

Grammatik der Tanzkunst, theoretischer und praktischer; Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst, oder Choregraphie. Nebst Atlas mit Zeichnungen und Musikalischen uebungs-Beispeilen mit Choregraphischer Bezeichnung und einem besondern Notenhefte für den Musiker.

Zorn, Friedrich Albert.

Leipzig, J.J. Weber [1887]

<http://hdl.handle.net/2027/iau.31858048157519>

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.

Dew
Stor

Zorn's Grammar of Dancing :



Class. 793.3

Book Z89g

Acc. 394704



3 1858 048 157 519
MAIN LIB Grammatik der Tanzkunst, /Zorn, Friedrich A
lbert.
793.3 .Z89g/*c.1

A FINE OF 3 CENTS PER DAY IS
CHARGED FOR OVERDUE BOOKS.

Date Due

16 Oct '45			
17 Aug '57		APR 07 2004	
19 Aug '57			
21 Feb '59			
APR 21 2004			

Library Bureau Cat. no. 1137



Friedrich Albert Lown.



Grammatik der Tanzkunst.

Theoretischer und praktischer

Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst

oder

Choregraphie.

Nebst
Atlas
mit
Zeichnungen
und
musikalischen
Hebungs-
Beispielen



mit
choregraphischer
Bezeichnung
und
einem besondern
Notenhefte
für den
Musiker

von

Friedrich Albert Born,

Lehrer der Tanzkunst am Kaiserl. Russischen Richelieu-Gymnasium in Odessa,
seit Februar 1840.



Leipzig,

Verlag von J. J. Weber.

UNIVERSITY OF IOWA
LIBRARY

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Uebersetzung, sind vorbehalten.
Nachdruck verboten.

795.3
Z 48

Herrn

A. Freising,

Königl. Universitäts-Tanzlehrer, pensf. Mitglied des Königl. Ballets,
Vorsitzendem der deutschen Akademie der Tanzlehrkunst in Berlin,

hochachtungsvoll

gewidmet vom

Verfasser.

Rev. 9 je 34 v. l. 1871

394704

Dorwort.*

Beim ersten Blick in dieses Werk wird der Leser erkennen, daß dasselbe viel sorgfältige Arbeit gekostet hat; wenn aber der Fachmann bei dem Studium desselben Erklärungen, Benennungen und Grundfäße findet, die von den bisher üblichen abweichen, so wird er sich vielleicht nicht mit denselben einverstanden erklären.

Er sollte jedoch das Buch deshalb nicht weglegen und sagen: „es taugt nichts!“ sondern dasselbe mit Geduld und Aufmerksamkeit ganz durchlesen, und es wird ihm alsdann höchst wahrscheinlich Vieles klar geworden sein, was ihm anfänglich unrichtig schien.

Der Verfasser hat sich oft alle nur möglichen Einwendungen selbst gemacht, hat sie mit strenger Gewissenhaftigkeit geprüft, darüber alle ihm zu Gebote stehenden Werke über Tanzkunst in verschiedenen Sprachen studirt, hat viele Reisen und große Kosten nicht gescheut, um sich mit gediegenen Fachleuten, wie z. B. 1855 mit Herrn Balletmeister P. Taglioni in Berlin zu berathen; er stand mehrere Jahre mit dem berühmten Balletmeister und Tanzschriftsteller Arthur v. St. Léon in Briefwechsel, und erst nach fünfzigjähriger Arbeit hat er gewagt, das Ergebnis seiner Studien dem Vorsitzenden der deutschen Akademie der Tanzlehrkunst in Berlin, Herrn A. Freising, königlichem Universitäts-Tanzlehrer, zur Prüfung vorzulegen.

* Der Verfasser bittet sehr das Vorwort zu lesen, denn es enthält den Schlüssel zum ganzen Werk, ohne welchen Vieles in demselben unverständlich bleibt.

Das Protocoll der Jahresversammlung der Akademie-Mitglieder vom 24. und 25. Mai 1885 bestätigte den, für den Verfasser höchst ehrenvollen Beschluß der Annahme der Grammatik und ermuthigte ihn, sein Werk nochmals einer strengen Durchsicht, Umarbeitung und Vermehrung zu unterziehen, wobei er von dem Herrn Vorsitzenden H. Freising und dem Vorstandsmitgliede Herrn Otto Stoige, Balletmeister und Universitäts-Tanzlehrer in Königsberg i. Pr. mit Rath und That in freundlichster Weise unterstützt wurde, wofür er diesen Herren hiermit seinen aufrichtigen Dank ausdrückt.

Auch Herrn Bernhard Klemm in Leipzig, dem Verfasser des Katechismus der Tanzkunst drückt hiermit der Verfasser der Grammatik seinen herzlichsten Dank aus für die ihm mündlich ertheilten werthvollen Rathschläge und die gütige Erlaubniß, Auszüge aus dem Katechismus zu machen.

Ungeachtet so vieler Beweise günstiger Beurtheilung des Werkes von fachmännischer Seite ist der Verfasser sich dennoch wohl bewußt, daß es noch unvollkommen und verbesserungsbedürftig ist, er wird mit Dank jede wohlgemeinte, begründete Belehrung entgegen nehmen, um solche für eine neue Auflage zu verwerthen, falls das Werk so günstigen Absatz findet, daß eine solche nöthig wird. Andererseits ist er aber auch fest überzeugt, daß die meisten Einwendungen gegen seine Neuerungen von selbst schwinden werden, wenn man sich die Mühe giebt, das ganze Werk aufmerksam zu studiren.

Unsre hochgeschätzten Choreographen Sulzer, Koller, Charles Blasis, Arthur de St. Léon, Bernhard Klemm &c. drücken in ihren Werken den Wunsch aus: „daß ihre Systeme, von kunstverständigen Meistern benutzt, verbessert und erweitert werden möchten, und somit beitragen zur Förderung und Hebung einer Kunst, die da fähig ist, mit allen Werken des Geschmacks in Hinsicht der ästhetischen Kraft um den Vorrang zu streiten.“

Diesem Wunsche nachzukommen war stets des Verfassers höchstes Streben.

Unsre berühmten Vorgänger und Meister haben mit den ihnen zu Gebote stehenden Hilfsmitteln Großes geleistet, und uns ein viel reichhaltigeres Material hinterlassen, als sie vorfanden. Wir haben nun das Glück und den großen Vortheil, die Früchte ihres Fleißes benützen zu können; demzufolge haben wir aber auch das Recht und

die Pflicht, auf dem Wege zur Vervollkommnung unsrer Kunst vorwärts zu streben, um unsern Nachkommen gleichfalls die Früchte unsres Fleißes zu hinterlassen.

Die pietätvolle Verehrung unsrer Vorfahren darf uns nicht hindern, einen Schritt weiter zu gehen auf der Bahn, die sie uns eröffnet haben.

Die Rücksicht aber auf etwaige persönliche Vortheile, die durch die Veröffentlichung unsrer Erfindungen und Entdeckungen geschädigt werden könnten, sollte edeldenkende Menschen nicht abhalten, zum allgemeinen Besten und zum Fortschritt in Wissenschaft und Kunst beizutragen, denn hätten alle unsre Vorfahren auch so engherzig gedacht, so wäre nie ein Fortschritt möglich geworden.

Die Tanzkunst gehört unbedingt zu den schönen Künsten, und sie ist nicht die geringste derselben, sondern sie ist die lebendige Vereinigung alles dessen, was durch Musik, Bildhauerkunst, Malerei u. dgl. geschaffen werden kann. Sie besitzt die Fähigkeit, im lebenden Bilde das höchste Ideal des Bildhauers und des Malers, die schöne menschliche Gestalt in ihren reizendsten Stellungen und Bewegungen darzustellen, wie sie auf den Wogen der Harmonie zu schweben scheint. Die herrlichen Ballets, welche unsre früheren und gegenwärtigen großen Meister zur Aufführung bringen, sind dafür ein unumstößlicher Beweis.

Es fehlt nur noch an einer genügenden Schrift, um diese großartigen Schöpfungen der Nachwelt in der Weise aufbewahren zu können, wie uns durch die Notenschrift die genialen Gedanken von Mozart, Haydn, Beethoven, Meyerbeer, R. Wagner, Rubinstein u. s. w. aufbewahrt geblieben sind.

Auf welcher Stufe der Vollkommenheit stände heute wohl die Musik, wenn die Notenschrift noch nicht erfunden wäre?

Vielleicht wird nun bald das Ziel erreicht, welches dem Verfasser stets bei seiner Arbeit vorgeschwebt hat, wie ein guter Genius, der ihm aus der Ferne winkte und ihm immer wieder Muth und Kraft verlieh, wenn er zu erliegen befürchtete. Vielleicht ist ihm noch die Freude beschieden, in gedruckten Exemplaren die von Fachleuten gemachte praktische Verwendung seiner Tanzschrift zu erblicken.

Der Verfasser hält die von ihm ausgearbeitete Tanzschrift für genügend, um alle Tänze, alle Ballets so deutlich niederschreiben

zu können, daß sie von denjenigen, welche seine Grammatik aufmerksam studirt haben, gelesen und ausgeführt werden können, wenn sie die dazu nöthige Geschicklichkeit erlangt haben. Er übergibt seine Lebensarbeit mit Freuden der Oeffentlichkeit, mit dem Wunsche, daß sie recht bald und vielfach benützt werden möge.

Bei der Bearbeitung seines Werkes überzeugte sich der Verfasser schon vor vielen Jahren von der unbedingten Nothwendigkeit einer Akademie der Tanzkunst, an welche man sich mit allen diese Kunst betreffenden Fragen wenden könnte, die zu entscheiden hat, was endgültig angenommen werden soll, die durch eine Tanzzeitung oder ein ähnliches Organ die Vermittlung zwischen den Tanzkünstlern, Tanzlehrern, Gönnern und Freunden dieser schönen Kunst herstellt, die als Prüfungsbehörde die Berechtigung besitzt, unfähige und unwürdige Bittsteller zurückzuweisen, damit der sittenverderblichen Speculation gewissenloser Leute Einhalt gethan werde, welche unter dem Aushängeschilder Tanzclasse, Tanz-Institut u. dgl. ganz andere Zwecke verfolgen, als ihre Anzeigen vermuthen lassen.

Wird erst durch gesetzliche Bestimmungen dem demoralisirenden Einfluß solcher gewissenloser Leute gesteuert, dann wird auch bald die Achtung vor dem Tanzlehrerstande wieder zunehmen.

Ganz zufälliger Weise erfuhr seiner Zeit der Verfasser am fernen Gestade des Schwarzen Meeres, durch einen Aufsatz in „Ueber Land und Meer“ das Bestehen einer deutschen Akademie der Tanzlehrkunst in Berlin. Er forschte sogleich weiter nach und hatte nach einigen Monaten die große Freude, als Mitglied derselben aufgenommen zu werden.

Dieser Akademie hat der Verfasser sehr viel zu danken. Durch sie wurde seine Arbeit bedeutend gefördert, durch ihre Anerkennung belebte ihn wieder neuer Muth, neue Arbeitskraft und Selbstvertrauen, ja selbst das wohlbegreifliche Drängen um das oft versprochene Werk zwang den Verfasser zur Ausbietung aller Kräfte, um sein Werk möglichst bald zu vollenden.

In der Jahresversammlung am 29. und 30. Mai 1887 ist beschlossen worden, daß jedes Mitglied ein Exemplar mit dem Versprechen übernimmt, dasselbe sorgfältig durchzuarbeiten und seine Bemerkungen dem Vorstände in einer schriftlichen Abhandlung mitzutheilen. Aus diesen Mittheilungen bearbeiten sodann die Vorstands-

mitglieder eine schriftliche Zusammenfassung, welche nach den sich dann ergebenden Umständen der Grammatik als Anhang nachfolgen oder einer neuen Auflage einverleibt werden soll.

Durch diese gütige Mitwirkung so vieler gediegener Kräfte wird das Werk unberechenbar gewinnen.

Die Zeichnungen und Musikbeispiele mit choreographischer Schrift unter den Noten, sind nicht in den Text, sondern auf besondere nummerirte Blätter gedruckt worden, welche zusammen einen Atlas bilden, damit der Leser nicht jedesmal, wenn auf eine Figur oder Uebung hingewiesen wird, die Mühe habe, sie auf einer andern Seite im Textbuche zu suchen. Unter den Figuren befinden sich ebenfalls die betreffenden choreographischen Zeichen, und die Erklärung derselben folgt im Text, wie es das Bedürfniß im Lehrgange mit sich bringt.

In den Atlas wurden nur Zeichnungen, Noten, Ziffern, choreographische Zeichen und Benennungen in französischer Sprache aufgenommen, die überall sich eingebürgert haben, wo geregelter Tanzunterricht ertheilt wird, damit die Platten auch für Uebersetzungen in fremde Sprachen benutzt werden können. Die Paragraphenzahlen wurden sowohl im Atlas als auch im Musikhefte angegeben, damit der Leser sogleich die Erklärung in deutscher Sprache im Textbuche auffinden kann.

Der Verfasser schreibt Choregraphie und nicht Choreographic, weil dieses Wort in dem Dictionnair von Moel & Chapsal, Ausgabe von 1857, in welchem er stets die besten Erklärungen über Tanzausdrücke gefunden, in dieser Weise gedruckt steht. Auch die bewährten Tanzschriftsteller Ch. Blasius und A. St. Léon schreiben Chorégraphie.

Obwohl das Wort Grammatik gewöhnlich nur auf Sprachlehrbücher angewendet wird, so wählte der Verfasser dennoch diesen Namen auch für sein Lehrbuch, weil es in Anlage, Lehrgang und Vergleichen stets auf die Aehnlichkeit mit einer Sprachgrammatik hinweist.

Wurde doch unter dem Worte Katechismus früher stets ein Lehrbuch über Religion verstanden, welches in der Form von Fragen und Antworten verfaßt war, während in neuerer Zeit Katechismen erschienen sind über verschiedene Wissenschaften, Künste, Gewerbe u. dgl.,

denen man diesen Namen giebt, weil sie in der katechetischen Form abgefaßt sind.

Alle geneigten Leser, Freunde der Tanzkunst und Berufsgenossen bittet der Verfasser die Versicherung hinnehmen zu wollen, daß er mit allen ihm zu Gebote stehenden Kräften dahin gestrebt hat zur Förderung und Hebung der wahren bildenden Tanzkunst beizutragen.

Er würde sich glücklich schätzen und den schönsten Lohn für seine fünfzigjährige Arbeit darin finden, wenn sein Lebenswerk sich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hätte, was er als einen Beweis hinnehmen würde, daß er seinem erstrebten Ziele einigermaßen nahe gekommen ist.

Ddeffa 1887.

Friedrich Albert Born.

Vorbemerkung zum Inhaltsverzeichnis nach Paragraphen.

Zum Verständniß dieses Verzeichnisses ist folgendes zu beachten:

In der Spalte für die (§) Paragraphen stehen die Nummern derselben nach ihrer Reihenfolge, und da die meisten von ihnen nur einige Linien enthalten, so ist der gesuchte Satz leichter zu finden, als bei der Angabe der Seitenzahl.

Die in der nächsten Spalte stehenden Zahlen zeigen die Nummer des Musikstückes zu der betreffenden Übung an, welche mit derjenigen in dem Notenhefte übereinstimmt, welches zu dieser Grammatik gehört. Auf diese Weise braucht der Tanzlehrer beim Unterrichte seinem Musiker nur die betreffende Nummer anzugeben, wo auch das geeignete Tempo nach dem Metronom angezeigt ist.

Durch die Angabe der Nummer der Atlas-Seite und der Figur ist die Auffindung einer jeden Zeichnung sehr erleichtert.

Die römischen Zahlen von I bis XV, welche in der vordern Hälfte der Atlas-Spalte stehen, beziehen sich auf diejenigen Seiten, welche am Anfange des Atlas stehen und meistens Zeichnungen nebst choreographischer Schrift enthalten.

Die in derselben Spaltenhälfte stehenden gewöhnlichen Ziffern beziehen sich auf die den Zeichnungen folgenden 52 Atlas-Seiten mit Notenbeispielen, welche ebenfalls mit choreographischen Schriftzeichen versehen sind.

Die in der hintern Hälfte der Atlas-Spalte sich befindlichen Zahlen zeigen die Nummer der einzelnen Zeichnungen an.

In der letzten Spalte ist die Text-Seitenzahl angegeben, auf welcher sich der betreffende Paragraph befindet.

*

Inhalts-Verzeichniß.

Inhalts-Verzeichniß nach Paragraphen.

§		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
	Vorwort			III
	Register nach Paragraphen			VII
	Einleitung			1
	Erste Abtheilung.			
	Gramatif. — Methode			10
1	Der Tanz ist u. s. w.			11
2	Seine Bestandtheile			"
3	Stellung			"
4	Bewegung			"
5	Figur			"
6	Zeitmaß			"
7	Vergleich mit der Sprachlehre			"
8	Körperhaltungen	I	1—3	"
9	Handhaltungen	"	4—6	12
10	Armhaltungen	"	7—9	"
	Anmerkung über mathematische Schönheit			"
	Zweite Abtheilung.			
11	Einfache Stellungen			13
12	Sohlenstellungen			"
13	Erste Position	"	10	"
14	Zweite Position	"	11—12	"
15	Dritte Position	"	13—14	14
16	Vierte Position	"	15—16	"
17	Fünfte Position	"	17	"
18	Offene und geschlossene Positionen			"
19	Gekreuzte Positionen			"
20	In welcher Position steht der Stützfuß?			"
21	Gesichtspunkt. Ansicht			15
22	Ballenpositionen	"	18	"
23	Spitzenpositionen	"	19	"
	Erste Position mit choregr. Zeichen		20	"
24	Sohlenrichtung			"
25	Stenochoregraphische Zeichen			"
26	Skizzenzeichen			"
27	Erste Positionen auf einem Fuß		21—22	"
28	Ballenposition		23	16
29	Choregraphische Zeichen dafür			"
30	Erhebpositionen auf beiden Füßen		24	"
31	Spitzenpositionen		25—26	"
	Zweite Positionen	II	27—30	"
32	Erhebstellungen			"

§		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
33	Entfernung der Füße von einander	II	31	17
	Dritte Positionen	„	32—33	„
34	Erkennungszeichen derselben	„	„	„
35	Bedeutung und Stelle der Ziffer	„	„	„
36	des Punktes	„	„	„
37	Das „stenochoreographische“ Zeichen	„	„	„
38	Das Skizzenzeichen	„	34	„
39	Die Bedeutung der kleinen Null	„	35	„
	Vierte Positionen	„	36	„
40	Profilzeichnung	„	„	„
41	Positionsbau und Stützbein	„	„	„
42, 43	Ursachen der Profilabartung	„	37—38	18
44, 45	Das stenochoreograph. Zeichen in der Frontansicht	„	„	„
46	Skizzenzeichen	„	„	„
	Hintere, vierte Positionen	„	39—41	„
	Fünfte Positionen. Sohlenstellung	„	42	„
47	„ „ Das Skizzenzeichnen betr.	„	43	„
48	„ „ Spitzenposition	„	44	„
49	„ „ vorn u. hinten	„	45—46	19
50	Gleichzeitig verschiedene Positionen	„	„	„
51	Fersenpositionen	„	„	„
52	Anwendung derselben in der 2. Position	„	47	„
	In der Titana	„	„	„
53	Choreographische Zeichen für Fersenpositionen	„	48	„
54	Russische und Kosaken-Stellungen	„	„	„
	Zweite Doppelposition	„	49	„
55	Schwebepositionen	„	„	20
56	Positionen en balance	„	„	„
57	Lustpositionen	„	„	„
58	Unterschied zwischen Boden- und Lustpositionen	„	„	„
59	Verschiedenheit der Sohlenrichtungen	„	50	„
60	Höhenmaß. Niedrige Schwebeposition	„	51	„
61	Hilfslinien und Richtungszeichen	„	„	„
62	Stenochoreographische Zeichen und Skizze	„	52	21
	Fünfte niedere Schwebeposition	„	53	„
63	Halbhohe, geschlossene Schwebeposition	III	54—56	„
64	Ganzhohe,	„	57—59	„
	Dieselben Positionen hinten	„	60—62	22
	Offene Schwebepositionen; Frontansicht	„	63	„
	„ „ „ „ Profilanfsicht	„	64	„
65	Niedere offene Schwebepositionen	„	65	„
66	Hohe „ „	„	67	„
67	Halbhohe „ „	„	66	„
68	Eintheilung in Achtelkreise	„	„	„
69	Ueberhohe Positionen	„	68	„
70	Grotteste Tänzer und Akrobaten	„	„	„
71	Geometrische Kreiseintheilung	„	„	„
	Erklärung der Figuren 63 und 64	„	„	„
	Zweite, niedere Schwebeposition	„	65	23
	hohe und überhohe Schwebeposition	„	67—68	„
72	Die Sohlenrichtung wird nach der Beinlinie be- nannt, nicht nach der geometrischen Bedeutung	IV	76—78	„
73	Vierte niedere Schwebeposition, Seitenansicht	III	69	„
74	Platz für die Nebenzeichen	„	„	„
75	Halbhohe, hohe, überhohe 4. Positionen	„	70—72	24

§		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
	Vierte hintere Positionen		73—75	24
76	Luftpositionen	IV	79—82	"
77	Bewegungen während derselben	"	83	"
78	Einwärtspositionen	"	84	25
79	Choreographische Zeichen für dieselben und Er- klärung der Sohlenzeichen	"	85—86	"
80	Nebenzeichen an den Sohlenzeichen	"	87—97	"
81	Skizzenschrift	"		"
82	Einwärts-Schwebepositionen	"		"
83	Nebenzeichen für dieselben	"		26
84	Gebogene und gestreckte Stellungen	"	98—102	"
85	Biegungsgrade	"	103	"
86	Ganze Biegung des Beines	"	104	"
87	Halbe Biegung	"	105	"
88	Viertelbiegung	"		"
89	Gerundete Haltung	"		"
90	Gehobene Fersen	"	106. 107. 110	"
	Rosakenschritte	"	108	"
	Ungarschritt	"	109	27
	Kniestellung	"	82	"
91	Choreographische Zeichen für Luftstellungen	V	111—119	"
92	Verschiedene Beinbiegungen	"		"
93	Platz für die Nebenzeichen	"		"
94	Höhenberechnung bei gebogenen Beinen	"		28
95	Zwischenpositionen	"	120—121	"
96	Einfache Zwischenpositionen	"		"
97	St. Léons Schreibart derselben	"	122	"
98	Darstellung der Zwischenpos. durch Ziffern	"		"
99	Tabelle der einfachen Zwischenpositionen	"		29
100	Halbe Zwischenpositionen	"		"
101	Bezeichnung derselben durch Doppelziffern	"	123	"
102	Doppelte Zwischenpositionen	"		"
103	Gekreuzte Positionen	"	124—127	"
104	Doppelt gekreuzte Positionen	"		"
105	Benennungsart dieser Stellungen	"		"
106	Choreogr. Zeichen für dieselben und deren Stelle	"	128—130	"
107	Pas de basques Stellungen	"		"
108	Verlängerte Positionen	"	79.91.106	30
109	Parallel-Positionen	"		"
110	Verschiedenheit derselben	"	131—134	"
111	Choreographische Zeichen	"		"
112				
	Dritte Abtheilung.			
	Bewegungen			31
113	Verschiedenheit der Bewegungen	"		"
114	Bewegungsfähigkeiten	"		"
115	Einfache Bewegungen	"		"
116	Eintrahlen der Beine	"		"
117	Deutsche und französische Benennungen	"		"
118	Biegen, plier	"		32
119	Strecken, redresser, allonger, tendre	"		"
120	Engbeinig und weitbeinig jarreté et arqué	"		"

§	Uebung Nr.	Text- Seite.
121	Erheben, s'élever	33
122	Veränderung der Position durch Erheben	"
123	Niederlassen, abaisser	"
124	Heben, lever	"
125	Senken, baisser	"
126	Drehen, tourner	34
127	Wenden, se tourner	"
128	Uebertragen, dégager	"
129	Veränderung der Position dadurch	"
130	Choreographische Bewegungszeichen. IX a—h	"
131	Gesichtspunkt. Anmerkung: Unterschiede zwischen den Stellungs- und Bewegungszeichen	35
Vierte Abtheilung.		
132	Vorbereitungsübungen	"
133	Wichtige Vorbemerkung	"
134	Die unerläßlichsten Vorbereitungsübungen	36
135	Pliés-Biegungen	"
136	Körperhaltung bei denselben	"
137	Zählen und passende Musikstücke. Metronom-Angaben. Erklärung des speziellen Zweckes jeder Uebung	37
138	1 Pliés staccato. Stoßweise Biegungen Punktirte Linien als Zeichen der Fortdauer	"
139	2 Pliés legato. Gebundene Biegungen	"
140	3 Abwechslung bei den Uebungen	"
141	4 Schnellbiegungen Einfluß der musikalischen Zeichen auf die Bewegungen	"
142	5 Schnelles Strecken und langsames Biegen Das musikalische Wiederholungszeichen	"
143	6 Langsames Biegen und schnelles Strecken Neue Abkürzungen	"
144	7 Langsame Streckung und schnelle Biegung	38
145	8 Schnelle Biegung und langsame Streckung	"
146	9 Biegung eines Beines mit gleichzeitiger Schwebehaltung des andern im $\frac{3}{4}$ -Takt	"
147	10 Schnelle Biegung des Stützbeines	"
148	Gleichmäßiges Biegen und Strecken des Stützbeines im $\frac{2}{4}$ -Takt	"
149	11 Wiederholung in andern Positionen	"
150	12 Battements sur le cou-de-pied	"
151	13 Wissen und Können	"
152	14 Nothwendigkeit der Wiederholungen	"
153	15 Der gute Wille der Schüler	"
	Vorschrift und Methode	39
	Deutliche Erklärung	"
	Die Achtung der Schüler	"
	Die Liebe derselben	"
	Les elevations. Die Erhebungen und Schwierigkeiten dabei	40
	11 Stoßweises Erheben	"
	12 Gebundenes Erheben	"
	13 Schnelles Niederlassen und langsames Erheben	"
	14 Langsames Erheben und schnelles Niederlassen	"
	15 Erheben und Niederlassen mit Pausen	"



§	Uebung Nr.		Text= Seite.
	16	Langsames Erheben und schnelles Niederlassen im $\frac{3}{4}$ -Takt	40
154		Abwechslung in den Musikstücken	"
155		Die Methode in ihrer ganzen Ausdehnung	"
	17	Bereinte Biege- und Erhebeübungen im $\frac{4}{4}$ -Takt	41
	18	Dieselben Uebungen im $\frac{3}{4}$ -Takt	"
	19	Schnelles Biegen und Erheben. Rus. Rode Baillot	"
156		Elevations croisées alternatives	"
157		Changements de jambes	"
158		Unveränderte Frontrichtung	"
159		Heb- und Senk-Uebungen	"
160		Battements, Schlagungen	"
161		Abstufungen derselben	"
162		Kleine Schlagungen	"
163		Große	"
164		Mittlere	42
165		Spezielle Gelenk-Uebungen	"
166		Einfach, 167 gekreuzt, 168 gewechselt, 169 wechselseitig	"
170		Richtungsverschiedenheit	"
171		Gestrichen oder getragen	"
172		Streichen, schleifen, glitschen, gleiten	"
173		Glisser, glissé, glissez, un glissement, un glissé	"
174		Auf der Sohle, dem Ballen u. s. w.	43
175		Tragen, porter	"
176		Ueber und unter, Dessus et dessous	"
177		Richtung, 178 Geradlinig, 179 Krummlinig	"
180		Die nöthigsten Battements	44
Fünfte Abtheilung.			
181		Zeitregulirung	"
182		Takttheile und Schrittmaßen	"
183		Schnelligkeitsmaß, Tempo	45
184		Metronom	"
185		Takt, Accent, Syncope, Rhythmus, Cadenz	"
186		Taktloses Tanzen	46
187		Accent	"
188		Niederschlag und Aufschlag, frappé A, levé V	"
189		Schrittvorbereitung	"
190		Syncope	"
191		Rhythmus	"
192		Cadenz	47
193		Satz, phrase	"
194		Verfettung, enchainement	"
195		Abwechselnder Rhythmus	"
196		Fehlerhafte Composition der Tanzmusik	"
197		Musikquadrat	"
198		Daraus entstehende Regeln	48
199		Balletmusik	"
200		Gesellschaftstanzmusik	49
201		Einleitungen zu derselben	"
202		Fehlerhafte Einleitungen	"
203		Uebergänge	"
204		Unrichtige Auftakte zum Anfang	50
205		Der Tanzmusiker	"

§	Uebung Nr.		Text- Seite.
239		Battements moyens	59
240		Il collo del piede, Italienische Benennung	"
241		Markirung des Accentés	"
242	34	Battements moyens simples	"
243	35	Battements moyens changés	60
244		Abwechslung	"
245	36	Uebung mit wechselndem Rhythmus	"
Siebente Abtheilung.			
		Fußdrehen, dégager, ronds de jambes	61
		Nebeneigenschaften.	
246		Fußdrehen	"
247		Choregraphische Zeichen dafür	"
248	37	Gleichzeitige Drehungen	"
249		Stellen der choregraphischen Zeichen	"
250		Abkürzungen	"
251		Tortiller oder Hinundherdrehen	"
252		Uebertragen, dégager, als Uebung	62
253		Einfluß der Bewegung auf die Wirbelsäule	"
	38	S'élever et dégager	"
254		Fußkreise, Ronds de jambe	63
255		Eintheilung derselben	"
256		Größe und Theile der Kreise	"
257		Vorder-, Hinter- und Seitenkreise	"
258		Auswärts- und Einwärtskreise	"
259		Gestreckte und gebogene Fußkreise	64
260		Gestrichene und getragene Kreise	"
261		Zeichnungen derselben. Blatt IX	"
262		Doppelte und mehrfache Kreise	"
	39	Ronds de jambe glissés latéralement	"
	40	" " " portés	65
	41	" " " glissés dessus	"
	41 b	" " " portés dessus. Im Notenheft 41 B.	"
	42	" " " glissés dessous	"
	42 b	" " " portés dessous	"
	43	Drei getragene Seitenkreise	"
	44	Vorder-, Seiten- und Hinterkreise	"
263		Choregraphische Zeichen und Abkürzungen	"
	45	Hinter-, Seiten- und Vorderkreise	"
	46	Grands ronds de jambe variés	"
264		Nebeneigenschaften der Bewegungen	"
265		Treten, taper	66
266		Reiben, froter	"
267		Schlagen, Battiren, battre, und die choregraphischen Zeichen dafür, Blatt IX, § 267 a bis f	"
Achte Abtheilung.			
		Haltungen und Bewegungen des Oberkörpers	67
		System der sogenannten französischen Schule	"
		Abänderungen und Zusätze	"
		System auf mathematischer Grundlage	68
268		Armführung, Port de bras	69

§	Uebung Nr.	Atlas-Seite.	Atlas-Figur.	Text-Seite.
	Armpositionen	VI	135	69
269	Erste Armposition			"
270	Wagerechte Armhaltung in Frontstellung mit Kreiseintheilung		135	"
	Profilstellung		136	"
271	Ganz gestreckte Armhaltungen			"
272	Bieigungsgrade und Erklärung derselben		137	"
273	Zwischenpositionen		138	70
274	Gekreuzte Armpositionen	VII	155. 161a	"
275	Erste Armhaltung	VI	140	"
276	Zweite "	"	141	"
277	Dritte "	"	142	71
278	Anwendung der dritten Armposition	"		"
279	Fehlerhafte Bewegungen	"		"
280	Walzerhaltung	"		"
281	Vierte Armposition	"	143	"
282	Fünfte	"	144	"
283	Geschlossene Armhaltungen			72
284	Offene			"
285	Berengte und erweiterte Armhaltungen		145	"
286	Geometrische Eintheilung		146	"
287	Oppositionelle Armhaltung	"	139	"
288	Harmonische u. unharmonische Armhaltung	"	147	"
289	Oppositionelle Armbewegungen		148	"
290	Dégagements mit Armbewegungen		149	73
291	Uebungen vor dem Spiegel			"
	47. Uebg. Armübungen nebst Choregraphie			"
292	Stützhaltungen, demi-bras			"
293	Turner- oder Hüftstütz	"	150	"
294	Faust- oder Bauernstütz	"	152	"
295	Handgelenk- oder Tanzstütz		151. 153	"
296	Kopf- und Ellenbogenstütz	VII	155	74
297	Auflegen der Hand	VI	151	"
	" " in Rundtänzen	VII	156a	"
298	Ungarische Handhaltung	"	164	"
299	Berschlungene Armhaltungen	"	158. 160	"
	" Finger	"	159	"
	" Gruppen	"	161. 162	"
300	Mimische Armhaltungen	"	155	"
301	Zigeuner, Tataren, Bayaderen			"
302	Armbewegungen			"
303	Unabhängigkeit derselben von den Fuß- bewegungen			75
303	Port de bras nach B. Klemm			"
304	Eintheilung. Port de bras			"
305	Das niedere und hohe Port de bras			"
306	Bewegungsfähigkeiten der Arme			"
307	Armbewegungen im niedern Port de bras			"
308	" " hohen			76
309	Einfache Armbewegungen. Biegen und Strecken			"
310	Heben und Senken			"
311	Kreiszeichnung			"
312	Ronds de bras			"
313	Handgelenkbewegung			"

*

§	Uebung Nr.	Atlas-Seite.	Atlas-Figur.	Text-Seite.
314	Gewöhnliches Handreichen	77
315	Richtung der Handhöhlung	"
316	Verschiedene Kunden	"
317	Großer Armkreis	"
318	Armdrehen, Handhöhlung, Ellenbogen	VII	166—179	"
319	Beim Handreichen muß man die Person ansehen	78
320	Schulterhebungen	"
	Kopfhaltungen und Bewegungen	"
321	Viertelwendung	163	"
	Achtelwendung	VI	153	"
	Natürliche Grazie	"
322	Rumpfbewegungen	"
323	Une joli' tournure	"
324	Uebertragen der Körperlast	79
325	Rumpfbiegungen	"
326	Harmonie. Uebereinstimmung für Ohr und Auge	"
327	Attitüde	"
328	Gruppe	VII	162	"
329	Tableau	VIII	197	80
	Choreographische Zeichen	"
330	Für den Kopf	X	"
331	Für Rumpf und Arme	"	"
332	Biegungsgrade der Arme	"	"
333	Gerundete Armhaltung	"	"
334	Armpositionen	"	"
335	Zwischenpositionen	"	"
336	Choreographische Zeichen für verengte und erweiterte Positionen	"	81
337	Unterschied zwischen verengten und geschlossenen Positionen	"
338	Chor. Zeichen für gekreuzte Positionen	"	"
339	" " " Oppositionspositionen	"	"
340	" " " Stützhaltungen	"	82
341	" " " Auflegungen der Hand u. d. g.	"
342	" " " Armbewegungen, bras droite, gauche	"	"
343	" " " Armbewegung, Tragen	"	"
344	" " " Heben und Senken	"
345	" " " Drehungen v.	"
346	" " " Handhaltungen	"	"
347	" " " Kopfhaltungen	"	83
348	" " " Schulterwendungen	"	"
349	" " " Rumpfwendungen	"	"
350	" " " Rumpfneigungen	"	"
351	" " " Schulterhebungen	"	"
351a	" " " Rumpfbiegungen	"	"
352	" " " Armkreise	"	84
353	Der Schlüssel, La clef	IX	"
	Neunte Abtheilung.			
354	Zusammengesetzte Bewegungen	85
355	Eintheilung derselben	86

§	Uebung Nr.		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
357		Musiksilbe, Tanzsilbe, temps, pas	86
358		Vergleich zwischen Wort und Schritt	"
359		Silbe und temps	"
360		Erklärung verschiedener Tanzausdrücke, Termes de danse	"
361		Anwendung der Wörter Temps und Zeit des Wortes tempo	87
362		Tanzsilbe, Berechtigung zur Worterfindung	"
363		Un temps levé, eine Hebzeit	"
364		Un temps baissé, eine Senkzeit	"
365		Unterschied zwischen Levé et élevé	"
366		Hüpfen, sauter, und Schreibart der Be- wegung	88
368		Das Wort „Hupf“	"
369		Gehüpfter Schritt, pas sauté	"
370	+	Unterschied zwischen Hüpfen und Springen	"
371		Sauter, bondir	89
372		Sprung, bond, Wurf, jet	"
373		Schriftzeichen dafür	"
374		Fallen, tomber, und Schriftzeichen dafür	"
375		Pliéments, temps plié, tensions	"
376		Elevations, Un temps élevé	90
377		Abaissements	"
378		Un temps abaissé, eine Niederlasszeit	"
379		Une levée, eine Hebung	"
380		Un temps levé, eine Hebzeit	"
381		Une baisse, eine Senkung	"
382		Un temps baissé, eine Senkzeit	"
383		Unterschied in den Schriftzeichen	"
384		Ruer, ausschlagen	"
385		Markiren, marquer les pas etc.	91
386		Terre à terre	"
387		Equilibre, Gleichgewicht	"
388		Aplomb	"
389		Grazie, Anmuth	"
Zehnte Abtheilung.					
		Schritte, Pas	92
390		Ein regelmäßiger Schritt (Soldatenschritt)	"
391		Beschäftigung der Beine dabei	"
392		Nothwendige Eigenschaften. Größe	"
393		" " Richtung	93
394		" " Zeitbedarf	"
395	48	Ganze und halbe Schritte	"
396		Erklärung der Tanzschriftzeichen . . .	IX	. . .	"
397		Schritte seitwärts, nebst Anmerkung	"
398		Klein, mittel, groß, nebst Fußstellungen . . .	"	. . .	94
399		Verkürzte und verlängerte Schritte	"
400		Einfache und zusammengesetzte Schritte	"
401		Platzschritte	95
402		Gerad- und krummlinige Schritte	"
403		Ein- oder mehrzeitige Schritte	95
404		Schnelligkeitsmaß, tempo	"
405		Der gemäßigte Grad	"

§	Uebung Nr.		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
456		Zusammentritt, Assemblé.			106
457	55	Beispiel der Anwendung			107
458		Tanzschriftzeichen	XI		107
459		Werffschritte, Pas jetés	"		"
460		Bestandtheile des Schrittes			"
461		Rélevation, Wiedererhebung			"
462		Schriftzeichen für den Werffschritt			"
463		Abkürzungszeichen.			"
464a	56	Platz und Größe dieses Zeichens			108
	57	Jetés simples à une position close			"
	58	Jeté et rélevation	"		"
	59	Fortschreiten mit kleinen Werffschritten			"
465	60	Jeté et assemblé			"
466		Temps et pas de Sissonne ou de ciseaux			"
467		Unterschied zw. Temps et pas de Sissonne			"
468		Pas de ciseaux, Scheerenschritt			"
469	61	Ausführung des Schrittes.			109
470	62	Scheerenschritte mit Nachhupf	"		110
471		Sissonne double	"		"
472	63	Hornpipe, Tanzschritt	"		"
473		Pas de Rigaudon			111
474		Rheinländer. Volksschritt			"
475		Jagsschritte, Pas chassés			"
476		Chassés simples de coté	"		"
477		Chassés alternatifs			112
478	64	Der vollständige Jagsschritt			113
479		Wechselseitige Jagsschritte im Kreise herum Schriftzeichen für chassés simples et alter- natifs	"		"
480		Die Gleitschritte, Les pas glissés. Glissades	"		"
481		Unterschied zw. glissé élevé und élevé glissé etc.			"
+	482	Glissade oder pas glissé			114
	483	Halbe Gleitschritte	"		"
	484	Ganze Gleitschritte	"		"
	485	Abwechselnde, gekreuzte Gleitschritte, glissés croisés	"		"
486		Profobisches Bild	"		115
487	67	Temps fouetté, Weitschenzeit nebst Abkür- zungszeichen	"		"
	68	Zweitaktiger Satz			116
488		Ausführung und Eintheilung			"
489		Verkettung, enchainement, von vier Taktten			"
490	69	Melodie, Periode von 8 Taktten			"
491		Durchschnittener Schritt, Pas coupé (dessous)			117
492		Coupé dessus			"
493		Coupé latéral; Notenbeispiele Seite 24.	"		"
494		Coupé poussé " " 24.	"		"
495		Coupé frappé " " 24.	II	48	"
496		Demi-coupé, halber, durchschnittener Schritt	XI		118
497		Unterschiede zwischen coupé und chassé			"
498		Pas balloté, Ballotirschrift. Wortbedeutung			"
499		Bestandtheile des Ballotirschnittes und Schriftzeichen.	"		119

§	Uebung Nr.		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
549		Schreibart der ganzen Wendungen auf einem Fuß			130
550		Schreibart von 1 1/2 Wendungen auf einem Fuß			"
551		Beschäftigung des Schreitbeines auf einem Fuß			"
552		Tours en l'air, Wendungen in der Luft.			131
553		Pirouette, Pirouette. Worterklärung			"
554		Wieviele Umschwingungen gehören zu einer Pirouette?			"
555		Pirouetten gehören dem Kunsttanz an			"
556		Pirouettes en dehors et en dedans	XII		132
557		Grundformen der Pirouetten	VIII	190 etc.	"
558		Pirouettes composées			"
559		Ausführung derselben (von D. Stoige)	XII		"
560		Pirouettes sur le cou-de-pied etc.			"
561		" auf dem rechten oder linken Fuß			133
562		Der Anfaß zur Pirouette en dedans			"
563		Mithilfe der Arme			134
564		Fußstellung dabei	VIII	189	"
565		Schluß der Pirouetten			"
566		Zusammengesetzte Pirouetten	"	192 etc.	"
567		Eine reine Pirouette (Stullmüller)			"
568		Eine gemischte Pirouette			"
569		Dauer einer Pirouette			135
570		Wechseln der Füße am Schluß einer Pirouette			"
571		Verzierungen einer Pirouette			"
572		Verbindungen mit andern Schritten			"
573		Mißbrauch der Pirouetten			"
574		Pirouetten in der Luft			"
575		Volta und Rivotla	XII		136
576		Choregraphie der Pirouetten	"		"
577		Temps de cuisse, Worterklärung			"
578		Ausführung			"
579		Schenkelstreichschritte, Pas de traits de cuisse			137
580	80	Ähnlichkeit derselben mit battirten Schritten Temps de cuisse et pas de traits de cuisse a bis d			"
581		Die battirten Schritte. Worterklärung			"
582		Battirungen sind nur Schrittverzierungen			"
583		Nothwendige Eigenschaften dazu. Anmerkung. Pas de Zéphire battu			138
584		Grundform für die Battirungen	VIII	180	"
585		Unterschied zwischen Schlag und Schlagung			"
586		Auß- und Einschlagungen			"
587		Abbildung der Schlagungen			"
588		Changements de jambes als Grundform	"	180	"
589		Entrechat, der Kreuzsprung. Wortbe- deutung			"
590		Entrechat, Ausführung			"
591		Figurenzeichnungen			"
		Entrechat ouvert à trois	"	181	139
		" clos à trois	"	182	"

§	Uebung Nr.		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
		Entrechat à trois Royal	VIII	183	139
		„ à quatre, Bierschlag = Kreuz- sprung	„	184	„
592		„ im Ummenden	„	„	„
593		Bereinfachte Schreibart der Entrechats	XII	„	„
594		Demi Contretemps, Halber Gegenschlag	VIII	185	„
595	81	Contretemps entier, Gegenschlagschritt	XII	„	140
596		Temps et pas brisé	„	„	„
		Unterschied zwischen Coupé et Brisé	VIII	186—187	„
597		Contretemps et Brisé	„	„	141
		Seite 29 der Notenbeispiele § 597	„	„	„
598		Unterschied zwischen Temps et pas Brisé	„	„	„
599		Entrechat et Brisé	XII	„	„
	82	Vergleich mit dem Arpeggio	„	„	„
600		Ailes de pigeon, Taubensflügelschritt (Pistolet)	„	„	142
		Wortklärung	„	„	„
601		Bestandtheile des Schrittes	„	„	„
602		Vergleich mit der Bratrillerkette	„	„	„
603	83	Ausführung Blatt XII, § 603	VIII	188	„
Elfte Abtheilung.					
Tanzsilben und Tanzschritte in periodischer Verkettung					
604		Wiederholung der §§ 7, 193 u. 197 u. f. w.	„	„	„
605		Der erste dieser Übungssätze	„	„	„
606		Die Aufeinanderfolge der Uebungen	„	„	„
607		Wink für den Lehrer, bei Benützung dieses Lehrbuches	„	„	„
	84	Die gewöhnlichen Schrittsätze für Qua- drillen zc.	„	„	„
	84a	Unterschied zw. en balance et se balancer Anwendung von pas de basque zum balancé etc.	„	„	143
		Balancé-dégagé	„	„	144
608		Balancé-chassé	„	„	„
609	85	Schrittsätze für die 2. Figurenstrophe des Contretanzes	„	„	„
	86	Balancé par un jeté-bourré et un pas de Zéphire	„	„	„
	87	Balancé par un pas de Zéphire et un jeté-bourré	„	„	„
		Unterschied im Vortrage des Musikstückes Rhythmische Uebereinstimmung mit der Musik	„	„	„
610		Chassés, jeté-assemblé, glissades etc. im ⁶ / ₈ Takte	„	„	145
611		Tanzverbesserung durch das Beispiel eines hervorragenden Hofes	„	„	„
	89	Wie die vorhergehende Uebung aber im ² / ₄ Takte	„	„	„
	90	Chassés, élevés, glissades et Zéphire im ⁶ / ₈ Takte	„	„	„
	91	Chassés, élevés; glissades et Zéphire im ² / ₄ Takte	„	„	„

S	Uebung Nr.	Atlas-Seite.	Atlas-Figur.	Text-Seite.
	92			145
	93			146
	94			"
	95			"
	96			147
	97			"
	98			"
	99			"
612	100			"
613				"
Zwölfte Abtheilung.				
				148
614	Planzeichnung der Figuren.	XIII		"
615	Tabelle der bisher erschienenen Systeme.			"
	Verschiedenartigkeit der Personenbezeichnung.			"
616	Anatomische Grundlage für die Zeichen.			"
617	Bogelschau			149
618	Ausführliche und vereinfachte Zeichnung.	"		"
619	Unterschied zwischen dem Herrn- und Damenzeichen.			"
620	Möglichste Vereinfachung der Zeichnung.			"
621	Mittel um eine richtige Zeichnung zu erhalten			"
622	Planzeichnung in verschiedenen Farben			"
623	für die Schaubühne	"		150
624	Abwärts gehen oder tanzen, descendre etc.			"
625	Vorwärtsgehen oder tanzen u. s. w.			"
626	Vereinfachte Rahmenzeichnung mit einer Cachucha-Figur	"		"
	Gruppe aus dem Ballet Amor	"		"
627	Unterschied zwischen Bühnen- und Salontanz-Zeichnungen			"
628	Erstes Beispiel der Planzeichnung eines Salontanzes			151
Dreizehnte Abtheilung.				
	Contredanse oder Quadrille.			"
629	Wörterklärung			152
630	Aufstellungstheorie			"
631	Im Contre zwei Nummern, in der Quadrille vier			"
632	Aufstellungszeichnung	"		153
633	Doppelcarré.	"		"
634	Der erste Carréplatz dem Orchester gegenüber, und Ausnahmen von dieser Regel			"
635	Der erste Carréplatz dem Eingange gegenüber			153
636	Wer ist in einem Carré die erste Person?			"

§	Uebung Nr.	Atlas-Seite.	Atlas-Figur.	Tert-Seite.
637	Die erste Dame fängt an	154
638	Richtige Benennung aller Bestandtheile der Zeichnung	"
639	Figurenstrophe, Couplet	"
640	Die gegenwärtig üblichen Couplets	"
641	Anzahl der Strophen	155
642	Benennung der einfachen Figuren	"
643	Unterschied zw. Figur und Tour	"
644	Zeiteintheilung. Takt	156
645	Signal, Ritournelle	"
646	Vorspiel, Prélude	"
647	Die gegenwärtig gebräuchlichen Schrittsätze	"
648	Die genaue Ausführung der Schritte	157
649	Pas de basque zum balancé	"
650	Eine Quadrille nur zu gehen	"
651	Schöne und häßliche Moden	"
652	Der Tanz zeigt die Bildungsstufe des Menschen	"
653	Die Dame steht zur rechten Seite ihres Tänzers	158
654	Wie viele Paare können am Contretanz theilnehmen?	"
655	Wie viele Paare können an der Quadrille theilnehmen?	"
656	Ersatz fehlender Personen	"
657	Stehen oder sitzen?	159
658	Erst ein Vis-à-vis suchen, dann eine Dame Erstes Couplet	XIV	. . .	"
659	Pantalon. Woher kommt dieser Name?	"
660	Ungebräuchlichkeit gewisser Benennungen	"
661	Chaîne anglaise entière. Worterklärung und Ausführung dieser Figur	"	. . .	160
662	Balance, balancez etc. Worterklärung	161
663	Unbeachteter Fehler bei demselben	"
664	Tour de main mit einer Hand oder mit beiden?	"
665	Chaîne des dames	162
666	Demi-promenade. Armhaltung bei demselben	"
667	Anmerkung. Unterschied zwischen Herr und Tänzer	"
668	Anordnung der Figuren in der Strophe l'Été	"
669	Empfehlenswerthe Anordnung in derselben	163
670	Ueberflüssige Verbeugungen La Poule. 3. Figurenstrophe	164
	Balancé-chassé en ligne	"
671	Verschiedenartige Ausführung desselben	"
672	Wendungen bei der demi-promenade	"
673	Dos à dos	165
674	Wendung beim Rückwärtstanz eines Paares	"
	Vierte Strophe. La Trénis	"
675	Trenn- der Erfinder derselben	"
676	Abänderung in derselben	"

§	Uebung Nr.	Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
677	Originalcomposition der Trénis	166
678	Unterschied zwischen couple und paire	"
679	" " traversé - croisé et " " croisé-traversé	"
680	Les trois crochets	167
681	Fünfte Strophe: La Pastourelle	"
682	Chassé à la visite oder en avant trois	168
683	Verschiedene Armhaltungen dabei	"
684	Solo. Verschiedenartige Schritte dabei	"
685	Les Grâces oder Pastourelle mit Damen- solo	"
686	La Finale à la cour etc. nach A. Freising	169
687	La Rose	"
688	La rose en deux couples	"
689	Das Wechseln der Damen	"
690	Anzahl der Paare dabei	"
691	Begiren	"
692	Galoppwendung	170
693	Moulinet des dames	"
694	Keine bindende Vorschrift	171
	Grands-rondes etc.	"
695	Chaine en huit etc.	172
696	Grande chaine entière	"
697	Promenade finale, Schlußpromenade	173
698	Gewöhnliche Schlußfigurenstrophe	"
699	Ausrufen der Figuren	"
700	Unfähige Tanzdirigenten	"
701	Chaine et chaine de retour	"
702	Les lignes obliques, die schiefen Linien	174
703	Unveränderliche Commandowörter	"
704	Les rondes opposées	175
705	Handhaltung bei Damen- oder Herrn- runden	"
706	Vortheile der Genauigkeit in den Schrit- ten u. s. w.	"
707	La guirlande, die Guirlande	"
708	Doppel-Guirlanden	176
709	Zu lange dauerndes Finale	177
	Die Polonaise, La Polonaise	"
710	Zwed derselben. Schritte und Anfang	"
711	Musterhafte Höflichkeit der alten Polen und Franzosen	"
712	Wechseln der Damen während der Polonaise	"
713	Wahl der ersten Dame	"
714	Erste Weihe des Balles	"
715	Schlußpolonaise mit Abschiedskompliment	"
716	Mannigfaltigkeit der Figuren	178
	Die gebräuchlichsten Figuren	"
717	Weshalb soll das erste Paar links schwenken? Verschiedene Polonaisenfiguren	179
718	Die Schlangenfigur in einer Reihe oder in Paaren	180
719	Uebergang in einen Rundtanz oder in das Schlußkompliment	"
720	Feierliche Art desselben	"

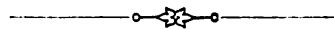
§	Uebung Nr.		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Zeit- Seite.
721		Einfache Art	180
722		Verminderung, oder Vermehrung der Figuren	181
Vierzehnte Abtheilung.					
723	101	Menuet de la Reine. Von Garbel. Die Noten stehen auf der 38. Atlasseite.	.	.	"
724		Beschreibung in Freising's Besiz	"
725		Choregraphische Wiederherstellung	182
726		Menuett nach Hoffitte, Le Menuet de la cour	"
727		Musik zu derselben	"
728		Anordnung der Menuett von Pecour	"
729		Musik aus Don Juan von Mozart	"
730		Die Königin der Tänze	183
731		Ein unerseßliches Lehrmittel	"
732		Menuett im Wiener Dianabadsaal	"
733		Menuett-Quadrille von N. Freising in Berlin	"
734		Menuett Louis XV. von M. de Soria in Paris	"
735		Menuett von Eichler in Graz	"
736		Pas de Menuet	"
737		Vertheilung der 6 Schrittfilben auf 6 Musikfilben	184
738	102	Menuettschritt-Uebungen: Pas à droite	"
739		Pas à gauche	"
740		Pas en avant, Vorpaß	185
741		Balancé de menuet, d.	"
742		" nach Didelot et Bournonville	186
743		Ausführung der Menuettfiguren	"
744		Aufstellung	"
745	103	Coupleteintheilung	"
746		Erstes Couplet	"
747		Verbeugung in der Menuett	187
748		Unterschied mit der gewöhnlichen Ver- beugung	"
749		Das Aufführen der Dame	"
750		Die Hauptfigur	188
751		Ausführung derselben	"
752		Erstes Balancé. (Menuettbiegung)	"
753		Schlußfigur	189
754		Schlußverbeugungen	"
Fünfzehnte Abtheilung.					
754	104	La Gavotte	"
755		Gavottmusik von Ludwig XIII.	"
756		La danse classique	190
757		Einleitung	"
758		Erinnerung an den Unterschied zwischen Couplet und Figur	"
759		Ausführung der Gavotte	"
760		Herrnrolle. Rôle du danseur	191
761		Schlußfigur	193

S	Uebung Nr.		Atlas-Seite.	Atlas-Figur.	Text-Seite.
Sechzehnte Abtheilung.					
762		Der Galopp. Die Galoppade. Wort- erklärung	194
763	105	Der leichteste aller Rundtänze	"
		Amazonen-Galopp von C. Tittl	"
764		L'étoile à 4 couples, der einfache Stern	44	I	195
765		Anhaltspunkte für die Walzerhaltung	XVI	"
766		Fehlerhafte Walzerhaltungen	XVI	a—e	"
767		Die schönste Walzerhaltung	196
768		Wo ist hier die Logik?	"
769		Ausführung des einfachen Sternes	"
770		" des Doppelsternes, La double étoile	44	II	"
771		Galoppwalzer. Worterklärung	197
772		Galoppwalzer-Schritte	"
773		Richtungslinie, Walzerbahn	"
774	105	Verschiedenheit der Walzerbahnen	44	III—VI	198
775		Der Galopp in der Umkehrung	"
776		Unveränderlichkeit der Richtungslinie	"
777		Anfang der Galoppade	"
778		Geradeaus. La poursuite	"
779		Der Walzer. La valse	199
780		Ehemaliges Walzertempo	"
781		Modernes Walzertempo	"
782		Das richtige Zeitmaß	"
783		Metronomische Beobachtungen	"
784		Johann Strauß Vater und Joseph Lanner	"
785		Der Zweischrittwalzer	"
786		Der Wienerwalzer	"
787	106	Unterschied zwischen Galopp und Zwei- schrittwalzer	44	200
788		Spielart der Walzermusik	"
789		" für den langsamen Ländler	"
790		" " das moderne Walzertempo	"
791		Verschiedenheit der Accentuirung	"
792		Armhaltung und Richtungslinie wie beim Galopp	201
793		Der Dreischrittwalzer	"
794	107	Erklärung der choreographischen Beschreibung	44	"
795		Vermehrte oder verminderte Walzerwen- dung	202
796		Der Herr beginnt früher als die Dame	"
797		Schwindel	"
798		Walzervariationen	"
799		Linksvalzen	"
800	108	Choreographische Schreibart.	44	"
801		Die Polka. La Polka. Geschichten der Polka	"
802		Die Pariser-Polka und Polka-Quadrille	203
803		Accentuirung der Polkamusik	"
804	109	Die Amazonen-Polka von C. Tittl	45	"
805		Schlüssel und Herrnzeichen	"
806		Ausführung der Polkaschritte	204
807		Variationen	"

§	Übung Nr.		Atlas= Seite.	Atlas= Figur.	Text= Seite.
808		Verschiedene Benennungen der Polka . . .			204
809		Wiener Schnellpolka . . .			"
810		Wer hat Recht? Nothwendigkeit einer Akademie . . .			"
811		Redowa, Redowa, Rejdovak . . .			205
812		Die Zahl der Umbrehungen . . .			"
813	110	Original Redowa . . .	45		"
814	111	Redowatscha . . .	"		"
815		Redowa-Polka . . .			"
816	112	Moderner Schrittsatz . . .	45		"
817		Ausführung . . .			"
818		Variationen . . .			206
819		Diese Schrittverbindung als Tyrolienne . . .			"
820		" " " " Jägerpolka . . .			"
821		Verschiedene Namen für den gleichen Tanz Namenerfinder . . .			207
822		Polka-Masur oder Masurka-Polka? . . .			"
824		Welche Benennung ist die richtige? . . .			"
825		Wahrscheinliche Ursache der Wortverwechs- lung . . .			"
826	113	Die Erfinderin der Masurka-Polka . . .	45		"
827		Variation, links und rechts Drehung . . .			208
828		Variation mit Galoppade . . .			"
829		Fehlerhafte Variationen . . .			"
830		Die Tyrolienne, La Tyrolienne . . .			"
831	114	Der Tyrolerwalzer 1835 in Dresden . . .	46		"
832		Tyrolienne de l'Academie . . .			209
833		Die vollständige, choreographische Beschrei- bung später . . .			210
834	115	Der Hopswalzer, La valse sautillée . . .	46		"
835	116	Der Zweitrittwalzer . . .	"		"
836		Walzer im $\frac{3}{4}$ Takt . . .			211
837		Sicilienne und Impériale . . .			"
838	117	Varsoviene, Die Warsowienne . . .	46		"
839		Hilfsschlüssel . . .			212
840		Choregraphie und Ausführung der War- soviene . . .	46		"
841		Zweiter Musiktheil . . .			"
842		Originalmusik von Johann Strauß . . .			213
843		Verschiedene Metronomangaben . . .			"
844	118	Der Krakowiat, La Cracovienne. Aus- führung . . .	47		"
845		Schluß mit Stampfschritten. Getrampel- vermeidung . . .			214
846	119a	Masurkawalzer, Valse de Mazourka. Pas ordinaire . . .	47		215
847		Anwendung verschiedener Schrittsätze . . .			"
848		Valse Mázur, polnische Aussprache u. s. w. . .			"
849	119b	Ausführung mit Seitenanschlagschritten . . .			"
850	119c	Russischer Walzer, Valse russe. Aus- führung . . .			216
851		Galopp-Polka oder Esmeralda, L'Esme- ralda. Worterklärung . . .			"
852	120	Musik nebst Musterrhythmus . . .	47		"
853		Ausführung . . .			217

§	Uebung Nr.		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
854		Schottisch, Rheinländer, bair. Polka u. s. w.	.	.	217
855		Schottisch in Frankreich, England u. s. w.	.	.	"
856	121a	Ausführung. Musik von Decombre . . .	47	.	"
857		Wiegung, balancé; Hüpfung, sauteuse	218
858	121b	Feinere Art der Ausführung . . .	47	.	"
859		Eintheilung des Taktes in $\frac{4}{8}$	219
860		Ersatz des Musikstückes durch ein anderes	.	.	"
861		Anmerkung. Nur deutsche Erklärungen	"
862		Variationen	"
863		Verschiedene Richtungen der Wiegung	"
864	122	Ungarischer Walzer, Valse hongroise . . .	48	.	220
865		Ausführung der Herrnschritte	"
866		Anrufwörter	221
867		Ausführung der Damenschritte	"
868		Variation. Kreisgang mit Hinkschritt	"
869		Musikerjag	"
870		Variation mit Copantoschritt	222
871		Die Masurka, La Mazourka. Wort- erklärung	"
872		Verbreitung dieses Tanzes. (Paris 1845)	.	.	"
873		Schwierigkeiten und Gegner	"
874		Berehrer und Freunde der Masurka	223
875		Vorzüge der Masurka	"
876		Charakter derselben	"
877		Bauern- und Aristokraten-Masurka	224
878		Unnötiges Gepolter bei derselben	"
879		Die Masurkamusik und das richtige Tempo	.	.	"
880	123a	Wie viele Masurkaschritte giebt es?	48	.	"
881	123b	Pas glissé, pas ordinaire, pas de Flore	.	.	"
882	123c	Hinkschritt, Pas boiteux	225
883	123d	Laufschritt, Pas courant oder pas de basque	.	.	226
884	123e	Zusammenschlag, Assemblé	227
885	123f	Zwei Schrittsätze, Deux phrases	"
		Der Seitenanschlagschritt. Le pas battu latéral auch pas Polonais oder coup de talon genannt	228
886		Ausführung desselben	"
887		Zwei oder mehrere Anschlagungen	"
888		Pas battu et pas ordinaires	229
889		Schrittsatz aus 4 Schritten	"
890	123f	Soloschrittsatz, Phrase du Solo	"
891		Stampfschritte, Pas frappé	230
892		Verschiedene Eigenheiten der Tanzenden	231
893		Stoßschritte, Pas coupé-poussé	"
894		Jagschritt, Pas chassé	"
895		Seitenjagschritt, Chassé de coté	232
896		Scheerenschritt, Pas de ciseaux	"
897		Schritterfindung	"
898		Masurka-Figuren. Vorwort	233
		Aufstellungsarten für Masurka- und Co- tillon-Figuren. Glied	234
899		Reihe	"
900		Colonne oder Säule	"
901		Gasse oder Allee	"
902		Englische Colonne.	"

§	Uebung Nr.		Atlas- Seite.	Atlas- Figur.	Text- Seite.
903		Regelmäßige Tanzcolonne zu Zweien	235
904		Herstellung einer Contretanz-Aufstellung	"
905		Gespaltene und durchschnittenen Säulen	"
906		Raumverhältnisse	"
907		Große und kleine Kreise	236
908		Vor- und Nachteile derselben	"
909		Ein großer Kreis	237
910		Unstatthaftigkeit einer Trennung	"
911		Einleitungs-Figuren zur Masurka	"
912		Wichtigkeit der Promenade	238
913		Die Wahl der Figuren	"
914		Figurenwechsel	239
915		Für Cotillon und Masurka geeignete Fi- guren	"
916		Die Anzahl der C.- und M.-Figuren	"
		Schlußbemerkung.			
917		Zweck der Grammatik	"
918		Vorarbeiten zu einer Sammlung verschie- dener Tänze	"
919		Probestück für die Darstellung der Bewe- gungen des Oberkörpers	"
920		Voraussetzung der Kenntniß der Grammatik	240
921	124	La Cachucha. Choregraphie derselben	241
922		Der Castagnettenschlag	"
923		Eintheilung derselben in Strophen u. Fig. Erinnerung an verschiedene Paragraphen	242
924		Zeichen die nicht auf der Bodenlinie stehen	"
925		Ausführung der Cachucha	"
926		Pivoter	"
927		Ballonné retrograde	243
928		Frappé-tortillé	"
929		Die Raute, Le rhombe	244
930		Eintheilung in mehrsilbige Verszeilen	"
931		Demi-pas de basque etc.	"
932		Pas de pointe de pied	245
933		Coupé-tortillé, coupé pas de basque etc. Ramassé	247
934		Grand dégagé	"
935		Dégagement à genoux	248
936		Schlußverneigungen	249
937		Schlußwort	"
938		Anhang. Anstandslehre	250
939			.	.	"



Einleitung.

Um eine Kunst zu ergründen, ist es nöthig, sich mit ihrem Ursprunge bekannt zu machen, ihrer Entwicklung aufmerksam zu folgen und den möglichst hohen, erreichbaren Punkt ihrer Vervollkommnung zu erkennen, um beurtheilen zu können, was noch zu thun übrig bleibt und welcher Weg einzuschlagen ist.

Der Ursprung des Tanzes liegt in der Natur des Menschen. Ist er froh gestimmt, so sind seine Bewegungen rascher als gewöhnlich, steigert sich sein Frohsinn bis zum Wonnegefühl, so hüpfet und hebt er sich unwillkürlich, und dies ist der natürliche Tanz, den wir in allen Zonen, zu allen Zeiten, unter allen Völkern finden.

Um den Tanz ganz auszurotten, wie es der fromme Wunsch mancher Leute ist, müßte man die Natur des Menschen ändern können.

Daß diese natürlichen Ausdrücke der Wonne, des Vergnügens, der geistigen Aufregung das Gepräge der Charaktereigenheit jedes Einzelnen tragen, ist sehr begreiflich. Je mehr Seelenadel in einem Menschen wohnt, desto mehr Adel spricht sich auch in seinen Gebärden aus; aber besonders in den Ausdrücken lebhafter Freude spiegelt sich die Seele klarer ab als in den gewöhnlichen oder ernstern Beziehungen.

Sobald die Menschen anfangen Gesellschaften zu bilden, sich in verschiedene Völker zu scheiden, verschiedene Wege der Civilisation zu betreten, so mußten auch verschiedene Tänze entstehen, welche den Stempel der Nationalität trugen und in dem Maßstabe, wie diese Völker Wohnort, Beschäftigung, politische Einrichtungen u. s. w. änderten, so änderten sich auch ihre Tänze. Denselben Gang der Sache sehen wir noch heute und es ist gar nicht unrichtig, wenn gewisse Leute behaupten, man könne den Charakter und die Bildungsstufe des einzelnen Menschen, so wie eines ganzen Volkes, an seinem Tanze erkennen.

Es liegt nicht im Plane dieses Werkes eine Geschichte der Tanzkunst von den frühesten Zeitaltern bis auf unsre Tage zu wiederholen, weil darüber schon Werke bestehen, die ihre Aufgabe würdig gelöst haben, wie z. B. von Albert Czertwinsky: „Geschichte der Tanzkunst“, Rudolph Boß: „Der Tanz und seine Geschichte“, Franz M. Böhme: „Geschichte des Tanzes in Deutschland“ und noch andere.

Die Tanzkunst hat, wie jede Kunst, ihre Kindheit, ihre Blüthezeit, ihren Culminationspunkt und ihren Verfall, und diese Perioden ruhen bei ihr auf noch viel unsicherern Grundpfeilern als bei jeder andern Kunst, weil noch keine allgemein angenommene, genügende Schrift besteht, vermittelt derer man folgenden Zeitaltern die Meisterwerke unsrer Vorfahren und unsrer gegenwärtigen genialen, aufgeklärten Meister hinterlassen könnte.

Die Musik erfreut sich einer Schrift, vermittelt derer wir noch werthvolle Compositionen des Alterthums, des Mittelalters und alle Meisterwerke von mehr als drei Jahrhunderten besitzen, welche wir Note für Note durchspielen können; aber was ist uns von den herrlichen Compositionen unsrer genialen Choreographen des Alterthums, des vorigen Jahrhunderts, ja von den kaum verflossenen Jahrzehnten geblieben? Weiter nichts als einige Programme und sentimentale Schilderungen, die gerade hinreichen, uns den Verlust dieser Compositionen recht schmerzlich fühlen zu lassen.

Will heute ein Balletmeister die Composition eines andern getreu aufführen, so hat er fast keinen andern Ausweg, als dahin zu reisen, wo sie aufgeführt wird, um sie zu erlernen, und will er ein Ballet aufführen, welches er selbst vor nicht mehr als fünf Jahren aufführen ließ, so kostet es ihn fast ebenso viel Mühe als das erste mal, weil das ausführende Personal ein anderes geworden ist. Er muß den neuen Kräften jeden Schritt wieder vorzeigen, da er ihnen keine geschriebenen Rollen geben kann, vermittelt welcher sie sich einüben könnten.

Erst 1852 erschienen die ersten Lieferungen von A. v. St. Léons Stenochoregraphie oder Schnelltanzschreibekunst, deren Verfasser alle Mittel, die ihm als erstem Tänzer und Balletmeister an der großen Oper in Paris zu Gebote standen, mit seltenem Fleiß benützte, wodurch er den Weg ebnete, um die Tanzkunst auf die ihr gebührende Stufe zu erheben. Seine Majestät der Kaiser Nikolaus von Rußland fand mitten in seiner ernstern Beschäftigung dennoch Zeit, den Anfang des Werkes zu lesen und verschmähte nicht, die Widmung desselben anzunehmen, um zu beweisen, daß er die Wichtigkeit dieser Erfindung zu schätzen wisse.

Leider hat der Tod uns den genialen Künstler und Kunstliteraten St. Léon zu früh entrißen, aber seine gedruckten Werke und

Briefe von ihm haben uns ein werthvolles Material zur Vervollkommnung unsres Systemes gelassen.

Ludwig XIV. gründete 1661 in Paris eine Akademie der Tanzkunst, die er mit großen Mitteln ausstattete, aber leider haben die damaligen 13 Akademiker uns nicht viel mehr hinterlassen als ihre Namen.

In Berlin gründeten 1873 mehrere gediegene Fachmänner einen Verein unter dem Namen „Akademie der deutschen Tanzlehrkunst“. Vielleicht wird es dieser Akademie gelingen gute Resultate zu erreichen. Es wäre übrigens nicht das erste mal, daß kleine, mit bescheidenen Mitteln angefangene Unternehmungen mit der Zeit Großes leisteten.

Das Bedürfnis eines festen Anhaltspunktes zur Hebung der veredelnden Kunst ist ein dringendes und die Mitglieder der jungen Akademie werden gewiß ihr Möglichstes thun, um die Gunst und Achtung aller Freunde und Kenner der Tanzkunst zu verdienen.

Am guten Willen dazu fehlt es ihnen nicht, und überdies sind die Namen des Vorsitzenden (Präsidenten) A. Freising, königl. Universitäts-Tanzlehrer in Berlin, und der Vorstandsmitglieder Stoige, Balletmeister in Königsberg i. Pr., des Knoll sen., Balletmeisters in Hamburg, sowie Bernardelli, Universitäts-Tanzlehrer in Leipzig, genügende Bürgschaft für die Befähigung und den sittlichen Ernst der betreffenden Personen. Ohne die staatliche Bestätigung der Akademie jedoch und deren Ernennung zur Prüfungsbehörde für diejenigen Tanzlehrer, welche öffentlich auftreten und an Erziehungsanstalten fungiren wollen, hat die Akademie keine genügende Autorität, um unfähige, unwürdige Leute fern zu halten und ihrerseits vortheilhaft auf die Erziehung der Jugend einwirken zu können. In Folge der stattgefundenen Prüfung dieses Werkes und dessen Annahme für die Akademie am 25. Mai 1885 von den versammelten Mitgliedern der Jahresversammlung, ist es selbstverständlich, daß die Prüfungen in der Theorie der Tanzkunst auf Grund dieses Lehrbuches stattfinden würden.

Die Tanzkunst als Erziehungsmittel.

Es ist beinahe allgemein anerkannt, daß die Tanzkunst ein wichtiges Erziehungsmittel ist, und dennoch giebt es viele Leute von unbestreitbar großer Gelehrsamkeit und den besten Absichten, welche diese Kunst geradezu verdammen und sie durch Gymnastik ersetzen möchten.

Die Gymnastik entwickelt die Muskelkraft, giebt Gewandtheit und Muth, stärkt die Gesundheit und vergrößert die Entschlossenheit, aber sie macht die Bewegungen schroff und drückt dem Charakter den Stempel eines gewissen herausfordernden Uebermuthes auf, wenn sie

1*

nicht von Leuten gelehrt wird, welche die Grundlehren der wahren Tanzkunst gut inne haben. Den Tanz durch Gymnastik zu ersetzen ist ebenso unmöglich als die Gymnastik durch den Tanz. Hier sind Schiller's schöne, wahre Worte so recht an ihrem Platze:

„Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes sich und Milbes paarten,
Da giebt es einen guten Klang.“

Die Gegner der Tanzkunst haben jedoch nicht ganz Unrecht, denn wenn wir unsre heutigen Salon- und Theatertänze betrachten, so müssen wir sie, mit wenig Ausnahmen, verwerflich finden. Es ist uns wenig von dem würdevollen Anstande, von jenem Stempel vollendeter Feinheit geblieben, welcher die Tänze des vorigen Jahrhunderts auszeichnete. Anstatt derselben sehen wir manchmal auf unsern heutigen Schaubühnen die frechsten Unanständigkeiten, welche leider von der großen Menge der Zuschauer so stürmisch applaudirt werden, daß die Künstler glauben, etwas Großes geleistet zu haben, und daß manche Theaterunternehmer oder Directoren solche Tänze verlangen, weil sie gute Einnahmen hoffen lassen.

In den Tanzsälen aller Stände sieht es nicht viel besser aus, aber die Gewohnheit hat die Meisten so abgestumpft, daß sie sich wundern, wenn eine Sprache wie die gegenwärtige aufsteht, und doch ist sie wahr. Man gebe sich nur die Mühe, unsre Rundtänze, wie Galopp, Polka, Walzer u. dergl. vorurtheilsfrei zu prüfen, über diese engen Umschlingungen, über diese Karrikaturstellungen mancher Tänzer und Tänzerinnen, über dieses unsinnige Rennen und Jagen, welches in manchen Ländern Mode ist, ein wenig nachzudenken, und man wird sich nicht mehr wundern, wenn die Herren Geistlichen, die Aerzte, die guten Familienväter und Mütter, die gewissenhaften Erzieher und Erzieherinnen nichts mehr wissen wollen von unsern entarteten Tänzen.

Als 1856 die Lancier-Quadrille allgemeine Aufnahme gefunden, da schien es, als sei dies schon der erste Schritt auf dem Wege einer bessern Geschmacksrichtung, aber leider war dies eine Täuschung. Die sogenannte Quadrille à la Cour verschwand nach und nach fast gänzlich von den Ballprogrammen, ungeachtet die guten Tanzlehrer sie festzuhalten suchten, und man tanzt gegenwärtig wo möglich noch schlechter als zuvor.

Es gab stets und giebt auch gegenwärtig noch Tanzlehrer, die ihre würdevolle Aufgabe verstehen und nach Kräften der verwerflichen Geschmacksrichtung entgegen arbeiten, aber die meisten derselben sind auf ihren Verdienst angewiesen und wenn sie zu streng gegen den herrschenden Ton ankämpfen, so gehen ihre Schüler zu einem andern Lehrer, der es nicht so streng nimmt. Es giebt leider noch eine große

Menge Tanzlehrer, die sich gerne jeder Mode fügen, wenn sie nur Geld bringt.

Die wahre Tanzkunst verleiht uns jene Anmuth, welche unsre Bewegungen begleiten muß, wenn sie gefallen sollen. Diese Anmuth ist unbedingt Jedermann vortheilhaft, aber unentbehrlich ist sie denjenigen jungen Leuten, die sich selbst ihren Weg durch die Welt bahnen müssen.

Wenn wir Jemanden zum ersten mal sehen, so macht sein Aeußeres auf uns einen gewissen Eindruck. Da man nicht immer Zeit und Gelegenheit hat, den inneren Werth der Personen kennen zu lernen, mit denen man zusammentrifft, so richtet man sein Benehmen nach diesem ersten Eindruck ein, und es ist deshalb nicht gleichgültig, ob derselbe günstig oder ungünstig ist. Sorgfältig gehaltene Kleidung, Körperschönheit und vor Allem edler Anstand ohne Affectation verfehlen selten ihr Ziel.

Freilich soll der edle Anstand, das gefällige Aeußere nicht der einzige Werth eines Menschen sein, und zum Deckmantel geheimer Laster oder grober Unwissenheit dienen, sondern im reinen Einklang mit veredelter Denk- und Handlungsweise stehen, weil man doch sonst über kurz oder lang der schönen Maske beraubt wird und in seiner häßlichen Blöße dasteht.

Unsre heutige Gesellschaft fordert von Jedem, der in dieselbe tritt, daß er aufmerksam in seinem Erscheinen und Benehmen sei, wofür sie ihn mit gleicher Münze bezahlt; vernachlässigt er die gebräuchlichen Regeln des Anstandes, so wird auch er vernachlässigt, wovon nicht selten sein weiteres Fortkommen abhängt.

Daß die Tanzkunst für jedes Mädchen wenigstens ebenso wichtig ist als für den Süngling, bestreitet wohl Niemand.

Es ist jedoch nicht leicht, jene Anmuth zu erwerben, wenn man nicht mit besonders glücklichen Anlagen begabt ist, oder wenn man nicht das Glück hat, einen Tanzlehrer zu finden, der seine Kunst gründlich versteht und gewissenhaft ausübt.

Es gab zu allen Zeiten und in den meisten Ländern ausgezeichnete Tanzlehrer, aber sie sind selten und es ist manchmal schwer, sie von weniger verdienstvollen Lehrern zu unterscheiden, denn sie drängen sich gewöhnlich nicht vor, sie heben ihre Verdienste nicht selbstthätiger Weise zum Nachtheile anderer hervor, sondern warten bescheiden bis sie aufgesucht werden.

Auch giebt es viele Orte, an denen kein Tanzlehrer ist, und doch fehlt es auch dort nicht an Personen, denen ein guter Unterricht willkommen wäre. Für solche Personen ist gegenwärtiges Buch gewiß von großem Nutzen, obwohl es unmöglich ist, den persönlichen Unterricht eines guten Lehrers durch schriftlichen Vortrag vollständig zu ersetzen. Der lebendige Unterricht bietet viele Vortheile, welche

durch schriftlichen Unterricht nie erreicht werden können, aber es ist doch besser, guten schriftlichen Unterricht zu erhalten als gar keinen.

Das beste und wichtigste Mittel, in der Tanzkunst den rechten Weg einzuhalten, ist die Tanzschreibekunst. Nur durch sie allein ist es möglich, die Tanzkunst auf diejenige Stufe der Vollkommenheit zu erheben, welche andere Künste schon längst erreicht haben, nur durch sie allein können bestehende oder neu erfundene Tänze und aufgestellte Regeln der öffentlichen Kritik unterstellt werden.

Ist es erst gelungen, ein durch die Kritik erprobtes Werk für die körperlich-ästhetische Erziehung der Jugend herzustellen, welches feste, richtige Grundregeln für graziöse Stellungen und Bewegungen aufstellt; haben die gediegensten Meister unsrer Kunst auf der ganzen Erde erst das Mittel kennen gelernt, ihre Compositionen und Ansichten einander genau mitzutheilen, dann wird es gewiß bald an guten Werken über die Tanzkunst nicht fehlen, welche lebhaft die Sache der Veredlung dieser schönen Kunst befürworten. Die Gegner des Tanzes werden dann gewiß seine Gönner werden und die gute Sache mit Wort und Schrift unterstützen.

Wir besitzen schon so gediegene Werke von Blasis, St. Léon, B. Klemm u. a. m., die in sich die Quintessenz zahlreicher früherer Werke vereinigen, daß es wirklich schade wäre, mit solchen Hilfsmitteln nicht vorwärts schreiten zu wollen. Es sollte einem Tanzlehrer nicht genügen, bloß Geld zu verdienen, einen Balletmeister nicht befriedigen, wenn er bloß das Publicum belustigt hat, sie müssen einem höhern, edlern Ziele nachstreben, sie sollen beitragen zur allgemeinen Erhebung ihrer Kunst und damit zur Veredlung der Sitten.

In hygienischer Hinsicht ist der Tanz von nicht geringer Bedeutung und als eine der vorzüglichsten Uebungsarten, besonders für das schöne Geschlecht zu betrachten. Natürlich ist darunter nicht diejenige Art zu tanzen gemeint, wie sie leider jetzt fast allgemein Mode geworden, sondern es ist darunter ein geregelter Tanzunterricht zu verstehen, wie er in guten Töchterschulen und dergleichen Erziehungsanstalten erteilt wird. Einem solchen Unterrichte brauchen nur wenige Turnübungen beigelegt zu werden, um hinreichende Kraftentwicklung zu erzielen, ohne daß dabei der weiblichen Anmuth Eintrag gethan wird.

Die Herren Aerzte verbieten vielen jungen Personen zu tanzen, weil sie dabei nur an den modernen Mißbrauch dieses schönen Vergnügens denken. Wenn in der Entwicklung begriffene, schwächliche Personen sich das ganze Jahr vor jeder Anstrengung hüten und dann auf einmal eine Ballnacht durchrasen, und noch überdies ganz erhitzt Gefrorenes und kalte Getränke genießen, dann ist es kein Wunder, wenn sie erkranken; wenn sie aber wöchentlich einige Stun-

den einem geregelten Tanzunterrichte beizuhören, so kann dies ihrer Gesundheit nur höchst vortheilhaft sein.

Eintheilung der Tänze.

Die Tänze werden gewöhnlich in zwei Hauptklassen, nämlich in Salon- und Schautänze eingetheilt, oder, was ziemlich gleichbedeutend ist, in Gesellschafts- und Theatertänze.

Die erstern sind zum gesellschaftlichen Vergnügen erfunden worden, und müssen deshalb so beschaffen sein, daß Personen, die sich kein Hauptgeschäft aus der Tanzkunst machen, dieselben erlernen können. Der Zweck dieser Tänze ist das allgemeine Vergnügen.

Beinahe jedes Land hat seine eigene Art gesellschaftlicher Tänze, unter denen die altfranzösischen als z. B. Menuett und Contretanz auf die erste Rangstufe gestellt zu werden verdienen, da sie voll Grazie und bescheidener Haltung sind.

Die sogenannten Rundtänze als Walzer, Galopp, Polka und viele andere sind gegenwärtig fast allgemeine Mode und am meisten im Gebrauch, sie verdienen aber diesen Vorzug durchaus nicht, da sie weder schön noch anständig sind. Diese Mode ist eine jener unbegreiflichen Verirrungen, denen man sich unterwerfen muß, weil man nicht gegen den Strom schwimmen kann. Die Haltung in allen walzerartigen Tänzen ist, wenn genau untersucht, unzulässig und giebt die Tänzerin ganz in die Gewalt des Tänzers. Sobald die Musik aufgehört, würde man es für unanständig halten, wenn ein Mann ein Frauenzimmer so eng umschlingen wollte.

Die Masurka ist der polnische Nationaltanz und verdient nach dem Menuett die Königin der gesellschaftlichen Tänze genannt zu werden, weil sie jedem einzelnen Tänzer Gelegenheit giebt, sich in seiner ganzen Gewandtheit und Grazie darzustellen, ohne daß er genöthigt wäre, sich anzustrengen. So kann sich auch die Tänzerin in ihrer ganzen Anmuth zeigen, woran sie nicht, wie in den walzerartigen Tänzen, durch die Umklammerung des Tänzers gehindert wird. Ueberdies bieten die willkürlich zu wählenden Figuren, wie im Cotillon, eine unendliche Abwechslung und reizende Neuheit.

Die sogenannten Colonnen- und Reihentänze, als: Eccossaise, Triolet, Tempête, Anglaise u. s. w., sind ebenfalls ganz aus der Mode gekommen, ungeachtet sie zum Theil sehr schön sind, und verschiedene Abwechslung gestatten.

Alle eben genannten Tänze, nebst vielen andern, die später erklärt werden sollen, gehören zu den gesellschaftlichen Chortänzen, die in Figuren- und Rundtänze eingetheilt werden. B. Klemm hat in seinem Katechismus eine andere, sehr sinnreiche Eintheilung in Tänze mit periodischer, und in solche mit freier Figur aufgestellt.

Außer den gesellschaftlichen Chortänzen giebt es auch noch gewisse gesellschaftliche Schautänze, die nur von einer, zwei, höchstens vier Personen getanzt werden können und meistentheils Sitten oder Gebräuche gewisser Nationen oder Volksklassen darstellen, ohne eigentliche Theatertänze zu sein, weil sie aus dem Volksleben stammen und darin fortbestehen. Diese sind z. B.: Gavotte, Cancan, Cachucha, Gitana, Fandango, Tyrolerisch, Schuhblättl, Steirisch, Ungarisch, Kosak, Krakowiak, Ruffisch und unzählbare andere. Sie werden dadurch zu Theatertänzen erhoben, daß sie Tänzer von Profession nach den Regeln der Schaubühne ordnen und mit dem dazu gehörigen Pomp ausführen.

Die zweite Hauptklasse enthält die Theatertänze, welche von Tänzern und Tänzerinnen von Profession auf der Bühne aufgeführt werden.

Die der ersten oder untersten Ordnung heißen groteske Tänze. Ihr Charakter ist Ausgelassenheit oder etwas Abenteuerliches. Die Bewegungen sind meistens sehr groß und zeigen mehr Geschicklichkeit als Grazie.

Die der zweiten Ordnung bestehen in komischen Tänzen, die etwas weniger ausgelassen sind, und meistentheils Sitten, Lustbarkeiten und Liebesintrigen der untern Volksklassen schildern.

Die der dritten Ordnung heißen in der Kunstsprache *demi-caractères*, Halbcharakter, und stellen Handlungen aus dem gewöhnlichen Leben in dem Charakter der komischen Schaubühne dar. Ein Liebeshandel oder irgend eine Intrigue, worin schon Personen, die nicht dem gemeinen Volke angehören, vorkommen, sind ihr Inhalt. Sie erfordern auch schon Zierlichkeit, anständige Manieren und feinen Geschmack.

Die der vierten Ordnung stellen ernste, hohe Charaktere vor, wie sie die tragische Schaubühne fordert, und werden seriöse Tänze genannt. In diesen soll der möglichst hohe Grad veredelter Kunst erreicht werden. Sie bestehen entweder aus Solotänzen, *pas de deux*, *pas de trois*, *z.*, oder aus ganzen Handlungen von bestimmtem Inhalte. Alles was die Kunst in Hinsicht der Stellungen bewirken kann, muß sich hier vereinigen.

Noch haben wir eine fünfte Ordnung, die pantomimischen Tänze, welche ganze Trauerspiele, oder andere bestimmte Handlungen in verschiedenen Akten so vorstellen, daß die Zuschauer ebenso von der Geschichte unterrichtet werden, als wenn sie durch Worte verständlich gemacht würde. Diesen Tänzen giebt man eigentlich den Namen Ballette, und unsre Zeit ist reich an Producten dieser Art, in denen sich ganz besonders ausgezeichnet haben, die Damen: Camargo, Marie Taglioni die ältere und die jüngere, Fanny Elser, Fanny Cerrito, Carlotta Grisi, Nadeschda Bogdanowa, sowie die Herren:

Becour, Beachamp, Didelot, Noverre, Bestris Vater und Sohn, Blasis, Perrot, Bournonville, Philipp und Paul Taglioni, N. v. St. Léon, Petitpas, Lépitre, Laucherry, Manzotti und viele andere.

Es ist erstaunlich, welche Summen heut zu Tage manchmal verwendet werden, um ein einziges Ballet in Scene zu setzen und was menschliche Erfindungsgabe und ausdauernder Fleiß zu leisten vermögen.

Man glaubt wirklich in ein Feenreich versetzt zu sein, und erwacht nach der Vorstellung wie aus einem schönen Traum.

Schade, daß bis jetzt noch keine genügende allgemein angenommene Schrift besteht, um diese großen Kunstwerke der Nachwelt zu erhalten, und es ist der Zweck des gegenwärtigen Werkes, diesem Mangel abzuhelpfen. Wahrscheinlich wird es noch viel Arbeit und Zeit kosten, ehe das Ziel erreicht wird.

Die Erlernung dieser Schrift befähigt aber auch die Herren Balletcomponisten und Ballettänzer einzelne Rollen, wie auch ganze Ballette so deutlich zu schreiben, daß sie dieselben nach Jahren wieder lesen können, wie man ein Notenblatt liest und daß sie ihre Werke abwesenden Personen mittheilen und der Nachwelt hinterlassen können.

Erste Abtheilung.
Grammatik der Tanzkunst.

Methode.

Soll das Studium irgend einer Wissenschaft oder Kunst von wirklichem Erfolge gekrönt werden, und zu einem hohen Grade von Vollkommenheit führen, ohne daß die kostbare Zeit unnötiger Weise vergeudet werde, so ist eine wohlberechnete Methode, die auf den natürlichen Grundsätzen des Gegenstandes und den Fähigkeiten des Schülers beruht, die erste Bedingung.

Ist diese nicht vorhanden, bestehen keine bestimmten, deutlichen Benennungen, selbst der geringfügigsten Sachen, so entstehen bald so viele Widersprüche, Verwechslungen und Schwierigkeiten, daß jeder Fortschritt unmöglich wird.

Der Uebergang vom Leichten zum Schwierigern muß so berechnet sein, daß Körper- und Fassungsvermögen des Lernenden den Weg gleichsam selbst finden, und ein guter Lehrer wird selten in Verlegenheit kommen, seinen Gegenstand dem Schüler begreiflich zu machen.

Das Erste, was wir demzufolge brauchen, ist eine Grammatik der Tanzkunst, wie es deren für Sprachen giebt, wie wir Musikschulen, Zeichnungsmethoden und dergleichen haben, aber diese Grammatik muß mit tiefer Sachkenntniß geschrieben sein, muß die wahrhaft guten Grundlehren der Tanzkunst so einfach, so klar darlegen, daß sie ein Kind verstehen kann, und dennoch muß sie auch dem Lehrer und Tänzer von Profession von Nutzen sein.

Eine solche Grammatik wird bald von vielen Erziehern, Tänzern und dem Publicum im Allgemeinen geschätzt werden, sie wird gute Grundsätze verbreiten helfen, wird das Verständniß des wahren

Zieles eines guten Tanzlehrers herbeiführen, wird mit Erfolg die gräßliche Profanation unsrer Kunst im Salon und auf der Bühne bekämpfen und wird die gleichgültigen und nachlässigen Lehrer vielleicht veranlassen, an ihrer Selbstbelehrung zu arbeiten, um den Anforderungen eines aufgeklärten Publicums entsprechen zu können.

Man sieht aus Obengesagtem, daß der Verfasser wohl weiß, was eine Tanzgrammatik leisten soll, ob er aber dem genügend nachgekommen ist, muß die Zeit lehren und der Erfolg beweisen.

Tanzgrammatik.

§ 1. Der Tanz ist der durch gedachte oder ausgeführte Musik geregelte Ausdruck des Vergnügens oder anderer Gefühle vermitteltst gewisser Bewegungen.

§ 2. Seine Bestandtheile sind: Stellung, Bewegung, Figur und Zeitmaß.

§ 3. Vor und nach einer Bewegung befindet man sich in einer Stellung, welche richtig oder unrichtig sein kann.

§ 4. Der Uebergang aus einer Stellung in die andere wird durch eine oder mehrere Bewegungen hervorgebracht, die einfach oder zusammengesetzt sein können.

§ 5. Der auf dem Boden beschriebene Weg bildet die Figur.

§ 6. Die Eintheilung der Zeit in gleiche, mit der Musik übereinstimmende Theile heißt Zeitmaß oder Takt.

§ 7. Im Vergleiche mit der Grammatik einer Sprache entsprechen die Positionen den Selbstlauten,

die einfachen Bewegungen den Mitlauten,

die zusammengesetzten Bewegungen den Silben,

die Schritte den Wörtern,

die Schrittverkettungen den Sätzen oder Phrasen,

die Verbindungen mehrerer Phrasen den Perioden.

Einfache Figuren gleichen den Verszeilen, Figurenverbindungen mehrzeiligen Strophen und die Verbindungen mehrerer Figurenstrophen, wie z. B. in einer Quadrille, einem ganzen Liede.

Körperhaltung.

Ehe wir uns mit den Stellungen (Positionen) beschäftigen, müssen einige Worte über die Körperhaltung gesagt werden, denn eine schöne Haltung ist die erste Bedingung, die einer tanzenden Person gestellt wird.

§ 8. Man halte den Kopf gerade, den Blick weder zum Boden gesenkt noch zur Decke erhoben, sondern auf das Gesicht der gegenüberstehenden Person gerichtet, den Hals senkrecht, die Brust vor-

gewölbt, den Unterleib eingezogen, die Schultern gesenkt und zurückgedrängt, die Hüften auswärts gedrückt, wodurch die Beine ebenfalls auswärts gedreht werden, die Kniegelenke gestreckt und die Arme lasse man ganz natürlich hängen. Die Finger halte man, wie Figur 4 zeigt und berühre mit der Daumen-, Zeigefinger- und Mittelfinger Spitze die Seitenlinie der Schenkel. Siehe Figur 1. Atlasblatt I.

Diese Haltung darf nicht gezwungen sein, wie Figur 2 zeigt.

Dieselbe soll aber auch nicht vernachlässigt werden, wie Figur 3 darstellt.

§ 9. Die Hand halte man wie Figur 4 zeigt.

1. Anmerkung. An den Armen kann man die Probe machen, ob die Körperhaltung gerade sei. Läßt man bei richtiger Körperhaltung die Arme natürlich hängen, so berühren die Fingerspitzen von selbst die Mitte der Schenkelseite, wie bei Figur 1; hängen dieselben aber weiter vor oder zurück, so ist die Körperhaltung fehlerhaft.

2. Anmerkung. Für die Haltung der Finger sind verschiedene Muster aufgestellt worden, siehe Figuren 4, 5 und 6. Alle drei Haltungen sind gut, je nach dem Bogen, welchen der Arm bildet.

§ 10. Der vom Arm gebildete Bogen muß dem Theile eines regelmäßigen Kreises, von der Schulter bis zur Spitze des kleinen Fingers entsprechen. Je gestreckter der Arm ist, desto gestreckter müssen auch die Finger sein. Figur 7 stellt die richtige Krümmung des kleinen Fingers dar, Figur 8 die zu stark gebogene und Figur 9 die zu gestreckte.

Anmerkung. Es giebt eine mathematische Richtigkeit für Schönheit und das Gefühl für dieselbe ist ebenso empfindlich, wie das musikalische Gehör. Ein falscher Ton in einem Accorde beleidigt das Ohr auch eines Nichtmusikverständigen, und ebenso unangenehm berührt ein unrunder Kreis das Auge. Der Geschmack kann sich zwar auch an schlechte Stellungen gewöhnen, aber es ist ja eben die Aufgabe der Kunst, denselben zu veredeln. Das Weitere siehe § 268 bis 320, Armhaltungen und Bewegungen.

Zweite Abtheilung. Fußstellungen.

Einfache Stellungen.

Das aus der französischen Sprache stammende Wort Position ist in der deutschen Tanzlehre so eingebürgert, daß es nicht umgangen werden kann, doch scheint der Wunsch gerecht, daß deutsche Lehrer vorzugsweise deutsche Benennungen gebrauchen sollten, und sich nur da der französischen Wörter bedienen, wo dieselben der Verständlichkeit halber nöthig sind. Da die neuere Tanzkunst hauptsächlich in Frankreich gepflegt und entwickelt wurde, so sind viele französische Benennungen in allen Sprachen beibehalten worden und man muß sie verstehen lernen.

§ 11. Man hat allgemein fünf Positionen angenommen, welche aber nur als Grundstellungen gelten können, die man unendlichen Veränderungen unterwerfen kann. Sie werden eingetheilt in Sohlen-, Ballen-, Spitzen-, Fersen- und Schwebestellungen.

§ 12. Sohlenstellungen.

Wenn der Fuß mit der ganzen Unterfläche den Fußboden berührt, so befindet er sich in einer Sohlenstellung.

§ 13. Erste Position.

Die Fersen werden dicht an einander gestellt, die Fußspitzen gut auswärts gedreht, die Kniee geschlossen. Siehe Figur 10. Diese Stellung ist die gewöhnlichste, welche genommen wird, wenn man mit Jemand spricht, etwas übergiebt, empfängt, sich verbeugt u. s. w.

§ 14. Zweite Position.

Soll ein Fuß in die zweite Position gebracht werden, so schreite man mit demselben in gerader Linie so weit seitwärts als man kann, ohne die Körperlast auf ihn überzulegen und stelle den Fuß leicht nieder. Siehe Figur 11. Ist der Fuß in verhältnißmäßiger Länge mit dem Körperbau, so wird die Entfernung zwischen beiden Fersen ziemlich genau die eigene Fußlänge betragen, und deshalb gilt als Norm für die Entfernung in offenen Positionen die eigene Fußlänge. Der stützende Fuß, auf welchem die Körperlast ruht, ist demnach in der ersten Position geblieben.

Man kann auch beide Füße in die zweite Position stellen, aber dann entsteht der doppelte Zwischenraum. Figur 12.

Will man seitwärts gehen oder tanzen, so wird die zweite Position gebraucht und die Länge eines gewöhnlichen Schrittes ist also schon durch die Positionsregel, die Fußlänge, festgestellt.

§ 15. Dritte Position.

Diese Position kann sowohl vorn als hinten gemacht werden. Stellt man z. B. den rechten Fuß vorwärts in die dritte Position, so berührt seine Ferse die Mitte des linken Fußes, Figur 13, stellt man ihn aber rückwärts in die dritte Position, so wird seine Mitte von der Ferse des linken Fußes berührt, Figur 14.

Diese Position ist die gebräuchlichste in den modernen Tänzen und in den meisten Schritten wird sie angewendet.

§ 16. Vierte Position.

Der in diese Position zu bringende Fuß schreite in gerader Linie aus der ersten Position so weit vor- oder rückwärts, daß zwischen beiden Fersen eine Fußlänge Raum bleibe, Figuren 15 und 16.

Der gewöhnliche Gang ist nichts anderes als ein fortwährendes Wechseln der vierten Position. Werden die Schritte länger als nach der angegebenen Regel gemacht, so sehen sie plump, und wenn sie kürzer sind, geziert aus.

Die die vierte Position darstellenden Figuren sind im Profil gezeichnet, weil sie dadurch verständlicher sind als in der Frontansicht.

Anmerkung. Es wird öfters behauptet, daß die vierte Position der dritten oder gar der fünften gegenüberstehe, d. h. daß der Fuß aus genannten Positionen in gerader Linie vor oder rückwärts gestrichen werden müßte; diese Behauptung ist jedoch unbegründet.

Die Grundpositionen müssen zweifelsohne auf die einfachen Naturstellungen gegründet sein, und da bei dem natürlichen Gange die Beine nicht gekreuzt, sondern geradlinig vorgetragen werden, so kann auch die gekreuzte vierte Position keine Grundstellung sein, sondern gehört unter die Zwischenpositionen, von denen später die Rede sein wird. Das Kreuzen der Beine entsteht, wenn der schreitende Fuß stark auswärts gedreht und auf die Spitze niedergestellt wird. Je mehr er auswärts gedreht und je höher er auf die Spitze gestellt wird, desto gekreuzter wird der Gang.

§ 17. Fünfte Position.

Beide Beine sind so stark gekreuzt, daß die Ferse des einen Fußes die Spitze des andern berührt, Figur 17.

§ 18. Offene und geschlossene Positionen.

Alle Positionen, in denen die Füße einander berühren, sind geschlossen, und alle andern sind offene.

§ 19. Die dritte und fünfte Position, und alle von ihnen abstammenden sind gekreuzte Positionen.

§ 20. Um zu wissen, in welcher Position man steht, muß als Regel angenommen werden, daß der die Körperlast tragende Fuß in der ersten Position steht. Der Schwerpunkt entscheidet also über die Position.

Es versteht sich von selbst, daß alle vorgezeichneten Positionen

auch mit dem andern Fuß zu machen sind. Diese Regel gilt für alle nachfolgenden Stellungen und Bewegungen.

§ 21. Sollte keine besondere Ausnahme angezeigt sein, so hat man bei allen Zeichnungen den Tänzer sich gegenüberstehend zu denken. Unter den Benennungen rechts und links ist seine rechte oder linke Seite zu verstehen.

§ 22. Von den Ballen- und Spizenstellungen.

Wenn ein Fuß so gestellt ist, daß er den Fußboden nicht nur mit den Zehen, sondern auch mit dem Vorderrande der Sohle berührt, wie Figur 18 zeigt, so nennt man dieß eine Halbspizen- oder Ballenposition.

§ 23. Steht die Sohle ganz senkrecht oder berührt nur die äußerste Fußspitze den Boden, wie Figur 19 zeigt, so ist dies eine wirkliche Spizenposition.

§ 24. Die Richtung der Sohle ist in diesen Positionen verschieden, je nach dem Charakter des Tanzes oder der Fähigkeit der tanzenden Person. Mehrere dieser Stellungen sind fast fortwährend im Gebrauch, während andere sehr selten in Anwendung kommen. Um jedoch dieses System klar anschaulich zu machen, und den genauen Unterschied zwischen allen Positionen zu zeigen, sind sie fast alle durch Zeichnungen dargestellt worden.

Erste Positionen.

Atlasblatt I, Figur 20.

Diese Stellung wurde schon Figur 10 gezeigt und § 13 erklärt.

Unter der Figur 20 stehen zwei verschiedene Zeichen, welche diese Position darstellen. Das obere Zeichen gehört der sogenannten stenochoreographischen Schreibart an, welche von Arthur St. Léon erfunden und vom Verfasser vervollständigt wurde; das untere Zeichen gehört zu der vom Verfasser erfundenen Skizzenschrift.

Die Erklärung dieser Zeichen folgt stufenweise, an geeigneter Stelle.

§ 25. Im stenochoreographischen Zeichen stellt die obere Horizontallinie die untere Kumpfgrenze vor, und die beiden senkrechten Linien bedeuten die Beine. Die Linie, auf der sie stehen, ist der Fußboden.

§ 26. Das Skizzenzeichen bedarf wohl keiner besondern Erklärung, weil es nur die Skeletzeichnung der Figur ist.

§ 27. Figur 21 zeigt ebenfalls die erste Sohlenposition, jedoch ruht die Last des Körpers auf dem rechten Fuß, weshalb auch die Beinzeichen nicht senkrecht, sondern ein wenig nach rechts geneigt sind, wie das in der Wirklichkeit stattfindet, wenn man die Körper-

last auf den rechten Fuß überlegt. Im stenochoregraphischen Zeichen ist das Stützbein durch eine dickere Linie kenntlich gemacht.

Figur 22 stellt die erste Position vor, in welcher die Körperlast auf dem linken Fuße ruht.

§ 28. Figur 23. Der rechte Fuß befindet sich in der ersten Ballenposition. Die Ferse berührt das Stützbein.

§ 29. Im stenochoregraphischen Zeichen wird durch ein unter der Bodenlinie sich befindendes Komma die Ballenposition angezeigt.

Das Skizzenzeichen erklärt sich durch seine Gestalt.

§ 30. Figur 24. Beide Füße stehen in der ersten Ballenposition. Entsteht durch das Erheben auf die Ballen oder Fußspitzen ein offener Raum zwischen den Fersen, so ist das nicht mehr eine erste Position, sondern sie gehört unter die Zwischenpositionen, von denen später die Rede sein wird.

Figur 25 zeigt den rechten Fuß in der ersten Spitzenposition. Die Sohle dieses Fußes berührt das Stützbein.

§ 31. In der Stenochoregraphie wird die Spitzenstellung durch eine kleine Null unter der Bodenlinie angezeigt.

Figur 26. Beide Beine befinden sich in der ersten Spitzenposition.

Anmerkung. Obwohl diese Position selten vorkommt, so ist es doch nicht überflüssig sie zu kennen, vorkommenden Falles auch schreiben zu können.

Zweite Positionen.

Figur 27. Die zweite Sohlenposition des rechten Fußes wurde schon § 14 erklärt. Das stenochoregraphische Zeichen erklärt sich durch seine Form und ebenso dasjenige der Skizzenschrift.

Figur 28. Der rechte Fuß steht in der zweiten Ballenposition.

Blatt II. Figur 29. Der rechte Fuß steht in der zweiten Spitzenposition.

Figur 30. Der rechte Fuß befindet sich in der zweiten Erhebspitzenstellung.

§ 32. Erhebstellungen. Ist der die Körperlast tragende Fuß auch auf den Ballen oder die Spitze erhoben, so heißt dies eine Erhebposition.

Man vergesse hierbei nicht, daß der Name „Erheb“ sich stets auf den die Körperlast tragenden, den Stützfuß bezieht. Dieses Erheben kann, je nach dem Charakter des Tanzes und der Fähigkeit der tanzenden Person, auf den Ballen oder bis auf die Spitze des Fußes geschehen.

§ 33. Die Erhebung auf dem Stützfuß wird durch das betreffende Zeichen unter demselben angezeigt.

Figur 31. Beide Füße befinden sich in der zweiten Spitzenstellung.

Beträgt die Entfernung zwischen den Ferse mehr als zwei Fußlängen, so ist die Position eine erweiterte, welche im § 109 besprochen wird.

Dritte Positionen.

Die dritten Sohlenpositionen wurden schon durch den § 15 erklärt und durch die Figuren 13 und 14 dargestellt.

Figur 32 zeigt den rechten Fuß vorn in der dritten Ballenposition.

§ 34. Die Ferse des rechten Fußes befindet sich senkrecht über der Mitte des linken.

Im stenochoregraphischen Zeichen berührt die untere Spitze der gebogenen Beinlinie die Bodenlinie, um anzuzeigen, daß die Fußspitze den Boden berühren soll.

§ 35. Die unter der Bodenlinie stehende Ziffer 3 zeigt an, daß der betreffende Fuß vorn in der dritten Position steht. Die Ziffer bezeichnet stets den vorn stehenden Fuß.

§ 36. Ein unter der Bodenlinie stehender Punkt zeigt an, daß der betreffende Fuß rückwärts gestellt werden soll.

Figur 33 zeigt den rechten Fuß in der dritten hintern Ballenposition. Die Ferse steht über der Mitte des Stützfußes.

§ 37. Im stenochoregraphischen Zeichen steht das den Ballen bedeutende Zeichen unter dem Punkte.

§ 38. In dem Skizzenzeichen ist die Skelettlinie von dem Stützbeinzeichen durchschnitten und deshalb muß die betreffende Ziffer und der Punkt unter die Linie gestellt werden.

Figur 34 stellt den rechten Fuß in der dritten vordern Spitzenstellung dar.

§ 39. Die Fußspitze berührt die Mitte des Stützfußes.

Die Bedeutung der kleinen Null vor der Fußspitze ist schon bei den ersten Positionen erklärt worden.

Figur 35 zeigt den rechten Fuß in der dritten hintern Spitzenstellung.

Vierte Positionen.

Figur 36 zeigt den rechten Fuß vorn in der vierten Sohlenstellung.

§ 40. In den vierten Positionen sind die Figuren im Profil gezeichnet, weil in der Frontansicht die Zeichnung nicht so deutlich gemacht werden kann.

§ 41. Das Positionsbein ist dem Zuschauer oder Schreiber zugewendet, damit die Stellung vollkommen deutlich dargestellt werden könne, ohne vom Stützbein verdeckt zu werden.

§ 42. Vom Stützfuß ist fast nur die Hinterwand der Ferse

zu sehen, wie sie sich darstellt, wenn die Figur nach der Natur gezeichnet wird, und damit die Stellung nicht mit der zweiten Position verwechselt werden könne.

§ 43. Aus dieser Ursache ist auch ein Theil des Kumpfes beigefügt und wo es der Deutlichkeit wegen nöthig ist, sogar die ganze menschliche Figur.

§ 44. Den stenochoreographischen Zeichen liegt die Frontansicht zu Grunde; Ziffer und Punkt sind bei denselben nicht nöthig, weil die Form des Zeichens schon angiebt, welcher Fuß vorn oder hinten steht.

§ 45. Der dicke, senkrechte Strich bedeutet das Stützbein, der dünne das Positionsbein. Ist die kurze Verbindungslinie oben, so zeigt dies die Position vorn, ist sie aber unten, so zeigt sie die Position hinten an. Die Ballen- und Spizen-Zeichen werden ebenso angewendet wie in den schon bisher erklärten Positionen.

§ 46. Wo Skizzen in der Profilan sicht gezeichnet sind, ist es der Deutlichkeit wegen nothwendig, gewisse Fußzeichen unter der Skizze anzubringen.

Figur 37 stellt den rechten Fuß vorn in der vierten Ballenstellung dar. Alle choreographischen Zeichen sind schon durch die obigen Erklärungen deutlich gemacht worden.

Figur 38 zeigt die vordere vierte Spizenposition des rechten Fußes.

Figur 39 zeigt den rechten Fuß hinten in der vierten Sohlenposition.

Figur 40 denselben in der gleichen Ballen- und
Figur 41 in der Spizenposition.

Fünfte Positionen.

Figur 42 zeigt den rechten Fuß vorn in der fünften Sohlenstellung, wie Figur 17. Im § 17 wurde schon eine kurze Erklärung dieser Position gegeben. Das stenochoreographische Zeichen für die Sohlenstellung ist durch die Ziffer 5 verdeutlicht.

§ 47. Wo in der Folge die 5. Position skizzirt ist, erklärt sich die Skizze durch ihre Form. Beim Zeichnen derselben ist große Pünktlichkeit in den Fußzeichen nöthig.

Figur 43 zeigt den rechten Fuß vorn in der fünften Ballenposition.

§ 48. Die Ferse des Positionsfußes steht senkrecht über der Spitze des Stützfußes, während in der dritten Ballenposition die Ferse senkrecht über der Mitte des Stützfußes steht. Man beobachte wohl den erwähnten Unterschied, besonders beim Zeichnen der Skizzen.

Figur 44 zeigt den rechten Fuß vorn in der fünften Spizenposition.

§ 49. Die Spitze des rechten Fußes steht senkrecht über derjenigen des linken.

Figur 45 zeigt den rechten Fuß hinten in der fünften Ballenposition mit der Ferse senkrecht über der Spitze des Stützfußes.

Figur 46 zeigt denselben Fuß in der hintern fünften Spitzenstellung.

Anmerkung. Diese letzte Position ist sehr schwierig auszuführen, wurde aber dennoch gezeichnet, um das System in seiner Vollständigkeit darzustellen, und keine Lücke zu lassen.

Die stenochoregraphischen Zeichen und die Skizzen sind bisher schon so oft und deutlich erklärt worden, daß von nun an die Wiederholung solcher Erklärung nur in einzelnen Fällen stattfinden wird.

§ 50. Es ist wohl zu merken, daß ein Fuß in einer Ballen- oder Spitzenposition stehen kann, während der andere sich in einer Erhebposition befindet. Diese letztere bezieht sich immer auf das Stützbein.

Fersenpositionen.

Diese Stellungen sind leicht zu verstehen.

§ 51. Man hebe in der Sohlenposition die Fußspitze und berühre den Boden nur mit der Ferse.

Sie können in den meisten Positionen ausgeführt werden, doch sind sie gewöhnlich nur in den offenen Positionen gebräuchlich.

§ 52. Diese Fersenpositionen, sowie noch viele andere, von denen in diesem Werke noch gesprochen werden wird, mögen Manchen überflüssig erscheinen, aber sobald man den Versuch machen wird, einen ungarischen, russischen, selbst manchen spanischen Tanz auszuführen oder zu schreiben, wird man sich überzeugen, daß sie eben so nothwendig zu wissen sind, wie alle andern Positionen.

Figur 47 zeigt den rechten Fuß in der zweiten Fersenposition.

Anmerkung. Sie wird z. B. gebraucht im dritten pas der spanischen Jitana, zum tortillé, u. s. w.

§ 53. Im stenochoregraphischen Zeichen wird es wie das Ballenzeichen gebraucht, aber mit dem Kopfe des Kommas abwärts. Die Skizze erklärt sich durch ihre Form.

Figur 48 zeigt den rechten Fuß vorn in der vierten Fersenposition.

Anmerkung. Diese Stellung findet in allen russischen Tänzen vielfache Anwendung.

§ 54. Figur 49 zeigt beide Füße in der zweiten Fersenposition, welche besonders im Kosakentanz eine hervorragende Rolle spielt.

Diese wenigen Beispiele genügen, um alle Fersenpositionen verständlich zu machen.

Schwebepositionen.

§ 55. Wird die Schwere des Körpers nur von einem Fuße getragen, während der andere in die Luft gehoben wird, so heißt dies eine Schwebeposition.

§ 56. In der französischen Sprache heißt eine solche Stellung *une position en balance*, denn das französische Wort *se balancer* bedeutet in der Anwendung auf Stellungen, sich auf einem Fuße im Gleichgewicht zu erhalten.

§ 57. Wenn beide Füße zugleich in der Luft sind, wie dies bei jedem Wurf- und Sprung-Schritt vorkommt, heißt die Position Luftstellung (Stellung in der Luft), wovon später die Rede sein wird.

§ 58. Die Schwebestellungen unterscheiden sich von den Sohlen-, Ballen-, Spitzen- und Fersestellungen nur dadurch, daß ein Fuß in der Luft schwebt, d. h. den Boden nicht berührt. Man sieht hieraus, wie mannigfaltig sie sind.

§ 59. Die Richtungen der Sohle können in diesen Positionen sehr verschieden sein.

Steht die Sohle wie in der Sohlenposition, so befindet sie sich in der Horizontalrichtung, steht sie wie in der Ballenstellung, so heißt die Richtung eine geneigte oder diagonale, steht sie wie in der Spitzenstellung, so heißt dies eine senkrechte oder Verticalrichtung, und steht sie endlich wie in der Fersestellung, so ist dies eine Aufwärts- oder Rebrouffalrichtung. Siehe Fig. 50 a, b, c, d.

a. Horizontale, wagerechte, b. diagonale, geneigte, c. verticale, senkrechte, d. rebrouffale, aufwärtsgekehrte Sohlenrichtung.

Anmerkung. Beim Unterricht bedient man sich der Ausdrücke: „Halten Sie die Fußspitzen abwärts, aufwärts u. d. g.“

In den offenen Schwebestellungen richtet sich die Benennung der Sohlenrichtung nach der Weinlinie. Siehe Figuren 76, 77, 78 und § 72.

Höhenmaß.

§ 60. Um einen bestimmten Maßstab für die Höhengrade der Weinhebung zu haben, ist angenommen, daß in den geschlossenen Positionen eine Schwebestellung niedrig genannt wird, wenn der Fuß den Boden kaum verlassen hat.

Figur 51, Atlasblatt II, zeigt den rechten Fuß in der ersten niederen Schwebestellung mit horizontaler Sohlenrichtung.

§ 61. In der Stenochoregraphischen Schrift werden die Schwebepositionen durch kurze, horizontale Hilfslinien, wie solche in der Musiknotenschrift gebraucht werden, zur Anschauung gebracht. Eine einzige solcher Linien zeigt die niedere, zwei derselben zeigen die halbhohe, drei die hohe und vier die überhohe Schwebestellung an.

Die Sohlenrichtung wird durch die gewöhnlichen Zeichen

◄ ◃ ○ ◅ kenntlich gemacht.

§ 62. Im stenochoregraphischen Zeichen zeigt ferner die verkürzte Beinlinie und die Stellung derselben, daß der Fuß den Fußboden nicht berührt und das horizontale Komma unter der Bodenlinie giebt die horizontale Richtung der Sohle zu verstehen.

Die Skizze ist durch ihre Form verständlich.

Figur 52 stellt den rechten Fuß vorn in der dritten niedern Schwebeposition mit abwärts geneigter Sohlenrichtung vor.

Figur 53 zeigt den rechten Fuß vorn in der fünften niedern Schwebestellung, mit senkrechter Sohlenrichtung.

Halbhohe, geschlossene Schwebepositionen.

§ 63. Wird in ebengenannten geschlossenen Positionen die Fußspitze bis in die Wadenhöhe gebracht, so entsteht eine halbhohe Schwebeposition.

Figur 54 zeigt den rechten Fuß in der ersten, halbhohe Schwebestellung mit senkrechter Sohlenrichtung.

Im stenochoregraphischen Zeichen berührt die gebogene Positionsbeinlinie das Stützbein in halber Höhe.

Die Skizze erklärt sich durch ihre Form.

Figur 55 zeigt den rechten Fuß vorn in der dritten, halbhohe Schwebeposition mit geneigter Sohlenrichtung.

Figur 56 zeigt den rechten Fuß vorn in der fünften halbhohe Schwebeposition mit senkrechter Sohlenrichtung.

Ganzhohe, geschlossene Schwebepositionen.

§ 64. Berührt die Fußspitze in einer geschlossenen Position die Kniekehle des Stützbeines oder einen Theil desselben in gleicher Höhe, so ist dies eine ganz hohe Schwebeposition.

Anmerkung. Das Wort: „ganz“ wird nur beigelegt, wenn ein gewisser Zweifel über die Stellung möglich wäre, gewöhnlich aber versteht man unter der Benennung „hoher Position“ immer die ganze Höhe, wohingegen die halbhohe oder überhohe Positionen stets voll benannt werden müssen.

Figur 57 zeigt den rechten Fuß in der ersten, hohen Schwebeposition mit senkrechter Sohlenrichtung.

Figur 58 zeigt den rechten Fuß vorn in der dritten, hohen Schwebeposition mit senkrechter Sohlenrichtung.

Figur 59 zeigt denselben Fuß in der entsprechenden fünften Schwebestellung.

Es ist selbstverständlich, daß alle bisher gezeigten Stellungen auch mit dem linken Fuße gemacht werden können.

$\frac{3}{16}$ ist gleichbedeutend mit $67\frac{1}{2}$ Graden und zeigt die dreiviertelhohe,
 $\frac{1}{4}$ " " " 90 " " " " ganz hohe,
 $\frac{3}{8}$ " " " 135 " " " " überhohe,
 offene Schwebeposition.

Die Zeichnung in der Frontansicht ist für die Darstellung der Höhengrade in den zweiten Positionen gemacht worden.

Figur 64 zeigt die Profilanfsicht, durch welche die Höhengrade in den vierten Positionen dargestellt sind.

Figur 65 zeigt den linken Fuß in der niedern, zweiten Schwebeposition mit abwärts geneigter Sohlenrichtung.

Die Skizze bedarf keiner weitem Erklärung.

Figur 66 zeigt den linken Fuß in der zweiten halbhohen Schwebeposition mit abwärts geneigter Sohlenrichtung. Siehe § 72 nebst Anmerkung.

Figur 67 zeigt den linken Fuß in der hohen, zweiten Schwebestellung mit senkrechter Sohlenrichtung.

Figur 68 zeigt den linken Fuß in der überhohen zweiten Schwebeposition mit senkrechter Sohlenrichtung.

§ 72. In den offenen Schwebepositionen richtet sich die Benennung der Sohlenrichtung nach der Beinlinie, selbst wenn sie der geometrischen Richtung nicht entspricht.

Anmerkung. Figur 78, Blatt IV zeigt z. B. das linke Bein in horizontaler Lage und den Fuß ebenfalls, und dessen ungeachtet wird die Sohlenrichtung senkrecht genannt, weil die Fußspitze ganz abwärts gedrückt wird.

§ 73. Wollte man sich nach der geometrischen Bedeutung des Wortes richten, so müßte man bei jeder Veränderung des Höhegrades einer Beinhebung auch die Benennung der Sohlenrichtung ändern.

Figur 76 zeigt die horizontale, Figur 77 die geneigte und Figur 78 die senkrechte Sohlenrichtung an, wenn dieselbe von der Beinlinie aus berechnet wird.

Figur 69, Blatt III, zeigt den rechten Fuß vorn in der niedern vierten Schwebeposition mit senkrechter Sohlenrichtung.

Anmerkung. Es ist schon im § 40 gesagt worden, daß die Gestaltzeichnungen der vierten Positionen in der Profilanfsicht gemacht worden, weil sie in der Frontansicht unmöglich so deutlich dargestellt werden können.

§ 74. Das stenochoographische Zeichen ist in der Frontansicht zu verstehen, unterscheidet sich aber durch seine Form wesentlich von den Zeichen der vierten Positionen, in welchen beide Füße den Boden berühren. Der dicke Strich stellt das Stützbein vor, der dünne das Schwebepositionsbein. Ist der letztere rechts angeheftet, so bedeutet er das rechte, wenn links, das linke Bein. Geht er unter die Bodenlinie, so stellt er die Position nach vorn, reicht er über das Stützbein hinauf, so stellt er die Position nach hinten vor.

§ 75. Die den Höhegrad anzeigenden Hilfslinien befinden

sich neben dem Positionsbeinzeichen und die die Sohlenrichtung bedeutenden Zeichen unter der Bodenlinie, an der Spitze der Beinlinie.

Figur 70 zeigt den rechten Fuß vorn in der halbhohen vierten Schwebeposition mit senkrechter Sohlenrichtung.

Figur 71 zeigt die hohe und

Figur 72 die überhohe vierte Schwebeposition des rechten Fußes.

Die choreographischen Zeichen bedürfen wohl keiner nähern Erklärung mehr.

Figur 73 zeigt den rechten Fuß hinten in der niedrigen vierten Schwebeposition mit senkrechter Sohlenrichtung.

Figur 74 stellt dieselbe Position in halber Höhe und

Figur 75 in ganzer Höhe vor.

Luftpositionen oder positions en l'air.

§ 76. Wenn beide Füße zugleich in der Luft schweben, wie dies bei allen Wurf- und Sprungschritten vorkommt, so befindet man sich in einer Luftposition.

Figur 79 zeigt beide Füße in der zweiten Luftposition mit senkrechter Sohlenrichtung.

§ 77. Während des Schwebens können die Beine und Füße sehr verschiedenartige Bewegungen ausführen, was die *pas brisés*, *ails de pigeons*, *entrechats* etc. beweisen.

Auch die Richtung der Beine und des Oberkörpers kann mannigfaltig verändert werden, wie die Figuren 80, 81 und 82 zeigen.

Eine nähere Erklärung derselben folgt in spätern Abschnitten.

Einwärts gekehrte Positionen.

§ 78. In vielen Nationaltänzen kommen sogar einwärts gekehrte Stellungen vor, welche ebenfalls Sohlen-, Ballen-, Spitzen-, Fersen- und Schwebepositionen, mit allen ihren Schattirungen sein können.

Keiner der bisherigen Schriftsteller, welcher über die Tanzkunst geschrieben, hat dieser Stellungen erwähnt, obgleich man bei dem ersten Versuch einen russischen, ungarischen oder dergleichen Tanz zu schreiben, die Unvermeidlichkeit dieser Positionen erkennen wird.

Figur 83 zeigt den rechten Fuß in der ersten, einwärts gekehrten Sohlenposition.

§ 79. Das stenochoregraphische Zeichen unterscheidet sich von demjenigen der ersten Grundposition nur dadurch, daß über dem Positionsbein ein einwärts gekehrtes Sohlenzeichen steht.

Die Skizze erklärt sich durch ihre Gestalt.

Figur 84 zeigt den rechten Fuß in der einwärts gefehrten ersten Ballenposition.

§ 80. Im stenochoregraphischen Zeichen ist die Einwärtsposition an der einwärts gebogenen Beinlinie zu erkennen. Das Ballenzeichen steht, wie gewöhnlich, unter der Bodenlinie.

Figur 85 zeigt dieselbe Stellung auf der Fußspitze und

Figur 86 auf der Ferse.

§ 81. Für die Einwärtsstellungen eignet sich die Skizzenschrift sehr gut.

§ 82. Die gleichnamigen Schwebstellungen unterscheiden sich von den Bodenstellungen nur dadurch, daß sie den Boden nicht berühren, weshalb ihre Aufzeichnung überflüssig ist. Dieselbe Regel gilt für alle nicht besonders beschriebenen Schwebepositionen.

Figur 87 zeigt beide Füße in der ersten einwärts gefehrten Sohlenstellung.

Figur 88 zeigt den rechten Fuß in der ersten einwärts gefehrten Ballen- und den linken Fuß in der gleichen Fersestellung.

Diese beiden obigen Positionen kommen in jedem russischen Tanze, bei den sogenannten pas tortillés vor.

Figur 89 zeigt den rechten Fuß in der zweiten einwärts gefehrten Spitzenposition.

Diese Stellung wird in den ungarischen Tänzen vielfach angewendet.

Figur 90 zeigt beide Füße in der zweiten einwärts gefehrten Spitzenposition.

Figur 91 zeigt beide Füße in der verlängerten zweiten einwärts gefehrten Spitzenposition, welche im Rosakentanz fast nie fehlt.

Ueber verlängerte Positionen wird im § 108 weitere Erklärung gegeben.

Figur 92 zeigt den rechten Fuß vorn in der dritten einwärts gefehrten Sohlenposition.

Figur 93 zeigt ihn in der entsprechenden Ballenposition und

Figur 94 in der Fersestellung.

Figur 95 zeigt den rechten Fuß hinten in der vierten Spitzenstellung.

Figur 96 zeigt den rechten Fuß vorn in der fünften Spitzenposition und

Figur 97 in der gleichen Fersestellung.

§ 83. Wo es der Deutlichkeit wegen nothwendig erscheint, müssen unter die betreffenden choregraphischen Zeichen auch die geeigneten Ziffern und dergleichen gestellt werden.

Gebogene und gestreckte Stellungen.

§ 84. Viele Stellungen können sowohl mit gebogenen als auch gestreckten Beinen gemacht werden, wie z. B. die meisten Sohlen- und offenen Positionen. Andere hingegen, wie z. B. die geschlossenen Ballen- und Spitzenpositionen, können kaum anders als mit gebogenen Knien, und die offenen Fersestellungen kaum anders als mit gestreckten Beinen ausgeführt werden.

§ 85. Festgesetzte Benennungen für die Bieungsgrade sind:

- a) halbgestreckt,
- b) gerundet,
- c) halbgebogen,
- d) ganz gebogen.

Figur 98 zeigt ein ganz gestrecktes rechtes Bein,

Figur 99 ein halbgestrecktes,

Figur 100 ein gerundetes,

Figur 101 ein halbgebogenes,

Figur 102 ein ganz gebogenes.

§ 86. Eine ganze Biegung des Beines verlangt, daß sich Schenkel und Wade fast berühren.

§ 87. Bei einer halben Biegung bilden Ober- und Unterbein einen rechten Winkel.

§ 88. Viertelbiegungen sind demnach Winkel von 135 Graden, welche demzufolge auch halbgestreckte Stellungen genannt werden können.

§ 89. Gerundet ist ein Bein, wenn es vom Hüftgelenke bis zur Fußspitze den Bogen eines Kreises bildet.

Figur 103 zeigt beide Beine in der ersten ganz gebogenen Position.

§ 90. Die Zeichnung zeigt gehobene Fersen, weil es fast unmöglich ist, die Beine so stark zu biegen, ohne die Fersen zu heben.

Figur 104 zeigt beide Beine in der ersten halbgebogenen Sohlenposition.

Figur 105 zeigt beide Beine in der Viertelbiegung.

Figur 106 zeigt das rechte Stützbein drei Viertel gebogen, das linke Positionsbein in der verlängerten zweiten Fersestellung. Rosafenschritt.

Figur 107 zeigt das rechte Stützbein in drei Viertel gebogener Stellung, während sich das linke Bein in der verlängerten einwärts gefehrten Spitzenposition befindet.

Figur 108 zeigt dieselbe Stellung, jedoch mit dem Unterschied, daß nicht die Fußspitze, sondern der Fußrücken, beinahe den Boden berührt. Diese Stellung kommt in einem sehr effectvollen ungarischen Schritte vor.

Figur 109 zeigt eine Stellung auf dem linken Knie, während der rechte Fuß vorn in der halbgebogenen vierten Sohlenposition steht.

Figur 110 zeigt den rechten Fuß vorn in der verlängerten vierten Fersestellung, während das linke Stützbein in einer gebogenen Erhebposition ist. Diese Position wird zu einem beliebigen Kosakenschritt gebraucht.

Figur 82 zeigt beide Beine in einer halbgebogenen Luftposition.

§ 91. Diese letztern Stellungen sind durch die Skizzenzeichnungen leichter und verständlicher darzustellen, als durch jedes andere choreographische Zeichen.

Figur 111 zeigt das linke gestreckte Stützbein, und das rechte in der niedern zweiten Schwebeposition.

Figur 112 zeigt das linke gebogene Stützbein auf dem Ballen, d. h. in der Erhebposition, und das rechte gestreckte Bein in der ganz gehobenen zweiten Schwebeposition.

§ 92. Alle Nebenzeichen, d. h. die Hilfslinien, welche den Höhegrad angeben, die Zeichen, welche die Sohlenrichtung anzeigen u. s. w., befinden sich so nahe als möglich bei demjenigen Beine, dessen Stellung sie verdeutlichen sollen.

Figur 113 zeigt das linke, halbgestreckte Stützbein in der Erhebstellung, und das rechte, halbgestreckte Bein in der zweiten, halbgehobenen Schwebeposition mit geneigter Sohlenrichtung.

Figur 114 zeigt das linke, halbgestreckte Stützbein in der Erhebstellung, und das gestreckte, rechte Bein vorn in der vierten, halbgehobenen Schwebeposition mit senkrechter Sohlenrichtung.

Figur 115 zeigt das rechte, halbgestreckte Stützbein in der Erhebstellung, und das linke, gestreckte Bein hinten in der vierten, niedrigen Schwebeposition.

Figur 116 zeigt das linke, gestreckte Stützbein und das rechte, ganz gehobene Oberbein vorn in der vierten Position mit senkrecht hängendem Unterbein und beinahe horizontaler Sohlenrichtung.

§ 93. Wenn in einer offenen Schwebeposition das Bein im Kniegelenke gebogen ist, so wird die Höhe der Position nach der Stellung des Oberbeines berechnet, laut § 65 bis 71 und die Biegung nach den § 85 bis 89 benannt.

Figur 117 zeigt das linke, gestreckte Stützbein und das rechte, halbgebogene Bein hinten in der vierten, halbgehobenen Schwebeposition.

Figur 118 zeigt das linke, halbgestreckte Stützbein und das rechte, gestreckte Positionsbein vorn in der verlängerten vierten, niedrigen Schwebeposition mit geneigter Sohlenrichtung. Dies ist die Stellung beim gewöhnlichen Laufen, ehe der vorgetragene Fuß den Boden berührt.

Figur 119 zeigt den Lauffschritt, mit dem rechten Fuß hinten in der gehobenen, vierten Position.

Zwischenpositionen.

Sehr oft wird ein Fuß in schiefer Richtung vor- oder rückwärts gestellt, so daß er sich weder in der zweiten, noch in der vierten Position befindet.

§ 94. Eine zwischen andern Positionen sich befindliche Stellung ist eine Zwischenposition.

§ 95. Die Zwischenpositionen können einfache, doppelte, ganze oder halbe u. s. w. sein.

§ 96. Einfache oder ganze Zwischenpositionen befinden sich inmitten zweier Grundstellungen, wie die Zeichnungen 120 und 121 zeigen, in welchen der linke Fuß als der schreitende angenommen wird, weshalb nur die Sohle des rechten Fußes gezeichnet wurde.

Um die offenen Zwischenpositionen darzustellen, gebrauchte St. Léon die musikalischen Zeichen \sharp und \flat . Das \sharp zeigt die Erweiterung, das \flat die Verengung der Stellung an. Das Zeichen wurde auf diejenige Seite der Beinlinie gestellt, nach welcher die Abänderung der Normalposition den Fuß führen sollte.

Durch Ziffern können jedoch ganze, halbe, doppelte, offene und geschlossene Zwischenpositionen noch deutlicher angegeben werden.

§ 97. Um jeder Verwechslung mit gewöhnlichen Bruchzahlen vorzubeugen, welche meistens auf folgende Weise geschrieben werden: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ u. s. w., werden die sich auf die Zwischenpositionen beziehenden Ziffern wie folgt 2—4, 3—5 u. s. w. geschrieben.

§ 98. Die einfachen Zwischenpositionen des linken Fußes sind also folgende:

1)	Zwischen der	1. und	2.,	1—2
2)	"	"	1. "	3. vorn,	1—3
3)	"	"	1. "	3. hinten,	1—3
4)	"	"	1. "	4. vorn,	1—4
5)	"	"	1. "	4. hinten,	1—4
6)	"	"	2. "	4. vorn,	2—4
7)	"	"	2. "	4. hinten,	2—4
8)	"	"	3. "	4. vorn,	3—4
9)	"	"	3. "	4. hinten,	3—4
10)	"	"	3. "	5. vorn,	3—5
11)	"	"	3. "	5. hinten,	3—5
12)	"	"	4. "	5. vorn,	4—5
13)	"	"	4. "	5. hinten,	4—5

Es ist selbstverständlich, daß dieselben Positionen auch mit dem rechten Fuß zu machen sind.

§ 99. Halbe Zwischenpositionen.

Dies sind solche, in welchen der Fuß nicht genau inmitten zweier Grundpositionen steht, sondern der einen um die Hälfte näher gerückt ist, als der andern, wie die Zeichnung 122 zeigt.

§ 100. Die vorherrschende Position wird durch eine Doppelseiffer bezeichnet, welche derselben näher steht.

Anmerkung. Es ist allerdings wahr, daß diese halben Zwischenpositionen äußerst selten vorkommen, aber eine Schrift, welche für alle möglichen Stellungen brauchbar sein soll, muß auch für alle Fälle ausreichen.

§ 101. Doppelte Zwischenpositionen.

Diese befinden sich zwischen drei Grundstellungen, wie Figur 123 zeigt.

Gekreuzte Positionen.

§ 102. Einfach gekreuzte Positionen sind die dritten und fünften, nebst allen, die aus ihnen entspringen.

§ 103. Umkreist der Fuß das Stützbein, so kommt er in eine doppelt gekreuzte Stellung.

Figur 124 zeigt den rechten Fuß vorn in der dritten Spitzenposition.

Figur 125 zeigt das rechte Bein vorn und den rechten Fuß in der doppelt gekreuzten Spitzenposition.

Figur 126 zeigt den linken Fuß vorn in der fünften Spitzenstellung.

Figur 127 zeigt das linke Bein vorn und den linken Fuß in der doppelt gekreuzten fünften Spitzenstellung.

§ 104. Die einfachen Kreuzungen brauchen nicht genannt zu werden, weil sie sich von selbst verstehen, aber die Doppelkreuzungen müssen jedesmal genannt werden.

§ 105. Im choreographischen Zeichen wird das Kreuz über die Positionsbeinlinie gesetzt.

§ 106. In der Skizze müssen die Fußzeichen sehr genau gemacht werden, weil sie sonst undeutlich sind.

Figur 128 zeigt den rechten Fuß vorn in der doppelt gekreuzten und verlängerten 5—4. Zwischenposition auf der Fußspitze.

Figur 129 zeigt dieselbe Position in der halben Höhe, und

Figur 130 in der ganz hohen Schwebeposition.

§ 107. Die Skizzen sind in dergleichen Positionen die einfachsten Zeichen.

Obige drei Positionen finden ihre Anwendung bei den sogenannten pas de basques.

Verlängerte Positionen.

§ 108. Wenn ein schreitender Fuß über die Grenze der einfachen Position hinausgeht, ohne den Kreis zu überschreiten, dessen

Radius die eigene Fußlänge ist, so befindet er sich in irgend einer Zwischenposition.

§ 109. Ueberschreitet der Fuß den gedachten Umkreis, was nur in einer offenen Position möglich ist, so hat er eine verlängerte Position betreten.

Figur 106 zeigt den linken Fuß in der zweiten, verlängerten Fersestellung, und das rechte Stützbein in der ganz gebogenen Position.

Figuren 49 und 91 zeigen beide Füße in der verlängerten, zweiten Fersestellung.

Parallelpositionen.

§ 110. Wenn beide Füße ihrer ganzen Länge nach gleich weit von einander entfernt sind, so stehen sie in einer Parallelposition.

§ 111. Diese Stellungen können Sohlen-, Ballen-, Spitzen-, Ferse- oder Schwebepositionen sein, und von beiden Füßen gleichmäßig oder ungleichmäßig ausgeführt werden, d. h. ein Fuß kann sich in der Sohlenstellung, der andere in einer Schwebestellung befinden, ohne daß die Position aufhört eine Parallelstellung zu sein, weil beide Füße ihrer Länge nach gleich weit von einander entfernt sind.

Anmerkung. In den russischen, polnischen, ungarischen und andern Nationaltänzen kommen solche Parallelpositionen oft vor.

Figur 131 zeigt das gestreckte rechte Bein und den rechten Fuß in der niedern, zweiten Schwebeposition und den linken Stützfuß in der Erhebstellung, beide mit parallel vorwärts gerichteter Fußspitze.

§ 112. Im stenochoreographischen Zeichen wird die Parallelstellung durch kleine, unter dasselbe gesetzte Sohlenzeichen veranschaulicht.

Figur 132 zeigt beide Füße in der ersten Parallelposition.

Figur 133 zeigt beide Füße in der 1—2. Zwischenposition, welche durch die punktirte, den Schwerpunkt anzeigende Linie kenntlich gemacht wird.

Figur 134 zeigt beide Füße in der zweiten Parallelstellung.

Anmerkung 1. Man ersieht aus allem, was bisher von den Positionen gesagt wurde, wie mannigfaltig dieselben sind, und wie verschiedenartig sie abgeändert werden können. Es giebt ihrer tausende, aber es würde zu weit führen, sie alle nennen und zeichnen zu wollen.

Anmerkung 2. Hat der angehende Tänzer oder Choreograph alle bisher gezeigten und erklärten Positionen und Zeichen verstanden und sie dem Gedächtniß eingeprägt, dann wird es ihm möglich sein, jede vorkommende Stellung zu klassificiren. Die richtige Benennung und Schreibung der Position erfordert zumeilen viel Nachdenken, wenn alle Eigenschaften derselben so deutlich ausgedrückt werden sollen, wie sie der Tänzer wissen muß, um die Stellung so auszuführen, wie sie sich der Componist dachte.

Dritte Abtheilung.

Bewegungen.

§ 113. Um von einer Stellung in eine andere zu gelangen, muß man eine oder mehrere Bewegungen machen, die entweder einfache oder zusammengesetzte sind. Alle zusammengesetzten Bewegungen müssen in einfache zerlegt werden können. Ist man im Stande, einfache Bewegungen zu schreiben, so ist an der Möglichkeit, die zusammengesetzten zu schreiben, nicht mehr zu zweifeln.

§ 114. Vom anatomischen Gesichtspunkt aus betrachtet, finden wir am ganzen Beine folgende Bewegungsfähigkeiten:

- a) In den Zehen ein Ausstreizen und Zusammenziehen;
- b) im Fußgelenke ein Niederspannen und Aufspannen des Vorfußes;
- c) im Kniegelenke ein Biegen und Strecken;
- d) im Hüftgelenke ein Heben, Senken und Drehen des Oberbeines, wodurch das Unterbein ebenfalls an der Bewegung theilnimmt. Beide Beine zusammenwirkend, können
- e) ein Uebertragen der Körperlast von einem Fuße auf den andern hervorbringen.

Vermittelt diese Bewegungsfähigkeiten ist der Mensch im Stande, folgende im Tanzen anwendbare einfache Bewegungen zu machen:

§ 115. Biegen, strecken, sich erheben, niederlassen, heben, senken, drehen und übertragen.

§ 116. Das Zusammenziehen oder sogenannte Einkrallen der Zehen bei Spitzenstellungen, und das Aufwärtsstemmen der Zehen in den meisten Fersepositionen, findet sich so unwillkürlich, daß es nicht als eine selbständige Bewegung behandelt zu werden braucht, weshalb auch keine besondern choreographischen Zeichen dafür angegeben sind.

§ 117. Es finden sich von nun an die französischen Benennungen und die Erklärung derselben beigelegt, weil sie unzertrennlich von unsrer heutigen Tanzkunst sind. Vielleicht wird sich mit der Zeit auch in dieser Kunst unsre deutsche Sprache von den Fremdwörtern befreien, aber man kann sie gegenwärtig noch nicht umgehen, weil man sonst unbedingt unverständlich würde. Man wird gewiß den Freunden der deutschen Sprache einen bessern Dienst erweisen, wenn man die in unsrer Kunst gebräuchlichen Fremdwörter richtig erklärt und anwendet, als wenn man sie jetzt schon vermeiden wollte.

Erklärung der einfachen Bewegungen.

Biegen — plier.

§ 118. Diese Bewegung kann sowohl mit einem Beine, als auch gleichzeitig mit beiden gemacht werden. Ohne Biegen ist ein elastisches Tanzen unmöglich. Die Biegungsgrade sind schon in dem Abschnitte über gebogene und gestreckte Positionen § 84 bis 104 genau erklärt und durch die betreffenden Figuren dargestellt worden.

Die Biegungen, nebst ihren Abstufungen werden meistens durch den Gang des Tanzes so natürlich und bestimmt herbeigeführt, daß es überflüssig ist, sie besonders anzuzeigen, jedoch giebt es Fälle, in welchen der Tänzer oder Leser die Absicht des Componisten nicht verstehen könnte, wenn nicht alles genau angegeben wäre.

Strecken — redresser, allonger, tendre.

§ 119. Dies ist die der vorigen entgegengesetzte Bewegung, ohne welche ein neues Biegen nicht stattfinden kann. Redresser heißt ein gebogenes Glied wieder gerade machen, allonger heißt dasselbe möglichst in die Länge strecken. Beide Ausdrücke werden gebraucht, je nachdem sie der beabsichtigten Bewegung entsprechen, tendre heißt ausstrecken.

Engbeinig und weitbeinig — jarreté et arqué.

§ 120. Vielen Personen ist es sehr schwierig, die Beine ganz gerade zu halten, da wenige von der Natur mit ganz geraden Beinen begabt werden, sondern die meisten entweder weitbeinig oder engbeinig sind.

Engbeinig nennt man diejenigen Menschen, deren Kniekehlen sich beinahe berühren, die Waden fest an einander schließen, während die Fersen noch von einander abstehen.

Solche Personen haben gewöhnlich große, dicke Knie und müssen daher die Beine sehr auswärts drehen und nicht straff halten.

Weitbeinig ist ein Mensch, dessen Fersen sich schon berühren, während zwischen den Beinen noch ein offener Raum ist.

Solche Tänzer sind gewöhnlich sehr lebhaft, und haben große Leichtigkeit für entrechats u. dergl. Schritte, da ihnen die Knie nicht hinderlich sind. Diese Personen müssen sich beim Strecken alle Mühe geben, die Beine ihrer ganzen Länge nach einander zu nähern.

Erheben — s'élever.

§ 121. Diese Bewegung wird durch ein kräftiges Niederdrücken, sogenanntes Niederspannen des Vorfußes hervorgebracht, so daß der auf ihm ruhende Körper dadurch in die Höhe gehoben wird.

Sie kann ebenfalls auf einem Fuße oder gleichzeitig auf beiden Füßen ausgeführt werden. Will man sich bis auf die äußersten Fußspitzen erheben, wie dies viele Ballettänzerinnen thun, so müssen die Zehen fest zusammengezogen werden. Ohne Erheben ist kein leichtes, gefälliges Tanzen denkbar.

Steht man in einer Sohlenposition, so entsteht durch das Niederspannen eine Ballen- oder Spitzenposition. In den Schwebepositionen entsteht durch das Niederspannen eine abwärts geneigte oder senkrechte Sohlenrichtung.

§ 122. Durch die Erhebung auf beiden Füßen aus der Sohlen- in eine Ballen- oder Spitzstellung wird die Position auch noch dadurch verändert, daß die Entfernung zwischen den Ferseu vergrößert wird.

Niederlassen — abaisser.

§ 123. Dies ist eigentlich nur das Aufhören des anstrengenden Niederspannens der Fußbiege, wodurch die Sohlenposition wieder hergestellt wird.

Durch das Aufspannen der Fußbiege werden die Ferseupositionen hergestellt, und in den Schwebepositionen entsteht dadurch die aufwärts geneigte oder rebroussale Sohlenrichtung.

Heben — lever.

§ 124. Heben ist eine Thätigkeit im Hüftgelenke. Das ganze Bein wird gehoben, es sei nun gestreckt oder gebogen. Die §§ 60 bis 64 erklären die Höhengrade in den geschlossenen, und die §§ 66 bis 71 in den offenen Positionen. Die betreffenden Figuren, besonders Figur 63 und 64, stellen die Höhengrade in geometrischer Abbildung dar.

Senken — baisser.

§ 125. Senken heißt das gehobene Bein in eine niedrigere Position zurückbringen. Man unterscheide wohl senken von niederlassen.

Drehen — tourner.

§ 126. Drehen ist eine Bewegung, durch welche das ganze Bein ein- oder auswärts gewendet wird. Man kann unmöglich den

Fuß drehen, ohne das ganze Bein an der Bewegung theilnehmen zu lassen.

Man unterscheide wohl das Drehen der einzelnen Glieder, vom Wenden des Körpers auf dem Fuße oder in der Luft.

Wird der Fuß aus einer Auswärts- in eine Einwärtsstellung gebracht, so ist dies ein Fußdrehen, welches geschehen kann, ohne daß der Oberkörper genöthigt ist, sich zu wenden; dies kommt in den russischen und manchen andern Nationaltänzen häufig vor. Genanntes Fußdrehen kann auf der Sohle, dem Ballen, der Spitze, Ferse und in der Schweben ausgeführt werden.

§ 127. Wenden (*se tourner*) ist eine Veränderung der Körperrichtung, welche auch ohne eigentliches Drehen des Beines vor sich gehen kann.

Schnelle Pirouetten sind meistens Wendungen auf dem Ballen, und werden durch den Schwung der Arme, des Rumpfes und eines Beines, ohne Beihilfe des Fußdrehens bewirkt, während bei langsamen Pirouetten das Fußdrehen die Hauptsache ist.

Uebertragen — *dégager*.

§ 128. *Dégager* ist ein Uebertragen der Körperlast von einem Fuße auf den andern, welches zwar in allen Positionen gemacht werden kann, aber meistens nur in offenen Positionen stattfindet. Diese Bewegung ist sehr wichtig, weil kein Schritt ohne dieselbe ausführbar ist. Bewegungen ohne Uebertragung sind nur Schrittheile, *temps, tempos* (siehe Anmerkung).

Anmerkung. Der § 27 weist auf die Figuren 21 und 22 hin, durch welche deutlich dargestellt wird, auf welchem Fuße die Körperlast ruht.

§ 129. Durch das Uebertragen entsteht eine andere Position, selbst wenn die Füße keine Bewegung machen, weil der Stützpunkt, von dem aus die Position bestimmt wird, ein anderer geworden ist.

Die nähere Beschreibung dieser Bewegung und die betreffenden Uebungen folgen bei den §§ 253, 289 bis 291.

§ 130. Choreographische Bewegungszeichen. Blatt IX. *Signes chorégraphiques des mouvements.*

- a) Biegen — *plier* — des rechten, des linken, beider Beine.
- b) Strecken — *tendre* — des rechten, des linken, beider Beine.
- c) Erheben — *s'élever* — auf dem rechten, linken, auf beiden Füßen.
- d) Niederlassen — *s'abaisser* — auf den rechten, den linken, beide Füße.
- e) Heben — *lever* — das rechte, das linke, beide Beine.
- f) Senken — *baisser* — das rechte, das linke, beide Beine.
- g) Drehen — *tourner* — das rechte, das linke, beide Beine.
- h) Uebertragen — *dégager* — auf den rechten, den linken Fuß.

§ 131. Man hat sich bei den Bewegungszeichen, wie bei den Positionszeichen, der tanzenden Person gegenüber stehend oder sitzend zu denken, daher ist die rechte Seite derselben der linken des Lesers oder Schreibers gegenüber. Die Zeichen beziehen sich auf die tanzende Person.

Anmerkung. Um diese Bewegungszeichen nicht mit den Positionszeichen zu verwechseln, behalte man im Gedächtniß, daß über den Bewegungszeichen keine Kumpfgrenzlinie ist, und daß sie kleiner sind als die Positionszeichen. Die Sohlenzeichen können neben oder unter das Bewegungszeichen gestellt werden.

Die genauere Erklärung der Bewegungszeichen folgt bei deren Anwendung in den nun folgenden Vorbereitungsübungen.

Vierte Abtheilung.

Vorbereitungsübungen.

§ 132. Aus den einfachen Bewegungen werden sehr mannigfache Vorbereitungsübungen zusammengesetzt.

Wichtige Vorbemerkung.

§ 133. Die Auswahl derselben hat der Lehrer zu treffen, je nach den Fähigkeiten seiner Schüler, und dem Ziele, welches dieselben erreichen sollen.

Sind dieselben erwachsene, junge Personen, welche nur die üblichen Gesellschaftstänze erlernen wollen, so kann man ihnen nur die unerläßlichsten Vorübungen zumuthen, denn wenn man deren eine größere Anzahl vornimmt, so wird den jungen Leuten der Unterricht langweilig und sie gehen zu einem andern Lehrer.

In Kinderkursen und Privathäusern ist schon eine größere Auswahl und strengere Durchführung von Vorübungen möglich.

In Erziehungsanstalten, wo der Unterricht Jahre lang fortgesetzt wird, kann eine noch größere Auswahl und systematische Durchführung solcher Uebungen getroffen werden. Es handelt sich hier nicht nur um Erlernung einer gewissen Anzahl Gesellschaftstänze, sondern um ästhetische Ausbildung des Körpers. Man hüte sich jedoch auch da vor zu strenger Pedanterie, denn wenn die Schüler die Lust zum Lernen verlieren, dann kann der Lehrer mit dem besten Willen und den gediegensten Kenntnissen nur wenig leisten.

In Ballettschulen und beim Unterricht an Personen, deren Fach

3*

die Tanzkunst ist, muß die Methode in ihrer ganzen Ausdehnung zur Anwendung kommen.

§ 134. Die unerläßlichsten Vorbereitungsübungen sind: *Pliés, elevations, battements, changements de jambes et dégagements.*

Biegungen — Pliés.

§ 135. Diese, aus den zwei Bewegungen Biegen und Strecken zusammengesetzten Vorbereitungsübungen gehören beim Tanzunterricht zu den wichtigsten, denn ohne sie wird man nie Gelenkigkeit erlangen und ein steifer Tänzer erscheint immer lächerlich. Man macht diese Biegungen nach und nach in allen Positionen so tief als möglich. Nicht nur der Schüler, sondern auch der geübteste Tänzer bedarf derselben um gelenkig zu bleiben.

§ 136. Der Oberkörper muß bei dieser Übung senkrecht, die Kniee müssen auswärts gehalten, und die Fersen dürfen nicht gehoben werden; die Körperlast muß auf der ganzen Sohle ruhen. Die Arme lasse man natürlich herunterhängen und die Fingerspitzen auf der Seitenlinie der Schenkel hingleiten.

Die Damen halten dabei mit gerundeten Armen das Kleid.
Figur 141.

Biegt man die Kniee vorwärts, so liegt die Körperlast auf der innern Sohlentante, was Unsicherheit im Stehen verursacht und sehr ungraziös aussieht; hebt man die Fersen, so wird das Fußgelenk nicht genügend geübt und beugt man sich vorwärts, so wird die ganze Stellung geradezu lächerlich.

§ 137. Um den Schülern den Unterricht angenehm zu machen und zugleich ihr musikalisches Taktgefühl zu wecken, zähle man nur bei den ersten Malen bis auf acht, lasse aber alsdann geeignete Musikstückchen spielen.

Wo es möglich ist, sollte man auch den Schülern bei jeder Übung den speciellen Zweck derselben erklären und man wird sich überzeugen, daß sie dann mit größerer Lust und Ausdauer arbeiten.

Anmerkung. Die Metronombestimmungen zeigen ungefähr die Grenzen von der leichtesten bis zur schwierigsten Ausführungsart an. Es ist nun Sache des Lehrers, in demjenigen Schnelligkeitsgrade anzufangen, welcher ihm am geeignetsten für seine Schüler scheint, und dann stufenweise vom Leichten zum Schwierigen überzugehen.

Abwechslung ist ein wichtiges Hilfsmittel für den Lehrer.

In dem neben diesem Lehrbuche besonders bestehendem Notenbuche sind die entsprechenden Metronombestimmungen ebenfalls angegeben, damit der Tanzlehrer seinem Musiker das richtige Tempo sogleich angeben kann. Die Stücke sind für das Pianoforte, und absichtlich mit sehr leichter Begleitung geschrieben. Die Melodie liegt nur in der obern Linie, damit sie auch ohne Begleitung von einer Violine gespielt werden kann.

Vorbereitungsübungen — Exercices préparatoires.

1. Übung. Stoßweise Biegungen — Pliés staccato.

M. M. 80 à 40 = ♩ d. h. nach Mälzel's Metronom mit 80 Schlägen in der Minute anfangen und stufenweise bis 40 zurückgehen. (Siehe Atlas Seite 1 der Notenbeispiele mit chor. Zeichen unter denselben.)

Anmerkung. Da hier schon ein Musikbeispiel steht, so wäre es nötig, auch über Musik, Takt, Accent, Metronom und dergleichen zu sprechen; das hierüber Nöthige wurde jedoch absichtlich bis zu dem Abschnitte über die battements verschoben.

§ 138. Die punktirten Linien zeigen, so weit sie reichen, die Fortdauer der Bewegung an. Blatt IX, § 138.

Hat man die erste Übung in allen einfachen Sohlenpositionen durchgearbeitet, so lasse man dieselbe geschleift nach folgender Musik machen.

2. Übung. Gebundene Biegungen — Pliés legato.

M. M. 80—120 = ♩ (Siehe Atlas Seite 1 der Musikbeispiele.)

§ 139. Um Abwechslung in die Sache zu bringen, damit den Schülern der Unterricht nicht langweilig werde, steigere man nach und nach die Schnelligkeit von M. M. ♩ = 69 bis 144 und ändere selbst den Rhythmus d. h. man lasse z. B. schnell biegen und langsam strecken, oder umgekehrt, mit kurzen oder langen Zwischenpausen, und dergleichen, wie aus folgenden Beispielen zu ersehen ist.

3. Übung. Schnellbiegungen.

M. M. 80 = ♩

§ 140. Es ist sehr begreiflich, daß die zu den Noten gehörenden Schleifbogen u. s. w. auch auf die Bewegung den entsprechenden Einfluß ausüben.

4. Übung. Schnelles Strecken und langames Biegen.

M. M. 60 = ♩

§ 141. Das Zeichen \ast bedeutet, wie in der Musik eine Wiederholung des vorhergegangenen Taktes.

Reicht dasselbe durch zwei Takte, so zeigt es eine Wiederholung der zwei vorhergegangenen Takte an, und eben nach dieser Regel auch 3 oder 4 Takte u. s. w.

Fängt der Strich im Auftakte an, so ist die Wiederholung vom Auftakte aus zu machen.

5. Übung. Langames Biegen und schnelles Strecken.


M. M. 60 = ♩

§ 142. Man sieht an dem obigen Beispiele eine neue Abkürzung. Im zweiten Takte sind die Positionszeichen ausgelassen, weil sie sich von selbst verstehen. Wenn also in der Folge ähnliche Abkürzungen vorkommen, so lasse man sich durch dieselben nicht irre leiten, oder auf den Gedanken bringen, der Schreiber habe sie vergessen.


6. Übung. Langsame Streckung und schnelle Biegung.

M. M. 60 = ♩ Seite 2.


7. Übung. Schnelle Biegung und langsame Streckung.

M. M. 60 = 


8. Übung. Langsame Biegung und schnelle Streckung eines Beines mit Schwebehaltung des andern.

M. M. 60 = 

9. Übung. Schnelle Biegung und langsame Streckung des Stützbeines.

M. M. 60 = 

10. Übung. Gleichmäßiges Biegen und Strecken des Stützbeines.

M. M. 60 = 

Bei Wiederholungen des Musikstückes biegt sich das andere Bein, nachdem die Körperlast auf dasselbe übertragen wurde.

Durch das Schwebehalten eines Beines in verschiedene Positionen können eine Menge Abänderungen dieser Übung gemacht werden.

§ 143. Hat man vorstehende Biegeübungen in allen einfachen Sohlenpositionen durchgearbeitet, so sollte man sie auch nach und nach in allen anwendbaren Ballen-, Spitzen-, Fersen- und Schwebe-positionen machen.

§ 144. Nun müßten eigentlich die Biege-streckübungen eines sich in der Schwebe befindlichen Beines folgen, die aber so schwierig sind, daß es besser ist, der allgemein angewendeten Methode getreu zu bleiben, und sie unter dem bekannten Namen: *battements sur le cou-de-pied* erst dann üben zu lassen, wenn die Schüler schon die kleinen und großen *battements* erlernt haben.

§ 145. Es ist unbedingt nöthig, jede Übung oft und pünktlich zu wiederholen, weil Tanzen mehr eine Kunst als Wissenschaft ist. Das Wissen ist nur die erste Stufe, auf die man zu treten hat, aber die Ausföhrung dessen, was man weiß, das Können (daher Kunst) ist schwierig und erfordert oftmalige und genaue Wiederholung.

§ 146. Da nun diese unumgänglich nothwendigen Wiederholungen den Schülern, besonders den Kindern bald langweilig werden, so besteht ein Hauptverdienst des Lehrers darin, daß er seinen Unterricht angenehm zu machen weiß.

§ 147. Jeder Lehrer weiß aus Erfahrung, wie außerordentlich der gute Wille der Schüler die Fortschritte befördert, und daß man die Kinder nicht langweilen darf, wenn man sich dieses kostbare Hilfsmittel erhalten will.

Er wird ebenso gut aus Erfahrung wissen, daß nur mittelst fast unzähliger Wiederholungen der Elementarübungen, Leichtigkeit, Gewandheit und Grazie erworben werden kann.

Wie also so entgegengesetzten Anforderungen genügen?

Durch immer neue Abwechslungen, die dessen ungeachtet das gleiche Ziel anstreben.

§ 148. Es ist unmöglich, eine bestimmte Vorschrift zu geben, was in jeder Unterrichtsstunde geleistet werden soll; denn die An-

Lagen, Vorkenntnisse, Ansprüche u. s. w. der Lernenden sind so verschieden, daß der Lehrer wohl für sich eine feste Methode haben kann und haben soll, sie aber stets den Umständen anpassen muß.

§ 149. Eine wichtige Sache ist eine genaue, den Schülern verständliche Erklärung. Hat der Lehrer die Gabe und Geduld, sich in die Lage seines Schülers zu denken, und besitzt er gründliche Sachkenntniß, so wird er so deutliche Erklärungen geben können, daß der Schüler ihn leicht versteht.

Sehr vortheilhaft, ja fast unerläßlich, ist es für einen Lehrer, angeben zu können, warum jede Uebung gemacht wird, und warum sie so und nicht anders heißt. Er muß auf jede Frage seiner Schüler eine treffende Antwort zu geben wissen. Aus der Luft gegriffene Antworten, die keinen innern Gehalt haben, werden von den Schülern, sogar von Kindern bald durchschaut und schaden dem Lehrer oft mehr als er glaubt.

§ 150. Will ein Lehrer sich die Achtung seiner Schüler sichern, so muß er ihnen vor Allem die Ueberzeugung einflößen können, daß er ein guter Lehrer sei, und sein Fach vollkommen verstehe, was Manchem für kurze Zeit, und da nur bei beschränkten Menschen, durch Prahlerei gelingt, aber sicher und beständig ist dieses Ziel nur durch wahrhaft gründliche Kenntnisse und immerwährenden Fleiß zu erreichen.

Sodann muß sein Benehmen stets würdevoll und fein gebildet sein, seine Reden dürfen nie etwas Unsittliches oder Leichtsinnes verathen, seine Kleidung muß mit gutem Geschmack gewählt und reinlich gehalten sein.

§ 151. Will ein Lehrer sich die Liebe seiner Schüler erwerben, so muß er ihre Achtung in hohem Grade genießen, und durch freundliches Benehmen und unüberwindliche Geduld die Trägheit, den Leichtsin, ja die oft überlegte Bosheit mancher Schüler zu überwinden suchen. Liebevollte Ermahnungen, besonders unter vier Augen, bringen nach und nach doch ihre guten Früchte, aber gemeine Ausdrücke, die in unbewachten Augenblicken entchlüpfen, vernichten gewöhnlich die Achtung der Schüler mit einem Male für immer.

Erhebungen — Elevations.

§ 152. Diese Vorbereitungsübungen sind ebenfalls aus zwei Bewegungen: Erheben und Niederlassen zusammengesetzt. Sie entwickeln ungemein die Kraft der Fuß- und Unterbeinmuskeln, welche zum Tanzen unentbehrlich ist; fehlt dieselbe, so wird der Tanz schleppend, ungenau und zuletzt taktlos.

Man macht diese Uebungen ebenfalls in allen Positionen, stufenweise bis auf die äußersten Fußspitzen. Fig. 31. Je langsamer

sie gemacht werden, desto schwieriger, aber auch desto stärkender sind sie.

Das Niederlassen darf nicht schneller geschehen als das Erheben.

Anfangs kann man dabei zählen, und sie dann nach eigenen, für jede Uebung ausgewählten oder componirten Musikstücken ausführen.


Bei diesen Erhebübungen sehe man vorzüglich darauf, daß die Körperhaltung nicht vernachlässigt werde, und daß sich die Lernenden keine Gesichtsverzerrungen oder sonstige Lächerlichkeiten, wie Achselzucken, Fingerstrecken, Verdrehungen u. dergl. angewöhnen.

§ 153. Es ist leichter sich langsam zu erheben als niederzulassen; dessen ungeachtet muß streng darauf gesehen werden, daß letzteres allmählig geschieht und sich nicht durch ein hörbares Fallen auf die Fersen kund giebt.


11. Uebung. Stoßweises Erheben.

M. M. 60 = 


12. Uebung. Gebundenes Erheben.

M. M. 120 bis 60 = 


13. Uebung. Schnelles Niederlassen und langsames Erheben.

M. M. 80 = 

14. Uebung. Langsames Erheben und schnelles Niederlassen im $\frac{4}{4}$ Takt.

M. M. 70 = 

15. Uebung. Erheben und Niederlassen mit Pausen.

M. M. 60 bis 120 = 

16. Uebung. Langsames Erheben und schnelles Niederlassen im $\frac{3}{4}$ Takt.

M. M. 100 =  Seite 4.

§ 154. Zur Abwechslung können noch unzählige andere Musiksätze zu ähnlichen Uebungen componirt, oder aus schon vorhandenen Compositionen gewählt werden; wir haben uns jedoch auf die vorherstehenden Beispiele beschränkt, da sie hinreichend sind, die Methode anschaulich zu machen.

Der Verfasser hat für jede Uebung genau passende Musiksätze gesucht, aber wenige gefunden, weshalb er genöthigt war, viele der hier stehenden Sätze selbst zu componiren, was ihm nicht so lieb ist, als wenn er solche von anerkannt guten Componisten gefunden hätte. Wo es ihm möglich war, hat er den Componisten genannt, nur da, wo er dessen Namen nicht auffinden konnte, hat er den Raum leer gelassen.

§ 155. Da wo die Methode in ihrer ganzen Ausdehnung angewendet werden kann, sollten alle vorstehenden Erhebübungen auch auf einem Fuße durch alle gestreckten, gebogenen und Zwischenpositionen gemacht werden.

Vereinte Biegeerhebübungen.

17. Übung. Gleichmäßiges Biegen und Erheben.

M. M. 50 = $\overset{\curvearrowright}{\downarrow}$

18. Übung. Biegen und Erheben im $\frac{3}{4}$ Takt.

M. M. 60 bis 120 = \downarrow

19. Übung. Schnelles Biegen und Erheben.

M. M. 100 bis 200 = \downarrow

Daß diese voranstehenden Übungen in möglichst verschiedenen Stellungen durchgearbeitet werden sollen, versteht sich von selbst.

§ 156. Wird den Erhebübungen in der dritten oder fünften Position noch ein derartiges Wechseln derselben beigefügt, daß beim Niederlassen bald die eine, bald die andere Ferse vorn steht, so entstehen wechselseitige gekreuzte Erhebübungen — des *élevations croisées alternatives*.

§ 157. Diese Übungen wurden bisher *changements de jambes* oder auch *Fersenreiben* genannt. Da jedoch ein *change-ment de jambes*, d. h. Beinwechsel bei jedem Schritt vorkommt, und das Reiben der Fersen an einander nicht nur unnötig, sondern sogar tadelnswerth ist, so gebe man der Übung den Namen der ihr wirklich eigenthümlichen Eigenschaft, d. h. wechselseitiges gekreuztes Erheben.

§ 158. Bei diesen Übungen soll, wie bei allen bisherigen, die Frontrichtung des Oberkörpers unverändert bleiben, was nur geschehen kann, wenn die Füße in der Ballen- oder Spitzenposition eine gewisse Drehung ausführen, und deshalb wurden diese Übungen in den Abschnitt über die Fußdrehübungen verlegt. § 246.

Von den Heb- und Sent-Übungen.

§ 159. Wird ein Fuß aus einer geschlossenen Position in eine offene gebracht, so entsteht dadurch eine Hebung des Beines; die entgegengesetzte Bewegung verursacht eine Senkung desselben.

§ 160. Wird dabei ein Fuß fühlbar an den andern angestoßen, so heißt dies im Tanzen eine Schlagung oder *un battement*, weil das französische Wort *battre* im deutschen schlagen bedeutet.

§ 161. Diese Schlagungen können klein, mittel oder groß, einfach oder gekreuzt, gewechselt oder wechselseitig, ausgeführt werden.

§ 162. Klein, *petit*, ist ein *battement*, so lange bei gestreckten Beinen die Fußspitze den Boden berühren kann, mithin der Raum zwischen den Füßen nicht mehr als die eigene Fußlänge beträgt.

§ 163. Groß, *grand*, ist das *battement*, sobald es die genannte Grenze überschreitet. Ballettänzer und Tänzerinnen üben die großen *battements* meistens bis in die Horizontalhöhe Figur 67, d. h. bis das gestreckte Bein die Horizontallage erreicht; für Ge-

gesellschaftstänzer, besonders für Damen, ist die halbe Höhe, d. h. ein Winkel von 45 Graden genügend. Figur 70.

§ 164. Mittlere, moyens, oder sogenannte battements sur le cou-de-pied, werden nur mit dem Unterbeine gemacht. Die Bewegung geht im Kniegelenke vor sich, mit ruhig gehaltenem Schenkel und streng abwärts gerichteter Fußspitze. Fig. 33 und 34.

§ 165. Die kleinen battements dienen hauptsächlich zur Uebung des Fußgelenkes, die großen sind für das Hüftgelenk und die mittleren für das Kniegelenk berechnet.

§ 166. Einfach, simple, wird das battement genannt, wenn der Fuß in die Ausgangsposition zurückkehrt.

§ 167. Gekreuzt, croisé, heißt jedes in eine gekreuzte Position, d. h. die 3. oder 5. geführte battement.

§ 168. Gewechselt, changé, nennt man es, wenn der Schlag mit dem Fuße abwechselnd vor- und rückwärts stattfindet, und

§ 169. Wechselseitig, alternatif, wenn die Füße abwechselnd, d. h. einmal der rechte, das anderemal der linke die Schlagung ausführen.

§ 170. Die Schlagungen können aus jeder offenen in eine geschlossene Position gemacht werden, also in den verschiedensten Richtungen. Zur Vorbereitung stellt man sich jedoch gewöhnlich in eine geschlossene Position.

§ 171. Sie können ferner gestrichen oder getragen werden, d. h. mit hörbaren Strichen der Fußspitze auf dem Fußboden, oder ohne dieselben.

§ 172. Streichen, schleifen, glitschen, gleiten, sind lauter Benennungen, die man in der französischen Sprache mit dem einzigen Worte glisser ausdrücken kann, welche aber in der deutschen Sprache verschiedenartige Bedeutung haben.

Streichen heißt mit dem Fuß auf dem Boden Striche machen, zeichnen, tracer.

Schleifen heißt den Fuß leichter auf dem Boden hinziehen als das Wort schleppen bedeutet.

Glitschen ist ein unwillkürliches Rutschen auf sehr glatter Fläche.

Gleiten begreift ein leichtes Streichen, Schleifen und ein willkürliches Glitschen auf glattem Boden in sich und deshalb ist dieses das geeignetste Wort für glisser.

§ 173. Man verwechsle aber nicht glisser mit glissez, glissé, un glissé, und un glissement.

Glisser ist der Infinitiv des Zeitworts und heißt gleiten; glissez ist die befehlende Art desselben, gleiten Sie; glissé ist die einer Bewegung zugeschriebene Eigenschaft, ein gestrichener Schritt, ein gegleitetes battement u. s. w.; unter un glissé versteht man

stets un pas glissé einen Gleitschritt und glissement ist eine Gleitung.

Nähern Aufschluß findet man § 480.

§ 174. Man kann auf der Sohle, dem Ballen, der Spitze oder der Ferse gleiten, was auf folgende Weise verdeutlicht wird: Siehe Blatt IX, § 174.

§ 175. Wird das battement nicht gestrichen, so wird es getragen, d. h. der sich bewegende Fuß berührt während des Ueberganges in eine andere Position den Boden nicht.

Das Tragen findet sich meistens so von selbst, daß es nicht geschrieben zu werden braucht, wo dies jedoch nöthig ist, da wird es geschrieben: wie Blatt IX, § 175 zeigt: a. aufwärts, b. horizontal, c. abwärts.

Ueber und unter — Dessus et dessous.

§ 176. Wird bei einer Kreuzung der Fuß vor den andern gebracht, so heißt dies dessus über, stellt man ihn aber hinter den andern, so heißt es dessous unter. Eigentlich müßte man sagen: vorkreuzt, hintengekreuzt. Da die Worte vorn und hinten im Tanze jedoch so häufig anderseitig angewendet werden müssen, so ist es besser dem französischen Gebrauch zu folgen, um Verwechslungen vorzubeugen.

Richtung.

§ 177. Die Bewegung geht entweder auf gerader oder krummer Linie vorwärts, rückwärts oder seitwärts.

§ 178. Geradlinige Bewegungsrichtungen sind folgende: Vorwärts, rückwärts, seitwärts, rechts oder links, über oder unter.

schräg	}	rechts	vorwärts über oder unter,
			rückwärts
		links	vorwärts über oder unter,
			rückwärts " " "

§ 179. Krummlinige Bewegungen gehen entweder in ganzen oder theilweisen Kreis-, Oval-, Wellen- oder Schlangen-Linien, u. s. w.

Man erfieht aus den bisherigen Erklärungen, wie mannigfaltig die battements (Schlagungen) zusammengestellt werden können. Je weiter es Jemand in der Tanzkunst bringen will, desto vielseitiger und aufmerksamer muß er dieselben durcharbeiten, um die aus denselben entstehenden Schritte mit Leichtigkeit und Anstand machen zu können. Für den Choreographen, d. h. für Denjenigen, welcher Tänze schreiben will, ist das Studium der Schlagübungen doppelt wichtig.

§ 180. Für Diejenigen, welche nur Gesellschaftstänze lernen wollen, sind folgende battements unumgänglich nothwendig:

1. Die kleinen, gekreuzten Schlagungen aus der dritten in die zweite Position, les petits battements croisés de la 3^{ième} à la 2^{ième} position.

2. Dieselben aus der dritten in die vierte Position, sowohl vorwärts als auch rückwärts.

3. Dieselben wechselseitig in die dritte Position vor- und rückwärts.

4. bis 6. Die großen battements in allen genannten Richtungen, bis wenigstens in die Höhe des Knies.

7. Die mittlern battements changés nach verschiedenen Geschwindigkeitsmaßen.

Fünfte Abtheilung.

Zeitregulirung.

§ 181. Es wäre schon bei der ersten Biegeübung nöthig gewesen, verschiedene Erklärungen über die Uebereinstimmung des Tanzes mit der Musik zu geben, die jedoch absichtlich bis hierher verschoben wurden, um den Lernenden erst das Bedürfniß der Erklärung fühlen zu lassen.

Es bestreitet wohl Niemand, daß jede Tanzbewegung genau mit der Musik übereinstimmen muß, weil sie sonst einen unangenehmen Eindruck selbst auf den nicht Musikkenner macht.

Diese Wahrheit beruht auf dem natürlichen Taktgefühl, welches den meisten Menschen angeboren ist, von dem aber die wenigsten eine klare Vorstellung haben.

Dieses richtig leitende Taktgefühl scheint zwar den meisten Salontänzern genügend, aber der Tanzlehrer, der Theatertänzer, der Choreograph muß sich genau dessen bewußt sein, was er thut. Man kann sich manchmal nicht genug wundern, wenn man Personen nicht nur im Salon, sondern sogar auf der Bühne herumhüpfen sieht, welche durch jeden Schritt beweisen, daß sie weder vom Takt, noch Rhythmus, noch Accent u. s. w. richtige Begriffe haben.

§ 182. Ehe man nach der Musik tanzt, lernt man gewöhnlich die Uebungen und Schritte durch Zählen. Man zählt dabei aber nicht die Musiktakte, sondern die Takttheile, man könnte sagen die Schritt silben. So wie es ein- und mehrsilbige Wörter giebt, so giebt es auch ein- und mehrzeitige oder mehrsilbige Schritte, und ebenso wie der Dichter in seinem Versmaß nicht auf die Anzahl der Wörter, sondern der Silben sieht, so zählt auch der Tänzer nicht die Anzahl der Schritte, sondern der tempi, Schrittzeiten oder Schritt silben.

Schnelligkeitsmaß — Tempo.

§ 183. Zu jeder Bewegung braucht man, je nach ihrer Größe und Form, eine gewisse Zeit. Besonders ist dies bei gehüpften Schritten der Fall. Zu einem großen Sprunge braucht man mehr Zeit als zu einem leichten Hupf. Der fallende Stein braucht die vom Naturgesetz vorgeschriebene Zeit, um den Boden zu erreichen. Geschleifte Tänze, wie Walzer oder Galopp, werden schneller getanzt, als gehüpfte, wie z. B. Polka oder Schottisch. Es ist daher Unsinn, wenn heißblütige Tänzer die Musiker antreiben, schneller zu spielen, als es das natürliche Verhältniß des Schrittes mit sich bringt.

Um einen festen Anhaltspunkt für das Schnelligkeitsmaß zu haben, bediene man sich des Metronoms.

Metronom.

§ 184. Um das Tempo festzustellen, daß es überall gleich genommen werde, brauchte man früher gewisse italienische Wörter, wie z. B. Adagio, Allegro, Presto u. s. w.

Diese Benennungen stellen jedoch nichts Genaueres fest, und seitdem der geschickte Mechaniker Mälzel seinen Metronom erfunden hat, bedient man sich immer mehr und mehr dieser kleinen, pyramidalförmigen Maschine, welche durch hörbare Schläge den Zeitraum von einer Minute in eine gewisse Anzahl Theile scheidet. Gewöhnlich reicht die Pendelstange, neben der die Ziffern verzeichnet stehen, von 40 bis 208, d. h. die Maschine kann so gestellt werden, daß sie von 40 Schlägen in der Minute bis zu 208 in derselben Zeitgrenze angiebt.

Einen solchen Metronom sollte eigentlich jeder Tanzlehrer besitzen, denn nur durch ihn läßt sich das (tempo) Tempo, d. h. der Schnelligkeitsgrad genau bestimmen. Es ist nicht nöthig, daß der Tanzlehrer Virtuose auf irgend einem Instrumente sei, aber Musikkenntnisse im Allgemeinen sind ihm unentbehrlich. Ohne dieselben wird er nie ein rationeller Künstler, nie ein guter Lehrer werden.

Der Verständlichkeit wegen ist es nothwendig, hier eine Erklärung musikalischer Benennungen und Regeln beizufügen, welche nicht nur den Tänzern, sondern auch den Herrn Musikern und Tanzmusik-Componisten warm zu empfehlen sind.

§ 185. Takt, Accent, Syncope, Rhythmus, Cadenz.*)

Takt. In der Musik versteht man unter Takt:

*) Eine meisterhafte Erklärung hierüber giebt Herr B. Klemm in seinem Katechismus der Tanzkunst, aus welchem der Verfasser sehr viel entnommen hat.

1. Die Abtheilung der auf einander folgenden Töne in gleiche Zeitgrenzen, die in der Notenschrift durch senkrechte Striche auf dem Linien-system bezeichnet werden, mithin die Form, den Rhythmus anschaulich machen;

2. ein Gleichmaß in der Aufeinanderfolge solcher Abtheilungen.

Von den verschiedenen Taktarten sind im Tanze die gebräuchlichsten der $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ Takt.

Im Tanze versteht man unter Takt die der Musik entsprechende Eintheilung und Anpassung der Bewegungen.

§ 186. Taktlos tanzen heißt demzufolge in ungleichmäßiger Geschwindigkeit schneller oder langsamer sich bewegen, als es die Musik verlangt.

Taktlosigkeit kommt bei einem Menschen entweder von gänzlichem Mangel des natürlichen Taktgefühls, oder von unverzeihlicher Unaufmerksamkeit oder Nachlässigkeit her.

§ 187. Accent. In der Sprache heißt der tonische Accent die stärkere Betonung einer gewissen Silbe, durch welche das Wort erst verständlich wird. In der Musik bedeutet es ebenfalls die einem gewissen Takttheil zugewiesene, stärkere Betonung, ohne welche die Melodie unverständlich bleibt. Im Tanz versteht man darunter die der accentuirten Note angepasste Zutheilung des schweren Schritttheiles, des Niedertrittes. Accentuirt der Tänzer falsch, mit Befolgung des richtigen Geschwindigkeitsgrades, d. h. Tempos, so tanzt er im falschen Takt, en fausse mesure.

In der Regel wird der Accent dem ersten Takttheil zuerkannt, doch finden auch zuweilen Ausnahmen statt.

§ 188. Niederschlag, Aufschlag. Wenn der Musiker den Takt schlägt, so senkt er bei dem ersten Takttheil den Taktstab, deshalb heißt dies der Niederschlag, Thesis, frappé \wedge ; beim letzten Takttheile hingegen hebt er den Stab, weshalb dies der Aufschlag, Aufstakt, Arsis, levé \vee heißt.

§ 189. Die Vorbereitung zu einem Schritte, durch Erheben oder Heben eines Beines, soll während des Aufstaktes gemacht werden.

§ 190. Syncope heißt in der Musik das Hinüberdauern einer unaccentuirten Note in eine accentuirte; im Tanze heißt es eine unaccentuirte Schrittbewegung, die mit einer accentuirten eng gebunden sich darstellt.

§ 191. Rhythmus ist das symmetrisch Wohlgeordnete und die periodische Wiederkehr von gleicher Anordnung. In der Poesie sind die Silben rhythmisch geordnet; in der Musik entstehen durch den Rhythmus Tonfiguren; rhythmisch tanzen heißt, die Bewegungen den Tonfiguren anpassen.

§ 192. Cadenz, vom lateinischen Worte *cadere*, bedeutet den richtig abgemessenen Schlußfall.

Gleichwie in Rede und Gesang Perioden und Sätze (Einschnitte) zu finden sind, deren Ruhestellen und Endigungen im Vortrage durch Steigen und Fallen der Stimme, oder auch längeres oder kürzeres Verweilen auf der Silbe fühlbar gemacht werden, ebenso in der Sprache der Füße — im Tanz. Eine gewisse Verkettung verschiedener Tanzschritte im unrichtigen Takttheil endigen, heißt: *danser en fausse cadence*, in der falschen Cadenz tanzen.

Satz — phrase.

Verkettung — enchaînement.

§ 193. Durch das Aneinanderreihen mehrerer Tanzbewegungen zu einem Ganzen entsteht ein Satz, *une phrase*. Die Verbindung zweier oder mehrerer einfacher Sätze heißt eine Verkettung, *enchaînement*.

§ 194. Wiederholt sich der Satz oder die Verkettung mit jedem Takte, so leitet der Accent auf den ersten Tritt in der Verkettung, auf dem sie sozusagen ruht, und der Takt ist leicht zu finden; verlangt aber die periodische Verkettung eine Cäsur von zwei Takten, wie dies im Walzer-, Galopp-, Polka-Schritt u. s. w. der Fall ist, so geschieht es öfters daß das tanzende Paar mit dem accentuirten Theile des zweiten Taktes anfängt und im Tempo forttanzt, demnach zwar nicht taktlos, aber im falschen Takte tanzt.

In Tänzen, welche für eine Verkettung vier Takte verlangen, wie z. B. Mazurka-Polka, Schottisch u. dergl. wird demnach doppelte Aufmerksamkeit nöthig, und in achttaktigen Verkettungen, wie in der Crakoviene, Hongroise, Warsoviana u. s. w. verfällt man noch leichter in den falschen Takt.

§ 195. In der Warsoviana wechselt sogar der Rhythmus, wenn auch nicht das Tempo, was selbstverständlich noch größere und fortwährende Aufmerksamkeit erfordert.

§ 196. Fehlerhafte Composition der Tanzmusik.

Nicht selten verfallen die Tanzenden in den falschen Takt durch unrichtig componirte oder vom Spieler unrichtig accentuirte Tanzmusik.

§ 197. Gewöhnlich besteht jeder Theil eines Tanzmusikstückes aus 8 Takten und läßt sich mit einem Viereck vergleichen. Die Melodie (Clausel) zerfällt in 8 Takte, von denen 2 einen Einschnitt (Cäsur), zwei Einschnitte einen Haupttheil und zwei Haupttheile die Melodie bilden.

Die erste und dritte Cäsur klingen meistens gleichrhythmisch (parallel), die zweite und vierte haben auch Aehnlichkeit, jedoch mit dem Unterschied, daß die zweite auf die Fortdauer der Melodie hinweist, während die vierte den Schlußfall enthält.

Arsis. Thesis. Erster Einschnitt,

dritter Einschnitt,

§ 198. Aus obigem Beispiel ersieht man also, daß in der Tanzmusik jeder Theil aus 8 Takten bestehen sollte. Genügen dieselben dem Componisten nicht, so mag er zuweilen auch 16 Takte verwenden, es wird nicht störend auf den Tanz einwirken, aber 12 taktige Melodien sollten vermieden werden, besonders in Figurentänzen, wie Quadrillen, Cotillon, Masurka u. dergl. Leider findet sich gerade in der Masurkamusik dieser Uebelstand sehr oft. Er macht solche Compositionen höchstens für ungebundene Figuren wie Pyramide, Schlange u. dergl. verwendbar.

§ 199. Zu Ballettänzen wird entweder die Musik eigens componirt, oder der Balletmeister arrangirt den Tanz nach einem

gewissen Musikstück, welches immer zu dem betreffenden Tanze verwendet wird. Die Anzahl der Takte für eine Melodie oder einen Musiktheil kann dann nach Belieben bestimmt werden.

§ 200. Für gesellschaftliche Figurentänze aber, welche unverändert bleiben, obwohl sie nach verschiedenen Musikcompositionen getanzt werden, müssen diese letztern nach dem Tanze eingerichtet werden.

§ 201. Nicht selten findet man eine Einleitung von einigen Takten vor den zum Tanzen bestimmten Melodien.

Diese hängt ganz vom Gutdünken des Componisten ab, doch sollte sie möglichst kurz sein und mit einem gut accentuirten Schlußfall endigen, damit der Tänzer deutlich höre, wo die Einleitung zu Ende ist und die Tanzmelodie anfängt. Diese Einleitung darf nur zum Anfang einmal, aber nicht bei jeder Wiederholung der Melodien gespielt werden. In Quadrillemusik vor jede Figur, richtiger gesagt vor jedes Couplet, eine Einleitung zu stellen ist nicht gut und vollkommen überflüssig.

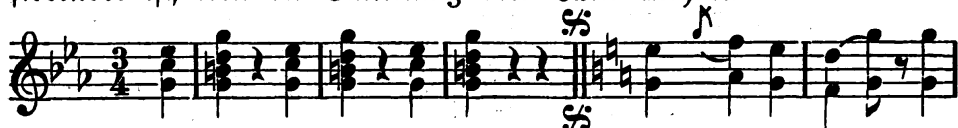
§ 202. Durchaus zu vermeiden ist eine Einleitung vor dem Trio oder einer andern Abtheilung des Musikstückes, wie z. B.

Trio.



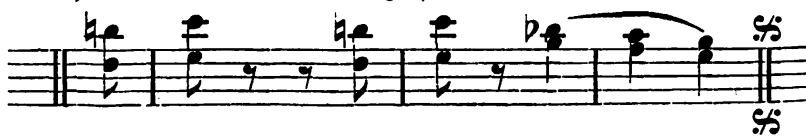
Durch solch eine Einleitung wird jede geregelte Figur unmöglich gemacht.

§ 203. Demselben Uebelstand begegnet man in manchen Walzern von den berühmtesten Componisten der Welt, wie z. B. in dem Walzer Wein, Weib und Gesang, Nr. 2, wo derselbe noch störender ist, weil die Einleitung drei Takte enthält.



Durch diese drei Takte gelangen alle Tanzenden in den falschen Takt, weil zu einer ganzen Wendung im Walzer zwei Takte gehören. Da nun alle diejenigen, welche erst nach der obigen Einleitung anfangen, im richtigen Accente beginnen, so entsteht eine sehr bemerkbare Verschiedenheit in den Wendungen.

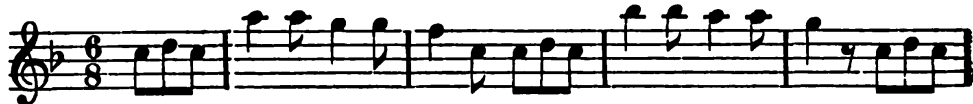
Dieselbe störende Unregelmäßigkeit ist es, an das Ende eines achttaktigen Theiles noch ein paar Takte anzuhängen, wie z. B. im zweiten Theil der beliebten Wenzelpolka.



Durch diese drei Takte werden ebenfalls alle tanzenden Paare in den falschen Takt geführt.

Findet der Componist für den Uebergang in eine andere Tonart gewisse Accorde für nothwendig, so muß er dieselben der 8- oder 16taktigen Melodie einverleiben, oder doch wenigstens vier Takte dazu verwenden, was nicht so arg stört als drei Takte.

§ 204. Sehr oft werden die Tanzenden zum falschen Takte verleitet durch Compositionen, wie die folgenden:



Für den Auftakt sollten im $\frac{2}{4}$ Takt nur eine Achtelnote, im $\frac{6}{8}$ Takt ^{u. s. w.} höchstens zwei Achtelnoten verwendet werden, denn wenn im halben Takte angefangen wird, so versteht wenigstens die Hälfte aller Tanzenden die Melodie wie folgt:



Ein ähnliches Beispiel im $\frac{2}{4}$ Takte finden wir in der beliebten Quadrille aus: La fille de Madame Angot,



welche von den meisten verstanden wird, als wäre sie auf folgende Art geschrieben:



Solcher Beispiele könnten noch tausende angeführt werden.

§ 205. Wenn der zum Tanz spielende Musiker ein richtiges Verständniß von Cadenz und Accent hat, so wird er durch den stark ausgeprägten Accent, welchen er auf den ersten Takttheil legt, die Musik den Tanzenden verständlich zu machen wissen; ein guter Componist jedoch sollte sich nicht auf den Spieler verlassen müssen, sondern seine musikalische Schöpfung so einrichten, daß sie nicht mißverstanden werden kann.

§ 206. Man kann doch unmöglich verlangen, daß alle tanzlustigen Leute musikalische Bildung haben; da aber die Tanzmusik für Alle ist, so muß sie leicht verständlich gebaut sein.

Wenn jemand Tanzmusik componiren will, so sollte er entweder selbst ein so weit gebildeter Tänzer sein, daß er von den perio-

dischen Verkettungen der Tanzbewegungen und Figuren, von deren Rhythmus und Accentuirung einen richtigen Begriff habe, um sein Tonstück darnach einrichten zu können; oder er sollte einen ordentlich gebildeten Tanzmeister zu Rathe ziehen. Zur Tanzmusik ist das vollendetste musikalische Meisterwerk untauglich, wenn es nicht den Tanz unterstützt, sondern stört. Die falsch componirten Tanzmusikstücke sind viel zahlreicher, als man gewöhnlich glaubt.

§ 207. Noch ein Uebelstand muß hier erwähnt werden, der sich immer mehr verbreitet. Fast in allen Garten- und Salonconcert-Programmen findet man jetzt ein paar Nummern Tanzmusik. Um den Vortrag seelenvoll zu machen, wechseln die Herrn Musiker sehr oft das Tempo. Sie spielen einige Takte langsamer und andere Sätze viel schneller, als es zum Tanzen geeignet ist.

Wir wollen nicht bestreiten, daß diese Modulationen auf die Zuhörer einen angenehmen Eindruck machen, wenn man aber für ein tanzendes Publicum spielt, dann sollte man nicht vergessen, daß ein gleichmäßiges Tempo die Hauptbedingung ist, und daß jede Abweichung davon die Tanzenden sehr unangenehm berührt.

Spielt man ein gewisses Musikstück mehrere Mal mit Tempo-Veränderungen, so gewöhnt sich das Ohr und das Taktgefühl so an diese Modulation, daß man bald den Wechsel des Tempos nicht mehr empfindet, und wenn sich der Tanzordner später erlaubt, die Herrn Musiker zu bitten im gleichmäßigen Takte zu spielen, so finden sie sich sehr beleidigt.

§ 208. Es hat wahrscheinlich Niemand mehr Gelegenheit, Beobachtungen über das Taktgefühl zu machen, als der Tanzlehrer.

Durch aufmerksames, stets taktgemäßes Tanzen wird das natürliche Taktgefühl entwickelt und verfeinert, durch nachlässiges Schlendern oder taktloses Kennen, wie es leider seit vielen Jahren in manchen Gegenden Mode geworden ist, wird es abgestumpft. Es ist kaum glaublich und dennoch wahr, daß es jetzt weit mehr junge Leute giebt, denen dieses Taktgefühl abgeht, als früher, wo es noch Mode war, gut zu tanzen. Vor fünfzig Jahren gab es unter hundert Tänzern kaum einen ohne Taktgefühl, heute sind es deren über zehn.

Sechste Abtheilung.

Les battements etc.

Heb- und Sent-Übungen.

§ 209. Bei den nun folgenden Hebesent-Übungen sehe man genau darauf, daß die Haltung des Körpers vollkommen richtig ist; die Knie dürfen nicht im geringsten gebogen werden, die ganze Sohle soll den Boden möglichst lange berühren, damit das Fußgelenk in Bewegung kommt und daß die Positionen pünktlich genommen werden.

Es ist sehr wichtig, alle Übungen mit der äußersten Genauigkeit auszuführen, denn nur auf diese Art wird es möglich, sich einen edlen Anstand, guten Gang und schönen Tanz anzueignen.

Ueble Gewohnheiten.

§ 210. Es ist besser zehn gute, als hundert vernachlässigte Bewegungen zu machen, weil sich die Muskeln schneller, als man gewöhnlich glaubt, an eine Bewegung gewöhnen. Werden die Übungen stets mit großer Sorgfalt ausgeführt, so wird man bald das Vergnügen haben, ohne Anstrengung gut zu tanzen, hat man sich aber bei den ersten Übungen Gleichgültigkeit erlaubt, so kosten die spätern Verbesserungen mehr Mühe, als das richtige Erlernen gekostet hätte, weil die Muskeln sich schon an den Schlendrian gewöhnt haben.

Man kann aus jeder Sohlenstellung in eine andere gleiten, es ist jedoch überflüssig, besondere Übungen daraus zu machen.

§ 211. Die meisten für die nun folgenden Übungen gewählten Musikstücke sind sehr einfach und alt; es steht aber jedem Lehrer frei, andere an deren Stelle zu setzen, wenn nur der richtige Rhythmus beibehalten wird. Mit der Zeit werden alle musikalischen Compositionen alt, aber das Bedürfniß der Uebereinstimmung zwischen Musik und Tanz bleibt immer dasselbe.

20. Übung. Kleine, einfache Schlagungen — Petits battements simples.

M. M. 72 =  Seite 5 der Notenbeispiele.

§ 212. Die über die Noten der Rhythmuslinie gestellten Zeichen zeigen die Art an, in welcher gezählt wird, ehe die Übungen nach der Musik gemacht werden.

Das Zeichen \sim zeigt die leichte und das Zeichen $-$ die accentuirte Aussprache der Silbe an. Für nicht musikerstehende Schüler, und für solche, deren Taktgefühl noch unsicher ist, ist das Zählen von großer Wichtigkeit.

§ 213. Die Uebung a. heißt: kleine, einfache Schlagungen des rechten Fußes aus der ersten Position in die zweite, d. h. *petits battements simples du pied droit de la première position à la seconde.*

Richtige Wortfolge.

§ 214. Die Benennungen sind in deutscher und französischer Sprache geschrieben, damit der noch ungeübte Lehrer oder Schüler sich an die richtige Folge der Wörter gewöhne. Eine bestimmte, stets gleiche Folge der Wörter kommt dem Gedächtniß sehr zu statten.

Klein heißt das *battement*, weil es die Grenze der Fußlänge nicht überschreitet; einfach, weil der Fuß wieder in seine Ausgangsposition zurückkehrt.

Bei Wiederholung der Melodie wird die Uebung mit dem linken Fuß gemacht und dann erst wird zu der Uebung b. geschritten. Nach der gleichen Regel werden alle folgenden Uebungen gemacht.

§ 215. Die Uebung b. heißt: kleine, einfache Schlagungen des rechten Fußes aus der dritten Position vorn in die zweite, *petits battements simples du pied droit de la troisième position dessus, à la seconde.*

§ 216. Obwohl die dritte Position eine gekreuzte — *une position croisée* — ist, so wird die Uebung doch nicht *battement croisé* genannt, um Verwechslungen vorzubeugen. Das Wort: einfach genügt, um anzuzeigen, daß der Fuß in die Ausgangsposition zurückgebracht werden soll.

Die Benennungen der Uebungen von b. bis l. sind nach angegebenen Mustern leicht zu finden.

Die natürliche Reihenfolge wäre nun, diese Uebungen auch in den Zwischenpositionen ausführen zu lassen, allein da die meisten derselben keinen fußlangen Strich erlauben, also keine vollendete Bewegung des Fußgelenkes, so sind sie weder nothwendig noch zweckmäßig.

Abwechselnde Kreuzschlagungen — *Petits battements croisés changés.*

§ 217. Wird der Fuß abwechselnd in eine gekreuzte Position vorwärts oder rückwärts gebracht, so entstehen abwechselnde Kreuzschlagungen, *battements croisés changés.*

21. Übung. Kleine abwechselnde Kreuzschlagungen — *Petits battements croisés-changés*.

M. M. 72 =  Seite 6.

§ 218. Diese Übungen gehören unter die gebräuchlichsten, besonders a. und b., und sind von so reellem Nutzen für die Fußgelenke, daß man sie fast nie zu viel üben kann. Um jedoch nicht langweilig zu werden, lasse man eine Anzahl Abänderungen folgen. Läßt man selbstdenkende Schüler einige Variationen erfinden, so gewinnt der Unterricht sehr viel an Interesse für sie.


Kleine wechselseitige Schlagungen — *Petits battements alternatifs*.

§ 219. Wechselt man den Fuß, so daß ein Schlag mit dem einen, der andere Schlag mit dem andern Fuß ausgeführt wird, so entstehen wechselseitige Schlagungen, des *battements alternatifs*, die in der ersten Position einfach, in den gekreuzten Positionen gekreuzt heißen.

§ 220. Wird dabei die Position von hinten nach vorn oder umgekehrt gewechselt, so entstehen wechselseitige, abwechselnde Kreuzschlagungen, *battements alternatifs croisés-changés*.

Fängt man bei denselben mit dem hintenstehenden Fuß an, so wird dadurch ein Vorwärtsgang bewerkstelligt und entgegengesetzt, d. h. fängt man mit dem vornstehenden Fuß an, so entsteht ein Rückwärtsgang.

22. Übung. Kleine, wechselseitige, einfache Schlagungen — *Petits battements simples alternatifs*.

M. M. 72 =  Seite 6.

23. Übung. Kleine, wechselseitige Kreuzschlagungen — *Petits battements alternatifs croisés*.

M. M. 72 =  Seite 6.

§ 221. Diese letztern Übungen sind von der vorhergehenden, außer den Positionen, noch wesentlich durch den Rhythmus verschieden, welcher in der 22. Übung auf die Fortdauer der Bewegung bis zu Ende der Clausel hinweist, während in der 23. Übung im 4. Takte eine Haltestelle ist, bei welcher ein Richtungswechsel in der Bewegung stattfindet.

Bei Wiederholung der Clausel wird mit dem andern Fuß angefangen.


§ 222. Das Uebertragungszeichen unter der Sohlenlinie zeigt den Zeitpunkt an, in welchem die Uebertragung der Körperlast von einem Fuß auf den andern stattfindet.

Das Sohlenzeichen unter der Sohlenlinie zeigt, welcher Fuß die Bewegung machen soll.


Die Bedeutung der Worte Clausel, Cäsar, Haupttheil u. s. w. wurde in dem Musikquadrat § 197 gezeigt.

Es folgen nun noch einige Beispiele von Abänderungen obiger Uebungen, um die Erfindung noch anderer Variationen zu erleichtern.


24. Uebung. Drei wechselseitige Schlagungen und Pause, nebst Wiederholung mit dem andern Fuße: 4 Takte im Vorwärtsgang; sodann Wiederholung der 4 Takte im Rückwärtsgang — *Trois petits battements alternatifs dessus, intervalle et répétition commencée de l'autre pied: 4 mesures. Répétition de ces battements mais dessous: 4 mesures.*

M. M. 72 =  Seite 7 der Notenbeispiele.

25. Uebung. Drei wechselseitige Schlagungen in der Cäsur; die erste Phrase vorwärts, die zweite rückwärts. Der zweite Haupttheil wird wie der erste ausgeführt.

M. M. 72 =  Seite 7.

26. Uebung. Achttaktige Verkettung — Variation avec des intervalles.

M. M. 100 =  Seite 7.


Zwei wechselseitige Schlagungen vorwärts, Pause und Wiederholung während 4 Taktten. Dasselbe rückwärts, wozu ebenfalls 4 Takte verwendet werden; hierauf nochmalige Wiederholung aller 8 Takte.

27. Uebung. Zwei Schlagungen in ganzen und drei in gebrochenen Taktten; den ersten Haupttheil vorwärts, den zweiten rückwärts gehend.

M. M. 100 =  Seite 7.


Große Schlagungen — Grands battements.

§ 223. Diese Bewegungen werden mit einem Striche angefangen und dann so hoch getragen, wie die Umstände erfordern. Sie können ebenso manigfaltig abgeändert werden, als die kleinen battements, sogar auch nach denselben Musikstücken, wenn dieselben langsamer gespielt werden; aber um den Schülern eine angenehme Abwechslung zu bereiten, sind andere Musikstücke gewählt worden.

§ 224. Da bei diesen Bewegungen das Gleichgewicht nur auf einem Fuße ruht, und auch das Auswärtshalten der Füße nicht so leicht ist, als wenn die Fußspitze den Boden berührt, so bieten sie bedeutend größere Schwierigkeit dar, als die kleinen Schlagungen, welche in dem Grade zunimmt, je langsamer die Uebung gemacht wird. Man fange gewöhnlich das Tempo nach M. M. 72 =  an, und vermindere stufenweise die Schnelligkeit bis auf 40.



Anmerkung. Man übt diese Schlagungen gewöhnlich an der Stange oder einem sonstigen Anhaltspunkte, darf aber nicht vergessen, daß die Freiübungen ebenfalls sehr wichtig sind.

28. Übung. Große, einfache Schlagungen — Grands battements simples.

M. M. 72 bis 40 =  Seite 8.

§ 225. Die Übung a. heißt: Große, einfache Schlagungen des rechten Fußes aus der ersten Sohlenstellung in die ganz gehobene zweite Position mit senkrechter Sohlenrichtung.

Es ist hieraus zu ersehen, wie viele Worte gebraucht werden, um alles zu sagen, was durch die wenigen Zeichen verdeutlicht wird.

§ 226. Das Zeichen a.  zeigt, daß gestrichen wird, so lange die Fußspitze den Boden berühren kann, daß aber hernach das Bein bis in die Horizontallage gehoben werden soll. Siehe Figur 78. Das Zeichen b.  zeigt, daß das Bein zuerst gesenkt und hernach der Fuß wieder bis in die erste Position gestrichen werden muß. Blatt IX, § 226.

§ 227. Die Übung b. heißt: Große, einfache Schlagungen des rechten Fußes aus der dritten Position vorn in die ganz gehobene 2. Position.

Das Wort: einfach verlangt, daß der Fuß in die Ausgangsstellung zurückgebracht werde.

Bei der Übung c. steht der rechte Fuß hinten in der dritten Position.


Es ist selbstverständlich, daß alle obigen Übungen auch mit dem linken Fuße gemacht werden müssen.

29. Übung. Alle obigen Schlagungen in halber Höhe.

M. M. 72 bis 40 =  Seite 9.

Anmerkung. In den §§ 61 und 74 sind die choreographischen Zeichen für die Höhengrade erklärt und durch die Figuren 70 bis 72 sind sie dargestellt worden. In der 29. Übung finden einige derselben ihre praktische Anwendung.

30. Übung. Große, einfache Schlagungen, auf dem Ballen stehend — Grands battements à demi-hauteur. Fig. 67.


M. M. 60 bis 80 =  Seite 9.

31. Übung. Große, einfache Schlagungen, auf der Spitze stehend.

M. M. 75 bis 100 =  Seite 9.


Anmerkung. Dies ist die gleiche Übung, wie die vorhergehende, mit dem einzigen Unterschiede, daß der Stützfuß auf der Spitze steht.

32. Übung. Große, abwechselnde Kreuzschlagungen — Grands battements croisés changés.

M. M. 50 bis 100 =  Seite 9.

§ 228. Da wo die Bewegungszeichen fehlen, hat man sie absichtlich weggelassen, weil sie durch die vollständige Benennung der Übung überflüssig geworden sind.

33. Übung. Große, wechselseitige Schlagungen — Grands battements alternatifs.

M. M. 60 bis 100 =  Seite 10.

§ 229. In der 33. Uebung ist zu Anfang und in der Mitte ein bisher noch unbekanntes Zeichen, der Schlüssel angewendet worden, welcher die Bewegung im Raume angiebt. Die genaue Erklärung der Schlüssel folgt im § 353.

§ 230. Die Uebung 33a. heißt: Grands battements alternatifs. Große, wechselseitige Schlagungen. Der rechte Fuß wird aus der ersten Sohlenposition in die zweite hohe Schwebeposition gehoben, und dann wieder in die erste Position niedergestellt. Da nun der andere Fuß die gleiche Bewegung machen soll, so muß die Körperlast auf den rechten Fuß übertragen werden, was degageren, dégager heißt und durch das Uebertragungszeichen angezeigt wird. Nun folgt die gleiche Schlagung mit dem linken Fuß.

§ 231. Zu diesen beiden Schlagungen wird ein ganzer aus vier Viertelnoten bestehender Musiktakt gebraucht, wobei jedoch zu beachten ist, daß die erste Bewegung mit dem Auftakte, oder mit der letzten Note des vorhergehenden Taktes gemacht wird; die zweite Bewegung fällt auf den Niederschlag, also auf das erste Viertel des Taktes, die dritte auf das zweite Viertel und die vierte Bewegung auf das dritte Viertel. Mit dem letzten Viertel des Taktes fängt die Wiederholung der Bewegungszusammensetzung wieder an. Aus diesem Grunde hat auch der letzte Takt der Melodie nur drei Viertel, damit der Schlußfall (die Cadenz), deutlich ausgedrückt werde.

§ 232. Im 2. Takte ist das Uebertragungszeichen weggelassen, und im 3. und 4. Takte sind sogar die Hebe- und Senkzeichen weggelassen worden; im 5. Takte sind sie wieder angebracht, weil derselbe auf einer neuen Linie steht. Im 6. und 7. Takte wurden sogar noch weitere Abkürzungen angebracht, wie sie in der Musikschrift gebräuchlich sind und die Wiederholung des vorhergehenden Taktes bedeuten.

Diese Abkürzungen werden nicht nur für die Bequemlichkeit des Schreibers, sondern auch des Lesers gemacht.

33. Uebung, b. Große, wechselseitige Schlagungen vorwärts und rückwärts — Grands battements alternatifs en avant et en arrière.

§ 233. Der rechte Fuß wird aus der ersten Position nach vorwärts in die hohe 4. Schwebeposition gehoben und wieder zurückgestellt in die erste Position, worauf das Uebertragen folgt, damit nun der linke Fuß rückwärts in die 4. Position gehoben und zurückgebracht werden könne.

33. Uebung, c. Große, wechselseitige Kreuzschlagungen — Grands battements alternatifs croisés.

§ 234. Am Anfange der Linie steht der vorwärtsweisende Schlüssel.

Der linke Fuß steht hinten in der 3. Position, wird in die hohe 2. Position gehoben und dann vorwärts in die 3. Position niedergestellt, worauf mit dem rechten Fuß dieselben Bewegungen gemacht werden. Dies wird vier Mal ausgeführt, wodurch die übende Person etwas vorschreitet. Hinter dem dritten Viertel des vierten Taktes befindet sich der rückwärtsweisende Schlüssel. Von hier aus werden die Bewegungen mit dem rechten Fuß angefangen und in entgegengesetzter Richtung fortgesetzt, wodurch die übende Person wieder auf ihren Ausgangsplatz zurückkommt.

Dieses sind die gebräuchlichsten großen wechselseitigen Schlagungen.

33. Übung, d. Diese Übung unterscheidet sich von der vorhergehenden nur dadurch, daß statt der 3. die 5. Position genommen wird.

33. Übung, e. Große, wechselseitige, richtungwechselnde Schlagungen seitwärts und vorwärts — Grands battements alternatifs avec changement de direction de côté et en avant.

§ 235. Der linke Fuß steht hinten in der 3. Position, wird in die 2. gehoben und vorwärts in die 3. niedergestellt; dann wird derselbe Fuß vorwärts in die 4. Position gehoben und wieder vorn in die 3. niedergestellt, worauf das Degagiren auf den linken Fuß erfolgt. Nun folgen die gleichen Bewegungen mit dem rechten Fuß. Das durch zwei Takte reichende Abkürzungszeichen bedeutet die Wiederholung der zwei vorhergehenden Takte. Der 5., 6. und 7. Takt gleichen dem 1., 2. und 3., im 8. Takte aber folgt der Schluß beim 3. Viertel.

Anmerkung. Diese Übungen müssen auch seitwärts, rückwärts, schräg, in verschiedenen Höhengraden und nach verschiedenen Rhythmen gemacht werden.

§ 236. Ungeachtet der möglichsten Kürze der Erklärungen obiger Übungen und der angewendeten Abkürzungen nehmen dieselben doch weit mehr Raum ein, als die choreographische Aufzeichnung nebst Musik. Dem Ungeübten fällt freilich Anfangs das Lesen der choreographischen Schrift schwer und geht ihm langsam von statten, was aber bei Erlernung der Sprachen- oder Musikschrift auch der Fall ist.

§ 237. Nun kommen Übungen, welche ihrer Bestandtheile halber unter die Biegestreckübungen gehören, ihrer Schwierigkeit wegen jedoch erst jetzt angeführt werden können, wie schon § 144 gesagt wurde.

Die mittleren Schlagungen — Les battements moyens —
oder die sogenannten — **battements sur le cou-de-pied.**

§ 238. Hebt man z. B. das rechte Bein in die dritte niedere Schwebe-Position Fig. 52, so findet man, daß das rechte Bein gebogen ist, wobei das Knie gut auswärts gedrängt werden

soll. Ohne im Geringsten zu schwanken, strecke man nun das Bein, und man wird sich in der 2. Schwebeposition befinden. Durch biegen des Beines wird der Fuß wieder in seine frühere Stellung gebracht und die Fortsetzung dieser Bewegungen ist die hier gemeinte Übung, welche die Entwicklung des Kniegelenkes bezweckt und mit dem technischen Namen: *battements sur le cou-de-pied* belegt wird.

§ 239. Diese Übung wird mittlere Schlagungen, *battements moyens* genannt, weil der in Bewegung gesetzte Fuß einen fühlbaren Schlag an das Stützbein ausführen kann, und weil die Beinbewegung die Grenze der Fußlänge überschreitet und dennoch nicht so groß gemacht werden kann, als sie die großen Schlagungen verlangen.

§ 240. *Le cou-de-pied*, italienisch *il collo del piede*, heißt in deutscher Uebersetzung der Fußhals. Am menschlichen Beine befindet sich jedoch keine halsartige Stelle zwischen dem eigentlichen Fuße und dem Unterbeine, wie beim Pferde die sogenannte Fessel.

§ 241. Um den Schüler zum strengen Niederspannen des Vorfusses zu zwingen, lasse man ihn jedes *battement* mit einem leichten, hörbaren Strich auf dem Fußboden ausführen, und um sein Tactgefühl zu schärfen, lasse man ihn die erste Note des Tactes gut *accentuiren*, d. h. den auf diese Note fallenden Strich hörbarer machen als die andern.

Man nennt dieses hörbare Streichen gewöhnlich *terre à terre*.

Man wird vielleicht glauben, daß diese vermehrten Ansprüche das Lernen erschweren, man wird sich jedoch nach ein paar gewissenhaft ertheilten Unterrichtsstunden überzeugen, daß sie dasselbe erleichtern und angenehmer machen.

34. Übung. Mittlere, einfache Schlagungen — *Battements moyens simples*.

M. M. 100 = \downarrow Seite 11. Bis zum möglichen Schnelligkeitsgrade.

§ 242. 34. Übung, a. Mittlere, einfache Schlagungen des rechten Fußes aus der ersten Ballenposition in die zweite halbhohe Schwebeposition, mit geneigter Sohlenrichtung und Zurückführung des Fußes in die Ausgangsposition, mit fühlbarem Anschlag an das Stützbein.

Ohne Anschlag wären diese Übungen keine *battements*, sondern nur Streck- und Biegeübungen des rechten Beines.

Die choreographischen Bewegungszeichen sind die gewöhnlichen für Strecken und Biegen. Findet die Bewegung in einer Schwebeposition statt, so wird das betreffende Zeichen über der Bodenlinie angebracht.

34. Übung, b. Diese Übung unterscheidet sich von der vorhergehenden nur durch die senkrechte Sohlenrichtung.

34. Übung, c. Mittlere, einfache Schlagungen des rechten Fußes aus der dritten Ballenposition vorn in die halbhohe zweite Position u. s. w.

34. Übung. d. Sie unterscheidet sich von der vorhergehenden ebenfalls nur durch die Sohlenrichtung.

34. Übung. e. Mittlere, einfache Schlagungen des rechten Fußes aus der dritten Ballenposition hinten in die halbhohe zweite Position und zurück.

34. Übung. f. Dieselbe Übung mit senkrechter Sohlenrichtung.

Sehr geübte Schüler, welche die Beine schon ganz auswärts zu halten im Stande sind, können diese Übung auch in der 5. Position ausführen.

35. Übung. Mittlere, abwechselnde Schlagungen — *Batte-ments moyens changés*.

M. M. 100 = ♩ Seite 11. Bis zum möglichst schnellen Tempo.

§ 243. 35. Übung a. Der rechte Fuß wird aus der dritten Ballenposition vorn (über — dessus) in die halbhohe zweite Position gestreckt und von da rückwärts (unter — dessous) in die dritte Ballenposition gebogen, mit fühlbarem Anschlag an das Stützbein, worauf die Bewegungen in entgegengesetzter Richtung wiederholt werden.

§ 244. Die Abwechslung in der dritten Position nach vorn und hinten ist es eben, welche diese Übung von den einfachen Schlagungen unterscheidet. Die betreffenden Positionen sind durch die Figuren 32 und 33 dargestellt.

Es ist hauptsächlich diese Übung, welche unter dem Namen: *battement sur le cou-de-pied* bekannt ist.

Nach allen bisher gemachten Beschreibungen bedürfen wohl die Übungen 35 b. c. und d. keiner besondern Erklärung mehr.

§ 245. 36. Übung. Abwechselnde, mittlere Schlagungen mit wechselndem Rhythmus — *Batte-ments moyens changés avec changement de rythme*.

M. M. 100 = ♩ Seite 12. Bis zum möglichst schnellen Tempo.

Eine Abänderung dieser Übung mit umgekehrtem Rhythmus kann nach der im Musikheft befindlichen Melodie Nr. 36 b. gemacht werden. Sie bezweckt, die Aufmerksamkeit des Schülers auf den Rhythmus zu lenken und das Ohr desselben für musikalische Figuren zu schärfen.

Siebente Abtheilung. Fußdrehübungen.

§ 246. Was drehen — tourner — und wenden — se tourner — ist, wurde schon in den §§ 126 und 127 gesagt, die betreffenden choreographischen Zeichen wurden bei dem § 130 gezeigt. In den §§ 156 und 158 wird schon von den Erhebübungen mit Fußdrehungen gesprochen und dabei auf den nun folgenden Abschnitt verwiesen.

§ 247. Das einfachste Zeichen für Fußdrehungen ist der Mittelaut v (siehe § 130), die nähere Bestimmung der Bewegung wird durch die gewöhnlichen Nebenzeichen verdeutlicht, die in derselben Art wie unter oder über den Positionszeichen angewendet werden.

37. Übung. M. M. 108 = ♩ Seite 12.

§ 248. Das erste Zeichen a zeigt die gewöhnliche erste Pos., das zweite Zeichen b bedeutet drehen auf beiden Ferse, c erste Parallelposition beider Füße, d heißt: drehen beider Füße auf den Ballen, e bedeutet: einwärts gedrehte 1 — 2 Zwischenposition beider Füße, f drehen beider Füße auf den Ferse, g 1 — 2 Parallelpositionen beider Füße, h drehen beider Füße auf den Ballen, i erste Grundstellung.

Das erste und letzte Positionszeichen des 37. Übungsbeispiels sind ohne nähere Bestimmungszeichen, woraus zu ersehen ist, daß sie die erste Grundstellung mit auswärts gedrehten Fußspitzen darstellen.

§ 249. Soll die Drehung des Fußes oder Beines in der Schwebelage gemacht werden, so wird das v über und nicht auf die Bodenlinie gesetzt. Stehen die Accentzeichen seitwärts neben den Sohlenzeichen, so zeigen sie an, daß der Stoß oder Anschlag von der Seite erfolgen soll.

§ 250. Da durch das nachfolgende Positionszeichen meistens auch ohne das v angedeutet wird, ob das Bein auswärts oder einwärts gedreht werden mußte, so kann das v auch weggelassen werden.

§ 251. Tortiller oder Hinundherdrehen. w .

Gleichzeitige Drehung des einen Fußes auf der Ferse und des andern auf dem Ballen.

Da tortiller keine einfache Bewegung ist, sondern aus zwei Drehungen besteht, so folgt die nähere Beschreibung dieser Bewegungen und der aus denselben entstehenden Schritte in dem Abschnitte von den zusammengesetzten Übungen und Schritten im § 532.

Das choreographische Zeichen für tortiller ist ein doppeltes v oder ein w .

Uebertragen — *dégager*.

§ 252. Im § 128 wurde schon von dieser Bewegung gesprochen und in dem § 130 wurden die choreographischen Zeichen angegeben.

Als Vorbereitungsübung wird das Degagiren meistens nur in offenen Positionen gemacht und mit Erhebungen auf die Ballen oder Spitzen vereinigt. Meistentheils wird es in der zweiten Position geübt, man darf jedoch die Uebertragungsübungen in der vierten Position und in den 2.—4. Zwischenpositionen nicht vernachlässigen, sondern sollte sie mehr üben als die erstern, weil sie schwieriger als dieselben sind.

§ 253. Diese Uebungen sind nicht nur für die Beine, sondern auch für die Wirbelsäule berechnet, denn ohne eine gewisse Bewegung in derselben ist das Uebertragen unausführbar.

Man hüte sich bei dieser Uebung sehr vor dem Verlieren des Gleichgewichtes, durch Schwanken des Oberkörpers.

Man kann diesen Uebungen auch entsprechende Arm- und Kopfbewegungen beifügen, die zur Entwicklung der Grazie ungemein beitragen, wovon im § 289 genauer gesprochen wird.

Das dafür bestimmte choreographische Zeichen ist schon in verschiedenen Uebungen vorgekommen und steht auch in der Uebung 38 Seite 12.

In den meisten Fällen giebt sich das Uebertragen so von selbst, daß ein Anzeigen desselben vollkommen überflüssig wird, in manchen Fällen hingegen ist es sehr wichtig, den Augenblick genau zu kennen, in welchem das Uebertragen stattfinden soll, und dann ist das Zeichen unentbehrlich.

38. Uebung. Degagiren oder Uebertragen mit Erheben — *S'élever et dédager*.

M. M. 200 bis 60 = ♩ Seite 12.

38. Uebung, a. Man stelle das gestreckte rechte Bein mit der äußersten Fußspitze in die zweite Position, erhebe sich nun auf dem linken Fuß so hoch als möglich, wodurch beide Füße 1—2. Zwischenposition auf den Spitzen kommen, wie Figur 31 zeigt, lasse sich alsdann auf dem rechten Fuß bis in die Sohlenposition nieder, wodurch der linke Fuß in die zweite Position zu stehen kommt. Die Ueberlegung der Körperschwere findet sich beim Erheben und Niederlassen ganz von selbst.

38. Uebung, b. Der rechte Fuß steht vorn in der 4. Spitzenposition, das Erheben und Ueberlegen beginnt mit dem linken und endigt auf dem rechten Fuß, wodurch der linke in die 4. Position rückwärts zu stehen kommt. In dem Augenblicke, daß beide Füße auf der Spitze stehen, befinden sie sich in der 4.—1. Zwischenposition,

weil der Schwerpunkt zwischen beide Füße fällt, also nur eine halbe Fußlänge entfernt von jedem Fuße.

38. Übung, c. Erhebung und Ueberlegung der Schwere aus der 2—4. Zwischenposition des rechten Fußes vorn in die 2—4. Position des linken Fußes hinten.

Fußkreise — Ronds de jambe.

Mit den kleinen battements nahe verwandt sind die Fußkreise, welche sich nur dadurch von ihnen unterscheiden, daß der Uebergang in die andere Position krummlinig, vorzugsweise kreisförmig ist.

§ 254. Fußkreis nennt man einen mit dem Fuß gezeichneten Kreis. Im Französischen heißt die Bewegung Weinkreis, rond de jambe. Da jedoch der Kreis mit der Fußspitze gezeichnet wird, und das Bein nur den Schenkel des Zirkels bildet, so ist die Benennung Fußkreis ebenso richtig.

§ 255. Die Fußkreise können verschiedenartig eingetheilt werden, und zwar: a. in ganze, doppelte, drei- oder mehrfache, so wie auch in Halbe-, Viertel-, Achtelkreise;

b. in kleine oder große;

c. in Vorder-, Hinter- und Seitenkreise;

d. in Ein- oder Auswärtskreise;

e. in gestreckte oder gebogene;

f. in gestrichene oder getragene Kreise.

§ 256 a. Was ganze, halbe, doppelte, mehrfache u. dergl. Kreise sind, versteht sich durch die geometrische Figur.

§ 256 b. Beträgt der Durchmesser nicht mehr als die Länge des Fußes, so heißt der Kreis ein kleiner, im andern Falle ein großer Kreis.

§ 257. Ein Vorderkreis reicht nicht hinter die Linie der zweiten Position, ein Hinterkreis nicht vor dieselbe. Seitenkreise werden von dieser Linie in der Mitte durchschnitten. Siehe Seite 13, Figur a.

§ 258. Gewöhnlich macht man aus der 2. Position anfangende Seitenkreise. In diesem Falle bringt die rückwärts anfangende Bewegung einen Auswärts- und die vorwärts anfangende einen Einwärtskreis hervor. Siehe Figuren b und c.

Fängt der Seitenkreis aus der 1. Position an, so entsteht durch die vorwärts anfangende Bewegung ein Auswärts- und durch die entgegengesetzte ein Einwärtskreis.

Ein aus einer geschlossenen Vorposition mit Vorwärtsbewegung anfangender Kreis wird auswärts, während der Anfang mit Seitenbewegung ihn einwärts bildet.

Aus einer geschlossenen Hinterposition mit Rückwärtsbewegung angefangene Kreise werden einwärts und mit Seitenbewegung auswärts. Fängt der Kreis aus der 4. Borderposition an und geht erst durch die erste, dann an der zweiten Position vorbei, so wird er ein Einwärtskreis; geht er aber erst an der zweiten Position vorbei und hernach durch die erste, so wird er ein Auswärtskreis.

Aus der vierten Hinterposition anfangende, durch die zweite und erste gehende Kreise sind Einwärts-, durch die erste und zweite gehende sind Auswärtskreise.

Aus offenen Zwischenpositionen mit Rückwärtsbewegung angefangene Kreise werden Auswärts-, mit Vorwärtsbewegung angefangene werden Einwärtskreise.

Aus bisher Gesagtem geht demnach hervor, daß alle Kreise, welche in der Richtung gehen, wie Fig. b. zeigt, Auswärts-, und diejenigen, welche gehen wie Fig. c. zeigt, Einwärtskreise sind.

§ 259. Ein mit gerade gehaltenem Beine ausgeführter Kreis ist ein gestreckter, und ein mit gebogenem Beine gemachter ein gebogener Kreis.

§ 260. Zeichnet die Fußspitze den Kreis auf den Boden, so wird ein gestrichener Kreis, im andern Falle ein getragener oder Schwebekreis daraus. Diese letztern können in jeder beliebigen Höhe gemacht werden.

§ 261. Für die Fußkreise sind folgende Zeichen bestimmt: Blatt IX.

a. Klein, b. mittelgroß, c. Vorderkreis — dessus — was durch den kleinen Strich unter dem Stützfuß angezeigt wird;

d. Hinterkreis — dessous — was der Punkt über dem Stützbein anzeigt.

e. gestrichener Auswärtskreis des rechten, f. des linken Fußes,

g. " " " " " " h. " " " "

i. halbhoher Auswärtskreis " " " " k. " " " "

l. " " " " " " m. " " " "

n. ganz hoher Auswärtskreis " " " " o. " " " "

p. " " " " " " q. " " " "

Die "Position", aus welcher der Kreis angefangen werden soll, muß zuvor durch das entsprechende Zeichen angezeigt werden.

§ 262. Doppelte oder mehrfache Kreise werden durch die unter das Zeichen gestellte Ziffer nebst einem t, — tours — kenntlich gemacht; Halb- oder Viertelfreise durch den am Kreiszeichen fehlenden Theil, oder durch die entsprechende Bruchzahl. Blatt IX, § 262.

39. Uebung. Gestreckt — gestrichene Seitenkreise — Ronds de jambe glissés latéralement.

M. M. 50 bis 100 = ♩ Seite 13.

Anmerkung. Mit Wiederholung der Melodie macht der linke Fuß die Uebung.

40. Übung. Gestreckt getragene Seitenkreise — Ronds de jambe portés latéralement.

M. M. 50 = ♩ und schneller. Seite 13.

Diese Übung unterscheidet sich von der vorhergehenden nur dadurch, daß die Fußkreise nicht mit der Fußspitze auf den Boden gezeichnet werden, sondern daß man sie in der Schwebe macht.

41. Übung. Gestreckt gestrichene Vorkreise — Ronds de jambe glissés dessus, en dedans et en dehors.

M. M. 120 = ♩ und schneller. Seite 14.

41. B Übung. Kleine gestreckt — getragene Vorkreise.

Anmerkung. Das Musikstück zu diesen Übungen befindet sich im Notenheft mit Pianobegleitung Nr. 41 B ohne darunter gesetzte choreographische Zeichen.

42. Übung. Kleine gestreckt — gestrichene Hinterkreise — Petits ronds de jambe glissés dessous, en dehors et en dedans.

M. M. 120 = ♩ Seite 14.

Gestreckt — getragene Hinterkreise. Notenheft 42.

43. Übung. Drei getragene Seitenkreise und eine Uebertragung — Trois ronds de jambe portés et un dégagement.

Seite 15.

Übung, a. Auf dieser Linie sind alle Bewegungen durch choreographische Zeichen angegeben, auf der Linie b stehen nur die durchaus nothwendigen Zeichen.

§ 263. Da wo das Verständniß die ausführliche Aufzeichnung nicht verlangt, ist es besser, nur die nöthigen Zeichen anzugeben.

44. Übung. Vorder-, Seiten-, Hinterkreis und eine Uebertragung — Ronds de jambe dessus, de coté, dessous et un dégagement.

M. M. 100 = ♩ Seite 15.

45. Übung. Wie vorhergehende Übung, jedoch wird sie mit dem Hinterkreise angefangen und dem Vorkreise beendigt.

46. Übung. Große, gestrichene Kreise mit Erheben und Biegen.

Seite 15.

46. Übung, a. Während man sich auf dem linken Stützbein erhebt und niederläßt, dann dasselbe biegt und streckt, macht das rechte Bein einen großen, vordern Auswärtskreis.

46. Übung, b. Während sich das Stützbein erhebt, niederläßt, biegt und streckt, macht das Positionsbein einen großen Einwärtskreis rückwärts.

46. Übung, c. Dieselbe Übung mit Seitenkreisen.

Nebeneigenschaften der Bewegungen.

§ 264. Die bisher angeführten Bewegungen können noch mit andern, bisher nicht erklärten Eigenschaften verbunden werden. Diese sind folgende:

Treten oder Stampfen, Reiben, Anschlagen.

§ 265. Treten heißt, den Fuß mit Nachdruck aufstellen, einen Tritt geben. In der französischen Sprache heißt treten taper. Dieses Wort wird auch in der deutschen Sprache zuweilen gebraucht. Wenn Jemand einen so schweren Gang hat, daß man jeden seiner Schritte hört, so sagt man: er tappt. Im Französischen wird unter taper aber auch ein schweres Auflegen der Hände verstanden.

Stampfen — frapper du pied — ist ein absichtlich verstärktes, hörbares Niederstellen des Fußes. Das Treten geschieht mit gestrecktem Beine, beim Stampfen muß das Knie vorher gebogen werden, um dem Niedertritt den gehörigen Nachdruck geben zu können.

Sowohl der Tritt als auch der Stampf kann auf die Sohle, den Ballen, die Spitze oder die Ferse gemacht werden, was durch ein unter die Bodenlinie gesetztes Zeichen angezeigt wird.

In der Musik wird ein ungewöhnlich starker Accent durch das Zeichen ^ angezeigt und ebenso in der Tanzschrift. Um den Unterschied zwischen einem tapé und einem frappé erkennen zu lassen, wird das Zeichen für tapé mit dünnen und dasjenige für frappé mit dicken Strichen gemacht. Blatt IX, § 265.

§ 266. Reiben — frotter.

Frotter heißt im Tanzen das Anstreifen eines Fußes am andern. Das choregraphische Zeichen dafür steht auf dem Blatte IX, § 266. Um anzuzeigen, ob mit der Ferse oder einem andern Theile des Fußes angestreift werden soll, wird das betreffende Zeichen unter das Streifzeichen gestellt.

§ 267. Schlagen, Battiren, battre, heißt mit dem schreitenden Fuß das Stützbein fühlbar berühren. § 160.

Dies kann nicht geschehen, ohne daß der schreitende Fuß durch eine offene Position gehe. Man schlägt sehr verschiedenartig, d. h. mit der Wade, dem ganzen Beine, der Sohle, dem Sohlenrande, der Ferse u. dergl. an das Stützbein.

Schlägt man nur einmal, so ist es ein einfacher Schlag, zwei auf einander folgende Schläge heißen ein Doppelschlag, drei Schläge ein Trippelschlag u. s. w. Die betreffenden Zeichen befinden sich auf dem Blatt IX, § 267 von a bis f.

- a. Einfacher Vornanschlag, battu simple dessus —,
- b. " Hinteranschlag " " dessous —,
- c. Doppelanschlag hinten und vorn, battu double—dessous-dessus
- d. Doppelanschlag vorn und hinten, battu double—dessus-dessous,
- e. Trippelanschlag vorn, hinten, vorn, battu tripple,—dessus-dessous—dessus,
- f. Trippelanschlag hinten, vorn, hinten, battu tripple, dessous-dessus, dessous.

Wenn nicht schon durch andere Zeichen angezeigt wird, welcher Fuß die Battirung machen soll, so setzt man das betreffende Sohlenzeichen bei.

Achte Abtheilung. Einleitung.

Haltung und Bewegung des Oberkörpers.

Positions et mouvements du corps et des bras.

Ueber diesen wichtigen Theil der Tanzkunst sind schon verschiedene Systeme aufgestellt worden, von denen dasjenige der sogenannten französischen Schule, die am meisten verbreitete Aufnahme gefunden hat.

Die nach diesem System ausgeführten Uebungen bilden auch in der That den Oberkörper zu sehr graziösen Bewegungen aus, besonders wenn der Lehrer dieselben seinen Schülern gut vorzumachen versteht, aber für den schriftlichen Unterricht und für die schriftliche Darstellung der Tänze, wie sie die Tanzschreibekunst möglich machen soll, sind in der Anordnung und Benennung der Positionen und Bewegungen gewisse Veränderungen und Zusätze nothwendig geworden, um auch andere als aus der französischen Schule hervorgegangene Tänze schreiben zu können.

Die Abänderungen sind jedoch keine Verwerfung, sondern nur eine Vervollständigung des genannten Systems. Die vorzüglichsten Tanzschriftsteller, wie Sulzer, Blasis, St. Léon, B. Klemm u. s. w. betonen ausdrücklich in ihren Werken den Wunsch: „daß ihre Systeme von kunstverständigen Meistern benutzt, verbessert und erweitert werden möchten, und somit beitragen zur Förderung und Hebung einer Kunst, die da fähig ist, mit allen Werken des Geschmacks in Hinsicht der ästhetischen Kraft um den Vorrang zu streiten.“ (B. Klemm's Katechismus der Tanzkunst Seite 28.)

Die nach obigem System eingeführten, ausgezeichneten Uebungen lassen sich sehr leicht in eine mathematische Kreiseintheilung der Positionen einfügen.

Unsere Vorgänger haben mit dem unbedeutenden Material, welches ihnen zur Verfügung stand, Großes geleistet, es ist nun unsere Pflicht, mit den größeren Mitteln, die sie uns hinterlassen haben, vorwärts zu schreiten auf der Bahn zur Vervollkommnung unsrer schönen Kunst.

Es ist eine übelverstandene Verehrung unsrer Vorgänger, daß wir nicht wagen sollen, etwas an ihren Vorschriften zu ändern. Hätten sie ebenso gedacht, dann würden wir heute noch tanzen wie einst Adam und Eva.

Nach oben genanntem Systeme wird die Horizontalhaltung der Arme zur Seite die zweite Position genannt. Wird ein Arm seitwärts gehoben, der andere horizontal vorgestreckt, so entsteht daraus die 3. Armposition. Welcher Arm befindet sich eigentlich in der 3. Position? Antw.: Beide. Wie ist das aber möglich, da die Arme sich doch in verschiedenen Stellungen befinden? Der eine ist in der horizontalen Seitenhaltung verblieben, während der andere in eine andere Position oder Stellung gebracht wurde.

Mit der 4. Position verhält es sich ebenso. Der eine Arm befindet sich in der horizontalen Seitenposition, der andere in der horizontal vorgestreckten Haltung. Welcher Arm ist in der 4. Position?

Als 5. Position gilt, nach genanntem Systeme, die Erhebung beider Arme über den Kopf, so daß sie denselben ovalförmig umrahmen.

Wird der Grundsatz festgehalten, daß die senkrecht hängende Stellung der Arme als 1. Position gilt, und die senkrecht gehobene als die 5. Position, so entsteht durch die Hebung der vorgestreckten Arme seitwärts eine Kreisfigur um den Oberkörper, deren Mittelpunkt etwa unter die Nabelgrube fällt. Atlasblatt VI, Figur 135. Mitten zwischen der 1. und 5. Position, d. h. auf dem Horizontalpunkte des Umkreises, befindet sich demnach die 3. Position. Zwischen der 3. und 5. Position befindet sich folgerichtig die 4. Position und zwischen der 3. und 1. die zweite. An der Höhe der Armhebung ist demnach die Position zu erkennen.

Um genau angeben zu können, ob die Position vorwärts, rückwärts oder seitwärts genommen werden soll, denke man sich den Körper der tanzenden Person von einem horizontalen Kreise umgeben, Blatt VI, Fig. 146, und man wird mit mathematischer Genauigkeit angeben können, in welche Position ein Arm gebracht werden soll.

Gestützt auf diese mathematische Grundlage ist das in dieser Grammatik dargelegte System ausgearbeitet worden. Der Unterschied zwischen demselben und demjenigen der sogenannten französischen Schule besteht nur darin, daß die Horizontalhaltung der Arme statt 2., 3. Position genannt wird und daß für die 2. Position die Höhe zwischen der 1. und 3. und für die 4. Position die Höhe zwischen der 3. und 5. Position angenommen wird. Nach der französischen Schule ist die harmonische Uebereinstimmung der Armhaltungen mit den Fußstellungen meisterhaft durchgeführt worden, indem z. B. die 3. Armhaltung mit der 3. Fußposition übereinstimmt u. s. w. Nach dem mathematischen Systeme der Grammatik müssen

die Positionen sowohl der Arme als der Füße genannt werden, wodurch es möglich wird, alle Tanzstellungen richtig anzugeben.

Die Tanzkunst ist international und ihre Schrift muß für alle Nationaltänze genügen.

Armführung — Port de bras.

§ 268. So wie man für die Füße fünf Grundstellungen annimmt, so kann man es auch für die Arme thun, und von denselben die Zwischenpositionen und sonstigen Veränderungen ableiten, Atlasblatt VI, Figur 135.

§ 269. Die Stellung mit herabhängenden Armen ist die natürliche Haltung, welche man gewöhnlich annimmt, wenn man mit Jemand spricht, u. s. w. Sie wird allgemein als die erste Armhaltung anerkannt.

§ 270. Streckt man beide Arme wagerecht seitwärts, so hat die von der Mittelfingerspitze der rechten bis zu derjenigen der linken Hand gedachte Horizontallinie, die gleiche Länge, wie eine senkrecht gedachte Linie vom Scheitel bis zur Fußsohle.

Beide Linien durchschneiden sich ein wenig unter der Kehlgrube. Nimmt man diesen Punkt als Mittelpunkt für einen Kreis an, so sind die Zwischenpunkte für die Eintheilung in Achtelkreise leicht zu finden. Auf diese Eintheilung ist das System für die Armhaltungen gegründet. Der unterste Punkt des Kreises zeigt die erste Position, der Horizontalgrenzpunkt die dritte, der höchste Punkt die fünfte an, und demzufolge zeigen die untern Zwischenpunkte die zweite und die obern die vierte Haltung oder Position.

Nur in der 3. Position erreichen die Fingerspitzen die Umkreislinie (Peripherie), weil die ganze Breite der Brust zwischen den Armen zur Länge der Linie beiträgt, was bei den andern Positionen nicht der Fall ist.

Figur 135 zeigt uns alle Positionen seitwärts und Figur 136 zeigt dieselben vor- und rückwärts.

§ 271. Die ganz gestreckten Armhaltungen kommen nur in komischen Tänzen vor, um steife Personen darzustellen, sie wurden jedoch hier zuerst besprochen und gezeigt, um das System deutlich zur Anschauung zu bringen.

§ 272. Für die Armbiegungen sind 5 Grade angenommen.

- a. Ganz gestreckt — tendu, Fig. 137.
- b. halb gestreckt — demi-tendu.
- c. gerundet — arondi,
- d. halb gebogen — demi-courbé,
- e. ganz gebogen — courbé-entièrement.

Die halbgestreckten Armhaltungen eignen sich am besten für seriöse Tänze und werden vorzugsweise von schlank gebauten, großen Personen angewendet.

Die gerundeten Haltungen können in allen Positionen ausgeführt werden und sind für Personen von Mittelgröße und vollen, runden Körperformen die anmuthigsten. Unter der einfachen Benennung Position sind stets die gerundeten Armhaltungen zu verstehen, während für die andern Haltungen das Bestimmungswort gestreckt, halbgestreckt, halbgebogen, ganz gebogen, beigefügt werden muß.

Die halbgebogenen Armhaltungen kommen in den kleinen Armkreisen, *petits ronds de bras*, in den Stützpositionen und vielen Nationaltänzen vor.

Die ganz gebogenen Armhaltungen werden sehr selten gebraucht.

§ 273. Es ist selbstverständlich, daß man zwischen diese fünf Grundpositionen noch einfache, doppelte, halbe u. dergl. Zwischenpositionen einschalten kann, wie Fig 138. zeigt.

§ 274. Ueberschreitet ein Arm den Halbkreis seiner Seite, so daß ein Theil von ihm in den andern Halbkreis kommt, so ist dies eine gekreuzte Armposition, wie dies durch die Figuren 155 und 161 a dargestellt ist. Desgleichen giebt es verschlungene, gestützte, mimische Armhaltungen u. s. w., wie wir in den nun folgenden Abschnitten sehen werden.

Erste Armhaltung. Blatt VI, Figur 140.

§ 275. Man stelle sich in die erste Position und lasse die Arme ganz natürlich hängen, ohne sie steif zu strecken. Die Hand halte man mit etwas gerundeten Fingern, wie Fig. 4 Blatt I. zeigt. Die Handhohlung sei dem Beine zugewendet. In den Quadrillen und vielen andern Tänzen halten die Herren die Arme in dieser Position. Nach der gegenwärtigen Mode thun die Damen dasselbe. Ehemals nahmen die Damen die zweite Armhaltung an, und hielten dabei das Kleid auf anmuthige Weise, was jetzt den Meisten geziert und lächerlich vorkommt, eben weil es nicht mehr Mode ist.

§ 276. Zweite Armhaltung. Blatt VI, Figur 141.

Beide Arme werden, obwohl hängend, so gerundet, daß sie ein Oval bilden. Die Ellbogen sind etwas auswärts gedreht, das Handgelenk darf dabei weder steif gestreckt, noch zu stark gebogen sein, weil sonst der Bogen, welchen der ganze Arm von der Fingerspitze bis zum Schultergelenk bilden soll, unrund würde. Dies ist auch die Ursache warum, wie in der Figur 4 gezeigt wird, der kleine Finger etwas gestreckter erscheint als die übrigen.

Im theatralischen Tanze wird sogar aus derselben Ursache zuweilen auch der Zeigefinger etwas gestreckter gehalten als die Mittelfinger. Blatt I, Fig. 5.

§ 277. Dritte Armhaltung, Blatt VI, Fig. 142.

Man hebe die gerundeten Arme in die Höhe der Schultern, so daß sie einen offenen Kreis bilden, und die Entfernung einer Hand von der andern die Brustbreite betrage. Alsdann lasse man die Oberarme so weit sinken, daß sie mit einer senkrecht gedachten Linie einen Winkel von 45 Graden bilden.

§ 278. Diese Armhaltung wird nicht nur im Tanze, sondern auch im gewöhnlichen Leben sehr oft angewendet, ohne daß man darauf achtet. Das gewöhnliche Handreichen bei Begrüßungen machen graziöse Personen mit abgerundeter Bewegung bis in diese Armhaltung.

§ 279. Ein geradliniges Handreichen mit gestrecktem Arm sieht steif und lächerlich aus, hebt man dagegen die Hand höher als bis zur Horizontallage des Vorarmes, so muß man sie wieder sinken lassen, ehe man die Hand der andern Person erreicht, wodurch die Bewegung geziert und lächerlich erscheint.

In den Quadrillen-, Masurka- und Cottillon-Figuren kommt diese Armhaltung bald mit einer, bald mit beiden Händen jeden Augenblick vor, und selbst die Haltung bei den Rundtänzen beruht auf ihr, wie die Figuren 157 a und b zeigen.

§ 280. Es ist bei denselben zu beachten, daß der rechte Arm des Herrn halbgestreckt, der linke der Dame halbgebogen ist und auf dem rechten Arm des Herrn ruht. Die Höhe der Haltungen richtet sich nach der Größe der Tanzenden.

§ 281. Vierte Armhaltung. Figur 143.

Die gerundeten Arme werden beinahe senkrecht in die Höhe gehalten, so daß sie einen offenen Kreis bilden, dessen fehlender Bogen der Schulterbreite gleichkommt. Dies ist eine symmetrische Stellung, die im gesellschaftlichen Tanze fast nie, im theatralischen dagegen sehr oft gebraucht wird.

Anmerkung. Für die Rundung der Arme gilt die Kreisform als Norm; wenn jedoch sehr schlanke Personen mit ungewöhnlich langen Armen die Ovalform anwenden, so entspricht das ihrer Körperform.

§ 282. Fünfte Armhaltung. Fig. 144.

Beide Arme werden senkrecht gehoben, und bei gerundeter Haltung berühren die Spitzen der Mittelfinger einander. Im gesellschaftlichen Tanze kommt diese Haltung noch seltener vor, als die vierte, bei den Bühnen- und Nationaltänzen, besonders bei den spanischen, gebraucht man sie oft.

§ 283. Geschlossene Armhaltungen.

Alle Armhaltungen, bei welchen die Hände einander irgendwie berühren, sind geschlossene Positionen. Dieselben können vorn in jeder, hinten fast in jeder Höhe stattfinden. Aus dem Höhegrad erkennt man die Nummer der Position.

§ 284. Offene Armhaltungen.

Alle Haltungen, in welchen die Hände einander nicht berühren, sind offene. Als Normalöffnung wird die Schulterbreite angenommen.

§ 285. Verengte und erweiterte Armhaltungen.

Ist der Raum zwischen den Händen kürzer als die gedachte Linie von der Mitte einer Schulter bis zur andern, so ist die Haltung eine verengte, ist die Entfernung länger, so heißt die Position eine erweiterte. Figur 145 zeigt eine erweiterte Armhaltung, welche sehr oft in Anwendung kommt.

§ 286. Um genau bestimmen zu können, wieviel eine gewisse Armhaltung erweitert oder verengt werden soll, denke man sich einen horizontalen Kreis in der Schulterhöhe um den Körper herum, und betrachte die Figur wie eine Planzeichnung aus der Vogelschau, d. h. von oben herab.

Figur 146, Blatt VI, zeigt eine solche Planzeichnung. Vom untersten Punkte a des Kreises steigt eine punktirte Linie durch die Brust und den Rückgrat zum obersten Punkt b; die Horizontalinie c. c. zeigt die ganze Erweiterung, demzufolge zeigen d. d. die halbe Erweiterung vorn und e. e. die halbe hinten. Sind die Arme gerundet, so ist die Stellung der Hände die maßgebende.

Die choreographischen Zeichen dafür und die dazu gehörigen Beispiele stehen im § 336.

§ 287. Opposition.

Opposition bedeutet im Tanze Gegensatz, eine entgegengesetzte Stellung oder Bewegung. Befindet sich z. B. ein Arm in der vierten der andere in der zweiten Position, so ist dies eine Oppositionshaltung. Fig. 139.

§ 288. Eine solche Haltung kann übereinstimmend oder harmonisch sein, wie Fig. 139 zeigt, und dann macht sie einen angenehmen Eindruck, sie kann aber auch unübereinstimmend, unharmonisch sein, wie Fig. 147, und dann bringt sie einen unangenehmen Eindruck hervor. Der Fehler besteht bei Fig. 147 darin, daß ein Arm gestreckt und der andere gerundet ist.

§ 289. Beim gewöhnlichen Gehen führt der Mensch mit dem linken Beine auch den rechten Arm vor und umgekehrt. Das ist die Opposition in der Bewegung. Dieser naturgemäße Gegensatz unterstützt das Gleichgewicht. Auf dieses Naturgesetz gründet sich auch die Regel für die Armbewegungen im Tanzen.

§ 290. Um dieselben den Schülern recht anschaulich zu machen, lasse man sie, nachdem die Vorbereitungsübungen und die einfachen Armhaltungen erlernt sind, die Uebertragungsübungen (§ 253), mit den entsprechenden Arm- und Kopfbewegungen machen.

Dazu stelle man den rechten Fuß in die 2. Position, hebe den linken Arm in die vierte, bringe den rechten Arm in die zweite, drehe den Kopf eine Achtelwendung rechts, wie Fig. 148 zeigt. In dem Maße, als das Erheben auf dem linken Fuße und das Uebertragen der Körperlast vor sich geht, sinkt der linke Arm durch die erweiterte dritte Position in die zweite und hebt sich der rechte Arm durch die verengte dritte in die vierte, wobei gleichzeitig der Kopf seine Stellung entsprechend ändert. Fig. 149.

Diese Übung muß auch aus der 4. Position vorn in die 4. Pos. rückwärts gemacht werden.

§ 291. Geschieht dies mit der gehörigen Genauigkeit und Ausdauer, unter der Leitung eines sachverständigen, gewissenhaften Lehrers, so sind diese Übungen, besonders für Mädchen, von großem Werth. Um dieselben aber auch zu Hause, unter der Mitwirkung eines wahrheitsgetreuen Gehilfen wiederholen zu können, führe man sie vor einem großen Spiegel so oft als möglich aus. In Ermangelung eines so großen Spiegels kann man sich dadurch helfen, daß man in einem dunkeln Zimmer, einer leeren Wand gegenüber, eine kurze brennende Kerze oder eine niedrige Lampe auf den Boden stellt und seine Bewegungen an dem Schatten beobachtet, der um so schärfer hervortritt, je mehr man sich der Wand nähert.

47. Übung. Uebertragen mit Armbewegungen — *Dégagements et mouvements des bras.*

M. M. 60 bis 120 = ♩ Seite 16.

§ 292. Stützhaltungen.

In manchen Tänzen, hauptsächlich in den slavischen, wird zuweilen ein Arm halbgebogen und die Hand auf die Hüfte gestützt. Dies ist eine Stützhaltung. Gewöhnlich wird sie *demi-bras* genannt, wenn man einen französischen Namen für dieselbe braucht.

§ 293. Die Stützung der Handfläche auf die Hüfte, mit dem Daumen rückwärts und den andern Fingern vorwärts, wird meistens nur bei Turnübungen gebraucht und deshalb wird diese Haltung auch *Turnstütz* genannt. Fig. 150.

§ 294. Die Stützung der Faust auf die Hüfte wird hauptsächlich von Männern und in Bauertänzen gebraucht und wird deshalb auch zuweilen *Bauernstütz* genannt. Fig. 152.

§ 295. Die Stützung des Handgelenkes auf die Hüfte wird vorzugsweise von Frauenzimmern angewendet, weil sie die anmuthigste ist, und deshalb wird sie meistens im Tanzen gebraucht und *Tanzstütz* genannt. Fig. 151 und 153

§ 296. Das Stützen des Kopfes oder des Ellbogens auf den Handrücken oder die Schulter, Fig. 154b und 155, kommt meistens nur als mimischer Ausdruck vor.

§ 297. Das Auflegen der Hand auf die Schulter oder den Arm (Fig. 151 und 156 a) einer andern Person, findet fast in allen Rundtänzen Anwendung und wird oft äußerst graziös ausgeführt.

§ 298. In ungarischen Tänzen legt man sogar mitunter die Handhöhlung an das Hinterhaupt, Fig. 164, und auch das Anlegen der auswärts gedrehten Hand an die Stirn oder Schläfe, dem sogenannten Militairgruß, Fig. 165, machen manche Personen mit unbeschreiblicher Anmuth.

§ 299. Verschlungene Armhaltungen.

Die Figuren 158 und 160 stellen verschlungene Armhaltungen dar, wie sie im Kosakentanz und verschiedenen andern russischen — Tänzen häufig vorkommen.

Verschlungene Finger, mit einwärts oder auswärts gedrehten Armen, werden auch zuweilen angewendet, und diese Positionen sind oft sehr graziös, wenn sie gut ausgeführt werden. Fig. 159.

Verschlungene Gruppen, wie Fig. 161 und 162 Blatt VII, können fast in's Unendliche erfunden werden.

§ 300. Mimische Armhaltungen.

Es ist vielleicht kein Nationaltanz so reich an mimischen Armhaltungen, als der russische, ohne dabei in's Unanständige zu verfallen, wie dies im Cancan, in den maurischen und manchen spanischen Tänzen vorkommt. Dabei ist der Ausdruck so deutlich, das fast jede Erklärung durch Worte überflüssig wird.

§ 301. Auch die polnischen und ungarischen Tänze sind reich an mimischem Ausdruck, und selbst in den Tänzen der Zigeuner, Tataren und Bajaderen fehlt es nicht daran. Natürlich führen diese Naturtänzer ihre Schritte nicht mit schulgerechter Eleganz aus, aber den ächten Nationaltypus kann man von ihnen lernen und einem denkenden und erfahrenen Tanzlehrer fällt es dann nicht schwer, diese Tänze weiter auszuarbeiten.

Armbewegungen.

§ 302. Ueber diese Bewegungen giebt Bernhard Klemm in seinem Katechismus der Tanzkunst ausgezeichnete Anweisungen in der ihm eigenthümlichen eleganten Ausdrucksweise. Der Verfasser hat mit Herrn Klemm's gütiger Erlaubniß viele derselben hier aufgenommen.

§ 303. Die Armbewegungen sind unabhängig von den Fußbewegungen, diesen nicht selten entgegengesetzt, und gleichwohl ist beider Ziel, sich zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen.

Die Unabhängigkeit der Armbewegungen erklärt sich schon daraus, daß in ihnen das Plastische, in den Fußbewegungen dagegen das Rhythmisches vorherrschend ist.

Der Ausdruck: *Port de bras* bezeichnet die Fertigkeit, die Arme unter Vermeidung alles Eckigen und Gezierten zu führen, sowie die Fähigkeit, die Uebergänge aus der einen in die andere Stellung gerundet und wellenlinienförmig ausführen zu können, und somit formale Schönheit in den von ihnen beschriebenen Linien zu entfalten.

§ 304. Das *Port de bras* wird in das niedere und das hohe eingetheilt.

§ 305. Das niedere umfaßt alle Bewegungen unterhalb der Schultern und wagerecht dieser vor- und seitwärts; das hohe die oberhalb derselben vor- und seitwärts. Im gesellschaftlichen Tanz kommt fast nur das erstere zur Anwendung, während das letztere nur im Kunsttanz und hier und da im Nationaltanz vorkommt. Es ist jedoch wohlmeinend anzurathen, auch davon Kenntniß zu nehmen.

§ 306. Der ganze Arm zeigt fünf bewegliche Theile: den Oberarm, das Ellbogengelenk, den Unterarm, das Handgelenk und die Hand.

Die Grundformen der Armbewegungen sind: Hebung und Senkung.

Beides geschieht nach einer und derselben Regel. Bei der Hebung muß zuerst die Bewegung vom Oberarm ausgehen, sich dann auf den Ellbogen, Unterarm, das Handgelenk und zuletzt auf die Hand erstrecken, und zwar alles im sanftesten Uebergang.

Bei der Senkung ist die umgekehrte Reihenfolge der eben genannten Bewegungen zu beobachten.

§ 307. Die Armbewegungen im niederen *Port de bras* sind in folgender Weise auszuführen: Man nehme eine geschlossene Position der Füße an, beobachte die für die richtige Haltung des Oberkörpers gegebenen Regeln, lüfte beide Oberarme, wende die Ellbogen und Unterarme etwas nach vorn, die Handgelenke ein wenig nach innen und führe beide Hände vor dem Körper so zueinander, daß sich die Zeigefinger fast berühren. Nachdem nun beide Arme in gefälliger Rundung, nicht zu weit vom Körper abstehend, bis zur Brusthöhe erhoben worden sind, lasse man die Hände (deren Haltung den Blick in ihre innere Höhlung gestatten muß) nach rechts und links abweichen und schließlich die Arme eine Haltung annehmen, die einem Halboval gleicht. Nach einigem Verweilen in dieser Haltung senken sich zuerst die Hände, dann die Handgelenke, Unterarme, Ellbogen, Oberarme und kehren in dieselbe Haltung, von welcher die Bewegung ausging, zurück.

Später begleite man diese Hebung und Senkung durch Biegen und Strecken der Kniee in den fünf Grundstellungen.

§ 308. Das hohe Port de bras beginne man in derselben eben beschriebenen Weise mit den Bewegungen beider Arme, verfolge jedoch von der Brusthöhe an die Hebung derselben noch weiter, immer beachtend, daß Handgelenke und Hände dabei nicht zu beginnen, sondern zu endigen haben, bis der leicht und frei zurückgehaltene Kopf von beiden Armen, die Spitzen der beiden Zeigefinger beinahe sich berührend, gleichsam umrahmt ist.

Nun lasse man beide Hände im Abweichen nach rechts und links einen kreisförmigen Bogen beschreiben und durch allmähliche Senkung in die anfängliche Haltung zurückkehren.

§ 309. Die einfachen Armbewegungen sind: a. biegen, b. senken, c. heben, d. senken, e. tragen, f. drehen.

Biegen und Strecken.

Die Biegungsfähigkeit befindet sich in den Gelenken des Ellbogens, der Hand und der Finger. Die Bewegung kann in einem einzelnen dieser Gelenke oder in mehreren gleichzeitig vor sich gehen, worauf in der Tanzschreibung zu achten ist.

§ 310. Die Fähigkeit, den Arm zu heben, zu senken oder horizontal aus einer Haltung in die andere zu tragen, liegt im Schultergelenke.

§ 311. Bei der regelmäßigen Ausführung der Bewegung zeichnet man gleichsam mit der Hand einen Kreis. In den kleinen Kreisen ist der Unterarm der Radius und das Centrum befindet sich im Ellbogengelenke, in den großen Kreisen bildet der ganze Arm den Radius mit dem Centrum im Schultergelenke.

Zeichnet man im Tanze mit dem Fuß einen Kreis, so heißt dies ein rond de jambe, demzufolge kann man auch den im Tanze mit der Hand gezeichneten Kreis ein rond de bras nennen.

§ 312. Als Regel für die ronds de bras kann man demnach die Zeichnung eines Kreises annehmen, der so groß ist, als es der Radius erlaubt. In den kleinen Armkreisen zeichnet man das erste Viertel aus der senkrechten Haltung bis in die Brusthöhe, d. h. aus der 1. Armposition bis in die verengte 2—3. Position, das zweite Viertel von da bis zur Schulterhöhe, das dritte bis zur erweiterten 2—3. Position, und mit dem letzten Viertel kommt man zum Ausgangspunkte zurück.

§ 313. Das Handgelenk trägt sehr viel zur Anmuthigkeit der Bewegung bei, wenn es beim Heben des Armes sanft gebogen, beim Senken desselben eben so sanft und allmählich gestreckt wird. Selbst die Finger müssen der Bewegung folgen. Je gebogener der Arm

ist, desto mehr müssen auch die Finger gebogen werden, demzufolge richtet sich auch die Streckung der Finger nach der Armstreckung.

§ 314. Verfährt man nach dieser Regel, so beschreibt man beim gewöhnlichen Händereichen das erste Viertel des Kreises, was sehr grazios aussieht, hebt man aber den Arm höher als in die 2—3. Position und beugt man das Handgelenk zu stark, so sieht die ganze Handreichung geziert aus.

§ 315. Beim Tanzen ist ferner auch darauf zu achten, daß die Herren die Hand mit nach oben gerichteter, die Damen mit nach unten gerichteter Handfläche darreichen, denn der Herr soll die Dame führen und nicht die Dame den Herrn.

§ 316. Wird eine Runde nur von Herren oder Damen gemacht, so reicht man die rechte Hand dar und giebt die linke. In einer gemischten Runde reichen die Herren beide Hände dar und die Damen geben die ihrigen. Der Daumen der dargereichten Hand wird leicht über drei Finger der gegebenen Hand gelegt. Legt man den Daumen auch noch über den vierten Finger, so entsteht dadurch fast unwillkürlich ein gewisser Druck, welcher sehr leicht mißverstanden werden kann.

§ 317. Beim großen Armkreise führt das erste Viertel den Arm bis zur verengten dritten Position, das zweite Viertel zur fünften, das dritte bis in die erweiterte dritte Position, und mit dem letzten Viertel erreicht der Arm wieder die erste Position.

§ 318. Die sechste einfache Bewegung ist das Drehen oder Rollen des Armes. Manche Anatomen nennen sie rollen, beim Tanzen ist jedoch das Wort drehen geeigneter.

Wird die Handhöhlung dem Körper zugewendet, so ist die Hand einwärts gedreht. Siehe Blatt VII, Figuren 168 und 169. Wird sie aber vom Körper abgewendet, so ist die Hand auswärts gedreht. Siehe Figuren 170 und 171. Die Handhöhlung kann auch vorwärts oder rückwärts, auf- oder abwärts gedreht werden. Die Figuren

172 und 173 zeigen vorwärts gedrehte Handhöhlungen,

176 " 177 " Fäuste,

174 " 175 " rückwärts " Handhöhlungen,

178 " 179 " Fäuste,

166a zeigt den rechten Ellbogen auswärts und die rechte Hand einwärts gedreht, während

166b den linken Ellbogen rückwärts und die Handhöhlung vorwärts gedreht darstellt.

167a zeigt den rechten Arm und die rechte Handhöhlung auswärts gedreht, während

167b den Ellbogen rückwärts und die Handhöhlung einwärts gedreht darstellen.

§ 319. Beim Handreichen soll man die Person, welcher man die Hand reicht, ansehen, was gewiß jedermann ganz natürlich findet, aber nicht jeder beobachtet. Dadurch entstehen gewisse Wendungen des Kopfes, die sich mehr oder weniger dem ganzen Körper mittheilen, und dies ist es, was eigentlich *tournure* heißt.

§ 320. Die Schultern können unabhängig von jeder anderen Bewegung gehoben und gesenkt werden. Diese Bewegungen finden als mimische Ausdrucksform ihre Anwendung in verschiedenen russischen und slavischen Tänzen.

Kopfhaltungen und Bewegungen — Tenue et mouvements de la tête.

§ 321. Der Kopf kann rechts oder links gewendet, vorwärts, rückwärts oder seitwärts geneigt werden und in geneigter Haltung Kreisbewegungen machen. Die Wendung kann höchstens einen Viertelkreis betragen. Blatt VII, Fig. 163.

Diese Haltung ist gezwungen, wohingegen die Achtelwendung viel gefälliger erscheint. Neigt man noch überdies den Kopf ein wenig auf diese Seite, so entsteht ein wohlgefälliges Bild. Fig. 153.

Manche Personen verstehen wirklich ihr Köpfchen so niedlich zu halten, daß man sagt, sie seien reizend, bezaubernd u. s. w., wenn sie auch nicht durch ungewöhnliche Schönheit glänzen. Die Grazie ist oft viel einnehmender, viel hinreißender als die kalte Schönheit.

Rumpf- und Schulterbewegungen — Mouvements de torse et épaulements.

§ 322. Der Rumpf kann, wie der Kopf, rechts oder links gewendet, vor-, rück- oder seitwärts gebogen werden und in gebogener Haltung Kreisbewegungen machen.

Auch die Rumpfwendung (*tour de torse*) kann höchstens nur eine Viertelwendung sein und sieht dann sehr gezwungen aus. Die Achtelwendung giebt die anmuthigste Position.

Am deutlichsten kommen die Rumpfwendungen an den Schultern zur Anschauung, weshalb man sie gewöhnlich *épaulements* nennt.

§ 323. Beim Tanzen soll die Kunst sich zu drehen und zu wenden möglichst anmuthig und gefällig zur Anschauung kommen, dies heißt: *avoir une jolie tournure*. Manche verstehen irriger Weise darunter eine schöne Körperhaltung, schwellende Körperformen u. dergl. *Tourner* heißt drehen, deshalb kann an der ruhigen Haltung und den äußeren Formen allein die *tournure* nicht erkannt werden.

Anmerkung. Die Körperwendungen, *tours de corps*, werden in den §§ 540–548 ausführlich erklärt.

§ 324. Eine andere Bewegungsform des Kumpfes ist das Uebertragen der Körperschwere von einem Fuß auf den andern, welches durch Drehen oder Biegen des Kumpfes bewirkt wird, wobei jedoch die Beinmuskeln so unwillkürlich mitwirken, daß das Zeichen dafür nur selten als Kumpfbewegungszeichen angewendet zu werden braucht.

§ 325. Das Biegen des Kumpfes vor-, rück- und seitwärts wird in vielen, besonders in den spanischen Tänzen gebraucht und fehlt fast in keinem Ballettanz.

Harmonie. Uebereinstimmung.

§ 326. In der Musik nennt man die Uebereinstimmung gewisser Töne einen Akkord. Auch auf den Nichtmusiker macht ein rein gestimmter Akkord einen angenehmen, ein Diskord einen unangenehmen Eindruck. Das Gehörorgan des Menschen ist so fein gebaut, daß ihn auch der geringste Mißton unangenehm berührt.

Ebenso ist es auch mit dem Sehorgan. Man betrachte ein unsymmetrisch gebautes Haus, Fenster oder lebendes Wesen und man wird unwillkürlich ein gewisses Unbehagen fühlen. Eine geschwollene Wange, ein schielendes Auge entstellt das ganze Gesicht. Ebenso unangenehm ist es, unsymmetrische, unharmonische Bewegungen zu sehen.

Der Fachmann, der Kenner wird sogleich sagen können, worin der Fehler besteht, aber auch der vollständige Laie in der Kunst wird meistens mit richtigem Gefühle sagen: Diese Stellung ist grazios und jene nicht. Die harmonische Stellung des ganzen Menschen ist gleichsam ein Akkord für die Augen.

Attitüde, Gruppe, Tableau.*)

§ 327. Eine harmonische Stellung des ganzen Menschen wird in der Tanzkunstsprache Attitüde genannt.

Unter Attitüde versteht man jede gewählte und bedeutame Stellung mit genauer Beobachtung der schönsten Linien in allen Umrissen des Körpers, dessen Stützpunkt ebensowohl auf einem als auf beiden Füßen sein kann, mehr oder weniger belebt durch die im Einklang mit derselben angenommenen Haltung der Arme und Hände, kurz: das Lebendige in schöner Ruhe, die den Uebergang zur anmuthsvollen Entfaltung der Bewegung erwarten läßt.

§ 328. Gruppe ist die Zusammenordnung mehrerer Gestalten (Attitüden als einzelne Ganze) nach den Verhältnissen ihrer Größe,

*) Aus Klemm's Katechismus der Tanzkunst entnommen, weil die Erklärung fast unmöglich in anderen Worten so schön und so vollkommen gegeben werden kann.

Richtung und ihrer übrigen Erscheinungen zu einander, zu einem in schöner Einheit nothwendig verknüpften Ganzen.

§ 329. Tableau ist die Verbindung mehrerer künstlerisch geordneter Gruppen zur Darstellung eines größeren Ganzen, ein festgehaltenes Gemälde mit innerer Lebensgluth. Blatt VIII, Fig. 197.

Choregraphische Zeichen

für die Stellungen und Bewegungen des Oberkörpers. *Signes chorégraphiques des positions et mouvements de la tête, des bras, des épaules et du tronc.* (Atlasblatt X.)

§ 330. Der Kopf wird durch einen länglichen Ring vorgestellt. An der Form desselben und dem dicken Schattenstrich ist zu erkennen, wohin das Gesicht gewendet sein soll. Blatt X, § 330.

a. Nach rechts, b. halbrechts, c. vorwärts, d. halblinks, e. links.

§ 331. Ein langer Strich nach unten stellt den Rumpf vor. Zwei kürzere, krumme Striche bedeuten die Arme. Diese beiden Striche befinden sich zu beiden Seiten der Körperlinie und haben ihren Ausgangspunkt an der Schulterlinie. Atlasblatt X.

§ 332. Der Bieungsgrad des Armes wird durch die Form des Zeichens angezeigt. Atlasblatt X, § 332. a. zeigt den gestreckten, b. den halbgestreckten, c. den gerundeten, d. den halbgebogenen und e. den ganz gebogenen Arm.

§ 333. Unter dem Worte: Armposition ist immer die gerundete Haltung zu verstehen, wenn nicht eines der bestimmenden Beiwörter gestreckt oder dergleichen dabei steht.

§ 334. Das Zeichen für die erste Armposition steht Atlasblatt X, Fig. 140, für die zweite Position Fig. 141, die dritte Position Fig. 142, für die vierte Position Fig. 143 und für die fünfte Position Fig. 144.

Zwischenpositionen — Positions intermediaires.

§ 335. Die Zeichnung 138 auf dem Atlasblatt VI. zeigt, in welcher Höhe die Zwischenpositionen sich befinden, was an den Doppelziffern zu erkennen ist.

Soll ein Arm in eine solche Zwischenposition gebracht werden, so ist das leicht durch die Stellung des Armzeichens oder durch die betreffenden Ziffern anzuzeigen, z. B. Atlasblatt X, § 335.

g. Der rechte Arm ist in der 2—1. Position, der linke in der 4—5. Position.

h. Der rechte Arm ist in der 2—3. Position, der linke in der 3—4. Position.

i. Der rechte Arm ist in der 2—3. Position, der linke in der 3—4. Position.

Anmerkung. Das Beispiel i. zeigt eine Abkürzung der Schreibart.

Verengte und erweiterte Positionen.

§ 336. Die Erklärung dieser Stellungen steht in den §§ 285 und 286. Die Zeichnung 146 Atlasblatt VI. zeigt die Planzeichnung. Der Buchstabe a zeigt den Berührungspunkt der Hände vor dem Rumpfe, der Buchstabe b hinter demselben. c bedeutet die größte Erweiterung, d die halbe Erweiterung vorn und e dieselbe rückwärts. Diese Buchstaben werden über das gewöhnliche Positionszeichen gesetzt, z. B. Blatt X, § 336.

k. zeigt die erste vorn geschlossene Position,

l. " " zweite halb erweiterte "

m. " " dritte ganz erweiterte "

Das zweite Beispiel zeigt wieder eine abgekürzte Schreibart.

§ 337. Die Benennungen: ganz verengte oder geschlossene Positionen sind nicht ganz gleichbedeutend, obwohl in beiden die Hände oder die Arme einander berühren können. Eine geschlossene Position verlangt stets, daß sich beide Hände berühren, eine ganz verengte Position hingegen kann von einem Arme genommen werden, während der andere in einer offenen bleibt.

§ 338. Uberschreitet ein Arm den Halbkreis seiner Seite, so ist dies eine gekreuzte Armhaltung, wie die Figuren 155, 158 und 161 zeigen, was entweder durch die Form des Armzeichens oder durch ein über dasselbe gesetztes Kreuz angezeigt wird.

n. Der rechte Arm wird vorwärts gekreuzt, was durch den Buchstaben a und die Form des Zeichens verdeutlicht ist.

Der größeren Deutlichkeit halber kann man dem Zeichen noch die Seitenlinien des Rumpfes beifügen, wodurch eine wirkliche Skizzenzeichnung entsteht.

o. Der linke Arm wird rückwärts in die gekreuzte Position gebracht.

p. Beide Arme werden vorwärts in die dritte gekreuzte Position gebracht.

Zeichen für Oppositionspositionen.

§ 339. q. Der rechte Arm befindet sich in der zweiten, der linke in der vierten Position.

r. Der rechte Arm ist halb hinten in der vierten, der linke halb vorn in der zweiten Position.

s. Der rechte Arm ist in der 2—3. Position halb vorn, der linke in der 3—4. Position halb hinten.

Stützhaltungen — Demi-bras. (Fig. 150.)

§ 340. t. Das Zeichen für den Handstüz endigt mit einer Gabel, welche sich auf die zu bezeichnende Stelle stützt, von der man jedoch an der Skizze nur den vorderen Gabelzinken sieht.

u. Siehe Figuren 151 und 152.

Das Zeichen für den Handgelenkstüz ist abgerundet, die Handhöhhlung nach außen gewendet. Das Fauststüzzeichen endigt mit einem Ring.

v. Der rechte Arm befindet sich im Handgelenkstüz und der linke in der vierten Position. Blatt VI, Fig 153.

§ 341. Für die Auflegungen der Hand, für die verschlungenen und mimischen Armhaltungen u. dergl. gebraucht man die Skizzen-schrift, falls die stenochoregraphischen Zeichen nicht genügen sollten.

Zeichen für die Armbewegungen.

§ 342. Der rechte Arm wird durch das rechte Armzeichen, der linke durch das linke angezeigt. Blatt X, § 342. Eine punktierte Horizontallinie zeigt die Fortdauer der Bewegung an.

Durch das folgende Positionszeichen wird gezeigt, bis zu welcher Armhaltung die Bewegung führen soll.

§ 343. Wenn das Tragen nicht in ganz horizontaler Richtung ausgeführt werden soll, so wird die punktierte Linie in der entsprechenden Richtung gemacht, mit einer Pfeilspitze am Ende; soll die Bewegung gerundet sein, so zeigt dies eine gerundete Linie, und soll sie wellenförmig sein, eine wellenförmige an.

§ 344. Für Heben und Senken dienen ähnliche Nebenzeichen. Zum Unterschiede von den Tragezeichen sind dieselben nicht punktiert.

§ 345. Die Drehbewegung wird zwar durch den Buchstaben ν vorgeschrieben, und an dem nächsten Positionszeichen sollte zu erkennen sein, in welche Haltung die Bewegung geführt hat. Da jedoch diese Positionszeichen so klein sind, daß man die Haltung nicht immer genau erkennen kann, so wendet man noch gewisse Handzeichen an, durch welche die Handhaltungen leichter zu erkennen sind. Blatt X, § 346.

§ 346. Der gerade Strich bedeutet die Schenkelseite, der kleine Bogen rechts vom Strich die rechte, der Bogen links die linke Hand; die Höhlseite des Bogens stellt die Handhöhhlung, die erhabene Seite

den Handrücken vor. Ist die Handhohlung dem Schenkel zugewendet, so wird die Hand einwärts gedreht, ist sie von dem Schenkel abgewendet, so wird die Hand auswärts gedreht. Siehe die Figuren 170 und 171.

Kopfhaltung.

§ 347. Die Wendung des Kopfes ist an der Form des Zeichens und an dem dicken Schattenstrich zu erkennen, welcher die Haare bedeutet. Die Neigung des Kopfes erkennt man an der Halslinie.

§ 348. Die Schultern können rechts oder links gewendet werden. Um die Schulterwendung anzuzeigen, wird ein musikalisches Kreuz # auf diejenige Seite der Kumpflinie gestellt, nach welcher die Wendung gerichtet sein soll. Blatt X, § 348.

§ 349. Steht der Körper nicht dem Zuschauer gerade gegenüber, sondern ist er einen Viertel- oder Halbkreis gewendet, so ersetzt man das Kreuz durch die Bruchzahl $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{2}$. Blatt X, § 349.

- a. Viertelwendung des Körpers nach rechts,
- b. " " " " links.
- c. Halbwendung " " " " links.
- d. " " " " rechts.

§ 350. Wenn der Körper eine geneigte Lage annimmt, so neigt sich die den Körper anzeigende Linie in eben der Richtung, nach welcher die Kumpfneigung gemacht werden soll.

- e. Körperneigung rechts, mit gesenkten Armen,
- f. " " " " links
- g. Viertelwendung und Neigung des Körpers nach rechts, mit gehobenen Armen.
- h. Halbwendung des Körpers und Neigung rechts.

Anmerkung. Das Zeichen h. ist so gemacht, als stände der Tänzer vom Zuschauer abgewendet. Man vergeße nicht, daß in der halbgewendeten Stellung der Tänzer dem Zuschauer den Rücken zuwendet, und daß demzufolge die rechte Seite des Tänzers mit der rechten Seite des Zuschauers übereinstimmt. Das Kopfzeichen ist deswegen ausgefüllt.

Schulterhebungszeichen.

§ 351. Im § 320 werden die Schulterhebungen erklärt, das Heben derselben wird durch das gewöhnliche Hebungszeichen angezeigt, welches auf die betreffende Schulter gesetzt wird, und das Senken wird durch das gewöhnliche Senkzeichen angezeigt. Wenn der Platz auf der Schulterlinie beschränkt ist, so werden die Zeichen klein gemacht. Blatt X, § 351.

§ 351a. In spanischen Tänzen kommen sehr oft starke Körperbiegungen vor, mit tiefem Senken der Arme, als wolle man einen kleinen Gegenstand vom Boden aufheben, weshalb man diese Be-

wegungen gewöhnlich ramasser nennt. Man kann zwar diese Stellung auf stenochoreographische Art schreiben: Blatt X, § 352. a., jedoch ist es besser, solche verwickelte Stellungen durch die Skizzen-schrift darzustellen, wie z. B. § 352. b.

Zeichen für Armkreise.

§ 352. Um für einen Armkreis den richtigen Namen zu finden und das rechte Zeichen, muß man wissen, aus welcher Position die Bewegung anfängt und nach welcher Richtung sie gemacht werden soll. An dem Komma kann man erkennen, aus welcher Position begonnen, an der punktierten Linie, in welcher Richtung die Bewegung fortgesetzt, und an der Pfeilspitze, in welcher Haltung dieselbe beendigt werden soll.

Blatt X, § 353.

- | | | | |
|----|-----------------------|-------------------|--|
| a. | Kleiner Einwärtskreis | des rechten Armes | aus der 1. Position. |
| b. | " Auswärtskreis | " linken | " " " 1. " |
| c. | Großer Einwärtskreis | " rechten | " " " 1. " |
| d. | " Auswärtskreis | " linken | " " " 1. " |
| e. | Kleiner Abwärtskreis | " rechten | " " " 3. " |
| f. | " Aufwärtskreis | " linken | " " " 3. " |
| g. | Großer Abwärtskreis | " rechten | " " " 3. " |
| h. | " Aufwärtskreis | " linken | " " " 3. " |
| i. | Kleiner Auswärtskreis | " rechten | " " " 4. " |
| k. | Großer Einwärtskreis | " linken | " " " 4. " |
| l. | Große Einwärtskreise | beider Arme | aus der 2. Position bis in den Hüftstüz. |

Der Schlüssel — La clef.

§ 353. In der Musikschrift ist der Schlüssel ein Zeichen, welches auf eine gewisse Linie gesetzt wird, um den Namen des auf dieser Linie notirten Tones anzuzeigen.

In der Tanzschrift zeigt der Schlüssel diejenige Richtungslinie im Raume an, auf welcher getanzt werden soll.

Die Wirkung eines Schlüssels dauert fort, bis er durch einen anderen ersetzt wird.

Die Form des Schlüssels ist entweder gerade, krumm, kreisförmig, schneckenförmig, wellenförmig oder zick-zack.

Durch die Form des Schlüssels wird gezeigt, welche Figur auf dem Fußboden durchgetanzt werden soll.

Durch die Stellung des Schlüssels wird die Richtung bestimmt, nach welcher angefangen werden muß. Auf dem Atlasblatt IX, § 353 sind 25 verschiedene Schlüssel abgezeichnet. Der Schlüssel 1 zeigt, daß die Bewegungen auf dem Platze gemacht werden sollen.

Der Schlüssel

- | | | | |
|----|------------|----------------------------|--|
| 2 | zeigt nach | vorwärts, | |
| 3 | " " | rückwärts, | |
| 4 | " " | rechts, | |
| 5 | " " | links, | |
| 6 | " " | schräg nach rechts | vorwärts, |
| 7 | " " | links | " |
| 8 | " | schräg rechts | rückwärts, |
| 9 | " | links | " |
| 10 | " | erst rechts, dann sofort | links, |
| 11 | " | links, | rechts, |
| 12 | " | zick-zack rechts und links | vorwärts, |
| 13 | " | " | rückwärts, |
| 14 | " | links und rechts | vorwärts, |
| 15 | " | " | rückwärts, |
| 16 | " | bogenförmig nach rechts | vorwärts, |
| 17 | " | " | rückwärts, |
| 18 | " | " | links vorwärts, |
| 19 | " | " | rückwärts, |
| 20 | " | freisförmig | rechts vorwärts, |
| 21 | " | " | rückwärts, |
| 22 | " | " | links vorwärts, |
| 23 | " | " | rückwärts, |
| 24 | " | Walzerwendungen rechts, | auf der Richtungslinie rechts im Kreise herum, |
| 25 | " | Walzerwendungen links, | auf der Richtungslinie links im Kreise herum. |

f. Anmerk.

Nach den obigen Beispielen sind alle Schlüsselstellungen leicht zu verstehen.

Anmerkung. Man vergesse nicht, daß der Schlüssel auf die Bewegung im Raume, d. h. auf die Figur, welche auf den Fußboden gezeichnet werden kann, hinweist, und daß man sich die tanzende Person gegenüber stehend, d. h. mit dem Gesichte zugewendet denken muß.

Neunte Abtheilung.

Zusammengesetzte Bewegungen.

§ 354. Zusammengesetzte Bewegungen bestehen aus zwei oder mehr einfachen Bewegungen und sind zuweilen noch mit Nebeneigenschaften versehen. Die Zergliederung solcher Bewegungen in ihre

einzelnen Bestandtheile ist, besonders für den Ungeübten, sehr schwierig, und dies ist eine der Hauptursachen, warum die schriftliche Mittheilung der Tänze bisher so unvollkommen gelang.

Beim Schreiben zusammengesetzter Bewegungen ist es oft nothwendig, sowohl die Bewegungen des Stützbeines als auch des Schrittbeines genau anzugeben. Da wo die stenochoreographischen Zeichen nicht genügen, die Stellung oder Bewegung deutlich genug darzustellen, muß die Skizzenschrift oder Figurenzeichnung angewendet werden.

Eintheilung.

§ 355. Die zusammengesetzten Bewegungen können nach ihrer Form, Richtung, Zeiteintheilung u. s. w. verschiedenartig eingetheilt werden. Für den praktischen Unterricht ist es am besten, die gebräuchlichsten zuerst zu erklären.

§ 356. Der Unterschied zwischen zusammengesetzter Bewegung und Schritt besteht darin, daß ein Schritt stets mit einem *dégagé*, einer Uebertragung der Körperlast verbunden sein muß, was bei den zusammengesetzten Bewegungen nicht immer der Fall ist.

Musiksilbe, Tanzsilbe, Schritt — temps, pas.

§ 357. Der Unterschied zwischen *temps* und *pas* ist derselbe wie zwischen Silbe und Wort. Der Schritt ist eine Zusammensetzung von Bewegungen, welche unbedingt ein *dégagé* verlangt, während ein *temps*, eine Schritt silbe nur der Bestandtheil eines Schrittes ist.

§ 358. Das Wort ist ein für sich bestehendes Ganzes, welches eine eigene Bedeutung hat. Ein Schritt ist ebenfalls ein für sich bestehendes Ganzes, welches wechselseitig gemacht werden kann.

§ 359. So wie eine Silbe mit einer einzigen Mundöffnung muß ausgesprochen werden können, so muß auch ein *temps* auf einen einzigen Ton ausführbar sein. So wie eine Silbe aus mehreren Buchstaben, aber nur einem Selbstlaut bestehen kann, so kann auch ein *temps* aus mehreren Bewegungen bestehen, darf aber nie mehr als eine Takt silbe in Anspruch nehmen, ohne ein *dégagé* beizufügen.

Es giebt ein- und mehrsilbige Wörter und ebenso giebt es ein- und mehrzeitige Schritte.

Erklärung verschiedener Tanzausdrücke — Termes de danse.

§ 360. Jedes Gewerbe, jede Wissenschaft oder Kunst hat ihre gewissen technischen Ausdrücke, welche dem Laien oft unbekannt sind und sonderbar vorkommen.

Auch in der Tanzkunst und Choregraphie kommen viele Ausdrücke vor, welche der Fachmann verständlich und zutreffend findet, während sie dem Laien in dieser Kunst nicht gefallen und unverständlich vorkommen.

Die besten termes de danse finden sich in dem Dictionnaire von Noël und Chapfal. Vermuthlich haben A. de St. Léon oder andere gründliche Kenner der Tanzkunst dieselben geliefert. Die Erklärungen folgen hier, weil sie zum Verständniß der bisherigen und folgenden Paragraphen wesentlich beitragen.

§ 361. Temps heißt eigentlich im Deutschen Zeit, und mehrere der neueren Schriftsteller über Tanz- und Turnkunst haben angefangen, das Wort „Zeit“ auch da anzuwenden, wo man bisher das französische Wort temps oder das italienische Wort tempo gebrauchte.

§ 362. Das italienische Wort tempo wird in der deutschen Sprache vorzugsweise nur gebraucht, um den Geschwindigkeitsgrad anzugeben, in welchem ein Musikstück gespielt werden soll, was am genauesten durch den Metronom geschieht, wie § 184 erklärt wurde.

§ 363. Obwohl das Wort „Tanzsilbe“ ungewöhnlich ist, so ist es doch in diesem Werke angenommen worden, sowie noch manches andere neue Wort, weil ein neues System auch neue Benennungen nöthig macht. Man hat in neuester Zeit hunderte von neuen Wörtern für den Turnunterricht erfunden, somit ist man auch für den Tanzunterricht dazu berechtigt.

§ 364. Un temps levé, eine Hebezeit ist eine zusammengesetzte einseitige Bewegung, welche aus dem Heben des einen Beines nebst anderweitiger Beschäftigung des anderen besteht. Diese Bewegung wird gewöhnlich im Auftakte, als Vorbereitung für den folgenden Schritt, gemacht. Ein aufsteigender Strich mit dem Widerhaken oben zeigt die Bewegung auf verkürzte Weise an. Blatt IX. § 364.

§ 365. Un temps baissé, eine Senkzeit ist ein Senken des Schwebebeines, zu welchem eine Taktsilbe verwendet wird. Ein absteigender Strich, mit dem Widerhaken unten, veranschaulicht diese Bewegung. Blatt IX, § 365.

Levé et élevé.

§ 366. Man beachte genau den Unterschied zwischen diesen beiden Wörtern. Levé heißt gehoben, was sich nur auf das Schreitbein beziehen kann, wohingegen élevé erhoben bedeutet und sich auf das Stützbein bezieht.

Hüpfen — sauter.

§ 367. Erhält der Körper durch ein kräftiges und rasches Niederspannen des Vorfußes einen so starken Aufschwung, daß die Füße den Boden verlassen, so ist ein Hupf entstanden, un temps sauté. Wird, während ein Fuß die Körperlast wieder stützend aufnimmt, das andere Bein gehoben, so heißt dies un temps levé-sauté, eine gehüpfte Hebzeit oder eine Hebsilbe.

Unter den zusammengesetzten Bewegungen ist das Hüpfen eine der wichtigsten und wird geschrieben wie Blatt IX, § 367 zeigt.

a. Hupf auf dem rechten Fuß,

b. " " linken

Das Erhebzeichen berührt den Fußboden nicht, wodurch gezeigt werden soll, daß ein Hupf gemacht werden soll.

§ 368. Das Wort „Hupf“ wird zwar selten gebraucht, hat jedoch dieselbe Berechtigung wie Sprung oder Wurf. In den neuen Lehrbüchern über Gymnastik hat es sich schon völlig eingebürgert.

Die vom Hupf fast unzertrennliche Biegung der Kniee macht aus dem Hupfe noch keinen Sprung, weil die Körperlast nicht dadurch von einem Fuß auf den anderen übertragen wird.

Da ein hoher Hupf nicht ohne Kniebiegung ausführbar ist, so kann ein solcher auch geschrieben werden, wie Blatt IX, § 368 zeigt, aber jedenfalls ohne Uebertragungszeichen.

Gehüpfter Schritt — Pas sauté.

§ 369. Wird gleich nach dem Hupf die Körperlast auf den anderen Fuß übertragen, so entsteht ein gehüpfter Schritt. Blatt IX, § 369. Während das Stützbein hüpfte und sich nachdem auf die ganze Sohle niederließ, ging der linke Fuß in einem Bogen vor und übernahm alsdann die Körperlast.

Springen — bondir.

§ 370. Man sagt oft, daß Hüpfen und Springen gleichbedeutend sei, obwohl ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden besteht, auf welchen beim Tanzen geachtet werden muß.

Das Kind hüpfte vor Freude auf einem oder beiden Füßen, bewegt sich aber dabei nicht weit vom Platze weg. Der Turner macht, wenn er über einen Graben setzt, keinen Hupf, sondern einen Sprung. Der Sperling hüpfte über einen Strohalm, der Löwe macht einen gewaltigen Sprung, um seine Beute zu erhaschen.

Da der Sprung mit einer Uebertragung der Körperlast verbunden wird, so ist er keine Schrittsilbe, temps, sondern ein einzeitiger Schritt — un pas.

Sauter, bondir.

§ 371. Hüpfen heißt in der französischen Sprache sauter, springen heißt eigentlich bondir, welches Wort auch von Delille und Blasis im Tanzen angewendet wurde. Viel gebräuchlicher ist jedoch unter den französischen Tanzausdrücken — termes de danse — das Wort jeter, werfen, weil durch den Sprung die Körperlast von einem Fuß auf den anderen geworfen wird.

Sprung — bond, Wurf — jet.

§ 372. Das Wort Sprung bezieht sich auf denjenigen Fuß, welcher den Abstoß giebt, und das Wort Wurf auf denjenigen, welcher die Körperlast aufnimmt. Macht man mit dem rechten Fuß einen Sprung, so entsteht daraus ein Wurf auf den linken, während oder nach welchem der frei gewordene Fuß in irgend eine beliebige Position gebracht werden kann.

§ 373. Da zum Sprung noch außer der Niederspannung des Vorfußes eine kräftige Aniebeugung und Streckung nothwendig wird, so eignet sich für den genannten Schritt folgendes Zeichen: Blatt IX, § 373.

a. Sprung des rechten, b. des linken Fußes.

Das Uebertragungszeichen ist mit dem Erhebungszeichen beinahe vereinigt, um anzuzeigen, daß die Bewegungen augenblicklich auf einander folgen.

Fallen — tomber.

§ 374. Jeder Hupf, Sprung oder Wurf ist nothwendiger Weise mit einem Niederfall verbunden. Derselbe kann auf Sohle, Ballen, Ferse oder Spitze geschehen, aber nur wenn er absichtlich so stark accentuirt ist, daß er hörbar wird, nennt man ihn einen Fall, une chute, und einen mit ihm verbundenen Schritt einen Fallschritt, un pas tombé.

Das choreographische Zeichen richtet sich nach der dem Fall vorhergehenden Bewegung, Blatt IX, § 374.

c. Hupf und Fall auf dem rechten Fuß,

d. " " " " " linken "

e. " " " " " beiden Füßen,

f. Sprung mit dem rechten und Fall auf den linken Fuß,

g. " " " " " linken " " rechten Fuß.

§ 375. Pliéments, Biegungen sind einfache Bewegungen. Un temps plié, eine Biegezeit ist die Biegung des einen Beines nebst gleichzeitiger Beschäftigung des andern, während der Dauer

einer Musiksilbe, ohne Uebertragung der Körperlast von einem Fuß auf den andern. Blatt IX, § 375. Während der Biegung des rechten Beines gleitet der linke Fuß auf dem Ballen rückwärts in die 4. Position. Das Stützfußzeichen steht auf der Bodenlinie, das andere Zeichen über derselben.

Tensions, — Streckungen — sind einfache Bewegungen, die im § 119 erklärt wurden.

§ 376. Elevations, Erhebungen sind einfache Bewegungen, welche schon § 121 erklärt wurden. Un temps élevé, eine Erhebzeit, ist eine Erhebung auf dem Stützfuß, mit gleichzeitiger, anderweitiger Beschäftigung des Schreitbeines. Während der rechte Fuß den Körper erhebt, geht der linke vor in die halbhohe 4. Schwebeposition. Blatt IX, § 376.

§ 377. Abaissements, Niederlassungen sind einfache Bewegungen, welche § 123 beschrieben worden sind.

§ 378. Un temps abaissé, eine Niederlasszeit ist eine aus Niederlassen auf den Stützfuß nebst anderer Beschäftigung des Schreitbeines zusammengesetzte Bewegung, ohne dégagement.

Während des Niederlassens auf den linken Stützfuß senkt sich das rechte Bein und stellt sich in die hintere 5. Position: Blatt IX, § 378.

§ 379. Une levée, eine Hebung ist eine einfache Bewegung, über welche im § 124 das Nöthige gesagt wurde.

§ 380. Un temps levé, eine Hebzeit ist eine einzeitige zusammengesetzte Bewegung, welche schon § 364 erklärt wurde.

§ 381. Une baisse, eine Senkung ist eine einfache Bewegung, die § 125 erklärt wurde.

§ 382. Un temps baissé, eine Senkzeit ist ein Senken des Schwebbeines nebst gleichzeitiger Beschäftigung des Stützbeines, ohne Uebertragung der Körperlast, Blatt IX, § 382. a. Temps baissé, b. Temps abaissé.

§ 383. Um Verwechslungen zwischen ähnlichen Zeichen zu vermeiden, muß das für die verlangte Bewegung bestimmte Zeichen mit fetten Strichen gezeichnet werden. Das Sohlenzeichen in den obigen Zeichen kann auch weggelassen werden, ohne daß Undeutlichkeit entsteht.

§ 384. Ruer, ausschlagen heißt das Bein kräftig in eine offene Position schleudern, und deshalb müßten Ausschlagungen ruements genannt werden. Dieses Wort wird jedoch gewöhnlich nur in Bezug auf Pferde angewendet. Un ruement, eine Ausschlagung unterscheidet sich vom battement, Anschlagung dadurch, daß der Accent auf der Führung des Beines in eine offene Position liegt, während das Wort battement sich auf den accentuirten Anschlag des Fußes an das Stützbein bezieht.

§ 385. „*Marqiren, marquer les pas ou temps etc.*, heißt „Tanzsilben oder Schritte, mit genauer Beobachtung des Taktes und der Accente in fester und sicherer Ausführung auf den Boden zu zeichnen, ohne sich vom Boden aufzuschwingen, und dabei alle Verzierungen, namentlich Battirungen unausgeführt zu lassen und nur „leicht anzudeuten“ (Klemm). Es wird gewöhnlich gebraucht bei der Wiederholung solcher Tänze, von denen man der Schrittausführung schon sicher zu sein glaubt und nur die Figuren dem Gedächtniß einzuprägen beabsichtigt.

Terre à terre.

§ 386. „Unter diesem Ausdruck versteht man das fließende „Tänzen mit kleinen Schrittbewegungen, die in der Regel aneinander gebunden sind und über den Boden sanft hingleiten.“ (Mus. legato). (Klemm.)

§ 387. „*Equilibre* heißt Gleichgewicht der ganzen Körpergestalt, erzielt durch regelrechte, anmuthige Haltung des Oberkörpers „und bewahrt durch dessen Unabhängigkeit von den Füßen, in harmonisch zusammen wirkender Darstellung.“ (Klemm.)

§ 388. „*Aplomb* bedeutet die vollkommene Sicherheit im Auf- und Zurückfall, als Folge der lothrechten Haltung des Oberkörpers „und der kunstgemäßen Stellung der Füße. Durch den Aplomb „wird dem Tanze jene Bestimmtheit und Nettigkeit verliehen, die „als ein Zeugniß unfehlbaren Gelingens jeder, wenn auch noch so „kunstreich und überraschend entwickelten Fußbewegung erscheint, und „deshalb auf den Zuschauer einen wohlgefälligen und behaglichen „Eindruck macht. In der Musik heißt Aplomb der sichere Anschlag „des Pianisten, die unfehlbare Handhabung der Instrumente.“ (Klemm.)

Grazie. Anmuth.

§ 389. *Grazie* ist das Ideal reiner, höchster Schönheit der Bewegung, die sich in der Menschengestalt verkündigt, der zauberische Reiz, der jedes Auge allmächtig fesselt. *Grazie* ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjecte hervorgebracht wird. Leicht und ungezwungen, unbewußt ihres Reizes und ohne das Streben zu gefallen, kommt die natürliche *Grazie* zur Erscheinung. Ein Ueberschreiten des leichten und freien Maßes der Natur führt zur Affectation, zur widrigen Künstelei, zur gezierten Grimasse. *Grazie* muß jederzeit Natur, d. i. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und die Person selbst darf nie so aussehen, als wenn sie um ihre Anmuth wüßte. (Schiller.)

Es giebt Personen, die soviel natürliche Grazie besitzen, daß der Tanzlehrer ihnen in dieser Hinsicht nichts mehr lehren, aber viel von ihnen absehen kann. Dies sind jedoch seltene Ausnahmen. Den meisten kann der sachverständige Tanzlehrer zu Hilfe kommen, indem er ihnen die Herrschaft über ihren Körper verschafft und die Hindernisse wegräumt, welche die Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegen setzen.

Dies soll das Hauptziel des Tanzunterrichts sein.

Zehnte Abtheilung.

Schritte — Pas.

§ 390. Unter Schreiten versteht man in der Volkssprache ein geregeltes Gehen. Ein regelmäßiger Schritt vorwärts geht aus der hintern vierten in die vordere vierte Position. Somit gehören zu einem Schritte eine Anfangs-, eine Schlußposition und eine Bewegung, durch die der Uebergang aus einer Position in die andere bewerkstelligt wird. Das Uebertragen der Körperlast folgt der Bewegung der Beine und kann nicht von derselben getrennt werden, denn wenn man z. B. sagt: dieser Soldat hat zwei Schritte gemacht, so wird es Niemanden einfallen, das dazwischen stattgefundene Uebertragen vom Schritte trennen zu wollen.

§ 391. Da nun jeder Schritt aus einem Positionswechsel und einer Uebertragung besteht, so sind bei jedem Schritte auch beide Beine mehr oder weniger beschäftigt. Diese Beschäftigungen können aus einfachen oder zusammengesetzten Bewegungen bestehen und finden sich zum Theil so von selbst, daß sie keiner besondern Angabe bedürfen; manchmal jedoch müssen auch die einfachen Bewegungen, die Zeit ihrer Ausführung, ja sogar die Positionen, durch welche der Schritt geht genau angezeigt werden, damit man ihn von ähnlichen Schritten bestimmt unterscheiden könne.

§ 392. Jeder Schritt wird, außer ebengenannten absoluten Bedingungen, auch noch von gewissen nothwendigen Eigenschaften begleitet, und nicht selten werden ihm noch Nebeneigenschaften beigelegt. Nothwendige Eigenschaften sind: Größe, Richtung und Zeitbedarf, denn ohne sie ist kein Schritt denkbar. In Hinsicht seiner Größe ist ein Schritt entweder: ganz, halb, viertel u. s. w.; klein, mittel oder groß; natürlich, verkürzt oder verlängert.

Richtung.

§ 393. Jeder Schritt ist entweder ein Platzschritt, oder er ist ein gerad- oder krummliniger Vor-, Rück-, Seiten- oder Schrägschritt. Die Seitenschritte gehen entweder rechts oder links, sind über- oder untergekreuzt und die Schrägschritte können rechts vor- oder zurück-, über- oder untergekreuzt und eben so links gemacht werden.

Zeitbedarf.

§. 394. Die Schritte sind entweder ein- oder mehrzeitig, können in einem langsamen, gedehnten, mäßigen, schnellen oder sehr schnellen Tempo ausgeführt werden.

Erklärung der nothwendigen Eigenschaften.

§ 395. Ganz ist ein regelmäßiger Marschschritt, wenn er, z. B. aus der vierten Position hinten in die vierte Position vorwärts geht.

Demzufolge ist der erste Schritt des Soldaten von der Ruhe aus nur ein halber, und ebenso sein letzter, welcher von der vierten hinten nur bis in die erste geht; alle übrigen sind ganze Schritte, wie die Ueb. 48, Seite 16 der Notenbeispiele zeigt.

Marche militairique. Militairmarsch. M. M. 80 bis 120 = ♩

§ 396. Erklärung der choreographischen Zeichen. Blatt IX, § 396.

Der Schlüssel zeigt an, daß vorwärts marschirt werden soll. Die Vorbereitungsstellung ist die 1. Position.

Im Auftakt wird der linke Fuß gehoben und mit der Uebertragung angefangen; bei der ersten Note des vollen Taktes wird der linke Fuß niedergestellt und die Uebertragung vollendet, wodurch der rechte Fuß in die hintere, vierte Position gelangt. Noch während der ersten Taktsilbe wird der rechte Fuß vorgetragen und bei der ersten Note der zweiten Taktsilbe niedergestellt. Die Tanzschriftzeichen sind nur für den Auftakt, den ersten Musiktakt und den Schluß angeschrieben worden, in den übrigen Takten steht nur das musikalische Wiederholungszeichen.

§ 397. Mit den Schritten seitwärts verhält es sich auf ähnliche Weise. Ein aus der zweiten Position an der ersten vorbeigehender Schritt bis in die fünfte ist ein ganzer, geht er aber nur bis in die erste, so ist er ein halber, und reicht er bis in die dritte, so ist er ein dreiviertel Schritt. Uberschreitet er die fünfte Position, so wird ein großer oder verlängerter Schritt aus ihm.

Anmerkung. Man erinnere sich dabei an den Unterschied zwischen temps und pas. Wird die Bewegung z. B. von der 2. oder 4. Position bis in die erste gemacht ohne dégagé, so ist sie nur eine Schritt- oder Takt- silbe, wird aber die Uebertragung beigelegt, so entsteht ein halber Schritt.

Klein, mittel, groß.

§ 398. Wir haben schon bei der Erklärung der Positionen § 14 gesehen, daß die eigene Fußlänge das richtige Maß für eine offene Position ist. Besteht demnach ein ganzer Schritt aus dem Uebergang, aus einer offenen Position in eine offene, so findet sich das Resultat von zwei Fußlängen von selbst. Man darf dabei jedoch nicht vergessen, daß diese Länge nur beim Tänzer als Norm angenommen werden kann, weil er die Füße ganz auswärts halten soll. Stehen die Füße weniger auswärts, oder gar parallel, d. h. gerade vorwärts, so werden die Schritte länger, weil der Schwerpunkt während des Uebertragens und gleichzeitigen Vortragens des schwebenden Fußes von der Ferse zur Spitze des stützenden geht und die Entfernung in der offenen Position vom Schwerpunkt des einen zur Ferse des andern berechnet wird. Ein mit gerade vorwärts gehaltenen Füßen gemachter Schritt wird demnach beinahe drei Fuß lang, und ein mit halb auswärts gehaltenen Füßen gemachter Schritt wird beinahe $2\frac{1}{2}$ Fußlängen betragen. Ein mittlerer, regelrechter Tanzschritt soll demnach zwei Fußlängen der tanzenden Person betragen; überschreitet er diese Grenze, so ist er ein großer, erreicht er sie nicht, so ist er ein kleiner Schritt. Das Blatt IX, § 398 zeigt: a. die Parallel-, b. die Halbauswärts-, c. die Ganzauswärtsstellung.

Verkürzte und verlängerte Schritte.

§ 399. Der Componist eines Tanzes bestimmt nach Umständen mittlere, kleine oder große Schritte, welche von den ausübenden Personen vorschriftsmäßig gemacht werden sollen. Diese können aber durch die Verhältnisse genöthigt werden, die Schritte größer oder kleiner zu machen. Man denke sich z. B. eine kleine Dame, die mit einem sehr langbeinigen Herrn tanzt. Zweifelsohne wird die Dame ihre Schritte verlängern und der Herr die seinigen verkürzen, weil sie sonst nicht mit einander überein kommen würden.

Einfache und zusammengesetzte Schritte.

§ 400. Eine einfache Bewegung kann nicht weiter zergliedert werden, aber ein einfacher Schritt kann aus einigen Grundbewegungen bestehen, kann ein- oder mehrzeitig sein, kann mit verschiedenen Nebeneigenschaften verbunden erscheinen, aber er darf nicht in zwei oder mehrere einfache Schritte auflösbar sein.

Ein zusammengesetzter Schritt wird demnach nur durch die Verbindung einfacher Schritte mit einander hergestellt.

Richtung der Schritte.

§ 401. **Platzschritte.** Nicht jeder Schritt fordert eine Fortbewegung vom Standplatze, aber jeder Schritt verlangt einen Positionswechsel und eine Uebertragung der Körperlast. So z. B. macht manchmal selbst der Soldat Platzschritte, wie viel mehr muß das im Tanze vorkommen, wo die Bedeutung des Wortes Schritt viel ausgedehnter ist.

Gerad- oder krummlinige Schritte.

§ 402. Wird die verlangte Richtung ohne Umweg erreicht, so entsteht ein geradliniger Schritt, wie z. B. der Marschschritt, welcher in gerader Linie aus der hintern vierten Position vorwärts in die vierte geht. Wird hingegen das Ziel des Schrittes auf einer Kreis-, Wellen- oder Schlangenlinie erreicht, so ist der Schritt krummlinig gewesen.

Ein- oder mehrzeitige Schritte.

§ 403. Was unter Zeit oder temps zu verstehen ist, wurde schon in verschiedenen Paragraphen erklärt und wiederholt. Wenn nun von einzeitigen Schritten die Rede ist, so ist darunter zu verstehen, daß der ganze Schritt, die Uebertragung inbegriffen, nicht mehr als eine Musiksilbe verlange. Einsilbige Schritte sind mit einsilbigen Wörtern zu vergleichen.

Schnelligkeitsmaß — tempo.

§ 404. Gemäßigt ist ein Schnelligkeitsgrad, wenn er weder schnell noch langsam ist. Der gemäßigte Grad liegt in der Natur unsres Körperbaues. Schnelle Schritte erfordern eine gewisse Hast und sind anstrengender als die gemäßigten. Langsame Schritte verlangen eine absichtliche Zurückhaltung, während der ganzen Dauer des Schrittes und gedehnte Schritte verlangen ungewöhnliches Aushalten jedes einzelnen Schrittheiles. Beide, langsame und gedehnte Schritte sind gewöhnlich ermüdender als gemäßigte, weil man dem natürlichen Drange Gewalt anthun muß.

§ 405. Der Schnelligkeitsgrad wird seit Erfindung des Metronoms selten mehr durch Worte, sondern meistens durch das Metronomzeichen angegeben. Die in diesem Werke angegebenen Metronomangaben sind, besonders bei den Gesellschaftstänzen, für den gemäßigten Schnelligkeitsgrad gesucht worden.

Die Auffindung des gemäßigten Grades ist mitunter ziemlich schwierig, jedoch kann man sich von folgenden Grundsätzen leiten lassen.

§ 406. Der gewöhnliche Gang eines Menschen stimmt mit feinen Fußschlägen ziemlich genau überein. Junge Personen gehen schneller als alte, Sanguiniker schneller als Pfligmatiker, Vergnügte rascher als Traurige. In gleichem Verhältniß steht es mit ihrem Puls.

§ 407. Natürlicherweise hat dieses Naturgesetz auch auf den Tanz Einfluß, und da im Salontanze selbstverständlich Fröhlichkeit herrschen soll, so muß auch das gemäßigte Tanztempo schneller sein als das gewöhnliche Gangtempo. Beim theatralischen Tanze richtet sich der Schnelligkeitsgrad nach dem Charakter, welcher ausgedrückt werden soll.

§ 408. Nach allen bisherigen Erläuterungen ist demnach anzunehmen, daß die Schritte einer etwa dreißigjährigen, von keiner besondern Gemüthsstimmung aufgeregten Person so ziemlich den gemäßigten Schnelligkeitsgrad angeben.

Große Schritte verlangen selbstverständlich mehr Zeit als kleine, und gehüpfte, wie z. B. die Polkaschritte mehr Zeit als die gleitenden Galoppsschritte, weil der Hupf an und für sich schon eine gewisse Zeit erfordert.

Nebeneigenschaften.

§ 409. Zeigt der Namen des Schrittes nicht an, daß er gestrichen, geschleift oder dergleichen wird, so ist er ein getragener Schritt, d. h. er geht über in die andere Position ohne auf dem Boden hinzugleiten.

Wird der Schritt weder gestreckt noch gebogen genannt, so giebt die Bewegung des gewöhnlichen Gangschrittes die Norm an, nämlich ein ganz ungezwungenes, leichtes Biegen und Strecken des ganzen Beines, so wie es sich von selbst findet.

§ 410. Eine Nebeneigenschaft muß von dem Schritte getrennt werden können, ohne daß er aufhört Schritt zu sein. Die Nebeneigenschaften bezeichnen entweder etwas an den Bewegungen oder an den Positionen, aus welchen der Schritt besteht.

Bedeutung des Wortes Pas.

§ 411. In der Tanzkunst hat das Wort Pas eine viel ausgedehntere Bedeutung als im gewöhnlichen gesellschaftlichen Umgange. Das deutsche Wort Schritt bedeutet auch beim Tanzen nie mehr als den bisher erklärten Begriff, nämlich den einfachen oder zusammengesetzten Positionswechsel nebst Uebertragung der Körperlast, aber das französische Wort Pas hat eine viel ausgedehntere Bedeutung. Es kann einen ganzen Schautanz von einer oder mehreren Personen bedeuten, z. B. Pas seul, Solopas, pas de deux, pas de trois, ja sogar Chortänze können darunter gemeint sein, z. B. Pas de fleurs, pas de Soldats, pas de manteaux etc.

Schrittnamen.

§ 412. Jeder Schritt hat seinen Namen, der meistens theils französischer Abstammung ist und durch die Bedeutung des Wortes erklärbar sein soll. Im Laufe der Zeit aber, und besonders durch unrichtige Uebersetzung und Anwendung des Wortes außerhalb Frankreichs, hat sich eine so große Verwechslung und ein so falscher Gebrauch dieser Benennungen eingeschlichen, daß es manchmal außerordentlich schwierig wird, die Meinung desjenigen zu verstehen, welcher das Wort anwendet. Das Verständniß aller bisher erschienenen Werke über Tanzkunst wird durch diesen Uebelstand sehr erschwert.

§ 413. Es giebt keinen andern Ausweg, als sich von der buchstäblichen Bedeutung des Wortes leiten zu lassen.

Abhilfe kann nur geschaffen werden durch die Herausgabe eines von der deutschen und der französischen Akademie der Tanzkunst angenommenen Tanz-Wörterbuches.

§ 414. In der französischen Sprache wird das Wort *pas* sehr oft weggelassen, weil es durch den unbestimmten Artikel „un“ entbehrlich wird. Wenn man daher sagt: *faites un glissé, deux tortillés, un jeté et un assemblé etc.*, so sind stets Schritte oder Schritt silben darunter zu verstehen.

Im Deutschen kommt das Wort Schritt häufiger vor, denn man kann nicht sagen: machen Sie einen Begleiteten, u. dgl. sondern einen Gleitschritt u. dgl. Gebraucht man hingegen auch in der deutschen Sprache den französischen Namen des Schrittes, so sagt man auch: ein Glisse, ein Tortille, ein Coupe u. dgl.

Anmerkung. Diejenigen, welche dieses Buch zum ersten Mal lesen und sich mit dem in ihm enthaltenen Tanzschreibesystem bekannt machen, müssen sich vorstehenden Satz recht einprägen, weil sonst sinnentstellende Verwechslungen eintreten.

§ 415. Wird das Mittel- oder Eigenschaftswort *glissé, plié, tourné* u. dgl. durch den Artikel zum Hauptwort gemacht, so bedeutet es den entsprechenden Schritt, zu dem stets eine Uebersetzung gehört.

§ 416. Um für einen Schritt den richtigen Namen zu finden, muß man außer seinen nothwendigen Eigenschaften auch noch genau untersuchen: 1) Welche Eigenschaften die Bewegungen des Schreitbeines begleiten und welche ihnen folgen. 2) Welche Bewegungen das Stützbein macht, während das andere schreitet.

Gehschritt — Pas allé.

§ 417. Diesen Schritt nennt man gewöhnlich *pas marché*. Zwischen gehen und marschiren besteht jedoch ein großer Unterschied.

Gehen heißt sich ganz ungezwungen fortbewegen, wohingegen marschiren ein taftgeregeltes, gestrecktes Fortschreiten bezeichnet. Der

Gehende läßt seine Arme natürlich hängen und schwanken, wogegen der Marschirende sie in irgend einer vorgeschriebenen Weise trägt und bewegt. Im Gang wird der schreitende Fuß niedergestellt, um die schon vorsinkende Körperlast sanft aufzunehmen, im Marsche stellt man den schreitenden Fuß zuerst mit der Spitze auf und läßt alsdann den Schwerpunkt auf ihn übergleiten.

§ 418. Um sich einen anmuthigen, sichern, leichten Gang anzueignen, halte man sich schön gerade, wie Fig. 1 zeigt, stelle den schreitenden Fuß ohne gewaltsames Strecken und auswärts Drehen horizontal auf. Zum gewöhnlichen Gang ist die Stellung im rechten Winkel (wie § 398 b. gezeigt wurde), vollkommen auswärts genug. Werden die Füße noch weiter auswärts gedreht, so verliert der Gang an Schönheit und erscheint geziert. Ebenso verlange man von dem gewöhnlich gehenden Schüler nicht, daß er den Boden zuerst mit der äußersten Fußspitze berühre, denn so eine Gangart kann nicht fortdauernd beibehalten werden, ist affectirt, und macht die Person lächerlich. Die Kniee biege man nur so viel als zum ungezwungenen Vorschreiten nöthig ist.

§ 419. Der einfache Gang vorwärts sei geradlinig, d. h. man schreite aus der hintern, vierten Position vorwärts bis in die vierte ohne die Beine zu kreuzen, was geschieht, wenn man künstlich auf den Fußspitzen einhertrippelt; man trete aber auch nicht plump auf, oder hacke gleichsam mit den Fersen in den Boden, denn so ein Gang verräth völlige Unaufmerksamkeit auf sein Aeußeres.

§ 420. Auch der Geschwindigkeitsgrad des Ganges verdient Aufmerksamkeit. Schon im § 406 wurde gesagt, daß der Gang eines Menschen ziemlich genau mit seinen Pulschlägen übereinstimmt. Da sich bei erwachsenen, jungen Leuten in der Minute etwa 80 Pulschläge ergeben, so ist dies auch das natürliche Tempo für ihren Gang, und somit kann man in einer Quadrille wohl 90 bis 100 Schritte in der Minute gestatten, aber ein schnelleres Tempo nöthigt zu einer ungefälligen Hast.

Geht ein einzelner Mensch auf der Straße langsamer als 80 Schritte in der Minute, so zeigt er dadurch entweder Ermattung oder Gemächlichkeit, geht er schneller als 120, so zeigt er große Eile. Beides kann zuweilen vorkommen, sollte aber nie zur Gewohnheit werden. Auf Spaziergängen, im vertraulichen Gespräche u. dgl. wird natürlich ein langsameres Tempo angenommen.

Armbewegung beim Gang.

§ 421. Naturgemäß bewegen sich die Arme den Beinen entgegengesetzt, d. h. der linke Arm geht parallel mit dem rechten Beine und der rechte Arm mit dem linken Bein. Dies ist die

natürliche Opposition, wie § 289 erklärt wurde. Man lasse den Armen ihre freie Bewegung, die bei guter Körperhaltung nicht zu groß werden wird.

Die Finger lasse man leicht halbgerundet; streckt man sie, so sieht es steif aus, ballt man die Fäuste, so giebt man sich das Aussehen eines Bornigen, stellt man die Hände auf die Hüften, so sieht es aus als wüßte man nicht wohin man die Hände thun solle, und stemmt man die Fäuste in die Seite, so hat man das Aussehen eines anmaßenden Menschen.

§ 422. Um die Schüler an einen schönen Gang zu gewöhnen, lasse man sie öfters in Reihen einzeln oder paarweise nach der Musik gehen, und dabei, je nach Raum und Umständen, Kreise, Vierecke, Schlangelinien u. dgl. Figuren beschreiben. Für ungeübte Schüler lasse man dazu eine leicht verständliche Polka oder einen Marsch, für geübtere eine Polonaise spielen, weil die Accentuirung des $\frac{2}{4}$ oder $\frac{1}{4}$ Taktes leichter in's Gehör fällt als diejenige des $\frac{3}{4}$ Taktes.

Bei diesen Gangübungen ziehe man auch die Größe seiner Schüler in Betracht und lasse sie nicht von Kindern und Erwachsenen in einer Reihe machen, weil sonst die Kinder ihre Schritte gewaltsam verlängern und die Erwachsenen verkürzen müssen.

Marschschritt — Pas marché.

§ 423. Den Unterschied zwischen gehen und marschiren haben wir schon § 417 kennen gelernt. Das Wort marschiren faßt den Begriff eines militärisch geordneten Ganges in sich. Die Körperhaltung ist bestimmter, die Beine sind gestreckter, das Tempo ist genauer bestimmt.

Der pas ordinaire, Feldschritt, verlangt 112 bis 116 Schritte in der Minute, der pas accelleré, Geschwindschritt, 144 und der jetzt außer Gebrauch gekommene Paradeschritt etwa 70 in der Minute.

§ 424. Für Knaben und junge Männer ist das langsame Marschiren eine höchst empfehlenswerthe Uebung, aber auch für Mädchen hat sie ihren Nutzen. Das Tempo von M. M. 72 ist sehr geeignet, dasjenige von M. M. 60 verlangt schon geübtere Schüler und je langsamer das Tempo genommen wird, desto schwieriger wird die Uebung.

Die Beine lasse man in die Halbhöhe heben (§ 67). Zwei kurze Hilfslinien über den Tragzeichen zeigen die halbe Höhe an.

§ 425. Es ist allgemein angenommen, den Marsch mit dem linken Fuß anzufangen und deshalb muß der Lehrer das Commandowort: „Vorwärts“ langsam, das Wort: „Marsch“ aber rasch, bestimmt

und mit einer accentuirten Note aussprechen, damit der linke Fuß sogleich mit der unaccentuirten Note gehoben werden könne, um ihn mit der ersten accentuirten Note des Taktes niederzustellen.

Der Schrittwechsel. Blatt XI, § 426.

§ 426. Sehr wichtig ist bei den Marschübungen der Gleichschritt, d. h. das gleichzeitige Ausschreiten aller Marschirenden mit dem gleichen Fuße, weil die Uebung sonst sehr schlecht aussieht und die Schüler einander stoßen und stören. Hat sich Jemand verfehlt, so muß er den Schritt wechseln, was auf folgende Art zu lernen ist.

Angenommen der linke Fuß sei soeben mit der accentuirten Note niedergetreten. Anstatt nun den rechten Fuß vorwärts in die 4. Position zu tragen, mache man nur einen halben Schritt und stelle ihn in der ersten, nach Umständen in der dritten hinten nieder und mache die zweite Hälfte des Schrittes mit dem linken Fuß.

§ 427. Aber auch der Rhythmus muß diesen Bewegungen entsprechen, wenn ein Schrittwechsel stattfinden soll. Als Uebung kann man den Schrittwechsel öfters hinter einander machen lassen, in bestimmten Zeitabschnitten, z. B.

49. Uebung. Schrittwechsel — *Changement de pied.*

Seite 16. M. M. 72 bis 100 = ♩

Anmerkung. Bei der 49. Uebung wird zum Schrittwechsel die 3. Position angewendet, weil sie deutlicher erscheint als die erste.

§ 428. Diejenigen, welche ein so richtiges Gehör oder Taktgefühl haben, und soviel musikalische Bildung, daß sie aus der Melodie entnehmen können, mit welcher Note der Takt anfängt, brauchen nur mit der Musik bis auf vier zu zählen, um bei der ersten Note des Taktes den linken Fuß niederzustellen, die Andern müssen sich nach dem Offizier richten.

Das Abkürzungszeichen für den Schrittwechsel steht Blatt XI, § 428.

Reihenfolge der Schritte beim Unterricht.

§ 429. Daß dieselbe stufenweise vom Leichten zum Schwierigen, von den einfachen Schritten zu den complicirten führen soll, damit ist wohl jeder Lehrer einverstanden, und dennoch stimmen selten Lehrer oder Lehrbücher in der Anwendung einer gewissen Reihenfolge mit einander überein, aber alle behaupten, daß ihre Methode die richtige sei und wünschen, daß die andern Lehrer dieselbe befolgen möchten.

Da dies jedoch unmöglich ist, so haben die gegenwärtigen Vorsteher der Akademie der deutschen Tanzlehre eine Reihenfolge der Tanzschritte beibehalten, wie sie von den berühmten Ballet-

meistern Taglioni, Rauchery und ihren besten Schülern stets beobachtet wurde.

Diese Reihenfolge in den sogenannten Schulschritten hat sich auch für Ballettschulen und höhere Unterrichtsanstalten ganz vorzüglich bewährt, beim Unterricht an solche Personen aber, welche nur die üblichen Gesellschaftstänze erlernen wollen, und in einer möglichst kurzen Zeit, kann die Reihenfolge, wie sie in der Grammatik angegeben ist, nicht so vollständig durchgeführt werden, wie in Anstalten, wo der Unterricht auf mehrere Jahre berechnet ist, und es muß dem Lehrer überlassen bleiben eine Auswahl der Vorübungen und Tanzschritte zu treffen, wie sie den Fähigkeiten seiner Schüler, dem Ziele, welches sie erreichen wollen, entspricht und durch die zu Gebot stehende Zeit ermöglicht wird.

Erhebschritte — Pas élevés.

§ 430. Was erheben heißt, wurde schon § 121 erklärt. Die Benennung Erhebschritt zeigt an, daß man sich bei jedem Schritte zu erheben habe, wodurch eine gewisse Elastizität in den Schritt kommt, welche dem Tanze ungemein viel Anmuth verleiht.

Demnach ist jeder Schritt, welchem man dieses Erheben beifügt, ein Erhebschritt, der übrigens mit noch vielen andern Eigenschaften verbunden sein kann, und denselben entsprechend benannt wird.

§ 431. Der Unterschied zwischen Erhebgang und Spitzengang besteht darin, daß man bei letzterm fortwährend auf den Fußspitzen erhoben bleibt, während bei Ersterm nach jedem Schritte ein Niederlassen stattfindet.

§ 432. Zwischen Erhebgang und Hüpfengang ist der Unterschied noch bedeutender. Das Erheben ist eine sanfte Bewegung, welche nur durch das Niederspannen der Fußbiege hervorgebracht wird; das Hüpfen ist eine abgestoßene Bewegung, zu welcher auch eine Aniebiegung und kräftige Streckung erforderlich ist, durch die der Aufschwung in die Luft erfolgt.

§ 433. Geradlinige Erhebschritte gehen in die 2. oder 4. Position, gekreuzte in die 3., 5. oder eine entsprechende Zwischenposition.

Wenige Ausnahmen abgerechnet, fällt das Erheben auf eine leichte Note, das Niederlassen auf eine accentuirte.

Alle Erhebschritte müssen, nachdem sie in getragenen Schritten geübt wurden, auch gleitend ausgeführt werden, was durch das Gleitzichen anzuzeigen ist, wobei in der Benennung der richtige Unterschied beobachtet werden muß.

50. Uebung. Erhebschritte — Pas élevés. Schreibart
Blatt XI, § 433.

Seite 17. M. M. 54 = ♩

Bei der Wiederholung des achttaktigen Musikstückes soll jede Übung in entgegengesetzter Richtung ausgeführt werden, wie es der Schlüssel anzeigt.


Der Erhebmarsch — Pas marchés élevés.

§ 434. Die Bedeutung des Wortes giebt den Unterschied im Schritte an. Die Beine sind gestreckter, die Haltung ist fester, das ganze Aeußere scheint strenger gehalten zu sein. Ein wesentliches Unterscheidungszeichen ist der Augenblick des Uebertragens.

Im Erhebgang wird der schreitende Fuß niedergestellt, um die schon vorfinkende Körperlast aufzunehmen, im Erhebmarsch stellt man den schreitenden Fuß erst mit der Spitze auf, und überträgt alsdann die Körperlast auf ihn. Der Erhebgang eignet sich für gemüthliche Tänze und muntere Melodien, der Erhebmarsch für langsame, majestätisch vorzutragende Compositionen.

Der Erhebgang verlangt kleine, der Erhebmarsch große Schritte und gehobene Positionen.

51. Übung. Blatt XI, § 434.


Seite 17. M. M. 60 = 

Der Spitzengang — Les pas sur les pointes.

§ 435. Es ist schon früher gesagt worden, daß die Benennung Spitzengang das schon Erhobensein bedeutet. In dieser Stellung werden die Schritte kleiner als in den Ballen- oder Sohlenstellungen.

§ 436. Man nennt diese Schritte auch pas emboîtés, eingeschachtelte Schritte, wenn dieselben so klein sind, daß sie durch keine offene Position gehen.

52. Übung. Petits pas sur les pointes ou pas emboîtés.

Seite 18. M. M. 72 =  und langsamer und schneller.

Kleine Spitzenschritte. Blatt XI, § 436.

Die ausführliche und abgekürzte Schreibart dieser Schrittgattung ist nach allen bisherigen Beispielen leicht zu verstehen. Die Ziffer unter der Bodenlinie zeigt stets den vorn, der Punkt den hinten stehenden Fuß an.

53. Übung. Seite 18. Rhythmus wechselnder Spitzengang. Der besondere Zweck dieser Übung ist die Aufmerksamkeit der Schüler auf den Rhythmus zu lenken, damit sie lernen ihre Bewegungen den Notenfiguren anzupassen. Dieser wichtigen Sache schenken die Wenigsten die gebührende Aufmerksamkeit.

Die Lauffschritte — Les pas de course.

§ 437. Der Unterschied zwischen gehen und marschiren wurde im § 417 erklärt. Das Laufen unterscheidet sich vom Gehen dadurch, daß ein Fuß stets in der Schwebelage ist. Während die Körperlast so zu sagen auf einen Fuß fällt, hebt sich der andere in die Luft.

Ungeachtet das Laufen gewöhnlich schneller ausgeführt wird als das Gehen, so ist doch der Geschwindigkeitsgrad nicht das Unterscheidungszeichen. Der schnell Gehende macht seine Schritte in schnellerem Tempo und kommt rascher vorwärts, als der langsam Laufende, aber selbst im schnellsten Gange berühren bei jedem Schritte, während eines Augenblickes, beide Füße den Boden, was selbst beim langsamsten Laufe nicht der Fall ist.

Das Laufen kann auf den Sohlen, Ballen, Spitzen oder Fersen ausgeführt werden, nach vor-, rück- und seitwärts.

§ 438. Das Sohlenlaufen bringt durch das Vorlegen des Oberkörpers größere Schritte hervor als das Gehen, ist meistens von einem gewissen Kniebiegen begleitet, sieht als Tanzübung plump aus und wird in Nationaltänzen und komischen Szenen nur angewendet, um Sitten und Gebräuche der niederen Volksklassen darzustellen.

§ 439. Das Ballenlaufen zeigt schon mehr Unmuth, die Beine können dabei nicht anders als besser gestreckt gehalten werden, die Körperhaltung muß gerade sein, und diese Schritte finden im Tanze vielfache Anwendung. Meistens werden sie klein und gekreuzt gemacht, sowohl vor- und rückwärts, als auch seitwärts.

§ 440. Das Spitzenlaufen wird in den seriösen Tänzen oft gebraucht, kommt aber selten anders vor, als mit sehr kleinen Schritten und in sehr schnellem Tempo.

§ 441. Das Fersenlaufen wird nur in sehr kurzen Schritten, in einigen Nationaltänzen, wie Matelot u. dgl. angewendet.

§ 442. Als gymnastische Übung ist das Laufen von großer Wichtigkeit und sehr genau geregelt. Für den Dauerlauf können 150, für den Schnelllauf 210 Schritte in der Minute angenommen werden.

Die Figuren 118 und 119 zeigen die Lauffstellungen.

§ 443. Das für Laufen gewählte Schriftzeichen ist eine geschlängelte Linie. Blatt XI, § 443.

Steht das Zeichen auf der Linie, ohne andere Nebenzeichen oder mit einem wagerechten Striche unter der Bodenlinie, so bedeutet es Sohlenlaufen, mit einem Komma darunter bedeutet es Ballenlaufen, mit einem kleinen Ringe, Spitzenlaufen, mit einem umgekehrten Komma, Fersenlaufen.

§ 444. Große Schritte werden durch ein großes, mittlere durch ein mittelgroßes und kleine durch ein kleines Laufzeichen an-

gezeigt. Die Größe dieser Zeichen wird durch die Größe der Positionszeichen bestimmt.

§ 445. Um zu wissen, auf welche Weise der Uebergang aus einer Position in eine andere gemacht werden soll, ist es oft nöthig, das entsprechende Bewegungszeichen zu schreiben; werden aber alle Positionen ausführlich und genau angegeben, so sind die Bewegungszeichen meistens überflüssig, oder wenigstens braucht man ihnen keine Nebenzeichen beizufügen.

§ 446. Will man jedoch die Schrift abkürzen, was oft sehr wünschenswerth ist, so wird man der Deutlichkeit halber öfters genöthigt sein, den Bewegungszeichen ein oder mehrere Nebenzeichen beizufügen.

§ 447. Der Lauffschritt endigt mit der Körperlast auf demjenigen Fuß, welcher den Schritt gemacht hat, weshalb man auch auf das folgende Positionszeichen aufmerksam sein muß.

Anmerkung. Man vergesse nicht, daß das Uebertragen noch zum Lauffschritt gehört und durch das geschlängelte Laufzeichen schon ausgedrückt ist, weshalb kein Uebertragungszeichen mehr neben das Positionszeichen gesetzt zu werden braucht.

§ 448. Temps de Courante. Dieser langsame, seinem Namen nicht entsprechende Tanzschritt ist der Courante, einem längst vergessenen Tanz entlehnt und als classische Reliquie von gewissem Werth, wird aber selten mehr geübt, weil man in unsrer Zeit eine Menge anderer Uebungen macht, welche für die gewünschte Ausbildung der Füße vollkommen genügen.

§ 449. In der Masurka macht man auch einen sogenannten pas courant, welcher mit den oben beschriebenen Lauffschritten eine gewisse Aehnlichkeit hat, dessen genaue Beschreibung jedoch bei der Erklärung der Masurka folgen wird.

Bein- oder Fußwechselung — Changement de jambes ou pieds.

§ 450. Jeder Schritt ist eine Positions- oder Fußwechselung, weil zu jedem Schritte eine Uebertragung der Körperschwere gehört. Wenn aber gekreuzte Positionen gewechselt werden, so geschieht es hauptsächlich dadurch, daß die Beine ihre Stellungen wechseln und deshalb hat man der hier besprochenen Bewegungsform die Benennung changement de jambes gegeben.

§ 451. Im § 157 wurde diese Wechselung der Beine als Erhebübung behandelt, im gegenwärtigen Abschnitte soll sie als Hüpfübung gezeigt werden.

Zur Vorbereitung stelle man sich in die 3. oder 5. Position, und mache dann einen Hupf auf beiden Füßen. Während des

Auffschwunges wird die Position so gewechselt, daß derjenige Fuß, welcher vorn war, beim Niederfall rückwärts gebracht wird.

54. Übung. Seite 19. M. M. 58 bis 80 = ♩

Üb. a. Changements de jambes élevés en 3^{idme} position.
Erheb-Beinwechselungen in der 3. Position.

„ b. Changements de jambes sautés en 5^{idme} position.
Leicht gehüpfte Beinwechselungen in der 5. Position.

„ c. Changements de jambes sautés en 5^o position.
Hochgehüpfte Beinwechselungen in der 5. Position.

Anmerkung. Siehe § 369. Hohe Hüfte können auch mit dem Sprungzeichen, aber ohne Uebertragungszeichen, geschrieben werden.

Üb. d. Changements de jambes sautés en tournant.
Leicht gehüpfte Beinwechselungen im Umwenden.

Anmerkung. Durch das dem Schlüssel ähnliche Zeichen, am Anfange der Linie wird angezeigt, daß die Wendungen während der ganzen Melodie fortgesetzt werden; der Bruchtheil des Wendzeichens unter jedem Takte giebt zu verstehen, daß in jedem Takte eine Viertelwendung gemacht werden soll.

Üb. e. Changements de jambes sautés et écartés.
Hochgehüpfte Beinwechselungen mit Auspreizen.

„ f. Changements de jambes sautés et relevés.
Leichtgehüpfte Beinwechselungen mit Wiedererhebung.

Anmerkung. Solche Wechselungen können unter steter Verschmelzung des Biegens und Streckens der Knie fortgesetzt werden. Sie haben einen überaus günstigen Einfluß auf die Federkraft der Beinmuskeln.

Schreibart Blatt, XI, § 451.

Entweichungszeiten — Temps échappés.

§ 452. Das Wort échapper heißt entweichen, entwischen und dergleichen. Da mit dieser Tanzsilbe keine Uebertragung verbunden ist, so kann sie nicht pas échappé genannt werden.

Die mit diesem Ausdruck bezeichnete zusammengesetzte Tanzbewegung ist ein mit beiden Füßen gleichzeitig unternommener Aufschwung aus einer geschlossenen Position, welcher den Zurückfall beider Füße und deren Entweichen in eine offene Position bezweckt.

§ 453. Die gewöhnliche Ausführung ist folgende: Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position.

Nach vorherigem Biegen schwingen sich beide Füße vom Boden auf, trennen sich dabei und fallen in einer offenen Position (am üblichsten in der zweiten) leicht auf die Ballen zurück. Blatt XI, § 453.

Fallzeit — Temps tombé.

§ 454. Nicht selten wird beim échappé der Niederfall auf die Sohlen accentuirt, wie z. B. bei der Vorbereitung zu einer

Wendung in der Luft, und dann nennt man ihn: *temps tombé*.
Siehe § 374 und Blatt XI, § 454.

Spreizzeit — *Temps écarté*.

§ 455. *Ecarter* heißt ausbreiten, ausspreizen und dergleichen. Diese Tanzbewegung wird auch manchmal *Spagat* genannt, welcher Ausdruck von dem italienischen Worte *spalancare* herkommt, das weit aufsperrn, weit ausbreiten u. s. w. bedeutet.

Vorbereitung 5. Position. Es wird mit einem hohen Aufschwung auf beiden Füßen angefangen. Während des Aufschwunges werden die Beine weit aus einander gespreizt und während des Niederfallens wieder in eine geschlossene Position gebracht.

Soll während des Niederfallens eine Beinwechselung stattfinden, so wird das betreffende Zeichen unter das Spreizzeichen gesetzt.
Blatt XI, § 455.

Ein Zusammentritt — *Un assemblé*.

§ 456. Das Wort *assembler* heißt versammeln oder zusammenfügen. Der Zusammentritt ist entweder nur eine Silbe oder ein einsilbiger Schritt, je nachdem die Körperlast übertragen wird oder nicht.

Gewöhnlich wird durch ihn ein gewisser Schrittsatz abgeschlossen, weshalb er selten anders vorkommt, als in Verbindung mit andern Schritten. Eine der üblichsten Verbindungen ist diejenige mit einem *jeté* oder Werfschritt.

§ 457. Von den verschiedenen Arten der Anwendung ist die üblichste als Beispiel gewählt. (Nach Klemm.)

Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Man biege vorbereitend im Auftakt gleichmäßig mit beiden Knien, streife während dem mit dem linken Fuß seitwärts in die Schwebelage der 2. Position, schwinde sich sofort im Strecken kraftvoll auf und vereinige den linken Fuß vor (*dessus*) und mit dem rechten Fuß in der 5. Position durch gemeinsamen Auffall beider Füße auf die Spitzen.

Die Ausführung mehrerer auf einander folgender *Assemblés dessus* geschehe mit abwechselnden Füßen.

Im *Assemblé dessous* vereinigt sich der in die Schwebelage der 2. Position herausgestreifte Fuß hinter und mit dem andern Fuß in der 5. Position.

55. Übung. *Assemblés dessus et dessous*.

Seite 19. M. M. 60 = \downarrow

a. Ueber- und b. Unter-Zusammentritte.

§ 458. Der erste Takt ist vollständig ausgeschrieben, im zweiten Takte steht das abgekürzte stenochoregraphische Zeichen. An dem unausgefüllten Sohlenzeichen erkennt man, in welche Position der schreitende Fuß gestellt werden soll. Blatt XI, § 458.

Werfschritte — Pas jetés.

§ 459. Das Werfen ist mit dem Laufen sehr nahe verwandt. Der Unterschied besteht darin, daß beim Laufen immer ein Fuß den Boden berührt, während beim Werfen sich für einen Augenblick beide Füße in der Schwebelage befinden, § 372.

§ 460. Dieser Schritt ist einzeitig und besteht aus vier einfachen Bewegungen, nämlich: biegen, strecken, niederspannen und übertragen.

Um den Körper in die Luft schleudern zu können, muß man zuerst das Stützbein biegen, dann dasselbe rasch strecken und die Fußbiege kräftig niederspannen. Da beim Werfen die Körperlast auf den andern Fuß kommen soll, so muß noch eine Uebertragung derselben den Schwung begleiten oder ihm folgen.

§ 461. Sehr oft läßt man dem Wurf noch eine Erhebung auf demjenigen Fuße folgen, welcher die Körperlast übernommen hat. Dieser zweiten Erhebung giebt man den Namen Wiedererhebung oder Rélevation.

§ 462. Dieser Schritt wird sehr oft verwendet, und auf die mannigfachste Art mit andern Stellungen und Bewegungen verbunden, jedoch sind dieselben nicht in die Bedeutung des Wortes „jeté“ einzuflechten, sondern müssen demselben durch Bestimmungswörter beigefügt werden. Auf dem Blatt XI, § 462, steht ein einfacher Werfschritt in der vollständigen, und nebenbei in der abgekürzten Schreibart.

§ 463. Da das jedesmalige Ausschreiben des Werfschrittes viel Raum, Zeit und Mühe erfordert, so ist für denselben ein eigenes Zeichen angenommen worden.

Das Wurfzeichen kann zwar auch wie das Sprungzeichen gemacht werden, da jedoch beim Werfschritt der Niederfall hervorgehoben werden muß, so muß alsdann das Uebertragszeichen fetter geschrieben werden, als für einen Sprungschritt.

§ 464a. Das Zeichen darf nicht auf der Bodenlinie stehen, weil ein jeté in der Schwebelage vor sich geht. Die Größe des Zeichens betreffend gilt die für das Laufzeichen geltende Regel, § 444.

Bei den Werfschritten kommen die Wörter dessus und dessous sehr oft vor. Ueber dieselben ist im § 176 schon das Nöthige gesagt worden.

Die 56. Übung. Seite 19 zeigt: Einfache Werfschritte in eine offene Position — *Jetés simples à une position ouverte.*

57. Übung. Einfaches Werfen in eine geschlossene Position mit geneigter Sohlenrichtung — *Jetés simples à une position close.*
Seite 20. M. M. 80 = ♩

58. Übung. Seite 20. M. M. 80 = ♩

§ 464b. *Jeté et rélevation* — Werfschritt in eine offene und Wiedererhebung in einer geschlossenen Position. Blatt XI, § 464b.

59. Übung. Seite 20. M. M. 80 = ♩

§ 464c. Fortschreiten mit kleinen Werfschritten.

60. Übung. Werfschritt und Zusammentritt — *Jeté et assemblé.*

Seite 21. M. M. 60 = ♩

§ 465. Bei diesen Übungen kommt das Uebertragungszeichen nicht vor, weil das *dégagement* in dem Werfzeichen mit einverstanden ist, und weil nach dem Zusammentritt nicht *degagirt* wird.

Anmerkung. Die deutschen und französischen Benennungen kommen noch immer bunt durch einander vor, um sie dem Gedächtniß des Schülers gut einzuprägen, jedoch werden nach und nach die deutschen Benennungen mehr angewendet werden als die französischen, um auch in der deutschen Tanzlehre die Fremdwörter entbehren zu lernen.

• Temps et Pas de Sissonne ou de ciseaux.

§ 466. Das Wort *Sissonne* ist der Name eines ehemaligen provenzalischen Nationaltanzes. In dem Lexikon der Tänze von H. Boß wird der *Sissonne* als eines solchen erwähnt, welcher 1565 auf einem Hoffeste der damaligen Königin von Frankreich, nebst vielen andern Tänzen, aufgeführt wurde. Von der Ausführungsart der Bewegungen und Figuren ist jedoch keine nähere Beschreibung aufzufinden.

§ 467. Die Zusammensetzung der betreffenden Bewegungen besteht aus zwei Silben.

Liegt bei der ersten Silbe die Schwere des Körpers gleichmäßig auf beiden Füßen und bei der zweiten nur auf einem Fuße, so ist sie ein Schritt; bleibt aber die Körperlast in beiden Silben auf dem gleichen Fuße, so heißt sie eine doppelsilbige Bewegung. Siehe Blatt XI, § 467.

a. *Temps de Sissonne* — *Sissonne-Zeit.*

b. *Pas de Sissonne* — *Sissonne-Schritt.*

§ 468. Bei der Ausführung dieser Schrittart zeigt sich während des Biegens und Streckens beider Beine eine entschiedene Ähnlichkeit mit den Bewegungen einer Scheere und deshalb hat die

Benennung Temps oder Pas de ciseaux Scheerenschritt wohl ebenso viel Berechtigung als Sissonne. Fast alle andern Tanzbewegungen als: temps levé fouetté, pas marché, chassé, glissé, jeté u. s. w. lassen sich durch ihre Benennung erklären, somit sollte es auch bei dieser Bewegungsform möglich sein. Der allgemeine oder langjährige Gebrauch giebt einer Benennung noch keine hinreichende Berechtigung zur Unabänderlichkeit. Es ist ja gerade die Aufgabe jeder Akademie, die in ihrer Kunst oder Wissenschaft gebräuchlichen Ausdrücke zu berechtigen und zu verbreiten, und demzufolge ist auch die Akademie der deutschen Tanzlehre berechtigt, deutsche Benennungen anzunehmen, wenn dieselben der Sache entsprechen. †

Ausführung des Schrittes auf der Stelle.

§ 469. Vorbereitung. Der linke Fuß ist in der 2. Schwebeposition. Erste Silbe. Während der rechte Fuß im Auftakt einen leichten Hupf macht, wird der linke rückwärts in die 5. Ballenposition niedergestellt, damit beim Niederschlage in der Musik, beide Beine gebogen werden. 2. Silbe. Beim Aufschwung, der jedoch mit dem Zurückfall auf nur einen Fuß endigt, wird der andere lebhaft in die zweite Schwebeposition gehoben und verbleibt gestreckt in derselben, bis der folgende Schritt auf die gleiche Weise wieder anfängt, wie der erste.

Wird beim Niederschlag das Schreitbein vorwärts in die gekreuzte Position niedergestellt, so entsteht un pas de ciseaux dessus, ein vorn- oder übergekreuzter Scheerenschritt daraus; wird er aber rückwärts niedergestellt, so entsteht un pas de ciseaux dessous, ein hinter- oder untergekreuzter Scheerenschritt.

Durch wechselseitige Ausführung entstehen des pas de ciseaux alternatifs, wechselseitige Scheerenschritte.

Alle diese Schritte können auch im Ummenden, en tournant, gemacht werden.

61. Uebung. Pas de Sissonne ou de ciseaux — Scheerenschritte.

Seite 21. M. M. 108 = ♩

Ueb. 61 a. Pas de ciseaux simples dessous du pied gauche.
Einfache untergekreuzte Scheerenschritte des linken Fußes.

Anmerkung. Werden die Schritte immer mit dem gleichen Fuße und in der gleichen Position gemacht, so heißen sie einfach.

Ueb. 61 b. Uebergekreuzte Scheerenschritte mit dem rechten Fuß.

„ 61 c. Pas de ciseaux alternatifs dessous en reculant.
Wechselseitige hinten- oder untergekreuzte Scheerenschritte im Rückwärtsgehen. †

- Ueb. 61 d. Wechselseitige vorkreuzte Scheerenschritte im Vorwärtsgang.
„ 61 e. Einfache hintengekreuzte Scheerenschritte des linken Fußes im Rückwärtswenden, auf dem rechten Fuß.
„ 61 f. Wechselseitige unter- und übergekrenzte Scheerenschritte im Vorwärtswenden.

Scheerenschritte mit Nachhupf oder Wiedererhebung — Pas de Sissonne ou ciseaux relevés. Blatt XI, § 470.

§ 470. Das Wort relever heißt wiedererheben u. s. w., wie im § 461 erklärt wurde und deshalb heißt ein pas de ciseaux, dem eine nochmalige Erhebung beigelegt wird, un pas de ciseaux relevé. Er kann im $\frac{2}{4}$ aber auch im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Takt gemacht werden, und wird in dieser letztern Taktart vielfach in der Masurka zur Schlußtour verwendet.

62. Uebung. Scheerenschritte mit Nachhupf — Pas de ciseaux relevés.

Seite 22. M. M. 112 bis 144 = ♩ †

Verdoppelter Scheerschritt — Temps de Sissonne double, ou pas de Sissonne double. Blatt XI, § 471.

§ 471. Bleibt die Körperlast auf dem gleichen Fuße, so ist die Zusammensetzung der verschiedenen Bewegungen nur ein verdoppelter Scheerschritttheil, wird aber eine Uebertragung beigelegt, um die ganze Zusammensetzung sogleich mit dem andern Fuß machen zu können, so ist daraus ein wirklicher verdoppelter Scheerschritt — pas de ciseaux double geworden. In B. Klemm's Katechismus der Tanzkunst wird dieser Schritt auf folgende Art erklärt:

Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der Auftakt ist durch Biegen beider Kniee zu bezeichnen, damit mit dem vollen Takte 1) beide Füße sich aufschwingen und in die 5. Position auf die Spitzen gleichmäßig zurückfallen.

2) Hierauf folgt ein zweiter, hupfender Aufschwung mit dem Zurückfall auf den linken Fuß allein, während der rechte Fuß in die 2. Position ausgestoßen wird und darin gestreckt und schwebend verweilt, um 3) in die 5. Position hinter (dessous) oder vor (dessus) den linken Fuß schlüpfend zu gelangen.

§ 472. Beinahe ganz in dieser Weise kommt der Schritt noch gegenwärtig in dem englischen Matrosentanze Sailors Hornpipe vor. Blatt XI, § 471 und 472.

63. Uebung. Seite 22. M. M. 72 bis 108 = ♩ †

Pas de Rigaudon.

§ 473. Der soeben erklärte Schritt wird auch Pas de Rigaudon genannt, wegen seiner Anwendung in dem muntern und früher beliebten gleichnamigen Tanze.

Nach Noël & Chaplais Dictionnaire soll Rigaudon der Erfinder dieses, nach ihm benannten Tanzes gewesen sein. Aus der Provence im südlichen Frankreich, wurde dieser Tanz auch nach England gebracht. Ursprünglich wurde er nur von zwei Personen getanzt, später fand er als gesellschaftlicher Tanz Aufnahme. Die Aufstellung war, wie bei den später so beliebt gewordenen Anglaises und Ecossaises. Alle Herrn stellten sich in eine Frontlinie und jedem Herrn gegenüber stellte sich dessen Tänzerin auf. Dem ersten Paare, welches eine gewisse Figur vortanzte, schlossen sich nach und nach alle übrigen Paare an. Die dabei üblichen Schritte werden auf verschiedene Arten erklärt und sind wahrscheinlich auch verschiedenartig ausgeführt worden.

§ 474. Nach den Erklärungen mancher anderer Fachleute bestand der Pas de Rigaudon aus einem jeté und einem sogleich darauf folgenden fouetté, wie er gegenwärtig in der zweiten Hälfte der Verkettung des sogenannten Rheinländer Volkstanzschrittes gemacht wird.

Jagschritte — Pas chassés.

§ 475. Das Wort chasser heißt jagen. Diese Schrittart entspricht auch wirklich ihrem Namen, denn ein Fuß jagt in der That den andern aus seiner Stellung. Werden diese Schritte stets mit dem gleichen Fuße, nach der gleichen Richtung gemacht, wie es beim Anfange der Galoppade oft geschieht, so sind es des chassés simples, einfache Jagschritte; werden sie aber wechselseitig von dem einen, dann von dem andern Fuß ausgeführt, so heißen sie des chassés alternatifs. Die chassés simples finden mehr Anwendung seitwärts und die chassés alternatifs nach vorwärts, in den verschiedenen Quadrillefiguren. Auch zu verschiedenen Walzern verwendet man wechselseitige Jagschritte.

Einfache Jagschritte seitwärts — Chassés simples de coté. Blatt XI, § 476.

§ 476. Um einen solchen Schritt rechts zu machen, stellt man den linken Fuß in die 2. Position, gleitet oder schreitet im Auftakte mit dem linken Fuß bis in die hintere 3. Position, treibt sodann den rechten Fuß aus seiner Stellung, welcher nach rechts in die 2. Position gleitet und sogleich die Körperlast übernimmt,

wodurch der linke Fuß wieder in die 2. Position gekommen ist, und den Schritt wiederholen kann.

Um nach links zu tanzen, werden selbstverständlich alle Stellungen und Bewegungen entgegengesetzt gemacht.

Zum Vorwärtstanz kann mit dem rechten oder linken Fuß angefangen werden. Zur Vorbereitungsstellung wird ein Fuß rückwärts in die 4. Position gebracht. Im Auftakt stößt derselbe hinten in der 3. Position an, übernimmt die Körperlast, der andere Fuß gleitet während der schweren Notensilbe vorwärts in die 4. Position und übernimmt sogleich die Körperlast.

Um diesem Schritte ein schönes, elastisches Aussehen zu geben, wird er, besonders wenn er langsam ausgeführt werden soll, mit sanftem Erheben, Niederlassen und Biegen verbunden.

Um ihn aus einer geschlossenen Position anfangen zu können, muß man erst einen halben Schritt in eine offene Position machen.

Am öftesten wird der Zagschritt aus der vordern 3. Position des rechten Fußes angefangen, durch Erheben auf dem linken Fuß, sanftes Vorgleiten des rechten Fußes und degagiren auf denselben. Die folgende Übung:

64b. Übung. Seite 22, zeigt die choreographischen Zeichen für diesen Schritt. Der Anfangsauftakt und der erste Musiktakt sind vollständig ausgeschrieben, in den andern Takten steht das choreographische Abkürzungszeichen.

Am Ende des vierten Taktes steht unter der Bodenlinie ein Zeichen, welches eine Viertelwendung auf beiden Ballen nach links bedeutet und über dem betreffenden Zagschrittzeichen steht ein Schlüssel in entgegengesetzter Richtung, um anzuzeigen, daß die zweite Hälfte der Übung in dieser Richtung gemacht werden soll.

Wechselseitige Zagschritte — Pas chassés alternatifs.

§ 477. Der einfache Zagschritt verlangt nur eine Musiksilbe, aber um ihn sogleich mit dem andern Fuß machen zu können, werden gewisse Uebergangsbewegungen nothwendig. Diese zweisilbige Zusammensetzung ist es, welche man gewöhnlich mit dem Namen: Pas chassé bezeichnet. Man kann diese Schritte sowohl im $\frac{2}{4}$ als auch im $\frac{6}{8}$ Takte in beliebiger Anzahl vorwärts, rückwärts, seitwärts oder im Umwenden machen.

In den Quadrillen verwendet man dieselben beim traversé, zur Promenade, zu den chaînes und zu mannigfachen andern Figuren.

§ 478. Der vollständige Zagschritt, pas chassé, besteht aus einem ganzen und zwei halben Schritten, die auf zwei Musiksilben vertheilt werden.

Er kann nach allen Richtungen gemacht werden:

a. Vorwärts. Zur Vorbereitung stelle man den rechten Fuß vor in die 3. Position. Im Auftakte erhebe man sich auf dem linken Fuß, gleite gleichzeitig mit dem rechten, unter sanftem Biegen und Strecken desselben vor in die 4. Position und degagire, 1) während des Ueberganges auf die accentuirte Note, auf den rechten Fuß, wodurch der linke in die hintere 4. Position gelangt. 2. Silbe. Nun gleitet der linke Fuß kräftig in die hintere 3. Position, verjagt sozusagen den rechten Fuß von seinem Standpunkte, worauf dieser Fuß in die 4. Position vorgeleitet und sofort die Körperlast übernimmt.

Den nächsten Takt schritt vorwärts beginnt der linke Fuß im Auftakte aus der hintern 4. Position in die vordere 4. Position u. s. w. 64a. Übung. Seite 22.

Wechselseitige Takt schritte rechts im Kreise herum — Pas chassés alternatifs autour de la salle.

§ 479. Der kreisförmige Schlüssel zeigt an, daß im Kreise herum getanzt werden soll, und die Pfeilspitze giebt die Richtung nach rechts an.

Der erste Auftakt und der erste Musiktakt sind vollständig choreographisch ausgeschrieben, in den übrigen Takten steht nur das abgekürzte Takt schrittzeichen nebst einigen Auftakt-Bewegungen. Blatt XI, § 478.

Die abgekürzten Takt schrittzeichen der chassés simples unterscheiden sich von den Zeichen der chassés alternatifs dadurch, daß die einfachen Takt schritte durch einen kurzen senkrechten Strich in der Hälfte des langgestreckten Bogens kenntlich gemacht werden, und die wechselseitigen durch zwei solcher Striche.

Die Gleitschritte — Les pas glissés. Glissades.

§ 480. Diese Schritte gehören zu den wichtigsten und meistgebrauchten Tanzschritten, sowohl auf der Bühne als im Salon. Es giebt aber auch wenig Schrittarten, denen man so mannigfaltige Namen gegeben, und die so verschiedenartig erklärt und verstanden worden sind.

§ 481. Es ist nicht einerlei, ob man sage: pas élevé-glissé, Erhebgleitschritt oder: pas glissé élevé, erhobener Gleitschritt. Im ersten Falle hebt der Stützfuß den Körper in die Höhe, während der schreitende Fuß auf dem Boden hingleitet, im andern Falle aber wird der schreitende Fuß während des Gleitens auf die Spitze erhoben, ohne daß dabei der Beschäftigung des Stützbeines erwähnt

wird. Pas élevé glissant — gleitender Erhebschritt, bedeutet ein gleichzeitiges Erheben und Gleiten des Stützfußes.

§ 482. Gewöhnlich versteht man unter der Benennung glissade oder pas glissé die Zusammensetzung von einem Erhebschritt seitwärts und einem Nachgleiten des andern Fußes, was aber kein einfacher Gleitschritt mehr ist, sondern ein pas élevé et un glissement oder un demi-glissé.

Halbe Gleitschritte oder Demi-glissés.

§ 483. Was halbe Schritte sind, wurde schon § 395 erklärt. Führt die Gleitung den Fuß z. B. aus der vordern 3. Position in die vordere 4. Position, der sofort eine Uebertragung folgt, durch welche der andere Fuß in die hintere 4. Position gelangt, so ist nur ein halber Gleitschritt gemacht worden.

Dasselbe geschieht, wenn ein Fuß aus der 4. Position in die 3. gleitet, oder aus der ersten in die 2. Position und sogleich darauf die Körperlast übernimmt.

65. Übung, Seite 23 zeigt solche halbe Gleitschritte und Blatt XI, § 483 die ausführliche und die abgekürzte Schreibart.

Ganze Gleitschritte — Pas glissés entiers.

§ 484. Ganz ist ein Gleitschritt, wenn er z. B. den Fuß aus der hintern 4. in die vordere 4. Position führt, oder aus der 2. Position an der 1. vorbei, bis in die 5. oder eine ähnliche gekreuzte Stellung.

Unter der einfachen Benennung pas glissé, Gleitschritt ist fast immer ein ganzer Gleitschritt zu verstehen und das Wort: ganz braucht nur da beigefügt zu werden, wo es zweifelhaft ist, ob nicht halbe Schritte zu machen sind; das Wort „halb“ hingegen sollte nie fehlen, weil man sonst, des Zeichens halber, glauben kann, ganze Schritte machen zu müssen.

Abwechselnde, gekreuzte Gleitschritte — Glissés croisés changés ou glissades croisées.

§ 485. Glissés croisés sind Gleitschritte in eine gekreuzte Position. Werden dieselben abwechselnd in eine vorn- und eine hintengekreuzte Position gemacht, so heißen sie: glissés croisés changés dessus et dessous oder dessous et dessus.

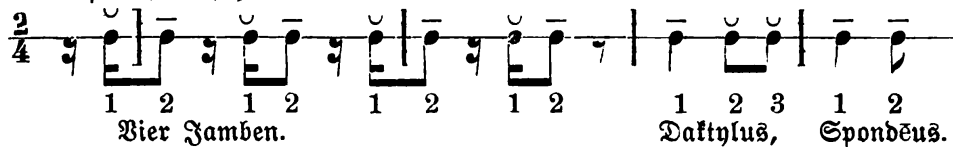
Die Seite 23 § 485 zeigt ein Beispiel solcher rück- und vorwärts, unter- und übergekreuzter Gleitschritte nach rechts, in ausführlicher und abgekürzter Schreibart.

66. Übung. Seite 23 zeigt gekreuzte Gleitschritte nach rechts und nach links.

§ 486. In B. Klemm's Katechismus der Tanzkunst findet sich bei der Erklärung der Glissades ein sehr sinnreicher Vergleich der Sprachlehre mit der Tanzlehre.

4 Glissades; 1 échappé, 2 changements de jambes, 1 échappé et assemblé.

Prosodisches Bild.



Auf ähnliche Weise kann vermittelt prosodischer Zeichen ein bestimmter Rhythmus angegeben werden, nach welchem der Musik-componist eine passende Melodie machen kann.

Beitichenzeit (Silbe) — Temps fouetté.

§ 487. Diese Tanzsilbe kann nicht pas fouetté genannt werden, weil die Körperlast nicht auf den andern Fuß übertragen wird. Sie besteht aus folgenden einzelnen Bewegungen. Während eines Hupfes auf dem Stützfuß wird der Schreitfuß aus einer offenen Position, vermittelt einer so schnellen Kniebiegung, in eine geschlossene oder gekreuzte Schwebeposition gebracht, daß die Bewegung mit einem Beitichenhiebe eine gewisse Ähnlichkeit hat, weshalb sie auch diese Benennung erhielt.

67. Übung. Seite 23. M. M. 70 bis 110 = ♩

Die Übung 67a heißt: Temps fouettés simples du pied droit, sur la place, à la 3. position dessus en balance, avec la direction inclinée de la semelle et levée immédiate du pied droit à la seconde position jusqu'à la demihauteur.

Einfache Beitichenzeiten des rechten Fußes in die niedere, vorgekreuzte dritte Schwebeposition, mit geneigter Sohlenrichtung und sofortiger Hebung desselben Fußes in die halbhohe, zweite Schwebeposition.

Aus diesem Beispiele ist wieder zu ersehen, wie viele Worte dazu gehören, eine einzige Tanzsilbe vollständig zu nennen, welche vermittelt der Tanzschrift unter eine einzige Note gestellt werden kann.

Unter der zweiten Viertelnote steht die gleiche, vollständig ausgeschriebene Tanzsilbe. Der zweite Takt ist ebenso geschrieben.

§ 487a. Im dritten Takte ist als Abkürzungszeichen eine Beitiche abgebildet und unter derselben steht die betreffende Positions-

ziffer und das Zeichen für die Sohlenrichtung. In den folgenden Taktten steht nur das musikalische Wiederholungszeichen.

Die Uebung 67b. zeigt, daß die Peitschenbewegung in die hintere 3. Position, mit senkrechter Sohlenrichtung zu machen ist, und die Uebung 67c. besteht aus abwechselnden Peitschenbewegungen, d. h. über- und untergekreuzt.

Blatt XI, § 487 zeigt fouettés in verschiedener Schreibart.

68. Uebung. Seite 24.

a. Zweitaktiger Satz, bestehend aus 1 Hebschritt nebst Gleitung, 2 einfachen Taktstrichen und 1 Peitschenzeit, nach rechts.

Phrase à deux mesures, contenant: 1 pas levé et glissé, 2 chassés simples et 1 temps fouetté à droite.

b. Derselbe Satz nach links.

c. Verkettung beider Sätze.

Das Zeichen für den Hebschritt nebst Gleitung ist ohne kurzen, senkrechten Strich, weil in dieser Bewegung kein Anstoß vorkommt, wie im Taktstrich.

Diese Uebung erinnert wieder an einige Paragraphen, von denen schon lange nicht mehr die Rede war.

§ 488. Der zweitaktige Satz (§ 193), fängt mit dem Auftakte an und endigt bei der dritten Achtelnote des zweiten Taktes, d. h. mit der ersten Cäsur, § 197.

Die vierte Achtelnote des zweiten Taktes gehört schon zu dem zweiten Einschnitte, d. h. zu der nächsten melodischen Phrase, so wie auch der vorbereitende Hebschritt schon zum nächsten Tanzsatz gehört.

Derselbe besteht zwar aus den gleichen Schritten wie der erste Satz, wird aber nach der entgegengesetzten Seite getanzt, wodurch man wieder in die anfängliche Position zurücktreten kann.

§ 489. Diese beiden Sätze bilden eine Verkettung (§ 194), un enchaînement, nach welcher wieder mit dem gleichen Fuße wie das erstemal angefangen werden muß.

§ 490. Durch eine solche Wiederholung, mit geeigneter Cadenz, (§ 192) wird in der Musik die Melodie, im Tanze die Periode abgeschlossen.

Anmerkung. Die Schritte sind mit den Verkürzungszeichen geschrieben.

69. Uebung. Achttaktige Verkettung oder Periode — Enchaînement à 8 mesures.

Seite 24.

Das dazu gewählte Musikstück ist der zweite Theil zu der vorhergehenden Galoppmusik.

Die Uebung unterscheidet sich von der vorhergehenden nur durch die verdoppelte Anzahl der Schritte nach der gleichen Seite.

Durchschnittener Schritt — Pas coupé.

§ 491. Ein pas coupé geht aus einer offenen Position durch eine geschlossene in eine offene über.

Ein pas coupé des rechten Fußes aus der hintern 4. Position, durch die dritte gehend, wird folgender Weise ausgeführt: Der rechte Fuß ist in der 4. hintern Schwebeposition, wird von da dem linken in der hintern 3. Position angeschlossen, dann wird degagirt und darauf der freigewordene linke Fuß sogleich vorwärts in die 4. Schwebeposition gehoben.

Werden alle diese Bewegungen in der Zeitdauer einer Musiksilbe ausgeführt, so haben wir denjenigen Schritt, welcher gewöhnlich unter dem Namen coupé dessous verstanden wird.

§ 492. Fängt derselbe aus der vordern 4. Position an, geht durch die vordere dritte und bringt dann den andern Fuß rückwärts in die 4. Schwebeposition, so haben wir einen pas coupé dessus.

§ 493. Fängt der Schritt aus der zweiten Position an, geht durch die erste, oder eine andere geschlossene Position und bringt den andern Fuß in die zweite, so heißt diese Zusammensetzung: un pas coupé latéral, ein seitwärts durchschnittener Schritt. z. B. Blatt XI, § 493 und Seite 24 der Notenbeispiele, § 493.

a. Coupé dessous, unten (hinten) durchschnittener Schritt,

b. Coupé latéral, seitwärts durchschnittener Schritt,

c. Coupé dessus, oben (vorn) durchschnittener Schritt.

Auf der untern Linie steht das betreffende Abkürzungszeichen. Ein Punkt über dem Zeichen bedeutet dessous, ein kurzer Strich unter demselben dessus. Dies ist auch an der Pfeilspitze zu erkennen.

§ 494. Nicht selten wird der Anschluß fühlbar gestoßen, was alsdann ein coupé poussé heißt, welches in den Masurkajschritten vorkommt.

§ 495. Wird dabei hörbar aufgetreten, so entsteht ein coupé frappé.

In den russischen Tänzen kommen oft des coupés poussés und des coupés frappés vor, mit aufwärts gefehrter Spitze des vorschreitenden Fußes, wobei die Ferse auf dem Boden hingleitet. Siehe Figur 48.

Die choreographischen Zeichen für diese Schritte stehen: Seite 24, § 495.

a. Coupé dessous frappé, gestampfter Schnittschritt vorwärts.

b. Coupé latéral poussé' parallelement, seitwärts getriebener Schnittschritt mit gleichlaufender Fußrichtung.

c. Coupé dessous, poussé et frappé suivi d'un glissement sur le talon, getriebener und gestampfter, hintengekreuzter Schnittschritt, dem eine Gleitung auf der Ferse folgt.

Die betreffenden Abkürzungszeichen stehen unter den völlig ausgeschriebenen Zeichen, Seite 24 § 495 und Blatt XI, § 495.

Halber, durchschnittener Schritt — Demi-coupé.

§ 496. Wird nur die erste Hälfte eines durchschnittenen Schrittes, nebst Uebertragung der Körperlast gemacht, so entsteht ein demi-coupé; der übrige Rest kann dann nicht mehr Schritt genannt werden, weil ihm das dégage-ment fehlt und er erhält alsdann den entsprechenden Namen: temps glissé, temps-lévé, temps baissé etc.

In der abgekürzten Schreibart fehlt an dem Zeichen für demi-coupé die Pfeilspitze.

§ 497. Unterschiede zwischen coupé und chassé. Blatt XI, § 497, a. b.

a. Pas coupé, nach rechts, aus der 2. Schwebeposition des linken Fußes durch die dritte in die 2. Schwebeposition des rechten Fußes.

b. Pas chassé, nach rechts, aus der 2. Ballenposition des linken Fußes durch die dritte in die 2. Ballenposition des rechten Fußes und sofortiges Uebertragen der Körperlast auf den rechten Fuß, wodurch der linke in die 2. Position kommt.

Der Pas coupé vorwärts endigt mit der 4. vordern Schwebeposition des rechten Fußes.

Der Pas chassé, vorwärts, endigt mit der 4. hintern Ballenposition des linken Fußes.

1) Gewöhnlich werden zu den pas coupés Schwebepositionen verwendet, während die pas chassés selten anders als unter fortwährender Berührung des Fußbodens ausgeführt werden.

2) Bei den coupés werden die Füße getragen, bei den chassés läßt man die Fußspitzen leicht auf dem Boden hingleiten.

3) Der pas coupé verlangt nur ein dégage-ment und endigt auf dem andern Stützfuß, während zum pas chassé zwei dégage-ments gebraucht werden, weil man ohne das Letztere nicht sogleich einen folgenden Taktschritt beginnen könnte.

Ballotir- oder Hin- und Herwerfschritt — Pas balloté.

Blatt XI, § 499 und 500.

§ 498. Das französische Wort balloter bedeutet das Hin- und Herwerfen eines Spielballes, eines Waarenballens oder eines vom Sturm erfaßten Schiffes u. dgl.

Da die deutsche Benennung Hin- und Herwerfschritt durch ihre Länge unbequem wird, und leicht zu dem Mißverständnis verleiten

kann, als bestehe der pas balloté aus zwei pas jetés (Wurfschritten), was nicht der Fall ist, so wurde auch in der deutschen Sprache der Name Ballotirschrift beibehalten.

§ 499. Aus zwei aufeinander folgenden pas coupés entsteht ein zweisilbiger Ballotirschrift, z. B. Seite 24, § 499 a. Balloté dessous et dessus, unter- und übergekreuzter Ballotirschrift. b. Balloté dessus et dessous, über- und untergekreuzter Ballotirschrift.

Die abgekürzte Schreibart steht auf der untern Linie.

§ 500. Dieser Schritt kann nie aus weniger als zwei Silben, wohl aber aus drei oder mehreren bestehen, z. B. Seite 25, § 500.

c. Dreisilbiger Ballotirschrift nebst Abkürzungszeichen.

d. Viersilbiger

70. Uebung. Englischer Matrosentanz-Schritt — Pas de matelot anglais.

Seite 25. M. M. 80 bis 100 = ♩

Diese Zusammensetzung besteht aus einem dreifachen Ballotirschrift und einer Peitschenzeit in die vordere 3. Position in der Schwebel. Dieser Satz wird sieben mal und zwar wechselseitig wiederholt und dann folgen zum Schluß 3 Stampfschritte in der 3. Position.

Bei der Wiederholung der achttaktigen Melodie wird die Periode mit dem andern Fuß angefangen.

Pas de Bourrée.

§ 501. La Bourrée ist ein veralteter Tanz, welcher ehemals in der französischen Provinz Auvergne sehr gebräuchlich war, weshalb man die in demselben angewendeten Schritte Pas de Bourrée nannte.

Als Eigenschaftswort bedeutet das Wort bourré: gestopft und diese Benennung entspricht auch ganz den Bewegungen, aus welchen diese Schrittgattung zusammengesetzt ist. Sehr wahrscheinlich hat der betreffende Tanz den Namen: Bourrée erhalten, weil man ihn mit gestopften Schritten ausführte.

§ 502. Der Ausdruck: Pas de Bourrée ist mehr im Gebrauch als pas bourré, ungeachtet diese letztere Benennung richtiger wäre, weil sie die Eigenschaft der Bewegung angiebt, wie z. B. die pas chassés, glissé u. dgl.

Die Schritte nach Tänzen zu benennen, ist stets eine unsichere Sache, weil man ehemals, wie auch noch heutzutage, die Tänze verschiedenartig ausführte und verschiedenartig benennt. Wer von unsern jetzt lebenden Tanzlehrern kann mit Bestimmtheit erklären, oder zeigen, wie man die Bourrée ehemals tanzte, und ob man überall die gleichen Schritte machte? Ein der Bewegungsform entsprechendes Eigenschaftswort hat überall seine bestimmte Bedeutung und bleibt Jahrhunderte lang unverändert.

Demzufolge hat der Ausdruck pas bourré mehr Berechtigung als die Benennung Pas de Bourrée.

§ 503. Obgleich die pas bourrés und die pas chassés eine gewisse Ähnlichkeit mit einander haben, so besteht doch zwischen ihnen ein wesentlicher Unterschied.

Schon das Wort selbst giebt einen bestimmten Unterschied zu erkennen. Beim Stopfen bleibt der hohle Gegenstand, welcher vollgestopft werden soll, auf seinem Platze, während durch das Tagen ein Gegenstand in Folge der Kraftäußerung eines Andern von seinem Platze vertrieben wird.

Im pas bourré vorwärts wird bei der zweiten Bewegung der Schreitfuß dem Stützfuß angeschlossen und dann erst gleitet der vornstehende Fuß in die vierte Position; im pas chassé soll der hintenstehende Fuß den vornstehenden von seinem Standorte wegjagen, weil es in der Bedeutung des Wortes liegt.

§ 504. Der Pas bourré kann sowohl im $\frac{2}{4}$ als auch im $\frac{6}{8}$ Takte ausgeführt werden.

Als es noch Mode war, die Quadrillen, Contretänze, Eccossaisen, Anglaisen und dergleichen langsam, mit genau ausgeführten Schritten zu tanzen, nannte man den gewöhnlich dazu gebrauchten Schritt: pas de bourrée und man machte auch wirklich gestopfte Schritte, wie es das damals übliche langsame Tempo mit sich brachte. Seitdem es aber Mode geworden ist, schnell zu tanzen, nennt man die Schritte pas chassés, weil man bei dem modernen Tempo wirkliche Tagsschritte macht.

71. Übung. Pas de Bourrée anciens en avant et en arrière.

Seite 25. a. und b. nach M. M. 63 =  zeigt:

§ 505. Stopfschritte vor- und rückwärts, nach ehemaliger Art. Blatt XI, § 505.

Anmerkung. Das Wort anciens (ehemalig) ist hier nur angewendet worden, um diesen Schritt von dem in einigen neuern Tänzen gebräuchlichen Seitensstopfschritt zu unterscheiden, welcher demzufolge pas de bourrée moderne genannt werden kann.

§ 505 a. Vorwärts: Zur Vorbereitungsstellung befindet sich der rechte Fuß in der niedrigen, hintern 4. Schwebeposition.

Erste Silbe. Im Auftakte gleitet der rechte Fuß unter leichtem Biegen vor bis in die 4. Position und übernimmt mit dem Niederschlag in der Musik die Körperlast, macht demnach einen ganzen Schritt. Erste Bewegung der zweiten Silbe: Der linke Fuß gleitet bis in die hintere 3. Position und übernimmt die Körperlast. (Halber Schritt.) Zweite Bewegung der zweiten Silbe: Der rechte Fuß schreitet vor bis in die 4. Position und übernimmt die Körperlast. (Halber Schritt.) Nun wird mit dem linken Fuß angefangen.

§ 505 b. Rückwärts die gleichen Schritte: Vorbereitungsstellung. Der linke Fuß befindet sich in der niedrigen, vordern 4. Schwebestellung. Mit dem Auftakte gleitet der linke Fuß rückwärts bis in die 4. Position u. s. w. in entgegengesetzter Weise nach der obigen Vorschrift.

§ 506. Bei der Anwendung dieser Schritte in einer Quadrille oder einem ähnlichen Tanze, fängt man den ersten Schritt vorwärts gewöhnlich mit dem rechten Fuße an, und zwar aus der vordern 3. Position, wodurch dieser Schritt nur die halbe Länge erhält. Rückwärts wird mit dem linken Fuß, und zwar aus der 3. hintern Position angefangen. Zum Schluß des Schrittsatzes oder einer Verkettung bleibt man gewöhnlich in der 3. Position stehen.

§ 507. Die choreographischen Zeichen in der 71. Uebung sind nach allen bisherigen Uebungen leicht zu verstehen und nur das Abkürzungszeichen für den Stopfschritt ist dem Leser neu. Blatt XI. Steht die Positionsziffer über dem Abkürzungszeichen, so zeigt sie die betreffende hintere Position an, steht sie aber unter dem Zeichen, so bedeutet sie die vordere Anschlußposition.

Pas de Bourrée moderne. Blatt XII, § 508—512.

§ 508. Verschiedenen neuern Tänzen hat man den pas bourré latéral, Seitwärts-Stopfschritt, dadurch angepaßt, daß man die drei Schrittbewegungen auf eine Musiksilbe ausführen läßt, wie in der Musik die Triolen, oder dadurch, daß man die erste und zweite Schrittbewegung im Auftakte beginnt und die dritte mit dem vollen Takte zusammentreffen läßt, wie aus dem folgenden Uebungsbeispiele zu ersehen ist.

72. Uebung. Seite 26. Ueber- und untergekreuzte Seitenstopfschritte — Pas de Bourrée latéraux dessus et dessous.

§ 509. Während der ersten Hälfte der achttaktigen Melodie werden die Schritte vorn= d. h. übergekreuzt, wodurch eine Vorwärtsbewegung im Raume bewirkt wird, was durch den Schlüssel angezeigt wird; während der zweiten Hälfte der Melodie werden die Schritte hinten= d. h. untergekreuzt, wodurch ein Rückwärtsgang entsteht.

73. Uebung. Seite 26. Seitenstopfschritte im Triolen-Rhythmus — Pas de Bourrée en rythme de trioles dessus et dessous. Blatt XII, § 510.

§ 510. Will man die Stopfschritte seitwärts machen, z. B. nach rechts, so hebt man zur Vorbereitungsstellung das linke Bein in die halbhohle 2. Position, stellt bei der ersten Note, welche zu

dem Schritte gehört, den linken Fuß vor- oder rückwärts in die betreffende (3. oder 5.) Position und degagirt; bei der zweiten Note wird der rechte Fuß in die 2. Position gestellt und auf ihn degagirt; bei der dritten Note stellt man wieder den linken Fuß in die betreffende gekreuzte Position und hebt sogleich den rechten Fuß seitwärts in die halbhöhe 2. Schwebeposition, als Vorbereitung zum nächsten Schritt.

§ 511. Bei spanischen und italienischen Tänzen kreuzt man die Stopfschritte gewöhnlich bis in die 5. Position, bei den französischen Schritten bis in die 3. Position und in verschiedenen ungarischen, polnischen und russischen Tänzen macht man sogar Stopfschritte in der 1. Position, mit beinahe paralleler Haltung der Füße.

§ 512. Die choreographischen abgekürzten Zeichen Blatt XII, § 512 sind leicht zu verstehen, nur behalte man im Gedächtniß, daß das Zeichen für den pas bourré ancien abgerundet ist und auf der Bodenlinie steht und dasjenige für den pas modern eckig ist und liegend gezeichnet wird; ferner daß der kleine Strich unter dem Zeichen dessus und der Punkt über dem Zeichen dessous bedeutet.

74. Uebung, Seite 26.

Viertaktiger Satz, bestehend aus der dreimaligen Wiederholung von jeté-bourré und einem darauffolgenden jeté et assemblé nach rechts. Sodann wird der ganze Satz nach links wiederholt, wodurch eine achttaktige Verkettung entsteht.

1 Jeté et 1 bourré répété 3 fois, puis 1 jeté et 1 assemblé.

Pas tendus ou Pas de Zéphire.

§ 513. Zephyr hieß nach der griechischen Mythologie der Westwind und vorzugsweise wurde unter diesem Ausdruck der warme, feuchte Frühlingwind gemeint, welcher Blumen und Blüthen hervorlockte.

Da die griechische Götterlehre alle Begriffe personifizierte, so wurde auch Zephyr als ein schöner Jüngling dargestellt, und galt für den Liebling der Blumengöttin Flora. Diese beiden gehören in allen mythologischen Balleten zu den Hauptpersonen.

Demzufolge ist auch anzunehmen, daß der Tanzschritt, welchem man diesen vielsagenden Namen gab, aus zarten, wohlgefälligen Bewegungen bestehe.

§ 514. Pas tendu heißt gestreckter Schritt, und diese Benennung müßte eigentlich allen Schritten gegeben werden, welche mit gestreckten Beinen gemacht werden. Dessen ungeachtet wird sie sehr oft folgendem zweifüßigen Schritte zugetheilt, welcher sowohl auf

der Stelle als auch im Umwenden und nach allen Richtungen gemacht werden kann.

§ 515. Als Beispielsübung ist der mit dem rechten Fuß anzufangende Schritt auf der Stelle gewählt worden. Zur Vorbereitung wird der rechte Fuß vorwärts in die 4. Position gehoben.

Erste Silbe. Der rechte Fuß macht ein coupé dessus in der ersten Position, wodurch der linke Fuß rückwärts in die 4. Position gelangt. Blatt XII, § 515.

Zweite Silbe: Ein Hupf auf dem rechten Fuß, während der linke mit gestrecktem Beine vorwärts in die 4. Position übergeht und im Vorbeigehen an der 1. Position den Boden leicht streift.
a. Ausführliche, b. abgekürzte Schreibart.

§ 516. Wegen dieser gestreckten Haltung während des Ueberganges, wurde diesem Schritte wahrscheinlich die Benennung tendu gegeben, ungeachtet das Stützbein unbedingt gebogen werden muß, weil es sonst keinen Hupf hervorbringen könnte, welcher doch zu diesem Schritte gehört.

Ueberdies sieht dieser Schritt recht steif aus, wenn er mit ganz gestreckten Beinen gemacht wird, weshalb es besser ist, das Schrittbein während des Ueberganges sanft zu biegen und mit der Fußspitze den Boden leicht zu streifen.

§ 517. Auf diese Art erhält der Schritt ein viel gefälligeres Aussehen und entspricht eher dem vielstimmigen Namen Pas de Zéphire. Macht das Bein noch während des Ueberganges einen leichten Anschlag hinten und einen andern vorn in der 3. Position, so verleiht dies dem Schritte eine sehr elegante Schattirung und die Benennung Pas de Zéphire ist vollständig gerechtfertigt. Er ist alsdann schon ein battirter Schritt. (§ 583 Anmerkung.)

§ 518. Dieser Schritt kann zwar auch in der 2. Position gemacht werden, am gefälligsten erscheint er jedoch in der 2—4. Zwischenposition. Fügt man die entsprechenden Bewegungen des Oberkörpers bei, welche leicht zu finden sind, so kann man allerliebste Uebungen zusammenstellen.

§ 519. Der Pas de Zéphire kann auch aus einem coupé dessus und einem temps ballonné (§ 528) zusammengesetzt werden und wird in dieser Bewegungsform in dem schönen Tanze: Gavotte de Vestris vielfach angewendet.

75. Uebung. Seite 27. M. M. 80 = \downarrow

Ueb. 75a. Zephyrschritt auf dem Platze, in der 4. Position mit gegleitetem Uebergang.

§ 520. Soll in der zweiten Silbe der Uebergang des Schreitbeines gegleitet werden, so muß der Gleitbogen auf der Bodenlinie stehen; soll der Uebergang in halber Höhe vor sich gehen, so durchschneidet der Bogen das Beinzeichen, soll das Schreitbein den Ueber-

gang aber in ganzer Höhe machen, so wird der Bogen über das Stützbeinzeichen gestellt. Blatt XII, § 520.

Üeb. 75 b. Zephyrschritt auf dem Bläse in die 2—4. Zwischenposition mit Viertelwendungen.

Diese letztern werden durch das unter der Bodenlinie angeheftete Wendungszeichen (§ 546) angezeigt.

Üeb. 75 c. und d. In diesen beiden Übungen sind schon ganze Skizzenzeichen angebracht, um den Leser nach und nach auch an diese Zeichen zu gewöhnen und um die entsprechenden Bewegungen des Kopfes und der Arme anschaulich zu machen.

Üeb. 75 e. Bei dieser Übung werden die Schritte im Kreise herum gemacht, wie es durch den Schlüssel vorgezeichnet ist. Auch hat man sich zur Abwechslung ein paar Mal der Worte statt der Zeichen bedient.

Üeb. 75 f. Der Schlüssel zeigt, daß der erste Schritt nach rechts, der zweite nach links u. s. w. gemacht werden soll, und deshalb gehen die Schritte auch seitwärts in die 2. Position.

Pas de Basque.

§ 521. Die Basken, oder wie man in Deutschland sagt, die Biskayer, sind ein Volksstamm, welcher im nordwestlichen Spanien und im südwestlichen Frankreich wohnt. Unter den Basken hat es stets viele und gute Tänzer gegeben. In ihren Nationaltänzen ist genannter Schritt der hervorragendste, jedoch mit dem Unterschiede, daß ihn die Spanier im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte tanzen, wie z. B. in der Aragonesa, Jitana, Cachucha etc. und die Franzosen im $\frac{2}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takte.

76. Übung. Spanischer Baskenschritt — Pas de basque espagnol.

Seite 27. M. M. 120 bis 140 = \downarrow

§ 522. Alle drei Silben werden deutlich accentuirt.

Die Melodie zu dieser Übung ist die weltbekannte Cachucha.

a. Vorwärts, b. rückwärts.

77. Übung. Baskenschritt seitwärts — Pas de basque latéral.

Seite 28. M. M. 72 bis 80 = \downarrow im $\frac{2}{4}$ Takt.

c. Nach rechts und links.

78. Übung. Baskenschritt im Umwenden — Pas de basque en tournant.

Seite 28 im $\frac{6}{8}$ Takte.

a. Vorwärts, b. rückwärts.

§ 523. Ausführung des Schrittes.

Üeb. 76 a. Im $\frac{3}{4}$ Takte vorwärts: Zur Vorbereitung stelle man den rechten Fuß vorwärts in die 5. Position.

Erste Silbe. Ein leichtes jeté vorwärts in die 2—4. Zwischen-

position. Zweite Silbe. Der linke Fuß wird leicht bis in die doppelt gekreuzte 4—5. Position vorgegleitet oder getragen (Fig. 128) und dann wird degagirt. Dritte Silbe. Der rechte Fuß wird leicht in die hintere 5. Position gegleitet und übernimmt sofort die Körperlast.

Üeb. 76 b. Rückwärts: Zur Vorbereitung wird der linke Fuß rückwärts in die 5. Position gestellt.

Erste Silbe. Ein leichter Werfschritt rückwärts in die 4. Position auf den linken Fuß. Zweite Silbe. Man trage den rechten Fuß leicht rückwärts bis in die 4—5. Zwischenposition und degagire alsdann. Dritte Silbe. Man gleite den linken Fuß bis in die vordere 5. Position und übertrage dann sofort die Körperlast auf den linken Fuß, um den rechten zum folgenden Schritt vorzubereiten.

Üeb. 77 c. Pas de basque latéral, Baszenschritt seitwärts, erst rechts, dann links, was durch die Form des Schlüssels vorgeschrieben ist.

§ 524. Im $\frac{2}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takte wird die erste und zweite SchrittSilbe so zusammengezogen, daß sie nur eine MusikSilbe braucht. Die Vorbereitung wird im Auftakte begonnen und so mit der accentuirten Bewegung verbunden, daß eine Syncope entsteht.

Die Schritte werden so ausgeführt, wie beim vorwärts Tanzen, nur mit dem Unterschiede, daß sie seitwärts gerichtet werden.

Beim Uebergang von einem Seiten-Baszenschritt zum andern fügt man der Bewegung einen halben Auswärts-Fußkreis (§ 262) bei.

Üeb. 78 a. Baszenschritte vorwärts im Rechtswenden, $\frac{6}{8}$ Takt — Pas de basque en avant en tournant à droite.

§ 525. In der ersten Hälfte des Schrittes müssen die Beine genügend gekreuzt werden, um eine halbe Wendung hervorzubringen; die zweite Hälfte besteht aus einer halben Wendung rechts auf beiden Fußspitzen, wodurch der rechte Fuß wieder vorwärts in die 5. Position gelangt.

Üeb. 78 b. Baszenschritte rückwärts im Linkswenden. Dieser Schritt wird wie der obige ausgeführt, nur in entgegengesetzter Richtung.

§ 526. Abkürzungszeichen. Bei allen eben benannten Uebungen sind die beiden ersten Takte vollständig choreographisch bezeichnet, die folgenden Takte dagegen mit Abkürzungszeichen.

Für einen ganzen Baszenschritt vorwärts mit dem rechten Fuß dient das Zeichen a. Blatt XII und mit dem linken Fuß das Zeichen b. Die Vorwärtsrichtung ist daran zu erkennen, daß die Spitze nach unten gerichtet ist.

Die Richtung nach rückwärts wird durch die nach oben gerichtete Spitze des Zeichens angezeigt.

Die Seitwärtsschritte erkennt man an dem horizontal liegenden Zeichen. Geht die Spitze nach rechts, so bedeutet es einen Schritt nach rechts, im andern Fall einen Schritt nach links. In zweifelhaften Fällen kann man noch ein Sohlenzeichen unter der Linie anbringen.

Die Wendungen werden durch die Wendungszeichen (§ 548) angezeigt.

Kugelschritt — Pas ballonné.

§ 527. Die Benennung dieses Schrittes kommt von der bogenförmigen Bewegung des Schreitbeines, welche so aussieht, als fiele der Fuß über eine Kugel hinweg.

Dieser Schritt kann vor-, rück- und seitwärts gemacht werden, doch ist die letzt genannte Art die gebräuchlichste. Gewöhnlich wird er einfach gemacht, d. h. in der gleichen Richtung fortgesetzt, doch kann er auch wechselseitig gemacht werden.

§ 528. Wird die bogenförmige Bewegung des Schreitbeines gemacht, ohne Uebertragung auf dasselbe, wie es z. B. in der zweiten Silbe des Zephyrschrittes öfters vorkommt, so heißt die Bewegung: *temps ballonné*.

§ 529. Die Ausführung des Kugelschrittes nach rechts ist folgende: Blatt XII. Zur Vorbereitung wird der rechte Fuß vorwärts in die 3. oder 5. Position gestellt. Die erste Schritt silbe beginnt im Auftakt mit einem Hupf auf dem linken Fuß, während der rechte in bogenförmiger Linie in die 2. Position gebracht wird und dort sofort die Körperlast übernimmt. Zweite Silbe. Der linke Fuß gleitet in die hintere 5. Position. Soll der nächste Schritt in der gleichen Richtung gemacht werden, so wird in der Schlussposition degagirt, damit der rechte Fuß frei werde; sollen die Schritte aber wechselseitig gemacht werden, dann unterbleibt die letzte Uebertragung.

79. Uebung. Seite 28. M. M. 100 bis 126 = ♩ im $\frac{1}{4}$ Takt.

- a. *Pas ballonnés simples en avant* — Einfache Kugelschritte vorwärts.
- b. *Pas ballonnés simples en arrière* — Einfache Kugelschritte rückwärts.
- c. *Pas ballonnés simples à droite* — Einfache Kugelschritte rechts.
- d. *Pas ballonnés alternatifs de côté* — Wechselseitige Kugelschritte seitwärts.

Die Abkürzungszeichen bedürfen keiner besondern Erklärung mehr.

Hin- und Herdrehschritte — Pas tortillés.

§ 530. Die §§ 246 bis 250 erklären die einfachen Drehbewegungen und der § 251 behandelt die Doppelbewegung *tortillé* und das dafür gewählte choreographische Zeichen *w*.

Das Wort *tortillé* kommt bei Tanzschreibungen sehr oft vor, besonders bei slavischen und ungarischen Tänzen. Ein *pas tortillé* oder *Hin- und Herdrehschritt* besteht aus wenigstens zwei Drehungen und einer Uebertragung, die man bei genauer Vergliederung des Schrittes auch so schreiben und unter die Noten stellen muß. Als Abkürzung gebraucht man den Buchstaben *w*, weil er aus zwei *v* besteht. § 251.

§ 531. Diese Schritte können auf der Sohle, den Ballen, Spizen, Ferse und in der Schweb, mit einem oder beiden Füßen, und nach verschiedenen Richtungen ausgeführt werden.

Sehr oft kommen die *tortillés* in Verbindung mit andern Bewegungen vor und bilden dann vollständige Schrittsätze, wie bei der 37. Uebung zu sehen ist, jedoch können sie auch selbständig gemacht werden, wie folgende Beispiele zeigen:

§ 532a. *Un pas tortillé du pied droit sur la semelle.* Ein Sohlen *Hinundherdrehschritt* des rechten Fußes aus der 2. Position in die vordere 5. Position ist eine *Ein- und Auswärtsdrehung* des sich auf der Sohle fortbewegenden Fußes und eine darauf folgende Uebertragung der Körperlast. Blatt XII, § 532 a und b.

Anmerkung. Da es fast unmöglich ist, einen wirklichen Sohlen- undherdrehschritt zu machen, so muß entweder der Vorfuß oder die Ferse etwas gehoben werden.

§ 532b. Dieses Beispiel zeigt den obigen Schritt in entgegengesetzter Richtung, d. h. aus der vordern 5. Position in die 2. Position nebst darauf folgender Uebertragung. c. Abgekürzte Schreibart.

§ 533. *Tortillé sur la demi-pointe et le talon du pied.* Ein niedriger *Hinundherdrehschritt* des rechten Fußes auf dem Ballen und der Ferse aus der 1. in die 2. Position. *La demi-pointe* bedeutet den Fußballen. Das Uebertragungszeichen steht über dem *w*, zum Zeichen, daß die Uebertragung während der Drehbewegungen stattfindet. Die Zeichen unter dem *w* zeigen, daß die erste Drehbewegung auf dem Fußballen, die zweite auf der Ferse zu machen ist. Blatt XII, § 533.

§ 534. Blatt XII. *Tortillé sur le talon et la demi-pointe.* Dieser Schritt kommt in Verbindung mit 1 *frappé* in der 2. Position und *pas de basque* in spanischen Tänzen vor.

§ 535. Blatt XII. *Tortillé bipied contraire.* Weidfüßiger entgegengesetzter *Hin- und Herdrehschritt*.

Dies ist ein gleichzeitiges *Hinundherdrehen* beider Füße, wobei jedoch der rechte Fuß die erste Drehung auf der Ferse, die zweite

auf dem Ballen macht; der linke Fuß macht die gleichen Bewegungen, aber entgegengesetzt. *Tour tortillé* wird § 538 erklärt.

Tortillé bipied simultane.

§ 536. Simultane, gleichlaufend, ist der Schritt, wenn sich beide Füße gleichzeitig auf den Fersen oder Ballen drehen und die gleiche Richtung einschlagen. Dieser Schritt wird äußerst selten gebraucht, wohingegen der vorhergehende *p. tortillé bipied contraire* fast in keinem russischen Tanze fehlt.

§ 537. Blatt XII. *Tortillé sautillé sur la pointe et le talon et terminé par un tapé.* Ein gehüpfter Hin- und Herdrehschritt auf Spitze und Ferse mit hörbarem Niederlaß des Vorfußes.

Bei diesem Schritt wird zuerst die Spitze des rechten Fußes einwärts in der 2. Position, dann die Ferse auswärts in derselben Position aufgestellt und hierauf der Vorfuß hörbar niedergelassen. Die Uebertragung findet vor der Niederlassung statt, aber während beider Drehungen wird auf dem linken Fuß gehüpft.

Tour tourillé.

§ 538. Wenn der beidfüßige entgegengesetzte Hinundherdrehschritt so gemacht wird, wie er im § 535 erklärt wurde, so führt er den Tänzer nach links. Der Schritt kann in gerader Linie oder auf der Kreisfigur in dieser Richtung fortgesetzt werden. Im letztern Fall entsteht dann ein *tour tortillé à gauche*, ein Hinundherdrehschritt, welcher fast in keinem geordneten russischen Tanze fehlt. Selbstverständlich wird diese Figur auch rechts gemacht.

Körpertwendungen — Tours de corps.

§ 539. Der Unterschied zwischen Drehen und Wenden wurde schon in den §§ 126 und 127 erklärt und über die Kumpfwendungen geben die §§ 322 bis 325 einigen Aufschluß.

Das Wort Kumpfwendung bezieht sich nur auf den Kumpf und die Bewegung geht hauptsächlich in den Hüften vor sich, ohne die Betheiligung der Füße. Das Wort Körpertwendung bezieht sich auf den ganzen menschlichen Körper.

Diese Wendungen werden manchmal in der Luft, meistens aber auf den Spitzen oder Ballen eines oder beider Füße, und nur sehr selten auf den Fersen ausgeführt.

Ganze oder theilweise Wendungen.

§ 540. Wenn der Tänzer dem Zuschauer gerade gegenüber steht und sich so lange in einer Richtung umwendet, bis er seine

vorige Stellung wieder einnimmt, so hat er eine ganze Wendung gemacht. Bleibt er ihm mit dem Rücken zugewendet stehen, so hat er eine halbe, bleibt er ihm mit der linken Schulter zugewendet stehen, eine Viertelwendung rechts ausgeführt. Die Hälfte der letztern ist eine halbe Viertel- oder Achtelwendung. Nach links ist es selbstverständlich das gleiche Verhältnis.

Wendungen im Tanzen auf beiden Füßen.

§ 541 a. Aus der 1. Position kommt man durch $\frac{1}{8}$ Wendung rechts auf den Zehen in die 3—4. Zwischenposition, z. B. Blatt XII, § 541.

Anmerkung. Liegt die Körperlast während der Wendung auf dem linken Fuße, so kommt der rechte Fuß vorwärts in die 3.—4. Zwischenposition; liegt sie aber auf dem rechten Fuße, so kommt der linke Fuß rückwärts in die 3—4. Position.

b. Aus der 1. Position kommt man durch $\frac{1}{4}$ Wendung rechts auf den Zehen in die 4. Position, z. B. Blatt XII, § 541 b. Liegt die Körperlast auf dem linken Fuße, so kommt der rechte in die vordere 4. Position; liegt sie aber auf dem rechten Fuße, so kommt der linke in die hintere 4. Position.

c. Aus der 2. Position kommt der rechte Fuß durch $\frac{1}{4}$ Wendung rechts vorwärts in die 4. Position und durch $\frac{1}{4}$ Wendung links rückwärts in die 4. Position, z. B. Blatt XII c $\frac{1}{4}$.

d. Die 3. Position wechselt man durch Erheben auf den Fußspitzen und eine Achtelwendung. Blatt XII, § 541.

Anmerkung. Man verwechsle die Wendungen nicht mit den *élevations croisées alternatives* §§ 157 und 158.

e. Aus der vordern 4. Position kommt der rechte Fuß durch $\frac{1}{4}$ Wendung links in die hintere 4. Position, und aus der vordern 4—5. Position kommt derselbe Fuß durch $\frac{1}{2}$ Wendung links auf den Zehen in die hintere 4—5. Zwischenposition. Blatt XII, § 541 e.

Anmerkung. Man vergesse nicht den Unterschied zwischen der 4. und 4—5. Position zu beachten, wie er in der Anmerkung zum § 16 erklärt wird.

f. Aus der hintern 4—5. Position kommt der rechte Fuß durch $\frac{1}{2}$ Wendung rechts vorwärts in die 4—5. Position. Blatt XII, § 541 f.

g. Die 5. Position wechselt man wie die dritte.

Wendungen auf einem Fuße.

§ 542. Um eine ganze Wendung auf einem Fuße schön zu machen, muß die Haltung des Körpers fest und unverändert im Gleichgewicht erhalten bleiben. Dies wird wesentlich dadurch erleichtert, daß man vor dem Beginn der Wendung das Stützbein etwas biege, während der ersten Hälfte der Wendung das Bein strecke und sich erhebe und während der zweiten niederlasse.

§ 543. Rechts heißt eine Wendung, wenn das Gesicht von der Frontstellung aus nach der rechten Seite, links wenn es nach

der linken Seite hingedreht wird, woraus also folgt, daß durch eine Wendung rechts auf dem rechten Fuße der Körper vorwärts, durch eine Wendung auf dem rechten Fuße nach links der Körper rückwärts geschwungen wird.

§ 544. Eine Wendung des Rumpfes heißt: *tour de torse*, wie schon § 322 erklärt wurde; eine Wendung des ganzen Körpers heißt *un tour de corps*.

§ 545. Beim Marschiren, beim Ausführen der Figurentänze, ja sogar in den walzerartigen Rundtänzen macht man verschiedene Wendungen, welche man jedoch nicht Pirouetten nennt.

Wenn in einem Quadrille-Solo oder in Masurkafiguren mitunter einzelne Personen Pirouetten anbringen, so wollen sie gerade dadurch beweisen, daß sie mehr Kunstfertigkeit besitzen als zum gewöhnlichen Gesellschaftstanz gehört.

§ 546. Schreibart der Viertelwendungen auf einem Fuße. Blatt XII, § 546.

- a. $\frac{1}{4}$ Wendung rechts auf dem rechten Fuße — *un quart de tour à droite sur le pied droit*;
- b. $\frac{1}{4}$ Wendung links auf dem rechten Fuße — $\frac{1}{4}$ *de tour à gauche sur le pied droit*;
- c. $\frac{1}{4}$ Wendung links auf dem linken Fuße;
- d. $\frac{1}{4}$ " rechts auf dem linken Fuße.

§ 547. Bei diesen Viertelwendungen ist das System der Bezeichnung leicht zu verstehen, jedoch müssen die Zeichen dem Gedächtniß gut eingeprägt werden, ehe man weiter geht, weil die Einübung der folgenden Zeichen sonst Mühe und Zeitverlust verursacht.

§ 548. Schreibart der halben Wendungen auf einem Fuße, Blatt XII, § 547. *Demi tours de corps*.

- e. Halbe Wendungen rechts auf dem rechten Fuße,
- f. " " links " " " "
- g. " " " " " linken "
- h. " " rechts " " " "

§ 549. Ganze Wendungen — *Tours de corps entiers*. Blatt XII.

- i. Ganze Wendung rechts auf dem rechten Fuße,
- k. " " links " " " "
- l. " " " " " linken "
- m. " " rechts " " " "

§ 550. Einundeinhalb Wendungen — *Un tour de corps et demi*. Blatt XII.

- n. $1\frac{1}{2}$ Wendung rechts auf dem rechten Fuße,
- o. $1\frac{1}{2}$ " links " " " "
- p. $1\frac{1}{2}$ " " " " linken "
- q. $1\frac{1}{2}$ " rechts " " " "

Beschäftigung des Schreitbeines.

§ 551. Bei allen bisher gezeigten Wendungen wurde nur der Stützfuß angegeben, aber die Beschäftigung des Schreitbeines unberücksichtigt gelassen.

Der Schreitfuß kann vor, während oder nach der Wendung in eine beliebige Position gebracht werden, oder verschiedene Bewegungen ausführen. Die Erklärung derselben wird bei deren Anwendung in später folgenden Uebungen und Zusammensetzungen folgen.

Wendungen in der Luft — Tours en l'air.

§ 552. Manchmal werden auch Wendungen ausgeführt während eines Sprunges, eines Werfschrittes oder eines kräftigen Aufschwunges in die Luft, welche im § 574 näher erklärt werden.

Pirouette — Pirouette.

§ 553. Das französische Wort *pirouette* (du bas latin *gyruetta de gyros, tour*) bedeutet eine ganze Wendung, *un tour entier du corps qu'on fait en se tenant sur la pointe d'un seul pied.* (Dictionnaire de Noël et Chapsal.)

Das italienische Wort *piroetta* bedeutet ebenfalls eine ganze Wendung auf dem Bläse.

Arthur de St. Léon sagt in seiner *Stenochoregraphie*: *Pirouette se dit en danse de l'action d'un tour entier etc.*

Selbstverständlich sind darunter stets Wendungen nach den Regeln der Tanzkunst zu verstehen.

§ 554. Das Wort *pirouette* aus *pied* Fuß und *rouette* Drehrädchen zusammengesetzt, bezeichnet das mehrmalige kreiselartige Umschwingen des Körpers auf der Spitze eines Fußes, und deshalb ist von andern, ebenfalls gediegenen Künstlern und Autoren der Grundsatz aufgestellt worden, daß zu einer *Pirouette* wenigstens drei Umschwingungen gehören.

Die Akademie der deutschen Tanzlehrkunst nimmt an, daß eine einzige, kunstgerechte Wendung eine einfache *Pirouette* genannt werden kann.

§ 555. *Pirouetten* gehören ausschließlich dem theatralischen Tanze an.

Wenn daher im theatralischen Tanze eine ganze oder mehrere Wendungen in kunstgerechter Haltung und Bewegung des ganzen Körpers ausgeführt werden, so sind dies *Pirouetten*; wenn aber im gesellschaftlichen Tanze viertel, halbe, selbst ganze aber einfache Wendungen gemacht werden, so werden dieselben nicht *Pirouetten* genannt.

§ 556. Die Umschwingungen geschehen nach zwei Richtungen, nämlich: en dehors, nach außen oder en dedans, nach innen.

Die Rückwärtschwingungen nennt man in der französischen Sprache gewöhnlich en dehors — auswärts — und die Vorwärtschwingungen en dedans — einwärts.

§ 557. Die Grundformen der Pirouetten sind:

- 1) Auf der Fußbiege Blatt VIII, Fig. 190, sur le cou-de-pied.
- 2) In der 2. Position " " " 191, à la seconde.
- 3) In der Attitüde " " " 193 u. f. w. en attitude.

§ 558. Durch verschiedene Abänderungen in der Haltung des Oberkörpers, der Arme u. f. w. (des attitudes et arabesques) und durch verschiedenartige Beschäftigung des Schreitbeines während der Umschwingungen und am Schluß der Pirouette lassen sich die mannigfaltigsten Zusammensetzungen erfinden, welche man pirouettes composées nennt.

Beinahe jeder große Tanzkünstler hat seine eigene Art, dieselben kunstvoll auszuführen.*)

Ausführung der Pirouetten.

§ 559. Der Ansaß zur Pirouette en dehors — Auswärtspirouette, geschieht aus der 3. Position in 3 tempi oder Zeitsilben.

Soll die Pirouette auf dem linken Fuße ausgeführt werden, so wird zur Vorbereitung der rechte Fuß vorwärts in die 3. Position gestellt. Blatt XII, § 559.

1. Silbe. Erheben des Körpers auf dem linken Ballen und gleichzeitiges Ausstrecken des rechten Fußes in die halbhohe 2. Position; beide Arme werden seitwärts bis beinahe zur Schulterhöhe gehoben.

2. Silbe. Niederlassen des Körpers auf beide Füße in die zweite gebogene Position, wobei die rechte Seite schräg vorwärts gebracht wird, durch Auswärtsdrehen des linken Fußes auf der Spitze; dabei gleichzeitiges Vorbringen des rechten Armes in die gerundete etwas gesenkte Horizontalhaltung. Blatt VIII, Fig. 189.

3. Silbe. Emporschnellen, resp. Abstoßen des rechten Fußes von der Erde und Erheben auf der linken Fußspitze, auf welcher dann die Umdrehung erfolgt, mit Zuhilfenahme der Arme.

§ 560. Wird die Pirouette auf der Fußbiege, sur le cou-de-pied ausgeführt, dann bleiben beide Arme gleichmäßig in der Nähe des Körpers.

*) Die nun folgende Beschreibung und Erklärung der Ausführung der Pirouetten ist vom Herrn Balletmeister und Universitäts-Tanzlehrer Otto Stoige in Königsberg i. Pr., welcher sie mit der freundlichsten und uneigennützigsten Bereitwilligkeit für dieses Werk ausgearbeitet hat.

Bei der Pirouette à la seconde etc. begeben sich die Arme in die Horizontalhaltung seitwärts, Fig. 191, und können zum Schluß in eine der obern Positionen gehoben werden. Blatt XII, § 560.

§ 561. Die Umdrehung geschieht im angegebenen Falle nach rechts, d. h. die rechte Seite wird zurückgeschwungen.

Bei der Pirouette auf dem rechten Fuße, werden alle angegebenen Bewegungen entgegengesetzt ausgeführt.

§ 562. Der Anfaß zur Pirouette en dedans, zur Einwärts-
pirouette, geschieht auch aus der 3. Position, in zwei tempi oder
Zeitfilben.

Anmerkung. Die erste dieser Silben ist, der leichtern Verständlichkeit wegen, in 4 Bewegungen, a. b. c. d. eingetheilt worden.

Soll die Pirouette auf dem linken Fuße ausgeführt werden, so steht zur Vorbereitungsstellung der rechte Fuß vorn in der 3. Position.

a. Heben des rechten Fußes vorwärts in die gestreckte 4. Position, mit gleichzeitiger Hebung beider Arme vorwärts in die gerundete Horizontalhaltung.

b. Deffnen der Position beider Arme und gleichzeitiges Zurückbringen des rechten Fußes in die hohe 2. Schwebeposition. Blatt XII, § 562.

c. Zurückbringen des rechten Fußes in die 4. Position bei gleichzeitiger Viertelwendung des Körpers nach rechts und Erheben auf dem linken Fuße; während dessen wird der rechte Arm gehoben und der linke gesenkt Fig. 192, aber mit dem rechten Fuße in der hintern hohen 4. Position.

d. Niederstellung des rechten Fußes hinten in die 4. Position und Uebertragung auf den rechten Fuß. Sobald die rechte Fußspitze den Boden berührt hat, wechseln beide Arme in dieser Profilstellung, mitten vor dem Körper ihre Position, d. h. der rechte Arm kommt von oben, der linke von unten und sobald die Uebertragung auf den rechten Fuß erfolgt ist, muß der linke Arm ganz gehoben und der rechte etwas unter der Schulterhöhe nach hinten halbgestreckt sein Fig. 194, aber entgegengesetzt.

Alle ebenbenannten Bewegungen müssen in einem Zusammenhange, ohne Unterbrechung, ausgeführt werden, und dann tritt die erste Ruhepause ein.

Um nun die Pirouette auszuführen, wird die Last des Körpers wieder auf den linken Fuß übertragen, der momentan mit der Ferse den Boden berührt, um sich sogleich wieder auf die Spitze oder den Ballen zu erheben, wobei der linke Arm gleichzeitig gesenkt und die rechte Seite vorgebracht wird, durch Unterstützung des rechten Beines und des rechten Armes, so daß die Umdrehung nach links geschieht.

Anmerkung. Wird diese Pirouette auf der Fußbiege ausgeführt, dann bleiben die Arme unten. Bevor der rechte Fuß sur le cou-de-pied angelegt wird, geht er durch die 2. Schwebeposition.

In den Pirouetten en attitude, tire-bouchon Korkzieher*) zc. müssen die Arme anpassend geführt werden.

§ 563. Bei der Pirouette sur le cou-de-pied mit dem Ansetzen des rechten Fußes, hat der linke Arm hauptsächlich das Umdrehen zu bewirken; beim Ansetzen des linken Fußes hat es der rechte Arm zu thun.

§ 564. Bei der Pirouette à la seconde hat beim Ansetzen mit dem rechten Fuß auch der rechte Arm hauptsächlich den Umschwung zu befördern, und umgekehrt.

Beim Ansatze der Auswärtspirouette ist diejenige Seite, von welcher dieselbe ausgeführt werden soll, etwas vorzubringen. (Siehe die Fußstellung der Fig. 189.)

§ 565. Die Auswärtspirouetten schließen gewöhnlich wieder sur le cou-de-pied; die Einwärtspirouetten in einer Attitüde, Arabeske oder mit einem pas de basque.

en dehors. { § 566. Von den zusammengesetzten Pirouetten (pirouettes composées), auch abweichende oder gemischte Positionen genannt, sind die gebräuchlichsten:

Pirouette à la seconde et sur le cou-de-pied.

„ „ „ „ et grand rond de jambe.

„ „ „ „ et en attitude et pas de bourrée.

Pirouette à petits battements sur le cou-de-pied.

en dedans. { Pirouette sur le cou-de-pied en tire-bouchon und pirouette renversée. (Sie hat gewöhnlich nur zwei Umdrehungen.)

Anmerkung. Der letztgenannten Pirouette geht gewöhnlich coupé, jeté und ein scharf accentuirter Schritt in die 4. Position nach rückwärts voraus.

Da diese Pirouette in einer offenen Position endet, wird sie meistens mitten im Tanze verwendet, um wieder in einen Schritt übergehen zu können.

Blatt VIII, Figuren 192 bis 196 zeigen verschiedene Attitüden und Stellungen, welche bei den zusammengesetzten Pirouetten verwendet werden können.

§ 567. Eine reine Pirouette, ohne Niederlegen der Ferse aus 4 bis 5 Umdrehungen, ist schon sehr kunstvoll.**)

§ 568. Eine gemischte Pirouette, bei abwechselnd aufgestellter Ferse, kann bis zu 15 und noch mehr Umdrehungen ausgeführt werden, unter den verschiedensten Abwechselungen.

*) Diese Benennung kommt von den schraubenförmigen Fußkreisen des Schreitbeines während der Wendungen.

**) Der frühere königl. preussische Solotänzer Stullmüller brachte es bis zu 7 Umdrehungen bei der Pirouette auf der Fußbiege.

§ 569. Der Pirouetteur hat die Dauer seiner Pirouette genau zu bemessen, damit dieselbe mit dem Musiksaß gleichzeitig abschließt. Ein früheres Schließen derselben wirkt nicht so störend als ein späteres. Bei der zu früh beendigten Pirouette hilft sich der Tänzer gewöhnlich noch mit einer oder 2 tours en l'air (gleichzeitigem Abstoßen mit beiden Füßen und freifelartigem Umdrehen in der Luft).

§ 570. Am Schluß der Pirouette sur le cou-de-pied wechseln die Füße; wird also die Pirouette auf dem linken Fuß ausgeführt, dann ist der rechte Fuß vorn, über der Fußbiege, und kommt beim Aufhören derselben hinten zu stehen.

Mit Ausnahme vom Wechseln der Füße ist es stets ein Beweis von großer Sicherheit, wenn man ebenso aufhört, wie man begonnen. Ein Sprung oder Hupf bei Beendigung der Pirouette und die rasche Hebung der Arme in eine Attitüde sind häufig nur Nothbehilfe, um einer mißlungenen Pirouette wieder aufzuhelfen.*)

§ 571. Während der Umschwingungen kann das Schreitbein verschiedene battements, ronds de jambe, fouettés und ähnliche Verzierungen anbringen, welche dem Geschmack und der Kunstfertigkeit des ausführenden Künstlers überlassen bleiben müssen.

§ 572. Die Pirouette kommt meistens in Verbindung einer Verkettung von Tanzschritten in Anwendung, um dieselbe effectvoll und brillant abzuschließen; sie kann aber auch mit dem freischwebenden Fuß sofort in einen andern Pas überführen.

§ 573. Durch eine schön ausgeführte Pirouette kann die tanzende Person ihre höchste Kunstfertigkeit zeigen, sie sollte sich jedoch vor zu oftmaliger Verwendung derselben hüten, weil sie sich sonst lächerlich macht.

Pirouetten in der Luft — Pirouettes en l'air.

§ 574. Im § 552 wurde in Betreff der Wendungen in der Luft auf den gegenwärtigen Paragraphen hingewiesen. Ein jeté en tournant ist schon eine Wendung in der Luft, weil sie in dem Augenblick des Sprunges vor sich geht, in welchem kein Fuß den Boden berührt.

Gewöhnlich versteht man jedoch unter dem Ausdruck: pirouettes en l'air Wendungen, die stattfinden, während der Körper durch einen kräftigen Hupf auf beiden Füßen in die Luft empor geschneilt wurde und sich um seine Achse dreht.

*) Soweit reicht Herrn D. Stoige's Abhandlung. Alle diejenigen, welche sich mit dem Studium der Pirouetten und deren Ausführung beschäftigt haben, werden an der obigen Erklärung sogleich erkannt haben, daß genaue Kenntniß der Sache, langjährige Uebung und erstaunliche Genauigkeit in der Beobachtung jeder einzelnen Bewegung erforderlich gewesen sind, um solche Erklärungen geben zu können.

§ 575. Man hört diese Art Wendungen manchmal *Volta* oder *Rivolta* nennen. Dies sind italienische Wörter. *Una Volta* heißt einfach: eine Wendung und *Rivolta* eine nochmalige oder eine Gegenwendung.

Diese Art Wendungen oder Pirouetten erfordern viel Muskelkraft und werden im gesellschaftlichen Tanze nie gebraucht. In manchen Nationaltänzen kommen sie vor, und man sieht manchmal sogar Naturtänzer, die es zu einer so erstaunlichen Fertigkeit gebracht haben, daß sie solche Rivolten sogar in schiefer Lage des Oberkörpers ausführen. Am öftesten werden dieselben von den Kunstreitern angewendet.

Zum Vorbereitungsschritt macht man gewöhnlich einen *temps tombé*.

Choregraphisch ist diese Pirouette darzustellen wie Blatt XII, § 575 zeigt:

a.	b.	c.	d.	e.
Echappé.	Starker Hupf auf beiden Füßen.	Einfache, doppelte. Wendung in der Luft.		Schlußstellung.

Choregraphie der Pirouetten.

§ 576 a. Dieselben werden beinahe nach den gleichen Regeln geschrieben wie die Wendungen, nur mit dem Unterschiede, daß bei mehrfachen Umdrehungen die betreffende Ziffer, nebst dem Buchstaben *t* (*tours*) unter das Wendungszeichen gestellt werden. Blatt XII, § 576.

- a. Einfache Einwärtspirouette auf dem rechten Fuß.
- b. Doppelte Einwärtspirouette auf dem linken Fuß.
- c. Dreifache Auswärtspirouette auf dem rechten Fuß.
- d. Vierfache Auswärtspirouette auf dem linken Fuß.

§ 576 b. Zum Unterschiede von den einfachen Wendungszeichen werden die Pirouettenzeichen über die Bodenlinie geschrieben.

Schenkelstreichsilbe — *Temps de cuisse*. Blatt XII.

§ 577. Das Wort *cuisse* — Schenkel — weist darauf hin, daß der Schenkel bei dieser Tanzbewegung hauptsächlich betheilig ist.

Da bei ganz gestrecktem Beine mit der Fußspitze zwei Striche auf den Boden gezeichnet werden, so wird die Bewegung durch den Schenkel hervorgebracht und deshalb hat man ihr in der deutschen Sprache den Namen Schenkelstreichsilbe oder Schenkelstreichschritt gegeben, je nachdem sie mit einer Uebertragung verbunden ist oder nicht.

§ 578. Ausführung rechts. Vorbereitung. Den linken Fuß bringe man in die 2. Schwebeposition. Während im Auftakte das

Stützbein gebogen und dann sofort auf demselben gehüpft wird, macht man mit der Fußspitze des ganz gestreckten Schreitbeines erst einen kurzen, dann sogleich einen längern Strich auf dem Fußboden, durch welchen der Fuß aus der 2. bis in die 5. Position vorn oder hinten (dessus ou dessous) gelangt. Beide Striche müssen zu hören sein.

§ 579. Folgen mehrere solcher Bewegungen einander in der gleichen Richtung und mit dem gleichen Fuße, so sind es wirkliche Temps, Silben, weil keine Uebertragung gebraucht wird; werden sie aber wechselseitig gemacht, so muß jeder Silbe noch eine Uebertragung beigefügt werden und dann entstehen Schritte, welche Schenkelstreichschritte, pas de traits de cuisse zu nennen sind.

Sie können vorwärts, rückwärts und seitwärts gemacht werden.

§ 580. Obwohl bei diesen Schritten keine Anschlagungen stattfinden, so haben sie dennoch große Ähnlichkeit mit battirten Schritten und bilden den Uebergang zu denselben.

80. Übung. Schenkelstreichsilben und Schritte — Temps de cuisse et pas de traits de cuisse.

Seite 29. M. M. 50 bis 80 = ♩

- a. Temps de cuisse simples dessus à droite — Einfache vorkreuzte Schenkelstriche rechts.
- b. Temps de cuisse changés dessus et dessous à gauche — Abwechselnde vorn- und hintengekreuzte Schenkelstriche links.
- c. Pas de traits de cuisse alternatifs en avançant — Wechselseitige Schenkelstreichschritte vorwärts.
- d. Pas de traits de cuisse alternatifs en reculant — Wechselseitige Schenkelstreichschritte rückwärts.

Die battirten Schritte — Les pas battus.

§ 581. Was batre heißt, was es bedeutet und wie diese Bewegungen geschrieben werden, wurde schon §§ 160 und 267 erklärt.

Es kann sowohl mit einem Fuß als auch mit beiden Füßen zugleich battirt werden.

§ 582. Diese Anschlagungen sind keine eigentlichen Schritte, sondern werden nur gewissen Schritten als Verzierung beigefügt. Sowie in der Musik der Vorschlag oder Triller mit einer Note verbunden wird, ohne deren Zeitdauer zu verlängern, so darf auch der durch battiren ausgeschmückte Schritt nicht mehr Zeit in Anspruch nehmen, als wenn er einfach ausgeführt würde.

§ 583. Zur Ausführung solcher Battirungen gehört große Übung, Gewandtheit, Muskelkraft und Elasticität und sie gehören eigentlich nur zum theatralischen Kunsttanz, denn selbst diejenigen, welche sic beim Salontanze anwenden, wollen damit zeigen, daß

sie mehr Tanzfertigkeit besitzen als zum gesellschaftlichen Tanz erforderlich ist.

Anmerkung. Der Pas de Zéphire, mit Anschlagungen in der 3. Position hinten und vorn, wie im § 517 erklärt wurde, ist demzufolge schon ein battirter Schritt.

§ 584. Die Grundform für die Battirungen sind die changements de jambes.

Die Figur 180 zeigt die Schlagungen, um das Zählen derselben zu erleichtern.*)

§ 585. Auch der Unterschied zwischen den Wörtern Schlag und Schlagung ist genau zu beachten. Schlag bezieht sich auf die Berührung, welche durch die Bewegung hervorgebracht werden soll; Schlagung bezieht sich mehr auf die Bewegung selbst. Beim Battiren werden die einzelnen Schlagungen in Betracht gezogen und gezählt.

§ 586. In dem einmaligen, gleichmäßig kreuzenden Wechsel beider Beine in der Schweben, auf ein Tempo, sind zwei Schlagungen enthalten, die erste durch das Ausschlagen von der geschlossenen Position in eine offene, die zweite durch das Einschlagen von der offenen Position in eine geschlossene.

§ 587. Die Schlagungen sind in den Abbildungen von den Ferseu ausgehend gedacht, bis zur Schlusposition, welche durch senkrechte, punktirte Linien angegeben ist.

§ 588. Ein einfaches changement de jambes gilt nicht für eine battirte Tanzsilbe, aber sobald nur eine Schlagung beigefügt wird, gehört es schon zu den battirten Silben oder Schritten.

Der Niederfall kann sowohl auf beide Füße stattfinden, als auch auf einen Fuß, wobei der andere in irgend eine Schwebenposition zu bringen ist.

Der Kreuzsprung, die Kreuzlappiole — Entrechat.

§ 589. Dieser Ausdruck bedeutet das mehrfache Wechseln gekreuzter Positionen, in der kurzen Zeit, welche ein kräftiger Aufschwung gestattet. Er kommt von dem italienischen Wort intrecciare, verschlingen oder verflechten. Colle mani intrecciate heißt: mit verschlungenen Händen. Capriola nennt man das mehrfache Zusammenschlagen der Beine oder Füße ohne zu kreuzen; capriola intrecciata heißt: die verflochtene gekreuzte Zusammenschlagung.

§ 590. Zum Entrechat ist die gleichmäßige Thätigkeit beider Beine erforderlich. Dasselbe wird durch Biegen in irgend einer Position vorbereitet, welchem ein kräftiger Aufschwung in die Luft folgt.

*) Diese und viele andere in diesem Abschnitte vorkommende Zeichnungen und Erklärungen sind dem Katechismus der Tanzkunst von Bernhard Altem, mit dessen gütiger Erlaubniß, entnommen.

Die Trillerschläge, d. h. die Beinkreuzungen sind hauptsächlich während dieses Aufschwunges auszuführen, weil er mehr Zeit gewährt als der Niederfall.

Dieser Niederfall endigt entweder in einer offenen oder geschlossenen Position, je nach der Anzahl der Schlagungen und der Stellung, aus welcher angefangen wurde.

§ 591. Figur 180 zeigt ein einfaches changement de jambe aus der hintern 3. in die vordere 3. Position.

Figur 181 zeigt ein Entrechat ouvert à trois (einen offenen Dreischlag = Kreuzsprung) — aus einer geschlossenen Position in eine offene.

Figur 182 zeigt ein Entrechat clos à trois — einen geschlossenen Dreischlag = Kreuzsprung — aus einer offenen Position in eine geschlossene.

Figur 183 zeigt ein Entrechat à trois (Royal), aus geschlossener Position begonnen und in geschlossener Position beendet.

Anmerkung. Unter dem Namen: Royal verstehen Manche ein dreifaches Zusammenschlagen in der 3. Position ohne Wechselung derselben, was jedoch die sogenannte Capriole à trois ist.

Figur 184 zeigt ein Entrechat à quatre, — einen Vierschlag = Kreuzsprung.

Durch diese Zeichnungen und Erklärungen sind die Entrechats à cinq, six, sept, huit etc. leicht zu verstehen.

§ 592. Die Umwendungen während des Kreuzsprunges werden dadurch erleichtert, daß man zur Vorbereitung denjenigen Fuß rückwärts in die 5. Position stellt, nach welcher Seite hin die Wendung anfangen soll.

§ 593. Vereinfachte Schreibart der Entrechats. Blatt XII. Dieselbe besteht darin, daß man auf die betreffende Stelle das geeignete Zeichen setzt, und unter dasselbe die Ziffer der Schlussposition.

- a. Changement de jambes, beendet in der vordern 3. Position des rechten Fußes.
- b. Entrechat ouvert à trois, beendet in der 1—2. Position.
- c. Entrechat clos à trois, beendet in der hintern 5. Position.
- d. Entrechat quatre, beendet in der 5. vordern Position des rechten Fußes.
- e. Entrechat cinq, beendet in der 2—1. Position beider Füße.

Die Ziffer für die Anzahl der Schlagungen steht innerhalb des Zeichens.

Halber Gegenschlag — Demi-contretemps.

§ 594. Das Wort contretemps bedeutet eine Bewegung, welche unerwartet und scheinbar gegen den Takt erfolgt.

Ausführung. Während eines leichten Hupfes auf dem Stütz-

fuß geht das Schreitbein in eine offene oder geschlossene Position über und berührt im Vorbeigehen das Stützbein hinten und vorn oder vorn und hinten in der 3. oder 5. Position, ohne die Körperlast zu übernehmen. Figur 185 zeigt die Bewegung in deutlicher Zeichnung.

Da die Battirung erst beginnt, während der Körper schon schwebt, so scheint es als komme sie zu spät und verfehle gegen den Takt, weshalb sie wahrscheinlich den Namen *contretemps* erhielt. Sie ist mit dem Doppelschlag in der Musik zu vergleichen.

Gegenschlagschritt — *Contretemps entier*. Blatt XII.

§ 595. Dies ist ein zweifüßiger Schritt. Derselbe kann vor-, rück-, seitwärts und im Umtwenden gemacht werden.

Ausführung z. B. nach rechts. Zur Vorbereitung stelle man den rechten Fuß rückwärts in die 5. Position, mache im Auftakt einen Hupf auf dem linken Fuß, während der rechte seitwärts gehoben wird.

Erste Silbe. Mit dem Niederschlag senke man den rechten Fuß, gleite mit demselben in die 2. Position und übertrage sogleich die Körperlast. Die zweite Silbe besteht aus dem soeben erklärten *demi-contretemps*.

Soll der nächste Schritt in der gleichen Richtung gemacht werden, so wird der zweiten Silbe eine Uebertragung beigelegt. Wenn bei der Battirung die Spitze des Schreitfußes den Boden leicht berührt, und sogleich darauf degagirt wird, so sieht der ganze Schritt beinahe aus, als bestünde er aus einer Zusammensetzung von einem Gleitschritt und einem *pas bourré*.

Zur ersten Silbe kann statt des Gleitschrittes ein Werf-, Fall- oder ähnlicher Schritt gewählt werden.

81. Übung. 4 *Pas contretemps entiers* — 4 Ganze Gegenschlagschritte.

Seite 29. M. M. 60 bis 80 = ♩

Die beiden ersten Takte sind vollständig ausgeschrieben, im dritten ist das choreographische, im vierten das musikalische Abkürzungszeichen angewendet worden.

Temps et pas brisé.

§ 596. *Un pas coupé* heißt ein durchschnittener Schritt, wie im § 491 erklärt wurde, *un pas brisé* ist ein einfüßiger Schritt, welcher aus einem Hupf besteht, während welchem das Schreitbein

aus einer offenen Position in eine andere übergeht und dabei eine Battirung dessus et dessous oder umgekehrt ausführt und dann sogleich die Körperlast übernimmt. Beim coupé ist die Schrittbewegung in der Mitte glatt durchschnitten, beim brisé ist die Uebergangsbewegung zickzack abgebrochen. Blatt VIII, Figur 186 zeigt Brisé dessus, und Figur 187 Brisé dessous in deutlicher Zeichnung der Fußbewegungen.

§ 597. Der Unterschied zwischen Contretemps et Brisé ist aus der rhythmischen Notenfigur leicht zu erkennen.

Seite 29 der Notenbeispiele.


Im Contretemps folgt die Battirung gewöhnlich als Verzierung der Schlußbewegung, im Brisé wird der Schritt mit der Battirung angefangen.

§ 598. Findet nach der Battirung keine Uebertragung statt, so ist diese Tanzbewegung un temps brisé, eine abgebrochene Tanzsilbe. Folgen zwei oder mehrere solcher Tanzsilben einander auf dem gleichen Fuß, so müssen sie in einer offenen Position endigen, werden sie aber wechselseitig gemacht, so wird nach jedem Brisé eine Uebertragung nöthig und es entstehen daraus des pas brisés alternatifs.

§ 599. Die Battirung beim Brisé hat mit dem Entrechat Ähnlichkeit, der Unterschied besteht darin, daß beim Entrechat die Thätigkeit beider Füße gleichmäßig ist, wogegen beim Brisé ein Fuß hauptsächlich, der andere nur hilfreich mitwirkend beschäftigt wird.

Diese Bewegungsart ist mit dem Arpeggio in der Musik zu vergleichen.

Blatt XII, § 596 zeigt die Schreibart.

82. Uebung. Seite 30 M. M. 72 bis 80 = 

a. Six temps brisés dessus et dessous à droite 1 assemblé et 1 dégagé, ensuite les mêmes mouvements à gauche. Sechs vorn und hinten gekreuzte Brisé-Silben nach rechts, 1 Zusammentritt und 1 Uebertragung; hernach die gleichen Bewegungen nach links.

Im Auftakte und im folgenden Takte sind die choreographischen Zeichen angeschrieben worden, und für das Assemblé wurde das abgekürzte Zeichen (§ 458) angewendet. Am Schluß der ersten Hälfte der Melodie zeigt der Schlüssel nach links.

b. Dieselben Brisésilben wie bei a. aber dessous et dessus.

c. Pas brisés alternatifs en avant. Wechselseitige Briséschritte vorwärts, und in der zweiten Hälfte der Melodie rückwärts.

d. Dieselben Schritte rückwärts und in der zweiten Hälfte vorwärts.

Taubenflügel-Schritt — Ailes de pigeons (Pistolet).

§ 600. Die Benennung Taubenflügelschritt kommt von der Ähnlichkeit, welche diese Schrittbewegung mit dem Flügelschlage der Tauben hat. Woher die Benennung Pistolet kommt, ist wohl den Wenigsten bekannt.

§ 601. Der Schritt besteht aus der Vereinigung von Brisé dessous und jeté und kann deshalb wechselseitig gemacht werden. Er ist im Vorwärts- und Rückwärtsgehen, auf der Stelle und im Ummenden ausführbar.

§ 602. Der einzelne Taubenflügelschritt ist mit dem Harfenschlag (Arpeggio) von unten nach oben, und die wechselseitigen Taubenflügelschritte sind mit einer Pralltrillerkette zu vergleichen.

§ 603. Die Ausführung mit dem linken Fuß z. B. erfordert, daß man zur Vorbereitung den linken Fuß in die hintere 2—4. Schwebeposition hebe und das rechte Bein biege, um zu einem kräftigen Hupf gerüstet zu sein. Während des Aufschwunges schlage man mit der linken Wade an die rechte an, kreuze dann die Beine in der Luft, wie bei einem Brisé, fange dann die Körperlast mit dem linken Fuß auf und hebe sofort den rechten Fuß rückwärts in die 2—4. Schwebeposition. Aus dieser Stellung kann sogleich der Schritt mit dem andern Fuß angefangen werden. Blatt XII.

Figur 188 zeigt die Bewegung in deutlicher Zeichnung.

83. Uebung. Seite 30.

Die beiden ersten Takte sind vollständig ausgeschrieben, im dritten Takte wurde das musikalische Abkürzungszeichen angewendet.

Elfte Abtheilung.

Tanzsilben und Tanzschritte in periodischer Verkettung.

§ 604. Im § 7 wurde unter anderm gesagt, daß die Schritte den Wörtern, die Schrittverbindungen den Sätzen, die Verkettung mehrerer Sätze den Perioden zu vergleichen sind.

Einfache Figuren gleichen den Verszeilen, Figurenverbindungen mehrzeiligen Strophen und die Vereinigung mehrerer Figurenstrophen zu einem Ganzen, wie z. B. in einer Quadrille, kann mit einem Liede verglichen werden.

Da in der Tanzkunst gewöhnlich französische Benennungen angewendet werden, so heißt man die Sätze phrases, die Satzver-

fettungen enchainements, die Strophen couplets u. i. w., wie schon §§ 193 und 194 erklärt wurde.

Wiederholen sich solche Sätze oder Verkettungen in regelmäßiger Weise, nach einer gewissen Anzahl von Musiktakten, so nennt man sie periodische Verkettungen.

Es folgen nun mehrere solcher periodischer Verbindungen als nützliche Übungsstücke in den bisher erklärten Schritten und Bewegungen, zur Erlangung größerer Fußfertigkeit und zur wirklichen Verwendung derselben in Gesellschafts- und Schautänzen.

§ 605. Die erste dieser Zusammensetzungen besteht aus pas chassés und pas élevés, so wie sie gegenwärtig beim Contretanz und den verschiedenen Quadrillen gebräuchlich sind.

§ 606. Die Aufeinanderfolge der Übungen ist so geordnet, wie sie sich für den praktischen Unterricht gut eignet, und wurde der gewöhnlichen Vereinigung aller balancés, traversés, Solo und dergleichen vorgezogen, obgleich auch diese letztere Methode ihre Vorzüge hat.

§ 607. Bei Benutzung dieses Lehrbuches als Leitfaden zum Unterricht, bleibt es dem Lehrer überlassen, die ihm passenden Zusammenstellungen auszuwählen und an die Stelle der hier folgenden Musikstücke auch andere zu setzen, welche dem Rhythmus der Schrittbewegungen ebenfalls entsprechen.

84. Übung, Seite 31.

Vorwärts: 1 pas chassé und 2 pas élevés; rückwärts wieder 1 pas chassé und 2 pas élevés. Rechts: 1 chassé, 2 pas élevés et se tourner, $\frac{1}{4}$ Wendung links; hierauf links: ebenfalls 1 chassé und 2 pas élevés und $\frac{1}{4}$ Wendung rechts. Uebergang — traversé mit 3 chassés und einer halben Wendung rechts; Rückübergang — retraversé — ebenfalls mit 3 chassés und einer halben Wendung rechts. Balanciren mit 4 pas balancés — dégagés. Kreisgang — tour (de main) mit 3 chassés und $\frac{1}{4}$ Wendung rechts.

Üb. 84a. Da die pas chassés schon in den §§ 475 bis 479 genau erklärt worden sind, und die pas élevés durch die §§ 430 bis 433, so sind in der obigen Übung sogleich die abgekürzten Zeichen angewendet worden.

Man behalte wohl im Gedächtniß, daß der Schlüssel die Richtung im Raume, d. h. die Figur anzeigt.

Üb. 84b. Die Wendungen auf beiden Füßen wurden im § 541 erklärt.

Üb. 84c. Der Schlüssel zeigt den Bogen an, welcher beschrieben werden soll.

Üb. 84d. Der § 56 erklärt das Wort: en balance in Bezug auf Stellungen. In Bezug auf Bewegungen bedeutet der Ausdruck: se balancer ein gewisses Wiegen, Schaukeln, Schwanken

auf dem Platze. Dazu können sehr verschiedenartige Silben oder Schritte verwendet werden, als kleine pas de basque, pas tendus ou Zéphire u. dgl.

§ 608. Bei der gegenwärtigen Übung wird das Balancé durch viermaliges Uebertragen in die 2. Position bewerkstelligt, wobei der freigewordene Fuß rückwärts in die 3. Position gleitet, während man sich auf dem Stützfuß erhebt und dann sofort wieder in die 2. Position übergeht. Die beiden ersten Takte sind ausgeschrieben, die beiden andern nur mit dem Uebertragungszeichen besetzt worden.

§ 609. Sehr oft wird gegenwärtig unter der Benennung balancé ein chassé und 2 pas élevés nach rechts und dann nach links verstanden, was eigentlich nicht balancé genannt werden sollte, weil es kein Wiegen oder Schwanken auf der Stelle ist. Um jedoch auch denjenigen verständlich zu sein, welche die Figur auf genannte Weise gelernt haben, kann man dieselbe balancé — chassé nennen.

85. Übung, Seite 32. Chassé en avant et en arrière, à droite et à gauche, traversé, chassé à droite et à gauche au milieu, balancé-chassé, chassé tourné en avant et de retour.

Die 85. Übung hat mit der vorhergehenden wohl einige Ähnlichkeit, doch bestehen wesentliche Unterschiede zwischen denselben. Das Musikstück ist im $\frac{2}{4}$ Takt geschrieben, statt des Rücküberganges wird chassé rechts und links zur Mitte gemacht, statt balancé-dégagé macht man balancé-chassé und statt des Kreisganges ein chassé-tourné en avant et de retour.

86. Übung, Seite 32. Balancé par un jeté-bourré et un pas de Zéphire in viermaliger Wiederholung.

87. Übung, Seite 33. Balancé par un pas de Zéphire et un jeté-bourré in viermaliger Wiederholung.

Diese beiden Übungen sollen zeigen, welcher Unterschied durch den Vortrag des Musikstückes hervorgebracht wird.

Zu beiden Übungen ist das gleiche Musikstück gewählt worden. Zu der 86. Übung wird der erste Takt staccato gespielt und der zweite legato, und sofort in der gleichen Weise. Da sich staccato besser für jeté-bourré, legato für den pas de Zéphire eignet, so ist aus dem Vortrage des Musikstückes zu erkennen, welche Schrittart getanzt werden soll, oder auch umgekehrt: der sachverständige Musiker ersieht an den Schritten, welchen Vortrag er in sein Musikstück legen soll.

§ 610. Zu Schautänzen muß entweder der Musikcomponist für die Bewegungen der tanzenden Personen schreiben oder diese müssen genau jede Note der Musik beachten, damit die pünktlichste Uebereinstimmung mit der Musik erreicht werde.

Es ist gerade diese genaue Uebereinstimmung, welche den Zuschauer unwillkürlich zur Beifallsbezeugung hinreißt, und es ist

unbegreiflich, warum so wenige Balletmeister dieser wichtigen Eigenschaft die gebührende Aufmerksamkeit schenken.

Bei den gegenwärtigen Balletaufführungen sieht man nur einzelne hervorragende Künstler und Künstlerinnen, welche genau dem Rhythmus der Musik folgen, und doch ist es gerade diese Uebereinstimmung, welche sehr viel zu dem ungewöhnlichen Erfolge derselben beiträgt.

88. Uebung, Seite 33 im $\frac{3}{8}$ Takt.

Phrases: Chassés, jeté-assemblé, glissades etc. — Schrittsätze: Sagschritt, Werfschritt und Zusammentritt; Gleitschritte u. s. w. § 611. Ehemals wurden die Quadrilleschritte stets mit jeté et assemblé getanzt und manche gewissenhafte Lehrer verlangen beim Unterricht auch noch jetzt diese Schritte, weil sie in der That viel schöner sind als die jetzt üblichen Geh- oder Erhebschritte.

Bei gesellschaftlichen Tanzunterhaltungen ist jedoch diese Anforderung kaum noch ausführbar, weil es nicht mehr Mode ist, die Schritte genau zu machen. Ein Tänzer, welcher die Schritte mit pedantischer Pünktlichkeit ausführt, macht sich geradezu lächerlich. Hoffentlich wird die Mode sich wieder mit der Zeit zum Bessern wenden, aber wahrscheinlich nicht eher, als bis an irgend einem hervorragenden Hofe der Geschmack für geordnetes, schönes Tanzen sich wieder geltend macht.

89. Uebung, Seite 33 im $\frac{2}{4}$ Takt.

Diese Uebung wird genau wie die vorhergehende ausgeführt, aber nach einem Musikstück im $\frac{2}{4}$ Takt.

90. Uebung, Seite 34 im $\frac{3}{8}$ Takt.

Phrases: Chassé, élevés; glissades et Zéphire.

En avant: 1 chassé, 1 jeté et assemblé; en arrière: 8 pas élevés (emboités); à droite: 2 glissades et 1 pas de Zéphire et à gauche: les mêmes pas. Traversé et retraversé par 2 chassés et 2 pas de Zéphire.

Schrittverbindungen: Sag-, Erheb-, Gleit- und Zephyrschritte. Vorwärts: 1 Sagschritt, 1 Werfschritt und 1 Zusammentritt. Rückwärts: 8 kleine, gekreuzte Erhebschritte.

Rechts: 2 Gleitschritte und 1 Zephyrschritt. Links: dieselben Schritte.

Uebergang: 2 Sag- und 2 Zephyrschritte, Rückübergang: die gleichen Schritte.

91. Uebung, Seite 34.

Diese Uebung ist nur die Wiederholung der vorhergehenden, aber im $\frac{2}{4}$ Takte.

92. Uebung, Seite 35 im $\frac{3}{8}$ Takt.

Phrases: Chassés, changements de jambes, coupé-assemblés.

En avant: 1 chassé et 2 changements de jambes; en arrière:

les mêmes pas; sur la place: 1 coupé et 1 assemblé, 4 fois alternativement.

Schrittverbindung: Sagschritt, Beinwechsel, Schnittschritt und Zusammentritt.

Vorwärts: 1 Sagschritt und 2 Beinwechsel; Rückwärts: dieselben Schritte; Auf der Stelle, rechts und links: 1 Schnittschritt und 1 Zusammentritt — wechselseitig 4 mal.

93. Uebung, Seite 35.

Wie die vorhergehende Uebung, aber im $\frac{3}{4}$ Takt.

94. Uebung, Seite 35.

Exercices de tours de corps et de pirouettes — Uebungen im Wenden und Pirouettendrehen.

a. Traversé. Zu der ersten Hälfte des Ueberganges verwende man 1 Sagschritt und eine ganze Wendung rechts, zu der andern Hälfte wieder 1 Sagschritt und eine halbe Wendung rechts, wozu man im Ganzen 4 Musiktakte braucht. Zum Rückübergang (retraversé) verwende man die gleichen Bewegungen.

b. Diese Uebung unterscheidet sich von der Uebung a. nur dadurch, daß die Sagschritte mit dem linken Fuß anfangen, demzufolge die Wendungen auch nach links gemacht werden müssen, und auch die Figur in der entgegengesetzten Richtung zu machen ist.

c. Bei der Hälfte des Ueberganges sind 2 und am Schluß $1\frac{1}{2}$ Wendungen zu machen. Beim Rückübergang desgleichen. Die Wiederholung findet nach links statt.

d. Bei dieser Uebung werden 3 und $2\frac{1}{2}$ Wendungen gemacht.

Anmerkung. Die Erklärung der Wendungen und Pirouetten, und die Art sie zu schreiben steht in den §§ 546—549 und wer sich dieselben gut eingepägt hat, bedarf wohl keiner weitem Erklärungen mehr.

95. Uebung, Seite 36 im $\frac{3}{8}$ Takt.

Enchaînement par 4 pas de Zéphire simples, chassé tourné et 2 coupé-assemblés — Verkettung von 4 einfachen Zephyrschritten, 1 Sagschritt im Umwenden und 2 wechselseitigen Schnitt- und Zusammentrittschritten.

Vorwärts: 4 einfache Zephyrschritte (pas tendus). Rückwärts: 1 Sagschritt und 2 gehüpfte Beinwechselungen im Umwenden; hierauf rechts und links je 1 Schnittschritt nebst Zusammentritt.

96. Uebung, Seite 36 im $\frac{3}{4}$ Takt.

Vorwärts: 4 battirte Zephyrschritte; rückwärts: 1 chassé 2 Kreuzsprungschlagungen (entrechats-quatre); rechts und links auf der Stelle je ein Schnittschritt nebst (Brisé) übergekrenzten Zusammentritt.

Anmerkung. Obwohl die Uebungen 95 und 96 einander ähnlich sind, so besteht doch ein wesentlicher Unterschied zwischen ihnen, da die erstere aus einfachen Schritten zusammengesetzt ist und die letztere aus battirten.

97. Übung, Seite 36. Phrase: 2 jetés-bourrés et 1 chassé tourné à droite et répétition de la phrase à gauche — Schrittfaß Rechts: 2 mal 1 Werf- und 1 Stopfschritt, dann 1 Sagschritt im Umwenden. Links: Die gleichen Schritte.

98. Übung, Seite 37. Enchaînement, à droite: Deux jeté-bourrés, 1 pirouette basque et 1 pas de Zéphire, à gauche: les mêmes pas — Rechts: 2 mal 1 Werf- und 1 Stopfschritt, dann 1 Basfenschritt im Umwenden und hierauf ein Zephyrschritt. Links: Denselben Schrittfaß.

99. Übung, Seite 37. Phrase: 1 glissé, 2 fouettés, 1 jeté-assemblé.

§ 612. Dieser Schrittfaß wird gewöhnlich Flig=flag genannt, wegen der beiden schnell aufeinander folgenden Peitschenbewegungen, jedoch giebt man diese Benennung auch einer andern Schrittverbindung.

Der ganze Schrittfaß besteht aus 1 accentuirten Gleitung, 2 schnell einander folgenden unter- und übergekreuzten Peitschenfilben, 1 Werfschritt und 1 Zusammentritt.

Üb. 99a. Vorwärts: mit dem rechten Fuß anfangend, 2 Takte; rückwärts: mit dem linken Fuß anfangend, wozu 2 Takte gebraucht werden; hierauf Wiederholung der Verkettung.

Anmerkung. Der Punkt über dem ersten Peitschenzeichen bedeutet dessous — hinten gekreuzt — und der kurze Strich unter der zweiten Peitsche bedeutet dessus — vorn gekreuzt.

Üb. 99b. Der gleiche Schrittfaß soll zweimal rechts und links gemacht werden, mit Umwenden während der Peitschenbewegungen.

Üb. 99c. Uebergang und Rückübergang (traversé et retraversé) mit dem gleichen Schrittfaß im Umwenden.

100. Übung, Seite 37. Enchaînement: Pas de basque, bourré et pirouette basque. Vorwärts: 2 Basfenschritte; rückwärts: 3 Stopfschritte und 1 Zusammentritt; wieder vorwärts mit 2 Basfenschritten und wieder rückwärts mit 2 Basfenschritten im Umwenden.

§ 613. Diese Verkettung wird in der Gavotte von G. Vestris angewendet. Durch die Erlernung dieser Verkettung werden wir auf diesen sogenannten klassischen Tanz hingewiesen, der überall als Muster gilt, wo geregelter Tanzunterricht gegeben wird. Er verdient diesen Ehrennamen mit vollem Rechte, weil die Wahl und Anordnung der Bewegungen und Figuren so kunstgerecht ist, wie fast in keinem andern Tanze.

Die einzelnen Schrittfaße der Gavotte können als Übungsaufgaben vorgenommen werden, und hat Jemand dieselben aufmerksam durchgearbeitet, dann hat er eine gute Schule durchgemacht.

Zwölfte Abtheilung.

Planzeichnung der Figuren.

§ 614. Das Wort Figur bedeutet beim Tanzen den Weg, welchen die Tanzenden nehmen, weil man ihn wie einen Plan auf den Boden zeichnen kann, § 5.

Die Choreographen haben dies auch vielfach benutzt und Beschreibungen mit solchen Planzeichnungen herausgegeben. Auch zu dieser Grammatik gehört unbedingt eine Anleitung zum Zeichnen solcher Pläne, und um darin etwas Zuverlässiges zu leisten, wurden viele der bisher erschienenen Systeme geprüft und aus denselben die auf dem Atlasblatt XIII. § 614 stehende Tabelle zusammengestellt. Es bedeuten auf derselben: A Herrn, B Damen, C Herrnbahn, D Damenbahn, E Schlußzeichen.

§ 615. Aus dieser Zusammenstellung ist zu ersehen, daß alle Choreographen fast einstimmig die gezogene Linie für die Herrnbahn, die punktirte für die Damenbahn gebrauchten. Zu der Personenbezeichnung dagegen hat jeder Choreograph andere Zeichen gewählt. In Berlin hat man sogar das System gewechselt, was der Vergleich zwischen den in der Modenzeitung „Bazar“ von 1861 Seite 333 und 1864 Seite 347 erschienenen Zeichnungen zeigt.

Ferner ist zu bemerken, daß Noverre in Paris 1761 und der Ballet-Inspector Balz in Berlin 1864 die entgegengesetzten Zeichen für Herr und Dame gebrauchten.

§ 616. Man ersieht daraus, daß durch Annahme willkürlicher Zeichen leicht Mißverständnisse entstehen, und daß nur ein auf unabänderliche Grundlage gebautes System auf Dauer und allgemeines Verständniß rechnen kann.

Nach genauer Prüfung aller angeführten Systeme wurde für diese Grammatik der Grundsatz festgestellt, den anatomischen Bau des menschlichen Körpers als Grundlage zu betrachten, weil sich dieselbe nie verändert und weil ein auf sie gestütztes Zeichen für alle Uebersetzungen in andere Sprachen verwendet werden kann, was bei Buchstaben, wie z. B. H. D. und dergleichen nicht der Fall ist.

§ 617. Da man bei der Ansicht eines Bauplanes, einer Gartenanlage u. dergl. sich vorstellen muß, daß man den Gegenstand von oben herunter betrachtet, so nennt man dies die Vogelschau, und von diesem Gesichtspunkt aus muß man sich auch die Zeichnung der Tanzfiguren denken. Demnach sieht man vom menschlichen Kopf nur die

obere, mit Haaren bedeckte Hälfte und die Nasenspitze. Von den Armen sieht man nur die Schultern und horizontalen Vor-, Rück- und Seitenbewegungen; von den Bewegungen der Füße bemerkt man nur ein sehr unvollkommenes Bild.

§ 618. Auf diese Anschauungsweise gestützt ist für das Personenzeichen die Außenlinie des Kopfes angenommen worden, für die Arme die Mittellinie der Armknochen und für die Füße die gewöhnlichen Sohlenzeichen. Die Nasenspitze zeigt somit die Richtung des Gesichtes an, die Biegung der Armlinie die Haltung der Arme und das Sohlenzeichen die Position der Füße.

Das Atlasblatt XIII, § 618 zeigt: a. die ausführliche und b. die vereinfachten Zeichnungen.

Da der Herr gewöhnlich die Hand darbietet, um auf dieselbe die Hand der Dame zu empfangen, so wurde auch die Armlinie desselben mit aufwärts und die der Dame mit abwärts gerichteter Hand gezeichnet.

§ 619. Um den Unterschied zwischen Herr und Dame anschaulich zu machen, zeichnet man das Herrnzeichen ausgefüllt und das Damenzeichen nur im Umriss. Für die Herrnbahn ist die gezogene, für die Damenbahn die punktirte Linie beibehalten worden. Den Ausgangspatz zeigt das Personenzeichen, den Schluß des Ganges die Pfeilspitze, oder wo es der Deutlichkeit wegen erforderlich scheint, das betreffende Positionszeichen.

§ 620. Um die Zeichnung möglichst zu vereinfachen, damit sie leichter zu übersehen ist, wird sehr oft nur die Bahn der voranzuhenden Person gezeichnet, weil diejenige der Uebrigen sich dann von selbst versteht.

§ 621. Um eine richtige Zeichnung der Figur zu erhalten, zeichne man den Weg wirklich tanzender Personen auf dem Boden nach, und man wird sich überzeugen, daß dies ein vortreffliches Mittel ist, eine richtige Zeichnung zu erhalten.

§ 622. Eine Planzeichnung in verschiedenen Farben ist unbedingt leichter zu entziffern, als in einer Farbe, kostet aber auch viel mehr Arbeit und Auslagen beim Druck, und kann höchstens nur in sechs Farben verwendet werden, wo hingegen kleine Ziffern neben dem Kopfzeichen oder in der Bahnlinie für viel mehr verschiedene Personen verwendet werden können.

§ 623. Sollen Tanzfiguren für die Schaubühne gezeichnet werden, so ergibt sich von selbst die Nothwendigkeit, einen Rahmen zu zeichnen, welcher die Bühne vorstellt, und Bedingungen anzugeben, welche für immer gelten sollen.

Ein solcher Rahmen ist auf dem Atlasblatt XIII. vorgezeichnet.

Die punktirte Linie a. a., welche vom Hintergrunde bis zur Vorbühne reicht, theilt den Schauplatz in eine rechte und in eine linke Hälfte. Sie heißt die senkrechte Mittellinie. Unter rechts ist die rechte Seite der tanzenden Person zu verstehen, wenn sie mit dem Gesichte dem Zuschauerraum zugewendet ist.

Die punktirte Linie b. b. theilt die Bühne in eine vordere und hintere Hälfte und heißt die horizontale Mittellinie.

Der Punkt c., auf welchem sich die beiden Linien durchschneiden, ist der Mittelpunkt oder das Centrum der Bühne.

Auf beiden Seiten sind 5 Couliissen angegeben, von denen die vorderste die erste, die hinterste die letzte genannt wird. Die Horizontallinie berührt die dritten Couliissen an ihrem innern Endpunkte. Hinter den Couliissen ist ein schmaler Gang frei gelassen.

§ 624. Abwärts gehen oder tanzen — *descendre* — heißt sich dem Zuschauerraume nähern, aufwärts gehen — *monter* — heißt demzufolge sich dem Hintergrunde nähern. Diese Ausdrücke sind vollkommen richtig, weil der Fußboden der Schaubühne nicht wagerecht liegt wie ein gewöhnlicher Zimmerboden, sondern vorn niedriger als im Hintergrunde.

Vorwärts gehen oder tanzen heißt sich in der Richtung des Gesichtes fortbewegen, rückwärts tanzen heißt demzufolge sich in der Richtung des Rückens fortbewegen, wodurch der Ausdruck seitwärts tanzen nicht mißverstanden werden kann.

§ 625. Der Acteur kann demnach im Vorwärtsschreiten sich ab- oder aufwärts bewegen, er kann auf einer senkrechten, horizontalen, diagonalen oder krummen Linie vorwärts, rückwärts, schräg oder seitwärts fortschreiten oder tanzen.

§ 626. Besteht der gezeichnete Rahmen aus einem einfachen Viereck, so ist damit nur der für den Zuschauer sichtbare Bühnerraum zu verstehen. Die Zeichnung § 626 stellt einen solchen Rahmen vor. Die punktirte Zickzacklinie zeigt die erste Figur des ersten Couplets des spanischen Solotanzes *Cachuca*, welcher später ausführlich erklärt wird.

Die Zeichnung § 627 zeigt eine Gruppe aus dem Ballet *Amor* von L. Manzotti. Es ist leicht zu erkennen, daß das ganze Bild dem Zuschauerraume zugewendet ist.

§ 627. Figurenzeichnungen von Bühnentänzen unterscheiden sich wesentlich von den Zeichnungen der Salontänze, weil der Bühne gegenüber nur ein großer Zuschauerraum besteht, im Tanzalon dagegen die Zuschauer ringsherum sitzen oder stehen. Für die Bühne gilt als feststehende Regel, daß dem Zuschauer so selten und so wenig

als möglich der Rücken zugewendet werde, im Tanzsalon kann diese Regel gar nicht angenommen werden.

§ 628. Zum ersten Beispiele der Planzeichnung eines Gesellschaftstanzes sind die Figuren der gewöhnlichen französischen Quadrille gewählt worden, weil sie schon allgemein bekannt sind und deshalb leichter verstanden werden.

Um jedoch einen richtigen Begriff von diesen Figuren und Zeichnungen zu erlangen, ist es nöthig, eine ausführliche Erklärung der Quadrille zu geben.

Anmerkung. Manche Leser werden es für überflüssig halten, zu der Beschreibung des gewöhnlichen Contretanzes, zu welcher Viele nur ein einziges Blatt brauchen beinahe 30 gedruckte Seiten zu verwenden.

Die vorliegende Beschreibung ist nicht für diejenigen gemacht worden, welche nur die Namen der einzelnen Figuren und deren Reihenfolge ihrem Gedächtnisse einprägen wollen, sondern für diejenigen, welche diesen schönen Tanz so gründlich lernen wollen, daß sie sich und Andern eine befriedigende Antwort auf jede Frage geben können, die über diesen Tanz an sie gerichtet werden sollte.

Dreizehnte Abtheilung.

Contredanse oder Quadrille.

§ 629. Das Wort Contredanse heißt in der buchstäblichen Uebersetzung: Gegenübertanz, das Wort Quadrille bedeutet in Bezug auf den sogenannten Tanz eine Vereinigung von vier Damen und vier Herren, die sich in der Form eines Vierecks (carré) aufstellen.

Der Unterschied zwischen diesen beiden Tänzen besteht demnach in der Aufstellung und nicht in den Figuren. Man kann in beiden die gleichen, oder verschiedene Figuren ausführen, dies ändert nichts an dem Namen des Tanzes, jedoch ist die Wahl der Figuren für den Contretanz beschränkter als für die Quadrille, weil nur zwei Paare am Contretanz theilnehmen.

Geschichtliche Andeutungen können bei der Feststellung einer Benennung nicht als maßgebend betrachtet werden, weil sie sehr oft von einander abweichen, sogar nicht selten einander widersprechen. Die Grammatik kann nur die buchstäbliche Bedeutung des französischen Wortes als maßgebend annehmen, wie schon § 413 gesagt wurde.

Aufstellungstheorie für die Quadrille.

§ 630. Es sind zwei Systeme im Gebrauch.

System A.

System B.

- | | | |
|----|----------------|----|
| 1. | | 1. |
| 2. | 4. Paar, oder: | 3. |
| 3. | | 2. |

Aus zwölf Büchern von verschiedenen Lehrern ergab sich folgendes Resultat:

- | | |
|---|--|
| 1. Schütter (Zahn) in
Dresden 1835. | 1. Mädcl in Erfurt 1805. |
| 2. Der Wiener Tanzlehrer=
Verein 1844. | 2. Pariser Tanzlehrer=
Akademie 1860. |
| 3. Buchen in Greiz 1852. | 3. Balz, Balletinspector,
Berlin. 1861. |
| 4. Friede in Dessau 1865. | 4. Scipio in Hamm 1865. |
| 5. Cellarius in Paris 1862. | 5. Göhle in Dresden 1874. |
| 6. Martin in Philadelphia 1864. | 6. B. Klemm in Leipzig 1875. |

Hier herrscht also noch mehr als europäisches Gleichgewicht, da auch ein Amerikaner dabei ist.

Der Verfasser hatte über 40 Jahre an dem Systeme A festgehalten, weil er es so von Kindheit an erlernt hatte; als er jedoch sein Werk für den Druck vorbereitete, unterwarf er nochmals jedes Wort einer strengen Prüfung und entschloß sich nach reiflicher Ueberlegung, zum System B überzugehen, und zwar aus folgenden Gründen.

§ 631. Im Contretanz giebt es nur zwei Nummern, demzufolge kommen bei der Quadrille-Aufstellung noch die Nummern 3 und 4 dazu. Bei der Ausführung der Quadrille fängt nach dem ersten Paare, oder der ersten Dame, das gegenüber stehende Paar an, ist demzufolge in der That das zweite Paar; hernach erst fängt das rechts vom ersten stehende Paar an und ist demnach das Dritte.

Fragt man einen neuen Schüler, welches Paar das zweite ist, so wird er unbedingt auf das dem ersten Paare gegenüber stehende hinweisen, weil ihm das ganz folgerichtig vorkommt. In den neuern Werken von Freising, Wallner, Guttmann und vielen Andern ist das System B angenommen, und überdies richtet sich auch die Akademie der deutschen Tanzlehrkunst nach diesem System.

Aufstellungszeichnung.

§ 632. Man denke sich den Plan des Saales wie eine Landkarte. Oben ist die Nord-, links von dem Leser die West-, rechts die Ost- und unten die Südseite des Saales. Den Eingang denke man sich an der Südseite. Demnach steht bei einem einfachen Carré von 4 Paaren, das erste auf der Nord-, das zweite auf der Süd-,

das dritte auf der West- und das vierte auf der Ostseite des Saales. Atlasblatt XIII. § 632.

§ 633. Ist es ein Doppelcarré von 8 Paaren, so wird der Nummer ein Buchstabe beigefügt und das Paar 1a hat zum vis-à-vis 2b. Stehen 3 Paare auf einer Linie, so wird dem dritten der Buchstabe c beigefügt und wenn es deren vier sind, so erhält das vierte ein d. Blatt XIII. § 633.

Stehen auf jeder Linie zwei oder mehrere Paare, so gelten auf der ersten und dritten Linie die Paare a für die ersten ihrer Linie.

§ 634. Es ist eine fast allgemein angenommene Regel, als ersten Carréplatz denjenigen zu betrachten, welcher sich dem Orchester gegenüber befindet.

Diese Regel ist jedoch vielen Ausnahmen unterworfen, weil manchmal das Orchesterpersonal, des Raumes halber, in einem Nebenzimmer oder einem andern Platze aufgestellt wird, welcher sich nicht für den ersten Carréplatz eignet.

Bei der Aufstellung eines Pianos muß vor Allem darauf Bedacht genommen werden, daß das Instrument weder in der Nähe eines Ofens noch Fensters stehe, weil ihm Hitze und Feuchtigkeit schaden.

Ist statt eines Orchesters nur ein Violinspieler am Platze, wie das in vielen Tanzlectionen der Fall ist, so wird für ihn gewöhnlich derjenige Platz gesucht, wo er die anwesenden Gäste am wenigsten incommodirt, und spielt der Tanzlehrer selbst die Violine, so stellt er sich bald da bald dorthin, wie er es eben in Hinsicht auf seine Schüler für gut findet.

§ 635. In solchen Fällen ist es wohl das Beste, von dem Grundsätze auszugehen, daß der erste oder Ehrenplatz nicht beim Eingange in den Saal sein kann, und deshalb wurde in der als Norm angenommenen Aufstellungszeichnung der erste Platz dem Eingange gegenüber angegeben. Ein Thron steht wohl nie am Eingang zum Thronsaal.

§ 636. Wer ist in einem Carré die erste Person?

Nach den meisten Tanzbeschreibungen läßt man den ersten Herrn anfangen, es ist aber besser, diesen Vorzug der ersten Dame einzuräumen.

Wo es sich im Kampfe des Lebens um Kraft und Muth handelt, da stelle sich der Mann voran, dazu ist er von der Natur angewiesen, wo aber die Verschönerung des Lebens durch die Reize der Musen gesucht wird, da gehört wohl der Vorrang dem schönen Geschlecht.

Bei einem Hochzeitsballe räumt man, ohne zu fragen, der Braut den ersten Platz ein, warum sollte die Regel nicht auch in andern Fällen gelten, daß man sich nach der ersten Dame richtet?

§ 637. Den Anfang in einer Quadrille macht die erste Dame. Ist man zu einem Tanzvergnügen oder Balle in einem Privathause eingeladen, so ist selbstverständlich die Frau des Hauses die erste Dame. Ist sie schon so bejahrt, daß sie nicht mehr tanzt, so hat sie wahrscheinlich schon eine erwachsene Tochter, oder eine jüngere Schwester, Cousine oder dergleichen, welcher sie den Vorrang im Tanze überläßt.

Ist irgend eine hervorragende Person eingeladen, Herr oder Dame, der zu Ehren das Fest veranstaltet wurde, so läßt man ihr den Ehrenplatz, der in diesem Falle da angenommen wird, wo sich die Ehrenperson hingestellt hat.

Bei einem Namens-, Geburts-, Verlobungsfest u. dgl. ist natürlich diejenige Person, deren Fest man feiert, die erste. Wo sie in der Quadrille steht, da ist der erste Platz, ohne Berücksichtigung der Localverhältnisse. Ist aber keine Dame zugegen, welche berechtigt wäre auf den Vorrang Anspruch zu machen, dann richtet man sich nach der Localität.

§ 638. Zum Verständniß der Figurenzeichnungen ist es ferner nothwendig die richtige Benennung aller einzelnen Bestandtheile und der verschiedenen Zusammensetzungen der Zeichnung zu kennen, und deshalb folgen nun die betreffenden Erläuterungen.

Figurenstrophe — Couplet.

§ 639. Das Wort Figur bedeutet, wie schon öfters erwähnt, den Weg, welchen die Tanzenden nehmen, weil man ihn auf den Fußboden zeichnen kann. • Ein *traversé* ist z. B. eine einfache Figur.

Aus solchen einfachen Figuren werden ganze Figurenstrophen zusammengesetzt. Eine sogenannte Quadrillenfigur gleicht einer sechs- oder achtzeiligen Versstrophe (§ 7), je nach der Anzahl der achttaktigen Musiktheile, welche zu derselben verwendet werden.

Anmerkung. Erst nach langer und reiflicher Ueberlegung wurde beschlossen, diesen bisher in Tanzbeschreibungen ungewöhnlichen Ausdruck in die Grammatik aufzunehmen, weil er unbedingt zu der Sache gehört, und der bisherigen Unbestimmtheit im Gebrauche des Wortes Figur ein Ende macht.

Überall wo tanzen gelernt wird, sind für die Benennungen der Bewegungen, Schritte, Figuren u. s. w. französische Namen angenommen, und deshalb heißt man auch einen Schrittatz *une phrase* und eine Figurenstrophe *un couplet*.

§ 640. Die gegenwärtig übliche Quadrille enthält sechs Couplets: *Pantalon*, *Été*, *Poule*, *Trénis*, *Pastourelle* und *Finale*. Die *Trénis* ist erst eingeschoben worden, nachdem die andern Couplets schon viele Jahre im Gebrauche waren. Sie wird in verschiedenen Ländern nicht mehr getanzt und sollte überall weggelassen werden, weil sie mit der *Pastourelle* zu große Ähnlichkeit hat.

Der letzten Strophe lassen jetzt manche Tanzordner eine lange Reihe aller möglichen und unmöglichen Zusammensetzungen folgen, bei denen man oft nicht weiß, was mehr zu bewundern ist, die Ausdauer der Musiker, die Geduld der in der Irre herumgeführten Tanzenden, oder die Dreistigkeit mancher sogenannter Tanzdirigenten, welche etwas zu unternehmen wagen, wovon sie nichts verstehen.

§ 641. Die Anzahl der Figuren und Strophen wechselt von Zeit zu Zeit. Der Verfasser sah 1833 in Berlin auf einem sehr eleganten Ball, daß man 11 Strophen in der französischen Quadrille tanzte. In Norwegen, Schweden, Dänemark tanzte man 1836 gewöhnlich 7 Strophen. Im Anfange unsres Jahrhunderts war es Mode, jedes Jahr neue Figurenstrophen einzustudiren, deren jede ihren eigenen Namen hatte, ja man lernte sogar für gewisse Strophen besondere Schritte. Damals bereitete man sich Wochen lang auf einen Ball vor, und man lernte Jahre lang tanzen, ehe man wagte sich an einer Quadrille zu betheiligen.

§ 642. Die Benennungen der einfachen Figuren als z. B. *chaîne*, *balancé*, *tour de main*, *traversé* etc. entsprechen meistens der geometrischen Figur, die Strophennamen hingegen sind selten der Ähnlichkeit mit dem genannten Gegenstande entnommen, sondern einem bekannten Musikstücke, einem populären Liede, einer berühmten Person, dem Erfinder der Figur u. s. w. Nicht selten findet man den Strophennamen auf gedruckten Noten, am Anfange des betreffenden Musikstückes, doch scheint es aus der Mode zu kommen, weil man selten mehr den Ursprung dieser Namen kennt.

§ 643. Gewöhnlich nennt man einfache Figuren *Tour*, und ganze Strophen *Figur*. Dies ist nicht ganz richtig, ungeachtet es sich seit mehr als hundert Jahren eingebürgert hat. *Tour* bedeutet in der wörtlichen Uebersetzung Kreisbewegung. *Un tour de roue* ist eine einmalige Umdrehung eines Rades. *Un tour de valse* ist eine einzige Umdrehung eines Walzerpaares, kann jedoch auch für einen walzend ausgeführten Kreisgang im Saale herum gelten. *Un tour de main* bedeutet beim Tanzen einen Kreisgang, den zwei einander die Hände gebende Personen auf der Stelle machen.

Ein *balancé* oder ein *traversé* kann man wohl *Figur*, aber nicht *Tour* nennen, weil man den Weg auf den Boden zeichnen kann, ungeachtet keine Kreisbewegung stattfindet.

Da zu jeder Figurenzeichnung eine genaue Beschreibung der Ausführung der Figur gehört, so müssen vorher noch einige Regeln angegeben werden, welche bei der Ausführung zu beachten sind.

Zeiteintheilung. Takt.

§ 644. Ehe man nach der Musik tanzen kann, wird zum Erlernen der Schritte und Figuren laut gezählt. Zu Quadrillenfiguren zählt man gewöhnlich bis 8.

Es sind damit aber nicht 8 Musiktakte, sondern nur 8 tempi oder Silben gemeint. Jeder Takt für Quadrillenmusik besteht aus zwei Schritt- oder Musiksilben. Es ist wie im Versmaß, wo nicht die Anzahl der Wörter, sondern der Silben für die Zeile maßgebend ist.

Signal — Ritournelle.

§ 645. Soll ein Contretanz oder eine Quadrille getanzt werden, so läßt der Tanzordner 8, zuweilen 16 Takte der Musik spielen, um anzuzeigen, daß sich die Paare auf ihre bestimmten Plätze begeben sollen. Dies heißt das Signal oder die Ritournelle.

Haben sich alle Paare gestellt, fehlt es an keinem vis-à-vis und dergleichen mehr, so läßt er die Musik anfangen.

Vorspiel — Prélude.

§ 646. Beim Beginne der Musik warten die Tanzenden während 8 Musiktaktten, ehe sie anfangen. Dieses Vorspiel dient dazu, ihnen das Schnelligkeitsmaß — tempo — anzugeben. Bei jeder neuen Figurenstrophe beobachtet man dieses Vorspiel.

Will man die Schritte genau ausführen, so ist für den $\frac{2}{4}$ Takt 88 = ♩ und für den $\frac{6}{8}$ Takt 88 = ♩ nach Mälzel's Metronom das geeignetste Zeitmaß; will man aber nur einfach gehen, wie es jetzt Mode ist, so kann die Musik auch nach 100 bis 108 spielen. Leider ist in manchen Ländern die unsinnige Mode eingerissen, bis 144 spielen zu lassen, wobei ein taktmäßiges, graziöses Gehen ganz unmöglich wird.

In Deutschland wird nirgends so schnell getanzt. Man kann daselbst recht gute aber auch recht ungeschickte Tänzer und Tänzerinnen sehen, aber selten Jemand, der taktlos tanzte.

§ 647. Die gegenwärtig gebräuchlichen Schritte zum Contretanz oder den verschiedenen Quadrillen sind:

Für: En avant oder vorwärts 1 chassé u. 2 pas élevés,
 " en arrière " rückwärts 1 " 2 " "
 " à droite " rechts 1 " 2 " "
 " à gauche " links 1 " 2 " "
 " traversé " Uebergang 3 " 2 " " en tournant,
 " balancé chassé 1 chassé und 2 pas élevés rechts und links,
 " tour de main Kreisgang 3 chassés und 2 pas élevés.
 (Siehe die Uebungen 84 und 85 und die §§ 608 und 609.)

§ 648. Wer sich durch genaue Ausführung der Schritte auszeichnen will, kann statt der *pas élevés* ein *jeté* und 1 *assemblé* machen. Uebung 88. § 611.

Die genaue Ausführung der Schritte ist leider so aus der Mode gekommen, daß man sich durch eine pünktliche Ausführung auf den meisten Bällen geradezu lächerlich macht, aber beim Unterricht, besonders an Kinder, sollte man streng darauf sehen. Die guten, gewissenhaften Lehrer thun es auch, weil gerade dadurch die ästhetische Ausbildung der Glieder und der Bewegungen ungemein befördert wird. Siehe § 611.

§ 649. In Norddeutschland gebraucht man zum *balancé* sehr oft 4 *pas de basque* (rechts, links, rechts, links), was recht hübsch aussieht, wenn es gut ausgeführt wird. Andere machen das *balancé-dégagé*, wie es § 608 erklärt wurde.

§ 650. Ungeachtet es jetzt fast allgemein Gebrauch ist, eine Quadrille nur zu gehen, so ist es doch zum Vortheil des Schülers besser, den ganzen Tanz erst mit regelrechten Schritten taktgemäß zu erlernen. Wer so gelernt hat, wird in der Folge stets taktgemäß und mit Anstand gehen, wer aber nie regelmäßige Schritte gelernt hat, wird auch nie taktfest, ja nicht einmal ordentlich eine Quadrille zu gehen, viel weniger zu tanzen im Stande sein.

§ 651. Eine Zeit lang war es Mode, äußerst genaue, sogar künstliche Schritte in einer Quadrille anzuwenden, und dieselbe war unbedingt schöner als die jetzige. Da es jedoch unausführbar ist, sich der Mode, diesem unerbittlichen Tyrannen, ganz zu widersetzen, so müssen auch die einzelnen Lehrer sich in dieselbe finden. Man kann sich auch derselben fügen, wenn die Tanzenden nur wenigstens im Takte und mit gehörigem Anstande zu gehen sich bestreben, aber es ist in vielen Gegenden sogar Mode geworden, taktlos zu gehen und die Figuren vollständig zu vernachlässigen. Es giebt Personen, welche sagen: *Ce n'est plus le bon ton de danser en mesure!*

Es ist unbegreiflich, wie sich der menschliche Verstand und Geschmack so weit verirren konnte, positiv Häßliches schön zu finden, nur weil es Mode ist. Man könnte eben so leicht falsche Töne, unharmonisches Getöse u. dgl. schön finden, und wer weiß ob dies nicht auch in der sogenannten Zukunftsmusik enthalten ist!

Dem Lehrer ist es thatsächlich unmöglich, so etwas zu lehren, es entrüstet ihn. Ein solches Tanzen ist geradezu häßlich, widerlich, sinnlos.

§ 652. Wer muthwillig gegen das natürliche Taktgefühl angeht, der stumpft es ab; wer dem veredelnden Sinn für das Schöne entgegen arbeitet, der sinkt niedriger auf der Stufe menschlicher Vollkommenheit; wer sich auf dem Balle den wohlgemeinten Anordnungen des Tanzordners widersetzt, und die Regeln des gesell-

schaftlichen Uebereinkommens mißachtet, der widersezt sich auch den Staatsgesetzen, sobald er dazu Gelegenheit oder Macht zu haben glaubt.

Junge Leute hauptsächlich sollten nie vergessen, daß sie in ihrem Tanze zeigen, wer und was sie sind, und auf welcher Bildungsstufe sie stehen.

§ 653. Jede Dame steht zur rechten Seite ihres Tänzers. Der Dame räumt man die rechte Seite ein, weil es eine allgemein angenommene Höflichkeitsregel ist, derjenigen Person, welcher man den Vorzug zuerkennt, die rechte Seite zu überlassen, sei es beim Tanze, bei einer Promenade, bei Tische, in einer Equipage u. dgl.

§ 654. Man tanzt den Contretanz nicht nur in 2 Paaren, sondern es können an demselben so viele Paare theilnehmen, als der Raum erlaubt, aber stets in zwei einander gegenüber stehenden Linien.

§ 655. Zu einer Quadrille müssen, wie schon erwähnt, wenigstens vier Paare sich in einem Viereck aufstellen. Es können aber auch 6, 8, 10, 12 und noch mehr Paare theilnehmen. Bisweilen werden sogar Vierecke aus 20 bis 30 Paaren gebildet, was aber vermieden werden sollte, weil die Entfernung zwischen den Gegenüber-Paaren (*vis-à-vis*) zu groß wird.

Da die Musik zu einem *traverse* — Uebergang — nur 8 Gehschritte erlaubt, und ein solcher Schritt nicht länger sein sollte als die eigene Fußlänge beträgt, so ergibt sich daraus, daß ein Viereck von 8 Paaren die geeignetste Größe giebt. Wenn viele Tanzgäste zugegen sind, bilde man eine verhältnißmäßige Anzahl von Vierecken.

§ 656. Manchmal fehlt eine Person oder ein Paar, um das Viereck vollständig zu machen. Man hilft sich dann dadurch, daß eine oder zwei Personen übergehen und auf zwei Plätzen tanzen. Man sollte es aber stets so einrichten, daß die möglichst kurze Entfernung stattfindet. Soll ein ganzes Paar übergehen, so frage der Herr zuvor die Dame, ob ihr die doppelte Anstrengung nicht unangenehm sei. Bei überfülltem Raume stellt man manchmal doppelte Quadrate auf, d. h. in einem Viereck von 24 Paaren tanzen erst 12 Paare die Figurenstrophe durch und dann die andern 12 Paare. Dieser Nothbehelf verdoppelt die Dauer der Quadrille und macht sie den Meisten langweilig.

Auch wenn doppelt so viele Damen zugegen sind als Herren, so hilft man sich zuweilen dadurch, daß jeder Herr zwei Damen engagirt und erst mit der einen, dann mit der andern die Figurenstrophe durchtanzt. Wenn dies bei allen Paaren stattfindet, dann mag es angehen, wenn aber nur bei einzelnen Paaren, dann sollte es vermieden werden.

Stehen oder sitzen?

§ 657. Daß man sich zu einem Cotillon oder zu einer Masurka setzt, ist ganz natürlich, aber sich zu einer Quadrille zu setzen, fiel in frühern Jahren keinem Menschen ein. Heutzutage ist in manchen Ländern jeder Quadrilletänzer vor Allem um Sitzplätze für sich und seine Dame besorgt.

Bei einer gewöhnlichen französischen Quadrille erlaubt es allerdings die Zeit sich zu setzen, während die andere Partie tanzt, und es ist unbestreitbar angenehmer, bequem sitzend, im interessanten Gespräche mit einer geistreichen Dame, diese Zeit zuzubringen, als zu stehen, aber dadurch geschieht es auch gar zu leicht und zu oft, daß man den Tanz vernachlässigt und die Mittanzenden stört. Uebrigens hat das oftmalige Hertragen und Forträumen der Stühle auch kein Unangenehmes.

Zu einem Contretanz, einer Lancier- oder sonstigen Quadrille, in welcher alle Paare fast fortwährend in Bewegung sind, sich zu setzen, ist nicht zu empfehlen, denn erstens hat man keine Zeit zum sitzen und zweitens beengen die Stühle unnöthiger Weise den Raum.

§ 658. Ehe ein Herr eine Dame zu einer Quadrille engagirt, sollte er sich mit einem vis-à-vis, d. h. einem Herrn verständigen, der ihm gegenüber tanzt. Es kann vorkommen, daß kein vis-à-vis mehr zu finden ist, und hat er zuvor eine Dame engagirt, so kommt er in die peinliche Verlegenheit, sich bei derselben entschuldigen zu müssen. Er sollte auch mit dem vis-à-vis einen Platz bestimmen, wo sie sich aufzustellen beabsichtigen, damit sie einander nicht zu suchen brauchen, wenn das Signal ertönt.

Erstes Couplet (Figurenstrophe). Atlasblatt XIV.

Die erste der gegenwärtig gebräuchlichen Strophen heißt: Pantalon.

§ 659. Die Originalmusik zu derselben soll die Melodie eines französischen Liedchens gewesen sein, welches mit diesem Worte anfing. Die Italiener nehmen an, daß dieser Name von einer der beständigen Personen in der ehemaligen italienischen Komödie und Pantomime herrühre. Sie hießen Pantalon, Polischinello, Colombine u. s. w.

§ 660. Im Deutschen klingt diese Benennung etwas ungebrauchlich, die Franzosen sind darin nicht so wählerisch. Wir haben im Deutschen eine Menge französischer Namen, besonders für Damentoiletten-Gegenstände, welche wörtlich übersetzt noch weit ungebrauchlicher klingen würden, und dennoch denkt Niemand daran, diese Namen zu umgehen.

§ 661. Der erste Strophentheil, d. h. die erste Figur heißt: *Chaîne anglaise entière*, ganze englische Kette. Blatt XIV. Erste Linie I u. II.

Chaîne — Kette — nennt man im Tanze alle diejenigen Figuren, in welchen die einander begegnenden Personen abwechselnd die rechte oder linke Hand reichen. Es giebt verschiedene *chaînes* — Ketten — als z. B. *chaîne-anglaise*, *chaîne des dames*, *chaîne en trois*, *en quatre*, *en six*, *en huit*, je nach der Anzahl der Theilnehmer, ferner *grande chaîne*, *chaîne en ligne*, *chaîne aux bras*, *tour de chaîne* etc.

Zeichnet man den Gang der Tanzenden auf den Fußboden, oder im Kleinen auf Papier, so entsteht wirklich ein kettenförmiges Bild, und durch das Händereichen würde eine wirkliche Kette gebildet, wollte man in dem Augenblicke der Berührung stehen bleiben.

Anglaise heißt diese *chaîne*, weil sie zuerst in England getanzet worden sein soll. In den englischen Beschreibungen der Quadrille heißt die erste Strophe *Pantalon*, aber die erste Figur *right and left*. *Chaîne des dames* dagegen heißt: *Ladies chaîne* und *demi-chaîne anglaise* heißt: *half right & left*.

Ganz — *entière* — heißt diese *chaîne anglaise*, weil man sie bis auf den Gegenüberplatz und wieder zurück macht.

Der Name *chaîne* — Kette — beweist, daß man bei dieser Figur die Hände geben soll, obgleich es gegenwärtig an vielen Orten nicht Mode ist. Reicht man während des Vorbeigehens dem *vis-à-vis* die rechte und nachher seinem Mittänzer (Mittänzerin) — *partenaire* — die linke Hand, so ist eine falsche Wendung ganz unmöglich; unterläßt man aber das Händereichen, so verfällt man sehr leicht in eine falsche Wendung, bei welcher man der Dame den Rücken zuehrt. Man sollte deshalb beim Unterricht diese Figur anfangs stets mit Händereichen erlernen lassen, um sie verständlicher zu machen.

Der leichtern Uebersicht halber wird von nun an die zu der Figur nöthige Taktanzahl stets am Anfange der Linie stehen.

8 Takte: Das erste und das ihm gegenüberstehende Paar vertauschen die Plätze, indem jeder Herr der ihm entgegentommenden Dame die rechte und dann seiner Dame die linke Hand reicht, wozu sie 4 Takte gebrauchen.

Bis dahin ist es eine halbe *chaîne anglaise*, und durch die Wiederholung derselben bis auf den eigenen Platz wird erst die Figur ganz — *entière* —, wozu ebenfalls 4 Takte gebraucht werden.

Beim Händereichen sollte man sich stets erinnern, daß alle Armbewegungen abgerundet sein sollen, und daß man die Person ansehen muß, welcher man die Hand reicht, als wollte man sie anreden. §§ 312 bis 319.

4 Takte: *Balancé III.* § 662. Une *balance* heißt im Deutschen eine Waage, se *balancer* sich gleichsam im Gleichgewichte wiegen, *schaukeln* u. dgl. Bei Tanzfiguren schreiben viele das Wort in der befehlenden Art des Zeitwortes: *balancez*. Für ein Commandowort ist diese Schreibart die richtige; betrachtet man das Wort aber als die Benennung einer Figur, wie z. B. *chaîne*, *promenade*, *tour de main* u. s. w., so ist es ein Hauptwort und muß *balancé* geschrieben werden. Das gleiche Verhältniß findet statt bei den Wörtern *traversé*, *croisé* u. dgl.

Als diese Figur erdacht wurde, schwankte man in derselben auch wirklich von einem Fuß auf den andern, wie man es noch gegenwärtig in dem *balancé sur place* oder dem *demi-balancé* macht. Als es Mode wurde, künstliche Schritte zu machen, verwendete man zum *balancé* gewöhnlich des *pas tendus*, des *pas de Zéphire* etc., aber gegenwärtig macht man fast überall ein *chassé* und 2 *pas élevés* rechts und dasselbe links, was eigentlich kein *balancé* ist.

§ 663. Sehr Viele verfallen dabei in einen höchst widersinnigen Fehler, ohne ihn im Geringsten zu bemerken.

Die ganze *Quadrille* soll gleichsam ein Gespräch, eine *Conversation* vorstellen. Selbstverständlicher Weise sieht man die Person an, zu der man spricht, und es wird Niemand einfallen ihr den Rücken zuzuwenden.

Beim *balancé* mit *chassé*-Schritten gehen aber die Meisten statt rechts fast gerade vorwärts, und wenden dadurch einander den Rücken zu, ohne sich träumen zu lassen, daß sie einen groben Fehler begehen.

Man wende sich stets mit dem Gesichte derjenigen Person zu, mit welcher man tanzt, so daß man mit ihr sprechen könnte.

4 Takte: *Tour de main. IV.* Handkreis, d. h. das Paar geht in einem kleinen Kreise auf seinem Platze herum, wobei beide einander die rechte Hand reichen.

§ 664. Gegenwärtig ist es fast allgemein üblich beide Hände zu reichen, obwohl es richtiger ist nur eine Hand zu geben, denn die Figur heißt *tour de main* und nicht *tour des mains*. Ein anderer Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung besteht darin, daß die Figur 8 Schritte, d. h. Gehschritte verlangt, weil 4 Takte zu ihr gehören, ein gewöhnlicher Tanz-Gehschritt aber einen Fuß lang sein soll. Giebt man nur eine Hand, so kommt man genau auf seinen Platz zurück, reicht man aber beide Hände, so entstehen durch 8 Schritte anderthalb Kreise. Ganz das Gleiche geschieht, wenn man mit regelrechten *chassé*-Schritten die Figur ausführt.

8 Takte: *Chaîne des dames entière* — ganze Damenkette. V und VI.

§ 665. Die beiden Damen geben einander in der Mitte die rechte Hand, dann dem gegenüber stehenden Herrn die linke, welcher ebenfalls die linke reicht und sich mit der Dame so dreht, daß er wieder auf seinen Platz kommt und beide in die Mitte sehen. Diese Hälfte der Figur verlangt 4 Takte, die andere Hälfte führt die Dame auf ihren Platz zurück.

Die Herren dürfen dabei nicht auf ihren Plätzen warten, bis die Damen ihnen die Hand reichen, sondern sie fangen mit den Damen gleichzeitig an, gehen etwas rechts, dann den Damen entgegen, um bequem die linke Hand reichen zu können.

4 Takte: Demi-promenade VII, früher auch *queue de chat* genannt, ebenfalls ein Ausdruck, den man ungern in's Deutsche übersetzt.

§ 666. Der Herr faßt mit seiner rechten Hand die rechte der Dame und **darüber** mit seiner linken Hand die linke der Dame. Die rechte ist deswegen unterhalb, damit der Herr den Arm der Dame trage und nicht die Dame den Arm ihres Tänzers.

Das Wort *demi* — halb — zeigt an, daß die Figur nur bis auf den Gegenüberplatz führt. Um auf den eigenen Platz zurückzukommen folgt nun:

4 Takte: *Demi-chaîne anglaise* VIII, womit die Figurenstrophe endigt, im Falle man *Contretanz* ausführt.

§ 667. Bei einer *Quadrille* wiederholt nun die zweite Partie, d. h. das dritte und vierte Paar dieselben Figuren.

Anmerkung. Viele Damen machen zwischen Herr und Tänzer einen sinnreichen Unterschied, weil das Wort Herr auch zugleich Gebieter bedeuten kann.

Zweite Figurenstrophe. L'Été. Der Sommer.

Atlasblatt XIV. Zweite Linie.

Der Name dieser Strophe, soll ebenso wie derjenige der ersten, den Anfangswörtern des Liedchens entnommen sein, nach dessen Melodie dieselbe componirt wurde.

§ 668. Ueber die Anordnung der Figuren in dieser Strophe hat es unter den Tanzlehrern oft Meinungsverschiedenheit gegeben, weil die verbreitetste, seit fast 200 Jahren bestehende Reihenfolge der Figuren folgende ist: „En avant deux et en arrière, chassé à droite et à gauche, traversé, chassé à droite et à gauche, balancé et tour de main.“

Dieser Schreibart zufolge müßte die Musik 28 Takte enthalten, was aber nicht der Fall ist und nicht sein kann, weil es dem natürlichen Taktgefühl widerstrebt.

Schon Gardel und Blasis rügten diesen Uebelstand und halfen sich dadurch, daß sie entweder das erste *chassé à droite et à gauche* oder das *balancé* wegließen. (*Manuel de la danse par Blasis revue par M. Gardel, page 362. Paris Librairie de Roret. 1830.*)

Die Ursache des Mißverständnisses ist die unrichtige Stellung eines Kommas und des Wörtchens *et*. Schreibt man statt *retraversé, balancé et tour de main: retraversé et balancé, tour de main*, so ist leicht zu verstehen, daß das *retraversé* mit dem *balancé* so verbunden werden soll, daß man dazu nur 4 Musiktakte gebraucht und daß die stehengebliebene Person während des Rücküberganges ihres Partners ein *balancé* zu machen hat, dem erst während der folgenden 4 Takte ein *tour de main* folgt.

Die vorzüglichsten Lehrer zeigen auch die Figuren auf diese Weise und im Katechismus der Tanzkunst wird sie ebenfalls so erklärt.

§ 669. Wo es gebräuchlich ist das *balancé — chassé* (§ 609) zu machen, wird die Strophe meistens nach der nun folgenden Anordnung getanzt, weil sie sich gleichsam von selbst so ergibt und empfohlen zu werden verdient.

Nach Beendigung des achttaktigen Vorspiels beginnt die erste Dame mit dem ihr gegenüberstehenden Herrn, d. h. mit ihrem *vis-à-vis* (§ 637):

4 Takte: *En avant deux et en arrière I*, mit 1 *chassé* und 2 *pas élevés* vor und zurück. Hierauf folgt:

4 Takte: *Chassé à droite et à gauche — rechts und links — II*.

Dabei vergesse man nicht auf seinen Platz zurückzukehren, weil man sonst zu wenig Platz für die folgende Figur behält.

Viele haben die Gewohnheit, mit dem *chassé* links in die Mitte zu gehen, was aber unrichtig und nur anwendbar ist, wenn ein zu großes Viereck gebildet wurde.

4 Takte: *Traversé — Uebergang — III*. Man gehe in einem Bogen links bis auf den Platz des *vis-à-vis*, bleibe ihm aber immer mit dem Gesichte zugewendet.

4 Takte: *Chassé à droite et à gauche au milieu*. Rechts und links bis in die Mitte IV. Da nach dieser Figur kein *traversé*, sondern ein *balancé-chassé* folgt, so muß man mit dem *chassé* links die Mitte zu erreichen suchen, weil man sonst nicht rechtzeitig auf seinen Platz zurückkommen kann.

4 Takte: *Balancé* mit seiner Dame V. Die Regel verlangt, daß man zum *balancé* einander gegenüber stehe, und dann rechts und links tanze; da aber das *balancé* nicht immer von dem gleichen Standorte aus anfängt, so irrt man sich zuweilen in der einzuschlagenden Richtung.

Takt 4. *Tour de main* bis auf seinen Platz VI.

Nachdem die erste Dame mit ihrem *vis-à-vis* die Figur beendet hat, tanzt der erste Herr mit der zweiten Dame, dann die dritte Dame mit dem vierten Herrn und zuletzt die vierte Dame mit dem dritten Herrn.

§ 670. Es ist seit einiger Zeit Mode geworden, fast bei jedem *en avant deux* eine Verbeugung zu machen, was aber überflüssig

ist. Wenn man vor dem Anfange des Tanzes und am Schlusse desselben den Theilnehmern und seinem Partner eine Verbeugung machen will, so hat das Sinn und ist zu empfehlen, aber während des Tanzes jeden Augenblick Complimente anzubringen, ist ebenso ungeschickt, als wenn man während eines Besuches überflüssige Verbeugungen machen wollte.

In der Quadrille à la cour und ähnlichen Quadrillen haben diese Verbeugungen eine gewisse Berechtigung, weil die Composition so arrangirt ist, daß dieselben zu dem Tanze gehören und die Zeit für dieselben durch die Musik angezeigt wird.

Die elegantesten, mustergiltigsten aller Salontänze, Menuet et Gavotte, enthalten auch nur zu Anfang und zum Schluß eine Verbeugung für den Zuschauer und eine zweite für den Partner.

Dritte Figurenstrophe. La Poule. Die Henne. Blatt XIV. Linie 2 und 3.

Dieser Name soll daher kommen, daß in der Originalmusik ein Henschrei, oder gluck, gluck, gluck wiederholt vorkamen.

Es beginnen, wie in der zweiten Strophe, die erste Dame mit ihrem Gegenübertänzer. Sie vertauschen durch ein traversé ihre Plätze (I) und gehen dabei in einem Bogen links, so daß sie einander die rechte Hand geben könnten. Manche thun es auch. Nun folgt auf demselben Wege zurück ein retraversé II, aber nicht ganz bis auf den eigenen Platz zurück, sondern man reicht im fünften Zeittheil seinem Gegenüber die linke Hand, und im siebenten seinem Partner oder seiner Partnerin die rechte, um eine Linie zu bilden, die aber nicht gestreckt, sondern so geschlängelt sein muß, daß sich die Tanzenden bequem ansehen können. Nun folgt:

4 Takte: balancé en ligne III. Die Damen gehen zuerst mit 1 chassé und 2 pas élevés nach rechts, dann nach links, weshalb die Herren, abweichend von der gewöhnlichen Regel, erst links, dann rechts gehen.

§ 671. Manche machen dieses balancé durch 1 chassé-tourné vorwärts mit Wendung rechts und ebenso auf den Platz zurück, was recht gut aussieht, wenn es gut ausgeführt wird, und wieder Andere sind auf das Original-balancé dégagé oder pas de basque sur place zurückgekommen, wobei nicht zu vergessen ist, daß man diejenige Person ansehen soll, der man sich nähert.

4 Takte: Demi-promenade IV, bis auf den Gegenüberplatz.

§ 672. Bei dieser Figur ist zu beachten, daß ein Paar dieselbe so macht wie in der ersten Strophe, wogegen die Dame des andern Paares, welche die Figur eröffnete, vor der demi-promenade auf der linken Seite des Herrn steht, weshalb sie nun nicht mehr um denselben herum zu schwenken braucht, sondern am Schluß der

promenade durch eine Wendung gegen den Herrn wieder auf die rechte Seite desselben zu stehen kommt. Die Arme bleiben während der ganzen Promenade gekreuzt.

4 Takte: En avant deux et en arrière V, was selbstverständlich von denjenigen ausgeführt wird, welche das traversé gemacht haben.

4 Takte: Chassé à droite et à gauche VI.

§ 673. Früher war es Mode statt dessen dos à dos zu machen.

Beide gehen dabei etwas nach links ausweichend weiter vor als zur Mitte, dann, ohne sich zu wenden, so weit rechts, daß sie, Rücken gegen Rücken an einander vorbei gehend, wieder auf ihren Platz zurückkehren können.

4 Takte: En avant quatre et en arrière VII. Vor und zurück zu Vieren.

§ 674. Hierbei wende man sich beim Rückwärtsgehen so gegen die Dame, als wolle man mit ihr sprechen, damit es nicht aussieht als gingen zwei Automaten (leblose Maschinen) neben einander her, sondern zwei belebte Wesen. Man vergesse nicht, daß die ganze Quadrille einer Conversation gleichen soll.

4 Takte: Demi-chaîne anglaise VIII, bis auf seinen Platz zurück.

Die Reihenfolge der Personen ist nun ganz wie in der zweiten Figurenstrophe.

Vierte Strophe. La Trénis. Atlasblatt XIV.

Dritte und vierte Linie.

§ 675. Trénis war ein ausgezeichnete Tänzer, welcher um das Jahr 1800 diese Figur erdacht haben soll, die noch bis heute seinen Namen trägt.

In den früher erschienenen Werken und Noten findet man sie nicht, und gegenwärtig wird sie in vielen Ländern wieder ausgelassen, was auch ganz richtig ist, weil sie mit der nachfolgenden Strophe zu viel Ähnlichkeit hat.

§ 676. Die Trénis hat stets so viele Abänderungen erlitten, daß sehr oft Confusion bei derselben entsteht. Bald wird sie mit traversé-croisé, bald mit croisé-traversé, bald in der dreifachen Hakenform crochets à trois gemacht u. s. w. In England, Norwegen und Ostindien sah sie der Verfasser mit einer beigefügten chaîne de dame tanzen. An vielen Orten tanzt man sie mit einem chassé-croisé etc.

Am besten ist es jedenfalls, sie ganz wegzulassen, aber dessen ungeachtet ist es doch nöthig, sie zu zeigen und zu erklären, damit

diejenigen nicht in Verlegenheit kommen, welche sich in einer Gesellschaft befinden, wo sie noch gebräuchlich ist.

§ 677. Die erste und richtigste Art, wie Trémitz sie componirte, ist folgende:

4 Takte: Premier couple en avant et en arrière I. Ein Paar tanzt vor und zurück.

Der Unterschied zwischen couple und deux ist leicht zu verstehen, denn obgleich ein tanzendes Paar aus einem Herrn und einer Dame besteht, so sind doch ein Herr und die ihm gegenüber stehende Dame kein Paar.

Couple oder paire?

§ 678. In der französischen Sprache gebraucht man das Wort couple vorzugsweise für zwei Personen verschiedenen Geschlechtes, die durch eheliche Verbindung (copulirt) oder sonstiges Uebereinkommen zusammen gehören, während man für zwei Wesen oder Gegenstände gleicher Art und Form das Wort paire vorzieht, z. B. une paire de bottes etc.

Der Ausdruck: En avant paire ist nicht geradezu fehlerhaft, aber der Ausdruck un couple en avant etc., ist gebräuchlicher.

In der französischen Sprache gebraucht man beide Ausdrücke un couple d'amis und une paire d'amis, oder une paire de chevaux et un couple de chevaux etc. (Dictionnaire de Noël et Chapsal.)

4 Takte: Premier couple en avant, la dame traverse et le cavalier retourne à sa place II. Erstes Paar vor, die Dame geht über und stellt sich an die linke Seite des Gegenübertänzers, während der Herr auf seinen Platz zurückkehrt.

4 Takte: Traversé-croisé à trois, III. Uebergang und Kreuzen zu Dreien.

Dabei ist zu beachten, daß der Herr zwischen beiden Damen durchgeht, bis auf den Gegenüberplatz. Diejenige der beiden Damen, welche die Figur begonnen, geht beim Kreuzen außerhalb herum.

4 Takte: Retraversé croisé à trois, jusqu'à sa place IV. Gekreuzter Rückübergang zu Dreien, bis auf den eigenen Platz. Der Herr geht wieder zwischen beiden Damen durch, die sich alsdann ebenfalls auf ihre Plätze zurück begeben.

8 Takte: Balancé et tour de main V und VI.

Nun folgt das zweite Paar, dann beginnt das dritte und zuletzt das vierte.

§ 679. Desters sieht man diese Strophe mit dem Unterschiede ausführen, daß in der dritten Figur statt traversé-croisé, croisé-traversé gemacht wird, d. h. die beiden Damen machen zuerst croisé, dann traversé und auch dasselbe zurück, wobei sie zum Schluß in der Mitte, ihren Tänzern zugewendet, stehen bleiben und von da

aus das *balancé* beginnen. Dabei ist zu beachten, daß beim *croisé* die beginnende Dame innerhalb, beim *recroisé* außerhalb des Kreises herumgeht.

Diese Art ist sogar schöner als die erste, weil in der Zeichnung mehr Schwung liegt.

§ 680. Eine dritte Art dieser Strophe hat sich in manchen Ländern im Laufe der Jahre so eingebürgert, daß der Tanzlehrer gezwungen ist, der Mode nachzugeben, weil er sonst viele Schüler verliert, die ihm sagen: So wie Sie uns die Figur zeigen, wird sie auf denjenigen Bällen, wo wir waren, nicht getanzt, und wir kommen in Verlegenheit und machen uns lächerlich.

Sie wird folgender Weise ausgeführt:

4 Takte: Un couple en avant et en arrière I, ein Paar vor und zurück.

4 Takte: Les trois crochets. Die drei Haken II.

Der Name entspricht der Zeichnung.

Die Dame geht in einem Kreise um ihren Tänzer herum, bis auf ihren Platz zurück; der Herr macht in der Mitte mit der Gegenüberdame ein *tour de main* mit der rechten Hand und bleibt in der Mitte, seiner Dame zugewendet stehen; die Gegenüberdame bleibt am Schluß des *tour de main* ebenfalls ihrem Tänzer zugewendet stehen.

Die Meisten machen diesen Kreisgang ohne Handreichung.

Diese Art der Figur ist schwungvoll und schön, aber unrichtig, weil zu ihrer Ausführung nur 16 Takte erforderlich sind, obwohl die Musik 24 Takte enthält. Sie mag als eine besondere Figur gelten, aber nicht unter dem Namen *Trénis*. Sie wird von vielen *La Coquille* genannt. Die Benennung *les trois crochets* ist richtiger, weil sie der Zeichnung entspricht.

Fünfte Strophe. La Pastourelle — Die Schäferin. Atlasblatt XV. Erste Linie.

§ 681. Diese Strophe wurde so genannt, weil in der Originalmusik *Melodie* und *Begleitung* nach Art der *Vilanelles* oder *Hirtengesänge* gespielt wurde.

4 Takte: Premier couple en avant et en arrière, wie bei der *Trénis* I.

4 Takte: Le même couple en avant, la dame traverse et le cavalier retourne à sa place II. Dasselbe Paar tanzt nochmals vorwärts, die Dame geht sodann über und stellt sich an die linke Seite ihres Gegenübertänzers, während der ihrige auf seinen Platz zurückkehrt.

8 Takte: En avant trois et en arrière, 2 fois III. Zweimal vor und zurück zu dreien.

§ 682. Ehemals wurde diese Figur *chassé à la visite* genannt, weil beim Vorgehen der Herr sich gegen die Dame rechts, beim Zurückgehen gegen diejenige links wenden soll, gleichsam als hätte er ihnen etwas Verbindliches zu sagen, was gewiß besser aussieht, als wenn sich alle drei wie Automaten vor- und rückwärts bewegen.

§ 683. Man kann der Abwechslung wegen auch die Arme verschiedenartig halten, ja sogar die Damen unter den hochgehaltenen Armen herumdrehen, wie in einer *Allemande* oder *Tyrolienne*, was sehr hübsch aussieht, wenn es gut gemacht wird, jedoch sind diese Abänderungen nicht obligatorisch.

8 Takte: Solo V und VI. Der allein gebliebene Herr tanzt vorwärts, zurück, rechts und links zur Mitte.

§ 684. Manchmal werden zum Solo andere als die gewöhnlichen Schritte gemacht, ja sogar *Rosakenschritte* kommen in Anwendung, und wenn dieselben gut ausgeführt werden, gefallen sie fast immer. Wer jedoch nicht im Stande ist, solche Schritte ganz gut auszuführen, der mache sich nicht durch stümperhafte Nachahmung lächerlich, und jedenfalls müssen die vollen 8 Takte ausgehalten werden.

Sehr viele begehen im Solo den Fehler, nur vor, zurück und rechts zur Mitte zu gehen, wozu nur 6 Takte gebraucht werden, während das Solo doch 8 Takte dauern soll. Sie versäumen das *chassé* links zur Mitte und fangen die nächste Figur vorzeitig an.

Zuweilen wird das Solo durch zwei *tours de main* ersetzt, von denen das erste mit der *vis-à-vis*-Dame, das zweite mit der eigenen Dame gemacht wird.

4 Takte: *Demi-ronde ouverte à gauche* VII. Offene Halbrunde links bis auf den Gegenüberplatz.

Offen heißt dieselbe, weil der Herr, welcher das Solo tanzte, wohl seiner Dame die rechte, der andern Dame aber die linke Hand nicht reicht.

4 Takte: *Demi-chaîne anglaise* VIII, welche die Tanzenden auf ihre Plätze zurückbringt.

§ 685. Nicht selten wird diese Strophe unter dem Namen *les Grâces* wiederholt mit dem Unterschiede, daß die Damen das Solo machen.

Dieser Strophename sollte eigentlich durch einen andern ersetzt werden, denn nach der griechischen Mythologie oder Sagenlehre waren es drei Grazien, welche Hesiodes „*Aglaiä* (Glanz), *Thalia* (die Grünende) und *Euphrosine*“ (Heiterkeit) nannte.

Pastourelle mit *Damensolo* wäre z. B. richtiger.

Schlussfigurenstrophe. La Finale. Atlasblatt XV.
Linien 2, 3 und 4.

Der Name erklärt sich durch die Bedeutung des Wortes. Man macht dieselbe sehr verschiedenartig.

§ 686. Eine der einfachsten Zusammensetzungen ist das sogenannte Finale à la cour, wie es in A. Freising's Tanzalbum steht, und eine der schönsten Zusammensetzungen befindet sich in demselben Album 12. Auflage, Seite 42 Nr. 6.

§ 687. Unter die gebräuchlichsten Anfangsfiguren der Schlussstrophe kann man das Damenwechseln rechnen, welches man auch zuweilen la Rose à quatre nennen hört.

Der Name la Rose — die Rose — kommt von einer Figur, welche demselben erst entspricht, wenn sie von wenigstens vier Paaren getanzt wird. Zeichnet man den Weg der Damen, so entsteht ein der Rose etwas ähnliches Bild. Bei zwei Paaren geht diese geringe Ähnlichkeit fast ganz verloren, bei acht Paaren hingegen tritt sie deutlicher hervor.

Die Rose — La Rose.

§ 688. In zwei Paaren — En deux couples. Blatt XV.
Erste Hälfte der zweiten Linie.

4 Takte: En avant quatre et en arrière I,

4 Takte: changements des dames II,

4 Takte: en avant quatre III,

4 Takte: reprise des dames IV.

§ 689. Bei dem Damenwechseln hat der Herr die ihm von der linken Seite zukommende Dame in einem $\frac{3}{4}$ Kreise links herum zu führen. Wird die Rose nur von zwei Paaren getanzt, so ist die ihm zukommende Dame seine Gegenüberdame, nehmen aber vier Paare an der Figur Theil (rose à huit), so ist für den ersten Herrn das erste mal die vierte Dame die nächstfolgende.

§ 690. Es können an dieser Figur so viele Paare theilnehmen, als beliebt, aber für jedes Paar werden in der Musik vier weitere Takte erfordert, und da die Anzahl der Paare stets eine gerade oder glatte sein muß, so endigt die Figur stets mit einem ganzen Musiktheile von 8 Taktten.

Nun wird gewöhnlich die zweite Strophe, l'Eté, eingeschoben, warum? — Wer kann die Launen der Mode ergründen?

Nach der Wiederholung der zweiten Strophe wird wieder die Rose getanzt u. s. w., bis alle Paare an die Reihe gekommen sind.

§ 691. Statt der Rose, d. h. des Damenwechselns, vertritt manchmal ein Herr den gegenüberstehenden damit, daß er statt die Dame zu wechseln plötzlich mit der seinigen umwendet und zurück-

fehrt, was unter guten Bekannten ein erlaubter Scherz ist, der Fremden gegenüber aber nur mit Vorsicht angewendet werden sollte.

Dieses Vergiren muß zweimal gemacht werden, damit 16 Takte herauskommen, weil vielleicht in der gleichen Linie von Andern die Rose oder Galopp getanzt wird.

§ 692. Will man Galopp anwenden, so halte man die Dame wie zum Walzer. Der Herr fängt mit dem linken, die Dame mit dem rechten Fuße an.

4 Takte: Beide machen 3 chassés simples und 1 fouetté der Mitte zu und dieselben Schritte zurück I. Blatt XV. Zweite Hälfte der zweiten Linie. (Siehe Grammatik § 478 bis incl. 482 und die Uebungen 59 und 60).

4 Takte: Traversé à quatre et en arrière in der Walzerhaltung II.

Man kann sich dabei nach Belieben rechts oder links, ein oder zweimal drehen, wenn es nur mit Geschick gemacht wird, so daß man im Takte bleibt und Niemanden stößt.

Bei einem gewöhnlichen traversé à deux weichen die einander begegnenden Personen links aus, d. h. eine jede geht links und läßt den vis-à-vis an der rechten Seite vorbei gehen; beim Galopp aber weicht man auf die andere Seite aus, was durch die Walzerhaltung bedingt wird. Nun folgt wieder:

4 Takte: En avant quatre et en arrière III, und dann

4 Takte: retraversé à quatre in der Walzerhaltung IV.

Ob die Rose getanzt, ob vergirt oder galoppirt wird, verändert nichts an der eingeschobenen zweiten Strophe, wie oben angezeigt wurde, und auch die Wiederholungen gehen immer in der gewöhnlichen Reihenfolge vor sich.

Dreht man sich beim Galopp in der Walzerhaltung, wie gewöhnlich herum, auf der vorgeschriebenen Richtungslinie nach rechts, so entsteht die Figur, welche die Zeichnung II, Pas de galopp, Blatt XV zeigt; dreht man sich aber auf der gleichen Richtungslinie in der Walzerhaltung entgegengesetzt herum — à l'envers (à rebours), so entsteht eine Figur, wie sie die Zeichnung IV zeigt.

Moulinet des dames.

§ 693. Anstatt der obigen Schlußstrophe kann auch folgende hübsche Zusammensetzung getanzt werden, welche in Norddeutschland sehr beliebt ist. Dieselbe kann jedoch nur von 4 Paaren ausgeführt werden.

4 Takte: Chassé croisé à huit. Alle Damen seitwärts nach links, gleichzeitig alle Herren seitwärts nach rechts. Die Herren gehen beim Kreuzen stets hinter den Damen. Die einander begegnenden

Personen sehen sich gegenseitig an und fügen ein *demi-balancé* hinzu, welches aus einem *dégagé*-Schritte rechts und links, oder links und rechts besteht.

4 Takte: *Recroisé à huit*. Rückkehr auf demselben Wege und *demi-balancé* mit dem Partner.

4 Takte: *Moulinet des dames*. Alle Damen vereinigen sich mittelst Darreichung der rechten Hand zu einem in Bewegung zu setzenden Kreuz, dessen Gestalt sie nach einmaligem Kreisgange noch beibehalten.

4 Takte: *Demi-balancé en moulinet et demi-tour de main*. Die zurückgebliebenen Herren empfangen auf ihre linke Hand die linke ihrer Dame, schließen sich somit dem Damenkreuz an. Alle, auf dem Platz verweilend, führen ein halbes *balancé* aus, worauf die Damen durch einen halben *tour de main* der linken Hand den innegehabten Mittelpunkt verlassen, während die Herren den letztern durch denselben *tour de main* einnehmen.

8 Takte: *Grande promenade*. Jeder Herr reicht seiner Dame auch noch die rechte Hand, in welche sie ihre rechte legt und die Paare folgen einander rechts im Kreise herum, bis jedes seinen anfänglichen Platz wieder erreicht hat. Nun folgt die vollständige Wiederholung der 2. Strophe.

24 Takte: Nach der viermaligen Wiederholung der ganzen Figurenzusammensetzung, l'Étè inbegriffen, wird das 24taktige Finale zum fünften mal getanzt und zur großen Promenade reicht jeder Herr seiner Dame den rechten Arm, um sie auf den Platz zurückzuführen, von welchem er sie abgeholt hat.

Will man das Finale verlängern, so fällt die fünfte Wiederholung weg und man schreitet zur Ausführung einer oder mehrerer der weiter beschriebenen Figuren.

§ 694. Es ist unmöglich, eine bindende Vorschrift für die Ausführung dieser Figurenzusammensetzungen zu geben, da sie hauptsächlich von dem Tanzordner abhängt, welcher auch seinerseits sich nach der Anzahl der Tanzenden, deren Tanzfertigkeit, dem Raume und der Zeit richten muß. Ein Tanzlehrer kann zwar mit seinen Schülern ein bestimmtes Finale einüben, aber bei der Leitung einer zahlreichen Gesellschaft muß auch er sich nach den Umständen richten. Manchmal gelingen im Augenblicke improvisirte Figuren ganz vortrefflich, und manchmal mißlingen selbst gut einstudirte Figuren.

Grandes rondes etc.

8 Takte: *Grande ronde à gauche et à droite*. Große Runde links und rechts. Atlasblatt XV, dritte Linie I und II.

Alle Tanzenden reichen einander die Hände, um einen ge-

schlossenen Kreis zu bilden, machen eine Achtelwendung links, stellen den rechten Fuß vor in die dritte Position und gehen nun mit 6 Gehschritten oder 3 chassés links im Kreise herum, so weit sie kommen. Während des siebenten und achten Zeittheiles wenden sich alle rechts und wiederholen dann die Runde rechts im Kreise herum.

4 Takte: Les dames au milieu et de retour III. Alle Damen gehen mit einem chassé-tourné rechts der Mitte zu, und mit den gleichen Schritten auf ihre Plätze zurück.

4 Takte: Les cavaliers au milieu et demi-balancé sur place IV. Alle Herren tanzen mit chassé-tourné der Mitte zu und machen daselbst, ihren Damen zugewendet, ein demi-balancé sur place, welches die Damen ebenfalls machen. Dieses demi-balancé sur place ist ein dégagé auf den rechten Fuß, mit Anziehen des linken bis in die hintere 3. Position und ebenso links, wozu 2 Takte, also 4 Taktsilben erfordert werden.

8 Takte: Balancé avec vos dames et tour de main, mit den gewöhnlichen Schritten V und VI.

4 Takte: Demi-chaîne à huit — halbe Kette zu Acht, Zeichnung VII.

Jeder Herr wendet sich seiner Dame zu, jede Dame ihrem Tänzer, bereit ihm beim ersten Schritte die rechte Hand zu geben.

§ 695. In dieser Figur kommen sehr oft Fehler vor, obgleich sie an und für sich nicht schwierig ist, wenn man sich nur richtig aufstellt und richtig anfängt, wobei die Herren das erstemal innerhalb des Kreises gehen. In derjenigen Richtung, nach welcher man bei gehöriger Aufstellung hinsieht, gehen nun alle Herrn in einer Schlangenlinie so im Kreise herum, daß sie beim ersten Schritt der eigenen Dame die rechte Hand geben, der nächsten die linke und so fort, bis sie der eigenen Dame wieder begegnen, was auf der Hälfte des Kreises geschieht.

Die Damen thun gleichzeitig dasselbe, nur mit dem Unterschiede, daß sie anfangs außerhalb des Kreises gehen.

Wird diese Figur von 4 Paaren ausgeführt, so brauchen sie zu der halben chaîne 4 Takte, sind es aber mehr Paare, so brauchen sie ebenso viele Takte als es mittanzende Paare sind.

§ 696. Da alle Quadrillefiguren für 4 Paare componirt, berechnet und benannt werden, so wurden zu der demi-chaîne en huit nur 4 Takte vorgeschrieben; wird aber einfach grande chaîne vorgeschrieben oder commandirt, so ist darunter grande chaîne entière, d. h. ganze, große Kette zu verstehen, in welcher man bei der ersten Begegnung mit seiner Dame, auf der Hälfte des Kreises nicht stehen bleibt, sondern in der Figur fortfährt, bis zu seinem Platze, was demzufolge die doppelte Taktanzahl erfordert.

4 Takte: Promenade finale. Schlußpromenade VIII.

§ 697. Diese Figur dient dazu, die Dame auf denjenigen Platz zurückzuführen, von welchem aus man sie zu der Quadrille hingeführt hat. Der Herr reicht ihr den rechten Arm, sie legt ihre linke Hand von innen auf denselben, und beide gehen mit gewöhnlichen Gehschritten zum gehörigen Platze, wobei selbstverständlich die Anzahl der Musiktakte nicht mehr maßgebend sein kann.

§ 698. Diese Art Schlußfigurenstrophe ist die gewöhnliche, manchmal aber verlängert man dieselbe bedeutend, was hauptsächlich von demjenigen Herrn abhängt, welcher die Quadrille bisher leitete oder nun die Leitung übernimmt.

§ 699. Während der ganzen Quadrille ist es gegenwärtig nicht mehr gebräuchlich, die Figuren auszurufen oder zu commandiren, da jedoch bei der Verlängerung der Schlußfiguren-Verbindung willkürlich Figuren angewendet werden, so wird auch das laute Ausrufen derselben nöthig, und ist deshalb gebräuchlich.

§ 700. Man sollte glauben, daß nur gut geschulte Tänzer sich erlauben würden, die Leitung solcher Schlußfiguren zu übernehmen, aber leider thun dies manchmal Herren, welche zwar eine sehr hohe Meinung von ihrer Kunstfertigkeit, aber so geringe Kenntnisse von der Sache haben, daß sie nicht einmal die richtigen Namen der Figuren, noch viel weniger deren Zusammensetzung kennen. Sie commandiren oder schreien vielmehr in's Blaue hinein, führen die Tanzenden wie Schafe in der Irre umher, und wenn sich dann die ganze Gesellschaft in einen fast unentwirrbaren Knäuel verwickelt hat, dann rufen sie: *Cherchez vos dames!* und ein jeder arbeitet sich dann lachend heraus wie er eben kann, um seine Dame zu finden.

Als Leitfaden für Tanzordner folgen nun einige Schlußfiguren, die man beliebig einander anreihen kann.

16 Takte: *Chaîne et chaîne de retour.*

§ 701. Man macht die *chaîne* wie gewöhnlich bis zur Begegnung mit seinem Partner, reicht einander die rechte Hand und macht noch einen halben Handkreis — *tour de main*. Da man vor Beginn der *chaîne* ebenfalls die rechte Hand giebt, wobei alle Herren innerhalb des Kreises zu stehen kommen, so führt demnach ein halber Handkreis dieselben an die Außenseite und die Damen an die Innenseite des Kreises und sie sehen nun nach derjenigen Richtung hin, von welcher sie soeben hergekommen sind. In derselben vollführen sie nun die *chaîne de retour*, bis sie ihren Ausgangsplatz wieder erreicht haben.

Die Angabe der Taktanzahl ist für 4 Paare berechnet, wie immer, und zwar 4 Takte für die erste Halbkette, bis zur Begegnung mit dem Partner, 2 Takte zum halben Handkreis und 2 Takte

zum Abwarten, bis sich alle richtig gestellt haben, um gleichzeitig den Rückweg antreten zu können; 4 Takte für die *chaîne de retour* und 4 Takte für den letzten Kreisgang — *tour de main* — bis auf den ersten Standplatz.

Nehmen mehr als 4 Paare an der Figur Theil, so regelt sich das Abwarten nach den übrig gebliebenen Musiktakten.

8 Takte: *Balancé et tour de main*. Diese letzte Figur giebt denjenigen, welche sich verspätet haben und noch ungeübt sind, Zeit, sich wieder zurecht zu finden und für die folgende Figur vorzubereiten.

§ 702. *Les lignes obliques*. Schiefe Linien. Für 4 Paare.

Die Arme werden gekreuzt, wie zu einer Promenade § 666. Das erste Paar wendet sich gegen das dritte, das zweite gegen das vierte, wodurch zwei einander schief gegenüberstehende Linien gebildet werden.

4 Takte: *En avant huit et en arrière*. Vor und zurück zu Achten.

4 Takte: *Changement des dames*. Damenwechseln.

Die erste Dame ist dadurch auf den dritten, die zweite auf den vierten, die dritte auf den ersten und die vierte auf den zweiten Platz gekommen.

Nun wendet sich das auf dem ersten Platz stehende Paar links gegen das am vierten Platz stehende; das auf dem zweiten Platz stehende Paar gegen den dritten Platz und alle machen wieder:

4 Takte: *En avant huit et en arrière*.

4 Takte: *changement des dames*, wodurch alle Damen auf ihre Gegenüberplätze gekommen sind. Hierauf wendet man sich wieder wie anfangs, das erste Paar zum dritten, das zweite zum vierten und macht, wie bisher:

8 Takte: *En avant huit* und so weiter, und schließlich dasselbe

8 Takte: *en avant huit* und so weiter, das erste Paar zum vierten, das zweite zum dritten, wodurch alle Damen auf ihre Plätze zurückgekommen sind.

Wird die Figur gut ausgeführt, d. h. werden die Linien schön gerade gehalten u. s. w., so sieht sie sehr gut aus, aber bei Weitem schöner zeichnet sich diese Figur, wenn acht Paare an derselben theilnehmen.

§ 703. Dabei ist zu bemerken, daß nicht *en avant seize* commandirt wird, denn ungeachtet nun 16 Personen an der Figur theilnehmen, bleibt doch die Benennung: *en avant huit*, weil, wie schon weiter oben gesagt wurde, fast alle Figuren nur für vier Paare componirt werden. Wollte man das Commandowort nach der Anzahl der Tanzenden abändern, dann müßte man auch sagen: *en avant douze*, *en avant vingt* u. s. w.

Die entgegenlaufenden Runden — Les rondes opposées. Atlasblatt XV. Vierte Linie.

§ 704. Die Paaranzahl kann zwar nach Belieben sein, jedoch nicht weniger als acht Paare, weil sonst die äußere Runde zu klein wird.

4 Takte: Les dames au milieu I.

Alle Damen machen ein chassé-tourné der Mitte zu, wenden sich rechts um, ihren Tänzern zu, und machen dann ein demi-balancé sur place, wobei sie einander die Hände reichen, um eine, mit dem Rücken gegen die Mitte gewendete, geschlossene Runde zu bilden.

§ 705. Bilden nur Damen oder nur Herren eine geschlossene Runde, so reichen sie die rechte Hand mit nach oben, die linke mit nach unten gewendeter Handhohlung dar. Beim ersten Schritt der Wiegung — du balancé —, welcher rechts geht, reiche man die rechte Hand dar, bei dem Schritte links lege man die linke Hand in die dargebotene rechte, wodurch sich erst der Kreis schließt. II.

4 Takte: Les cavaliers, approchez! II.

Alle Herren gehen zwei kleine Schritte vor, machen demi-balancé sur place, wobei sie auch durch Händereichen eine, den Damen zugewendete geschlossene Runde bilden.

8 Takte: Rondes opposées à gauche. III. Gegenrunden links.

Die Damen tanzen links im Kreise herum, die Herren ebenfalls links, und da sie dabei einander zugewendet sind, so entsteht eine entgegengesetzte Bewegung, die sehr gut ausfällt, wenn genaue Ordnung dabei herrscht und nicht hin und her gezerrt wird.

§ 706. Genauigkeit in den Schritten und Taktfestigkeit erleichtern überhaupt jede Figur und sind keine überflüssige Schwierigkeit, wie viele irriger Weise glauben.

Bei der Dauer von 8 Taktan, d. h. von 16 Schrittsilben sieht diese Figur besser aus, als bei 4 Taktan.

8 Takte: Rondes à droite. Gegenrunden rechts IV.

8 Takte: Balancé et tour de main. V und VI.

Nun folgt die Wiederholung der Strophe.

4 Takte: Les cavaliers au milieu et donnez les mains.

4 Takte: Les dames approchez!

16 Takte: Rondes opposées à gauche et à droite.

8 Takte: balancé et tour de main.

Die Guirlande — La Guirlande.

§ 707. Diese Figur ist für jede beliebige Anzahl Paare anwendbar, je nachdem es der Raum erlaubt.

4 Takte: Les dames en avant pour former une ronde.

Die Damen gehen vor, um eine Runde zu bilden.

Alle Damen gehen mit 1 *chassé* und 2 *pas élevés*, oder mit vier kleinen Gehschritten der Mitte zu, ohne sich zu wenden, und reichen während eines *demi-balancé* einander die Hände, um einen geschlossenen Kreis zu bilden.

4 Takte: *Les cavaliers en avant pour former la guirlande*. Die Herren gehen vor, um die Guirlande zu bilden.

Sie gehen bis zu den Damen vor, strecken ihre Arme zwischen denselben durch und geben einander die Hände so, daß ihre Arme kreuzweis über denen der Damen liegen, was man eine Guirlande nennt.

4 oder 8 Takte: *Guirlande, ronde à gauche!*

So verschlungen gehen alle links herum, bis der erste Herr der ersten Linie, d. h. der Vortänzer, ungefähr zur Mitte der zweiten Viereckseite gekommen ist.

4 oder 8 Takte: *Ouvrez la guirlande! Oeffnet die Guirlande!*

Der Vortänzer und seine Dame lassen nur die linke Hand los und ziehen ihre Flanke zurück, während die andere Flanke sich im Kreise fortbewegt, bis sich eine gerade Guirlande gebildet hat und der betreffende Musiktheil zu Ende ist.

4 Takte: *Traversé des dames. Damenübergang.*

Alle Herren heben die Arme so hoch, daß die Damen unter denselben durchgehen können, um auf die Gegenüberseite zu traversiren, wodurch sich eine sogenannte englische Colonne bildet, in welcher alle Herrn auf der einen Seite, alle Damen ihnen gegenüber auf der andern Längenseite des Saales stehen.

Nun folgt: *L'Été générale*.

Alle Tanzenden führen nun die zweite Quadrillestrophe aus: *En avant tous et en arrière, chassé à droite et à gauche, traversé, chassé à droite et à gauche, retraversé tour de main*.

Dabei ist zu beachten, daß bei dem zweiten *chassé à gauche* nicht in die Mitte, sondern rückwärts gegangen wird und daß nun ein wirkliches *traversé* folgt, worauf sogleich ein *tour de main* mit der nun gegenüberstehenden Partnerin gemacht wird, welches in der Aufstellung zu einer Marschcolonne in Paaren endigt, um entweder in eine Schlußpromenade, eine Polonaise, einen Großvatertanz oder dergleichen übergehen zu können.

§ 708. Ist die Anzahl der Tanzenden so groß, daß für eine einzige Guirlandenlinie nicht Raum genug sein sollte, dann kann man deren zwei formiren. In diesem Falle muß das erste Paar der ersten, und das erste Paar der zweiten Linie (dasjenige auf der linken Flanke) bei dem Commandowort: *Ouvrez!* die linke Hand loslassen, und sich in zwei einander gegenüberstehende Guirlandenlinien zurückziehen.

L'Été, die zweite Strophe wird in solchem Falle zuerst von allen Damen und hernach von allen Herren ausgeführt, wobei zu beachten ist, daß man mit dem zweiten chassé à gauche zur Mitte tanzt und statt retraversé ein balancé mit dem Partner macht, worauf ein tour de main folgt.

§ 709. Ähnliche Figurenverbindungen können noch sehr verschiedene einem Finale beigefügt werden, jedoch sollte der Tanzordner nicht vergessen, daß ein zu lang dauerndes Finale viele der Tanzenden zu sehr ermüdet, die Zuschauer langweilt und die Musiker zu sehr anstrengt.

Die Polonaise — La Polonaise.

Musik im $\frac{3}{4}$ Takt: M. M. 88 = ♩

Die Schritte bezeichnen den Rhythmus; der rechte Fuß fängt an.

§ 710. Die Polonaise ist eigentlich kein Tanz, sondern eine Promenade, ein festlicher Umzug, dessen Zweck folgender sein soll: Der Hausfrau, Braut, Verlobten oder sonstigen Ehrendame des Balles Gelegenheit zu geben, alle Anwesenden zu begrüßen und zum Tanze einzuladen, was dadurch geschieht, daß sie am Arme ihres Gemahls, Bräutigams, Vaters oder sonstigen bestimmten Herrn, bald nach Beginn der Musik, den Gästen der Reihe nach eine leichte Verbeugung macht, was der sie begleitende Herr selbstverständlich auch thut; worauf dieselben ihnen paarweise folgen, bis sich nach und nach die ganze Gesellschaft angeschlossen hat.

§ 711. Da dieser Tanz weder schwierig noch ermüdend ist, so sollten, besonders in Privatreisen, alle anwesenden Herren, selbst die ältern nicht ausgenommen, so höflich sein, alle anwesenden Damen einzuladen. Die alten, polnischen Herren sind darin, so wie die alten Franzosen, von musterhafter Höflichkeit, und viele junge Herren würden gut thun, diesem schönen Beispiele zu folgen.

§ 712. Früher war es Sitte, in der Polonaise die Damen öfters zu wechseln oder einem andern Herrn zu überlassen, was aber gegenwärtig selten mehr beobachtet wird.

§ 713. Wenn keine der anwesenden Damen ein besonderes Recht darauf hat, als die Erste zu gelten, wie es auf öffentlichen und bezahlten Tanzunterhaltungen der Fall ist, so sollte der Vortänzer oder Tanzordner, wenn thunlich, stets einer der ältern Damen den Vorzug geben, den Tanz zu eröffnen.

§ 714. Diesen schönen, sinnreichen Anfang sollte man nie vernachlässigen, er giebt dem Balle so zu sagen die erste Weihe.

§ 715. Auch der Schluß des Balles sollte mit einer Polonaise gemacht werden, nur mit dem Unterschiede, daß das Compliment am Schlusse des Tanzes gemacht wird und als Verabschiedung gilt.

Zur Schlußpolonaise kann man auch einen Marsch, M. M. 92 = ♩, spielen lassen.

Die verschiedenen Schwenkungen und Figuren sind dabei Nebensache und hängen ganz von dem leitenden Paare ab, welches aber bei der Wahl derselben den obwaltenden Umständen, d. h. dem Raum und der Anzahl und Tanzfertigkeit der Teilnehmer Rechnung tragen muß.

§ 716. In verschiedenen frühern und jezigen Büchern über Tanzkunst sind eine Menge, zum Theil sehr hübsche Figurenfiguren, mit und ohne Zeichnungen entworfen, es ist jedoch nicht möglich, sie alle in die Grammatik aufzunehmen, doch ist dadurch zu umfangreich würde, und deshalb werden hier nur die gebräuchlichsten Figuren.

1. Figur. Grande promenade - große Promenade.

Alle Paare folgen dem leitenden Paare ein oder zwei mal im Saale herum, bis dasselbe sieht, daß sich eine genügende Anzahl Mittanzender angeordnet hat.

2. Figur. Colonne à deux.

Alle Paare folgen dem vortanzenden Paare der Länge nach mitten durch den Saal, bis zur ersten Seite desselben. Hier spaltet sich die Colonne (Säule), die Herren folgen alle dem ersten Herrn nach links herum und die Damen der ersten Dame nach rechts, der entsprechenden Saalseite entlang, um sich am Ausgangspunkte wieder zu vereinigen und wieder in colonne à deux durch die Mitte des Saales zu gehen.

Das Atlasblatt XIII zeigt und die §§ 632 und 635 erklären, welche Saalseite als die erste zu betrachten ist.

3. Figur. Premier couple à gauche, second à droite etc.

An der ersten Seite angekommen, schwenkt das erste Paar links ab, das zweite rechts und so fort, und gehen den Saalseiten entlang bis zur Begegnung an der entsprechenden (zweiten) Saalseite.

§ 717. Weshalb soll das erste Paar links schwenken?

Beim Unterrichte, besonders in Erziehungsanstalten stellt der Lehrer gewöhnlich die Schüler oder Schülerinnen in militärischer Ordnung in eine Linie, und zwar die größte Person auf die rechte, die kleinste auf die linke Flanke. Diese Aufstellung thut dem Auge wohl und erleichtert die Uebersicht.

Läßt man die Polonaise oder den Marsch mit dem kleinsten Paare anfangen, und dann in der Folge das erste Paar links schwenken, so werden in dem Gliede zu Bieren die Schüler ebenfalls

nach der Größe stehen, mit dem größten auf der rechten Flanke. Bei den Gliedern zu 8 Personen kommt diese Ordnung noch deutlicher zur Anschauung.

4. Figur. Colonne à quatre. Vierersäule.

So formirt in Gliedern zu vier Personen durchschreitet die Säule die Mitte des Saales, bis wieder zur ersten Seite und schwenkt dann wieder ab.

5. Figur. Quatre à gauche, quatre à droite, um beim Wiederzusammentreffen eine Säule zu Acht zu bilden.

6. Figur. Colonne à huit. Achtersäule.

Diese Säule schreitet ebenfalls durch die Mitte des Saales, der Länge nach. An der ersten Seite des Saales angekommen, spaltet sich die Säule, schwenkt zu Vierern ab und bildet bei der Wiederbegegnung von neuem eine Säule zu Vierern.

7. Figur. Colonne à quatre.

Wieder an der ersten Seite angekommen, spaltet sich dieselbe in zwei Säulen zu Zweien, welche rechts und links abschwenken, um bei der an der zweiten Saalseite stattfindenden Wiederbegegnung die nächste Figur anzufangen.

8. Figur. Passage de la première demi-colonne.

Die von dem ersten Paare geführte Halbsäule bleibt geschlossen, d. h. jeder Herr führt seine Dame am Arme, die andere Halbsäule dagegen öffnet sich, d. h. jeder Herr trennt sich so weit von seiner Dame, daß die entgegenkommende Halbsäule zwischen ihnen durchgehen kann, und setzt ihren Weg ohne Aufenthalt fort.

Sobald das letzte Paar durch ist, reicht der Herr seiner Dame wieder den Arm. Bei der nächsten Begegnung an der ersten Saalseite folgt dann die nächste Figur.

9. Figur. Passage de la seconde demi-colonne.

Die erste Halbsäule öffnet den Durchgang und die zweite passirt geschlossen durch.

10. Figur. Les dames passent au milieu.

Die Damen gehen in der Mitte durch, so daß die sich begegnenden Damen einander an der rechten Seite vorbeigehen.

11. Figur. Les Cavaliers passent au milieu.

Bei der nun folgenden Begegnung gehen die Herren in der Mitte durch, rechts an einander vorbei.

12. Figur. Colonne à deux.

Bei der nächsten Begegnung wird wieder wie zu Anfang der Polonaise eine Säule zu Zweien gebildet, welche der Mitte des Saales entlang schreitet, an der ersten Saalseite sich spaltet und die darauf folgende Figur beginnt.

13. Figur. La demi-lune. Der Halbmond.

Bei der Schwentung wenden sich die Damen mit dem Gesichte gegen die Mitte des Saales, reichen während des Kreisganges einander die Hände, die Herren dagegen wenden sich bei der Schwentung mit dem Gesichte gegen die Wand und reichen einander ebenfalls die Hände.

Bei der nun folgenden Begegnung gehen die Reihen vis-à-vis, d. h. einander zugewendet an einander vorbei. Demzufolge haben die Herren den Kreis innerhalb, die Damen außerhalb zu machen.

Sobald alle an einander vorbeigekommen sind, wenden sich die Herren mit dem Gesichte, die Damen mit dem Rücken gegen die Mitte des Saales und bei der nun folgenden Begegnung wenden sich die Herren außerhalb, die Damen innerhalb des Kreises, um sich zur nächsten Begegnung, wo sie sich zur Schlange zu machen.

14. Figur. Die Schlange — le serpent.

§ 718. Man kann diese Figur in zwei Weise, d. h. eine Person hinter der andern, oder in einer Doppelreihe, d. h. paarweise machen. Die erste Art eignet sich besser für Erziehungsanstalten oder Schulen, wo alle Tänzerinnen entweder Knaben oder Mädchen sind, die andere Art ist geeigneter für Bälle, auf denen beide Geschlechter an dem Tanze theilnehmen.

Nach einigen Schlangengewindungen formirt man einen großen, geschlossenen Kreis.

15. Figur. Grande ronde.

§ 719. Zum Beginne eines Balles kann man aus der Polonaise in einen Walzer oder eine Polka übergehen, zum Schlusse eines Balles beendigt man gewöhnlich die Polonaise mit dem Schlußcompliment.

Dieses kann auf zweierlei Art gemacht werden.

§ 720. Die feierlichere Art ist, daß das leitende, also das erste Paar des Balles, ohne die Hände loszulassen, sich gegen das zweite Paar wendet, demselben eine Verbeugung macht, wobei irgend ein verbindliches Wort angebracht und erwidert werden kann, dann weiter zum dritten Paare und so fort der Reihe nach bis zum letzten, neben welchem es sich wieder aufstellt. Das zweite Paar folgt dem ersten in derselben Weise und so folgen alle andern Paare, ohne die Hände loszulassen, bis alle an dem ersten Paare vorbei gekommen sind, womit der Tanz beendigt ist.

§ 721. Die zweite, einfachere und unter vertrauten Bekannten üblichere Art ist folgende.

Nachdem sich der Kreis gebildet hat, führt das leitende Paar, welches gesucht haben sollte an der ersten Saalseite zu stehen, die

ganze auf seiner Seite stehende Linie vorwärts, der die gegenüber stehende entgegenkommt, wodurch zwei den Saal quer durchschneidende Linien entstehen. Bei der Begegnung in der Mitte des Saales, begrüßen sich dieselben durch eine Verbeugung und ziehen sich auf ihre Plätze zurück.

Nun nähern sich die beiden Seitenlinien bis in die Mitte des Saales, begrüßen einander ebenfalls, ziehen sich wieder zurück und das letzte Compliment macht jeder Herr seiner Dame, und führt sie von da auf ihren Platz zurück, oder verabschiedet sich höflich von ihr.

§ 722. Je nach Umständen kann man von den eben beschriebenen Figuren einige auslassen, wenn der Saal sehr groß und die tanzende Gesellschaft sehr zahlreich sein sollte. Man kann aber auch noch verschiedene Figuren einflechten, wie z. B. Bogengänge, Guirlanden, Kreuze, Ketten, Alleen u. s. w., wenn die Gesellschaft aus einer bestimmten Anzahl Paare, d. h. 8, 16, 24, 32, oder dergleichen bestehen sollte, auf deren Tanzfertigkeit man rechnen kann.

Dies muß dem Ermessen des Tanzordners überlassen bleiben, der gewöhnlich die Mehrzahl der anwesenden Gesellschaftsmitglieder persönlich kennt und weiß, welche Figuren er ihnen zutrauen darf.

Dierzehnte Abtheilung.

Menuet de la Reine. (§§ 728 u. 757.)

§ 723. Auf der Atlasseite 38 stehen die Noten zu der Menuet de la Reine.

Diese Noten, nebst dem über und unter die Notenlinien geschriebenen Texte, sind der genauen Abschrift eines Exemplares entnommen, welches noch von dem berühmten Gardel herkommen soll. Die Wörter über den Notenlinien geben an, welche Bewegungen gemacht werden sollen, während der Musikkheil zum erstenmal gespielt wird, und diejenigen unter den Notenlinien geben an, was während der Wiederholung zu thun ist.

§ 724. Eine genaue Beschreibung dieses classischen Tanzes befindet sich in dem Besitze des königlichen Universitäts-Tanzlehrers A. Freising in Berlin.

§ 725. Vermittelt diese Schriftstücke ist es möglich, die Menuet de la Reine choreographisch wieder so darzustellen, wie sie einst componirt wurde, und sie dann der Sammlung verschiedener Tänze beizufügen, welche später erscheinen soll.

Menuett nach Hoffitte — Le Menuet de la cour.

§ 726. Rudolph Boß hat durch sein Lexikon der Tänze, und Albert Czervinski durch seine Geschichte der Tanzkunst werthvolle Nachrichten über diesen Tanz gegeben, aber am ausführlichsten hat ihn bisher Bernhard Klemm in seinem vorzüglichen Katechismus der Tanzkunst beschrieben.

Die Menuett ist ein ernster, würdevoller Tanz für zwei Personen, mit eigens ihm angehörigen Tritten, welche auf der Figur des Buchstabens Z ausgeführt werden.

Der Name kommt vom französischen Wort menu, lateinisch minutus her, welches klein, zierlich heißt, und zeigt an, daß die Schritte klein und zierlich gemacht werden sollen.

§ 727. Die Musik ist im $\frac{3}{4}$ Takt, das Tempo langsam M. M. 56 = \bullet und soll majestätisch vorgetragen werden. Der Accent liegt stets auf dem ersten Takttheil, doch ist auch der dritte, wenn nicht in der Tonfigur der Oberstimme, dann jedenfalls durch die Mittel- und Grundstimme hervorzuheben.

Die meisten Menuetten bestehen aus zwei Theilen, je zu acht Takten und einem sogenannten Trio mit ebensoviel Takten. Jeder Theil wird zweimal gespielt und zur Ausführung der ganzen Menuett, in der Anordnung, wie sie hier beschrieben wird, gehören 144 Takte.

§ 728. Die Anordnung der Menuett, welche zuerst am französischen Hofe Eingang fand (Menuet de la cour), wird dem seiner Zeit berühmten Tänzer Pecour (1674 bis 1729) zugeschrieben. Die schönste, aber auch die künstlichste und schwierigste aller Menuetten soll diejenige sein, welche Gardel zur Vermählungsfeier Ludwig XVI. mit Maria Antoinette arrangirte, welche man deshalb Menuet de la Reine nannte. Sie wurde gewöhnlich in Verbindung mit der Gavotte à la Vestris getanzt. Die Musik ist wahrscheinlich von Rameau.

§ 729. Viele berühmte Musiker haben Menuetten componirt, von denen diejenige von Mozart, aus der Oper: Don Juan sich bis auf unsere Tage im Gebrauch für diesen herrlichen Tanz erhalten hat.

Sie besteht aus zwei Theilen je zu 8 Takten, jeder Theil wird zweimal gespielt.

§ 730. Man nennt die Menuett sehr oft die Königin der Tänze, weil in der That kein Tanz soviel edlen Anstand verleiht.

Sie hat in vielen Ländern Eingang gefunden, man tanzte sie an allen europäischen Höfen und noch gegenwärtig hat sie sich in manchen Gegenden erhalten, wo man sie gar nicht vermuthet. *)

§ 731. Obschon die Menuett aus der Reihe unsrer jetzigen Gesellschaftstänze verdrängt ist, ja sogar von solchen als altväterisch bespöttelt wird, die eben zu unwissend sind, um ihren Werth schätzen zu können, so gilt sie doch bei allen gründlich geschulten Tänzern und Tanzlehrern für ein unentbehrliches und unersekliches Lehrmittel, und bricht sich von Zeit zu Zeit immer wieder Bahn in den Salon der guten Gesellschaft, welche noch Sinn und Geschmaek für das wahrhaft Schöne hat.

§ 732. In „Ueber Land und Meer“ 1861 Nr. 14, Seite 220 ist eine Abbildung der Menuett, welche in dem damals neuen Dianabad-saal in Wien, aufgeführt wurde.

§ 733. A. Freising, Königl. Universitäts-Tanzlehrer in Berlin und Präsident der Akademie der deutschen Tanzlehrkunst, hat eine Menuett-Quadrille componirt, welche von allen Mitgliedern der Akademie in ihre Lehrkurse aufgenommen wurde, um zu der Verbreitung dieses schönen Tanzes nach Kräften beizutragen.

§ 734. In der illustrierten Frauenzeitung, XIII. Jahrgang, Nr. 1, Berlin, 1. Januar 1886, erschien eine neue Menuett mit choreographischen Zeichnungen und einer Musikbeilage, unter dem Namen Menuet Louis XV., componirt von M. de Soria, Balletmeister der Großen Oper zu Paris, Musik von E. Steffe.

§ 735. Gegen das Ende 1886 erschien im Verlag von Franz Bechel in Graz eine neue Menuett, componirt und durch drei choreographische Tafeln, mit erklärendem Texte dargestellt, von Eduard Eichler, diplom. akadem. Tanzmeister in Graz, Originalmusik von Franz Rafael.

Man ersieht daraus, daß immer wieder neue Anstrengungen gemacht werden, der Königin der Tänze zu huldigen.

Pas de Menuet.

§ 736. In der Menuett kommen vier verschiedene, ihr ausschließlich angehörige Schrittzusammensetzungen vor.

*) Der Verfasser selbst war einst sehr überrascht, sie in einem abgelegenen norwegischen Dorfe (Höhnefossen) von den Bauern und Bauernmädchen tanzen zu sehen, wohin er gereist war, um den dortigen Nationaltanz, Hallinger, kennen zu lernen.

- a. Pas de menuet à droite — Menuettschritt rechts.
- b. " " " à gauche — " links.
- c. " " " en avant — " vorwärts.
- d. Banlanéé de menuet — Menuett-Balancé.

§ 737. Ungeachtet die Menuettmusik im $\frac{3}{4}$ Takte geschrieben wird, so ist doch die Vertheilung von vier Schrittbeugungen auf sechs Musiktempi fast allgemein gebräuchlich gewesen. Die Vertheilung in 6 Schrittſilben in Uebereinstimmung mit den 6 Taktſilben wäre jedoch, besonders beim Unterricht vorzuziehen, weil sie von den Schülern leichter verstanden wird und weil die einzelnen Beugungen der Musik leichter angepaßt werden können.

§ 738. Die Uebung 102 auf der 39. Seite zeigt die choreographische Darstellung der Menuettschritte.

- a. Menuettschrittſatz rechts — Pas de menuet à droite.

Ausführung. Zur Vorbereitung steht man den rechten Fuß vor in die 5. Position. 1. Silbe. Der rechte Fuß gleitet auf der Fußspitze in die 2. Position. 2. Silbe. Erheben und Übertragen der Körperlast, wodurch der linke Fuß in die 2. Position kommt. 3. Silbe. Biegen des Stützbeines, während der linke Fuß unter sanftem Biegen in die gebogene hintere 5. Position gleitet. 4. Silbe. Uebertragung der Körperschwere auf den linken Fuß, bei gleichzeitiger Streckung beider Beine, wodurch der rechte Fuß in die vordere 5. Position zu stehen kommt. 5. Silbe. Der rechte Fuß schreitet leicht in die 2. Position und übernimmt zugleich die Körperlast. 6. Silbe. Der linke Fuß gleitet sanft in die hintere 5. Position und übernimmt die Körperlast, wodurch der rechte Fuß wieder in die vordere 5. Position gelangt, aus welcher er den nächsten Schritt anfangen kann.

In der Menuett kommen zwei solcher Schrittſätze rechts auf einander folgend zur Anwendung.

- b. Menuettschrittſatz links — Pas de menuet à gauche.

Ausführung. Erste Hälfte. Zur Vorbereitung steht der rechte Fuß vorn in der 5. Position. 1. Silbe. Während das Stützbein sich ein wenig biegt und die Ferse hebt, gleitet der rechte Fuß vor in die 4. Position und übernimmt die Körperlast. 2. Silbe. Während man sich auf dem rechten Fuß erhebt, gleitet der linke Fuß bis in die 1. Position auf den Fußspitzen. 3. Silbe. Während des Niederlassens und Biegens des Stützbeines gleitet der linke Fuß in die 2. Position. 4. Silbe. Uebertragung der Körperlast, durch welche der rechte Fuß in die 2. Position kommt. 5. Silbe. Das Stützbein wird sanft gebogen, indessen der rechte Fuß rückwärts in die 5. Position gleitet und dann die Körperlast übernimmt. 6. Silbe. Während das Stützbein sich streckt, gleitet der linke Fuß in die 2. Position und übernimmt die Körperlast.

Zweite Hälfte. 1. Silbe. Während das Stützbein sich biegt, gleitet der rechte Fuß rückwärts bis in die 4. Position und übernimmt die Körperlast.

Da man durch die erste Silbe des vorhergehenden Schrittsatzes um eine Schrittlänge vorgerückt ist, so wird durch die erste Silbe des zweiten Schrittsatzes die frühere Entfernung zwischen den Tanzenden wieder hergestellt. 2. Silbe. Während man sich so hoch als möglich auf die Spitze des rechten Fußes erhebt, gleitet der linke Fuß rückwärts bis in die erste Spitzenposition. Die vier folgenden Silben werden genau so ausgeführt, wie die entsprechenden Silben in dem vorhergegangenen Satze.

§ 740. c. Menuettschrittsatz vorwärts — Pas de menuet en avant.

Ausführung. Erste Hälfte. Zur Vorbereitung dient die 2. Position des rechten Fußes, mit welcher der Schrittsatz nach links beendigt wird. 1. Silbe. Der rechte Fuß wird aus der 2. Position, an der 1. Position leicht vorbeistreichend, in die 4. Position vorgeführt und übernimmt die Körperlast. 2. Silbe. Während man sich auf dem rechten Fuß erhebt, gleitet der linke durch die hintere 3. Position in die 2. Schwebeposition. 3. Silbe. Während des Niederlassens auf den rechten Fuß wird der linke gesenkt und gleitet vor in die 4. Position. 4. Silbe. Degagiren. 5. Silbe. Der rechte Fuß schreitet und gleitet dann einen ganzen Schritt vor bis in die 4. Position und übernimmt die Körperlast. 6. Silbe. Der linke Fuß gleitet bis in die 1. Position und übernimmt die Körperlast.

Zweite Hälfte. Der rechte Fuß beginnt nun aus der 1. Position und man wiederholt die vier Silben der ersten Hälfte ganz unverändert. 5. Silbe. Der rechte Fuß wird sehr auswärts über den linken Fuß in etwas überschrittener 5. Position aufgestellt und auf beiden Füßen erhebt man sich im Strecken und macht eine halbe Wendung links auf beiden Fußspitzen. 6. Silbe. Niederlassen in der 5. Position mit dem linken Fuß vorn und dann degagiren, damit der rechte Fuß bereit sei, den nächsten Seitenschritt rechts beginnen zu können. Mit dieser halben Wendung wird die durch die Figur der Menuett bedingte Frontveränderung erreicht.

§ 741. d. und e. Menuett-Wiegung — Balancé de menuet.

Ausführung d. Vorbereitung. Der rechte Fuß steht in der 2. Spitzenstellung. 1. Silbe. Der rechte Fuß gleitet aus der 2. Position an der ersten vorbei in die vordere 4. Position und übernimmt die Körperlast. 2. Silbe. Der linke Fuß gleitet in die hintere 3. Position, die er leicht andeutet. 3. Silbe. Derselbe Fuß geht ohne Aufenthalt in die 2. Schwebeposition über. 4. Silbe. Nun senkt er sich und gleitet an der 1. Position vorbei in die

4. Position rückwärts und übernimmt die Körperlast. 5. Silbe. Der rechte Fuß gleitet rückwärts in die vordere 3. Position und während der 6. Silbe gleitet er und hebt sich sodann in die 2. Schwebeposition.

§ 742. Manche berühmte Tanzkünstler, wie z. B. Didelot und Bournonville zeigten das Menuettbalance auf folgende Art, wie es auf der Linie e beschrieben wurde. 1. Silbe. Wie bei d. 2. Silbe. Der linke Fuß deutet im Vorbeigehen die hintere 3. und dann die vordere 3. Position an und geht während der 3. Silbe in die 4. vordere Spitzenposition über. 4. Silbe. Der rechte Fuß gleitet sanft rückwärts in die 4. Position und übernimmt die Körperlast. 5. Silbe. Der rechte Fuß deutet im Vorbeigehen die vordere 3., dann die hintere 3. Position an und geht während der 6. Silbe in die 2. Position über

Ausführung der Menuettfiguren.

§ 743. Aufstellung. Atlas, Seite 39 I.

Die Menuett kann sowohl von einem einzigen Paare als auch von einer beliebigen Anzahl ausgeführt werden, die sich zum Beginne in einer Colonne so hintereinander aufstellen, daß ungefähr ein Meter Raum zwischen den Paaren bleibt.

Wenn sich die Paare nach der Größe, das kleinste an der Spitze der Colonne aufstellen, so trägt das viel zu einem gefälligen Bilde bei.

Die Spitze der Colonne sollte dem Ehrenplatze im Saale zugewendet sein. Gewöhnlich stellt sich die Colonne nach der Länge des Saales auf. Wo es der Raum gestattet, können auch zwei oder mehrere Colonnen aufgestellt werden.

Die nun folgende Beschreibung ist für ein einziges Paar gemacht; sind es deren mehrere, so machen sie alle die gleichen Schritte und Figuren. Genaue Uebereinstimmung ist eine der wichtigsten Bedingungen bei der Ausführung dieses herrlichen Tanzes.

§ 744. Die Coupleteintheilung bezieht sich auf die Musik. Die Ziffern auf der rechten Seite der Linie geben die Taktanzahl an, welche zur Ausführung der Satzverbindung oder der Figur nöthig ist.

§ 745. Erstes Couplet. (Atlasseiten 40 und 41, Nr. 103.) *Zatte* Musik-Vorpiel. Sobald dasselbe beginnt, führt jeder Herr 8 seine Dame dem zum Beginne ausersehenen Platze zu, bleibt ihr links zur Seite stehen und verläßt ihre Hand.

Beide stellen den rechten Fuß in die 2. Position, degagiren 1 auf denselben, und ziehen zum Zwecke einer Verbeugung den

linken in die betreffende Position, d. h. die Dame vorwärts in ^{Zatte} die dritte, der Herr rückwärts in die dritte.

Bei der ersten Schrittbeugung empfängt der Herr auf seine rechte Hand die linke der Dame.

§ 746. Verbeugung. 1. Silbe. Der Herr neigt den 1
Oberkörper ohne dabei die Kniee zu biegen, die Dame neigt den
Oberkörper mit gleichzeitiger Kniebiegung, wobei die rechte Ferse
in wenig gehoben wird.

2. Silbe. Die Dame gleitet mit dem rechten Fuß rückwärts
in die 4. Position, degagirt auf denselben und erhebt sich wieder
durch Strecken der Kniee.

Der Herr gleitet mit dem linken Fuß rückwärts in die
4. Position, degagirt auf denselben und richtet sich wieder auf.

3. Silbe. Beide ziehen den vornstehenden Fuß in die ent-
sprechende 3. Position.

§ 747. Eine gewöhnliche Verbeugung macht der Herr in
der 1. Position, ohne nachherige Rückwärtsbewegung; bei dieser
Menuettverbeugung dagegen wird die Rückwärtsbewegung noth-
wendig, um mit der Dame auf gleicher Linie zu bleiben.

1. Silbe. Der Herr geht mit dem linken, die Dame mit 2
dem rechten Fuß rückwärts in die 4. Position. 2. Silbe. Beide
degagiren auf den zurückgestellten Fuß und bei der 3. Silbe
ziehen sie den andern Fuß in die betreffende vordere 3. Position.

4. Silbe. Beide erneuern den Schritt vorwärts in die
4. Position. 5. Silbe. Degagiren auf den betreffenden Fuß,
und während der 6. Silbe wenden sie sich einander zu und
nehmen dabei die 1. Position an.

Beide machen, der Herr links, die Dame rechts einen Schritt 2
zur Seite, dem sich der andere Fuß zum Zweck einer Verbeugung
nachzieht. Vor dieser Verbeugung ist die gegebene Hand zu
verlassen.

Beide kehren durch einen Seitenschrittsatz auf den anfangs 2
eingenommenen Platz zurück. Am Schlusse desselben reichen sie
einander wieder die Hand.

Das Aufführen der Damen.

§ 748. Beide machen, mit dem rechten Fuß beginnend, 2
einen Vorpas, d. h. Schrittsatz vorwärts.

Die Dame wiederholt diesen Vorpas, mit welchem sie vor 2
dem Herrn herum auf die andere Seite gelangt, während der
Herr einen Seitenschrittsatz rechts macht und sich am Schlusse
desselben der Dame zuwendet. Auf diese Art gelangen sie in

die Stellung, welche Atlasseite 39, II, zeigt, in der sie die bis-^{Zatte} her gegebene Hand verlassen.

Beide machen nun den Seitenpas rechts zweimal, dann den 4
Seitenschritt links ebenfalls zweimal 4
wodurch sie auf die zum Beginne der Hauptfigur erforderlichen
Plätze kommen. Figur III.

§ 749. Die Hauptfigur besteht aus dem Schrägübergang- 4
traversé oblique, dem Doppelschrittsatz nach rechts
und demselben nach links 4

Die Darstellung der Hauptfigur steht Atlasseite 39, IV.

Anmerkung. Mit dem ersten Schrägübergange er-^{steht} das aus
32 Tacten bestehende erste Couplet, was die choregraphische Darstellung
auf der 41. Atlasseite deutlich zeigt. Das zweite Couplet, das die
Wiederholung der ganzen Melodie, beginnt mit dem Doppelschrittsatz rechts.

§ 750. Gewöhnlich wird sowohl in der ersten als auch der
zweiten Hälfte der Menuett die Hauptfigur dreimal wiederholt.

2. Ausführung der Hauptfigur 12

3. 12

In Fällen die eine "Abfürzung" des ganzen Menuett wünschens-
werth machen, kann die Hauptfigur nur einmal ausgeführt werden,
wodurch dieser ganze Tanz auf 96 Tacte, fast um die Hälfte
abgekürzt wird, ohne eine störende Veränderung der Figuren zu
verursachen. Wollte man jedoch statt der dreimaligen Aus-
führung der Hauptfigur nur eine zweimalige wählen, so käme
in die Figuren eine störende Veränderung. Die Tactanzahl
wäre dann 120.

Um den Mittanzenden anzuzeigen, ob die Hauptfigur ein-
oder dreimal getanzt werden soll, giebt der Vortänzer, kurz vor
Beendigung des letzten Schrittsatzes links, ein Zeichen, gewöhn-
lich durch einen leichten Händeklatsch, daß nun das Balancé
gemacht werden soll.

§ 751. 3. Couplet, erstes Balancé. (Menuettwiegung.)

Gegen das Ende dieser Balancéfindung findet das vorbe- 2
reitende Erheben des rechten Armes statt, um zum Tour de
main droite die Hand reichen zu können. Zu demselben werden 6
drei Vorpas, also 6 Musiktakte verwendet. Atlasseite 39, V.

Mit Beendigung des ersten Vorpas sollte das Paar genau
in eine solche Stellung gekommen sein, daß die Dame dem Zu-
schauer das Gesicht, der Herr den Rücken zuwendet. Mit
Beendigung des zweiten Vorpas, welcher genau wie der erste
gemacht wird, sollten die Tanzenden genau einen ganzen Kreis-
gang gemacht haben. Beim dritten Vorpas werden die Hände
losgelassen, die Tanzenden trennen sich, um auf ihre Seite zurück-
zukehren und führen den Schrittsatz so aus, wie er in der zweiten
Hälfte des Uebergangschrittsatzes gemacht wird.

Nun folgt der doppelte Schrittfaß nach rechts, wobei der rechte Arm langsam gesenkt wird, dann Balancé mit vorberreitendem Erheben des linken Armes, dann Tour de main gauche, Figur VI

Takte
4

Hierauf doppelter Schrittfaß nach rechts und sodann das Gleiche nach links

2
6
4
4

Das nun folgende traversé gehört schon zu der Wiederholung der Hauptfigur, findet aber noch statt, während der letzten vier Takte des dritten Couplets.

4. Couplet.

Fortsetzung der dreimaligen Ausführung der Hauptfigur, nach welcher sich die Tanzenden in derjenigen Aufstellung befinden, welche auf der 39. Atlasseite, Figur VII, dargestellt ist.

§ 752. 5. Couplet, Coda. Als Schlußfigur folgt nun: Balancé mit vorbereitendem Erheben beider Arme, demi-tour des deux mains, unter Ausführung der Uebergangsschrittfaße, wodurch die Aufstellung Fig. VIII, hergestellt wird, und beide, der Herr durch einen Seitenpas rechts, die Dame links auf den Platz zurück kommen, von welchem sie die Menuett begonnen haben.

2
4
2

§ 753. Es folgen nun dieselben zwei Verbeugungen wie zu Anfang, nur mit dem Unterschiede, daß mit dem 7. und 8. Takte kein Zurückkehren auf den Anfangsplatz stattfindet, sondern daß der Herr die Dame ehrerbietig zu ihrem Sitzplatze zurückführt.

8

Fünfte Abtheilung.

Die Gavotte — La Gavotte. Musikbeispiel Nr. 104.
Atlasseite 42 und 43.

§ 754. Die älteste Gavotte, von welcher noch eine so genaue Beschreibung vorhanden ist, daß man nach derselben den damaligen Tanz wieder aufstellen könnte, befindet sich in der 1588 herausgegebenen Orchestographie von Thoinot Arbeau. Die Musik zu derselben entspricht jedoch so wenig den Anforderungen unsrer Zeit, daß sie völlig umgeändert werden müßte, um zum Tanzen brauchbar zu sein, und dadurch würde sie ihre Originalität verlieren.

§ 755. Die seit etwa 1868 allgemein beliebt gewordene Gavottmusik, welche König Ludwig XIII. von Frankreich componirt

haben soll, der 1601 geboren wurde, ist entweder bedeutend später componirt, oder doch nach den neuern Regeln der Musik umgearbeitet worden.


§ 756. Diejenige Gavotte, welche sich bis auf unsre Tage erhalten hat, und den ihr gegebenen Ehrentitel „la danse classique“ wohl verdient, wurde von Gaetano Vestris erfunden. Man giebt ihr diesen Ehrennamen, weil die Aufeinanderfolge der Schritte so richtig und gut gewählt ist, daß es fast unmöglich sein wird, eine bessere Anordnung zu erfinden, und dessen ungeachtet kam diese musterhafte Composition sowohl mit einfachen, als auch mit den künstlichsten Schritten ausgeführt werden.

§ 757. Zur Einleitung und zum Schluß tanzt man gewöhnlich den ersten Theil der Menuet de la Reine, welche Waldel zur Vermählungsfeier Ludwig XVI. mit Marie Antoinette den 16. Mai 1770 arrangirte. Die Musik ist von Rameau.

Zum Beginne wird der achttellige Theil zweimal durchgespielt. Während des erstenmales führt der Herr die Dame an den bestimmten Platz, und während der Wiederholung des Theiles werden die Einleitungsverbeugungen u. s. w. ausgeführt. Zum Schluß werden ähnliche Verbeugungen gemacht und mit den letzten Tacten führt der Herr die Dame ehrerbietig auf ihren Platz zurück.

Couplet und Figur.

§ 758. Man vergesse nicht, daß das Wort Couplet Strophe bedeutet, zu der die ganze Melodie des Musikstückes durchgespielt werden muß, daß das Wort Figur hingegen sich auf den Weg bezieht, welchen die tanzenden Personen auf dem Boden durchschreiten. Sie brauchen zu jeder einzelnen Figur nur eine Strophenzeile der Musik von 8 bis 12 Tacten.

§ 759. Ausführung der Gavotte. Einleitung. Tacte
Menuet. M. M. 56 = 

Vorspiel. Der Herr führt die Dame zum bestimmten Platz. 8
Vorbereitungsstellung in der 1. Position.

Beide stellen den rechten Fuß in die 2. Position, übertragen 1
die Körperlast auf denselben und ziehen, zum Zweck einer Verbeugung, den linken Fuß in die entsprechende 3. Position, d. h. der Herr rückwärts, die Dame vorwärts.

Verbeugung des Oberkörpers, wobei die Dame zugleich die 1
Kniee beugt, der Herr aber nicht. 2. Tactsilbe. Der Herr stellt den linken, die Dame den rechten Fuß rückwärts in die 4. Position und degagirt auf denselben. 3. Silbe. Nachziehen des betreffenden Fußes in die vordere 3. Position.

	Takte
Aufführen der Dame durch drei Gehschritte vorwärts.	1
Beim vierten Schritt stellt der Herr den linken, die Dame den rechten Fuß vor den andern in die 5. Position, wenden sich dann einander zu, durch eine Viertelwendung auf beiden Füßen, und kommen dadurch in die vordere 3. Position, der Herr mit dem rechten, die Dame mit dem linken Fuß.	1
Beide machen nun den Vorbereitungsschritt zu der gegenseitigen Verbeugung, der Herr nach rechts, die Dame nach links, wodurch sie im Raume nach rückwärts gelangen, wie es durch den Schlüssel vorgeschrieben ist.	1
Verbeugung und Nachziehen des betreffenden Fußes in die 3. Position.	1
Drei glissades dessous nach der gegebenen Richtung, d. h. der Herr nach rechts, die Dame nach links.	1
1. Silbe. Der Herr stellt den rechten, die Dame den linken Fuß in die 2. Position und degagirt.	1
2. Silbe. Eine Viertelwendung rückwärts auf dem Stützfuß, während der andere in einem Bogen rückwärts in die 3. Position gleitet.	
3. Silbe. Degagiren, wodurch beide in die betreffende Vorbereitungsstellung zur eigentlichen Gavotte kommen.	
§ 760. Gavotte von G. Vestris. M. M. 76 = ♩ Herrenrolle — Rôle du danseur.	
Die Dame macht die gleichen Schritte und Figuren, wie der Herr, aber alles in entgegengesetzter Richtung.	
1. Couplet 40 Takte. 1. Figur 8 Takte.	
Die Vorbereitungsstellung ist mit dem rechten Fuß vorn in der 3. Position.	
Vorwärts: 1 temps levé in die 4. Position, 1 assemblé dessus mit dem linken Fuß und 1 changement de jambe sauté in die 3. Position.	2
Rückwärts: 3 jetés dessous et 1 assemblé dessus . . .	2
Anmerkung. Das erste jeté wird stets nach derjenigen Seite hingemacht, auf welcher sich der Fuß hinten befindet.	
Vorwärts: 1 temps levé in die 4. Position, 1 assemblé dessus mit dem linken Fuß und 1 entrechat quatre.	2
Rückwärts: 2 jetés dessous et 1 assemblé dessus, wodurch der linke Fuß in die vordere 3. Position gelangt.	2
Anmerkung. Der Unterschied zwischen dem 4. und 8. Takt wird durch den Rhythmus in der Musik bedingt.	
2. Figur 8 Takte.	
Schräg vorwärts nach rechts, hinter der Dame vorbei:	2
3 glissades croisées — (dessous, dessus, dessous).	
Rückwärts: 4 pas ailes de pigeon	2

Schräg vorwärts nach links: récroisé mit der Dame	Tafte 2
3 glissades croisées.	
Rückwärts: 3 pas ailes de pigeon	2
3. Figur 12 Tafte.	
Auf dem Blatze, halb rechts der Dame zugewendet, mit dem rechten Fuß vorn in der 3. Position:	2
1 pas balloté dessus et dessous et 1 pas de Zéphire in die Zwischenpositionen 2—4 und den letztern Schritt mit einem halben rond de jambe gauche en dehors, während welchem man eine Viertelwendung nach links macht.	
Wiederholung der gleichen Schritte, jedoch mit dem linken Fuß anzufangen.	
Wiederholung mit dem rechten Fuß	2
Mit dem linken Fuß anzufangen	2
dessus et assemblé dessous mit dem die hintere 3. Position.	
Auf dem Blatze: 4 jetés de bas	2
Auf dem Blatze: 1 assemblé dessus, 1 entrechat quatre et 1 changement de jambe, durch welches der linke Fuß in die vordere 3. Position gelangt.	2
4. Figur.	
Wiederholung der 3. Figur mit dem andern Fuß.	12
Zweites Couplet 40 Tafte.	
1. Figur. Herren-Solo 8 Tafte. (§ 613. Uebung 100. Atlasseite 37).	
Schrägvorwärts rechts und links: 2 pas de basque	2
Rückwärts: 3 pas bourrés et 1 assemblé dessous	2
Schrägvorwärts rechts und links: 2 pas de basque brisés	2
Rückwärts: 2 pirouettes basque à droite	2
2. Figur 8 Tafte.	
Damen-Solo mit den gleichen Schritten wie der Herr, aber in entgegengesetzter Richtung.	8
3. Figur 12 Tafte.	
Beide vorwärts, wobei der Herr mit dem rechten, die Dame mit dem linken Fuß anfängt.	
1 pas balloté et 1 pas de Zéphire dreimal wiederholt	6
1 pas balloté et 1 assemblé dessous mit dem linken Fuß, bei welchem von dem Herrn eine Viertelwendung links gemacht wird, um sich dos à dos mit der Dame zu stellen.	2
Rückwärts im Raume: 4 glissades croisées nach links.	2
Während einer $\frac{3}{4}$ Wendung nach links werden 2 jetés dessous et 1 assemblé dessus gemacht, wodurch der linke Fuß des Herrn in die vordere 5. Position kommt.	2

4. Figur 12 Takte.

Wiederholung der 3. Figur mit dem andern Fuß an- 12
 gefangen, wodurch im 8. Takt beide einander vis-à-vis zu stehen
 kommen.

Drittes Couplet 40 Takte. 1. Figur 8 Takte.

Vorwärts: 1 temps levé sauté in die 4. Position, 2
 1 contretemps dessus mit dem linken Fuß in die 3. Position
 und dann 1 changement de jambe.

Rückwärts: 4 temps de cuise alternatifs. Der rechte 2
 Fuß fängt an.

Vorwärts wie in dem ersten und zweiten Takt, aber mit 2
 entrechat quatre ou huit.

Rückwärts: 3 temps de cuise 2

2. Figur 8 Takte.

Croisé. Schrägvorwärts nach rechts, hinter der Dame 2
 vorbei: 1 chassé et 1 pirouette battue mit zwei oder mehr
 tours, je nach der Fähigkeit des Tänzers, mit Endigung des
 linken Fußes vorn in der 5. Position.

Rückwärts: 4 pas ailes de pigeons 2

Wiederholung der ersten zwei Takte entgegengesetzt . . . 2

Rückwärts: 3 pas ailes de pigeon 2

3. Figur.

Etwas nach vorwärts:

Une ronde croisée entière, der Herr nach rechts, innerhalb 6
 des Kreises, die Dame nach links, außerhalb des Kreises, mit
 1 pas balloté et 2 temps fouettés dessus in dreimaliger
 Wiederholung.

Auf dem Platze: 1 balloté et 1 assemblé dessous, mit 2
 dem linken Fuß.

Rückwärts: 4 jetés, 1 assemblé et 2 changements de 4
 jambes, mit Endigung des linken Fußes in der vordern
 5. Position.

4. Figur.

Ronde séparée. Der Herr nach links, mit denselben 6
 Schritten wie la ronde croisée in der 3. Figur, aber mit dem
 linken Fuß anzufangen.

Auf dem Platze: 1 balloté et 1 assemblé dessous mit 2
 dem rechten Fuß.

Rückwärts: 4 pas ailes de pigeon, 1 assemblé et 4
 2 entrechats quatre ou huit, mit Endigung des rechten Fußes
 in der vordern 5. Position.

§ 761. Zum Schluß folgt die Wiederholung des ersten
 Theiles der Menuet de la Reine, mit den Verabschiedungs-
 Verbeugungen, deren erste den Zuschauern, die zweite dem Partner

(der Partnerin) gilt. Beim 7. Takt reicht der Herr der Dame den rechten Arm und führt sie ehrerbietig zu ihrem Plaze.

Die Musik und choreographische Notirung der Gavotte befindet sich Atlasseite 42 und 43, Nr. 104.


Sechzehnte Abtheilung.

Gesellschaftliche Rundtänze.

Der Galopp — Le galop. Die Galoppade — La galopade.

§ 762. Das Wort Galopp ist bekanntlich die Benennung der schnellsten Gangart des Pferdes, das Wort Galoppade bezieht sich mehr auf eine dem Galopp ähnliche Bewegung und ist als Tanzausdruck vorzuziehen. Ehemals nannte man auch diesen Tanz allgemein Galoppade, in neuerer Zeit ist das Wort Galopp üblicher geworden. Unter galopade versteht man jetzt vorzugsweise das Seitwärtstänzen mit einfachen Tagschritten — *chassés simples*, und unter galop das walzerartige Umdrehen mit wechselseitigen Tagschritten — *chassés alternatifs*.

§ 763. Da dieser Tanz sehr oft in den Schlußfiguren des Contretanzes oder der französischen Quadrille angewendet wird, und da er auch der leichteste aller Rundtänze ist, so bildet er für den Lehrer den folgerichtigen Uebergang zu den Rundtänzen.

Die Taktart der Galoppmusik ist $\frac{2}{4}$, M. M. 126 bis 132 =  mit gleichmäßigem Accente auf beiden Takttheilen. Die Galoppadeschritte sind entweder einfache oder wechselseitige Tagschritte. (Siehe §§ 476 und 477.)

Als Schrittlübung lasse man zuerst auf der Seitenlinie einfache Tagschritte (§ 476) machen, und um dieselben ohne Aufenthalt mehrere mal hintereinander wechselseitig nach rechts und links machen zu können, füge man ein *temps fouetté* ein. (Siehe Übung 68. § 488.)

Bereinigt man drei einfache Tagschritte mit einem *fouetté* — Weitschenzeit —, so braucht man dazu 2 Takte und kann sogleich dieselbe Zusammensetzung nach der entgegen gesetzten Seite wiederholen; will man aber einen viertaktigen Satz daraus machen, so braucht man 7 einfache Tagschritte und eine Weitschenzeit.

105. Übung. Atlasseite 44. Amazonen-Galopp.

§ 764. Um diese Zusammenstellungen gut einzuüben, und den Schülern zugleich eine angenehme Ueberraschung zu gewähren, lasse man mit den genannten Schrittsätzen folgende, recht unterhaltende Figur ausführen:

L'étoile à quatre couples, — den Stern zu 4 Paaren.

Da man bei dieser Figur die Walzerhaltung annimmt, so ergiebt sich nun die Nothwendigkeit, dieselbe zu erklären.

§ 765. Als Anhaltspunkt für die Armhaltung hat die 3. Armposition zu gelten. Atlasblatt VI, Figur 142.

Die Tanzenden stellen sich in derselben einander gegenüber, der Herr schlingt seinen rechten Arm so weit um die Taille der Dame, daß er mit den Fingern der rechten Hand über den Rückgrat der Dame reicht, um sie fest halten und gut leiten zu können. Fig. 157b. Auf seine linke Hand empfängt er die rechte der Dame, welche ihren linken Arm auf den rechten des Herrn legt. Dabei sollen die Tanzenden einander so gegenüber stehen, und so weit von einander entfernt bleiben, daß sie sich bequem ansehen können und nicht mit den Füßen zusammen stoßen. (Siehe Atlasblatt VII, Fig. 157a und b.)

§ 766. Manche Herren schlingen den rechten Arm so weit um die Dame herum, daß sich die linke Schulter derselben über die rechte ihres Tänzers vorchiebt. Den linken Ellbogen heben sie in die Höhe und drücken dabei gelegentlich die rechte Hand der Dame fest an sich an. Sie glauben durch eine solche Stellung einen ganz besondern Schick — chic — zu entfalten, was aber in Wahrheit nur eine Karrikatur ist.

Auf die dabei verletzte Schicklichkeit wird heutzutage leider wenig mehr geachtet, man hat es in der sans gêne schon ziemlich weit gebracht.

Manche Herren haben die üble Gewohnheit, die linke Hand auf die Hüfte zu stemmen, wodurch sie nicht selten ganz derbe Rippenstöße austheilen.

Andere strecken den linken Arm ganz horizontal zur Seite, was sehr steif ausfieht und viel Raum beansprucht, was für die Mittanzenden zuweilen recht unangenehm wird.

Eine in Deutschland sehr verbreitete, fehlerhafte Walzerhaltung besteht darin, daß der Herr seine linke Hand, in welcher er die rechte der Dame hält, auf den Rücken, sogar nicht selten auf eine noch niedrigere Stelle legt, ohne zu bedenken, daß dies sehr ungeschicklich ist.

Manche Damen legen die ganze Last ihres Oberkörpers auf den rechten Arm ihres Tänzers und beugen und verdrehen sich dabei auf eine ganz eigenthümliche Weise, in der Ueberzeugung sich eine ganz ungewöhnlich graziöse Haltung angeeignet zu haben, die aber in Wirklichkeit mit den Regeln der Aesthetik durchaus nicht übereinstimmt.

§ 767. Die schönste Walzerhaltung ist die natürliche, aufrechte Haltung des Körpers, mit beiden Armen in der 3. Position, wie sie durch die Fig. 157 dargestellt wird.

Durch eine zu enge Haltung, die jedenfalls unschicklich ist, entsteht auch die große Unannehmlichkeit, daß der heiße Athem das Gesicht der Mittanzenden berührt. Ist es da zu verwundern, wenn Damen mit einem Herrn, der eine solche üble Gewohnheit hat, ein zweites mal nicht tanzen wollen? Hat so ein Herr das Recht sich beleidigt zu fühlen, wenn ihm die Damen absagen und lieber mit anderen Herren tanzen?

§ 768. Will man consequent, d. h. folgerichtig urtheilen, so ist jede Walzerhaltung unschicklich, nur die Mode, dieser unerbittliche, unbegreifliche Despot kann unser Urtheil, unsern Geschmack mitunter auf ganz unerklärliche Weise irre leiten. In keiner anständigen Gesellschaft wird man dulden, daß ein Herr die neben ihm sitzende Dame um die Taille fasse und an sich drücke, aber kaum ertönen die ersten Akkorde eines Rundtanzes, so stößt sich kein Mensch mehr daran, bis der letzte Ton verhallt, nach welchem solche Freiheit wieder streng verpönt ist.

Wo ist hier die Logik?!!!

§ 769. Um die oben erwähnte Figur l'étoile, den Stern, auszuführen, stellen sich die vier Paare mit Walzerhaltung in den Ecken des Vierecks entsprechend auf. Atlasseite 44, Figur I.

Durch die Walzerhaltung wird es selbstverständlich, daß der Herr stets mit dem linken, die Dame mit dem rechten Fuß anfängt. Lette

Alle 4 Paare tanzen mit 3 chassés simples und 1 fouetté 2
dem Mittelpunkte des Vierecks zu, machen daselbst schon während des fouetté eine Viertelwendung der nächsten Ecke zu, d. h. der Herr mit der rechten Schulter vor, die Dame mit der linken zurück.

Alle tanzen mit dem gleichen Schrittmaß auf die nächste 2
Ecke nach rechts zurück, wobei natürlich der Herr mit dem rechten, die Dame mit dem linken Fuß anfängt.

Wenn die Tanzenden dabei den Kopf etwas nach der zu nehmenden Richtung wenden, so dreht sich auch der entsprechende Fuß besser auswärts und es kommt ein schönerer Schwung in die Figur.

Wiederholung, d. h. alle vier Paare tanzen wieder gegen 4
den Mittelpunkt vor und auf die nächste Ecke zurück.

Fortsetzung, bis Alle wieder auf ihren Plätzen angelangt sind. 8

§ 770. Wird diese Figur von 4 Paaren getanzet, so heißt sie l'étoile simple oder étoile à quatre couples, wird sie aber von 8 Paaren ausgeführt, so heißt sie la double étoile, der Doppelstern, und die Paare stellen sich im Achteck (en Octogone) auf. Atlasseite 44, Figur II.

Die vier in den Ecken stehenden Paare 1, 3, 5, 7, gehören ^{Zatte} zur ersten Partie, die vier andern zur zweiten.

1. Partie. Gegen die Mitte vor und auf die nächste Ecke 4 zurück.

2. Partie. Das Gleiche: zur Mitte vor und auf den nächsten 4 Mittelplatz.

1. Partie. Wieder vor u. f. w. 4

2. Partie. Desgleichen 4

Fortsetzung in derselben Weise, bis alle wieder ihre Plätze erreicht haben 16

Beide Sterne lassen sich im Cotillon sowohl mit Galopp- als auch mit entsprechend abgeänderten Masurka-Polkaschritten ausführen.

Nach Erlernung dieser Figuren ist die Anwendung des Galopp-schrittes in der letzten Quadrillefigur sehr leicht zu verstehen. (Siehe Atlasblatt XV, zweite Linie, Pas de Galop I bis IV und § 692).

Galoppwalzer.

§ 771. Das Wort „walzen“ bedeutet streng genommen nur ein Umdrehen mit Fortrücken vom Platze. Entweder bewegt sich die Walze durch die Drehung von ihrem Platze weg, oder sie schiebt den Gegenstand, welchen sie walzt, vom Orte weg; deshalb kann man auch füglich jeden Rundtanz Walzer nennen. Die Verschiedenheit unter den Walzern muß durch ein Bestimmungswort ausgedrückt werden. Spielt die Musik einen Galopp und macht man Galopp-schritte, so entsteht durch das Umdrehen ein Galoppwalzer, durch Polkaschritte ein Polkawalzer, durch Masurkaschritte ein Masurkawalzer u. f. w.

§ 772. Die Schritte zum Galoppwalzer sind einfach des chassés-alternatifs — wechselseitige Tagschritte.

Dabei ist zu beachten, daß nach dem chassé seitwärts, der nicht beginnende Fuß ein zweitesmal bis in die 3. Position rückwärts angezogen wird, um das nächste chassé anfangen zu können, was sich durch das Umdrehen beinahe von selbst findet.

Bei jedem chassé hat man eine halbe Wendung zu machen, und zwar so, daß am Schlusse des ersten Tagschrittes der Herr die rechte Schulter zurück, die Dame die linke Schulter vordreht und beim zweiten chassé entgegengesetzt.

Die Richtungslinie. Walzerbahn.

§ 773. Durch das eben beschriebene Drehen bewegt sich das Paar fast unwillkürlich nach rechts, in der Richtungslinie eines großen Kreises herum.

Man denke sich einen auf den Fußboden gezeichneten Kreis als die Bahn, auf welcher gewalzt werden soll. Steht man mit dem Gesichte dem Mittelpunkt zugewendet, so zeigt die rechte Hand die Richtungslinie nach rechts, die linke nach links.

§ 774. Alle Rundtänze gehen in der Regel auf der Richtungslinie nach rechts herum. Bei der allgemein üblichen Walzerverwendung entsteht dadurch auf dieser Richtungslinie eine Figur, wie sie auf der 44. Atlasseite Uebung 105, Figur III gezeichnet ist; bei der Walzerverwendung in der Umkehrung hingegen, wie sie die Figur IV darstellt. Die Figur V zeigt die übliche Walzerverwendung auf der Richtungslinie nach links und die Figur VI die Wendung à l'envers oder à rebours auf der gleichen Richtungslinie.

§ 775. Der Galopp in der Umkehrung — Le galop à l'envers.

Um Abwechslung in die Rundtänze zu bringen, drehen sich gewandte Tänzer auch zuweilen auf die entgegengesetzte Seite herum, was das sogenannte Linkswalzen — à l'envers oder à rebours ist, wozu schon ziemliche Tanzfertigkeit gehört. Bei der gewöhnlichen Walzerverwendung auf der Richtungslinie nach rechts kommt etwas weniger als eine ganze Wendung heraus, je nach der Größe des Umkreises, bei dem sogenannten Linkswalzen aber etwas mehr als eine ganze Wendung.

§ 776. Die Richtungslinie darf dabei nicht geändert werden, weil das auf derselben Bahn folgende Paar nicht wissen kann, wann das vor ihm tanzende Paar eine Abweichung von der Regel im Sinne hat, wodurch ein Zusammenstoß fast unvermeidlich wird.

§ 777. Gewöhnlich beginnt man den Galopp mit einigen einfachen Seiten-chassés, ehe man zu walzen anfängt, wobei man darauf zu achten hat, daß der Walzer nicht im falschen Takte angefangen wird, weil man sich sonst mit den richtig tanzenden Paaren ungleich dreht.

§ 778. Geradaus. La poursuite — Die Verfolgung.

Eine andere Variation ist das Geradaustanzen, wobei das tanzende Paar die Bewegung mit gleichen Schritten auf der Richtungslinie fortsetzt, ohne zu walzen. Die Franzosen nennen diese Figur la poursuite — die Verfolgung. Es kann bei derselben sowohl der Herr als die Dame vorwärts tanzen, doch ist den Herren anzurathen, stets rückwärts zu tanzen, wenn sie mit einer Dame tanzen, die ein so langes Kleid trägt, daß es den Fußboden berührt.

Der Walzer — La valse. M. M. 72 = ♩

§ 779. Es wurde schon früher erklärt, daß jeder Rundtanz Walzer genannt werden kann, und daß das beigefügte Bestimmungswort die Eigenart desselben angebe.

Wird ohne Bestimmungswort vom Walzer gesprochen, so ist darunter der gemüthliche, urdeutsche Nationaltanz zu verstehen.

§ 780. Ehemals tanzte man nur Dreischrittwalzer und zwar in ziemlich langsamem Tempo, etwa M. M. 56 = ♩; ja man tanzte zuweilen noch langsamer und vorsichtiger. Man sagte damals scherzweise: Dieses Paar ist im Stande auf einem Teller zu tanzen.

§ 781. Gegenwärtig ist der schöne, gemüthliche Dreischrittwalzer nur noch in einigen Gegenden Deutschlands üblich, aber nicht mehr so langsam, man überschreitet sogar meistens die natürliche Grenze. In manchen Gesellschaften verlangen die Tanzenden ein Walzertempo von 88 bis 100. Dies ist geradezu Unsinn.

§ 782. Das richtige Zeitmaß liegt in jedem Tanze selbst (siehe § 407). Spielt die Musik zu langsam, so kann der Tanzende sich nicht lange genug in der einzelnen Schwingung erhalten, er fängt den nächsten Schritt unwillkürlich zu früh an und fühlt ein gewisses Unbehagen. Spielt die Musik zu schnell, so kann er ihr gar nicht oder nur mit Mühe folgen, verliert den ruhigen Athem, trieft bald von Schweiß, und so ein Tanz ist weder schön noch angenehm.

§ 783. Vielfache metronomische Beobachtungen haben den Verfasser überzeugt, daß für den Walzer das schnellste annehmbare Tempo nach M. M. 72 = ♩ ist. Es ergibt ein Facit von 216 Schritten in der Minute.

§ 784. Der Walzerkönig J. Strauß senior ließ stets nach 72, Lanner mitunter nach 76 spielen. In Deutschland tanzt man gewöhnlich nach 69 bis 72, in Paris nach 76, im phlegmatischen England nach 66 bis 69 und viele junge Russen haben jetzt ein Walzertempo angenommen, dem fast kein Musiker folgen kann.

Der Zweischrittwalzer — La valse à deux temps.

§ 785. Eigentlich müßte derselbe Chassé-Walzer oder Sagschritt-Walzer genannt werden und statt Dreischritt-Walzer sollte man Sechschrittwalzer sagen, was auch theilweise schon geschieht. Ein wirklicher Zweischrittwalzer ist der sogenannte Zweitritt- oder Hopswalzer, § 834.

§ 786. Seit etwa 50 Jahren ist der sogenannte Wiener- oder Zweischrittwalzer in die Mode gekommen und hat beinahe den schönen Dreischrittwalzer verdrängt. Dieser Zweischrittwalzer ist

weiter nichts als eine der Walzermusik aufgezwungene Anpassung des Galopptrittes. Das leichtlebige tanzlustige Wiener-Völkchen macht nach und nach Alles zum Galopp und zwingt durch seine bezaubernde Heiterkeit die Mode ihm zu folgen.

§ 787. Der Unterschied zwischen Galoppwalzer und Zweischrittwalzer besteht nicht in der Schrittbeziehung, sondern im Rhythmus.

Da die Galoppmusik im $\frac{2}{4}$ Takte, mit fast gleichmäßiger Accentuirung beider Takttheile gespielt wird, so verwendet auch der Tänzer zu der ersten SchrittSilbe nicht mehr Zeit, als zu der zweiten.

Da hingegen die Walzermusik im $\frac{3}{4}$ Takte mit starker Accentuirung des ersten Takttheiles gespielt wird, so hat auch der Tänzer die erste SchrittSilbe stärker zu accentuiren und länger auszuhalten als die zweite, um damit die zweite Viertelnote des Taktes auszufüllen, wozu er fast unbewußt durch sein Gehör und Taktgefühl hingeleitet wird, wenn die Musik für Zweischrittwalzer geeignet ist.

106. Übung. Atlasseite 44.

§ 788. Ungeachtet jede Walzermusik im $\frac{3}{4}$ Takt geschrieben ist, so besteht doch ein großer Unterschied sowohl in der Composition der Walzermusik als auch der Spielart. Für den Zweischritt- oder Jagdschrittwalzer eignet sich der syncopirte Rhythmus am besten, wie z. B. der Paris-Walzer von J. Strauß:



§ 789. Für den langsamen Dreischrittwalzer eignet sich die sogenannte Ländlermusik am besten, z. B. M. M. 54 bis 60 = ♩ .



§ 790. Soll etwa nach M. M. 72 = ♩ getanzt werden, so ist ein Rhythmus, wie z. B. im Elfen-Walzer von J. Labitzki sehr geeignet.



§ 791. Sehr viel hängt dabei vom Vortrage ab, denn wenn der Musiker seine Aufgabe versteht, so kann er jeden Walzer durch geeignete Accentuirung für beide Walzerarten verwendbar machen, z. B.:



§ 792. In Hinsicht auf Armhaltung, Richtungslinie, Abänderungen u. s. w., gilt alles was beim Galoppwalzer erklärt wurde.

Der Dreischrittwalzer — La valse à trois ou à six temps.

§ 793. Nach allen bisherigen Erklärungen bleibt nicht mehr viel über diesen lieblichen Tanz zu sagen übrig.

Der ganze Schrittsatz besteht aus sechs Silben, weshalb auch Viele diesen Tanz Sechsschrittwalzer nennen, was gewissermaßen richtiger ist.

Die 107. Uebung, Atlasseite 44, M. M. 54 bis 72 = ♩ zeigt das choregraphische Beispiel.

§ 794. Der Schlüssel zeigt die gewöhnliche Walzertwendung rechts auf der Richtungslinie nach rechts. Das Herrnzeichen giebt an, daß die choregraphischen Zeichen für den Herrnschrittsatz gelten. Die Dame fängt denselben Schrittsatz bei der ersten Note des zweiten Taktes an, nachdem der Herr schon eine halbe Wendung gemacht hat. Zur Vorbereitungsstellung befindet sich der rechte Fuß in der vordern 3. Position.

1. Silbe. Leichtes Vorgehen des rechten Fußes in die 1—4. Position, etwas schräg nach rechts.

2. Silbe. Vorgleiten des linken Fußes in die gekreuzte 4. Position, bei gleichzeitiger halber Wendung auf beiden Füßen, wobei die Körperlast vom rechten auf den linken Fuß übertragen wird.

3. Silbe. Anschließen des rechten Fußes in der vordern 3. Position und sofortiges Heben des linken Fußes in die hintere 4. Schwebeposition als Vorbereitung im Auftakte zur nächsten Silbe (Coupé dessus).

4. Silbe. Niederstellen des linken Fußes in die 4. hintere Position und degagiren auf denselben.

5. Silbe. Rückwärtsgleiten des rechten Fußes in die gekreuzte 4. Position und gleichzeitiges Rückwärtsdrehen auf beiden Füßen.

6. Silbe. Anschließen des linken Fußes in der hintern 3. Position und sofortiges Heben des rechten Fußes als Vorbereitung im Auftakte zum nächsten Schrittsatz (Coupé dessous), womit die ganze Wendung vollendet wird.

§ 795. Man braucht also zu einem ganzen Walzerschrittsatz zwei Musiktakte, während welcher man etwas weniger oder mehr als eine ganze Wendung macht, je nach der Richtungslinie, auf welcher man tanzt, wie schon § 775 erklärt wurde.

§ 796. Da es gebräuchlich ist, daß der Herr mit der ersten Silbe anfängt, so beginnt die Dame erst mit der ersten Note des zweiten Taktes.

Die Erlernung des Schrittsatzes ist nicht schwierig, aber in der praktischen Anwendung erfordert es doch ziemliche Übung, ehe man einen Walzer leicht und anmuthig ausführen kann.

§ 797. Kein Rundtanz verursacht den Schülern so leicht Schwindel als der Dreischrittwalzer. Sobald sich derselbe einstellt, höre man sogleich auf, weil sonst Kopfschmerzen oder Uebelkeit folgen, aber nach einer Viertelminute, oder nach drei Umwendungen in entgegengesetzter Richtung kann man wieder anfangen. Auf diese Art kann man sich schnell an die Walzerbewegung gewöhnen.

§ 798. Auch bei diesem Walzer kann man das geradaus Vorwärts oder Zurückweichen, so wie das Linkswenden anwenden, wozu aber schon viel Übung und Tanzfertigkeit gehört.

Diese Walzervariationen kamen in Deutschland etwa von 1830 an in Aufnahme unter dem böhmischen Namen Redowa. (Siehe § 811).

Der Walzer in der Umkehrung — La valse à l'envers.

§ 799. Im Katechismus der Tanzkunst von B. Klemm wird die Ausführung dieser Variation meisterhaft auf folgende Art erklärt:

„Der Herr macht die ersten drei Walzerschritte allein, gleich wie im gewöhnlichen Walzer (also rechtsum), muß jedoch solche nur als eine Vorbereitung — gewissermaßen nur als eine Voraussetzung — betrachten; denn unverweilt setzt er mit dem linken Fuß zu den sechs Walzerschritten ein, damit gleichzeitig in die umgekehrte Drehung (also links) einlenkend, während die Dame präzis mit dem rechten Fuß einsetzt und sofort an der entgegengesetzten Umkehrung theilnimmt.“

§ 800. Die 108. Übung, welche unter der gleichen Notelinie steht, wie die vorhergehende Übung, zeigt ganz genau die Schritte in der Umkehrung. Während der Herr mit der ersten Hälfte der Schrittverfettung anfängt, beginnt die Dame mit der zweiten Hälfte.

Die Polka — La polka. M. M 108 = ♯

§ 801. Wohl selten ist einem Tanze die Ehre widerfahren, daß man soviel über ihn gesprochen, geschrieben, gedruckt und phantastirt hat, als es 1844 beinahe auf dem ganzen Erdball mit der Polka geschehen ist.

Alle Zeitungen brachten Lobeserhebungen und Abhandlungen über diesen wunderbaren Tanz, man trug die Haare à la polka, man salbte sich mit Polkapomade, man aß Kuchen à la polka, man trug Kleider à la polka, u. s. w.

Und wie verschiedene Tanzcompositionen wurden für Polka ausgegeben!!! Man wußte wirklich nicht mehr, wem man glauben sollte.

Der Verfasser reiste damals eigens deshalb von Odessa, nach Wien und Paris, besuchte dort die berühmtesten Tanzlehrer, und was fand er? — Einen Tanz, den er schon als Kind von seinem Vater unter dem Namen Schottischwalzer gelernt, den er 1835 in Dresden, 1836 in Christiania, 1837 in Paris seinen Schülern gezeigt hatte.

Erst 1844 kam dieser einfache Tanz in Paris an die rechten Leute, welche das Reclamemachen richtig verstanden.

In allen Zeitungen wurde die Polka ausposaunt, in allen Musikalienhandlungen erschienen „Original-Polka“, in allen Bilderhandlungen sah man sie an den Schaufenstern und es wurden so viele **wahre** Geschichten der Polka in die Welt gesetzt, daß Herr Professor Schloffer hätte Monate lang arbeiten können, um sie alle kritisch zu beleuchten.

§ 802. Die ehemals berühmte Touren- oder Pariser-Polka ist längst von den Bällen verschwunden, und die 1845 in Paris componirte Polkaquadrille hat sich nie recht einbürgern können.

§ 803. Die Musik ist im $\frac{2}{4}$ Takt, man könnte es eher $\frac{4}{8}$ Takt nennen. Das erste Achtel wird stark accentuirt, das dritte etwas schwächer; auf dem dritten Achtel ruht sozusagen der Schrittfaß.

§ 804. Eine der ersten sogenannten „Original-Polka“ ist die Amazonen-Polka von Emil Titl, nach welcher die oben erwähnte Touren- oder Pariser-Polka und auch die Polkaquadrille arrangirt wurde.

109. Uebung, 45. Atlasseite. M. M. 88 bis 108 = \bullet

Der Componist nannte diese Polka: „Die böhmischen Amazonen“. Die Metronomangabe 88 = \bullet ist ein so langsames Tempo, daß man die Schritte mit der größten Genauigkeit ausführen kann. Bei gesellschaftlichen Tanzvergnügen werden sich aber wenige der jungen Leute mit demselben begnügen. Das schnellste Tempo dagegen, bei dem man die Schritte noch regelrecht ausführen kann, ist 108 = \bullet

§ 805. Der Schlüssel zeigt, daß die choregraphisch unter geschriebenen Schritte in der gewöhnlichen Walzerverwendung auf der Richtungslinie nach rechts zu machen sind.

Das Herrnzeichen zeigt an, daß diese Schriftzeichen sich auf den Herrn beziehen, welcher mit dem linken Fuß anzufangen hat.

§ 806. Ausführung. Zur Vorbereitung steht der linke Fuß in der vordern 3. Position. Während des Auftaktes wird auf dem rechten Fuß leicht gehüpft und der linke gleichzeitig gehoben; beim ersten Achtel des Taktes stellt man den gehobenen Fuß nieder; beim zweiten Achtel wird der andere hinten in die 3. Position angeschlossen; beim dritten Achtel tritt der vorstehende Fuß wieder vor- oder seitwärts, beinahe auf die ganze Sohle nieder, je nachdem man walzt oder geradeaus tanzt und nimmt die Körperlast auf; beim vierten Achtel wird sogleich der andere Fuß rückwärts in die niedere 3. Schwebeposition gehoben, damit der nächste Schritt im Auftakte angefangen werden kann.

Die Bewegung ist staccato, d. h. abgestoßen.

§ 807. Die Variationen *poursuite* und *à rebours* sind wegen der hüpfenden Bewegung leichter auszuführen, als beim Galopp oder Walzer und werden deshalb auch bei der Polka öfter angewendet.

§ 808. Die verschiedenen Benennungen Hüpfepolka, Polka tremblante, Pariserpolka u. s. w. kommen schließlich alle auf das Gleiche heraus.

Unter dem Namen: Bayrische Polka tanzt man in den Rheingegenden eine Komposition, die in Rußland, England, Frankreich und vielen andern Ländern Schottisch genannt wird, während man in Bayern dieselbe Zusammensetzung Rheinländer heißt.

§ 809. In Wien und manchen Theilen Oesterreichs tanzt man jetzt eine sogenannte Schnelloolka, bei der nicht gehüpft wird, wodurch eben das Tempo schneller wird und schließlich in den Galopp überführt.

Sehr Viele behaupten, daß bei der Polka nicht gehüpft werden soll.

§ 810. Wer hat recht?

Um Folgerichtigkeit und Einheit auch in die Tanzkunst und die ihr angehörigen Benennungen zu bringen, giebt es nur ein Mittel, nämlich das Bestehen einer Akademie oder eines Vereines gediegener Fachleute, dem alle diese Kunst betreffenden Fragen vorgelegt werden können, damit er sie prüfe und endgültig entscheide. Solange wir keine solche Autorität besitzen, werden wir im Tanze immer eine babylonische Sprachverwirrung haben.

Der Anfang dazu besteht schon in der deutschen Akademie der Tanzlehrkunst in Berlin, zu welcher auch schon Mitglieder aus andern Ländern gehören, und es ist sehr zu wünschen, daß sich derselben gediegene Fachleute, Kenner und Freunde der Tanzkunst anschließen, damit bald eine allgemeine Akademie der Tanzkunst entstehe.

Redowaf — Redowa. (Böhmisch Rejdoväk).

§ 811. Das böhmische Wort rejdovat bedeutet ein Hin- und Herdrehen und Schieben, wie wenn man z. B. einen Wagen bei der Deichsel faßt, um ihn durch hin- und herdrehen rückwärts in die Scheune zu schieben. Rejdoväk ist das Substantiv davon.

Man gebrauchte diesen Ausdruck, wenn in dem damals fast einzigen Rundtanz, dem Dreischrittwalzer, das Paar nicht mehr drehte, sondern der Tänzer seine Dame rückwärts schob.

§ 812. Die Zahl der Umdrehungen im Walzer, mit dem stets zu beginnen ist, ist eine beliebige, jedoch ist der Figurenwechsel von 4 zu 4 Takten am meisten zu empfehlen und zwar 4 Takte gewöhnliche Walzerverwendung auf der Richtungslinie nach rechts, 4 Takte Zurückweichen des Herrn, 4 Takte Linkswalzen und 4 Takte Vorwärtsrücken.

§ 813. In Süddeutschland kam diese Walzvariation um das Jahr 1830 in Aufnahme. Die damalige Originalmusik lautete wie Atlasseite 45, Uebung 110 angegeben ist.

Redowatschka — Redowaczka.

§ 814. Als man später dieselben Variationen auch in der Galoppade anwendete, was ja nicht ausbleiben konnte, übersezte man die Musik in den $\frac{2}{4}$ Takt und nannte diesen Tanz Redowatschka. Uebung 111, auf der 45. Atlasseite.

§ 815. Als die Polka in allgemeine Aufnahme kam, wendete man dieselben Variationen auch in diesem Tanze an, die man demzufolge Redowa-Polka nennen kann, was auch theilweise geschehen ist.

Anmerkung. Die Franzosen schreiben Redowa und sprechen es auch so aus, weil sie meistens den letzten Mitlaut verschweigen.

§ 816. Seitdem unter dem Namen Redowa viele hübsche, sehr beliebt gewordene Musikcompositionen von Karl Faust und Andern erschienen sind, deren Rhythmus mit der Masurka-Musik große Ähnlichkeit hat, so wurde auch ein dazu passender Schrittatz gesucht und es entstand daraus derjenige Rundtanz, welcher gegenwärtig fast allgemein Redowa genannt wird.

Durch eine unbedeutende Veränderung, vielmehr Verdoppelung des Schrittatzes entstand daraus die sogenannte Polka-Masurka (siehe § 823).

112. Uebung auf der 45. Atlasseite. M. M. 144 = ♩

Moderner Redowatschritt — Pas de la Redowa moderne.

§ 817. Ausführung. Die Vorbereitungsstellung des Herrn ist mit dem linken Fuß in der vordern 3. Position.

1. Silbe. Der Herr gleitet mit dem linken Fuß, unter Vorauszugang eines leichten Hupfes auf dem rechten Fuß, im Auftakt in die 2. Position (*temps levé glissé*).

2. Silbe. Der rechte Fuß rückt unter leichtem Erheben dem linken Fuß in die 3. Position nach und stößt ihn gleichsam nach seitwärts (*coupé latéral*).

3. Silbe. Der mithin in der 2. Schwebeposition befindliche linke Fuß fällt nieder und der rechte nimmt sofort hinter dem linken die 3. Schwebeposition an (*jeté*).

Zu diesen drei Silben braucht man einen Takt, während welchem man eine halbe Wendung ausführt, im Falle, daß man walzen will. Im zweiten Takte wird der gleiche Schrittsatz mit dem andern Fuß gemacht und die Wendung vollendet. Das Ganze ist demnach eine zweitaktige periodische Verkettung.

§ 818. Durch die hüpfende Bewegung, welche hauptsächlich aus dem Werffschritt (*jeté*) entsteht, wird das Linksdrehen, Vorrücken und Zurückweichen sehr erleichtert und deshalb auch öfter angewendet als in gleitenden Rundtänzen. Diese Variationen sind es, welche diesen Tanz zu dem Namen Redowa berechtigen.

§ 819. Nicht selten sieht man diesen Tanz unter dem Namen Tyrolienne ausführen, und es giebt auch viele Musikcompositionen unter dem Namen Redowa, welche aus echten Tyrolermelodien zusammengesetzt sind. Diese Verwechslungen sind leicht begreiflich, wenn man bedenkt, daß nicht alle Tänzer und nicht alle Musikcomponisten den genauen Unterschied zwischen böhmischen und tyrolerischen Tänzen kennen können. Nur eine Akademie aus Fachleuten verschiedener Nationalität kann das entscheiden.

§ 820. In manchen Gegenden ist dieser Tanz unter dem Namen Jäger-Schottisch oder Jägerpolka bekannt. Wie er zu diesem Namen gekommen ist, läßt sie ebenso schwer mit Bestimmtheit erklären, als die Entstehung so vieler anderer Tanz- oder Schrittnamen.

Diese Benennung scheint in Berlin aufgekommen zu sein. Damals standen daselbst noch die Neuschateller-Jäger, meistentheils hübsche, junge Leute, die in ihrer kleidsamen Uniform sehr gefielen. Irgend ein flotter Tänzer unter ihnen machte die Schritte auf ungewöhnlich anmuthige Weise, seine Kameraden suchten ihm es nachzumachen und die jungen Tänzerinnen nannten den Tanz Jägerpolka oder Jäger-Schottisch, wodurch sich die Benennung verbreitete.

Wahrscheinlich ist dies die wahre Geschichte dieses Namens.

§ 821. Trifft es sich nun, daß an einem andern Orte dieselbe Schritterfindung gemacht und anders benannt wird, was bei so leicht in die Füße fallenden Tänzen, wie Polka und dergleichen fast nicht anders sein kann, so haben wir schon zwei verschiedene Namen

für ein und denselben Tanz. Dies kann aber eben so leicht noch an einem dritten und vierten Orte geschehen.

§ 822. Die tanzlustigen, jungen Leute sind nie in Verlegenheit, einen Namen für etwas zu erfinden, das ihnen gefällt; ob derselbe richtig ist oder nicht, macht ihnen keine Gewissensbisse.

Dies ist ein neuer Beweis für die Nothwendigkeit des Bestehens einer Akademie der Tanzkunst.

Masurka Polka oder Polka-Masur — La Mazourka-Polka.

M. M. 140 = ♩

§ 823. Auf den meisten gegenwärtig erscheinenden Musikstücken für diesen Tanz sieht man den Namen Polka-Mazour und auch im Publicum hört man diese letztere Benennung viel öfter als die erste.

Welche ist die richtige?

§ 824. Die Musik ist im $\frac{3}{4}$ Takt und der Rhythmus dem Masurkarhythmus so ähnlich, daß man sie nur schneller zu spielen braucht, um nach derselben Masurka tanzen zu können. Haltung, Wendung, Richtungslinie und ein Theil des Schrittes sind der Polka ähnlich.

Bei den andern Rundtänzen giebt die Musik das Bestimmungswort, welches voransteht, wie z. B. im Galoppwalzer die Musik Galopp, im Masurkawalzer die Musik Masurka ist u. s. w., warum soll dieser einzige Tanz eine Ausnahme machen?

§ 825. Wahrscheinlich hat sich die Wortverwechslung nur deswegen eingebürgert, weil das Wort Polka-Masur leichter auszusprechen ist.

§ 826. Dieser Tanz soll von der russischen Großfürstin Maria Nikolaewna erdacht worden sein. Es kann hier nicht verbürgt werden, daß dem wirklich so ist, aber wahrscheinlich ist es doch, denn die Großfürstin soll eine ausgezeichnete Tänzerin gewesen sein und am russischen Hofe wird Kunst warm gepflegt. Auch kam dieser Tanz aus Petersburg nach Odessa, lange bevor er im Auslande bekannt geworden ist.

Die erste Musikcomposition soll diejenige gewesen sein, welche sich Atlasseite 45, Uebung 113 befindet.

Ausführung des Schrittsatzes. M. M. 140 = ♩

Zur Vorbereitung stellt der Herr den linken Fuß vor in die 3. Position.

1. Silbe. Glissé mit vorhergegangener Erhebung wie beim Redowaschrittsatz (temps levé).

2. Silbe. Coupé dessous latéral (siehe § 493b).

3. Silbe. fouetté dessous (siehe § 487).

4. Silbe. glissé.
5. Silbe. coupé dessous latéral.
6. Silbe. jeté dessous auf den linken Fuß mit sofortiger Hebung des rechten Fußes in die hintere 3. Schwebeposition.

Zu diesem Schrittstake werden 2 Takte gebraucht, und demzufolge gehören 4 Takte zu der ganzen Verkettung, weil die Wiederholung des Satzes mit dem andern Fuße ebenfalls 2 Takte verlangt.

Das Ganze ist also eine viertaktige, periodische Verkettung, während welcher eine ganze Wendung ausgeführt wird.

§ 827. Als Variation dreht man auch manchmal während der ersten zwei Takte à rebours und während der zweiten Verkettungshälfte wieder zurück.

§ 828. Eine andere Variation ist die Verkettung der Masurekpolka mit Galoppade. Während der ersten zwei Takte wird Masurekpolka mit Halbwendung à rebours getanzt und bei den folgenden zwei Takten macht man Galoppade mit 5 pas chassés-simples und einem fouetté.

Mit dieser Verkettung läßt sich die einfache und die doppelte Sternfigur sehr hübsch ausführen, siehe Atlasseite 44. Übung 105, § 770.

§ 829. Eine fehlerhafte Variation ist es, die erste Hälfte des sechsilbigen Schrittstazes zweimal zu tanzen, und dann die zweite Hälfte nur einmal, weil durch die Wiederholung dieser Zusammensetzung mit dem andern Fuße eine sechstaktige Verkettung entsteht, welche die Tanzenden in eine falsche Cadenz versetzt. Tanzt man aber die erste, dreisilbige Hälfte drei mal, dann entsteht eine achttaktige Verkettung, die in der richtigen Cadenz endigt.

Die Tyrolienne — La Tyrolienne.

§ 830. Die Tyrolertanzweisen werden durch alle Alpenländer angetroffen. Es sind die Alpenlieder, Jodler und Ländler ihrer Bewohner, nach welchen der Bua mit seinem Diandl auf den Hochzeiten, Kirnmessen u. dgl. tanzt. Er führt sie an der Hand, läßt sie unter seinem Arm durchschlüpfen, dreht sich selbst auf sehr gewandte Weise durch, stellt sich auf ein Knie und läßt sie um ihn herumtanzen, und zum Schluß hebt er sie hoch in die Luft u. dgl. Dies alles wird im gemüthlichsten Dreischrittwalzer ausgeführt.

§ 831. 1835 sah der Verfasser in Dresden unter dem Namen Tyroler- oder auch Balancé-Walzer öfters einen Tanz ausführen, der diesen Namen mit Recht trägt und auch die Musik ist eine echte Tyrolermelodie.

114. Übung auf der 46. Atlasseite. M. M. 50 = ♩ zeigt die Choregraphie.

Zur Vorbereitung im Auftakte stellt der Herr den linken, die Dame den rechten Fuß vor in die 3. Position. Die Arme werden in die Walzerhaltung gebracht.

1. Takt: Der Herr macht ein demi-balancé links, mit entsprechender Körperschwankung. Die Dame macht dasselbe rechts auf der Richtungslinie, ohne Wendung.

1. Silbe. Der Herr gleitet links in die 2. Position und degagirt.

2. Silbe. Erheben auf dem linken Fuß, während der rechte leicht in die hintere 3. Schwebeposition gleitet.

3. Silbe. Accentuirtes Niederlassen auf die linke Ferse.

2. Takt: balancé zur andern Seite.

Während des dritten und vierten Taktes wird eine ganze Wendung im Dreischrittwalzer gemacht, bei welcher der Herr mit der zweiten Hälfte des Walzerschrittsatzes nach rückwärts anfängt und die Dame mit der ersten Hälfte nach vorwärts.

Diese periodische Verkettung erfordert demzufolge 4 Takte; sie wird noch dreimal wiederholt, wozu der 8 taktige Musiktheil zweimal gespielt werden muß.

16 Takte: Während des zweiten Musiktheiles tanzen alle den gewöhnlichen Dreischrittwalzer.

Mit der Wiederholung des ersten Theiles beginnt eine neue Figur.

2 Takte: Balancé, mit den gleichen Schritten wie im ersten Couplet, jedoch hält dabei der Herr seine Dame nur an der Hand.

2 Takte: Allein drehen. Der Herr dreht sich allein einmal links, die Dame rechts herum, worauf sie einander sogleich die Hände wieder reichen.

12 Takte: Dreimalige Wiederholung.

16 Takte: Walzer.

Auf diese Weise kann man noch verschiedene echte Tyrolerfiguren beifügen.

Es können so viele Paare theilnehmen als beliebt, auch stört es nicht, wenn Paare abtreten und andere antreten, wenn nur die Doppelreihe beibehalten und die Uebereinstimmung beachtet wird.

Tyrolienne de l'Academie.

§ 832. Herr A. Freising, Präsident der Akademie, hat eine Tyrolienne arrangirt, welche von allen Akademiemitgliedern in ihr Lehrsystem aufgenommen worden ist. Die verschiedenen Figuren sind dem echten Tyroler-Volkstanze entnommen und dabei so eingerichtet, daß sie auch auf den feinsten Bällen aufgeführt werden können. Die Musik zu denselben ist von Ed. Herold in Berlin und entspricht sowohl in den Motiven als auch dem Rhythmus vollkommen der Tyrolereigenthümlichkeit.

§ 833. Die vollständige choreographische Beschreibung dieses ungemein gemüthlichen, bilderreichen Tanzes folgt später.

Eine kurze Angabe der Figuren und deren Ausführung befindet sich in Freising's Tanzalbum von 1885, Seite 52.

Weder Zeit noch Raum gestatteten die ausführliche Beschreibung vieler Tänze der Grammatik anzuverleihen. Man beabsichtigt dieselben möglichst bald in einer besondern Sammlung herauszugeben.

Hopswalzer.

§ 834. Unter diesem Namen tanzte man im Anfange unfres Jahrhunderts nach sehr munterer Musik im $\frac{2}{4}$ Takte einen Walzer, dessen Schritt aus jeté und einem Nachhupf (fouetté) bestand.

115. Uebung auf der 46. Atlasseite. M. M. 144 = ♩

Der Schlüssel zeigt die gewöhnliche Walzertwendung auf der Richtungslinie nach rechts im Kreise herum an. Die Arme werden in die Walzerhaltung gebracht. Zur Vorbereitungsstellung bringt der Herr den linken, die Dame den rechten Fuß in die hintere 3. Position. Im Auftakte hebt der Herr den linken Fuß in die 2. Schwebeposition.

1. Silbe. 1 Werfschritt in die 2. Position und sofortiges Heben des anderen Fußes in die hintere 3. Schwebeposition.

2. Silbe. 1 Hupf auf dem Stützfuß und sofortiges Heben des anderen Fußes in die 2. Schwebeposition als Vorbereitung zum nächsten Werfschritt. Während dieser zwei Silben wird eine halbe Walzertwendung gemacht.

Im zweiten Takt werden die gleichen Bewegungen mit dem andern Fuß ausgeführt.

Der Hupf kann durch ein fouetté verziert werden, wie es die choreographische Schrift im 3. und 4. Takt anzeigt.

Der Zweitrittwalzer — La valse balancée. M. M. 69 = ♩

§ 835. Mitunter wendet man dieselben Schritte im $\frac{3}{4}$ Takt-Walzer an, wobei jedoch bei der ersten Silbe kein Werfschritt gemacht wird, sondern die Uebertragung der Körperlast auf den andern Fuß ohne Sprung vor sich geht, woraus der sogenannte Zweitrittwalzer entsteht. In manchen Gegenden nennt man denselben Balancé-Walzer, unter welchem Namen derselbe im Katechismus beschrieben ist.

Die Benennung Zweitritt oder Zweischrittwalzer ist vollkommen richtig, weil die ganze Walzertwendung vollendet wird, während man nur zwei Degagierungen macht und deshalb könnte man ihn auch

Degagé-Walzer nennen, um ihn von dem **Balancé-Walzer** zu unterscheiden, welcher in der Tyrolienne vorkommt.

116. Übung auf der 46. Atlasseite.

Ausführung. Vorbereitungsstellung in der 1. Position. Im Auftakte hebt der Herr den linken Fuß in die 2. Position, während er auf dem rechten einen leichten Hupf macht.

1. Silbe. Niederstellen des linken Fußes in die 2. Position und Uebertragung der Körperlast.

2. Silbe. Hupf auf dem linken Fuß, während der rechte ein *rond de jambe en dehors* (auswärts) macht.

3. Silbe. Niederstellen des rechten Fußes in die 2. Position und sofortige Uebernahme der Körperlast.

4. Silbe. Hupf auf dem rechten Fuß und gleichzeitiges Heben des linken Fußes in die 2. Position als Vorbereitung zum nächsten Schritt.

Zu dieser vierfüßigen Verkettung werden zwei Musiktakte gebraucht, während welcher eine ganze Walzertwendung gemacht werden muß. Die Dame macht selbstverständlich alle Bewegungen entgegengesetzt, um mit ihrem Tänzer übereinzustimmen.

Geschickte Tänzer können die *ronds de jambe* auch verdoppeln und das *temps levé* im Auftakte *battiren*, überhaupt aus diesem vereinfachten Walzer einen sehr hübschen Tanz machen; wird derselbe aber ungeschickt ausgeführt, dann sieht er recht plump aus.

Walzer im $\frac{5}{4}$ Takt — Valse en cinque temps.

§ 836. Eine kurze Zeit lang trachtete man sogar einen Walzer im $\frac{5}{4}$ Takt in Aufnahme zu bringen, dessen Erfindung den Parisern zugeschrieben wird. Der Rhythmus entspricht aber so wenig dem Taktgefühl, daß dieser Walzer nur ein kurzes Dasein fristete.

Sicilienne und Impériale.

§ 837. Beinahe ebenso ging es mit diesen beiden Tänzen, welche zuerst 1854 mit Noten und Tanzbeschreibung erschienen, die aber zu *complicirt* sind, um sich lange halten zu können.

Die Warsowienne — La Varsoviene. M. M. 120 bis 144 = ♩

§ 838. Dieser Rundtanz fand mehr Anklang, als die obigen drei Tänze, erfreute sich einer längern Lebensdauer und größern Verbreitung als dieselben und wird bisweilen noch gegenwärtig getanzt.

Die erste, allgemein bekannt gewordene Musikcomposition befindet sich auf der 46. Atlasseite, Übung 117 nebst der dazu gehörigen choreographischen Unterzeichnung.

§ 839. 117. Übung. Varsoviene. M. M. 144 = ♩

Der unter dem Violinschlüssel stehende choreographische Schlüssel zeigt an, daß die Warsowienne walzerartig auf der Richtungslinie nach rechts ausgeführt werden soll, während der ganzen Dauer des vorgeschriebenen Musikstückes. Der unter dem Auftakt stehende Hilfschlüssel zeigt an, daß die untergeschriebenen Bewegungen so lange in der angegebenen Richtung fortgesetzt werden sollen, bis ein folgender Schlüssel eine andere Richtung angiebt.

Obwohl aus den Stellungs- und Bewegungszeichen die Richtung zu entnehmen ist, nach welcher die Schritte führen, so wendet man doch zuweilen, der größern Deutlichkeit halber, Hilfschlüssel an.

§ 840. Zur Vorbereitungsstellung hat der Herr den linken Fuß in die hintere 3. Schwebeposition mit abwärts geneigter Sohlenrichtung zu bringen. Während des Auftaktes wird der linke Fuß seitwärts getragen.

1. Silbe. Niederstellung des linken Fußes in die 2. Position und sofortige Uebertragung.

2. Silbe. Seitwärtsstoß mit dem rechten Fuß — (coupé dessous latéral), durch welchen der linke Fuß in die 2. Schwebeposition gebracht wird.

3. Silbe. Werfschritt auf den linken Fuß mit sofortiger Hebung des rechten Fußes in die hintere 3. Schwebeposition, nebst gleichzeitiger halber Rückwärtswendung nach links.

4. Silbe. Niederstellung des rechten Fußes in die 2. Position und Stillstand, während der Dauer einer halben Note. Im Auftakte des zweiten Musiktaktes wird der rechte Fuß rückwärts in die 3. Schwebeposition gehoben, um sofort wieder in die 2. Schwebeposition gestreckt werden zu können.

Zu dem ganzen Schrittfaß werden demzufolge zwei Musiktakte gebraucht.

Während des dritten und vierten Taktes wird der gleiche Schrittfaß mit dem andern Fuße ausgeführt, jedoch muß der Herr, der Walzwendung halber, während des Werfschrittes eine halbe Vorwärtswendung nach rechts machen. Die nächsten vier Takte werden zur Wiederholung der ganzen Verkettung gebraucht. Wird der achttaktige Musiktheil wiederholt, so werden es auch die angegebenen Schrittverbindungen.

§ 841. Im zweiten, achttaktigen Musiktheil verlangt der Rhythmus eine andere Reihenfolge der Bewegungen.

Auftakt: Hebung des linken Fußes in die hintere 3. Schwebeposition und sofortiges Ausstrecken in die 2. Schwebeposition.

1. Silbe. Niederstellen des linken Fußes in die 2. Position und sofortige Uebertragung.
2. Silbe. Seitenstoß nach links (*coupé latéral*).
3. Silbe. Untergekrenzte Weitschritzeit (*fouetté-dessous*) des linken Fußes. (Siehe § 487).
- 4., 5. und 6. Silbe. Wiederholung der gleichen Bewegungen.
7. Silbe. Niederstellung des linken Fußes nebst Uebertragung.
8. Silbe. Seitenstoß nach links.
9. Silbe. Werfschritt auf den linken Fuß nebst Hebung des rechten Fußes in die hintere 3. Schwebeposition und darauf folgende Streckung in die 2. Schwebeposition, unter gleichzeitiger halber Rückwärtswendung nach links.
10. Silbe. Niederstellung des rechten Fußes in die 2. Position und Stillstand.

Während der nächsten vier Takte findet die Wiederholung des viertaktigen Schrittfuges mit dem andern Fuße statt. Die ganze Verkettung beansprucht demzufolge 8 Takte.

§ 842. In dieser Originalmusik von Johann Strauß kommen noch andere Rhythmusabänderungen vor. Nach den bisher gegebenen Beispielen wird es jedem aufmerksamen Leser und Tanzlehrer leicht sein, eine entsprechende Reihenfolge der Bewegungen aufzufinden.

§ 843. Wo verschiedene Metronom-Angaben angezeigt sind, da sollte man innerhalb der Grenzen derselben bleiben, je nach den Verhältnissen, denen der Lehrer oder Tanzordner Rechnung tragen muß.

Krakowiat — Cracovienne. M. M. 108 = ♩

§ 844. Der Name zeigt an, woher dieser Tanz seinen Ursprung hat. Obwohl er nicht der eigentliche Volkstanz der Krakusen ist, sondern ein für den Salon erfundener Rundtanz, so sind doch Musik und Bewegungen dem Volkscharakter treu geblieben. Es giebt eine Menge Krakowiatmusikstücke, doch ist das auf der Atlasseite 47 für die Uebung 118 geschriebene, das volkstümlichste von allen.

Ausführung. Vorbereitung: Herr und Dame stellen den rechten Fuß vor in die 3. Sohlenposition.

Haltung: Der Herr umfaßt die Dame mit dem rechten Arm wie zum Walzer, läßt den linken Arm entweder natürlich hängen oder stützt die äußere Seite des Handgelenkes in die Seite auf das Hüftbein. Manche legen auch die Hand auf den Rücken. Den linken Arm heben manche Tänzer zuweilen in die 4. Position. Die Dame legt ihre linke Hand auf die rechte Schulter ihres Tänzers, und mit der rechten hält sie auf anmuthige Weise das Kleid oder stützt sie auf die Taille. Die Polinnen haben darin eine unver-

gleichliche Grazie, so wie sie überhaupt ungewöhnliches Talent zum Tanzen haben.

Den Schrittsatz fangen beide mit dem rechten Fuß an, machen vorwärts auf der Richtungslinie des Kreises drei pas ordinaires und einen Zusammenschlag, wie in der Masurka (§§ 880 und 883) nur mit dem Unterschiede, daß dieselben dem $\frac{3}{4}$ Takte angepaßt sind.

Auftakt: Heben des rechten Fußes mit gleichzeitigem Erheben auf dem linken.

1. Takt. 1. Silbe. Niederstellen und vorgehen des rechten Fußes bis in die 4—5. Zwischenposition und degagiren auf denselben, nebst sofortigem Heben des linken Fußes in die 4. hintere Schwebeposition, wobei das Knie etwas gebogen und die Fußspitze gut abwärts gedrängt wird.

2. Silbe. Hupf auf dem rechten Fuß, worauf der linke sogleich in einem Bogen vorwärts in die 4. Schwebeposition getragen wird, als Vorbereitung zum nächsten Schritt, unter gleichzeitiger Erhebung auf dem rechten Fuß.

2. Takt: Wiederholung desselben Schrittes mit dem linken Fuße.

3. Takt: Wiederholung mit dem rechten Fuße.

4. Takt: Die Dame endigt den vierten pas ordinaire und geht mit dem Auftakt in tour boiteux über, den sie mit vier pas boiteux macht. Der Herr hingegen stellt bei der ersten Silbe des vierten Taktes den linken Fuß in die 2. Parallelposition nieder, wobei er zugleich auf dem rechten Ballen den Fuß dreht. Während der 2. Silbe schlägt er beide Ferse zusammen, wodurch er in die 1. halbauswärts gedrehte Position kommt und dann sogleich den linken Fuß rückwärts in die 5. Ballenposition trägt, als Vorbereitung zum pas de ciseaux en tournant.

§ 845. Statt des Zusammenschlagens der Ferse machen viele Tänzer 3 frappés, d. h. hörbare Tritte in der 3. Sohlenstellung, von denen der erste und dritte stärker accentuirt werden, als der mittlere, was zwar ganz in dem Charakter dieses Tanzes liegt, in einer zahlreichen Gesellschaft aber, besonders wenn die Stimmung sich hebt, leicht in ein unangenehmes Getrampel ausarten kann.

Diese 4 Takte bilden die erste Hälfte der periodischen Verkettung. Die zweite Hälfte besteht aus dem tour boiteux, welche die Dame, wie schon erwähnt, mit 4 pas boiteux um den Herrn herum ausführt, während derselbe mit 3 pas de ciseaux sich rückwärts auf dem rechten Fuße dreht, beim 4. Takte den linken Fuß in die 2. Parallelstellung bringt und dann die Ferse zusammenschlägt, oder ebenfalls drei frappés macht und das letzte Achtel des Taktes wieder zur Vorbereitung für die Wiederholung der ganzen Verkettung gebraucht, die also aus 8 Takten besteht.

Um nicht in die falsche Cadenz zu gerathen, was bei diesem Tanze besonders auffallend und lächerlich aussieht, muß die Verkettung stets mit dem Anfange des Musiktheiles (Clausel) beginnen.

118. Uebung, Atlasseite 47, M. M. 108 = ♩ zeigt das betreffende Musikstück nebst der choregraphischen Unterschrift.

Masurkawalzer — Valse de Mazourka.

§ 846. Der Name erklärt den Tanz. Die Musik ist eine Masurka im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, in 8 oder 16 taktigen Clauseln, während die Bewegung ein walzerartiger Rundtanz ist. Dieser Tanz hat sich seit einigen Jahren ziemlich verbreitet und ist besonders unter den Polen sehr beliebt geworden.

Ausführung. Zur Vorbereitung stellt der Herr den linken, die Dame den rechten Fuß vor in die 3. Position. Während der ersten Hälfte der Verkettung führt der Herr mit seiner rechten Hand die Dame bei ihrer linken; bei der zweiten Hälfte umfaßt er sie, wie zu jedem andern Walzer. Zur Abwechslung kann man auch andere Armhaltungen annehmen.

Promenade: Während der ersten vier Takte machen Beide vier Masurka-pas ordinaires (Uebung 119a), welche der Herr mit dem linken, die Dame mit dem rechten Fuß beginnt. Dies bildet die erste Hälfte der periodischen Verkettung.

Während der zweiten Hälfte der Clausel tanzen beide mit den gleichen Schritten in der Walzerhaltung mit walzerartigen Wendungen auf der gleichen Richtungslinie weiter.

Zu der ganzen Verkettung gehören demnach acht Takte, weshalb auf die Cadenz wohl zu achten ist.

§ 847. Man kann auf diese Weise verschiedene Masurkaschritte anwenden, ausgenommen den pas boiteux (Hinkschritt), weil derselbe sich nicht wechselseitig ausführen läßt.

§ 848. Gewöhnlich tanzen die Polen den Masurka-Walzer oder wie sie diesen Tanz nach ihrer Aussprache Valse-Mázur nennen, während 8 Takten in der Promadenform und 8 Takten mit Walzerwendungen.

In den Uebungen 119a und b sind des Raumes halber nur 4 Takte für jede Variation angeschrieben worden.

§ 849. Ausführung der Uebung 119b.

Vorbereitung: 1. Position. Im Auftakt hebt der Herr den linken Fuß in die niedere 2. Schwebeposition und dreht die Fußspitze ein wenig vorwärts. Im ersten Takt macht er einen Seitenanschlagschritt — pas battu parallel, wie er § 885 erklärt wird und in der Uebung 119b choregraphisch ausgeschrieben steht. Im zweiten

Takt macht der Herr einen Ordinaireschritt nach links, bei welchem er sich in der dritten Silbe des Taktes auf dem linken Fuß vorwärts nach links wendet. Beim dritten und vierten Takt macht er die gleichen Schritte mit dem andern Fuß.

Während der zweiten Hälfte der Clausel wiederholt er die gleichen Schritte in Walzerwendungen, wie es durch den Schlüssel vorgezeichnet ist.

§ 850. Ausführung der Uebung 119c.

In Klemm's Katechismus der Tanzkunst wird diese Walzerart Valse russe — russischer Walzer — genannt.

Die Vorbereitung und Ausführung des Schrittsatzes während des ersten Taktes wird genau, wie in der vorhergehenden Uebung 119b ausgeführt und mit dem linken Fuß in der 2. Schwebeposition beendigt. Bei der ersten Silbe des zweiten Taktes macht der Herr einen leichten Werfschritt seitwärts auf den linken Fuß, bei der 2. Silbe trägt er den linken Fuß rückwärts in die gekreuzte 4-5. Ballenposition und macht eine halbe Umdrehung links rückwärts und bei der dritten Silbe vollführt er mit dem linken Fuß einen leichten untergekreuzten Schnittschritt (*coupé dessous*), wodurch die halbe Walzerwendung vollendet wird.

Während der beiden folgenden Takte wird die gleiche Schrittverbindung mit dem andern Fuße im Gegensatze durchgeführt, so daß der Anschlagschritt nach rechts und die halbe Walzerwendung rechts vorwärts zu machen ist.

Die Dame hat selbstverständlich alle Bewegungen im Gegensatze zum Herrn auszuführen, wie bei jedem andern Rundtanz.

Die Galopp-Polka. Esmeralde — L'Esmeralda.

§ 851. Die Benennung Galopp-Polka entspricht genau der Schrittverbindung, welche aus zwei einfachen Galoppadeschritten seitwärts und einem scharf accentuirten Polkaschritt besteht. Diese Zusammensetzung findet sich beinahe unwillkürlich, wenn man eine in demjenigen Rhythmus geschriebene Polka spielen hört, wie es die „à propos Polka“ von Carl Faust Op. 68 ist, so daß gewiß schon mancher Tanzlehrer diesen Tanz erfunden, und ihn Galopp-Polka genannt hat, ohne zu ahnen, daß ihm in irgend einer andern Stadt der wohlklingende spanische Name Esmeralda gegeben wurde. Auch dem Verfasser erging es so.

Diesen schönen Namen verdankt die Galopp-Polka einem dem Chortanz im gleichnamigen Ballet entlehnten pas.

§ 852. Die Musik ist im $\frac{2}{4}$ Takt. Es kann zwar in Ermanglung einer eigens für diesen Tanz componirten Musik nach jeder beliebigen Polka getanzt werden, jedoch sollte sie nach dem

über der Notenlinie stehenden Rhythmus gewählt und accentuirt werden.

Die Arme werden in die gewöhnliche Walzerhaltung gebracht. Die Dame macht alle Bewegungen entgegengesetzt, um mit ihrem Tänzer übereinzustimmen.

120. Übung. Atlasseite 47. M. M. 92 à 100 = ♩

§ 853. Ausführung des Herrnschrittfages.

Zur Vorbereitung stelle man den linken Fuß in die vordere 3. Position, im ersten Auftakte erhebe man sich auf dem rechten Fuß, während der linke anfängt in die 2. Position zu gleiten, um bei der ersten Note des folgenden Taktes die Körperlast zu übernehmen. Nun folgen zwei einfache Tagschritte (chassés simples), dann ein Schnittschritt (coupé) und ein Werfschritt (jeté) nach links, wobei eine halbe Walzerverwendung auf der durch den Schlüssel vor-gezeichneten Richtungslinie gemacht wird.

Zur Abwechslung kann man sich auch links (à rebours) wenden.

In der choreographischen Unterschrift sind verschiedene Abkürzungszeichen angebracht, welche in den §§ 462, 479, 493 erklärt worden sind.

Schottisch, Rheinländer, Bayerische Polka — Schottisch.

§ 854. Unter dem ersten dieser Namen war 1850 in ganz Europa ein Rundtanz verbreitet, welcher schon 1844 in Bayern unter dem Namen Rheinländer und in den Rheingegenden unter dem Namen bayerische Polka getanzt wurde und auch noch heute von Vielen so genannt wird.

Die Musik ist zwar im $\frac{2}{4}$ Takt geschrieben, muß aber so langsam gespielt werden, M. M. 54 = ♩, als wäre sie im $\frac{4}{4}$ Takt geschrieben.

§ 855. In Frankreich, England, Rußland, Italien, Griechenland u. s. w. wird dieser Tanz „Schottisch“ genannt und auf den dortigen Tanzprogrammen ist diese Benennung nicht in die Landessprache übersetzt, sondern das deutsche Wort Schottisch ist beibehalten. Wie dieser Tanz zu der erwähnten Benennung gekommen ist, können wohl Wenige erklären. Im Anfange unsres Jahrhunderts bis etwa 1840 tanzte man unter dem Namen Schottisch-Walzer einen gehüpften Rundtanz im $\frac{2}{4}$ Takt, dem man nach dieser Zeit den Namen Polka gab. (§ 801.)

§ 856. Eine sehr beliebte Musik von A. Decombre in Paris, welche dem Rhythmus der Bewegungen genau entspricht, ist die 121. Übung auf der 47. Atlasseite.

Ausführung. Zur Vorbereitung stellt der Herr den linken, die Dame den rechten Fuß vor in die 3. Position, und beide halten

die Arme dabei in der gewöhnlichen Walzerhaltung. Der vor-gezeichnete Schlüssel zeigt die Walzerrichtung nach rechts an. Die Dame macht die gleichen Schritte wie der Herr, aber mit dem andern Fuß.

Uebung 121a. Der Herr gleitet (1. Silbe) mit dem linken Fuß in die 2. Position und degagirt; (2. Silbe) Anschließen des rechten Fußes in der hintern 3. Position; (3. Silbe) Gleiten des linken Fußes in die 2. Position; (4. Silbe) Nachziehen und Heben des rechten Fußes rückwärts in die 3. Schwebestellung.

Die erste und dritte Silbe wird accentuirt und mit entsprechendem Wiegen des Körpers begleitet.

Im zweiten Takte werden die gleichen Bewegungen nach der andern Seite hin gemacht.

Während dieser Wiegung (*balancé*) wird nicht gedreht. Dritter Takt, 1. Silbe: Ein Werffschritt (*jeté*) auf den linken Fuß. 2. Silbe. Hüpfen auf dem linken Fuß und Heben des rechten rückwärts in die 3. Schwebestellung. 3. Silbe. Werffschritt auf den rechten Fuß und (4. Silbe) Hüpf auf dem rechten Fuß und Hebung des linken rückwärts in die 3. Schwebestellung.

Im vierten Takte werden die gleichen Schritte wiederholt.

§ 857. Während des dritten und vierten Taktes werden eine oder zwei ganze Wendungen ausgeführt.

Das Ganze ist demnach eine viertaktige, periodische Verkettung. Den ersten zweitaktigen Schrittsatz kann man beim Unterricht Wiegung oder *balancé*, den zweiten Schrittsatz Hüpfung oder *sauteuse* nennen. Der erste Schrittsatz besteht aus zwei *chassés-glissés alternatifs*, der zweite aus vier *jetés-relevés en tournant* auch *Rigaudon* genannt (siehe § 474).

Die meisten Dilettanten führen diesen letztern Schrittsatz etwas plump aus, indem sie beim Nachhupf den andern Fuß nicht bis in die hintere 3. Schwebeposition mit abwärts gespannter Fußspitze bringen, sondern ihn in der 2. Schwebeposition lassen mit horizontaler Sohlenrichtung.

§ 858. Viel anmuthiger und feiner sieht dieser Tanz aus, wenn man ihn so ausführt, wie er in der Uebung 121b vor-geschrieben ist.

Uebung 121b, Atlasseite 47. M. M. 54 = ♩

Die Wiegung ist mit den abgekürzten Zeichen der wechselseitigen Tactschritte geschrieben (siehe Atlasblatt XI, § 479), und unter dem zweiten Zeichen steht ein Accentzeichen. Um nach der Wiegung für die folgende Bewegung gut vorbereitet zu sein, braucht man nur die letzte Bewegung des zweiten Tactschrittes zu accentuiren. Der dritte Takt ist vollständig ausgeschrieben.

Im Auftakte vor dem dritten Takte wird auf dem rechten Fuß leicht gehüpft, während der linke Fuß gehoben und bei der ersten Note des dritten Taktes in der 2. Position niedergestellt wird und sogleich in eine sanfte Gleitung übergeht, der eine Uebertragung folgt.

Während der zweiten Silbe des dritten Taktes wird auf dem linken Fuß gehüpft und gleichzeitig der rechte Fuß durch einen Fußkreis in der Schweben aus der 2. Position durch die hintere 4. Position wieder in die 2. Position gebracht. Bei der dritten Silbe desselben Taktes wird der rechte Fuß niedergestellt, gleitet dann sanft seitwärts und übernimmt die Körperlast. Bei der vierten Silbe wird auf dem rechten Fuß gehüpft und der linke gehoben, als Vorbereitung zur Wiederholung der gleichen Schrittverbindung, welche während des vierten Taktes stattfindet.

§ 859. Bei dem langsamen Tempo, in welchem dieser Tanz ausgeführt werden muß, M. M. 54 = ♩ findet sich die Eintheilung eines Taktes in vier Silben ganz unwillkürlich, als wäre die Musik im $\frac{4}{4}$ Takt geschrieben, wie die Musik zu einer Impériale.

§ 860. Manchmal trifft es sich, daß die Ballgäste Schottisch oder Rheinländerpolka tanzen wollen, die Musiker aber keine für diesen Tanz geschriebenen Noten bei sich haben. In diesem Falle kann man sich dadurch helfen, daß man irgend eine Polka statt nach M. M. 108 = ♩ nach 54 = ♩ spielen läßt, d. h. halb so schnell als im gewöhnlichen Polka-Schnelligkeitsgrade.

Anmerkung. Die ganze Erklärung der Uebung 121b enthält keine einzige französische Benennung, wie vielleicht der Leser bemerkt haben wird, und sie ist hoffentlich dennoch so verständlich, daß sie als Beweis gelten kann für die Möglichkeit der Entbehrung der Fremdwörter auch bei Tanzbeschreibungen, wenn man erst daran gewöhnt worden ist.

§ 861. Zur Abwechslung oder vielmehr aus Bequemlichkeit machen Viele statt des gehüpften Zweitrittes, während der Drehungen einfache Galoppwalzerschritte, was aber nicht gut aussieht.

Eine andere Abänderung war eine Zeit lang gebräuchlich, die besonders in Griechenland und Stalien sehr beliebt wurde. Die Tanzenden stellten sich einander gegenüber, ohne sich walzerartig zu halten und machten so die Wiegung; statt der Walzertwendungen drehte sich der Herr allein nach links und die Dame nach rechts.

§ 862. In Deutschland und Frankreich wird die Wiegung meistens parallel mit der Richtungslinie des Kreises gemacht, in England dagegen fast allgemein quer über die Richtungslinie und zwar der Herr mit dem Gesichte, die Dame mit dem Rücken der Richtung zugewendet.

Ungarischer Walzer — Valse hongroise. M. M. 108 = ♩

§ 863. Dieser Tanz stammt aus Ungarn, wie schon die Benennung zu erkennen giebt. In Odessa wurde er zum ersten mal in einer Tanzübungsstunde des Verfassers von zwei Schwestern getanzt, welche kurz zuvor aus Ungarn nach Odessa zurückgekehrt waren. Sie wendeten ihn als eine Variation im Schottisch oder Rheinländer an, da er nach derselben Musik getanzt werden kann. Er gefiel allen Anwesenden ungemein, alle Schülerinnen und Schüler wünschten ihn zu lernen und seitdem hat er sich sehr verbreitet und ist allgemein beliebt geworden.

§ 864. 122. Übung, Atlasseite 48, M. M. 108 = ♩

Die Haltung ist wie beim gewöhnlichen Walzer. Zur Vorbereitung stellt der Herr den linken, die Dame den rechten Fuß vor in die 5. Sohlenposition. Die ganze Verkettung besteht aus vier Taktten, je zu vier Silben. Die Dame macht bei der ersten Hälfte der Verkettung die gleichen Schritte wie der Herr, aber mit dem andern Fuß. Der Schrittfaß des Herrn besteht aus 2 ballonés links, 1 assemblé und 1 tortillé bipied. Ausführung.

Im Auftakt macht der Herr einen ziemlich starken Hupf auf dem rechten Fuß, während der linke in die 2. Schwebeposition gehoben wird.

1. Schritt silbe: Niederstellung des linken Fußes in der 2. Position und Uebertragung.

2. Silbe. Das rechte Bein wird mit gebogenem Knie und gut abwärts gespannter Fußspitze rückwärts in die 5. Position gestellt.

3. und 4. Silbe. Wiederholung.

5. Silbe. assemblé. Während eines Hupfes auf dem rechten Fuß wird der linke rückwärts in die 5. Sohlenposition getragen.

6. Silbe. Temps tourné en de dans. Beide Fersen werden so weit auswärts gedreht, daß die Spitzen einwärts stehen. Diese Silbe und die folgende bilden ein tortillé bipied. § 530.

7. Silbe. Zusammenschlagen der Fersen in der 1. Position mit halbauswärts gedrehten Fußspitzen.

8. Silbe. Während der letzten Viertelnote des zweiten Taktes wird der linke Fuß leicht rückwärts in die 5. Position gestellt.

Die zweite Hälfte der periodischen Verkettung besteht aus 2 Scherenschritten im Rückwärtswenden, 1 Zusammentritt und einem Hin- und Herdrehschritt.

1. Silbe: Biegung beider Beine, doch liegt die Körperlast mehr auf dem rechten Fuß. 2. Silbe: Starkes Strecken und Hüpfen des rechten Beines, während das linke ebenfalls gestreckt und ziemlich hoch in die 2. Position gehoben wird. 3. und 4. Silbe: Wiederholung der ersten und zweiten Silbe. 5. Silbe: Zusammentritt mit

dem linken Fuß in der hintern 5. Position. 6. und 7. Silbe: Auswärtsdrehen und Zusammenschlagen der Fersen in der 1. Position. 8. Silbe: Auftakt zum nächsten Schritt oder Schlußpause.

Während dieser zwei Takte macht der Herr eine ganze Wendung rückwärts auf dem rechten Fuße.

§ 865. Beim Unterrichte gebraucht man, nachdem die Schüler die einzelnen Schrittfolgen gelernt haben, das Wort „ballonné“ als Commandowort für die Bezeichnung der ersten Hälfte der ganzen Verkettung und mit dem Worte: *tour de ciseaux* oder *Sissonne* (siehe § 468) bezeichnet man die zweite Hälfte. Will man deutsche Anrufwörter gebrauchen, so sage man z. B. *Geradaus* und *Wendung*.

§ 866. *Damenschritte*.

Zur ersten Hälfte der Verkettung braucht die Dame die gleichen Schritte wie der Herr, aber mit dem entgegengesetzten Fuß. Zur zweiten Hälfte macht sie einen Kreisgang mit Hinkritten um den Herrn herum — *tour boiteux*. Die *Kugelschritte* — *pas ballonnés* — sind mit den abgekürzten Zeichen geschrieben, § 529.

Ausführung des Kreisganges. Auftakt: *Temps-levé*. Während eines Hupfes auf dem linken Fuß geht das rechte Bein in einem halben Kreis um das linke herum, aus der 4. hintern in die 4. vordere Schwebestellung. 1. Silbe. Das Aufstellen des rechten Fußes trifft mit dem Niederschlag zusammen und wird accentuirt. 2. Silbe. Der linke Fuß macht einen kleinen Schritt vorwärts bis in die verkürzte 4. Position. 3. und 4. Silbe. Wiederholung. 5. Silbe. Aufstellung des rechten Fußes vorwärts in der 5. Position. 6. Silbe. Auswärtsdrehen der Fersen. 7. Silbe. Zusammenschlagung der Fersen.

Das letzte Viertel des vierten Taktes wird zum Auftakt, als Vorbereitung zum nächsten Schritt verwendet.

In dieser Art tanzen alle Paare auf der Richtungslinie im Kreise herum, wie bei allen andern Rundtänzen.

§ 867. Zur Abwechslung kann auch der Herr den Kreisgang mit Hinkritten machen, besonders wenn das rechte Bein ermüdet sein sollte, was bei diesem Tanze oft vorkommt.

Als Variation kann man auch den Kreisgang nach der andern Seite machen.

Um den Schritten den echt ungarischen Typus noch mehr aufzuprägen, kann man bei der 5., 6. und 7. Schrittfolge statt des Zusammentrittes u. s. w. die Fersen wechselseitig zusammenschlagen, wie in dem 7. und 8. Takte der 37. Übung gezeigt und § 249 erklärt wurde.

§ 868. In Ermangelung eines eigens für diesen Tanz componirten ungarischen Musikstückes kann man ihn nach irgend einer

Rheinländerpolka oder einer Impériale tanzen, wenn sie in dem geeigneten Tempo gespielt wird.

§ 869. Geübte Tänzer können auch folgende schöne und echt ungarische Variationen ausführen:

Geradeaus seitwärts, auf der Richtungslinie nach rechts.

Der Herr macht 2 ballonnés und 1 frappé mit dem linken Fuß nach links und während einer ganzen Wendung nach links 2 gehüpfte Anschlagungen mit der rechten Ferse. Die Dame macht den gleichen Schrittsatz rechts.

Hierauf folgt ein tour boiteux nach rechts, wobei die Dame und der Herr mit dem linken Arm den Partner um die Taille fassen und den Rechten in die 4. Position heben.

Zur Abwechslung kann man auch die Schwingung so stark machen, daß man mit derselben ein und eine halbe Wendung ausführt, um die Wiederholung der Verkettung auf der gleichen Richtungslinie mit dem andern Fuß anfangen zu können, wobei die Schwingung dann nach links gemacht und der linke Arm gehoben werden muß.

Die Masurka — La Mazourka.

§ 870. Die Polen nennen diesen Tanz auch Mäsur oder Masurek.

Der Name kommt von dem Volksstamm der Masuren, welcher das ehemalige Herzogthum Masovien bewohnt.

Masurka heißt in's Deutsche übersetzt die Masowierin.

§ 871. Dieser Tanz wird in den ehemals polnischen Ländern allen andern Tänzen bei Weitem vorgezogen, aber auch in Rußland, Ostpreußen, Rumänien, der Bukowina tanzt man ihn sehr gern. Im übrigen Europa kennt man ihn nur stellenweise. In Paris fand er eine Zeit lang in den aristokratischen Kreisen Aufnahme, hat sich aber nie so allgemein verbreitet, wie die Polka, der Walzer und dergleichen Rundtänze.

§ 872. Die Ursache davon ist leicht begreiflich. Die Erlernung dieses Tanzes erfordert viel mehr Zeit, Geduld und Geschicklichkeit, als diejenige aller andern Tänze, weshalb ihn viele gar nicht lernen, und wenn er irgendwo getanzet werden soll, wo er nicht schon Mode ist, so bildet sich in der anwesenden Gesellschaft eine Gegenpartei, der es sehr oft gelingt, die Ausführung der Masurka zu hintertreiben.

Einen großen Theil der Schuld daran tragen die Masuristen selbst. Wollten sie sich mit höchstens einer halben Stunde begnügen, was unter der Leitung eines sachkundigen Vortänzers oder Tanzordners vollkommen genügt, so würden die Gegner in den meisten Fällen sich beschwichtigen lassen, wenn aber die Masurka eine volle

Stunde und sogar noch mehr Zeit in Anspruch nimmt, dann wird es für die Zuschauer langweilig und den tanzlustigen Nichtmasuristen reizt die Geduld.

§ 873. Der Verfasser weiß aus mehr als fünfzigjähriger Erfahrung, daß alle Diejenigen, welche ordentlich Masurka erlernt haben, welcher Nation sie auch angehören, diesen Tanz allen andern weit vorziehen, denn er ist unbedingt der schönste aller gegenwärtig gebräuchlichen Gesellschaftstänze. Eine halbe Stunde scheint den Tänzern ein Augenblick, den Nichtmasuristen dagegen, welche mit Ungeduld warten bis sie wieder an die Reihe kommen, scheint eine halbe Stunde eine ungebührlich lange Pause zu sein.

§ 874. Ein hauptsächlichster Reiz in diesem originellen Tanze liegt in der individuellen Freiheit, mit welcher Jeder ganz nach seinem Belieben Schrittverbindungen machen kann, wenn er nur dabei im Takte bleibt und andere nicht stört. Er kann seiner Phantasie und seinem Gefühle ganz freien Lauf lassen. Dazu kommt noch der Reiz der Neuheit in den Figuren, denn wenn auch nicht jedesmal lauter neue Figuren ausgeführt werden, so sind doch gewöhnlich deren eine oder ein paar eingeflochten. Jedenfalls ist die Reihenfolge nicht so festgesetzt, wie in den Quadrillen. Zudem ist die Auswahl in den Figuren so groß, daß immer Abwechslung ermöglicht wird. Ueberdies steht es jedem Vortänzer oder Tanzordner frei, Figuren zu improvisiren, wenn man sich vor Beginn des Tanzes darüber geeinigt hat, und diese Kinder des Augenblickes gelingen manchmal ganz außerordentlich, und tragen viel zur allgemeinen Erheiterung bei.

Fast jeder gute Masurkatänzer weiß aus Erfahrung, daß, sobald eine gut componirte Masurka ordentlich gespielt wird, sich ein unbeschreibliches Gefühl der Seele bemächtigt, daß jede Müdigkeit verschwindet und ein Ausdruck in den Tanz kömmt, wie ihn kein anderer aufzuweisen hat.

§ 875. Der Charakter dieses Tanzes ist schwer zu beschreiben; er ist ein Gemisch von edlem Stolz und kriegerischer Kühnheit, von ritterlicher Galanterie und anmuthsvoller Hingebung. Man muß die Masurka oft und von guten Tänzern und Tänzerinnen gesehen haben um ihren Charakter zu erfassen und mitzufühlen. Die Polen sind im Allgemeinen darin unübertrefflich, doch ist damit nicht gesagt, daß alle Polen gute Masuristen sind, und daß nicht auch Personen anderer Nationen ausgezeichnete Masurkatänzer werden können.

Ferner ist auch unter den guten Tänzern ein Unterschied. In aristokratischen Kreisen findet der pas courant oder pas de basque, in bürgerlichen Gesellschaften der pas ordinaire vorzugsweise Anwendung, was sich auf folgende Art erklären läßt.

§ 876. Der polnische Bauer tanzt unbestreitbar eine echt nationale Masurka, wobei es ihm durchaus nicht an Gewandtheit und Grazie fehlt. Aber mit seinen eisenbeschlagenen, schweren Stiefeln accentuirt er den Takt so gewaltig, daß dies nur auf dem Felde, auf dem Hofplatze oder in der Dorfschenke zugelassen werden kann.

Der fein gebildete polnische Aristokrat tanzt auch eine ächt nationale Masurka, aber alle seine Schritte und Bewegungen sind dem glänzenden Parquetboden eines prachtvoll decorirten Ballsaales und einer brillanten Gesellschaft angemessen.

Der Mittelstand nimmt von Beiden etwas in seinen Tanz auf, das liegt in der Natur der Sache.

§ 877. Sehr Viele haben die irrige Ansicht, daß je größer das Gepolter und je ausgeprägter die Bewegungen aller Körperteile sind, desto schöner und nationaler ihre Tanzart sei. Man kann vollkommen gut Masurka tanzen, ohne alle überflüssigen Grimassen. Alles kann übertrieben werden und hört dann auf schön zu sein.

§ 878. Die Masurkamusik wird im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt geschrieben. Charakteristisch ist das Betonen des zweiten Taktgliedes, was durch einen angelegten Punkt und darüber gesetzten Accent angezeigt wird, aber dessen ungeachtet muß auch die Accentuirung des ersten Takttheiles bemerkbar gemacht werden.

Beim Erlernen der Schritte ist es gut, sie nach M. M. 144 ausführen zu lassen, bei der praktischen Anwendung der Schritte jedoch im vollen Schwunge des Tanzes nach der Musik, da werden die Tanzenden unwillkürlich in ein schnelleres Tempo fortgerissen, welches jedoch nie über M. M. 176 = ♩ oder ♪, je nachdem das Musikstück geschrieben ist, hinausgehen sollte.

§ 879. Es ist unmöglich zu sagen wie viele Masurkaschritte es giebt, weil durch die verschiedenartigsten Verbindungen, welche geübte Masurkatänzer oft ganz unwillkürlich, und jeder nach seiner Eigenart ausführen, eine unberechenbare Mannigfaltigkeit entsteht, jedoch sind diejenigen Schritte als Grundlage anzunehmen, welche zu der 123. Uebung auf der 48. Atlasseite choreographisch angeschrieben wurden.

§ 880. Uebung 123 a. Pas glissé oder pas ordinaire, pas de Flore etc. Gewöhnlicher Herrnschritt.

Dieser Schritt wird von den Herren am öftesten gebraucht, sowohl zu der Promenade, als auch zu den Figuren. In verschiedenen Werken über Tanzkunst ist er unter dem Namen pas glissé beschrieben, auch hört man ihn von manchen polnischen Tanzlehrern pas de Flore nennen u. s. w.

Nach aufmerksamer Prüfung dieser verschiedenen Benennungen hat der Verfasser sich entschlossen, bei dem Namen pas ordinaire

zu bleiben, denn unter glissé versteht man noch viele andere Bewegungen und Schritte und der Name „Flore“ drückt keine Eigenschaft aus, sondern ist eine willkürliche Benennung.

Zur Vorbereitung stelle man sich in die 1. Position.

Im Auftakte mache man einen leichten Hupf auf dem linken Fuße, mit gleichzeitigem Heben des rechten Fußes. 1. Silbe. Niederstellen des rechten Fußes und Vorgeiten desselben in die 4. Position. (2. S.) Degagiren auf den rechten Fuß und Heben des linken Fußes rückwärts in die 4. niedere Schwebeposition. (3. S.) Hupf auf dem rechten Fuß und sofortiges Vortragen des linken Fußes während eines nochmaligen leichten Hupfes auf dem rechten Fuße, als Vorbereitung zum nächsten Schritt.

Dieser Schritt wird wechselseitig, d. h. einmal mit dem einen, das anderemal mit dem andern Fuß gemacht. Man halte bei demselben die Beine ziemlich gestreckt, hebe sie nicht zu hoch, drehe die Fußspitzen gut auswärts und spanne sie abwärts. Ein gewisses Schwanken des Körpers und Kreuzen der Beine, welches jedoch nicht übertrieben werden darf, verleiht diesem Schritte einen eigenthümlichen Reiz.

In dem ersten und zweiten Takte sind alle Bewegungen ausgeschrieben, in den folgenden Takten steht das abgekürzte choreographische Zeichen.

Rückwärts wird der Schritt auf dieselbe Weise gemacht, aber selbstverständlich in entgegengesetzter Richtung.

Zu der einfachen Masurka, wie sie gewöhnlich getanzt wird, gebrauchen die Damen diesen Schritt nicht, bei gewissen Figuren der jetzt so beliebt gewordenen Masurka-Quadrille hingegen sieht es gut aus, wenn auch die Damen diesen Schritt mit der ihnen eigenen Grazie ausführen.

§ 881. Uebung 123 b. Hinfchritt — Pas boiteux. Für Herren und Damen.

Vorbereitung 1. Position. Auftakt. Hupf auf dem linken Fuße und gleichzeitiges Vortragen des rechten Fußes. 1. Silbe. Leichtes Niederstellen des rechten Fußes in der 4. Position. (2. S.) Degagiren auf den rechten Fuß und gleichzeitiges Vortragen des linken Fußes. (3. S.) Niederstellen des linken Fußes in der 4. Position mit hörbarem Accente und Vorbereitung zum nächsten Schritt.

Die Länge dieses Schrittes richtet sich nach der Figur, zu welcher er gebraucht wird und dem Raum, der zur Verfügung steht.

Im ersten und zweiten Takte ist er choreographisch ausgeschrieben, in den übrigen Takten steht nur das abgekürzte Schrittzeichen.

Dieser Schritt wird immer mit dem gleichen Fuße angefangen, denn wollte man ihn wechselseitig machen, so hörte er auf ein Hinterschritt zu sein.

Man braucht ihn hauptsächlich zur Schlußtour, im Drehen auf dem Plaze, *tour sur place*, weshalb man diese Figur auch *tour boiteux* nennt. Gewöhnlich verwendet man vier Takte zu derselben. Die Polen nennen dieselbe *holupiec* oder *holupza*, welche Ausdrücke außerhalb der polnischen Gegenden selten gehört werden.

Bei dieser Figur tragen manche Tänzerinnen in der zweiten Silbe den betreffenden Fuß in einem ziemlich großen Bogen vor, mit stark auswärts gedrehtem Beine und gut abwärts gespannter Fußspitze, was sehr gut aussieht.

Sehr oft wird er in Verbindung mit andern Schritten und zum Schrittwechsel gebraucht, um die verlorene Cadenz wieder herzustellen. Auch rückwärts wird er oft gebraucht.

§ 883. Übung 123 c. *Pas de basque* ou *pas courant*. Lauffschritt. Vorzugsweise wird derselbe von den Damen gebraucht.

Da dieser Schritt, besonders wenn er schnell und fließend gemacht wird, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem gewöhnlichen Lauffschritt hat, so nennen ihn Viele *pas courant*. (§ 449.)

Pas de basque (§ 521 c.) ist wohl ebenso richtig, denn auch mit diesem hat der betreffende Masurkaschritt eine gewisse Ähnlichkeit. Zwischen dem Tanzschritte der Basken, des an der biskayschen Bucht wohnenden Volksstammes und dem *pas courant* der Masurka besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied. Die spanischen Basken, welche ebenfalls im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Takte tanzen, kreuzen die Beine sehr stark und stellen die Beine stets in die 5. Position nieder, während der betreffende Masurkaschritt geradlinig gemacht wird. Die französischen Basken tanzen im $\frac{2}{4}$ Takte, wie z. B. in der Gavotte, welche Taktart in der Masurka nie vorkommt.

Pas de pas oder *bas*, welche Namen man oft hört, ist nur eine unrichtige Aussprache des Wortes *basque*. In Folge der hier erörterten Gründe ist wohl die Benennung *pas courant* oder Lauffschritt am meisten zu empfehlen.

Ausführung. Zur Vorbereitung stelle man sich in die 1. Position und hebe dann während des Auftaktes den rechten Fuß vor in die 4. niedere Schwebeposition.

1. Silbe. Leichter Wurfschritt auf den rechten Fuß — *jeté*.

2. Silbe. Vorgleiten des linken Fußes in die 4. Position nebst Uebertragung der Körperlast auf den linken Fuß.

3. Silbe. *Coupé* in der 1. Position, d. h. der rechte Fuß wird mit so starkem Accente neben den linken gestellt, als wolle er

ihn wegstoßen, worauf der linke sofort vorwärts in die 4. Schwebeposition gehoben wird, was zugleich als Vorbereitung zum nächsten Schritte dient. Das Abkürzungszeichen wurde § 526 erklärt.

Dieser Schritt wird zwar vorzugsweise von den Damen gebraucht, doch machen ihn auch die Herren nicht selten, nur accentuieren sie die dritte Silbe viel stärker als die Damen.

Ein hörbares Markiren des Taktes paßt wohl zu dem Charakter der Masurka, es darf aber nicht in polterndes Getrampel ausarten.

Auch rückwärts muß dieser Schritt eingeübt werden, weil er in verschiedenen Figuren gebraucht wird und selbst in der Promenade zu verschiedenen Schrittverbindungen dient.

Will man den Schritt ein wenig kreuzen, dann ist das *coupé* in der 3. Position zu machen.

Zusammenschlag — Assemblé.

§ 883. Uebung 123d. Diese Bewegung ist ein einfaches Zusammenschlagen der Fersen in der 1. halbauswärts gedrehten Position; sie ist jedoch nur in Verbindung mit andern Bewegungen anwendbar und zwar am leichtesten mit einem vorhergehenden geeigneten Hinkschritt, in welcher sie auch am öftesten ausgeführt wird.

Bei der dritten Silbe des Hinkschrittes wird der Fuß nicht bis in die 4. Position, sondern nur bis in die 2. Parallelstellung gebracht und gleichzeitig der Stützfuß so weit einwärts gedreht, daß die Parallelstellung entsteht. Bei der ersten Silbe des nächsten Taktes erfolgt der Zusammenschlag beider Fersen, wie es in der Uebung 123d choreographisch dargestellt ist. Die erste Hälfte der achttaktigen Clausel ist vollständig ausgeschrieben; im fünften und sechsten Takte ist eine choreographische Abkürzung angebracht, und im siebenten und achten Takte wurde das musikalische Abkürzungszeichen angewendet.

Phrases — Schrittätze.

§ 884. Uebung 123e. Aus den bisher erlernten Schritten lasse man nun kleine Phrasen zusammensetzen, wie z. B. zwei *pas ordinaires*, ein *boiteux* und ein *assemblé*, was eine viertaktige Verkettung ergibt. Dies ist die erste Hälfte der Uebung 123e.

Ist dieselbe gut eingeübt, so füge man derselben einen Kreisgang mit Hinkschritten — *un tour boiteux* — bei, welcher ebenfalls aus drei Hinkschritten und einem Zusammenschlag besteht und ebenfalls vier Takte erfordert. Siehe Uebung 123e, zweite Hälfte.

15*

Der Seiten-Anschlagschritt — Le pas battu latéral.

§ 885. Dieser Schritt wird auch pas Polonais, und auch coup de talon, Fersenschlag genannt.

Da alle echten Masurkaschritte polnische Schritte sein sollen, so kann man sie auch alle polnische Schritte nennen. Der Coup de talon, Fersenschlag wird in verschiedenen Schritten und verschiedenartig angewendet und das Wort coup — Anschlag, oder Anstoß bezieht sich nur auf die einzige Bewegung, durch welche der Anstoß hervorgebracht wird, somit ist auch diese Benennung nicht bezeichnend genug.

Battre bedeutet im Tanzen das Anschlagen eines Fußes an den andern, und da bei diesem Schritte ein Fuß seitwärts an den andern geschlagen wird, so ist wohl die Benennung Seitenanschlagschritt oder pas battu latéral der richtige Ausdruck.

Wenn man beim Anschlagen der Ferse das Bein auswärts hält, so kann der Schlag sehr leicht auf den Knöchel des andern Fußes treffen, was sehr schmerzhaft ist, weshalb man bei dieser Bewegung die Füße beinahe parallel hält und deshalb kann man diesen Schritt auch pas battu parallel heißen. Das Wort latéral zeigt an, daß der Schritt seitwärts führen soll. Der Kürze halber sagt man meistens nur: pas battu.

§ 886. Ausführung. Auftakt. Heben des linken Fußes in die 2. Schwebeposition, wobei die Fußspitze schon etwas vorwärts gedreht wird. 1. Silbe. Hörbares seitwärts Anschlagen der linken Ferse an die rechte, bei gleichzeitigem Hupf auf dem rechten Fuß. 2. Silbe. Seitwärts. Ausschreiten des linken Fußes in die 2. Position, wobei das Bein auswärts gedreht wird, und Uebertragung auf den linken Fuß. 3. Silbe. Anschließen des rechten Fußes in der 1. Position und sofortiges seitwärts Heben des linken, als Vorbereitung zum nächsten Schritt.

Auch bei dieser Silbe kann ein hörbares Anschlagen stattfinden, was den bespornten Tänzern gewöhnlich viel Vergnügen macht und ganz gut zu dem Charakter der Masurka paßt, doch muß man auch hierin ein gewisses Maß zu beobachten wissen.

Dieser Schritt muß sowohl rechts als auch links eingeübt werden, weil er, besonders in Verbindung mit andern Schritten, beiderseitig gebraucht wird. Meistentheils gebraucht man ihn jedoch, besonders bei der Promenade, nach links, wobei man sich ganz der Dame zuwendet.

§ 887. Man kann auch zwei oder mehrere Fersenschläge einander folgen lassen. Bei Zweien fällt der erste Anschlag auf den Auftakt, d. h. den dritten Takttheil des vorhergehenden Taktes und

der zweite Anschlag auf den Niederschlag, weshalb er auch stärker accentuirt werden sollte.

Will man drei Schläge einander folgen lassen, so nehmen sie einen ganzen Takt in Anspruch und man läßt ihnen einen *pas ordinaire* folgen; will man aber vier Schläge machen, so füllen die ersten drei den ersten Takt aus und der vierte Anschlag trifft mit dem Niederschlage des folgenden Taktes zusammen, worauf das Ausschreiten des linken Fußes in die 2. Position und das Anschließen des rechten sogleich folgt.

Pas battu et pas ordinaire.

§ 888. Die Benennung erklärt die Zusammensetzung dieses zweitaktigen Schrittsatzes. Er besteht aus einem Anschlagesschritt, dem sogleich ein Ordinairschritt folgt. Wird der erste Schritt links gemacht, so folgt auch der zweite in dieser Richtung und die dritte Silbe des letztern ist schon die Vorbereitung zum nächsten Fersenschlag, der aber folgerichtig mit dem rechten Fuße ausgeführt werden muß, wodurch dieser Schrittsatz also wechselseitig wird. Wendet man denselben in der Promenade an, so wendet man sich mit dem Linksschritt der Dame ganz zu, mit dem Rechtsschritt hingegen wendet man der Dame möglichst wenig den Rücken zu, und dies nur im Augenblicke des Fersenschlages.

In genau regulirten Figuren findet dieser Schritt häufige Verwendung.

Pas battu, ordinaire, boiteux et assemblé.

§ 889. Diese Zusammensetzung ist eine sehr gefällige und dennoch nicht schwierige viertaktige Verkettung. Beim ersten Takt wird ein *pas battu*, beim zweiten ein *pas ordinaire*, beim dritten ein *pas boiteux* und beim vierten Takt ein *assemblé* gemacht.

Fängt man den Anschlagsschritt nach links an, so wird auch der Ordinairschritt nach links gemacht und demzufolge muß der Hinkschritt mit dem rechten Fuß begonnen werden, welchem der Zusammenschlag mit beiden Fersen folgt.

Wenn man bei dieser Verkettung während des Hinkschrittes eine ganze Wendung nach der gleichen Richtung macht und die ganze Zusammensetzung mit entsprechenden Bewegungen des Kopfes, Körpers und der Arme begleitet, so kann man mit derselben allerliebste Figuren zusammenstellen, die stets großen Beifall finden.

Die hier so außerordentlich beliebt gewordene Masurka-Quadrille ist aus dergleichen Verkettungen zusammengesetzt.

§ 890. Die Uebung 123 f. auf der Atlasseite 48 zeigt die choreographische Aufzeichnung dieser Verkettung.

Erklärung derselben.

Da der Schlüssel nach links zeigt, muß die ganze Verkettung nach links ausgeführt werden. Die Vorbereitungsstellung ist die 1. Position. Im Auftakte wird der linke Fuß in die niedere 2. Schwebeposition gehoben und beide Fußspitzen werden etwas vorwärts gedreht.

1. Takt, 1. Silbe. Während eines leichten Hupfes auf dem Stützfuß wird bei gestrecktem Beine mit der linken Ferse hörbar an die rechte seitwärts angeschlagen. 2. Silbe. Der linke Fuß wird auswärts gedreht, in der 2. Position hörbar niedergestellt und dann auf ihn degagirt. Bei der 3. Silbe wird der rechte Fuß gleichfalls hörbar in der 1. Position niedergestellt. Aus diesem Schrittsaße besteht der sogenannte Anschlagsschritt seitwärts — *pas battu latéral*.

2. Takt, 1. Silbe. Der linke Fuß wird leicht seitwärts niedergestellt und gleitet sogleich in die 2. Position. 2. Silbe. Während der linke Fuß die Körperlast übernimmt, wird der rechte nach rückwärts in die etwas gebogene, halbhöhe 2—4. Zwischenposition gehoben. 3. Silbe. In dieser Stellung wird ein Hupf auf dem linken Fuß gemacht.

3. Takt, 1. Silbe. Während eines leichten Hupfes auf dem linken Fuß wird das rechte Bein in die halbhöhe 2. Position gehoben und in die halbhöhe 4. Position vorgeschwungen, womit die ganze Wendung auf dem linken Fuße anfängt, welche während der 2. Silbe vollendet wird. Bei der 3. Silbe wird der rechte Fuß in die vordere 4—5. Position niedergestellt und durch drehen auf der Fußspitze in die 2. Parallellposition gebracht.

4. Takt. Seitwärts-Zusammenschlag beider Ferse und Pause. Während der zweiten Hälfte des Musiktheiles wird die ganze Verkettung nach rechts wiederholt, weshalb am Anfange des 5. Taktes ein nach rechts zeigender Schlüssel steht. Die choregraphischen Zeichen sind in abgekürzter Form angeschrieben.

Stampfschritt — Pas frappé.

§ 891. Dieser zweitaktige Schrittsaß wird sehr oft statt des mit dem Hinkschritt verbundenen Zusammenschlages gemacht, und zwar meistens auch nur in Verbindung mit andern Schritten, und vorzugsweise mit zwei Ordinairschritten.

Hat man diese mit dem rechten Fuße angefangen, so befindet sich am Schlusse des zweiten Ordinairschrittes der rechte Fuß hinten in der 4. Schwebestellung.

Nun folgt das *frappé*.

1. Silbe. Werfschritt — jeté — auf den rechten Fuß in die 1. Sohlenposition mit hörbarem Niedertritt und gleichzeitigem Biegen und rückwärts Heben des linken Fußes.

2. Silbe. Hörbarer Niedertritt des linken Fußes in die 1. Position.

3. Silbe: Auswärtsdrehen beider Ferse; 4. Silbe: Zusammen=schlag; 5. Silbe: Pause; 6. Silbe: Vorbereitung zum nächsten Schritt.

§ 892. Beim Auswärtsdrehen beider Ferse gleiten manche Tänzer mit beiden Füßen gleichzeitig bis in die verdoppelte 2. Position, so daß der Schwerpunkt zwischen beide Füße fällt, was gegen die Regeln der Kunst ist, und dennoch giebt es Einzelne, welche dies so geschickt zu machen wissen, daß es gar nicht ungraziös aussieht. Es hat dies seine eigene Bewandniß. Man sieht oft von guten Tänzern und Tänzerinnen ihnen ungemein wohlanstehende Stellungen und Bewegungen ausführen, die allen Regeln der Kunst widersprechen und die an jedem Andern als lächerliche Karrikatur erscheinen würden, und in keinem Tanze kommt dies so oft vor als in der Masurka, weil eben in keinem andern so viel individuelle Freiheit herrscht.

Stoßschritt — Pas coupé poussé.

§ 893. Dieser Schritt hat mit dem Hinkschritt einige Ähnlichkeit. Vorbereitung. 3. Position. Auftakt. Hupf auf dem linken Fuße, mit gleichzeitigem Vortragen des rechten Fußes in die 4. Schwebestellung. 1. Silbe. Niedertritt des rechten Fußes in der 4. Position. 2. Silbe. Degagiren. 3. Silbe. Der linke Fuß stößt mit hörbarem Tritt in der hintern 3. Position an den rechten, welcher sofort in die 4. Schwebeposition vorgeht.

Man kann mehrere Stoßschritte einander folgen lassen, aber wechselseitig kann dieser Schritt nur in Verbindung mit Ordinaire=schritt oder einigen andern gemacht werden.

Saggschritt — Pas chassé.

§ 894. Manchmal sieht man Damen, welche statt des Lauf=schritttes die gewöhnlichen wechselseitigen Saggschritte — pas chassés alternatifs — in der Masurka anwenden, und wenn diese Damen dabei eine ungewöhnliche Grazie entfalten, so sieht dieser Schritt reizend aus, aber eben nur, weil die Dame ihn reizend zu machen versteht. Er ist dessen ungeachtet kein eigentlicher Masurka=, sondern ein französischer Schritt.

Seitenjagdschritt — Chassé latéral oder chassé de coté.

§ 895. Diesem Schritte läßt sich der polnische Stempel leichter ausdrücken, obwohl derselbe auch französischer Abkunft ist. Er kann in der Promenade vom Herrn nur links, von der Dame nur rechts angewendet werden und besteht in chassés simples seitwärts. § 476.

Der Schritt wird durch eine Gleitung des linken Fußes in die 2. Position und degagiren eingeleitet. Die Vorbereitungsstellung ist demnach die 2. Position des rechten Fußes, weil die Körperlast auf den linken Fuß übertragen wurde, weshalb derselbe als in der 1. Position stehend angenommen wird. Der Schritt beginnt im Auftakt. 3. Takttheil. Der rechte Fuß stößt hörbar mit der Ferse an die Ferse des andern Fußes, worauf derselbe seitwärts gleitet.

1. Takttheil. Wiederholung der gleichen Bewegungen.

2. Takttheil. Uebertragung, durch welche die Vorbereitungsstellung zum nächsten Jagdschritte wieder hergestellt wird.

Die Füße müssen beinahe parallel gehalten werden, die zwei Schläge folgen rasch auf einander, damit die Zwischenpause während des zweiten Takttheiles und der syncopirte Rhythmus recht bemerkbar werde.

Es besteht zwar keine feste Regel, wie oft dieser oder irgend ein anderer Masurkaschritt wiederholt werden muß, aber alle Verkettungen sollten durch eine zwei-, vier- oder achttaktige Cadenz deutlich zum Ausdruck gelangen.

Scherenschritt — Pas de ciseaux.

§ 896. Dieser Schritt wurde schon § 844 bei Behandlung der Krakovienne, und § 863 des ungarischen Walzers erklärt. Gewöhnlich nennt man diesen Schritt pas de Sissonne, die Ursache der Abänderung dieses Namens wurde schon § 468 deutlich erklärt. Im § 470 wird er sogar schon mit dem Nachhupf — pas de ciseaux relevé — erklärt, so wie er in der Masurka ausgeführt wird, und bei der Übung 62 auf der Atlasseite 22 ist er choreographisch dargestellt, so wie auch auf dem Atlasblatt XI.

In der Masurka wird dieser Schritt gewöhnlich nur bei der Umschwingung auf dem Blatze, — tour sur place — von dem Herrn anstatt des Hinkschrittes angewendet, wobei er sich auf dem rechten Fuße rückwärts wendet.

§ 897. Es giebt, wie schon früher erwähnt wurde, eine so große Menge Masurkaschritte, daß deren genaue Beschreibung einen

dicken Band ausfüllen würde, ohne vollständig zu sein; wer jedoch die hier beschriebenen Schritte und Zusammensetzungen gut eingeübt hat, wird leicht fast jeden andern Schritt verstehen, so wie auch andere Verbindungen erfinden können, ja sie werden ihm manchmal im animirten Tanze von selbst in die Füße kommen.

Masurtafiguren.

Vorwort.

Bei der Bearbeitung der Figurenbeschreibung drängte sich dem Verfasser die Nothwendigkeit auf, erst eine genaue Beschreibung der Aufstellungsregeln und der Benennung der Formationen auszuarbeiten.

Beim mündlichen Unterrichte fühlt man zwar manchmal die Unzulänglichkeit der bekamten Aufstellungsbenennungen, aber da bei demselben dem Lehrer die Möglichkeit geboten ist, die Bewegungen vorzumachen und die Schüler selbst dahin zu stellen, wo er sie braucht, so wird ihm ein solcher Mangel selten ein Hinderniß beim Unterrichte.

Beim schriftlichen Unterrichte dagegen stößt man nicht selten auf Schwierigkeiten, die man beim mündlichen kaum bemerkt, und man wird genöthigt, sich selbst erst genaue Rechenschaft abzulegen, worin dieser oder jener Unterschied besteht, warum diese oder jene Benennung richtig oder unrichtig ist. Ferner hat der Lehrer selten zu fürchten, besonders wenn er schon ein viel älterer und erfahrenerer Mann ist als seine Schüler, daß ihn dieselben durch kritische Fragen in Verlegenheit bringen, aber beim Schreiben eines Lehrbuches sieht man mit Gewißheit einer strengen Kritik entgegen, die in der That zu fürchten ist, wenn sie wirkliche Fehler zu rügen findet.

Der Verfasser hat oft tagelang über ein einziges Wort, über eine einzige Benennung nachgedacht, hat in allen ihm zu Gebote stehenden Werken nachgeforscht, ehe er gewagt, die bisher angenommene Bedeutung für unrichtig zu erklären oder ein neues Wort einzuführen, welches bisher von keinem Choreographen gebraucht worden ist.

Von Militärlehrern ist über Aufstellungsarten und Formationen viel mehr und gründlicher gearbeitet worden als von Tanzlehrern, und deshalb hat sich bei Jenen ein viel genaueres System mit bestimmtern Benennungen herausgebildet als bei diesen, weshalb der Verfasser dasselbe als Basis auch für die Tanzaufstellungs-Benennungen angenommen, so weit es sich dazu eignet.

Aufstellungsarten für Cotillon- und Masurkaffiguren.

§ 898. Die Aufstellung einer Anzahl Schüler in einer Linie neben einander heißt ein Glied.

Frontstellung heißt es, wenn der größte Schüler am rechten Ende des Gliedes steht und die andern alle so der Größe nach eingeordnet sind, daß am linken Ende der kleinste sich befindet. Die von dem mittlern nach rechts zu stehenden Schüler bilden den rechten, die andern den linken Flügel des Gliedes, deshalb ist auch der größte Schüler der rechte, der kleinste der linke Flügelmann.

Stehen mehrere Glieder hintereinander, so ist das vorderste Glied das erste, das nächste hinter demselben das zweite u. s. w.

§ 899. Eine Linie, in welcher ein Schüler hinter dem andern steht, heißt eine Reihe. Durch eine Viertelwendung rechts oder links wird das Glied in eine Reihe umgewandelt.

Stehen mehrere gleichzahlreiche Glieder, z. B. Viere genau hinter einander, so bilden sie so viele Reihen, als Schüler im Gliede sich befinden. Die erste Reihe ist die der rechten Flügelmannern u. s. w. bis zu der letzten, welche aus den linken Flügelmannern besteht.

§ 900. Die Gesamtzahl mehrerer hinter einander stehender Glieder bildet eine Colonne oder Säule. Ist die Anzahl der Glieder größer als der Reihen, so ist die Colonne länger als breit, folglich eine Langcolonne, enthält sie mehr Reihen als Glieder, so ist sie eine Breitcolonne. Beim Militär sind Angriffscolonnen gewöhnlich breit, Marschcolonnen lang. Durch eine Viertelwendung wird aus einer Breitcolonne eine Langcolonne und umgekehrt. Zwei Glieder von 8 Reihen sind also eine Breitcolonne. Verdeutschet heißt Colonne Säule, und obgleich dieses deutsche Wort nicht so gebräuchlich ist, als das französische, so wird es doch in diesem Werke häufig angewendet.

§ 901. Macht von zwei hintereinander stehenden Gliedern das erste „kehrt“! so daß es mit dem Gesichte dem andern zugewendet ist, so bilden diese zwei Linien eine Gasse oder Allee vis-à-vis; wendet sich aber das zweite Glied, so entsteht aus diesen zwei Linien eine Allee, dos-à-dos. Besteht die Allee aus lauter Herren, so ist es eine Herrenallee, aus lauter Damen, eine Damenallee.

§ 902. Besteht das erste Glied der Frontformation aus Herren, das zweite aus Damen, so wird durch eine Halbwendung der Herren eine allée vis-à-vis, die unter dem Namen „englische Colonne“ bekannt ist, weil man sich zu den ehemaligen englischen Tänzen in dieser Art aufstellte; besteht aber das erste Glied aus Damen und das zweite aus Herren, so entsteht durch die Halbwendung des ersten Gliedes eine verkehrte englische Colonne.

§ 903. Wenn das erste Glied der Frontformation aus Herren, das zweite aus Damen besteht, und beide Glieder eine Viertelwendung rechts machen, so entsteht eine regelmäßige Tanzcolonne à deux, weil die Dame, wie es die Regel verlangt, sich zur rechten Seite ihres Tänzers befindet, durch eine Viertelwendung links entsteht eine verkehrte Tanzcolonne à deux, weil dadurch die Dame an der linken Seite ihres Tänzers steht.

§ 904. Was eine Contretanz-Aufstellung ist, wurde schon bei den §§ 653 und 654 erklärt. Aus einer regelmäßigen Tanzcolonne à quatre, d. h. zu zwei Paaren neben einander läßt sich leicht eine Contretanz-Aufstellung formiren, wenn sich die Colonne der Länge nach in zwei Hälften spaltet und sich aus jeder derselben eine regelmäßig gemischte Linie bildet, die sich der andern zuwendet.

§ 905. Eine gespaltene Colonne ist es demnach, wenn sie der Länge nach in zwei Hälften getrennt wird; findet die Trennung aber querdurch statt, so heißt die Colonne eine durchschnittene — colonne coupée. Stehen die zwei Halbcolumnen einander gegenüber, so ist das eine colonne coupée — vis-à-vis, sind sie einander mit dem Rücken zugewendet, so heißt dies une colonne-coupée dos-à-dos.

Raumverhältnisse.

§ 906. Um im Voraus berechnen zu können, wie viele Paare sich in dem gegebenen Raume in einem Kreise setzen können, hat man auf praktische Ergebnisse gegründete Berechnungen aufgestellt und gefunden, daß jedes sitzende Paar 4 Fuß von der Breite und 4 Fuß von der Länge des Saales braucht. Es scheint dies zwar sehr viel, aber in der Wirklichkeit kommt es, wenn man sich setzt, doch so heraus.

In einem Saale von 36 Fuß Länge bei 24 Fuß Breite können der Länge nach 9, der Breite nach 6, also im Ganzen 30 Paare sitzen. Sind es mehr, so entsteht ein unangenehmes Gedränge.

20 Paare brauchen einen Saal von	$24' \times 16' = 384$	□ Fuß,
30 " " " " "	$36' \times 24' = 864$	" "
40 " " " " "	$48' \times 32' = 1536$	" "
50 " " " " "	$60' \times 40' = 2400$	" "

Man ersieht daraus, daß in einem kleinen Saale verhältnißmäßig viel mehr Personen sitzen können als in einem großen.

Auch die Raumverhältnisse machen einen Unterschied, denn je länger der Saal im Verhältniß zu seiner Breite ist, desto mehr Personen können sich setzen, z. B.

50 Paare brauchen einen Saal von $50' \times 50' = 2500$ □ Fuß,
 50 " " " " " $60' \times 40' = 2400$ " "
 50 " " " " " $70' \times 30' = 2100$ " "
 50 " " " " " $75' \times 25' = 1875$ " "

Setzen sich in dem Saale von $70' \times 30'$ zwei Kreise, so finden in jedem Kreise von $35' \times 30'$ Fuß 32 Paare, mithin im ganzen Saale 64 Paare Platz.

Setzen sich in dem Saale von $75' \times 25'$ drei Kreise, jeder zu $25' \times 25'$, so haben in jedem Kreise 25, also im ganzen Saale 75 Paare Platz.

Wollen noch mehr Paare an dem Tanz theilnehmen, als der oben angegebene Raum erlaubt, so setzt sich jede Dame vor ihren Herrn, wodurch man beinahe die doppelte Anzahl Platz bekommt.

Diese Beschreibung der Aufstellungsregeln, der Benennung der Formationen und Berechnung der Raumverhältnisse gilt sowohl für die Masurka, als für den Cotillon.

Große oder kleine Kreise.

§ 907. Um Masurka zu tanzen, setzt sich die ganze Gesellschaft in einem möglichst großen Kreise nieder, jede Dame zur rechten Seite ihres Tänzers.

Vor 50 Jahren war es in vielen polnischen Städten auf großen, öffentlichen Bällen Mode, daß die ganze am Tanze theilnehmende Gesellschaft sich in mehrere Kreise theilte, was unter gewissen Umständen seine Vorzüge hat.

Gegenwärtig bildet man gewöhnlich nur einen Kreis.

§ 908. Beides hat seine Vor- und Nachtheile, je nach den Umständen. Wenn der Saal sehr groß, aber besonders, wenn er sehr lang und die an der Masurka theilnehmende Gesellschaft sehr zahlreich ist, dann kann die Trennung in zwei oder mehrere Kreise empfohlen werden. Es werden sich in jedem Kreise diejenigen zusammen setzen, welche gern mit einander tanzen. Wahrscheinlich werden die geschulten Tänzer gesucht haben, in einem Kreise bei einander zu sitzen, wodurch es ihnen möglich wird, schöne aber schwierige Figurenstrophen regelmäßig durchzuführen, ohne von den ungeschulten fortwährend gestört zu werden.

Die schwächern, ungeschulten Masuristen kommen ebenfalls in einem Kreise zusammen, und wenn der Ballordner dafür gesorgt hat, daß auch sie einen sachverständigen Vortänzer oder Dirigenten haben, dann werden so leicht verständliche Figuren zur Aufführung kommen, daß auch die ungeübtesten Schüler sie dreist mittanzen können und ihr Vergnügen finden.

Durch eine derartige Trennung können bei den Wahlen auch alle gleichmäßig berücksichtigt werden, und selbst diejenigen Teilnehmer, welche noch wenige Bekannte in dem Kreise haben, gelangen öfter zum Tanzen.

Da keiner der Kreise übermäßig groß ist, wird es auch dem Dirigenten eher möglich, alles zu übersehen und gut zu leiten und in einer halben, höchstens in dreiviertel Stunden können mehrere Figuren durchgetanzt werden und alle Tanzenden haben ihren gerechten Antheil an dem Vergnügen gehabt. Zudem haben in zwei Kreisen mehr Personen Platz, als in einem einzigen.

§ 909. Bildet man nur einen einzigen, übermäßig großen Kreis, so ermüdet eine einzige Tour Promenade schon ziemlich und nimmt viel Zeit in Anspruch. Das Wählen kostet ebenfalls viel Zeit, denn um die gewünschte Person zu finden, muß man oft lange suchen. Der Tanzordner kann den großen Raum und die zahlreiche Menge nicht übersehen, also auch nicht gehörig leiten. Durch die Verschiedenheit in der Tanzfertigkeit werden fast Alle beeinträchtigt. Die guten Tänzer wünschen schöne, neue Figuren, welche aber von den ungeschulten Teilnehmern fortwährend gestört werden, was sehr ärgerlich ist und zu unangenehmen Zurechtweisungen Anlaß giebt, die Ungeübten wünschen leichtverständliche einfache Figuren, welche die Andern schon überfakt haben, und so findet Niemand sein Vergnügen. Der ganze Tanz verzieht sich ungebührlich in die Länge, und doch können nur wenige Figuren ausgeführt werden.

§ 910. Eine solche Trennung der Gesellschaft ist jedoch nur unter oben angegebenen Umständen zu empfehlen. In Privatkreisen, die nicht sehr zahlreich sind, in Gesellschaften, die aus befreundeten Personen bestehen, in runden oder quadratförmigen nicht sehr großen Sälen hat der einzige Kreis seine Vorzüge.

Die ganze Gesellschaft fühlt sich zusammengehörig, der Raum zur Promenade ist freier, die Wahlen sind unbegrenzter, die Figuren, besonders die allgemeinen Schlußfiguren, kommen deutlicher zur Anschauung und die Zuschauer übersehen die ganze Versammlung. Das Wichtigste bleibt jedoch in jedem Kreise ein guter Dirigent, der durchaus ein fachverständiger Mann sein sollte. Leider werfen sich dazu oft Personen auf, die nicht einmal die Namen der Figuren kennen, noch viel weniger deren Zusammensetzung, noch Anordnung.

Einleitung.

§ 911. Gewöhnlich wird eine große Runde links und rechts und *tour boiteux* auf dem Platze gemacht, worauf man sich setzt. Ist die Gesellschaft im Verhältniß zum Raum sehr zahlreich, so macht man zuweilen statt der Runden nur einige Schritte vorwärts

gegen die Mitte zu und zurück. Auch ist ferner zu empfehlen, daß bei weniger als 8 Paaren zur Runde 5 Takte links und ebenso viele rechts verwendet werden, bei einer größeren Anzahl Paare hingegen ist es besser 8 Takte zu jeder Runde zu verwenden.

Statt der Kunden kann man auch eine Einleitungspromenade machen. Das erste Paar macht Promenade rechts im Kreise herum, bis es seinen Sitzplatz wieder erreicht hat, wo es Schwingung auf dem Platze macht und sich setzt. Das rechts neben ihm sitzende Paar folgt dem ersten, sobald es an ihm vorbei ist, und so weiter bis alle übrigen Paare diese Figur geendigt haben.

§ 912. Die Promenade ist das Wichtigste in der Masurka, denn in derselben kann jeder Theilnehmer seine ganze Tanzfertigkeit und Grazie in voller Freiheit entfalten, ohne die mittanzende Person zu stören.

Am Platze angekommen wird jedesmal eine KreisSchwingung am Platze — *tour sur place* — gemacht, der eine leichte Verbeugung folgt. Soll nach der Promenade gewählt werden, so trachte das Paar die KreisSchwingung möglichst in der Mitte des Saales zu machen, damit der ganze Kreis übersehen und die gewünschte Person leicht gefunden werden könne. Nach der Figur hingegen hat jeder Herr seine Dame vermittelst der Promenade bis zu ihrem Sitzplatze zu geleiten wo er nach Schwingung auf dem Platze der Dame eine Verbeugung macht und dann auf seinen Platz zurückkehrt.

§ 913. Die Wahl der Figuren hängt ganz von den Umständen ab. Es giebt Figuren, die von einem Paare, sehr viele die von zwei Paaren, andere die von 3, 4, 5 oder beliebig vielen Paaren angefangen werden können.

Beträgt die Zahl der Theilnehmer nicht über 7 Paare, wie es in Privatkreisen oft vorkommt, so wähle der Tanzordner Figuren, die mit einem oder zwei, höchstens mit drei Paaren anfangen; haben sich 8 bis 15 Paare gesetzt, so beginne man wenigstens mit zwei Paaren, und auch ein paar Figuren mit 3 oder 4 Paaren; sind es 16 bis 31 Paare, so fange man mit 4 bis 6 Paaren an, und ist die Anzahl der Theilnehmer noch größer, so lasse man 6 bis 10 Paare anfangen.

Ferner hat der Tanzordner nicht nur auf die Zahl der Paare, sondern auch auf die Tanzfertigkeit seiner Gesellschaft zu achten. Meistentheils ist ihm ein Theil derselben und ihre Leistungsfähigkeit schon bekannt. Er trachte also einige gute Paare neben einander zu setzen und setze sich mit seiner Dame als erstes Paar an die linke Flanke der Reihe. Hat er sich mit der ersten Gruppe, welche die Figur zu beginnen hat, im voraus verständigt, ihr den Namen der Figur genannt, die Zahl der anzufangenden Paare bestimmt, gesagt wie gewählt werden soll und wie man sich aufzustellen hat,

so wird auch die Figur wahrscheinlich in Form und Takt klar und deutlich durchgeführt werden, und den Uebrigen als faßliches Vorbild dienen. Alle andern Gruppen haben der Reihe nach dieselbe Figur zu wiederholen. Wendet Jemand, ohne vorherige Einwilligung des Dirigenten, die Figur, so gilt dies für eine Beleidigung desselben.

§ 914. Unter lauter geschulten, gut miteinander bekannten Tänzern wird machmal im voraus besprochen, daß von jeder Gruppe eine andere Figur ausgeführt werden soll. Dieser Gebrauch erhöht sowohl für die Tanzenden als auch die Zuschauer den Reiz der Masurka ungemein. Ein Kreis von 20 geschulten Paaren kann in einer halben Stunde 10 bis 15 verschiedene Figuren durchtanzen, ohne daß das Interesse nur einen Augenblick erkalte.

Kennt der Tanzordner seine Gesellschaft nicht, so beginne er, um ihre Tanzfertigkeit kennen zu lernen, stets mit leicht verständlichen Figuren.

§ 915. Alle diese Regeln sind auch beim Cotillon zu beachten und viele Figuren können in beiden Tänzen angewendet werden.

§ 916. Die Anzahl der Cotillon- und Masurka-Figuren ist so groß, daß es unmöglich ist die Beschreibung derselben nebst den dazu gehörigen Zeichnungen in die Grammatik aufzunehmen.

Schlußbemerkung.

§ 917. Der Zweck der Grammatik ist die Ausarbeitung einer systematisch geordneten Lehrmethode und die Erfindung und Darlegung einer genügenden Tanzschrift, mit welcher alle Bewegungen bezeichnet werden können, die man zu irgend einem Tanze verwenden kann.

§ 918. Zu einer Sammlung der jetzt und ehemals gebräuchlichen Gesellschaftstänze, verschiedener National- und Bühnentänze, sind schon seit Jahren bedeutende Vorarbeiten gemacht worden, es bedarf aber noch geraumer Zeit, ehe die betreffenden Entwürfe druckfertig gemacht und zum Verkauf hergestellt werden können.

§ 919. Um jedoch ein Probestück für die Darstellung der Bewegungen des Oberkörpers vorzulegen, wurde die choreographische Beschreibung des spanischen Solotanzes „Cachucha“ der Grammatik beigefügt.

Durch die bisherigen Bewegungs-, Schritt-, Verkettungs- und Figuren-Beschreibungen hat die in diesem Werke dargestellte neue Methode einer Tanzschreibekunst oder Choregraphie wohl eine genügende Probe abgelegt, für alle Bewegungen der Füße aber, für die Bewegungen der Arme, des Kopfes, Rumpfes u. s. w. ist einstweilen noch wenig geschehen, und deshalb folgt nun noch die Beschreibung der Cachucha, in welcher die Arme und überhaupt der Oberkörper eine so wichtige Rolle spielen, daß durch deren schriftliche Darstellung die Choregraphie auch in dieser Hinsicht eine genügende Probe ablegen kann.

§ 920. Bei dieser Beschreibung wird vorausgesetzt, daß der Leser die Grammatik schon aufmerksam durchgelesen, die Benennungen seinem Gedächtniß eingeprägt und sich mit dem Inhaltsverzeichnis schon so vertraut gemacht hat, daß er jede beliebige Erklärung leicht auffinden kann.

La Cachucha.

§ 921. Die Cachucha ist ein Solotanz, der sich besser für eine niedliche Dame, als für einen Tänzer eignet. Sie wird nach der Melodie eines gewissen andalusischen Volksliedes getanzt, welche aus zwei Theilen zu je 8 Takten besteht. Um Abwechslung in die Musik zu bringen, hat man noch einen dritten Theil zugefügt und sie mit einer Einleitung und einem Coda versehen.

Die berühmte Tänzerin Fanny Elskler erwarb diesem Tanze eine gewisse Popularität durch die wunderbar graziöse Ausführung desselben.

Das Wort Cachucha ist in der spanischen Sprache eine schmeichelhafte Benennung für graziöse, niedliche Personen oder Sachen, besonders für eine gewisse Art Kopfbedeckung oder Häubchen. In den amerikanischen Häfen nennt man auch eine Art sehr kleiner Ruderboote Cachucha.

Die Uebung 124, Atlasseiten 49 bis einschl. 52 enthält die Noten zu diesem Tanze nebst der choreographischen Aufzeichnung. Die Musik ist im $\frac{3}{8}$ Takte, das Tempo M. M. 60 = ♩.

§ 922. Der Castagnettenschlag ist bei den spanischen Tänzen von großer Wichtigkeit und dessen ungeachtet verwenden außer den Spanierinnen wenige Tänzerinnen die gehörige Sorgfalt auf die Einübung desselben. Er ist auf der über den Noten stehenden Linie angegeben.

Zur Einleitung kann man ein paar Akkorde oder auch die im Notenheft Nr. 124 angegebene Einleitung spielen.

§ 923. Die ganze Cachucha (spr. Katschutschka) ist in vier Couplets oder Strophen eingetheilt, weil das ganze Musikstück viermal gespielt werden muß, mit Ausnahme der vierten Strophe, in welcher statt des vierten Theiles das Coda oder der Schlußsatz gespielt wird.

Die choreographische Aufzeichnung der ersten Strophe steht auf der ersten Linie unter den Noten, die zweite auf der zweiten Linie u. s. w.

Jede Strophe besteht aus vier Figuren zu je 16 Takten; zur dritten Figur wird der gleiche Musiktheil gespielt wie zur ersten. Die Zeichnung der Figur steht in dem die Bühne vorstellenden Rahmen am Anfange des betreffenden Musiktheiles. Die Zeichnung ist mit punktirten Linien ausgeführt, weil sie den Weg einer tanzen-

den Dame angiebt. Den Anfang des Weges zeigt der dunkle Strich, das Ende die Pfeilspitze. Wo es der Raum erlaubt, kann an den Anfangspunkt das Herrn= oder Damenzeichen in der betreffenden Richtung gestellt werden.

§ 924. Man erinnere sich, daß die Ziffer unter der Bodenlinie anzeigt, welcher Fuß vorn und der Punkt, welcher Fuß hinten steht. Das Komma unter dem Punkt bedeutet eine Ballen= und eine ganz kleine Null die Spitzen=Stellung. Der die Beinzeichen umgebende Kreis zeigt an, daß die betreffenden Stellungen während einer Wendung oder Pirouette auszuführen sind. Auf welchem Fuße die Wendung stattfinden soll, ist an dem Beinzeichen zu erkennen, und nach welcher Richtung an der Kreislinie; der dicke Strich zeigt den Anfangspunkt und die Pfeilspitze das Ende. Geht der Anfang des Kreises unter die Bodenlinie, so bedeutet er eine Vorwärtswendung, und geht er nach rechts, so zeigt er eine Wendung nach rechts an. Unter rechts ist stets die rechte Seite der tanzenden Person zu verstehen, wenn sie dem Zuschauer das Gesicht zuwendet. Am Kopfzeichen ist durch den Schattenstrich, welcher die Haare bedeutet, zu erkennen, wohin das Gesicht, ja sogar der Blick gewendet werden soll. Bei so kleinen Figuren, wie sie auf dem Blatte stehen, ist es zwar schwierig, die Zeichnung ganz genau und richtig auszuführen, die Stellung der Arme dagegen kann kaum mißverstanden werden. Die vierte Position der Füße ist in den meisten Fällen durch die Ziffer verdeutlicht und die übergekrenzte Position der Beine durch ein schiefes Kreuzchen über der Kumpfgrenzlinie. (§ 105 und Figuren 125 bis 130.)

§ 925. Man beachte wohl, ob das choreographische Zeichen auf der Linie steht oder nicht; im letzteren Falle wird die Bewegung während eines Hüpfes gemacht.

Ausführung — Cachucha.

	Tafel
§ 926. Vorspiel. Afforde	1
1. Strophe. 1. Figur: Zickzack abwärts.	
Eintritt vom Hintergrund, ein Drittel abwärts	4
nach rechts mit 3 ballonnés dessous, 1 pirouette und 1 frappé dessus in der 5. Position.	
Wiederholung nach links, schräg abwärts	4
Dasselbe " rechts " "	4
Dasselbe links zum Centrum	4
§ 927. 2. Figur. Pivoter. Langsames Drehen auf dem Platze, links rückwärts mit 6 pas de ciseaux dessous (6 unter- gekrenzten Scheerenschritten) in der 2. und 5. Position, ohne Hüpfen auf der Fußspitze, mit gehobenem linken Arme	6

Eine pirouette basque links	Tafte 2
Wiederholung rechts	8
§ 928. Ballonné rétrograd. 3. Figur: Zickzack aufwärts	4
1. Takt: 1 Ballonné rechts, dann sich in der 5. Position hoch auf die Fußspitzen erheben und hierauf auf den rechten Fuß niederlassen mit accentuirtem Auftritt der Ferse. 2. Takt, 1. Silbe: Der linke Fuß wird in die 2. Position gestellt; 2. Silbe: der rechte Fuß gleitet vor den linken, mit stark abwärts gespannter Fußspitze bis in die 5. Position, und wird dann hörbar auf die Ferse niedergestellt, während der linke in die hintere Schwebe- position gehoben wird. Während dieses Taktes macht der rechte Arm einen großen Armkreis, bis beinahe zum Boden, indem der linke Arm die entsprechende Oppositionsbewegung macht. Die Körperbiegung muß selbstverständlich den Armbewegungen entsprechen. 3. Silbe: Der linke Fuß wird in die 2. Position niedergestellt. 3. Takt, 1. Silbe: Der rechte Fuß wird in die 2. Position gestellt und übernimmt die Körperlast. Während der 2. und 3. Silbe wird auf der rechten Fußspitze oder dem Ballen, je nach der Fähigkeit der Tänzerin, eine ganze Wendung ausgeführt, bei welcher der linke Fuß erst in die 2. Schwebe- position gehoben und dann in die 5. vordere Spitzenpositon ge- bracht wird, und sofort die Körperlast übernimmt. 4. Takt, 1. Silbe: Der rechte Fuß macht ein frappé in die vordere 5. Po- sition auf die ganze Sohle, und übernimmt die Körperlast. Die 2. Silbe wird pausirt und während der 3. Silbe wird das Bal- lonné als Vorbereitung zum nächsten Schritt angefangen. Dieser viertaktige Schrittsatz heißt: Ballonné retrograde.	
Ballonné retrograde nach links	4
Wiederholung der ganzen Verkettung	8
§ 929. 4. Figur. Im Hintergrunde: Frappé - tortillé Traversé seitwärts nach rechts, mit 1 frappé und 1 tortillé in dreimaliger Wiederholung, worauf ein coupé und ein pas de basque seitwärts folgt	4
1. Takt, 1. Silbe: Ein frappé mit dem rechten Fuß in die 2. Position und Uebertragung; 2. Silbe: Drehung des linken Fußes einwärts auf der Ferse, so daß die Spitze ein wenig vor die rechte Ferse kommt. 3. Silbe: Der linke Fuß wird auf dem Ballen soweit gedreht, bis dieser Fuß in die vordere 5. Sohlen- position gelangt ist. Diese beiden Drehungen bilden einen pas tortillé. Im 3. Takt wird der gleiche Schrittsatz wiederholt. 4. Takt, 1. Silbe: Der rechte Fuß macht ein coupé dessous in der hintern 5. Ballenposition, 2. Silbe: Der linke Fuß wird in der 2. Position niedergestellt und übernimmt die Körperlast. 3. Silbe: Der rechte Fuß wird vorwärts in die übergekrenzte	

4—5. Position getragen. Aus den Bewegungen während der 2. und 3. Silbe ist ein spanischer pas de basque entstanden, der mit einer Degagierung auf den rechten Fuß endigt. Takte

Während der nächsten 4 Takte wird der ganze Schrittsatz 4 nach links wiederholt.

3. Wiederholung derselben Phrase nach rechts. 4

Die 4. Wiederholung enthält nur zweimal frappé tortillé, 4 dann folgt coupé-pas de basque, welchem in der ersten Silbe des 16. Taktes ein frappé auf den rechten Fuß folgt. Während der 2. Silbe wird zurückdegagiert, und die 3. Silbe dient zur Vorbereitungsbewegung für den nächsten pas ballonné.

2. Strophe. Le Rhombe, die Raute.

§ 930. 1. Figur. Das verschobene Viereck oder die Raute abwärts. Le Rhombe en descendant. Man tanze schräg abwärts nach rechts bis zur horizontalen Mittellinie: 1½ pas 4 ballonné, 2 pas élevés vorwärts in die 4. Position, 1 demi-pas de basque links, 1 tappé du talon gauche und 1 frappé des rechten Fußes in der 2. Position.

§ 931. Ausführung. Eintheilung in mehrsilbige Verszeilen.

Beim Unterricht ist es für den Lehrer und für den Schüler eine große Erleichterung, wenn dieser viertaktige Schrittsatz wie eine elfsilbige Verszeile behandelt wird, und man dabei in folgendem

Rhythmus zählt: 0, 1 2 3, 4 5 6, 7 8 9, 10. (0) Im Auftakte wird während eines Hupfes auf dem linken Fuß das rechte Bein gehoben, bei gleichzeitiger Hebung des rechten Armes beinahe bis in die 5. Position und Erhebung des Blickes zur Handhöhlung oder der Castagnette. (1) Bei der ersten Note des ersten Taktes wird der rechte Fuß in die 2. Position niedergestellt und auf ihn degagiert. (2) Der linke Fuß wird rückwärts in die 3. Ballenposition gestellt und auf ihn degagiert. Aus diesen drei Bewegungen besteht der Augelschritt, pas ballonné (§ 527). Bei den Silben 3 und 4 wird die erste Hälfte eines Augelschrittes nebst Uebertragung ausgeführt, dann folgen bei 5 und 6 zwei hohe Erhebsschritte in der angegebenen Richtung. Bei (7) wird der linke Fuß in die 2. Position gestellt und auf ihn degagiert, bei (8) wird der rechte Fuß in die vorn übergekrenzte 4—5. Position gestellt, ohne Uebertragung der Körperlast auf denselben. Aus diesen beiden letztern Bewegungen entsteht ein halber Baskestritt — demi-pas de basque.

§ 932. Demi-pas de basque etc. Diese Benennung ist vollkommen richtig, weil bei der Ausführung ein Fuß halbseitwärts schreitet, worauf der andere in die übergekrenzte Position getragen wird, ohne die Körperlast zu übernehmen.

§ 933. Von manchen spanischen Tänzern wird dieser Schritt *pointe de pied* genannt, was aber eine zu unbestimmte Benennung ist, weil aus derselben nicht erkannt werden kann, wie die Bewegung gemacht werden soll.

Bei (9) wird die Ferse des linken Fußes gehoben und wieder hörbar niedergestellt, ungeachtet die Körperlast auf diesem Fuße ruht. Dieses hörbare Auftreten heißt *taper* — *tappen* (§ 265).

Bei (10) wird der rechte Fuß mit einem accentuirten Stampf — *frappé* — in der 2. Position niedergestellt. Während der 2. Silbe des vierten Taktes wird in der Bewegung eine Pause gemacht, und während der 3. Silbe, d. h. im Auftakte fängt schon die Vorbereitungsbewegung für den nächsten Schritt an.

Auf diese Art können die meisten Schrittsätze der *Cachucha* und verschiedener anderer spanischen Tänze behandelt werden. Takte

Während der folgenden vier Takte wird mit dem andern 4 Fuß derselbe Schrittsatz schräg abwärts bis zur Mitte der Vorbühne ausgeführt. Die dabei stattfindenden Armbewegungen sind aus der choreographischen Bezeichnung, Atlasseite 49 zu erkennen.

Während der Takte 9 bis 12 einschließlich, wird derselbe 4 Schrittsatz mit dem rechten Fuß angefangen, schräg aufwärts bis zur horizontalen Mittellinie auf der linken Bühnenseite gemacht, wobei die Tänzerin dem Zuschauerraume beinahe den Rücken zuwendet, was kaum zu vermeiden ist.

Der vierte Schrittsatz während der Takte 13 bis 16, führt 4 die Tänzerin schräg aufwärts bis zur Mitte des Hintergrundes, wo sie beim halben *Baske*nschritt sich dem Zuschauerraume zuwendet.

In dieser zweiten Hälfte der Figur ist für den *pas de basque* das vereinfachte choreographische Zeichen angewendet worden.

2. Figur der zweiten Strophe.

Diese Figur führt die Tänzerin in einer kurzen Zickzacklinie 16 vom Hintergrunde bis zur Vorbühne abwärts, wobei sie 16 Halbbaske)schritte nebst Ferse)tritt (*demi-pas de basque et tapé de talon*) macht, wie aus der choreographischen Aufzeichnung deutlich zu ersehen ist.

3. Figur der 2. Strophe — *Le Rhombe en montant*. Wiederholung der Raute, jedoch wird sie dieses mal von der 16 Vorbühne nach rechts aufwärts angefangen und wieder auf der Vorbühne beendigt. Die Schrittsätze werden genau so ausgeführt, wie bei der ersten Raute.

4. Figur der 2. Strophe.

§ 934. Auf der Vorbühne wird ein halber Uebergang 4 rechts — *un demi-traversé à droite* — mit folgender Schrittverbindung gemacht: *coupé-tortille, coupé-pas de basque, frappé-ramassé, frappé-pirouette*.

Obwohl alle hier genannten Schritte bei den betreffenden Paragraphen der Grammatik schon erklärt worden sind, so folgt hier dennoch eine Wiederholung dieser Erklärungen, damit es dem Leser bei dem ersten Versuche, einen ganzen Nationaltanz zu entziffern, leichter werde sich zurecht zu finden.

Es ist hierbei wieder die Methode angewendet worden, den ganzen 4 taktigen Schrittatz in eine Reihe von 12 Silben zu vertheilen.

(1) Coupé: Der linke Fuß wird mit Accent in die hintere 5. Ballenposition niedergestellt und auf ihn degagirt. (2) Tortillé: Der rechte Fuß wird auf dem Ballen einwärts und (3) auf der Ferse auswärts gedreht und übernimmt die Körperlast. (4) Coupé: Der linke Fuß wird wieder mit Nachdruck in die hintere 5. Ballenposition niedergestellt und übernimmt die Körperlast, wodurch der rechte Fuß entlastet wird. (5) Pas de basque: Der rechte Fuß wird in die 2. Position getragen und niedergestellt und dann (6) der linke bogenförmig vorwärts in die übergekreuzte 4—5. Position getragen, worauf er die Körperlast übernimmt. (7) Frappé: Der rechte Fuß macht einen Stampf in der 2. Position. (8) Ramassé: Während das rechte Stützbein gebogen wird, gleitet der linke Fuß mit stark abwärts gespannter Fußspitze und verhältnißmäßig gebogenem Beine bis in die vordere 5. Spitzenposition. Gleichzeitig wird der Rumpf so stark gebogen und der linke Arm so tief gesenkt, daß mit den Fingern der linken Hand ein kleiner Gegenstand vom Boden aufgehoben werden könnte, weshalb auch diese Bewegung ramasser genannt wird. Der andere Arm wird zugleich in die entsprechende Oppositionshaltung gehoben und der Blick zum Boden gesenkt. (9) Die linke Ferse wird niedergestellt, die rechte gehoben, der Körper wieder aufgerichtet und der Anfang zur Uebertragung gemacht. (10) Der rechte Fuß macht einen Stampf in der 2. Position und übernimmt die Körperlast. (11) Während auf der rechten Fußspitze eine ganze Wendung nach rechts gemacht wird, hebt man das linke Bein in die $\frac{3}{4}$ hohe 2. Schwebeposition. Bei (12) wird der linke Fuß in die 2. Position niedergestellt und auf ihn degagirt.

Auf der Vorbühne: rétraversé nach links 4
mit dem gleichen Schrittätze im Gegensatz.

Wiederholung nach rechts 4

Wiederholung nach links bis zur Mitte der Vorbühne, 4
aber ohne ramassé.

3. Strophe. 1. Figur.

Zickzack aufwärts: Ballonné retrograde, wie in der 3. Figur 16
der 1. Strophe.

2. Figur. Im Hintergrunde.

Auf dem Plage: 3 temps de ciseaux ohne Hüpfen und Wenden und 1 coupé und 1 Baskehschritt nach rechts.	Tafte 4
Wiederholung nach links	4
Pivoter nach links mit gehobenem linken Arme und dann Baskehschritt links, wie bei der 2. Figur der ersten Strophe.	8
3. Figur.	
Zickzack abwärts mit zwei aufeinander folgenden Pirouetten.	
Zehnsilbiger Schrittfaß. Ausführung	4
(0) Vorbereitungshupf zum Kugelschritt.	
(1 bis 4) Ein Viertel des Raumes schräg abwärts nach rechts mit $1\frac{1}{2}$ Kugelschritten. (5) Einfache Vorwärtswendung auf dem rechten Ballen, und gleichzeitig mit dem linken Fuß in der vordern 5. Schwebeposition mit senkrecht gerichteter Fußspitze. (6) Niederstellung des linken Fußes auf die Sohle und Uebertragung auf denselben. (7) Stampf mit dem rechten Fuß in die 2. Position und Uebertragung. (8 und 9) Wiederholung der Wendung wie bei 5 und 6. (10) Stampf mit dem rechten Fuß in die 2. Position und Uebertragung.	
Wiederholung desselben Schrittfaßes nach der linken Seite.	4
Wiederholung der ganzen Verkettung	8
§ 935. Ramassé. 4. Figur. Kurzes Zickzack rückwärts, aufwärts in achtmaliger Wiederholung des Aufhebungs- oder Ramassé-Schrittfaßes.	16
Ausführung dieses sechssilbigen Schrittfaßes.	
Zur Vorbereitung wird ein fouetté und ein Ballonné-Vorbereitungshupf gemacht — temps levé. (1) Niederstellung des rechten Fußes in die 2. Position und Uebertragung auf denselben. (2) Aufhebungsbewegung — ramassé, — wie sie schon verschiedenemal in diesem Tanz erklärt wurde. (3) Niederstellung der linken und Erhebung der rechten Ferse. (4) Stampf mit dem rechten Fuß in die 2. Position. (5) temps fouetté-dessous hintergekreuzte Beitschenzeit (siehe § 487 u. f. w.). (6) temps levé, als Vorbereitung im Auftakte, wie es zum Kugelschritte gebraucht wird. Dieser sechssilbige Schrittfaß wird achtmal wechselseitig gemacht, wobei man bis in die Mitte des Hintergrundes gelangt.	
4. Strophe. 1. Figur. Grand degagé.	
§ 936. Ausführung.	
Zickzack rechts und links abwärts bis ein wenig weiter nach links als zur Mitte der Vorbühne.	
Zehnsilbiger Schrittfaß.	
(0) Im Auftakte. Vorbereitungsbewegungen zum Ballonnéschritt. (1 bis 4) Ein Viertel des Raumes schräg abwärts nach rechts mit $1\frac{1}{2}$ pas ballonné. (5 und 6) Langsame $1\frac{1}{4}$ Wen-	4

dung nach rechts auf der rechten Fußspitze, während der linke Fuß in die hohe 2. Schwebeposition gehoben bleibt. (7) Niederstellen des linken Fußes in die vordere 4. Position mit gleichzeitig gehobenem linken Arme und erhobenem Blick. (8) Große langsame Uebertragung auf den linken Fuß, bei entsprechender Neigung des Oberkörpers, Senkung des linken, Hebung des rechten Armes und Beugung der Kniee. (9) Zurückübertragung auf den linken Fuß. (10) Wiedererhebung in die Attitüde der 7. Silbe.

Während der 11. Musiksilbe findet in den Bewegungen eine Ruhepause statt, und während des Auftaktes im 4. Takte werden die Vorbereitungsbewegungen zur Wiederholung des Schrittsatzes nach der andern Richtung gemacht.

Von der fünften bis zur zehnten Silbe spielt die Musik im verhältnißmäßigen Rallentando, d. h. langsamer werdend.

Alle Bewegungen sind selbstverständlich im sanftesten Uebergange, und mit den entsprechenden Armbewegungen zu machen.

Wiederholung der ganzen Zusammenfügung schräg abwärts nach links, bis zur horizontalen Mittellinie. 4

Wiederholung nach rechts, etwas schräg abwärts. . . . 4

Wiederholung nach links, bis ein wenig über die Mittellinie der Vorbühne. Im letzten Takte der 4. Wiederholung läßt sich die Tänzerin langsam auf das linke Knie nieder, wobei der rechte Arm gesenkt und der linke gehoben wird. Der Kopf wird etwas geneigt und der Blick abwärts gerichtet. 4

§ 937. Degagé à genoux.

2. Figur der 4. Strophe.

Während der ersten 4 Takte wird der rechte Arm in einem großen Kreise an der innern Seite des rechten Beines vorbeigeführt, dann gehoben und nach außen wieder gesenkt, wobei gleichzeitig der linke Arm die entsprechenden Oppositionsbewegungen ausführt. Der Blick folgt der rechten Hand, wodurch sich die Bewegungen des Kopfes und Rumpfes von selbst ergeben. 4

Beim 5. Takt hebt sich der linke Arm bis in die vorgekreuzte Horizontalhaltung, der Oberkörper wird nach links gewendet und der Blick folgt der linken Hand. Beim 6. Takt erhebt sich der Körper langsam auf dem rechten Fuß, während die Erhebung der Arme und des Kopfes fortgesetzt wird. Im 7. Takte schreitet der rechte Fuß in die 2. Position, worauf ein Werfschritt im Wenden — jeté en tournant — auf den linken Fuß folgt. Beim 8. Takt läßt sich die Tänzerin auf das rechte Knie nieder. 4

Nun folgt die Wiederholung der ganzen Bewegungsverbinding nach der entgegengesetzten Seite, wobei man im 8. Takte 8

nicht wieder niederkniet, sondern bei der ersten Silbe des Taktes mit dem rechten Fuß in der vordern 5. Sohlenposition stehen bleibt, bei der 2. Silbe pausirt und bei der dritten die Vorbereitungs-^{Takte} bewegung zum Ballonné macht.

§ 938. 3. Figur der 4. Strophe.

Auf der Vorbühne nach rechts: $1\frac{1}{2}$ pas ballonné und 2 2 pas élevés.

Tiefe Verneigung nach rechts — Révérence, — welche hauptsächlich denjenigen Personen gilt, welche in den betreffenden Logen sitzen, weshalb man ihnen den Blick zuwenden soll.

Wiederholung der gleichen Bewegungen nach links . . . 4

Aufwärts in einem Bogen nach rechts, bis zum Mittelpunkt der Bühne mit $2\frac{1}{2}$ Kugelschritten und einer Wendung auf der rechten Fußspitze nach rechts, dann eine tiefe Verneigung gegen 4 den mittlern Theil des Zuschauerraumes.

Abgang von der Bühne nach links, mit $1\frac{1}{2}$ Kugel- und mehreren Erhebschritten, während die Musik den Schlußsatz spielt.

Schlußwort.

§ 939. Da der eigentliche Zweck der Grammatik, nämlich die Erfindung einer genügenden Tanzschrift, und die Ausarbeitung einer auf dieselbe gestützten Lehrmethode erfüllt ist, so hat sich der Verfasser entschlossen, diesen Theil seines Werkes hiermit abzuschließen, und ihn, wiewohl mit bangem Herzen der Veröffentlichung zu übergeben.

Er ist sich wohl bewußt, daß das Ergebnis seiner zwei und fünfzigjährigen sorgfältigen Arbeit noch sehr unvollkommen ist, und vieler Verbesserung bedarf. Er wird mit Dank jede wohlgemeinte, begründete Belehrung annehmen und für eine neue Auflage zu verwerthen suchen, falls das Werk so günstigen Absatz findet, daß eine solche nöthig wird. Es giebt aber auch Kritiker, welche nur tadeln, um sich ein gelehrtes Ansehen zu geben, ohne sich die Mühe zu nehmen, ein Werk aufmerksam zu studiren. Es ist unmöglich, auf solche Kritiker Rücksicht zu nehmen.

Anhang.

Anstandslehre.

Ueber diesen Gegenstand ist so viel zu sagen, daß eine erschöpfende Behandlung desselben einen dicken Band ausfüllen würde.

Es bestehen darüber auch schon eine Menge zum Theil sehr gediegener Werke in verschiedenen Sprachen. Eine ganz vorzügliche Anleitung über das Benehmen im gesellschaftlichen Umgange befindet sich in Oskar Guttmann's Werk über die ästhetische Bildung des menschlichen Körpers, aber auch dieser Verfasser hat, wie er selbst angiebt, aus verschiedenen Quellen geschöpft, wie das ja nicht anders sein kann.

Es ist ganz unmöglich, über einen so vielseitig behandelten Gegenstand ein Werk zu schreiben, ohne wissentlich oder unbewußt Vieles zu wiederholen, was Andere schon vorher gelehrt und geschrieben haben. Ebenso unmöglich ist es, genaue Verhaltensregeln für alle Verhältnisse anzugeben, denn was in einem Lande, in einer Schichte der Gesellschaft für anständig gilt, ist in einem andern Lande, in andern Schichten der Gesellschaft manchmal ganz unpassend.

Der Verfasser hätte auch ganz von der Abhandlung über Anstandslehre absehen und auf einige schon bestehende vorzügliche Werke über diesen Gegenstand hinweisen können, aber in ein Werk wie die Grammatik der Tanzkunst gehört unbedingt auch ein Kapitel über Anstandslehre.

Ueberdies schien dem Verfasser, daß den jungen Leuten, welche sich dem Tanzlehrfache widmen wollen, für welche dieses Werk hauptsächlich geschrieben wurde, noch mancher aus langjähriger persönlicher Erfahrung beim Tanzunterricht entsprossene gute Rath nützlich sein würde, der sich in den bestehenden Werken nicht befindet.

Begrüßungen, Complimente — Révérences.

Die meisten Eltern und Erzieher wissen aus Erfahrung, wie wichtig Lebensart und Höflichkeit im gesellschaftlichen Umgange sind, und verlangen daher vom Tanzlehrer, daß er ein gewissenhaftes Augenmerk auf diesen Gegenstand verwende.

Dazu gehören aber gewisse Vorkenntnisse und mechanische Geschicklichkeit, weshalb erst die Grundlehren der Tanzstellungen und Bewegungen erlernt werden müssen, ehe man zu dem Unterrichte in den Höflichkeitsbezeigungen selbst schreiten kann.

Unter Compliment versteht man gewöhnlich eine kurze, mäßige Verbeugung des Oberkörpers, durch welche man andern seine freundschaftliche Höflichkeit ausdrücken will. Ferner versteht man unter Compliment auch eine Artigkeit, die man Jemanden wegen irgend einer vorzüglichen Eigenschaft, wegen eines glücklichen Ereignisses oder dergleichen sagt. Die Theilnahme im Unglücke, besonders bei einem Sterbefalle ausdrücken heißt condoliren, was von dem lateinischen Worte condolere, den Schmerz mitfühlen, herkommt.

Révérence heißt Ehrerbietungsbezeigung, die man höher gestellten Personen erweist.

Einteilung der Verbeugungen.

Man teilt sie gewöhnlich in drei Classen ein: In Verbeugungen 1. im Stehen, 2. Gehen, 3. Sitzen.

Herrnverbeugung im Stehen.

Gilt die Verbeugung einer Person unseres Gleichen, der wir nur unsere freundschaftliche Artigkeit bezeigen wollen, so geschieht die Beugung nur in den Lendenwirbeln und der Blick bleibt freundlich auf die zu begrüßende Person geheftet.

Soll die Verbeugung ein Zeichen tiefer Ehrerbietung oder Unterthänigkeit sein, so muß die Beugung sowohl in den Hals- als auch Rücken- und Lenden-Wirbeln geschehen und der Blick wird zum Boden gesenkt. Je tiefer und langsamer die Verbeugung gemacht wird, desto mehr Ehrerbietung soll sie ausdrücken.

Man hüte sich jedoch dabei vor Uebertreibung.

Arme.

Die Arme lasse man während der Verbeugung natürlich hängen und trachte sich nicht durch steifes Vorstrecken oder ängstliches Festdrücken derselben an den Körper lächerlich zu machen.

Blick.

Ehe man die Verbeugung macht, sehe man derjenigen Person, welcher sie gelten soll, mit freundlichem aber bestimmten Blick in's Gesicht, damit sie weiß, daß ihr die Verbeugung gilt, und nach derselben sehe man die Person wieder mit einem freundlich fragenden Blick an, um zu erfahren, ob sie uns nicht etwas zu sagen hat.

Entfernung.

Wendet man sich nur an eine Person, so ist die zweckmäßigste Entfernung drei gewöhnliche Schritte, denn träte man näher, so würde der warme, oft sogar übelriechende Athem die zu begrüßende Person berühren, was sehr unangenehm, folglich sehr unschicklich ist; bliebe man aber in einer größern Entfernung stehen, so wäre jene Person genöthigt, entweder sehr laut zu sprechen, oder sich uns zu nähern.

Macht man die Verbeugung mehreren Personen, so bleibt man so weit von ihnen entfernt, daß man die ganze Gruppe übersehen kann; begrüßt man aber eine größere Gesellschaft, so macht man die Verbeugung schon beim Eintritt, jedenfalls so weit entfernt, daß man die ganze Gesellschaft überblicken kann.

Vorbereitungsbewegungen.

Meistentheils wird die Verbeugung mit einer Vorbereitungsbewegung verbunden, welche aus einem Schritt vor-, rück- oder seitwärts besteht. Man muß stets trachten der zu begrüßenden Person genau gegenüber zu stehen; daher wähle man denjenigen Vorbereitungsschritt, welcher in die entsprechende Stellung führt.

Bewillkommt man eine Person oder nähert man sich ihr, so mache man den Vorbereitungsschritt vorwärts, ist man aber gesonnen sich zu verabschieden, oder sich von einer Person zu entfernen, so folgt eine Nachbewegung, die in einem oder mehreren Schritten rückwärts besteht.

Gilt das Compliment mehreren Personen, so fange man von einer Seite an, mache einen verhältnißmäßigen Vorbereitungsschritt nach der andern Seite und lasse während dieser Zeit seinen Blick der Reihe nach von einer Person zur andern gleiten und mache gleich darauf die Verbeugung. Bei der Begrüßung zahlreicher oder zerstreut sitzender Gruppen ist man manchmal sogar genöthigt, eine Verbeugung rechts und eine andere links zu machen.

Bei der schulgerechten Erlernung der Herrn-Verbeugungen im Stehen wird der Vorbereitungsschritt in zwei Zeittheile, und die Verbeugung ebenfalls in zwei solche eingetheilt.

1. Zeittheil. Man schreite leicht in die entsprechende offene Position.

2. Zeittheil. Man ziehe den andern Fuß leicht gleitend in die 1. Position.

3. Zeittheil. Verneige sich den Umständen gemäß.

4. Zeittheil. Und richte sich wieder auf.

Die Nachbewegung besteht gewöhnlich in drei Schritten rückwärts, worauf man sich umwendet und weiter entfernt.

So schulgerecht in getrennten Zeittheilen, wird die Verbeugung nur bei besonderen Cereomonien gemacht wie z. B. bei öffentlichem Auftreten vor einer großen Gesellschaft, auf der Schaubühne, im Concert, bei einem öffentlichen Examen, vor sehr hochgestellten Personen und dergleichen Gelegenheiten. Im gesellschaftlichen Umgange hingegen werden alle einzelnen Bewegungen mehr mit einander verschmolzen, schneller ausgeführt und die Verbeugung meistens schon während des zweiten Zeittheiles angefangen.

Verbeugungen im Gehen.

Begegnet man solchen Personen, denen man große Ehrerbietung beweisen will, so bleibt man, wenn der Weg eben und breit ist, in einer etwa drei Schritt langen Entfernung stehen, entblößt das Haupt und macht eine Verbeugung im Stehen ohne Vorbereitungs-schritt oder Nachbewegung. Die Kopfbedeckung muß so abgenommen werden, daß sie die Blicke der sich Begegnenden nicht bedecke; auch darf das Innere derselben nicht vorgewendet werden. Geschieht die Begegnung an Treppen, schmalen Wegen, Stegen, Brücken, Thüren oder sonstigen Stellen, wo zwei Personen nicht bequem an einander vorüber gehen können, so bleibe man schon da stehen, wo das Hinderniß noch nicht stattfindet; ist dies aber nicht möglich, so lasse man der vorübergehenden Person den möglichst freien Platz.

Begegnet man Personen seines Gleichen, so setzt man seinen Weg ungestört fort, wendet sich gegen die zu begrüßende Person mit einem freundlichen Blick, entblößt das Haupt oder berührt nur die Kopfbedeckung, wie es die Landes-sitte mit sich bringt und sagt dabei die übliche Grußformel oder reicht die Hand zum Zeichen traulicher Freundschaft. Es ist gebräuchlich, den Namen des zu Begrüßenden auszusprechen, weil es ein Beweis ist, daß der Grüßende sich noch unseres Namens erinnert, also von Zeit zu Zeit an uns gedacht haben muß.

Die Abstufung der Ehrenbezeugung richtet sich hauptsächlich nach den mehr oder weniger vertrauten Verhältnissen der sich Begegnenden, denn oft ist ein Händedruck, eine kleine Bewegung der Hand, ja sogar ein Blick hinreichend, aber nachlässiges Verschmähen dieser einmal eingeführten Sitte ist immer Mangel an gutem Ton und Lebens-

flugheit. Selbst unsere vertrautesten Freunde fühlen unwillkürlich diese Vernachlässigung und ihre Zuneigung erkaltet nach und nach.

Die begrüßte Person hat die Ehrenbezeigung entsprechend zu erwidern, entweder mit einem Gruß in Worten, einem freundlichen Blick, einer Bewegung der Hand, einer Verbeugung oder ebenfalls Entblößung des Hauptes, aber jedenfalls muß sie die Ehrenerweisung erwidern, der Standesunterschied sei welcher er wolle; sonst ladet sie den Verdacht dummen Stolzes auf sich. In keinem Stande ist die Subordination strenger als im Militärstande und doch ist dem Vorgesetzten vorgeschrieben die Ehrenbezeigung des gemeinen Soldaten verhältnißmäßig zu erwidern.

Manche Leute finden sich äußerst beleidigt, wenn Jemand ihren Gruß nicht erwidert und glauben sich dadurch berechtigt jene Person nie wieder einer Ehrenbezeigung zu würdigen. Man vergesse aber nicht, daß der Begrüßte vielleicht kurzfristig ist, sehr in Gedanken vertieft war, unsern Gruß nicht bemerkt hat, also ein unverschuldetes Versehen begangen u. dgl. Aber selbst angenommen, es sei aus Mangel an Lebensart geschehen, so hat er einen Fehler begangen, welcher uns nicht berechtigt, dasselbe zu thun.

In volkreichen Städten, wo man jede Minute fremden Menschen begegnet, grüßt man nur persönlich Bekannte, weil das immerwährende Begrüßen lästig würde, in wenig bewohnten Orten hingegen, auf Dörfern u. dgl., wo fast alle Leute einander persönlich kennen und die Begegnungen selten sind, grüßen, besonders die gemeinen Leute, fast Jeden dem sie begegnen, besonders wenn er besser gekleidet ist als sie, und es wäre unkluge Vernachlässigung ihren Gruß nicht zu erwidern. In jedem Falle ist es besser mit seinen Ehrenbezeigungen zu freigebig als zu karg zu sein, weil der Höfliche sich selbst ehrt, während der Grobe sich selbst Schande macht, und man nie weiß, womit der Andere einmal nützen oder schaden kann.

Damen, vornehmeren und älteren Personen macht ein anständiger Mensch sein Compliment zuerst und läßt ihnen den Vortritt; aber beim Hinauffsteigen steiler Treppen, auf gefährlichen Wegen oder mit einer Laterne fordert es die Sitte, vor den genannten Personen herzugehen. Sind dieselben, besonders Damen, in Gesellschaft solcher Personen, die man nicht kennt, so frage man gleichsam durch einen Blick, ob ihnen unsere Begrüßung angenehm ist, und geben sie kein einladendes Zeichen, so thue man, als habe man sie nicht bemerkt.

Herrencomplimente im Sitzen.

Die mechanische Bewegung dieser Ehrenbezeigung ist nur ein Vorbeugen des Oberkörpers, ohne Senken des Blickes, weil sie nie ein Zeichen tiefer Ehrerbietung sein kann.

Damenverbeugungen. Im Stehen.

Die eigentliche Verbeugung, Révérence, wird am füglichsten in drei Zeittheile getrennt, die aber dennoch sanft mit einander verbunden erscheinen müssen.

Erster Zeittheil.

Man biege beide Kniee, lasse die Schwere des Körpers auf einem Fuße ruhen und gleite mit dem andern leicht rückwärts bis in die 4. Spitzenposition, kreuze aber die Beine nicht, weil sonst eine komische Wendung entsteht.

Zweiter Zeittheil.

Nun übertrage man die Körperlast von dem vornstehenden Fuß auf den andern, setze das Biegen noch so lange fort, bis man sich mehr auf dem hinten stehenden Fuße fühlt, und nehme langsam seine aufrechte Stellung wieder ein. Die Ferse des die Körperlast tragenden Fußes ist unterdessen gesunken, wodurch der vornstehende Fuß in die 4. Spitzenposition gekommen ist.

Soll das Compliment nur ein Zeichen freundschaftlicher Artigkeit sein, so weile der Blick während dieser Zeit freundlich auf der zu begrüßenden Person, will man aber eine größere Ehrerbietung, une révérence, erweisen, so fängt man schon gegen Ende des ersten Zeittheiles an, den Körper etwas vorzuneigen und den Blick zu senken, und erhebt sich gegen das Ende des zweiten Zeittheiles wieder, im Gleichmaß mit der Beinstreckung. Die Tiefe der Neigung und die größere oder geringere Langsamkeit der Bewegung richtet sich nach dem Grade der Ehrerbietung, welche man auszudrücken wünscht.

Dritter Zeittheil.

Der vorstehende Fuß geht mittelst eines leichten Striches bis in die dritte Sohlenposition.

Vorbereitungs- und Nachbewegung.

Auch die Dame macht nach Umständen die schon beim Herrncompliment angezeigten Vorbereitungs- und Nachbewegungen.

Armhaltung.

In machen Gegenden ist es gebräuchlich, daß die Dame während der Verbeugung die Arme übereinander legt, ein natürliches Herunterhängen derselben ist jedoch besser und viel gebräuchlicher.

Chemals war es bei den Damen üblich, die Arme in die 2. Position zu bringen, und das Kleid zu halten wie im Menuett, gegen-

wärtig wird dies aber nur noch an einigen Höfen und bei besonders feierlichen Gelegenheiten beobachtet, würde aber im gewöhnlichen gesellschaftlichen Umgange geziert erscheinen.

Damencompliment im Gehen.

Begegnen sich Damen auf der Straße, so bezeigen sie einander ihre Ehrerbietung nur durch ein leichtes Vorneigen des Oberkörpers, in seltenen Fällen durch ein hinzugefügtes Neigen des Kopfes und Senken des Blickes. Stehen zu bleiben und eine Beugung der Kniee zu machen, sieht fast immer kindisch aus; beim Begegnen in einem Salon hingegen fordern die Umstände manchmal eine tiefere Verbeugung, wenn der zu begrüßenden Person große Ehrerbietung gebührt.

Da es Sitte ist, daß die Herren den Damen zuerst das Compliment machen, so ist es natürlich, daß die Damen dasselbe nur erwidern. Die Damen sollten jedoch nicht vergessen, daß wenn einer ihrer Bekannten, von dem sie eine Ehrenbezeigung erwarteten, er dieselbe vielleicht aus Bescheidenheit nicht gewagt hat, aus Furcht, der Dame lästig oder unangenehm zu werden. In England und Amerika verlangt der gute Ton, daß die Dame zuerst grüßt.

Den Personen, die uns aus einer Equipage oder einem Fenster begrüßen, macht man ebenfalls nur eine Verneigung oder ein Zeichen mit der Hand, ohne stehen zu bleiben, welches aber um so bemerklicher sein muß, je größer die Entfernung ist.

Damenverbeugungen im Sitzen.

Die Bewegung besteht in einem Vorneigen des Oberkörpers und nach Umständen auch Senken des Blickes, weil es bei den Damen vorkommen kann, daß selbst das Compliment im Sitzen ein Zeichen tiefer Ehrerbietung ist, wie z. B. wenn neue Gäste in eine Gesellschaft sitzender Damen eintreten. Selten ist es in einem solchen Falle gebräuchlich, daß sich die Damen von ihren Sitzen erheben, ausgenommen die Hausfrau, oder diejenige Dame, der es obliegt die Gäste zu empfangen.

Wird eine Dame zu einem künftigen Tanze gebeten, oder schlägt sie die Aufforderung zu einem Tanze aus, so macht sie nur ein Compliment im Sitzen. Wird jedoch ein junges, sitzendes Mädchen von einer verheiratheten, stehenden Dame angesprochen, so sollte sie aufstehen.

Altersstufen.

Kindern geziemt es immer pünktlich ausgeführte Verbeugungen zu machen, und wenn man ihnen auch das Schulgerechte ansieht, so werden sie dadurch doch nicht lächerlich, ja das rein Kindliche gefällt

meistens besser, als wenn die Kinder schon alle Manieren der Erwachsenen nachahmen wollen.

Der Jüngling und die Jungfrau müssen in ihren Ehrenbezeigungen eine gewisse Bescheidenheit blicken lassen, welche besonders den Reiz der Jungfrau unendlich erhöht. Das dreiste Benehmen junger Männer und die emanzipirten Manieren junger Frauenzimmer bringen einen unvortheilhaften Eindruck hervor.

An Erwachsenen sieht das völlig Schulgerechte, Abgezählte u. s. w. ungeschickt aus, weil man mit Recht von ihnen erwarten kann, daß sie schon hinreichende Uebung und Ueberlegung haben, um sich ungezwungen bewegen zu können.

Alte Personen sind schon an sich selbst ehrwürdig. Ihre Bewegungen können kleiner, aber nicht lebhafter als die der jungen Leute sein. Ein freundlicher, wohlwollender Blick steht ihnen sehr gut; wollen sie aber durch Mienen, Toilettenkünste, Benehmen u. dgl. jung erscheinen, so machen sie sich lächerlich.

Anwendung von Ehrerbietungsbezeigungen.

Wir haben bisher das mechanische der Complimente kennen gelernt, d. h. die Stellung und Bewegung, nun kommt aber die weit größere Schwierigkeit, die richtige Anwendung derselben, denn man sieht leicht ein, daß es nicht gleichgültig ist, welche Ehrenbezeigung dieser oder jener Person erwiesen wird.

Macht man einem Vorgesetzten und anderen hochgestellten Personen Complimente, welche nur für den vertrauten Umgang angenommen sind, so finden sie sich dadurch beleidigt; macht man aber Seinesgleichen zu ehrerbietige Verbeugungen, so kann dies leicht als Ironie ausgelegt werden und unangenehme Mißverständnisse hervorrufen.

Bei Uebergabe eines Briefes, einer Bittschrift und dergleichen.

Man nähere sich der betreffenden Person bis auf drei Schritte, wobei der letzte Schritt schon als Vorbereitungsbewegung zur Verbeugung gilt, verbeuge sich, sehe die Person nach der Verbeugung wieder an, und übergebe den betreffenden Gegenstand mit der rechten Hand, vermittelst einer abgerundeten Armbewegung, ohne steif oder affektirt zu sein.

Beim Gehen sei man so unbefangen als möglich, denn ein verzagtes Benehmen sieht manchmal höchst komisch aus, man vermeide aber auch das zu laute Auftreten mit den Stiefelabsätzen. Die Arme lasse man natürlich hängen und trage den Gegenstand in der rechten Hand, strecke dieselbe aber nicht schon während der Verneigung vorwärts, sondern thue dies erst, nachdem man wieder

aufrecht steht. Auch mache man nicht mehr als eine Verbeugung; wiederholte Bücklinge sind kein Beweis größerer Ehrerbietung, sondern größerer Ungewandtheit im Benehmen, weil sie den Begrüßten eigentlich zu eben so oftmaliger Erwidernng der Verbeugung nöthigen.

Nach Uebergabe des Gegenstandes sehe man die Person wieder an, um zu erfahren, ob sie nichts zu erwähnen hat, und erst nachdem sie durch Blick oder Wort das Zeichen der Verabschiedung gegeben hat, mache man wieder eine Verbeugung, gehe dann drei Schritte rückwärts, wende sich alsdann und entferne sich.

Es giebt wohl wenige junge Männer, welche nicht zuweilen Briefe, Bittschriften, Probearbeiten u. dgl. an Personen zu überreichen haben, an deren Gewogenheit ihnen viel gelegen ist, von denen sie eine Anstellung, eine Empfehlung oder irgend eine sonstige Gunsterweisung wünschen.

Niemand bestreitet, daß der erste Eindruck, den man auf Jemand macht, oder von ihm empfängt, sehr wichtig, manchmal entscheidend für's ganze Leben ist, aber dessen ungeachtet vernachlässigen Viele sich das Nöthige anzueignen, um einen guten Eindruck hervorbringen zu können.

Hier folgt eine Begebenheit die sich wirklich zugetragen hat, als ein Beispiel von tausenden solcher Begebenheiten.

Zu einem hochgestellten Vorgesetzten einer höhern Lehranstalt kam ein vollkommen anständig gekleideter, aber höchst schüchtern, unbeholfener, junger Mann, der bei jedem Worte stockte und erröthete, und bat um eine Stelle, die unbesetzt war. Der Herr Director gab ihm lächelnd zur Antwort: Ich werde Ihnen den Bescheid darüber zuschicken, d. h. mit anderen Worten: Sie gefallen mir nicht. Sein Benehmen hatte einen ungünstigen Eindruck gemacht.

Raum war er fort, so trat ein eleganter, sehr gewandter junger Mann ein und bat um dieselbe Stelle. Nach einigen kurzen Fragen sagte ihm der Herr Director: kommen Sie morgen um zehn Uhr in meine Kanzlei, wir werden dort die nöthigen schriftlichen Formalitäten für Ihre Anstellung besorgen. Sein Aeußeres hatte einen vortheilhaften Eindruck gemacht.

In der Folge zeigte sich, daß der Elegante ein unwissender, unmoralischer, unbrauchbarer Mensch war und wieder entlassen werden mußte. Der Andere hingegen fand endlich durch die Bemühung und Vermittlung einer Person, die ihn näher kennen gelernt hatte, eine sehr untergeordnete Anstellung, benützte aber jede freie Stunde zu schriftstellerischen Arbeiten, welche durch ihre Gediegenheit Aufsehen erregten. Nun erst suchte man den Verfasser auf und etwa zehn Jahre nach dem oben erwähnten Ereignisse bekleidete auch er ein wichtiges, ehrenvolles Amt.

Ehe man einen so wichtigen Besuch macht, überlege man wohl,

welche Kleidung zu wählen ist. Militairpersonen haben ihre bestimmten Vorschriften für Kleidung, Stellung, Ehrenbezeugungen, Anreden u. s. w. Für Civilbeamte, welche Uniform tragen, ist die Kleidung auch mehr oder weniger vorgeschrieben, aber für Privatpersonen ist der schwarze Anzug immer der Empfehlenswertheste. An Höfen bestehen dafür ebenfalls bestimmte Vorschriften.

Bei hochgestellten Personen erscheine man im schwarzen Frack, weißer Halsbinde, weißen Handschuhen und schwarzem Hut. Zu niedrigeren Angestellten, mit denen man etwa in gleichem Range steht, geht man im schwarzen Rock, schwarzer Halsbinde und Beinkleidern; kommt man aber in Handelsangelegenheiten zu Kaufleuten in ihre Schreibstuben oder Comptoirs, so ist der schwarze Anzug nicht obligatorisch.

Jedenfalls aber sei man sehr sorgsam, daß die Kleider passend und hauptsächlich daß sie rein seien. Ohne sich zum Slaven der Mode zu machen und ohne dieselbe mit Verachtung zu verwerfen, muß man ihr folgen, soweit es die Verhältnisse gestatten. Man vermeide überflüssigen Schmuck, auffallende Frisur u. dgl., sei aber stets ordentlich gekämmt und sehe besonders auf reine Wäsche, reine Hände und ganze Fußbekleidung. Nachlässigkeit in Person und Kleidung läßt auf unverzeihliche Sorglosigkeit schließen und stößt zurück.

Man erkundige sich auch im Voraus nach der Zeit, in welcher der Herr oder die Dame empfängt. Herren empfangen in Geschäftsangelegenheiten gewöhnlich in den Vormittagsstunden, Damen nehmen selten Vormittags Besuche an. Auch die Zeit für Frühstück und Mittagmahl ist sehr verschieden.

Findet man die Thür nicht geöffnet, so lasse man sich anmelden, oder man klopfte an. Wird auf das erste Anklopfen nicht geantwortet, so wiederhole man es zum zweiten Mal, aber etwas stärker, denn manchmal ist die im Zimmer befindliche Person schwerhörig, oder befand sich in einem zweiten Zimmer. Manchmal befindet sich auch ein dichter Vorhang vor der Thür u. dgl.

Wird auch auf ein zweites, stärkeres Anklopfen nicht geantwortet, so ist es besser durch Klingeln an der Vorzimmerthüre einen Diensthoten zu rufen, als in das Gastzimmer oder Empfangszimmer einzutreten, denn wenn Niemand im Zimmer ist, dann hat man seinen Zweck doch nicht erreicht, und ist Jemand darin, so wollte derselbe nicht gestört werden.

War die Zimmerthüre zu, so mache man dieselbe wieder zu, ohne sich ganz umzuwenden. Ist die Person, zu der man kommt, beschäftigt, so bleibe man unweit der Thüre stehen, behalte aber die Person im Auge, bis man aufgefordert wird näher zu treten. Schon bei der Thüre mache man eine leichte Verbeugung, und hat man

sich der Person bis auf drei Schritte genähert, dann wiederhole man nach Umständen die Verbeugung und überreiche das Schriftstück.

Auf jede Frage antworte man bescheiden aber kurz und so deutlich, daß die angeredete Person nicht genöthigt ist eine Wiederholung zu verlangen. Bescheidenheit ziert jeden Menschen, aber Schüchternheit oder Verzagtheit ist ein Fehler, der oft viel schadet.

Sind noch andere Personen im Zimmer, so erlaube man sich keine Conversation mit denselben, sondern höchstens einen freundlichen Gruß, und in keinem Falle horche man auf die Verhandlungen anderer, und gebe durch Mienen oder Blicke seinen Beifall oder seine Mißbilligung zu erkennen. Man muß manchmal mit offenen Augen und Ohren verstehen blind und taub zu scheinen.

Sehr wichtig ist es, genau zu wissen, was man eigentlich will, und daß man sich schon im Voraus die Antworten auf die wahrscheinlichen Fragen zurechtgelegt und wiederholt gesagt hat. Man lasse sich nicht verblüffen.

Manche Leute haben ein barsches Aussehen und Benehmen, oder einen durchbohrenden Blick; manchmal sind sie übel gelaunt u. dgl. Man muß sich dadurch nicht aus der Fassung bringen lassen, und thun als bemerke man dies gar nicht.

Hat man mehrere Fragen vorzutragen, so notire man sich dieselben durch einzelne Wörter auf ein kleines Blatt Papier, das man im Vorzimmer noch einmal durchliest, damit man nicht aus Vergesslichkeit aus einer Visite zwei oder drei machen muß.

Beispielsweise folgt hier ein aus dem gewöhnlichen Leben genommener Fall, der sich täglich wiederholt.

Ein junger Handelsbesliffener kommt auf das Comptoir eines Kaufmannes mit einem Empfehlungsschreiben aus A. Er hat sich auf ein kleines Blatt Papier die vier Worte geschrieben: Empfehlung, Stelle, wohin? Geld.

Er tritt ein, wird vom Prinzipal empfangen und es entspinnt sich folgendes Gespräch:

Was wünschen Sie?

Herr N. N. in A. war so gütig mir dieses Empfehlungsschreiben an Sie mitzugeben.

Es ist mir sehr angenehm Sie kennen zu lernen. Gedenken Sie lange hier in B. zu bleiben?

Ich wünschte sehr hier in B. Beschäftigung zu finden und würde mich besonders glücklich schätzen, wenn es in Ihrem hochgeehrten Hause sein könnte.

Bedaure sehr, daß dazu gegenwärtig gar keine Aussicht vorhanden ist. Die Geschäfte gehen an unserm Platze so flau, daß Jeder sein Personal eher zu verringern, als zu vermehren sucht.

In diesem Falle erlaube ich mir, Sie um Ihren gütigen Rath zu bitten, wohin ich wohl reisen sollte.

Mir scheint Sie würden in C. weit eher Anstellung finden als hier, weil dort ein großer Aufschwung im Handel eingetreten ist.

Ich wage noch eine Bitte. Herr N. N. sagte mir, daß, falls ich in B. keine Beschäftigung finde und zur Weiterreise weiterer Mittel bedürfen sollte, ich Ihnen diese Anweisung überreichen dürfe.

Sehr gut. Ich werde Ihnen den Betrag sogleich auszahlen lassen.

Beispielsweise folgt hier noch ein zweiter Fall, welcher sich in Rußland sehr oft ereignet.

Ein junger Deutscher wünscht in Rußland eine Anstellung als Lehrer oder Aufseher an einer Lehranstalt zu finden, und muß sich deshalb an den Herrn Curator des Lehrbezirkes wenden, der ihm entweder einen günstigen oder ungünstigen Bescheid geben wird. Man muß in solchen Fällen immer das Beste hoffen und sich auf das Schlimmste gefaßt machen.

Die gute Hoffnung giebt einen freieren, freundlicheren Blick als ängstliche Sorge, und durch das Gefaßtsein behält man seine Geistesgegenwart und schnelle Ueberlegung auch bei der schlimmsten Wendung einer Sache, und man kann vielleicht durch richtig gewählte Antworten dem Ganzen wieder eine günstigere Richtung geben. Man lasse sich durch keine unerwartet gekommene Schwierigkeit oder Formalität verblüffen und suche den Augenblick möglichst gut auszunützen, um nicht zu einem zweiten Besuch genöthigt zu werden, denn diese Herren haben viel zu thun und lassen sich nicht gern unnöthiger Weise belästigen.

Vorsichtshalber nehme man nicht nur die absolut nöthigen Documente als z. B. Paß, Taufschein, Schulzeugnisse, sondern auch etwaige Zeugnisse solcher Personen mit, bei denen man früher unterrichtet hat, und dergleichen. Manchmal giebt ein ganz unbedeutendes Schreiben den Ausschlag, wenn es zufälliger Weise von einer dem Herrn Curator bekannten Person ist.

Nehmen wir nun das Gespräch auf, wie es sich gewöhnlich entwickelt.

Curator: Sie wünschen eine Anstellung als Lehrer der deutschen Sprache, haben Sie schon Ihr Examen abgelegt?

Petent: Ja, Excellenz, hier ist mein Zeugniß von der Berliner Universität.

C.: Das ist für Rußland nicht genügend, Sie müssen sich auch auf einer russischen Universität examiniren lassen.

P.: Erlauben Ihre Excellenz, an wen habe ich mich zu wenden, um hier mein Examen abzulegen?

C.: An mich. Gehen Sie zu meinem Kanzlei-Vorsteher, über-

reichen Sie ihm eine Bittschrift und legen Sie derselben Ihren Paß, Ihren Tauffchein, Ihre Universitätszeugnisse, und besonders ein von der russischen Gesandtschaft in Berlin bestätigtes Zeugniß bei, daß Sie keiner politischen Verbindung angehören.

B.: Excellenz, ein solches Zeugniß zu erhalten wird sehr viel Zeit in Anspruch nehmen und vielleicht gar nicht zu beschaffen sein, da ich schon mehrere Jahre in Rußland lebe, also die Gesandtschaft in Berlin über mich nichts wissen kann.

C.: Ohne ein solches Zeugniß kann ich Sie nicht zum Examen zulassen, wir haben die kaiserliche Verordnung, streng darauf zu sehen.
— Zeichen der Verabschiedung. —

B.: Entschuldigen Ihre Excellenz, daß ich Sie noch weiter zu belästigen wage. Mir wurde gesagt, daß für solche Ausländer, welche schon über drei Jahre in Rußland leben, ein Zeugniß der Ortspolizei genüge. Ein solches habe ich die Ehre Ihnen hiermit vorzulegen.

C.: Nun so legen Sie dieses bei.

Wahrscheinlich wird damit der Herr Curator das Zeichen geben, daß die Audienz beendet ist, und ebensowenig als man aus übermäßiger Furchtsamkeit oder Schüchternheit die nothwendigen Fragen und Antworten versäumen sollte, ebensowenig sollte man so hochgestellte Beamte durch Fragen belästigen, die man von ihren Untergebenen beantwortet bekommen kann.

Visiten.

Findet man eine geschlossene Thür, so muß man sie nach dem Eintritt auch wieder zumachen, aber so daß man dabei den im Zimmer Anwesenden den Rücken nicht zuwendet. Die Verbeugung beginne nicht während man noch den Thürgriff in der Hand hält. Deffnet sich die Thür nach der linken Seite, so öffne und schließe man sie mit der linken Hand, und mache den Vorbereitungsschritt zum Complimente rechts, und verhältnißmäßig im entgegengesetzten Falle.

Sieht man beim Eintritt die Hauptperson in der Nähe, oder kommt sie sogleich entgegen, so mache man derselben die erste Verbeugung und wende sich nachher, wenn es thunlich ist, mit der zweiten gegen die ganze Gesellschaft. Im entgegengesetzten Falle gilt das erste Compliment der ganzen Gesellschaft, und nach demselben sucht man die Hauptperson auf, welche wahrscheinlich unterdessen entgegen kommen wird.

Diese hat nun die eintretende Person vorzustellen und ihr einen Platz anzubieten. Bei solchen Gelegenheiten kann die Hauptperson sehr liebenswürdig sein, muß sich aber doch vor Ueberschwenglichkeiten hüten. Dabei kann z. B. gesagt werden: Ich habe die Ehre, Ihnen den weltberühmten Virtuosen Herrn Rubinstein vorzustellen,

dessen Name Ihnen unbedingt schon bekannt ist. Er ist so liebenswürdig, uns heute mit seiner Gegenwart zu beglücken.

Oder: Erlauben Sie, Ihnen unseren beliebtesten hiesigen dramatischen Künstler, Herrn S. vorzustellen.

Oder: Ich habe das Glück, Ihnen Seine Excellenz Herrn Geheimrath N. vorzustellen, der die Gewogenheit hat, uns heute mit seiner Gegenwart zu beehren.

Nun stellt man dem Eingetretenen der Reihe nach die Anwesenden durch Nennung ihres Namens und Ranges vor, wobei man mit einer verbindlichen Bewegung die betreffende Person bezeichnet. Z. B.: Herr Staatsrath Professor B., Frau Finanzrätthin B. aus A., Herr General M., Fräulein F. u. s. w., wobei der Eintretende mit kurzen Worten irgend eine verbindliche Antwort oder eine freundliche Verneigung zu erwidern hat. Ist es thunlich, so stelle man die Damen zuerst vor.

Besteht die anwesende Gesellschaft nur aus einigen Personen, so ist diese Art der Vorstellung die gewöhnlichste, ist die Versammlung aber zahlreicher und in Bewegung, so hat die Person, welche die Gäste aufnimmt, stets auf den Eingang zu achten, damit der Ankommende nicht in Verlegenheit gerathe. Sie kommt demselben sogleich freundlichst entgegen, sucht ihm einen Platz anzuweisen, stellt ihn nur einigen derjenigen Personen vor, deren Bekanntschaft ihm besonders angenehm sein kann und überläßt das Weitere dem Zufall. Wünscht der Gast im Laufe des Abends mit diesem oder jenem Gesellschaftsmitglied bekannt zu werden, so kann er ja jederzeit den Hausherrn, die Hausfrau oder einen sonstigen Bekannten bitten ihn vorzustellen.

Man stellt im gesellschaftlichen Verkehr zuerst den Herrn der Dame vor; erscheint die Letztere aber als Gesuchstellerin, oder dergleichen, vor einem höher gestellten Herrn, dann ist die umgekehrte Ordnung üblich. Unter Männern stellt man zuerst den im socialen Range niedriger Stehenden dem Bornehmeren, den Jüngeren dem Älteren, wohl auch den intimen Freund dem Fremden u. s. w. vor, so daß also die Respectperson zuletzt genannt wird.

Will man eine zahlreiche Gesellschaft verlassen, ehe die allgemeine Unterhaltung zu Ende ist, so suche man so unbemerktlich als möglich dem Hausherrn oder der Hausfrau für das genossene Vergnügen zu danken und gebe einen triftigen Grund an, warum man so früh fortzugehen genöthigt ist. Ein von der Gesellschaft bemerkbares Verabschieden wäre unhöflich und störend. Bleibt man aber bis zum Schluß der Unterhaltung, dann verabschiedet man sich höflichst von den Gastgebern und den andern Gästen.

Ist die Gesellschaft nicht zahlreich, und hat man bloß einen kurzen Besuch gemacht, so verabschiede man sich zuerst von der

Hausfrau, oder dem Hausherrn, welche den Gast verhältnißmäßig zu begleiten haben, verneige sich sodann gegen die ganze Gesellschaft und ziehe sich so zurück, daß man bei der Thür noch einmal der Gesellschaft zugewendet ist, und gehe auf gewandte Weise rückwärts zur Thür hinaus.

Manche schleichen sich ganz unbemerkt fort, um kein Aufsehen zu erregen und Niemand zu stören. Sie nennen dies eine französische Verabschiedung. Es giebt Fälle, in denen diese Art Höflichkeit die richtige sein mag, wie z. B. auf öffentlichen Bällen, sehr zahlreich besuchten Tanzabenden und dergleichen, wo Jeder sein Eintrittsgeld bezahlt; aber wo man als Gast eingeladen wurde, ist ein solches Verschwinden nur anwendbar, wenn man gar keine Möglichkeit sieht, sich dem Hausherrn oder der Hausfrau zu nähern, ohne Aufsehen und Störung zu verursachen, und dann ist es Pflicht, sogleich in den nächsten Tagen einen Besuch zu machen, um sich zu entschuldigen.

Benahmen bei Tisch.

Dies ist eine Klippe, an welcher viele, nicht nur junge, sondern auch alte, erfahrene Leute scheitern. Die Anschauungen und Gebräuche darüber sind in den verschiedenen Ländern und Schichten der Gesellschaft so abweichend von einander, ja sogar einander so entgegengesetzt, daß es ungemein schwierig ist, das Richtige zu treffen. Die besten Verhaltensmaßregeln, welche als überall geltend angenommen werden können, sind etwa folgende:

Suche niemals der Erste zu sein, damit du Andere beobachten kannst. Nehme von den Speisen und Getränken lieber zu wenig als zuviel.

Beobachte so unbemerktbar als möglich die andern Tischgenossen, besonders den Hausherrn und die Hausfrau.

Vermeide alles, was dir von Anderen im Geringsten unangenehm sein könnte.

Gebe in Allem den Damen den Vorzug.

Spreche lieber zu wenig als zuviel.

Es sind über das Benahmen bei Tisch viele Bücher geschrieben worden, man kann sich aber nicht unbedingt nach denselben richten. Es ist gut, derselben so viele zu lesen, als man Gelegenheit und Zeit dazu hat, aber sie machen die Aufmerksamkeit auf Umgebung und Tischgenossen nicht überflüssig.

Fast jeder Verfasser beschreibt Sitten und Gebräuche seines Landes und der Gesellschaftsschichte, in welcher er sich zu bewegen Gelegenheit hatte.

In England ist die Etiquette bei Tisch auf's Höchste getrieben, und dennoch würde mancher derartige Gebrauch in andern Ländern

für höchst unanständig gelten, wie z. B. das Ausspülen des Mundes nach Tisch im Beisein aller Tischgenossen.

In Deutschland gilt es für unschicklich, ein anderes als das zunächst liegende Stück von der Platte zu nehmen, während bei den reichen, russischen Gutsbesitzern sich jeder Gast das ihm beliebige Stück herausucht. Bei ihnen wird soviel auf der Platte gebracht, daß viel übrig bleibt, wohingegen bei vielen Anderen die Stücke abgezählt werden, so daß nicht viele auf der Platte zurückbleiben.

In England wird der Braten stets ganz aufgetragen, und man erweist dem fremden Gast die Ehre, ihn zu bitten, das Prachtstück zu zerlegen, wodurch derselbe manchmal in die peinlichste Verlegenheit geräth, weil er nie tranchiren gelernt hat, wohingegen die Engländer Meister in dieser Kunst sind. Es gehört dort zu einer guten Erziehung, gründlich tranchiren zu erlernen. In einem solchen Falle rathe ich dem Gaste, lieber mit bescheidener Offenheit seine Unkenntniß einzugestehen, als seine Ungeschicklichkeit zu zeigen. Man wird ihm jene eher verzeihen als diese.

Scheint es ihm, als lächle man über ihn, so thue er als bemerke er es nicht und mache keine verdrießliche Miene. Es ist schon Tausenden vor ihm so ergangen, und wird auch noch Tausenden so ergehen. Hat er einen Freund, dem er sich anvertrauen kann, so bitte er ihn um Belehrung, und man wird sie ihm höchst wahrscheinlich freundlich gewähren. Lernen ist auch für den ältesten, gelehrtesten Menschen keine Schande. Lerne um zu leben, lebe um zu lernen.

Man sagt oft, daß die Engländer gegen Fremde zurückstoßend, ungeschicklich seien, dies ist aber gar nicht so, sondern sie sind im Allgemeinen sehr dienstfertig und freundlich gegen bescheidene Fremde, aber es giebt unter ihnen ausnahmsweise Leute, die sowohl in England als auch auf ihren Reisen sehr ungeschliffen sich betragen.

Wird ein Fisch aufgetragen, so zerschneide man ihn nie mit einem gewöhnlichen Tischmesser, dies gilt für höchst unschicklich, sondern man nehme in die linke Hand eine Brotkruste, in die rechte die Gabel, und zerlege den Fisch auf diese Weise.

Für verschiedene Sorten Wein stellt man auch verschiedene Sorten Gläser von bestimmter Form und Farbe hin. Wer darin noch nicht Bescheid weiß, beobachte genau die andern Gäste und thue so wie diese.

Nach all bisher Gesagtem wage ich nicht ausführliche Vorschriften für das Verhalten bei jedem einzelnen Gerichte anzugeben, erlaube mir aber einige allgemein angenommene Anstandsregeln anzuführen.

Wenn man zu Tische geht, so biete man einer geeigneten Dame den Arm, um sie in den Speisesaal zu führen. Gehört man zu

den nahen Bekannten des Hauses, oder ist man der Ehrengast der Familie, so reicht man seinen Arm der Hausfrau, sonst warte man lieber ein wenig, um die hervorragenden Personen ihre Wahl treffen zu lassen. Bejahrte Herren sollten vorzugsweise die ältern Damen einladen. Bleiben jedoch deren welche zurück, so schickt es sich auch für einen jungen Mann, einer älteren Dame den Arm zu bieten. Wenn es möglich ist, so suche man sich einer Dame zu nähern, deren Sprache man spricht, mit der man schon im Laufe des Abends oder früher Gelegenheit hatte sich gut zu unterhalten, denn meistentheils setzt man sich neben Diejenige, welche man zu Tisch geführt.

In manchen Häusern ist es Sitte, die Plätze im Voraus zu bestimmen.

Man suche sich an die linke Seite seiner Dame zu setzen. In den Zwischenpausen suche man vorzugsweise seine Dame zu unterhalten, ohne jedoch die andern Tischnachbarn oder Nachbarinnen zu vernachlässigen. Gute Unterhaltung giebt einem Mahle erst die richtige Würze.

Leider giebt es viele Herren, darunter sogar sehr gelehrte, viel-erfahrene Männer, welche das sogenannte Talent der Conversation nicht besitzen, und erst gesprächig werden, wenn man auf ein ihnen bekanntes Thema kommt. Die Franzosen sind gewöhnlich Meister in der Conversation. Es ist peinlich zwischen Personen zu sitzen, die fast kein anderes Wort zu sagen wissen als Ja oder Nein. Es ist aber auch unangenehm, Jemanden neben sich zu haben, der Niemand zu Worte kommen läßt, der Alles besser wissen will als Andere, der Jeden in seiner Rede unterbricht u. s. w. Solche Menschen machen sich oft geradezu unausstehlich.

Das Antworten mit vollem Munde gilt für unschicklich, deshalb ist es noch unschicklicher, an Jemand eine Frage zu richten, der eben mit Essen beschäftigt ist.

Wo es, wie in Rußland, gebräuchlich ist, das Gastmahl mit einer sogenannten Sakuska, d. h. einem pikanten Zubiß zu eröffnen, der aus verschiedenen Schnäpßchen, aus Kaviar, Schinken, marinirten Fischchen, Käse und dergleichen besteht, da sei man zuerst für die zunächst sich befindenden Damen besorgt, ehe man selbst zugreift.

Sobald man sich zu Tisch setzt, ziehe man die Handschuhe aus, stecke sie in die Tasche und breite die Serviette über die Knie. Dieselbe in den Halsstragen oder die Weste zu stecken, sieht kindisch aus.

Sobald eine Speise übergeben ist, fange man sogleich an von derselben zu essen; ist dieselbe noch zu heiß, so nehme man jedenfalls den Löffel, oder Messer und Gabel zur Hand, um anzuzeigen, das man essen wolle. Auf Andere zu warten, ist im Allgemeinen nicht mehr gebräuchlich, doch ist es jedenfalls besser, zuvor Andere zu beobachten, welche den Hausgebrauch schon kennen.

Die Suppe esse man von der Seite des Löffels, und vermeide das hörbare Schlürfen aus dem Löffel.

Mit dem Messer essen gilt für unpassend, jedenfalls ist es aber noch unschicklicher, mit seinem Messer etwas aus der Platte zu nehmen, oder auf derselben ein Stück abzuschneiden.

Muß man selbst aus der Platte Fleisch, Fisch oder andere Speisen auf seinen Teller herausnehmen, so suche man nicht lange, und nehme nicht mehr, lieber etwas weniger als die andern Tischgenossen. Jedenfalls ist es am höflichsten, das zunächst liegende Stück zu nehmen.

In Mainz lag ehemals österreichische und preußische Garnison. Bei einem Mittagsmahl, an dem Offiziere beider Staaten theilnahmen, wurde eine Platte mit Gänsebraten aufgetragen, von dem ein äußerst appetitliches Stück einem österreichischen Offizier zunächst lag. Ein preußischer Offizier, der sich gerne den delikaten Bissen zugeeignet hätte, leitete das Gespräch auf König Friedrich II. von Preußen und sagte: Unser alter Frixe war ein so feiner Diplomat, daß er Alles zu drehen und wenden wußte, wie er es gerade brauchte, wobei der Offizier auch die Platte so drehte, wie er sie gerade brauchte. Der Österreicher erwiderte in seiner gemüthlichen Mundart, indem er mit der Platte dieselbe Manipulation wiederholte: Und unser guter Kaiser Franzel ließ gerne Alles beim Alten.

Hat man irgend eine Speise von einer Platte genommen, so muß man, wenn auch nicht Alles, doch einen großen Theil davon essen. Dieselbe unberührt zurückzugeben, gilt für höchst unanständig. Kann man eine Speise nicht essen, so nehme man nichts von derselben und entschuldige sich.

Abgenagte Knöchelchen und dergleichen auf den Teller zu spucken, paßt sich nicht; es ist besser dieselben mit dem Messer oder der Gabel auf den Tellerrand zu legen.

Bei Tisch soll man sein Taschentuch möglichst selten gebrauchen, und jeden Lärm vermeiden. Kein Mann von Bildung schnupft während des Mahles.

In vielen Häusern hält man beim Mittags- oder Nachtmahl das Zerschneiden einer Brotschnitte für unschicklich, man bricht von derselben die Bissen ab, aber beim Thee, Kaffe und Frühstück bedient man sich des Messers, um Butter aufs Brot zu streichen und dasselbe zu zerschneiden.

Wenn der Wein von den Dienern herumgereicht wird, so muß jeder Herr denjenigen Damen Wein anbieten, die ihm näher sitzen als einem andern Herrn.

Wird von dem Nachbar Wein angeboten, so ist es schicklicher, von der angebotenen Sorte zu trinken. Zieht man aber aus

Gesundheitsrücksichten oder irgend einem andern Grunde eine andere Sorte vor, so bittet man um Entschuldigung.

Will man seinem Nachbar oder einer Dame Wein anbieten, so frage man, welche Sorte vorgezogen wird. Viele finden sich beleidigt, wenn Jemand, dem sie Wein anbieten, oder irgend ein anderes Getränk, dasselbe nicht annimmt, ohne zu bedenken, daß es unvernünftig, folglich auch unschicklich ist, Jemanden zwingen zu wollen, gegen seinen Wunsch, etwas seiner Gesundheit Nachtheiliges zu thun.

Auf die Gesundheit Anderer zu trinken, oder Toaste auszubringen, ist nur noch im vertrauten Freundeskreise oder bei besonders geeigneten Gelegenheiten gebräuchlich.

Beim Weggehen vom Tische suche man wieder dem üblichen Hausgebrauche zu folgen. In einem Hause ist es Sitte, die ordentlich zusammengefaltete Serviette wieder auf den Tisch zu legen, oder in den Serviettenring zu stecken, im andern Hause wirft man die Serviette unordentlich auf den Tisch, um nicht für einen ehemaligen Bedienten angesehen zu werden, im dritten Hause hängt man die Serviette über die Stuhllehne und hebt sie nicht wieder auf, wenn sie herunter fällt. Ländlich, sittlich, heißt das Sprichwort.

Auch in der Art, der Hausfrau und dem Hausherrn zu danken, richte man sich nach denjenigen Tischgenossen, an denen man während des Mahles die besten Manieren bemerkt hat.

Bälle.

Die Einladungen zu einem Balle müssen wenigstens eine Woche vorher erfolgen, damit den Damen Zeit bleibt, für ihre Toilette die nothwendigen Vorbereitungen zu treffen. Auch muß die Zeit der Eröffnung des Balles genau angegeben werden.

Ist man gesonnen der Einladung zu folgen, so muß man den Ballgeber möglichst bald, spätestens drei Tage vor dem Balle, davon auf gebührende Art in Kenntniß setzen.

Man ist der Dame, von welcher man die Einladung zu einem Balle erhalten, gleichviel ob man dieselbe angenommen oder abgelehnt hat, eine Visite schuldig, die innerhalb der ersten acht Tage nach dem Balle gemacht werden muß, und von der man sich nicht durch das Senden einer Karte dispensiren kann.

Bei Privatbällen erwarten der Hausherr oder die Ballgeber und einige der nächst betheiligten Herren die ankommenden Gäste im ersten Zimmer, begrüßen sie daselbst und reichen den Damen den Arm, um sie in den Empfangsalon der Hausfrau zu führen. Ist ein großer Theil der Eingeladenen versammelt, so begiebt sich die Gesellschaft in den Ballsaal, wohin die jungen, tanzenden Damen

entweder von der Mutter oder einer ältern verwandten oder bekannten Dame begleitet werden.

Die gute Gesellschaft hält mit vollem Rechte darauf, daß ein Herr, welcher mit einer ihm unbekanntem Dame zu tanzen wünscht, zuvor dieser und ihrer Beschützerin durch einen gemeinschaftlichen Bekannten vorgestellt werde. Gewöhnlich übernehmen der Hausherr, die Hausfrau, oder die Ballgeber diese Vorstellungen, bei denen nur der Name des vorzustellenden Herrn genannt wird, da man annimmt, daß der Herr, welcher einer Dame vorgestellt zu sein wünscht, den Namen derselben bereits kennt. Der Herr fordert die Dame gewöhnlich mit der Frage auf, ob er die Ehre haben könne, diesen Tanz mit ihr zu tanzen. Es ist durchaus unstatthaft, das Wort Ehre durch Vergnügen zu ersetzen.

Auf Vereinsbällen wende man sich, mit der Bitte um Vorstellungen, an den Tanzordner, an den sich im Vertrauen auch diejenigen Damen wenden, welche keine bekannten Herren in der Gesellschaft haben.

Verhalten der Herren gegen die Damen.

Daß dieses artig und zuvorkommend sein muß, ohne in Geckenhaftigkeit auszuarten, versteht sich so von selbst, daß wohl selten jemand in auffälliger Weise gegen dieses Anstandsgesetz sündigt, aber es giebt eine Menge kleiner Aufmerksamkeiten, mit denen es die Herrn nicht immer genau nehmen.

Die Herren Tänzer ärgern sich, wenn sie auf einem Balle, wo wenige Damen sind, einige Tänze verlieren, obgleich sie noch verschiedene Mittel haben, sich die Zeit zu vertreiben. Sie können ungenirt mit jedem Anwesenden ein Gespräch anknüpfen, können in's Rauchzimmer gehen, ein Spielchen mitmachen und dergleichen, aber den tanzlustigen Damen bleibt kein anderer Ausweg, als entweder geduldig zu warten, bis sie zum Tanz aufgefordert werden, und geschieht dies nicht, zum bösen Spiel gute Miene machen, oder in's Damenzimmer zu schleichen, und unter dem Vorwande des Unwohlseins den Aerger zu verbeißen oder auszuweinen, was auch manchmal vorkommt. Und dies heißt dann ein Ballvergnügen, auf welches man sich Wochen lang gefreut, und für welches man viel Geld und viel Arbeit im Voraus geopfert hat.

Wenn unsre jungen Herren überlegen wollten, wie wehe es einer tanzliebenden Dame thun muß, den ganzen Abend regungslos dazusitzen, sie würden sich über ihre eigene Unhöflichkeit schämen und wundern, und auf Bällen, wo mehr Damen als Herren anwesend sind, fleißig tanzen, selbst wenn sie sich nicht mehr tanzlustig fühlen. Vergessen Sie nicht, verehrte Herren, daß wenn man auf gesellschaft-

liches Vergnügen Anspruch machen will, man auch verpflichtet ist, nach Kräften zu der allgemeinen Unterhaltung beizutragen.

Aber auch die verehrten Damen dürfen gewisse Aufmerksamkeiten nicht aus den Augen verlieren.

Wo im Voraus zu den Figurentänzen engagirt wird, sollten sie sich wohl merken, wem sie zugesagt haben und zu welchem Tanze. Das Mißachten dieser Regel zieht oft große Unannehmlichkeiten nach sich, denn nicht nur, daß derjenige Herr, dem man das gegebene Wort nicht hält, einen Tanz verliert, nein, er ist auch genöthigt, sich bei seinem Vis-à-vis und dessen Dame zu entschuldigen, die im letzten Augenblicke selten ein anderes Vis-à-vis finden, oder suchen wollen. Natürlicher Weise ist es die Pflicht desjenigen Herrn, der sein Versprechen nicht erfüllen konnte, sein Möglichstes zu thun, ein anderes Vis-à-vis zu finden, und meistens wird der Tanzordner zu helfen wissen, aber nicht immer.

Es giebt wirklich Damen, die einem zweiten Herrn ihr Wort geben, wenn er ihnen besser gefällt, als der erste, und sich auf die Ausrede verlassen: „ich habe Ihnen zum nächsten Tanze zugesagt,“ oder: „ich habe geglaubt, Sie hätten mich zum nächsten Tanze eingeladen“ und dergleichen, und die sogar die Dreistigkeit besitzen, es ihm in's Gesicht zu sagen, obwohl sie sehr gut wissen, daß sie lügen. Aber solche Damen lernt man bald kennen und verachten, wie sie es verdienen. Wenn sich die Herren verabreden, solche Damen nie wieder aufzufordern, so thun sie ganz recht daran.

Wenn zu Quadrillen, Masurka, Cotillon u. dgl. im Voraus engagirt wird, sagt der Herr zu der Dame etwa: Darf ich Sie um die Ehre bitten, die erste (zweite) Quadrille mit mir zu tanzen; oder: wenn Sie für die zweite Quadrille nicht schon vernommen sind, so würde ich mich durch Ihre Zusage sehr geehrt fühlen, und dergleichen, worauf die Dame antwortet: mit Vergnügen, oder: ich mache mir eine Ehre daraus, mit einem solchen Tänzer zu tanzen, oder: ich bedaure Ihnen die erste Quadrille nicht zusagen zu können, würde mich aber freuen, die zweite mit Ihnen zu tanzen, u. dergl.

Wünscht ein Herr mit einer ihm bekannten Dame einen Rundtanz zu machen, so macht er ihr eine Verbeugung, der er noch etwa folgende Worte beifügt: Kann ich die Ehre haben, mit Ihnen zu tanzen, oder: Darf ich Sie um eine Tour bitten, oder: Wenn Sie nicht schon müde sind, würden Sie mich durch eine Tour sehr verbinden, u. dergl.

Nimmt die Dame die Einladung an, so steht sie auf und tanzt mit dem Herrn, wünscht sie aber nicht zu tanzen, so sagt sie ohne aufzustehen: Entschuldigen Sie gütigst, ich bin augenblicklich zu ermüdet, oder: ich darf keine Rundtänze tanzen, weil ich Kopf-

schmerzen davon bekomme, oder: ich habe soeben diesem Herrn zu- oder abgejagt, u. dgl.

In keinem Falle sollte eine abjagende Dame sich erlauben, sogleich mit einem andern Herrn zu tanzen, sie muß wenigstens ein paar Minuten warten, ehe sie wieder tanzt, sonst kann sie sich großen Unannehmlichkeiten aussetzen.

Viele auf diese Art beleidigte Herren glauben nur das volle Recht zu haben, einer solchen Dame das Tanzen ganz zu verbieten, und es entstehen darüber manchmal recht unangenehme Auftritte. Unhöflich ist ein solches Benehmen der Dame unbedingt und keine gebildete Dame wird sich ein solches zu Schulden kommen lassen, jedoch erlaubt sich der Verfasser das dem Herrn dadurch entstandene Recht zu bezweifeln. Keinenfalls kann man dem sich beleidigt fühlenden Tänzer dieses Recht zugestehen, sondern nur dem Hausherrn oder Tanzordner.

Wie sollen nun diese einem Seden gerecht werden?

Es giebt Herren, welche niemals ordentlich tanzen gelernt haben, sich aber einbilden, ganz ausgezeichnete Tänzer zu sein, weil sie allerlei ungewöhnliche Sprünge, Verdrehungen und Stellungen machen, schneller durch den Tanzsaal rasen als andere, und dadurch andere verblüffen, die ebenfalls nichts von einem geregelten Tanze verstehen. Nicht selten werden so einem Tänzer aufrichtig oder ironisch gemeinte Complimente gesagt, die ihn wie in Feuer gegossenes Del entzünden, so daß er von seiner Vorzüglichkeit in Terpsichorens Kunst ganz durchdrungen ist. Er will nun sein Bestes leisten und wird dadurch immer lächerlicher.

Kann man es einer Dame verargen, wenn sie mit einem solchen Herrn nicht tanzen will?

Es giebt Menschen, denen das Tactgefühl vollständig fehlt. Sie lernen mitunter Jahre lang tanzen, verstehen die Theorie der Tanzkunst wie Wenige, kennen alle gebräuchlichen Figuren ganz genau, sie wissen vollkommen, wie jeder Schritt heißt und ausgeführt werden soll, sie sehen jeden Fehler, den Andere machen, aber wenn sie mit anderen Personen tanzen, dann kommen sie mit denselben nicht überein, es geht nicht im Takte. Da sie selbst kein Tactgefühl haben, so können sie nicht begreifen, warum sie mit andern Personen nicht tanzen können, und wollen auch nicht glauben, daß die Schuld an ihnen liege.

Daß Niemand mit so buchstäblich taktlosen Menschen tanzen mag, ist ganz natürlich.

Manche Herren haben bei den Rundtänzen die üble Gewohnheit, die Dame an sich zu drücken, ihr mit dem Bart im Gesicht herumzustrreichen, ihr auf die Füße zu treten, die Hand zu drücken, an

andere Paare anzustoßen, sie nicht wieder auf ihren Platz zurückzuführen u. dgl.

Ist es da zu verwundern, wenn die Damen einem solchen Tänzer absagen.

Auf Bällen, bei reichen oder nur einigermaßen wohlhabenden Personen, bei seltenen Tanzgelegenheiten und dergleichen, ist es selbstverständlich, daß alle Tanzenden weiße Glacehandschuhe anziehen, aber für unbemittelte Leute, die wöchentlich ein paar mal zur Tanzstunde zusammen kommen, wäre die Ausgabe für Handschuhe zu bedeutend.

Viele junge Leute schwitzen jedoch stark an den Händen und Manchen ist es geradezu unerträglich, solche Hände zu berühren.

Man kann es denselben gewiß nicht übel nehmen, wenn sie sich solchen Berührungen zu entziehen suchen.

Es giebt Menschen, die das Unglück haben, mit übelriechendem Athem behaftet zu sein und sonderbarer Weise haben die meisten derselben die üble Gewohnheit, beim Sprechen sich dem Andern sehr zu nähern. Andere nehmen kurz vor der Tanzstunde Speisen oder Getränke zu sich, deren Ausdünstung unangenehm ist, ja die Kleider mancher Menschen riechen so stark nach Apothekerkräutern, daß es große Ueberwindung kostet mit ihnen zu tanzen.

Fordert nun so ein Herr eine Dame zum Tanzen auf, so wird sie ihm wahrscheinlich absagen, ungeachtet sie sehr gerne tanzen möchte, aber sie wagt nicht dem Herrn die wahre Ursache ihrer Verweigerung zu sagen; ja nicht einmal dem Tanzlehrer oder Ballordner getraut sie sich den Grund anzugeben, warum sie mit dem Herrn nicht tanzen will, sie nimmt aber mit Vergnügen die nächste Aufforderung eines andern Tänzers an.

Der abgewiesene Herr ist nun sehr beleidigt und verlangt, daß dieser Dame das fernere Tanzen untersagt werde, und der zum Richter und Vollstrecker des Urtheils aufgeforderte Tanzlehrer oder Balldivigent wird in eine sehr schwierige Lage versetzt. Solche Vorkommnisse sind gar nicht selten.

Wie soll sich nun der Tanzordner benehmen? Giebt er dem Herrn recht und verbietet der Dame das fernere Tanzen, so ist dies entschieden ungerecht, und erfüllt er die Forderung des beleidigten Tänzers nicht, so hat er fast alle Herren gegen sich.

Wenn wir unparteiisch richten wollen, so ist die Anforderung der Herren, und der gegenwärtige Begriff von dem Rechte derselben eine Ungerechtigkeit. Die Herren wählen die Damen ganz nach ihrem Belieben und sind dabei nicht nur manchmal, sondern sehr oft recht rücksichtslos. Die jungen, hübschen, guten Tänzerinnen lassen sie gar nicht zu Athem kommen und die andern vernachlässigen sie auf unverzeihliche Weise, warum sollen nun die Damen nicht auch das Recht haben, einem ungeschickten, schweißtriefenden, lächerlichen Tänzer

abzusagen, etwa bloß weil er ein Mitglied des starken Geschlechtes ist? Gilt denn auf dem Ballé auch das Recht des Stärkern?

Diese Klagen sind übrigens nicht neu. Schon 1588 beklagt sich der erste bekannte Choreograph, Jean Tabourot oder Thoinot Arbeau, bei der Beschreibung einer Gaillarde: „Man hat diese Manier eingeführt, um alle anwesenden Damen am Tanze theilnehmen zu lassen, und jenem schlechten Brauche zu begegnen, den Einige üben, indem sie nur immer mit jenen tanzen, die ihnen gefallen; während auf diese Weise auch die minder hübschen zum Tanzen kommen.“*)

Die leichteste Art, den Damen gerecht zu werden, besteht darin, daß man im Laufe des Abends auch sogenannte Damentänze auführt, d. h. Damenpolka, Damenwalzer u. dgl., bei welchen die Damen die Herren auffordern. Man wird bei denselben auch bald die Beobachtung machen können, daß die Damen ebenfalls die guten, hübschen Tänzer nicht zu Athem kommen lassen und die andern vernachlässigen.

Hat ein Herr in der Gesellschaft keine bekannten Herren, die ihn vorstellen können, und ist der Ballordner sehr beschäftigt, so beobachte man, welche Damen nur selten oder gar nicht aufgefordert werden, und lade eine derselben ein und man wird selten abgewiesen werden. Ist dies aber dennoch der Fall, so sei man nicht gleich beleidigt oder entmuthigt und wende sich an eine andere, aber nicht an die zunächst Sitzende, zu der man später wieder zurückkommen kann. Hat der Herr bewiesen, daß er ordentlich zu tanzen versteht, so wird es ihm bald nicht mehr an Tänzerinnen fehlen, denn meistens sind in den jetzigen Tanzgesellschaften mehr tanzliebende Tänzerinnen als gute Tänzer.

Nach dem Tanze führe man die Dame auf denjenigen Platz zurück, von welchem man sie abgeholt hat, und danke ihr durch Wort und Verbeugung.

Viele Damen antworten aus Schüchternheit oder übel verstandener Bescheidenheit so leise und unverständlich, daß der sie um einen künftigen Tanz bittende Herr nur aus der Miene errathen muß, welchen Bescheid er erhalten. Dies ist aber sehr trügerisch. Er glaubt nun z. B. eine Zusage erhalten zu haben, und wenn er hernach die Dame zu dem bestimmten Tanze abholen will, dann sieht er mit Entrüstung, daß sie mit einem andern Herrn geht. Oder — er glaubt die Dame habe ihm abgesetzt und engagirt deshalb eine andere, worüber natürlich die erste sich sehr beleidigt fühlt.

Verehrte Damen! Gewöhnen Sie sich an, so laut und deutlich zu antworten, daß Sie nicht mißverstanden werden können, und Sie, verehrte Herren, geniren Sie sich durchaus nicht, die Dame um

*) Albert Czerwinski. Tänze des sechszehnten Jahrhunderts Seite 43.

Wiederholung der Antwort zu bitten, wenn Sie dieselbe nicht verstanden haben. Es ist dies durchaus keine Unhöflichkeit.

Beabsichtigt ein Herr eine Quadrille zu tanzen, so suche er zuerst ein vis-à-vis, d. h. einen Herrn, der mit seiner Dame ihm gegenüber Platz nehmen soll, bestimme mit demselben, wo sie sich aufstellen oder hinsetzen wollen, damit sie, wenn die Musik das Signal giebt, einander nicht lange zu suchen brauchen und dann erst engagire er eine Dame. Es ist unhöflich, eine Dame zu engagiren, ehe man ein vis-à-vis hat.

Sobald die Musik das Signal, la ritournelle spielt, sollte jeder Herr sogleich seine Dame auf den bestimmten Platz führen. Eine Verspätung ist beleidigend für das vis-à-vis — Paar und beweist eine Geringschätzung der ganzen Gesellschaft. Durch diese üble Gewohnheit ist schon mancher Ball recht langweilig geworden.

Wo es gebräuchlich ist, bei einer Quadrille zu sitzen, da Sorge der Herr bei Zeiten für Stühle. Dieser Gebrauch ist gegenwärtig sehr verbreitet, weil man Zeit zum Sitzen hat, während die andere Partie tanzt. Die Unterhaltung mit dem Partner macht nicht selten mehr Vergnügen als der Tanz und Viele machen die Quadrille nur der Unterhaltung wegen mit. Dagegen ist das Sitzen zu einem Contretanz, d. h. in nur zwei Reihen, überflüssig, weil man fast beständig in Bewegung sein muß.

Es ist jetzt leider in manchen Ländern Mode geworden, die Quadrillen nachlässig und taktlos zu tanzen. Es giebt Personen, welche ganz unverholen sagen: ce n'est plus le bon ton de danser en mesure, d. h. es ist nicht mehr der gute Ton im Takte zu tanzen. Eine solche Verirrung des menschlichen Verstandes und Geschmackes ist geradezu unbegreiflich und sinnlos, und benimmt gebildeten Menschen, welche Sinn für Schönheit und ein geordnetes Vergnügen haben, die Lust an einem solchen Tanze Theil zu nehmen. Ist man aber dennoch durch die Verhältnisse gezwungen, mitzutanzten, dann trachte man die Figuren so ordentlich und taktmäßig auszuführen, als es die Umstände gestatten, erlaube sich aber nicht die Mittanzenden zurecht zu weisen. Schon in den §§ 651 und 652 wurde darüber gesprochen.

Bemerkt man, daß Andere Fehler machen, so thue man als bemerke man dieselben nicht, setze aber seine Figur ruhig fort ohne sich stören zu lassen und dadurch finden diejenigen, welche Fehler gemacht haben, Gelegenheit sich zurecht zu finden. Dies ist die beste und höflichste Art Andere zurecht zu weisen, ohne sie zu beleidigen.

Manche Paare vertiefen sich so im Gespräch mit einander, daß sie erst aufstehen, wenn eine Figurenstrophe schon beinahe beendigt ist, finden sich aber dennoch beleidigt, wenn die Musik aufhört, ehe sie das Versäumte nachgeholt haben. Es ist unhöflich sitzen

zu bleiben, während die andern an der Figur theilnehmenden Personen tanzen, es ist aber noch unhöflicher, zu verlangen, daß dieselben warten sollen, bis das Versäumte nachgeholt ist.

Die richtigen und fehlerhaften Haltungen bei den walzerartigen Rundtänzen werden durch die §§ 765 bis 767 erklärt, die Figuren 157 a und b auf dem Atlasblatt VII zeigen die richtige Haltung im Bilde.

Ueber die Einhaltung der Richtungslinie giebt der § 776 Aufschluß, und über das richtige Zeitmaß die §§ 782 und 783.

Nicht selten bitten einzelne Tänzer den Tanzordner um Abänderung des Programmes, weil, wie sie sagen, alle Damen es wünschen und darum bitten lassen, was aber fast nie die Wahrheit ist.

Die Abänderung einer gedruckten Tanzordnung ist eine viel schwierigere Aufgabe als sich die Meisten vorstellen, denn bei der Ausarbeitung derselben überlegen der Tanzordner, Ballgeber und noch andere betheiligte Personen oft Stunden lang mit einander, wie die Tänze einander folgen sollen, wie die Zwischenpausen zu vertheilen sind, was während derselben vorgenommen werden soll, u. dgl.

Zu langen Erklärungen hat der Tanzordner selten Zeit, kurze abschlägige Antworten an die Bittsteller lassen sich auch nicht leicht anbringen und es bleibt ihm gewöhnlich nichts anderes übrig, als mit verbindlicher Miene zu sagen: Ich werde gewiß alles Mögliche thun, um dem Wunsche der Mehrzahl der Tanzenden zu entsprechen.

Ähnlich ergeht es dem Tanzordner mit denen, welche bitten schneller und denjenigen, welche bitten langsamer spielen zu lassen. Der Tanzordner sollte sich nie zu barschen Antworten hinreißen lassen, sondern stets freundlich versprechen sein Möglichstes zu thun, um Allen gerecht zu werden, und es auch wirklich ausführen, so weit es sich thun läßt.

Die Ballgäste dagegen sollten nicht verlangen, daß der Tanzordner zu Gunsten Einzelner von seinem Programme abweiche, sondern sich bereitwillig in die wohlgemeinte Anordnung finden.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

