten Male zu sehen. In einem Alter von sechzig Jahren, behaupteten Diejenigen, die ihn vierzig Jahre früher bewundert, daß er sich stets gleich geblieben.

Die Bewunderung, die seine Zeitgenossen für diesen Tänzer hegten, war eine unbegrenzte: sein Tanz galt für den Inbegriff absoluter Vollkommenheit. Am Ende des zweiten Actes erschien Dupré von Neuem, das Gesicht mit einer Maske bedeckt; sein Tanz wurde von einer andern Musik begleitet, er machte aber wieder ganz dasselbe. Vorn an den Rand der Bühne getreten, blieb er einen Augenblick lang in einer durchaus schön gezeichneten Stellung stehen, wofür er durch den lärmendsten Beifall des Publikums belohnt wurde, das mit Ausrufungen des höchsten Entzückens der vollendeten Grazie seiner Bewegungen folgte.

Tanzen kann man mit den Füßen, schön tanzen aber nur
mit den Armen. Dupré.

Die französische Tanzkunst.

Bei der innigen Verwandtschaft zwischen Tanz und Musik, und dem Einfluß, den die Vervollkommnung der letzteren auf den ersteren haben mußte, können von uns hier die im 17. Jahrhundert hauptsächlich durch deutsche Meister bewirkten Fortschritte in der Tonkunst nicht übergangen werden. Sie waren jedenfalls von größerer Bedeutung für die Ausbildung der Tanzmusik als die reformatorischen Bestrebungen Lully's für die Fortbildung der Musik, die meist, und besonders von Frankreich aus, viel zu hoch angeschlagen werden. Lully's Hauptverdienst bestand darin, daß er die Oper durch Einmischung national-volks-thümlicher Melodien und Tänze populärer und der Menge zugänglicher machte. Zeitgenössische Schriftsteller, die von den damals mit Staunen und Bewunderung aufgenommenen Neuerungen sprechen, behaupten dessenungeachtet, wie wir auch bereits erwähnt haben, dieselben seien so eilig gewesen, daß die Tänzer den Musikern kaum zu folgen vermochten, und daß Lully nicht selten die Gruppen in seinen Balleten selbst anordnen und den Tänzern die Schritte vormachen mußte, um ihnen das Begreifen seiner Absichten zu erleichtern. Von entschiedener Wichtigkeit waren die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zuerst erscheinenden und schnell zu allgemeiner Verbreitung und Beliebtheit gelangenden Suiten und Sonaten; in ihnen erhielten die Allemanden, Couranten, Siguen, Passacailen, Bourrées, Passépieds u. s. w. erst ihre hohe, in der Geschichte der Ton- und Tanzkunst einzig dastehende Ausbildung, durch die ihnen ein bedeutamer klassischer Werth für alle Zeiten gesichert wurde. Die besten Komponisten beeiferten sich, in der Suite, die meistentheils eine Reihenfolge dieser Tänze enthielt, Vorzügliches zu leisten, und kamen mit der neuen Kompositionsform dem damaligen Geschmack so vollständig

— Es ist des Wohllants mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,

Kirchenarie und Tanzweise.

entgegen, daß sie über hundert Jahre, bis auf Bach und Händel herab, die herrschende für die Klaviermusik blieb. Da aber das Tempo in der Tanzmusik mit der Stimmung der Zeit wie Ursache und Wirkung innigst zusammenhängt, und die mehr oder minder scharfe Rhythmik der Tänze im Völkerleben nicht als etwas nur Zufälliges und Beliebiges zu betrachten ist, so kann es auch nicht befremden, daß die langsame Tanzmusik, die uns als ein Widerspruch in sich erscheint, bei allen diesen Tänzen, bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein, geradezu geboten war. Wenn wir stürmisch aufregende Tanzmusik begehren, so zogen unsere Urgroßväter die heiter anregende und mäßig bewegte vor. Viele gebildete Leute, denen man heutzutage einen alten Tanz, etwa eine Gavotte oder Allemande von Bach, vorspielte, würden geneigt sein, solche für Kirchenmusik zu halten. War nun die Tanzmusik damals so hoch, ideal und gedankentief geschrieben, so glaubte man wiederum auch umgekehrt, ohne Profanation eine Kirchenarie nach Art einer Tanzweise komponiren zu können; nur darf dabei nicht an unsere jetzigen schnellen $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ -Takte neuer Tänze gedacht werden, sondern an die damaligen langsamen Bewegungen der Sarabande, Loure, Canaria und anderer derartigen Tänze. Auch Joh. Seb. Bach hat u. A. in der Kantate auf den 16. Sonntag nach Trinitatis über den Choral: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“ eine Arie angebracht, die nach Melodie und Rhythmus eine recht lustige Tanzmusik ist. Wie man früher nach der Melodie von Psalmen tanzte, so verarbeitete man jetzt beliebte Choräle zu Tänzen. Mattheson machte noch 1739 aus dem Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind“, eine sehr tanzbare Menuet, aus: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“ eine Gavotte, aus „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ eine Sarabande, aus

Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Bügel
Denkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.

Schiller.

Die französische Tanzkunst.

„Werde munter, mein Gemüthe“ eine Bourrée, und endlich aus „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“ eine Polonaise, indem er die Chormelodien Note für Note beibehielt und nur im Rhythmischen änderte. Als man später von dem friedlichen und langsamen Tempo in der Tanzmusik zu dem rapidern überging, war dieses ein vollkommener Umsprung in Anschauung, Sitte und Stimmung des Volkslebens.

Die Geschichte der Tanzkunst, die sehr ausführlich die Biographien einer langen Reihe von historisch berühmten Tänzern des vorigen Jahrhunderts kennt, welche die Hauptstädte Europa's mit ihrem Ruhm erfüllten, weiß nur beiläufig die Namen von einigen Tänzerinnen herzunehmen, die neben jenen in ihrer Kunst Triumphe feierten.

Die einzige Tänzerin des 18. Jahrhunderts, mit der sich die Annalen des Theaters in eingehender Weise beschäftigen, ist Mademoiselle de Camargo.

Im April 1770 verbreitete sich in Paris plötzlich das Gerücht, daß Marie Anne de Camargo so eben als gute Katholikin gestorben sei. „Dieses war“, wie ein Journal jener Zeit sagt, „eine große Ueberraschung für die künstlerischen Kreise, denn man glaubte sie schon seit zwanzig Jahren todt.“ — Ihr letzter Bewunderer und Freund, dem sie ihre Hunde und ihre Katzen vermacht hatte, ließ sie mit einem bei Mitgliedern der Oper beispiellosen Pomp begraben. „Jedermann bewunderte den weißen Sargbehäng, das Symbol der Unschuld, dessen die unverheiratheten Personen sich bei ihrem Leichenbegängniß zu bedienen berechtigt sind“, schrieb der Baron von Grimm an einen Fürsten Deutschlands.

Marie Anne Cupis de Camargo wurde zu Brüssel den 15. April 1710 geboren, und zwar in einer adeligen Familie, die dem heiligen Kollegium mehrere Kardinäle

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
Mais que Sallé, grand dieux! est ravissante!

Mademoiselle de Camargo.

gegeben hat. Daß sie aus vornehmer römischer Familie gebürtig und eigentlich die Tochter eines Kardinals gewesen sei, was die Verwandten desselben durch Adoption der kleinen Marie Anne zu verbergen gesucht, ist eine grundlose Erfindung, die auf keine Weise Bestätigung gefunden hat. Ihre Mutter hatte getanzt, aber zu ihrem Vergnügen mit den Hofdamen und nicht zum Vergnügen Anderer. Ihr Vater, Ferdinand Cupis de Camargo, war ein spanischer Edelmann, der in Brüssel von den Brotkrumen lebte, die von der Tafel des Fürsten von Ligne abfielen, sowie auf Kosten seiner Gläubiger, die er ununterbrochen in Anspruch zu nehmen genöthigt war. Die ziemlich zahlreiche Familie existirte durch die Gnade Gottes. Der Vater lief in die Wirthshäuser, sich auf das Sprüchwort verlassend, daß es eine Vorsehung giebt für Kinder und Trunkenbolde.

Marie Anne war so hübsch, daß die Prinzessin von Ligne sie eine Tochter der Feen nannte. Sie gehörte zu der kleinen Anzahl Menschen, die fast mit der Geburt ihre künftige Bestimmung verrathen. Schon als Kind zeigte sie ein so außerordentliches Talent für die Musik und den Tanz, daß die Prinzessin von Ligne beschloß, dieses reizende Wunder nach Paris, der Stadt der Wunder, zu bringen. Man bestimmte sie für den Tanz, den sie in ihrem zehnten Jahre an der großen Oper erlernen sollte.

Ihr Vater schrie laut: „Tänzerin! die Tochter eines Edelmannes, eines Granden von Spanien!“

„Göttin des Tanzes, wenn Sie wollen“, sagte die Prinzessin von Ligne, um ihn zu beruhigen.

Er bequemte sich, in einer Kutsche des Prinzen die Reise nach Paris zu machen, wo er als großer Herr anlangte. Mademoiselle Prévost, welche die Poeten jener Zeit als Terpsichore besangen, sollte der Tochter des Edelmannes Tanzunterricht geben, doch war der Friede

Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux!
Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle :

Die französische Tanzkunst.

zwischen Lehrerin und Schülerin für die Folge nicht dauernd, so daß Letztere sich genöthigt sah, auch noch die Lektionen der beiden berühmten Tänzer Pécour und Blondy durchzumachen. Herr von Camargo kam nach drei Monaten mit der Miene eines Eroberers von Paris nach Brüssel zurück. Mademoiselle Prévost hatte ihm vorhergesagt, daß seine Tochter sein Ruhm und sein Glück werden würde. Nachdem sie bei einem Feste des Prinzen von Ligne getanzt hatte, debütierte Marie Anne de Camargo auf dem Theater zu Brüssel, wo sie alsdann länger als drei Jahre als erste Tänzerin engagirt war. Es war dies jedoch nicht der richtige Schauplatz für ihre Thätigkeit. Ungeachtet ihres Triumphes in Brüssel zog ihre Sehnsucht sie immer wieder nach Paris.

Indessen vertauschte sie Brüssel mit Rouen. Endlich war es ihr, und zwar in dem ganzen Reiz ihrer sechzehn Jahre, vergönnt, am 5. Mai 1726 an der Großen Oper in Paris zu debutiren. Mademoiselle Prévost, schon im Vorgefühl der Triumphe ihrer Rivalin, hatte ihr gerathen, in den *Caractères de la danse* aufzutreten, einem fast unmöglichen Pas, den die Virtuosen kaum auf den Höhen ihrer Erfolge auszuführen wagten. Mademoiselle de Camargo, die wie eine Sylphide tanzte, übertraf alle ihre Vorgängerinnen; ihr Triumph war so glänzend, daß in kurzer Zeit alle Moden ihren Namen erhielten. Indessen wurde ihr der Sieg durch ihre Nebenbuhlerin bald wieder streitig gemacht, die, durch diesen glänzenden Erfolg erschreckt, sie zu ihrem und ihrer Bewunderer großem Mißvergnügen durch Coulißentruppen zu zwingen wußte, figurantinnenrollen zu übernehmen. Mademoiselle de Camargo zögerte jedoch nicht, sich auf eine eklatante Weise zu rächen. Als sie eines Tages in einem *Entrée de démons* figurirte, blieb der Tänzer Dumoulin, genannt *le diable*, der ein Solo hätte tanzen sollen,

Les Nymphes sautent comme vous,
Et les Grâces dansent comme elle.

Voltaire.

Mademoiselle de Camargo.

aus, obgleich die Musik bereits lange seinen Eintritt angekündigt hatte. Um ihren Kollegen vor jeder Strafe zu retten, eilte Mademoiselle de Camargo aus den Reihen der Figurantinnen in die Mitte des Theaters und tanzte an seiner Stelle bis zur äußersten Erschöpfung, aber mit einer Verve und Laune, die das Publikum in Entzücken versetzte.



Marie Anne de Camargo.

Allgemeiner Beifall erschütterte das Theater. Mademoiselle Prévost schwur, ihre junge Nebenbuhlerin zu verderben, aber es war um sie geschehen: Terpsichore war entthront. Mademoiselle de Camargo wurde an diesem Tage und für lange Zeit zur Königin der Oper gekrönt. Absolute Königin, deren Gewalt unumschränkt war, durfte sie sich einige sehr wesentliche Umgestaltungen beim scenischen

Singen und Tanzen ist dem Menschen, der geistig und körperlich so beschaffen ist, wie er sein soll, ein Bedürfnis, eine Lust.

Die französische Tanzkunst.

Tanz in Paris erlauben, nämlich die Ausführung von Kapriolen, sowie das Schlagen von Entrechats auf der Bühne (bisher bei den französischen Tänzerinnen nicht übliche Kunstfertigkeiten), ferner in Schuhen ohne hohe Absätze und in kurzen Kleidern beim Tanze zu erscheinen. Besonders war es das Letztere, welches den lebhaftesten Widerspruch und die Mißbilligung vieler Theaterbesucher hervorrief. Der geistreiche Spötter Grimm nennt diese Neuerung indeß in seiner sarkastischen Weise eine wahrhaft nützliche Erfindung, durch die das Publikum in den Stand gesetzt werde, die Beine und Schenkel einer Tänzerin kunstgerecht würdigen zu können. — Mademoiselle de Camargo war nun der erklärte Liebling des Publikums und des Hofes. Wenn sie auf einem Spaziergange bei den Tuilerien erschien, wurde sie mit Jubel begrüßt. Doch nicht nur ihre große Kunstfertigkeit, sondern auch ihr Charakter erwarb ihr die Liebe der Zeitgenossen. Als sie einst ihrem Schuhmacher eine öffentliche Empfehlung gab, um dem armen, aber redlichen Manne aufzuhelfen, wurde dieser in kurzer Zeit durch seine Schuhe à la Camargo ein reicher Mann. Sie galt für das Ideal graziöser Leichtigkeit und war der Neid aller Herzoginnen und vornehmen Damen, die ihre Grazie und ihre fliegenden Geberden nachzuahmen versuchten. Nichts Leidenschaftlicheres als ihre schwarzen Augen, nichts Entzückenderes als ihr Lächeln! Ein Beweis, wie sehr sie der Liebling ihrer Zeit war, sind die vielen Bildnisse, die sich von ihr erhalten haben. Lancret, Pater, Van Loo und alle damals berühmten Maler haben es versucht, diesen reizenden Kopf wiederzugeben. Sie besuchte England 1743 und wurde 1750 glänzend pensionirt. Noch jetzt heißt es in Frankreich von einer besonders guten Tänzerin: sie tanzt wie eine Camargo!

Daß der Tanz bei uns in kläglichen Verfall gekommen, ist sicher,
aber gerade keine Empfehlung

Gaetano Apolline Baltasare Vestris.

Doch was sind die Erfolge der Tänzerin Camargo mit denen der Familie Vestris verglichen, die, in Ueberhebung und Selbstbewußtsein sich als die Tonangeber der Welt betrachtend und von der Menge als solche auch anerkannt, keine Autorität, und sei es die höchste auf Erden, neben sich respektirte. Unsere nüchterne Zeit kann sich aber auch gar keinen Begriff machen von der Verehrung, Begeisterung und Anbetung, die das Publikum diesen großen Tänzern entgegenbrug.

Vestris. Wir haben es hier mit den beiden Repräsentanten dieses ruhmgekrönten Namens zu thun, der im vorigen Jahrhundert einen europäischen Ruf hatte und dessen Träger fast an alle großen Bühnen verpflanzt wurden. Ein köstliches Original des Rococozeitalters, ein Charakter, wie ihn nur das 18. Jahrhundert hervorzubringen vermochte, tritt uns in dem Tänzer Gaetano Apolline Baltasare Vestris, dem Oberhaupt der großen Familie, in „Vestris le Grand“ oder „le diou de la danse“, wie er sich in echtem Künstlerstolze selbst nannte, entgegen. Im Jahre 1729 in Florenz geboren und sehr jung nach Paris gekommen, betrat er 1748 als Tänzer die Bühne und ward ein Jahr später unter die Mitglieder der französischen Oper aufgenommen. Ludwig XV. gab ihm eine Unterstützung von 1500 Livres, um seine seltenen Talente noch mehr ausbilden zu können. Der Enthusiasmus des Pariser Publikums für ihn schien bleibend, und Vestris hatte großen Antheil an der Regeneration der höheren Tanzkunst, die der Schöpfer des modernen Ballets, Noverre, unternahm. Größere Reisen vollendeten Vestris' Kunstbildung und sein Ruf als Künstler wurde so bedeutend, daß mehrere fürstenthöfe Europa's wetteiferten, den Mann zu besitzen, der durch edle Gestalt und Schönheit, durch Talent und Kraft Alles neben sich verdunkelte.

weder für unsere pädagogische Einsicht, noch für die Entwicklungsstufe unseres künstlerischen Lebensgefühls.

Bruno Meyer.

Die französische Tanzkunst.

Vestris war der beste oder vielmehr der einzige seriöse Tänzer des gebildeten Europa's. Er tanzte elegant und verband mit der edelsten und ungezwungensten Ausführung das seltene Verdienst, die Zuschauer zu rühren, ihnen immer interessant zu erscheinen und zu ihren Herzen zu sprechen. Der berühmte Dupré war sein Lehrer und Vorbild gewesen und er wurde es für alle Tänzer, die gleich ihm das heroische Genre erwählt hatten. Als er sich 1780 nach einer vierzigjährigen Wirkksamkeit von der Bühne zurückzog, wurde sein Verlust allgemein bedauert. Noch zur Zeit des Konsulates hatte sich sein Name bei Allen, die ihn gesehen, derart erhalten, daß er für das Höchste an Anmuth, Leichtigkeit und Zierlichkeit der Tanzkunst galt. Weniger als sein Tanz waren die Ballette beliebt, die er in Scene setzte. Er starb 1808 zu Paris.

Vestris war ein Usurpator, der mit dem Machtruf des Genies die Menge zu fesseln und sich dienstbar zu machen wußte. Ihm war Alles erlaubt, das Barockste wußte er mit Genialität in Scene zu setzen. Er traute sich die Kraft zu, der Gesellschaft etwas bieten zu dürfen, und niemals war ihm ein schmachvoller Rückzug, eine unerträgliche Demüthigung von derselben beschieden. Als Künstler besaß Vestris eine unbegrenzte Eitelkeit. Er behauptete, sein Jahrhundert habe nur drei große Männer, ihn selbst, Friedrich II. und Voltaire, hervorgebracht. Die Theaterdirektoren nannte er die Pächter der Talente, und schmeichelte er sich mit der Hoffnung, durch die Vermittlung seines Gönners Richelieu das schwarze Band des St. Michaelordens zu erhalten; indefs starb der premier gentilhomme de la chambre du Roi und kam die Revolution. Die Marquise de Créquy rechnet den vieux Coryphée unter die Merkwürdigkeiten des Jahrhunderts. Er unterrichtete den höchsten Adel beider Geschlechter in der contenance

Ses yeux ne daignaient voir de son temps sur la terre
Que trois grands hommes: lui, Frédéric et Voltaire.

Berchoux.

Gaetano Apolline Baltasare Vestris.

und in révérences. Die Marquise de Créquy theilt eine solche leçon, die er dem Prinzen de Lamark gab, wörtlich mit. Er lehrte ihn nicht allein die großen Unterschiede bei Begrüßungen hoher Personen nach dem Maße ihres Ranges, sondern zugleich die verbindlichsten, gewandtesten Redensarten und beendete diese ergötzliche Unterweisung: „Also jetzt, mein Prinz — wir steigen einige Stufen hinab und Sie werden einem berühmten Virtuosen ihr Kompliment machen. — Begrüßen Sie ihn ungezwungen — geben Sie Acht auf das, was Sie thun, mein Prinz, und lassen Sie sich Zeit — Sie müssen in dem ausgezeichneten Künstler das Entzücken eines weiten Reichs anerkennen, einen Mann, der sich aus dem Nichts zu den Sternen emporhebt, einen Mann, den die Monarchen lieben, adeln, mit Reichthümern überschütten — kurz, Sie müssen sich vorstellen, daß Sie etwa den alten Vestris vor sich haben, durch eine Pension geehrt und mit dem Orden des heiligen Michael dekorirt (den ich übrigens hier auf der Brust haben würde, wenn nicht diese höllische Revolution gekommen wäre) — also jetzt — Sie stehen vor dem Ritter Vestris, mein Prinz — begrüßen Sie ihn — so — so — noch etwas tiefer!“

Als der junge Vestris zum ersten Male die Bühne betrat, leitete ihn der Vater im reichsten und strengsten Hofkostüm, den Degen an der Seite, den Hut unter dem Arm, auf die Bühne, richtete würdevolle Worte über die Erhabenheit seiner Kunst und die hohen Erwartungen, zu welchen der Erbe seines Namens berechtigt, an das Publikum und sagte dann mit majestätischem Anstande gegen den Debütanten gewendet: „Nun, mein Sohn, zeige dein Talent, deines Vaters Auge ruht auf dir!“

Dennoch glaubte er, daß sein Sohn, schon von aller Welt bewundert, ihn nicht erreichen werde, und sagte zu

Er glidy einem Halbgott von Cänzer, der durch die Lüfte flattert,
als wolle er eine Nymphe haßchen.

Rahel Varnhagen.

Die französische Tanzkunst.

Grimm mit jenem Ton, welcher der Würde seiner Eigenliebe so wohl stand: „Bis hierher (indem er die Hand auf die Brust legte) läßt mein Sohn nichts zu wünschen übrig; aber was den obern Theil seines Körpers anbetrifft, da hat er noch Jahre lang zu üben. Zehn Jahre lasse ich ihm Zeit zur Menuet, und das ist nicht zu viel. Ach! mein Herr, könnte ich heute mit meinen Füßen ausführen, was mir im Kopfe steckt, Sie würden staunen... Allein das Alter gestattet mir nicht, den Eingebungen meines Genies zu folgen...“ Die Zeitgenossen behaupteten, daß man nicht nöthig habe, Vater und Sohn von einander zu unterscheiden, denn das ausgezeichnete Talent Beider mache sie zu einer Person. Die Vereinigung von Grazie und Kunstfertigkeit, von Leichtigkeit und Stärke, von vollendeter Körperschönheit und Originalität machte jede ihrer Leistungen zu einer individuellen Schöpfung plastischer Formvollendung.

August Vestris war 1759 in Paris geboren und der uneheliche Sohn von Vestris und der Tänzerin Allard. Er, der den Unterricht seines Vaters erhalten hatte, war ungemein gewandt, lebendig und geschmeidig, stark in den schnellsten und schwierigsten Pas und von vollkommener Grazie in allen seinen Bewegungen. Er mochte tanzen oder zur Erholung figuriren, immer war er es allein, der die Augen der Zuschauer an sich zu fesseln wußte. Wenn er sich zum Schluß eines Solotanzes in der Pirouette mit unglaublicher Schnelligkeit zehn- bis zwölfmal um sich selbst gedreht hatte, dann blieb er plötzlich in der Attitude der Merkurstatue von Florenz wie angewurzelt auf einer Fußspitze stehen.

Erst nach seinen großen Erfolgen erhielt er die Erlaubniß seines Vaters, dessen Namen führen zu dürfen. „fährt er so fort“, sagte dieser damals, „so hebe ich ihm

Keine niedrige Geberde
Darf der neue Tänzer zeigen;

August Vestris.

etwas ganz Artiges zu seinem nächsten Angebinde auf: ich werde ihm gestatten, meinen Namen zu tragen“.

Und August zeigte sich in der That seines Namens würdig. Als sich der Künstler im Jahre 1774 weigerte, eine Hülfsrolle in der Oper „Armide“ zu übernehmen, erhielt er den Befehl, sich nach dem fort l'Evêque zu begeben. Nichts war rührender und pathetischer als der Abschied zwischen Vater und Sohn. „So reise denn, mein Sohn“, sagte le diou de la danse hinter den Coulissen; „dies ist der schönste Tag Deines Lebens. Nimm Dir den stattlichsten meiner Wagen und erkundige Dich bei Deiner Ankunft nach den Zimmern meines Freundes, des Königs von Polen. Ich werde Alles bezahlen.“ — Diese Eitelkeit abgerechnet war Vestris ein guter Vater, ein treuer Freund und wackerer Bürger, dabei so vielseitig gebildet, daß Personen vom ersten Range seinen Umgang suchten.

Als Vestris junior zu arg verschwendete, berief der Vater einen Familienrath, vor welchem er dem jungen Manne mit dem ihm eigenen Accent und der ihm eigenthümlichen Würde folgende pathetische Anrede hielt: „August, man spricht in der Welt von dem schlechten Zustande Deiner Finanzen; man sagt, Du stehst in den Schuldbüchern aller Modehändlerinnen, Du mißbrauchst das Vertrauen, welches der Name, den ich Dir zu führen erlaubt habe, Jedermann einflößt. Bringst Du Deine Angelegenheiten nicht in Ordnung, so werde ich es nicht dulden, daß Du diesen Namen länger trägst. Wir haben stets ehrenvoll gelebt. Verstehst Du mich, August? Ich mag in meiner familie keinen Rohan“ *).

*) Der Prinz Rohan-Guéméné (ein Mitglied des Hauses Rohan, das in Frankreich auf die Souveränitäts-Rechte Anspruch erhob) machte 1783 einen schändlichen Bankrott.

Hat er erst die rechte Haltung,
Takt und Tempo wird sich finden. Bauernfeld.

Die französische Tanzkunst.

Als der König von Schweden unter dem Namen eines Grafen von Haga nach Paris gekommen war, wünschte der König von Frankreich, daß sein erhabener Gast vor seiner Abreise noch den jungen Vestris möchte tanzen sehen; dieser weigerte sich indessen hartnäckig aufzutreten, ungeachtet die Königin selbst ihn darum bat. Erzürnt über solche Dreistigkeit, ließ der Minister Baron von Breteuil den stolzen Künstler auf so lange Zeit in das Hôtel de la Force sperren, bis er im Stande sein würde, sein Verbrechen wieder gut zu machen. Ganz Paris spaltete sich darüber in Parteien; aber nichts glich der Bestürzung im Hause des Vestris. „Ach“, sagte le diou de la danse mit gebrochenem Herzen und thränenvollem Blick, „ach, dies ist der erste Zwist unseres Hauses mit der familie der Bourbonen!“ — Ein Theil der Pariser wollte den Verwegenen aus dem Königreich verbannt wissen; Andere schrieten über Tyrannei, da der junge Künstler eine geschwächte Sehne aus England heimgebracht habe. August drohte, nie wieder die Bühne betreten zu wollen, und der Vater schwur, Frankreich zu verlassen „avec toute son auguste maison“. Endlich legten sich die höchsten Mächte ins Mittel; auf Verwendung der Königin wurde der Tänzer freigegeben, und am Tage seines ersten öffentlichen Auftretens erfolgte eine große Scene vor dem Publikum, die aber den stolzen Künstler nicht aus seiner Ruhe herauszubringen vermochte.

Die Menuet. Von den vielen im Laufe der Zeit erfundenen Gesellschaftstänzen hat keiner eine solche Wichtigkeit erreicht und sich so lange in der Gunst des Publikums zu erhalten vermocht wie die Menuet. Sie blieb mehr als ein Jahrhundert hindurch der Favorittanz der gebildeten Welt und ist in ihren Konsequenzen noch in unserm Contretanz unverkennbar. Alle alten Tanzmeister kamen darin überein, daß in ihr die Vollendung alles Tanzens gezeigt

Die Schönheit ist eines der großen Geheimnisse der Natur,
deren Wirkung wir zwar sehen und empfinden,

Die Menuet.

werden könne und daß ihr der Rang über alle übrigen Tänze gebühre. Zu Hogarth sprach sich ein berühmter Tanzlehrer dahin aus: daß er sein ganzes Leben hindurch die Menuet studirt habe und in der Verfolgung ihrer Schönheiten unermüdet gewesen sei, aber dennoch bekennen müsse, von ihrer vollkommenen Kenntniß und richtigen Würdigung weit entfernt zu sein. In welchem Jahre die Menuet entstand, ist leider noch nicht zu ermitteln gewesen; die erste Komposition von Lully ist von 1653, mithin auch wol anzunehmen, daß sie nicht viel älter sein kann. Gewöhnlich glaubt man, daß die Menuet (franz. menu, latein. minutus — klein, zierlich), von einem Tanzmeister in Poitiers, der Hauptstadt der Provinz Poitou, zum Fest einer silbernen Hochzeit erfunden worden sei, und daß die Akademie in Paris auf diesen Tanz, der schnell in allgemeine Aufnahme kam, sehr eifersüchtig wurde, weil er die Courante, ihren zuerst für die Noblesse bestimmten Tanz, allsobald zu verdrängen begann.

Sie wurde gewöhnlich auch eine „Tochter der Courante“ genannt, weil sie in ihren Tanzschritten von jener entsprungen war, und in der alten Unterrichtsmethode immer erst nach zuvor erlangter Kenntniß jenes Fundamentaltanzes gelehrt wurde. Denn erst nachdem der Schüler in der Courante mit auswärts gestellten Füßen stehen gelernt und Sicherheit im Mouvemement erlangt hatte, ging man zur Menuet über und wandte zur Einübung derselben wenigstens drei Monate an, eine Zeit, in der man sich gegenwärtig die vollkommenste Kenntniß aller „modernen Salontänze“ aneignen zu können glaubt. Sie ist unstreitig der schwierigste und künstlichste aller Tänze, indem man in ihr den würdevollsten Anstand und alle Grazie des Körpers entfalten kann. Kein Tanz ist ihr hierin im Entferntesten gleich oder auch nur nahe

von deren Wesen aber ein allgemeiner Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. Winkelmann.

Die französische Tanzkunst.

gekommen: sie steht unerreicht und einzig in ihrer Art da, und von der größten Unkenntniß zeugt es, wenn über sie ein absprechendes Urtheil gefällt wird. Daß Solches gegenwärtig häufig geschieht, ist indeß natürlich, da heute fast kein Tänzer mehr existirt, der dieselbe versteht und in der Art zu lehren fähig ist, wie sie zur Zeit ihrer Blüte, im Anfange des 18. Jahrhunderts, getanzet wurde. Ihre Kenntniß ist beinahe verloren gegangen, und es dürfte die Zeit nicht mehr fern sein, in der Tänzer und Publikum von ihr nur noch eine ganz vage Vorstellung haben und die sonderbarsten Ideen von „steifem Perrückenthum“ u. dgl. damit in Verbindung bringen werden. Der Grund, daß dieser für wahre Körperbildung so ganz unerreicht dastehende Tanz allgemach in Vergessenheit gerathen konnte, ist in seiner außerordentlichen Schwierigkeit zu suchen, die man seit fünfzig Jahren gar nicht mehr gewohnt ist, mit der Idee eines Gesellschaftstanzes zu vereinigen. Waren doch selbst im vorigen Jahrhundert, als man die Menuet für das nothwendige Erforderniß einer guten Erziehung hielt und Jeder, der auf eine feinere Bildung Anspruch machte, sie erlernte, nur wenige Tänzer, die es in ihr zur Vollkommenheit brachten. Selten wurde sie mit der gehörigen Genauigkeit in den Schritten und der nothwendigen Anmuth in Haltung und Bewegung des Körpers ausgeführt, die diesem graziösen, aber schwierigen Tanz erst seinen wahren Werth verleiht. Auch wurde dies von dem zusehenden Publikum stillschweigend anerkannt. Wo so ein Paar kunstgerechter Tänzer in der Menuet sich zeigte, versammelte sich sogleich ein bewundernder Kreis, und die Tänzer konnten sicher darauf rechnen, nicht so bald vom Platze zu kommen.

Als man anfing Strenge und Zucht von den Bällen zu verbannen, und das ceremonielle Wesen als lästigen

Daß die Tanzkunst mit den anderen Künsten nicht gleichen Schritt gehalten hat, liegt darin, daß es ihr an

Die Menuet.

Zwang bei Seite schob, dann aber ein immer schnelleres Tempo im Tanze einführte und die künstlichen Tanzschritte aufgab, sank der Gesellschaftstanz mit erstaunlicher Schnelle zu seiner jetzigen Unbedeutendheit herab.



Der Tanz nach Chodowiecki.

Man gab die Kunst auf, denn von einer solchen kann bei unseren Salontänzen nicht mehr die Rede sein, und suchte das Vergnügen in unlauteren Motiven. Die Tanzlehrer aber, die von der Menuet mit Wegwerfung sprechen, wie dieses in letzter Zeit vielfach geschehen ist, geben sich selbst

wissenschaftlich gebildeten Beschützern und Förderern fehlt, keine Kunst auch so wenig rationell gepflegt wird, wie sie.

Die französische Tanzkunst.

das Zeugniß, daß sie unfähig sind, auch nur ein Wort über wahre Körperbildung und die dazu ersprießlichen Mittel mitzureden. Sie sind Handwerker, die in naiver Ignoranz sich selbst das Urtheil ihrer Untauglichkeit zu dem von ihnen gewählten Beruf sprechen.

Die Musik zur Menuet ist die merkwürdigste und bildungsfähigste aller Tanzmusikformen. Sie sowol wie alle Tänze früherer Zeit wurde von den Komponisten zur Popularisirung ihrer höheren Instrumentalmusik verwandt, um dieselbe dem Volke mundgerecht und verständlich zu machen. Und so wurde sie bis in die neueste Zeit als der einzige Rest eines wirklichen und förmlichen Tanzstücks in den Symphonien beibehalten. Es ahmen aber die Menuete in Mozart's und Haydn's Symphonien z. B. nicht nur den Charakter des gleichnamigen Tanzstückes nach, sondern sie sind meist ganz auf den Tanz berechnet und wurden auch als Tanzmusik benutzt. Dabei geschah es zugleich, daß die ursprünglich rein französisch-nationale Form der Menuet von jenen deutschen Meistern zu einer eigenthümlich deutschen umgebildet wurde, ebenso wie Boccherini die Menuet ganz im Geiste der italienischen Nationaltänze bearbeitet hat, so daß man sagen kann, die Menuet ist ein Eigenthum des deutschen und italienischen, wie des französischen Volksgeistes gewesen.

Wenn Haydn's Menuet aus dem lustigen Volksleben hervorgegangen ist, so weist die Menuet Mozart's auf den guten Ton der gebildeten Gesellschaft hin, welche das richtige Maß nicht in der Konvention der Mode, sondern in der Bildung des Gemüths und Geistes zu finden weiß. Mozart's Don Juan-Menuet steht mit Recht an ihrer Stelle, und der beste Beweis für die ideale Haltung dieser Musik ist ihr Fortleben in allen musikalischen Kreisen und das Entzücken, welches sie uns noch heute abnöthigt.

Die Materie der Schönheit ist unererschöpflich reich;
ein Jeder, der auch nach vielen Anderen

Die Menuet.

Muß man sich doch beim Anhören dieser und der Orpheus-Menuet von Gluck ordentlich zum Bewußtsein bringen, daß dies wirkliche Tanzmusik ist, um den ungeheuren Abstand vom Ideal dieser und der Wirklichkeit unserer Tanzmusik zu fühlen.

Ebenso wie die Musik hat sich aber auch der Tanz, wie kein anderer, den charakteristischen Eigenthümlichkeiten einer jeden Nation anzupassen vermocht, wobei er freilich häufig in Gefahr war, seinen eigentlichen Charakter gänzlich einzubüßen. Während die altböhmische Menuet (starocesky minet), die sich durch eine edle Einfachheit, liebenswürdigen Anstand und abgemessene, langsame Bewegung vortheilhaft auszeichnete, hinsichtlich der chevaleresken Eleganz und der künstlichen Pas hinter ihrer französischen Schwester, „dieser Königin aller Tänze“, zurückblieb, hatte die schottische Menuet (Steaspne) nur noch in der Figur mit jener Aehnlichkeit und kam sonst in Schritt und Takt den englischen Bauerntänzen, besonders der Hornpipe, ziemlich gleich.

Kein Tanz unterlag im Laufe der Zeit so vielen Veränderungen als die Menuet, da alle berühmten Meister der Tanzkunst eine Ehre darin suchten, Variationen dieses Tanzes zu ersinnen. Im Jahre 1707 kam die Menuet en quatre und 1715 eine Menuet d'Espagne auf, der die M. en six, M. en huit und M. de la cour folgten. Die schönste Komposition, aber auch die künstlichste und schwierigste, war die M. de la reine, die von Gardel zur Vermählungsfeier Ludwig XVI. mit Marie Antoinette komponirt wurde, und die man in Verbindung mit der Gavotte à la Vestris zu tanzen pflegte, indem man auf das Majestätische eine graziöse Munterkeit folgen ließ. Eine weniger schwierige M. de le reine, auch le Courcillon genannt, hatte schon Pécour erfunden. Diesem sowol wie Marcel wird überhaupt

noch etwas zu ihrem Lobe beitragen kann, der freue
sich dessen, der preise sich glücklich. Lucian.

Die französische Tanzkunst.

die Anordnung der ersten Menuet zugeschrieben, die am französischen Hofe Eingang fand und sich von da aus weiter verbreitete.

Beide berühmte Tanzlehrer galten ihrer Zeit für Orakel bei allen schwierigen Fällen des konventionellen Benehmens in der feinen Gesellschaft, und keine hochgestellte Familie versäumte es, ihnen ihre Söhne und Töchter zur Ausbildung zu übergeben.

Marcel. Vornehmlich war es Marcel, der als Tanzlehrer einen Weltruf hatte, und an den sich die bedeutendsten Personen wandten, um bei ihm, neben Anstand und feiner Sitte, mit Grazie eine Menuet tanzen zu lernen. Er war anfänglich nur ein sehr mittelmäßiger Tänzer gewesen, der aber plötzlich durch einen sonderbaren Zufall, wobei er sein angenehmes Aeußere, seine große schlanke Figur und einnehmende Physiognomie vor dem Publikum in das rechte Licht setzen konnte, zu Ruf und Ansehen gelangte.

Man gab im Jahre 1710 in Paris das von uns bereits ausführlich beschriebene Oper-Ballet „les Fêtes Venetiennes“, in welchem in einem Divertissement gleichzeitig gesungen und die Menuet getanzt werden sollte. Da die ersten Tänzer heisere und abgenutzte Stimmen hatten, so konnten sie sich dieser doppelten Aufgabe nicht unterziehen. Man vertraute sie Marcel an, von dem man bis dahin fast gar keine Notiz genommen hatte; er sang angenehm und tanzte die Menuet mit der in jener Zeit so geschätzten Eleganz und Sicherheit. Die Damen waren von der Schönheit des jungen Tänzers entzückt, sie fanden seinen Wuchs, seine Figur und seine Art zu tanzen vortrefflich. Er kam in aller Leute Mund, man verlangte ihn von allen Seiten, die Hofdamen und Frauen der reichen Finanziers trachteten nach der Ehre, seine Schülerinnen zu werden.

Marcel empfing die vornehmen Fremden und die ihn

Wer das Symbolische der Menuet nicht empfindet, der macht ihre Pas und Figuren, aber er tanzt sie nicht.

Marcel.

auffuchenden Kavalier in einem großen, mit vielen Spiegeln geschmückten und glänzend erleuchteten Salon. In einem fauteuil sitzend, sah er hier im Jahre 1740 die berühmtesten Personen bei sich. Nachdem man ihn nach den Regeln der Kunst begrüßt hatte, ging man an den Kamin und warf in eine dort stehende Vase einen Sechsfrankenthaler. Dabei war Marcel gegen seine vornehmen Schüler durchaus nicht höflich und galant, er erlaubte sich nicht selten gegen die hochgestellten Damen die gröbsten und ungebührlichsten Aeußerungen und man nahm diese ruhig hin; man war über seine Grobheiten nie erzürnt, sondern begnügte sich darüber zu lachen und zu sagen: er ist spaßhaft und wunderbar, indessen dabei offen und gutherzig, und er versteht vor allen Dingen seine Sache vortrefflich. Man nahm es nicht übel, wenn er zu einer Herzogin sagte: „Madame, Sie machen eine Verbeugung wie eine Dienstmagd“, und zu einer Anderen: „Sie haben einen Gang wie ein Fischweib; geben Sie diese jämmerliche Haltung auf und fangen Sie die Verbeugungen von Neuem an; vergessen Sie nie, was Sie sind, und daß das Bewußtsein Ihres Standes Sie bei Ihren geringsten Handlungen leiten muß.“ Dann pflegte er wol, den Kopf auf sein Rohr gestützt, unbeweglich vor sich hinzustarren und plötzlich mit Emphase auszurufen: „Was liegt nicht in einer Menuet!“

Die lange Schleppe, welche die Damen schon damals an ihrem Hoffleid trugen, war sehr unbequem beim Tanz. Im Umwenden und Zurücktreten verwickelte man sich häufig dergestalt mit den Beinen darin, daß ein Fall unvermeidlich war. Marcel begegnete dem durch einen coup de talon, einen Stoß der Ferse, und durch einen Seitenpas seiner Erfindung. Das Schwierige dieses Tanzschrittes bestand darin, daß bei der Ausführung desselben der Oberkörper ruhig bleiben und der Bewegung des Fußes nicht

C'est ainsi que Marcel, l'Albane de la danse,
Communiquait à tous la noblesse et l'aisance.

Die französische Tanzkunst.

folgen durfte. Sein Tanzunterricht brachte ihm bedeutende Summen ein. Die Verneigungen bei den Vorstellungen am Hofe oder die Menuete, die auf den großen Bal parés getanzt wurden, bezahlte man ihm mit dreihundert Franken. Der berühmte Lord Chesterfield schrieb um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine große Anzahl Briefe an seinen Sohn, lediglich in der Absicht, diesen die beste Art zu lehren, wie man sich in einen fauteuil niederzulassen habe; ohne Hast, ohne Uebereilung, mit einer graziösen Biegung der Beine und Arme. In diesen Briefen empfiehlt er ihm nichts dringender, als die Lehrstunden bei Marcel fleißig zu besuchen. Immer wieder kommt er auf dieses Thema zurück und meint, daß ihm der Tanzmeister mehr nützen könnte als Aristoteles und für ihn wichtiger sein müsse als alle Staatskanzleien Europa's. Wir glauben darüber lachen zu dürfen, aber der alte Diplomat wußte, was er sagte. Es konnte ihm gleichgültig sein, welche Meinung sein Sohn von den Verdiensten dieses oder jenes großen Mannes hegte; aber es war ihm nicht einerlei, ob man diesem die Thür wies, weil er seine Arme nicht zu tragen wußte und bei seinem Eintritt in den Salon die Manieren eines Lanzknechts an den Tag legte. Das erste Auftreten eines Menschen ist von besonderer Bedeutung und der erste Eindruck ein bleibender.

In den Salons des vorigen Jahrhunderts gab es ein großmüthiges, ein prahlerisches, ein respektvolles und ein leichtfertiges Auftreten. Man studirte und probirte den ersten Schritt, den man in die Gesellschaft that und durch den man sogleich die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich zu lenken beabsichtigte. Jene Menuet-Stellungen, jene Tänzerschritte, der kleine trippelnde und der eilig geflügelte Lauf, das schmachtende Stillestehen und die Paradeschwenkung beim führen der Dame zur Tafel, alles Dieses sind Koketterien,

Des mouvements du corps il fixa l'unisson,
Et dans un art frivole il admit la raison.

Marcel.

die wir längst vergessen haben, die aber unleugbar einen Vorzug hatten, vor der gleichmäßigen Einerleiheit, mit der wir uns heute in unseren Salons gehen lassen.

Die alte Galanterie und die gute Sitte erhielten ihre feinste Ausbildung in den Jahren, die der ersten französischen Revolution vorangingen. Damals war auch das abscheuliche englische Händeschütteln noch nicht bekannt, denn die gute, altfranzösische Höflichkeit war noch mit dem Panzer gerechter Verachtung geharnischt gegen das kalte Fieber der Anglomanie.

Als Marcel alt wurde und das Podagra bekam, stieg er die Treppen nur rückwärts hinunter, trug eine Perrücke à la Louis XIV., ein Rohr mit großem goldenen Knopf und hatte endlich stets zwei Bediente bei sich, deren er sich statt Krücken bediente.

Im Frühjahr 1740 wurde der später so berühmte Noverre, auf den wir weiterhin ausführlich zurückkommen, gleichzeitig mit der jungen Puvigny Marcel vorgestellt. Sie sollten eine Menuet in les jeunes Mariés tanzen und diese darauf bei Hofe aufführen. Marcel ließ sie in seine Schule eintreten, und Noverre machte reißende Fortschritte. Marcel würdigte ihn sogar seiner besondern Freundschaft und sagte eines Tages zu ihm: „Sie können sich damit rühmen und es öffentlich bekannt machen, daß Sie mein Schüler sind; auch werde ich Sie als Beweis meiner Gunst und meines Wohlwollens ein kleines Rondeau lehren, welches gleichzeitig gesungen und getanzt wird:

„De l'Amour nous suivons les lois, etc.“

Er zeigte ihm darauf das Rondeau in einem Kabinet, welches ohne die Möbel fast zwei Meter im Quadrat hatte. Marcel, der sehr von der Gicht geplagt wurde, war kaum im Stande, ihn die Schritte zu lehren; er glaubte einige Male fallen zu müssen und den Schüler zu Boden zu

La beauté qu'il formait venait-elle à paraître,
Elle emportait le prix, et décelait son maître.

Die französische Tanzkunst.

reißen, und Noverre sagte ihm daher: „Setzen Sie sich in Ihren fauteuil, Monsieur, und zeigen Sie mir die Schritte mit den Fingern; ich hoffe, ich werde sie zu Ihrer Zufriedenheit begreifen.“ — „Wie Teufel“, rief Marcel, „Ihre Beine werden die Bewegungen meiner Finger verstehen?“ — „Ohne Zweifel, Monsieur, sehr leicht, wenn Sie jedesmal den Namen des Pas und die Takte, die mir Ihre Finger bezeichnen, hinzufügen wollen.“ — „Ich will es versuchen, mein kleiner Freund, aber ich muß gestehen, daß mir die Sache sehr außerordentlich vorkommt.“ Er entwarf hierauf Schritt vor Schritt mit den Zeigefingern, und Noverre begriff ihn leicht; Marcel's Kammerdiener spielte die Violine und Noverre tanzte. Nachdem er das Rondeau erlernt hatte, lehrte ihn Marcel die Arme nach antikem Geschmack zu tragen und, zufrieden mit Noverre's Verständnis, sagte er zu ihm: „Besuchen Sie mich von Zeit zu Zeit, ich werde von Ihnen sprechen und Ihr Glück machen.“

Noverre, der diese ergötzliche Anekdote in seinen Lettres erzählt, fügt hinzu, daß er sogleich zu Dupré geeilt sei, um ihm die Geschichte des Rondeau's mitzutheilen, und daß jener vor Lachen ersticken zu müssen geglaubt habe. „Jedesmal“, sagt Noverre, „wenn er übler Laune war, tanzte ich dies Rondeau, und nie habe ich dasselbe vergessen, sondern es in meinem Gedächtniß aufbewahrt, wie ein Sonderling eine alte Münze.“

Ein berühmter englischer Tänzer war nach Paris gekommen, um Marcel seine Aufwartung zu machen. Bei dieser Gelegenheit ersuchte er diesen um die Erlaubniß, vor ihm tanzen zu dürfen, um von ihm ein Urtheil über seine Leistungen zu hören. Der Engländer beginnt sehr schwierige Pas und Entrechats auszuführen, in der Hoffnung, dadurch die Bewunderung und das Lob des großen Meisters zu erringen, als dieser plötzlich ganz kaltblütig

Telle brille une rose entre les aures fleurs;
Il dotait la jeunesse en lui gagnant les cœurs. *Dorat.*

Ceremonienbälle.

ausruft: „Mein Herr, in anderen Ländern springt man, — doch nur in Paris versteht man zu tanzen!“

Der schon vielfach ausgesprochenen Behauptung, daß der Gang die Physiognomie des Körpers ist, und daß die verschiedenen Bewegungen im Gehen, die ganze Haltung des Körpers ein Ausdruck unsers Willens sind, die mehr als die Sprache unsere Gedanken verrathen, huldigte auch Marcel, wie uns sein Schüler Helvetius in seinem Buche vom menschlichen Geist berichtet. Dies erinnert uns an folgende Anekdote, die ein alter Diplomat von der Kaiserin Maria Theresia erzählt. Dieser wurden einst drei Prinzessinnen vorgestellt, unter denen sie eine als Gemahlin für einen Prinzen auswählen sollte. Ohne ein Wort mit ihnen gesprochen zu haben, entschied sie sich für die zweite. „Ich habe sie aus dem Wagen steigen sehen“, erklärte sie später dem Diplomaten; „die ältere that einen falschen Tritt, die zweite stieg natürlich und ungezwungen aus, die dritte sprang über den Tritt hinweg. Die älteste muß demnach linksch und ungeschickt und die jüngste muthwillig und leichtsinnig sein.“ Und so war es.

Kommen wir nun auf die Bälle zu sprechen, welche bei dem kanonischen Ansehen, welches die französische Geschmacksbildung überhaupt im Zeitalter Ludwig's XIV. im ganzen übrigen Europa erlangte, in ihrer Form überall nachgeahmt wurden. Man gab in Paris alljährlich choreographische Sammlungen heraus, die von den ersten Tanzmeistern des Hofes komponirte Tänze enthielten, und die mit königlichem Privilegium erschienen. So wurde es möglich, daß man in Petersburg den nämlichen Tanz aufführte, den man vier Wochen vorher in Versailles getanzt hatte.

Ceremonienbälle. Bemerkenswerth sind zuerst die Ceremonienbälle, die um besonderer feierlicher Gelegenheiten willen

Et, si le bal s'ouvrait en ces aimables lieux,
J'y ferais, malgré vous, trépigner tous les dieux.

Corneille.

Die französische Tanzkunst.

nach einem bestimmten vorgeschriebenen Ceremoniel angeordnet waren, das ehemals am französischen Hofe ein bis zu wirklicher Peinlichkeit steifes war. Vor Eröffnung des Balles saßen die Damen vorne und die Herren hinter ihnen. Sollte der Ball beginnen, so stand der König und mit ihm die ganze Versammlung von ihren Sitzen auf. Der König begab sich zu der Stelle, von welcher der Tanz seinen Anfang nahm, und tanzte entweder mit der Königin oder mit einer Prinzessin von Geblüt. Wenn der König tanzte, durfte Niemand sitzen, Alles mußte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit seinen Bewegungen folgen; hatte er den Tanz beendet und sich an seinen Platz begeben, so konnte sich auch die ganze Gesellschaft niedersetzen. Darauf kam der Prinz, der dem König im Range am nächsten stand, an die Reihe; er machte diesem eine tiefe Verbeugung, die er, gegen die Königin gewendet, wiederholte, und setzte dann mit dieser den Tanz fort. Der erste Tanz war gewöhnlich ein Branle, ihm schloß sich die Courante und Gavotte an, welchen dann die Menuet folgte. Nach beendigtem Tanze blieben jedesmal die zuletzt aufgetretenen Personen auf dem Tanzplatz und forderten durch einige Schritte und Verbeugungen Diejenigen auf, die ihnen im Tanzen folgen sollten. Der Tänzer holte seine Dame auch nicht von ihrem Sitz, sondern erwartete sie und begleitete sie nach dem Tanz wieder nur wenige Schritte. Dieses waren unerläßliche Ceremonien, welche sich während des ganzen Balles fortwährend wiederholten.

Ein solcher ceremoniöser Hofball, bei dem die stete Gegenwart eines Tanzmeisters erforderlich war, um während des Tanzes Acht zu geben, daß keine Fehler geschehen konnten oder in diesem Falle die Tänzer sogleich zurecht zu weisen, hieß im 16. und 17. Jahrhundert auch

Chez nous la danse est un goût général.
Toute la France est un grand bal.

Sallentin.

Bal réglé.

Bal paré, weil er eine vorzüglich ausgesuchte Parure der Tanzenden erforderte, während man unter dieser Bezeichnung gegenwärtig jeden glänzenden Ball versteht, der von einer vornehmen Gesellschaft gebildet und mit besonderer Eleganz ausgestattet ist.

Unter dem Ausdruck Bal réglé verstand man eine Nachahmung der Hofbälle durch den Adel oder andere hohe Personen, wobei die Tanzenden vormals auch einem ungleich steiferen Ceremoniel unterworfen waren, als heutzutage. Man wählte zuvörderst einen König und eine Königin des Balles, die ihn eröffnen mußten. Nach dem ersten Tanz fragte alsdann der Herr seine Dame, mit wem sie befehle, daß er weiter tanzen solle, worauf er mit der ihm genannten Dame den Tanz fortsetzte. Diese Höflichkeitsformel galt für eine unerläßliche Galanterie auf jenen Bällen, die nie, ohne die Etikette zu verletzen, umgangen werden durfte. Nachdem alle Anwesenden getanzt und der erste Tänzer abermals an die Reihe gekommen, mußte er wieder die Dame auffordern, mit der er beim Beginn des Balles getanzt hatte. Wer zum Tanz engagirt wurde, durfte nicht danken, er mußte sich mit auf den Platz begeben, von dem der Tanz begann, und hier entweder tanzen oder, wenn er dies nicht konnte, wenigstens die ersten gewöhnlichen Verbeugungen des Tanzes machen, und erst, nachdem er sich dann auf das Höflichste entschuldigt hatte, ließ man ihn wieder zu seinem Platze zurückkehren.

Es war auch ehemals auf diesen Bällen gebräuchlich, daß mitten im Saal ein Ceremonienmeister umherging, der, mit einem Stock mit goldenem Knopfe in der Hand, eine Verbeugung gegen den Herrn und gegen die Dame machte, die mit einander tanzen sollten. Alles das hing so ganz von ihm ab, daß Jemand, der mit einer bestimmten

Eine Gattung ahme die Rede der Muse nach, bewahre das Hochfeierliche und Freie; die andere habe das Anmuthige zum Biel, entfalte Leichtigkeit und Schönheit der Glieder. Plato.

Die französische Tanzkunst.

Dame tanzen wollte, sich vergebens alle Mühe gab, wenn er nicht die Einwilligung des Ceremonienmeister hatte. Wurde der Lieblingstanz jener Tage, die Courante, von vierundzwanzig Personen getanzt, so machte der Ceremonienmeister zuerst zwölf Damen und darauf ebenso vielen Herren, Jedem einzeln, eine Verbeugung, und bezeichnete dann jedem Herrn die Dame, mit der er den Tanz ausführen sollte; sobald dieses geschehen war, setzte sich der Zug paarweise hinter einander in Bewegung. Erschienen Masken auf dem Ball, was nichts Seltenes war, so überließ man ihnen sogleich die Ehre des Tanzes; nachdem sie aber der Reihe nach Alle getanzt hatten, führte man die letzte Maske der Person zu, bei welcher die Ordnung unterbrochen, und nun erst durfte der Tanz wieder seinen Fortgang nehmen. Die Sorge des Ceremonienmeisters war es auch, in steter Aufmerksamkeit zu sein, daß die Paare der Reihe nach alle an den Tanz kamen, und Niemand übergangen wurde. Gewöhnlich tanzte immer nur ein Paar, so groß die Gesellschaft auch sein mochte, und nur an der eben erwähnten figurirten Courante und am Branle, der die Stelle unserer Polonaise vertrat, durften mehrere oder alle Tänzer gleichzeitig Theil nehmen.

Als Modetanz auf diesen Bällen haben wir die Courante genannt, die als der erste regelmäßige Gesellschaftstanz zu betrachten ist, und die von Ludwig XIV., der sie vorzüglich tanzte, allen übrigen Tänzen vorgezogen wurde. Sie zeichnete sich durch die größte Einfachheit aus, und wurde ihrer Gravität halber auch der „Doftortanz“ genannt. Sie war es wieder, die der französischen Tanzkunst, wie schon einmal unter den Valois, in anderen Ländern Eingang verschaffte und ihr die Priorität über die volksthümlich-nationalen Tänze errang, so daß diese fortan nur noch von dem Volke und besonders auf dem Lande

Die heutige Tanzkunst zeigt sich fast immer in einer Gestalt, in der sie wenig Achtung verdient;

Die Courante als Kunsttanz.

getanzt wurden, während jene ein Vorrecht der Höfe und vornehmen Gesellschaften in den Städten blieben. Die Courante erhielt sich bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, von wann ab sie immer seltener vorkam und endlich ganz verschwand, zum großen Verdruß der Tanzlehrer jener Zeit, die gegen ihre Abschaffung sehr eiferten, da mit ihr so lange der Anfang im Tanzunterricht gemacht worden war und ihre genaue Kenntniß der aller übrigen Tänze vorangehen mußte.

Die alten Tanzmeister ertheilten ihr unbedingtes Lob, so Wagenfeil in seinem Buch von der Erziehung eines Prinzen, Taubert in seinem rechtschaffenen Tanzmeister, Leipzig 1717, und Meletaon: von der Nutzbarkeit des Tanzens, Frankfurt und Leipzig 1713. Bonin (ehemals berühmter Tanzlehrer der Universität Jena) nennt die Courante nicht mit Unrecht den Schlüssel zu allen übrigen Tänzen und den Fundamentaltanz, auf dem alle (alten) Tänze beruhen. Bonin, neueste Art der galanten und theatralischen Tanzkunst, 1712.

Bei der Wichtigkeit dieses alten, längst vergessenen Tanzes können wir es nicht unterlassen, eine genaue Beschreibung desselben hier folgen zu lassen. Dieselbe wird um so lehrreicher sein, als sie uns, im Hinblick auf die ursprüngliche Form der Courante des 16. Jahrhunderts (Seite 138), deutlich zeigt, in welcher Weise man zur Zeit Ludwig's XIV. bei der Umgestaltung eines Volkstanzes in einen Kunsttanz vorging.

Die Courante als Kunsttanz. Der Herr führt seine Dame mit der rechten Hand, in der linken den Hut haltend, nach der Stelle, von welcher aus er den Tanz beginnen soll; Beide machen den Anwesenden die Révérence und wiederholen solche gegen einander; der Herr setzt seinen Hut mit der linken Hand auf den Kopf und legt

aber eben deswegen ist es wichtig, Männer von Genie zu ermuntern, sie aus ihrer Erniedrigung zu erheben. Sulzer.

Die französische Tanzkunst.

die rechte auf seine Hüfte, wo sich bereits die linke Hand der Dame befindet. Beide tanzen nun gleichzeitig. Vorbereitung: 5. Position, der linke Fuß vorn. Der rechte Fuß beschreibt unter fortwährendem Beugen beider Kniee mit der Fußspitze die Linie bis zur 1. Position, der Körper degagirt auf den linken Fuß, worauf mit gestreckten Knieen auf beide Fußspitzen gehoben wird und der rechte Fuß in die 4. Position vorwärts gleitet. Die bisherigen Bewegungen wurden *pas grave, ou temps de courante* genannt, und bei ihrer Ausführung ward nach der Regel verfahren, die bei allen alten Tänzen beobachtet wurde, nämlich das Beugen (*plié*) im Auftakt, und das Heben (*élevé*) in der Kadenz gemacht, so daß die Beugung immer vor dem Takt und die Hebung gerade mit dem neuen Takt und Niederschlage geschah. Ebenso ist von den Bewegungen der Arme zu merken, daß beim Erheben des Körpers sich auch die Arme heben und beim Sinken desselben diese zur Seite fallen. Nach Beendigung des vorhergehenden Schrittes wird der rechte Fuß, der sich auf der Spitze in der 4. Position befindet, auf den Absatz niedergelassen, der Körper degagirt auf denselben und der linke Fuß folgt dem rechten zur 1. Position. Hierauf beugt man wieder mit beiden Knieen und bringt im Heben den linken Fuß mit gebogenem Knie vor. Dies ist das *demi-coupé*. Nachdem der Absatz auf der Diele ist und der Körper auf dem linken Fuß die Kadenz gemacht, folgt der rechte Fuß an der Seite steif nach. Jetzt wird wieder mit beiden Knieen gebogen, man *coupirt* mit dem rechten Fuß vor, der Körper degagirt auf demselben, und der linke Fuß gleitet von der Seite steif hinaus. Dieses ist das *coupé*. — Wenn die Schritte in der angegebenen Reihenfolge zweimal wiederholt sind, so macht man mit dem linken Fuß einen steifen *Pas* und dreht sich zugleich ein wenig gegen

Es ist eine seltsame Erscheinung, daß der Tanz eine der beliebtesten Vergnügungen aller Völker ist,

Die Gavotte.

die linke Seite; hierauf folgt ein temps de courante mit dem rechten Fuß, ein steifer Pas mit dem linken Fuß und etwas gebogenem Knie und nochmals ein temps de courante. Diese vier Tanzschritte wenden sich allmählich gegen die linke Hand. Die Figuren des Tanzes sind die einfachsten, die man sich denken kann. Entweder tanzt man in gerader Linie den Saal auf und ab, oder in der Figur eines länglichen Recht- oder Achtecks, oder in einer Ovalrunde. Hat man die Tanzschritte in der Reihenfolge mehrere Male wiederholt, so erfolgen dieselben Verbeugungen wie beim Anfang. — Dieses nannte man die Courante an der Hand. Eine Variation dieses Tanzes war die Courante von der Hand, bei welcher sich der Herr nach dem Kompliment von seiner Dame trennte; der Herr ging links, die Dame rechts; hierauf wendeten sich Beide und gingen einander parallel, unten begegneten sie sich und wiederholten dasselbe. Trotz seiner scheinbaren Einfachheit erfordert dieser Tanz eine außerordentliche Übung. Die im $\frac{6}{4}$ -Takt geschriebene Musik hatte bei jedem Takt bemerkbare Einschnitte, so daß die Kadenz leicht zu finden war.

Die Gavotte. Eine ähnliche Veränderung, wie mit der Courante, ging mit allen übrigen Tänzen des 16. Jahrhunderts vor, eine Veränderung, durch welche diese Tänze vollständig ihren ursprünglichen Charakter einbüßten und zu etwas ganz Anderem wurden, als was sie Anfangs gewesen waren. So z. B. mit der Gavotte, die, mit kurzen Unterbrechungen, vom 16. Jahrhundert bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts der Lieblingstanz aller Gebildeten war. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts tritt die Gavotte als Volkstanz, und zwar als Provinzialtanz der Bewohner der Dauphinée, auf. In dieser ältesten und ursprünglichen Form war der Tanz, in naturalistischer,

an welcher sich civilisirte Nationen und wilde Stämme in
gleichem Maße ergöhen,

Die französische Tanzkunst.

kunstloser Manier, aus ähnlichen Sprüngen und Bewegungen zusammengesetzt, wie sie in dem damals üblichen Branle von haut Barrois vorkamen. Man tanzte diesen Tanz ursprünglich nicht nach einer eigenen Melodie, sondern nach einer Sammlung verschiedener Doppel-Branles, welche die Musiker ausgewählt hatten, im geraden Takt, mit kleinen Sprüngen, und es bestand derselbe aus einem Double nach links und einem Double nach rechts. Die Tänzer zertheilten nun diese Doubles, indem sie nach ihrem Belieben den Gaillarden entlehnte Pas einlegten. Nachdem dann der Tanz eine Weile in Gang gekommen, trennte sich ein Paar von den übrigen und führte Angesichts aller Anwesenden verschiedene Passagen aus, worauf der Tänzer alle Damen, die Tänzerin aber alle Herren der Reihe nach küßte und sich Beide danach wieder an ihren Platz begaben. Dasselbe machte hierauf das nächste Paar, und so fort jedes der übrigen. Viele räumten den Vorzug, die Anderen küssen zu dürfen, jedoch nur dem Festgeber und jener Dame ein, mit welcher er tanzte. Zuletzt beschenkte Letztere Denjenigen der Herren, welcher die Musiker bezahlen mußte und der Anführer des Festes bei der nächsten Zusammenkunft wurde und dann desselben Vorrechts genoß, mit ihrem Rosenkranz oder Blumenstrauß.

Im 17. Jahrhundert brachte man die Gavotte auf das Theater, man machte sie zum Operntanz, in welcher Gestalt sie auch in den Suiten und Sonaten vorkommt, wobei man sich jedoch nicht so genau an die äußere Form band, zu welcher sie sich mittlerweile als Tanzstück herausgebildet hatte. So treffen wir die Gavotte unter Anderm bei Corelli in seinen Sonaten, bei Sebastian Bach in seinen französischen und englischen Suiten und bei Gluck im letzten Akt seiner Iphigenia in Aulis. Sie tritt hier

und daß man faktisch noch kein Land entdeckt hat, unter dessen Bewohnern der Tanz unbekannt wäre.

Die Gavotte.

als ein lebhaft angeregter, gefälliger, aber dabei elastisch munterer und keineswegs kleinlicher, vielmehr entschieden und scharf charakterisirter Tanz auf, der in dieser Frische und mannhaften Jugendlichkeit unter den neueren Tänzen keinen Ersatz, nicht einmal einen verwandten Stellvertreter, erhalten hat.



Gavotte. Zur Zeit des ersten Kaiserreichs.

Während man darauf mehrere Decennien hindurch von der Gavotte nichts hörte, erschien sie plötzlich zur Zeit des ersten Kaiserreichs in Paris wieder als Gesellschaftstanz bei den Tanzfestlichkeiten der vornehmen Welt, und zwar in einer ganz neuen Form, als zierliches Pas de deux, welches nach den Aufzeichnungen des Balletmeisters Lauchery in Berlin aus dreizehn Variationen mit

Ebenso merkwürdig ist es auch, daß selten auch nur zwei Stämme in derselben Weise tanzen, und daß — die Gesellschaftstänze Westeuropa's seit vierhundert Jahren ausgenommen —

Die französische Tanzkunst.

acht Takten Menuet-Révérence am Anfang und zum Schluß bestand.

Erst gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts trat für das Ballet in Frankreich der Glanzpunkt und die größte Periode seiner Entwicklung ein. Ausgezeichnete Tänzer, unter denen besonders die Familie Vestris hervorragte, erhoben es zu einer Stufe der Vollendung, die von Kennern als einzig dastehend und nie wieder erreicht bezeichnet wird. Der eigentliche Schöpfer des modernen Ballets und der Regenerator der höhern Tanzkunst überhaupt war Noverre. Ihm muß ohne Widerrede der Ruhm zugestanden werden, das Ballet zu einer selbständigen rhythmisch-plastischen Gattung der schönen Künste erhoben zu haben. Sein großes Verdienst war, daß er das Mißliche jener ungeheuerlichen Kunstproduktionen einsah, die aus Schauspiel, Oper und Tanz bestanden und das Ballet, als eine besondere Gattung der theatralischen Kunst, von seinen Schwesterkünsten Schauspiel und Oper trennte, wodurch er es zur selbständigen, nur durch Tanz, Mimik und Musik ausgeführten Handlung machte. Die ganze Geschichte der Tanzkunst hat keinen zweiten Mann aufzuweisen, der sich wie Noverre als ausübender Künstler und theoretischer Schriftsteller einen solchen Ruhm in dieser Kunst erworben hätte. Obgleich schon längst vor ihm die komische Pantomime der Italiener auf der französischen Bühne eingeführt war, und auch im höhern ernsten Stil die Tänzerinnen Camargo und Sallé Berühmtheit erworben hatten, so war er doch der Erste, der, das Wesen der antiken Pantomime studierend, diese, mit dem Ballet in die genaueste Verbindung zu setzen unternahm. Doch würde man sehr irren, wenn man die Ballete Noverre's mit den römischen Pantomimen vergleichen wollte, da in jenen der eigentliche Tanz, obwol er ihn zum wirklichen dramatischen

jedes Volk und jede Nation ihre eigenen Tänze und ihre besonderen Vorstellungen von dem hat, was Tanz sein soll.

Jean George Noverre.

Charaktertanz erhob, doch die Hauptsache und der mimisch-plastische Theil nur untergeordnet blieb, so daß in seinen Balleten das Rhythmische vorherrscht und die Handlung nicht nur den Tanz herbeiführt, sondern auch größtentheils durch den Tanz ausgeführt wird.

Jean George Noverre wurde den 29. April 1727 zu Paris geboren. Eine entschiedene Neigung für die Musik zog ihn schon frühzeitig von der militärischen Karriere, zu der ihn seine anscheinend wohlhabenden Eltern bestimmt hatten, ab und zum Theater. Er bildete sich unter Dupré, der namentlich als Lehrer des großen Vestris einen historischen Namen hat, und erscheint schon seit 1740 als Tänzer auf der königlichen Bühne zu Fontainebleau. Als praktischer Künstler kann er es jedoch höchstens zu einer mittelmäßigen Fertigkeit gebracht haben, denn schon in früher Jugend findet man ihn viel mehr bei den Arrangements als auf den Bretern thätig. Sein Name als geschickter und sinnreicher Arrangeur machte den Prinzen Heinrich von Preußen auf ihn aufmerksam und Friedrich der Große berief ihn nach Berlin, um bei dem neuen Institute der italienischen Oper im Ballet mitzuwirken. Wenig zufrieden mit der Sparsamkeit des königlichen Philosophen, kehrte er nach einiger Zeit wieder in seine bescheidene Stellung zu Paris als Tänzer und Balletregisseur zurück, bis ihn Garrick 1749 für das Drurylanetheater in London gewann und damit seinem Talent einen breiteren Spielraum eröffnete. Garrick, als Eigenthümer dieses Theaters, sparte nicht, wo sein vortrefflicher Taft die Entfaltung von Pracht nöthig erachtete, und fand sich bereit, die Kompositionen Noverre's zuerst mit jenem weltberühmten Lulus in Scene zu setzen, welcher nachmals weniger geldmächtige und weniger umsichtig geleitete Direktionen (z. B. die des Lyoner Stadttheaters) zum Bankrott

Du feu de son génie il anima la danse;
Aux beaux jours de la Grèce il sut la rappeler,

Die französische Tanzkunst.

brachte und ein blühendes deutsches Fürstenthum, Württemberg, beinahe ruinirte. Als 1754, nach Ausbruch des englisch-französischen Krieges, Noverre auf dem Drurylane eines seiner Ballette einstudirte und hierzu, wie gewöhnlich, die kostspieligsten Vorrichtungen gemacht waren, erstürmte und verwüstete der patriotische Londoner Pöbel das Theater. Garrick hatte einen unermesslichen Schaden, aber nicht er, sondern Noverre brach die Verbindung ab; denn der stolze Balletmeister konnte es nicht ertragen, seine Kunst von den Feinden seines Vaterlandes mit Füßen getreten zu sehen; erst während der Revolution betrat er London als Flüchtling wieder. Schon vor der Londoner Katastrophe hatte er angefangen, seine Talente vor ganz Europa zu entfalten: Wien, Neapel, Turin, Lissabon, Mailand und andere Orte waren die Schauplätze seiner nicht nur für die Zeitgenossen, sondern zum Theil für die folgenden Generationen bedeutsamen persönlichen Wirksamkeit, denn fast in allen Hauptstädten Europa's datirt der dauernde Bestand eines Balletcorps von der Periode seiner Leitung. Ohne Zweifel die glänzendste Zeit seines Lebens war sein Aufenthalt in Stuttgart am Hofe des Herzogs Karl Eugen von Württemberg. Noverre, dessen Verdienste bereits von ganz Europa anerkannt waren, setzte seinen Stolz darein, in Stuttgart ein Institut zu schaffen, das mit der Großen Oper in Paris wetteiferte, denn diese hatte ihn noch immer nicht in ihre Mitte berufen. Das gelang ihm für eine Zeit lang vollständig; Paris wurde von dem Stuttgarter Geschmack dominirt, der große Vestris kam nach Württemberg, um die neuen Ballette zu studiren, und die Pariser Oper ließ ihre Kostüme in Schwaben anfertigen. Obwol der Herzog sich bekanntlich selbst in die Geschäfte der Intendanz mischte und die Schönheit der Künstlerinnen sein Interesse oft mehr fesselte als ihr Talent, so behauptete

Et recouvrant par lui leur antique éloquence,
Les gestes et les pas apprirent à parler. Imbert.

Jean George Noverre.

doch Noverre (und beinahe er allein von der ganzen Stuttgarter Regie) seine Stellung den despotischen Launen gegenüber durch das Gewicht seines Rufes und durch seine damals zu ihrer Vollendung gelangten Fähigkeiten nicht nur vollständig, sondern er genoß sogar unter den Künstlern und Künstlerinnen eine so große Autorität, daß er sie ungeahndet mit der rücksichtslosesten Rohheit behandeln konnte. Auf die rosenfarbene Laune eines Despoten gegründet, ging das glänzende Stuttgarter Institut mit dieser zu Grunde. Noverre erlebte seinen allmählichen Verfall nicht, denn durch den Einfluß der Dauphine Marie Antoinette ward er endlich als erster Balletmeister an die Große Oper (Académie royale de musique) zu Paris berufen, ein Kunstinstitut, das durch einen ungeheuern Regierungszuschuß heute noch wie damals im Stande ist, dem durch die Zeitideen depravirten, aber auch dem durch sie geläuterten Geschmack eine unerschütterliche konservative Haltung entgegen zu setzen. Noverre fand seine Ideen hier bereits zur Herrschaft gelangt und er hatte seitdem wenig mehr zu thun, als auf seinen Lorbern auszuruhen. Doch war ihm eine schwere Prüfung vorbehalten. Während der Revolution mußte er erleben, daß die Académie royale de musique durch das Entziehen des Zuschusses zur Unbedeutendheit herabsank und sogar von den damaligen Machthabern als die hervorragendste aristokratische Belustigung mit einem gewissen Haß behandelt, daß sie mit Spott und Verachtung überhäuft wurde. Weniger von persönlicher Verfolgung gedrängt als aus Abneigung gegen die neue Zeit, welche die Große Oper unter die Füße trat und die Vorstadttheater zu Dutzenden aus dem Boden springen ließ, zog sich Noverre nach Stuttgart, endlich nach London zurück. Als er Paris wieder sah, gelangte er nicht wieder zu persönlicher Bedeutung. Moderne Ideen, die

Weg mit den liebängeldnen Grimassen, um euch ganz den Empfindungen, den ungekünstelten Reizen und dem Ausdruck zu überlassen!

Die französische Tanzkunst.

auch auf dem Gebiete der Tanzkunst aus der allgemeinen Bewegung hervorgegangen waren, hatten Noverre in den Hintergrund gedrängt. Noverre starb als Ritter des päpstlichen Christusordens zu St. Germain en Laye am 19. November 1810.

Noverre's Bedeutung beruht auf seiner persönlichen Wirksamkeit auf allen großen europäischen Bühnen des vorigen Jahrhunderts und auf seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Seine Werke erschienen gesammelt Petersburg 1803—4. 4 Bde. 4°. Ohne Zweifel war er ein Mann von feinem Geschmack. Viele seiner Abhandlungen über einzelne Zweige der theatralischen Künste sind allerdings heute durchaus ungenießbar (allenfalls die Observations sur la construction d'une nouvelle Salle d'Opéra, zuerst Paris 1781, wären von diesem Urtheile auszunehmen), aber es bleiben als noch immer werthvoll, ja, als noch immer unerreicht zu nennen jene berühmten Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier. Paris 1807. (Erste Auflage Lyon 1760, deutsch von Lessing und Bode, Hamburg und Leipzig 1769). Sie sind die Dokumente seiner schöpferischen Thätigkeit, die Rechtfertigung seiner Reformen und die Vertheidigung seiner für jene Zeit ziemlich kühnen, aber von fabelhaftem Erfolge gekrönten Leistungen.

Die Lettres sur la danse haben ihren Werth bis heute noch nicht verloren, ja sie sind eigentlich ohne Konkurrenz geblieben. Dies verdanken sie zunächst dem feinen praktischen Verstande, der bei aller Ueberschwenglichkeit der Redensarten das ganze Buch gleichsam durchtränkt. Ueberall ist die Technik der Kunst, ja man möchte sagen das Handwerk derselben die Hauptsache; Tänzer und Balletmeister finden Winke und Bemerkungen, die sie kaum durch eine lange Praxis gewonnen hätten, wenn sie selbständig zu

Befleißiget euch einer edlen Pantomime, vergesset nie, daß sie die Seele eurer Kunst ist;

Jean George Noverre.

denselben gelangen wollten; sie finden Regeln auf einem Gebiete, wo noch scheinbar Alles regellos, wo scheinbar das Talent darauf angewiesen ist, sich seinen eigenen Weg zu bahnen. Noverre steht mitten in der Sache, er ist ein gebildeter, aufmerksamer Lehrer und wenn ihm auch das Bewußtsein der ästhetischen Prinzipien abgeht, so hat er wenigstens überall die Tendenz, dem Tänzer das Bewußtsein seiner selbständigen Wirksamkeit zu verschaffen. Noverre hat freilich in seiner Technik des Bühnentanzes zuweilen geirrt, aber diese Irrthümer sind eben so selten als leicht zu entschuldigen, denn er selbst hat ja erst die Technik gebildet und ihm wurde ein unendlicher Wust von Unsinn überliefert, den er nur allmählich beherrschen und sichten lernen konnte. Die beiden ziemlich in der Zeit aus einander liegenden Ausgaben seiner Lettres (1760 und 1807) geben Belege genug dafür. Wie er selbst sich namentlich von den technischen Quälereien allmählich löste, zeigt u. A. jene Verkettung von Schritten, die nach acht Takten, bei dem zweiten Viertel, im Dreivierteltakt endigten, eine Tour de force, bei welcher auch der figurant den gebildeten Tänzer zu Tode hetzen kann und die erst seit seinem Stuttgarter Aufenthalt — dem Noverre überhaupt sehr große Fortschritte verdankt — aus seinem Systeme und damit von der Bühne verschwand.

Noverre's Lehrmethode hatte etwas Rauhes; er behandelte Schüler und Schülerinnen nicht nur grob, sondern oft ziemlich handgreiflich. Die Stelle der Tänzer im Tableau pflegte er durch Hinspucken zu bezeichnen und die ihm untergebenen Künstler überhaupt mit einer jetzt in diesen Kreisen unerhörten Unhöflichkeit zu behandeln. Daß auch er mit Künstler-Eitelkeit, mit Stolz und ungerechtfertigtem Hochmuth zu kämpfen gehabt haben wird, ist nicht zu bezweifeln; ob aber seine Methode dabei die beste gewesen,

bringt Geist und Verstand in einer Pas de deux; Anmuth bezeichne den Gang desselben und das Genie ordne jede seiner Stellungen.

Noverre.

Die französische Tanzkunst.

bleibt zweifelhaft. Wie oben bemerkt, ist er wol nicht lange als ausübender Künstler thätig gewesen; übrigens litt er schon frühzeitig an einem Fußübel. Der Künstlerneid verfolgte ihn jedoch bis auf ein Gebiet, wo er unantastbar erscheint: die Autorschaft seiner Werke wurde angefochten, und J. L. Schröder, der in Stuttgart Noverre's Ballette sah, erhielt von Gardela, dem Bruder der ersten Tänzerin und herzoglichen favorite, die Auskunft, daß seine Abhandlungen und Ballette einen unbekanntem Abbé zum Verfasser hätten, der ihn überall hin begleitete und auch in Stuttgart bei ihm lebte. Es ist nicht unmöglich, daß Noverre die Feder eines Gelehrten benutzt hat, aber wie gering der Antheil desselben gewesen ist, muß Jeder erkennen, der sich die Mühe nimmt, diese Abhandlungen oder auch nur die Programme zu studiren, — sie verrathen bis in die geringsten Details einen Bühnenverstand und namentlich eine orchestrische Kenntniß, die kein Gelehrter damals, am wenigsten ein unbekannter französischer Abbé, besessen haben kann.

Dauberval. Das pantomimische Ballet wurde von Noverre's Nachfolgern Gardel und Dauberval mit vielem Glück weiter ausgebildet und zur Vollkommenheit gebracht. Besonders war es Dauberval, der Schüler Noverre's, der durch seine Kunstschöpfungen auf diesem Gebiet, den Intentionen seines Meisters getreu, Erfolgreiches leistete. Als Direktor des Theaters in Bordeaux (1785—1791) setzte er seine reizenden Ballets *la Fille mal gardée*, *le Déserteur*, *l'Épreuve villageoise* und *Télémaque in Scene*, von denen allein die Rolle des Mentor im *Telemach* genügt haben würde, ihm den ersten Rang unter den Ballet-Kompositenurs anzuweisen.

Dauberval war ein geistreicher, feiner und ausgezeichnete Mime, der Alles der Natur und wenig seinem berühmten Meister verdankt, wie dieser selbst eingesteht.

Siehe, wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare
Drehen! Den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.

Jean Bercher, genannt Dauberval.

Seine Pantomimen waren der vollkommenste Typus des Theater-Ballets und er trat mit ihnen, die gewöhnlich eine einfache, ländliche Handlung darstellten, siegreich gegen das alte Vorurtheil der großen Feen- und mythologischen Ballette auf. Aber auch sein Geist, sein Tact und seine Feinheit waren erforderlich, um seinen Balleten Erfolg und Geltung zu verschaffen, die nach seiner Zeit nur sehr mittelmäßig aufgeführt worden sind.

Jean Bercher, genannt Dauberval, mit dem Beinamen „le Prévillle de la danse“, wurde den 19. August 1742 zu Montpellier geboren. Er war erster Tänzer und Balletmeister der Großen Oper in Paris, wurde aber durch wiederholte Zwistigkeiten und Theaterintriguen gezwungen, sich unter den Befehl des Balletmeisters Gardel des Ältern zu stellen, worauf er seinen Platz an der Oper aufgab und diese mit einer Pension von 3500 Livres verließ. Er ließ sich nun in Bordeaux nieder, von wo aus er häufig Reisen nach Paris und London unternahm. Uebrigens erfreute er sich einer ausgezeichneten Gesundheit, welche er seiner Leidenschaft für die Jagd zuschrieb. Im Alter von 55 Jahren war er noch so schlank und leicht wie eine Feder, und wenn er seine Werke einübte, begegnete es ihm oft, daß er sein Alter vergaß und die Schritte mit einer Kraft und Gewandtheit ausführte, die die jungen Tänzer in Erstaunen setzte. Er starb in Tours am 14. Februar 1806 im Alter von 64 Jahren auf einer Reise von Paris nach Bordeaux.

Seine Ballette, von denen einige sich sogar bis heute erhalten haben, wurden auch bei seinem Leben mit einigen Veränderungen auf dem Theater der Opéra in Paris aufgeführt und gaben Veranlassung zur gegenseitigen Beschuldigung des Plagiats zwischen Dauberval und Gardel dem Jüngern. Letzterer brachte im Jahre 1800 auf dem

Seh' ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?

Die französische Tanzkunst.

Théâtre de la République et des arts in Paris sein berühmtes Ballet la Dansomanie zur Aufführung. Dieses Werk, in dem der wirkliche Tanz schon durch die Handlung eine Hauptrolle spielt, machte die ungeheuerste Sensation und erlebte mehrere hundert Vorstellungen. Mit ihm wurde dem mythologischen Ballet vollends ein Ende gemacht, und die neue Gattung errang, trotz des Eifers der Enthusiasten für das alte Genre, einen glänzenden und bleibenden Sieg.

In der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts hat die Kunst des scenischen Tanzes entschieden keine Fortschritte gemacht. Mehr noch als im Schauspieler und in der Oper ist man im Ballet auf Abwege gerathen. Der Kunstanz der her austretenden Tänzer und Tänzerinnen ist fast ausdruckslos und zum widerwärtigen Kunststück herabgesunken, welches das Schwierige mit dem Schönen verwechselt; dies führt nothwendig zur häßlichen Verrenkung, in dem die Beleidigung der Anmuth durch den Kitzel der Entblößungen entschädigt werden soll. Einzelne hochbegabte Tänzerinnen, wie Fanny Elser, Lucile Grahn und noch neuerdings Adele Granzow, konnten den Verfall der Tanzkunst nicht aufhalten, da ihnen das Bewußtsein der ästhetischen Prinzipien sowie die historische Wissenschaft ihrer Kunst abging. Von Jean François Coulon (gestorben 1836), der 20 Jahre hindurch als erster Professor der höheren Tanzkunst an der Großen Oper in Paris mit eminentestem Erfolge wirkte, bis auf seine Schüler Hoguet und Taglioni herab, hatte kein Balletmeister eine Ahnung von einer gründlichen historischen Detailwissenschaft der Tanzkunst. Gleichviel in welchem Jahrhundert das Ballet oder das Divertissement spielt, ob bei den Assyrern unter Sardanapal oder in Paris zur Zeit der Bartholomäusnacht: immer wird in gleicher Weise battirt und pirouettirt. Erst eine neue Generation von Tänzern, die sich nicht an

Schlingen im Mondlicht dort Elfen den luftigen Reih'n?
Schiller.

Lucile Grahn.

den in den Ballettschulen traditionell überkommenen Fußspitzenpromenaden, dem Bilden eines stumpfen Winkels mit den Beinen oder dem Stehen auf einer Zehe begnügt, kann den Tanz wieder zu Ehre und Ansehen bringen.



Lucile Grahn im Ballet „die Willis“.

Hat doch auch der Charakter des Tanzens auf der Bühne sich nach und nach gründlich verändert, und ist die Art und Weise, wie bis in die dreißiger und vierziger Jahre

Sie tanzte, wie die Natur den Menschen zu tanzen gebietet: ihr ganzes Wesen war im Einklang mit ihren Pas, nicht blos ihre Füße, sondern ihr ganzer Leib tanzte.

Die französische Tanzkunst.

getanzt wurde, grundverschieden von der, wie sie schon 1850 sich herausgebildet hatte, um in steigender Verwilderung, aller Aesthetik Hohn sprechend, als höherer Akrobatismus noch heute zu herrschen. Während die alte Schule den Accent auf die Attitüden, die s. g. „belles poses“, und das Aplomb legte, ist man jetzt schon mit einer weit untergeordneten und künstlerisch nichts bedeutenden Fertigkeit, dem schnellen Hin- und Herwerfen der Glieder, zufrieden. Auch fehlte den neueren Tänzerinnen (mit Ausnahme der leider zu früh verstorbenen Adele Branzow) der Funke höherer Begabung; unsere Ballettänzerinnen tanzen eigentlich nur mit den Beinen. Ihre Pantomime ist gewöhnlich, ihr Gesicht, alles Ausdrucks unfähig, zeigt das stereotype Lächeln einer Maske. Die genialen Künstlerinnen aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts: Marie Taglioni die Aeltere, Fanny und Therese Elsler, Lucile Grahn, Carlotta Grisi und Fanny Cerrito boten weder die heute üblichen trivialen Sprünge, welche mit herausfordernder Geberde und pantomimisch ausgedrücktem „Là“ vor der Rampe endigen, noch fingen ihre Kleider oben zu spät an, um unten zu früh aufzuhören. Die Kostümbilder einer Elsler, Grahn u. s. w. sind durchaus sittig; jedes niedrig-sinnliche Element war fern gehalten. Die Tanzkunst griff auch beständig in das Gebiet der Pantomime hinüber. Aufgaben wie Nelva in Scribe's Melodram, die Bajadere in Auber's Balletoper „Der Gott und die Bajadere“, Fenella in der „Stummen“, Gisella in den „Willis“, und ähnliche charakteristisch-dramatische Partien, in denen sich diese Tänzerinnen mit Vorliebe bewegten, schlossen geistloses Gehüpf aus und zwangen zu sinnvoller, lebenswarmer Darstellung. Zustände, Konflikte und Ideen wurden durch eine kunstreich ausgebildete Mimik anschaulich gemacht; der Tanz war das zu schönem Gliederspiel verkörperte Wort.

Das Ballet ist, wie jetzt die Sachen stehen, eine Liebhaberei für Feinschmecker. Nichts weiter! August Lewald.

Aufschwung in der Tanzkunst.

Mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts verlor sich auch der Geschmack der Franzosen an ihren edlen und ernstesten Gesellschaftstänzen. Bonnet klagt darüber, daß schon seit der Vermählung des Herzogs von Burgund der Tanz immer mehr an Anstand und Grazie verliere und seinem Untergange unvermeidlich entgegenlaufe. Er sagt, zu seiner Zeit (1723) habe man von all den Tänzen, welche den Zweck hatten, die schöne Haltung des Körpers, sowie die anmuthsvollen Bewegungen desselben dem Auge darzustellen, nichts mehr gesehen. Die jungen Hofleute hätten an ihrer Stelle die Contretänze eingeführt, in denen weder Ernst noch Würde, oder gar der Adel der alten wieder zu erkennen seien, so daß man auf den Hofbällen in der Folge nur noch Schauspielertänze werde aufführen sehen. „Das zielt Alles auf die Zerstörung der alten ernstesten Sitten, und bestätigt gründlich die Vorwürfe, die man den Franzosen ihrer wechselnden Launen halber macht, da sie in diesen, wie in vielen anderen Dingen, das Gute und Nützliche dem Vergnügen und der Neuheit opfern.“ — Mit dem Verschwinden der Courante, die das wahrhaftige Ideal der steifen altfranzösischen Grazie war, und der Menuet, die sich schon in leichteren Formen bewegte, trat der Tanz in ein neues Stadium seiner Entwicklung. Die englischen Kolonnentänze, die in schnellem Tempo und mit hüpfenden Schritten ausgeführt werden mußten, nahmen zuerst die Stelle jener alten, Jahrhunderte lang beliebten Tänze ein. Der Geschmack wechselte von nun an schneller. Nachdem man das majestätische Tempo aufgegeben und den langsamen Dreivierteltakt mit dem Zweivierteltakt im Allegro vertauscht hatte, entstand die Quadrille, die in der Form und im Reichthum der Figuren den alten Tänzen überlegen war, in der Ausführung aber hinter jenen zurückstand, weil das lebhafteste Tempo und die

Bientôt on ne vit plus que danses triviales,
Terpsichore imita les postures des halles.

Berchoux.

Die französische Tanzkunst.

unzähligen Variationen des Tanzes den Mangel an Grazie bei den Tänzern weniger sichtbar machte. Doch auch sie mußte dem Zeitgeschmack weichen und dem Contretanz das Feld räumen.

Kein Tanz hat so viele Entwicklungsphasen durchgemacht als die Quadrille française, unser heutiger Contredanse. Der Name kommt zuerst in den Anhängen der feuillet'schen Choregraphie (1700) vor, als ein von Pécour komponirtes und dem Zeitgeschmack völlig entsprechendes Pas de deux, welches nach einer im $\frac{6}{4}$ Takt geschriebenen fröhlich hüpfenden Gigue ausgeführt wurde. Bald darauf pflegte man gewisse Ensembledänze in den Balleten mit diesem Namen zu bezeichnen, welche in Bewegung und Ausdruck dem Charakter und der Handlung des Stückes entsprachen. So erzählt Noverre in seinen Lettres sur la danse (1760), daß sein Ballet „Amor als Korsar“ mit einem edlen Contretanze geschlossen habe. Von seinem spanischen Ballet „Der Eifersüchtige ohne Nebenbuhler“ sagt er ferner: „Nach verschiedenen besonderen Pas, welche Lust und Freude malen, wird das Ballet mit einem allgemeinen Contretanze geschlossen.“ Wir begegnen hier dem Namen zu verschiedenen Malen, ohne indeß unserm heutigen Gesellschaftstanz auf der Spur zu sein. Dieser wird einem englischen Tanzmeister zugeschrieben, der denselben 1710 in Frankreich einführte und ihm den Namen von dem englischen Countrydance — ländlicher Tanz — gab. Doch mußte er wieder erst von Rameau 1745 in dem Ballet les Fêtes de Polymnie als Ensemble-tanz eingeflochten werden, und als solcher, dem Geschmack der Pariser entsprechend, den allgemeinsten Beifall erhalten, um in den Salons heimisch zu werden und später auch in den Tanzlokalen des Volkes Eingang zu finden. Vielleicht hat auch der englische Transponent des Tanzes

Alle Weisen kenn' ich ja,
Kann sie pfeifen und singen;

Der Contretanz.

die Wiedergabe des „Country“ durch „Contre“, wegen der Gegenüberstellung der Tänzerpaare, für ganz rathsam und naheliegend gehalten. Aber den ländlichen Charakter lassen die Namen der noch jetzt gebräuchlichen Figuren klar durchschimmern: *lété*, der Sommer, *la poule*, die Henne, *la pastourelle*, das Hirtenmädchen, und selbst *le pantalon*, die (den Tanz eröffnende) Hosentour, Bezeichnungen, deren Sinn das Landleben unzweideutig zum Hintergrunde hat.

Die Melodien der Contretänze hatten bei ihrem Entstehen alle einen besonderen Namen. Um die Zahl der Figuren-Kombinationen zu verringern, die bei jedem Contretanz wechselten, wählte man endlich sechs dieser Melodien aus, die am geeignetsten erschienen, und exekutirte die Contretänze in Quadrillen vereinigt. Die Quadrille bestimmt die Ordnung der Figuren. Die Melodien, aus denen sie besteht, haben sämmtlich ihren Charakter. Die Quadrille ist auf diese Weise eine Sonate von fünf Stücken von verschiedenem Charakter geworden. Als man die Quadrille auf diese Weise organisirte, gab es Lieblingscontretänze, welche *le pantalon*, *lété*, *la poule*, *la tréni*s und *la pastourelle* hießen. Da die Melodien dieser Contretänze als Grundformen gewählt wurden, so erhielten sie deren Namen, die auch allen neuen Stücken gegeben wurden.

Während die französische Quadrillenmusik mehr an die schlichtere Weise des alten Contretanzes erinnert, hat Strauß aus den sechs Abtheilungen eben so viele kleine Charakterstücke gemacht, wo zwischen 1, 3 und 6 und zwischen 2, 4 und 5 eine gewisse Verwandtschaft durchklingt, so daß jene die rauschenderen und auch glänzenderen, diese die einfacheren sind, jene eine breitere Melodie haben, diese mehr aus raschen, kurzen Melodiefiguren zusammengesetzt zu sein pflegen.

Schon ist es mir, als wär' ich da,
Wo sie hüpfen und schweben und springen.

Die französische Tanzkunst.

Le pantalon
De Toinon
N'a pas de fond.

Diese Verse wurden mit einer sehr alten Contredanse-Melodie improvisirt. Das Liedchen gefiel und ging selbst in die Salons über.

Der Contretanz verlor seinen ersten Namen und Jedermann verlangte le pantalon, indem man so die Melodie des Tanzes mit den ersten Worten des Liedes bezeichnete. Endlich gab man die Melodie und das Lied auf, aber die Figur von le pantalon blieb.

Ein 1800 berühmter Contretanz, „le pas d'été“, mußte auf eine ganz eigenthümliche Weise getanzt werden. Es gehörte Grazie und Lebendigkeit dazu, er konnte deshalb nur von Virtuosen ausgeführt werden, die ihn lange zusammen geübt hatten. Deshalb mißfiel er auch bald Denen, die ihn nicht mittanzen konnten, sie bildeten die Mehrheit, und das pas d'été wurde von den Bällen verbannt. Der Name blieb jedoch und hat sich bis heute erhalten.

Im Jahre 1802 erschien ein Contretanz von Julien, dessen zweiter Theil mit einer Nachahmung des Hühnerschreies begann. Die Figur dieses Contretanzes war neu und hübsch und man nahm sie allgemein an; der Name blieb, um alle Contretänze zu bezeichnen, welche nach den Figuren der poule geschrieben wurden, obgleich ihre Melodie mit dem Gluck! Gluck! nichts gemein hat.

Trenitz war ein ausgezeichnete Tänzer, der um das Jahr 1800 die Figur des Contretanzes erfand, welche noch jetzt seinen Namen führt. Tausende von Melodien sind nach dieser Kombination von Pas gemacht worden, aber keine ist der ursprünglichen gleichgekommen. Sobald Trenitz tanzte, drängte sich Alles in seine Nähe, man stieg auf Stühle und Bänke, um ihn zu sehen und zu bewundern.

Und wem das nicht behaget,
Der seh' dem Tanze zu ;

Der Contretanz.

La pastourelle wurde so genannt wegen der einfach ländlichen Melodie und der Begleitung nach Art der VillanelLEN (Hirtentänze).

Der Name finale, wie man den Contretanz nennt, welcher die Quadrille beschließt, bedarf keiner Erklärung.



Contretanz (3. Figur).

Im ersten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts verschwanden die so lange beliebten Contretänze plötzlich aus den Tanzsälen, um der lebhaften Ecossaise wieder Platz zu machen, die übrigens schon weit früher, mit Zugrundelegung eines schottischen Nationaltanzes, von französischen

So mag er's Herz behalten,
Dazu auch ganze Schuh'.

Wilhelm Müller.

Die französische Tanzkunst.

Balletmeistern für das Theater umgestaltet und in den Salons eingeführt, dann aber lange Zeit wieder vergessen war. Man denke sich in ihr, wie in der Anglaise, alle Herren neben einander stehend in einer endlosen Reihe und ihnen drei bis vier Schritte gegenüber die Damen. Das oberste Paar mußte irgend eine Figur ausführen und sich alle Paare entlang hinabquälen in allerlei gefährlichen Evolutionen (Schubkarrenfigur, Triumphpfortenfigur u. s. w.), worauf es endlich unten athemlos ankam und das zweite Paar ganz das Nämliche nachmachte. Man tanzte, um zu schwitzen, wie jener Engländer, der dreimal nach einander eine sehr große und starke Dame engagirte. „Est ce pour épouser, Monsieur?“ fragte ihn die Tante des Mädchens. „Oh no!“ entgegnete der Gentleman, „c'est pour transpirer!“

Mehr als Kuriosität tanzte man auch wol noch Menuet, besonders wenn sich Tänzerinnen fanden, welche das feierliche Schweben, Heben und Senken recht grazios ausführen oder gar die Umdrehung balletmäßig auf der Fußspitze zu machen verstanden.

Aus der unendlichen Menge der im Laufe der Zeit entstandenen und wieder vergessenen Contretänze wurden dann die noch jetzt beliebten fünf Nummern ausgewählt und in ihrer heutigen Reihenfolge seit dem Jahre 1821 bekannt, wo man sie zum ersten Male bei Hofe in Berlin tanzte, und der namhafte königliche Balletmeister Albert Lauchery sie in Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen mittheilt.

Wie wenig indessen gegenwärtig auf eine regelrechte Ausführung dieses Tanzes gegeben wird, sehen wir täglich auf unseren Bällen, wo die Tänzer oft ganz plan- und ziellos umherschurren und an einander vorbeischießen, ohne sich um die zur Quadrille ganz genau vorgeschriebene

Aber wie süß,
Wo gleich mensurlich treten
Nur Melodie die Füß.

Fischart.

Die germanischen Rundtänze.

Musik zu kümmern, und entweder mit einem ungeheuern Selbstvertrauen zum Tanz antreten, ohne eine Idee von den Figuren desselben zu haben, oder mit einer schauerlichen Bläsurtheit tanzen, als wenn sie mit ihrem Geiste nicht minder als mit ihren Beinen völlig erhaben ständen über der Idee des Tanzes. Das giebt dann den meisten Gesellschaften in den Contretänzen das Ansehen eines in die Flucht geschlagenen Heeres, welches trotz dem Heisereschreien des Kommandanten und den Signalen der Musik ohne Ziel und Takt umherrennt.

So lange waren die von Frankreich adoptirten Tänze fast alle französischen Ursprungs oder doch von französischen Tänzern bearbeitet, nun aber machte sich eine ganz eigenthümliche Erscheinung geltend. Bisher tanzte man nur Tänze, die von einem oder mehreren Paaren in bestimmten Figuren ausgeführt wurden. Der Herr berührte seine Tänzerin entweder gar nicht, oder doch nur bei den äußersten Fingerspitzen. Mit dem 19. Jahrhundert aber tritt eine vollständige Umwälzung, eine ganz unerhörte Veränderung in die gesellschaftliche Tanzkunst der Franzosen ein. Die von der gebildeten Welt bisher verachteten Tänze des Volks, und zwar des deutschen Volks, der Landbewohner, fingen an, den Kunsttänzen der französischen Schule bedenkliche Konkurrenz zu machen. Die germanischen Rundtänze, jene Art von Steeple-Chase, in welchem man athemlos und mit dem Schwindel im Kopf wieder an der Stelle anlangt, von welcher man ausgerannt ist, liebt der Franzose eigentlich bis heute noch nicht; sein Tanz ist die Quadrille, das vis-à-vis, in welchem er zugleich alle seine Empfindung und Genialität in der Mimik und Gestikulation an den Tag legen kann. Aber dennoch geschah es, daß dem deutschen Rundtanz, der bisher von französischen und deutschen Meistern gar nicht als Tanz geachtet und

Reiche das Händchen, das weiche Händchen mir,
Auf meine Schulter lehne dein blondes Haupt,

Die französische Tanzkunst.

betrachtet wurde, ein bedeutender Platz neben dem Figurentanz eingeräumt werden mußte.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts verpflanzte sich der Galopp (eine deutsche Erfindung mit französischem Namen für Rutscher), wie früher der idealisirte Walzer (Allemande), nach Frankreich. Die Allemande, die mit ihrer wiegenden, melodienreichen Musik, in der Einfachheit des Tanzschrittes, in der Verschlingung und Entwicklung der Arme und in dem langsamen Walzertempo den Charakter der deutschen Nation darstellt, wie er dem Auslande erscheint, wurde schon im Mittelalter, natürlich einfacher, und dann wieder zur Zeit der Regierung Ludwig's XIV. mit Benutzung national-deutscher Motive von der französischen Tanzkunst erfunden und stammt in der Musik aus dem Elsaß. Ihre Einführung am Versailler Hofe sollte eine Art von künstlerischer Einverleibung der damals eben neu erworbenen und nun glücklich von Deutschland wieder zurückeroberten Provinzen sein. Sie ist unstreitig einer der schönsten, aber auch zugleich schwierigsten Tänze, weniger in Betreff ihrer Figuren, die in Einfachheit mit der Courante wetteifern könnten, als in Hinsicht der dabei zu entwickelnden Grazie in Haltung des Oberkörpers und in der anmuthigen Wendung und Verschlingung der Arme. Die Tanzenden stehen paarweise oder im Kreise hinter einander, oder auch zwei Tänzer, jeder zwischen zwei Tänzerinnen, einander gegenüber. Die Musik war anfänglich im $\frac{2}{2}$, später zuweilen auch im $\frac{3}{4}$ Takt geschrieben, und der Tanzschritt bestand aus drei sogenannten pas marchés, die stets geschliffen, bald vorwärts, bald zurück getanz't wurden. — Im Anfange der ersten Kaiserregierung wieder auf die Bühne gebracht, gefiel die Allemande in Paris so außerordentlich, daß sie lange Zeit hindurch fast nach jedem Zwischenakt getanz't werden mußte.

Ein anderer Tanz der Kaiserzeit, vor dessen kühnen

Und stürzen, o Maid, wir vereint uns
In den fröhlichen Strudel des Tanzes.

Der Cancan.

Stellungen und Gruppen die alte Etikette zurückschauderte, war der Shawltanz, der gewöhnlich von einer geraden Anzahl junger Mädchen ausgeführt wurde. Man tanzte ihn häufig derart, daß ein decentes Auge seinen Unblick unmöglich zu ertragen vermochte. Nicht ohne Grund



Contretanz auf den öffentlichen Bällen in Paris.

flagten damals auch die Pariser Tanzmeister, die früher die Tonangeber der Welt waren, daß in der Kaiserzeit, durch die vielen Fremden, namentlich durch die Deutschen, die Zierlichkeit des französischen Contretanzes verdorben und die Barbarei des schottischen Tanzes, des schnellen Walzers und Hopswalzers der reinen französischen Tanzkunst aufgedrungen werde. Das war ein bedenkliches Symptom. Auch der Hof Ludwig's XIV. hatte

Im Wirbel fliegen, fliegen wir leicht dahin,
Indem wir kosten des Schwindels Trunkenheit ;

Die französische Tanzkunst.

Scharen vornehmer Fremden nach Paris gezogen, aber sie hatten dort nicht den Tanz verdorben, sondern umgekehrt nach der französischen Pfeife erst recht tanzen gelernt.

Zur Zeit des ersten Kaiserreichs stand der Tanz in Frankreich in so großem Ansehen, daß man die früher ohne Erfolg versuchte Einführung der öffentlichen Bälle in Paris jetzt beim Publikum durchzusetzen vermochte. Auf ihnen aber war der methodische Salontanz allein an der Tagesordnung, und der Cancan, wie alle jene wahnfinnigen Tänze ähnlicher Art, welche heute auf den Pariser Bällen dominiren, zur Zeit noch unbekannt. Dagegen begann seit dem Jahre 1808 bei den Tanzbelustigungen der Vornehmen die lange anhaltende Liebhaberei an Charaktertänzen. Die Hauptsache bei diesen Vergnügungen waren neben dem Tanz auch die kostbaren Kostüme. Man war in der Wahl und Erfindung von Motiven zu nationalen und charakteristischen Quadrillen unerschöpflich; man tanzte spanische, altfranzösische, orientalische oder Phantasietänze, auf deren Einübung man täglich mehrere Stunden verwandte. Der Tanz war ein Studium, das man unter Leitung eines tüchtigen Tanzmeisters mit allem Ernst betreiben mußte, um in den Quadrillen und in den graziösen, aber schnell beweglichen Gavotten nicht hinter den Anforderungen der Kenner zurückzubleiben. Dessenungeachtet aber war auch dem Tanz, wie vielen anderen gesellschaftlichen Erscheinungen des ersten Napoleonischen Zeitalters, der Stempel des Manierirten und Geschmacklosen aufgedrückt.

In den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts war ein Ohr für die feineren rhythmischen Schattirungen der Tanzmusik fast gar nicht mehr vorhanden. Niemals hat man sich durch rhythmisch flachere Tanzweisen anregen lassen, als die jener Walzer, Ecoeffaisen u. s. w., welche

So fliegen die Tanzen zum Himmel
Ruhig auf ausgebreiteten Flügeln.

Correnzo Stecchetti.

Der Cotillon.

man in den zwanziger Jahren tanzte. Das Ohr für die feineren Abstufungen der „Tanzbarkeit“ im musikalischen Rhythmus war damals förmlich verdunkelt und eingeschlafen, und es ist ein bedeutsamer Wink für den Kulturhistoriker, sagt Riehl, daß der Sinn für die feinere Tanzrhythmik zu ersterben begann zur Zeit der französischen Revolution, und sich in den rauhen Tagen des Napoleonischen Weltsturms und dem nächstfolgenden Jahrzehnt am gründlichsten erloschen zeigte, während im Zeitalter Ludwig's XIV. das Ohr für die Feinheiten der Tanzrhythmik am allgemeinsten und höchsten ausgebildet erscheint. Um damals im Tanzsaal zu unterscheiden, ob eine Courante aufgespielt wurde oder eine Menuet, ob eine Gavotte oder eine Bourrée, dazu gehörte eine Schärfung des rhythmischen Instinkts, von der wahrlich wenig mehr übrig geblieben ist bei unseren tanzenden jungen Leuten, die oft sich noch besinnen, ob das ein Walzer oder Galopp ist, was ihnen die Musik eben mit dem rhythmischen Dreschflegel in die Ohren paukt.

Aus der Zeit der Geschmacklosigkeit in Tanz und Tanzmusik, den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, stammt eine Erfindung, die den für jene Zeit äußerst charakteristischen Namen Cotillon (Unterrock) führt. Der Name ist indeß bedeutend älter als die Erfindung, denn er kommt schon in einem altfranzösischen, neu aufgewärmten, dem deutschen „Großvater“ verwandten Tanz vor, bei dem ein Tänzer vortanzte, unter Begleitung eines Gesanges, dessen jedesmaliger Refrain also lautete:

„Ma commère quand je danse,
Mon cotillon va-t-il bien?“

Darauf wurde unter dieser Benennung eine Art französischer Quadrille verstanden, und schließlich übertrug man

Der Jugend erschließt sich die ganze Wonne des Daseins einzig
beim Tanz. Ludwig Band.

Die französische Tanzkunst.

den nicht gerade poetischen Namen auf ein Gesellschafts-
spiel in Tanzform, das noch heute auf unseren Bällen den
Beschluß macht und stark an die naive Zeit der Pfänder-
spiele erinnert. Sehr beliebt waren früher Couren wie
die folgende: Das erste Paar faßte ein Schnupftuch an den
beiden Endzipfeln und hielt es, nachdem viel über die rich-
tige Höhe debattirt worden, einem Herrn zum Ueber-
springen vor. Dieser setzte nun mit einem fürchterlichen
Ansatz über die Barrière, worauf er das Recht erhielt, mit
der Dame zu tanzen. Oder: die Dame stellte sich mitten
in den Saal, alle Herren versammelten sich um sie; plötzlich
warf sie ihr Schnupftuch in die Höhe, und der Glückliche,
der dasselbe erhaschte, walzte mit der Dame fort. Der
ganze Reiz dieses Tanzes, der Gustav Freytag in seinem
„Soll und Haben“ zu einer glänzenden Apologie desselben
Veranlassung gab, liegt in der Freiheit, daß jede Dame
sich selbst den Tänzer, den sie, gleichviel aus welchem Grunde,
bevorzugt, aus der Menge der übrigen herauswählen darf,
und in der dadurch gespannten Erwartung, wen diese oder
jene Dame zu einer Extratour auffordern wird.

Uebrigens kann man behaupten, daß die meisten in
unseren Salons zur Ausführung kommenden Arten von
Tänzen ihrer Abstammung nach National- und Volkstänze
sind, aus denen freilich manche wesentliche Elemente aus-
gesondert wurden und deren Formen mancherlei Umgestal-
tungen erfuhren, wodurch sich denn ihr ursprünglicher oder
eigentlich nationaler Charakter abschwächte und mehr oder
weniger verwischte. Der Gesang eigenthümlicher National-
lieder beim Tanz fiel schon von vorne herein weg, aber
auch sonst noch modifizierte man die Tänze bedeutend, wie
wir an Polonaise, Cracovienne und Mazurka sehen,
von denen namentlich der letztere (von den Polen stets
Mazur, sprich Masur, genannt) durch seine Umgestaltung

Wissenschaft und Staatskunst werden nichts Neues erfinden, was so
vielfachen Bedürfnissen des Menschengeschlechts Genüge thut,
als der Cotillon. Gustav Freytag.

Die Polka.

zum Salontanz ganz jenes heißblütige Wesen, jene seltsam wilde Leidenschaftlichkeit und jene bezaubernde Anmuth verloren hat, die diesen Tanz vor allen übrigen auszeichnen. Diese und viele andere Volkstänze wurden aber, nachdem sie auf der Bühne die Probe bestanden, von der Gesellschaft adoptirt und in die Salons aufgenommen. Dasselbe befruchtende Element, das in den Volksliedern und nationalen Melodien für die Musik liegt, ist auch in den National- und Volkstänzen für das Ballet und den Gesellschaftstanz vorhanden. Und wie das Volkslied, das aus den Empfindungen des Herzens lebensfrisch emporblüht, indem es die Wellen seines Rhythmus durch den Körper schwingt, diesen zum Tanze reizt, um den Geist des Liedes plastisch auszudrücken, so ist auch der Volkstanz seinem innersten Wesen nach ein ästhetischer Ausdruck der lieblichsten Seelenstimmungen und der tiefsten Gefühle, nicht in Worten, sondern in rhythmischen Bewegungen des Körpers. Aber nur in seltenen Fällen ist der Ursprung dieser Tänze und Lieder so genau zu ermitteln, daß man ihre Erfinder und die Zeit ihres Entstehens anzugeben vermag. Beides ist gewöhnlich in undurchdringliches Dunkel gehüllt, das sich bei den Tänzen erst mit dem Zeitpunkt aufhellt, wo diese auf der Bühne zur Darstellung gelangen. Anders ist es mit den Tänzen, die dem Theater entstammen, die erst nach und nach vereinfacht und für den Salon eingerichtet wurden; hier sorgte man schon eher dafür, daß mit der Erfindung auch der Name des Erfinders auf die Nachwelt kam.

Der böhmischen Polka bemächtigte man sich zu schnell und machte sie zum Gesellschaftstanz, als daß man in ihrem Vaterlande Zeit gehabt hätte, sie wie alle böhmischen Nationaltänze nach einem Volksliede zu tanzen. Die Böhmen empfangen ihre Polka dann vom Auslande wieder in fast

Ⓞ meine müden Füße, ihr müßt tanzen
In bunten Schuhen,

Die französische Tanzkunst.

unveränderter Gestalt und behandelten sie gleich einem französischen Salontanz, das heißt, sie tanzten sie nur nach Instrumentalbegleitung. Obgleich sie indessen schneller als irgend ein anderer Tanz populär wurde und bald unter den heutigen Gesellschaftstänzen einen bedeutenden Rang einnahm, so wußte man doch lange nichts über ihren Ursprung, bis neuerdings und besonders durch ein vom 24. Januar 1862 vom Generalkonsulate in London an die Behörde in Elbekostelitz (Böhmen) gerichtetes Schreiben, mit dem Ersuchen, die Erfinderin des Polkatanzes ausfindig zu machen, darüber volles Licht verbreitet wurde. In der Zuschrift hieß es, daß die Erfinderin um das Jahr 1830 in Elbeteinitz gedient habe und im Dorfe Konetopy wohnen solle. Das Generalkonsulat verlangte nun den Namen und den Aufenthaltsort des Mädchens zu wissen, sowie ein glaubwürdiges Zeugniß über den Stand desselben und der ganzen Angelegenheit. Obgleich anfänglich die Recherchen der Geistlichkeit wie der Gemeindebehörde ohne Erfolg zu sein schienen, so kam man doch endlich zu einem genügenden Resultat, welches vom Bürgermeister an das Generalkonsulat in London unter Beilage authentischer Dokumente übersandt wurde.

Die Erfinderin der Polka, damals in Konetopy wohnhaft, war einige sechzig Jahre alt, hieß Anna Slezak und hatte vier Kinder. Um das Jahr 1830 hatte sie bei dem Bürger Klasktersky gedient und eines Sonntags Nachmittags einen neuen Tanz singend getanzt, dessen Weisen der Lehrer Joseph Neruda zu Papier brachte. Nachdem der neue Tanz bereits am nächsten Sonntage bei einer von Studenten veranstalteten Tanzunterhaltung zur Aufführung gelangt war, kam er fünf Jahre später nach Prag, und erhielt dort, wie es heißt, wegen des in ihm waltenden Halbschrittes, von dem böhmischen Worte pálka, das heißt

Und möchtet lieber tief
Im Boden ruhen!

Moderne Tänze.

die „Hälfte“, seinen Namen. Nach weiteren vier Jahren wurde er durch ein Prager Scharfschützen-Musikchor unter Kapellmeister Pergler nach Wien gebracht, wo Musik und Tanz sich außerordentlichen Beifall errangen. Im Jahre 1840 tanzte dann der ständische Tanzlehrer Raab aus



Lancier-Quadrille (3. Figur).

Prag diese böhmische Polka mit großem Erfolg auf dem Odeontheater in Paris, worauf sie mit staunenswerther Schnelligkeit in die dortigen Salons und Ballsäle Eingang fand, und sich von da aus, wenn auch mehrfach modifizirt, über alle Länder der civilisirten Welt verbreitete. Die erste Polka, die im Musikalienhandel erschien, war von Franz Hilmar, Lehrer in Kopidlno.

Nichtsdestoweniger kann nicht verschwiegen werden,

Die gesellschaftlichen Tänze sind ihrer edleren Natur nach das, was die Lieder in der Poesie und Musik sind, kleinere Kunstformen mit einem einfachen ästhetischen Charakter.

Die französische Tanzkunst.

daß schon weit früher ein Tanz ganz ähnlicher Art erst als Ecoeffaisen-Walzer, und dann als Schottisch, freilich in einem weniger pikanten Rhythmus der Musik, vorhanden war. Ein Wechsel des Namens, bei ein und demselben Tanz, steht nicht vereinzelt da, denn z. B. die schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts beliebte Hops-anglaise, auch Françoise und Springer genannt betrat in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts die höheren gesellschaftlichen Salons wieder unter dem Namen Rheinische-Polka, Rheinländer oder Hüpfel-Polka.

Ebenso wie die Polka gehört auch die Polka tremblante (fälschlich englische Polka genannt) den böhmischen Nationaltänzen an. Sie ist in Böhmen unter dem Namen Trasař bekannt und wurde im Jahre 1844 durch den Tanzlehrer Cellarius in Paris eingeführt, wo der lebhafteste Viersprung mit seinem Schieben, dem Retiriren, dem unerwarteten Umschwunge und der Wendung von rechts nach links sehr bald den Vorzug erhielt vor der eigentlichen Polka. Selbst der Galopp, der lange Jahre hindurch der lebhafteste Tanz unserer Bälle war, mußte, nachdem er in Paris zu einer wahrhaft infernalischen Raserei ausgeartet, dem neuen Tanz weichen. Hat doch gegenwärtig überhaupt der Rundtanz, und zwar der recht schnelle, rapide, als bloßer Ausdruck allgemeiner heiterer Stimmung, ohne daß sich diese in ihm besonders individualisirte, bei den meisten Tänzern den Vorzug vor dem Figurentanz, der schon ein bedeutendes ästhetisches Bewußtsein voraussetzt, wenn er recht zur Geltung kommen soll.

Merkwürdig ist es übrigens, daß der schnellfüßige Galopp vom schwerfälligen Deutschland nach Frankreich verpflanzt, und dagegen früher die gravitatische Menuet von leichtfüßigen Franzosen nach Deutschland gebracht werden mußte!

Solcher höheren artistischen Ansicht entsprechen indessen die heutigen Gesellschaftstänze durchaus noch nicht.

Carl Seidel.

Moderne Quadrillen.

Die Quadrille des Lanciers wurde im Winter 1856 in Paris von dem Tanzlehrer Laborde einem englischen Tanze nachgebildet. Die Mitglieder des Königlichen Ballets in Berlin beeilten sich, dieselbe mit einigen Abänderungen als „Quadrille à la cour“ in ihren Cirkeln zu lehren, doch fand der Tanz in dieser Form, der dem Zeitgeschmack nicht entsprechenden vielen Verbeugungen wegen, beim Publikum nicht den gehofften Beifall, und kehrte man deshalb zu der Quadrille des Lanciers zurück, wie sie in Paris gelehrt wird. Die Lanciers-Quadrille war einen ganzen Winter hindurch das ausschließliche Privilegium des Hofes und der hohen Aristokratie. Im Hôtel Castellane wurde sie sogar ein Mal von sechzehn wirklichen Ulanenoffizieren getanzt, die man aus Fontainebleau, wo die Ulanenregimenter im Quartier lagen, eigens zu diesem Zweck hatte kommen lassen. Bald aber wurde auch die Lanciers-Quadrille das Gemeingut der öffentlichen Bälle, nicht ohne jedoch vorher den Anstoß zu einer ganzen Reihe ähnlicher Tänze gegeben zu haben. Alle diese Kunsttänze der modernen französischen Schule — von denen Prince Impérial, Quadrille des Dames, Variétés Parisiennes und Menus Plaisirs von der akademischen Gesellschaft der Tanzlehrer zu Paris publizirt wurden, Quadrille russe von sieben namhaften Pariser Tanzmeistern, und la Taglioni von der alten, berühmten Trägerin dieses Namens komponirt sind — mögen dazu beitragen, daß Gefühl und Sinn für Takt, Anstand und Ordnung bei den Tänzern erweckt und geläutert werde, und die mit der Menuet aus unserer gesellschaftlichen Tanzkunst verschwundene Grazie und Harmonie wieder auf den Ballsaal zurückkehre.

Schließlich sei hier noch angeführt, daß sich das heutige Frankreich seinen alten Tänzen gegenüber keineswegs gleichgiltig verhält, sondern daß es im Gegentheil in Paris

Und sie tanzen und sie springen,
Und die Füße mit den Herzen
Geben sich in gleichem Takte. Wilhelm Müller.

Die französische Tanzkunst.

gegenwärtig Mode geworden ist, dieselben bei passenden Gelegenheiten zur Aufführung zu bringen. Kürzlich gab Gambetta als Präsident der Deputirtenkammer ein Fest, bei welchem er die Tänze aus der Revolutionszeit in dem damals üblichen Kostüm mit der Original-Musik darstellen ließ. Die erste Verwirklichung dieser originellen, über bloßes Amüsement weit hinausreichenden Idee bot schon der Unterrichtsminister Bardoux am 11. Juni 1878 seinen Gästen durch folgende ganz originelle, reizende Produktion. Auf einer niedlichen Bühne am äußersten Ende des großen Festsaales sah man zuerst zwei vielgenannte Tänze aus dem 16. Jahrhundert, Pavane und Volte, von drei Tänzerinnen und drei Tänzern der Oper im französischen Hofkostüm jener Zeit ausgeführt. Wir haben beide Tänze ausführlich beschrieben und begreifen vollkommen das Staunen der Zuschauer, die dies Alles mit eigenen Augen, wie ein lebendig gewordenes altes Gemälde vor sich sahen. Den Schluß machte das berühmte Blumenballet aus den „Indes galantes“, von Rameau (1753). Mademoiselle Laura Fonta und zwölf andere Tänzerinnen stellten die Blumen vor, welche von zwei Ballettänzern in der Maske des „Boreas und des Zephyr“ umschwirrt wurden. Keine Beschreibung vermag annähernd das seltsam reizende, in Kostüm, Tanz und Musik historisch getreue Bild zu ersetzen, berichtet ein Augenzeuge. Den musikalischen Theil hatte Theodor de Sajarte, der Archivar der Großen Oper, besorgt, und durch ein Orchester von fünf Geigen und einem Klavier ausführen lassen. Das ist gewiß ein überraschender neuer Gedanke, der anderwärts zur Nachahmung aneifern sollte!

— ∞ —

Donnez-vous leçon toute la journée.

Jean François Coulon.



Zweite Abtheilung.
Tanzrepertoire
für
größere und kleinere Kreise.

Inhalt.

	Seite
Tanzrepertoir für größere und kleinere Kreise	229
Contre-danse	231
Les Lanciers	233
Le Prince Impérial	236
Les variétés parisiennes	238
Les Menus plaisirs	241
Quadrille des Dames	244
Quadrille russe	247
La Taglioni	251
Anhang. Schemas für Tanzordnungen	255

— ss —



Theorien der modernen Figuren-Tänze.

Tanzrepertoire für größere und kleinere Kreise.



ur Zeit besteht das Tanzrepertoire aus der Polonaise, die im anmuthigen Schreiten, mit Vermeidung komplizirter Figuren, von einer beliebigen Anzahl von Paaren ausgeführt, als Einleitung auf unseren Bällen dient. Durch Bogengänge kriechen, die man mit hochgehaltenen Händen zu bilden pflegte, ist heute in der feinen Gesellschaft fast nirgends mehr Mode; man begnügt sich mit einfachen, leicht darstellbaren Figuren, die dem pathetisch-feierlichen Charakter dieses Tanzes entsprechen. Um den Rhythmus der Musik zu bezeichnen, wird im Schritt mit dem rechten und linken Fuß abwechselnd der erste Takttheil accentuirt. Die Aufstellung der Paare ist gewöhnlich im Kreise hinter einander, und hat der Vortänzer darauf zu achten, daß ein Paar dem andern auf

Tanzrepertoire für größere und kleinere Kreise.

derselben Linie folgt. Die Figuren, welche sich wegen ihrer leichten Ausführung am besten für diesen Tanz eignen, sind, nach gemachtem Kompliment, die große Promenade, in der alle Paare, eines dem andern folgend, in der von dem Vortänzer angeführten Richtung im feierlichen Umzug sich bewegen. Hierauf läßt der Vortänzer die Hand seiner Dame los und läßt das zweite Paar durchtanzen, welches, ebenso die Hände loslassend, dem dritten und allen folgenden Paaren den Durchgang gestattet. Nach dem letzten Paare folgt wieder das erste, welches nach dem Durchgange zwischen allen so in zwei Kolonnen aufgestellten Paaren die große Promenade fortsetzt. Nun kann der Vortänzer alle Paare in die Mitte des Saales führen, in dieser Stellung einen Augenblick verweilen und darauf, mit seiner Dame links abschwenkend, immer ein Paar rechts, das andere links tanzen lassen. Beide Kolonnen verbinden sich nun zu Reihen von je zwei Paaren und tanzen in der Mitte des Saales vor. Während die Paare abermals links und rechts Promenade machen, läßt man beim Begegnen die Hände los, die Damen tanzen zwischen den entgegenkommenden Paaren durch, während die Herren den auswärtigen Weg gehen; beim zweiten Begegnen tanzen die Herren mitten durch, und die Damen bewegen sich auf dem auswärtigen Weg. Ueberhaupt ist es der umsichtigen Leitung des vortanzenden Paares anheimgegeben, die Figuren auf den mannichfaltigsten Linien zu bezeichnen, sie zwar zu verwickeln, aber nicht zu verwirren und stets die Lösung, den Ausweg, im Auge zu behalten. Nur bei ganz kleinen, in der Personenzahl beschränkten Tanzfestlichkeiten wird die Polonaise ganz ausgelassen; in größeren Gesellschaften, bei Bällen, dient sie stets als Einleitung, ja man pflegt sogar, nach der großen Pause, dieselbe zuweilen nochmals zu tanzen. Nach der Polonaise folgt ein Rundtanz, gewöhnlich der Walzer (schnell), dem sich Galopp, Polka, Polka-Mazurka (sehr mit Unrecht zumeist als Tyrolienne getanzt) in

Contre-danse.

beliebiger Reihenfolge anschließen. Nun tanzt man in besseren Kreisen die Lancier-Quadrille (auch Quadrille à la cour genannt), der abermals einige Rundtänze, darunter auch Rheinische Polka (oder Rheinländer), folgen. Hierauf beginnt der Contretanz, der, ohne künstliche Tanzschritte, gewöhnlich in Kolonnenform, d. h. die Paare in zwei Reihen geordnet, wovon eine Reihe der anderen gegenübersteht, oder von je vier Paaren, im Carré vereinigt, getanzet wird.

Nun tritt gewöhnlich eine größere Pause ein, nach der man den Tanz entweder mit einer zweiten Polonaise oder mit einem Walzer (schnell) wieder aufnimmt, dem sich ein zweiter Contretanz anschließt. Hierauf folgt der Cotillon, mit dem man auf größeren und kleineren Tanzfestlichkeiten den Beschluß macht.

Bei intimeren Tanzunterhaltungen im kleineren Kreise können wol noch die Quadrillen: Prince Impérial, Variétés Parisiennes, Menus Plaisirs, Quadrille des Dames, Quadrille russe und la Taglioni als angenehme Abwechslung zur Aufführung gebracht werden.

Contre-danse.

Takte.

I. Le Pantalon.

- 8 Chaîne anglaise.
- 8 } Balancé.
- 8 } Tour de main.
- 8 Chaîne des dames.
- 8 } Demi-promenade.
- 8 } Demi-chaîne anglaise.

II. L'Été.

- 4 En avant deux et en arrière.
- 4 A droite et à gauche.
- 4 Traversé.
- 4 A droite et à gauche.
- 8 } Retraversé et balancé.
- 8 } Tour de main.

Contre-danse.

III. La Poule.

Takte.

- 4 La main droite.
- 4 La main gauche.
- 4 Balancé, quatre en ligne.
- 4 Demi-promenade.
- 4 En avant deux et en arrière.
- 4 Dos-à-dos.
- 4 En avant quatre et en arrière.
- 4 Demi-chaîne anglaise.

IV. La Trénis.

- 4 En avant et en arrière.
- 4 La dame traverse et le cavalier en avant et en arrière.
- 4 Traversé à trois.
- 4 Retraversé à vos places.
- 4 { Balancé.
Tour de main.

V. La Pastourelle.

a.

- 4 En avant deux et en arrière.
- 4 Le cavalier traverse à la dame de vis-à-vis.
- 4 En avant trois et arrière, deux fois.
- 4 La dame seule.
- 4 Demi-ronde à gauche.
- 4 Demi-chaîne anglaise.

b.

- 4 En avant deux et en arrière.
- 4 La dame traverse au cavalier de vis-à-vis.
- 8 En avant trois et arrière, deux fois.
- 8 Le cavalier seul.
- 4 Demi-ronde à gauche.
- 4 Demi-chaîne anglaise.

Les Lanciers.

VI. Finale.

Grande promenade, tourné et balancé.
Chaîne, tourné et balancé.
Toutes les dames ronde à droite et à gauche, balancé.
Grande promenade, tourné et balancé.
Chaîne, tourné et balancé.
Tous les cavaliers ronde à droite et à gauche, balancé.
Tous les cavaliers promenade à droite et toutes les
dames promenade à gauche, tourné et balancé.
Double-chaîne, promenade, tourné.
Toutes les dames ronde à droite et tous les cavaliers
ronde à gauche, tourné et balancé.
Compliment.

Les Lanciers.

Theorie von Cellarius in Paris.

Der Tanz wird von vier Paaren im Carré ausgeführt. Das führende Paar erhält die No. 1, das Paar gegenüber No. 2, das dem ersten Paare zur Rechten befindliche No. 3 und das zur Linken No. 4. Den Figuren, außer der letzten, gehen 8 Takte der Musik als Uvertisement voraus.

I. Les Tiroirs.

Takte.

- 8 Révérence à vos dames, révérence aux coins.
- 4 Le premier cavalier et la dame de vis-à-vis No. 2 en avant et en arrière.
- 4 Tour de mains entier en se donnant la main droite et finissant à sa place.
- 8 Les tiroirs, la dame qui a fait l'avant-deux passe la première fois avec son cavalier au milieu, la deuxième fois en dehors.
- 8 Balancé sur les côtés, les quatre dames balancent avec les cavaliers qui se trouvent à leur droite,

Les Lanciers.

Takte.

tour de mains avec ces mêmes cavaliers en se donnant les deux mains et en finissant à ses places.

Même figure pour les 3 autres couples.

II. Les Lignes.

- 4 Le premier couple en avant et en arrière comme dans la pastourelle.
- 4 En avant une 2^{me} fois, le cavalier laisse sa dame en face de lui et recule.
- 4 Tous les deux à droite et à gauche.
- 4 Tour de mains entier en se donnant les deux mains.
- 4 A la fin du tour de mains, les couples de la contrepartie se séparent et vont former deux lignes avec les couples qui viennent de danser en avant huit et en arrière.
- 4 Tour de mains entier avec ses dames en se donnant les deux mains et en finissant à ses places.

Même figure pour les 3 autres couples.

III. Les Moulinets.

- 4 Le premier cavalier en avant et en arrière avec la dame de vis-à-vis No. 2.
- 4 Une 2^{me} fois en avant, le cavalier salue, la dame fait la révérence prolongée.
- 8 Les quatre dames forment un moulinet au milieu en se donnant les mains droites, les cavaliers donnent les mains gauches aux mains gauches de leurs dames, ils tournent un tour entier, arrivés à leurs places les cavaliers font tourner leurs dames en dehors.

Même figure pour les 3 autres couples.

Les Lanciers.

IV. Les Visites.

Takte.

- 4 Le premier cavalier et sa dame vont en visite au couple de droite, saluts et révérences tous les 4.
- 4 En visite au couple de gauche, saluts et révérences id.
- 4 Croisé tous les quatre à droite et à gauche.
- 4 Le cavalier en donnant la main à sa dame la reconduit à sa place en la faisant passer devant lui.
- 8 Chaîne anglaise entière avec le vis-à-vis.
Même figure pour les 3 autres couples.

V. Les Lanciers.

- 16 Grande chaîne plate jusqu'à ses places.
- 2 Le 1er cavalier avance en faisant tourner sa dame devant lui et revient à sa place en tournant le dos au quadrille.
- 2 Le couple de droite No. 3 se place derrière lui dans la même position.
- 2 Le couple de gauche No. 4 en fait autant.
- 2 Le couple de vis-à-vis No. 2 reste en place en marquant le pas de la polka.
- 8 Tous les couples croisent à droite et à gauche en balançant sur place après chaque croisé; les cavaliers passent derrière les dames.
- 8 Promenade extérieure pour les cavaliers à gauche et pour les dames à droite, ils reviennent tous aux places d'où ils sont parties; en arrivant les cavaliers forment une ligne d'un côté et les dames de l'autre en se donnant les mains.
- 4 En avant huit et en arrière.
- 4 Tour de mains avec ses dames pour finir à ses places.
Même figure pour les 3 autres couples.

Le Prince Impérial.

Le Prince Impérial.

Theorie von der Tanzakademie zu Paris.

Die Musik ist in Paris bei Gambogi, in Berlin bei Bote und Bock, und eine zweite von Arnold Kühne in Mainz bei Schott erschienen. Der Tanz wird von vier Paaren in Carré-Aufstellung ausgeführt. Das führende Paar erhält die No. 1, das Paar gegenüber No. 2, das dem ersten Paar zur Rechten befindliche No. 3 und das zur Linken No. 4.

I. La Chaîne continue des Dames.

Takte.

- 4 Les couples 1 et 2 vont saluer le couple de droite.
- 4 Après le salut les cavaliers présentent la main (gauche) à la dame de ce couple de droite, et chacun avec les deux dames traverse vis-à-vis à la place l'un de l'autre.
- 8 La chaîne continue au centre par les quatre dames (le 1er traversé main droite, le 1er croisé main gauche, le 2^d traversé main droite, le 2^d croisé main gauche; cette chaîne se termine les dames faisant face aux cavaliers).
- 4 Chassé à droite et à gauche.
- 4 Tour de mains.

Suiv. les autres.

II. La nouvelle Trénis.

- 4 Le cavalier conducteur et la dame vis-à-vis avancent et font un tour des deux mains terminé au centre en face de la dame restée seule.
- 4 Traversé à trois en laissant passer l'autre dame entre eux deux, laquelle va faire un tour de main (gauche) avec le cavalier vis-à-vis, pendant qu'eux-mêmes en font également un en face.

Le Prince Impérial.

Takte.

- 4 En avant quatre et en arrière.
 - 4 Demi-chaîne des dames.
 - 4 Chassé croisé huit et tour de main (droite).
 - 4 Retour en place et tour de main (gauche).
- Suiv. les autres.

III. La Corbeille.

- 4 Le cavalier conducteur tenant de sa main droite la main gauche de sa dame, la conduit en face de lui au centre du quadrille, la salue et recule seul à sa place.
 - 12 Le cavalier vis-à-vis, puis celui de droite, et enfin celui de gauche, font successivement la même figure.
 - 4 Les dames tournées dos-à-dos se donnant les mains, forment la corbeille, et exécutent ainsi un tour entier (à droite).
 - 4 Après le tour terminé les cavaliers avancent et donnant les mains aux dames agrandissent le rond.
 - 4 Balancé (sur place) à huit.
 - 4 Retour deux à deux, chaque couple à sa place.
- Suiv. les autres.

IV. La double Pastourelle.

- 4 En avant quatre et en arrière.
- 4 Puis chaque couple conduit au couple de droite: le cavalier conducteur sa dame, la dame partner son cavalier et tous deux reculent seuls à leur place.
- 8 En avant six et en arrière, deux fois.
- 4 La dame et le cavalier restés seuls, en avant et en arrière.
- 4 Second en avant et salut, et chacun va retrouver l'une son cavalier, l'autre sa dame.
- 4 Ronds à quatre.

Les Variétés Parisiennes.

Takte.

- 4 Demi-chaîne anglaise terminée, chaque couple à sa place.
Suiv. les autres.

V. Le Tourbillon.

- 16 Les dames vont successivement à chaque cavalier faire un tour de main (droite).
4 Le cavalier conducteur et la dame partner en avant et en arrière.
4 Tour de main (droite) terminé au centre, le premier cavalier en face de sa dame, et la dame en face de son cavalier.
4 Tous les quatre à droite et à gauche.
4 Tour de mains et retour en place.

Coda.

Les dames exécutent une cinquième fois le tourbillon, puis chaque cavalier présentant la main droite à sa dame, la place au centre en face de lui; salut général.

Les Variétés Parisiennes.

Theorie und Musik von der Tanzakademie zu Paris.

Der Tanz wird von vier Paaren in Carré-Aufstellung ausgeführt. Das führende Paar erhält die No. 1, das Paar gegenüber No. 2, das dem ersten Paar zur Rechten befindliche No. 3 und das zur Linken No. 4.

Die einzelnen Nummern dieses Tanzes eignen sich auch als Cotillon-Figuren.

I. L'invitation.

Valse.

Takte.

- 2 Le couple conducteur avance vers le couple de droite par quatre pas terminé par un salut.

Les Variétés Parisiennes.

Takte.

- 2 Et revient à sa place par quatre pas en arrière.
- 4 Même figure avec le couple de gauche.
- 8 Chaîne anglaise entière avec le couple vis-à-vis.
- 16 Valse générale par les quatre couples.

II. L'étoile.

Polka.

- 4 Le cavalier conducteur et la dame vis-à-vis, en avant et en arrière.
- 2 Terminé se faisant face, le cavalier à sa dame, et l'autre dame à son cavalier; tous les quatre; chassé à droite.
- 2 Puis par un demi tour de main gauche, chaque cavalier se trouve à la place de sa dame, et les dames à celle de leur cavalier.
- 8 Le cavalier conducteur et la dame vis-à-vis recommencent cette figure pour chacun se retrouver à sa place.
- 2 Les quatre couples par deux pas de polka tournés prennent la place du couple de droite.
- 2 Balancé en avant au centre par deux pas non tournés.
- 12 Et successivement trois autres fois, pour compléter le tour entier.

III. Le Prisonnier.

Valse.

- 8 Le cavalier conducteur invite successivement chaque dame pour former un rond, 1) de la main gauche, la dame de gauche, 2) de la main droite, la dame vis-à-vis, 3) de la main gauche, la dame de droite, 4) et enfin, faisant un tour de main droite avec sa dame, se trouve placé au centre de ce rond.

Les Variétés Parisiennes.

Takte.

- 4 Les dames exécutent un tour complet à gauche.
- 4 Chaque cavalier venant présenter la main droite à sa dame, chaque couple retourne à sa place.
- 4 Les quatre couples, les cavaliers donnant la main à leur dame, viennent par quatre pas de valse marchés, former au centre un carré en dos-à-dos.
- 4 Et par quatre pas tournés, regagnent leur place.
- 8 Ce mouvement s'exécute deux fois.

IV. L'alternante.

Polka-Mazurka.

- 4 Le cavalier conducteur et sa dame, par un tour des deux mains, viennent au centre.
- 4 Puis simultanément, chacun exécute, le cavalier avec le couple de gauche et sa dame avec le couple de droite, un demi moulinet à trois.
- 8 Le cavalier et sa dame, en avant deux au centre, chassé à droite sur les angles, et tour de main gauche pour revenir en place.
- 4 Le couple conducteur et celui vis-à-vis, traversent à la place l'un de l'autre par quatre pas de polka-mazurka.
- 4 Puis le couple de droite et celui de gauche traversent de même.
- 8 Recommencer ces traversés pour, chaque couple, retourner en place.

V. La Rosage.

Valse.

- 4 Le cavalier conducteur et la dame vis-à-vis, en avant deux et en arrière.
- 4 Salut de la dame à son cavalier, et du cavalier partenaire à sa dame; après ce salut, tous les quatre vont

Les Menus Plaisirs.

Takte.

- en arrière former deux lignes parallèles à quatre sur les côtés.
- 4 En avant huit et en arrière.
 - 4 Les dames avancent au centre et se donnent la main droite, et les cavaliers leur donnent la main gauche.
 - 16 Balancé et changement de dame.
 - 2 Les quatre couples formant un moulinet, tous balancent sur place sans se quitter la main et commençant du pied gauche.
 - 2 Après quoi, les cavaliers avancent de deux pas et donnent la main à la dame suivante.
 - 2 Pendant que les cavaliers exécutent le changement de place, les dames restent au centre après trois fois ce mouvement, les cavaliers étant revenus chacun à sa dame, tous retournent à leur place pour commencer la valse.
 - 16 Valse générale par les quatre couples.

Les Menus Plaisirs.

Theorie von der Tanzakademie zu Paris,
Musik von L. Guyot.

Diese Quadrille kann in Kolonnen- oder Carré-Aufstellung von einer beliebigen Anzahl von gleichen Paaren getanzt werden; auch eignet sich jede Musik der Quadrille français zu derselben.

1^{re} Figure.

Takte.

- 2 Les deux couples avancent au centre et se placent en ligne perpendiculaire chaque cavalier en face de la dame partner.
- 2 Chassé croisé,
- 4 et, main droite en main droite, fait un tour de main pour revenir à sa place avec cette dame,

Les Menus Plaisirs.

Takte.

- 4 Chassé croisé à droite et à gauche.
- 4 Les deux dames traversent vis-à-vis en se donnant les mains,
- 4 Second traversé (cette fois sans se donner les mains).
- 8 Les huit mesures de cette figure se recommencent pour, les dames revenir à leur place.

2^{me} Figure.

- 4 Un cavalier et sa dame en avant et en arrière.
- 4 Les mêmes une seconde fois en avant et demi tour de main droite, le cavalier plaçant sa dame au centre en face de lui.
- 2 Les cavaliers prenant de leur main droite la main droite de leur dame, font un demi tour et forment une ligne droite (comme dans la Poule).
- 2 Balancé sur place.
- 4 Demi-promenade.
- 4 En avant quatre et en arrière.
- 4 Demi-promenade pour retour de chaque couple à sa place.

3^{me} Figure.

- 4 Un cavalier et la dame partner, traversé vis-à-vis.
- 4 Demi tour de main droite au centre en face l'un de l'autre.
- 4 Chassé croisé à droite et demi tour de main gauche.
- 4 Chassé croisé à gauche et retour à leur place.
- 2 Les cavaliers prenant de leur main gauche la main gauche de leur dame, la font passer devant eux, la place au centre et, donnant la main droite à l'autre dame, tous quatre forment un carré, les dames dos-à-dos.
- 2 Balancé sur place.

Les Menus Plaisirs.

Takte.

- 4 Rompant ce carré, les cavaliers sans quitter leur dame leur font faire un tour entier pour les placer dos-à-dos au centre, et leur fesant face, forment ainsi une ligne droite.
- 4 Chassé croisé à droite et à gauche.
- 4 Retour en place.

4^{me} Figure.

- 4 En avant quatre et en arrière.
- 4 Second avant quatre, un cavalier prenant la main droite de la dame partner recule à sa place avec les deux dames, l'autre cavalier retourne seul à sa place.
- 4 Traversé à trois, le cavalier resté seul passe entre les deux dames alors qu'elles traversent ensemble et croisent vis-à-vis.
- 2 Demi tour de moulinet de la main droite, et se séparant par quatre en arrière.
- 4 Le traversé à trois recommence.
- 4 Tour de main droite pour revenir chaque couple à sa place.

5^{me} Figure.

- 8 Chaîne anglaise continue (se donnant successivement main droite et main gauche).
- 4 En avant quatre et en arrière.
- 4 Second avant quatre, les cavaliers passant devant leur dame et leur fesant face, prennent la main gauche de la dame partner et reculent avec elle.
- 4 Demi rond à gauche et quatre pas en arrière.
- 4 Demi chaîne anglaise.
- 4 Demi moulinet de main droite.
- 4 Tour de main gauche pour reprendre chacun sa place.

Quadrille des Dames.

Quadrille des Dames.

Theorie und Musik von der Tanzakademie zu Paris.

Der Tanz wird von vier Paaren in Carré-Aufstellung ausgeführt. Das führende Paar erhält die No. 1, das Paar gegenüber No. 2, das dem ersten Paar zur Rechten befindliche No. 3, und das zur Linken No. 4.

1^{re} Figure.

Takte.

- 4 Les couples No. 1 et 2 traversent par une demi-chaîne anglaise.
- 4 Les quatre dames balancent avec les cavaliers qui se trouve à leur droite.
- 8 Même figure pour revenir à sa place.
- 4 Les quatre dames avancent au milieu du quadrille et se font la révérence.
- 4 Elles retournent à leur place par leur gauche.
- 16 Les couples No. 3 et 4 font la même figure à l'exception de la révérence des dames qui ne se répète pas.

Cette figure ne se joue qu'une fois.

2^{me} Figure.

- 4 Le cavalier No. 1 fait avec la dame vis-à-vis un tour de main droite.
- 4 Avec la dame No. 3 un tour de main gauche.
- 4 Avec la dame No. 4 un tour de main droite.
- 4 Et avec sa dame, pour revenir à sa place, un tour de main gauche.

Nota: Chaque dame ayant tourné avec le cavalier tourne de l'autre côté avec son partner.

- 4 Les cavaliers et dames étant placés en face l'un de l'autre et se donnant la main gauche, gagnent le milieu du quadrille, par quatre pas de

Quadrille des Dames.

Takte.

coté et retournent à leur place, par quatre autres pas.

- 4 Tour entier sur la place sans se quitter les mains.
Les cavaliers No. 2, 3, et 4 font la même figure (72 M.).
Cette figure se joue quatre fois.

3^{me} Figure.

- 4 Les couples No. 1 et 2 vont trouver le couple de droite.
- 4 Les cavaliers prennent la dame qu'ils ont devant eux, des deux mains, font un chassé ouvert, c'est-à-dire, qu'ils s'éloignent l'un de l'autre et par un demi-tour fait avec la dame se trouvent placés ainsi: le 1^{er} cavalier en face du 3^{me} et le 2^{me} en face du 4^{me}.
- 16 Les quatre couples forment un carré par une chaîne continue des dames.
- 4 En avant huit de chaque coté et croisé huit.
- 4 Les cavaliers No. 1 et 2 prennent de la main gauche, la main droite de la dame vis-à-vis, et changent de place, tandis que les cavaliers No. 3 et 4 font un tour des deux mains à leur place.

On recommence pour que les cavaliers reprennent leur place (32 M.).

Les couples No. 3 et 4 font la même figure (64 M.).

Cette figure se joue quatre fois.

4^{me} Figure.

- 2 Les dames No. 1 et 2 avancent au milieu du quadrille et se donnent la main gauche.

Quadrille des Dames.

Takte.

- 2 La dame No. 3 vient donner la main droite à la dame No. 1, en même temps, la dame No. 4 donne aussi la main droite à la dame No. 2.
- 4 Les quatre dames se tenant les mains, font quatre balancés.
- 4 Les dames No. 1 et 2 se quittent la main, et deux par deux, les quatre dames, font un tour sur elles mêmes.
- 4 Elles recommencent les balancés.
- 4 Les dames No. 3 et 4 font un à droite et à gauche (balancé) avec leur cavalier, tandis que les dames No. 1 et 2 le font avec les cavaliers vis-à-vis d'elles.
- 4 Tour des deux mains tout le monde.
Les dames No. 1 et 2 recommencent la figure pour retrouver leur place (24 M.).
Les dames No. 3 et 4 font la même figure (48 M.).
Cette figure se joue quatre fois.

5^{me} Figure.

- 4 Les couples No. 1 et 2 vont en avant et en arrière, pendant que ceux de la contre-partie se séparent pour aller sur les cotés et revenir à leur place.
- 4 Tour de mains général.
- 4 Les couples de la contre-partie font à leur tour en avant et en arrière tandis que les autres se séparent.
- 4 Tour de mains.
- 8 Les couples 1 et 2 avancent de nouveau, chaque cavalier prend la dame de son partner et fait à gauche les tiroirs avec les autres couples, et reviennent en se séparant chacun à sa place, pendant que les deux couples qui ont

Quadrille Russe.

Takte.

- avancé, font un demi-rond terminé à la place l'un de l'autre.
- 4 Les 4 dames en avant et en arrière.
 - 4 Demi-moulinet de la main droite terminé au cavalier partners.
 - 8 Une seconde fois la figure des tiroirs et du rond avec les dames partners.

La figure recommence entièrement pour que les dames retournent chacune à son cavalier (40 M.).

Les couples No. 3 et 4 font la même figure (80 M.) ce sont ces couples qui avancent à leur tour, tandis que les couples No. 1 et 2 vont sur les cotés.

Coda: Chassé croisé huit, tour de main droite avec la dame de gauche, revenir à la place de sa dame (8 M.) même figure pour reprendre ses places (8 M.) Salut et Révérence (4 M.).

Cette figure se joue quatre fois, ensuite la coda.

Quadrille Russe.

Die Quadrille ruffe ist von den Pariser Tanzmeistern Laborde, Cellarius, L'enfant, Coralli, Elie, Mathieu und Ch. Perrin arrangirt. Es existiren zwei Musiken zu diesem Tanz, No. 1 von J. Mifel, No. 2 von Strauß. Die Quadrille wird von zwei Paaren ausgeführt.

Première Figure.

Takte.

- 4 Les deux couples avancent en se donnant la main gauche, chaque cavalier croise la main droite avec la dame de vis-à-vis, les deux couples forment un cercle, le développent très-peu, ayant toujours les mains croisées.

Quadrille Russe.

Takte.

- 4 Les deux cavaliers traversent avec chaque dame de vis-à-vis en la tenant toujours de la main droite.
- 4 Balancé à droite, quatre temps, et à gauche quatre temps.
- 4 Un demi-holubiec. Les cavaliers placent leurs dames les tenant, bras droit, en tournant huit temps, deux tours sur place, le cavalier en arrière du pied gauche, la dame en avant du pied droit.

Cette figure ne se joue qu'une fois.

Deuxième Figure.

- 2 Le premier cavalier et la dame de vis-à-vis vont en avant.
- 2 Tournent main droite.
- 2 Tournent main gauche.
- 2 Le cavalier prend de sa main droite la même dame par la main gauche et la conduit à la place de sa dame.
- 2 Qu'il prend de la même manière pour la conduire au cavalier, son vis-à-vis.
- 2 Et revient à la dame qu'il a placée la première.
- 4 Les deux couples : un demi-holubiec.
- 16 Le premier cavalier recommence la même figure avec sa dame qui se trouve en vis-à-vis, les deux dames ayant alors repris leurs places.
- 32 Le second cavalier et la dame de vis-à-vis répètent cette même figure.

Cette figure se joue deux fois.

Troisième Figure.

- 4 Le premier couple va en avant, main gauche en main gauche, en avançant près du couple de vis-à-vis; il fait passer sa dame à sa gauche,

Quadrille Russe.

Takte.

- sans lui quitter la main et prend, la main droite en main droite, la dame du vis-à-vis.
- 4 Le cavalier retourne en arrière à sa place, en tenant les deux dames devant lui.
 - 4 Balancé à trois en se tenant toujours les mains, à droite, quatre temps, et à gauche, quatre temps.
 - 4 Les dames croisent dessus la main qu'elles ont de libre et tournent à trois un rond entier à droite.
 - 4 Les dames quittent la main qu'elles ont croisée et le cavalier leur fait faire un tour en dehors, et ils avancent tous trois vers le cavalier resté seul.
 - 2 Les cavaliers prennent leurs dames des deux mains, sans les croiser, font un chassé-ouvert, c'est-à-dire qu'ils s'éloignent l'un de l'autre sur le côté.
 - 2 Ils se font face et reviennent se placer comme ils étaient avant le chassé-ouvert.
 - 8 Chaîne double, main droite et main gauche, à la fin de laquelle chacun reprend sa place.
 - 32 La même figure pour le couple de vis-à-vis.
Cette figure se joue deux fois.

Quatrième Figure.

- 4 Le premier cavalier prend de la main droite la main gauche de sa dame et avance rejoindre le couple de vis-à-vis. Ils se placent en rond.
- 4 Reviennent en arrière tous les quatre à la place du premier cavalier.
- 8 Forment un moulinet main gauche, tournant un demi-tour; le premier couple s'ouvre pour laisser passer le second couple à sa place ordinaire, pendant que le premier cavalier

Quadrille Russe.

Takte.

tourne un demi-tour, main gauche en main gauche, avec sa dame, pour rentrer également en place.

- 8 Chaque cavalier prend sa dame, main gauche en main gauche, la fait passer devant lui en avançant pour former un rond ; les dames tournent le dos en dedans, un demi-balancé ; chaque cavalier fait refaire à sa dame un demi-tour, toujours main gauche, pour rentrer en place.
- 4 Balancé à droite quatre temps, à gauche quatre temps.
- 4 Un demi-holubiec.
- 32 La même figure pour le second couple.
- On joue deux fois la figure.

Cinquième Figure.

- Chaîne desdames, ronde. {
- 4 Les dames se donnent la main droite, en tournant un tour au milieu du quadrille.
 - 4 Et reviennent tourner, main gauche en main gauche, avec leur cavalier.
- 16 La première partie de la première figure.
- 8 Chaîne des dames, ronde.
- 16 La seconde partie de la première figure.
- Marche, Coda. {
- 4 Les deux couples avancent l'un vers l'autre.
 - 4 Moulinet main droite, un demi-tour, main gauche, un demi-tour.
 - 4 Retour en place, les deux couples se tournant le dos.
 - 4 Un demi-holubiec.
- Révérance.

La Taglioni.

La Taglioni.

Réglée par M^{me} Marie Taglioni.
Musique de Philippe Stutz.

Première Figure.

(Mouvement de Polka-Mazurka valsée).

Takte.

- 16 Les deux couples font un tour de valse entier.
- 4 Le premier cavalier et la dame (vis-à-vis) font un tour de valse au centre.
- 4 Le premier cavalier retourne à sa place, la dame de vis-à-vis également, en faisant un tour de valse le cavalier avec sa dame, la dame avec son cavalier.
- 8 Idem la même figure pour le deuxième couple.
- 16 Le cavalier avec sa dame valse en passant au centre l'autre couple, se separe en tiroirs.
Idem l'autre couple pour revenir à sa place.
- 16 Chaque cavalier prend avec la main droite la main gauche de la dame vis-à-vis et lui fait faire un quart d'évolution en la faisant passer devant lui; ainsi de suite quatre fois: chacun doit se retrouver à sa place.
- 16 Les deux couples font un tour de valse entier.

Deuxième Figure.

(Mouvement de Polka.)

Takte.

- 16 Introduction: grande révérence de chaque couple sur place.
- 8 Chaque cavalier prend de la main droite la main gauche de sa dame, fait avec elle un demi tour de promenade; les deux dames rentrent au centre en se donnant la main, puis chaque cavalier fait tourner sa dame autour de lui en pivotant sur place. Dans cette figure les

La Taglioni.

Takte.

dames ne doivent jamais quitter la main de leur cavalier.

- 8 Idem la même figure pour revenir à sa place.
- 8 En avant quatre des deux couples; au centre chaque cavalier prend les deux mains de la dame vis-à-vis, fait avec elle un demi-tour, et reprend de la main droite la main gauche de sa dame, la fait passer devant lui pour finir en face.
- 8 Idem la même figure pour reprendre sa place.
- 4 Les deux couples, moulinet de la main droite, demi-tour, chaque cavalier et chaque dame reculent aux angles.
- 4 En avant quatre et en arrière.
- 4 Moulinet demi-tour pour reprendre sa place.
- 4 Chaque cavalier avec sa dame, un tour de polka sur place.
- 16 Idem la même figure de la main gauche.
- 16 Répéter la promenade du commencement de cette figure.

Troisième Figure.

(Mouvement de Menuet.)

- 13 Chaque cavalier prend de la main droite la main gauche de sa dame, la place en face lui; quart de tour, grande révérence; autre quart de tour pour se placer en face des vis-à-vis, grande révérence. Chaque cavalier prend de la main droite la main gauche de la dame vis-à-vis, quart de tour se trouvant dos-à-dos avec l'autre couple; chaque couple reprend sa place, grande révérence.
- 12 Chaque couple fait un balancé sur place, en avant-quatre. Chaque cavalier prend les deux mains

La Taglioni.

Takte.

de la dame vis-à-vis, la fait passer devant lui en faisant un quart d'évolution, balancé sur place; chaque cavalier, main gauche dans la main gauche de la dame qu'il a près de lui, la fait passer devant lui, et, prenant de la main droite la main droite de sa dame, qui est vis-à-vis, la reconduit à sa place; grande révérence.

- 9 Demi-chaîne des dames, elles finissent en face du cavalier vis-à-vis, révérence; idem demi-chaîne des dames de la main gauche et puis elles vont faire la révérence à leur cavalier.

NB. Cette figure doit se faire avec le pas du menuet.

Quatrième Figure.

(Mouvement de Valse espagnole.)

- 8 Chaque cavalier croise les mains avec sa dame, en avant quatre; changer de dame en croisant les mains avec celle du vis-à-vis; les cavaliers seuls changent de place.
- 8 Idem la même figure, les cavaliers reprennent leur place.
- 16 Demi-rond, chaque cavalier prend de la main gauche la main gauche de sa dame, la fait tourner; les dames passent au centre, les cavaliers reculent en reconduisant leurs dames sans quitter les mains.
- 16 Reprendre la première figure avec les mains croisées.
- 16 Demi-chaîne des dames, tour de main avec le cavalier de vis-à-vis fini aux angles; les dames se traversent en biais, croisent les mains au centre, font un tour en se retirant à leur place croisant avec leur cavalier.

La Taglioni.

Takte.

16 Idem la même figure.

NB. Si ce sont quatre dames qui dansent, alors les deux autres répètent cette dernière figure; sinon les dames referont deux fois cette figure.

Cinquième Figure.

(Mouvement de Galop.)

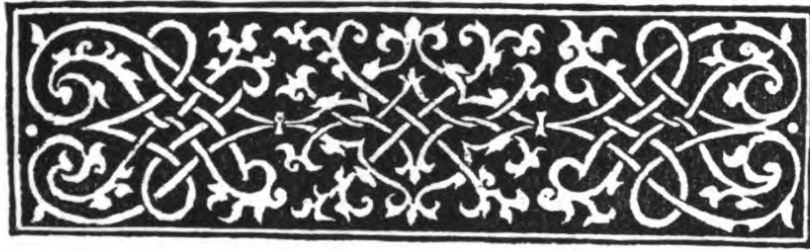
- 8 Introduction: En avant quatre et en arrière, chaque cavalier prend de la main droite la main gauche de la dame vis-à-vis, la fait passer devant lui, un quart d'évolution.
- 8 En avant quatre et en arrière, main droite dans la main gauche de la dame vis-à-vis, quart d'évolution, demi-chaîne anglaise pour reprendre sa place.
- 4 Chaque cavalier un quart de tour de galop en valse avec sa dame, demi-chaîne des dames.
- 4 Idem quart de tour avec la dame vis-à-vis, demi-chaîne des dames.
- 8 Idem deux fois pour revenir à sa place.
- 16 Chaque cavalier avec sa dame, galop en avant et en arrière en quart de tour, en triangle, quatre fois.

Demi-tour de galop et demi-chaîne anglaise.

Marchez tous les quatre en avant, révérence.

NB. Cette danse peut être exécutée par quatre dames.





A n h a n g.

Schemas für Tanzordnungen.

a. Für Bälle und größere Gesellschaften.

I.	II.
1. Polonaise.	1. Rheinländer.
2. Polka.	2. Contredanse.
3. Lanciers.	3. Tyrolienne.
4. Walzer.	4. Cotillon.
Pause.	

I.	II.
1. Polonaise.	1. Walzer.
2. Walzer.	2. Contredanse.
3. Lanciers.	3. Rheinländer.
4. Polka.	4. Cotillon.
5. Galopp.	
6. Contredanse.	
7. Tyrolienne.	
Pause.	

Schemas für Tanzordnungen.

b. Für intimere Tanzunterhaltungen im kleineren Kreise.

I.	II.
1. Polka.	1. Tyrolienne.
2. Lanciers.	2. Contredanse.
3. Walzer.	3. Rheinländer.
4. Galopp.	4. Walzer.

I.	II.	III.
1. Galopp.	1. Variétés Parisiennes.	1. Polka.
2. Walzer.	2. Tyrolienne.	2. Walzer.
3. Lanciers.	3. Contredanse.	3. Galopp.
4. Rheinländer.	4. Polka-Mazurka.	4. Cotillon.

Neußerst selten kommen heute noch in kleineren Zirkeln auf den Tanzordnungen in Deutschland Mazurka, Redowa, Varsovienne, Esmeralda, Impériale, Sicilienne vor.





- A**chtertanz, der große, 56.
 Achtertänze 58.
 Aegyptische Tänze, alte, 8.
 Aegyptische Tänze, heutige, 97.
 Aimable vainqueur 161.
 Allemande (almain) in England 49.
 Allemande in Spanien 106.
 Allemande in Frankreich 140, 216.
 Anglaise 214.
 Anschu 84.
 Anton colorado 110.
 Anton Pintado 111.
 Arbeau, Choinot, 143.
 Aufundab 58.
 Aus der Hand-Tanz 60.
 Auskehr oder Kehraus (Großvater-
 tanz) 54.
Baborak (Bayer) und Baboraka
 (Bayerin) 87.
 Bacchuszug 21.
 Ballet, Ausbildung des, 149.
 Ballet, antikes, 20.
 Ballet, das italienische in Frank-
 reich, 145.
 Ballet, modernes, 206.
 Bal paré 191.
 Bal réglé 191.
 Bayles picarescos (Schelmentänze)
 107.
 Beauchamps, Charles Louis, 147.
 Bergomaskertanz 71.
Biene, die, (ägypt. Tanz), 98.
 Biparentanz 52.
 Bizarro 110.
 Blumenballet 226.
 Bockshammerische 60.
 Böhmische Tänze 78.
 Boiar'sche 60.
 Bolero 103, 115, 119.
 Bourée d'Achille 161.
 Bourgogne 161.
 Branle 129, 192.
 Branle, Doppel-Br. oder gewöhnl.
 Br., einfacher Br., lustiger Br.,
 Burgunder Br. oder Br. de Cham-
 pagne, Br. von haut Barrois, Br.
 von Poitou, Br. von Schottland
 130.
 Branle, mimische. Malteser Br.,
 Br. der Waschfrauen, der Ein-
 siedler, Leuchter- oder fackel-Br.
 131.
 Branle, Einfluß derselben auf das
 Volkslied, 132.
 Burgund 84.
Cachucha 120.
 Caleseras de Cadiz 122.
 Camargo, Marie Anne Cupis de, 168.
 Canario oder Canarie 110, 161.
 Cancan 217.
 Carteteria 110.
 Ceremonienbälle 189.

Sach-Register.

- Ceremonienmeister** 191.
Chacona oder **Chaconne** 111, 157.
Chairo 122.
Charaktertänze 217.
Chodovska 79.
Chorégraphie 161.
Claymore oder **Schwertertanz** 66.
Contredanse 161, 210, 231.
Conty 161.
Cordax 19.
Corybantentanz 15.
Cotillon 219.
Courante 70, 138, 192.
Courante als **Kunstanz** 193.
Courcillon 183.
Cracovienne 96, 220.
Crissatura 103.
Csárdás 88.
Cupid's Garden 74.
Cushion-dance (**Kiffentanz**) 71.

Danc'd in the Play-House 74.
Danses basses 124.
Danza primo 110.
Dauberval (**Jean Bercher**) 205.
Deutsche Tänze 39.
Deviel's Dream 74.
Dreher 61.
Dreihundert Wittfrauentanz 93.
Dreischrittwalzer 56.
Drißschlag 60.
Dupré 165.

Eaglesfield's (**Mr.**) **new Hornpipe** 74.
Ecoffaise 66, 213.
Ecoffaisen-Walzer 223.
Eier- und Strohtanz 92.
Elfenreigen, schwedischer, 76.
Entrée's, die, 154.
Entrée eines alten **Ballets** 155.
Escarramann 111.
Escudanza (**Handtanz**) 106.
Excuse me 74.

Fandango 103, 117.
Firefanx 43.
Firefeie 46.
Folie d'Espagne 121.
Forlana oder **forlane** 38, 161.
Françoise 223.
Französische Tänze 123.
Französische Tanzkunst, der Tanz unter **Ludwig XIV.**, 146.

Fulafranz 46.
Fußtanz 60.
Gaillarde, Bagliarda oder **Gallarda** 35, 110, 154.
Galopp 216, 224.
Gambelas 110.
Gardel 205.
Gavotte 195, à la **Vestris** 183.
Geranos 19.
Ghazieh (**ägypt. Tänzerin**) 97, 99.
Gibadina 106.
Giga oder **Gigue** 35, 156.
Gimpelgempel 46.
Gira 110.
Gitana 92.
Golubez oder **Taubentanz** 87.
Gorrana 110.
Grahn, Lucile, 207.
Green Slevs and Pudding Pies 74.
Griechische Tänze, alte, 11.
Griechische Tänze, heutige, 96.
Guaracha 110.
Guiriquirigay 110.

Harenschlager 58.
Heierleis 46.
Heilige Tänze in Spanien 107.
Heilige Tänze in Frankreich 142.
Hermano Bartolo 110.
Herentänze 40.
Hochlands-Keels 66.
Hochzeitstänze der Vornehmen im Mittelalter 44.
Hochzeitstänze der Ostfriesen 51.
Hoppalbei 46.
Hoppetvogel 58.
Hopsanglaise 223.
Hopser 49.
Hopswalzer 217.
Hormos 18.
Huetanz oder **Maitanz** 55, 58.
Hüpfelpolka 223.
Husica 86.
Husitská (**Huffitentanz**) 79.
Hyporchemata 12.

Jaléo 102.
Japona 110.
Jota aragonesa 118.
Italienische Tänze 33.
Jüdische Tänze 10.

Kammertänze 163.
Kastagnetten (**castanuelas**) 103.
Kirchenarie und **Tanzweise** 167.

Sach-Register.

- Kirchentänze 29.
Kirchentänze, spanische, 107.
Kirmestanz 60.
Kiffentanz 71.
Kolo 96.
Kolonnentänze, englische, 209.
Komposition der Ballette 151.
Kosack 87.
- Lactisma 103.
Länderer 50, bayerischer 56.
Ländler (auch Länderer u. Dreher) 60.
Lafrans 84.
Lancier-Quadrille 225, 233.
Langaus 61, schwäbischer, 58.
Lange Tanz der Dithmarsen 52.
Laskursch 84.
- Madama Orliens 106.
Madlott franse 84.
Madrilena 122.
Malaguena 102.
Marcel 184.
Mariée 161.
Matelot 78.
Matrosentanz (Schiffsjungentanz,
Hornpipe) 74.
Mazurka 96, 220.
Measure 71.
Menéo 103.
Menuet, böhm., 83, M. Danur 84.
M. Defoll 84.
Menuet, franz., 178, 214.
Menuet, altsöhm., 183.
Menuet, schottische, 183.
Menus Plaisirs 225, 241.
Merry Milkmaids, the, 74.
Moriske 69.
Mürmun 46.
- Nachtanz 49.
Neubäurisch 58.
Niedrige Tänze, regelmäßige und
unregelmäßige, 124.
Noverre, Jean George, 198.
- Olé gaditano 102.
Operntänze, alte, 156.
Orchéographie 144.
- Pälsku 71.
Paisana 110.
Palmadica 110.
Panaderos 122.
Pandero oder Pandereta (baskische
Trommel) 104.
- Passepied 142.
Paspje wandri, sardini, spanier 84.
Passamezzo 84.
Pastorell 84.
Pavana oder Pavane (engl. Pa-
vin) 71.
Pavane in Spanien 106.
Pavane in Frankreich 128, 226.
Pécour, Louis, 159.
Perra Mora 110.
Piedegibao 106.
Pipironda 110.
Plagtanz 52.
Polka 221. P. tremblante 223.
Pollo 110.
Polnische Tänze 94.
Polo 118.
Polonaise 94, 220.
Polvillo 110.
Pompejanische Tänzerinnen 27.
Pordoi dantza (Lanzentanz) 105.
Prager Marionett 84.
Prince Impérial 225, 236.
Pumanieska 88.
Pyrrhichischer Waffentanz 17.
- Quadrille 209. Nationale und cha-
rakteristische, 217.
Quadrille des Lanciers (à la cour)
225, 233.
Quadrille des Dames 244.
Quadrille russe 247.
Quadrille la Taglioni 251.
Quaker's dance 74.
- Räubertanz, albanischer, 96.
Rastroja 110.
Reels 66.
Reihe, lange, 44.
Reihe, krumme, 46.
Reihentänze 45.
Rey Don Alonso el Bueno 106.
Rheinische Polka oder Rheinländer
223.
Ridewanz 45.
Rigaudon 142, 161.
Römische Tanzkunst, alte, 24.
Romeika 96.
Rondeau 187.
Rondena 102.
Rückelreih 55.
Rückkehr des Basse danse 106.
Rundtänze, germanische, 211.
Russische Tänze 87.

Sach-Register.

- Sallé** 198.
Saltarello 38.
Sarabande in Spanien 111.
Sarabande in Frankreich 158.
Savoie 161.
Schäfflertanz 55.
Schartanz 60.
Schemas für Tanzordnungen 255.
Schleifer 49.
Schnittertanz oder Schnitterhüpfel 55.
Schöndör und Holz 54.
Schottisch 223.
Schottische Tänze 65.
Schreit- oder Schleiftänze 42.
Schuhplattler 58.
Schwäbische oder Steyerische 50.
Schweinauer 58.
Schwertanz der alten Deutschen 40.
Schwertanz der Schotten 66.
Schwertanz der alten Gothen und Schweden 74.
Schwertanz, böhmischer, 84.
Schwerttobia 84.
Sechser-, Achter- u. Zwölfertänze 58.
Seguidillas 114.
Seguidillas Taleadas 122.
Seises, span. Kirchentänzer, 108.
Sema 96.
Shawltanz 217.
Siciliano 38.
Siebensprung 50.
Skákáva (Hüpftanz) 82.
Sousedská 83.
Spanische Tänze 101.
Springer 223.
Springtänze 42.
Stadelweise 45.
Strasak (Schrecker) 86.
Tabourot, Jean, 143.
Taconeo 103.
Taglioni, Marie, die Aeltere, 27.
Taglioni, Ia, (Quadrille) 251.
Tamburin 142.
Tanzakademie in Paris 150.
Tanzgenres, die verschiedenen, 155.
Tanzmeisterzunft in Prag 84.
Tanzrepertoire für größere und kleinere Kreise 229.
Tanzmusik 62.
Tarantella 36.
Tirana 118.
Todtentanz, böhmischer, 81.
Todtentanz, ungarischer, 94.
Tourdion 127, 134.
Trafak 223.
Treirós 46.
Trenchmore 71.
Trimmekentanz 52.
Triori oder Passapied 130.
Tripotei 46.
Tri sto bdow tanez 93.
Trümmertanz 51.
Türkische Tänze 96.
Turdion 106.
Turloyn 46.
Umkehr (retour) des niedrigen Tanzes 126.
Ungarische Tänze 88.
Up-spring 49.
Variétés Parisiennes 225, 238.
Vestris, Gaetano Apolline Baltasare 157, 173.
Vestris, August, 176.
Vito 122.
Vogel hupf auf d'Höh' 60.
Volta oder Volte 70, 135, 226.
Vortanz 49.
Walzer 58, 61, 64.
Wänaldei 46.
Winkelsegen 84.
Waleo de Xeres 122.
Wapateado 103, 110.
Warabande oder Sarabande 111.
Zigeunertänze 91.
Zorongo 113.
Zweitritt 50.
Zwölfertänze 58.

Durch alle Buchhandlungen beziehbar.

Breviere für Haus und -Leben in hochleganter Ausstattung.

Haus- und Küchenbrevier. Winke und Mittheilungen über Komfort und Kunst des Hauswesens, über Tafelrichtung sowie über Praxis in Küche und Keller. Nebst Speisezettel für das Jahr bei höheren und geringeren Ansprüchen. Von Dr. Adolf Schwarz. Zweite Auflage. Mit über 50 Abbildungen von B. Mörlins u. A. Höchst elegant gebunden *M* 6; mit Goldschnitt *M* 7. 50.

Inhalt: Briefe und Winke über Komfort im Hause. — Gastronomische Briefe und gastronomische Monatsumschau. — Küchenzettel auf ein Jahr für höhere und geringere Ansprüche. — Unterhaltungen über die Tafel, Vorrathskammer und den Keller. —

In einer Reihe elegant geschriebener Briefe über tägliche Vorkommnisse in Haus und Küche bemüht sich der Verfasser, jungen Frauen, an welche so manche neue Pflichten mit einem Male herantreten, an die Hand zu gehen, sich über den Bereich ihres Wirkens zu orientiren, um das Gesamtfeld ihrer Thätigkeit überschauen und mit besserem Verständniß ihren häuslichen Aufgaben gerecht werden zu können.

Illustrirtes Frauen-Brevier. Die Mittel zur Beglückung des Hauses und die Erziehung der Kinder mit Rücksicht auf Erweckung sinniger Naturbetrachtung. Unter Benutzung eines Manuskripts von Jeannette Holthausen herausgegeben von Dr. Adolf Schwarz. Mit 60 Abbildungen nach Zeichnungen von S. Heubner u. A. Höchst elegant gebunden *M* 6; mit Goldschnitt *M* 7. 50.

Inhalt: Die Frau als Gattin. — Die Frau als Mutter und Erzieherin. — Die Frau als Wirthin und Gebieterin. — Außerhäusliche Pflichten der Frau. — Die Mutter und Hausfrau am Krankenbett. — Die Erziehung im Hause und im Kindergarten. Spiel und Arbeit. — Haus- und Zimmergarten. Gartenkalender. — Die Vogelbauer. — Aquarium. Vivarium. Terrarium. Naturaliensammlungen.

Brevier der guten Gesellschaft und guten Erziehung. Gesetzbuch bei Uebung des guten Tones, der feinen Sitten, geselliger Talente und häuslicher Pflichten. Unter Benutzung der Rathschläge von Graf Ph. D. Stanhope von Chesterfield, des Freiherrn Adolf F. F. L. von Knigge und Karl Fr. L. von Rumohr herausgegeben von F. von Hohenhausen. Mit 50 Text-Illustrationen sammt Titelbild. Höchst eleg. gebunden *M* 6; mit Goldschnitt *M* 7. 50.

Inhalt: Die gute Gesellschaft. — Der gute Ton und der feine Takt. — Umgangssprache und Unterhaltungsgabe. — Besuche. — Bei Verlobungen und während des Brautstandes. — Der kleine Kreis. — In großer Gesellschaft und auf Bällen. — Die Kunst, ein Haus zu machen. — Freudentage. — Trauerzeiten. — Oeffentliche Feste. — Bei Hofe und hochgestellten Personen. — Landleben, Bäder, Reisen. — Körperpflege. — Der schriftliche Verkehr. — Die Kunst zu gefallen. — In der Kranken- und in der Kinderstube. — Pflichten der guten Hausfrau. — Sittenregeln und erziehliche Winke. — Toilettenwinke. — Gemeinnütziges. — Anhang: Tanzturen.

Illustrirter Verlag von Otto Spamer in Leipzig.

Breviere. Elegante Bindungsgaben für Damen.

Ehestands-Brevier für Verlobte und Neuvermählte bei Begründung des neuen Hausstandes. Von Heinrich Berndt. Mit 40 Text-Illustrationen und Titelbild. Höchst eleg. gebunden *M* 6; mit Goldschnitt *M* 7. 50.

Inhalt: Der neue Hausstand. Einleitung: Braut und Bräutigam. — Das Budget. — Die Einrichtung und Ausstattung der Zimmer. — Die Ordnung im Hause. — Die Diensthoten. — Die Neuvermählten. Mann und Frau. — Familie und Gesellschaft. — Die Frau als Pflegerin des Schönen im Hause. — Familienfeste. — Die Beziehungen zur Gesellschaft. Abstattung und Empfang von Besuchen. — Einladungen. — Der Salon und seine Einrichtung. — Der kleine und der große Kreis. — Die Unterhaltung. — Die Bewirthung. — Die Hoffnungen des ersten Jahres. Diätetik des ersten Jahres.

Brevier der Konversation und gesellschaftlichen Unterhaltung. Die Kunst, in der Gesellschaft zu gefallen und sich und Andere zu unterhalten. Von Marie von Gayette-Georgens. Mit 40 Abbildungen von Karl Köhling. Höchst eleg. gebunden *M* 6; mit Goldschnitt *M* 7. 50.

Inhalt: Die Kunst der Unterhaltung. — Das Wort und das Citat. — Das Fremdwort und die Redensart. — Witz und Humor. — Das Plaudern. — Erzählen und Vorlesen. — Antithesen und bunte Reihen. — Gesellschaftliche Streitfragen und Anregungen. — Räthsel, Räthselspiele und Wette. — Der Trinkspruch. — Gesellschaftsspiele. — Hausfeste. — Vortragsgedichte. — Das Rezitiren. — Sprichwörter und Charaden-Aufführungen. — Das Vortragen von Liedern. — Maske und Larve. — Hanstheater. — Lebende Bilder. — Kinderaufführungen. — Anhang: Vortragsgedichte.

Brevier der Kunst in Haus und Leben. Pflege des Schönen in Haus und Wohnung, Kleidung und Schmuck, vornehmlich Musik und Tanz, Bildnerei, Malerei u. s. w. Von Dr. Adolf Schwarz. Mit 70 Text-Abbildungen von E. Döpler d. Jüngeren. Höchst elegant gebunden *M* 6; mit Goldschnitt *M* 7. 50.

Inhalt: Haus und Wohnung. Baukunst. Einrichtung der Wohnung. Mobiliar. Decoration. Möbel- und Tapetenstoffe. — Bildnerei und Malerei. Erzeug. — Musik. Vokal- und Instrumentalmusik. Die Orgel. Blasinstrumente. Saiteninstrumente. Das Klavier. Kammer- und Hausmusik. — Dichtung. — Tanz. Theatralische Tänze. Gesellschaftstänze. Nationaltänze. — Anhang. Schmutz und Bekleidung. — Geburts- und Todestage bedeutender Repräsentanten der Kunst.

Brevier der Weltliteratur. Vorführung der bedeutendsten Schriftschätze der hervorragendsten Völker. Von Dr. Adolf Schwarz. Mit zahlreichen Text-Illustrationen und Titelbild von E. Döpler d. J. Höchst elegant gebunden *M* 6; mit Goldschnitt *M* 7. 50.

Inhalt: Literaturen des Morgenlandes. Chinesen. Indier. Hebräer. Araber. Perser. — Literatur des klassischen Alterthums. Griechen und Römer. — Literatur des Mittelalters und der Neuzeit. Italiener. Franzosen. Spanier. Portugiesen. — Deutsche. Niederländer. Engländer. Schotten. Iren. Nordamerikaner. — Scandinavische Völker. — Tschechen. Serben. Polen. Russen. — Geburts- und Todestage bedeutender Repräsentanten der Weltliteratur.

Illustrirter Verlag von Otto Spamer in Leipzig.

Breviere. Elegante Festgeschenke für Damen.

Moden- und Toiletten-Brevier. Unentbehrliches und Entbehrliches aus dem Gebiete der Tracht und Mode, Toilette und Putz, Bierrath und Schmuck. Herausgegeben von Johanna von Sydow (Veronica von G.). Mit 60 Text-Abbildungen und Titelbild von Emil Döpler d. J. u. A. Höchsteleg. gebunden M 6; mit Goldschnitt M 7. 50.

Inhalt: Tracht und Mode. Haartracht und Kopfschmuck. — Die Fußbekleidung. — Die Gewandung. — Wäsche und Weißzeug. — Der Umhang. — Schmuck und Bierrath. — Geschmeide. — Bierrath und Putz. — Die Verbrämung. — Pelz- und Federkleidung. — Die Masterrade. — Entbehrliches und Unentbehrliches. Das Toilettenzimmer.

Brevier der Eleganz. Plaudereien und Enthüllungen aus dem Toilettenzimmer und Salon. Rathgeber am Puptisch und in Gesellschaftsfragen. Zur Vervollständigung ihres Moden- und Toiletten-Breviers herausgegeben von Johanna von Sydow, Mitarbeiterin des „Bazar“. Mit zahlreichen Text-Abbildungen von Emil Döpler d. J. Höchsteleg. gebunden M 6; mit Goldschnitt M 7. 50.

Inhalt: Einleitung. Die Toilette, ein Hauptmoment unserer gesellschaftlichen Sicherheit oder Unsicherheit. — Das Toilettenzimmer. — Das Negligée der Frau. — Ein Kramstündchen. — Ein Blick in den Rezeptschrein. — Unsere Haus- und Promenadetoilette. — In großer Toilette. — Hinter und vor der Portiere. — Diskrete Geheimnisse der Frauenhand. — Raminplaudereien.

Brevier der Landwirthin. Rathgeber für Hausfrauen auf dem Lande, deren Töchter und Stellvertreterinnen, sowie für Solche, denen eine größere Land- oder städtische Wirthschaftsführung obliegt. Von Christiane Steinbrecher. Mit zahlreichen Text-Illustrationen und einem bunten Titelbilde.

Inhalt: Die Führung der Wirthschaft und der Haushaltungsbücher. — Unsere Dienstmädchen. — Die Küche. — Die Erzeugnisse der Wirthschaft. — Die Vorräthe. — Die Ernährung und die hauptsächlichsten Nahrungsmittel. — Die Milchwirthschaft. — Butter- und Käsebereitung. — Das Federvieh. — Das Kalenderjahr in der Gartenarbeit. — Die Hausfrau in Krankheits- und Unglücksfällen.

Brevier der häuslichen Oekonomie. Eine Haus- und Wirthschaftsgabe für Frauen vom Stande. Als Anleitung zur Verbreitung häuslichen Komforts auf Grundlage geordneter Verhältnisse und ökonomischer Gesichtspunkte. Herausgegeben von Erna von Thirna. Mit zahlreichen Text-Illustrationen und einem Titelbilde. Höchsteleg. gebunden M 6; mit Goldschnitt M 7. 50.

Inhalt: Einleitung. — Allgemeine Grundzüge. — Der Haushaltungsplan. — Das Haus. — Die Wirthschaftsräume. — Die Wohnräume. — Die materiellen Lebensbedürfnisse. — Die Dienstmädchen. — Städtische Geselligkeit. — Ländliche Geselligkeit. — Die Equipage. — Die Garderobe der Familie. — Gesundheitspflege. — Wohlthätigkeit. — Schlußkapitel.

Illustrirter Verlag von Otto Spamer in Leipzig.

Eine bibliographische Rarität ersten Ranges.

In einer Auflage von nur 320 numerirten Exemplaren erschien im Selbstverlage:

Die Tänze des sechzehnten Jahrhunderts

und

die alte französische Tanzschule vor Einführung der Menuet.

Nach Jean Tabourot's Orchésographie herausgegeben

von

Albert Czerwinski.

Mit dem Porträt Thoinot Arbeau's, 34 Figuren in Holzschnitt und 72 Notenbeispielen und Tanzmelodien.

Elegant broschirt.



Es ist dies eines der merkwürdigsten und seltensten Bücher, eine bibliographische Rarität ersten Ranges, von der ein Exemplar des Originals „Thoinot Arbeau, Orchésographie, Langres 1588“ (vergl. Brunet unter Tabourot, Jehan) von der Bibliothèque du Conservatoire in Paris mit 900 Francs bezahlt wurde. Das Buch enthält die ausführlichen Theorien von 40 der heutigen Welt vollständig unbekanntem Tänzen mit den dazu gehörigen Melodien und ist von gleichem Interesse für den Kulturhistoriker, wie für den Musikforscher und ausübenden Tanzkünstler. Preis 15 M. Die Expedition des Buches erfolgt nur gegen Franco-Einsendung des obigen Betrages an **Albert Czerwinski** in Danzig, Jopengasse 4, franco per Post, oder durch **Léon Saunier's** Buchhandlung in Danzig.

100000
100000

6

AL

004B701



UNIVERSITY OF CA - LOS ANGELES



3 1158 00848 2175

UCLA-Young Research Library
GV1601 .C99b
yr



L 009 512 422 8

