SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/1

9189

№ 7218
bezahlt ein wöchentliches Lesegeld
von Ngl. Pfg. und jeder Le-
ser hat die Bücher reinlich zu hal-
ten und für durch ihn beschmutzte,
verdorbene oder beschädigte Bücher
Schaden-Ersatz zu leisten.
Freude'sche Bibliothek.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/2

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/3

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/4

Systematisches Lehrbuch

der

bildenden Tanzkunst

und

körperlichen Ausbildung

von der Geburt an bis zum vollendeten Wachsthume des Menschen.

Ausgearbeitet

für das gebildete Publikum, zur Belehrung bei der körperlichen Erziehung und als Unterricht für Diejenigen, welche sich zu ausübenden Künstlern und zu nützlichen Lehrern dieser Kunst bilden wollen,

und herausgegeben

bei Gelegenheit des dreihundertjährigen Jubiläums

der Königl. Preuſz. Landesschule Pforta

von

Franz Anton Roller,

ehemaligem Theatraltänzer und seit 1805 Lehrer der bildenden Tanzkunst und der Gymnastik daselbst.

Mit 24 Abbildungen auf 15 Tafeln und vier Tabellen chorographischer Zeichnungen.

Weimar, 1843.

Druck, Verlag und Lithographie von Bernh. Fr. Voigt.

Sächsische
Landesbibliothek
- 8 SEP. 1969
Dresden

G

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/6

Der Königlich Preußischen

Landesschule Pforta

und

allen seinen Schülern

alter und neuer Zeit

gewidmet

vom

Verfasser.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/7

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/8

Vorrede.

Die Literatur der Tanzkunst hat eine noch unausgefüllte Lücke, welche man immer finden wird, wenn man auch weit über ein halbes Jahrhundert zurückgeht.

Es ist zwar in diesem Zeitraume so manches Buch erschienen, aber keines derselben ist umfassend, viele sogar sind gehaltlos und noch voll Unrichtigkeiten in der Benennung und Erklärung der pas. Elementar-Unterricht, anatomische Kenntniß des menschlichen Körpers und der Bewegungen seiner Glieder fehlen gänzlich.

Vor längerer Zeit schon wurde ich aufgefordert, ein systematisches Lehrbuch der Tanzkunst zu schreiben, ich habe es aber abgelehnt, weil ich durch mehrseitige practische Erfahrung später Besseres zu geben hoffte. Viele Jahre sind darüber verstrichen, und ich wollte nun den Zeitpunct des dreihundertjährigen Jubiläums unserer Landesschule eintreten lassen, um diesem seit langer Zeit bestehenden Mangel abzuhelfen und das darüber Gesammelte niederzuschreiben und dem Publicum zu übergeben; wozu ich mich sogar verpflichtet fühle, um meinen Nachfolgern einen zweckdienlichen Leitfaden zu hinterlassen.

Dieser Mangel an instructiven Schriften entstand dadurch, daß Diejenigen, welche die Kunst in ihrem ganzen Umfange kennen müssen, Theatraltänzer von Bildung und Werth, welche wohl etwas Gediegenes hätten schreiben können, es unterlassen haben. Noverre war der Einzige, welcher in seinen **Lettres sur l'art de la danse, 1769** Vorzügliches gegeben, aber nur in Hinsicht des Ballets; Unterricht ist es nicht. Der Theatraltänzer ist, als practischer Künstler, über die Elemente hinweg, er bedarf ihrer nicht mehr, und denkt nicht mehr daran, seit er sich in die höhere Sphäre der Kunst aufgeschwungen hat. Selbst in

den theatralischen Tanzschulen geht man sogleich in das Practische über, ohne an die Elemente zu denken, oder sich mit ihnen abzugeben, weil nur solche Individuen aufgenommen werden, welche die Natur günstig ausgestattet hat und die schon geschickt in ihren Bewegungen sind.

Was also zu einer natürlich schönen Ausbildung des Körpers erforderlich ist, die frühere nothwendige Schule für die Jugend während ihres Wachsthums, wird und braucht nicht berücksichtigt zu werden.

Jeder Theatraltänzer mußte, wenn er die Bühne verließ und sich dem Unterrichte widmete, nun wieder zurückgehen und die Elemente suchen, aus denen er eine Zusammensetzung bilden konnte, und er mußte lernen, indem er lehrte, er mußte sich eine Methode des Unterrichts schaffen, wollte er nicht bloß abrichten, sondern bilden.

Ob ich gleich in der Schule eines Muzzarelli und Vigano war, der berühmtesten Balletmeister jener Zeit, und mit Glück und Beifall tanzte, muß ich doch bekennen, daß ich, als Lehrer, anfangs keine sichere Methode hatte und darum erst die Theorie der Kunst studiren mußte, was mir bei der Bühne nicht einfiel.

Mein vorzüglichster Lehrer war einer meiner ersten Schüler. Ich machte ihm vor, was er nachmachen sollte, aber er frug mich: wie fang' ich es an, daß ich es nachmachen kann? — Dadurch wurde ich aufmerksam auf mich selbst gemacht, und sah ein, was mir fehlte.

Dieses Geständniß mag als Beweis dienen, daß der ausübende Künstler und der Lehrer körperlicher Bildung zweierlei Personen sind und doch sich in einer vereinigen müssen.

Ich habe mir eine Methode angeeignet und wieder aufgegeben, eine andere geschaffen und wieder verlassen und so fort, bis ich zu einem Systeme kam, das zum Ziele führte. Dies gelang mir nur, als ich bei

der Unbeweglichkeit anfing, und erfahrene Anatomen mich belehrten.

Ich würde unbillig seyn, zu verlangen, daß alle Tanzmeister auf derselben Stufe stehen sollten, wie mein System es verlangt; dazu müßten sie meine Schule und meine lange Erfahrung und einen bessern Zeitgeist für die Sache haben. Ihre Verhältnisse und die ihnen gegenüberstehenden Beschränkungen an Zeit sind das Hinderniß.

In meiner Stellung war ich immer frei von allen Störungen, wodurch der Unterricht oft, wenn es am besten geht, durch Abgang von Einigen aufhören muß. Meine Schüler hängen bloß von dem Schulgesetze ab, die Lectionen unausgesetzt besuchen zu müssen, und ich kann für sechs Jahre, welche doch die Meisten hier verleben, einen Plan machen und mit einer ungestörten Consequenz verfolgen, den Niemand antasten darf, weder Eltern, noch Großeltern 2c. beeinträchtigen dürfen. Ich konnte also immer als Künstler handeln und brauchte weder dem Zeitgeiste noch den Launen ein Opfer zu bringen. Vielleicht würde mancher Tanzmeister mehr leisten, wenn man mehr von ihm forderte und auch die nöthige Zeit dazu gäbe, und das Publicum soviel Kenntniß allenthalben sich von der körperlichen Bildung aneignete, um einzusehen, wie ein geregelter nützlicher Unterricht gegeben werden müsse, wie es in früherer Zeit war.

Es ist der Zweck meines Buches, nicht allein den Unterricht zu befördern, sondern auch das Publicum zu einer richtigen Ansicht zu bringen und es in Stand zu setzen, zu wissen, was es von dem Lehrer körperlicher Bildung zu fordern berechtigt ist, in welcher Form und in wie langer Zeit das Wünschenswerthe geleistet werden kann.

Die Unwissenheit vieler herumreisenden sogenann-

ten Tanzmeister würde sich dadurch bloßstellen, und die Keckheit wegfallen, sich Balletmeister zu nennen, ohne einmal Figuranten gewesen zu seyn. Es würde auch Keiner so unverschämt seyn, mit erborgtem Namen auf 24 groß gedruckten Duodez-Seiten die Lücke der Literatur ausfüllen zu wollen. Wohl mit der sechsten Position, welche er erdachte? — Pas glissé zu lehren, in denen kein Strich, pas jeté, in denen kein geworfener Fuß genannt wird; und, damit das Büchlein ja etwas stärker werde, es mit entlehnten Sentenzen und Gedichten zu vermehren, besonders von Schiller, was um so überflüssiger ist, da dessen Gedichte allgemein gelesen sind.

Ich habe zwar auch zwei kleine Gedichte beigefügt, aber sie dienen zur Heraushebung des National-Characters der Tänze, welchen sie beigegeben sind.

Es ist Jedermann bekannt, wie wenige Gymnasien, Seminarien oder andere Institute einen dabei angestellten, oder ununterbrochen regelmäßig besuchenden Tanzlehrer haben; die meisten müssen von Zeit zu Zeit sich mit einem vorbeireisenden auf kurze Zeit begnügen; oder man überläßt es meistens der Jugend selbst, in dieser Hinsicht für ihre Bildung zu sorgen, wobei Diejenigen, welche träge sind, oder keinen gesunden Sinn für die äußere Form des Menschen haben, nichts für sich thun, was man ihnen auf den ersten Blick auch ansieht.

Dabei wird natürlich für Bildung und Anstand nichts gewonnen. Auch für diese Institute habe ich dieses Buch geschrieben, mich einer gedrängten, aber deutlichen Kürze bedient, und gleichsam durch mathematische Definitionen so begreiflich gemacht, daß es auch ein angehender Schüler zu fassen vermag.

Sind auch die Knaben, aus Mangel an Einsicht, noch nicht so eifrig auf die Bildung ihres Aeußern bedacht, so können die Jünglinge, die älteren, verstän-

digeren Schüler, die dem Weltleben schon näher stehen und dadurch auch mehr die Nothwendigkeit und den Gewinn durch eine gefällige, vortheilhafte Präsentation ihres Körpers würdigen, sich die gegebenen Regeln eigen machen und so auch auf die jüngeren wirken. Es könnten sich auch junge Lehrer finden, welche ihnen dabei behülflich wären.

Die Vortheile eines guten Elementar=Unterrichts zeigen sich auch allezeit bei Denen, welche ihre Militärpflichtigkeit erfüllen.

Ebenso nützlich, und vielleicht noch nützlicher, könnte diese gut gemeinte Schrift für Töchter=Anstalten und ähnliche Institute der Art werden, wenn mein gegebener Elementar=Unterricht in der Behandlung der jungen weiblichen Körper mit der nöthigen Umsicht unausgesetzt befolgt wird, welcher das so häufig eingerissene Gebrechen des Schiefwerdens verhüten kann, was in den deutlichsten Erklärungen gegeben ist.

Vielleicht könnte ein Krittler fragen wollen, ob die grotesken pas und Sprünge in ein Lehrbuch gehören. Diese mögen aber bedenken, daß die angestrengtesten Uebungen bei der männlichen Jugend nur vortheilhaft wirken, nöthig und nützlich sind, wie die Turnübungen beweisen, und Sachverständige werden mit mir derselben Meinung seyn, daß nur die Vielseitigkeit bildet.

Das Groteske kann recht gut als die beste Vorübung zum Turnen angewandt werden, es kann den Uebergang dazu bilden, indem es die Springfertigkeit nach Regeln, zugleich mit Geschicklichkeit verbunden, lehrt. In jetziger Zeit hat man wieder mehr Werth auf die Turnübungen gelegt, und das mit voller Ueberzeugung von ihrer Nützlichkeit. Aber diese Uebungen allein erreichen bloß die vermehrte Ausbildung der körperlichen Kraft und Ausdauer, ohne Gewinn für An=

stand und Schönheit. Geht ein zweckmäßiger Tanzunterricht, der alle Bewegungen regelt, vereint mit, so wird das übrigbleibende Unschöne weggeschafft, und der männliche Körper präsentirt sich gebildeter und mit mehr Anstand. Als ich die Turnübungen leitete, wurde Beides in Harmonie gebracht.

Ueber die richtig technischen Benennungen der grotesken Sprünge muß ich noch bemerken, daß sie in der theatralischen Schule oft abbrevirt und falsch vorkommen, ebenso, wie der Provinzial-Dialect manche Worte verhunzt. Schlecht oder gut ausgesprochen, ist einerlei, man weiß, was sie bedeuten. Ich habe daher einen des Italienischen Kundigen gebeten, nachzuschlagen und gesucht, die Namen möglichst zu berichtigen. Z. B., **Salto rondo** statt dem gebrauchten **Salti tong**, **Ranicellione** statt **Ransillon**, **Spaciato campania** für **Spazzi campani etc.**

Sollten dennoch Unrichtigkeiten stattfinden, so muß die Schuld den italienischen Tänzern aufgebürdet werden, denen es einerlei war, ob sie die Namen grammaticalisch richtig aussprachen, oder nicht.

Endlich könnte bemerkt werden, daß ich bei der Belehrung der chorographischen Tänze-Zeichnungen jede Tour ausführlich erklärte; aber diese Belehrung fand ich für nöthig in einem Lehrbuche; in einem bloßen Tourenbuche würde ich bestimmt kürzer geworden seyn, obgleich auch darin viele Touren noch erklärt werden, wenn man glaubt, daß sie nicht Jeder verstehen könnte.

Wird das Publicum dieses Lehrbuch beifällig so aufnehmen und gehörig benutzen, als ich bereitwillig war, es zum Vortheile der körperlichen Bildung erscheinen zu lassen, so würde ich meine Absicht erreicht haben und mein Wunsch erfüllt seyn.

Landes-Schule Pforta, im Mai 1843.

Roller.

Inhalt.

		Seite
I.	Einleitung	1
II.	Erste Periode körperlicher Bildung	4
III.	Zweite Periode — —	6
IV.	Dritte Periode — —	9
V.	Vierte Periode — —	11
VI.	Fünfte Periode — —	13
VII	Verfall der Tanzkunst auf Bällen, und dadurch gesunkene körperliche Bildung	18
VIII.	Maschinen, körperliche Fehler zu verbessern	21
IX.	Kleidung und Schnürleib, nebst drei Abbildungen	23
X.	Bewegung des Körpers und aller Glieder, deren sie fähig sind	27
XI.	Stehen, nebst Abbildung	30
XII.	Ausbildung der Schultern	34
XIII.	Erheben auf die Fußspitzen (élevé), nebst Abbildung	37
XIV.	Biegen und wieder Erheben (plié et relevé), nebst Abbildung	38
XV.	Degagiren, nebst Abbildung einer Doppelfigur	39
XVI.	Die fünf Positionen, nebst Abbildungen	41
XVII.	Anwendung der fünf Positionen	44
XVIII.	Uebung des gestreckten Fußes (pas tendu), nebst Abbildung	45
XIX.	Balancé, nebst Abbildung	47
XX.	Bewegung der Füße aus dem balancé hinter dem Fuße in den balancé vorwärts, und ebenso rückwärts, als Vorübung zum Gehen	49
XXI.	Der Gang des Menschen mit Schönheit und Anstand	50
XXII.	Verbeugungen (Complimente, révérence) des männlichen Geschlechts, nebst Abbildung. — Vorwärts, rückwärts, seitwärts. — Bei'm Eintreten vorwärts. — Bei'm Eintreten in schiefer Richtung. — Bei'm Eintreten ganz zur Seite. — Verbeugung bei'm Fortgehen. — Verbeugung im Vorbeigehen. — Verbeugung gegen eine größere Versammlung	53
XXIII.	Verneigungen des weiblichen Geschlechts, nebst Abbildg.	64
XXIV.	Armbewegungen (porter les bras) nach Schönheitslinien für die Conversation, wie zur Begleitung bei'm Tanzen, mit Hinweisung auf die dazu dienenden Abbildungen	68
	Erste Uebung. Heben der Arme	71
	Zweite Uebung. Herabsenken der Arme	72
	Dritte Uebung. Mit beiden Armen zugleich	72
	Vierte Uebung. Der gebogene Arm	73
	Fünfte Uebung. Mit beiden Armen zugleich	73
	Sechste Uebung. Das höhere Bewegen der Arme	74

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/15

Seite

Siebente Uebung. Das Senken der Arme aus der Höhe 75
Achte Uebung. Kreisbewegung der Arme abwechselnd 76
Neunte Uebung. Kreisbewegung beider Arme zugleich 76
Zehnte Uebung. Wellenartig ineinander gehende Kreisbewegungen beider Arme . . . 77
XXV. Der Tanz 82
XXVI. Chorographie 84
XXVII. Chorographische Zeichnungen der Tanzschritte, nebst zwei Tabellen in 165 Zeichen 86
Elemente der Schritte 89
Wendungen des Körpers während der Schritte 90
Bezeichnungen mehrerer Bewegungen während eines Schrittes 90
Auf welche Weise die Zeichen angebracht werden, je nachdem die Bewegung zu Anfang, Mitte oder Ende des Schrittes geschehen soll . 91
Wie der Punct angebracht wird . . . 91
Bewegungen der Füße auf der Stelle, ohne einen Schritt zu machen 92
Bewegungen der Füße zugleich voneinander (échappé) 93
Das Drehen der Füße, ohne den Platz zu verändern 94
Sprünge mit beiden Füßen zugleich (cabrioles) 95
Vielfach geschlagene Schritte (battements) . 95
Bezeichnung der entrechats 96
Wie langsame, geschwinde und schnelle Schritte bezeichnet werden 96
Bestimmung der Zeit, in welcher die Tanzschritte nach dem Tacte der dazu bestimmten Musik auszuführen sind 96
Zeichnungen für die Bewegungen der Arme und Hände 97
XXVIII. Schema des pas 99
Elementar-Bewegungen, aus welchen die Tanzschritte zusammengesetzt werden (die rechts nebenbeistehenden römischen Zahlen deuten auf den ersten Unterricht hin, welcher dabei gegeben wurde) 101
1. Stehen. XI. 101
2. Bildung der Schultern. XII. 102
3. Heben (élevé). XIII. 102
4. Biegen (plié). XIV. 102
5. Degagiren. XV. 102
6. Die fünf Positionen. XVI. 102
7. Anwendung der fünf Positionen 102
8. Coup de pied. Erklärung darüber . . . 102
9. Pas marché in allen Linien. Gerade vorwärts (droit en avant). Gerade rückwärts (droit en

		Seite
	arrière). Seitwärts rechts und links (de côté à droit et à gauche). In runder Linie vor und rückwärts (en ligne ronde, devant et derrière)	103
10.	Pas tendu in die offenen Positionen. XVIII. .	104
11.	Pas glissé in allen Linien	104
12.	Pas plié	105
13.	Pas élevé	105
14.	Le pied en l'air	108
15.	Pas sauté in allen Linien	108
16.	Pas cabriolé aus allen Positionen in alle Positionen	110
17.	Pas tombé in allen Positionen	111
18.	Pas tortillé in die offenen Positionen und zurück .	111
19.	Pas battu in allen Linien	111
20.	Relevé	112
21.	Retombé	112
22.	Aplomb	112
23.	Balancé. XIX.	112
24.	Bewegung im balancé. XX.	112
25.	Contre-balancé	113
26.	Uebung im Gehen (marché). XXI. . . .	114
27.	Verbeugungen des männlichen Geschlechts. (Révérence). XXII.	114
28.	Verneigungen des weiblichen Geschlechts. (Révérence). XXIII.	114
29.	Uebungen der Armbewegungen (porter les bras). XXIV.	115
30.	Demi-coupé	115
31.	Contre-coupé (demi)	117
32.	Coupé entière en ligne ronde (devant) . .	119
33.	Pas grave, ou tems de courante . . .	121
34.	Pas de menuet	122
35.	Pas coulé	128
36.	Pas de Marseille	128
37.	Demie-pirouette	129
38.	Pirouette croisée	130
39.	Grande pirouette entière	130
40.	Pirouette battue	132
41.	Petite pirouette battue	132
42.	Demie tour de jambe	132
43.	Grande tour de jambe	133
44.	Petite tour de jambe	134
45.	Tour de jambe pirouette	134
46.	Pas jeté	134
47.	Pas jeté battu	136
48.	Pas de bourré	136
49.	Pas de bourré ouvert	139
50.	Pas de bourré ouvert battu	139
51.	Pas couré ou pas anglais	140
52.	Pas fleuret	141
53.	Pas fleuret sauté	142
54.	Sous par sous	144
55.	Pas de rigaudon	145
56.	Stée	147

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/17

		Seite
57.	Pas battu simple	147
58.	Pas battu sauté	149
59.	Pas battu double, triple etc.	149
60.	Grands battements	149
61.	Petits battements	150
62.	Stée battements	150
63.	Battement en l'air	151
64.	Battu glissé	152
65.	Battu glissé sauté	152
66.	Glissade	153
67.	Glissadons ou glissé marché	153
68.	Assemblé	154
69.	Assemblé sauté	154
70.	Assemblé battu	154
71.	Triton	155
72.	Contretems	156
73.	Contretems battu	157
74.	Pas zéphyr	158
75.	Emboîté	159
76.	Balloté	161
77.	Emboîté balloté	163
78.	Changements des pieds	164
79.	Cabrioles aus allen Positionen in alle Positionen .	165
80.	Chassé simple = ouvert = à deux pas . .	166
81.	Chassé à trois pas	167
82.	Chassé en quatre pas	169
83.	Chassé en quatre pas en tournant, nebſt Erklärung von tourné und en tournant	171
84.	Chassé battu — chassé à la Vestris . . .	173
85.	Chassé jeté croisé	173
86.	Quatre-tems	174
87.	Sissonne sur la place	174
88.	Sissonne en avant — et en arrière . . .	176
89.	Sissonne bourrée	176
90.	Sissonne à deux mouvements, od.: sissonne anglaise	178
91.	Sissonne assemblée	178
92.	Sissonne battue	179
93.	Sissonne pirouette	179
94.	Pas de gaillarde	181
95.	Echappé glissé	182
96.	Echappé sauté	183
97.	Echappé tombé	183
98.	Echappé jeté croisé	183
99.	Sous pas	184
100.	Pas tricoté	184
101.	Courbette	185
102.	Tranquilla	186
103.	Tems des cuisses	187
104.	Pas brisé	188
105.	Pas de basque	188
106.	Pas de basque battu	189
107.	Pas gallopé	190

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/18

		Seite
108.	Flic flac	190
109.	Flic flac en tournant	191
110.	Spizzade	191
111.	Spizzade demie ou petite	192
112.	Pas troussé	193
113.	Pas troussé en tournant	194
114.	Foité	194
115.	Terre à terre	195
116.	Pistolettes, auch mitunter ail de pigeon genannt	196
117.	Pas battuto	197
118.	Contrebattu sur le coup de pied	197
119.	Contrebattu en l'air	198
120.	Spajato	199
121.	Entrechats	200
122.	Entrechat trois	201
123.	Entrechat trois ouvert	202
124.	Entrechat quatre	203
125.	Entrechat quatre ouvert	203
126.	Entrechat quatre mit spajato	203
127.	Entrechat cinq	203
128.	Entrechat cinq ouvert	203
129.	Entrechat six	204
130.	Entrechat six ouvert	204
131.	Entrechat sept	204
132.	Entrechat sept ouvert	204
133.	Entrechat huit	204
134.	Entrechat huit ouvert	204
135.	Entrechat en tournant	204
136.	Entrechat de côté	205
137.	Grotesco	206
138.	Spajato en tournant, auch saut de viaske genannt	207
139.	Spajato double oder royal	208
140.	Spajato burlesco	209
141.	Pirouette comique	209
142.	Pirouette spirale	210
143.	Pirouette en bas sur la terre	210
144.	Salto rondo	211
145.	Salto rondo comique	211
146.	Salto battuto sur les plantes des pieds	211
147.	Spajato battuto	212
148.	Salto battuto avec les talons	212
149.	Saut tiré	212
150.	Saut tiré double	213
151.	Saut tiré avec changement des pieds	213
152.	Saut tortu	213
153.	Pas de chaconne, oder ciacona	214
154.	Balloné	214
155.	Petit balloné	215
156.	Balloné tortu comique	215
157.	Saut genou	216
158.	Saut genou croisé	216
159.	Rivoltato	217

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/19

		Seite
160.	Salto cavallo	217
161.	Saut pendu	218
162.	Saut roide et rompu	219
163.	Ranicellione	219
164.	Ranicellione battuto	219
165.	Saut jeté à quatre coins	220
166.	Fiocco	220
167.	Soleil d'artifice	221
168.	Spacciato campania, oder saut soleil	221
169.	Garguillade	222
170.	Saut dessus genou	222
171.	Le chinois	223
XXIX.	Attitüden und Gruppen	225
XXX.	Der gesellschaftliche Tanz, seine natürliche Entstehung, Ausbildung und Verbreitung, seine Nützlichkeit, seine Mängel und Fehler	227
	La courante	233
	Die ersten Contre-Tänze	234
	Die erste einfache Menuet	235
	Menuet en trois	239
	Menuet en quatre	239
	Menuet en six	242
	Menuet en huit	242
	Menuet de la cour	242
	Menuet à la reine	242
	Menuet gentil	242
	Quadrille	244
	Douze	245
	Seize	245
	Vingt-quatre	245
	Trente-deux	245
	Les contre-danses	245
	Anglaise	249
	Ecossaise	252
	Cotillon	253
	Masurek, Masurka, Masurisch, nebst Unterricht, wie er zu tanzen ist, soll er eine gefällige Form haben und eine angenehme Erscheinung seyn	255
	Polonaise	267
	Der ungarische Nationaltanz	270
	Der Länderer oder langsame Walzer	273
	Cosa rara, Langaus, Wiener Walzer	279
	Der Galopp-Walzer	281
	Der schottische Walzer	281
	Der hüpfende Walzer	283
	Der Schleifer, Schreiter	284
XXXI.	Belehrung zur chorographischen Aufzeichnung der Gesellschafts-Tänze, auf zwei Tabellen, nebst Erklärung	284
Schlußwort		318

I. Einleitung.

Es ist möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß bei Lesung des Titels dieses Buches die Worte: von der Geburt an, auffallend seyn mögen, und ich will gleich das offenherzige Geständniß ablegen, daß ich selbst, nachdem ich schon einige Jahre mit dem erfreulichsten Erfolge Unterricht gegeben habe, wohl bei ähnlichem Vorkommen mich vielleicht einer verwundernden Bemerkung nicht enthalten hätte.

Aber die vortrefflichste Lehrmeisterin des Menschen, die Erfahrung, in deren Schule ich eine sehr lange Zeit unterrichtet wurde, kann und muß den, über seine Sache nachdenkenden Menschen ohnfehlbar vom gewöhnlichen Schlendrian abbringen und auf einen Weg leiten, wo die Gründlichkeit und somit die Nützlichkeit zu finden ist.

Ich bin im Laufe meiner langjährigen Praxis nicht immer so glücklich gewesen, blos von der Natur begünstigte Schüler und Schülerinnen zu haben, auch solche wurden mir anvertraut, welche körperliche Fehler und kleine Gebrechen hatten. Bei Manchen ist es mir gelungen, die durch meinen Unterricht gehoffte Verbesserung oder Verminderung des Gebrechens zu erzielen, aber freilich nicht bei Allen.

Krumme Beine, vorwärts gegeneinander stehende Kniee, schiefe Hüften, hohe Schultern, die den Hals verkürzen und die Brust eindrücken und dem Rücken Krümmung geben; vor Allem aber, und was, leider! so häufig vorkommt, die Erhöhung einer Schulter gegen die andere, welche man unter der Benennung, Schiefwerden, Schiefseyn, bezeichnet. Es ist auffallend, daß dieses Schiefwerden weniger das männliche, aber sehr häufig das weibliche Geschlecht trifft; Gebrechen, deren Entstehung und Verschlimmerung von mir in den dieser Einleitung folgenden, von mir angenommenen Lebensperioden deutlicher erörtert werden wird.

Man frage diese Unglücklichen, ob sie mit diesen Uebeln geboren wurden, und wird hören, wie höchst selten ein solcher Fall ist. Es werden viele tausend Kinder fehlerlos geboren (was den äußeren Körper betrifft), und eher wird eine Mißgeburt das Licht der Welt erblicken, als ein Körper mit genannten Fehlern.

Darüber können die Aerzte als Geburtshelfer und die Hebammen in ihren Registern die beste Auskunft geben. Es ist also um so trauriger, sagen zu müssen, daß diese Unglücklichen ihre Uebel der sorglosen, nachlässigen und oft unvernünftigen Pflege und Wartung der Mütter, Ammen und Wärterinnen zuzurechnen haben; und wer sein Auge auf diese unverzeihlichen Nachlässigkeiten richtet, muß sich noch wundern, daß die Zahl dieser Unglücklichen nicht noch größer ist.

Ich will jetzt das, was am häufigsten zu sehen ist, das Schiefwerden im Auge behalten. Dieses Uebel ist nicht etwa bloß in den untern Classen zu finden, es kommt, leider! nur zu häufig in den gebildeten Ständen vor.

In welchem Alter, bei welcher Gelegenheit, durch welche Ursache entstand das Uebel? — Dies kann entweder gar nicht oder nur mit schwachen, unhaltbaren Vermuthungen beantwor-

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/22

tet werden. Die Entstehung bleibt unbemerkt, das Uebel steigert sich in unbemerkbaren Graden, bis es dem Auge sichtbar wird, und dann ist es gemeiniglich zu spät, etwas zur Entfernung desselben zu thun, und das Einzige, was noch manchmal gelingen kann, ist, der stärkeren Ausbildung dieses Uebels vorzubeugen, aber im reiferen Alter ist es nicht mehr möglich.

Wenn nun aber ein Uebel, welches so schwer und meist gar nicht zu verbessern ist und so häufig vorkommt, nicht wieder weggeschafft werden kann, so ist doch die natürliche und vernünftige Aufforderung da, die ganze Aufmerksamkeit der Mütter und Wärterinnen dahin zu richten, bei den zu erziehenden Körpern mit Vorsicht und Umsicht zu handeln und die Entstehung solcher Uebel zu verhüten. Den Müttern aber muß die körperliche Pflege am meisten am Herzen liegen, daß sie sich nicht so sorglos auf die Wärterinnen, als Miethlinge, verlassen, die ohne Liebe und vernünftige Aufmerksamkeit bloß ihr Tagelohn verdienen wollen und oft einen schädlichen Fall oder Stoß verschweigen, wodurch der Grund zu einem körperlichen Gebrechen gelegt wird, wovon die Eltern, leider! anfangs nichts erfahren.

Um nun die Verhütung körperlicher Uebel vollkommen zu erreichen, ist es doch am sichersten, mit dem neugebornen Körper anzufangen, und ich bitte vorzüglich die jüngeren Mütter, auf denen doch die Erziehung und Pflege der Kleinen beruht, mich bei den folgenden Zeilen aufmerksam zu begleiten; denn wenn ihnen auch die Erziehung der Knaben in einer gewissen Zeit entnommen wird, bleibt ihnen doch die Erziehung der Mädchen bis zu deren erlangter Selbstständigkeit und bedarf einer unausgesetzten Vorsicht.

Bis man die jungen Körper einem gebildeten, vernünftigen und erfahrenen Tanzmeister anvertraut, kann schon viel im Voraus gethan werden, nicht nur, ihm den Unterricht zu erleichtern, sondern die Jugend körperlich fehlerfrei

der ferneren, schöneren Bildung zu übergeben; da der Tanzmeister bei einem entstandenen Uebel, wenn es erst ein höheres Stadium erreicht hat, doch nicht im Stande ist, Unmögliches zu leisten.

Ich gehe nun über zur

II. ersten Periode der körperlichen Bildung.

Wenn man die Ordnungsweise der Natur betrachtet, mit welcher sie bei der Bildung des Menschen verfährt, so wird man gewahr werden, daß sie den Körper und seine Glieder nicht gleichzeitig auf einmal ausbildet, sondern daß sie dabei einen Stufengang befolgt.

Die Natur bildet den menschlichen Körper von oben anfangend und hört bei den Füßen auf. Der Beweis ist deutlich dafür da. Die Kleinen lernen essen, reden und die Hände gebrauchen, lange bevor sie gehen können. Das Erste ist die Kräftigung der Arme durch Bewegung.

Die Kunst der körperlichen Bildung besteht anfangs bloß darin: die Natur in ihrem Wirken bestens und verständig zu unterstützen, und Alles mit Umsicht und Vorsicht zu vermeiden, zu beseitigen, was ihr hemmend entgegenwirken kann.

Es ist schon nicht einerlei, wie die erste Einwickelung des kleinen Körpers geschieht. Man ist wohl größtentheils davon abgekommen, die kleinen Arme an beiden Seiten herab anzulegen und das Tuch über die Arme weg und unter den Rücken einzuschlagen, wodurch die kleinen Arme unfähig sind, eine Bewegung zu machen, die zur Kraft-Entwickelung unentbehrlich ist und (nach dem Sprachgebrauche) einschlafen. Jeder Erwachsene kennt diese höchst unangenehme Empfindung. Ich würde dies nicht berührt haben, wenn es nicht noch hin und wieder doch geschähe.

Es ist das erste Geschäft der Natur, die Arme zu kräftigen; denn die Bewegung des Kopfes auf den Halswirbeln kommt erst später, weil sie mit dem ganzen Rückgrate in Verbindung sind. Warum hier der Natur hemmend entgegenarbeiten? Die Besorgniß, daß das Kind sich mit seinen kleinen Händen im Gesichte verletzen könnte, ist unnütz und zeigt von Unwissenheit. Die Kleinen werden, wenn sie die Hände und Arme heben, stets mit der verkehrten Hand über das Gesicht kommen, mit den Knöcheln, nicht mit den Fingern; denn das Wirbelgelenk der Hände bildet sich viel später aus. Heben die Kleinen die Hände mit den Armen über den Kopf hinauf, so ist es ein Beweis von Kraft. Also Freiheit, volle Freiheit ohne die geringsten Hindernisse muß stattfinden, und man wird, ist das Kind innerlich gesund, keinen Klageton, keinen Schmerzenslaut hören, dessen Ursache oft nicht erkannt wird.

Das Lager muß so bereitet seyn, daß Rückgrat, Hals und Kopf in ganz gerader Linie liegen und vor Allem das Rückgrat nicht hohl liegt.

Die Umwickelung des kleinen Körpers sey so locker, als möglich, damit die Lungenflügel sich ungehindert bewegen können, das Ein- und Ausathmen die kleine Brust heben kann, was auf die äußere Körperform vortheilhaft wirkt.

Eine gewölbte Brust gehört bei beiden Geschlechtern zur Schönheit und zur Gesundheit, und sehr wichtig ist es außerdem, die Bestimmung des weiblichen Körpers zu berücksichtigen und die Muskeln sich unbehindert ausbilden zu lassen, damit das Herz seinen Blutumtrieb ohne Hemmung verrichten könne.

Die innern Theile des Körpers stehen in zu naher Beziehung und Wechselwirkung zu den äußern Formen, daß Beides durchaus nicht außer Acht gelassen werden darf.

Ueber die äußeren Formen des Körpers und ihrer guten und schlechten Wirkung auf die innern Theile des

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/25

Menschen wird bei'm folgenden Unterrichte eine deutliche Erklärung erfolgen.

Gewöhnlich bleibt das Kind die ersten drei Monate im Tragekissen, und es ist sehr anzurathen, nicht zu früh damit aufzuhören, um das Rückgrat zu mehr Kraft kommen zu lassen, und dies hängt nicht von einer bestimmten Zeit, sondern von der zunehmenden Kraft der Kleinen ab. Bei'm Waschen und Anziehen der Kleinen kann dies mit Vorsicht probirt werden, denn das Rückgrat des Menschen erfordert die vorsichtigste Aufmerksamkeit.

Bei einem solchen Verfahren ist der kleine Körper vor jeder Verrenkung gesichert und kann kein Grund zu einem Uebel gelegt werden.

Mehr verständige Behandlung und Vorsicht ist bei der

III. zweiten Periode der körperlichen Bildung

anzuwenden und Vieles dabei den Müttern an das Herz zu legen. Das Tragebett wird entfernt, und nun will der kleine Körper mit verständiger Geschicklichkeit gehandhabt werden. Die zunehmende Kraft von den Armen herab ist schon etwas in die Hände übergegangen, sie lernen schon den hingegebenen Finger fassen und nach und nach halten. Dabei geschieht es, daß man den kleinen Körper in die sitzende Stellung zieht und den Kopf des Kindes vergißt; ein Fehler, der schädlich werden kann; denn die Halswirbel haben noch nicht soviel an Kraft gewonnen, daß der Kopf nicht rückwärts bliebe. Nie darf das Kind mit beiden Händen zum Sitzen an ihren Händchen gehoben werden, nur mit einer Hand darf dies geschehen, während die andere Hand den kleinen Kopf vor dem schädlichen Zurückschwanken bewahrt.

Man habe Geduld und erwarte, bis das Kind bei der dazu nöthigen erlangten Kraft den Kopf selbst bei'm Liegen

hebt, welches der sicherste Beweis von der dazu erlangten Kraft ist.

Mütter oder Wärterinnen fangen nun an, das Kind auf dem Arme zu tragen, unbekümmert, wieviel sie der wenigen Kraft des kleinen Körpers zumuthen. Das Kind darf dabei nie gerade sitzen, sondern eine an dem Körper der Wärterin angelehnte Lage haben, und auch nicht mit dem Rücken hohl liegen, was schon einen Grund zum krummen Rücken legen kann; auch darf dieses Tragen nicht lange dauern, weil es den kleinen Körper ermüdet, welcher erst in der liegenden Ruhe wieder Erholung findet.

Hier muß ich den sogenannten allgemein gebrauchten Kindermantel erwähnen, den ich noch nie ohne den größten Widerwillen erblickt habe.

Das Kind vernünftig darin zu tragen, daß er bloß die Bedeckung und Schutz gegen empfindliche Luft ist, würde keinen Nachtheil haben; aber der Mißbrauch, welcher damit getrieben wird, kann nur zu leicht nachtheilige Folgen für die körperliche Bildung des Kindes haben. Dieser Mantel ist meistens bloß als ein Kleidungsstück zur Bequemlichkeit der Wärterinnen anzusehen, um ohne die mindeste Mühe das Kind zu tragen; das Kind ist hier nur Nebensache.

Betrachten wir die Art und Weise, wie dieser Mantel gebraucht wird. Die Wärterin nimmt das Kind unter den Mantel, beinahe allgemein in den linken Arm, schlägt den linken Flügel des Mantels um das Kind und zwischen den Kleinen und ihren Körper hinein; mit dem rechten Arme wird der rechte Flügel des Mantels um den linken Arm und unter demselben so eingeklemmt, daß der rechte Arm und die Hand der Wärterin frei zu jedem Gebrauche bleibt, das Kind aber in dieser festen Einklemmung von selbst gleichsam hängen bleibt und fast zur kleinsten Bewegung unfähig ist.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/27

Dauert diese Lage des Kindes lange, so hat es, aller Bewegung beraubt, erst unangenehme, dann schmerzliche Empfindung, die dadurch erfolgenden Klagetöne werden auf alle Weise zu beschwichtigen gesucht, und der Unverstand ahnet nicht, daß die Befreiung von diesem Zwange das einzige Mittel zur Beruhigung ist. Noch ist zu bemerken, daß diese Einzwängung immer auf dieselbe Seite (gewöhnlich die Linke) geschieht, und der kleine Körper immer auf derselben Seite den zwangvollen Druck zu ertragen und zu erdulden hat. Die Kniee sind dabei die Glieder, die am meisten leiden, und der ganze Körper wird gewaltsam in einer widernatürlichen Lage gehalten, welche so leicht nachtheilige Folgen haben kann und den Grund zu den benannten Uebeln legt.

Zu diesem Kindertragen sollten überhaupt nur völlig erwachsene, kräftige Wärterinnen gebraucht werden, die zugleich verständig genug sind, die ihnen gegebenen Vorschriften zu begreifen und — zu befolgen.

Die größte Sicherheit aber möchte wohl darin bestehen, daß die Mütter eine unausgesetzte Aufsicht führen, und sich nicht blindlings und sorgenlos auf unverständige und leichtsinnige Miethlinge verlassen. Einen sehr bedeutenden, sehr zu tadelnden Mißbrauch findet man aber darin, daß so viele, noch nicht erwachsene, ganz junge Mädchen, die noch als halbe Kinder gelten, als Kindermädchen zur Wartung und zum Tragen angenommen werden; nicht allein, daß bei Mangel an ausgebildeter Kraft, weil ihr eigenes Wachsthum noch nicht vollendet ist, die Gefahr sich für den kleinen Kindeskörper steigert, es kann selbst so eine junge, noch nicht ausgewachsene Wärterin ebensogut der leidende Theil werden, als das Kind selbst, und schiefe Dienstboten sind nicht selten, da das Kinderwarten gemeiniglich die erste Stufe ihrer dienenden Laufbahn ist.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/28

Der verständigen Mütter Auge, welches das Kind höchst selten, oder nie verläßt, ist die einzige Sicherheit; denn was entfernt von ihrem Auge vorgeht, ein Fall oder Stoß durch Unvorsichtigkeit geschehen, erfährt die Mutter nicht, es wird ihr verschwiegen, das dadurch entstehende Uebel steigert sich unmerklich, und die Ursache bleibt gewöhnlich unentdeckt.

Das zu viele Tragen raubt dem kleinen Körper die freie Bewegung der Füße, also die Uebung in der Kraft, welche nöthig ist, um nach und nach fähig zu werden, den Körper zu tragen und gehen zu lernen.

Auf einem Teppiche mitten in der Stube von Kissen umgeben, lasse man den kleinen Körper instinktmäßig seine Bewegungen machen, und ohne alle Anleitung wird er von selbst in die

IV. dritte Periode der körperlichen Bildung

übergehen. Es ist vergebliche Mühe und sogar nachtheilig, dem Kinde das Gehen lehren zu wollen. Hat der kleine Körper an Kraft soviel gewonnen, daß die Kraft der Füße die Last des Körpers überwiegt, so wird er ohne alle andere Beiwirkung sich erst aufrichten, stehen und auch bald gehen lernen. Das zu frühzeitige Mitwirken dazu kann nur, wenn die Kraft der Beine der Last des Körpers noch nicht gewachsen ist, krumme Beine verursachen. Man lasse die Natur ungehindert schalten, bewahre das Kind durch vorsichtige Aufsicht vor Schaden und erwarte ganz ruhig die natürliche Entwickelung. Es sind aber, um mit Unverstand die kleinen Körper zum Stehen und Gehen zu bringen und darin zu üben, für die Bequemlichkeit der Erzieher abscheuliche Erfindungen gemacht worden, die noch da und dort zu sehen sind.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/29

Laufbänder, Laufkörbe, Laufwagen, Laufbänke ꝛc. Die Schädlichkeit dieser Maschinen ist auffallend, sie dienen bloß dazu, die Wartung zu erleichtern, und nur achtloser Unverstand kann sie dulden.

Der kleine Körper hängt in den Laufbändern mit den Schultern, er wird in die Oeffnung der andern Maschinen gesteckt, worin er ebenfalls mit den Schultern hängt. Es gehört kein großer Verstand dazu, um bei'm ersten Blicke das Schädliche derselben zu erkennen. Die geringe Kraft der Füße kann der Last des Körpers nicht lange Widerstand leisten, die Ermüdung tritt ein, und das Kind hängt bloß in den Schultern. Bei der Zartheit des jungen Knochenbaues, der jeden Eindruck annimmt, ist anzunehmen, daß die Schultern in die Höhe steigen, die Brust dabei einsinkt, weil die Schultern zugleich mit vorwärts gehen.

Man lasse die Kleinen auf der Erde auf dem Teppich, bei schöner Jahreszeit auf einem reinlichen Rasenplatze liegen oder sitzen, und erwarte es mit Geduld, daß sie durch eigene zunehmende Kraft ihre eigenen Leiter werden, und die Hülfe, welche man ihnen leistet, sey bloß zu ihrem Schutze, nie aber zu forcirter Anleitung.

Die Arme und Hände, welche die Natur früher kräftigte, leisten ihnen dabei kräftige Dienste, denn wenn der kleine Körper das Gleichgewicht verliert, und dies geschieht, in der Regel, immer vorwärts, fällt er immer auf die Hände, um sich mit gebogenen Knieen mittelst derselben wieder zu erheben. Ist es so weit gekommen, daß man das Kind an der Hand führen kann, treten leicht neue Unvorsichtigkeiten und unverständige Behandlung ein, die zur Verunstaltung des Körpers den Grund legen können. Wird das Kind geführt, gleitet es aus, stolpert es, so wird es gewöhnlich gewaltsam mit einem Arme in die Höhe gezogen oder gerissen, anstatt nachzugeben, und es mit beiden Händen sanft an beiden Schultern zu fassen und aufzuhe-

ben. Die Unvorsichtigkeit und der Unverstand legen hier sehr leicht den Grund zu einem Uebel, das erst später sichtbar wird, denn der zarte Knochenbau in diesem Alter, der noch keine Consistenz hat, ist ja sehr leicht zu verrenken und zu verbiegen.

Diese unvernünftige Behandlung ist so allgemein, und in Gubitz's Kalender für 1842 als Warnung geschildert. Man lese Seite 67 und 68 unter dem Titel Verwahrlosung und sehe die beigefügte Abbildung, und das, was ich früher über die Wahl unerwachsener Mädchen zu Kinderwärterinnen gesagt habe, bestätigt sich ebenfalls.

Solche Rügen in einem Volksbuche anzubringen und durch Abbildungen zu versinnlichen, ist ein dankbar zu verehrendes Verdienst, und sollte nicht allein anerkannt, sondern auch benutzt werden. In demselben Kalender für 1841 ist ein auf anatomische Kenntniß begründeter Aufsatz mit Abbildung über den Schnürleib, und das Unheil, welches durch den unzeitigen und unverständigen Gebrauch desselben herbeigeführt wird; ich werde später wieder darauf hinweisen.

Ist der kleine Körper glücklich durch diese Periode gekommen, so wird er in der

V. vierten Periode körperlicher Bildung

nun selbstständiger und kann sich ohne Hülfe und Unterstützung allein und willkührlich bewegen und hinbegeben, wo er will, und sich mit Spielen beschäftigen, die ihn immer und zu mannigfachen Bewegungen veranlassen. Nach so weit geübter Kraft wird nun schon etwas Sicherheit erlangt, welche zusammenwirkend die Geschicklichkeit erzeugen. Von nun an ist es nur nöthig, mit Vorsicht dafür zu sorgen, daß in der Umgebung Alles möglichst beseitigt werde, woran die Kleinen Schaden nehmen können. Es ist er-

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/31

freulich, zu sehen, daß in dieser Periode die kleinen Körper sich bei gesundem Zustande (welchen ich immer annehmen muß, der Kranke gehört dem Arzte) gerade halten und eine gute Figur haben; denn außer ihren Spielsachen sind alle Gegenstände, alle Personen, mit welchen sie verkehren wollen, höher und größer, als sie, sie müssen zu Allem und an Alles aufwärts sehen, und strecken deshalb den kleinen Körper in die Länge, halten sich mit den Händen an die Tische, heben sich auf die Fußspitzen, um hinaufsehen zu können, oder um etwas herunterzulangen.

Es ist eine natürliche Uebung ohne alle Anleitung, die dem kleinen Körper eine recht hübsche Haltung giebt, die nur bleibend seyn sollte, aber oft wieder nicht nur ganz verloren geht, sondern in Uebel erzeugende Nachlässigkeit ausartet. Hier muß ich noch die Bemerkung machen, daß die Schuhe, welche die Kleinen zur Zeit des Gehenlernens an ihre zarten Füßchen bekommen, meistens zu hart und steif sind, um sich nach dem kleinen Fuße zu bequemen, also hindernd einwirken und die ersten Versuche gar sehr erschweren. Leichter wird es ihnen, in der Stube ihre ersten Gehübungen ohne Schuhe zu machen, wobei sie bei jedem Aufsetzen des Fußes mehr an Sicherheit gewinnen können.

Ein großer Fehler wird begangen, wenn die Schuhe zu eng und zu kurz sind, weil dadurch die Zehen zusammengedrückt werden, sich übereinanderlegen und dadurch später die leichte und geschickte Bewegung gar sehr hindern.

Diese glückliche Periode, wobei nur gute Aufsicht und sehr wenig Wartung nöthig ist, dauert nun Jahre lang und bis zu dem Alter, wo man mit dem Unterrichte anfängt, bei welchem die Kleinen ihre Lectionsstunden absitzen müssen und das an natürlich guter Haltung Gewonnene wieder durch vernachläßigte Aufsicht verloren geht, angenommen als die

VI. fünfte Periode körperlicher Bildung.

Jedermann von gereiftem Alter wird sich erinnern, wie in seiner Jugend bei dem Unterrichte auch zugleich Regeln des Anstandes mit Rücksicht auf Gesundheit gegeben und mit Strenge auf deren Befolgung gehalten wurde. Man richte aber seine Blicke auf die jetzigen Schulen, wie die Körper ganz vernachlässigt werden und in der Unterrichtszeit der Grund zu so manchem körperlichen Fehler und Uebel gelegt werden kann. Sonst mußte der Schüler und die Schülerin bei gerader Haltung das Buch so halten, daß es mit dem Auge im rechten Winkel war, dies ist natürlich und für das Auge am wenigsten anstrengend. Jetzt legen die Lernenden das Buch auf die Tafel, beugen sich mit Kopf und Körper vorwärts, machen mit dem Auge gegen die Buchstaben einen stumpfen Winkel, welches anhaltend die Augen sehr anstrengt und deshalb schädlich ist. Bei'm Schreibenlernen wurde ebenso auf gerade Haltung gesehen, der Körper mußte wenigstens eine Querhand breit vom Tische entfernt gehalten werden, keine Schulter durfte höher oder verdreht gehalten werden, wie die andere, die Augen hatten dabei eine gehörige Entfernung vom Papier und wurden dadurch vor der ersten Anlage zur Kurzsichtigkeit bewahrt, die Brust war frei, das Athmen unbehindert. Jetzt sieht man die Jugend jedes in einer andern und schlechten Haltung, der Körper wird vorgebeugt, liegt an dem Tisch an, die rechte Schulter mit der schreibenden Hand steht höher, die Brust ist hohl und eingedrückt, der linke Arm mit der Schulter hängt abwärts, der Rücken beugt sich gegen die rechte Seite aus, die Beine werden übereinandergekreuzt und einwärts gehalten, und wenn dies nur eine halbe Stunde dauert und täglich wiederholt wird, soll dies wirklich nicht nachtheilig seyn? —

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/33

Diese Lehrer lassen es geschehen, daß die Kinder in den unanständigsten Formen vor ihnen liegen und lehnen, fordern nicht einmal ein anständiges Sitzen aus Achtung gegen ihre Person, warum? — weil so Viele selbst nicht wissen, was Anstand ist, weil sie damit unbekannt sind, wie man sich in gebildeten Cirkeln bewegt.

Wer glauben kann, daß ich übertreibe, der besuche mehrere Schulen mit offenen Augen und überzeuge sich.

Oft sind zu viel Kinder in einem Raume zusammengedrängt, als daß sie den nöthigen Platz für die Breite ihrer Schultern haben könnten, welches sehr nachtheilig auf die körperliche Haltung wirkt.

Diese zusammengedrückte Haltung des Körpers wirkt auch auf die innern Theile und muß ebenso nachtheilig für die Gesundheit seyn, als für die äußere Form des Körpers. Mancher würde nicht kurzsichtig geworden seyn, wäre nicht die Vernachlässigung schon in der Elementarschule die Ursache davon; denn auch das Auge kann in der frühen Jugend gebildet oder verdorben werden.

Die Unterrichtsstunden, auf diese Art gegeben, sind zwar beiden Geschlechtern nachtheilig, doch mehr dem weiblichen, als dem männlichen. Die Knaben suchen es auf eine von der Natur angeregte Bewegungslust durch ihre lebendigen, regsamen, oft tollen Spiele instinktartig auszugleichen, was bei den Mädchen nicht der Fall ist, deren Spiele weniger wild, weniger anhaltend bewegend sind, und die oft in der Zeit, wo die Knaben in Lust und Freude sich munter bei ihren Spielen bewegen, sich wieder zum Sitzen bequemen müssen, um entweder stricken zu lernen, oder sich mit der Nadel zu üben. Wird das gestörte Gleichgewicht zwischen Geist und Körper nicht durch Bewegung wieder hergestellt, so ist allezeit Nachtheil für den Körper zu fürchten, und diese Periode ist es, in der wir die Entstehung des so

sehr häufigen Uebels der Schiefheit wohl am meisten zu suchen haben.

Diese körperliche Vernachläſſigung, die sich sowohl die öffentlichen, als die Hauslehrer nicht selten zu Schulden kommen lassen, muß mit Recht getadelt werden, weil sie den verursachten Schaden nie wieder gut machen können. Zu bedauern ist es, daß im Allgemeinen auch für sie nichts gethan worden ist; denn man kann sich ja täglich davon überzeugen, wie Wenige unter ihnen sind, die durch eine gute Haltung des Körpers und gefällige Bewegung und Manieren dem Auge sich angenehm machen können.

Sollte es nicht wohlthätig werden, wenn bei der Prüfung vor der Besetzung einer solchen Lehrerstelle auch die Anforderung gemacht würde, ob der Candidat auch soviel nur oberflächliche Kenntniſſe der Anatomie des menschlichen Körpers habe, um seine Schüler in wenigstens leidlicher Haltung des Körpers zu bewahren?

Sollte es ihm nicht zur Pflicht gemacht werden, auch in körperlicher Hinsicht in soweit ihr Lehrer zu seyn, als man billig verlangen kann? —

Aber die Eltern selbst sind zu nachläſſig von dieser Seite. Der Hausvater kann oft bloß seinen Wunsch, seinen Willen darüber aussprechen, seine Geschäfte als Beamter oder auf andere Weise lassen ihm wenig oder gar keine Zeit, sich mit der körperlichen Erziehung zu befassen; es ist also die Mutter, auf deren Aufsicht, Einsicht und Vorsicht das Wohl der Kinder beruht.

Ein gewöhnliches Sprichwort aber sagt: Fehler an Kindern, welche täglich zu sehen sind, wird man am Ende so gewohnt zu sehen, daß man sie nicht mehr sieht.

Die Knaben sind durch ihre Lehrstunden mancherlei Art viele Zeit des Tages von den Müttern entfernt, aber die Mädchen sind mehr unter ihren Augen, sollten also

auch gesicherter seyn, dies ist aber sehr oft nicht der Fall. Gerade in den höheren Ständen, wo man viel für die Welt und mit der Welt lebt, ist die Mutter oft ärmer an Zeit für ihre Kinder, als der Vater durch seine Berufsgeschäfte. Sie glauben Alles gethan zu haben, wenn sie die Kleinen einem Lehrer und einer Wärterin übergeben haben, und wenden oft nicht so viel Zeit daran, sich durch aufmerksame Beobachtung zu überzeugen, ob sie eine gute Wahl getroffen haben.

Bei dem Unterrichte in weiblichen Arbeiten ist ebenfalls nicht, wie früher, die Aufmerksamkeit auf die körperliche Haltung gerichtet. Die Lehrerinnen sind sehr gut zufrieden, wenn die Kleinen Fortschritte machen, aber, wie die Schülerinnen dabei sitzen, ihren Körper halten, darauf sehen sie nicht. Vor Allem aber ist das Sticken im Rahmen das Gefährlichste und führt am meisten zum Schiefwerden, man sehe nur, wie viele Stickerinnen von Profession an der schiefen Schulter zu erkennen sind.

Diese Periode körperlicher Bildung oder Verbildung dauert bis zum vollendeten Wachsthume beiderlei Geschlechts. Man glaube aber ja nicht, daß nachher durch Verwöhnung Nichts mehr entstehen könne, es geht nur langsamer in reiferen Jahren, wie in der Zeit der Jugend. Beweis dafür sind ältere Beamte, welche ganze Tage die Feder führen, nach und nach die rechte Schulter höher tragen, wie man täglich sehen kann, wenn man aufmerksam ist. Ein großes Vorbeugungsmittel gegen körperliche Fehler ist Tanzunterricht. Dieser Unterricht kann schon im siebenten, achten Jahre beginnen.

Aber nicht der Tanzmeister muß hier wirken, sondern der Lehrer körperlich schöner Ausbildung; der Tanz ist es nicht, welcher hier angewandt werden soll, keine Abrichtung soll es seyn, wie sie jetzt, leider! gebräuchlich ist; sondern ein solcher Lehrer muß erst die regelmäßig schöne Bildung

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/36

durch systematische Elementarbewegungen befördern, die Kunst muß die Natur verschönern, nicht durch Schnörkeleien zur Carricatur machen, und nie anders unterrichten, als daß jede Bewegung zwar gefällig, geschmeidig, sicher und dem Auge angenehm erscheine, nie aber verkünstelt und affectirt aussehe, nie sich von der schönen Natur entferne.

Eltern und Erzieher sollten, soviel als möglich, einem geregelten, nützlichen Unterrichte beiwohnen, damit sie wissen, wie die Schüler sich in der Zeit außer den Lectionen körperlich zu halten und zu bewegen haben, denn wenn sie in der Zwischenzeit von einer Lection zur andern ihren alten Gewohnheiten folgen, so ist der Unterricht des besten Tanzlehrers vergebens.

Es ist schon an sich sehr schwer, alten, eingewurzelten Gewohnheiten zu entsagen, zu vergessen und das Neue sich anzueignen; dazu gehört aufmerksame Ausdauer, daß es zur Gewohnheit, zur andern Natur werde, und um so mehr muß man mit dem höchsten Bedauern fragen: was soll der Unterricht der jetzigen herumziehenden Tanzlehrer nützen, die ihre Lehre in einem Cursus von zwei oder drei Monaten ableiern? — Sie nehmen den bedungenen Lohn, reisen weiter und lassen ihre Schüler als für eine Anzahl Touren abgerichtete Automaten zurück: das ist ächter Handwerksgebrauch.

Soll der Unterricht von Nutzen seyn, so darf er nicht auf einmal forcirt in häufigen Lectionen gegeben werden; er muß Jahre lang dauern, bis man berechtigt ist, einen Erfolg zu fordern; denn in so kurzer Zeit kann der beste Lehrer und der fleißigste Schüler noch Nichts leisten, und man kann zur vollkommenen Ueberzeugung kommen, wenn man sich die Mühe nehmen wird, den in diesen Blättern vorkommenden Elementar-Unterricht mit Aufmerksamkeit zu lesen; ich werde darin so deutlich seyn, daß auch nur Halbgebildete mich verstehen können.

Im späteren Alter, aber immer, ehe der Mensch ganz ausgewachsen ist, kann der Unterricht wiederholt und weiter geführt und das angewandt werden, was der Gesellschaftstanz in gebildeten Kreisen erfordert.

Mit völlig Erwachsenen hat es mehr Schwierigkeiten, und ich habe solche nie gern unterrichtet.

Es tritt aber dem besten Willen der Eltern bei dem jetzigen Mangel an gebildeten und verständigen Tanzlehrern ein Hinderniß entgegen, das sehr schwer zu beseitigen ist und nur durch eigene Lehre der Eltern in den ersten Elementen der körperlichen Bildung ersetzt werden kann, wenn sie sich die Mühe nehmen wollen, meiner gut gemeinten Absicht in diesen Blättern zu folgen.

VII. Verfall der Tanzkunst auf Bällen und dadurch gesunkene körperliche Bildung.

Die Deutschen haben von jeher Paris als die hohe Schule feiner geselliger Sitten angenommen und mit vielem Eifer dort das **savoir vivre, savoir faire** nachgeahmt, und man möchte sagen, übertrieben; denn noch gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts glaubte kein junger deutscher Cavalier mit Ehre auftreten zu können, wenn er nicht ein Paar Jahre lang in dieser Schule französischer Sitten sich geübt hatte, den deutschen Character abzustreifen und möglichst französisch zu erscheinen. Diese Manie ging so weit, daß die Gouvernante, der Kammerdiener, der Koch ꝛc. nur Franzosen seyn durften.

Mit dem Tanze und der körperlichen Bildung ging es ebenso. Man muß aber den Franzosen die Ehre lassen, unter Ludwig **XIV.** den Tanz in ein System gebracht zu haben, welches heute noch geltend ist. Französische Tanzmeister, worunter viel Charlatane waren, kamen über die Gränze und reformirten in Deutschland den geselligen Tanz.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/38

Es war damals eine Ehrensache, vom Handwerker an bis zu den höchsten Ständen hinauf, sich in gesteigerter Geschicklichkeit als Tänzer und Tänzerin zu zeigen, und der Wetteifer hat damals viel Geschicklichkeit, Schönheit und Kunst erzeugt, die allgemein bewundert wurde. Die körperliche Bildung und der Anstand, welcher dadurch erzeugt wurde, gab, bei der damaligen Art zu tanzen, den Bällen höherer Stände einen vorzüglichen Reiz. Jeder war bemüht, sich dabei auszuzeichnen, und der Unterricht dauerte damals mehr Jahre, als jetzt Monate; denn Niemand wagte es, auf einem Balle eher zu tanzen, bevor nicht eine gewisse Stufe der Kunst erstiegen war.

Das Ballet, auf welches der Hauptzuschnitt gemacht war, reizte ebenfalls, denn es war nicht in so widerlichen Verrenkungen und solchen grotesken Bewegungen zu sehen, wie es jetzt seit der französischen Revolution nach und nach ausgeartet ist.

Theatraltänzer gaben Unterricht, man konnte auch dem schönen Geschlechte gestatten, die Theatraltänzerinnen nachzuahmen, da ihr Tanz damals decent war, und noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts würde es nicht geduldet worden seyn, wenn ein Chor Bajaderen sich so bewegt hätte, wie eine Tänzerin heutiges Tages. Die meisten Theater, selbst die kleinsten, hatten ein Ballet, und die Tänzer vermehrten sich bedeutend, welche von Zeit zu Zeit die Bühne verließen und sich dem Unterrichte widmeten.

Jede auch kleine Mittelstadt hatte einen seßhaften Tanzmeister, von welchem sie guten, bildenden Unterricht erhalten konnten.

Das Publicum konnte damals genau beurtheilen, was ein Tanzmeister leisten müsse, und Diejenigen, welche, ohne selbst eine gute Schule zu haben, Unterricht geben wollten, wurden nicht aufgenommen und konnten höchstens ihr Wesen unter der niedern Classe treiben.

Seitdem die Ballets sich wegen ihres großen Kostenaufwandes vermindert haben, vorzüglich durch Noverre bei dem Herzoge von Würtemberg, der Alles auf's Höchste steigerte, giebt es weniger gute Tanzmeister.

Der gesellschaftliche Tanz ist nach und nach bis auf Nichts herabgesunken. Die körperliche Bildung mußte zugleich mit sinken; denn wenn keine Gelegenheit da ist, eine erworbene Geschicklichkeit zu zeigen, fällt auch der Reiz zugleich weg, sich dieselbe zu erwerben.

Schwerlich wird Jemand glauben, daß Walzen, Galopp und ein Bischen (aber schlecht) Schottisch walzen, einen Contretanz hin und her gehen, auch nur das Mindeste zur körperlichen Bildung beitragen könne.

Diese Armseligkeit des Gesellschaftstanzes, diese Einseitigkeit (denn nur die Vielseitigkeit bildet) ist es, welche den Unterricht der Tanzkunst entbehrlich macht, und wird er dennoch genommen, so wird nichts mehr gefördert, als was eben Mode ist, und dadurch wird jeder leichtfüßige Handwerksbursch ermuthigt, Tanzunterricht zu geben. Ich sage es nicht von Hörensagen, sondern aus wirklicher Ueberzeugung, daß Handwerksbursche Universitäts-Tanzmeister werden können, ein Barbier seinen Sack beiseite legt, ein als Tertianer entlaufener Gymnasiast ein Paar Jahre bei einer elenden reisenden Schauspielertruppe zubringt und dann als Tanzmeister seine Reisen beginnt; ja es ist notorisch, daß einer dieser Menschen nicht einmal einen erhaltenen Brief lesen konnte, sondern sich vorlesen ließ.

Wenn die Eltern nur ein Wenig über den Körper des Menschen, seinen Gliederbau und dessen Bewegungen mehr, als über den Anzug und Putz nachdenken und bei ihren Kindern dafür sorgen wollten, daß die Haltung des Körpers gerade in senkrechter Linie, die Schultern so tief, als möglich, und zugleich rückwärts gezogen würden, wodurch die Brust sich heben kann, so könnten sie wahrlich den

sogenannten Unterricht dieser unwissenden Menschen entbehren; denn es walzen und galoppiren jetzt Tausende, die nie eine Tanzlection genommen haben, wie man bei dem Landmanne sehen kann, der oft natürlicher tanzt, als der Städter und weniger den Körper auf eine affectirte Weise oder unglücklich nachgeahmte Art in stumpfe, und die Arme in spitze Winkel verrenkt, da doch nur die gerundeten und Wellenlinien der Arme als gebildete Bewegungen gelten können.

VIII. Maschinen, körperliche Fehler zu verbessern.

Die französischen Gouvernanten sahen in früherer Zeit wirklich auf körperliche gute Haltung bei ihren Zöglingen; allein ihre Achselbänder taugten nichts. Ein breites Band kreuzweis über die Schultern, dann kreuzweis über den Rükken gelegt, um den Unterleib geschlungen und vorn fest gebunden, sollte eine schöne Figur befördern. Leicht umgelegt, konnte es keinen Erfolg haben, und stark angezogen, mußte es dem Unterleibe schädlich seyn. Ich habe das Unnütze davon bewiesen, als ich in Leipzig war, und alle Familien, mit denen ich in Verbindung stand, haben sie sogleich abgeschafft, zum großen Verdrusse der Französinnen. Ich fand daselbst noch Positionsbreter vor, herrührend von französischen oder französisch seyn wollenden Tanzmeistern. Dies war eine runde, hölzerne Scheibe von zwei Fuß Durchmesser, auf derselben lagen zwei Bretchen, von der Länge und Breite des Fußes, mit zwei Randleisten versehen, und in der Mitte der Scheibe auf einem Stifte beweglich, um in jede Richtung gestellt zu werden, in welcher sie durch einen vorgesteckten Stift gehalten wurden. Auf diese zwei Bretchen stellte man den Schüler, und rückte dabei die Füße immer durch die Stellung der Bretchen mehr auswärts, bis man die

Querlinie hatte, auf welcher der arme Lehrling oft lange stehen mußte.

Der Unverstand dieser Menschen sah nicht ein, was er that. Wo liegt denn die Bewegung, durch welche die Füße auswärts gestellt werden? —

Antwort: In der obersten Schenkelbewegung, in seinen Pfannen. Arbeitet den Körper erst in den Hüften aus, daß seine Bewegungen erst da frei werden, und die Füße werden ohne Zwang sich leicht auswärts bewegen lernen. So aber wurden die Füße mit Gewalt auswärts gezwungen, in den Hüften war, da sie noch nicht ausgearbeitet waren, der Widerstand und — die Kniee waren der leidende Theil, indem diese dadurch eine schlechte Form erhielten. Nach dieser Erklärung sind alle diese französischen hölzernen Kunst- und Bildungs-Hülfsmittel dem Feuer geopfert worden.

Eine Maschine anderer Art und in verschiedenen Formen wurde und wird noch gebraucht, um das traurige Schiefwerden zu verbessern. Dies ist eine Blechplatte, mit Leder oder anderm Zeug überzogen, welche die Schultern und einen Theil des Rückens abwärts berührt; sie hat zwei Bänder oder Riemen, welche um die Schultern gelegt sind, wie Tragbänder, und angezogen oder locker gemacht werden können; gegen die Hüften herab gehen zwei Riemen davon aus, welche vorn am Unterleibe zugeschnallt werden, um diese Maschine zu halten.

Man bedenke aber, daß, wenn eine Maschine an den Körper angelegt wird, welche auf eine gewisse Stelle kräftig wirken soll, sie an einer entgegengesetzten Stelle einen festen Punct haben muß, von welcher die Wirkung ausgeht; daß also, um auf einer Stelle zu bessern, auf der andern geschadet wird.

Ich habe jetzt, während ich diese Zeilen schreibe, den unwiderlegbarsten Beweis dafür. Einer unserer zuletzt auf-

genommenen Schüler von vierzehn Jahren, gesund und von gedrungenem Körperbau, aber um die Schultern steif und hoch, brachte so eine Maschine mit. Es ward ihm anfangs sehr empfindlich, als ich ihm durch Zurückbewegung der Arme und Schulterblätter die körperliche bessere Richtung zu geben suchte. Diese fortgesetzte Bewegung wirkte aber bald etwas, und als er im Stande war, sich nur ein Wenig besser zu halten, sah der junge Mensch selbst ein, daß seine Maschine nichts nütze und warf sie weg.

Was der junge Körper, während er wächs't, nicht durch eigene Haltung und Bewegung verbessert, wozu ihm freilich gute Anleitung gegeben werden muß, ist durch keine Maschine zu bewirken; jede Maschine ist unzuverlässig, selbst die orthopädischen Anstalten, so hoch sie zu schätzen sind, können keine zu weit gediehene Steifheit erweichen, die bei jedem Schiefseyn sich vorfindet; denn wäre keine Verhärtung eingetreten, würde die Bewegung frei und das Uebel nicht vorhanden seyn.

IX. Kleidung und Schnürleib.

Gegen die Kleidung der jungen männlichen Körper ist nichts zu sagen, sie hindert nirgends die freie Bewegung, nur muß ich bemerken, daß das frühe Tragen von Halsbinden, wenn sie hoch und steif sind, verursachen, daß der Kopf vorwärts gezogen wird und die Krümmung des Halses ebenfalls nach vorwärts erfolgt.

Ebensowenig kann die Bekleidung der Füße in starke, haltbare Stiefeln gutgeheißen werden, da der Fuß dadurch keine leichte, geschmeidige Bewegung hat, der Gang schwer und hart auftretend wird, was sich, einmal angewöhnt, dann später sehr schwer wieder verbessern läßt. Schuhe, welche eine leichte Biegsamkeit haben, sind viel vortheilhafter; aber nicht zu kurz, zu eng, wodurch die Form der Zehen verdorben wird.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/43

Desto mehr aber ist die weibliche Kleidung im zarteren Alter und überhaupt zu tadeln, die meist überall die freie Bewegung hindert, hauptsächlich aber die Bewegung der Arme beschränkt; denn da die Schultern nicht im Kleide, sondern außer dem Kleide sind, so sind die Arme, wenn das Kleid oben gut schließt, jeder Bewegung aufwärts beraubt.

Diese genirte Kleidung ist schon vor Jahren die Ursache gewesen, daß bei den Tanztouren den Damen Alles fatal war, wobei der Arm sich heben mußte, und der Tanz seinen größten Reiz verlor, den ihm sonst die passenden Bewegungen der Arme gaben; das eigentliche Schöne war dahin.

Das Unheil aber, welches die Schnürleiber angerichtet haben, hat dennoch nicht vermocht, sie bei den Unerwachsenen abzuschaffen. Man berechnet bei der Erziehung vielerlei Kenntnisse und Künste für die Zukunft; aber warum wird bei der Körperbildung des weiblichen Geschlechts ihre natürliche Bestimmung ganz vergessen und keine Rücksicht darauf genommen? —

Ich bitte die Mütter und Erzieherinnen den Kalender von Gubitz für 1840 zur Hand zu nehmen und Seite 102 den belehrenden Aufsatz über die Wirkung des Schnürleibes zu lesen und zu beherzigen. Die beiden Abbildungen, welche beigefügt sind, zeigen den Körper anatomisch, die erste in seiner natürlichen Gestalt, wie er sich ausbildet, wenn man sich nicht an der Natur versündigt. Die zweite Abbildung aber stellt den Körper in seiner Verunstaltung dar, die er durch den unvernünftigen und zu frühen Gebrauch des Schnürleibes erhalten hat.

Mit wahrem Bedauern betrachtet man dieses Bild und die armen unglücklichen Geschöpfe, die durch den Unverstand zu dieser Umgestaltung gekommen sind, und deren Anzahl, leider! nicht klein ist. Solche Beiträge in einem Volks-

buche sind ein großes Verdienst, und es gebührt dem Einsender wie dem Verleger desselben der wärmste Dank; nur ist dabei zu wünschen, daß solche Beiträge nicht wie ein kleines Geschichtchen oder eine Anecdote gelesen und unberücksichtigt wieder vergessen, sondern mit Ernst als Warnung angenommen und solche Winke mit Eifer befolgt werden. Wer nur einigermaßen gebildet ist, wird doch auch über die körperliche Erziehung und Bildung der Alten, der Griechen gelesen haben. Was hilft das bloße Betrachten und Bewundern der Antiken, dieser Ideale der menschlich schönen Formen? — Können die Damen den Schnitt eines Schnürleibes darnach nehmen? — Frei und ungehindert überließ man den weiblichen Körper der bildenden Natur, ließ ihm seine eigene Form wie seine Schönheit, man vergaß nicht die Bestimmung des Weibes, und ein Gürtel war Alles, was sie gebrauchten. Dieser Gürtel und die Form des schönen weiblichen Körpers, nebst freier Bewegung aller Glieder, ist selbst bei dem Panzer der Minerva beibehalten und zum Grunde gelegt, wenn man ihn aufmerksam betrachtet.

Man lege der Juno, der Minerva, der Diana, der Venus einen modernen Schnürleib an, und sehe, was man für Scheusale von Gestalten aus ihnen gemacht hat.

Also einen Gürtel, liebe Mütter, wenigstens so lange, bis der Wuchs vollendet ist, der aber nicht breiter seyn darf, als von den Hüften bis zur Brust, die er aber nicht einklemmen darf, der Freiheit allen Gliedern gewährt und den Unterleib nicht einzwängt. Die Aerzte werden es bestätigen, daß der unvernünftige Gebrauch dieser Schnürbrüste mancherlei Krankheiten, bei jungen Müttern sogar oft einen frühen Tod verursacht.

Man betrachte die verschiedene Fabrication dieser Schnürleiber und ihre Formen, wie viele davon sind als für den Körper unschädlich zu erkennen? — Und wenn man auch annehmen kann, daß es welche giebt, die selbst die erfah-

renften Aerzte als unschädlich gelten ließen, so ist doch deren zweckwidriger Gebrauch schädlich, wenn die Einschnürung in dieselben mit aller Anstrengung geschieht, um eine Taille zum Umspannen zu bekommen, so daß der Athem oft selbst bis zur Ohnmacht gehemmt wird.

Während meines fünfjährigen Aufenthaltes in Leipzig war die weibliche Jugend bei meinem Unterrichte die größere Zahl und auch mancher fehlerhafte Körper darunter. Indem ich alle gebräuchlichen Maschinen und Hülfsmittel verworfen habe, war es auch meine Pflicht, dafür Ersatz zu geben.

Ich habe meine Erfindung erfahrenen Aerzten mitgetheilt, mich mit ihnen berathen, und als ich ihren Beifall und Zustimmung erhielt, kurze Aermel angeordnet, welche bloß die Schultern fassen und auf keinen Theil des Körpers nachtheilig wirken, und im ersten Toiletten-Geschenk für Damen 1805, in Leipzig bei Voß, erschien eine Abbildung meinen Aufsätzen beigefügt, welche ich hier wiedergebe und als nützlich anerkannt empfehlen kann.

Zu der Abbildung Taf. I. Fig. a b c, welche von drei Seiten eine Ansicht giebt, dient folgende Erklärung: Von Leder, Tuch oder Sammet (nur nicht dehnbar) werden zwei kurze Aermel gemacht, und am obern Ende etwas, aber nicht zu streng (damit sie nicht einschneiden), eingezogen, damit sie gut anschließen, die Schultern gut fassen und nicht abrutschen können. Gegen den Rücken zu haben die Aermel eine kleine Verlängerung in stumpfe Spizzen, welche durch zwei Riemchen mit einer Schnalle zusammengehalten werden und leichter oder strenger geschnallt werden können. Ob sie über oder unter dem Kleide angelegt werden, ist einerlei.

Diese Aermel wirken nur allein gegenseitig auf die Schultern, beläftigen keinen andern Theil des Körpers, können also durchaus kein Uebel erzeugen, wie bei ande-

ren Maschinen zu befürchten ist. Es ist nicht nöthig, gleich anfangs viel Zwang anzuwenden, sondern besser nach und nach, mit jeder Woche etwas Weniges mehr, man kann die Kleinen auf diese Weise zur guten Haltung der Schultern gewöhnen, ohne empfindliche Gewalt anzuwenden.

Um sich von diesem Zwange Erleichterung zu verschaffen, hilft kein Senken des Kopfs, kein Einziehen der Brust, kein Heben der Schultern, nichts hebt die Wirkung auf, und nichts giebt Erleichterung, als eben die gute und regelmäßigr Haltung, die dadurch erzielt werden soll.

Eine jener verständigen Mütter, welche von diesen Aermeln bei ihren Töchtern Gebrauch machte, fügte noch ein Band hinzu, welches, erst um die Schnalle geschlungen, unten an dem Gürtel angeheftet wurde und dadurch das kleinste Heben der Schultern verhinderte. Aber noch einmal, man verfahre anfangs nicht gleich zu rasch; denn der menschliche Körper muß im zarten Alter mit aller Vorsicht behandelt werden.

X. Bewegung des Körpers und aller Glieder, deren sie fähig sind.

Der Körper selbst, oder, nach einem gemeinen Ausdrucke, der Rumpf ohne Kopf, Hände und Füße, kann sich gerade in die senkrechte Linie strecken, er kann sich vorwärts beugen und bücken, rechts und links zur Seite biegen, rechts und links drehen, aus den Hüften sich stark herausheben, oder schlaff aufsitzen, die Brust wölbend heben, oder tief einsinken, die Schultern hoch hinaufheben und wieder tief herabsinken lassen, sie weit vorwärts und wieder zurück bis hinter die Fläche des Körpers bringen, eine Schulter kann hoch, die andere tief und so umgekehrt gehalten und auch beide Hüften wechselsweise hoch und tief gezogen werden.

Dies zu wissen, ist für Eltern und Erzieher sehr wichtig. Sie dürfen nur täglich einmal diese Bewegungen machen lassen, und geschieht dies leicht und ohne Zwang, so ist man sicher, daß der kleine Körper noch fehlerlos ist. Ist die Bewegung aber irgendwo nicht ganz frei auf der einen oder andern Seite, so ist es schon bedenklich, und es ist nun unerläßlich nothwendig, daß diese Bewegung, welche nicht ganz frei ist, so lange wiederholt werde, bis man sieht, daß nicht der kleinste Zwang mehr stattfindet.

Der Kopf kann sich vorwärts herabsenken, daß das Kinn und die Brust sich berührt, er kann sich ebenso bedeutend zurücklegen, er kann sich rechts und links bis auf die Schultern legen, er kann sich auf den Halswirbelgelenken, welche eine Fortsetzung des Rückgrates sind, rechts und links so weit zurückdrehen, daß man beinahe rückwärts sehen kann, ohne den Körper zu drehen, er kann auf seinen Halswirbeln mit dem Scheitel eine fortgesetzte Kreisbewegung machen, wobei die Halswirbel der Mittelpunct sind.

Der Oberarm. Sein Knochen endet in einer Halbkugel, welche sich in der Gelenkhöhle des Schulterblattes befindet; dies gestattet eine förmliche richtige Kreisbewegung, entweder nach vorn angefangen und bis auf den Anfangspunct zurück, oder umgekehrt.

Der Ellenbogen hat keine andere Bewegung, als daß er sich biegen und wieder gerade ausstrecken kann, wobei der Unterarm sich mitbewegen muß. Der ganze Ober- und Unterarm zusammen kann sich rechts und links im Hängen oder seitwärts, oder vorwärts, oder über den Kopf gehoben, wie in jeder Haltung drehen.

Die Hand kann sich wie ein Wirbelgelenk, ohne daß der Ellenbogen sich mitbewegen darf, drei Viertheile eines Kreises rechts und links drehen, auch einen ganzen Kreis machen. Diese Gelenkigkeit kommt dem Fechter gut zu Statten.

Die Finger können sich biegen und strecken, auch übereinanderlegen, sind der schnellsten Bewegung vor allen Gliedern fähig, so daß es Bewunderung erregt.

Der Oberschenkel endet ebenfalls an seinem Knochen, wie der Oberarm, in eine halbe Kugel, welche in der Pfanne des Beckens liegt und, wie der Oberarm, eine Kreisbewegung machen kann.

Die Kniee können sich, wie die Ellenbogen, bloß biegen und wieder strecken.

Der Fuß hat sein Gelenk unter den Knöcheln, kann sich biegen, daß die Zehen hoch gehoben sind, und wieder strecken, daß die Zehen tief liegen und vom Schenkel über das Knie, über das Schienbein bis an die Zehen eine gerade Linie zu sehen ist.

Die Zehen können sich aufwärts und abwärts biegen und strecken. Der kleine Knöchelbau vom Oberfuße (der Theil von dem Knöchelgelenke bis gegen die Zehen) bis mit den Zehen ist so beschaffen, daß die Linie vom Oberfuße über die Zehen noch von der geraden Linie abwärts gebogen werden kann. Diese kleinen Gelenke müssen, sowie das Fußgelenk, gar sehr geübt werden, damit sie viel Kraft haben, weil sonst keine Leichtigkeit, keine Federkraft zum Heben, Hüpfen und Springen da wäre.

Die Erklärung aller dieser Bewegungen ist ganz leicht aufzufassen und zu behalten, und Eltern und Erzieher würden sehr wohlthätig an den Körpern handeln, wenn sie ihre Kinder und Zöglinge in dieser Hinsicht täglich betrachteten, und auch nicht allein Acht hätten, ob diese Bewegungen in allen Theilen des Körpers ohne Hemmung stattfinden, sondern auch, wie ich schon oben angerathen, öfters vorgenommen würden, um sich zu überzeugen, ob alle Glieder in ihrem natürlichen Zustande sind und nirgends eine Hemmung irgend einer Bewegung zu bemerken ist, als die Ursache von einem entstehenden Uebel, das, ist es, erst durch

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/49

Unbeachtung oder Unwissenheit unsichtbar, so weit gekommen und vorgeschritten, daß es dem Auge endlich sichtbar wird, selten wieder gut gemacht werden kann.

Ich muß die Beachtung dieser Belehrungen um so dringender empfehlen, je werthloser und bildungsunfähiger der jetzige Gesellschaftstanz ist, je kürzer die Zeit des Unterrichts wird, und je unwissender die herumziehenden Tanzmeister sind, welche gebildete Familien, die nicht in großen Städten leben, zu benutzen sich gezwungen fühlen.

Nachdem ich die Eltern und Erzieher noch einmal bitte, die von mir auf lange Erfahrung gegründete Anweisung und Winke zum Wohle der kleinen Körper zu beherzigen, ersuche ich sie, sich mit ihren Aerzten zu besprechen und zu berathen, von denen sie wohl die Bestätigung des von mir Gesagten erhalten werden. Nach diesen nothwendigen Vorerinnerungen und Erklärungen gehe ich nun zu dem förmlichen Unterrichte über.

XI. Stehen. Taf. III., Fig. a b c d.

Man muß bei der Unbeweglichkeit, bei der gänzlichen Ruhe des Körpers anfangen und langsam in die Bewegung einzelner Theile übergehen, während die andern ruhen. Dies ist das beste Mittel, nach und nach die volle Herrschaft über alle Glieder nach Willkühr zu bekommen.

Zwischen schlecht zu Stehen und gut, schön zu Stehen ist ein sehr großer Unterschied.

Man stellt den Schüler oder die Schülerin so, daß die Fersen wie zusammengezogen sich berühren, daß keine Ferse der andern im mindesten vorstehe.

Die Spitzen der Füße werden auswärts voneinander gerichtet, so weit, als der Lernende es thun kann, ohne gehindert zu werden, in gestreckter Stellung ruhig zu stehen.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/50

Es ist dies die erste von den zu lernenden fünf Positionen. Das Auswärtsstehen ist freilich verschieden anzunehmen.

Stehen die Füße nebeneinander, daß sie sich in der ganzen Länge berühren, so sind sie einwärts, wie bei Taf. II. Fig. a zu sehen. Stehen sie etwas mehr voneinander, doch so, daß sie mit den Ferfen noch einen spitzen Winkel bilden, wie bei Fig. b, so ist es zwar auswärts, aber für einen gebildeten Körper viel zu wenig. Stehen sie soviel auswärts, daß sie mit den Ferfen einen rechten Winkel bilden, so ist es das Mittelmäßige, wie bei Fig. c und für den Gang, für die Bewegung in gebildeten Cirkeln hinreichend gut, da das Auge dabei noch keinen Zwang sieht.

Dieses Auswärtsseyn genügt aber noch nicht für den Tanz, ist sogar noch sehr hinderlich, um manchen **pas** zu machen, z. B., den **pas battu**. Der Tänzer von Geschicklichkeit muß ohne die mindeste Anstrengung seine Füße in der Querlinie, wie bei Fig. d zu sehen ist, halten und bewegen können. Waden, Kniee und Schenkel müssen aneinander schließen, daß man nicht zwischendurchsehen kann.

Der Körper muß stark aus den Hüften gehoben werden und in senkrechter Linie in die Höhe gestreckt, als wollte man sich verlängern. Die Brust muß kräftig herausgehoben werden, daß sie vor dem ganzen Körper hervorgeht. Die Schultern müssen so tief, wie möglich, herabgezogen werden und so weit, wie möglich, rückwärts gewendet, auch zugleich die Schulterblätter im Rücken tief eingezogen werden, und ist mit Sorgfalt darauf zu sehen, daß die Schultern gleich tief und keine von beiden im mindesten höher stehe, als die andere. Der Hals muß vom Rückgrat aufwärts mit demselben in senkrechter Linie gehalten werden.

Diese Regeln gelten nicht bloß für die schöne Form des Körpers, sondern müssen sich auch auf die Gesundheit

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/51

geltend machen. Hervorstehende Schultern, eine tief liegende Brust können die Gesundheit nicht befördern. Solche Menschen athmen schwer, eine Treppe oder einen kleinen Hügel zu ersteigen, strengt sie außerordentlich an, sie müssen öfters stehen bleiben, um zu Athem zu kommen, und ihre Stimme ist ohne Kraft. Bei guter Haltung und gewölbter Brust gewinnen die innern Theile an Raum, das Herz und die Lungenflügel bewegen sich frei und leicht, das Athmen ist unbehindert, die Stimme ist sonorer, kräftiger und man kann meistentheils die Gesundheit des Menschen nach dem Klange seiner Stimme beurtheilen.

Der Kopf muß auf dem Halse so sitzen, daß die senkrechte Linie des Rückgrates und der Halswirbel in den Scheitel ausläuft. Der Kopf muß so gehalten werden, daß die Stirn und das Kinn in senkrechter Linie sind, er darf weder zurück noch vorwärts sich neigen, ebensowenig seitwärts, beide Ohren müssen in der Horizontallinie seyn.

Es schadet nichts, wenn der Körper dabei von oben bis unten noch so steif und hölzern gehalten wird, denn dies verliert sich durch die weiteren Uebungen von selbst.

Die Arme müssen dabei bloß natürlich herabhängen, sie dürfen weder an den Körper angedrückt, noch von demselben weggebogen werden, da sie bei der bloßen Stellung des Körpers nichts zu thun haben, und dürfen auch nicht steif gestreckt werden, weil sie dadurch leicht die Schultern in die Höhe heben würden. Die Arme müssen geschmeidig und weich hängen, aber die Hände nicht mit den Knöcheln der Finger nach vorn, sondern mehr nach hinten gewendet werden. Die innere Fläche, die hohle Hand, muß nach vorn gekehrt werden, was leicht geschieht, ohne den Ellenbogen zu bewegen, der nie an den Körper gelegt werden darf. Jedermann muß, wenn er vor dem Schüler steht, und der Schüler selbst, wenn er auf seine Hände sieht, in die hohle Hand sehen können (siehe Taf. **III.**).

Alle ungebildeten Menschen halten die Knöchel vorwärts, es ist die rohe, ungebildete Natur.

Die Finger dürfen weder ausgestreckt, noch zu einer Faust zusammengedrückt werden. Das, was dazwischen liegt, die leicht gekrümmten Finger, welche weder aneinandergedrückt, noch voneinandergespreitzt werden, ist das Richtige, weil der ganze Körper und alle, auch seine kleinsten Theile im vollkommen ruhigen Zustande seyn müssen, ehe man zu einer Bewegung übergeht.

Diese Stellung ist auf diese Weise die Stellung des Anstandes, befriedigt jede Autoritäts-Person vom höchsten Range, und selbst vor der Majestät kann man nicht besser stehen.

Jedermann ist allen Menschen, denen er sich vorstellt, schuldig, dieß auf die angenehmste Weise, sich selbst aber schuldig, sich auf das Vortheilhafteste darzustellen.

Nach den gegebenen Regeln ist der Mensch in seinen ganzen Contouren zu sehen, die Ruhe des Körpers ist jedem Auge zusagend; denn ein Mensch, welcher zur Unzeit immer beweglich ist, wird ermüdend, weil er die Augen Anderer ebenfalls immer in Bewegung hält: das, was man sehen will, oder oft unwillkührlich sehen muß, muß auch das Auge in jeder Bewegung verfolgen, oder, das Auge müßte geschlossen werden. Der Theatraltänzer oder Künstler anderer Art ermüdet durch seine geschwinden, künstlichen Bewegungen das Auge weniger, weil es Kunst ist und auch von einer gewissen Entfernung aus gesehen wird; ganz nahe vor uns würde es ebenfalls ermüden und dadurch verlieren, da das Auge bei'm Nachfolgen der Bewegungen, in Hinsicht der Geschwindigkeit seine Gränzen hat, die der Taschenspieler zu benützen versteht. Wir sehen an den Rädern eines Wagens jede Speiche, so lange er langsam fährt, aber wir sehen keine davon, wenn er recht schnell fährt. Wir können eine Kugel sehen, die Jemand aus der Hand wirft, aber aus

einem Gewehre geschossen, sehen wir sie nicht, so schnell kann das Auge nicht folgen. Es ist also sehr nothwendig, dem Lernenden eine ganz ruhige Haltung anzugewöhnen.

XII. Bildung der Schultern durch das Zurückbewegen der Arme über den Rücken.

Ist der Lernende in der vorhergehenden Stellung so geübt, daß er sich darin halten kann, so stellt sich der Lehrer hinter denselben, legt seine Hände auf dessen Schultern, die rechte Hand auf die rechte, die linke Hand auf die linke Schulter so, daß die Finger die Schultern von vorn fassen, während die Daumen sich auf die Schulterblätter setzen, um sie einwärts zu drücken. Geben die Schulterblätter leicht nach, gehen die Schultern durch das Zurückziehen mit den Fingern leicht und ohne Zwang zurück, so ist dies ein sehr gutes Zeichen.

Meine langjährige Praxis in dieser Behandlung hat mich in Stand gesetzt, sogleich bei einer leichten Berührung bestimmen zu können, wie weit die Arme zurückgenommen werden können. Findet aber nur etwas Widerstand statt, geben die Schultern nicht sehr willig nach, so ist es kein gutes Zeichen, denn es ist schon eine hindernde Steifheit eingetreten. Der Lehrer versucht nun, wie weit er die Schulterblätter durch den Druck der Daumen und das Anziehen der Finger einwärts zu bewegen vermag, und veranlaßt den Schüler, in dieser ihm gegebenen Richtung zu bleiben. Die Hände des Lehrers gleiten nun von den Armen des Schülers herab bis auf die Handgelenke, welche er so faßt, daß seine Daumen gegen den Rücken des Schülers, die Daumen des Schülers aber gegen ihn zugewendet sind, hebt die Arme des Schülers bis zu dessen Ellenbogenhöhe und führt sie hinter dem Rücken zusammen. Wo noch keine Steifheit eingetreten ist, können die Arme bis über die Ellenbogen auf dem Rücken sich kreuzen, weit mehr, als vor

der Brust. Bei dieser Bewegung der Arme des Schülers muß mit Vorsicht verfahren werden, da man die Arme des Einen nicht gleich so weit, wie die eines Andern, zurückbewegen kann, je nachdem er leicht beweglich, oder durch Vernachläßigung schon etwas steif geworden ist. Man muß den Schüler anweisen, daß er, während seine Arme zurückbewegt werden, die Brust hoch heraushebe, wodurch die Bewegung erleichtert wird; keineswegs aber seine regelmäßige, senkrechte Stellung verändere, denn, was bei dem Anfänger meistens geschieht, wenn der Schüler sich mit dem Kopfe vorwärts beugt, indem er Zwang fühlt, zieht dieses Vorwärtsbeugen auch die Schultern vorwärts und macht eine hindernde Gegenwirkung, die die Bewegung erschwert. Es ist überhaupt der Fall, daß solchen Schülern, welchen die erste nothwendige Richtung unangenehm wird, sie am nützlichsten ist, und man muß bei'm Unterrichte beharrlich seyn, wenn er zu einem erfreulichen Resultate führen soll. Diese Uebung muß vielmal und so lange wiederholt werden, bis die Arme sich auf dem Rücken bis über die Ellenbogen übereinander legen lassen.

Da diese Uebung solchen Schülern, welche schon etwas steif in den Schultern durch Verwöhnung geworden sind, Zwang verursacht, und sie davon wegzukommen suchen, so muß der Lehrer um so beharrlicher seyn, weil das Steife in den Schultern, ist nur die kleinste Anlage dazu da, sich, wenn auch nicht auffallend schnell, doch nach und nach, von Grad zu Grad steigert und dem Körper um die Brust und Schultern eine Form giebt, die dem schön natürlichen ganz entgegengesetzt ist.

Ich habe, in meiner so vieljährigen Praxis zahlreiche Bemerkungen zu machen, Gelegenheit gehabt, was ein junger Körper von 12, 13 bis zu 19, 20 Jahren durch verständigen Fleiß und Folgsamkeit gewinnen, aber durch Nachläßigkeit auch verlieren kann. Bei mehr oder weniger Steifheit

muß der junge Körper solche Fehler durch viel Bewegung, die man mit ihm vornimmt, und die er sehr oft wiederholen muß, beseitigen.

Einer entstandenen Steifheit in den Schultern begegnet man folgendermaaßen: die Schultern hoch in die Höhe gehoben, und wieder schnell herabgezogen, so tief als man es erzwingen kann! Die Schultern so weit vorwärts bewegt, als es geht und wieder schnell so weit zurückgeworfen, als es möglich ist, wobei zugleich die Brust mit aller Kraft, sich wölbend, herausgehoben werden muß. Eine Schulter hoch gehoben, die andere tief herabgesenkt, wechselsweise auf beiden Seiten. Einen Arm im Kreise herumwerfen, ein Mal nach vorn angefangen und das andere Mal nach hinten, und wechselsweise. Zuletzt beide Arme zugleich im Kreise nach vorn angefangen, in die Höhe werfend und rückwärts in die Tiefe herab, daß die Hände, aber ohne sich einwärts zu drehen, sich mit den Knöcheln berühren, wodurch die Schultern nicht allein zurück, sondern auch zugleich herabgearbeitet werden. Die Schultern müssen gleichsam eine Flügelbewegung haben, wenn sie ausgebildet seyn sollen, und keine Bewegung darf im mindesten geniren. Werden diese Uebungen befolgt, so ist man ganz sicher, einen fehlerlosen Körper zu bilden, vergesse aber ja nicht, es so oft zu wiederholen, um einer leicht eintretenden Nachlässigkeit zu begegnen, denn es ist erst recht vortheilhaft, wenn es Jahre lang geschieht. Spätere Verwöhnung und Vernachlässigung, wenn der Mensch selbstständig und älter geworden ist, gehören nicht hieher.

Die sorgfältige Bildung der Schultern ist also um so wichtiger, weil das Fehlerhafte von jedem Auge sogleich bemerkt wird.

XIII. Erheben auf die Fußspitzen (élevé). Taf. IV.

Ist der Schüler so weit geübt, daß er mit Ruhe und Sicherheit sich nach den bisher gegebenen Regeln im Stehen halten kann, so lasse man ihn langsam sich auf die Spitzen der Füße erheben, so hoch er es erzwingen kann, und eine Weile (eine halbe Minute ist für den Anfang schon anstrengend) so stehen. Dabei müssen die Kniee straff ausgestreckt werden und der Körper gut aus den Hüften gehoben seyn. Man sehe darauf, daß weder Kopf, Körper, Schultern, Hände und Finger (was Anfänger leicht thun) nicht die kleinste Bewegung machen, sondern bloß die Fußgelenke und Zehengelenke geübt werden, damit nach und nach Kraft darin erzeugt werde. Die Kraftübung muß in den Füßen angefangen werden, die Kraft zu vermehren, damit sie Meister über die Last des Körpers werden.

Alle Elementarbewegungen müssen langsam gemacht werden. Geschwind nützen sie nicht, weil sie schnell vorbei sind, aber bei'm langsamen Bewegen müssen die Sehnen und Muskeln in ihrer Ausdehnung und Zusammenziehung Ausdauer lernen; dadurch wird die Kraft erzeugt, und durch Uebung die vorhandene Kraft vermehrt.

Hat der Schüler eine Weile hochgestanden, so lasse man ihn wieder, aber langsam, auf die Ferse herabsinken, nicht herabfallen, denn das würde die widerstrebende Kraft hindern. Wenn die Ferse wieder auf die Erde kommen, müssen sie wieder geschlossen seyn, wie vorher, und man muß verhüten, daß die Ferse sich bei'm Heben voneinander drehen. Auch müssen sogleich wieder Kniee und Schenkel fest schließen, und wenn etwas an der ruhigen Haltung verloren ging, muß sogleich wieder verbessert werden. Man betrachte den Stufengang bis zur vollendeten Ausbildung des Körpers folgendermaaßen:

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/57

Kraftübung führt zur Kraftvermehrung, viel geübte Kraft führt zur Sicherheit. Kraft und Sicherheit erzeugen Geschicklichkeit und Geschmeidigkeit. Nach erlangter Kraft, Sicherheit, Geschicklichkeit und Geschmeidigkeit kann erst das Schöne in der Ausbildung erreicht werden.

XIV. Biegen und wieder Erheben (plié et relevé). Taf. V.

Hat der Schüler sich in dem Vorhergehenden gut geübt, so lasse man ihn sich leicht auf die Spitzen heben und langsam in senkrechter Linie herabsinken, bis zum Sitzen auf den Fersen. Die Kniee müssen bei'm Biegen sehr gut seitwärts gewendet werden, durchaus nicht vorwärts, denn, um soviel die Kniee vorwärts gehen, in demselben Maaße gehen die Füße einwärts. Wird er in ruhiger, fester Haltung mit dem Körper nicht die senkrechte Linie verlassen, so wird er auch im Gleichgewichte (balance) bleiben. Man dulde nicht, daß der Schüler auf seine Füße sehen will, was Anfänger sehr gern thun, wodurch die sichere Haltung sogleich verloren geht und eine schlechte Figur entsteht. Ist der Körper bis zum Sitzen auf den Fersen herabgekommen, so darf er nicht hocken bleiben, sondern muß sich sogleich wieder langsam in die Höhe heben, wobei die Fersen hoch gehalten werden müssen und die Kniee sich langsam mit aller Kraft strecken, bis der Schüler wieder hoch auf den Spitzen der Füße steht, wie wenn er bloß die vorige Uebung des Erhebens gemacht hätte. Nachdem der Schüler wieder einige Secunden auf den Spitzen gestanden, läßt er sich von Neuem langsam auf die Fersen herab. Diese Uebung muß so lange wiederholt werden, bis der Schüler in nur einer Bewegung langsam herabsinkt und eben so langsam in einem gleichförmigen Tacte wieder auf die Spitzen der Füße gut gestreckt sich heben kann. Er darf sich aber keineswegs in

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/58

abgesetzten Bewegungen biegen und heben. Diese Uebung erzeugt nicht allein Kraft und Geschicklichkeit, sondern auch Geschmeidigkeit in den Knieen und ist das Hauptelement für das Tanzen, indem die Tanzschritte (pas) entweder gebogen oder gestreckt, oder mit Beidem verbunden sind.

Diese Bewegung ist auch die Grundlage des Hüpfens und des Springens. Je schneller das Biegen und Strecken geschieht, desto näher ist das Hüpfen, bei'm Sprung aber muß die Bewegung sehr rasch seyn.

Von den ganzen Sohlen abzuspringen und aufzufallen, ist schwerfällig und anstrengend, aber von den Spitzen leicht abzuspringen und wieder auf die Spitzen herabzukommen, ist leichter. Das Auffallen auf die Spitzen stumpft den Fall ab, indem die Gelenke der Füße, Kniee und in den Hüften vereint nachgeben, bei'm Auffallen auf die Ferfen aber meist ein empfindliches Stauchen erfolgt. Diese Methode sollten auch alle Turner bei'm Springen und Schwingen (Voltigiren) streng beachten.

Die Arme läßt man bei dieser Uebung leicht herabhängen; ist der Körper in der Tiefe, hängen sie hinter den Schenkeln, wie es überhaupt allgemeine Regel ist, daß die Hände nie vor oder auf die Schenkel gelegt werden dürfen.

XV. Degagiren. Taf. VI.

Wenn ein Fuß sich frei nach Willkühr bewegen soll, so muß der Körper während dieser Bewegung mit seinem Schwerpuncte (der in der Gegend des Nabels angenommen wird) auf dem andern Fuße mit aller Sicherheit ruhen. Noch ehe der eine Fuß den Boden verläßt, wird der Körper, der aber immer genau senkrecht gehalten werden muß, auf den andern gerückt, um von demselben allein getragen zu werden. Dieses Uebertragen oder Ueberrücken des Körpers von einem Fuß auf den andern heißt: degagiren.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/59

Die Uebung darin geschieht folgendermaaßen: Wenn der Schüler in der ersten Position mit gut gehaltenem Körper nach allen Regeln gut auswärts steht, so läßt man den Körper ganz langsam auf den rechten Fuß rücken, bis es nicht weiter geht, ohne das Gleichgewicht zu verlieren, und diesen äußersten Punct muß jeder Lernende genau treffen lernen, will er sich mit Schönheit und Sicherheit bewegen. Beide Füße bleiben platt mit den Sohlen auf der Erde, und die Bewegung bei dieser Uebung geschieht ganz allein in den Hüften. Die senkrechte Linie des Körpers ist jetzt vom Scheitel herab zur Spitze des rechten Fußes, und die Schenkel und Beine haben von den Hüften herab eine schiefe Stellung. Nachdem der Schüler einige Secunden ruhig gestanden hat, läßt man ihn ganz langsam seinen Körper vom rechten auf den linken Fuß hinüberrücken, bis auf den äußersten Punct, wobei die senkrechte Linie vom Scheitel herab zur Spitze des linken Fußes geht. Die Linie der Bewegung in den Hüften bei'm Degagiren ist genau so lang, als die Spitzen der Füße voneinander entfernt sind.

Dieses Degagiren muß oft und sorgfältig geübt werden, weil eine gute Haltung und Präcision der Bewegung davon abhängt. Man gestatte dem Schüler nie, auf seine Füße zu sehen. Da der Wille die Bewegungen der Glieder leitet, so kennt man auch jede Bewegung seiner Glieder, ohne sie zu sehen. Man lege die Hände auf den Rücken, spiele mit den Fingern, und man wird recht gut wissen, wie sie sich bewegen, so gut, als wenn man sie vor den Augen bewegte, und Dasselbe kann man auch von der Fußbewegung wissen.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/60

XVI. Die fünf Stellungen der Füße (positions).

Aus den fünf Positionen der Füße bildet sich Alles, was sowohl die Bewegung des Menschen in gebildeter, gesitteter Gesellschaft, sein Eintreten, Verhalten während der Unterhaltung (conversation) oder eines Geschäfts, als auch sein Entfernen daraus, verbunden mit der anständigen und gefälligen Haltung des Oberkörpers, betrifft.

Jedes Tempo der Bewegung, auch bei den künstlichsten Tanzschritten (pas), muß eine dieser Positionen seyn, so richtig, wie die gut leserlichen Buchstaben eines Worts, und müssen von den Anfängern bei der körperlichen Bildung auf das Genaueste erlernt werden, denn, sind die einzelnen Theile, woraus ein Ganzes zusammengesetzt wird, nicht vollkommen geübt, so kann die Ausführung des Ganzen nicht gelingen.

Die erste Position ist schon hinreichend bei'm Stehen erklärt worden. Fig. a zeigt sie hier noch einmal.

Die zweite Position bei b übt man auf folgende Weise: In der ersten Position richtig und ruhig stehend läßt man den Schüler links degagiren (den Körper auf den linken Fuß bringen). Der linke Fuß trägt nun den Körper, der rechte Fuß ist frei für jede Bewegung geworden. Der rechte Fuß wird mit der Ferse von der Erde gehoben und, mit den Zehen aufliegend, in die Seitenlinie vom Körper rechts weg sanft hingestrichen (pas glissé), gerade so weit, als der Fuß reicht, aber ohne den Körper von seinem Schwerpuncte abzuziehen, Fig. b. Der Fuß aber darf bloß leicht aufliegen, ja nicht aufgedrückt werden, damit er mit der größten Leichtigkeit und Geschmeidigkeit bei'm Strich (glissé) geführt werden könne. Ein gestrichener Schritt (pas glissé) soll nicht gehört werden. Der Strich

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/61

ist hauptsächlich (bis auf einige Ausnahmen, die später vorkommen werden) das Mittel, die Bewegung so langsam zu machen, als man will, oder es nöthig ist.

Jeder Schüler muß mit aller Sorgfalt angewiesen werden, seine Bewegungen so geräuschlos zu machen, daß er in der anständigsten, feinsten Gesellschaft durch seine Fußbewegungen nicht die Ohren beleidigt; auch will man den Tänzer bloß sehen, nicht hören. Ausnahmen davon giebt es bloß bei einigen National- und Charactertänzen.

Ist der Fuß so weit gestrichen, daß er nicht weiter kann, so wird der Fuß auch auf die Erde mit der Ferse niedergesetzt und der Körper in die Mitte gebracht, so daß er auf beiden Füßen gleichmäßig ruht und die senkrechte Linie vom Scheitel herab mitten zwischen beiden Füßen auftrifft. Um die dritte Position zu machen, wie bei 'c zu sehen ist, hebt der Schüler die Ferse des rechten Fußes kräftig in die Höhe, um dadurch den Körper wieder auf den linken Fuß zu bringen (links degagiren), zieht dann den Fuß auf seinen Zehen, aber auf beiden Seiten gleichförmig und mit gut gewendetem Knie leicht aufliegend, ohne im Mindesten aufzudrücken, bestimmt vor die Mitte der Länge des linken Fußes. Wenn der Fuß seiner Länge nach in zwei Hälften getheilt wird, so ist der Theilungspunct die Stelle, an welche die Ferse schließen muß. Waden, Kniee und Schenkel sind ebenfalls anliegend, und es ist Regel, daß immer, wenn die Füße sich berühren, aufwärts Beine und Schenkel schließen. Die senkrechte Linie geht in dieser Stellung vom Scheitel herab auf den Theilungspunct des Fußes, den die Ferse berührt. Fig. c.

Bei der vierten Position, Taf. VIII., ist der Schüler auf den linken Fuß degagirt, der rechte Fuß wird etwas mit der Ferse gehoben und in einer geraden Linie vorwärts gestrichen, so daß, wenn die Ferse niedergesetzt wird, beide Füße zwischen zwei Linien sind, wovon die eine Linie von

der Ferse des vordern an die Spitze des hintern Fußes und die andere Linie von der Spitze des vordern an die Ferse des hinteren Fußes gezogen werden kann.

Wenn die Ferse des vordern Fußes niedergesetzt worden, der Körper wieder auf beiden Füßen gleichmäßig ruht, so fällt die senkrechte Linie zwischen die beiden Füße auf den Punct herab, der von beiden Füßen gleichweit entfernt ist.

Um die fünfte Position, Taf. IX., zu machen, wird die Ferse des rechten Fußes gehoben, wodurch der Körper mit seinem Schwerpuncte wieder auf den linken Fuß gebracht wird (zurück degagirt). Der rechte Fuß wird nun ganz leicht auf den Zehen, aufliegend zurückgestrichen, so daß seine Ferse gerade die Spitze des linken Fußes bedeckt, und Kniee und Schenkel schließen. Die senkrechte Linie fällt herab mitten zwischen beide Füße, auf welchen der Körper nun gleichmäßig ruht.

Der rechte Fuß muß nun wieder in die erste Position gesetzt werden. Dabei lehre man dem Schüler, wie man den Fuß von einer Stelle zur andern setzen kann, ohne daß das Mindeste dabei gehört werden darf. Wenn man den Fuß mit der Ferse hebt und mit der Spitze leicht auf den andern Punct sinken läßt, dann leicht die Ferse auf die Erde niederläßt, so kann dies bei einiger Uebung für das feinste Ohr ganz unhörbar geschehen. Der Schüler hebt also die Ferse des rechten Fußes, hebt den Fuß, setzt ihn leicht auf die Spitze und läßt die Ferse langsam auf die Erde, so, daß die erste Position auf das Genaueste getroffen wird, welches bei einiger Uebung gelingen wird. Man verhindere, dabei auf die Füße zu sehen.

Ganz im Contraste mit dieser Regel ist jetzt der schlürfende Gang bei den Polonaisen (tanzen kann man es ja nicht nennen), der für die Ohren gewiß nicht angenehm seyn kann. Steht der Schüler wieder regelrecht in

der ersten Position, so degagiren er rechts und macht dieselben Positionen mit dem linken Fuße, wie mit dem rechten, welches, als das Entgegengesetzte, keiner Erklärung bedarf.

XVII. Anwendung der fünf Positionen.

Die erste Position zur Sicherheit und für den Anstand ist schon hinlänglich erklärt.

Die zweite Position giebt ein bequemeres Stehen, darf aber nur da angenommen werden, wo man sich mit weniger Umständen einer nachlässigen Freiheit bedienen darf, nie jedoch da, wo der Anstand mit Hochachtung verbunden seyn muß und wir höheren Respectspersonen gegenüber stehen.

Ganz richtig steht der Soldat en parade, bei der Meldung u. s. w. in der ersten Position. Die nachlässige Stellung, wobei der Körper auf einem Fuße getragen wird, während der andere halb vorwärts, halb seitwärts weggesetzt wird, soll kein gebildeter Körper annehmen, weil es nicht allein gegen die Schönheitsregel ist, sondern viel mehr ermüdet, als das Stehen auf beiden Füßen. Das Ermüdende zeigt sich bei einiger Aufmerksamkeit deutlich genug, weil man solche Personen beständig die Füße unter dem Körper ganz unwillkührlich wechseln sieht, so oft, als der eine Fuß die Last des Körpers fühlt, um sie wieder auf den andern zu bringen.

Alle Seitenschritte (pas de côté) im Tanzen geschehen in der zweiten Position.

Die dritte Position wird blos bei'm Tanzen gebraucht. Es ist falsch sich der dritten Position bei den Verbeugungen (révérence, Compliment) zu bedienen. Sie soll nie dabei gebraucht werden, da alle Mal dadurch ein Theil der Contouren verdeckt wird, die erste Position auch eine mehr sichere Basis für den Standpunct hat.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/64

Die vierte Position giebt das richtige Maaß für den geregelten Schritt zum Gehen. Das Gehen selbst wird in einer dazu bestimmten Uebung vorkommen.

Bei'm Tanzen ist der Vorschritt und auch der Rückschritt die vierte Position. Die Seitenschritte sind auf der Querlinie, welche mit der Linie, auf welcher die Vor- und Rück-pas ausgeführt werden, die Querlinie im rechten Winkel durchschneiden muß.

Die fünfte Position wird bloß bei'm Tanzen angewendet; denn bei den Stellungen und Bewegungen im geselligen Leben ist sie zu unbequem und unpassend.

Die fünf Positionen werden eingetheilt in offene und geschlossene. Die erste, dritte und fünfte sind geschlossene, die zweite und vierte aber sind offene Positionen.

XVIII. Uebung des gestreckten Fußes (pas tendu). Taf. X.

Der Schüler wird in die erste Position gestellt und degagirt links. Ruht der Körper nun ganz allein auf dem linken Fuße, so wird das Knie des rechten Fußes gebogen, die Ferse und zuletzt der ganze Fuß gehoben und mit aller Kraft in der Seitenlinie rechts abgestreckt, dann langsam und unhörbar mit der äußersten Spitze auf die Erde, auf den Punct der zweiten Position, niedergelassen. Hierbei ist zu beobachten, daß nie der Fuß zuerst gehoben wird, sondern die Spitze zuletzt die Erde verläßt. Durch diese Bewegung wird eine geschwungene Linie zu sehen seyn, die durch ihre Geschmeidigkeit dem Auge angenehm erscheint, was bei steifer, hölzerner Aufhebung nicht der Fall seyn kann. Sowie die Spitze des Fußes den Boden berührt, muß alle Kraft angewendet werden, von den Hüften über das Knie, Schienbein, Fußgelenk bis an die große Zehe eine gerade Linie zu erzwingen.

Die Elementarbewegungen können nur dann von einer bildenden Wirkung seyn, wenn der Schüler alle seine Kräfte

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/65

mit der stärksten Anstrengung gebraucht. Die Anstrengung vermindert sich nach einiger Uebung, die Leichtigkeit tritt an deren Stelle. Ist der Schüler aber nachläſſig, scheut er die Anstrengung, so hindert er die Kraftausbildung und wird nie zu der Leichtigkeit gelangen, die den Tänzer in seinen Bewegungen jedem Auge angenehm macht, er wird schwerfällig bleiben, und hier ist die Ursache zu finden, warum unsere jetzigen Tänzer so bald ermüden, weil sie sich nicht nach Methode bewegen, daher bald matt werden müssen.

Steht der Schüler kräftig gestreckt einige Secunden, so darf er die Spannung nur nachlassen und langsam (ohne Strich) den Fuß wieder in die erste Position anschließen lassen. Nun läßt man den Körper auf den rechten Fuß bringen (degagiren), und der linke Fuß macht dasselbe, wie zuerst der rechte.

Um den **pas tendu** als Vorpas zu machen, wird wieder links degagirt, das rechte Knie leicht gebogen, die Ferse, dann der ganze Fuß gehoben, kräftig in gerader Linie vorwärts gestreckt, und mit der äußersten Spitze auf den Punct der vierten Position niedergelassen. Der Fuß muß in so gerader Linie vorwärts gestreckt seyn, daß die Linie von der Nase auf die Fußspitzen trifft. Der rechte Fuß wird nun wieder auf dieselbe leichte Weise in die erste Position zurückgesetzt, wie bei dem Seitenpas. Nun wird rechts degagirt, und der linke Fuß macht dieselbe Uebung.

Rückwärts, hinter dem Fuße, aber hat dieser **pas** für den Anfänger Schwierigkeit, um sich dabei an die erforderliche Wendung des Oberschenkels in den Hüften zu gewöhnen, wie folgt: der Schüler degagirt links, biegt, wie bei den andern **pas**, das Knie, hebt die Ferse und dann den ganzen Fuß, hält sich stark aus den Hüften gehoben, biegt stärker das rechte Knie und wendet dasselbe gut seitwärts rechts weg, setzt den rechten Fuß in gerader Linie hinter den linken mit der Spitze auf den Punct der vierten

Position auf die Erde. Nun muß der Fuß so gewendet werden, daß die rechte Ferse gegen den linken Fuß gerichtet ist, die Spitze aber, rückwärts gekehrt, in der weitesten Entfernung vom linken Fuße zu sehen ist. Sowie der gestreckte Fuß seitwärts und vorwärts in der weitesten Entfernung vom Körper ist, muß er es auch hinter dem Fuße seyn.

Man lasse den Schüler in dieser Stellung etwas länger stehen. Bei den meisten ist es nöthig, ihnen den Fuß und das Knie zu richten, bis sie sich daran gewöhnen, es allein mit Leichtigkeit auszuführen. Nach der bekannten Regel wird der rechte Fuß in die erste Position gesetzt, rechts degagirt und die Uebung mit dem linken Fuße gemacht. Diese Uebung ist von Wichtigkeit, muß die Füße an die leichte Bewegung auswärts, und die Wendung der Kniee gut zur Seite gewöhnen.

Ueberhaupt muß bei dem Anfänger streng darauf gesehen werden, daß er alle Uebungen mit gut seitwärts gewendeten Knieen ausführe; dies ist schon für den gewöhnlichen Gang auf der Straße nöthig, denn sich gegeneinander neigende Kniee machen bei jedem Körper eine sehr unschöne Figur.

Man gehe über diese Uebung ja nicht leichtsinnig weg, lasse sie so oft wiederholen, bis sie leicht ausgeführt werden kann, sonst ist ein Hinderniß für die folgende Uebung zur Erschwerung da. Noch ist zu bemerken, daß keine Bewegung mit den Schultern gemacht werden darf, der Körper muß ganz ruhig seyn, bloß die Schenkel, Kniee und Füße bewegen sich.

XIX. Der gestreckte Fuß in der Luft (balancé). Taf. XI.

Diese Stellung ist von der vorigen nur dadurch verschieden, daß der Fuß nicht mehr mit der Spitze auf der

Erde ruht, sondern eine Spanne hoch über der Erde frei in der Luft gehalten wird.

Der Schüler steht in der ersten Position, degagirt links, hebt den rechten Fuß durch die vorhin angegebene, geschwungene Bewegung richtig in die Seitenlinie, so daß die Spitze des kräftig gestreckten Fußes eine Spanne hoch über den Punct der zweiten Position gehalten wird. Sobald dies geschehen ist, muß der Schüler mit dem ganzen Körper ganz ruhig und ohne die mindeste Bewegung stehen, wie eine Statue, der Fuß muß in der angegebenen Höhe ruhig gehalten werden, sich während des Stehens in dieser Figur weder heben noch senken. Läßt der Schüler den gehobenen Fuß wieder auf die Erde sinken, so ist dies ein Beweis, daß er nicht richtig degagirt hat, der Körper nicht mit Sicherheit auf dem linken Fuße ruht. Es ist also nöthig, den Anfänger so lange in dieser Uebung fortfahren zu lassen, bis er ganz unbeweglich zu stehen im Stande ist. Nach einer Weile des Stillstehens wird der Fuß wieder in die erste Position angesetzt, wobei man darauf sieht, daß der Fuß nicht herabfalle, sondern unhörbar mit Geschmeidigkeit sich in der ersten Position anschließe. Nun folgt die Uebung mit dem linken Fuße, als das Entgegengesetzte.

Alle Seitenbewegungen der Füße müssen, bei richtiger Haltung des Körpers, mit den Schultern in einer Fläche liegen. Versteht der Schüler nicht, was es heißt: in einer Fläche, was bei den Schülerinnen wohl meistens der Fall seyn dürfte, so stelle man ihn mit dem Vorderkörper an eine Wand in die erste Position, daß die Spitzen die Wand berühren, und lasse ihn die Seitenpas in die zweite Position wechselnd machen, so wird er es begreifen lernen.

Man lasse den Schüler nun die **balancé** vorwärts in die vierte Position üben, und beobachte die Linie von der Nase auf die Spitze.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/68

Anfänger kommen leicht in den Fehler, mit dem rechten Fuße auch die rechte Schulter vorwärts zu bewegen, ebenso mit dem linken, dies darf man nicht gestatten, sondern muß immer streng darauf sehen, daß sich an dem ganzen Körper nichts bewege, als der Fuß, welcher seine Uebung macht.

Eine Bewegung der Schulter vorwärts mit dem Fuße derselben Seite ist an sich unnatürlich, da doch Niemand im Gehen die Füße und Schultern derselben Seite zugleich vorwärts bewegen wird, welches auch komisch aussehen würde.

Der **Balancé** rückwärts hinter dem Fuße muß mit vielem Fleiße anhaltend geübt werden, wie bei dem **pas tendu**, und man gehe nicht leicht darüber hinweg, denn es hängt die ganze Geschicklichkeit der Körper- und Fußbewegung davon ab, ob die Elementarbewegungen gut eingeübt werden, oder nicht. Bei den Uebungen der aus den Elementarbewegungen zusammengesetzten Tanzschritte (**pas composé**) finden sich dann die Hindernisse des Gelingens.

XX. Bewegung der Füße aus dem balancé hinter dem Fuße in den balancé vorwärts, und ebenso rückwärts, als Vorübung zum Gehen.

Der Schüler steht links degagirt, mit dem rechten Fuße im **balancé** rückwärts, die Ferse gegen den linken Fuß gewendet, die Spitze gut rückwärts, das Knie stark gebogen, und sehr gut seitwärts rechts gewendet. Der rechte Fuß bewegt sich nun langsam vorwärts, die Sohle des Fußes muß senkrecht hängen, daß im Vorwärtsführen die Ferse unter der Wade, die Spitze aber an dem Knöchel zu gleicher Zeit vorbeigeht, worauf der Fuß vorwärts gestreckt wird. Ebenso wird der Fuß wieder in den **balancé** hinter dem

Fuße geführt, wobei Folgendes beobachtet werden muß. Die erste Bewegung des vorwärts gestreckten Fußes ist das Biegen des Kniees, zugleich die Wendung desselben gut seitwärts; die Sohle des Fußes wird wieder im Vorbeiführen senkrecht gehalten und vollends in den **balancé** hinter dem linken Fuße gebracht. Es ist von großem Vortheil, wenn dabei der Schüler sich möglichst gut aus den Hüften hebt und den Fuß hinten recht hoch heben lernt, weil durch diese Uebung die Bewegung der Oberschenkel sehr leicht und geschmeidig wird und das Gehen an Leichtigkeit gewinnt; denn wenn der Körper nachlässig auf den Hüften sitzt, ist der Gang des Menschen unbeholfen und schwerfällig. Der Schüler macht dieselbe Uebung mit dem linken Fuße.

Man übe diese Bewegung so lange, bis der Schüler den Fuß wenigstens dreimal vor- und rückwärts bewegen kann, ohne die **balance** zu verlieren; ohne daß er während der Bewegung den Fuß auf die Erde setzt.

XXI. Der Gang des Menschen mit Schönheit und Anstand.

Die Uebung im Gehen, die mit dem Schüler vorgenommen wird, soll alle die Fehler beseitigen, welche Mangel an Unterricht oder regelwidrige Angewöhnung erzeugt haben.

Um ein Ganzes gut auszuführen, muß es in die kleinsten Theile zerlegt werden, und diese im Ganzen richtig und deutlich zu sehen seyn.

Da man von weitem die Menschen an ihrem Gange erkennt, so muß auch ein Jeder in seiner Bewegung etwas Eigenthümliches haben, woran man ihn erkennen kann.

Sieht man eine Compagnie Soldaten nach dem Tacte ihrer Militär-Musik marschiren, so ist es schon schwer, Einen oder den Andern zu unterscheiden, weil Jeder nach derselben Regel, nach demselben Zeitmaaße sich bewegt.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/70

Außerdem sind die Eigenheiten bei'm Gange der Menschen sehr vielfältig. Wenn man den Schuh eines Menschen umwendet und die Sohle besieht, auf welchen Stellen sie mehr oder weniger abgenutzt erscheint, so kann man leicht erkennen, wie dessen Eigenthümer geht.

Der Gang ist der beste, wobei der Fuß leicht auf die Erde, mehr mit dem Vorderfuße, als platt, aufgelegt und wieder gehoben wird, ohne Drehen, Schlürfen, Stoßen ꝛc., wodurch immer eine Friction entsteht und die Sohle sich abraspelt. Wer gut geht, nutzt weniger Schuhsohlen ab, und wenn endlich nach längerem Gebrauche die Sohle durchgegangen ist, so wird bei Dem, der gut und fehlerfrei geht, die Sohle unter dem Ballen, ein Drittel von der Spitze des Fußes, defect werden und eine runde Oeffnung erhalten.

Der schlechteste Gang ist der, wobei die Ferse zuerst die Erde berührt, höchst unpassend in guter Gesellschaft.

Die Uebung für einen guten Gang ist folgende: Man nimmt vom Anfange des Schrittes bis zum Ende sechs Elementarbewegungen an, welche bis hierher bei'm Elementarunterrichte bereits gelehrt worden sind, und diese sechs **tempi** werden so ausgeführt:

Der Schüler stellt sich mit dem linken Fuße in die vierte Position, degagirt vorwärts auf diesen Fuß, biegt und wendet das rechte Knie seitwärts rechts und macht den **pas tendu** hinter dem linken Fuße, nach den bei der Uebung dieses **pas tendu** gegebenen Regeln.

Man lasse den Schüler jedesmal, ehe er eine Uebung beginnt, sich in die Position stellen, in welcher die Füße sind, wenn der **pas** beendigt ist. Steht der Schüler in der angegebenen Position regelrecht, so hebt er, indem man Eins zählt, den rechten Fuß in die Luft und steht im **balancé** hinter dem Fuße. Bei Zwei führt er den Fuß streng auswärts mit seitwärts gewendetem Knie und gesenk-

ter Spitze neben den linken Fuß (wie vorhin bei der Bewegung aus dem **balancé** vorwärts).

Bei Drei ist der Fuß vorwärts gestreckt, und ist nun im **balancé** vorwärts.

Bei Vier wird der rechte Fuß, streng auswärts gehalten, in der vierten Position mit der Spitze ganz leicht und unhörbar auf den Boden niedergelassen.

Bei Fünf dreht man die Ferse stark vorwärts und setzt sie ebenfalls leise auf die Erde. Bis hierher war der Schüler beständig auf den linken Fuß degagirt, und dieser trug den Körper ganz allein, und erst, indem man Sechs zählt, wird der Körper vom linken auf den rechten Fuß übertragen (degagirt), und sogleich wird das linke Knie gebogen, links gut weggewendet; der linke Fuß macht die Stellung vom **pas tendu** hinter den Fuße. Nun bewegt sich der linke Fuß in sechs **tempi** ebenso, wie der rechte. Man sehe streng darauf, daß der Körper gut aus den Hüften gehoben sey, sich ganz ruhig halte und nie die rechte Schulter mit dem rechten Fuße, nie die linke Schulter mit dem linken Fuße sich vorwärts bewege, und daß der Schüler nie auf seine Füße sehe.

Diese Uebung bezweckt einen sichern Gang mit Anstand und Schönheit für die Bewegung in den gebildetsten Cirkeln.

Es versteht sich von selbst, daß hier nicht gemeint sey, Jedermann solle so gehen, daß man alle einzelnen Theile scharf abgesetzt sähe, sondern diese Uebung ist bloß Mittel für den Zweck, und bei fortgesetzter Uebung muß der aus den Elementen zusammengesetzte Schritt sich in eine, aber leichte und für das Auge gefällige, Bewegung auflösen.

Sind diese Uebungen bis hierher sorgfältig und so lange geübt worden, daß sie dem Schüler zur Gewohnheit und zur andern Natur geworden sind und er das ihm früher Eigenthümliche sich abgewöhnt hat (wozu freilich mehr Zeit gehört, als ein Cursus von zwei oder drei Monaten

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/72

der jetzigen sogenannten Tanzmeister, welches nur eine Abrichtung zum Hin- und Hergehen einiger Touren genannt werden kann), so kann man nun zu den Stellungen und Bewegungen übergehen, welche nöthig sind, um in der höheren und fein gebildeten Gesellschaft mit Höflichkeit und Anstand zu erscheinen und sich während der Conversation zu bewegen.

XXII. Verbeugungen (Complimente, révérence) des männlichen Geschlechts. Taf. XII.

Ich fange mit der Verbeugung des männlichen Geschlechts an, da es das Leichtere ist. Schwerer und viel Uebung erfordernd ist die Verneigung des weiblichen Geschlechts.

Die Vermuthung ist sehr wahrscheinlich, daß die Verbeugung des Mannes aus dem Orientalischen zu den andern Völkern übergegangen ist. Der Sclave warf sich vor seinem Herrn zu Boden und bot seinen Nacken als Fußschemel dar. Dieser Gebrauch konnte bei cultivirten Völkern nicht bleiben; eine höhere Civilisation durch die Entstehung verschiedener Stände in einem gebildeten Staaten-Vereine, wo es zwischen Herren und Knechten noch verschiedene Abstufungen gab, erzeugte auch Abstufung in Begrüßung und Ehrerbietung.

Die Fortschritte in körperlicher Bildung für die feinere Geselligkeit mußte dieses Ceremoniel modificiren, worin die Franzosen den andern Nationen vorangingen. Im Mittelalter war dieses Ceremoniel noch nicht gebräuchlich, daher es dem Kenner possirlich scheinen muß, wenn er auf dem Theater im altdeutschen Costüme Complimente nach der französischen Schule sieht.

Nach und nach ist diese Höflichkeits-Bewegung in die jetzige, geschmeidige und gefällige Form gebracht worden,

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/73

ohne die natürlich schöne Körperform herabzuwürdigen, oder eine Carricatur daraus zu machen. Nur Schade, daß man das Schöne dabei im Allgemeinen so sehr vermißt. Man sieht jetzt selten eine schöne, gefällige Verbeugung eines jungen Mannes, gewöhnlich ist der Oberkörper steif vorwärts geneigt mit in die Höhe gehobenem Kopfe, wodurch der Körper in stumpfe Winkel gebrochen wird und weder an schöner Form gewinnt, noch das ausdrückt, was wir an der Bewegung sehen sollen, und für das Auge nichts Gefälliges hat. Was oft die die Verbeugung begleitenden Worte sagen: „Ihr gehorsamster Diener, Ihr unterthänigster Knecht", harmoniren nicht im Mindesten mit der Bewegung, welche Ergebenheit, Unterwürfigkeit ausdrücken soll.

Die gerundeten Linien können nur die Geschmeidigkeit ausdrücken.

Die Verbeugung verkürzt den Körper gegenüber einer Respectsperson, vor der ich mich mit gesenktem Kopfe scheinbar verkleinere, erniedere; dagegen der gerade Rücken, der in die Höhe gehobene Kopf mit vorn ausgedehntem Halse, oft eine widrige Figur macht und eher als keck angesehen wird, als das Entgegengesetzte der Bescheidenheit, welche der junge Mann in Miene und Geberde, Haltung und Bewegung sich aneignen soll. Dazu kommt noch die Gewohnheit, die Ferfen mit den Sporen zusammenzuschlagen, was einem feinen Ohre nicht angenehm ist, denn es ist bei den Verbeugungen das Geräuschlose der Füße eben so streng zu beobachten, als während der Conversation.

Die Verbeugung des gebildeten Mannes soll bei einem gebildeten Körper weder einen stumpfen Winkel an den Hüften (im Kreuze), noch im Genicke machen, ebensowenig eine steife Linie zeigen. Eine gefällige Verbeugung wird folgendermaaßen ausgeführt:

Der Schüler steht nach allen Regeln in der ersten Position, der Kopf senkt sich mit dem Kinne auf die Brust

herab, die Halswirbel beugen sich in eine gerundete Linie vorwärts, die Schultern werden dadurch etwas vorwärts gezogen, der Rücken wird rund gebogen (nicht etwa steif gehalten), der Körper in der Gegend der Hüften geht etwas rückwärts über die senkrechte Linie des Standpunctes hinaus, so, daß die Linie von den geschlossenen Fersen aufwärts schon etwas rückwärts ausweicht, über den Rücken sich noch mehr rundet und über dem Hals und Kopf gegen die Brust sich gleichsam in eine Spirallinie endet. Die Arme hängen dabei, ohne das Mindeste damit zu thun, leicht abwärts, so daß die Hände unter den Schultern in senkrechter Linie sind (siehe die Figur und die beigefügten Linien, wovon eine die richtige Form, die andere aber das Gebrochene, Eckigte zeigt). Man gewöhne den Schüler daran, die Verbeugung recht tief zu machen, wie es für den Supplicanten nöthig ist, wodurch er die Uebung bekömmt, solche mit aller der für das Auge nöthigen Geschmeidigkeit auszuführen.

Weniger in der Verbeugung zu geben, ist leicht, und von der Beugung des Supplicanten bis zu dem bloß gnädigen, unbedeutenden Kopfnicken einer hochgestellten Autoritätsperson von hohem Range sind unzählige Nüancen.

Sowie die Tiefe einer Verbeugung erreicht ist, geschieht die Ausbeugung zurück in die geregelte, anständige Stellung sogleich und in demselben Tacte, wie die Verbeugung.

Sowie die Haltung des Körpers vor der Verbeugung männlich schön seyn muß, muß sie auch wieder in dieselbe übergehen; denn überall und vor Jedermann ist es erlaubt, auch die äußere männliche Würde zu behaupten.

Jede Verbeugung wird mit zwei Schritten (pas) begleitet, entweder vorwärts, seitwärts, oder rückwärts.

Verbeugung vorwärts. Stellung, erste Position. Der Schüler macht mit dem rechten Fuße einen gestrichenen Vorpas in die vierte Position, setzt den linken Fuß leicht,

unhörbar und ohne Strich in die erste Position an und zugleich fängt der Kopf an, die Verbeugung zu machen. Diese zwei Bewegungen müssen in einem Momente geschehen, denn, wird der Fuß erst angesetzt, und folgt dann erst die Verbeugung, sieht es marionettenförmig aus; wird die Verbeugung erst gemacht und der Fuß folgt später, so ist es ein Nachschleppen des Fußes und sieht schlecht aus, auch darf der nachfolgende Fuß ebendeswegen nicht gestrichen werden.

Dasselbe übt der Schüler auch mit dem linken Fuße angefangen.

Verbeugung rückwärts. Stellung, erste Position. Dabei wird der erste pas nicht gestrichen. Der rechte Fuß wird leicht gehoben und ohne Strich in die vierte Position zurückgesetzt und der Körper darauf gebracht; der linke Fuß bleibt mit gelüfteter Ferse auf dem Boden liegen, und die Verbeugung wird gemacht, durch welche der Fuß unwillkührlich in die erste Position angezogen wird, denn zieht der Fuß sich nicht an, wird er mit Gewalt vorwärts gehalten. Diese zwei Bewegungen, die Verbeugung und das Anziehen des Fußes in die erste Position, müssen ganz zugleich miteinander geschehen, so daß, wenn die Verbeugung vollendet ist, zugleich der Fuß sich anschließt. Auch darf der Fuß nicht aufgedrückt werden, er muß so leicht auf dem Boden liegen und auf dem Vorderfuß mit etwas gehobener Ferse hingleiten, als wenn dieser Strich mit dem Finger gemacht würde. Dasselbe übt der Schüler auch mit dem linken Fuße angefangen.

Verbeugung seitwärts. Stellung, erste Position. Dabei werden beide pas gestrichen. Der Schüler macht mit dem rechten Fuße einen leicht gestrichenen pas in die zweite Position, aber durchaus nicht größer, als es die Regel erlaubt, und degagirt auf diesen Fuß. Nun macht er die

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/76

Verbeugung, wodurch der linke Fuß in die erste Position angezogen wird.

Man sehe streng darauf, daß der Schüler die zweite Position nicht überschreite, denn sowie der pas größer gemacht wird, sieht es schlecht aus; wie überhaupt alle Bewegungen, welche größer sind, als die Regel der Entfernung gestattet, unangenehm aussehen. Dasselbe übt der Schüler mit dem linken Fuß angefangen.

Das Zeitmaaß für die Verbeugung, sowie für jede Höflichkeitsbewegung, ist gemäßigt, darf weder zu langsam, am wenigsten aber zu geschwind seyn. Das zu Langsame erregt Langeweile und bezeichnet den Pedanten. Das zu Geschwinde ist achtungslos, also auch unhöflich und unanständig, es scheint, als wollte man sich nicht die gehörige Zeit dazu nehmen und verräth viel Flüchtigkeit des Characters.

Das richtige Zeitmaaß erhält man, indem man gemäßigt eins, zwei, drei, vier zählt. Bei eins wird der erste pas gemacht, bei zwei die Verbeugung, bei drei und vier beugt man sich aus und bringt den Körper wieder in die Stellung des Anstandes.

Es muß vermieden werden, daß der Schüler auch nicht die kleinste Bewegung mehr mache, als hier zur Sache nöthig ist, weil jede Bewegung einer Schnörkelei ähnlich sähe und das Einfachste auch hier das Schönste ist.

Bei den Verbeugungen und Bewegungen eines gebildeten Körpers in guter Gesellschaft soll Niemand auf den Einfall kommen, zu sagen: hier sieht man die Lehre des Tanzmeisters, sondern es muß jedem Auge als natürlich angeboren erscheinen.

Bei'm Tanzen ist es anders, dabei kann der Unterricht des Tanzmeisters, unbeschadet dem Kennerauge, angenommen werden.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/77

Bei'm Eintritte zu Jemanden muß das sich der Person Annähernde zu sehen seyn. Man mache dem Schüler begreiflich, daß die gewöhnliche Alltagsbewegung, den Körper von einem Orte an den andern zu tragen, vor der Verbeugung, als Höflichkeitsbewegung, einen Moment aufhören und eine andere Form annehmen müsse. Demzufolge läßt man den Schüler durch die Thüre gehen, und so weit (aber auch nicht weiter), daß rechts und links neben ihm eine Person frei aus- und eingehen könne, um weder sich selbst noch andere zu geniren, und sich in die erste Position stellen. Das Auge des Eintretenden muß mit einem Blicke den Raum überfliegen, um zu wissen, welche Richtung er zu nehmen hat.

Angenommen, daß die Person, zu welcher er kommt, sich in gerader Richtung vor ihm befindet, so wird die Verbeugung vorwärts und auf gerader Linie von sich zu der Person gemacht.

Angenommen, daß die Person, zu welcher man kommt, in schiefer Richtung von dem Eintretenden rechts steht (von der Thüre aus diagonal), so muß der linke Fuß den ersten pas machen, welches die Wendung gegen die Person erleichtert, mit dem rechten Fuße unbequem wäre und einer Verrenkung ähnlich sähe. Ist die Person in der entgegengesetzten Richtung zur linken Seite, so muß der rechte Fuß den ersten pas machen.

Man muß überhaupt darauf sehen, jede Bewegung mit Bequemlichkeit auszuführen; dies ist erlaubt, wenn es dem Gefälligen und Anständigen keinen Eintrag thut.

Angenommen aber, die Person, zu der man kommt, befände sich in der richtigen Seitenlinie rechts von dem, welcher eingetreten, so würde es von keiner Gewandtheit zeugen, sich erst gegen die Person zu wenden, um eine Verbeugung zu machen. In diesem Falle wird der Seitenpas gebraucht. Man macht, um sich rechts zu wenden, einen

Seitenpas mit dem linken Fuße, mit der Wendung des Körpers gegen die Person zugleich, degagirt auf den linken Fuß, dadurch ist man **vis à vis** der Person. Nun folgt die Verbeugung, mittelst welcher der rechte Fuß in die erste Position angezogen wird. Ist die Person von dem Eintretenden zur Seite links, so fängt der rechte Fuß mit der Wendung links zugleich an.

Verbeugung bei'm Fortgehen. Höflichkeit und Anstand erfordern bei'm Fortgehen von Jemanden, daß man ihm den Rücken nicht zu kehre, und dies erfordert viel Gewandtheit, will man nicht wie ein Krebs rückwärts gehen.

Vor Allem ziehe man von dem Standpuncte der Person, welche man verläßt, eine Linie bis zur Thüre. Wenn nun der Fortgehende auf dieser Linie steht, so kann er von zwei Fällen nur einen annehmen. Soll der Dableibende seinen Rücken nicht sehen, so müßte er rückwärts gehen; dreht er sich aber um, um sich vorwärts zur Thüre zu bewegen, so zeigt er der Person den vollen Rücken, welches weder höflich noch gewandt wäre. Beide unpassende, unschickliche Bewegungen umgeht man dadurch, daß man die Linie von der Person zur Thüre vermeidet, eine gebogene Linie annimmt und gegen die Mitte des Platzes (nie gegen eine Wand) zur Thüre zieht, auf welcher man, etwas seitwärts gegen die Person gewendet, fortgeht, auf folgende Art:

Wenn man selbst um Beurlaubung bittet, so muß es durch eine Verbeugung mit Vorpas geschehen. Ist man entlassen, so macht man zwei Schritte zurück und, etwas entfernt von der zur Thüre führenden Linie, sogleich die sich empfehlende Verbeugung, durch welche der vorstehende Fuß angezogen wird in die erste Position. Ist die Thür zur rechten Hand des Fortgehenden, so darf der rechte Fuß nicht den ersten Schritt machen, weil der linke sich kreuzend über ihn setzen müßte, welches eine schlechte Figur machen würde. Um mit Anstand und Geschicklichkeit zur Thüre zu kommen,

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/79

ist Folgendes zu beobachten und in drei tempi auszuführen. Der Standpunct ist nach der Verbeugung die erste Position. Der linke Fuß setzt sich halb seitwärts, halb rückwärts, höchstens einen halben Schritt weg, der rechte Fuß wird nun, indem sich der Körper gegen die Thüre wendet, in die zweite Position gesetzt, worauf der linke Fuß nun im dritten tempo geradeaus gesetzt werden kann, ohne kreuzweis über den rechten zu kommen. Man geht nun auf der Bogenlinie mit regelmäßigen Schritten bis zur Thür, den Körper und Kopf gegen die Person gewendet, denn solange man mit Jemanden, dem man Achtung schuldig ist, sich zwischen vier Wänden befindet, darf höfliche Aufmerksamkeit nicht versäumt werden.

Auf dieser Bogenlinie zur Thüre gekommen, setzt man, sich ganz gegen die Person wendend, den rechten Fuß nieder, macht die Verbeugung, wodurch der linke Fuß in die erste Position angezogen wird. Man sucht es so einzurichten, daß der nächste Schritt zur Thür hinausführt, aber — ohne den Rücken gegen das Innere des Platzes zu kehren, den man verlassen hat. Man lasse den Schüler diese Uebung so lange wiederholen, bis er es mit der größten Leichtigkeit und Gewandheit ausführen kann, damit es nicht wie mühsam gelernt, sondern wie angeboren natürlich aussehe. Dieselbe Uebung wird nun gemacht, wenn man annimmt, daß die Person links stehe, und der Bogen, um die gerade Linie zur Thüre zu vermeiden, auf die entgegengesetzte Seite gegen die Mitte des Platzes bis zur Thüre gezogen wird.

Verbeugung bei'm Begegnen, im Vorbeigehen (en passant). Man bleibt im gewöhnlichen, regelmäßigen Schritt, ohne eine andere Unterbrechung als die dabei nöthige und schickliche Wendung des Körpers gegen die begegnende Person, jedoch mit etwas langsameren Schritt während der Verbeugung. Begegnet man Jemand, der sich uns von der rechten Seite her naht, so lasse man ihn nicht

näher kommen, als daß er uns in diagonaler Linie, also vorwärts schief, gegenüber ist. Sogleich wendet man sich gegen ihn, indem man auf den linken Fuß degagirt und den rechten Fuß mäßig streckt, wodurch der Lernende in die zweite Position kömmt. Nun folgt die Verbeugung, während zugleich der rechte Fuß mit leicht gebogenem Knie gut auswärts, so daß die Ferse sich dem linken Fuße zuerst naht, sich in die fünfte Position vor den linken Fuß zieht. Würde das Knie nicht gebogen werden, so würde der Fuß einen Bogen vorwärts machen, wie der Schenkel eines Zirkels und komisch aussehen. Jeder gestreckte Fuß bekömmt gegen den andern eine Verlängerung, welche durch das Biegen des Kniees wieder gekürzt wird, so viel, als nöthig ist, dem Fuße nahe und an den andern vorbeiführen zu können.

Die Tiefe der Verbeugung und die fünfte Position müssen richtig zusammentreffen, es ist die Hälfte, wenn man, wie oben angegeben wurde, vier zählt. Also die Wendung und Stellung des Körpers, eins, die Verbeugung und fünfte Position zwei; bei drei fängt der Körper an, sich auszubeugen und zugleich der rechte Fuß sich von der fünften Position gegen die vierte zu bewegen; bei vier wendet sich der Körper ganz in die Linie, auf welcher man geht, und der rechte Fuß wird in die vierte Position gebracht. Auf einem Saale wird der **pas** des rechten Fußes gestrichen, im Freien bleibt der Strich weg und der Fuß wird bloß leicht und langsam von der zweiten in die vierte Position gesetzt.

Bei Anfängern ist es gut, wenn man das Ganze in zwei Theilen üben läßt. Eins und zwei, wo die Verbeugung fertig ist und der rechte Fuß in der fünften Position anschließt und eine kleine Pause annimmt. Drei und vier ist die zweite Hälfte und die Auflösung.

Der Körper ist nun wieder in seiner Haltung, wie vor der Verbeugung, und der linke Fuß ist an der Reihe, fort-

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/81

zugehen. Hat der Schüler diese Verbeugung abgetheilt so geübt, daß er sie ohne Fehler leicht und geschmeidig machen kann, so lasse man ihn nun das Ganze, ohne abzusetzen, üben. Es ist schon eine schöne Geschicklichkeit erworben, diese beiden Bewegungen zugleich und gut auszuführen.

Anfänger begehen meistens den Fehler, den rechten Fuß weiter zu führen, ehe der Körper sich erhebt, wodurch eine sägebockförmige, unschöne Figur entsteht. Es muß darauf gesehen werden, daß der Schüler die Linie, auf welcher er geht, während der Verbeugung und nachher nicht verläßt. Nun wird dieselbe entgegengesetzte Uebung vorgenommen, wenn der Begegnende von der linken Seite herkömmt.

Bei hohen Autoritätspersonen kann diese Verbeugung nicht angewendet werden, diese Achtungsbezeigung wäre zu gering. Bei der Annäherung einer hohen Person bleibt man gegen sie gewendet stehen und macht eine Verbeugung des Körpers, wie bei'm Eintritte in eine höher gebildete Gesellschaft.

Verbeugung gegen eine große, schon versammelte Gesellschaft. Das Eintreten und Begrüßen in eine große Gesellschaft erfordert eine ungemeine Geschicklichkeit und Gewandtheit, die nur aus viel Uebung hervorgehen kann. Gemeiniglich werden eine Menge solcher Verbeugungen gemacht, bald rechts, bald links, bald vorwärts, bald seitwärts, und der Eingetretene hat vie zu thun, um fertig zu werden.

Bei einer geordneten Gesellschaft, wo der mittlere Raum des Platzes frei gehalten ist, kann man mit einer einzigen Verbeugung alle Anwesenden auf das Anständigste begrüßen.

Wer in den vorhergegangenen Uebungen sich Fertigkeit erworben hat, wird auch das Folgende leicht erlernen.

Wie der Eintretende durch die Thüre gekommen, sein Auge zugleich die ganze Gesellschaft von einer Seite zur

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/82

andern mit einem Blicke überflogen, muß er auch bestimmt seyn, ob er, rechts oder links gewendet, seine Verbeugung anfange, je nachdem der Ueberblick zeigt, auf welcher Seite die Personen höheren Ranges sich befinden.

Die ganze Bewegung der Füße und der Verbeugung muß in solcher Vereinigung geschehen, daß beides zugleich anfängt und zugleich endet und geschieht in vier tempi. Fängt man gegen die rechte Seite an, so geht bei tempo eins, mit der Körperwendung rechts, der linke Fuß in die zweite Position gestrichen, bei zwei fängt die Verbeugung gegen die zunächst rechts sich befindende Person an, aber unbedeutend, wobei der rechte Fuß in die erste Position gestrichen wird. Bei drei dreht sich der rechte Fuß auf der Spitze etwas einwärts, ohne den Boden zu verlassen, die Verbeugung geht dabei etwas tiefer. Bei vier zieht sich der linke Fuß gestrichen in die erste Position an, wobei die Verbeugung am tiefsten und gegen die zunächst stehende Person links gerichtet ist. Die Wendung des Körpers darf nicht stärker seyn, als daß der Rücken noch immer zum Eingange gewendet bleibt, weil sonst, wenn die Wendung so stark wäre, daß der Rücken bis in den Platz hinein käme, rechts und links den Zunächststehenden der Rücken zugekehrt würde, was der Mann von Bildung vermeiden muß.

Der Anfänger macht meistens den Fehler, sich bei'm Anfange zu tief zu beugen, muß sich dann gebückt herumwenden und kann sich am Ende nicht mehr tiefer beugen, wodurch bloß die ersten begrüßt werden; auch darf der Kopf und Körper während der Wendung sich nicht heben und wieder beugen, wodurch bloß die ersten und letzten begrüßt werden und es auch zwei Verbeugungen würden.

Die Verbeugung muß unbedeutend anfangen, sich während der Wendung immer nach und nach tiefer bewegen, bis sie bei der letzten Person aufhört; dadurch kann sich jede Person, die sich dem Verbeugenden gegenüber befindet, einen

Theil dieser Beugung während seiner Bewegung zurechnen, und die Höflichkeitsbezeigung dieser Art ist gegen Alle beobachtet.

Bei näherem Zusammenkommen mit den Anwesenden während der Conversation verstehen sich die dabei üblichen mehr oder minder tiefen Verbeugungen von selbst.

XXIII. Verneigungen des weiblichen Geschlechts. Taf. XIII. a, b, c.

Da man von den Damen, in Hinsicht körperlicher Haltung und Bewegung weit mehr erwartet und fordert, so ist es wohl auch sehr nothwendig, daß sie sich an Feinheit, Zartheit, Geschmeidigkeit gewöhnen müssen, überhaupt keine Mühe scheuen dürfen, um durch viel Uebung dahin zu gelangen, mit Grazie zu erscheinen und solche sich zu eigen zu machen.

Was man, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche, Compliment nennt, ist bei den Damen eine Verneigung des Oberkörpers, denn die Dame behält den Oberkörper gerade (der Mann beugt ihn in eine gerundete Linie) und läßt den Kopf nicht sinken, wie es bei der Verbeugung des Mannes geschieht.

Wir wollen nun die Verneigung zergliedern. Es sind acht einzelne Theile oder tempi, woraus nach sorgfältiger Uebung ein schönes, gefälliges Ganze entstehen soll. Wie bei dem männlichen Geschlechte, werden sie mit Vor-, Seiten- und Rückpas gemacht und fangen mit dem Vorpas an.

Tempo 1. Stellung bei'm Lernen ist die erste Position. Der rechte Fuß geht mit einem sanften Strich in die vierte Position.

Tempo 2. Der Körper degagirt auf den rechten Fuß vor, um von demselben nun ganz allein getragen zu werden. Der linke Fuß setzt sich mit gebogenen Knie mit der Spitze dicht hinter die Ferse des rechten Fußes, so daß

beide Kniee gleich und keines hinter dem andern stehe. Dieses Gleichhalten der Kniee muß sehr genau beachtet werden, weil sonst die Draperie eine schiefe Richtung bekömmt und die ganze Darstellung des Körpers schief aussehen würde. Figur a.

Tempo 3. Es wird nun mit beiden Knieen etwas gebogen, ohne die Stellung der Füße zu verändern. Der vordere Fuß trägt ganz allein den Körper, welcher noch immer in senkrechter Linie mit dem Kopfe ist, welcher durchaus nicht gesenkt werden darf. Fig. b.

Tempo 4. Der Körper neigt sich nun aus der senkrechten Linie, ohne sich im mindesten zu beugen, gegen die Person, die begrüßt werden soll, so weit vor, als es nur angeht, ohne das Gleichgewicht zu verlieren. Der Kopf darf sich nicht von der geraden Linie des Rückgrats entfernen, seine Haltung muß dieselbe seyn, wie bei der senkrechten Stellung, denn durch das Vorwärtsneigen des Oberkörpers senkt sich der Blick vor der zu begrüßenden Person ohnedies zu Boden und verliert deren Anblick. Dies ist das Eigentliche, was diejenige Ehrerbietung ausdrückt, welche wir durch die Verneigung bezeichnen wollen.

Es ist also sehr falsch, mit aufgerecktem Kopfe und steif auf die zu begrüßende Person gerichteten Augen sich zu verneigen, denn es würde eine carricaturmäßige Wirkung machen. So überreicht die Supplicantin ihre Bittschrift. Fig. c.

Tempo 5. Der linke, noch auf der Spitze hinter dem rechten stehende Fuß wird nun etwas rückwärts gestrichen, aber nur sehr wenig, höchstens eine Handbreit, das Knie aber dessenohngeachtet dem andern Knie gleichgehalten werden, welches darum gut angeht, weil der Fuß auf der Spitze gehalten wird. Dieses Zurücksetzen des Fußes ist deswegen nöthig, damit der Körper sich nicht wieder auf derselben Stelle hebe, auf welcher er gesunken war, was ein bloßer Knicks zu nennen wäre. Dieses Zurücksetzen des

linken Fußes unterstützt zugleich das Gleichgewicht, welches bei noch ungeübten Schülerinnen bei'm Vorwärtsneigen sehr leicht verloren geht. Da alle Bewegungen einer Dame in gebildeten Zirkeln gerundet seyn sollen, so muß auch die Bewegung des Körpers bei'm Schwunge des Zurückgehens eine runde Linie beschreiben. Taf. XIV. Fig. a.

Tempo 6. Bis hierher hat der vordere Fuß immer den Körper getragen, nun aber wird er, während man zugleich noch etwas tiefer mit den Knieen biegt, auf den rückwärts stehenden Fuß gebracht, hebt sich aber gegen das Ende der Rückbewegung etwas Weniges, wodurch ein Bogen abwärts zu sehen ist. Fig. b.

Tempo 7. Aus dem eben abwärts gemachten Bogen, durch Biegen und etwas Heben, wird der Körper auf dem rückwärts stehenden Fuße ganz gehoben, bis das Knie gestreckt ist, und der vordere Fuß wird ebenfalls im Knie leicht gestreckt und liegt mit der äußersten Spitze in der vierten Position vorwärts. Diese Stellung ist dieselbe, wie nach ausgeführtem ersten tempo.

Tempo 8. Der vorwärts gestreckte Fuß geht nun auf die leichteste Weise zurück, schließt sich in der fünften oder, welches einerlei ist, in der ersten Position an, der Körper ist wieder in der senkrechten Linie und die Haltung desselben ganz in der geregelten schönen Form, wie vor der Verneigung.

Das Ganze ist also ein Bogen in die Tiefe, mit Vorwärtsbewegen angefangen und mit Rückwärtsbewegen beendet, und muß mit einer gleichmäßigen, ununterbrochenen Bewegung ohne Absetzen zu einem Ganzen sich formen.

Dieser Schwung des Bogens, mit Leichtigkeit und Sicherheit ausgeführt, ist dem Auge sehr wohlgefällig, giebt der weiblichen Figur viel Grazie und Anstand, aber es gehört auch sehr viel Uebung und guter Unterricht dazu, um es darin zur Vollkommenheit zu bringen. Solche Bewe-

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/86

gungen müssen auch so lange geübt werden, bis ein Mißlingen bei der Ausführung unmöglich ist, wie überhaupt Jedermann, der als höher gebildet gelten will, sein Aeußeres so ganz in seiner Gewalt haben muß, daß es für das Auge Aller natürlich und angeboren, keineswegs aber als mühsam erlernt anzusehen sey.

Man lasse der Schülerin dieselbe Uebung mit dem linken Fuße anfangen und das Entgegengesetzte üben.

Eine Verneigung seitwärts rechts fängt mit dem rechten Fuße in die zweite Position an, der linke Fuß setzt sich mit der Spitze hinter dessen Ferse; die andern tempi bleiben dieselben.

Seitwärts links ist das Entgegengesetzte des Vorigen. Bei der Verneigung rückwärts (bei'm Fortgehen anwendbar) setzt sich der dazu passende Fuß, welcher zunächst der Thüre steht, in die vierte Position hinter den andern Fuß, ohne gestrichen zu werden, der andere Fuß aber wird gestrichen hinter den andern gebracht, mit der Spitze an die Ferse gesetzt; die übrigen tempi bleiben wie immer.

Im Vorbeigehen bleiben dieselben Regeln, dieselben Bewegungen, wie bei dem männlichen Schüler, nur wird, statt einer Verbeugung, eine Verneigung gemacht.

Mehr Uebung noch erfordern die Verneigungen mit einer mehr oder minder bedeutenden Wendung, um Mehrere oder Viele mit einer Verneigung zu begrüßen, wie für das männliche Geschlecht gelehrt wurde.

Wird gegen die rechte Seite hin angefangen, so macht der linke Fuß im ersten tempo den gestrichenen Seitenpas, der rechte setzt sich nach, aber nicht in die fünfte, sondern in die erste Position, das dritte und vierte tempo bleiben wie immer, bei'm fünften tempo aber wird wieder der linke Fuß zurückgesetzt und damit zugleich mit dem Körper die nöthige Wendung links verbunden. Das sechste, siebente und achte tempo bleiben dieselben.

Dieselbe Uebung, links gewendet mit dem rechten Fuße angefangen, ist das Entgegengesetzte.

Wie bei allen Künsten, so wurde auch bei der Tanzkunst das aufgestellte erste System nicht als unverbesserlich gehalten, und somit mußten auch die Complimente (der Franzose hat für beide Geschlechter in dieser Sache nur ein Wort: révérence) eine Verbesserung erfahren; denn die ersten langsamen Knieebiegungen der Damen mit steifgehaltenem Oberkörper, wobei beide Arme zu beiden Seiten an den Hüften auf den großen Pauschen des ungeheuren Reifrocks, wie auf ein paar Sophakissen, lagen, könnten gewiß jetzt nicht mehr ohne Gelächter anzusehen seyn.

Ein Tanzmeister jener Zeit sagte in seinem Lehrbuche, bei der Abhandlung der Reverenz einer Dame: „Sie muß sich ganz gerade dabei halten, und es muß so aussehen, als wenn bei'm Biegen und Heben die Füße wie die Röhren einer Posaune ineinander geschoben würden.

Ob eine Dame ihre Verneigung mit dem rechten oder linken Fuße anfängt, trifft ganz mit den Verbeugungen des Mannes überein. Bei'm Eintreten, wenn uns die zu begrüßende Person gerade gegenüber ist, mit Vorpas, bei einer Stellung etwas seitwärts rechts mit dem linken Fuße Vorpas, zur linken Seite mit dem rechten Fuße Vorpas, ganz zur Seite rechts mit dem linken Fuße Seitenpas, ganz zur Seite links mit dem rechten Fuße Seitenpas.

XXIV. Armbewegungen (porter les bras) nach Schönheitslinien für die Conversation, wie zu Begleitung bei'm Tanzen. Dazu dienen: Taf. VII. a, b, c. Taf. VIII. Taf. IX. und Tafel X.

Darüber eine Belehrung zu finden, wird man in den neuern Tanzbüchlein vergebens suchen, mir ist wenigstens

in allen Dem, was die modernen Tanzmeister seit 40 Jahren haben drucken lassen, Nichts vorgekommen. Auch in den alten Büchern, in welchen immer viel mehr ist, als in den neuen, findet man nicht viel, am wenigsten Belehrendes, und selbst der berühmte Noverre, dessen Schrift aber bloß für Theatraltänzer ist, hat diesen Gegenstand wenig berührt.

Es ist wirklich eine traurige Bemerkung, die man zu machen gezwungen ist, daß jetzt nur der halbe Mensch abwärts mit den Füßen etwas abgerichtet und die obere Hälfte ungebildet gelassen, Mimik und Gesticulation, die gleichsam sichtbare Seele des Menschen, ganz vergessen werden.

Man sollte denken, die so dringend und posaunenartig angepriesenen Complimentirbücher für die feine Welt würden so etwas enthalten, aber man suche, und wird — nichts finden. Aber es ist eine richtige Bemerkung, daß trotz aller Kenntniß, Bewunderung und Nachahmungen der Antiken, indem von allen Künstlern, Diletanten und Dilettantinnen die schönen Formenverhältnisse studirt und nachgebildet werden, an Nichts mehr herumgepfuscht wird, als an der äußern Bildung des Menschen selbst, leider! von Solchen, denen dazu Alles fehlt.

Wenn der gebildete Mensch in seinen täglichen Bewegungen, so wie bei'm Tanzen seiner würdig und mit allen seinen Gliedern in Harmonie erscheinen soll, so dürfen die Arme nicht als unberücksichtigte, ungebildete, vergessene oder todte Gliedmaaßen zu sehen seyn.

Bei'm Tanzen haben Arme und Hände nach dem jetzigen Modegebrauche, außer dem Händegeben bei einer chaine, tour de main und bei'm Walzen, nichts zu thun. Man frage die modernen Tanzmeister, wie der Arm gehoben, wie die Hände nach den auf natürliche Schönheit gegründeten Regeln gegeben werden müssen, und man wird über ihre Ignoranz erstaunen.

Welche Wichtigkeit, ja Nothwendigkeit, ist nicht für die Ausbildung der Armbewegungen in Anschlag zu bringen. Der Tänzer, die Tänzerin, was stellen sie ohne die dazu passenden Armbewegungen vor? Und — was für eine Figur spielt der öffentliche Redner ohne Mimik und richtige Gesticulation? —

Welchen Eindruck macht der Kanzelredner ohne die passende, versinnlichende Bewegung von Armen und Händen? — Dieser aber hat die schwierigste Aufgabe in der mimischen Kunst zu lösen.

Alle anderen öffentlichen Redner, der Commandirende vor der Fronte seiner Soldaten, der Anwald vor den Gerichtsschranken, der Schauspieler in seiner Rolle, können leichter imponiren und haben den Vortheil der Bewegung ihres ganzen Körpers. Der Kanzelredner, aber außer bei den Tauf-, Trauungs- und Grabreden, ist bloß als Brustbild mit Armen zu sehen, und daher hat er mit größern Schwierigkeiten zu kämpfen, und gerade *ihm* ist das Studium der Mimik und Gesticulation um so dringender zu empfehlen, um bei richtiger Declamation seinen Worten bildlichen Nachdruck zu geben und dadurch den Eindruck seines Vortrags zu verstärken, weil selbst der gediegenste Vortrag, monoton gesprochen, bei der fehlenden passenden Mimik und Gesticulation allen Effect verlieren muß.

Obgleich für den öffentlichen Redner eine eigne Abhandlung dieses Gegenstandes nöthig ist, so ist es ihm ebenso anzurathen erst *die* Regeln sich zu eigen zu machen, welche die harmonischen Bewegungen des Körpers befördern. *Hogarth*, bekannt durch seine meisterhaften, unübertroffenen Carricaturen, hat den unumstößlichen Beweis in seinem Werke über Schönheitslinien gegeben, welcher Werth der Schule des Schönen beizulegen ist.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/90

Erste Uebung der Armbewegungen.

Das Heben der Arme.

Stellung zu dieser Uebung ist die erste Position. Um eine gerundete Linie des Armes hervorzubringen, hat der Lernende zwei Fehler zu vermeiden. Der erste ist eine für das Auge unangenehme Steifheit durch einen gerade ausgestreckten Arm, der zweite, den Ellenbogen in einen Winkel zu bringen, was die Figur des Arms eckig macht.

Der Anfang der Bewegung geschieht durch den Oberarm in den Schultern, wodurch der Ellenbogen vom Körper entfernt wird, die Hand aber sich nicht sogleich mithebt, wodurch der Arm von der Schulter bis zu den Fingern eine etwas gebogene Linie erhält. Taf. VII., Fig. b.

Es wird hier auf die weiblichen Figuren der fünf Positionen hingewiesen, da der männliche Schüler dieselbe versinnlichende Vorstellung dabei hat. Die weiblichen Figuren konnten nicht modern drapirt werden, weil dadurch die Anatomie des Körpers zu sehr verdeckt wird und nur die äußersten Enden von Händen und Füßen dem Auge gewähren; auch alle Jahre öfters gewechselt wird. Daher ist ein dem Idealen sich näherndes Costüm griechischer Form gewählt worden, welches bei dem häufigen Modewechsel keinen Eintrag zu erdulden hat und die Linien der Bewegung deutlicher darzustellen vermag. Die punctirten Linien zeigen die gerundeten Formen an, welche den Armen gegeben werden sollen.

Der rechte Oberarm hebt sich nun immer höher, bis er endlich die Höhe von Taf. VII., Fig. c erreicht. Der Arm darf aber nicht ganz in die Horizontallinie gebracht werden, der Ellenbogen muß etwas tiefer bleiben, als die Schulter, die Hand etwas tiefer, als der Ellenbogen und nicht über die Brusthöhe. Doch dürfen die Finger nicht abwärts hängen, welches kraftlos und wie gelähmt aussehen

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/91

würde. Ebensowenig darf der Arm mit dem Rücken in einer Fläche liegen, sondern muß etwas Weniges vorwärts gehen. Der Arm geht also von der Schulter in einem ganz flachen Bogen abwärts und in demselben Grade vorwärts, daß er durchaus keine steife Linie mache.

Anfänger lassen dabei gern den Ellenbogen sinken, wodurch die Form augenblicklich eckigt wird; dies darf nicht zugegeben, vielmehr muß streng darauf gesehen werden, daß sie lernen, den Ellenbogen in der gehörigen Höhe so gut zu tragen, wie es zur Bildung des flachen Bogens erforderlich ist.

Die Finger dürfen weder gestreckt, noch fest aneinander gepreßt werden, auch in keine Faust zusammengeschlossen seyn, sondern müssen, leicht gebogen, eine hohle Hand bilden, welches stets beobachtet werden muß, wenn die Hände nichts zu fassen, nichts zu halten haben.

Zweite Uebung.

Herabsenken der Arme.

Dabei wird das Entgegengesetzte der Bewegung beobachtet. Die rechte Hand sinkt wieder langsam gegen den Schenkel herab, und der Ellenbogen folgt von selbst nach. Keineswegs darf der Ellenbogen die Bewegung anfangen, denn das Eckige wäre unvermeidlich.

Nun folgt dieselbe Uebung mit dem linken Arme.

Dritte Uebung.

Mit beiden Armen zugleich.

Dabei ist hauptsächlich darauf zu sehen, daß die Bewegungen auf beiden Seiten so gemacht werden, daß kein Arm einen Moment sich früher hebt, wie der andere, beide vielmehr stets in gleicher Höhe oder Tiefe zu sehen sind.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/92

Vierte Uebung.

Der gebogene Arm.

Das Heben des Arms geschieht ganz nach den gegebenen Regeln. Die rechte Hand bewegt sich nun vorwärts, so daß sie der rechten Brust gegenüber ist. Der Ellenbogen muß getragen werden und immer etwas höher, als die Hand, gehalten seyn. Taf. **VII.** Fig. **c** ist die linke Hand in ihrer gebogenen Figur zu sehen. Um die richtig gerundete Linie zu formiren, darf die Hand nicht nahe an die Brust kommen, es würde den Arm eckig machen; hielte man die Hand aber zu weit vorwärts, würde der Arm steif dadurch werden. Die richtige Rundung des Arms wird sofort bei der Bewegung beider Arme zugleich bestimmt werden.

Dieselbe Bewegung läßt man nun mit dem linken Arme machen.

Fünfte Uebung.

Mit beiden Armen zugleich.

Nachdem jeder Arm einzeln geübt worden, kann man erst die Uebung mit beiden vornehmen, wobei darauf gesehen werden muß, daß die Bewegungen immer auf beiden Seiten gleichförmig geschehen, zu gleicher Zeit, in gleicher Höhe, stets in richtiger Symmetrie.

Es ist immer das Bewegen der Arme in das niedere und in das höhere **porter des bras** eingetheilt worden. Das niedere glaubte man hinlänglich für den gesellschaftlichen Tanz (Kammertanz genannt), und das höhere wurde nur für den theatralischen Tanz anpassend gehalten; allein, wenn von schöner Bildung die Rede ist, so ist das höhere ebenso unentbehrlich, da das niedere zu beschränkt ist, ob es gleich für die alten, zuerst erfundenen geselligen Tänze ausreichte. Zur Ausbildung ist das einseitig Beschränkte

nicht hinreichend, da in allen Künsten nur die Vielseitigkeit bildet, und es ist gerade der schöne deutsche, alte Nationaltanz (die **Allemande**), welcher die schöne Ausbildung der Armbewegungen erfordert und durch die Uebungen in diesem Tanze vorzüglich befördert. Als die Deutschen ihren Nationaltanz vernachlässigten, haben ihn später die Franzosen cultivirt, dann wurde er in Deutschland wieder unter dem Namen Straßburgerisch getanzt', noch später nannte man ihn **Allemande française**. Welcher Unsinn! — Diese **Allemande** ist ein nicht allein schöner, sondern bildender Tanz, der jedem Auge wohlgefällt und nie vernachlässigt worden seyn sollte. Freilich müßten die Damen ihre Kleidung so einrichten, daß die Arme volle ungehinderte Freiheit für jede Bewegung bekommen. Unsere modernen Tanzmeister sind gänzlich unbekannt mit diesem Bildungsmittel.

Ist von Nachahmung fremder Nationaltänze die Rede, so ist zu jedem die Armbewegung nöthig. Der Spanier, der Russe, ja die wilden Stämme in den andern Welttheilen haben bei ihren, man kann sagen: pantomimischen Hochzeit-, Kriegs-, Schlacht-, Sieges- und Begräbnißtänzen, nach Verhältniß ihrer Bildung zu uns, Mimik und Gesticulation, um Handlung hineinzulegen. Nur der Deutsche tanzt jetzt, ohne Geist und Handlung dabei auszudrücken! —

Sechste Uebung.

Das höhere Bewegen der Arme.

Wenn der Arm höher, als die Schultern, gehalten werden soll, so wird er erst nach den gegebenen Regeln so hoch gehoben, daß die Hand und der Ellenbogen mit der Schulter horizontal sind; jetzt aber geht die Hand zuerst höher bis in die Rundung, welche man dem Arme geben will, oder soll. Taf. **VIII.** und **IX.** in verschiedenen Formen zu sehen.

Siebente Uebung.

Das Senken der Arme aus der Höhe.

Um den Arm wieder herabzubringen, bewegt man die Hand gegen die Horizontallinie, bis die Hand und der Ellenbogen mit der Schulter wieder in einer Linie sind. Hier muß genau beobachtet werden, daß der Ellenbogen nicht gesenkt werde und unter die Horizontallinie sinke, was sogleich eckig seyn würde. Erst, wenn Schulter, Ellenbogen und Hand wieder in der horizontalen Linie sind, geht die Hand wieder nach den vorhin gegebenen Regeln gegen den Schenkel herab. Diese Uebung mit dem linken Arme, zuletzt mit beiden Armen zugleich, ist bei Taf. **VII.** Fig. **b** zu sehen.

Wenn beide Arme ganz gehoben und gebogen sind, wobei die Hände mit den Fingern so weit voneinander entfernt bleiben, als die Breite der Brust beträgt, so müssen die Arme in einem richtigen Cirkel liegen, dessen Mittelpunct der Scheitel ist. Werden die Arme in dieser Figur unverändert gehalten und vorwärts mit den Händen bis zur Brusthöhe herabgesenkt, wie bei Taf. **VII.** Fig. **c** am linken Arme zu sehen, so liegen die Arme wieder in einer Cirkellinie, welche von den Fingern der einen Hand über den rechten Arm, die Schultern, den andern Arm, bis zu den Fingern läuft und bloß die Unterbrechung der Cirkellinie zwischen den Händen in der Breite der Brust sehen läßt. Man lasse die Arme wieder heben, wie die Haltung von Taf. **IX.** und dann herabsenken. Es ist viel Uebung nöthig, diese Bewegungen geschmeidig und schön zu machen, und sorgfältig darauf zu sehen, daß die Ellenbogen immer richtig getragen werden, um die runden Linien nicht eckig zu unterbrechen.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/95

Achte Uebung.

Kreisbewegung der Arme abwechselnd.

Ruhige, regelmäßige Stellung in der ersten Position. Der Ellenbogen der rechten Hand bewegt sich ebenso, als sollte der Arm bloß gehoben werden; die Hand aber bewegt sich gegen die linke Hüfte des Körpers und nach und nach aufwärts der linken Schulter gegenüber, so daß, wenn die Hand die Höhe der linken Schulter erreicht hat, der Ellenbogen nach den vorigen Regeln dieselbe Höhe hat. Die Hand geht nun immer höher, beschreibt vom Anfange der Bewegung einen Kreis, dessen Mittelpunct die Höhlung ist, in welcher sich der Endknochen des Oberarms bewegt, über die Höhe des Scheitels hinweg und langsam auf der rechten Seite des Körpers herab, bis Schulter, Ellenbogen und Hand wieder in horizontaler Linie sind, und nun bewegt sich die Hand nach den gegebenen Regeln wieder abwärts, bis die Kreislinie vollendet ist. Sowie die Hand eine regelmäßige Kreislinie beschreibt, macht der Ellenbogen auch eine richtige, aber kleinere, Kreislinie, die nicht mit der äußeren Kreislinie harmoniren würde, wenn der Ellenbogen sich gegen die Regel bewegen würde. Taf. **X** zeigt in punctirten Linien diese Kreisbewegungen an. Das Entgegengesetzte wird mit dem linken Arme geübt.

Neunte Uebung.

Kreisbewegung beider Arme zugleich.

Beide Ellenbogen entfernen sich nach der gegebenen Regel etwas vom Körper; beide Hände bewegen sich zugleich, um ihre Kreise zu beginnen, die rechte Hand gegen die linke, die linke Hand gegen die rechte Seite. Auf diese Weise bewegen sich die Hände vor dem Körper, vor der Brust beieinander vorbei, heben sich nach der Regel hoch, und erst über dem Scheitel bewegen sie sich wieder vonein-

ander, um wieder seitwärts nach der Regel herabzugehen und die Kreise zu vollenden.

Je mehr Mühe angewendet wird, die Arme in der Gegend des Ellenbogens auszudehnen, desto schöner werden sich die Arme formiren. Noch muß besonders beachtet werden, daß während der Armbewegungen die Schultern gut und richtig gehalten werden, sich nicht im mindesten mitbewegen, am allerwenigsten dürfen sie durch die Armbewegungen mit in die Höhe gezogen werden.

Es gehört viel Uebung dazu, diese Bewegungen leicht und schön zu machen, und viele Lehrlinge werden leichter und schneller eine Anzahl Tanzschritte lernen, als die kunstgerechten und zugleich natürlich schönen Armbewegungen.

Zehnte Uebung.

Wellenartig ineinander gehende Kreisbewegungen beider Arme.

Jeder Arm macht seine regelmäßige Kreisbewegung für sich, wie sie geübt worden sind, aber in der Höhe und Tiefe dabei nicht zu gleicher Zeit. Man läßt den rechten Arm anfangen und fortführen, bis die Hand die Hälfte des Kreises beschrieben hat und in der senkrechten Linie des Körpers gerade über dem Scheitel steht; aber, noch ehe dieser Punct mit der rechten Hand erreicht ist, muß sich der linke Arm anfangen zu bewegen, daß zu gleicher Zeit die linke Hand senkrecht unter der rechten im Kreise unten ist. Sowie die rechte Hand in der Kreislinie sich rechts abwärts bewegt, geht die linke Hand vor der rechten Seite des Körpers aufwärts, so daß, wenn die rechte Hand mit dem Ellenbogen und Schultern in horizontaler Lage ist, der gebogene linke Arm dieselbe Horizontallinie erreicht hat.

Der linke Arm bewegt sich nun aufwärts mit der Hand zur Höhe über den Scheitel, während die rechte herabgekommen ist und in senkrechter Linie unter der linken Hand in der Tiefe des Kreises sich befindet. Indem nun

die linke Hand im Kreise links sich seitwärts abwärts bewegt, geht die rechte Hand an der linken Seite des Körpers wieder aufwärts, so daß, wenn die linke Hand mit Ellenbogen und Schulter horizontal ist, der gebogene rechte Arm dieselbe Höhe erreicht hat. Der rechte Arm geht nun in die Höhe, bis die Hand wieder in senkrechter Linie über dem Scheitel steht und die linke Hand senkrecht darunter im untern Theile des Kreises liegt. Wenn die Arme richtig bewegt werden, so müssen die Puncte in senkrechter Linie oben und unten im Kreise, sowie die Puncte der Horizontallinie auf beiden Seiten des Körpers, richtig beobachtet werden. Es gehört viel Uebung dazu, es gut auszuführen, aber es ist auch die Hauptgrundlage der Armbewegungen zur Begleitung der Tanzschritte nicht allein, sondern giebt für jede Beschäftigung, wobei Arme und Hände gebraucht werden, Leichtigkeit, Schönheit und Anstand.

Es liegt schon in der Natur der Bewegung des Menschen, daß er bei'm Gehen nie Fuß und Hand auf einer Seite zugleich vorwärts bewegt; ebenso unharmonisch würde es seyn, wenn der Tanzschritt seitwärts von dem Arme derselben Seite begleitet würde. Die Bewegung des rechten Fußes muß die passende Begleitung des linken Armes, die Bewegung des linken Fußes aber die passende Begleitung des rechten Armes erhalten.

Taf. X. zeigt den rechten Fuß in Bewegung und den linken Arm in Begleitung.

Würde sich Fuß und Arm auf einer und derselben Seite des Körpers bewegen, so würde die andere Seite kein angenehmes Bild geben und ohne Leben seyn.

Taf X. stellt den Körper in tanzender Bewegung dar, und die Begleitung des Armes. Es versteht sich von selbst, daß hier nur von den bildenden, langsamen Tanzbewegungen die Rede ist; denn bei'm geschwinden Tanze, welcher die Bildung nicht allein nicht befördert, sondern gänzlich

hindert, würden die Arme nicht mit den Füßen gleiches tempo halten können, die Anstrengung wäre zu groß, und das Comische, Carrikirte würde unvermeidlich seyn.

Die schöne körperliche Bildung gedeiht nur im sanften, langsamen Character, im geschwinden tempo fehlt es zur schöneren Darstellung an Zeit. Der jetzige forcirte, schnelle Tanz ist daher als das unbestreitbare Hinderniß von wahrer Bildung anzunehmen.

Die Schleppe des Kleides ist hier beibehalten worden, weil es ja nicht unmöglich ist, daß, da das Aeltere, wenn auch in durch die Mode geänderter Form, oft wiederholt erscheint, auch die Schleppe wieder von den Damen in Gnaden aufgenommen wird.

Diese Ausbildung der Arme macht bei gehörig erlangter Fertigkeit alles Steife und Eckige unmöglich und zeigt sich nur zu deutlich im Umgange mit andern Menschen, und vorzüglich bei Ueberreichung von Etwas wird die Hand nie in gerader Linie zu der Person, welcher man Etwas übergiebt, das eine Hand leicht fassen und halten kann, geführt werden, wie, z. B., bei der Uebergabe eines Buchs ꝛc. Die Hand wird dabei anfangs so geführt, als wollte sie eine Kreislinie anfangen, nur muß der Bogen sehr flach gezogen werden, sonst würde es affectirt aussehen; dann bewegt sich die Hand mit dem zu überreichenden Gegenstande gegen die Person, welcher er gegeben wird, und bestimmt in solcher Höhe, daß er ohne alle Unbequemlichkeit entgegengenommen werden kann. Auch muß jeder Gegenstand so dargereicht werden, daß der Empfänger ihn sogleich zum Gebrauche in die Hand bekommt, z. B., ein Buch so, daß es nicht erst umgedreht zu werden braucht, sondern bei Eröffnung der Titel in's Auge fällt, einen Brief so, daß er sogleich die Aufschrift lesen kann, einen Schlüssel so, daß er sogleich den Bart zum Gebrauche hat ꝛc.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/99

Es giebt so mancherlei in den Bewegungen der Damen, was sich bei erlangter Geschicklichkeit durch den sorgfältigsten Unterricht des Tanzmeisters erst in dem Umgange mit ausgebildeten und welterfahrenen älteren Damen zur Vollkommenheit bringen läßt, worin der beste Tanzmeister immer ein Stümper bleiben wird.

Bisher war die Tendenz dieser Schrift: Selbstbelehrung für Eltern, Erzieher und Erzieherinnen, und ich glaube, für Alle gewiß faßliche Deutlichkeit gegeben zu haben. Es sind die Hauptelemente, den aufwachsenden Menschen äußerlich zu bilden, ohne sich von der schönen Natur zu entfernen. Ich habe mit Umsicht das zu lehren versucht, was schon seit einer bedeutenden Reihe von Jahren auf die auffallendste Weise bei der körperlichen Ausbildung der Kinder und Zöglinge für die gebildete Welt auf die nachtheiligste Weise vernachläßigt worden ist.

Ich erkenne auf das Ueberzeugendste und Theilnehmendste die Schwierigkeiten, welche den Eltern in einer isolirten Lage auf dem Lande besonders jetzt entgegenstehen, wenn sie wirklich die richtige Ansicht gewonnen und den besten Willen haben, das Möglichste für die körperliche Ausbildung ihrer Kinder zu thun, und ihnen keine Mittel zu Gebote stehen, ihren Zweck zu erreichen. Ich habe öfters bemerkt, daß solche Eltern keine Kosten gescheut haben und reisende Tanzmeister durch mehrere Monate in ihrem Hause aufnahmen, aber mit nicht günstigem Erfolge. Ich spreche so aus Ueberzeugung, weil ich solche Schüler wieder in meinen Unterricht bekam und, leider! wohl gewahr werden mußte, daß von dem eigentlich nützlich Bildenden Nichts vorgekommen ist.

In großen Städten sind die Hülfsmittel näher, es ist sogar noch eine Auswahl darunter; aber der Erfolg ist dennoch von keinem Werthe. Schüler dieser Art sind schon

sehr Viele bei unserer Landesschule aufgenommen worden, und Alle mußten bei den ersten Elementen anfangen; bei Allen aber wäre es mir lieber gewesen, wenn sie vorher gar keinen Unterricht gehabt hätten; denn Manche unter ihnen waren, obgleich sie nicht anständig stehen konnten und keine leidliche Verbeugung zu machen im Stande waren, doch schon in dem Wahne befangen, tanzen zu können, weil sie ein Bischen, aber schlecht, walzen konnten. Viele davon, welche in großen Städten Unterricht erhielten, wo aber der moderne Schlendrian auch zu finden ist, mußten einsehen lernen, daß der frühere Unterricht als eine verlorene Zeit zu betrachten sey.

Ich beabsichtigte auch noch durch diese Schrift, Eltern und Erziehern eine Theorie beizubringen, welche sie in den Stand setzen kann, einen Tanzmeister, welchem sie ihre Kinder und Zöglinge anvertrauen, beurtheilen und, wenn sie finden, daß er in den Elementen unwissend ist, auch sogleich berechnen zu können, daß sie von ihm nichts Nützliches zu erwarten haben.

Die körperliche Bildung ist mit dem gesellschaftlichen Tanze zugleich gesunken, und von der Zeit an, als das Publicum weniger forderte, ist natürlich von den Tanzmeistern weniger geleistet worden, und sie sind mit dem Tanze zugleich in ihrem Werthe gesunken, weil sie bloß den Tanz lehrten, die Touren und nicht tanzen, weil sie bloß für eine Anzahl Touren abrichteten und die Hauptsache: körperliche Bildung, welche sie freilich nicht verstanden, vernachlässigten.

Aber, sowie sich die Forderung der Familien darin steigern würden, müßten sich die Tanzmeister auch auf eine höhere Stufe hinaufarbeiten, um Genüge leisten zu können, wie dies bei allen andern Künsten der Fall ist.

XXV. Der Tanz.

Der Tanz muß unterschieden werden zwischen dem, was der Tanz als gebildete, geregelte Bewegung ist, als körperliche Darstellung des Einzelnen durch Kunst, und dem, was der Tanz in verschiedenen Bildern durch geometrische Figuren-Zeichnungen dem Auge darbietet und von Mehreren zugleich ausgeführt wird.

Der Tanz ist eine muntere, fröhliche Bewegung mannigfacher Weise, die im Gefühle körperlichen Wohlbefindens im ganz gesunden Zustande entsteht, sich in der heitersten Stimmung nach dem Tacte der Musik regelt und mehr oder minder künstlich, natürlich schön sich jedem Auge zeigt, je nachdem die Stufe der Bildung des Tanzenden ist. Daher wird der Tanzende von höherer Bildung die verfeinerte, veredelte und dem Ideal sich nähernde, verschönerte Natur darzustellen bemüht seyn, während der Ungebildete in rohen, ungeregelten Bewegungen seiner ausbrechenden Lust freien ungebundenen Zügel läßt.

Demzufolge sollte ein Ball von höher Gebildeten auch in der Wahl der Tänze ausgezeichnet seyn und das Gepräge der Kunst, wie der damit unzertrennlichen feinen Sitte, in jeder Bewegung haben.

Der Tanz muß mit der angenehmsten Leichtigkeit ausgeführt werden, das Auge des Zusehenden darf keine Ermüdung oder Anstrengung sehen, weil sogleich der schöne Effect, welcher dabei hervorgebracht werden soll, zerstört wird; daher ist die früher erklärte Uebung der Kraft so nothwendig, um die Leichtigkeit zu erlangen.

Wer nicht ganz gesund und nicht in fröhlicher Stimmung ist, darf nicht tanzen, ohne sich zu schaden, und Der, dessen Brust und Lunge nicht gut ist, arbeitet an seiner Zerstörung.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/102

Ich habe nie begreifen können, wie ein schwacher kränklicher Körper, der immer nur durch höchst mäßige und passende Bewegung, mit Ruhe abwechselnd, Erholung gewinnen soll, soviel Tanzluft, soviel Tanzsucht haben kann, wie man Beispiele genug sieht; und nur Eitelkeit kann als Ursache gelten, deren Befriedigung aber oft sehr schlimme Folgen und, wie laut genug Beispiele reden, auch den Tod nach sich zieht.

Der öfteren Aeußerung: „das Mädchen hat sich zu Tode getanzt," muß ich hier auch eine Entgegnung machen. War die Tänzerin gesund, so hat sie sich nicht zu Tode getanzt, denn der gesunde Körper kann recht gut oft und lange ganze Bälle durchtanzen, ohne sich zu schaden. Aber das Verhalten dabei, das Abkühlen und, was noch schlimmer ist, das Trinken, kalt oder warm, führt die traurigen Folgen herbei. Welchen nachtheiligen Einfluß während der Erhitzung, auch ohne zu tanzen, das Trinken auf die sich stark bewegende Lunge macht, werden die Aerzte allgemein bestätigen, wie es wohl auch Jedermann überzeugend bekannt ist.

Ein durch die Elementarübungen nach und nach gebildeter und erstarkter Körper lernt sich selbst kennen und weiß, was er sich zumuthen kann und darf; aber der Ungebildete kennt sich nicht, muthet sich gemeiniglich zuviel zu und untergräbt dadurch seine Gesundheit, wozu der Schnürleib das Seinige auch noch beiträgt. Dabei gewinnt weder die Kunst, noch das Vergnügen: die Ausübung der Tanzkunst soll kein Frohndienst seyn.

Der Gesellschaftstanz ist bezeichnet durch geometrische Figuren und Linien, auf welchen die Tänzer und Tänzerinnen sich bewegen, um den Tanz den Augen der Zuseher als ein zusammengesetztes bewegliches Bild darzustellen. Diese bezeichnenden Linien sind aber nur die Wege, auf welchen die Tanzenden sich zu bewegen haben. Wer aber nicht

tanzen kann, was helfen Dem die gezeigten Wege? — Doch hat man sich jetzt trefflich zu helfen gelernt; denn wer nicht tanzen kann, der — geht. —

XXVI. Chorographie.

Die Chorographie versinnlicht Tänze und Tanzschritte durch Zeichnungen, sowie die Musik durch Noten.

Vor dem sechzehnten Jahrhundert war diese Kunst ganz unbekannt, da sich nirgends Etwas davon vorgefunden hat. Erst 1588 kam Thoinet Arbeau, Domherr von Langres, auf den Einfall, unter die Tanzmusik Zeichen zu schreiben, um Tanzschritte zu bezeichnen, und nannte sie Orchesographie; allein, es ist Nichts davon in das Publicum gekommen und wohl auch nicht von der Bedeutung gewesen, um es der Annahme werth zu finden. Doch hat es wahrscheinlicher Weise den Anstoß gegeben, etwas Besseres zu erfinden, was später auch geschehen ist.

Beauchamp mit dem Titel: **Docteur de l'académie de l'art de la danse** unter Ludwig **XIV.**, als die Tanzkunst in ein System gebracht wurde, hat wahrscheinlich Thoinet Arbeau's Idee verfolgt und wurde der Erfinder der Chorographie, wofür ihn auch der Ausspruch des Parlaments erklärte.

Nach ihm kam Feuillet, der sie zu mehr Vollkommenheit brachte und 1701 sein betreffendes Werk mit der größten Umständlichkeit und Weitschweifigkeit herausgab, wie es wohl auch in jener Zeit nothwendig gewesen seyn mag, um bei der Neuheit des geselligen Tanzes verstanden zu werden.

Feuillet erhielt ein königliches Privilegium darüber, und im Voraus wurde jedem Nachdrucker darin angekündigt, daß er, außer allem Schadenersatz!, an Feuillet dreitausend Liv. zu bezahlen habe.

Eine spätere Ausgabe ist von 1713. Feuillet hat es wirklich dahin gebracht, daß es als vollendet anzusehen

ist; denn es ist seit dieser Zeit keine Verbesserung daran geschehen, weil sie im ganzen Umfange befriedigt und damit auch die schwersten Tanzschritte versinnlicht werden können.

In jener Zeit, da die Tanzkunst erst in ein System gebracht wurde, der gesellige Tanz zugleich eine ganz andere Gestalt erhielt, war diese Chorographie für die entfernteren Tanzmeister sehr erwünscht und zugleich höchst nothwendig, wenn man annimmt, welchen Eindruck damals die neue Art zu tanzen machte, und wie groß die Nachahmungssucht von Allem war, was in jener Zeit in Paris an das Licht befördert wurde.

Damals war es leichter, sich durch solche Zeichnungen mitzutheilen und sich zu helfen, da die Tanzschritte anfangs in beschränkter Zahl waren, sowie die Tänze selbst, die theatralischen ausgenommen. Ohne diese chorographischen Zeichnungen könnten wir uns jetzt durchaus keinen Begriff machen von den ersten Tänzen jener Zeit, wie es uns mit den Tänzen der Alten geht, von denen uns nur die Gattung und der Character, ob ernst, oder komisch, oder gemein, von den alten Autoren erzählt wird; so aber sind wir durch diese Aufzeichnungen im Stande, den ersten Tanz jener Zeit wiederzugeben und eine Folgenreihe aufzufinden, die uns bis zur Quadrille führt. Alle Haupttouren unserer Tänze, alle Chainen ꝛc. sind aus jener Quelle geflossen, und unsere jetzigen modernen Tanzmeister können sich keine Idee davon machen, wie aus dem Einfachsten nach und nach das Große und vielfach Zusammengesetzte der Gesellschaftstänze entstehen konnte.

Man ist jetzt im Gesellschaftstanze wieder zur Kindheit der Kunst zurückgekehrt; denn mit weniger Abwechselung von Tanzschritten fertig zu werden, wäre eine schwere Aufgabe, und Manche, man kann sagen Viele, verstehen die Kunst, mit einem einzigen **pas** einen ganzen Ball durchzutanzen.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/105

Die Chorographie wird auf zweierlei Art angewendet. Die erste Art zeichnet die Füße mit allen Bewegungen und allen Linien. Entweder werden die dazu nöthigen Zeichen an der Figur des Fußes, oder auf der Schrittlinie desselben angebracht, wie es eben nöthig ist.

Die zweite Art zeichnet die Figuren der Tänze und deutet darauf die Bewegungen aller Tanzenden an, soviel Theil daran nehmen, um darnach einen Tanz aufführen zu können. Die nähere Erklärung darüber ist erst nöthig, wenn die Rede von Tänzen seyn wird.

Es geht aber mit der Tanzkunst, wie mit der Musik. Es kann Jemand eine ausgezeichnete Fertigkeit im Abspielen von Noten haben, Vortrag mit Gefühl giebt erst für das gebildete Ohr den wahren Kunstgenuß; auch der Tanzende muß Geist und Anmuth zeigen, sonst bleibt er nur eine sich künstlich bewegende Maschine.

XXVII. Chorographische Zeichnungen der Tanzschritte, nebst zwei Tabellen.

Taf. I. Fig. I. **A** ist die Bezeichnung des Tänzers, **B** ist die Bezeichnung der Tänzerin. **a** die Vorderseite des Körpers, das Gesicht. **b** die rechte Seite, **c** die linke Seite, **d** der Rücken.

Fig. **II.** Die Linien der Tanzschritte. **a** die gerade Linie vor- oder rückwärts vom Körper, analog mit der senkrechten Linie. **b** die Seitenlinie oder Querlinie, rechts und links vom Körper abgehend, analog mit der Horizontallinie. Diese Linie muß die vor- und rückwärts gehende im rechten Winkel durchschneiden.

c. Die schiefe oder Diagonallinie, vom Körper ausgehend und die vier Winkel eines Quadrats berührend. Diese beiden Diagonallinien durchschneiden sich ebenfalls im rechten Winkel.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/106

Fig. **III.** a. Die Kreislinie der Schritte rechts herum oder links herum. Wenn alle im Kreise Tanzenden sich an den Händen halten, kann nur mit Seitenpas getanzt werden, außerdem mit Vor- und Rückpas.

b. Die Schlangenlinie nach dem vorhergehenden Gesetze mit Seitenpas, oder auch Vor- und Rückpas.

c. Zwei Kreise miteinander verbunden, welches, bei der Tourenzeichnung der Tänze, dann die Achte heißt.

Alle pas werden in den Linien vorwärts, seitwärts und rückwärts gemacht vom Körper aus, sowie aber die Diagonallinien berührt werden, geht der Tänzer, mittelst einer Achtelwendung des Körpers, entweder in Vorpas oder Seitenpas über. Dies ist allgemein, bis auf wenige Ausnahmen.

Aus den Linien von Fig. **II.** und **III.** werden auch alle Tanztouren zusammengesetzt.

Fig. **VI.** Zeichen der Füße. **A** der linke, **B** der rechte Fuß und zugleich die Vorstellung der ersten von den fünf Positionen, wie sie schon Taf. **III.**, Taf. **VII.** bei a in ganzer Figur zu sehen sind.

Fig. **V.** Die zweite Position, ebenfalls Taf. **VII.** bei b zu sehen.

Fig. **VI.** Die dritte Position, auf Taf. **VII.** Fig. **c** zu sehen.

Fig. **VII.** Die vierte Position: a mit dem rechten Fuße vorn, b mit dem linken Fuße vorn, auch Taf. **VIII.** bei **a** zu sehen.

Fig. **VIII.** Die fünfte Position: **a** mit dem rechten Fuße vorn, b mit dem linken Fuße vorn, und Tafel **IX** zu sehen. Man hat auch fünf falsche Positionen angenommen, wie ich schon bei dem Unterrichte der ordentlichen Positionen gesagt habe und erklärt, wozu sie dienen können.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/107

Fig. IX. Die erste falsche Position: a der linke, b der rechte Fuß.

Fig. X. Die zweite falsche Position: a der linke, b der rechte Fuß.

Fig. XI. Die dritte falsche Position: a der linke, b der rechte Fuß.

Fig. XII. Die vierte falsche Position: a der linke, b der rechte Fuß.

Fig. XIII. Die fünfte falsche Position: a der linke, b der rechte Fuß.

Fig. XIV. Ordinärer Schritt, wie man vorwärts geht (pas marché).

a. Der Punct bedeutet die Stelle, auf welcher der Fuß vor der Bewegung steht.

b. Die Schrittlinie, welcher der Fuß während der Bewegung folgt.

c. Das Ende des Schrittes und das Niedersetzen des Fußes.

Fig. XV. Ordinäre Schritte rückwärts.

Fig. XVI. Ordinäre Seitenschritte rechts und links.

Fig. XVII. Runde Schritte in auswärtsgebogenen Linien rückwärts.

Fig. XVIII. Runde Schritte in auswärtsgebogenen Linien vorwärts.

Fig. XIX. a. Eine Kreisbewegung (tour de jambe), mit dem rechten Fuße auswärts geführt. Der linke Fuß macht dasselbe in entgegengesetzter Richtung.

b. Eine Kreisbewegung mit dem rechtem Fuße einwärts. Der linke Fuß macht dasselbe in entgegengesetzter Richtung.

Fig. XX. Geschlängelte Bewegung des Fußes (pas tortillé).

a. Mit dem rechten Fuße vorwärts.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/108

b. Mit dem rechten Fuße seitwärts.
c. Mit dem rechten Fuße rückwärts.
Der linke Fuß dasselbe in entgegengesetzter Richtung.
Fig. XXI. Geschlagene Schritte (pas battu).
a. Der rechte Fuß vor dem linken aus der vierten Position vorwärts.
b. Der rechte Fuß vor dem linken aus der zweiten Position.
c. Der rechte Fuß hinter dem linken aus der zwiten Position.
d. Der linke Fuß hinter dem rechten aus der vierten Positton rückwärts.
e. Bewegungen mit dem Fuße in der Luft (battement en l'air), gegen den andern Fuß, ohne denselben zu berühren. Der linke Fuß dasselbe in entgegengesetzter Richtung.

Elemente der Schritte.

Fig. XXII. a. Das Zeichen zum Biegen (plié).
b. Das Zeichen zum Heben (élevé).
c. Das Zeichen zum Hüpfen (sauté).
d. Das Zeichen zum Springen (cabriolé).
e. Das Zeichen zum Fallen (tombé).
f. Das Zeichen zum gestrichenen Schritte (glissé).
g. Das Zeichen des in die Luft gehobenen Fußes (le pied en l'air).
h. Der Punct bedeutet, daß der Fuß bloß mit der Spitze den Boden berühren darf (posé sur le point).
i. Der Punct bedeutet, daß der Fuß auf die Ferse gesetzt wird (posé sur le talon).
k. Die zwei Puncte zeigen an, daß der Fuß platt aufgesetzt wird.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/109

Wendungen des Körpers während der Schritte.

Fig. **XXIII.** a. Eine Viertelswendung des Körpers, das Zeichen dafür ist eine runde Linie, welche den vierten Theil eines Kreises hält.

b. Eine halbe Wendung zeigt eine halbe Kreislinie an.

c. Eine Dreiviertheilswendung zeigt eine Linie an, welche drei Viertheile eines Kreises hält.

d. Eine ganze Umdrehung des Körpers um seine Achse wird durch einen ganzen Kreis bestimmt.

Ob die Wendung rechts oder links geschieht, wird dadurch bestimmt, auf welcher Seite das Zeichen angebracht ist. Steht das Zeichen auf der rechten Seite, so geschieht die Wendung links, und ist das Zeichen auf der linken Seite, so geschieht die Wendung rechts. Bei der ganzen Wendung oder Umdrehung des Körpers bestimmt ein Punct, wohin gewendet wird. Wird die Schrittlinie, wenn es angeht, mitgezeichnet, so giebt diese von selbst die Richtung.

e. Eine Achttheilswendung wird durch eine kleine halbe Kreislinie bezeichnet, die aber die Schrittlinie nicht berühren darf und von derselben frei absteht.

Bezeichnung mehrerer Bewegungen während eines Schrittes.

Fig. **XXIV.** a. Erst gebogen, dann gehoben.

b. Erst gehoben, dann gebogen.

c. Erst gebogen, dann gehüpft.

d. Erst gehüpft und dann gebogen.

e. Gebogen, gehüpft und wieder gebogen.

f. Gebogen und gesprungen.

g. Gehoben und gefallen.

h. Gebogen, gehoben und gestrichen.

i. Gebogen, gehüpft und den Fuß in die Luft gestreckt.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/110

k. Gebogen, gehüpft und während des Hüpfens eine halbe Wendung links gemacht.
l. Gebogen, gehoben und den gestreckten Fuß auf die Spitze gesetzt.
m. Gebogen, gehüpft und die Ferse auf die Erde gesetzt.

Auf welche Weise die Zeichen angebracht werden, jenachdem die Bewegung zu Anfang, Mitte oder Ende des Schrittes geschehen soll.

Fig. XXV. a. Zu Anfange des Schrittes gebogen.
b. Während des Schrittes gebogen.
c. Zu Ende des Schrittes gebogen.
d. Zu Anfange des Schrittes gehoben.
e. In der Mitte des Schrittes gehoben.
f. Zu Ende des Schrittes gehoben.
g. Gebogen und gehoben zu Anfange des Schrittes.
h. Gebogen und gehoben in der Mitte des Schrittes.
i. Gebogen und gehoben zu Ende des Schrittes.
k. Gebogen zu Anfange und gehoben während des Schrittes.
l. Gebogen zu Anfange und gehoben am Ende des Schrittes.
m. In der Mitte des Schrittes gebogen und am Ende gehoben.

Wie der Punct angebracht wird.

Fig. XXVI. Wo ein Punct angebracht ist, da wird der Fuß niedergesetzt. Steht ein Punct auswendig am Fuße, ein zweiter inwendig, so wird der Fuß in zwei tempi niedergesetzt und allemal zuerst da, wo der Punct auswendig steht.

a. Erst die Spitze des Fußes, dann die Ferse niedergesetzt.
b. Erst die Ferse und dann die Spitze niedergesetzt.
c. Hier sind zwei Puncte, keiner auswärts, keiner einwärts, sondern einer gerade vor der Spitze und der andere gerade hinter der Ferse angebracht. Dies be-

deutet, daß der Fuß platt mit Spitze und Ferse zugleich niedergesetzt wird.

Fig. **XXVII.** Zwei Puncte nebeneinander bezeichnen die Stelle, auf welche der Schwerpunct des Körpers gebracht wird.

a. Der Schwerpunct des Körpers ruht auf der Spitze des Fußes.

b. Der Schwerpunct des Körpers ruht auf der Ferse.

Fig. **XXVIII.** Durch die Puncte wird auch bestimmt, ob die Bewegung auf der Spitze, Ferse oder dem platten Fuße geschehen soll, je nachdem der Punct auswendig, inwendig oder zu beiden Seiten angebracht wird.

a. Auf den Spitzen biegen.
b. Auf den Fersen biegen.
c. Auf dem platten Fuße biegen.
d. Auf der Spitze gehoben.
e. Auf der Ferse gehoben.
f. Auf dem platten Fuße gehoben.
g. Auf der Spitze gehüpft.
h. Auf der Ferse gehüpft.
i. Auf dem platten Fuße gehüpft.
k. Auf der Spitze gestrichen.
l. Auf der Ferse gestrichen.
m. Auf dem platten Fuße gestrichen.

Bewegungen der Füße auf der Stelle, ohne einen Schritt zu machen.

Die Zeichen dazu werden an die Figur des Fußes gemacht.

Fig. **XXIX.** a. Gebogen auf einem oder beiden Füßen.
b. Gehoben.
c. Gehüpft.
d. Gesprungen.
e. Auf den Spitzen stehen.

f. Auf den Ferſen ſtehen.
g. Den Fuß gehoben und wieder auf die Spitze geſetzt.
h. Auf den Spitzen links gedreht.
i. Auf den Ferſen rechts gedreht.
k. Einen Fuß auf der Spitze, den andern auf der Ferſe gedreht.
l. Erſt biegen, dann hüpfen.
m. Erſt hüpfen, dann biegen.
n. Ein Sprung auf beiden Füßen.
o. Im Hüpfen eine Viertelswendung links.
p. Im Hüpfen eine halbe Wendung rechts.
q. Im Hüpfen eine ganze Umdrehung des Körpers um ſeine Achſe (**salto rondo**).

Bewegungen beider Füße zugleich voneinander (**échappé**).

Wenn ſich beide Füße zugleich bewegen und voneinander gehen, aus einer geſchloſſenen in eine offene Poſition, entweder in die zweite oder in die vierte (**pas échappé**), ſo werden die Puncte, von denen die Schrittlinien ausgehen, durch einen kleinen Bogenſtrich miteinander verbunden, zum Zeichen, daß beide Bewegungen zu derſelben Zeit ausgeführt werden.

Fig. **XXX**. a. Biegen und mit beiden Füßen zugleich in die zweite Poſition hüpfen (**échapper sauté**).
b. Biegen und mit beiden Füßen zugleich in die zweite Poſition geſtrichen (**échapper glissé**).
c. Mit beiden Füßen geſtrichen und in die zweite Poſition gefallen (**échapper glissé tombé**).
d. Gebogen und, mit beiden Füßen zugleich, den rechten Fuß vorwärts in die vierte Poſition, den linken Fuß rückwärts in die vierte Poſition gehüpft (**échapper sauté**).

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/113

e. Mit beiden Füßen zugleich, ohne zu biegen, mit dem rechten Fuße in die vierte Position vorwärts, mit dem linken Fuße in die vierte Position rückwärts gestrichen (échapper glissé).

f. Mit beiden Füßen zugleich gestrichen und in die vierte Position gefallen, mit dem rechten Fuße vorwärts, mit dem linken Fuße rückwärts (échapper glissé tombé).

Das Drehen der Füße, ohne den Platz zu verändern.

Fig. **XXXI.** a. Die Füße bleiben mit den Spitzen auf der Stelle, die Ferfen drehen sich auseinander.

b. Beide Ferfen bleiben auf der Stelle, und die beiden Spitzen drehen sich einwärts zusammen.

c. Beide Spitzen bleiben auf der Stelle, die Ferfen drehen sich voneinander und wieder zusammen.

d. Beide Ferfen bleiben auf der Stelle, die Spitzen drehen sich zusammen und wieder voneinander.

e. Der rechte Fuß hebt sich von der Erde, dreht sich frei in der Luft mit der Spitze einwärts und auswärts. Der linke Fuß macht dasselbe in entgegengesetzter Richtung.

f. Der rechte Fuß hebt sich von der Erde, dreht sich frei in der Luft mit der Ferse auswärts und einwärts wieder zurück. Der linke Fuß macht dasselbe in entgegengesetzter Richtung.

g. Auf den Spitzen beide Ferfen rechts gedreht.

h. Auf den Spitzen beide Ferfen links gedreht.

i. Auf den Ferfen beide Spitzen links drehen.

k. Auf den Ferfen beide Spitzen rechts drehen.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/114

Sprünge mit beiden Füßen zugleich (cabrioles).

Fig. **XXXII**. a. Aus der ersten Position vorwärts in der Länge der vierten Position in die zweite Position gesprungen.

b. Aus der ersten Position rückwärts in der Länge der vierten Position in die zweite Position gesprungen.

c. Aus der ersten Position seitwärts rechts in der Länge der zweiten Position in die erste Position gesprungen.

d. Aus der ersten Position als Kreuzsprung (**saut croisé**) vorwärts in der Länge der vierten Position in die fünfte Position gesprungen, so daß der rechte Fuß vorn steht. Dasselbe entgegengesetzt, so daß der linke Fuß vorn steht.

e. Rückwärts oder vorwärts in der Länge einer vierten Position aus einer fünften Position in die andere fünfte Position gesprungen, mit oder ohne Verwechselung der Füße (**changement des pieds**).

f. Seitwärts rechts in der Länge einer zweiten Position aus einer fünften Position in die andere gesprungen, mit oder ohne Verwechselung der Füße; dasselbe auch auf die linke Seite entgegengesetzt.

Vielfach geschlagene Schritte (battements).

Fig. **XXXIII**. a. Mit dem rechten Fuße aus der zweiten Position mehrmals vor und hinter dem linken Fuße battirt und den rechten Fuß wieder in die zweite Position gesetzt. Mit dem linken Fuße um den rechten Dasselbe.

b. Mit dem linken Fuße aus der zweiten Position um den rechten battirt und in der fünften Position vor dem rechten Fuße geschlossen.

c. Mit dem rechten Fuße aus der ersten Position angefangen zu battiren und vor dem linken Fuße in der

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/115

fünften Position geschlossen. Dasselbe der linke Fuß um den rechten.

d. Mit dem rechten Fuße aus der ersten Position um den linken battirt und in die zweite Position gesetzt. Dasselbe der linke Fuß um den rechten.

Bezeichnung der entrechats.

Fig. XXXIV. Sehr rasch, aber nur wenig, biegen und schnell senkrecht in die Höhe springen, zugleich die Füße mehrmals aus einer fünften Position in die andere verwechseln und am Ende auf den Spitzen der Füße mit gestreckten Knieen aufhören. Diese Andeutung mag hier genügen, bei dem Unterrichte der Tanzschritte wird darüber das Umfassende folgen.

Wie langsame, geschwinde und schnelle Schritte bezeichnet werden.

Fig. XXXV. a. Die einfache Schrittlinie bezeichnet den gewöhnlichen langsamen Schritt.

b. Die doppelte Schrittlinie bezeichnet den geschwinderen Schritt.

c. Die dreifache Schrittlinie bezeichnet den sehr schnellen Schritt.

Diese Methode, das Langsame und Geschwinde zu bezeichnen, hat man von der Unterstreichung der Noten entlehnt.

Bestimmung der Zeit, in welcher die Tanzschritte nach dem Tacte der dazu bestimmten Musik auszuführen sind.

Fig. XXXVI. Eine Linie bezeichnet immer die Figur des Tanzes. Die Schrittlinien werden daneben laufend, oder auch bald rechts bald links übergehend angebracht.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/116

Die Linie, welche die Tanzfigur bezeichnet, wird in ebenso viele Theile mit Linien durchschnitten, als die Musik, welche zum Tanze gehört, Tacte hat.

a. Hat eine Eintheilung von acht Tacten.

In jeden Raum zwischen zwei Linien werden die Schritte gezeichnet, welche in einem Tacte zu machen sind.

b. Dieselbe Eintheilung von acht Tacten auf gebogener Linie.

c. Eintheilung von 12 Tacten auf zusammengesetzten Seitenlinien.

Der doppelte Strich zeigt an, daß der Theil der Musik zu Ende ist und ein neuer Theil wieder anfängt.

Zeichnungen für die Bewegungen der Arme und Hände.

Fig. XXXVII. 1) Der erhobene Arm. a. die Schulter, b. der Ellenbogen, c. die Hand.

2) Der Arm mit aufwärts gehobener Hand.

3) Der gebogene Arm.

4) a. Der über die Schulterhöhe gehobene Arm.

b. Der herabgesenkte Arm.

5) Beide Arme erhoben.

6) Ein Arm bloß erhoben, der andere aufwärts über die Schulterhöhe.

7) a. Handbewegung von unten aufwärts.

b. Handbewegung von oben abwärts.

8) a. Bewegung des Ellenbogens von unten aufwärts.

b. Bewegung des Ellenbogens von oben abwärts.

9) a. Kreisbewegung des ganzen Arms aus der Schulter von unten aufwärts.

b. Kreisbewegung von oben abwärts.

10) Zeichen zum Händegeben und Loslassen.

a. Die rechte Hand geben.

b. Die linke Hand geben.
c. Beide Hände geben.
d. Der senkrechte Strich durch das Handzeichen bedeutet, daß die Hände losgelassen werden.

Diese Abhandlung über Chorographie ist vollkommen hinreichend, um eine klare Uebersicht über das System der Bewegungen zu erlangen. Jeden pas mit allen möglichen Veränderungen zu zeichnen, würde zu einer ungeheuren Weitläufigkeit führen, indem seit jener Zeit die Tanzschritte eine bedeutende Vermehrung erhielten. Wer sich jetzt Compositionen von Tänzen aufzeichnet, muß nicht, wie in jener Zeit, jede Bewegung zeichnen dürfen, sondern die Linien, die Figur des Tanzes und darauf oder daneben die Tanzschritte mit Worten schreiben und mit Angabe der Tactart auch die Linien der Tanzfigur in so viele Theile theilen, als nöthig ist, und in die Zwischenräume die Tanzschritte mit ihren Namen notiren. Auf diese Weise können die Tänze auch Andern mitgetheilt werden, versteht sich solchen, die schema des pas verstehen, was jetzt eine Seltenheit ist; denn sich Unwissenden mitzutheilen und ihnen Etwas begreiflich machen zu wollen, bleibt eine vergebliche Mühe. Die Zeichnungen können auch zu Nichts, als zu einer Mittheilung der kalten Form auf dem Papiere, dienen. Die Kraft, Geschmeidigkeit, Schönheit, Grazie und Anmuth der Bewegungen, das Pantomimische, durch Mimik und Gesticulation, kurz, der Geist, der Character, die Seele des Tanzes kann nicht gezeichnet werden.

Talent, Geschmack und Gefühl gehört zur gefälligen und gefallenden Ausübung einer jeden Kunst, also auch zum Tanze, wenn er als Kunst behandelt wird. Die Musik giebt uns hier das trefflichste Beispiel. Es kann Jemand mit einer beispiellosen Fertigkeit die schwersten Compositionen vom Blatte spielen, aber nur bloß die mechanische Fertigkeit besitzen, so wird man dies wohl anerkennen, aber der wahre Eindruck

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/118

wird dennoch mangeln. Spielt aber ein Anderer mit weniger Fertigkeit, aber mit Ausdruck und Gefühl, dem Character der Composition angemessen, so wird er einen höheren Eindruck hervorbringen. Dieser Eindruck, dieses Mitgefühl fehlt bei unserer jetzigen Art zu tanzen durchaus, denn es ist nirgends mehr ein Reiz zur Aufmerksamkeit für die Zusehenden da, indem die Stellungen, Bewegungen nicht allein zu kunstlos sind, sondern oft unästhetisch und bei dem ewigen ermüdenden Einerlei der Tänze sowohl, als der Armuth an Schritten muß alles kalt bleiben, es ist auch nicht anders möglich. Man erkennt vielleicht den schönen Wuchs, die vortheilhafte Figur einer Tänzerin, aber man kann nicht dazu kommen, ihre Bewegungen schön zu finden, viel weniger sie zu bewundern, woran die modernen Tänze einerseits, die nachlässige Art zu tanzen andererseits Schuld sind, und der geschmackvolle, gut gewählte Anzug ist das Einzige, was wohlgefällig bemerkt wird. Viele Damen bewegen sich in geselligen Cirkeln und auf der Promenade viel vortheilhafter, als auf dem Tanzsaale.

XXVIII. Schema des pas.

Dies im ganzen Umfange zu verstehen, ist mit Recht von einem jeden Tanzmeister zu fordern, wenn er auf den Namen eines Künstlers und Lehrers Anspruch macht. Aber — welche traurige Bemerkungen habe ich zu machen Gelegenheit gehabt, und nur das Publicum konnte ich bedauern, das in guter Hoffnung da Bildung erwartet, wo sich selbst nichts gebildet hat. Die Poesie, die Musik, die Malerei und Plastik haben ihre Regeln und Gesetze, die das Talent und der Geschmack von der kalten Form befreit und das Genie dem Gebildeten genießbar macht und zur Bewunderung hinreißt. Man sollte denken, der theatralische Tanz sollte diesen Effect hervorbringen, aber seit Vestris Zeit ist es auch damit anders geworden. Ein gutes Ballet hatte

seine Charactertänzer dem Schauspiele gegenüber zu stellen: Heroische (héroique), ganz Ernsthafte (grand sérieux), halb Ernsthafte (demi caractère), fein comische (galant comique), niedrig comische (bourlesque) und Tänzer, welche gemischte Charactere aller Art, und National-Charaktertänze (mezzo caractère) executirten. Jetzt ist dieses Studium gesunken, und Jedes tanzt nach seiner eigenen Individualität ohne Characterstudium. Kunstfertigkeit, Springfertigkeit ist wahrlich nicht die schöne Kunst.

Doch ist dieses noch nicht das Schlimmste. Der Unsinn, der tollste Unsinn hat da sein Wesen getrieben, wo allein die schöne Kunst und der Geschmack sichtbar seyn sollen. Ein paar Beispiele mögen als Beweise dienen: Ich sah ein Ballet, betitelt: „Das sprechende Haupt des Confucius". Der chinesische Kaiser tanzte selbst —! —! —! und machte französische entrechats. —! —! Ich sah auf einem der größten Theater Mr. Anatole und Mad. Anatole Gosselin, die sich erste Tänzer von Paris nannten. Dieses Tänzerpaar gab zu ihrem Benefice: „Die griechischen Spiele". Bei Eröffnung der Bühne kam aus der Coulisse ein Zug von Ringern, Gladiatoren ꝛc. Diesem Zuge voran wurde eine große viereckige Fahne getragen, worauf mit großen deutschen Fractur-Buchstaben zu lesen war: Griechische Spiele! —! —! —. Die Gladiatoren wurden so hitzig, daß sie ihre Klingen aneinander zerschlugen und Stücke davon in das Orchester flogen! — Anatole tanzte französische pas, häufte pirouette auf pirouette und entrechats. Bei'm Finale machte er, indem er sehr kräftig das Tambourin dabei schlug, eine Menge entrechats, bis der Vorhang fiel! —! —! — Ich erstaunte bloß darüber, daß das Publicum nicht getrommelt und gepfiffen hat.

Das System der Musik ist nicht zu ändern, wer würde sich dies auch unterstehen wollen, ebenso steht es mit den

andern Künsten, nur die Tanzkunst ist es, mit der jetzt Jeder nach Belieben verfährt. Man lese die Büchelchen, welche Mancher drucken ließ und in den Ankündigungen als etwas Vorzügliches gerühmt wurden, man vergleiche sie, wie sie sich einander das Bischen Armuth noch abgestohlen haben, und wie die Erklärung ihrer Tanzschritte so unverständlich ist. Wer versteht es, wenn so Einer sagt: Man läßt den Fuß vorschlüpfen, oder: man bringt den Fuß vor. Aber wie? — dann, weil es ihnen an Schule fehlt, nennen sie einen und denselben pas nicht gleich, was ja in die Sache nur Verwirrung bringen kann. Sowie die technischen Ausdrücke aller Künste in der ganzen Welt dieselben sind und bleiben müssen, sollte es auch mit der Tanzkunst seyn, ist es aber, leider! schon lange nicht mehr. Ich spreche aus Ueberzeugung, denn mehrere Schüler von diesen Herren machten mir etwas ganz Anderes vor, als der Name sagte, oder sie nannten die pas mit falschen Namen. Auch habe ich diese Erfahrung an mehr als einem dieser sogenannten Lehrer in meinem eigenen Hause selbst gemacht. Meine Worte können ja auch als ganz unpartheiisch genommen werden, da ich schon über 37 Jahre in einem Verhältnisse lebe, wo weder Eifersucht noch Brodneid in mir rege werden kann und ich gewiß eine wahre Freude hätte, viel Erfreuliches bemerken zu können. Vielleicht kann mir noch die Freude werden, daß Viele sich durch meine gegenwärtige Schrift belehren, wozu es ihnen bis jetzt an Gelegenheit fehlte, die körperliche Bildung dadurch auf eine höhere Stufe gestellt wird und das Publicum zugleich dabei gewinnen kann.

Elementarbewegungen, aus welchen die Tanzschritte zusammengesetzt werden.

1.

Stellung des Körpers mit natürlich schönen, durch die Kunst geregelten Anstand.

Bei **XI** ist darüber die umfassendste Erklärung gegeben, und da der Unterricht körperlicher Bildung für die fein gebildete Welt, sowie für das Tanzen einerlei Elemente, dieselben Regeln und Gesetze hat, so muß darauf hingewiesen werden, was von **X** bis **XXIV** gelehrt worden ist, um eine, gleichsam buchstäbliche, Wiederholung zu vermeiden; doch, wo es nöthig ist, in Hinsicht der zu steigernden Deutlichkeit für die richtige Auffassung der Kunstbewegungen noch mehr zu sagen, um den vorgezeichneten Zweck zu erreichen, soll und darf es daran nicht fehlen.

2.

Bildung der Schultern durch das Zurückbewegen der Arme über den Rücken, ist bei **XII** nachzulesen.

3.

Erheben auf den Fußspitzen ist bei **XIII** erklärt.

4.

Biegen und wieder Erheben, ist bei **XIV** erklärt.

5.

Degagiren ist bei **XV** erklärt.

6.

Die fünf Positionen sind bei **XVI** erklärt.

7.

Anwendung der fünf Positionen sind bei **XVII** erklärt.

8. Coup de pied.

Mit dieser Benennung wird der immer sichtbare Theil des Fußes, von den Zehen aufwärts bis in die Gegend der

Fußknöchel, wo die Biegung stattfindet, bezeichnet. Es ist zur schönen, sowohl kräftigen als geschmeidigen Bewegung der Füße unerläßlich, diesen Theil des Fußes möglichst auszubilden, weil davon hauptsächlich die leichte und schnelle Bewegung abhängt. Man muß in der Uebung bei'm Heben, Strecken des Fußes und bei'm balancé nicht eher nachlassen, bis man es dahin gebracht hat, vom Knie über das Schienbein, über das coup de pied bis an die große Zehe, eine ganz gerade Linie zu erzwingen. Außerdem, daß, wenn der Fuß mit der Ferse einen Winkel bildet, die Bewegung jedem Auge kraftlos erscheint, bezeichnet es auch noch Mangel an Geschicklichkeit, weil die Leichtigkeit, Flüchtigkeit und Federkraft bei der Elevation, wie bei'm Hüpfen, dadurch gehemmt wird. Man sagt: dieser Tänzer oder diese Tänzerin hat ein schönes coup depied, wenn es richtig ausgebildet ist.

9. Pas marché.

In allen Linien. Wenn der Fuß mit etwas gehobener Ferse ganz nahe über der Erde, ohne zu biegen, oder eine andere hinzugefügte Bewegung sich, wie bei'm schönen, regelmäßigen Gange, von einer Stelle auf die andere setzt, so ist es ein pas marché oder ordinärer Schritt.

Alle Schritte haben ihre Benennungen nach den Linien, die vom Körper ausgehen, wie sie bei den chorographischen Zeichnungen, Fig. II, zu sehen sind. Jeder Schritt in ganz gerader Linie heißt: pas droit, also vorwärts in die vierte Position pas droit en avant, oder devant. Rückwärts in die vierte Position, pas droit en arrière oder derrière. Seitwärts in die zweite Position, pas droit de côté à droit ou à gauche. In runder Linie, welche immer einen halben Cirkel beschreiben muß, aus der zweiten, nahe an dem stehenden Fuße vorbei, bis in die vierte Position vorwärts, doch so gut auswärts, daß erst die Ferse kommt und die Spitze oder die Zehen nachfolgen, heißt pas rond en avant oder devant.

In runder Linie aus der vierten Position vor dem Fuße, nahe an dem stehenden Fuße vorbei in die zweite Position, doch so gut auswärts mit gewendetem Knie, daß die Spitze des Fußes zuerst bei dem stehenden vorbeigeführt wird und dann erst die Ferse folgt, heißt **pas rond en arrière devant de pied.** In runder Linie aus der zweiten Position nahe an dem stehenden Fuße gut gewendet, mit der Ferse zuerst vorbei und rückwärts hinter dem stehenden Fuße in die vierte Position, heißt **pas rond en arrière** oder **derrière.**

In runder Linie, aus der vierten Position hinter dem stehenden Fuße, mit der Spitze zuerst vorbei und in die zweite Position geführt, heißt **pas rond en avant** oder **devant derrière de pied.** Diese technischen Benennungen gelten bei allen vorkommenden **pas,** sie mögen gestrichen, oder gehüpft seyn.

10. Pas tendu.

In die vierte Position vorwärts und rückwärts, wie in die zweite Position rechts und links, sind erklärt bei **XVIII.**

11. Pas glissé.

In allen Linien. Bei'm **pas glissé** wird die Ferse des Fußes, welcher den Strich macht, gehoben, der Vorderfuß mit den Zehen bleibt auf der Erde, darf aber nur ganz leicht aufliegen. Wird der pas mit dem rechten Fuße gemacht, so ruht der Körper ganz auf dem linken Fuße (degagirt), wodurch der sich bewegende Fuß von der Last des Körpers auch nicht das Geringste fühlen darf, um ganz leise, sanft und mit der größten Geschmeidigkeit über den Boden geführt zu werden. Der Strich ist das Mittel, den Fuß sehr langsam zu führen. Der Strich muß auch möglichst unhörbar gemacht werden, denn das mindeste Aufdrücken verursacht durch die Friction für die Ohren höchst unangenehme Töne, mit denen man jetzt auf jedem Balle durch

ungeübte Tänzer erfreut wird. Diese pas glissés gehen, wie bei dem pas marché, durch alle Linien. Es ist sehr anzurathen, sich darin besonders zu üben, dabei immer richtig degagirt zu seyn, um die Füße dabei ganz nach Willkühr bewegen zu können.

12. Pas plié.

Um gut und mit aller Sicherheit zu biegen, ist es sehr nöthig, daß der, welcher ein geschickter Tänzer werden will, dies nicht allein in der ersten Position, wie es bei XIV gelehrt worden ist, fleißig übt, sondern diese Uebung auch in allen fünf Positionen vornimmt und dabei in der zweiten und vierten Position genau den Körper so hält, daß die Schwere desselben auf beiden Füßen ganz gleich vertheilt ist. Dann ist es aber auch gut und nothwendig, in allen Positionen dabei auf einem Fuß degagirt zu seyn, damit man lernt, in jedem Moment einer Bewegung in der größten Sicherheit zu seyn, denn ohne vollkommene Sicherheit giebt es auch keine Geschicklichkeit, und da das Biegen bei einem pas entweder bei'm Anfange, Mitte oder Ende desselben geschieht, so muß der Tänzer seiner Sache stets gewiß seyn, um nie aus dem Gleichgewichte zu kommen. Bei dieser Uebung müssen die Kniee immer gut seitwärts gewendet werden, denn wenn die Kniee sich nur im mindesten vorwärts bewegen, so giebt es eine schlechte Figur. Ueberhaupt muß der Tänzer nicht allein, sondern jeder gebildete Mensch sich daran gewöhnen, die Kniee stets seitwärts zu bewegen, da die Spitzen der Füße stets die Richtung der Kniee haben und, mehr oder weniger auswärts zu seyn, ganz davon abhängt.

13. Pas élevé.

So werden alle pas genannt, die mit hochgehobener Ferse auf den Fußspitzen gemacht werden. Das élevé ist

bei **XIII** versinnlicht, wie es bei dem Vor- und Rückpas . seyn muß. Ist der Schüler in der ersten Position, wie die Figur zeigt, so macht er ganz kleine Schritte vorwärts (pas **avant élevé**), so klein, daß er sich nur wenig von der ersten Position entfernt, so daß er auf die Länge eines Fußes vor sich hin sechs Schritte macht. Da diese pas immer nur sehr klein gemacht werden dürfen, weil sie in zusammengesetzten Schritten (pas **composé**) auch immer die kleinsten sind. Hier ist eine Erklärung über zusammengesetzte Schritte nöthig. Jeder Tanzschritt dieser Art besteht aus mehreren einfachen Schritten (pas **simple**) und muß einer durch den andern durch Contraste gehoben werden. Man muß das Langsame gegen das Geschwinde, das Große gegen das Kleine, das Gebogene gegen das Gehobene und Gehüpfte und die runde Schrittlinie gegen die gerade auf das Deutlichste unterscheiden können.

Dadurch allein bekommt jeder pas seine Bildung und Character, wodurch sie sich voneinander für jedes Auge auf das Deutlichste und Auffallendste unterscheiden. Würden die Positionen in den pas nicht auf das Genaueste getroffen und die contrastirenden Elemente nicht auf das Deutlichste dabei angebracht, das Biegen und Heben, das Große und Kleine, das Langsame und Geschwinde nachläßig ausgeführt werden, so käme man dem gewöhnlichen Gange des Menschen immer um so viel näher, als die Nachläßigkeit zunähme, und man würde keinen pas von den andern unterscheiden können.

Bei der Uebung des pas **élevé** muß Kraft angewendet werden, um diese kleinen pas mit ganz gestreckten Knieen zu machen, damit die Sehnen und Muskeln sich daran gewöhnen, in jedem Moment das Erforderliche zu leisten. Diese Uebung, so sehr und unerläßlich nothwendig sie ist, wird oft darum nicht gehörig geübt, weil sie dem Anfänger Anstrengung verursacht; aber ohne Anstrengung wird weder Kraft

erzeugt, noch dieselbe vermehrt. Dieser gänzliche Mangel an Uebung ist jetzt auffallend auf jedem Balle zu sehen, wo bei den Tanzenden, wenn sie auch noch ein paar pas machen, welches stets mit knickenden Knieen geschieht, kein gestrecktes Knie, kein gestreckter Fuß zu sehen ist; sie also auch keine Kraft und die immer und immer sich biegenden Kniee mehr eine Schwäche des Tanzenden vermuthen lassen.

Wenn der pas élevé nach den oben gegebenen Regeln rückwärts (en arrière) gemacht wird, so ist besonders darauf Acht zu haben, daß die Füße mit aller Kraft gut auswärts gehalten werden. Es ist bei den Bewegungen rückwärts schon an sich schwerer, so gut auswärts zu bleiben, wie bei'm Vorwärtstanzen, darum muß auch die Uebung darin um so ernsthafter betrieben werden.

Die gehobenen Seitenpas (pas de côté élevé) werden in der fünften Position geübt. Wenn der rechte Fuß vorn, der linke hinter demselben steht und ganz nahe anschließt, so wird ebenso gut und kräftig auf die Fußspitze gehoben, wie bei den vorhergehenden Uebungen. Der vordere Fuß muß die erste Bewegung seitwärts machen (pas de côté à droit), aber ganz klein, der linke Fuß macht die zweite Bewegung und schließt sich wieder fest in die fünfte Position hinter dem rechten an, aber nicht weiter, denn der Fuß, welcher sich hinter dem andern anschließt, darf nicht überschreiten, das heißt: er darf nicht weiter gesetzt werden, als daß die Spitze genau hinter der Ferse angesetzt wird, weil es sonst dem Auge eine verschränkte Stellung gegen alle Schönheitsregel zeigen würde. Sowie der Fuß sich hinten an die fünfte Position anschließt, müssen auch die Kniee fest aneinander schließen; dies ist zugleich ein sicheres Hülfsmittel, die Position richtig zu treffen. Man gewöhne den Schüler daran, jedes tempo (einzelne Theile der Bewegung auf Theile der Musik) zu zählen, welches anfangs mehr in den sicheren Tact bringt, als die

Musik dazu. Man zählt eins, indem man den rechten Fuß in der Seitenlinie rechts zwei, höchstens drei Zoll weiter setzt und zählt zwei, indem man den linken Fuß in die fünfte Position hinter den rechten setzt. Dieses Setzen der Füße muß auf den äußersten Spitzen und ganz unhörbar geschehen; denn jedes hörbare Auffetzen eines Fußes ist dem Ohr unangenehm, zeugt nicht von Leichtigkeit, wohl aber von Schwerfälligkeit. Denn Tänzer will man bloß sehen, nicht hören. —

Auch muß der Körper dabei in ganz senkrechter Stellung mit festgeschlossenen Knieen gehalten werden, um, wenn der Schüler das zweite tempo gemacht hat und wieder in der fünften Position ist, stehen bleiben zu können, ohne das Gleichgewicht (balancé) zu verlieren. Auf diese Weise lernt der Schüler jede Bewegung mit Präcision auszuführen.

Wenn der linke Fuß vorn, der rechte in die fünfte Position hinter dem linken gesetzt wird, erfolgt die entgegengesetzte Uebung mit Seitenpas links (pas de côté à gauche).

14. Le pied en l'air.

Ist bei'm balancé Fig. XIX zu sehen. Der Fuß ist jedesmal en l'air, wenn die Spitze desselben nicht mehr den Boden berührt, sondern über denselben gehoben wird. Die Haltung des Körpers und das Degagiren muß jederzeit dabei ebenso gut beobachtet werden, wie bei Fig. XIX gelehrt worden ist, auch nicht vergessen werden, daß man sich dabei sehr gut aus den Hüften heben muß.

15. Pas sauté.

Jeder pas, bei welchem gehüpft wird, hat diesen Namen. Das Hüpfen bei einem pas muß mit der größten Leichtigkeit ausgeführt werden. Es ist für das Auge des Zusehenden eine widerliche Erscheinung, auch nur die kleinste

Anstrengung zu bemerken. Wird der Unterricht systematisch gegeben, so sind die Elemente des Hüpfens und Springens schon vorher geübt worden. Wird langsam gebogen und gehoben, so ist nicht das Mindeste von Hüpfen und Sprin=gen zu bemerken. Je geschwinder, je schneller und kräftiger es aber geschieht, desto näher kömmt man dem Hüpfen und Springen. Ein gewaltiger Sprung erfordert auch eine ge=waltige Anwendung von Kraft. Man denke aber nicht, daß, je gewaltiger der Sprung ist, um so tiefer das Bie=gen vor dem Strecken, oder, richtiger bezeichnet: dem Schnel=len des Knies und des Ueberfußes seyn müsse. Das ist ein Irrthum, welchen ich bei'm Tanzen, wie auch bei'm Turnen, oft bemerkt habe. Das höhere Hüpfen oder Sprin=gen hängt nicht von dem vorhergehenden tiefern Biegen, sondern von der dabei angewendeten Schnelligkeit ab, wo die Kraft mehr zusammengehalten wird, sich gleichsam con=centrirt. Das tiefere Biegen mindert die Kraft des Sprun=ges, weil ein Theil der Kraft dazu angewendet werden muß, die Last des Körpers zu überwinden, um ihn wieder zur vorigen Höhe zu bringen; der übrig bleibende Theil der Kraft aber nicht mehr ausreicht, den Sprung in der vorge=nommenen Höhe und Länge leicht auszuführen. Das Bie=gen und Strecken oder Schnellen muß kurz und rasch seyn, dadurch ist es allein möglich, die meiste Kraft für den Sprung anwenden zu können. Bei'm schönen Tanze soll der Zusehende das Hülfsmittel des Hüpfens und Springens kaum, oder gar nicht gewahr werden. Bei'm Niederfalle vom Hüpfen oder Springen muß man auf die äußersten Spitzen der Füße kommen. Außerdem, daß ein Niederfall auf den platten Fuß plump aussieht und unangenehm für das Ohr ist, erhält der Körper einen stauchenden Stoß und verliert die geschmeidige Flüchtigkeit zur folgenden Bewegung. Durch den elastischen Niederfall auf die Spitzen giebt das Fußgelenk und gleich darauf die Kniee etwas nach und der

Niederfall wird, so zu sagen, abgestumpft. Anders ist es bei'm grotesken Tanz oder kosakischen (welcher auch grotesk ist), weil hier nicht zu vermeiden ist, die Kraftanwendung bemerkbar zu machen. Demzufolge ergiebt sich von selbst, wie fleißig die ersten Elemente geübt werden müssen.

16. Pas cabriolé.

Wenn bei dem pas sauté das Hüpfen auf einem oder dem andern Fuße wechselsweise mit der größten Leichtigkeit geschieht, so ändert sich dies bei'm cabriolé, wobei immer beide Füße zugleich, oder beinahe zugleich den Boden verlassen und meistens, bis auf wenige Ausnahmen, wieder zugleich auf die Erde kommen. Diese cabrioles können aus allen Positionen in alle Positionen gemacht werden, theils von einem Fuße, theils von beiden abspringend; aber meistentheils auf beide Füße niederfallend, wie es bei vielen pas composés vorkommen wird. Z. B., man steht in der ersten Position, springt auf einen oder beiden Füßen ab und in der Linie vorwärts, in der Länge der vierten Position, das Niederfallen kann in jeder der fünf Positionen bewirkt werden. Die Regeln und Vortheile des Abspringens und Niederfallens sind in dem vorhergehenden Abschnitte unter 15 hinreichend gegeben worden. Oder man steht in einer der fünf Positionen und macht den Sprung rückwärts in der Länge der vierten Position, oder seitwärts in der Länge der zweiten Position, in eine der fünf Positionen. Der Sprung bleibt immer derselbe, nur die Positionen des Standpunctes vorher, sowie des Niederfallens, unterliegen einer beliebigen Veränderung. Die Länge eines Sprunges darf nie die Regeln der Positionen überschreiten, weil es dadurch in das Groteske überging.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/130

17. Pas tombé.

Ein gefallener Schritt, oder, man kann auch sagen, ein in die Tiefe gehüpfter Schritt, wird auf folgende Art in allen Positionen gemacht.

Man nehme an, daß der Schüler in der ersten Position steht, so wird leicht gehüpft, soviel, daß beide Füße den Boden verlassen, aber in demselben Momente wird gebogen; dadurch fällt der Körper schnell herab und ist in der Figur, als wenn er bloß gebogen hätte, wie bei **XIV**, aber weniger tief, wie bei der Zeichnung zu sehen ist; sogleich wird kräftig und schnell gestreckt, aber ohne zu hüpfen, wodurch der Körper wieder in die Figur, wie bei **XIII**, auf die Fußspitzen kommt.

Diese Uebung muß durch alle Positionen so lange wiederholt werden, bis es mit ausgezeichneter Leichtigkeit geht, indem das **tombé** bei der Zusammensetzung von vielen **pas** gebraucht wird. Um diesen **pas** gut und mit aller Sicherheit zu machen, darf der Körper nie aus der senkrechten Linie kommen.

18. Pas tortillé.

Ein gewundener oder gedrehter Schritt. Der Fuß wird, während er aus einer Position in die andere übergeht, einwärts und wieder auswärts gedreht. Diese Art Fußbewegung kommt in National-Characterschritten vor, wie bei'm **matelot**. oder im Comischen, Grotesken ꝛc. Bei den regelmäßig bildenden Tänzen wird er nicht angewendet.

19. Pas battu.

Der geschlagene Schritt. Der Schüler steht entweder im **pas tendu** oder **balancé**. Der Schenkel des gestreckten Fußes bleibt unbeweglich, der Fuß fliegt aus dem Kniee leicht und schnell, ohne die Erde zu berühren, so hinten an

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/131

den andern Fuß, daß eine Wade an die andere schlägt, indem die Spitze des battirenden Fußes hinter die Ferse des andern kommt, welche jedoch während der Bewegung den Boden nicht berühren darf, und der Fuß sich auf das Schnellste wieder streckt, wie er gewesen war.

Diese pas battus werden bei vielen pas **composés** gebraucht, vielen angefügt. Von Nr. 53—60 werden sie in ihrer ganzen Vielseitigkeit erklärt werden.

20. Relevé.

Ist das Wiedererheben nach einer Biegung oder einem pas tombé, welches in richtig senkrechter Linie geschehen muß.

21. Retombé.

Ist das Herabfallen nach einem gehüpften oder gesprungenen pas, muß in richtig senkrechter Linie geschehen und mit völliger Sicherheit, daß, wenn ein oder beide Füße wieder auf den Boden kommen, das Gleichgewicht des Körpers (balance) nicht im Mindesten verloren gehe.

22. Aplomb.

Diese Benennung wird gebraucht, um die Sicherheit und Präcision des Tanzenden zu bezeichnen, wenn er nach jedem Erheben, Hüpfen oder Springen, im Langsamen, wie im Geschwinden die senkrechte Linie ohne die geringste Abweichung behauptet. Diese Sicherheit im Senkrechten und die Geschmeidigkeit der Bewegung bei'm Niedersinken oder Niederfallen präsentirt den Tänzer auf das Angenehmste. Man sagt von einem Tänzer oder Tänzerin, welche diese Eigenschaften besitzen, sie haben ein schönes aplomb.

23. Balancé.

Ist bei **XIX** hinlänglich erklärt.

24. Bewegung im balancé.

Ist bei **XX** hinlänglich erklärt.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/132

25. Contre-balancé.

Stellung oder Standpunct im **balancé** mit dem rechten Fuße seitwärts rechts. Der rechte Fuß macht einen runden, gestrichenen und gebogenen Schritt (**plié glissé**), wobei das linke Knie auch biegt, von der zweiten Position aus, nahe vor dem linken Fuße vorbei, bis in die vierte Position vorwärts, setzt sich mit der Ferse leicht nieder, sogleich wird der Körper darauf vorgebracht (degagirt), worauf er mit aller Sicherheit ruhen muß, und zu gleicher Zeit der linke Fuß mittelst einer geschwungenen, runden Linie aus der vierten Position hinter dem Fuße, nahe hinter dem rechten und mit der Spitze zuerst vorbei in die zweite Position frei in die Luft gestreckt, und in diesem **balancé** einen Moment gehalten. Nun macht der linke Fuß einen runden, gestrichenen und gebogenen Schritt, nahe an der Ferse des rechten Fußes vorbei, zurück in die vierte Position hinter dem rechten Fuß, welcher ebenfalls mitbiegt; sogleich wird der Körper darauf zurückgebracht (degagirt), worauf er mit aller Sicherheit ruhen muß, und zu gleicher Zeit der rechte Fuß mittelst einer geschwungenen, runden Linie aus der vierten Position vorwärts, in welcher er sich befindet, ganz nahe am rechten Fuße mit der Spitze zuerst vorbei, und in die zweite Position seitwärts rechts im **balancé** gestreckt. Diese vier Fußbewegungen zusammen machen ein **Contre-balancé** vor- und rückwärts. Es sind dieselben Bewegungen darin enthalten, wenn der erste **pas**, statt vorwärts, zurückgemacht wird, nur in der entgegengesetzten Ordnung. Steht bei'm Anfange der linke Fuß, statt des rechten vorn in der fünften Position, so ist das Ganze in entgegengesetzter Ordnung auszuführen. Der **contre-balancé** als Seitenpas wird folgendermaaßen gemacht: Es ist einerlei, in welcher der drei geschlossenen Positionen man steht (in der ersten, dritten, oder fünften). Ange-

nommen den Standpunct in der fünften Position mit dem rechten Fuße vor dem linken. Der rechte Fuß macht einenge bogenen, gestrichenen **pas** bis in die zweite Position zur rechten Seite, wobei der linke sich mitbiegt, sogleich wird der Körper darauf gebracht (degagirt), der linke Fuß schließt sich leicht in die erste Position an, um aus derselben durch Biegen und Heben durch eine geschwungene Linie sich seitwärts links im **balancé** zu strecken und einen Moment mit Sicherheit zu stehen. Nun schließt sich der linke Fuß leicht vor dem rechten in der fünften Position an, es wird mit beiden Knieen leicht gebogen, und der rechte Fuß wird im Heben durch eine geschwungene Linie in das **balancé** seitwärts rechts gestreckt. Diese vier Bewegungen machen das **contre-balancé de coté.** Wenn der linke Fuß anfangs vor den rechten gestellt wird, so wird dies **contre-balancé** in umgekehrter Ordnung gemacht. Es ist hier immer die geschwungene Linie genannt worden und zu beobachten, daß der Fuß, um ihn in das **balancé** zu strecken, nie steif und hölzern gehoben werden darf, soll es gut aussehen, sondern es muß erst das Knie gebogen, dann der Fuß von der Erde gehoben werden; dann wird er, aber ohne zu schnellen, gut ausgestreckt, wodurch die geschwungene Linie hervorgebracht wird.

26. Uebung im Gehen (marché).

Ist bei **XXI.** gelehrt worden und dort nachzusehen.

27. Verbeugungen des männlichen Geschlechs. (Révérence).

Ist bei **XXII.** gelehrt worden und dort nachzusehen.

28. Verneigungen des weiblichen Geschlechts. (Révérence).

Ist bei **XXIII.** gelehrt worden und dort nachzusehen.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/134

29. Uebungen der Armbewegungen. (porter les bras).

Ist bei XXIV. gelehrt worden und dort nachzusehen.

30. Demi-coupé.

Wenn ein Tanzschritt aus einer geschlossenen Position in eine offene, das heißt: aus der ersten, dritten und fünften in die zweite und vierte; oder umgekehrt, aus den offenen Positionen, der zweiten und vierten, in die erste, dritte und fünfte geführt wird, so heißt es immer **demi pas**, weil es nur ein halber Schritt ist; denn der ganze Schritt geht immer, wie bei'm Gehen, aus einer offenen Position wieder in eine offene, als aus der vierten Position rückwärts in die vierte, vorwärts, oder von vorn zurück, aus der zweiten in die vierte Position vor dem andern Fuß, oder hinter demselben; oder aus der vierten in die zweite Position von vorn zurück, oder von hinten hervor.

Der Mensch bewegt sich im Gehen in ganzen Schritten, indem jedesmal ein Fuß bei dem andern vorbeigeht. Würde ein Fuß sich vorwärts setzen, der andere sich bloß nachsetzen und sich an den, der sich vorgesetzt hat, anschließen, so würde es ein Gehen in halben Schritten seyn. Es ist also diese Benennung von der natürlichen Bewegung des Menschen genommen; daher in der Kunstsprache der halbe Schritt mit **demi**, der ganze Schritt aber mit **entier** bezeichnet worden.

Der **demi-coupé** wird immer aus einer geschlossenen Position angefangen und endet in einer offenen. Wir wollen, um den Vorpas zu machen (**demi coupé en avant**), zuerst den Standpunct in der ersten Position annehmen. Es wird mit beiden Knieen gebogen, aber auch zugleich auf den linken Fuß degagirt; während dem Wiedererheben (**relevé**) wird der rechte Fuß mit **pas glissé** in die vierte Position mit gut gehobener Ferse vorwärts geführt und liegt dann bloß mit der äußersten Spitze leicht

auf dem Boden; der Körper bleibt aber mit aller Sicherheit auf dem linken Fuße degagirt. In der ersten Position mit beiden Knieen gebogen, auf den rechten Fuß degagirt, und mit dem linken Fuße im Erheben den Strich vorwärts in die vierte Position gemacht, ist das Entgegengesetzte.

Zwei Fehler, welche der Anfänger sehr leicht und gewöhnlich begeht, muß man zu vermeiden suchen, indem man sie vor Anfang der Uebung erklärend zeigt. Ein Fehler ist es, wenn nach dem Biegen gleich gehoben und dann erst der **pas** vorgestrichen wird. Der zweite Fehler ist: wenn nach dem Biegen der **pas** vorgestrichen und dann erst gehoben wird. Aus der Erklärung dieser Fehler geht hervor, daß diese beiden Bewegungen miteinander und zu gleicher Zeit ausgeführt werden müssen. In dem Maaße, als der Körper sich hebt, entfernt sich der bewegende Fuß von dem andern und, um soviel sich der Fuß von dem andern entfernt, hebt sich der Körper, so daß beide Bewegungen zugleich anfangen und auch zugleich enden, daß, wenn der Körper wieder erhoben und das Knie gestreckt ist, in demselben Moment auch der Fuß in der vierten Position gestreckt auf der äußersten Spitze ruht; oder, wenn der Fuß seinen **pas** vollendet hat, auch der Körper sich erhoben auf dem gestreckten Kniee sich befindet. Man muß es nicht an den nöthigen, oftmaligen Uebungen fehlen lassen, weil es für Anfänger nicht leicht ist, mehrere Bewegungen miteinander zu vereinigen, was bei vielen **pas composés** geschehen muß.

Der Seitenpas (**demi-coupé de côté**). Den Standpunct in der fünften Position mit dem rechten Fuße vor dem linken angenommen. Wenn beide Kniee biegen, wird zu gleicher Zeit auf den linken Fuß degagirt. Im Heben wird der rechte Fuß nach den vorhin gegebenen Regeln mit Vermeidung der bezeichneten Fehler in die zweite Position seitwärts rechts geführt und, kräftig gestreckt, mit

der äußersten Spitze aufgelegt. Ganz dieselbe Uebung wird gemacht, wenn der rechte Fuß in der fünften Position hinter dem linken steht. Mit dem linken Fuße zur linken Seite übt man das Entgegengesetzte.

Der Rückpas (**demi-coupé en arrière**). Standpunct, erste Position. Biegen und Degagiren wie bei dem vorigen, aber bei dem Zurückführen des rechten Fußes in die vierte Position rückwärts muß der Fuß mit aller Anstrengung gut auswärts mit seitwärts gewendetem Kniee gehalten werden. Ist die Spitze des Fußes auf den Punct der Position gebracht, so wird die Ferse leicht und unhörbar niedergesetzt, sogleich darauf degagirt, daß der Körper nun auf demselben Fuße ruht, welcher den **pas** rückwärts machte; der linke Fuß wird jetzt mit aller Kraft gestreckt und bleibt mit der äußersten Spitze leicht auf dem Puncte liegen, auf welchem er sich vor dem Anfange des **pas** befand. Das Entgegengesetzte wird nun mit dem linken Fuße gemacht, wobei am Ende der rechte Fuß in der vierten Position vorn auf der Spitze ruht.

31. Contre-coupé (demi).

Diese sind das Entgegengesetzte des Vorigen, nämlich alle aus der offenen Position in die geschlossene zurück. Wenn das erste **demi-coupé** bei 30 nach den vorhin gegebenen Regeln beendet ist, und der rechte Fuß vorn in der fünften Position auf der Spitze liegt, so erfolgt bei'm **contre-coupé** nun das entgegengesetzte Verfahren. Der vorwärts gestreckte Fuß wird während des Biegens im **pas glissé** zurück in die erste Position geführt. Dabei sind ebensogut, wie vorhin bei 30, zwei Fehler zu vermeiden. Der eine ist: wenn erst gebogen und dann erst der Fuß zurückgeführt wird; der zweite ist: wenn der Fuß zurückgeführt wird und dann erst gebogen. Wie vorhin angera-

then wurde, so erkläre und zeige man diese beiden Fehler dem Lernenden, weil dadurch Zeit erspart wird.

Wie die Gradation vorhin bei der gleichzeitigen Bewegung des Hebens und des Strichs mit dem Fuße bei 30 erklärt wurde, so muß auch bei dem **contre-coupé** der Strich mit dem vordern Fuße zurück in die erste Position mit dem Biegen vereinigt werden und zu gleicher Zeit geschehen, so daß das Biegen zu Ende ist, wenn sich der rechte Fuß wieder in der ersten Position angeschlossen hat, und der rechte Fuß richtig wieder in der ersten Position sich befindet, wenn das Biegen zu Ende ist. Ein dritter Fehler wäre es, wenn die Füße in der dritten Position angeschlossen sind, noch mehr, oder nachzubiegen. Es muß alles zu gleicher Zeit in beiden vereinbarten Bewegungen zugleich angefangen und zugleich beendet werden. Das Entgegengesetzte wird gemacht, wenn der linke Fuß in der vierten Position vorn auf der Spitze ruht, und in die erste Position zurückgeführt wird und sich an den rechten Fuß wieder anschließt. Am Ende wird jedesmal hoch auf die Spitzen gehoben.

Contre-coupé seitwärts. Wenn ein **demi-coupé** seitwärts rechts aus der fünften Position gemacht worden ist, so steht man mit gestrecktem rechten Fuße im **pas tendu.** Während dem Biegen wird der rechte Fuß nach den gegebenen Regeln wieder in die fünfte Position zurückgeführt. Ist dies geschehen, so wird mit aller Kraft auf die äußersten Spitzen der Füße gehoben. Um in diesem **relevé** in der fünften Position mit Sicherheit ohne Schwanken zu bleiben, da die fünfte Position gleichsam nur einen Punct zur Basis hat, so müssen die Kniee und Schenkel sehr fest schließen, der Körper gut gestreckt aus den Hüften gehoben werden, um sich in sicherer **balance** zu erhalten.

Contre-coupé hinter dem Fuße. Wenn der **demi-coupé** rückwärts mit dem rechten Fuße gemacht wor-

den ist, so ist der Körper auf diesen Fuß degagirt und der linke vor dem rechten im tendu. Um nun mit dem rechten Fuße den **contre-coupé** machen zu können, muß erst wieder auf den linken vorwärts degagirt werden; sowie aber der Körper auf den linken Fuß gebracht wird, muß der rechte Fuß auf das Beste mit dem Knie weggewendet werden, damit derselbe mit der Spitze am weitesten rückwärts und die Ferse dem linken Fuße näher ist, wie bei **XVIII.** gelehrt wurde. Nun wird mit beiden Knieen gebogen und während desselben der gestrichene **pas** gemacht, zu Ende dessen der rechte Fuß wieder in der ersten Position anschließt und sich mit Kraft auf beiden Spitzen hoch erhebt. Befindet sich der linke Fuß hinten, so übt man das Entgegengesetzte. Diese **pas coupés** alle vorzüglich bis zur vollkommenen Fertigkeit zu üben, ist höchst nothwendig; die Geschmeidigkeit, die Sicherheit und Präcision, welche dadurch gewonnen wird, ist sehr bedeutend und wird, leider! jetzt nicht bei'm Unterrichte beachtet — nicht verstanden. —

32. Coupé entier en ligne rond (devant).

Ganze **Coupés**. Diese werden stets aus einer offenen Position in eine andere offene Position gemacht. Standpunct, **pas tendu** in der zweiten Position rechts, das heißt: der Schüler steht auf dem linken Fuß degagirt, mit dem gestreckten rechten Fuße in der zweiten Position. Nun denke man sich einen halben Cirkelbogen von dem Puncte der zweiten Position, nahe am linken Fuße vorbei, bis auf den Punct der vierten Position vor dem Körper. Die andere Hälfte des Cirkels konnte der gestreckte und über den Boden erhobene Fuß mit seiner Spitze beschreiben, und, wenn dieselbe wieder auf den Punct der zweiten Position gekommen ist, ein richtiger Cirkelschlag mit dem Fuße gemacht werden. Darüber ein Mehreres bei 41, **tour de jambe**. Bei dem **demi coupé** wurde der **pas** im Heben, bei'm **contre-**

coupé im Biegen gemacht, bei dem **entière** sind aber beide miteinander verbunden, so daß zuerst das **contre-coupé** und dann das **demi-coupé** folgt. Daher fängt der **pas** biegend an, hört mit Strecken auf, und das Biegen ist in der Mitte der Bewegung am tiefsten, wo der Fuß im Vorbeistreichen dem andern Fuße am nächsten ist. Der rechte Fuß, gut auswärts gehalten, daß er nicht anders, als mit der Ferse zuerst kommt, wenn er bei und vor dem linken Fuße in runder Linie vorbeigestrichen wird, macht, indem beide Kniee biegen, von dem Puncte der zweiten bis auf auf den Punct der vierten Position seinen **pas glissé** Dies muß sehr gut und so lange geübt werden, bis es gelingt, diese beiden Bewegungen, die runde Linie und das Biegen, vollkommen zu vereinigen. Der Mittelpunct der runden Linie und das tiefste Biegen müssen genau zusammentreffen. Wenn auf dem rechten Fuße degagirt, der linke im **pas tendu** ist, so folgt die entgegengesetzte Uebung.

Coupé entière en ligne rond, derrière. Standpunct, auf dem linken Fuße degagirt und den rechten seitwärts rechts **im pas tendu.** Der rechte Fuß hat dieselbe Uebung, wie vorhin in runder Linie nahe an und hinter dem linken vorbei bis auf den Punct der vierten Position, hinter dem linken Fuße, wobei dieselben Regeln zu beobachten sind, aber außerdem so streng ausgeführt werden, als es nur immer möglich ist. Sowie die Spitze auf den Punct der vierten Position gesetzt ist, wird auf den rechten Fuß ebenso, wie bei dem **demi-coupé en arrière,** zurück degagirt, und der linke Fuß in der vierten Position vorwärts gut gestreckt. Wenn auf dem rechten Fuße degagirt ist und der linke Fuß im **pas tendu** seitwärts links ist, so folgt die entgegengesetzte Uebung.

Coupé entière en avant en ligne droit. Standpunct, die vierte Position mit dem linken Fuße vorn. Der rechte Fuß, welcher rückwärts steht, muß nach der Re-

gel des **pas tendu** (siehe **XVIII.**) gut gewendet seyn. Indem auf den linken Fuß degagirt wird, biegen beide Kniee; der rechte Fuß, so gut auswärts gehalten, wie möglich, macht den gebogenen Strich an der Ferse des linken vorbei, bis in die vierte Position vorwärts, wo er, wenn die Spitze desselben auf den Punct der Position gebracht ist, auch wieder gut gestreckt seyn muß. Das Biegen dauert so lange, bis beide Fersen sich in der ersten Position berühren, von da an wieder gehoben, und gegen das Ende des **pas** gestreckt. Man stellt sich nun in die vierte Position mit dem rechten Fuße vorn und macht mit dem linken dieselbe Uebung.

Coupé entière en arrière en ligne droit. Standpunct, die vierte Position mit dem rechten Fuße vorn. Beide Kniee biegen, und der rechte Fuß macht den gebogenen, gestrichenen **pas** an der Ferse des linken Fußes vorbei und zurück hinter dem linken Fuße in die vierte Position, wo er, wenn die Spitze auf den Punct gebracht ist, die Figur des **pas tendu** rückwärts (siehe **XVIII.**) haben muß. Wie vorher, wird gebogen, bis die Fersen nebeneinander sind, von da an wird wieder gehoben, und das Ende muß die gut gestreckte, rückwärts stehende Spitze seyn. Man muß sich alle Mühe geben, bei der Führung des Fußes die Kniee gut seitwärts zu wenden, weil sonst der Fuß nicht gut genug auswärts wäre, welches schlecht anzusehen ist. Man stellt sich nun in die vierte Position mit dem linken Fuße vorwärts und macht mit diesem dieselbe Uebung.

33. Pas grave, ou tems de courante.

Standpunct, die erste Position. Man kann diesen **pas** aber ebensogut aus der dritten und fünften Position machen. Es wird auf beiden Knieen gebogen und sogleich wieder hoch gehoben, und während dem Erheben links degagirt;

nun läßt man sich sanft wieder von der Höhe herab, und führt zu gleicher Zeit den rechten Fuß, auf der Spitze gestrichen und gut auswärts gehalten, in die vierte Position vor.

Das Herabsinken des Körpers und der Strich vorwärts müssen zugleich anfangen und zugleich aufhören. Nach diesen Regeln wird dieser **pas** mit jedem Fuße vorwärts, rückwärts und seitwärts gemacht.

34. Pas de menuet.

Die Menuet ist aus der Mode gekommen, aber zum größten Nachtheile für körperliche, feine und schöne Ausbildung. Es ist in andern Künsten ebenfalls Manches aus der Mode gekommen, aber die Künstler dürfen es in ihren Studien nicht vernachlässigen, um sich vollkommen und vielseitig auszubilden. Den Tanzmeistern der jetzigen Zeit kann diese Schrift sehr erfreulich seyn und großen Nutzen schaffen, indem ihnen ein Veteran der Kunst, entfernt von aller Pedanterie, seine gesammelten theoretischen, practischen Kenntnisse und Erfahrungen, nebst einer langjährigen studirten und geprüften Unterrichts-Methode, offen und faßlich mittheilt, wornach sie sowohl in den alten als neueren sogenannten Lehrbüchern dieser Art vergebens suchen werden. Man will wissen, daß die Menuet von einem Tanzmeister im Poitou zu dem Feste einer silbernen Hochzeit erfunden wurde, und daß die **Académie de l'art de la danse** in Paris unter Louis **XIV**. über diese Erfindung sehr eifersüchtig wurde, weil sie die **courante**, ihren zuerst für die Noblesse erfundenen Tanz, alsobald zu verdrängen anfing und in allgemeine Aufnahme kam.

Indessen hat die erste Form der Menuet die Anreizung gegeben, sie zu verbessern. Sie erschien mit Variationen und Verzierungen, und in diesen Gestalten konnte sie nur von gut gebildeten und geschickten Tänzern dem Auge genügend dargestellt werden. Die vorzüglichsten Theatral-

tänzer und Balletmeister, selbst le Pitre, Muzzarelli und Vigano, haben noch das Ihrige zu ihrer höheren Ausschmückung beigetragen.

Die Menuet war für die höheren und gebildeten Stände die wahre Schule der feinen Sitte und Höflichkeit, und wer diese Eigenschaften nicht in einem hohen Grade besaß, durfte nicht wagen, dieselbe zu tanzen, ohne sich dem empfindlichsten Tadel auszusetzen. Viele sind heute noch der Meinung (freilich aus totaler Unbekanntschaft mit dem Schönen der Kunst und ihrer Bildungsmittel), daß die Menuet nur für die Steifheit der Kleidung jener Zeit anpassend wäre und nur darin sich gut ausnehmen könnte. Welch ein bedauernswerther Irrthum! War jene Kleidermode nicht erfunden, um absichtlich die schöne Form des Menschen zu verhunzen und zur Carricatur zu machen? — Die jetzige Modekleidung der Damen läßt zwar für die schöne natürliche Form des Körpers viel zu wünschen übrig; günstiger ist die männliche, bis auf die Bekleidung der Füße, welche wohl nur darum so beliebt geworden ist, um bei Vielen die Armuth an Waden zu maskiren. Bei allen dem ist die jetzige Kleidung doch günstiger für die menschliche Form, und darum kann so ein Tanz, wie die Menuet, nur dabei gewinnen. Man hat die Kunst sehr dabei angewendet, und die schönste Composition derselben ist die **menuet à la reine**. Wenige unserer jetzigen Tanzmeister kennen sie dem Namen nach, und würden sie diese gut und künstlich dargestellt sehen können, so würden sie zu sich selbst sagen müssen, daß sie sich nicht einmal Lehrlinge der Kunst nennen dürfen.

Aus der Menuet sind, so unglaublich es scheinen mag, alle andern gesellschaftlichen Tänze und das ganze Touren-System hervorgegangen, welches ich, wenn ich zu den gesellschaftlichen Tänzen übergehen werde, nicht allein zu erklären, sondern auch zu beweisen bereit bin.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/143

Als die Kunst des Gesellschaftstanzes durch den Zeitgeist, die Mode, und durch den schlechteren Unterricht zu sinken anfing, mußte das Schöne, Gebildete und Geregelte allenthalben verlieren, und wie die Elemente der Kunst nicht mehr sorgfältig geübt wurden, mußte auch jede Darstellung verunglücken.

Jetzt weiß selten ein Tanzmeister, wenn er einen **pas de menuet** machen soll, wie er die einzelnen Bewegungen in demselben auf die zwei Dreiviertel-Tacte der Musik, während welcher sie gemacht werden, einzutheilen habe. Diese Unsicherheit war auch die Ursache der Vernachlässigung und endlich des gänzlichen Aufgebens. Diese kurze Erklärung mußte hier gegeben werden, um das Vortheilhafte der Uebung darin anschaulich zu machen, da es nicht um die Menuet als Tanz, sondern um die Geschicklichkeit und Bildung, welche dadurch erworben wird, zu thun ist, indem alle bildenden Elemente in ihr vereinigt sind, und die nur der Kenner zu würdigen versteht. Es ist hier nicht die Absicht, den Tanz zu lehren, sondern die pas desselben.

Pas de menuet de côté à droit. Mit dem Seitenpas rechts wird aus der Ursache angefangen, um in der Folgenreihe der Hauptfigur zu bleiben. Die Musik dazu hat Dreiviertel-Tact, und zwei Tacte gehören zu einem **pas composé**; diese machen sechs Viertel oder sechs **tempi**, auf welche die einzelnen Theile des Ganzen anpassend ausgeführt werden müssen.

Man zählt also Sechs. Stellung ist die fünfte Position mit dem linken Fuße vorn, weil aus dieser Position jedesmal der **pas** rechts anfängt. Auf Eins kommt Biegen mit beiden Knieen, wobei links degagirt wird. Auf Zwei kommt der gestrichene **pas** während dem Heben in die zweite Position, und dies ist das **demi-coupé de côté**. Jetzt steht der Lernende noch auf dem linken Fuße degagirt, und der rechte Fuß ist im **tendu** der zweiten Position. Bei

Drei wird hoch und kräftig auf beide Spitzen gehoben (**élevé sur les points des pieds**), der rechte Fuß sinkt auf den Boden, es wird darauf degagirt, und der linke ist im **tendu** der zweiten Position; bei Vier wird gebogen, und während dem Biegen macht der linke Fuß seinen gestrichenen **pas** in die fünfte Position hinter den rechten Fuße; bei Fünf wird auf beide Spitzen kräftig gehoben, wobei die Kniee uud Schenkel gut geschlossen seyn müssen. Diese **tempi**, Vier und Fünf, sind das **contre-coupé dessous.** Hier muß ich erklären, daß, wenn der Fuß sich vor den andern setzt, es **dessus** heißt, und setzt sich ein Fuß hinter den andern, heißt es **dessous.** Nun ist noch das sechste **tempo** übrig, auf welches zwei kleine gehobene Seitenpas kommen. Bei Sechs also macht der rechte Fuß einen ganz kleinen Seitenpas und der linke sogleich den zweiten in die fünfte Position hinter den rechten (siehe 13, **pas élevé**). Man sieht hieraus, daß die Contraste dabei, vom Großen zum Kleinen, vom Gebogenen zum Gehobenen, vom Langsamen zum Geschwinden sehr gut gegeben sind, indem auf die letzte Viertelnote die zwei gehobenen Seitenpas flüchtig und sehr klein gemacht werden. Am Ende des **pas** muß der Körper in totaler Ruhe seyn.

Pas de menuet de côté à gauche. Der Seitenpas nks ist im Standpuncte und Bewegung ganz das Entgegengesetzte des Vorhergehenden.

Pas de menuet de côté à gauche deuxiéme. Der zweite Seitenpas links ist anderer Art und schwerer für Anfänger auszuführen. Standpunct, in der fünften Position mit dem rechten Fuße vorn, wie der Seitenpas rechts geendet hat. Man zählt wieder Sechs. Bei Eins werden beide Kniee gebogen, bei Zwei wird im Heben mit dem rechten Fuße der gestrichene **pas** in die vierte Position vorwärts gemacht. Dies ist das **demi-coupé en**

avant. Bei Drei setzt sich schnell der linke Fuß neben den rechten in die erste Position (**assemblé**), und nun muß mit aller Kraft auf die Spitzen der Füße gehoben werden. Bei Vier biegen beide Kniee, worauf bei Fünf der linke Fuß während dem Heben einen gestrichenen Seitenpas links in die zweite Position macht. Bei Sechs folgen nun die beiden geschwinden und gehobenen **pas**. Der rechte Fuß setzt sich hinter den linken in die fünfte Position, und der linke Fuß setzt sich schnell in die zweite Position links, in demselben Moment aber, in dem auf den linken Fuß degagirt wird, macht der rechte Fuß durch eine geschwungene Linie **balance**. Diese drei letzten Bewegungen der zwei gehobenen **pas** mit dem **balancé** im sechsten **tempo** auf eine Viertelnote schnell auszuführen, und fest und sicher im **balancé** zu stehen, erfordert Uebung und Geschicklichkeit.

Pas de menuet de côté à gauche troisième. Der dritte Seitenpas links. Nach Beendigung des vorigen **pas** ist der Standpunct auf dem linken Fuße degagirt mit dem rechten Fuße im **balancé** rechts. Beide Kniee biegen, und der rechte Fuß macht bei Eins während dem Biegen den gestrichenen **pas** hinter den linken Fuß in die fünfte Position. Bei Zwei wrid mit Kraft auf die Spitzen der Füße gehoben, Kniee und Schenkel schließen, der ganze Körper muß fest und gestreckt gehalten werden, doch ohne widerliche Steifheit, um die **balance** mit Sicherheit zu behaupten. Dies ist ein **contre coupé-dessous.** Bei Drei wird wieder mit beiden Knieen gebogen, bei Vier im Heben mit dem linken Fuße der gestrichene **pas** seitwärts links in die zweite Position gemacht. Dies ist das **demi-coupé de côté.** Bei Fünf wird auf beiden Spitzen gut gehoben. Bei Sechs folgen, wie bei dem vorhergehenden **pas**, die zwei gehobenen, geschwinden **pas** mit dem **balancé.**

Pas de menuet en passant ist, wenn die Tanzenden beieinander vorbei und auf die andere Seite hinübertanzen. Der Standpunct ist auf dem linken Fuß degagirt und den rechten Fuß im **balancé**, wie der vorhergehende **pas** aufgehört hat. Man zählt Sechs. Bei Eins und Zwei biegen beide Kniee, der rechte Fuß macht ein **coupé entier en avant en ligne rond** (siehe 32), und wird auf den rechten Fuß degagirt, der linke Fuß streckt sich durch eine geschwungene Linie in den **balancé** seitwärts links. Bei Drei und Vier biegen beide Kniee wieder, und der linke Fuß macht jetzt das **coupé en ligne rond**, was vorher der rechte machte. Nun wird auf beide Spitzen gehoben, der rechte Fuß macht bei Fünf einen gehobenen Vorpas in die vierte Position; gleich darauf bei Sechs macht der linke Fuß auch einen Vorpas in die vierte Position, aber in demselben Moment wird soviel rechts gewendet, daß man in die zweite Position, auf den linken Fuß degagirt kommt und mit dem rechten im **balancé** ist. Beide Tanzenden sind mit den gehobenen **pas** beieinander vorbeigegangen und stehen nun gegeneinander gewendet, die rechten Füße sind im **balancé** so, daß die Fußspitzen nicht weit voneinander sind.

Pas de menuet en tournant. Der zweite **pas en passant**, welcher ganz auf die andere Seite führt und mit einer halben **pirouette** endigt. In der Stellung, in welcher der vorige **pas** aufhörte, wird bei Eins und Zwei wieder mit dem rechten Fuße **coupé en ligne rond** gemacht, aber in dem Moment, wie wieder auf den rechten Fuß degagirt wird und der linke sich in den **balancé** streckt, wird soviel Wendung des Körpers links gemacht, daß die Tanzenden sich den Rücken zuwenden. Nun folgt auf Drei und Vier der **coupé en ligne rond** mit dem linken Fuße vor in die vierte Position, und es wird darauf degagirt. Nun setzt sich der rechte Fuß ganz leicht vor den linken in die

fünfte Position, es wird gut auf beiden Spitzen gehoben und die halbe **pirouette** links gemacht (siehe 37, **demi-pirouette**) und sanft auf den Boden niedergelassen, wodurch der Tanzende mit dem linken Fuße vorn in die fünfte Position kommt, welches der Standpunct ist, von welchem aus die Seitenpas rechts gemacht werden.

Da die Mode vieles Alte, wenn auch in veränderter, man kann nicht immer sagen, verbesserter Gestalt, wieder zu Tage fördert, so kann auch die Menuet wieder auf Bällen erscheinen, wie es kürzlich schon versucht wurde, aber freilich nicht mit Glück, weil man mit ihrem Character zu unbekannt geworden ist. Daher habe ich die Hauptformen davon hier gegeben, um sie der gänzlichen Vergessenheit zu entreißen, wozu ich mich verpflichtet fühlte.

35. Pas coulé.

Bei'm Ende des zweiten Seitenpas der Menuet rechts wird im sechsten **tempo** der linke Fuß leicht und schnell in die fünfte Position vor dem rechten Fuße angelegt und wieder zurück in die fünfte Position gesetzt. Dieses **coulé** kann in allen Tänzen bei jedem **pas** als Verzierung angebracht werden, wenn er in der fünften Position endigt.

36. Pas de Marseille.

Der Name ist entweder von dem Erfinder, oder von dem Orte entlehnt, wo er wahrscheinlich zuerst in Gebrauch kam. Dieser **pas** wurde statt des Seitenpas links, welcher mit dem Vorpas anfängt, angebracht und gewöhnlich in der schönen Composition der **menuet de la cour** gebraucht. Seine Zusammensetzung ist folgende. Der Standpunct ist am Ende des zweiten Seitenpas rechts in der fünften Position mit dem rechten Fuße vorn. Es wird erst mit beiden Knieen gebogen, dann auf beiden Spitzen der Füße gut gehoben, und im Herabsinken mit dem rechten Fuße der

gestrichene pas in die vierte Position vorwärts gemacht. Dies ist das **pas grave** (33). Nun wird auf den rechten Fuß vorwärts degagirt, der linke Fuß battirt (s. **pas battu** 54—60) hinter und vor den rechten, setzt sich vor in die vierte Position; es wird darauf degagirt, und der rechte Fuß ist im balancé hinter dem linken. Der linke Arm ist dabei gehoben. Nun battirt der rechte Fuß an den linken und setzt sich in die vierte Position zurück; der linke Fuß battirt vor und hinter den rechten und setzt sich in die zweite Position links, worauf der rechte Fuß sich gut gehoben hinter den linken in die fünfte Position, der linke sich aber in die zweite Position links setzt. Es wird auf dem linken Fuße degagirt, und der rechte geht durch eine geschwungene Linie in den balancé seitwärts rechts. Dies geschieht auf die sechs tempi, wie sie bei dem pas **de menuet** gezählt werden.

37. Demi-pirouette.

Man sagt nie **pas pirouetté**, weil man sich nicht von seinem Standpuncte wegbewegt, es ist bloß eine theilweise oder ganze Umdrehung des Körpers um seine Achse. Die halbe **pirouette (demi)** wird auf beiden Füßen in der fünften Position gemacht. Steht der rechte Fuß vorn, so geschieht die Wendung oder Drehung links. Steht der linke Fuß vorn, so geschieht die Umdrehung rechts. Wollte man sich, wenn der rechte Fuß vorn steht, rechts drehen, so ist dies wegen dem Schlusse der Füße nicht möglich, und steht der linke Fuß vorn und man wollte sich links drehen, so ist dasselbe Hinderniß da. Bei der Drehung des Körpers muß sich die Stellung der Füße öffnen und am Ende der Drehung wieder schließen. Auf beiden Füßen kann nur eine halbe Umdrehung geschehen. Der Standpunct, fünfte Position mit dem rechten Fuße vorn. Es wird gut gehoben, und, ohne daß die Füße ihren Platz verlassen, auf den Spitzen links gedreht, halb herum. Ehe aber die halbe Umdrehung

zu Ende geht, muß der linke Fuß den Boden etwas verlassen und, sich gut auswärts wendend, in die fünfte Position vor dem rechten Fuße anschließen. Keiner von beiden Füßen verläßt seinen Standpunct. Steht der rechte Fuß vor dem Körper, so wird nach beendigter **pirouette** der linke vor dem Körper seyn. Wird nun wieder auf die Spitzen gehoben, so wird die Drehung darauf rechts gemacht und dann steht wieder der rechte Fuß vor dem Körper. Es ist gut, diese Drehungen sehr langsam zu üben.

38. Pirouette croisé.

Ist eine scheinbare ganze Umdrehung auf beiden Füßen. Standpunct, auf beiden Füßen, mit dem rechten Fuße in der fünften Position vorn. Gehoben auf dem linken Fuße, schwingt sich der rechte leicht über das linke Knie, und indem die Drehung des Körpers darauf erfolgt, setzt sich der rechte Fuß hinter dem linken mit der Spitze auf, und nun folgt die gänzliche Umdrehung. Der Körper steht nun wie vorher, nur ist der linke Fuß jetzt vor dem Körper. Wenn der Standpunct aber mit dem linken Fuße vor dem rechten ist, so schwingt sich der linke Fuß über das rechte Knie und die Umdrehung geschieht rechts, auch ist nach der Beendigung der rechte Fuß vorn in der fünften Position. Uebrigens kann der Standpunct ganz willkührlich seyn, denn aus jeder Position kann diese **pirouette** gemacht werden.

39. Grande pirouette entière.

Dazu gehört viel Geschicklichkeit, Uebung und eine meisterhaft sichere Haltung in der senkrechten Linie. Standpunct, auf dem linken Fuß degagirt, mit dem rechten Fuße im tendu rechts. Die Spitze des linken Fußes ist das Centrum, der rechte Fuß aber beschreibt mit seiner Spitze während der Umdrehung des Körpers die Peripherie. Man biegt, kaum bemerkbar, mit dem linken Knie, hebt sich gut

auf die Spitze, schwingt die linke Schulter zurück, um die Rotation des Körpers in senkrechter Linie mit dem linken Knie um seine Achse zu bewirken. Der rechte Fuß muß gestreckt bleiben und beide Füße, von den Hüften, über Schenkel, Kniee, bis an die Spitzen, müssen sich unverrückt halten, wie die Schenkel eines Cirkels. Der linke Arm ist hoch gehoben und der rechte abwärts gehalten, wie bei der weiblichen Figur Taf. X zu sehen ist. Die Umdrehung muß bloß durch das Zurückschwingen der Schulter bewirkt werden; die Arme dürfen durch ein Ausholen und Zurückwerfen die Wirkung nicht hervorbringen sollen; aber bei der gehörigen Haltung des Armes, sowie des Fußes, tragen beide dennoch auf diese Weise das Ihrige zum leichteren Umschwunge bei. Eine **pirouette** muß so leicht gemacht werden, daß man die Hülfsmittel zur Rotation durchaus nicht bemerkt. Um zur Sicherheit in dieser Uebung zu gelangen, mache man solche erst in Vierteln des Kreises, setze also viermal ab, bis man ganz herum kommt; dann versuche man es mit der Hälfte und zuletzt mit dem Ganzen.

Wenn auf den rechten Fuß degagirt wird, der linke gestreckt ist, so wird die Umdrehung rechts gemacht. Den Standpunct aber auf einem Fuß und den andern im balance genommen, wird diese **grande pirouette** so gemacht, daß der gestreckte, frei in der Luft gehaltene Fuß, die Erde nicht berührt, und wenn der Körper seine Rotation beendet hat, wieder mit aller Ruhe und Sicherheit auf den Standpuncte zu seyn, ist — ein Meisterstück. Diese **grande pirouette** wird auch rückwärts gemacht, nämlich: wenn man in der Stellung dazu ist, mit dem rechten Fuße gestreckt, auch die rechte Schulter den Schwung rückwärts macht und der rechte Fuß rückwärts anfängt, die Peripherie zu beschreiben. Dann zur Uebung das Entgegengesetzte mit dem linken Fuße.

40. Pirouette battue.

Das battu oder battement (siehe pas battu von 55 bis 63) kann nur angebracht werden, wenn die **pirouette** auf einem Fuße gemacht wird. Wenn die vorhergehende **grande pirouette** in der Umdrehung des Körpers halb fertig ist, so battirt der gestreckte Fuß während der zweiten Hälfte von hinten vor und zurück, so oft, als es die durch Uebung erlangte Geschwindigkeit gestattet. Man muß, bis auf Ausnahme, immer hinter dem Fuße zu battiren anfangen, es ist vortheilhafter auszuführen und sieht besser aus. Auf welche Seite vor oder rückwärts die Umdrehung auch geschieht, das Battiren bleibt dasselbe.

41. Petite pirouette battue.

Dabei bleibt man nicht, wie vorher, auf derselben Stelle, sondern wenn ein Fuß battirt hat, so setzt er sich mit einer halben Wendung des Körpers weiter in die zweite Position, dann battirt der andere Fuß u. s. w. Standpunct, geschlossene Position. Der rechte Fuß setzt sich in die zweite Position, der linke battirt während einer halben Wendung des Körpers hinter und vor und setzt sich auch in die zweite Position und battirt während der Körperwendung, der rechte Fuß hinter und vor dem linken und setzt sich ebenfalls in die zweite Position und so fort. Mit einiger Uebung kann man diese pas sehr geschwind machen, wozu sie auch gut sind. Ob man diese pas auf einer geraden oder Kreislinie macht, ist ganz einerlei.

42. Demi tour de jambe.

Dabei wird dieselbe halbe Kreislinie mit der Spitze des Fußes gemacht, wie bei dem **coupé entier en ligne rond** aber ganz in der Luft und ohne auf dem stehenden Fuße zu biegen. Standpunct, links degagirt und der rechte

Fuß im balancé. Der rechte Fuß wird in einer runden Linie mit gut seitwärts gewendetem Knie aus dem balancé der rechten Seite, nahe an dem linken Fuße vorbei, vorwärts in die vierte Position geführt, ohne die Erde zu berühren und wird dann vorwärts gut im balancé gehalten. Der rechte Fuß muß so gut auswärts geführt werden, daß er zuerst mit seiner Ferse, an der Ferse des linken Fußes vorbei, vorwärts geht. Aus dem balancé vor dem linken Fuße wird nun der contre-pas (der Entgegengesetzte) wieder zurückgemacht. Die erste Bewegung muß mit dem Kniee sehr gut zur Seite geschehen, damit der rechte Fuß auswärts gewendet und mit der Spitze zuerst an der Ferse des linken Fußes vorbeigeführt werden kann, wenn die Spitze die halbe Kreislinie aus dem balancé von vorn, nahe am linken Fuße vorbei, wieder in den balancé zur rechten Seite beschreibt. Auf dem rechten Fuß degagirt, mit dem linken im balancé stehend, wird das Entgegengesetzte gemacht. Diese Bewegungen waren vor dem Körper (devant), müssen aber eben so gut hinter dem Körper (derrière) geübt werden, wobei zu beobachten ist, daß der Fuß, wenn er im balancé hinter dem Körper ist, genau nach den Regeln gehalten werde, welche bei 23, 24 und 25 gegeben worden sind. Bei jeder tour de jambe muß vorzüglich gut aus den Hüften gehoben werden.

43. Grand tour de jambe.

Ganze Kreisbewegung. Wenn nach der vorigen Anweisung die halbe tour de jambe aus dem balancé rechts bis vorwärts gut gemacht worden ist, so ist der rechte Fuß mit Kraft gestreckt, und wird nun in der Luft mit gestrecktem Knie und gesenkter Spitze rechts fortgeführt, bis er wieder in den balancé seitwärts rechts ist. Die Spitze des Fußes beschreibt einen regelmäßigen Kreis, dessen Mittelpunct das Knie ist. Dieselbe Uebung entgegengesetzt mit

dem linken Fuße. Je langsamer diese Uebung gemacht wird, desto mehr Kraft und Geschicklichkeit wird dadurch gewonnen.

44. Petit tour de jambe.

Wenn die vorige grand tour so groß gemacht wurde, als der gestreckte Fuß reichte, so ist die petit tour dagegen ganz das Gegentheil und wird ganz klein neben dem Fuße gemacht und auch sehr geschwind, da sie meistentheils als Verzierung gebraucht wird, und vor einer einfachen pas angebracht, ohne dem Zeitmaaße etwas zu nehmen. Eine vorzügliche Uebung ist es aber, mit einem Fuße nach dem andern acht bis zehn solcher kleinen Kreise recht geschwind, aber auch richtig cirkelrund, zu machen, wodurch die Gelenkigkeit der Kniee gewinnt.

45. Tour de jambe pirouette.

Wenn die grand tour zur Hälfte gemacht ist, das heißt: wenn der rechte Fuß, indem man auf dem linken degagirt ist, den halben Kreis von der Seite bis in den balancé vorwärts gemacht hat, wird er sogleich rechts rückwärts geschwungen, wobei die rechte Schulter mit schwingen hilft und so der Körper auf der gut gehobenen Spitze des linken Fußes die pirouette macht, bis der rechte Fuß wieder im balancé seitwärts rechts ist. Man macht mit dem linken Fuße das Entgegengesetzte. Die Umdrehung des Körpers geschieht immer rückwärts. Eine herrliche Uebung für Geschicklichkeit und Sicherheit!

46. Pas jeté.

Diesen pas könnte man eben so gut ein gehüpftes balancé nennen, weil es das Element des pas macht und das Hüpfen (sauté) hinzugefügt ist. Um den pas vorwärts (en avant) zu üben, ist der Standpunct auf dem linken Fuß degagirt, der rechte Fuß aber gestreckt vorwärts

im balancé. Der pas besteht aus zwei tempi, welche man im richtigen $\frac{2}{4}$ Tact zählen muß. Man zählt Eins und setzt den rechten Fuß mit der Spitze leicht auf den Boden, bei Zwei wirft man den linken Fuß kräftig vorwärts und etwas hoch in den balancé, wodurch der rechte Fuß, auf welchem der Körper ist, gleichsam zu hüpfen gezwungen ist und eigentlich die Folge des in die Höhe oder in den balancé nicht gehobenen, sondern geschwind geworfenen Fußes ist. Nun wird wieder bei Eins der linke Fuß mit der Spitze auf die Erde gesetzt und bei Zwei der rechte Fuß vorgeworfen und gehüpft. Diese Uebung muß nie anders, als auf den äußersten Spitzen der Füße, gemacht werden, und wenn das zweite tempo gemacht worden ist und stillgestanden werden soll, so muß auch der sich Uebende, ohne die balance zu verlieren, sicher und ohne zu schwanken, stehen können.

Rückwärts (en arrière) ist aber nicht ganz das Entgegengesetzte von Vorwärts. Der Standpunct wird eben so genommen, als bei dem pas vorwärts. Man setzt den rechten Fuß bei Eins gut gewendet hinter den linken in die vierte Position. Der linke Fuß aber wird nicht zurück hinter den rechten geworfen, sondern bei Zwei vor denselben in den balancé vorwärts, so, daß auf dem rechten Fuß gehüpft wird; dann wird der linke Fuß bei Eins in die vierte Position zurückgesetzt und der rechte bei Zwei vorn in die Höhe geworfen und auf dem linken gehüpft. Bei gewöhnlichen Gesellschaftstänzen vermeidet man das Zurückwerfen hinter den Fuß, bei andern pas, sowie bei andern Tänzen, macht man Gebrauch davon.

Seitwärts (de côté) wird zuerst auf der Stelle geübt, ohne den Punct, worauf man steht, zu verlassen. Standpunct, auf dem linken Fuße degagirt, der rechte ist im balancé seitwärts rechts. Der rechte Fuß setzt sich bei Eins mit der Spitze genau hinter die Ferse des linken in

die fünfte Position auf den Punct, wo die senkrechte Linie des Körpers auf die Erde trifft; bei Zwei wirft sich der linke Fuß in den balancé der zweiten Position links, wobei das Hüpfen erfolgt. Dann setzt sich der linke Fuß bei Eins mit der Spitze hinter die Ferse des rechten, bei Zwei wirft sich der rechte Fuß in den balancé seitwärts rechts. Wenn man sich gut aus den Hüften hebt und den Körper richtig in der senkrechten Linie hält, wird der Fuß, welcher hinter dem andern aufgesetzt wurde, von selbst bei'm Hüpfen um so viel vorwärts gehen, um richtig auf den untern Punct der senkrechten Linie zu kommen. Kein Fuß darf bei'm Seitwärtswerfen vor die Fläche des Körpers kommen, damit er nicht bei'm Aufsetzen hinter dem andern durch eine krumme Linie zurückbewegt werden darf, sondern in ganz gerader Seitenlinie hinter die Ferse fallen kann. Will man mit dem **pas jeté de côté** rückwärts tanzen, so darf man nur stets auf den hinten aufgesetzten Fuß degagiren, muß aber bei'm Werfen des andern so viel Bewegung zurückmachen, daß die Seitenlinie im **balancé** immer richtig ist. Will man aber mit **pas jeté de côté** vorwärts tanzen, so muß bei Eins der Fuß jedesmal vor den andern in die fünfte Position aufgesetzt werden.

47. Pas jeté battu.

In demselben Moment, wie gehüpft wird, battirt der geworfene Fuß, Wade an Wade, an den hüpfenden und streckt sich schnell wieder in balancé (siehe **pas battu sauté** 58).

48. Pas de bourrée.

La bourrée hieß einer der ersten geregelten Tänze, welche von zwei Personen (**pas de deux**) getanzt wurden, wovon der **pas** den Namen hat, welcher aus einem leicht gebogenen und zwei gehobenen **pas** besteht.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/156

Vorwärts. Standpunct, erste Position. Man zählt Zwei. Der rechte Fuß macht bei Eins einen gebogenen, gestrichenen pas vorwärts in die vierte Position, welcher mit mäßigem Biegen anfängt und mit Heben endigt; bei Zwei werden zwei kleine gehobene pas gemacht (siehe pas élevé bei 13), welche noch einmal so geschwind sind, als der, welcher auf Eins gemacht wird und daher kaum halb so groß gemacht werden dürfen. Der linke Fuß macht den ersten, der rechte den zweiten dieser kleinen pas; also, indem man Eins zählt, ein pas, und wenn man Zwei zählt, zwei pas gemacht werden. Auch nimmt man für jeden Fuß eine eigene Linie vorwärtsgehend an, da bei so kleinen verkürzten pas die Füße sich von der ersten Position nicht weit entfernen dürfen. Bei'm Ende des pas muß man gut auf beiden Spitzen der Füße erhoben stehen. Nun macht man, mit dem linken Fuße angefangen, nach denselben Regeln den zweiten pas und so fort.

Rückwärts. Ist ganz das Entgegengesetzte von vorwärts in den Bewegungen.

Seitwärts. Dieser pas unterliegt vielen Veränderungen. Standpunct, in der fünften Position mit dem rechten Fuße vorwärts. Man zählt wieder Zwei. Um mehrere Seitenpas rechts zu machen, wird bei Eins der rechte Fuß gebogen, gestrichen in die zweite Position rechts geführt, bei Zwei setzt sich der linke Fuß hinter den rechten und sogleich der rechte Fuß in die zweite Position rechts, und muß sogleich auch auf den rechten Fuß degagirt werden, weil der linke den zweiten pas anfängt. Bei Eins macht der linke Fuß aus der zweiten Position einen gebogenen, gestrichenen pas in die fünfte Position hinter den rechten Fuß, welcher mit Heben endigt und die Stellung hoch auf beiden Spitzen ist. Bei Zwei werden die zwei kleinen pas gemacht, der rechte Fuß den ersten, der linke sogleich den zweiten in die fünfte Position hinter den rechten. Man bemerke dabei,

daß der erste pas, mit dem rechten Fuße angefangen, in der zweiten Position, der aber, welcher mit dem linken Fuße nachfolgend anfängt, in der fünften Position endigt. Die Seitenpas, links fortgehend, haben die entgegengesetzten Bewegungen.

Seitenpas vor dem Fuße (dessus) ist, wenn jeder pas nicht hinter dem Fuße, sondern vor demselben gemacht wird; denn hinter dem Fuße ansetzen, heißt dessous.

Seitenpas, um damit vorwärts zu tanzen (devant). Standpunct, pas tendu mit dem rechten Fuße. Bei Eins macht der rechte Fuß den gebogenen, gestrichenen pas in die fünfte Position vor den linken Fuß; bei Zwei setzt sich der linke Fuß in die fünfte Position vor den rechten, und sogleich der rechte wieder schnell vor den linken in die fünfte Position, wodurch man um so viel vorwärts gekommen ist, als das dreimalige Versetzen der Füße in die fünfte Position beträgt.

Seitenpas, um damit rückwärts zu tanzen (derrière). Ist das ganz Entgegengesetzte der Bewegungen, indem man damit um so viel rückwärts kommt, als das dreimalige Zurücksetzen der Füße in die fünfte Position hinter den Fuß beträgt.

Pas de bourrée de côté dessus et dessous. Dabei wird bei Eins der Fuß vor den andern in die fünfte Position, bei Zwei der erste kleine pas in die erste Position, der zweite aber wieder vorn in die fünfte eingesetzt.

Pas de bourrée de côté dessous et dessus. Dabei wird bei Eins der Fuß hinter den andern in die fünfte Position, bei Zwei der erste kleine pas in die erste Position, der zweite aber wieder hinten in die fünfte eingesetzt.

Diese pas dessus et dessous, dessous et dessus dienen dazu, um mit denselben auf einer Stelle zu bleiben.

49. Pas de bourrée ouvert.

Standpunct, in der fünften Position, mit dem rechten Fuße vorn. Der rechte Fuß macht, indem man Eins zählt, den gebogenen, gestrichenen und am Ende gehobenen pas in die vierte Position vorwärts, mit einer kleinen Abweichung von der Linie rechts ab; bei Zwei setzt sich der linke Fuß in die zweite Position links, und sogleich setzt sich der rechte Fuß in die vierte Position hinter den linken Fuß.

Der linke Fuß steht nun in der vierten Position vor dem rechten Fuße. Da nun gegen alle Schönheitsregel keine zweite oder vierte Position mit demselben Fuße gemacht werden kann, welcher schon darin steht, so muß nun, wenn der linke Fuß den zweiten pas ouvert machen soll, derselbe bei Eins vor dem Biegen schnell in die fünfte Position, aber ganz leicht, zurückgleiten, um von da aus dem gebogenen, gestrichenen pas in die vierte Position und von der vorwärtsgehenden Linie etwas links abweichend zu machen, worauf der rechte Fuß bei Zwei sich in die zweite Position rechts setzt und schnell der linke sich in die vierte Position hinter den rechten Fuß setzt. Es versteht sich von selbst, daß die zwei geschwinden pas, welche auf Zwei gemacht werden, auf gestreckten Knieen und gut gehobenen Spitzen gemacht werden müssen.

50. Pas de bourrée ouvert battu.

Wenn unsere jetzigen Lehrer des Tanzes diesen pas gut ausgeführt sehen, halten ihn bestimmt die Meisten für etwas ganz Anderes, als er ist. Dies macht der Mangel an der richtigen Schule, die ihnen unbekannt ist. Dieser Fall tritt bei sehr vielen pas ein.

Standpunct, wie bei 49. Wenn der rechte Fuß bei Eins seinen Vorpas, wie bei 49, gemacht hat, so battirt der linke Fuß bei Zwei hinter den rechten in die fünfte Position

und schnell vor denselben in die fünfte Position und setzt sich in die zweite links, worauf der rechte Fuß schnell vor den linken in die fünfte Position und schnell in die fünfte Position hinter battirt und sich in die vierte Position rückwärts setzt. Da dieses zweimalige Battiren mit jedem Fuße in derselben Zeit ausgeführt werden muß, als wie bei dem pas bei 49, so ist es klar, daß es mit vermehrter Geschwindigkeit und sehr flüchtig geschehen muß, um es in demselben Zeitraume zu vollbringen. Eben dieses macht den pas bei den Nichtkennern zu etwas Anderm, als er wirklich ist, weil sie während dem Battiren seine Grundlinie nicht erkennen. Wenn der linke Fuß den pas anfängt, ist das ganz Entgegengesetzte zu beobachten, und darf nicht vergessen werden, daß der linke Fuß, wie bei 49, erst in die fünfte Position gleitet, ehe er sich bei Eins aufsetzt.

51. Pas couré ou pas anglais.

Man zählt dabei, wie bei dem pas de bourrée, zwei tempi. Standpunct ist die vierte Position mit dem linken Fuße vorn. Bei Eins macht der rechte Fuß denselben pas, wie bei dem pas de bourrée, nahe am linken Fuße vorbei, in die vierte Position vorwärts, aber nur ganz unbedeutend gebogen und leicht gestrichen; bei Zwei macht der linke Fuß einen demi-pas und setzt sich in die erste Position an, worauf der rechte Fuß sogleich sich wieder in die vierte Position vorwärts setzt. Die auf das zweite tempo kommenden geschwinden und flüchtigen, aber gestreckten pas müssen leicht über den Boden weggehen, aber ohne eigentliches Hüpfen. Mit dem linken Fuße angefangen, das Entgegengesetzte. Dieser pas wurde bei solchen Tänzen gebraucht, welche in Form einer Colonne getanzt wurden, wovon der erste Tanz dieser Art rigaudon hieß. Da die Engländer dies später nachahmten und der Colonnentanz anglaise hieß, gab man den Engländern, unverdienter Weise, die Ehre, diesen pas

so zu nennen. Es ist der leichteste pas, den man hat; er kostet keine Mühe und ist am meisten mit dem Gehen verwandt, daher ist er auch jetzt noch in einer Abart bei unsern Bällen zu sehen.

52. Pas fleuret.

Vorwärts. Standpunct, vierte Position, mit dem linken Fuße vorn. Man zählt Zwei. Bei Eins macht der rechte Fuß aus der vierten Position rückwärts, ohne zu biegen, einen leicht gestrichenen pas, nahe an dem linken vorbei, in die vierte Position vorwärts; bei Zwei setzt sich der linke Fuß nach in die fünfte Position hinter den rechten, und sogleich geht der rechte Fuß wieder vor in die vierte Position. Die zwei geschwinden pas, welche auf tempo zwei gemacht werden, müssen gut gehoben seyn, sowie das Ganze ohne Biegen geschieht. Nun macht bei eins der linke Fuß den leichten Strich aus der vierten Position rückwärts, nahe an dem rechten vorbei in die vierte Position vorwärts, und bei Zwei setzt sich der rechte Fuß nach in die fünfte, der linke aber wieder in die vierte vorwärts.

Rückwärts, ist ganz das Entgegengesetzte von Vorwärts.

Seitwärts rechts. Standpunct, die fünfte Position mit dem rechten Fuße vorn. Bei Eins geht der rechte Fuß in die zweite Position rechts, bei Zwei setzt sich der linke Fuß in die fünfte Position hinter den rechten Fuß, und sogleich setzt sich der rechte Fuß wieder in die zweite Position rechts.

Den zweiten Seitenpas rechts fängt der linke Fuß an, geht bei Eins in die fünfte Position hinter den rechten, bei Zwei setzt sich der rechte Fuß in die zweite, aber verkürzte, Position rechts, und sogleich setzt sich der linke wieder nach in die fünfte Position hinter den rechten Fuß. Wie bei dem pas de bourrée, endet der pas, welchen der

rechte Fuß anfängt, in der zweiten und der, welchen der linke Fuß anfängt, in der fünften Position. Wenn diese pas links geübt werden, ist der Standpunct mit dem linken Fuße in der fünften Position vorn, und in den Bewegungen findet das Entgegengesetzte statt.

53. Pas fleuret sauté.

Bei der Uebung dieses pas ist es gut, Vier zu zählen. Bei'm pas jeté kam das sauté auf das zweite tempo, bei'm fleuret aber ist das sauté der Anfang des pas.

Vorwärts. Standpunct, die vierte Position mit dem linken Fuße vorn. Der rechte Fuß wirft sich bei Eins kräftig und gestreckt vor, und auf dem linken Fuße wird zu gleicher Zeit gut gehüpft; bei Zwei fällt der hüpfende linke Fuß wieder auf den Boden, (retombé) und mit ihm ganz zugleich die Spitze des rechten Fußes, so daß beide Füße zugleich mit den Spitzen und gut gestreckt in der vierten Position sind; bei Drei und Vier setzt sich erst der linke Fuß nach in die fünfte, der rechte aber vor in die vierte Position. Den zweiten pas fängt der linke Fuß an, als das Entgegengesetzte nach denselben Regeln.

Rückwärts. Ist das Entgegengesetzte von Vorwärts, aber mit einer kleinen Abänderung. Standpunct, die vierte Position mit dem rechten Fuße vorn. Bei dem pas vorwärts wird der Fuß von hinten in gerader Linie vorwärts geworfen, dies kann aber rückwärts nicht geschehen, weil es schlecht und wie zurückgestiegen aussehen würde. Der rechte Fuß, welcher bei Eins und Zwei von vorn zurückgeworfen wird, muß gestreckt bleiben, kann daher nicht an dem rechten Fuße vorbeigeschwungen, sondern muß von dem Puncte der vierten Position vorn, bis auf den Punct der vierten Position hinten, in einem Bogen rechts vom Körper abgeschwungen werden, welches gut aussieht und sich auch leichter macht; dann setzt sich bei Drei und Vier der linke Fuß nach in die fünfte

Position vor dem Fuß und der rechte in die vierte Position zurück. Den zweiten pas fängt der linke Fuß an und macht dabei, indem Eins und Zwei gezählt wird, von dem Puncte der vierten Position vorn, bis auf den Punct der vierten Position rückwärts, einen Bogen vom Körper links abweichend, bei Drei und Vier setzt sich der rechte Fuß nach in die fünfte Position vor dem Fuße, sogleich geht auch der linke Fuß zurück in die vierte Position.

Seitwärts rechts mit dem rechten Fuße angefangen. Standpunct, mit dem rechten Fuße vorn in der fünften Position; bei Eins und Zwei wirft sich der rechte Fuß aus seiner Position gestreckt, indem auf dem linken Fuße gut gehüpft wird, in die zweite Position rechts, und beide Spitzen der Füße sind wieder auf der Erde; bei Drei und Vier setzt sich der linke Fuß in die fünfte Position hinter den rechten und sogleich setzt sich der rechte Fuß wieder in die zweite Position rechts. Wie der pas beendet ist, muß auch auf den rechten Fuß schnell degagirt werden, damit der linke ungehindert und frei für den Anfang des zweiten pas ist.

Seitwärts rechts mit dem linken Fuße angefangen. Standpunct, auf dem rechten Fuße degagirt, mit dem linken in die zweite Position gestreckt. Bei Eins wird der linke Fuß über den Punct seiner Position in die Höhe geschwungen und auf dem rechten zugleich gehüpft; bei Zwei sinkt der linke Fuß schnell aus seinem balancé herab in die fünfte Position hinter den rechten Fuß und zugleich mit dem retombé desselben. Bei Drei setzt sich der rechte Fuß in die verkürzte zweite Position und bei vier setzt sich der linke Fuß schnell in die fünfte Position, hinter den rechten Fuß. Der Seitenpas, rechts mit dem rechten Fuße angefangen, endet also in der zweiten, und der mit dem linken angefangene in der fünften Position.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/163

Die Seitenpas links, den ersten mit dem linken, den zweiten mit dem rechten Fuße angefangen, sind das Entgegengesetzte aller Bewegungen.

Es ist sehr nöthig, diese pas, ohne zu biegen und gut in den Knieen gestreckt, hoch auf den Fußspitzen auszuführen, weil dadurch eine ganz vorzügliche Leichtigkeit gewonnen wird; denn sowie eine Ferse die Erde berührt, wird es schwerfällig, hindert die Flüchtigkeit, und die Elasticität des **coup de pied**, von welcher die Schnellkraft abhängt, bleibt unausgebildet.

Mit diesem **pas** tanzt man auch am leichtesten den sogenannten schottischen Tanz.

54. Sous par sous.

Ist ein sehr einfacher, man könnte sagen, kunstloser pas, muß aber in Zusammensetzungen gut ausgeführt werden.

Vor- und rückwärts. Standpunct, fünfte Position mit dem rechten Fuße vorn. Man stellt sich dabei hoch auf die Spitzen der Füße. Der rechte Fuß schwingt sich schnell in dem balancé vorwärts und setzt sich ebenso schnell in die fünfte Position zurück. So geschwind man Eins sagen kann, so geschwind müssen die beiden Bewegungen des Fußes gemacht werden, welches nur hoch auf beiden Spitzen stehend mit Leichtigkeit und Schnelligkeit geschehen kann. Nun schwingt sich der linke Fuß rückwärts mit gut gewendetem Knie und rückwärts gekehrter Spitze in den balancé hinter dem Fuße und schnell wieder in die fünfte Position hinter den rechten Fuß zurück. Ist der Standpunct mit dem linken Fuße vorn in der fünften Position, so geht der linke Fuß vorwärts in die Höhe und wieder herab und der rechte hat die Bewegung rückwärts.

Bei dem Seitenpas nimmt man den Standpunct in der ersten Position hoch auf den Fußspitzen. Der rechte Fuß schwingt sich schnell in den Seitenbalancé rechts und

ebenso schnell wieder zurück in die erste Position; dann schwingt sich der linke Fuß schnell in den Seitenbalancé links und ebenso schnell wieder in die erste Position zurück. Diese Bewegungen müssen unhörbar geschehen, der Fuß darf bei'm Herabsinken kein glissé machen, und die Ferse dürfen nicht zusammenklappen.

55. Pas de rigaudon.

Rigaudon hieß der erste Tanz, welcher von drei Paaren, in Form der Colonne, getanzt wurde, der **pas de rigaudon** hat daher seinen Namen. In den Tourenangaben der französischen Contretänze, welche seit mehreren Jahren in die Mode gekommen sind und die viel schönere Quadrille verdrängten, lies't man oft: **Chassé et rigaudon, traversé et rigaudon**, aber ich habe diesen pas auf unsern Bällen noch nicht gesehen.

Diese Contretänze sind sehr alt, und ich besitze einige davon, die nicht viel weniger als hundert Jahre alt seyn werden. Es ist eine kleine Anzahl von immer wieder angebrachten Touren, die unter die Musiktheile geschrieben werden, nur verwechselt, als ob man Karten mischt und wieder ausgiebt, wobei man den Zufall spielen läßt. Es ist ein ewiges Einerlei. Man übe den pas folgendermaaßen und fange mit den Seitenpas an. Standpunct, erste Position und hoch auf den Spitzen. Man zählt dabei Vier. Bei Eins hebt man den rechten Fuß etwas, aber ganz unbedeutend, etwa zwei Zoll hoch und setzt ihn sogleich wieder nieder, bei Zwei wirft sich der linke Fuß in den **balancé** links, wobei lebhaft auf dem rechten Fuße gehüpft wird. Dies ist das **jeté de côté**. Bei Drei geht der linke Fuß herab und setzt sich in der ersten Position an, bei Vier macht der rechte Fuß das **sous par sous** von 54. Bei diesem pas wird nicht gebogen, die Kniee müssen gut gestreckt gehalten werden und bei'm **sous par sous** im vierten

tempo muß der Fuß eben sohoch geschwungen werden, wie bei'm jeté, aber noch einmal so geschwind.

Der zweite pas wird mit dem linken Fuße angefangen, wodurch derselbe Fuß bei'm jeté in die Höhe kommt, welcher vorhin den sous par sous machte. Wenn mehrere solche pas nacheinander gemacht werden, so geht also auf jeder Seite der Fuß zweimal hintereinander in die Höhe, daher dieser pas ohne gehörige Erklärung nicht leicht nachgemacht werden kann. Wenn dieser pas de rigaudon sich vor und rückwärts bewegen soll, so ist der Standpunct in der fünften Position mit dem rechten Fuße vorn. Bei Eins hebt und setzt sich der rechte Fuß, bei Zwei macht der linke Fuß rückwärts jeté, bei Drei setzt er sich wieder in die fünfte Position hinter den rechten Fuß an und bei Vier macht der rechte Fuß in der Linie vorwärts das sous par sous. Bei'm zweiten pas hebt sich bei Eins der linke Fuß und setzt sich wieder an, bei Zwei macht der rechte das jeté vorwärts und setzt sich bei Drei wieder in die fünfte Position vor dem linken an, und bei Vier macht der linke Fuß in der Linie rückwärts das sous par sous. So oft der Fuß sich rückwärts bewegt, vergesse man nicht, das Knie sehr gut seitwärts zu wenden, die Spitze gut zu strecken, damit sie in der weitesten Entfernung sey und die Ferse näher gegen den vordern Fuß stehe. Mit dem Seitenpas kann man auch vorwärts und rückwärts tanzen, und dann wird immer bei jedem tempo die fünfte Position genommen. Wenn der Standpunct mit dem rechten Fuße vorn in der fünften Position ist, so hebt man ihn bei Eins und setzt ihn wieder; der linke Fuß macht bei Zwei sein jeté links und setzt sich wieder bei Drei in die fünfte Position vor den rechten, welcher bei Vier sous par sous macht und sich wieder in die fünfte Position vor den linken setzt. Auf diese Weise kommt man um soviel vorwärts, als das mehrmalige Vorsetzen in die fünfte Position beträgt. Will man

aber noch weiter, als auf diese Weise, vorwärts kommen, so muß bei dem **pas jeté** zugleich etwas vorwärts gehüpft werden. Ist der Standpunct mit dem linken Fuße vor dem rechten, so fängt der linke Fuß an und die folgenden Bewegungen folgen in ihrer Ordnung. Auch ist es einerlei, ob der Fuß, welcher den **pas** anfängt, vorn oder hinten steht. Steht er hinten, so hebt er sich bei Eins und setzt sich vor. Um mit diesem **pas** rückwärts zu tanzen, wird der Fuß jedesmal in die fünfte Position zurückgesetzt, wodurch man wieder um soviel rückwärts kommt, als das mehrmalige Zurücksetzen der Füße in die fünfte Position beträgt.

56 Stée.

Ist bloß eine Stellung, wobei man mit einem Fuße platt auf der ganzen Sohle steht, und der andere mit gut seitwärts gewendetem, gebogenem Kniee sich auf die äußerste Spitze vor oder hinter denselben in die fünfte Position ganz fest angeschlossen setzt. Diese Stellung geht entweder einem **pas** voraus, oder macht den Schluß, gemeiniglich, um eine Pause zu machen, und eine momentane Ruhe des ganzen Körpers zu zeigen, worauf, in der Regel, als Contrast geschwinde oder battirte **pas** folgen.

57. Pas battu simple.

Dies sind mit den Waden schnell aneinander geschlagene Bewegungen, wobei man auf der Stelle bleibt. Der Standpunct kann im **pas tendu** oder **balancé** genommen werden, je nachdem man sich von der Seite von vorn oder rückwärts darin üben will. Standpunct, im **tendu** oder **balancé** mit dem rechten Fuße rechts. Auf den linken Fuß sicher degagirt, läßt man den rechten Fuß, auf das Beste durch die Kniewendung auswärts gehalten, ohne daß dessen Spitze den Boden berührt, mit ruhig gehaltenem Schenkel,

welcher sich nicht mitbewegen darf, aus dem Kniee fliegen, daß die Wade desselben an die Wade des linken Fußes schlägt, die Spitze des battirenden Fußes genau hinter die Ferse kommt, aber nicht höher, als daß sie frei über der Erde ist und schnell wieder, wie durch Federkraft, weggeschnellt wird. Dieses Battiren muß so schnell geschehen, als man Eins aussprechen kann, denn es wird meistens als Zugabe zu Anfang oder Ende eines **pas** zur Verzierung angewendet, wie es bei 41, 47 und 50 angedeutet und auf diese **pas battu** hingewiesen wurde. Diese **pas battu** sind dem Vorschlage einer Musiknote gleich zu achten, welche auch dem Tacte keinen Eintrag thun dürfen. Mit dem linken Fuße dasselbe. Um vor oder hinter dem Fuße zu battiren, nehme man den Standpunct in der vierten Position, mit dem rechten Fuße im **tendu** oder **balancé**. Battirt der rechte Fuß vor und an den linken, so kann natürlicherweise keine Wade, sondern vielmehr nur das Schienbein des linken Fußes in der Höhe der Wade mit der Wade des rechten getroffen werden, und wie von selbst abprallend muß der Fuß wieder in den **tendu** oder **balancé** vorwärts fliegen. Wenn der linke Fuß hinter dem rechten battirt, so ist es unerläßlich, daß er mit vorzüglich gut gewendetem Kniee und sehr gut rückwärts gestreckter Spitze sein **battu** mache, sonst würde er die Wade des rechten Fußes nicht treffen können. Der battirende Fuß darf durchaus nicht höher mit der Spitze geführt werden, als nöthig ist, um ihn frei, und ohne den Boden zu berühren, schnell bewegen zu können; denn das Höherheben des Fußes würde die Wade zu hoch bringen, und der Fuß selbst zu hoch über den Knöcheln an den andern treffen, was gegen alle Regeln wäre und schlecht aussähe.

Diese **pas battu** können auch aus jeder geschlossenen Position gemacht werden, erfordern aber noch mehr Schnelligkeit, weil eine Bewegung mehr dazu kommt, nämlich die:

daß der Fuß, welcher battiren soll, sich vorher schnell erst in den **balancé** strecken muß und doch das **battu** in dem vorgeschriebenen Zeitmaaße auszuführen ist.

58. Pas battu sauté.

Alle **pas battu** werden gemacht, wie bei 57, aber mi jedem Battiren wird zugleich gehüpft, daß dabei beide Füße während des Battirens in der Luft sind. Das **pas jeté battu** bei 47, z. B., ist ein **pas battu sauté.**

59. Pas battu double, triple etc.

Standpunct, wie bei 57. Wenn der rechte Fuß, wie bei 57, mit der Wade den linken an der Wade getroffen hat, so wird er nicht wieder zur Seite geschwungen, sondern geht schnell um die Ferse des linken Fußes herum vor in die fünfte Position, und dies ist **double.** Wird derselbe Fuß wieder schnell um die Ferse herum in die fünfte Position zurückgebracht, so ist es **triple.** Es ist willkührlich, ob der battirende Fuß wieder in den **tendu** oder **balancé** gebracht wird, oder sich in der fünften Position vor oder hinter dem Fuße anschließt, und das Aufhören auf die eine oder die andere Art hängt bloß davon ab, aus welcher Position der darauf folgende **pas** gemacht werden soll.

60. Grands battements.

Die Uebung darin ist sehr nützlich, weil sie Kraft und Schnelligkeit erzeugt, und vorhergehen muß, ehe man **entrechats** lernen will. Die Ausarbeitung in den Hüften, leichte, freie und schnelle Schenkelbewegung werden dabei gewonnen, und die Uebung geschieht folgendermaaßen: Standpunct, fünfte Position. Man schwingt den rechten Fuß, im Knie und Spitze gut gestreckt, seitwärts rechts wenigstens bis zur Horizontalhöhe, aber je höher, desto besser, schlägt ihn herab, Wade an Wade, hinter den linken Fuß, schwingt

ihn schnell wieder in die möglichste Höhe, und schlägt ihn herab vor das Schienbein des linken Fußes, schwingt ihn schnell wieder in die Höhe, und schlägt ihn wieder herab, Wade an Wade, hinter den linken Fuß, dann wieder vor, und so fort wechselsweise zwanzig-, dreißigmal. Nun macht man mit dem linken Fuße dieselbe Uebung ebenso oft, dann wieder mit dem rechten und auch wieder mit dem linken Fuße. Man sagt von einem angehenden Theatraltänzer, wenn er in den **entrechats** noch keine besondere Fertigkeit hat, daß er sich noch mehr in den **grands battements** üben müsse.

61. Petits battements.

Diese werden gemeiniglich vor dem Anfange eines **pas** als Verzierung gemacht, wobei man, weil sie auch vor allen die geschwindesten seyn müssen, sie nicht aus dem **balancé** macht, sie auch nicht mit dem battirenden Fuße vor und hinter in die fünfte, sondern bloß in die dritte Position geschlagen werden können, und wenn sie recht geschwind gemacht werden, auch nicht einmal so weit kommen. Diese kleinen **battements** dürfen bloß mit dem Fuße, aus dem Knie fliegend, ohne Schenkelbewegung, gemacht werden.

Die neueren Tanzmeister haben diesen **battements** den Namen **pas frisés** gegeben, höchst wahrscheinlich aus Unkunde der technischen Benennungen.

62. Stée battements,

Diese werden einem **pas** weder vor noch nach Beendigung desselben beigefügt, sondern sind für sich allein bestehend wie ein **pas** zu betrachten, zu welchem ein Zeitmaaß von einem oder mehreren Tacten genommen wird. Standpunct, die **stée** (56), mit dem linken Fuße hinter dem rechten auf die Spitze gesetzt. Man hebt sich auf dem linken Fuße, so hoch man kann, und battirt, mit dem rechten hinter dem

linken angefangen, so oft um den linken zurück und vor, als durch die erlangte Fertigkeit zu erzwingen ist. Dann stellt man sich in die **stée**, mit dem rechten Fuße hinter dem linken auf die Spitze gesetzt, hebt sich auf demselben hoch und battirt mit dem linken Fuße um den rechten. Bei diesen **battements** sind aber beide Kniee gut gestreckt, und die Bewegungen müssen bloß aus den Hüften gemacht werden. Man muß sich dabei sehr hoch auf den Spitzen halten, weil, je höher man auf den Spitzen steht, um so kürzer der Weg wird, welchen der battirende Fuß um den andern zu machen hat, und auf diese Weise die Geschwindigkeit vermehrt wird, wodurch in dem gegebenen Zeitmaaße auch die Anzahl der **battements** größer wird. Die Theatraltänzer im **grand serieusen**-Character haben gemeiniglich im Solo-Tanze mit einer **grand tour de jambe** angefangen, welche sie meisterhaft und sehr langsam ausführten, darauf die **stée battements** folgen ließen und mit einem **entrechat** den Satz beendigten; es war eine **tour de force**. Sie geben dadurch erst die Ansicht von gediegener Kraft und dann die der geschmeidigen Geschwindigkeit im schönen Contraste, welches vom Publicum immer mit großem Beifalle beehrt wurde.

63. Battement en l'air.

Werden als Zugabe und Verzierungen entweder vor einem **pas**, oder am Ende desselben gebraucht, ohne dem Zeitmaaße Eintrag zu thun. Der schon im **balancé** gestreckte, oder erst auszustreckende Fuß macht dieselbe Bewegung, wie bei'm **battu simple** (57), aber ohne ganz nahe an den andern Fuß zu kommen, noch weniger ihn zu berühren; er muß, wenn er dem andern Fuße nahe kommt, einen Zwischenraum von einer Hand breit lassen und schnell wieder im **balancé** seyn. Diese Bewegung muß immer ganz richtig in der Linie gemacht werden, welche von der zweiten

Position zur ersten führt. Dieses **battement en l'air** kann auch **double** und **triple** (zwei-, dreimal) gemacht werden, aber höchstens **triple**, weil das Oftere dann in ein bloßes Zittern des Fußes übergehen würde. Wie man dieses Battiren seitwärts macht, kann es auch auf der Linie von der vierten gegen die fünfte Position vor und hinter dem Fuße gemacht werden.

64. Battu glissé.

Standpunct, in der fünften Position mit dem rechten Fuße vorn. Der rechte Fuß streckt sich schnell rechts im **balancé** und macht einen gestrichenen **pas** hinter den linken in die fünfte Position, indem Wade an Wade trifft und, ohne auf dem linken Fuße zu biegen, der rechte seine Bewegung bloß aus dem Kniee bewirkt und, wenn derselbe Fuß nicht einen zweiten **pas** dieser Art macht, in der fünften Position bleibt. Nun degagirt man schnell auf den rechten Fuß und macht mit dem linken Fuße dasselbe; schnell wieder auf den linken Fuß degagirt und mit dem rechten Fuße battirt, und so abwechselnd fortgefahren. In der Linie vor und hinter dem Fuße dieselbe Uebung. Es ist gut, zur Uebung jedesmal zwei solcher **battus glissés** mit demselben Fuße auf dieselbe Seite zu machen, wie es bei der Anwendung dieses **pas** auch meistens geschieht.

65. Battu glissé sauté.

In Stellung und Bewegung ganz wie bei 64, nur kommt das Hüpfen hinzu, was dem **pas** ein ganz anderes und lebendiges Ansehen giebt. Mit dem Ausstrecken des Fußes muß zugleich gehüpft werden, und der **glissé battu** wird mit dem Herabfallen (**retombé**) zugleich gemacht. Sind zwei solche **pas** gemacht, so muß, um diese **pas** mit dem linken Fuße zu machen, im Hüpfen auf den rechten Fuß degagirt werden, aber zugleich auch damit der erste

battu glissé mit dem linken Fuße. Hat der linke Fuß zwei **pas** gemacht, so wird wieder hüpfend auf den linken Fuß degagirt und so fort, so lange diese **pas** gemacht werden. Es wird also bei jedem **battu** gehüpft und während dem ersten Hüpfen jedesmal degagirt.

66. Glissade.

Ist mit einem Fuße ein leichter Sprung aus einer geschlossenen Position in eine offene; der andere Fuß macht, ohne den Boden zu verlassen, einen gestrichenen **pas** nachfolgend in die fünfte Position. Standpunct, fünfte Position mit dem rechten Fuße vorn. Der rechte Fuß schwingt sich in das **balancé** seitwärts rechts, wobei zugleich so hoch, wie möglich, auf der Spitze des linken Fußes gehoben wird, und indem der rechte Fuß aus dem **balancé** auf den Boden fällt, macht der linke Fuß, der aber den Boden nicht verlassen darf, in demselben Moment den **pas glissé** hinter den rechten in die fünfte Position nach. Nun schwingt sich der linke Fuß in den **balancé** links, indem so hoch, wie möglich, auf der Spitze des rechten Fußes gehoben wird, und indem der linke Fuß aus dem **balancé** auf den Boden fällt, in demselben Moment macht der rechte Fuß, aber ohne den Boden zu verlassen, den **pas glissé** in die fünfte Position hinter den linken Fuß. Vorwärts vor dem Fuß und rückwärts hinter dem Fuß sind es dieselben Bewegungen, nur die Linien, auf welchen die **pas** gemacht werden, ändern sich.

67. Glissadons ou glissé marché.

Wenn bei 66 der **pas** abwechselnd rechts und links gemacht wurde, so gebraucht man die **glissadons**, um eine bestimmte Anzahl derselben immer auf der Seitenlinie rechts, oder auf der Seitenlinie links fortzutanzen; auch werden sie im Springen viel leichter genommen. Standpunct, wie bei 66.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/173

Wenn der rechte Fuß seinen leichten Sprung rechts macht, so folgt sogleich der linke mit seinem **glissé** nach in die fünfte Position hinter den rechten; wenn aber der rechte Fuß den zweiten leichten Sprung rechts macht, so macht zu gleicher Zeit der linke Fuß sein **glissé** vor den rechten Fuß, und dies geschieht abwechselnd so lange, als seitwärts rechts damit getanzt wird. Mit dem linken Fuße auf der Seitenlinie links angefangen, ist das Entgegengesetzte, wobei der rechte Fuß mit seinem **glissé** einmal hinter den linken Fuß, das andere Mal vor denselben kommt.

68. Assemblé.

Diesen Namen hat man der ersten Position gegeben. Es ist aber jedesmal **assemblé**, wenn der Fuß ohne Weiteres sich aus einer offenen in eine geschlossene Position setzt, sey es in die erste, dritte oder fünfte.

69. Assemblé sauté.

Ist dasselbe, wie bei 68, nur daß jedesmal, wenn der Fuß sich in eine geschlossene Position anfügt, es während des Hüpfens geschieht.

70. Assemblé battu.

Diese battirten **pas** können aus jeder Position gemacht werden, theils für sich allein bestehend, theils am Ende eines **pas** zur Verschönerung. Zur ersten Uebung wollen wir den Standpunct in der fünften Position annehmen. Man zählt dabei Zwei. Bei Eins wird der rechte Fuß schnell im **balancé** seitwärts gestreckt und ebenso schnell in die fünfte Position vor den linken Fuß eingesetzt; wie aber der rechte Fuß den Boden berührt, muß der linke bei Zwei wegfliegen, und im Knie und Spitze gut gestreckt, während der rechte Fuß gut hüpft, vor und hinter denselben battiren,

und sich in der fünften Position hinter dem rechten niedersetzen. Nun wird bei Eins der linke Fuß im **balancé** seitwärts gestreckt und in die fünfte Position vor den rechten Fuß gesetzt, bei Zwei im Hüpfen der rechte Fuß im **balancé** gestreckt und damit vor und hinter den linken Fuß battirt, wo er in die fünfte Position niedergesetzt wird. Das **retombé** muß dabei in der senkrechten Linie ganz regelrecht seyn, weil sonst der folgende **pas** unsicher würde. Dieser **pas** kann oft angewendet werden; wenn das letzte **tempo** ein **assemblé simple** ist, so macht man ein **assemblé battu.** Man kann diese **pas** auch ohne das erste **tempo,** wozu man Eins zählt, machen; der rechte Fuß hebt sich schnell etwas seitwärts und battirt vor und zurück; sogleich hebt sich schnell der linke und battirt vor und zurück. Dies kann öfters wechselnd hintereinander gemacht werden, aber es darf an Schnellkraft im **coup de pied** nicht fehlen, weil der Mangel an Elevation die Leichtigkeit der Ausführung verhindern würde. Diese **assemblés battus** können auch aus der vierten Position vorwärts vor und hinter den Fuß battirt, und aus der vierten Position rückwärts hinter und vor den Fuß battirt, gemacht werden.

71. Tritton.

Standpunct, vierte Position, mit dem rechten Fuße vorn; dieser **pas** wird auf den Spitzen der Füße, ohne zu biegen, gemacht, und es wird Drei gezählt. Der rechte Fuß setzt sich bei Eins von seinem Platze etwas rechts weg, sogleich setzt sich der linke Fuß bei Zwei richtig in die zweite Position links, und bei Drei setzt sich der rechte in die vierte Position hinter den linken. Nun setzt sich der linke Fnß bei Eins etwas links von seinem Platze weg, bei Zwei setzt sich der rechte Fuß sogleich in die zweite Position rechts, und bei Drei setzt sich der linke Fuß wieder in die vierte Position hinter den rechten Fuß. Die

Figur des **pas** macht also immer ein Dreieck, und die Füße kommen nie in einer geschlossenen Position zusammen. Wendet man den **pas** bei'm Komischen an, so wird Alles auf der platten Sohle gemacht.

72. Contretems.

Vorwärts. Standpunct, erste Position. Man zählt Drei. Bei Eins wird etwas, aber nur sehr unbedeutend, gebogen und gehüpft, und ganz zugleich schwingt sich der rechte Fuß in den **balancé** rückwärts und fällt in die vierte Position vorwärts. Diese beiden Bewegungen des rechten Fußes sind sehr schnell, weil nicht mehr Zeit dazu genommen werden darf, als das leichte Hüpfen beträgt; man sagt: Eins! und es muß geschehen seyn. Bei Zwei und Drei setzt sich der linke Fuß etwas vor den rechten und der rechte wieder etwas vor den linken. Das Entgegengesetzte wird mit dem linken Fuße angefangen.

Rückwärts. Bei Eins schwingt sich der rechte Fuß während des Hüpfens vor im **balancé** und sogleich herab in die vierte Position hinter den linken Fuß. Bei Zwei und Drei setzt sich der linke Fuß etwas hinter den rechten und sogleich der rechte wieder etwas hinter den linken. Mit dem linken Fuße angefangen, wieder das Entgegengesetzte.

Seitwärts. Standpunct, fünfte Position mit dem rechten Fuße vorn. Bei Eins schwingt sich der rechte Fuß während dem Hüpfen seitwärts in **balancé** und fällt sogleich herab hinter den linken in die fünfte Position, bei Zwei macht der linke Fuß einen kleinen Seitenpas links, und bei Drei setzt sich der rechte Fuß wieder in die fünfte Position hinter den linken. Wenn der rechte Fuß anfängt, so bewegt man sich auf der Seitenlinie links fort; mit dem linken Fuße das Entgegengesetzte auf der Seitenlinie rechts fort. Da diese **pas** mit viel Schnelligkeit ge-

macht werden müssen, so ist unumgänglich nöthig, dabei immer sehr hoch auf den Fußspitzen zu seyn.

73. Contretems battu.

Dieser **pas** ist wie der vorige, bis auf das hinzugefügte **battu**. Vorpas. Wenn, wie bei 72, der rechte Fuß angefangen hat, so macht er auch auf Drei den zweiten kleinen **pas** vorwärts; allein statt diesem battirt er hinten an den linken Fuß und setzt sich schnell und leicht vor den linken Fuß in die fünfte Position. Es muß also dabei, indem noch eine kleine Bewegung dazu kommt, noch mehr Geschwindigkeit obwalten. Wenn der **pas** mit dem linken Fuße angefangen wird, hat er auch den letzten **pas**, battirt also hinten an den rechten Fuß und setzt sich schnell und leicht vor denselben in die fünfte Position. Wenn der rechte Fuß den Rückpas anfängt, muß er bei Drei vor dem linken Fuß battiren und sich schnell in die fünfte Position hinter denselben setzen. Bei'm Seitenpas links mit dem rechten Fuße angefangen, muß der rechte Fuß bei Drei hinter den linken und vor battiren. Bei'm Seitenpas rechts mit dem linken Fuße angefangen, muß bei Drei der linke Fuß hinter den rechten und vor battiren.

Man kann diesen **pas** auch schon bei Eins battiren, wobei sich natürlicher Weise die Schnelligkeit und Geschwindigkeit noch mehr steigert. Vorwärts. Der rechte Fuß schwingt sich bei Eins in den **balancé** rückwärts, bei'm Fallen aber battirt er erst hinter den linken Fuß, ehe er vorwärts geht. Mit dem linken Fuße angefangen, muß auch derselbe bei'm Fallen erst hinter den rechten battiren, ehe er sich vorbewegt. Der Rückpas ist ganz das Entgegengesetzte von Vorwärts.

Bei'm Seitenpas links mit dem rechten Fuße angefangen, battirt derselbe bei Eins erst hinter den linken und setzt sich vor denselben in die fünfte Position. Bei'm

Seitenpas rechts mit dem linken Fuße angefangen, battirt derselbe erst hinter den rechten Fuß und setzt sich in die fünfte Position vor denselben.

Wird nun der **contretems** zu Anfang und am Ende battirt, was ein gut Geübter auch ausführen kann, so ist es ein schöner Beweis für Geschicklichkeit. Wer nicht **schema des pas** versteht, wird diese battirten **contretems** für ganz andere **pas** ansehen, und es kann ihm leicht so gehen, wie Jenem, der nach wenigen Jahren seinen eigenen Bruder nicht erkannte, weil er eine Uniform trug und einen Schnurrbart hatte.

74. Pas zéphyr.

Der Name dieses **pas** sagt schon ganz deutlich, daß er eine ganz besondere Leichtigkeit der Bewegung erfordert.

Vorpas. Standpunct, vierte Position mit dem rechten Fuße vorn im **balancé**. Man zählt Zwei. Bei Eins macht der rechte Fuß ein **battement en l'air**, das heißt: der rechte Fuß macht aus dem **balancé** dieselbe Bewegung, als wollte er battiren, darf aber den linken Fuß nicht berühren, und nicht näher an den Fuß kommen, als daß wenigstens ein Zwischenraum von sechs Zoll bleibt, und streckt sich wieder im **balancé**, wie bei 63 nachzusehen. Bei Zwei fängt der rechte Fuß wieder an, dieselbe Bewegung zu machen, als wollte er zum zweiten Male battiren, setzt sich aber vor den linken in die fünfte Position, oder deutlicher: auf den Punct, worauf der linke Fuß steht; denn der linke Fuß ist nicht mehr auf dieser Stelle, wenn der rechte Fuß sich auffetzt, weil er in demselben Moment, wenn bei Zwei der rechte Fuß seine Bewegung macht, sich in den **balancé** rückwärts schwingt. Rückpas. Nun battirt bei Eins der linke Fuß **en l'air** hinter den rechten, und bei Zwei setzt er sich auf den Punct der fünften Position hinter den rechten Fuß, welcher sich ebenfalls, wie der linke

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/178

Fuß seine Bewegung macht, in demselben Moment vorwärts in den **balancé** schwingt. Ist der Standpunct mit dem linken Fuße im **balancé** vorn angenommen, so ist es das Entgegengesetzte.

Seitenpas. Standpunct, auf dem linken Fuß, mit dem rechten seitwärts im **balancé**. Der rechte Fuß macht bei Eins das **battement en l'air** gegen den linken, bei Zwei setzt sich der rechte Fuß auf den Punct der ersten Position neben den linken, welcher in demselben Moment, wie der rechte seine Bewegung macht, in den **balancé** zur linken Seite fliegt. Nun battirt der linke Fuß bei Eins **en l'air** und setzt sich bei Zwei auf den Punct der ersten Position neben den rechten Fuß, welcher ebenfalls bei Zwei in den **balancé** rechts fliegt.

Wenn diese **pas** mit Leichtigkeit und auf den äußersten Spitzen gemacht werden, so müssen sie aussehen wie hingehaucht; und vorzüglich von einer netten weiblichen Figur mit hübschen Füßen gemacht, sehen sie aus, wie in der Luft schwebend. Da man in manchem Tanze von einer halben **tour** eine Hälfte der Musikklause mit **balancé**, **tricoté** (99), oder **rigaudon** (55) ausfüllt, so ist dazu auch der **pas zéphyr** sehr gut anwendbar.

75. Emboîté.

Dies sind drei schnell aufeinander folgende kleine **pas** in den geschlossenen Positionen und bestehen bloß darin, daß jeder Fuß, auf der Spitze gut gestreckt, sich etwas von seinem Puncte entfernt, aber sogleich wieder hingesetzt wird.

Seitwärts. Standpunct in der ersten Position angenommen. Da die Bewegungen, klein, geschwind und sehr leicht seyn müssen, so muß man auch sogleich vor dem Anfange der Uebung recht hoch auf den äußersten Spitzen stehen. Man zählt dabei Vier, aber sehr geschwind. Bei Eins bewegt sich der rechte Fuß etwas seitwärts rechts

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/179

weg, setzt sich aber gleich wieder in der ersten Position an den linken Fuß an. Bei Zwei bewegt sich der linke Fuß etwas seitwärts links weg, setzt sich schnell wieder in die erste Position an den rechten Fuß an, bei Drei bewegt sich der rechte Fuß wieder, wie bei Eins. Bei Vier bleibt man in der ersten Position, mit Schenkeln und Knieen gut geschlossen, hoch auf den Spitzen stehen und macht dabei eine kurze Pause, solange Vier gezählt wird. Wird mit dem linken Fuße angefangen, so ist die Ordnung der kleinen **pas** umgekehrt, und der linke Fuß macht die dritte Bewegung und bei Vier erfolgt die Pause. Würde diese Pause nicht gehalten, so würde das Ganze als eine Zappelei aussehen.

Vor- und Rückwärts. Standpunct, fünfte Position, mit dem rechten Fuße vorn. Bei Eins macht der rechte Fuß eine kleine Bewegung vorwärts und wieder auf den Punct zurück, bei Zwei macht der linke Fuß, aber mit dem Knie seitwärts und mit der Spitze gut zurückgewendet, eine kleine Bewegung rückwärts und wieder auf den Punct, bei Drei macht der rechte Fuß wieder eine kleine Bewegung vorwärts und auch schnell zurück. Bei Vier ist wieder die Pause. Nun macht bei Eins der linke Fuß eine kleine Bewegung rückwärts und wieder auf den Punct, bei Zwei macht der rechte Fuß eine kleine Bewegung vorwärts und zurück auf den Punct, bei Drei bewegt sich der rechte Fuß wie bei Eins. Bei Vier ist wieder die Pause. Mit dem linken Fuße hinter dem rechten angefangen, ist die umgekehrte Ordnung.

Anfänger gerathen in den Fehler, wenn bei Drei der Fuß sich ansetzt, den andern Fuß wegfliegen zu lassen, dies muß gleich verhindert werden; denn es wäre dann nicht **emboîté.**

Mit diesem **pas** zugleich vorwärts tanzen (**emboîté dessus**). Standpunct, fünfte Position mit

dem linken Fuße vorn. Bei Eins bewegt sich der rechte Fuß seitwärts und setzt sich in die fünfte Position vor den linken, bei Zwei bewegt sich der linke Fuß etwas seitwärts und setzt sich in die fünfte Position vor den rechten Fuß, bei Drei bewegt sich der rechte Fuß wie bei Eins und schließt in der fünften Position vor dem linken. Bei Vier ist wieder die Pause. Wenn der linke Fuß nun Eins macht, so geht Alles in umgekehrter Ordnung, und der linke Fuß schließt in der fünften Position vor dem rechten Fuß, worauf wieder bei Vier die Pause folgt.

Mit diesem **pas** zugleich rückwärts tanzen (**emboîté dessous**). Standpunct, in der fünften Position, mit dem rechten Fuße vorn. Die Bewegungen der Füße geschehen nach den angegebenen Regeln und sind das Entgegengesetzte von dem **pas** vorwärts. Bei jeder Bewegung eines Fußes setzt sich derselbe in die fünfte Position hinter den andern Fuß.

Man kommt also um soviel vorwärts, oder um soviel rückwärts, als das dreimalige Vor- oder Rückwärtssetzen in die fünfte Position beträgt.

Man muß sich bei der Uebung dieser **pas** sehr gestreckt halten, die Kniee kaum biegen, um die Flüchtigkeit, mit welcher er ausgeführt werden muß, nicht zu hemmen. Die fehlerlos senkrechte Haltung ist ebenfalls nöthig, um den Füßen freies Spiel zu lassen.

76. Ballotté.

Ein Sprung auf den in eine offene Position geworfenen Fuß, wobei der andere im **balancé** bleibt.

Vorwärts. Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten im **balancé** hinter demselben. Man zählt Zwei. Der rechte Fuß bewegt sich bei Eins mit sehr gut gewendetem Knie und gesenkter Spitze langsam aus dem **balancé** (wie bei 24 gelehrt wurde), bis er

neben dem linken Fuße ist, bei Zwei aber wirft er sich mit Kraft vorwärts in die Höhe, in demselben Moment aber verläßt der linke Fuß den Boden und der Körper wirft sich vor auf den herabfallenden rechten Fuß. Der Standpunct ist jetzt auf dem rechten Fuße, mit dem linken im **balancé** hinter demselben. Der zweite **pas**, mit dem linken Fuße angefangen, ist das Entgegengesetzte.

Rückwärts. Standpunct, auf dem linken Fuß, mit dem rechten im **balancé** vor demselben. Bei Eins bewegt sich der rechte Fuß mit gut gewendetem Knie und gesenkter Spitze zurück, wie bei 24 gelehrt wurde, bis er neben dem linken Fuße ist; bei Zwei wirft er sich mit Kraft in den **balancé** rückwärts in die Höhe; zugleich verläßt der linke Fuß den Boden, und der Körper wirft sich zurück auf den herabfallenden rechten Fuß. Der Standpunct ist jetzt auf dem rechten Fuße mit dem linken vor demselben im **balancé**, und folgt die entgegengesetzte Uebung. Bei diesem Sprunge hinter dem Fuße kann das Zurückwerfen des Fußes nicht mit derselben Kraft gemacht werden, wie vorwärts; daher muß der Fuß, welcher den Boden bei Zwei verläßt, durch einen leichten Abdruck nachhelfen. Anfänger machen gewöhnlich den Fehler, nach dem Sprunge stehen zu bleiben, die langsam anfangende Bewegung bei Eins wegzulassen und bloß bei Zwei den Fuß vorzuwerfen, um darauf zu springen. Man muß sie daran gewöhnen, daß, sowie der Sprung gemacht worden ist, der andere Fuß sogleich anfängt, sich bei Eins langsam zu bewegen.

Seitwärts. Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten hinter demselben im **balancé**. Der rechte Fuß bewegt sich bei Eins langsam bis neben den linken, bei Zwei wirft er sich in das **balancé** der zweiten Position rechts, wobei der linke Fuß den Boden verläßt und der Körper auf den rechten Fuß fliegt, der linke Fuß aber richtig hinter den rechten in **balancé** gebracht werden muß.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/182

Nun ist der Standpunct auf dem rechten Fuß, mit dem linken im **balancé** hinter demselben und folgt die entgegengesetzte Uebung.

Die Linie, welche der Fuß in der Luft beschreibt, muß von der vierten Position rückwärts, an dem andern Fuße vorbei, bis in die zweite Position ein halber Cirkel seyn.

Eine zweite Art dieser **ballottés** ist, wenn bei dem Sprunge vorwärts mit dem rechten Fuße, der linke nicht hinter demselben **im balancé** bleibt, sondern mit dem Niederfalle des rechten Fußes zugleich an ihm vorbei und in den **balancé** vor denselben fliegt. Mit dem linken Fuße angefangen, fliegt bei'm Niederfalle der rechte vor. Ebenso wird der linke Fuß bei dem Sprunge rückwärts mit dem rechten Fuße nicht **im balancé** vor demselben gehalten, sondern fliegt bei'm Niederfalle desselben auch zurück in den **balancé** hinter demselben. Mit dem linken Fuße angefangen, fliegt der rechte Fuß bei'm Niederfalle zurück. Der Niederfall muß immer auf die äußerste Fußspitze geschehen, um den Fall abzustumpfen.

77. Emboîté ballotté.

Dieser **pas** ist eine Zusammensetzung von 75 und 76. Anstatt den **emboîté** in seinen drei **tempi** ganz auszuführen, werden nur zwei gemacht und das dritte **tempo in ballotté** verwandelt, woraus ein leichter und flüchtiger **pas** entsteht.

Vorwärts. Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten **im balancé** hinter demselben. Der rechte Fuß wird leicht und schnell in die fünfte Position vor den linken Fuß gesetzt, der linke etwas rückwärts gehoben und schnell wieder angesetzt; worauf sich der rechte Fuß mit Kraft vorwärts wirft, der Körper darauf fliegt und der linke Fuß hinter dem rechten **im balancé** bleibt. Man zählt auf die ersten zwei kleinen **pas** Eins und auf den **ballotté** Zwei.

Nun ist der Standpunct auf dem rechten Fuße, mit dem linken im **balancé** hinter demselben. Der linke Fuß setzt sich bei Eins vor den rechten in die fünfte Position, der rechte hebt und setzt sich schnell wieder an, bei Zwei wirft sich der linke Fuß vor in **ballotté**.

Rückwärts ist das Entgegengesetzte von vorwärts.

Seitwärts. Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten im **balancé** hinter demselben. Bei Eins setzt sich, so, als sollte der **pas** vorwärts gemacht werden, der rechte Fuß vor den linken in die fünfte Position und der linke hebt und setzt sich wieder an; bei Zwei wirft sich der rechte Fuß seitwärts rechts in den **ballotté**, worauf sogleich der linke Fuß hinter demselben im **balancé** seyn muß. Nun ist der Standpunct auf dem rechten Fuße, mit dem linken hinter demselben im **balancé** und folgt die entgegengesetzte Uebung. Anfänger bringen den Fuß bei Eins meistens seitwärts in die offene Position und gewöhnen sich nicht leicht daran, die geschlossene fünfte vor dem Fuße zu treffen, woran man sie aber gleich gewöhnen muß. Bei'm Seitenpas ist der Anfang, wie bei dem Vorpas, bloß der Sprung ist seitwärts.

78. Changement des pieds.

Beide Füße vor- und rückwärts zu gleicher Zeit während eines leichten Hüpfens zu bringen. Standpunct, fünfte Position, mit dem rechten Fuße vorn. Die Kniee dürfen nur ganz unmerklich gebogen werden und mehr durch die Federkraft des **coup de pied** muß das Hüpfen geschehen, wobei zugleich in einem Moment der vordere Fuß hinter und der hintere Fuß vor kommt; wobei die Bewegung des Verwechselns der Füße, rein aus den Hüften entspringt und mit gestreckten Knieen gemacht werden muß. Die Füße müssen ganz nahe um einander herumgehen, nicht im mindesten voneinander entfernt werden und das **relombé** auf den

äußersten Spitzen geschehen. So einfach dieses Changiren zu seyn scheint, ist es doch von Wichtigkeit, es mit der größten Leichtigkeit auszuführen, da sie die Bestandtheile aller **entrechats** sind. Die beste Uebung darin ist folgende: Man mache drei **changements** hintereinander, wo dann der linke Fuß vor dem rechten seyn wird. Zählt man Vier, so wird das dreimalige Changiren auf Eins, Zwei, Drei gemacht, und Vier giebt eine kleine Pause. Nun werden wieder drei **changements** gemacht, wodurch am Ende wieder der rechte Fuß vorn ist. Wenn, um das erste **changement** zu machen, die Kniee etwas gebogen werden müssen, so darf dies aber bei'm zweiten und dritten nicht geschehen, sondern die Elasticität des **coup de pied** muß ganz allein das weitere Hüpfen bewirken, daher diese Uebung auf den äußersten Spitzen geschehen muß. In einem Tanzbüchlein steht unter einigen aufgezeichneten **pas: Faux croix,** wovon ich nie etwas hörte, und sollte dies Jemand bei mir vermissen, so dient zur Nachricht, daß man jedesmal, wenn die fünfte Position gut geschlossen und hoch auf den Spitzen genommen wird, in diesem sogenannten **faux croix** steht, was aber keiner eigenen Abhandlung bedarf.

79. Cabrioles.

Diese können aus allen Positionen in alle gemacht werden. In welcher Position man auch stehen mag, in welche Position man auch springen mag, es geschieht immer mit beiden Füßen zugleich. Nicht allemal kann der Absprung mit beiden Füßen ganz rein zu gleicher Zeit geschehen, der Niedersprung aber muß und kann es allezeit seyn. Will man, z. B., aus der ersten Position vor- oder rückwärts in die dritte oder fünfte springen, so wird immer ein Fuß, wenn auch unmerklich, eher anfangen, wie der andere. Aus der zweiten und vierten Position aber wird es damit keine Schwierigkeit haben. Man kann diese Uebung machen:

Vorwärts aus jeder Position in alle Positionen, rückwärts in alle Positionen und seitwärts ebenso. Diese Sprünge werden selten als für sich allein bestehend gebraucht, sondern sind in den **pas composés** (aus einzelnen **pas simples** zusammengesetzte) mit angebracht. Besonders muß man sich in Acht nehmen, um bei jedem **retombé** senkrecht und in der sichersten **balance** zu seyn, weil man sonst bei einem darauf folgenden **pas** unsicher wäre.

80. Chassé simple = ouvert = à deux pas.

Dieser **pas** hat den Namen daher, weil ein Fuß den andern von seiner Stelle jagt oder schlägt. Er besteht aus einem gebogenen und zwei gehobenen, gestreckten, geschwinden **pas**. Vorwärts. Standpunct, vierte Position, mit dem linken Fuße vorn. Man zählt Zwei. Bei Eins hebt sich der rechte Fuß leicht aus der vierten Position rückwärts und setzt sich mit Biegen auf den Punct der vierten Position vorwärts, bei Zwei wird gehoben und gestreckt, der linke Fuß trifft, Wade an Wade, an den rechten, schlägt ihn gleichsam aus seiner Position, von welcher er in die vierte Position vorwärts gesetzt wird. Nach dem Biegen bei Eins werden beide Füße gut gestreckt, und während des Streckens werden die zwei geschwinden **pas** leicht über den Boden hin gemacht, doch ohne zu hüpfen. Nun ist der Standpunct mit dem rechten Fuße vorn in der vierten Position. Bei Eins setzt sich, leicht gehoben, der linke Fuß auf den Punct der vierten Position vor den rechten Fuß, bei Zwei schlägt der rechte Fuß, Wade an Wade, an den linken Fuß, wodurch der linke in die vierte Position vorwärts kömmt. Der Fuß, welcher den **pas** anfängt, ist am Ende auch vorn.

Rückwärts. Standpunct, in der vierten Position, mit dem rechten Fuße vorn. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß in die vierte Position rückwärts und wird gebogen, bei Zwei schlägt der linke an das Schienbein des rechten, wel-

cher sogleich in die vierte Position zurückgesetzt wird. Nun ist der Standpunct in der vierten Position mit dem linken Fuße vorn, und die Uebung entgegengesetzt. Der sich zurücksetzende Fuß bei Eins muß nach der Regel des **tendu** (s. 10) gut gewendet werden, weil sonst das Knie eine schlechte Figur macht. Der Fuß, welcher den **pas** anfängt, ist am Ende auch hinten.

Seitwärts. Da dieser **pas** in der zweiten Position aufhört, so kann er nicht wieder in derselben Position anfangen. Es muß also eine geschlossene Position eingeschaltet werden, aber ohne Zeitverlust, und dies ist ein **battu simple** (s. 57). Standpunct, auf dem linken Fuße degagirt, mit dem rechten **im tendu** in der zweiten Position. Bei Eins battirt der rechte Fuß, Wade an Wade, an den linken, setzt sich in die zweite Position zurück und wird gebogen, bei Zwei trifft der linke Fuß, Wade an Wade, den rechten, welcher sich sogleich in die zweite Position rechts weiter setzt und der Körper in demselben Moment auf den rechten Fuß degagirt, damit der linke Fuß ungehindert battiren könne, wenn er den **pas** links, das Entgegengesetzte, anfangen will.

81. Chassé à trois pas.

Dieser hat eine kleine Bewegung mehr, als der vorige, erfordert daher Geschwindigkeit.

Vorwärts. Standpunct, fünfte Position, mit dem rechten Fuße vorn. Man zählt Zwei. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß vor in die vierte Position und biegt, bei Zwei folgen drei kleine **pas**, der linke Fuß setzt sich im Heben, Wade an Wade treffend, hinter den rechten in die fünfte Position, sogleich setzt sich der rechte neben den linken in die erste, und schnell wieder der linke vor denselben in die fünfte Position. Nun ist der Standpunct mit dem linken Fuße vorn in der fünften Position. Der linke Fuß setzt sich bei Eins in die vierte Position vor und biegt,

bei Zwei setzt sich der rechte Fuß im Heben, Wade an Wade treffend, nach in die fünfte Position hinter den linken Fuß, welcher sich sogleich neben den rechten in die erste, der rechte aber schnell in die fünfte Position vor den linken setzt. Da nun, wenn Eins gezählt wird, eine Bewegung, wenn Zwei gezählt wird, aber drei Bewegungen gemacht werden, so ergiebt sich, daß diese drei kleinen pas auch dreimal so geschwind seyn müssen. Sie müssen während dem Heben gemacht werden, wo man am leichtesten ist und so hoch auf den Spitzen, wie möglich, weil dadurch die pas um so kleiner seyn können, was zur Geschwindigkeit auch nothwendig ist.

Rückwärts. Standpunct, mit dem rechten Fuße hinter dem linken in der fünften Position. Der rechte Fuß setzt sich bei Eins rückwärts in die vierte Position und biegt, bei Zwei im Heben setzt sich der linke Fuß nach in die fünfte Position vor denselben, mit seiner Wade das Schienbein treffend, der rechte setzt sich sogleich an den linken in die erste Position an, und der linke Fuß setzt sich schnell in die fünfte Position hinter den rechten. Nun ist der Standpunct in der fünften Position, mit dem linken Fuße hinter dem rechten. Der linke Fuß setzt sich nun in die vierte Position rückwärts und biegt, bei Zwei setzt sich im Heben der rechte Fuß nach in die fünfte Position vor den linken, mit seiner Wade dessen Schienbein treffend, sogleich setzt sich der linke in die erste Position, an und schnell setzt sich der rechte Fuß in die fünfte Position hinter denselben.

Seitwärts. Standpunct, fünfte Position, mit dem rechten Fuße vorn. Der rechte Fuß setzt sich bei Eins in die zweite Position und biegt, bei Zwei folgen die drei kleinen geschwinden pas, ganz so, wie bei dem pas vorwärts. Nun ist der Standpunct in der fünften Position mit dem linken Fuße vorn. Bei Eins setzt sich der linke Fuß

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/188

in die zweite Position und biegt, bei Zwei folgen die drei kleinen, geschwinden **pas**, ganz so, wie bei dem **pas** vorwärts.

82. Chassé en quatre pas.

Die Zusammensetzung dieses **pas** besteht aus dem **chassé ouvert, ballotté** und **assemblé sauté.** Man zählt dabei Vier. Standpunct, fünfte Position, mit dem linken Fuße vorn.

Vorwärts. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß von hinten hervor in die vierte Position vorwärts und biegt, bei Zwei schlägt der linke Fuß, Wade an Wade, an den rechten, welcher dadurch aus seiner Position in die vierte fliegt (s. 80), bei Drei wird mit dem linken Fuße ein **ballotté** vorwärts gemacht (s. 76), und bei Vier kommt der rechte Fuß durch ein **assemblé sauté** (s. 69) vor in die fünfte Position vor den linken Fuß, wobei man, so hoch man kann, auf den Fußspitzen mit festgeschlossenen Knieen stehen muß, weil der nachfolgende **pas** mit Biegen anfängt. Die Bewegungen müssen bei diesem **pas** gut marquirt werden. Bei Eins gut gebogen, bei Zwei gut gehoben und gestreckt, bei Drei gut gesprungen und bei Vier zwar mäßig, aber dennoch gut gehüpft. Bei'm **ballotté** im dritten **tempo** ist noch zu beobachten, daß der Fuß, welcher ihn macht, nicht, wie bei 76, in die vierte Position, sondern vor den andern Fuß in die fünfte gebracht wird, welches besser aussieht, wenn in einem **pas composé** nicht zu viel offene Positionen zu sehen sind. Es ist nicht allein ein schöner **pas**, sondern auch in allen gesellschaftlichen Tänzen anwendbar. Nun ist der Standpunct in der fünften Position, mit dem rechten Fuße vorn, hoch auf beiden Fußspitzen stehend. Der linke Fuß geht bei Eins hervor in die vierte Position und biegt, bei Zwei schlägt der rechte Fuß den linken, Wade an Wade treffend, von der Stelle in die vierte

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/189

Position vorwärts, bei Drei macht der rechte Fuß das **ballotté**, und bei Vier kommt der linke Fuß durch das **assemblé sauté** vor den rechten in die fünfte Position. Fängt der rechte Fuß den **pas** an, so schließt er ihn auch, und ist am Ende vorn, fängt der linke Fuß an, so ist es ebenso.

Rückwärts. Standpunct, in der fünften Position, mit dem rechten Fuße vorn. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß von vorn zurück in die vierte Position und biegt, bei Zwei schlägt der linke Fuß mit der Wade an das Schienbein des rechten Fußes, welcher sogleich dadurch in die vierte Position zurückfliegt, bei Drei macht der linke Fuß das **ballotté** hinter dem rechten und bei Vier kommt der rechte Fuß durch das **assemblé sauté** in die fünfte Position hinter den linken Fuß, hoch auf beiden Fußspitzen aufhörend. Nun ist der Standpunct fünfte Position, mit dem linken Fuße vor dem rechten. Der linke Fuß setzt sich bei Eins von vorn zurück in die vierte Position, bei Zwei schlägt der rechte Fuß den linken fort, bei Drei macht der rechte Fuß sein **ballotté** rückwärts, und bei Vier kommt der linke durch **assemblé sauté** in die fünfte Position hinter den rechten.

Seitwärts. Standpunct, fünfte Position, mit dem rechten Fuße vorn. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß in die zweite Position und biegt, bei Zwei schlägt der linke Fuß, Wade an Wade, den rechten Fuß fort, welcher sogleich dadurch in die zweite Position kommen muß, bei Drei macht der linke Fuß **ballotté** vor dem rechten, und bei Vier kommt der rechte Fuß durch **assemblé sauté** wieder vor den linken in die fünfte Position. Nun ist der Standpunct fünfte Position mit dem rechten Fuße vorn. Bei Eins setzt sich der linke Fuß in die zweite Position und ist das Entgegengesetzte vom Seitenpas rechts.

83. Chassé en quatre pas en tournant, nebst Erklärung von tourné und en tournant.

Der Uneingeweihte in der Kunst wird diesen **pas** für etwas ganz Anderes halten, als er in der Wirklichkeit ist und aus dieser Ursache ist es nöthig, hier an der geeigneten Stelle eine Erklärung über **tourné** und **en tournant** zu geben. Es giebt nur sehr wenige **pas**, welche nicht mit **tourné** oder **en tournant** gemacht werden können, gemacht werden müssen, bei den Meisten ist es anzubringen, oder muß es angebracht werden, und dies hängt von der Composition ab. **Tourné** heißt jede Wendung oder Drehung des Körpers, mehr oder weniger, während der Ausübung eines **pas**; sowie aber eine ganze Umdrehung des Körpers während eines **pas** geschieht, heißt der **pas en tournant**, das heißt: der Körper dreht sich während einer Bewegung oder während einer Zusammensetzung ganz um seine Achse herum, daß er so steht, wie vorher. Dieser **chassé en quatre pas** kann in allen Linien bloß **tourné**, aber auch **en tournant** gemacht werden, aber bei allen ist der Seitenpas von 82 die Composition, in der er ausgeführt wird. Zuerst also:

Seitwärts rechts um, **pas de côté à droit en tournant.** Standpunct, fünfte Position, mit dem linken Fuße vorn. Um desto geschwinder und sicherer zum Ziele zu kommen, übe man den **pas** erst mit **tourné.** Man mache den Seitenpas rechts, wie bei 82, aber mit jeder Bewegung drehe oder wende man den Körper mit der rechten Schulter etwas rückwärts, wodurch man in die Kreislinie vom Körper rechts ab kommt. Nimmt man nur eine Viertelswendung rechts, so wird die Drehung so unbedeutend, daß man den Seitenpas beinahe ganz unverändert sieht, und macht man vier solcher **pas**, so steht man da, wie vorher. Macht man aber eine halbe Umdrehung wäh-

rend des pas, so kommt man mit zwei pas ganz herum, und es muß schon stärker gewendet werden, und bei drei Viertheilen eines Kreises muß noch mehr Wendung seyn. Erfolgt aber während des **pas** eine ganze Umdrehung, so muß auch die Drehung des Körpers bedeutender werden. Man bewegt sich bei Eins, Zwei, Drei und Vier, wie bei 82, macht aber bei jedem **tempo** eine Viertelswendung, bei Drei muß der **ballotté** so vorgeworfen werden, daß man damit schon **en tournant** ist, das heißt: schon ganz umgedreht ist und der **assemblé sauté** auf der Stelle gemacht wird und dazu keiner weiteren Drehung des Körpers bedarf. Der **pas** mit dem linken Fuße links angefangen, ist das Entgegengesetzte.

Vorwärts **en tournant**, um damit vorwärts zu kommen. Wenn der rechte Fuß anfängt, so wendet man sich zugleich etwas links, um in der Kreislinie rechts mit Seitenpas anfangen zu können. Hier tritt aber der Fall ein, daß bei Drei, wo man erst die Hälfte des Kreises erreicht hat, der linke Fuß mit einem **tourné** über den rechten Fuß rechts vorgeworfen wird, um schon ganz herum gekommen zu seyn, wenn bei Vier der rechte Fuß den **assemblé sauté** ohne Drehung machen soll. Mit dem linken Fuße links nun angefangen, wendet man sich erst etwas rechts, das übrigens ganz das Entgegengesetzte ist.

Rückwärts **en tournant**, um damit rückwärts zu kommen. Indem der rechte Fuß sich in die vierte Position rückwärts setzt, wendet man zugleich den Körper, daß man dadurch in der zweiten Position ist; die andern **tempo** sind so, wie bei'm Seitenpas rechts, und man bewegt sich rückwärts; bei'm dritten **tempo** muß sich der linke Fuß mit dem **ballotté** ebenfalls ganz herumwerfen. Mit dem linken Fuße angefangen, ist das Entgegengesetzte.

Bei allen diesen **chassés en quatre pas** kann, statt des **assemplé simble**, ein **assemblé battu** gemacht werden, wel-

ches den pas brillant macht, wobei der battirende Fuß nicht vorn, sondern in der fünften Position hinter dem andern aufhört und schließt.

84. Chassé battu — chassé à la Vestris.

Wahrscheinlich hat Vestris diesen pas sehr schön gemacht, weil man ihm diesen Beinamen gegeben hat.

Seitwärts rechts. Man macht den **chassé ouvert** wie bei 80, aber bei Zwei hüpft man gut und leicht mit beiden Füßen in die Höhe, schlägt mit beiden Waden zusammen, macht ein **changement des pieds** (s. 78) in der Luft, und ist bei'm **retombé** wieder in der zweiten Position, weil nach dem **changement des pieds** die Füße wieder voneinander gehen müssen. Dieses Battiren im zweiten **tempo** beträgt so viel, als ein **entrechat quatre ouvert** (s. 124).

Vorwärts. Bei'm zweiten **tempo** im Hüpfen changiren die Füße zweimal in der fünften Position vor dem **retombé**, welches wieder so viel battirt ist, als ein **entrechat quatre** (s. 123).

Rückwärts auf dieselbe Weise.

85. Chassé jeté croisé.

Wenn der **chassé ouvert** gemacht wird, mit dem rechten Fuße rechts angefangen, so bleibt der linke Fuß nicht in der zweiten Position, sondern, nachdem er den rechten Fuß, Wade an Wade, getroffen hat, wirft er sich bei leichtem Hüpfen des rechten Fußes kreuzend über das Knie desselben, so daß er mit der Spitze beinahe über den Punct der zweiten Position rechts neben dem rechten Fuße in der Luft ist. Er muß aber vorzüglich gut gestreckt seyn, daß die Spitze gesenkt ist, keineswegs etwa aufwärts gehalten wird. Links das Entgegengesetzte. Bei dem **pas vorwärts** wirft sich der Fuß in die vierte Position vor, und bei dem **pas rückwärts** in die vierte Position zurück.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/193

86. Quatre-tems.

Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten Fuße im balancé rückwärts. Man zählt Vier. Bei Eins setzt man die Spitze des rechten Fußes hinter die Ferse des linken, welcher sich dadurch hebt, aber gleich wieder setzt, wie er war, bei Zwei macht der rechte Fuß, während der linke leicht hüpft, pas jeté vor dem linken Fuße, bei Drei geht der rechte Fuß, während der linke zum zweiten Male hüpft, frei in der Luft zurück hinter den linken, bei Vier, wobei der linke Fuß zum dritten Male hüpft, wirft sich der rechte leicht im ballotté vor und der linke hebt sich hinter ihm zu gleicher Zeit im balancé rückwärts. Nun ist der Standpunct auf dem rechten Fuße mit dem linken im balancé rückwärts. Bei Eins setzt sich der linke Fuß hinter dem rechten mit der Spitze an die Ferse ein, welcher sich dadurch hebt, aber sogleich wieder an seine Stelle setzt, bei Zwei macht der linke Fuß, während der rechte leicht hüpft, pas jeté vor dem rechten Fuße, bei Drei geht der linke Fuß, während der rechte zum zweiten Male hüpft, frei in der Luft zurück hinter den rechten, bei Vier, wobei der rechte Fuß zum dritten Male hüpft, wirft sich der linke Fuß leicht im ballotté vor, und der rechte hebt sich hinter ihm zu gleicher Zeit im balancé rückwärts.

87. Sissonne sur la place.

Man bleibt mit diesem pas auf der Stelle.

Vor dem Fuße (devant). Standpunct, erste Position.

Man zählt Zwei. Bei Eins macht man tombé (s. 17), bei Zwei im relevé macht der rechte Fuß pas jeté vor dem linken, welcher zugleich ganz leicht hüpft. Nun ist der Standpunct auf dem linken Fuße, mit dem rechten im balancé vor demselben. Bei Eins setzt sich der

rechte Fuß bei'm **tombé** in die erste Position an, bei Zwei macht der linke Fuß, während dem **relevé**, indem der rechte leicht hüpft, **pas jeté** vor dem rechten Fuße. Bei'm **tombé** muß das Aufsetzen auf den Spitzen geschehen und äußerst geschmeidig seyn, am Ende aber bei dem **pas jeté** müssen beide Kniee gut gestreckt werden und bloß die Fußspitzen den Boden berühren.

Hinter dem Fuße (**derrière**). Das **tombé** bei Eins bleibt dasselbe, bei Zwei mit dem **jeté** geht der eine Fuß in den **balancé** hinter den andern, wobei darauf gehalten werden muß, daß er mit dem Kniee bestens seitwärts gewendet und die Spitzen gut rückwärts stehend gehalten ist.

Seitwärts mit vorn eingesetztem Fuße (**pas de côté dessus**). Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten im **balancé** seitwärts rechts. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß mit dem **tombé** zugleich in die fünfte Position vor dem linken ein, bei Zwei im **relevé** wird leicht gehüpft und der linke Fuß fliegt gestreckt mit **jeté** in den **balancé** links. Der Standpunct ist jetzt auf dem rechten Fuße, mit dem linken im **balancé** seitwärts links. Nun setzt sich der linke Fuß bei Eins mit **tombé** in die fünfte Position vor dem rechten Fuße ein, bei Zwei in dem leicht gehüpften **relevé** fliegt der rechte Fuß gut gestreckt mit **jeté** in den **balancé** rechts.

Seitwärts mit hinten eingesetztem Fuße (**de côté dessous**). Dieser **pas** ist von dem vorigen bloß dadurch verschieden, daß der Fuß bei'm **tombé** nicht vorn, sondern immer hinter dem andern in die fünfte Position eingesetzt wird, was nicht weiter zu erklären nöthig ist.

Anfänger begehen meistens den Fehler, nicht auf einem und demselben Puncte bleiben zu können. Dem ist aber leicht abzuhelfen. Man sehe nur streng darauf, daß die senkrechte Linie des Körpers, welcher immer gut aus den

Hüften gehoben seyn muß, nicht im Mindesten, während der Uebung, vernachläßigt werde, so wird der Fuß, welcher nach dem **tombé** auf dem Boden bleibt, von selbst auf den Punct hüpfen, welchen die senkrechte Linie auf dem Boden hat, entweder so viel vorwärts oder rückwärts, je nachdem der Fuß vor oder hinter dem andern bei'm **tombé** eingesetzt worden ist.

88. Sissonne en avant — en arrière.

Um mit diesem **pas** vorwärts oder rückwärts zu kommen, werden immer Seitenpas gebraucht. Bei'm Vorwärtstanzen setzt sich der Fuß aus dem **balancé** bei'm **tombé** jedesmal in die fünfte Position vor den andern ein und bei'm Zurücktanzen setzt sich der Fuß aus dem **balancé** bei'm **tombé** jedesmal in die fünfte Position hinter den Fuß ein. Man kommt dabei jedesmal um so viel vorwärts oder rückwärts, als das Vor- oder Zurücksetzen in die fünfte Position beträgt, wenn man die senkrechte Linie nicht behaupten will. Reicht dies etwa nicht aus, um auf einen bestimmten Punct zu kommen, so kann man sich leicht dadurch helfen, daß man bei Zwei etwas vorwärts oder rückwärts hüpft.

89. Sissonne bourré.

Eine Zusammensetzung des **sissonne** von 87 und des **pas bourré** von 48.

Vorwärts. Standpunct, erste Position. Man zählt dabei Vier, oder Eins, Zwei, Eins, Zwei, Drei, wobei aber das zweite Eins, Zwei, noch einmal so geschwind ist. Nach dem **sissonne** 87, wobei der rechte Fuß bei'm **relevé** rückwärts geworfen wird, macht auch der rechte bei'm zweiten Eins den ersten kleinen **pas** vorwärts, der linke den zweiten bei'm zweiten Zwei und bei Drei der rechte Fuß wieder den dritten. Diese drei kleinen **pas** werden, gut gestreckt in den Knieen, auf den Spitzen leicht ge-

gangen (s. 13), und der Strich des Fußes bleibt weg. Bei'm **tombé** im ersten **tempo** muß sich allemal der Fuß, welcher den dritten kleinen **pas** machte und etwas vor dem andern steht, schnell in der ersten Position wieder anschließen. Mit dem linken Fuße den **pas** angefangen, Alles in umgekehrter Ordnung.

Rückwärts. Dabei wird der **sissonne** vorwärts geworfen, die drei kleinen **pas** aber rückwärts gemacht und bei jedem **tombé** wird der Fuß, welcher den dritten kleinen **pas** gemacht und etwas rückwärts steht, wieder in der ersten Position eingesetzt.

Seitwärts rechts. Standpunct, fünfte Position mit dem rechten Fuße vorn. Das **tombé** wird in der fünften Position gemacht und der linke Fuß wirft sich in den **balancé** links. Der linke Fuß macht den ersten kleinen **pas** in die fünfte Position hinter den rechten, der rechte den zweiten kleinen **pas** etwas seitwärts rechts, der linke den dritten **pas** wieder in die fünfte Position hinter den rechten Fuß. So viel Seitenpas rechts gemacht werden mögen, um auf der Linie weiter zu kommen, jedesmal geht nach dem **tombé** der linke Fuß seitwärts links in die Höhe, der **pas** bleibt immer der nämliche.

Seitenpas links. Da das Entgegengesetzte dabei stattfindet, so versteht sich von selbst, daß allemal nach dem **tombé** der rechte Fuß sich seitwärts rechts wirft und auch den ersten und dritten kleinen gehobenen **pas** macht. Werden diese **pas** aber abwechselnd rechts und links gemacht, um damit vorwärts zu kommen, so wird bei'm **tombé** stets vor dem Fuße eingesetzt, die drei kleinen **pas** ebenso und um damit rückwärts zu kommen, wird stets hinter dem Fuße eingesetzt.

90. Sissonne à deux mouvemens.

Wurde auch **sissonne anglaise** genannt. Wenn nach dem **tombé** der Fuß seitwärts, vor- oder rückwärts in den **balancé** geworfen wird, so geschieht dies nicht auf einmal, sondern auf zweimal, nämlich bei'm **relevé** wirft sich der Fuß nur halbwegs von der geschlossenen Position gegen den Punct des **balancé** und wird mit dem Fuße, worauf der Körper ruht, leicht gehüpft; während des zweiten Hüpfens aber fliegt der Fuß, welcher schon auf halbem Wege ist, vollends ganz in den **balancé**. Bei einiger Uebung lernt man bald die richtige Eintheilung zwischen dem Puncte auf der Erde und der Höhe vom **balancé**.

91. Sissonne assemblée.

Wenn der **sissonne sur la place** (87) gemacht wird, so bleibt der Fuß nicht im **balancé**, sondern setzt sich schnell wieder in die geschlossene Position, und dieses schnelle Ansetzen ist **assemblé** (s. 68).

Pas dessus vor dem Fuße. Wird der **pas** bei'm **tombé** in der fünften Position vor dem Fuße angefangen und das **assemblé** auch wieder dahin gemacht, so ist es **dessus.**

Pas dessous, hinter dem Fuße. Wird der **pas** bei'm **tombé** in der fünften Position hinter dem Fuße angefangen und das **assemblé** auch wieder dahin gemacht, so ist es **dessous.**

Pas dessus et dessous. Wird der **pas** bei'm **tombé** in der fünften Position vor dem Fuße angefangen und das **assemblé** in die fünfte Position hinter denselben gemacht, so ist es **dessus et dessous.**

Pas dessous et dessus. Wird der **pas** bei'm **tombé** in der fünften Position hinter dem Fuße angefan-

gen und das **assemblé** in die fünfte Position vor denselben gemacht, so ist es **dessous et dessus.**

92. Sissonne battue.

Die Hauptbestandtheile davon sind der **sissonne sur la place** (87), wozu während des **relevé** ein **battu simple** kommt (s. 87). Standpunct, auf dem linken Fuße mit dem rechten im **balancé.** Man zählt Zwei. Bei Eins wird der rechte Fuß bei'm **tombé** in die fünfte Position vorn eingesetzt, bei Zwei, zugleich mit dem **relevé**, streckt sich der linke Fuß links weg, battirt mit seiner Wade an das Schienbein des rechten und schnellt sich streckend in den **balancé** links. Dies ist **dessus.** Die Schnellkraft muß dazu schon gut ausgebildet seyn, denn im zweiten **tempo** muß das Battiren deutlich zu sehen seyn und doch in derselben Zeit geschehen, in welcher der **pas**, ohne zu battiren, gemacht wird. Das Nämliche mit dem linken Fuße angefangen, entgegengesetzt.

Wenn der rechte Fuß sich bei'm **tombé** hinter dem linken einsetzt und der linke Fuß zugleich mit dem **relevé** sich wegstreckt und hinter dem rechten, Wade an Wade, battirt und sich streckend in den **balancé** links wirft, so ist es **dessous.** Mit dem linken Fuße angefangen, das Entgegengesetzte.

Dieses Battiren kann bei dem Vor- und Rückpas ebenso gut angebracht werden.

93. Sissonne pirouette.

Diese **pas** können auf verschiedene Weise mit viertel, halben, dreiviertel und ganzen Umdrehungen aus jeder geschlossenen Position gemacht werden.

Mit zwei halben Umdrehungen. Standpunct, auf dem linken Fuße mit dem rechten im **balancé.** Man zählt Zwei. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß bei'm **tombé**

in die erste Position an, indem mit dem tombé zugleich eine halbe Wendung des Körpers links erfolgt und der Körper mit dem Rücken dahin steht, wo vorher die Brust war; bei'm relevé Zwei wirft sich der rechte Fuß in den balancé, während dessen sich der Körper links ganz umdreht und der Standpunct derselbe ist, wie er vor dem Anfange war. Mit dem linken Fuße angefangen, geschieht die Wendung mit dem Körper rechtsum, und als das Entgegengesetzte. Wenn der Fuß, welcher sich bei'm tombé ansetzt, vor dem Körper hin geschwungen wird, so geschieht die Umdrehung vorwärts angefangen, schwingt er sich aber hinter dem Körper weg, so geschieht die Umdrehung rückwärts.

Die ganze Umdrehung auf einmal. Dies kann nur im zweiten tempo ausgeführt werden. Standpunct, auf dem linken Fuße, der rechte im balancé. Der rechte Fuß setzt sich bei Eins im tombé in der ersten Position an, bei Zwei, bei'm relevé und mit demselben zugleich macht der Körper die Bewegung der ganzen pirouette links (s. 39), der rechte Fuß wirft sich gestreckt um den linken Fuß und befördert durch den hierbei entstehenden Schwung die leichtere Rotation und schwingt sich im Kreise fort, bis in den balancé, daß die Stellung des Körpers wird, wie sie vorher war. Dies ist also mit dem rechten Fuße vorwärts links angefangen, und die Umdrehung ist vorwärts links.

Wenn der linke Fuß anfängt, schwingt er sich bei Zwei um den rechten, und dies ist mit dem linken Fuße vorwärts rechts angefangen.

Wenn der rechte Fuß sich bei'm tombé in die erste Position ansetzt und bei'm relevé, indem der Körper die Umdrehung rechts macht, sich der rechte Fuß zugleich rückwärts schwingt und den ganzen Kreis beschreibt, bis die vorige Stellung wieder erreicht ist, so ist das mit dem rechten Fuße rückwärts rechts angefangen.

Wenn der linke Fuß anfängt und die Umdrehung links mit dem linken Fuße rückwärts angefangen, derselbe sich im Kreise fortschwingt, bis die vorige Stellung erreicht ist, so ist dies mit dem linken Fuße rückwärts links.

94. Pas de gaillarde.

Vorwärts. Standpunct, auf dem rechten Fuße, mit dem linken vorwärts im **balancé**. Man zählt Zwei. Bei Eins wird der linke Fuß in der vierten Position mit der Spitze aufgesetzt und zugleich der rechte Fuß gestrichen vor dem linken Fuße im **balancé** gestreckt und auf dem linken Fuße gehüpft, bei Zwei im **retombé** sinkt der rechte Fuß auf die Erde und macht noch einen **pas glissé** und streckt sich wieder vor im **balancé**, wobei er in der Luft bleibt. Nun wird bei Eins der rechte Fuß mit der Spitze aufgesetzt und der linke Fuß macht den **pas glissé** vorbei vor in die vierte Position in **balancé** und wird auf dem rechten Fuß gehüpft; bei Zwei, im **retombé**, sinkt der linke Fuß auf die Erde, macht noch ein **pas glissé** und streckt sich wieder in **balancé**, wobei er in der Luft bleibt. Anfänger arbeiten leicht zu viel mit dem Kniee bei Zwei bei'm zweiten **pas glissé**; man muß sie daran gewöhnen, gleich den Fuß mehr gestreckt zu halten, denn bei'm **retombé** braucht der Fuß nur leicht aufzutreffen, um abzugleiten. Dieser **pas** ist in allen Arten leicht flüchtiger Tänze anzuwenden, und selbst mit dem Vorpas allein kann man in alle Wendungen kommen, und der geübte Tänzer sieht dabei aus, als wenn er, wie bei'm Schrittschuhlaufen, hingleitete.

Seitwärts rechts mit dem rechten Fuße angefangen. Standpunct, mit dem rechten Fuße vorn in der fünften Position. Man zählt Zwei. Bei Eins macht der rechte Fuß sein **pas glissé** rechts im **balancé** und hüpft leicht auf dem linken Fuße, bei Zwei sinkt der rechte Fuß gegen den linken herab und macht bei'm **retombé** den zwei-

ten **pas glissé** in den **balancé** rechts, wobei der Fuß in der Luft bleibt.

Seitwärts rechts mit dem linken Fuße angefangen. Dieser **pas** ist ganz anderer Art. Er hat auch zwei **pas glissés**, diese werden aber nicht vom Fuße weg, sondern aus dem **balancé** als **battu glissé** (64) gemacht. Hat der rechte Fuß seinen **pas** gemacht, so ist der Standpunct auf dem linken Fuße mit dem rechten im **balancé** rechts. Bei Eins wird sogleich mit Hüpfen auf den rechten Fuß degagirt und der linke im **balancé** geschwungen; battirt aber auch in demselben Moment, Wade an Wade, an den rechten Fuß, welcher zugleich hüpft; bei Zwei im **retombé** streckt sich der linke Fuß schnell in **balancé** und battirt zum zweiten Male, wobei der linke Fuß in der fünften Position hinter dem rechten bleibt. Nun fängt der rechte Fuß wieder an, dann der linke und so abwechselnd fort, so lange man mit Seitenpas rechts tanzt. Wenn der rechte Fuß anfängt, so werden also die **pas glissés** immer vom linken Fuße seitwärts rechts weg gemacht und mit dem linken Fuße immer seitwärts aus dem **balancé** zu dem rechten Fuße battirend hinzu. Man halte sich gut aus den Hüften gehoben auf den Spitzen der Füße, so sehen diese **pas** flüchtig leicht und schwebend aus. Seitwärts links ist ganz das Entgegengesetzte aller Bewegungen.

95. Echappé glissé.

Dies sind **pas**, bei welchen beide Füße zugleich aus einer geschlossenen Position in eine offene übergehen, wobei die Regel beobachtet werden muß, daß keiner der Füße eine längere Linie mit seiner Bewegung mache, als der andere. **Echappé marché** giebt es nicht, weil beide Füße zugleich ohne Biegen, Heben oder Springen, nicht von der Stelle kommen können, wie bei'm Gehen.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/202

Wir wollen den Standpunct in der fünften Position annehmen; welcher Fuß vorn seyn soll, ist einerlei.

Seitwärts. Beide Fersen werden gehoben, dabei etwas in den Knieen gebogen, und sowie sich die Kniee wieder strecken, gleiten beide Füße bei'm **relevé** auf den Spitzen, welche den Boden nicht verlassen dürfen, mit **glissé** voneinander in die zweite Position.

Vor- und Rückwärts. Diese beiden Bewegungen geschehen ebenfalls zugleich, keiner von beiden darf eine größere Linie überschreiten, wie der andere. Standpunct, in der ersten Position angenommen. Die Füße gleiten durch dieselben Bewegungen, die vorher bestimmt wurden, durch **glissé**, der eine vorwärts, der andere zurück, damit sie in die vierte Position kommen und, um diesen **pas** zu machen, ist es ganz einerlei, ob man in der ersten, dritten oder fünften Position steht.

96. Echappé sauté.

Bei diesem **pas** gelten ganz die bei 94 gegebenen Regeln, was die Entfernung betrifft, nur wird statt des **glissé** leicht in die zweite oder vierte Position gehüpft.

97. Echappé tombé.

Aus einer der geschlossenen Positionen wird in eine offene gehüpft, aber nach den Regeln, welche bei 17 gegeben wurden, das **tombé** in die zweite oder vierte Position gemacht.

98. Echappé jeté croisé.

Seitwärts rechts. Standpunct, fünfte Position. Man zählt Vier. Wenn bei Eins ein **echappé tombé** in die zweite Position gemacht worden ist, so setzt sich bei Zwei, im Heben beider Füße, der linke hinter den rechten in die fünfte Position, bei Drei hebt und streckt sich der

rechte Fuß schnell seitwärts rechts in balancé, fällt aber sogleich wieder in seine Position herab, und zugleich wird der linke Fuß seitwärts rechts über den rechten kreuzend (croisé) geworfen, daß er mit der Spitze vom rechten Fuße rechts weg in der Luft ist. Diese beiden Bewegungen, das Herabfallen des rechten und Vorbeiwerfen des linken Fußes, muß in einem **tempo** so geschehen, daß beide Füße sich auf halbem Wege in der Luft begegnen. Bei Vier ist die Pause, in welcher der linke Fuß gestreckt in Knie und Spitze so lange gehalten wird. Seitwärts links ist das Entgegengesetzte.

99. Sous pas.

Standpunct, hoch auf den äußersten Spitzen der Füße, in der fünften Position, mit dem rechten Fuße vorn. Man bleibt bei diesem **pas** auf der Stelle. Der rechte Fuß setzt sich hinten unter den linken und hüpft, aber so unbedeutend, wie möglich, an dessen Stelle, während der linke zurückgeht. Nun setzt sich der linke Fuß unter den rechten und hüpft leicht an dessen Stelle, während der rechte wieder zurückgeht. Diese Bewegungen müssen so klein und so geschwind, als möglich, gemacht werden, so daß es scheint, als flöge ein Fuß durch den andern durch.

100. Pas tricoté.

Ein **pas**, der, ohne damit von der Stelle zu kommen, auf einer kleinen, flachen Bogenlinie mit etwas Körperwendung rechts und links gemacht wird. Standpunct, in der fünften Position, mit dem linken Fuße vorn und etwas rechts gewendet, so viel als ein Achttheil des Kreises beträgt und den rechten Fuß hinten etwas, aber auch nur etwas, über den Boden gehoben. Man zählt dabei flüchtig Vier. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß hinter der Ferse des linken mit der Spitze ein, um ihn gleichsam aus seiner

Stelle zu heben, bei Zwei hebt sich der linke Fuß mit der Ferse, die Spitze kommt aber nicht von dem Boden und macht einen kleinen gestrichenen Bogen in die erste Position neben den rechten, bei Drei macht der rechte Fuß auf der Spitze einen gestrichenen Bogen bis in die fünfte Position vor den linken Fuß, wobei eine kleine Wendung des Körpers links gemacht wird, bei Vier hebt sich der linke Fuß etwas, aber unbedeutend, hinter dem rechten Fuße von dem Boden. Diese vier **tempi** müssen mit der größten Leichtigkeit ausgeführt werden, uud während der zweiten und dritten Bewegung muß der Körper zu schweben scheinen und mit den Fußspitzen, wie auf Nadeln, kaum den Boden berühren; auch dürfen die Füße nicht voneinander gehen, sondern müssen immer möglichst geschlossen seyn. Wenn sich der linke Fuß hinter dem rechten einsetzt und die Wendung etwas rechts erfolgt, ist das Entgegengesetzte. Gewöhnlich wird dieser **pas** vor einer **tour de main** oder einer andern halben Tour auf der Stelle als Ausfüllung einer halben Musikclause bei Contretänzen gebraucht, wenn es heißt: **balancé** oder eine halbe Tour balanciren, wozu aber noch sehr viele andere **pas** dienen können. Ich habe seit einer Reihe von Jahren auf Bällen diesen **pas** bloß verhunzen sehen, indem ein Fuß vor dem andern weit voneinander kreuzweis gesetzt wird und die Figur eines Sägebocks zeigt.

101. Courbette.

Die Bewegungen dieses **pas** sind das im Großen, in offenen Positionen, was bei **tricoté** im Kleinen und geschlossen ist. Standpunct, in der vierten Position mit dem linken Fuße vorn, der rechte rückwärts im **balancé**. Man zählt flüchtig Vier. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß mit der Spitze hinter dem linken in der vierten Position auf, bei Zwei wirft sich der linke Fuß ganz gestreckt vorwärts und zugleich im halben Kreise links in die zweite Position,

bei Drei aber, in der Hälfte der Bewegung des linken Fußes, fliegt der rechte gut gestreckt in derselben Kreisbewegung links vor dem rechten Fuße, indem sich der Körper etwas links wendet, in die vierte Position, und bei Vier hebt sich der linke Fuß in den balancé rückwärts. Bei Zwei und Drei folgen zwar die Bewegungen nacheinander, müssen aber doch, ehe der linke Fuß den Boden berührt, einen Moment beide zugleich in der Luft zu sehen seyn und die halbe Kreislinie von der rechten zur linken Seite, mit der dazu passenden Körperwendung, während der Bewegungen richtig gehalten werden. Nun setzt sich der linke Fuß hinter dem rechten auf und folgt das Entgegengesetzte auf der halben Kreislinie von der linken zur rechten Seite.

102. Tranquilla.

Dieser pas ist en tournant. Standpunct, in der fünften Position, mit dem linken Fuße vorn. Man zählt Vier. Bei Eins hebt sich der rechte Fuß, aber setzt sich schnell wieder mit der Spitze hinter der Ferse des linken nieder, bei Zwei wirft sich der linke Fuß ganz gestreckt im Kreise links, indem der Körper eine Viertelswendung links macht, hinter den rechten auf den Punct der vierten Position, bei Drei fliegt der rechte gestreckte Fuß in demselben Kreise links nach, während der Körper wieder eine Viertelswendung links macht, in die fünfte Position vor den linken Fuß, wobei nun die halbe Umdrehung des Körpers erfolgt ist, bei Vier wird nun auf den Spitzen der Füße eine halbe pirouette linksum gemacht (s. 37), und man steht wieder, wie vor dem Anfange des pas, nur um eine vierte Position weiter rückwärts. Nun wird bei Eins der linke Fuß von vorn schnell hinter den rechten mit der Spitze hinter dessen Ferse eingesetzt, bei Zwei und Drei wirft sich erst der rechte, dann der linke Fuß im Kreise rechts während der Körperwendung in die vierte Position vor den

rechten Fuß vorn und um eine vierte Position weiter zurück vor den rechten Fuß in die fünfte Position, bei Vier wird die halbe **pirouette** rechtsum gemacht und man steht in der vierten Position mit dem rechten Fuße vorn, aber um eine vierte Position weiter zurück. Bei der Fortsetzung wird allemal mit dem vordern Fuße angefangen, welcher sich hinter dem andern einsetzt. Bei Zwei und Drei werden die Füße zwar gut gestreckt, aber nicht hoch geworfen, das Ganze ohne sichtbare Anstrengung ausgeführt, welches wohl auch diese Benennung des **pas** bestimmte.

103. Tems des cuisses.

Standpunct, auf dem linken Fuß mit dem rechten seitwärts im **balancé**. Man zählt Zwei. Bei Eins wird das linke Knie gebogen, der rechte Fuß aber bleibt im Knie und dem **coup de pied** gut gestreckt und macht, indem er sich etwas vom Boden hebt, aber gleich wieder sinkt, wobei der linke Fuß etwas hüpft, einen Strich (**glissé**) gegen den linken Fuß; bei Zwei hebt er sich wieder etwas, und während der linke Fuß etwas hüpft, einen zweiten **glissé** in runder Linie aus der zweiten in die vierte Position vor den linken Fuß. Um den andern **pas** mit dem linken Fuße gut anfangen zu können, muß der Körper schnell vom linken auf den rechten leicht hüpfend übertragen (degagirt) werden und kommt nun das Entgegengesetzte. Dieser **pas** ist mehr für den Theatraltänzer, als für den Gesellschaftstänzer passend, und für den Letzteren läßt man ihn etwas abgeändert üben. Standpunct ist wie vorher. Man bleibt auf dem linken Fuße leicht gestreckt und macht bei Eins einen leichten einfachen **pas battu** (siehe 57) hinter den linken. Bei Zwei ist der rechte Fuß wieder im **balancé**, aus welchem er, während der linke Fuß wieder leicht hüpft, einen **pas rond glissé** aus dem **balancé** während dem **retombé** nahe am linken Fuße vorbei bis in die vierte Position vor-

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/207

wärts macht. Der Körper wird nun bei Eins hüpfend auf den rechten Fuß degagirt, zugleich battirt der linke Fuß hinter den rechten und ist wieder im **balancé**, aus welchen er den **pas rond glissé** während dem **tombé** am rechten Fuße vorbei in die vierte Position vorwärts macht.

104. Pas brisé.

Ein geschwinder battirter **pas**.

Seitwärts rechts. Standpunct, auf dem linken Fuße, den rechten hinter demselben gehoben. Man zählt dabei Eins, Zwei, aber sehr geschwind. Der rechte Fuß streckt sich bei Eins seitwärts und battirt schnell vor den linken und streckt sich wieder; bei Zwei wird er, ohne zu battiren, hinter den linken Fuß geschwungen, darf aber den Boden nicht berühren, wobei der linke Fuß hüpft. Wenn mehrere **pas** auf dieselbe Seite gemacht werden, sehen sie sehr brillant aus, denn der battirende Fuß ist in immerwährenden geschwinden Bewegungen vor und hinter dem Fuß, ohne den Boden zu berühren, indem der linke auf der äußersten Spitze kaum den Boden zu berühren scheint und während des Battirens auch jedesmal etwas weiter rechts hüpft, welches immer **a tempo** mit dem Battiren geschehen muß und die Geschwindigkeit befördert. Nach der linken Seite battirt der linke Fuß, und es ist das Entgegengesetzte.

105. Pas de basque.

Dieser **pas** mit seinem Sprunge (**cabriole**) wird in einem halben Kreise ausgeführt. Standpunct auf dem linken Fuße, mit dem rechten im **balancé** seitwärts. Man zählt Vier. Bei Eins macht der rechte Fuß einen gestrichenen runden **pas** an dem linken Fuß nahe vorbei und vorwärts rechts, so daß er sich von dem Punct, über welchem er im **balancé** war, eine vierte Position lang vorwärts mit der Spitze

aufsetzt und einen richtigen halben Kreis beschrieben hat; bei Zwei setzt sich der linke Fuß hinter den rechten mit der Spitze in die fünfte Position; bei Drei schwingt sich der rechte Fuß seitwärts rechts und zugleich rückwärts auf der Linie von einem Viertelkreise; der linke verläßt schnell seinen Platz und folgt dem rechten Fuße in derselben Linie nach, und beide fallen ganz zugleich mit den Spitzen in die erste Position nieder. Drei ist also eine **cabriole** aus der fünften Position in die erste Position, seitwärts rechts in der Länge einer vierten Position rückwärts. Bei Vier ist eine Pause, und der **pas** wird also in drei **tempi** ausgeführt. Auf derselben Querlinie, auf welcher der **pas** angefangen wurde, endigt er auch, aber in einer doppelten Länge der zweiten Position rechts, und der Bogen, auf welchem der **pas** gemacht wird, geht vor dem Körper von einem Puncte zu dem andern in einem richtigen halben Kreise. Wird der **pas** mit dem linken Fuße links angefangen, so folgt Alles in entgegengesetzter Ordnung. Wenn mehrere **pas**, der eine rechts, der andere links, gemacht werden, so muß bei dem Niederfalle bei Drei in die erste Position sogleich der Fuß, welcher den nächsten **pas** anfangen soll, in den **balancé** seitwärts fliegen, weil jeder **pas** aus dem **balancé** anfangen muß. Seit die Contretänze in die Mode gekommen sind, habe ich den **pas de basque** wohl in den Touren-Angaben gelesen, aber nie bei'm Tanzen gesehen.

106. Pas de basque battu.

Dieser **pas** wird wie der vorige (105) angefangen, die ersten zwei **tempi** sind dieselben, aber bei Drei ist eine Veränderung, die mit Schnelligkeit ausgeführt werden muß. Der rechte Fuß, welcher sich bei Drei seitwärts schwingt, muß schnell vor und hinter den linken battiren, worauf der Niederfall in der fünften Position geschieht und der linke Fuß bei Vier in den **balancé** fliegt, um wieder anfangen

zu können. Links in umgekehrter Ordnung. Das Battiren bei diesem pas ist assemblé battu (siehe 70).

107. Pas galopé.

Galopade ist der Name eines außer Gebrauch gekommenen Colonnen-Tanzes. Der pas ist leicht und einfach. Wie der Standpunct genommen wird, ist einerlei. Man zählt Zwei. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß in die zweite Position, bei Zwei setzt sich der linke Fuß nach in die erste Position und schnell der rechte wieder in die zweite. Die zwei Bewegungen auf Zwei sind noch einmal so geschwind, als die erste. Diese pas sind weder gebogen, gehüpft, noch gestrichen, sondern gehen nur sehr leicht über den Boden flüchtig hin. Werden mehrere pas auf der Seitenlinie fortgemacht, so setzt sich der linke Fuß immer nach in die erste Position, und der rechte geht immer wieder in die zweite. Auf der Seitenlinie links ist das Entgegengesetzte.

108. Flic Flac.

Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten im **balancé** seitwärts. Man zählt Zwei. Bei Eins geht der rechte Fuß durch einen leicht gestrichenen **pas** nahe an dem linken Fuße vorbei vorwärts in die vierte Position, und zugleich muß der Körper darauf degagirt werden, und der linke Fuß seitwärts im **balancé** seyn; bei Zwei fliegt der linke Fuß battirend in die fünfte Position vor den rechten; aber, sowie er auf den Punct sich setzt, ist auch der rechte Fuß schon beinahe zu gleicher Zeit in die zweite Position gebracht worden, der Körper darauf degagirt und der linke Fuß im **balancé** seitwärts. Das Entgegengesetzte mit dem linken Fuße angefangen. Geübte Tänzer battiren bei Eins; nämlich der rechte Fuß battirt hinter den linken und macht dann schnell den gestrichenen **pas** vor in die

vierte Position, welches, wenn der **pas** mit dem linken Fuße angefangen wird, ebenso geschieht, daß er erst hinter den rechten battirt und dann mit dem Striche in die vierte Position vorgeht.

109. Flic flac en tournant.

Standpunct, fünfte Position, mit dem linken Fuße vorn. Man zählt flüchtig Vier. Geschieht die Umdrehung des Körpers rechtsum, so fängt der rechte Fuß an. Bei Eins macht der Körper eine Viertelswendung des Kreises rechts, wobei der rechte Fuß sich vor den linken, wie battirend, wirft, aber gehoben bleibt und den Boden nicht berühren darf; bei Zwei macht der Körper wieder eine Viertelswendung rechts, wobei sich der linke Fuß vor den rechten in die fünfte Position wirft, wie bei'm Battiren, während der rechte Fuß sich mit der Spitze schnell aufgesetzt hat; bei Drei macht der Körper die dritte Viertelswendung rechts, wobei sich wieder, wie bei Eins, der rechte Fuß vor den linken wirft; bei Vier macht der Körper die vierte und letzte Viertelswendung, während der linke Fuß ein **assemblé battu** macht, welches mit Battiren vor dem rechten Fuße anfängt und in der fünften Position hinter demselben schließt. Während dieser vier **tempi** müssen die Füße hoch auf den Spitzen seyn, um solche sehr leicht auszuführen. Bei der Umdrehung des Körpers links geschieht bei den vier **tempi** Alles in umgekehrter Ordnung.

110. Spizzade.

Man kann diesen **pas sauté** eine Abart von in der Luft battirten **pas** nennen (**battement en l'air**, 63). Standpunct, erste Position. Der **pas** kann aber aus jeder Position angefangen werden, welches man auch der Uebung wegen versuchen muß. Man zählt Zwei. Bei Eins hüpft man mit beiden Füßen zugleich in die vierte Position,

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/211

mit dem linken Fuße vorn, und darf bei dem **retombé** nur sehr wenig mit den Knieen biegen, nicht mehr, als nothwendig ist, um sich schnell mit Federkraft leicht in die Höhe zu schwingen; einem **pas tombé** darf es nicht ähnlich sehen. Dabei ist noch zu beobachteu, daß die Kniee beider Füße ganz gegen die bisherigen Regeln vorwärts gerichtet sind, und die Füße selbst nicht auswärts, sondern die Linien der Füße von der Ferse zur Spitze gerade vorwärts und parallel sind; das Aufspringen der Füße und das schnelle Strecken der Kniee und der **coup des pieds** werfen den Körper bei Zwei in die Höhe, und während auf beiden Füßen gehüpft wird, gehen sie in der Luft nahe aneinander vorbei, und noch einmal beieinander vorbei, worauf der rechte Fuß mit der Spitze auf den Boden fällt, der linke aber zu gleicher Zeit zurück in den **balancé** fliegt. Der rechte Fuß hat also bei Zwei zwei Bewegungen in der Luft, vorwärts, rückwärts und dann das Aufsetzen der Spitze auf den Boden; der linke Fuß aber hat drei Bewegungen in der Luft, rückwärts, vorwärts und schnell wieder rückwärts in den **balancé**. Wird bei Eins mit beiden Füßen so aufgesetzt, daß der rechte Fuß vorn in der vierten Position ist, so wird dasselbe in umgekehrter Ordnung gemacht.

111. Spizzade demie ou petite.

Dabei wird nicht mit beiden Füßen zugleich mit Hüpfen aufgesetzt. Man zählt auch Zwei, aber noch einmal so geschwind, wie bei dem Vorigen (110). Bei Eins bewegt sich der linke Fuß rückwärts, ohne daß der rechte sich im mindesten rührt; bei Zwei macht der rechte Fuß nichts, als daß er leicht hüpft, während dem Hüpfen aber schwingt sich der linke Fuß vorwärts und schnell wieder zurück in den **balancé** rückwärts. Man bedient sich dieser **pas**, welche auch klein gemacht werden, um mit mehreren derfel-

ben auf einer Linie vorwärts zu kommen, wobei der rechte Fuß nichts weiter zu thun hat, als im zweiten tempo mit und etwas vorwärts zu hüpfen, der linke aber erst vor und zurück ohne Hüpfen, das zweite Mal aber vor und zurück mit Hüpfen fliegt, und das zweite Mal im **balancé** rückwärts endet. Das Entgegengesetzte ist: auf dem linken Fuße bloß zu hüpfen und die andern kleinen **pas** geschwind mit dem rechten Fuße zu machen.

112. Pas troussé.

Vorwärts. Standpunct, fünfte Position, mit dem linken Fuße vorn. Man zählt Zwei. Bei Eins wirft man den rechten Fuß vor in die vierte Position, springt auf die Spitze, aber schnell nach, und beinahe zu gleicher Zeit battirt der linke Fuß hinter den rechten und vor denselben, ohne sich darnach aufzusetzen; bei Zwei hebt sich der linke Fuß, welcher bei Eins in der Luft blieb, noch etwas höher und macht ein **assemblé battu**, vor den rechten Fuß battirt, und in die fünfte Position hinter denselben. Der rechte Fuß hat bei diesem **pas**, also bei Eins, das Vorspringen und bei Zwei das Mithüpfen; der linke Fuß aber macht seine **battements** in Einem fort und kommt nicht eher auf die Erde, als bei'm Ende des **pas**. Mit dem linken Fuße bei Eins vorgesprungen, giebt das Entgegengesetzte.

Rückwärts. Standpunct, mit dem rechten Fuße vorn in der fünften Position. Bei Eins springt der rechte Fuß rückwärts in die vierte Position, schnell wie bei Vorwärts battirt der linke vor und hinter den rechten und macht, ohne erst den Boden zu berühren, bei Zwei **assemblé battu** hinter den rechten Fuß und vor denselben, wo er erst auf den Boden kommt. Wie bei Vorwärts, macht der linke Fuß seine **battements** in Einem fort und kommt

erst bei'm Ende des **pas** auf den Boden. Mit dem linken Fuße angefangen, das Entgegengesetzte.

113. Pas troussé en tournant.

Rechts umgedreht. Standpunct in der fünften Position, mit dem rechten Fuße vorn. Man zählt Zwei. Bei Eins springt der linke Fuß vor den rechten in die vierte Position, indem man sich auf demselben rechts so weit dreht, daß man eine halbe Kreisumdrehung gemacht hat; zugleich mit dieser halben **pirouette** battirt der rechte Fuß hinter den linken und vor denselben und macht bei Zwei, während der zweiten halben Kreisumdrehung, **assemblé battu** vor und zurück in die fünfte Position hinter den linken Fuß. Der battirende rechte Fuß berührt den Boden nicht eher, als am Ende des **pas**, wonach der Standpunct in der fünften Position mit dem rechten Fuße hinter dem linken ist.

Links umgedreht. Dabei setzt sich der rechte Fuß bei Eins vorwärts in die vierte Position, es erfolgt die halbe Umdrehung links, während der linke Fuß hinter und vor den rechten battirt, und bei Zwei macht der linke Fuß, während die ganze Umdrehung erfolgt, das **assemblé battu** vor und hinter den rechten Fuß, wo er in der fünften Position bleibt. Noch ist zu beachten, daß, obgleich die zwei halben Umdrehungen hier angegeben sind, sie als eine unabgesetzte gemacht, und die **battements** mit der völligen Umdrehung zugleich beendet werden müssen.

114. Foité.

Dieser **pas** besteht aus einer halben und darauf folgenden ganzen **tour de jambe** (siehe 42, 43). Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten seitwärts im **balancé**. Man zählt Zwei. Bei Eins macht der rechte Fuß von der zweiten Position nahe an den linken vorbei,

bis in die vierte Position vorwärts einen leichten, runden, gestrichenen **pas** auf der halben Kreislinie; bei Zwei wird er in die Höhe geworfen, und während auf dem linken Fuße gut gehüpft wird, schwingt sich der rechte, als ganze **tour de jambe**, im Kreise rechts herum bis wieder in die vierte Position vorwärts im **balancé**. Soll nun der linke Fuß den entgegengesetzten **pas** anfangen, so muß schnell und leicht der Körper hüpfend auf den rechten Fuß gebracht (degagirt) werden, und der linke Fuß sich im **balancé** strecken, um in demselben Moment auch anfangen zu können, den runden gestrichenen **pas** am rechten Fuße vorbei in die vierte Position vorwärts zu machen. Dies muß Alles zu gleicher Zeit geschehen; bei Eins und bei Zwei folgt im Hüpfen die ganze **tour de jambe**.

115. Terre à terre.

Standpunct, auf dem linken Fuße, der rechte ist im **tendu** rechts. Man zählt Zwei. Der Benennung nach kommen die Füße nicht vom Boden. Bei Eins macht der rechte Fuß einen gestrichenen **pas** in die fünfte Position hinter den linken, bei Zwei wird ein **changement des pieds** gemacht (siehe 78), aber ohne im mindesten zu hüpfen, und der linke Fuß macht schnell einen gestrichenen **pas** in die zweite Position und muß gut gestreckt zu sehen seyn. Was bei Zwei gemacht wird, muß so schnell geschehen, daß das **changement des pieds** keine Zeit wegnimmt. Sogleich macht der linke Fuß bei Eins einen gestrichenen **pas** in die fünfte Position hinter den rechten, bei Zwei wird wieder das schnelle leichte **changement des pieds** gemacht, und der rechte Fuß geht gestrichen in die zweite Position und ist gestreckt. Es ist nöthig, sich in diesem **pas** ganz vorzüglich zu üben, weil er die Grundlage des folgenden, in der Luft battirten **pas** ist.

116. Pistolettes.

Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten im **balancé** seitwärts. Man zählt Zwei. Bei Eins battirt der rechte Fuß, Wade an Wade, hinter den linken Fuß, welcher zu gleicher Zeit gut in die Höhe hüpft, so daß das Battiren in der Luft geschieht; bei Zwei changiren beide Füße in der Luft, wobei der linke den rechten, Wade an Wade, trifft und links in den **balancé** fliegt, wobei der rechte Fuß wieder auf den Boden fällt. Nun battirt der linke Fuß bei Eins, Wade an Wade, hinter den rechten, welcher zu gleicher Zeit in die Höhe hüpft; bei Zwei wird wieder in der Luft changirt und der rechte Fuß trifft den linken Wade an Wade und fliegt seitwärts in **balancé**, wobei der linke Fuß wieder auf die Erde kommt. In der Zeit, während der eine Fuß vom Boden hüpft, und bis der andere wieder den Boden berührt, müssen diese vorgeschriebenen Bewegungen ausgeführt werden, wozu Gelenkigkeit und Schnelligkeit erfordert wird und das vorhergehende **terre à terre** eine sehr gute Vorübung ist. Es zeugt von bedeutender Geschicklichkeit, wenn man vier oder sechs **pistolettes** hintereinander und mit Leichtigkeit machen sieht, und macht ebensoviel Effect, als ein guter **entrechat**.

Die Tanzmeister haben diesem **pas** auch den Namen: **aile de pigeon** gegeben, welcher in der theatralischen Schule unbekannt ist, denn ich war schon mehr als zehn Jahre von der Bühne entfernt, als ich diese Benennug hörte. In mehr als einem Tanzbüchlein steht dieser so schöne **pas** ganz falsch und unähnlich beschrieben, in einem aber so, daß ihn nur ein Herenmeister ausführen kann, da er ganz gegen die physische Möglichkeit angegeben ist, oder Alles Druckfehler seyn muß. In einem andern aber ist die Sache leichter vorgetragen, wo es Seite 61 heißt: **Aile de pigeon** heißt eigentlich der Taubenflügel.

Indem man von einem Beine auf das andere springt, wird oben mit den Waden seitwärts gegeneinander battirt. Es gehört übernatürlicher Verstand dazu, die Sprache nebst der Sache zu begreifen, und der Autor nennt sich Ballettänzer und Lehrer!!! —

117. Pas battuto.

Simple. Standpunct, zweite Position. Etwas gebogen, schnell gestreckt und gehüpft und mit beiden Waden, wie bei'm Battiren zusammen, auseinander und bei'm Niederfalle (**retombé**) wieder gestreckt in der zweiten Position stehen, macht den ganzen **pas** aus. Aus dem Standpuncte der vierten Position ist es dasselbe.

Double. Dazu wird mehr Kraft und Schnelligkeit erfordert; denn dabei müssen sich die Waden zweimal treffen, ehe die Füße wieder auf den Boden kommen, sowohl in der zweiten, als in der vierten Position. Man kann auch mit diesem **pas** wie mit dem **chassé** in den Linien vorwärts, seitwärts und rückwärts weiter tanzen und braucht nicht auf der Stelle zu bleiben.

118. Contrebattu sur le coup de pied.

Seitwärts. Standpunct, in der fünften Position, welcher Fuß vorn oder hinten steht, ist dabei einerlei. Man zählt Zwei. Bei Eins hüpft der rechte Fuß in die zweite Position, und schnell, wie zu gleicher Zeit, setzt sich der linke Fuß mit der Spitze hinter die Ferse auf (dies ist **stée**, 56), bei Zwei setzt sich der linke Fuß schnell wieder in die zweite Position, und in demselben Moment battirt der rechte Fuß vor den linken und setzt sich ebenso schnell wieder in die zweite Position. Bei'm **contrepas** hüpft man bei Eins mit dem linken Fuße in die zweite Position, und der rechte setzt sich mit der Spitze hinter die Ferse des linken (dies ist wieder **stée**), bei Zwei setzt sich

der rechte Fuß in die zweite Position, und ebenso schnell battirt der linke Fuß vor den rechten und mit gleicher Schnelligkeit setzt er sich wieder in die zweite Position rechts.

Vor- und rückwärts. Standpunct, in der fünften Position, mit dem fünften Fuße vorn. Bei Eins hüpft der rechte Fuß in die vierte Position vor, und gleichzeitig setzt sich der linke nach in die fünfte Position hinter denselben in die stée; bei Zwei setzt sich der linke Fuß zurück in die vierte Position, und zugleich battirt der rechte Fuß vor den linken und setzt sich schnell wieder in die vierte Position vorwärts.

Contrepas. Bei Eins hüpft der linke Fuß in die vierte Position zurück, der rechte setzt sich zu gleicher Zeit vor den linken in die stée, bei Zwei setzt sich der rechte Fuß wieder vor in die vierte Position, und in demselben Moment battirt der linke Fuß, Wade an Wade, hinter den rechten und setzt sich schnell wieder in die vierte Position zurück.

Ist der Standpunct in der fünften Position mit dem linken Fuße vor dem rechten genommen, wird Alles in umgekehrter Ordnung gemacht.

Es muß bemerkt werden, daß, wenn man diese pas auf der Stelle bleibend macht, nie ein Fuß vorwärts oder rückwärts bei dem andern vorbeigeht. Will man aber mit diesem pas vor- oder rückwärts kommen, so muß bei Eins jedesmal der hintenstehende Fuß in die vierte Position vorwärts, und will man mit diesem pas rückwärts kommen, jedesmal bei Eins der vornstehende Fuß in die vierte Position rückwärts hüpfen.

119. Contrebattu en l'air.

Standpunct, auf dem linken Fuße, mit dem rechten im balancé rechts. Um bei diesem sehr schönen, aber auch sehr schweren pas die Eintheilung zu treffen, muß schnell Vier

gezählt werden. Bei Eins battirt der rechte Fuß gegen den linken en l'air, aber ohne ihn zu treffen (siehe 63), wobei der Körper, auf dem linken Fuße kräftig hüpfend, etwas hoch in die Luft gehen muß; bei Zwei, wenn der rechte Fuß sich wieder entfernt, muß der linke gegen den rechten battiren, ohne ihn zu treffen; bei Drei fliegt der linke wieder in den **balancé**, und bei Vier kommt der rechte Fuß wieder mit der Spitze auf den Boden, so daß der Standpunct nun auf dem rechten Fuße ist, mit dem linken im **balancé** links. Was den **pas** schwer macht, ist daß bei den **battements** der zweite in die Hälfte des ersten genau einfallen muß, und soviel Kraft und Schnelligkeit erfordert wird, daß die **battements** gut und richtig ausgeführt werden, ehe der bei Eins battirende Fuß auf den Boden fällt. Man muß die senkrechte Linie des Körpers auf das Genaueste halten, sehr gut aus den Hüften gehoben seyn, damit die Bewegungen leicht gemacht werden können; man muß sich gleichsam in die Luft zu hängen suchen, als wollte man eine Weile schweben und den Boden nur mit den äußersten Spitzen der Füße berühren.

Contrepas. Bei Eins battirt der linke Fuß gegen den rechten en l'air, ohne ihn zu treffen, wobei der Körper, auf dem rechten Fuß kräftig hüpfend, wieder etwas hoch in die Luft gehen muß; bei Zwei, wenn der linke Fuß sich wieder entfernt, muß der rechte gegen den linken battiren, ohne ihn zu treffen, bei Drei fliegt der rechte wieder in den **balancé** rechts und, bei Vier kommt der linke Fuß wieder mit der Spitze auf den Boden, und der Standpunct ist wieder auf dem linken Fuße, mit dem rechten im **balancé** rechts.

120. Spajato.

Standpunct, fünfte Position, mit welchem Fuße vorn, ist einerlei. Man hüpft kräftig hoch und wirft beide Füße

gut gestreckt zu gleicher Zeit seitwärts weit auseinander, so daß, wenn die Füße in der Luft sind, die Figur einem weit geöffneten Cirkel gleicht. Bei'm Niederfall auf die äußersten Spitzen muß man wieder in der geschlossenen Position seyn, aber ohne im Mindesten zu biegen. Man kann auch dabei changiren, so daß, wenn der Standpunct mit dem rechten Fuße vor dem linken war, bei'm Niederfalle der rechte hinter dem linken schließt.

121. Entrechats.

Ein **entrechat** ist eine mehrfache oder auch vielfache Zahl von **changements des pieds**, welche gemacht werden, während man mit beiden Füßen zugleich hoch in die Höhe hüpft, und ehe man wieder niederfällt. Dabei muß die Kraft, welche man anwenden kann, gehörig zwischen gut Hüpfen und Battiren eingetheilt werden; denn einen Theil der Kraft braucht man, um in die Höhe zu kommen, den andern Theil zum Battiren. Wird zuviel Kraft zum Hüpfen angewendet, so bleibt zuwenig zum Battiren übrig. Es ist nicht so nothwendig, sehr hoch in die Luft zu kommen; aber es ist unumgänglich nöthig, bei'm Battiren sehr geschwind zu seyn, und gerade diese Geschwindigkeit, welche bei den **entrechats** unentbehrlich ist, erfordert viel Kraft, und umsomehr davon, je mehr **changements** in einem **entrechat** enthalten sind. Man muß sehr gut aus den Hüften gehoben seyn, die Kniee müssen sehr straff gehalten, und die Spitzen der Füße, das **coup de pieds**, vorzüglich gut gestreckt seyn, weil dadurch die Bewegungen der Füße kleiner, und die Geschwindigkeit vermehrt werden kann. Diese vor und hinter dem Fuße wechselnden Bewegungen bei einem **entrechat** werden weder mit den Knieen, noch mit den Füßen gemacht (ausgenommen bei'm Komischen oder Grotesken), sondern sie entspringen aus den Hüften, welche durch die **grands battements** (siehe

60) tüchtig losgearbeitet seyn müssen und die Oberschenkel vorzüglich activ gemacht haben. Soviel **changements** in einem **entrechat** enthalten sind, sie werden alle, bis auf eines, gemacht, während der Körper in die Höhe geht, bei'm **retombé** ist nur noch ein **changement** möglich, denn bei'm Herabfallen des Körpers hört der Gebrauch der Kraft auf, man kann sie nicht mehr anwenden, wenn man sie auch noch in vollem Maaße hätte. Das Herabfallen aber muß auf die äußersten Spitzen mit ganz gestreckten Knieen geschehen, welche nicht nachgeben oder einknicken dürfen, welches matt aussehen würde, und ein Mangel an Kraft darf bei'm **entrechat** nicht sichtbar werden. Hier muß ich erwähnen, daß in einem kleinen Tanzbuche von 1826 ein **pas** mit dem Namen: **faux croix** bezeichnet ist und in einem andern 1835 als gute Prise in Beschlag genommen wurde, welchen Namen diese Herren bei mir nicht finden. Da aber jede gut geschlossene fünfte Position auf den Spizzen der Füße, und jedes **changement des pieds** schon von selbst dieses sogenannte **faux croix** ist, so ist eine aparte Lehre darin total überflüssig.

122. Entrechat trois.

Das leichteste **entrechat**, welches gemeiniglich mit „eine Terz batttiren" benannt wurde. Standpunct, fünfte Position. Man zählt etwas langsam, Eins — Zwei. In dieser Zeit werden alle **entrechats** ausgeführt. Eins ist das Hüpfen in die zweite Position mit Hüpfen in die Höhe und Battiren; Zwei das Herabfallen auf die Spizzen. Bei Eins hüpft man leicht in der zweiten Position in die Höhe, denn bei diesem leichten **entrechat** ist keine Anstrengung nöthig, battirt mit beiden Füßen zugleich so, daß bei'm Zusammentreffen derselben der rechte Fuß vorn, der linke hinter demselben in der fünften Position ist; bei Zwei wird ein **changement des pieds** gemacht, wobei

man wieder auf beide Spitzen mit gestreckten Knieen leicht auf den Boden herabfällt. Soll ein zweites **entrechat** dieser Art darauf folgen, so wird bei Eins wieder in die zweite Position gehüpft, battirt und dann das **changement** mit Herabfallen gemacht. Die Bewegungen in einem **entrechat** werden auf folgende Weise gezählt: Das Zusammenkommen beider Füße aus der zweiten Position in die fünfte in der Luft zählt Eins, das Auseinanderkommen aus der fünften oder dritten mit beiden Füßen zugleich in die zweite Position zählt auch Eins; jedes **changement des pieds** aber zählt Zwei; daher könnte man schon jedes **changement des pieds** füglich ein **entrechat deux** nennen.

123. Entrechat trois ouvert.

Wenn ein **entrechat**, aus der geschlossenen Position gemacht, in der zweiten aufhört, oder: wenn er in der zweiten Position angefangen und auch in derselben geendet wird, so heißt er: **ouvert.** Standpunct, fünfte Position, mit dem rechten Fuße vorn. Man zählt Zwei. Dies gilt für immer bei jedem **entrechat**, ohne es zu wiederholen. Man hüpft gut, zählt Eins dabei, bei Zwei macht man ein **changement des pieds** und fährt mit beiden gestreckten Füßen schnell gleichzeitig und gleichförmig auseinander in die zweite Position auf die Spitzen der Füße, ohne einzuknicken. Man macht auch den **entrechat trois**, wie bei 121, und sogleich diesen **ouvert** darauf; einer geht zusammen, der andere auseinander; und wenn dies mehrere Male geschieht, ohne abzusetzen, ist es eine sehr gute Uebung.

Wenn mehrere **entrechats** hintereinander gemacht werden, so muß der Niederfall immer das **tempo** für den folgenden seyn, indem das **coup de pied** etwas nachgiebt, um sich schnell und kräftig wieder zu strecken für das sogleich folgende Hüpfen.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/222

124. Entrechat quatre.

Standpunct, in der fünften Position, mit dem rechten Fuße vorn. Nach den vorhin gegebenen Regeln werden zwei **changements des pieds** gemacht, ehe man auf den Boden fällt, wobei der rechte Fuß wieder vorn in der fünften Position ist.

125. Entrechat quatre ouvert.

Standpunct, zweite Position. Wenn man ein **entrechat trois** macht und noch mit beiden Füßen wieder auseinander in die zweite Position mit dem Niederfalle kommt, so hat man ein **entrechat quatre ouvert** gemacht. Dieser **entrechat** will schon etwas mehr Schnelligkeit, wie bei 122.

126. Entrechat quatre mit spajato.

Man macht ein **entrechat quatre** wie bei 122. Dann ein **spajato** wie 119, wieder ein **entrechat quatre**, wieder ein **spajato**, und so abwechselnd fort.

127. Entrechat cinq.

Standpunct, zweite Position. Man hüpft gut in die Höhe, schlägt, wie bei 121, mit beiden Füßen zusammen und macht **entrechat quatre**, ehe die Füße wieder auf den Boden kommen.

128. Entrechat cinq ouvert.

Standpunct, fünfte Position. Man macht **entrechat quatre** und geht wieder mit beiden Füßen auseinander in die zweite Position, ehe die Füße den Boden berühren. Wie bei 122 gesagt wurde, sind, wenn mehrere von 121 und 122 hintereinander gemacht werden, die Füße bei'm Niederfalle einmal in der fünften, das andere Mal in der zweiten Position.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/223

129. Entrechat six.

Standpunct, fünfte Position. Man macht entrechat quatre und noch ein changement des pieds, also drei changements des pieds, ehe man auf den Boden kommt, welche six machen.

130. Entrechat six ouvert.

Standpunct, zweite Position. Man macht das entrechat cinq von 127 und geht wieder mit beiden Füßen in die zweite Position, ehe die Füße auf den Boden kommen.

131. Entrechat sept.

Standpunct, zweite Position. Man schlägt mit beiden Füßen in der fünften Position zusammen und macht ein entrechat six, dies macht sept.

132. Entrechat sept ouvert.

Standpunct, fünfte Position. Man macht, wie bei 129, ein entrechat six und geht wieder in die zweite Position heraus.

133. Entrechat huit.

Standpunct, fünfte Position. Man macht vier changements des pieds, oder soviel, wie zwei entrechats quatre, ehe die Füße auf den Boden kommen.

134. Entrechat huit ouvert.

Standpunct, zweite Position. Man macht ein entrechat sept von 131 und geht wieder mit beiden Füßen heraus in die zweite Position, ehe der Boden berührt wird.

135. Entrechat en tournant.

Jeder entrechat kann auch gemacht werden, während der Körper im Springen sich um seine Achse dreht, wenn

Kraft und Geschwindigkeit dazu da ist, welche freilich nur durch viel Uebung erlangt wird.

Ich habe bei den entrechats überall angenommen, daß in der fünften Position battirt wird; man muß diese auch zu erreichen suchen, so lange es möglich ist, weil es brillant aussieht. Geübte Tänzer können six noch in der fünften Position ausführen, weiter aber ist sie nicht zu erzwingen, und der geübteste Tänzer kommt bei huit kaum mehr in die dritte. Es gab Tänzer, die dix und douze battiren konnten; er war Beweis von, durch viele Uebung erworbener Fertigkeit, von welcher sie im Ballet selbst höchst selten, oder gar keinen Gebrauch machten, weil die battements dabei so klein werden, daß sie kaum mit den Ferse etwas passirend zu sehen sind und einem bloßen Zittern der Füße ähnlich werden. Manche Theatraltänzer neuerer Zeit haben zuviel entrechats bei ihren Darstellungen gemacht, dies ist gegen den guten und feinen Geschmack. Der entrechat ist bei'm Tanzen das, was der Triller bei'm Sänger und in der Musik überhaupt ist. Es wird jedem gebildeten Ohre zuwider werden, muß es eine Ueberladung der Triller hören, und so werden auch die gehäuften entrechats den Augen lästig. Kunstfertigkeit ist nicht die wahre schöne Kunst.

136. Entrechat de côté.

Diese sind, in der Regel, immer ouverts.

Standpunct, auf dem linken Fuße, den rechten in balancé. Man zählt Zwei. Bei Eins setzt sich der rechte Fuß über den linken seitwärts und darüber kreuzend links hinweg mit der Spitze auf, bei Zwei schwingt sich der linke Fuß recht hoch im balancé, schlägt mit dem rechten zusammen, welcher dabei sehr hoch hüpfen muß und macht einen beliebigen entrechat, ehe der rechte Fuß wieder auf den Boden kommt. Wieviel hiebei battirt wird, hängt

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/225

von der Kraft und Schnelligkeit ab, die man sich erworben hat. Der linke Fuß fliegt jedesmal, wenn der rechte auf den Boden kommt, wieder in den balancé links. Die Lage des Körpers ist während dem Battiren in schiefer Linie in der Höhe, und geübte Tänzer liegen mit dem Körper, während dem Battiren in richtiger diagonaler Linie.

137. Grotesco.

Die Grotesktänzer wurden meistens in Italien gezogen und, man kann füglich sagen: abgerichtet. Man kann sie nicht zu den schönen, künstlichen Tänzern rechnen, sondern zu denen, welche, durch außerordentliche Uebung und Kraft, die auffallendsten und sonderbarsten Sprünge machen konnten. Die älteren Springer erzogen wieder jüngere und richteten sie ab. Sie wurden aus der armen Volksclasse den Eltern abgehandelt, oder Elternlose angenommen. Bei der Wahl eines neuen Zöglings wurde seine Kraft und der Körperbau hauptsächlich berücksichtigt. Je kürzer der Oberkörper, je länger von den Hüften an die Schenkel und Beine waren, desto besser wenn sie zu Grotesktänzern geeignet; auch wurden sie in einem solchen Alter gewählt, um nach wenig Jahren bei'm Theater aufgenommen werden zu können. Gemeiniglich wurde ein Vertrag zwischen Lehrer und Schüler abgeschlossen, daß von der Zeit an, wo ein solcher Zögling öffentlich auftreten konnte, eine gewisse Zeitlang die Bezahlung in den Beutel des Lehrers floß, und dieser seine Schüler bloß zu erhalten hatte, und auf diese Weise machte sich der Lehrer für seinen gegebenen Unterricht und Abrichtung bezahlt; es war eine Art von Leibeigenschaft auf bestimmte Zeit. Diese Tänzer reis'ten von Theater zu Theater, und wenn angekündigt wurde: Es producirt sich heute ein neuer grotesco, so war der Zulauf groß und im Geschmacke jener Zeit. Die Dauer dieser Art von Leibeigenschaft war aber für manchen dieser Zöglinge unerträglich, und war er

so glücklich, den Beifall des Publicums einzuärndten, so fühlte er sich, selbstständig und unabhängig seyn zu können, und wurde er nicht unter kluger Aufsicht gehalten, so lief er seinem Herrn und Meister davon. Ich weiß dies aus dem Munde eines Montuani und Casani selbst, welche mir ihre Jugendgeschichten erzählten, und vor beinahe funfzig Jahren als grotesci sich mit außerordentlichem Beifall producirten. Diese Art Tänzer sind selten geworden, sie dienten dem Schönen als Folie, und in solchen Ballets, wo überseeische wilde Stämme, Furien, oder sonst abentheuerliche Charactere dargestellt wurden, waren sie ganz an ihrem Platze und würden es auch noch in dieser Zeit seyn.

138. Spajato en tournant.

Auch bei den Tänzern unter dem Namen saut de viasce bekannt. Der einfache (simple) spajato ist unter 119 schon erklärt, weil er bei'm entrechat quatre 125 oft beigefügt wird. Dieser Sprung en tournant, sowie alle Sprünge der grotesken Art erfordern, daß zu jedem ein tempo genommen werde. Ein tempo nehmen, heißt: zu jedem solchen Sprunge, aus der Position, in welcher man eben steht, in die Position zu springen, aus welcher der große Sprung gemacht werden soll. Dieses tempo, wobei man mit beiden Fußspitzen auf den Boden aufspringt und durch einen starken Abdruck mit besonderer Schnellkraft den Körper so hoch, wie möglich, in die Luft wirft, erfordert viel Kraft; doch darf nicht mehr Kraft dazu angewendet werden, als daß noch hinreichend davon übrig bleibt, welche unentbehrlich nöthig ist, die Bewegungen, welche in der Luft zu machen sind, während der Körper in der Luft schwebt, gut ausführen zu können. Die Sehnen, Flechsen und Muskeln eines Grotescotänzer können nur durch anhaltende und ausdauernde Uebung die Kraft und Schnelligkeit erlangen, welche er nöthig hat. Die Seiltänzer, Seilschwenker und

Luftspringer von Profession nehmen eine geborgte Kraft zu Hülfe, welche sie durch Uebung auf eine geschickte und sichere Weise zu benutzen wissen; dies ist das Seil, das battuto (elastische Bretter) und das trambolin (ein elastischer Balken). Der Grottescotänzer aber hat nur seine eigene Kraft. Der spajato wird aus der fünften Position gemacht. Es wird also, man mag stehen, wie es trifft, ein tempo in die fünfte Position genommen und, während der Körper in die Höhe geworfen wird, der spajato gemacht; zugleich muß auch der Körper eine ganze Umdrehung um seine Achse machen, daß man bei'm Niederfalle auf die Fußspitzen wieder in der fünften Position steht. Hier muß die Kraft und die Geschicklichkeit gleichzeitig wirken. Wird das en tournant linksum gemacht, so werden die Arme bei'm Aufsetzen der Füße zum Abspringen beide gegen die rechte Seite bewegt und bei'm Abspringen, Voneinanderwerfen der Füße und Umdrehung des Körpers in der Luft schnell und kräftig links geworfen, wodurch die Rotation des Körpers sehr befördert wird. Es sind also drei Bewegungen, welche zu gleicher Zeit stattfinden müssen, der spajato, das Werfen der Arme und die ganze Umdrehung des Körpers. Rechtsum, das Entgegengesetzte aller Bewegungen.

139. Spajato double oder royal.

Das tempo dazu wird in der ersten Position genommen. Aus der ersten Position wird der spajato gemacht, aber die Füße gehen zusammen noch einmal auseinander und dann, wenn die Füße zum zweiten Male zusammengehen, erfolgt erst der Niederfall in die erste Position. Dabei sind also mit jedem Fuße vier Bewegungen zu machen; aus der ersten Position voneinander, gegeneinander, wieder voneinander und dann wieder zusammen in die erste Position. Diese Bewegungen müssen rein aus den Hüften

gemacht werden, Kniee und Fußspitzen müssen steif gestreckt seyn, denn wird ein Knie nur im Mindesten gebogen, so mißlingt es; auch können die Füße nicht so weit auseinander geworfen werden, wie bei dem spajato **simple**, weil die Bewegungen doppelt sind, darum also geschwinder und etwas kleiner seyn müssen. Dieser spajato kann selbst im seriösen Character mit gutem Erfolge gebraucht werden.

140. Spajato burlesco.

Seine deutsche Benennung war: Hanswurstensprung. Das **tempo** zum Aufspringen wird in der ersten Position genommen. Der rechte Fuß wird bei'm Sprunge in die Höhe vorwärts, der linke aber rückwärts in die vierte Position geworfen, und die Umdrehung des Körpers geschieht, während dieser Bewegungen in der Luft, linksum. Wird der linke Fuß vorwärts geworfen und der rechte rückwärts, so geschieht die Umdrehung des Körpers rechtsum. Man beobachte dabei die Regeln von 137.

141. Pirouette comique.

Geübte Tänzer machen dabei zwei, drei und noch mehr Umdrehungen des Körpers und meistens linksum, welches einseitig ist, wenn die Uebung rechtsum unterlassen wird. Dazu wird ein **tempo** folgendermaaßen genommen. Man degagirt auf dem rechten Fuße, streckt den linken seitwärts kreuzend über den rechten, daß er mit der Spitze ohngefähr die Kniehöhe hält, bewegt beide Arme ziemlich gestreckt mit dem linken Fuße zugleich nach der rechten Seite und zählt bei diesen vereinten Bewegungen, welche bestimmt zu gleicher Zeit geschehen müssen, Eins. Bei Zwei wird der linke Fuß mit der Spitze auf den Punct der zweiten Position links gesetzt, die Arme werden mit aller Kraft links geworfen, um die schnelle Rotation des Körpers zu bewirken, wobei der rechte Fuß, im Knie gebogen, mit der flachen ganzen

Sohle an die Wade des linken Fußes gelegt wird und so, wenn diese Bewegungen in einem Moment und mit schneller Kraft gemacht werden, der Körper sich mit viel Geschwindigkeit um seine Achse dreht. Der Körper muß mit aller Sicherheit in der senkrechten Linie gehalten werden. Das Ansetzen der Sohle an die Wade befördert die Geschwindigkeit, welche mit dem seitwärts gestreckten Fuße nicht erreicht würde. Sowie die Arme durch das kräftige Werfen den Schwung zur Umdrehung gegeben haben, heben sie sich schnell gebogen in die Höhe, wie bei Taf. IX figürlich zu sehen ist. Die Arme in dieser Haltung und der an die Wade gelegte Fuß, können sich nun nicht gegen die Luft bewegen, wodurch die Geschwindigkeit des Umschwungs gehemmt würde, uud so ist das Entgegengesetzte aller Bewegungen zu beobachten.

142. Pirouette spirale.

Das tempo dazu wird genommen, wie vorher bei 140; sowie aber der linke Fuß aufgesetzt wird, die Arme sich links schwingen, um die Rotation zu bewirken, wird der rechte Fuß nicht mit der Sohle an die Wade gelegt, sondern mit dem linken Fuße, welcher ganz tief bei'm Auffetzen biegt, anfangs mit demselben ganz gleich tief gehalten, ohne den Boden zu berühren; aber während der Umdrehungen zieht er sich in die Höhe des linken Fußes, welche Aufziehung des Fußes mit dem Ende der pirouette zusammentreffen muß und für das Auge eine aufwärtsgehende schraubenförmige Bewegung darstellt. Rechtsum das Entgegengesetzte.

143. Pirouette en bas sur la terre.

Das tempo dazu wird genommen, wie bei 140, in dem Moment der Umschwingung aber setzt man sich so tief, wie möglich, auf den linken Fuß, auf welchem die Umdrehung geschieht (geübte Tänzer setzen sich ganz auf die

Ferse); der rechte Fuß muß steif ausgestreckt seitwärts in horizontaler Linie schweben und die Arme ebenfalls zu beiden Seiten weggestreckt werden. Es erfordert Kraft und Uebung, den Körper dabei senkrecht zu erhalten und den weggestreckten Fuß frei über der Erde horizontal herumzuschwingen, daß er nicht auf den Boden sinkt. Rechtsum das Entgegengesetzte.

144. Salto rondo.

Das tempo dazu wird wie bei 140 genommen, aber bei Zwei werden beide Fußspitzen in der ersten Position aufgesetzt, worauf der Umschwung erfolgt, nach welcher man wieder in der ersten Position auffällt. Es ist nicht schwer, nach einiger Uebung eine doppelte Umschwingung des Körpers zu machen, aber dreimal ist schon ausgezeichnet. Der größte Vortheil bei mehrmaligem Umschwingen ist der Wurf mit den Armen, wodurch die Geschwindigkeit der Rotation befördert wird. Zu einem einfachen **salto rondo** ist es nicht einmal nöthig, ein tempo zu nehmen, oder das Werfen der Arme anzuwenden; man hüpft leicht in der ersten Position und schwingt sich ganz ohne Anstrengung einmal herum.

145. Salto rondo comique.

Das tempo, wie bei 140. Bei Zwei setzt man beide Fußspitzen in der zweiten Position auf, und bei dem Umschwunge biegt man die Kniee, zieht die Füße stark aufwärts gegen den Körper und läßt die Arme dabei abwärts sinken, so daß während des Umschwunges die Ellenbogen und die Kniee ziemlich einander nahe kommen.

146. Salto battuto sur les plantes des pieds.

Standpunct, auf dem linken Fuße mit dem rechten im balancé. Man zählt Zwei. Bei Eins setzt man den

rechten Fuß über den linken, seitwärts links an demselben hinweg, bis auf den Punct in der Entfernung einer zweiten Position links; bei Zwei wird der linke Fuß, während der rechte stark und hoch hüpft, seitwärts links hoch in die Höhe geworfen und fliegt sogleich herab; der rechte kommt ihm durch starkes Biegen halb entgegen, wobei beide Fußsohlen flach aufeinander schlagen, der linke Fuß fliegt wieder seitwärts links in die Luft und der rechte fällt auf den Boden. Wenn nun der linke Fuß sich über den rechten hinwegsetzt, so wird mit dem rechten dasselbe battuto rechts gemacht, wobei die Bewegungen in umgekehrter Ordnung folgen.

147. Spajato battuto.

Man nimmt das tempo in der ersten Position, mit beiden Spitzen aufgesetzt. Es wird der spajato, wie bei 116, gemacht, aber sowie die Füße hoch auseinander geflogen sind, müssen sie noch in der Höhe mit den ganzen flachen Sohlen zusammenschlagen, worauf in die zweite Position der Niederfall geschieht.

148. Salto battuto avec les talons.

Standpunct, zweite Position. Man hüpft auf beiden Fußspitzen gut in die Höhe, schlägt zweimal mit den Ferse zusammen, wobei die Kniee gut gestreckt bleiben müssen und die Füße nicht auswärts, sondern gerade vorwärts gerichtet sind und fällt wieder herab in die zweite Position. Dieser pas ist das Gegenstück vom spajato double. Die Bewegungen müssen geschwind seyn, um wieder, ohne in die Kniee zu knicken, gestreckt in die zweite Position zu kommen.

149. Saut tiré.

Standpunct, fünfte Position. Man hüpft stark und senkrecht in die Höhe, biegt die Kniee und zieht die Füße unter den Körper so nahe daran, wie möglich, und bei'm

Niederfalle muß man wieder gestreckt in die Kniee und hoch auf den Spitzen seyn.

150. Saut tiré double.

Bei diesem pas ist Alles, wie bei 149, nur wird das Anziehen der Füße zweimal gemacht, während der Körper in der Höhe ist, was viel Kraft und Uebung erfordert, die Füße im Herabsinken noch einmal zu zwingen, sich in die Höhe zu ziehen, weswegen die Bewegungen auch noch einmal so geschwind seyn müssen.

151. Saut tiré avec changements des pieds.

Man macht, wie bei 149, einfaches saut tiré, aber in der Höhe wechselt man mit den Füßen, daß bei'm Niederfalle der Fuß hinten in der fünften Position ist, welcher anfangs vorn war, und der vorn anschließt, welcher hinten war. Wenn man mit hochgezogenen Füßen zweimal wechselt, während der Körper in der Luft ist, so ist es soviel, als ein **entrechat quatre**; aber mit stark gebogenen Knieen und hoch angezogenen Füßen drei **changements** zu machen, ist ein Kraftstück.

152. Saut tortu.

Das tempo in die erste Position. Dieser Sprung ist wie spajato 119, aber es werden die Füße bloß auseinander geworfen, die Kniee bleiben beisammen, wodurch die hinausgeworfenen Füße nicht auswärts seyn können, sondern mit den Spitzen einwärts gedreht sind, wodurch die Figur des Tänzers grotesk comisch aussieht. Beim Niederfalle in die erste Position muß man aber wieder gestreckt seyn. Eine zweite Art ist, wenn bei'm Sprunge in die Höhe beide Schenkel, Kniee und Füße fest aneinander schließen, die Kniee sich links wenden und die Füße sich aufwärts rechts werfen, oder wenn die Kniee sich rechts wenden und die Füße sich links werfen.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/233

153. Pas de chaconne.

Die grotesci nennen ihn ciaccona. Standpunct, vierte Position, mit dem linken Fuße vorn. Man zählt Vier. Die Bewegungen sind groß und so hoch, als es zu erzwingen ist. Bei Eins schwingt sich der rechte Fuß erst vorwärts hoch und setzt sich dann in die vierte Position vor den linken; bei Zwei wird eine Viertelswendung rechts gemacht und auf dem rechten Fuße stark gehüpft, währendem der linke Fuß hoch in die Höhe seitwärts fliegt und ein battement en l'air gegen den rechten Fuß macht, aber wieder in die Höhe schnellt; bei Drei setzt sich der linke Fuß, aus der Höhe herab, scharf in die fünfte Position hinter den rechten ein; bei Vier, woran die ganze Kraft gewandt wird, wirft sich der rechte Fuß so hoch, wie möglich, in die Höhe, macht eine große tour de jambe in der Luft im Kreise rechts herum, wobei die gänzliche Umdrehung des Körpers erfolgt, während der rechte Fuß in der Luft ist und am Ende bei'm Niederfalle vor den linken hoch im balancé bleibt. Soll ein zweiter pas de chaconne links darauf folgen, so wird am Ende des vorigen der rechte Fuß schnell auf den Boden gesetzt, der linke Fuß fängt bei Eins an, sich vorwärts hoch zu schwingen, und die andern Bewegungen folgen in entgegengesetzter Ordnung.

154. Ballonè.

Standpunct, erste Position. Man zählt Zwei. Bei Eins wirft sich der rechte Fuß durchaus gestreckt vorwärts in balancé; bei Zwei fällt er wieder herab, aber zu gleicher Zeit wirft sich der linke Fuß in die Höhe, so daß beide Füße sich in der Luft begegnen. Der linke Fuß muß also in demselben Moment den Boden verlassen, wenn der rechte anfängt zu sinken, und wenn der rechte Fuß den Boden berührt, ist auch der linke hoch im balancé. Nun braucht bei

der Fortsetzung bloß Eins gezählt zu werden, weil jedesmal ein Fuß in die Höhe fliegt, während der andere herabfällt.

Wenn ballonè rückwärts gemacht wird, muß es aber mit gebogenen und gut seitwärts gewendeten Knieen geschehen; alles Andere ist dasselbe.

155. Petit ballonè.

Dabei ist Alles, wie bei dem vorigen, nur sind die Bewegungen klein, die Füße fliegen nur halb so hoch als die gewöhnliche Höhe des balancé ist, aber auch sehr schnell, so daß vier petits ballonés gemacht werden in der Zeit, in welcher ein großer ausgeführt wird. Es ist eine gute Uebung, die Fertigkeit zu befördern, vier kleine ballonés vorwärts und, ohne abzusetzen, vier kleine rückwärts zu machen, weil die Füße vorwärts gut gestreckt und rückwärts im Knie gebogen und gewendet seyn müssen und der schnelle Uebergang vom Strecken zum Biegen, und umgekehrt, nicht so ganz leicht ist.

156. Ballonè tortu comique.

Standpunct, erste Position. Die Kniee sind dabei stark gebogen. Der rechte, im Knie stark gebogene und gebogen bleibende Fuß wird mit der Spitze in die Höhe und damit in gerader Linie vor den Körper geworfen; bei'm Niederfalle begegnet er in der Luft dem linken Fuße, welcher ebenso geworfen wird. Dabei müssen die Kniee sehr gut seitwärts gewendet seyn und während dem Vorwerfen der Füße so weit voneinander gehalten werden, wie möglich, und die Füße leicht aus den Knieen fliegen, und um dies zu befördern, muß man gut aus den Hüften gehoben seyn, denn aus den Hüften durch die Oberschenkel geschieht die Bewegung. Wenn diese Bewegungen schnell gemacht werden, so sieht es aus, als wenn die Fußspitzen immer vorwärts in der Höhe wären und beinahe nicht auf den Boden kämen, was durch die

Geschwindigkeit entsteht, in der die Bewegungen aufeinander folgen.

157. Saut genou.

Es ist einerlei, in welcher Position der Standpunct vorher ist. Aus der Stellung, in welcher man eben ist, nimmt man ein tempo. Man springt mit Kraft und mit beiden Füßen zugleich etwas vorwärts in die erste Position und aus dieser recht hoch und senkrecht in die Höhe. Zugleich mit dem Absprunge in die Höhe werden beide Kniee so hoch, wie möglich, gezogen und die Kniee voneinander entfernt, so weit als die Stärke des Kopfs beträgt, der Oberkörper beugt sich vorwärts, der Kopf bewegt sich herab zwischen die Kniee. Die Arme bleiben etwas vom Körper entfernt und gesenkt, so daß der Körper höher mit den Knieen in der Luft ist, als die Hände, welche dabei tiefer herabhängen.

Geübte Tänzer kommen mit dem Kopfe zwischen die Kniee so weit herab, daß sie unter dem Körper rückwärts sehen können.

158. Saut genou croisé.

Dabei ist kein kräftiges Springen nöthig, sondern bloß ein leichtes aber hohes Hüpfen, denn es gehen nicht beide Füße in einem Moment in die Höhe, sondern fallen wieder wechselsweise immer in die Hälfte der Bewegung des andern ein. Standpunct, erste Position. Der rechte Fuß wirft sich mit dem Knie, welches auf das Stärkste gebogen ist, hüpfend hoch in die Höhe, stark gewendet gegen die linke Seite der linken Hüfte gegenüber, aber sowie das Kniee die rückkehrende Bewegung anfängt, wirft sich das linke Knie stark gebogen hoch über das rechte der rechten Hüfte gegenüber, und sowie die rückkehrende Bewegung des linken Kniees anfängt, wirft sich wieder das rechte Knie links über

das linke, und so abwechselnd fort, so viel solche Bewegungen man machen will. Wie bei dem **balloné tortu** (156), entspringen die Bewegungen aus den Hüften, in denen man sehr beweglich seyn muß.

159. Rivoltato.

Ein gewaltiger Sprung vorwärts oder seitwärts. Man zählt Zwei. Am besten nimmt man das **tempo** dazu mit zwei oder drei Schritten als Anlauf, wirft bei Eins den linken Fuß vorwärts, so hoch, als man kann, bei Zwei erfolgt die Umdrehung des Körpers, während welcher der rechte Fuß, welcher noch höher geworfen werden muß, über den linken wegspringt, hinwegfliegt und man bei'm Niederfalle des rechten Fußes wieder wie vorher steht, aber den linken Fuß vorwärts im **balancé** hält. Der linke Fuß muß seine Haltung in der Höhe behaupten und, während der rechte Fuß über ihn wegfliegt, nicht im Mindesten sinken. Dieses Ueberspringen des linken Fußes mit dem rechten ist eine bloße Täuschung für den Nichtkenner, denn der Fuß springt nicht über, sondern während der Umdrehung des Körpers fliegt er im Kreise um ihn herum. Das Schwerste dabei ist, den rechten Fuß höher zu werfen, als der linke ist, den linken aber in seiner Höhe zu erhalten. Soll der linke Fuß über den rechten fliegen, so sind die Bewegungen in umgekehrter Ordnung. Ich habe Groteskkänzer gekannt, welche den überfliegenden Fuß höher warfen, als sie selbst waren.

160. Salto cavallo.

Dieser Sprung ist das Entgegengesetzte von **saut genou** (157), bei welchem sich Alles von oben bis unten vorwärts zusammenbog, bei'm **salto cavallo** geschieht dies Alles rückwärts. Man nimmt ein **tempo** und springt in der ersten Position auf, und kräftig in die Höhe, während die Schen-

kel, Kniee und Füße, rückwärts gebogen, sich hinter dem Körper hoch gegen den Kopf in die Höhe schwingen; zu gleicher Zeit biegt sich der Oberkörper im Rücken ein, der Kopf wirft sich hinten hinunter den in die Höhe fliegenden Fußsohlen entgegen; die Arme werden ebenfalls stark und gestreckt zurückgeworfen. Ich habe Grotesktänzer gesehen, die wirklich dabei mit Kopf und Fußsohlen in Berührung kamen. Bei'm Niederfalle muß man wieder gestreckt auf den Spitzen der Füße in der ersten Position seyn.

161. Saut pendu.

Es wird ein tempo genommen und mit beiden Füßen in der ersten Position aufgesetzt, ab und in die Höhe gesprungen, dabei streckt sich der rechte Fuß ganz steif etwas seitwärts rechts weg, der rechte Arm streckt sich steif herab, mit der Hand gegen die Fußspitze, die rechte Schulter senkt sich ebenfalls rechts tief herab, und der Kopf neigt sich seitwärts rechts, der rechten Schulter folgend, wobei der Körper in der rechten Seite stark eingebogen wird; der linke Fuß biegt stark im Knie und zieht sich mit der Sohle in die Höhe des rechten Knies, der linke Arm wird stark gebogen, daß der Ellenbogen einen spitzen Winkel bildet, und die Hand zieht sich an der linken Seite des Körpers so hoch hinauf, wie möglich, wobei sich die linke Schulter ebenfalls hoch hinauf schiebt. Es ist also auf der rechten Seite Alles gestreckt und abwärts gehalten, während auf der linken Seite Alles rechteckig gebogen und aufwärts gezogen ist, bis auf den Kopf, welcher sich zu den abwärts gestreckten Gliedern neigen muß. Der Niederfall muß das tempo zum Wiederaufspringen geben, und dann folgt auf der linken Seite das Entgegengesetzte. Der Körper giebt, wenn er dabei in der Luft ist, die Figur eines Gehangenen, welches höchst wahrscheinlich die Veranlassung zur Benennung

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/238

pendu gegeben hat. Dieser Sprung, von einem Comiktänzer gut gemacht, erregt immer Gelächter.

162. Saut roide et rompu.

Man nimmt ein tempo und springt in der ersten Position auf die Spitzen beider Füße. Bei'm Absprunge in die Höhe werfen sich beide Beine, von den Hüften über die Kniee bis an die Spitzen ganz steif gestreckt, vorn in die Höhe, währenddem auch beide Schenkel, Kniee und Füße ganz aneinander geschlossen seyn müssen; zugleich bewegt sich der Körper, von den Hüften bis zum Scheitel ganz steif gehalten, vorwärts gegen die Füße; die Arme hängen dabei senkrecht und ganz steif ausgestreckt herab. Da durchaus nichts gebogen wird, so sind drei steife Linien zu sehen; zwei diagonale von den Hüften aufwärts und abwärts und eine senkrechte mit den Armen, welches, von der Seite gesehen, die Form eines Dreiecks giebt. Gut gemacht sieht es sehr comisch aus und wurde immer zu lächerlichen Complimenten genommen.

163. Ranicellione.

Tempo in die erste Position. Man macht den Absprung in die Höhe mit Kraft und zieht dabei die Füße, so hoch man kann, gegen den Körper hinauf; aber in dem Moment der erreichten Höhe werden sie zu beiden Seiten, wie bei'm spajato, schnell auseinander geworfen, und der Niederfall muß wieder in die erste Position geschehen.

164. Ranicellione battuto.

Es wird ganz der vorige Sprung von 163 gemacht, aber wenn die Füße, wie bei'm spajato, auseinander geflogen sind, schlagen sie schnell mit den Fußsohlen zusammen. Der Niederfall geschieht dabei in die zweite Position, weil

die erste, wegen dem Abprallen der Fußsohlen, nicht mehr zu erzwingen ist.

165. Saut jeté à quatre coins.

Standpunct, vierte Position, mit dem rechten Fuße vorn im balancé. Man zählt Vier und mit vier Viertelswendungen des Körpers kommt man einmal herum. Bei Eins und der ersten Viertelswendung des Körpers wirft sich der rechte Fuß bei dem linken vorbei und hinter demselben recht hoch, schwingt sich hinter dem Fuße im Kreise, wie bei einer grand tour de jambe, herum und fliegt wieder vor in den balancé vorwärts. Indem der rechte Fuß sich hinter dem linken herumschwingt, wird auf dem linken leicht gehüpft. Bei Zwei, Drei und Vier wird dasselbe gemacht und man ist einmal herumgekommen. Es kann ebenso gut mit zwei halben Wendungen gemacht werden. Soll die Umdrehung des Körpers links erfolgen, so hat der linke Fuß dieselben Bewegungen zu machen, welche der rechte ausgeführt hat. Noch ist zu bemerken, daß es sehr geschwind gemacht werden muß, soll es Effect hervorbringen.

166. Fiocco.

Dazu muß ein tempo mit ein paar Schritten, als Anlauf, genommen werden. Der rechte Fuß wirft sich mit einem starken Höhesprunge vorwärts hoch in die Höhe, der rechte Fuß sinkt von seiner Höhe herab, aber darf nicht auf den Boden kommen, währenddem fliegt der linke Fuß in die Höhe und beide Füße begegnen sich in der Luft, und in diesem Moment ist der linke Fuß höher, wie der rechte; nun fällt der linke Fuß auf den Boden herab, der rechte fliegt wieder, indem sich beide Füße noch einmal in der Luft begegnen und der rechte Fuß zum zweiten Male noch höher fliegt, als bei'm Anfange, ehe der linke Fuß ganz niederfällt. Dieser Sprung war immer eine tour de force der Gro-

tesktänzer, indem ein Korb oder etwas Aehnliches an einen Baum gehängt wurde, viel höher, als der Tänzer selbst war, und dieser schlug den Gegenstand durch ein fiocco herab, wodurch die Zuseher seine Springkraft und die Höhe des Sprunges beurtheilen und bewundern konnten.

167. Soleil d'artifice.

Eine Art hüpfender pirouette, auch das geschwinde Rad genannt. In welcher Position der Standpunct angenommen wird, ist einerlei. Man wirft den rechten Fuß steif gestreckt seitwärts bis in die horizontale Linie, indem man sich mit demselben Fuße und mit Hülfe der auf dieselbe Seite geworfenen Arme den Umschwung giebt und dabei leicht hüpft. Bei jedem Hüpfen muß ein halber Kreis gemacht werden, der rechte Fuß immer in seiner horizontalen Lage bleiben und die umschwingende Bewegung sehr rasch seyn. Man kann sich mit dem rechten Fuße rechts rückwärts oder links vorwärts oder mit dem linken Fuße links rückwärts oder rechts vorwärts umschwingen.

168. Spacciato campania.

Dies war immer die ausgezeichnetste tour de force der Grotesktänzer. Dazu ist ein tempo mit einem Paar Schritten Anlauf und einem Vorsprunge nöthig. Man springt mit beiden Füßen in der ersten Position auf den Spitzen ganz zugleich auf und macht den Höhesprung. Mit dem Sprunge in die Luft zugleich machte der rechte Fuß eine tour de jambe rechts von vorn zurück, der linke Fuß eine tour de jambe links von vorn zurück, der rechte Arm eine Kreisbewegung rechts von vorn zurück und der linke Arm eine Kreisbewegung links von vorn zurück, und der Niederfall geschieht wieder in die erste Position. Es gehört nicht wenig Kraft und Uebung dazu, diese vier Kreisbewegungen

mit Armen und Beinen zugleich und recht hoch zu machen. Wenn der Körper am höchsten in der Luft ist, sieht er einem in die Höhe geprellten, mit allen Vieren von sich gestrecktem Frosche ähnlich, was wohl auch die Benennung veranlaßt haben mag.

169. Gargouillade.

Der schwerste aller dieser Sprünge, in Hinsicht seiner widerstreitenden Bewegungen. Der Aufsprung und Höhesprung ist wie vorher bei 168. Der rechte Fuß und der rechte Arm machen ihre Kreisbewegungen, wie bei 168, d. h. auswärts. Der linke Fuß und der linke Arm aber machen ihre Kreisbewegungen einwärts; der linke Fuß schwingt sich etwas rückwärts und in dem Kreise rechts vor, der linke Arm schwingt sich ebenfalls etwas rückwärts und im Kreise rechts vor. Es gehört viel Uebung dazu, sich an diese Bewegungen zu gewöhnen, die an sich widernatürlich sind und doch gemacht werden können; sie dienen als Beweis, wie weit der Mensch die Herrschaft über seine Glieder durch Uebung erlangen kann.

170. Der Kniesprung.

Dieser Sprung wird auf der Stelle mit einem Fuße über den andern gemacht und ist ganz verschieden von dem **saut genou** (157). Standpunct, auf dem rechten Fuße. Der linke Fuß wird mit der rechten Hand an seiner Spitze gehalten. Man faßt den Fuß so an, daß die Finger quer über den Zehen liegen, der Daumen wird mitten auf die Sohle zwischen dem Ballen und der kleinen Zehe gelegt; auf diese Weise kann man den gehobenen quer liegenden Fuß in einen Bogen von sich drücken, um dem rechten Fuße, welcher nun darüber springen soll, mehr Raum zu verschaffen. Man hüpft stark auf dem rechten Fuße, zieht denselben schnell hoch auf und springt so über den mit der rechten Hand

gehaltenen rechten Fuß. Die rechte Hand macht aber in demselben Moment mit der in der Hand habenden Fußspitze eine rasche Bewegung rückwärts, um das Ueberspringen zu erleichtern, welches sonst leicht mißlingen könnte. Die Stellung ist wieder auf dem rechten Fuß, und der mit der rechten Hand gehaltene linke Fuß hinter demselben. Der rechte Fuß soll nun wieder den Sprung über den linken zurückmachen, welches aber schwerer ist, als das Ueberspringen vorwärts. Auf dem rechten Fuß muß nun gut gehüpft, der Fuß schnell und hoch aufgezogen werden und über den linken zurückgehen, wobei die rechte Hand den linken Fuß vorwärts bewegen muß. Auf dem linken Fuß stehen und über dem rechten springen, ist das Entgegengesetzte.

171. Der Chinese.

Man sitzt mit beiden Beinen auf der Erde auf. Der linke Fuß liegt mit der Ferse vor dem rechten Knie und der rechte Fuß liegt mit seiner Spitze hinter dem linken Knie. Beide Beine liegen quer vor dem Körper vom Knie bis an den Vorderfuß platt auf. Man hebt sich etwas, aber unbedeutend, aus seinem Sitz und neigt den Körper etwas Weniges links, während dessen der rechte Fuß von hinten weggezogen, seitwärts rechts im Kreise herumgeworfen und wieder vor dem linken quer vor gelegt wird, daß seine Ferse vor und an dem linken Knie liegt, wobei sich der Körper ganz natürlich wieder setzt. Nun neigt sich der Körper etwas Weniges rechts, und der linke Fuß wird von hinten weggezogen, seitwärts links im Kreise herumgeworfen und vor dem rechten Fuß so hingelegt, daß seine Ferse vor und an dem rechten Knie liegt. Nun wieder mit dem rechten Fuße, u. s. w.

Ich habe diesen pas, wenn man ihn so nennen darf, ohne Namen kennen gelernt und auch nachgemacht, und weil ich ihn zuerst von einem deutschen Balletmeister in dem

Ballet: Das Fest des porcellanenen Thurms zu Peking sah, welcher ihn mit einer beispiellosen Gewandtheit machte, mir erlaubt, ihm diesen Namen zu geben, so wie ich von dem Kniesprung (170) auch keinen andern Namen weiß, als womit er damals genannt wurde.

Anmerkung.

Ich muß nun noch hinzufügen, daß alle in diesem **schema des pas** vorkommenden Benennungen aus der ächten theatralischen Schule sind, daß ich sie alle selbst executirt und die meisten heute noch machen kann, und die, welche für mein jetziges Alter natürlich zu schwer sind, doch so darzustellen vermag, daß jeder einen deutlichen Begriff davon bekömmt, und sie nachahmen kann. Diese Bemerkung ist für diejenigen, welche durch Unbekanntschaft mit dem Umfassenden der Kunst, mit der systematischen Ausbildung der Kraft, der Geschicklichkeit, der Schönheit, sowie der ächten Karikatur, leicht in den Zweifel gerathen können, ob alles hier Niedergeschriebene wahr und möglich ist; aber ich bin bereit, Jedermann die überzeugendsten Beweise darüber zu geben. Diese große Anzahl von Tanzschritten, sowohl für den theatralischen als gesellschaftlichen Tanz, mit deren vielzähligen Unterabtheilungen zur Auswahl für alle Darstellungen in den noch so verschiedenen Characteren, die vorkommen, mit Geschmack anzuwenden, um einen erwünschten Erfolg zu haben, ist Sache des Talents. Ein und derselbe pas kann viel Abänderungen erleiden und für jedes Sujet und Taktart aptirt werden, wie es der Character des Tanzes und der vorzustellenden Person erfordert. Dieß ist eine Kunst, eine nöthige Kunst, deren nicht allein der Theatraltänzer bedarf, auch dem unterrichtenden Tanzmeister ist sie nöthig, will er sich bei vorkommenden Aufgaben zu Festen verschiedener Art, sowohl öffentlichen, geselligen oder Familienfeste, sowie bei Maskenzügen und damit verbundenen Tänzen nicht als Stümper zeigen.

Aber ins Detail einzugehen, die Compositionen und Combinationen zu erklären, die eben so gut wie in einer andern Kunst unerschöpflich sind, würde Folianten erfordern. Es ist nicht hinreichend, eine Anzahl noch so schöner Touren zusammenzusetzen und präcis ausführen zu lassen, sie müssen zur Sache characteristisch passen, die Personen, welche sie ausführen, müssen den Character auch durch ihre Bewegungen geben, sonst fehlt die Seele, und es bleibt ein gewöhnlicher Tanz und keine Darstellung; noch so gut im Character gekleidet zu seyn, deutet bloß an, was es seyn soll, und bringt nicht die nöthige Illusion hervor. Ich will einige solche Aufgaben nennen, die ich früher zu lösen hatte: Das Planetensystem als Maskenzug mit Tanz; die Schöpfung nach der Mythologie, ebenfalls mit Tanz; das Fest des Bacchus mit Thyrsusstäben, Kränzen, Festons und Guirlanden, mit Tanz; ein Chor Najaden; den Fünfkampf der Griechen (Penthatlion) mit Wettlauf, Discuswerfen, Ringen, Fechten u. s. w., mit Tanz; aber nicht etwa mit Entrechats oder Fechten auf Stich und Hieb der neuen Schule, sondern — antik.

XXIX. Attitüden und Gruppen.

Unser gewöhnlicher Tanz hat davon jetzt, leider! — nichts mehr, und doch liegt darin die hohe Ausbildung der Kunst, die nicht allein dem Tänzer und der Tänzerin einen höheren Genuß bei ihren Darstellungen gewährt, auch die Augen der Zusehenden werden gefesselt, und die Ansicht gewährt ihnen Vergnügen, ja sogar Freude, wenn sie die Tanzenden in durch die Kunst veredelten Gestalten, die verschönerte Natur in den Bewegungen dem Ideal entgegenstreben sehen. Die Gebildeten denken an die schöne griechische Kunst der Mimen dabei, worüber sie bei ihren jugendlichen Studien so viel gelesen haben, wovon auch in so mancher schönen Poesie die reizendsten Bilder gegeben sind, welche

den Eindruck hervorbringen, für welchen jeder empfänglich ist, der, erhaben über das Gemeine, das wahre natürlich Schöne zu würdigen weiß. Der schöne griechische Tanz, von welchem in den alten Schriften so viel zu lesen ist, muß eine bewundernswürdige Darstellung gewesen seyn, und es ist sehr zu bedauern, daß uns die Kunst jener Zeit nebst ihrem Effect, den sie hervorbrachte, bloß erzählt wird, und bloß gesagt wird, was sie darstellen, aber keine Lehre irgendwo zu finden ist. Was giebt uns denn aber die Möglichkeit, diese so vielseitig und enthusiastisch gerühmte Kunst der Alten zu begreifen und nachzuahmen? — Die andern mit ihr verschwisterten Künste haben uns durch unzählig gegebene Versinnlichungen davon in den Stand gesetzt, sie zu erkennen, sie zu studiren und mit Erfolg anzuwenden. Man besehe die Gemmen, die antiken Vasen, die alten Fresco- und Mosaikgemälde, die Basreliefs und die Statüen, bewundere sie und belehre sich dadurch. Man betrachte die in höchster Potenz dargestellte imponirende männliche Kraft, und contrastirend daneben die zarte, schöne, weiche, in die lieblichsten Formen und Ebenmaaß gegossene idealisirte Weiblichkeit. Dabei muß doch jeder, der sich zum Lehrer der körperlichen Bildung aufwirft, sich ernsthaft fragen: wer bin ich? — was soll ich? — Nun betrachte man die sich schlaff und mit widerlicher Anstrengung bewegenden Körper bei unsern jetzigen Bällen, sehe ihre eckichten Figuren, die uns durchaus nichts Liebliches zeigen, als höchstens das Spiel der Augen; ihre sichtbare Ermüdung nach ein paar Tänzen zwingt uns zum Mitleid und ermüdet uns mit, weßwegen ihnen keine Aufmerksamkeit mehr zu Theil wird. Im Tanz passend angebrachte Attitüden und Gruppen geben einen schönen Contrast zur Bewegung, es thut dem Auge wohl, öfters die Gestalten, in schönen Formen und Bildern einige Secunden verharrend, mit Ruhe betrachten zu können.

Es ist nicht zu verlangen, daß im Gesellschaftstanze das Höhere des theatralischen Tanzes producirt werde, aber es wäre wohl zu verlangen, daß das Schöne vorherrsche. Die Empfänglichkeit dafür wäre sogleich da, wenn nur aus den höheren Sphären der gebildeten Welt der Anstoß dazu gegeben würde, und in der Provinz würde die Nachahmung nicht ausbleiben, denn die Verbesserung kann daher nicht kommen; sowie alle Gegenstände der Mode in den Residenzen zuerst auftauchen. Daß man auch in der Provinz Geschmack an solchen mit Gruppen verzierten Tänzen finden würde, bin ich überzeugt; denn wenn ich ersucht wurde, in unserer Gegend bei manchem Feste die Anordnung eines Tanzes zu treffen, und es meine Zeit erlaubte, gefällig zu seyn, so mußten die Theilnehmer es sich gefallen lassen, alle gewöhnlichen Touren bei Seite geschoben zu sehen, und sich in Tableaux und Gruppirungen üben, welches immer zu meiner Zufriedenheit gelungen ist; und wenn so ein Charactertanz zusammengesetzt war und, gut eingeübt, besonders dem schönen Geschlechte sehr gefiel und mit wahrer Freude executirt wurde. Also nur in die Mode gebracht das Schöne, aber von Oben herab, und es wird überall Aufnahme finden. Freilich der größte Theil der Tanzlehrer müssen erst wieder Lehrlinge werden, um sich später Meister nennen zu dürfen. Um in Attitüden, Tableaux und Gruppirungen etwas Schönes zu leisten, müssen die Arme und deren Bewegungen vorzüglich gebildet werden, wozu in diesem Buche bei XXIV., mit Abbildungen, hinlänglicher Unterricht zu finden ist.

XXX. Der gesellschaftliche Tanz, seine natürliche Entstehung, Ausbildung und Verbreitung.

Wenn wir auf die Entstehung des gesellschaftlichen Tanzes zurückgehen, so finden wir keinen Zeitpunct, indem bei allen Nationen und kleinen Volksstämmen noch in dem

Stande der rohen Natur, ohne alle Anleitung, bloß das freudige Beisammensеyn, wo man sich die Zeit zu verkürzen suchte, den gesellschaftlichen Tanz erschuf, ohne Plan und ohne Regel. Es war der Ausdruck der Freude, der fröhlichen Gemüthsstimmung, die sich durch muntere, lebendige und springende Bewegung der Körper, durch natürlichen Trieb und ohne Aufforderung, ohne Unterricht, zu einer Art von Tanz bildete. Reisebeschreibungen und Völkerkunde bestätigen uns dieß und machen uns bekannt, daß kein Volk, kein kleiner Stamm ohne eine Art von Tanz ist; so wie wir auch Musikinstrumente bei ihnen finden, wenn auch ärmlich und sonderbar in den Formen. Es gab Schriftsteller, welche den Tanz von Jubal's Zeiten herleiten, sowie das Wort jubiliren.

Der erste ganz rohe Anfang mußte natürlich nach und nach weiter führen, und von einer Stufe zur andern steigen, wie es der Weg alles Wissens und aller Künste geworden ist, bis sich die Lehre bildete und Systeme aufgestellt werden konnten.

Da es nur noch wenig kleine Völker auf unserm Planeten geben mag, die in ihrer ursprünglichen Rohheit blieben und gleich einem Gewächse bloß vegetirten, da eine Art von Cultur selbst unter den Wilden unvermeidlich war, so ist es ganz natürlich, daß der Tanz, welcher ihnen erheiterndes Vergnügen gewährte, nach und nach eine *Gestalt gewann, weder durch Unterricht noch Vorbild, vielmehr seine Formen bloß den Gemüthsbewegungen, Ereignissen und Leidenschaften zuzuschreiben hat. Auf diese Weise sind sogar bei den wilden Stämmen Hochzeitstänze, Waffentänze, Kriegstänze, Siegestänze und Begräbnißtänze entstanden. In jedem dieser Tänze liegt ein Character, sie suchten durch den Ausdruck des Gesichts und durch Arm-, Hand- und Fuß-Bewegungen (als rohen Anfang der Mimik und Gesticulation), sowie des ganzen Körpers, das darzustel-

len, was ihnen Veranlassung zum Tanze selbst gab: dieß ist eine Originalität, die wir bei unserem gesellschaftlichen Tanze jetziger Zeit, nachdem er so kunstlos, als möglich, geworden ist, gänzlich vermissen. Dieser rohe Anfang mußte ganz natürlich Nachbarvölker, welche, durch Zeit und Umstände begünstigt, eine höhere Stufe der Cultur erstiegen hatten, Veranlassung geben, für die höhere und künstlichere Ausbildung des Tanzes etwas zu thun.

Die Aegyptier waren ohne Zweifel die Ersten, welche durch ihre emporstrebende Bildung das gesellschaftliche und öffentliche Vergnügen höher und schöner stellten und also auch die Ausbildung des Tanzes zu befördern suchten. Ihre Feste, ihre Mysterien wurden mit Tänzen geschmückt, und hier findet sich ohne Zweifel die erste Veranlassung, den Tanz in darstellende Bilder zu formiren. Was von den ägyptischen Tänzen auf uns gekommen ist, ist sehr wenig, keine befriedigende Beschreibung, bloß Andeutungen, Erzählungen, ohne Belehrung. Das, was wir erfuhren, ist: daß sie in einem Kreise tanzten, um dadurch den Lauf der Sonne anzudeuten (da nach ihrer Meinung die Erde still stand, bis Galiläi den Irrthum aufdeckte), daß sie sich einzeln im Kreise drehten, als Zeichen der Beweglichkeit der Planeten um ihre eigne Are, und des Funkelns der Sterne und andere Figuren, welche auf Sternbilder Bezug hatten und also, so zu sagen, astronomische Tänze zu nennen sind.

Ganz anders formirte sich der Tanz bei den Griechen, welche, wie bekannt, alle ihre Künste von den Aegyptiern entlehnten und vervollkommneten. Bei den Griechen wurde der Tanz in eine Kunst umgeschaffen, und ebenso, wie alle anderen körperlichen Uebungen (Gymnastik), auf die höchste Stufe gebracht. Die Ausbildung der Körper feierte ihren Triumph. Zu welcher Vollendung muß die Vervollkommnung der heranwachsenden und vorzüglich der männlichen

Jugend damals gediehen seyn, da die Gymnasien, die olympischen und athletischen Spiele der Athenienser und Anderer von den größten Meistern jener Zeit besucht wurden, um die menschliche Schönheit und männliche Kraft für die Kunst ihres Meißels oder Pinsels zu studiren, und jene Meisterwerke zu liefern, die den nachkommenden Künstlern bis heute noch als Vorbilder dienen. Aus der Phantasie und aus den Träumen sind diese Ideale nicht entstanden.

Zu bedauern ist es, daß dieses Volk uns kein Lehrbuch darüber hinterlassen hat, welches wohl weniger in einer Anweisung zu entrechats und pironettes bestanden, aber vorzüglich über Mimik und Gesticulation (die Pantomime) gehandelt hätte, wovon die Beschreibung ihrer öffentlichen Feste und Schauspiele außer allen Zweifel setzt.

Komus wird allgemein für den Erfinder aller Tänze gehalten, womit die Griechen und später die Römer ihre Feste verschönerten. Man findet hier die Spur von Ausübung des gesellschaftlichen Tanzes, indem wir wissen, daß nach Ende einer festlichen Mahlzeit Alles sich dem Vergnügen des Tanzes überließ, und man mit ziemlicher Gewißheit sagen kann, daß in dieser Zeit schon die sogenannten Bälle, wenn auch nicht mit diesem Namen und nicht in jetziger Form, eingeführt wurden.

Es nahmen an diesen Tanzvergnügen nicht allein junge Personen, sondern auch ältere Theil. (Seit der Zeit, wo bei uns ältere Personen nicht mehr tanzten und den Platz der Jugend überließen, ist der Tanz mit auffallender Schnelligkeit gesunken). Die körperliche Bewegung bei fröhlicher Gemüthsstimmung ward bei ihnen als nothwendig und medicinisch heilbringend betrachtet. Die Personen vom höchsten Range lernten tanzen, und machten sich sogar eine Ehre daraus, es zu können.

Die Geschichte sagt uns, daß Socrates bei den festlichen Tänzen zu Athen als Tänzer auftrat, und Platon ge-

tadelt wurde, weil er sich weigerte, bei einem Balle zu tanzen, den ein König von Syracus gab. Der Römer Cato lernte noch in seinem 59. Jahre tanzen, um das Versäumte seiner körperlichen Erziehung nachzuholen. Zu den Zeiten der Römer wurde der Tanz mit dem größten Luxus und außerordentlicher Pracht vereinigt. Diese Bälle wurden allgemeiner in Griechenland, Rom und Italien und blieben bei allen Staatsumformungen ein unentbehrliches Vergnügen, und der Reichthum, die Pracht dabei stellte sie dem Volke gleichsam übersinnlich und in Feengestalt dar. Die Gattung der Tänze war in den ernsthaft schönen Character übergegangen; solche zu erlernen, forderte viel Zeit und Unterricht, und es war nicht so leicht, sich als Tänzer zu zeigen. Dies hatte aber auch zur Folge, daß der geordnete künstliche Tanz das Eigenthum der höheren Stände jener Zeit geblieben ist und die Tänze des Volks roher, ohne Geschmack und oft lasciv waren. In unserer Zeit tanzt man in der hohen großen Welt und in den niedern Classen auf einerlei Weise.

Bei den Tänzen der vornehmen Welt herrschte Anstand und Sittlichkeit, und die strengsten Sittenrichter jener Zeit erlaubten sich keinen Tadel über diese Bälle in ihren Schriften.

Als der Tanz nach und nach in Frankreich in Aufnahme kam, fanden die strengsten Grundsätze der Religion nichts Anstößiges darin, daß selbst Cardinäle tanzten, wie, z. B., bei einem Balle, welchen Ludwig **XII.** in Mailand gab, die Cardinäle von St. Severin und Narbonne als Tänzer erschienen. Das Beispiel der vornehmen Griechen, der Römer und Italiener, und später der Franzosen, wirkte mit unwiderstehlichem Reize auf die übrigen Classen des Volks, es entstanden vielerlei Provincialtänze, in denen ein eigenthümlicher Volkscharacter überall vorherrschend ist. Auf das Höchste stieg der gesellschaftliche Tanz in Frankreich unter Ludwig **XIV.** Es wurde eine **Académie de l'art**

de la danse errichtet, wie es bei XXVI nachzulesen ist. Die französischen Tänzer und Tanzmeister vermehrten sich, wanderten aus und machten ihr Glück. Indessen war es noch nicht hinreichend, bei einem französischen maître de danse Unterricht erhalten zu haben, in jener Zeit vielmehr unumgänglich nöthig, wenn ein junger Cavalier für fein gebildet gelten wollte, in Paris selbst sein savoir vivre. sein savoir faire und seine Geschicklichkeit für den gesellschaftlichen Tanz zu erlernen.

Der französische Tanz, wie er nun allgemein genannt wurde, sowie wir noch heute alle Tanzschritte französische pas nennen, diejenigen ausgenommen, welche von den grotesci herrühren und bloße Sprünge sind, als salto rondo, spajato, ranicellione etc., verbreitete sich über ganz Deutschland und gab eine neue Epoche für das Vergnügen und die körperliche Bildung, die jedoch bald in das Manierirte überging und oft nur Affection war, da der Deutsche den Franzosen nachahmen wollte, ohne seine angeborne lebhafte Beweglichkeit zu besitzen, oder sich aneignen zu können.

Zu gleicher Zeit waren die Ballets in Aufnahme, bei jedem Theater von einiger Bedeutung war ein corps de ballet, ja selbst reisende Schauspielertruppen gaben Ballets auf ihren kleinen Bühnen. Dies beförderte den Geschmack am künstlichen Tanze, welcher sich so lange erhalten hat, als die Ballets selbst in reiner schöner Kunst waren und, ohne indecent in den Bewegungen der Tänzerinnen zu seyn, als Vorbild dienen konnten. Diese Nachahmung mußte aber sogleich aufhören, als die Tänzerinnen anfingen, ihre Beine höher zu werfen, als es die sittlichen und natürlichen Schönheitsgränzen vertragen.

Die oft ungeheuren Kosten, welche die Ballets verursachten, waren auch die Ursache ihrer Verminderung, und sie erhielten sich nur noch in den größten Städten. Man giebt dem berühmten Noverre die Schuld, daß er, indem er die

Illusion bei den Ballets, an Decorationen, an Personen und Farbennüancen der Kleidung ꝛc., bis zum Extrem zu bewirken bemüht war, wie man in seinen Lettres sur l'art de la danse lesen kann, das Sinken derselben herbeiführte. Die ersten Tänze waren einfach in Touren und pas und jener Zeit angemessen und der herrschenden Kleidermode anpassend. Es wäre auch nichts lächerlicher anzusehen, als einen Herrn mit einer großen gepuderten Allongeperücke jener Zeit und eine Dame mit gethürmter Frisur und ungeheuerm Reifrocke einen flüchtigen Walzer tanzen zu sehen!

Es ist nicht ohne Interesse, das Entstehen, die Veränderung und Vermehrung der ersten Gesellschaftstänze zu betrachten, und es wird selbst wenig Tanzmeistern einfallen, manche noch allgemeine und unentbehrliche Tanztour in ihrem Entstehen da aufzusuchen, wo sie zum ersten Male erschien. Der erste regelmäßige Tanz war die courante. Man tanzte sie nach einer höchst einfachen Melodie im Dreivierteltact, und sie hatte eine sehr einfache Figur. Man tanzte nach dem gemachten Complimente damit in einem Kreise, im Oval oder Viereck herum, und wenn man wieder auf seinen Platz kam und wieder ein Compliment machte, hatte der Tanz ein Ende, und er hieß courante simple an der Hand, weil der Tänzer seine Dame vom Anfange bis an das Ende führte. Der ganze Tanz war also nichts weiter, als ein einmaliges Herumführen mit gebogenen, gestrichenen und gehobenen pas. Dennoch gehörte damals viel Uebung dazu und wurde, nachdem viele andere Tänze erfunden waren, als der Fundamentaltanz für unentbehrlich gehalten, und es würde jedem Tanzmeister zum Verbrechen gemacht worden seyn, ihn bei'm Unterrichte zu vernachlässigen und nicht der Menuet als erste Bildung vorangehen zu lassen. Diese Einförmigkeit des Tanzes konnte nicht lange genügend seyn, und die Tanzmeister studirten sogleich auf Variationen. Die erste Variation war die courante von der Hand. Der Tänzer führte seine

Tänzerin nicht mehr. Hatten beide nach dem gemachten Complimente vorwärts getanzt, so tanzte die Dame im Kreise rechts ab, der Herr links ab, bis auf den Platz, wo sie anfingen. Nun tanzte man bei der nächsten Variation noch einmal vor, die Dame tanzte zum zweitenmale links ab und der Herr rechts, sie machten dann Wendungen, passirten einander, und man fing, so zu sagen, im Kleinen an, bei dieser courante figurée, wie sie hieß, Touren zu machen. Dies befriedigte auch nicht lange: je weiter die Academie in der Aufstellung ihres Systems kam, und je mehr sich pas nach Regeln bildeten, je größer wurde der Spielraum für die Erfindung, welcher sich die Tanzmeister befleißigten.

Um davon eine Uebersicht zu geben, mögen die Namen jener Tänze, welche mit chorographischen Figuren herausgegeben wurden, nebst der Jahreszahl folgen, so viel mir bekannt sind.

1703. La Pavanne des Saisons, le Passepied nouveau, l'aimable Vainquer, l'Allemande, la Paisanne et les Contrefaiseurs, Contredanse.

1704. La Saltarelle, la Carignan, la Madelena.

1705. La Babette, la Bretagne, la Triomphante.

1706. La Bavière, la Fanatique, le Cotillon.

1707. La Bachante, la Matelôte, le menuet en quatre. Le gros recueil des contredanses Anglaises et Françoises au nombre de trente-deux.

Es wird hier bemerkt, daß die alte Schreibart beibehalten ist.

1708. La nouvelle Bourgogne, la nouvelle Marriée, et six contredanses.

1709. La nouvelle Gaillarde, le menuet d'Alcide, le charmant Vainquer.

1710. La Bourbon, la petite Bourré, la Guastala.

1711. La nouvelle Forlane, Le Passepied à quatre, la Médicis.

1712. **La Silvie, la Dombe, l'Asturienne.**

1713. Nach der Chorographie beigefügt: **Le Rigaudon de la Paix, Gigue à deux, Entrée à deux, Sarabande pour femme, pour homme, Espagnola Folie d'Espagna pour Femme, Gigne pour homme, Entrée grave pour homme, Entrée d'Apolon, Ballet de neuf danseurs, la Bouré d'Achille, la Mariée, le Passepied, la contredanse pour deux. Le Rigaudon des Vaisseaux, la Bourgogne, la Savoye, la Fortana, la Conty, Nouvelles Contredanses Françoises et Angloises au nombre de 28.**

1714. **La gavotte de Scaux, la Rigaudon, la Chambery.**

1715. **La Transilvanie, le menuet d'Fspagne.**

Man kann aus dieser Sammlung von Tänzen sehen, wie das aufgetauchte System auf das höhere Publicum Einfluß gewann, aber auffallend ist es, daß erst 1707 die **menuet en quatre**, und 1715 eine **menuet d'Espagne** genannt wird, was übrigens leicht zu erklären ist. Die erste Menuet ist nicht, wie früher gesagt wurde, in Paris erfunden, daher wurde sie nicht in die Sammlung aufgenommen; die in Paris abgeänderten, umgeformten aber finden sich darin.

Ich habe von vorn herein versprochen, den Beweis zu liefern, daß aus der einfachen Menuet die meisten Hauptfiguren des gesellschaftlichen Tanzes entsprungen sind, und will dies jetzt erklären. In der ersten Menuet sind folgende Touren enthalten: Seitenpas rechts und links zeigen den Weg an, der heute noch als Seitenlinien oft und vielmals gebraucht wird; das Hinüber- und Herübertanzen bei dem **pas en passant** ist beinahe in allen Tänzen wiederzufinden, und geschieht es mit Seitenpas, so heißt es jetzt **traversé**, und das Händegeben und damit Herumtanzen haben wir jetzt noch immer als **tour de main**, sowie das Geben beider Hände oder: kleine **ronde**. Die Ordnung im Ganzen ist folgende: der Herr führt seine Dame mit achtungsvollem

Anstande auf den Platz, wo sie den Tanz beginnen wollen, und Beide stellen sich in die dritte Position, mit dem rechten Fuße vorn und so weit voneinander, daß einer die Hand auf die Schulter des andern legen kann. Es wird ein gestrichener **pas** ohne zu biegen seitwärts rechts und die Verbeugung des Herrn, sowie die Verneigung der Dame, gemacht. Dazu gehören die ersten zwei Tacte. Diese **Révérence** gilt den Zusehenden. Nun macht der Herr einen gestrichenen Vorpas mit dem rechten, die Dame mit dem linken Fuße, beide degagiren darauf, heben sich auf die Spitzen dieser Füße, während der Herr den linken, die Dame aber den rechten in **balancé** hebt; beide wenden sich jetzt gegeneinander in ein **vis à vis**, und die gehobenen Füße schließen sich bei der Wendung in die erste Position hoch an; nun macht die Dame ihre zweite **rèvérence** mit Seitenpas rechts, der Herr mit Seitenpas links, wobei sie die Hände loslassen. Diese zweite **révérence** gilt den beiden Tanzenden gegenseitig. Dazu gehört der dritte und vierte Tact. Der fünfte und sechste Tact ist Pause, während welcher nichts geschieht, als daß bei dem sechsten Tacte langsam und bequem die Dame den rechten Fuß in die fünfte Position hinter den linken, der Herr aber den linken Fuß hinter den rechten setzt. Nun tanzen beide auf den Platz zurück, wo sie anfingen, und dies geschieht mit Seitenpas. Beide biegen nun zum ersten Male, der Herr giebt der Dame bei den gestrichenen **pas** wieder die Hand und tanzt einen Seitenpas rechts, bei den kleinen gehobenen **pas** aber wendet er sich soviel links, daß er wieder wie anfangs steht und mit dem rechten Fuße vorn in der fünften Position ist. Die Dame tanzt einen Seitenpas links, läßt aber bei den zweiten kleinen gehobenen **pas** den rechten Fuß vor dem linken in der fünften Position anschließen. Dazu gehört der siebente und achte Tact. Nun kommt das Vorführen in zwei Tacten. Der Herr und die Dame biegen und machen

im Heben einen gestrichenen Vorpas mit dem rechten Fuße in die vierte Position, degagiren darauf und strecken den linken Fuß in **balancé**; darauf folgt der zweite gebogene, gestrichene **pas** in runder Linie, der Tänzer macht seine beiden kleinen gehobenen **pas** bloß in die geschlossenen Positionen, der rechte setzt sich vor den linken und der linke wieder vor den rechten; dies muß geschehen, um der Dame Platz zu machen, welche sich bei dem runden **pas** schon etwas links gewendet, mit dem gehobenen **pas** aber, welchen sie in der vierten Position macht, vor den Herrn so zu stehen kommt, daß sie quer vor dem Herrn steht und den rechten Fuß seitwärts in **balancé** streckt. Nun kommt das Herumführen in zwei Tacten, der Herr tanzt einen Seitenpas rechts im Bogen, mit dem zweiten kleinen **pas** schließt er mit dem linken Fuße vor dem rechten in der fünften Position an und ist auf die Stelle der Dame gekommen. Die Dame macht den **pas en tournant** (siehe 34) und steht nach der **demie pirouette** auf der Stelle des Herrn, und beide mit dem linken Fuße vorn in der fünften Position. Nun tanzen sie die Hauptfigur; zwei Seitenpas rechts (siehe 34), dann den zweiten und dritten Seitenpas links (siehe 34). Aus dieser Stellung tanzen sie beieinander vorbei, mit dem ersten **pas en passant** und dem **pas en tournant**; wieder zwei **pas** rechts, zwei **pas** links und **en passant** mit **en tournant**, und so fort, bis zu Ende der vierten Musikclause, am Schlusse der Seitenpas rechts, die Dame auf der Seite steht, wo die Menuet angefangen wurde, und durch eine leichte **révérence** das Zeichen zum Händegeben gemacht wird. Während dem ersten Seitenpas links wird der rechte Arm nach den Regeln der ersten Uebung bei **XXIV.** gehoben, bei dem zweiten **pas** nach den Regeln der vierten Uebung gebogen; nun wird mit zwei **pas en passant** an der rechten Hand ganz herumgetanzt, und jedes steht wieder auf seinem Platze. Bei dem ersten **pas** rechts wird der

rechte Arm nach den Regeln der zweiten Uebung von **XXIV.** weg und bei dem zweiten **pas** herabbewegt, während der linke Arm bei'm ersten **pas** gehoben und bei'm zweiten **pas** gebogen wird. Aus der fünften Position, am Ende der Seitenpas rechts, wird nun mit zwei **pas en passant** im Kreise links an der linken Hand herumgetanzt, und beide stehen in der Mitte einander gegenüber. Bei dem nun folgenden Seitenpas rechts wird der linke Arm bei'm ersten **pas** rechts weg, bei'm zweiten aber nach den gegebenen Regeln herabgeführt und wieder die Hauptfigur getanzt. Wenn die Musik zweimal durchgespielt ist, so trifft es sich, daß die Dame wieder auf die Seite gekommen ist, wo angefangen wurde, und am Ende der Seitenpas rechts wird durch eine leichte **révérence** das Zeichen zum Schluß gegeben. Bei dem ersten Seitenpas links werden nun beide Arme gehoben, bei dem zweiten **pas** gebogen, so daß, wenn die Seitenpas links zu Ende sind, es gleichzeitig auch die Armbewegungen sind. Beide tanzen nun mit dem **pas en passant** zusammen, geben sich beide Hände und schließen in der ersten Position **vis à vis.** Sogleich wird der rechte Fuß im **balancé** gehoben, und ein zweiter **pas en passant** im Kreise rechts herum führt jedes auf den Platz, wo der Andere stand, angeschlossen in die erste Position. Der Herr macht nun einen Seitenpas rechts, die Dame links mit der Wendung, wie anfangs nach der zweiten **révérence**, dabei wird eine Hand losgelassen, und der Herr führt seine Dame bloß, wie anfangs, an seiner rechten Hand. Die Stellung beider ist jetzt wieder, wie vor Anfang des Tanzes. Es wird mit Seitenpas rechts wieder eine **révérence** gemacht, darauf folgen die Vorpas mit der Wendung gegeneinander und die zweite **révérence**, mit welcher der Tanz geschlossen ist, worauf der Herr seine Dame mit Anstand zu ihrem Sitze führt. Dies ist die verbesserte und beste Form dieses Tanzes.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/258

Auf die einfache Menuet kam die **menuet à trois**, von einem Herrn mit zwei Damen getanzt. Man weiß von der ganzen Composition nichts mehr, als daß darin die **chaîne** von den drei Tanzenden gemacht wurde, die noch immer gebraucht wird und unter dem Namen **chaîne en trois** bekannt ist.

Darauf kam 1707 die **menuet en quatre**, welche die meisten Touren lieferte; **change place, chaîne en quatre**, welche jetzt ganz falsch **chaîne anglaise** genannt wird; **chaîne** der Damen, wobei die Herren auf ihren Plätzen blieben, und die **chaîne** der Tänzer, wobei die Damen auf ihren Plätzen blieben, die Herren sich aber in der Mitte zuerst die linke Hand gaben, um den Damen die rechte geben zu können; das Geben der einen Hand, erst die rechte, dann die linke (**tour de main**), das Geben beider Hände (kleine **ronde**), das Geben beider Hände über das Kreuz (**croisé**), erst die rechte oben, dann die linke, alle Viere die Hände über das Kreuz (**moulinet**), alle Viere **ronde** rechts und links. Dies gab schon eine gute Ausbeute von Touren, die heute noch alle gebräuchlich sind. Die Ordnung der Touren ist folgende: Aufstellung und Standpunct, wie bei der ersten Menuet, so daß beide Paare sich ein **vis à vis** geben. Die erste und zweite **révérence** sind dieselben, nach diesem kommt die **révérence**, welche sich beide Paare gegenseitig machen. Beide Paare machen zwei **coupés** vorwärts, worauf die **révérence vis à vis** folgt, und mitz wei **coupés** und zwei kleinen gehobenen **pas** wieder zurückgetanzt wird, dies macht zusammen vier Tacte. Da nun zu jeder folgenden Tour eine ganze Musikclause erfordert wird, so sind hier vier Tacte übrig, und sie werden mit einem **changement des places** folgendermaaßen ausgefüllt: Die Dame macht den **pas de côté deuxième** links, während der Herr den Seitenpas rechts hinter der Dame vorbei macht; nun macht der Herr den Seitenpas links, und

die Dame hinter dem Herrn den Seitenpas rechts, und beide sind an ihrer Stelle. Bis hierher sind zwei Musikclausen, oder zwei ganze Touren. Die dritte Tour ist **chaîne en quatre**, jetzt **chaîne anglaise** genannt. Der Herr giebt der Dame **vis à vis** die rechte Hand, dann seiner Dame die linke, der Dame **vis à vis** wieder die rechte und seiner Dame wieder die linke Hand, womit jedes wieder auf seinen Platz kommt. Diese Tour wird mit vier Vorpas en **passant** gemacht, welche im **balancé** aufhören (34). Nach jedem **pas** ist ein Moment Stillstand, wobei alle Hände gehalten werden, und erst mit dem Anfange des folgenden **pas** wird wieder eine Hand losgelassen, aber auch dieselbe Hand wieder gegeben, und so fort, bis zu Ende und also gleichsam durch den momentanen Stillstand bei jedem **pas** eine Gruppe zu sehen ist. Die vierte Tour ist das Geben einer Hand, erst der rechten, dann der linken mit Vorpas. Zwei Vorpas an der rechten, zwei Vorpas an der linken Hand. Die fünfte Tour ist **chaîne** der Damen. Die Damen tanzen mit dem ersten **pas**, indem sie sich die rechte Hand geben, beieinander vorbei, mit dem zweiten **pas** tanzen sie mit dem andern Herrn an der linken Hand herum, mit dem dritten **pas** geben sich die Damen wieder die rechte Hand, tanzen aneinander vorbei, und mit dem vierten **pas** tanzen sie mit ihrem eignen Herrn an der linken Hand herum, und jedes ist wieder an seinem Platze. Die sechste Tour ist das Geben beider Hände, oder kleine **ronde**. Der Herr und die Dame geben sich beide Hände, und tanzen mit den beiden Seitenpas links aus der Hauptfigur der Menuet im kleinen Kreise rechts herum; dann tanzen sie mit den beiden Seitenpas rechts im kleinen Kreise links herum. Die siebente Tour ist **chaîne** der Herren, und in der Figur ganz das Entgegengesetzte der **chaîne** der Damen. Die Herren geben sich, während sie mit dem ersten **pas** beieinander vorbeitanzen, die linke Hand und tanzen bei'm zwei-

ten pas mit der andern Dame an der rechten Hand herum, tanzen bei'm dritten pas wieder an der linken Hand beieinander vorbei, und beim vierten pas tanzen sie mit der eigenen Dame an der rechten Hand herum auf den Platz. Die achte Tour ist das Geben beider Hände über das Kreuz (croisé); es werden dieselben Seitenpas gemacht, wie bei der kleinen ronde. Die rechten Hände fassen sich und werden hoch gehalten, die linken Hände fassen sich und hängen tief, während der kleine Kreis rechts gemacht wird; nun heben sich die linken Hände hoch, die rechten aber werden gelöst und seitwärts nach der Regel herabgeführt, und fassen sich in der Tiefe an, und der kleine Kreis wird links getanzt. Die Musik ist jetzt durchgespielt und fängt wieder an, indem die neunte Tour gemacht wird, welche die Repetition der ersten chaîne ist. Bei der zehnten Tour tanzen Alle, indem sie die rechten Hände über das Kreuz geben (moulinet), mit vier Vorpas im Kreise rechts herum, wenden sich dann rechts, geben sich die linken Hände und tanzen die eilfte Tour im Kreise links herum. Die zwölfte Tour ist die Repetition der Damen-chaîne. Die dreizehnte Tour ist ronde rechts, mit Seitenpas links von allen Vieren. Die vierzehnte Tour ist ronde links, mit Seitenpas rechts. Die funfzehnte Tour ist die Repetition der Herren-chaîne. Die sechszehnte Tour ist das Changiren der Plätze, wie bei der zweiten Tour anfangs, worauf die révérence folgt, welche beide Paare sich vis à vis machen, und die Musik ist zum zweiten Male durchgespielt, und die erste Clause kommt wieder, wobei ganz wie bei'm Anfange die révérence mit Seitenpas rechts folgt, Vorpas mit Wendung, die zweite révérence, und der Tanz ist also mit der siebzehnten Tour beendigt. Gut ausgeführt ist er schön und gefällt seiner tableaux wegen allezeit, denn das Wellenspiel der Arme hat einen hohen Reiz.

Darauf folgte die **menuet en six**, von der man nichts mehr weiß, als die **chaîne**, welche noch unter dem Namen **chaîne en six** bekannt ist.

Nun kam die **menuet en huit**, welche uns die große **chaîne**, oder **chaîne en ronde** lieferte, **dos à dos simple** und **dos à dos double**, **moulinet** der Damen, der Herren, **ronde** der Damen, **ronde** der Herren, große **ronde** von Allen, den Stern, wobei sich alle acht Tanzenden die rechte und dann die linke Hand über das Kreuz geben. Die Ordnung der Touren ist verloren gegangen, doch anzunehmen, daß sie wohl, bis auf die Zusätze, eine doppelte **menuet en quatre** war.

Später kam eine **menuet de la cour**, welche künstlicher und sehr hübsch war. Die schönste Composition, aber auch die künstlichste und schwerste, war die **menuet à la reine**. Diese beiden Menuets wurden noch vor vierzig Jahren getanzt und sehr gern gesehen. Ich besitze auch beide, nebst ihrer wirklich ausgezeichnet schönen Musik; zur zweiten gehört die **gavotte à la Vestris**, welche mit ihr in Verbindung getanzt wurde, indem man auf das Majestätische eine schöne Munterkeit folgen ließ.

Noch eine etwas spätere Variation dieses Tanzes war die **menuet gentil**, welche zweierlei Tactarten hatte. Im langsamen Dreivierteltacte wurde ganz wie bei der ersten Menuet angefangen, in der Hauptfigur aber nur ein Seitenpas rechts und ein Seitenpas links gemacht. Das langsame **tempo** hatte nur eine Musikclause mit Repetition. Nun kam ein munteres **tempo** im Zweivierteltact von zwei Musikclausen mit Repetition, in welchem dieselbe Hauptfigur mit **chassé en quatre pas**, oder **chassé à trois pas** mit **entrechat trois** getanzt wurde. Das Händegeben geschah im geschwinden **tempo**, der Schluß aber wieder in dem langsamen. Die Ordnung war folgende:

Die erste **révérence**, Vortanzen mit der Wendung und zweite **révérence**, die Pausen, das Zurücksetzen der Füße und mit den Seitenpas zurück, wie bei der ersten **menuet**. Dies waren die ersten acht Tacte. Nun kommt das Vorführen in zwei Tacten, das Herumführen in zwei Tacten, ein Seitenpas rechts in zwei Tacten und ein Seitenpas links in zwei Tacten; die Musik im langsamen **tempo** ist zu Ende, und das geschwinde **tempo** fällt ein.

Auf die ersten acht Tacte kommen zweimal **chassé en quatre pas** seitwärts rechts, oder zweimal **chassé à trois pas mit entrechat trois**, und auf die zweiten acht Tacte dieselben Seitenpas links. Auf die ersten vier Tacte der zweiten Musikclause kommt derselbe **pas** vorwärts gegeneinander, und auf die zweiten vier Tacte folgt ein **pas en tournant** links auf den Platz zurück. Auf die nun kommenden ersten vier Tacte der Repetition tanzen beide mit einem Vorpas beieinander vorbei, nehmen aber bei'm Schlusse des **pas** eine Wendung rechts zueinander, bei den letzten vier Tacten macht Jedes einen **pas en tournant** links auf den Platz des Andern hinüber, und Jedes steht auf der andern Seite in der fünften Position, mit dem linken Fuße vorn; die Musik des geschwinden **tempo** ist zu Ende, und es fällt wieder das langsame ein. Ein Seitenpas rechts und ein Seitenpas links betragen vier Tacte, auf die andere Seite hinüber ein **pas en passant** und ein **pas en tournant** gehören auf die zweiten vier Tacte. Wieder ein Seitenpas rechts und links und **en passant** auf die andere Seite nehmen die acht Tacte der zweiten Clause ein, und das geschwinde **tempo** kommt wieder und wird wie vorhin getanzt, worauf wieder das langsame folgt, und so abwechselnd fortgetanzt wird. Wenn das geschwinde **tempo** zum dritten Male kommt, wird die rechte Hand gegeben. Wenn die Seitenpas rechts und links getanzt sind, wird der Vorpas gemacht und die rechte Hand gegeben, aber so-

gleich wieder losgelassen und der **pas en tournant** links zurück gemacht; bei'm zweiten Theile der Musik wird mit zwei Vorpas an der rechten Hand herumgetanzt. Nun folgt wieder das langsame **tempo**. Wenn das geschwinde **tempo** zum vierten Male kommt, wird die linke Hand gegeben. Nach dem Seitenpas rechts und links wird aber der Vorpas mit dem linken Fuße angefangen und die linke Hand gegeben, sogleich wieder losgelassen und rechts **en tournant** zurück gemacht; dann wird mit der Repetition der Musik an der linken Hand herumgetanzt; der erste Vorpas wieder mit dem linken, der zweite mit dem rechten Fuße angefangen. Nun wieder das langsame mit dem geschwinden **tempo** abwechselnd. Wenn aber das geschwinde **tempo** sechsmal getanzt ist und das langsame **tempo** zum siebenten Male kommt, so werden beide Hände gegeben, und der Schluß ganz wie bei der ersten Menuet gemacht. Wenn das langsame **tempo** recht langsam und das geschwinde **tempo** schnell getanzt werden, so macht der Contrast sehr guten Effect, denn man sieht das sanft Ernsthafte, Geschmeidige und Kräftige in dem Ersten, das Schnelle und Muntere in dem Zweiten.

Nachdem die **menuet en huit** eine Zeit lang getanzt wurde und wohl manche neue Tour zum Vorscheine kam, fand die Leichtfüßigkeit und das lebhafte Temperament der Franzosen weniger Gefallen daran, in dem majestätischen **tempo** fortzutanzen. Es fand sich ein Ausweg. Man vertauschte den langsamen Dreivierteltact mit dem Zweiviertelstacte im **Allegro**, und — die **quadrille** war geschaffen. Die Form des Tanzes blieb dieselbe, aber es entstand nach und nach ein Reichthum der Touren, die noch bekannt sind, und die unzähligen Variationen gaben dem Tanze einen Reiz, welcher sich so lange erhielt, bis endlich der Contretanz eingeführt wurde, welcher, ohne schöne **pas**, ohne

Kunstfertigkeit in den Füßen, seiner einfachen kurzen Touren wegen weniger Werth hat.

Die **douze** ist ganz im Character der Quadrille, da aber zwei Paare mehr sind und zwölf Tanzende figuriren, hatte die Erfindung für schöne Touren wieder ein neues Feld.

Die **Seize** von acht Paaren bot der Phantasie bei Erfindung von Touren einen noch größeren Spielraum dar, und so wurde **vingt-quatre** und **trente-deux** getanzt. Dieser sich stets vermehrende Reichthum von immer neuen Touren machte den Zusehenden ebensoviel Vergnügen, als den Tanzenden.

Der **contre-danse**, welcher bei den Franzosen an die Stelle der Quadrille getreten ist, ist bloß eine Abänderung derselben, und für die schönen, mannigfaltigen, bilderreichen Touren kein Ersatz. Soviel Mühe man sich früher gab, zu jedem Balle neue Tänze mit neuen Touren zu lernen, so bequem wurde man später, und dies erzeugte das ermüdende Einerlei für Tänzer und Zuseher. Die Nachahmung der Deutschen hat der Mode wegen dasselbe gethan. Seit einer bedeutenden Reihe von Jahren ist der **contre-danse** auf unsern Bällen zum Ueberdrusse da, man fühlt das Langweilige eines ewigen Einerlei, kann sich aber zu keiner Reform entschließen. Die kleine Anzahl von Touren, welche dabei stereotyp ist, geben dem Tanze keine andere Veränderung, als die, welche durch immerwährende Verwechselung der beschränkten Anzahl kleiner Touren hervorgebracht werden kann. Ich will einige hier aufzeichnen, welche in Paris herausgegeben wurden und in einer Sammlung von Tanzmusik erschienen sind, zu welcher immer einer der bekanntesten Tanzmeister die Touren bestimmt, und will die Nummern der Sammlung beifügen:

Marche des Sauvages, 39. Les étrennes de la liberté. La St. André. L'Ingenue, 355. L'Olympe,

356. Diese beiden sind in der Zeichnung dadurch originell, weil die vier Paare nach den Karten **Coeur, Careau, Pique** und **Trèfle** bezeichnet sind. **La Henri quatre, 595. La nouvelle Barcelonette, 641. La Rentrée des Princes, 644. Les Plaisirs de Coco, 706. Les Ramoneurs. Les deux Savojardes. Les Tiers, Etat. La Mariée de Chatenay. Nouveau menuet de l'éloge de la Chasse. Le Souterrain, 751.** Alle ohne Jahreszahl, und da ich sie alle in einem höchst abgenutzten Zustande schon vor mehr als vierzig Jahren zufällig bekommen habe, so können die meisten über hundert Jahre alt seyn, und ihre Touren sind die nämlichen, wie die, welche in den noch üblichen Contretänzen jetziger Zeit gebraucht werden, und zum Beweise davon, und daß man den Franzosen sogar die Erfindung streitig machte, mag Folgendes dienen:

Country dance. Viele Personen glauben, der Contretanz habe seinen Namen daher, weil die Tänzer gegeneinander (**contre**) tanzen. Das Wort kommt aber aus dem Englischen von **country dance** (ländlicher Tanz). (Aus einem Artikel über das Piano von Castil Blaze in der **Revue de Paris**). In demselben Aufsatze lies't man über den **Contre-danse:** er wurde von einem englischen Tanzmeister 1710 in Frankreich eingeführt, und folgte auf die **Sarabandes, Gigues, Courantes** und **Bourres.** Die Melodieen der Contretänze hatten damals alle einen besondern Namen, und die Sitte erhielt sich ein ganzes Jahrhundert hindurch. Um die Zahl dieser Tänze zu vermindern, die schwer zu merken waren, und um die Zahl der Touren-Combinationen zu verringern, die bei jedem **contre-danse** wechselten, wählte man endlich sechs dieser Melodieen aus, die am geeignetsten schienen, und executirte die **contre-danses** in Quadrillen vereinigt. Die Quadrille bestimmt die Ordnung der Touren. Die Melodieen, aus denen sie be-

steht, haben sämmtlich ihren Character. Die Quadrille ist auf diese Weise eine Sonate von fünf Stücken von verschiedenem Character geworden. Als man die Quadrille auf diese Weise organisirte, gab es Lieblingscontretänze, welche **l'été, le pantalon, la trenitz, la pastorelle** und **la poule** hießen. Da die Melodieen dieser Contretänze als Grundformen gewählt wurden, so erhielten sie ihren Namen, die auch allen neuen Stücken gegeben wurden. Ein 1800 berühmter **contre-danse „le pas d'été"** mußte auf eine ganz eigenthümliche Weise getanzt werden. Es gehörte Grazie und Lebendigkeit dazu, und er konnte nur von Virtuosen ausgeführt werden, die sich lange zusammengeübt hatten. Deshalb mißfiel er auch bald denen, die ihn nur tanzen sehen konnten, sie bildeten die Mehrheit, und das **pas d'été** wurde von den Bällen verbannt, doch blieb der Name, und er hat sich bis heute in unsern Quadrillen erhalten. Trenitz war ein ausgezeichneter Tänzer, der um das Jahr 1800 die Tour des Contretanzes erfand, welche seinen Namen führt. Tausende von Melodieen sind nach dieser Combination von **pas** gemacht worden, aber keine ist der ursprünglichen gleichgekommen. Sobald Trenitz tanzte, drängten sich Alle in seine Nähe, um ihn zu sehen und zu bewundern. Die anwesenden Damen und nicht beschäftigten Herren stiegen auf die Stühle und Bänke. Im Jahre 1802 erschien ein **contre-danse** von Julien, dessen zweiter Theil mit einer Nachahmung des Hühnerschreies begann. Die Tour dieses Contretanzes war neu und hübsch, und man nahm sie allgemein an; der Name blieb, um alle Contretänze zu bezeichnen, welche nach den Touren der **poule** geschrieben wurden, obgleich ihre Melodie mit dem Gluck! Gluck! nichts gemein hat. **La pastorelle** wurde so genannt, wegen der Melodie und der Begleitung nach der Art der Villanellen:

Le pantalon
De Toinon
N'a pas de fond.

Diese Verse wurden mit einer sehr alten **contre-danse**-Melodie improvisirt. Das Liedchen gefiel und ging selbst in die Salons über. Der **contre-danse** verlor seinen ersten Namen, und Jedermann verlangte **le pantalon**, indem man so die Melodie des Tanzes mit den ersten Worten des Liedes bezeichnete. Die Damen haben sich nicht gescheut, die Worte tausendmal auszusprechen und auch zu schreiben. Haben die Deutschen nicht auch schon lange den Cotillon (Unterrock)? und sprechen ihn nicht Viele immer aus, ohne sich etwas dabei zu denken? — auch wohl, ohne das Wort zu verstehen? — Endlich gab man die Melodie und das Lied auf, aber die Tour von **le pantalon** blieb. Der Name **finale**, wie man den **contre-danse** nennt, welcher die Quadrille schließt, bedarf keiner Erwähnung. Im Jahre 1806 erschienen zuerst Quadrillen für das Pianoforte, das heißt: Contretänze, wie sie jetzt sind, aus fünf Contretänzen bestehend. Eine Quadrille besteht aus fünf Melodieen, die fünf verschiedene Touren-Combinationen geben, **le pantalon, l'été, la trenitz, la poule** und **la finale.** Wie oben erwähnt, hatte man sechs Melodieen dazu gewählt, die sechste ist **la pastorelle**, die man statt der **trenitz** einschiebt. Eine Quadrille unterscheidet sich von der andern nur durch diesen Punct. Ein Walzer oder ein Galopp wird meist zu diesen fünf Contretänzen zugegeben.

Man sieht hieraus, daß der **contre-danse** bloß eine Abart der Quadrille ist, wie ich schon vorhin bemerkte, und die Tanzmeister können dadurch etwas heller sehen lernen. Ueberdies hat der **contre-danse** schon dadurch etwas Langweiliges und Werthloses, weil nur immer zwei Paare **vis à vis** tanzen und unterdessen die andern zwei Paare so

müssig stehen, als wenn sie überflüssig wären, bis bei'm finale, wo sie meist alle in Bewegung kommen. Dieses Vereinzelte giebt natürlich kein Ganzes, es sind immer Bruchstücke und giebt keine Bilder; hat auch noch den Nachtheil, daß die Stehenden sich die Langeweile durch Gespräche verkürzen und oft, wenn die Reihe zu tanzen an ihnen ist, den Anfang versäumen und erst erinnert werden müssen, was eine Störung des Ganzen ist. Es ist oft recht gut angebracht, wenn in der Composition des Tanzes Touren vorkommen, wo während eines halben oder ganzen Musiktheils die Damen allein, die Herren allein, oder die Hälfte der Paare allein tanzen und die andern eine Pause haben, oder ein Theil eine Figur, eine Gruppe bildet, um welche, oder durch welche die andern tanzen; aber sogleich müssen in der andern Tour alle wieder in Bewegung kommen. Auch ist es nicht gut anzusehen, daß die, welche eine Pause haben, wenn sie nicht eine Figur bilden, unbeweglich stehen. Das **schema des pas** ist ja überflüssig reich genug, um während der Pause die Zeit mit leichten **pas** auf derselben Stelle auszufüllen, um nicht auch als Zusehende zu gelten. Werden solche kleine **pas** während einer Pause angewendet, so heißt es (mit **pas marqué**, oder **balancé**): die halbe oder ganze Tour balancirt, oder marquirt. Solche Tänze sind die richtigsten, wobei Niemand müssig steht, Jedes activ bleibt und nicht während sechs oder acht Musiktheilen und Touren bloß steht; denn ein wohlgeordneter Tanz soll eine Art von Handlung darstellen.

Wird denn das gebildete Publicum sich noch länger mit dieser kunstlosen Langweiligkeit amüsiren wollen?

Die **Anglaise.** Der erste gesellschaftliche Tanz in Form einer Colonne hieß **Rigaudon.** Wahrscheinlich ist er von den Engländern aufgenommen und seiner leichten Ausführung wegen in allgemeinen Gebrauch gekommen, und hat dadurch den Namen **anglaise** bekommen; denn erfunden

haben sie ihn nicht. Die anglaise wurde in Frankreich und ganz Deutschland getanzt, künstliche pas wurden nicht angewendet, gewöhnlich waren es der pas de bourré 48. der pas couré 51, oder pas fleuret 52, mit welchen man tanzte. Die Componisten für diese Tanzmusik waren unerschöpflich, und ungefähr vierhundert solcher Melodieen sind aus dem Nachlasse des Universitäts-Tanzmeisters Olivier in Leipzig an mich gekommen, dazu gegen zweihundert mit Namen. Man tanzte sie mit sechs, acht, zwölf und sechszehn Touren, und wer nicht besonders geübt im Tanzen war, nicht ein vorzügliches Gedächtniß für Tourennerken hatte, mußte den Tag vorher mit probiren, welches, in der Regel, von den Meisten geschah.

Die Regeln des Tanzes wurden streng gehalten und waren folgende: Die Colonne, aus wieviel Paaren sie auch bestehen mochte, mußte in ganz regelmäßiger Parallellinie gehalten werden, daß, wenn die Touren einmal durchgetanzt waren, auch die Colonne wieder so stand, wie vor dem Anfange. Die Entfernung einer Linie von der andern mußte den Touren immer angemessen seyn; denn, standen sie nahe beisammen, so hinderte es in der Ausführung, und standen sie zu weit voneinander, so wurde der Weg für viele Touren zu lang, um den bestimmten Platz zu erreichen, und war die Veranlassung zu unpassend großen Schritten. Das Paar, welches oben stand, wenn der Tanz anfing, hieß das vortanzende, welches entweder durch eine dazu angebrachte Tour in der Mitte oder am Ende des Tanzes um ein Paar tiefer kam, und so jedesmal, bis sie an das Ende der Colonne kamen und das letzte Paar wurden. Die andern Paare, welche nach jeder Tourenfolge um eine Stelle aufwärts rückten, hießen Figuranten, und jedes Paar, welches an die oberste Stelle kam, wurde ein vortanzendes Paar. Die Touren des Tanzes, welche das vortanzende Paar angab, muß-

Sächs. Landes. Bibl.

ten von allen übrigen genau ebenso ausgeführt werden; denn eine Abänderung wäre beleidigend gewesen und würde nicht geduldet worden seyn. Es kam darauf an, aus wie=viel Paaren der Tanz bestand, welche zu den Touren nöthig waren, zwei, drei oder vier Paare. Das zweite Paar, welches nach beendigten Touren, wenn das erste Paar den Tanz zum zweiten Male beginnt, das erste wird, muß so lange warten, bis nach ihnen noch soviel Paare zu ihnen hinaufgerückt sind, als zur Bildung der Touren nöthig sind; dann aber müssen sie auch zur bestimm=ten Zeit anfangen. Würde nun eine Tourenfolge zu spät angefangen, so würde auch ein Paar dazwischen als über=flüssig zu den Touren stehen bleiben müssen, und dieser Uebelstand durch die ganze Colonne so lange dauern, bis das Paar, welches den Fehler oben machte, unten ange=langt ist. Denn, sowie das erste Paar unten ankommt, muß die ganze Colonne in eine ununterbrochene Bewegung gekommen seyn, die so lange fortdauern muß, bis das Paar, welches zu Anfangs das letzte war, wieder auf seine erste Stelle kommt, und das erste Paar, welches den Tanz an=fing, auch wieder oben auf dem ersten Platze steht. Ste=hende Paare darf es nur ganz oben, oder ganz unten in der Colonne geben, oben, um soviel Paare zu bekommen, als dazu gehören, anfangen zu können, und unten so lange, bis das zunächstfolgende Paar zum letzten Male die Touren tanzt und so das unterste Paar wieder in die Be=wegung aufwärts bringt. Da die ganze Colonne sich zu=gleich aufstellt und so lange steht, bis das erste Paar alle in Bewegung brachte, so bleibt auch die ganze Colonne beisammen, bis das zuletzt abwärts tanzende Paar seine Touren zum letzten Male tanzte, und sämmtliche Paare tre=ten zugleich ab.

Zuletzt hatte man noch den Einfall, die letzten zwei Touren zu walzen, entweder das vortanzende Paar allein

in einem kleinen Kreise innen der Colonne oder das nächststehende Paar abwärts mit.

Kurz vor der Aufnahme der **écossaise** führte man bei den letzten zwei Touren **chasseurs** hinunter und herauf ein, welches dem Tanze aber keineswegs einen Reiz verlieh, wenn nicht hübsche **pas** angewendet wurden.

Die **écossaise** wurde 1800 in Gebrauch genommen und ist von der **angleise** in Nichts verschieden; sie ist ganz das Nämliche in Form und Touren, nur das **tempo** ist geschwinder und lebhafter und es schien, als ob damals die französische Lebhaftigkeit durch einen Nebenstrahl noch die deutschen Beine berührt und electrisirt hätte. Man tanzte sie allgemein, die schöne Quadrille kam in den Hintergrund, und es war die Zeit, von der man sagen kann: daß der Tanz auf den Bällen einer Parforcejagd glich. Zuletzt tanzte man bloß mit vier Touren, oder eigentlich nur mit zwei Touren, da die dritte und vierte Tour entweder **chasseurs** oder Walzer waren. Dadurch hat man Alles hinweggenommen, was einem Tanze in seiner Form gebührt. Jeder wohlgeordnete Tanz soll, wie das Drama, eine Einleitung, Verwickelung und Auflösung haben. Dies sind drei Dinge. Bei zwei Touren, wo man bloß Anfang und Ende hat, fällt die Zwischenhandlung weg, es kann und darf sich kein Knoten schürzen, weil keine Zeit zum Lösen übrig bleibt, und es möchte nur noch wenige glückliche Einfälle geben, dabei noch etwas zu machen, das einer Handlung ähnlich wäre. Alles tanzte Schottisch, walzte Schottisch, und man tanzte sogar die Menuet mit schottischen **pas**. Ich habe damals mitunter Personen von vierzig Jahren darin Unterricht geben müssen, aber gewiß nicht mit Lust. —

Als man vor ohngefähr zehn Jahren den veralteten französischen **contre-danse** wieder aufnahm, wurde die **écossaise** aus Ueberdruß aufgegeben und sogar der hüpfende **pas fleuret sauté** (53), mit welchem er getanzt wurde, vergessen,

und vor einigen Jahren wollte man wieder anfangen Schottisch zu walzen, welches, da man keinen passenden pas dazu konnte, nicht gelang und heute noch nicht gelingt, und auf dem ersten Balle, wo man zum Erstenmale Schottisch walzen wollte, waren ein paar Tertianer von mir die Einzigen, welche ihn tanzen konnten, wornach man den jetzigen Tanzunterricht beurtheilen kann.

Der cotillon ist 1816 oder 1817 in die Mode gekommen, und was aus ihm geworden ist, weiß Jedermann. Er ist gegenwärtig der einzige Tanz, welcher Vielseitigkeit in seinen Bewegungen hat und sogar oft scherzhaft unterhält, nur sollte er nicht gar zu nahe an die Gränze des Pfänderspiels gebracht und mit possirlichen Tändeleien vermischt werden, weil es immer erbärmliche Surrogate der Kunst sind. Diese Art von Tanz könnte recht interessant seyn, wenn nicht zwei bedeutende Fehler dabei obwalteten. Der erste Fehler ist der, daß er für Jedermann bis zur Unerträglichkeit lange dauert, und der zweite Fehler der, daß das Zusammenführen der Paare und das Anordnen von einer oder ein paar Touren ermüdend langweilig wird, die Touren dann noch selten gut gehen, mit Präcision aber nie executirt werden. Hierbei kann auf keine Illusion gerechnet werden, wenn die Anordnung einer Tour vorhergeht, die Tanzenden dastehen, als wären sie Schüler, während einer die Rolle des Lehrers spielt und der Unterricht oft viermal soviel Zeit wegnimmt, als die wirkliche Ausführung derselben. Es ist etwas Anderes und wenig störend, wenn vor dem Anfange eines Tanzes die Touren vorher bestimmt und auch probirt werden, der Tanz darauf in seiner Zusammensetzung ununterbrochen folgt; aber wie es bei'm cotillon geschieht, daß jede Tour mitten im Tanze erst erklärt und probirt werden muß, ehe sie gemacht werden soll, lös't den Tanz in lauter unbestimmte Bruchstücke auf, ist kein Ganzes mehr und hat keinen Character, den doch jeder Tanz haben soll.

Die Stühle, welche man in den Kreis stellt, und daß die Unbeschäftigten sich setzen, contrastirt mit dem Tanze und giebt bei denen, welche nach beendigter Tour und Walzen sich setzen, den Schein der Erschöpfung, welches dem Auge nicht wohl thut, denn eine bemerkte Ermüdung des Tänzers macht den Zusehenden mit müde. Auch ist diese Abwechselung von Tanzen und Sitzen schon an sich ermüdend, weil sie zu oft wiederholt wird. Man war in früherer Zeit methodischer, und während einer bestimmten Pause sah man Tänzer und Tänzerinnen im Saale auf- und abpromeniren, welches die Glieder geschmeidig erhält, sowie verständige Fußreisende sich nur Mittags setzen, und während der übrigen Zeit, wenn sie einen Anhaltungspunct nehmen, um Etwas zu genießen, dies in leichter, herumgehender Bewegung thun.

Das so sehr gebräuchliche viele Sprechen bei'm Tanzen ist der Gesundheit nicht zuträglich und für die Lungen Vieler höchst nachtheilig, und selbst dieses Sprechen und sich damit Unterhalten soll das Vergnügen ersetzen, welches der Tanz nicht gewährt.

Die **française** ist ebenfalls eine Abart der **anglaise**, oder vielmehr des **rigaudon**. Als Colonnentanz ist er noch der Beste, wenn er beibehalten worden wäre, weil die Touren dabei noch mehr Form hatten; er ist aufgegeben worden, warum? — Er mußte getanzt werden, denn bloß gegangen sieht er nicht allein ganz kunstlos, sondern sogar widerlich aus. Was für ein Vergnügen kann ein Ball gewähren, wenn seine wesentlichsten Bestandtheile fehlen? — Der gewählte, geschmackvolle Anzug nach der Mode? — Und was ist ein **bal paré**? — Kann die Pracht der Kleidung den Ball machen? — Man sollte es **assemblée paré** nennen. Der Ball muß als Hauptsache den schönen Tanz zeigen. Die **parure** giebt weder die Geschicklichkeit, Bildung

noch das Reizende der Bewegung, am wenigsten Grazie, bleibt eine Ausstellung der Kunst, sich anzukleiden, um dadurch Beifall zu erlangen.

Masureck, Masurka, Masurisch. Der alte Volksstamm der Masovier ist bekannt, sowie ihre Abstammung. Jahrhunderte lang waren die Kosacken Schutzverwandte der Polen; als aber die verbündeten Freien Leibeigene werden sollten, entstand ein blutiger Krieg, die Kosacken schlossen sich an die Russen an und wurden ihre Unterthanen. In dieser Zeit war Masovien deutsch. Die Masou, das Land zu beiden Seiten der Niederweichsel, war der Sitz des Reichs, wo die Großen prunkten mit ihren Gefolge. Früher hielten sie sich wirkliche Kosacken, späterhin nur so gekleidete Diener, wie Napoleon Mamelucken. Es bestand damals eine natürliche Verbindung zwischen Kosacken und Masoviern, und dieses Amalgamiren zweier Nationen gab wahrscheinlich Gelegenheit zur Entstehung des Tanzes.

Die Masovier kamen mit slavischen Stämmen, die sich mit Polen vereinten, in Verkehr, und von den heidnischen Preußen gedrängt, riefen sie den deutschen Orden zu ihrer Hülfe. Dadurch kann man sich wohl ein Bild von ihrem Tanze entwerfen. Er gehört unter die Nationaltänze, da er aber unter die Zahl der Gesellschaftstänze unserer Zeit aufgenommen ist, mag er hier seinen Platz haben. Wenn auch in Jahrhunderten sich nach und nach der Character eines Volks verändert, verwischt, so bleibt doch Etwas übrig, welches ihn von allen Andern unterscheidet. Wenn solche Tänze aufgenommen werden sollen, so muß auch der Character davon aufgegriffen werden; geschieht dies aber nicht, so ist Niemand im Stande, zu errathen, was es seyn soll. Die Polen und Russen können diesen Tanz wohl noch am besten characterisiren; der Deutsche nicht gut, denn er hat seine Tänze von Süden und Westen her, wo die frühere Ausbildung der Künste entstand, von Norden her konnte er

nichts gewinnen. Es ist überhaupt nichts schwieriger, als Nationalcharactertänze darzustellen, wenn man nicht in das Eigenthümliche derselben einzugehen vermag, und es sind nicht die kleinsten Schwierigkeiten, mit denen selbst die Theatertänzer zu kämpfen haben, weil hier die Kunst und die reichste Phantasie nicht ausreicht, ohne durch Völkerkunde und deren Sitten in den Stand gesetzt zu seyn, eine Darstellung zu geben, woran das erkannt werden soll, für was es ausgegeben wird. Wer Gewandtheit im kosackischen Tanze hat, kann eher Masurisch tanzen, weil diese Tanzart damit verwandt ist. Aber auch solche pas, welche dazu angewandt werden, müssen dennoch dem Character und auch der Tactart des Tanzes gemäß eingerichtet werden, und die Kunst muß durch ihre Regel, durch die Politur, welche sie zu geben vermag, jedem Tanze die nationale Rohheit der Bewegungen mildern und verschönern, und dadurch dem Auge angenehmer zu machen im Stande seyn. Daß diese Modification durch die Kunst auf unsern Bällen nicht gelungen ist, beweis't, daß die Damen diesen Tanz nicht lieben, sondern ihn sogar scheuen und sich vor dem Herumreißen, Herumschleudern, welches oft dabei stattfindet, fürchten, als eine Anstrengung fürchten, wobei auch nicht das mindeste Vergnügen zu erwarten ist.

Dieser Tanz gehört unter die Gattung der Reihentänze; diese stehen im Gegensatze zu den Colonnentänzen, bei denen die Tänzer nach der Reihe, wie sie stehen und aufeinander folgen, Touren vortanzen, welche die Andern nachahmen, und was bei diesen in gerader Linie geschieht; bei dem Masurischen gehen die Tourenbewegungen in der Kreislinie herum, und der Vortanzende und Angebende fängt mit seiner Tänzerin an, kommt durch die Touren von einer Tänzerin zur andern, und hat seine Tour erst beendigt, wenn er mit Allen getanzt hat, wonach er erst wieder zu seiner Tänzerin und auf seinen Platz kommt. Von einem französischen pas

ist nicht die Rede, und wird einer oder der andere angewandt, so muß er eine Abänderung oder Umwandlung erleiden, um den Character zu bekommen, welchen der Tanz verlangt. Und die Schule für das Schöne darf nicht zu sehen seyn; aber auch das Plumpe, Rohe und Gemeine darf nicht gewählt werden, es muß verfeinert gegeben werden, daß doch das Schöne und die Gewandtheit vorherrschen; hierin aber liegt die Schwierigkeit, diesen Tanz angenehm zu machen, indem man auch die Damen dabei sanft und mit Delicatesse zu führen und zu leiten vermag. Diese Anforderungen sind aber nur für einen Tänzer, welcher die gute Schule in den Füßen und der ganzen Körperbewegung hat und das Talent besitzt, jedesmal solche pas und auf eine solche Weise anzuwenden, wie sie der Character des Tanzes erfordert. Der Masovier tanzt viel auf den Fersen, schlägt oft mit den Fersen zusammen, schlägt oft den platten Fuß mit der ganzen Sohle auf den Boden, macht sogar Körperbewegungen. Dies ist allen Stämmen eigen, die slavischen Ursprungs sind. Dies so auszuführen, da es den Schönheitsregeln entgegengesetzt ist, daß es Gefallen erregt und Beifall findet, ist, wie gesagt, schwer und kann nur durch viel Uebung gewonnen werden.

Um aber diesen Tanz für das Gesellschaftliche brauchbar und angenehmer zu machen, mag über die pas, sowie über die Touren dazu, Folgendes dienen. Daß man dabei nicht, wie man es gewöhnlich bei'm Contretanze sieht, hin- und hergehen oder schlürfen darf, versteht sich von selbst.

Die Stellung ist von so vielen Paaren, als mittanzen wollen, eine große ronde. Es ist willkührlich, wie viel Paare Antheil nehmen. Gewöhnlich stellen sich dazu vier Paare, wie zur Quadrille, aber der Tanz gewinnt dabei, wenn mehrere Paare Antheil nehmen, die Zahl der Paare kann sogar ungleich seyn. Dies stört keineswegs, weil der Tanz nicht aus symmetrischen Contretouren, sondern aus sich in die

Runde herumbewegenden Gruppen und Bildern besteht, die sich von dem vortanzenden Paare rechtsweg im Kreise fortbewegen, bis sie wieder an der Stelle enden, wo sie angefangen haben. Die erste Bewegung oder Tour geschieht mit Seitenpas rechts, während des ersten Musiktheils die zweite mit Seitenpas links, womit man wieder auf die erste Stelle kommt. Die pas in der ronde, während eines Musiktheils oder Clause, werden folgenderweise gemacht: Mit der rechten Ferse wird an die linke Ferse geschlagen, darauf der rechte Fuß platt auf die Erde geschlagen, worauf sich sogleich der linke Fuß hebt und auch platt auf die ganze Sohle niederschlägt, dazu gehört ein Tact (die Musik ist $\frac{3}{8}$ Tact). Dies wird viermal gemacht, wozu also die ersten vier Tacte der Musik aufgehen. Nun schlägt die rechte Ferse zweimal an die linke Ferse, der rechte Fuß schlägt platt auf den Boden, der linke ebenfalls, und der rechte macht noch einen dritten Schlag. Dazu gehören zwei Tacte. Nun sind noch zwei Tacte übrig. Der rechte Fuß schlägt jetzt mit seiner Ferse dreimal an die linke Ferse, schlägt platt auf, wozu die letzten zwei Tacte aufgehen, und der Musiktheil zu Ende ist. Mit dem linken Fuße angefangen, werden die Schläge an die rechte Ferse und platt auf den Boden in entgegengesetzter Weise gemacht, und Alle stehen nach der Wiederholung des ersten Musiktheils wieder auf dem Platze der ersten Aufstellung. Diese mit den Ferse battirten (battu avec les talons) und auf die Erde battirten pas (battu sur la terre, par terre) werden allezeit angewendet, wenn gerade seitwärts oder auch in einem kleinen Kreise mit zwei oder drei Personen rechts oder links herumgetanzt wird. Gewöhnliche pas. wie sie bei andern Tänzen gebraucht werden, würden diesem Tanz seinen Character total nehmen und ihn in einen ländlichen Reihentanz deutscher Art verwandeln. Die pas, mit welchen die andern Touren getanzt werden können, sind fol-

gende: Emboîté balloté (77) kann dazu abgeändert werden. Statt daß bei'm ersten tempo in der geschlossenen Position auf der Spitze des Fußes angefangen wird, setzt man in der zweiten oder vierten Position mit der Ferse auf, worauf die übrigen tempi folgen, der balloté aber ganz leicht und niedrig gemacht wird und der Fuß, welcher den nächsten pas anfängt, mit der Ferse erst auf den Boden kurz wegstreicht, ehe er sich wieder mit der Ferse auffetzt. In dieser Form heißt dieser pas, seit alter Zeit her, pas masurek, masurka und kommt so im Kosackischen vor. Dieses Anfangen der Schritte auf den Fersen, das Zusammenschlagen der Fersen, das Plattaufschlagen der Füße mit der ganzen Sohle ist bei allen Volksstämmen slavischen Ursprungs gebräuchlich. Ich habe diese Manier in Mähren bei den Hanacken, wie in der Lausitz bei den Wenden, selbst gesehen. Man muß vergleichen können, man muß suchen, so wird man finden, bei der bloßen Nachahmung eines Andern kann es die größten Mißgriffe geben, und Viele kommen dadurch in den Wahn, sie haben das Richtige.

Echappé jeté croisé (97), wobei das tombé auf den platten Sohlen, der Fuß, welcher das jeté croisé macht, nicht gestreckt wird, sondern der Fuß, im Knie krumm gehalten, sich über den andern etwas zurückwirft.

Tritton (71), auf dem platten Fuße gemacht.

Pas gallopé (106), auf dem platten Fuße gemacht.

Pas sissonne (87, 88), aber ohne den Fuß zu strecken, sondern im Knie etwas gebogen lassen.

Auf diese Weise läßt sich mancher pas anwenden, wenn er für den Character des Tanzes abgeändert wird. Aber da die Kunst, wie gesagt, Alles veredeln soll und nie das Plumpe nachgeahmt werden darf, um es plump wieder zu geben, so ist es nöthig, hier zu bemerken, daß zwar die Füße oft platt aufgeschlagen werden, dieses Aufschlagen aber nicht falsch verstanden werden darf. Dieses Aufschlagen darf

nicht mit Gewalt geschehen, bloß etwas Weniges stärker seyn, als wenn der Fuß leicht aufgelegt wird. Die Füße dürfen dabei keinen für die Ohren übelklingenden Lärm machen, man soll auch diese Bewegungen mehr sehen, als hören; denn das hörbare Stampfen der Füße kann die Verfeinerung dieses Nationaltanzes nicht geben, es muß durch die characteristischen Bewegungen der Tanzenden dargestellt werden können, ohne das Gehör zu beleidigen.

Hier mögen einige dazu passende Touren folgen, theils sehr leichte, theils etwas schwerere, welche Aufmerksamkeit erfordern und nur mit Präcision gegeben werden können.

Erste Tour. Soviel Paare, als mittanzen wollen, stellen sich in einen Kreis und machen die oben erwähnten Schläge mit der Ferse und dem platten Fuße als Seitenpas rechts fort, wodurch sich der Kreis links bewegt. Die Masuren werden natürlich, da sie ihre Bewegungen nicht mathematisch berechnen, den Glauben haben, sie tanzen im Kreise rechts, aber auch dieses gehört zum Character des Tanzes. Ich muß dies hier bemerken, weil sonst Mancher denken könnte, ich hätte mich, als alter Practicus, selbst geirrt. Diese ronde erfordert die erste Musikclause. Dann tanzen sie mit den geschlagenen Seitenpas, während der Wiederholung der ersten Clause im Kreise rechts und kommen auf ihren ersten Standpunct.

Zweite Tour. Der erste Herr tanzt, (am besten mit dem geänderten pas 71) mit seiner Dame an der rechten Hand im kleinen Kreise rechts herum, dann ebenso mit der linken Hand (wie bei der tour de main). Das jedesmalige Herumtanzen an einer Hand geschieht während einer ganzen Musikclause, also zwei Musikklaußen zum Ganzen. Nun tanzt der erste Herr dasselbe mit der zweiten Dame zur rechten Seite, und so fort, bis er mit allen Damen getanzt hat und wieder zu seiner Dame kommt, mit welcher er den Beschluß macht.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/280

Jeder Herr vom Vortänzer ab zur rechten Seite fängt sogleich mit seiner Dame an, sobald dieselbe von dem mit ihr tanzenden Herrn frei geworden ist und tanzt ebenfalls mit allen Damen, wie der erste Herr, welches alle in der ronde stehende Herren getreu nachahmen, welche also im Kreise herumtanzen, während die Damen auf ihrer Stelle bleiben und bloß mit jedem Herrn herumtanzen, welcher abwechselnd zu ihnen kommt. Wenn alle Herren wieder an ihrer Stelle sind, so fassen sich alle mit den Händen an und tanzen, gleichsam als Refrain, die erste Tour in die ronde.

Dritte Tour. Die neue Tour tanzt der zweite Herr vor. Er führt seine Dame an der rechten Hand, ihre linke gehalten gegen die Mitte des Platzes, wendet sich mit ihr links und beide tanzen zur nächsten Dame, welche der Herr mit seiner linken Hand an ihrer rechten faßt. Beide Damen geben sich auch die Hände und stehen nun alle drei in einer kleinen ronde. Dies geschieht während einer ganzen Musikclause. Alle drei tanzen nun mit den geschlagenen Seitenpas links im Kreise rechts herum, wozu die zweite ganze Musikclause genommen wird und so eingerichtet werden muß, daß die Dame des vortanzenden Herrn auf die Stelle der andern kommt, wo er sie mit Artigkeit stehen läßt und sogleich die nun angenommene Dame mit seiner rechten Hand an ihrer linken faßt und mit ihr dasselbe tanzt, und so im Kreise herum, wodurch er jede Dame um eine Stelle weiter rechts gebracht hat, und die letzte Dame, welche ihm vor Anfange des Tanzes zur linken Seite stand, mit auf seinen Platz bringt, welche die Stelle seiner eigenen Dame solange einnimmt, bis sie durch den fortgehenden Tourengang wieder von einem andern Herrn um eine Stelle weiter gebracht wird. Der dem Vortänzer folgende, und so nach und nach jeder Herr, kann bei dieser Tour nicht eher anfangen, als bis außer der Dame, welche bei ihm steht, noch eine Dame frei ist, um anfangen zu können,

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/281

dann kann er aber auch ununterbrochen seine Touren forttanzen, wie der erste, bis er auf seinen Platz kommt. Die Damen kommen durch diese Touren jedesmal um eine Stelle weiter zu einem andern Herrn, und wenn der letzte Herr auch mit allen Damen getanzt hat und wieder auf seinem Platze ist, sind auch alle Damen durch ihre Verwechslungen wieder auf ihren ersten Standpunct, denn der letzte Herr hat die Damen wieder auf ihre Stellen zu den Herren gebracht, mit welchen sie den Tanz begonnen. Es fassen sich alle wieder mit den Händen an und tanzen die ronde, wie bei der ersten Tour.

Vierte Tour. Der dritte Herr ist nun Vortänzer und nimmt seine Dame mit beiden Händen über das Kreuz, d. h., er faßt mit seiner rechten Hand die rechte der Dame und mit seiner linken ihre linke unter den rechten Händen. Er führt seine Dame in den mittleren Raum hinein und in einem kleinen Kreise links herum, stellt sich dann mit dem Rücken einen guten Schritt vor den Platz, wo seine Dame stand. Ohne sich zu drehen, indem er die rechte Hand los läßt, tanzt die Dame um ihn herum, aus einer Hand in die andere, welche er ihr immer reicht, bis die Musikclause zu Ende ist und die Dame auf ihrem Platze steht. Der Herr dreht sich zwar nicht um, er bleibt auf dieser Stelle, indem die Dame um ihn gleichsam herumschwärmt, aber er darf nicht unbeweglich stehen bleiben wie eine Säule, seine Füße müssen immer beweglich seyn, er macht immer kleine verkürzte pas, und bei jeder Handreichung wendet er sich gegen die Dame so, daß, wenn eine Hand losgelassen wird, die andere sogleich faßt, sonst wäre die Tour zu leblos. Bei den letzten Noten des Musiktheils wendet er sich, scheidet mit Höflichkeit von ihr, was bei jedem Wechsel in den Touren geschehen muß und der Anstand erfordert.

Alle fassen sich wieder im Kreise und tanzen ronde.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/282

Fünfte Tour. Der vierte Herr ist nun Vortänzer, er nimmt seine Dame mit beiden Händen über das Kreuz, tanzt rückwärts in den Platz hinein, die Dame folgt ihm, vorwärts tanzend, er wendet sich links im kleinen Kreise herum, stellt seine Dame vor ihrem Platze etwas innerhalb des Kreises, er bleibt in einer Entfernung von ihr so weit, daß eine Person noch durchgehen kann, die Dame steht mit dem Rücken gegen ihren Platz, der Herr mit dem Rücken gegen die Mitte des Platzes. Dazu wird eine ganze Musikclauße genommen. Beide machen vier pas **échappés jetés croisés** nach der erklärten Abänderung, der erste pas von jedem rechts, der zweite links, der dritte wieder rechts und der vierte wieder links. Dies macht eine halbe Musikclause oder halbe Tour. Während der andern Hälfte faßt der Herr seine Dame mit der rechten Hand, wendet sie gegen die nächste Dame, welche er mit seiner linken Hand faßt; beide Damen fassen sich auch mit den Händen, und Alle stehen nun in einer kleinen **ronde** und etwas in den großen Kreis hinein. Nun sind zwei Musikclausen durch. Alle drei tanzen jetzt **ronde**, und der Herr muß darauf sehen, daß, wenn sechs Tacte vorüber sind, seine Dame ihrem Platze richtig **vis à vis** steht. Der Herr und die dazu genommene Dame heben nun beide Arme hoch, und während der letzten zwei Tacte tanzt die Dame zwischen ihrem Herrn und der anderen Dame unter dem Bogen, welchen sie mit ihren Armen machen, durch und auf ihren Platz. Der Herr nimmt nun mit seiner rechten Hand die rechte der andern Dame und mit seiner linken ihre linke, tanzt mit ihr dasselbe und so fort, bis er wieder an seinen Platz kommt. Bei dieser Tour muß der nachfolgende Herr wieder solange warten, bis die zweite von ihm rechts stehende Dame durchgetanzt und auf ihren Platz gekommen ist, um anfangen zu können.

Wenn der letzte Herr wieder auf seinem Platze ist, tanzen Alle **ronde**.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/283

Sechste Tour. Der fünfte Herr ist nun Vortänzer, er nimmt seine Dame mit der rechten Hand, führt sie in einem kleinen Kreise links herum und stellt sich etwas in dem Kreise vor den Platz der Dame mit ihr hin, indem er sie in seinen rechten Arm nimmt. Der Herr stemmt die linke Hand auf seine linke Hüfte, die Dame ihre rechte Hand auf ihre rechte Hüfte und dazu gehört eine ganze Musikclause. In dieser angenommenen Doppelfigur pirouettiren beide so geschwind, als möglich, mit rasch und kurz abgestoßenen **sissonnes** von 87, der Herr immer mit dem linken Fuße in der ersten Position bei'm **tombé** eingesetzt und bei'm **relevé** links streckend, indem er sich dabei rückwärts bewegt; die Dame setzt immer den rechten Fuß bei'm **tombé** in die erste Position ein und streckt ihn rechts weg, indem sie sich vorwärts bewegt. Der rechte Fuß des Herrn und der linke Fuß der Dame müssen nahe aneinander bleiben und leicht mithüpfen, sonst können sie nicht geschwinde pirouettiren. Auch darf das tombé nur unbedeutend gemacht werden, um die Schnelligkeit nicht zu hemmen. Wenn eine ganze Musikclause so getanzt worden ist, nimmt der Herr seine Dame schnell in den linken Arm und macht seine kurz abgestoßenen **sissonnes** mit dem rechten Fuße, die Dame aber nun mit dem linken Fuße. Der Herr setzt die rechte Hand auf die rechte Hüfte, die Dame die linke auf die linke Hüfte. Bei dem letzten Tacte führt der Herr seine Dame auf ihren Platz und begiebt sich zur nächstfolgenden, und so fort, bis er mit Allen getanzt hat, und die Andern folgen in der vorgeschriebenen Ordnung nach.

Wenn alle wieder auf ihren Plätzen sind, tanzen sie, wie jedesmal, große **ronde**.

Siebente Tour. Der sechste Herr ist nun Vortänzer und führt seine Dame zur nächsten Dame rechter Hand. Alle Drei machen **ronde** und bewegen sich damit aus dem großen Kreise heraus und etwas gegen den innern Raum

hinein, und zu Ende der ronde müssen sie so stehen, daß der Herr mit dem Rücken gegen seinen ersten Standpunct, aber einen guten Schritt davon vorwärts, steht. Der Herr läßt nun seine Dame, welche er an der rechten Hand hat, vor sich links weg unter seinem linken Arme durchtanzen und an seine linke Seite sich stellen, indem er seine linke Hand mit der rechten Hand der Dame links hoch hält, die Dame links läßt er vor sich rechts weg an seine rechte Seite tanzen. Die Damen geben nun ihre Hände, welche sie noch frei haben, hinter dem Rücken des Herrn zusammen, dies macht eine halbe Musikclause. Nun tanzen alle Drei in dieser Gruppe vorwärts mit vier masurischen pas, den ersten mit dem rechten Fuße angefangen und etwas seitwärts rechts, den zweiten mit dem linken Fuße angefangen und etwas seitwärts links, der dritte wieder mit dem rechten Fuße angefangen und der vierte mit dem linken Fuße. Damit geht die zweite Hälfte der Musik zu Ende. Der Herr hebt jetzt seine Hände hoch, dreht sich rechts aus und stellt dadurch die gewöhnliche ronde her, wodurch alle gegen die Mitte dieser kleinen ronde sehen; sie drehen sich mit dieser ronde einmal herum, so daß der Herr seinem Platz, von dem er vorhin vorwärts tanzte, vis à vis steht und läßt die Damen wieder vor sich vorbeitanzen, um die aufgelöf'te Gruppe wieder herzustellen. Dazu gehört eine ganz Musikclause. Diese Gruppe bewegt sich wieder durch vier masurische pas vorwärts, der Herr hebt seine Hände hoch, dreht sich wieder aus, und die ronde ist wieder hergestellt. Dies macht wieder eine ganze Musikclause.

Es wird mit der ronde herumgetanzt und der Herr sorgt dafür, daß seine Dame an der rechten Hand ihrem Platze vis à vis aufhört, hebt bei den letzten zwei Tacten mit seiner linken Hand die rechte der andern Dame, die erste Dame tanzt durch und auf ihren Platz, der Herr nimmt nun die ihm gebliebene Dame, tanzt mit ihr zur

dritten und nimmt den Standpunct des zweiten Herrn als seinen eigenen an, von wo aus die Bewegungen geleitet werden. Diese siebente Tour will aber mit viel Präcision ausgeführt werden. Wenn der letzte Herr mit allen Damen getanzt hat, wird wieder die große ronde wiederholt.

Achte Tour. Der siebente Herr ist nun Vortänzer, er führt seine Dame etwas vorwärts an der rechten Hand und in einem kleinen Kreise links herum, bis sie vor der zweiten Dame stehen bleiben. Beide halten die Hände hoch. Die zweite Dame tanzt durch, hinter dem Herrn weg und stellt sich an seine linke Seite. Der Herr führt nun beide Damen mit einer Wendung rechts etwas gegen die Mitte des Platzes, so daß alle gegen den Platz der ersten Dame mit den Rücken stehen. Mit dem zuerst für die ronde angegebenen einfachen, geschlagenen pas wird nun à la chaîne en trois seitwärts, ohne den Körper zu drehen und ohne die Hände zu geben, sondern sie auf die Hüften zu setzen, folgender Weise getanzt: der Herr tanzt seitwärts hinter der rechten Dame hinweg, welche darauf seitwärts hinter der linken Dame wegtanzt. Die Dame der linken Seite tanzt vor der rechten Dame vorbei und dann rechts hinter dem Herrn weg. Der Herr tanzt vor der zweiten Dame weg und links wieder hinter der ersten Dame weg. Die erste Dame tanzt nun hinter der zweiten rechts weg, welche von ihr links tanzt und tanzt hinter dem Herrn, welcher vor ihr rechts weg wieder in die Mitte tanzt, wodurch Jedes von den Dreien wieder an seine Stelle kommt. Dies wird zweimal gemacht, und es gehören zwei Musiktheile dazu. Nun wird ronde gemacht, wobei der Herr die Dame so zurückführt, daß am Ende der Musikclause die erste Dame auf ihren Platz kommt, wo sie bleibt, der Herr aber die zweite Dame zur dritten führt, um die Touren von Neuem mit dieser zu beginnen.

Auf diese Art masurisch zu tanzen, zeigt der Tanz ein reges Leben in Bildern und Gruppen, ein unaufhörliches Ineinandergreifen, Verwickelung und Auflösung der Figuren ohne Verwirrung, ohne eine steife Künstelei, den Einfällen eines jeden Vortanzenden folgend, in dessen Willkühr die Leitung übergeben ist.

Ohne die nöthigen nationalisirten pas ist der masurische Tanz characterlos und kalt ohne Eigenthümlichkeit, die jeder Tanz haben muß. Wird ihm aber das gegeben, was r verlangt und ihm gebührt, würde er schon, als Intermezzo, auf jedem Balle gefallen und durch seine Contraste angenehm werden. Würden die Herren etwas mehr lernen, die Tanzmeister alle ohne Ausnahme etwas Besseres und Richtiges lehren (denn einige können leider! keine Reform erzwingen) und die Damen dabei mit Zartheit in den Bildern und Gruppen geführt, geleitet werden, die Herren sich selbst mit einer solchen Gewandtheit mit Armen und Füßen bewegen, wie ein gebildeter Mann sich im Tanze und in der feinen, guten Gesellschaft sich überhaupt bewegen soll, so würden die Damen diesen Tanz nicht mehr scheuen, sondern ihn eben so gerne tanzen, als das ewige Einerlei anderer Tänze, und obgleich die Schönheitsregeln des idealischen Tanzes dabei nicht beachtet werden, wie es bei'm höheren Tanze geschieht, so muß um so mehr der Character bemerkbar seyn, den der Tanz verlangt, wodurch das Schöne, was man ihm nicht geben kann, nicht geben darf, auf eine andere Weise ersetzt wird. Der Zuseher muß selbst bemerken, daß es so und nicht anders seyn darf.

Die polonaise. Als Nationaltanz ist er von gravitätisch-ernsthafter Art, mit dem höchsten Anstande verbunden (denn der National-Pole von Rang hat eine stolze Haltung), mit der feinsten Sitte und der größten Achtung und Zartheit gegen die Damen.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/287

Man denke sich eine Anzahl Paare in voller Nationalkleidung, so wird man sogleich auch hinzudenken können, wie er getanzt werden soll.

Von dieser Sitte, wo der Pole in voller Nationaltracht tanzte, rührt der Gebrauch her, daß auch bei den Deutschen der Herr während des Tanzes seinen Hut in der Hand behält.

Die tanzenden Paare stellen sich in einem weiten Kreise auf. Der Cavalier hält an der rechten Hand seine Dame, im linken Arme seine Kopfbedeckung so, daß die Reiherfedern an der Seite des linken Ohres aufwärts stehen. Der Vortanzende führt seine Dame aus dem Kreise mit einer Verbeugung, wendet sich mit ihr rechts und führt sie an allen den Paaren vorüber, welche mittanzen wollen, und welche von diesem, dem ersten Paare, welche die Züge des Tanzes leiten, durch leichte, aber freundliche Verbeugungen zur Nachfolge eingeladen werden, aber dennoch so lange stehen bleiben, bis das einladende Paar ganz herumgekommen ist und den Kreis zum zweiten Male beginnt. Diese Etiquette mußte natürlich beobachtet werden, denn es waren immer die Personen des höchsten Ranges, welche den Tanz einleiteten und fortführten, und es wäre der gröbste Verstoß gegen die feine Lebensart gewesen, gleich hinterher zu laufen, wenn das erste Paar vorbeikam, wie es jetzt gewöhnlich geschieht, sondern man mußte die Form genau beobachten. Es ist zwar noch gebräuchlich, daß in unsern Gesellschaften jedesmal ein Mann des höchsten Ranges den Tanz eröffnet und die Dame vom höchsten Range gebeten wird, der Gesellschaft die Ehre zu erzeigen und vorzutanzen, alles Uebrige aber bleibt weg, und Alles setzt sich schnell hintereinander in Bewegung. Das Noble in dem Character der polonaise ist verschwunden, seitdem die Etiquette dabei aufgehoben wurde. — Wenn das erste Paar den Kreis zum zweiten Male durchtanzt, folgt ein Paar dem andern nach, der Herr

führt seine Dame, indem er ihr eine Verbeugung macht, in den Zug, und hat sich das letzte Paar angeschlossen, so ist Alles in Bewegung gesetzt. Der vortanzende Herr hat bei seiner Führung darauf zu sehen, daß er den Zug nicht störe, und daß alle Nachfolgenden immer den freien, unbehinderten Raum für ihren nachzuahmenden Zug haben. Diese Züge aber (denn von Touren darf nicht die Rede seyn) sind einfach, im Kreise, in gerader Linie hinauf oder hinunter, in schiefer oder quer Linie. Die einzige Tour, welche außer den Zügen stattfindet, ist, daß der Herr an einer geeigneten Stelle und vor Anfang eines neuen Zuges mit seiner Dame an der rechten, wohl auch an der linken Hand heruntertanzt, nie aber mit beiden Händen. Alle übrigen Touren, welche dabei angebracht werden, sind für den Character des Tanzes gänzlich unpassend, und Mancher hat geglaubt, wenn er recht verwickelte Züge mit Durchkriechen und Bogengängen mit hochgehaltenen Händen, wo alle durchtanzen müssen und Touren des Großvatertanzes dabei anbrachte, etwas Schönes gegeben zu haben, sich aber betrogen. Solche Touren nehmen sich sehr gut in einem ländlichen Tanze aus, wo sie auch hingehören, aber nicht bei der polonaise, deren Character majestätisch ist.

Die pas, welche dabei gemacht werden, sind keine pas composés mit Namen. Der Tänzer tanzt nicht, wie bei einer Quadrille oder Contretanze, nach den Abschnitten der Musiktheile in ganzen, halben oder Viertheilen nach Tacten, sondern er folgt der Melodie gleichsam gesangmäßig, indem er ganz leicht gebogene, gestrichene pas mit leicht gehobenen in unbestimmten Zahlen abwechselnd und willkührlich folgen läßt, wie ihn eben die Melodie gleichsam zu leiten scheint, und berührt dabei öfters die Ferse, daß die Sporen treffen, aber ohne durch ein hörbares Zusammenschlagen derselben die Ohren der Damen zu beleidigen. Dieses Berühren der Sporen oder der Fersen ist, was ich schon bei'm Masuri-

schen sagte, die Hindeutung auf den slavischen Ursprung, aber wie schön weiß der Pole in seinem Tanze den Beweis davon zu geben, daß er das Rohere abgestreift und das Feinere, Zartere der Civilisation im Umgange sich eigen gemacht hat! Wie tanzen aber die Deutschen? Sie gehen entweder, wie man gewöhnlich geht, oder sie bringen die Füße nicht von der Erde und schlürfen hin, welches ein höchst unangenehmes Geräusch für die Ohren macht, das Ganze aber aussieht, als ein Frohndienst, welcher par honneur den Damen geleistet wird, welche außerdem nicht mehr tanzen, um sie vor Anfang des Balles einige Male auf dem Tanzsaale herumzuführen, damit es heiße: sie haben den Ball eröffnet, und sie dann sitzen zu lassen.

Die Musik der Polonaisen ist die ansprechendste und gesangreichste von allen in ihren Melodieen, und ihr tempo ist adagio majestuoso, welches der dabei herrschenden Etiquette ganz anpassend ist; gewöhnlich aber wird sie jetzt im tempo allegro gespielt, wobei die Füße weder tanzen noch gehen können, sondern laufen müssen. —

Der ungarische Nationaltanz. Der Tanz des Ungars, Polen's Nachbar, ist ganz eigener Art und besteht in meist selbst geschaffenen fingirten pas mit Hüftenbewegungen, Ein- und Auswärtsdrehen der Füße, abwechselnd Stoßen auf Ferse und Spitze, Zusammenschlagen der Sporen mit und ohne Springen, Schlagen der Hände auf die Zismen (kleine Stiefeln. Zum Gallaanzuge auf Bällen oder in Salonsgesellschaften trägt der Ungar Topanken, dies sind Schnürstiefelchen, wie sie kürzlich bei den Damen Mode waren und an den Knöcheln der Füße auswendig zugeschnürt), und mancher pas, wenn sie tief dabei sitzen oder kauern, ist dem kosackischen ähnlich, es ist die Verwandtschaft der slavischen Tanzart unverkennbar, aber mannigfaltiger in den Bewegungen der Füße, höher, man könnte sagen, künstlicher aus-

gebildet. Es stellen sich die Männer im Kreise auf (ich habe nie das schöne Geschlecht dabei gesehen), und Jeder tanzt für sich Solo. Wenn ein Paar aufhören, um zu ruhen, fangen Andere an, und es scheint ein Wettstreit zu seyn, sich durch Geschicklichkeit auszuzeichnen, und dies habe ich auf den anständigsten Bällen gesehen; die Damen sehen mit Vergnügen zu und scheinen sich der vor ihren Augen dargestellten Kraft zu freuen. Bloß die jungen Männer wetteifern an Geschicklichkeit miteinander und tanzen auch, wenn sie allein und ohne das schöne Geschlecht beisammen sind. Der sanguinische Character der Tanzmelodieen ist ergreifend, er berührt die Nerven. Die Werber ziehen in geputzten Husarenuniformen mit Musik durch die Straßen und tanzen dabei immer abwechselnd, und ein Bischen Regen und Schmutz auf dem Wege stört sie nicht. Wo sie vorbeiziehen, läuft das Volk zusammen, und Thüren und Fenster sind besetzt. Die Musicanten sind gewöhnlich Zigeuner, die keine Note kennen, aber auf ihren schlechten Geigen machen sie mit dem Bogen, welcher mit schwarzen Pferdehaaren bezogen ist, durchdringende Striche. Mozart sagte: Kein Virtuos kann den ungarischen Tanz meisterhaft spielen, dies kann nur der geübte Zigeuner. Der Effect davon ist so gewaltig, daß junge Bursche vom Lande ihre Wagen und Gespann stehen ließen und jubelnd in den Kreis der Werber sprangen und sogleich wetteifernd mit ihnen tanzten, wovon ich Augenzeuge war. Die Ungarn haben auch einen Tanz, welchen sie Harmatanz nennen und der dem alten Reihentanz ähnlich ist und wie das Masurische in der Folgenreihe ausgeführt wird, ich sah ihn aber auch nur von Männern tanzen. Kein Tanzmeister giebt im ungarischen Tanze Unterricht, und er ist selbst für den Theatraltänzer eine schwer zu lösende Aufgabe, wie ich oft bemerken konnte. Der Ungar bedarf keines Tanzmeisters, denn einer ahmt den andern nach, was ihm gefällt, oder erfindet selbst. Beinahe Jeder

hat seine Lieblingspas, wodurch sich das Individuelle heraushebt.

Uebrigens haben die Bälle in gebildeten Cirkeln ganz die herrschende Form der deutschen und auch die Tänze, welche allgemeine Mode sind. Von Nationaltänzen, wo mehrere Paare beider Geschlechter Theil nahmen und mit nationellen Tanzschritten ausgeführt werden, habe ich nie etwas gesehen. Zur Bestätigung der gegebenen Schilderung kann ich nicht unterlassen, folgendes Gedicht beizufügen (von einem Ungar selbst).

Der Tanz (nach dem Magyarischen).

Schau, wie des Tanzes verschiedene Weise im spielenden Wechsel
Malet den Geist des Volks, seiner Empfindungen Kreis.
Mit drei Schritten walzet der Deutsche und dreht sich im Kreise,
Hat die Gefährtin im Arm, führt sie die schwebende Bahn.
Einfach ist der Deutsche in Allem und freuet sich ruhig,
Eine umarmet er nur, liebt er, so ist er auch treu.
Flüchtig und künstlich tanzt der Franzose, liebäugelt und scherzet,
Wechselt die Tänzerin, beut dieser, bald jener die Hand.
Feurig ist er und rasch, in der Freude hingaukelnd wie Kinder,
Stets doch gefällt er sich selbst, wechselt das Liebchen gar oft.
Pindar ist der Magyare, fort reißt der Begeisterung Sturm ihn,
Drückt der Empfindungen Gluth aus im entflammenden Tanz.
Liebebewegt schwebt schmachtend er hin wie ein zärtliches Lüftchen,
Webet im zierlichen Schritte, was ihm das Inn're bewegt.
Hell auflodernd fährt er nun auf, verschmähet das Mädchen,
Tanzet allein voll Muth, bebend dröhnet die Erde.
Dies ist der Krieger Tanz; Kinizsi sprang blutigen Armes,
Und seine Krieger so; Leichen der Feinde umher.
Seine geheimen Regeln sind nicht von Meistern gesammelt,
Er ist sich selber Gesetz, schränkt seine Gluthen selbst ein.
Der ist ein Mann, der zum ung'rischen Tanz ist geboren, er juble! —
Männliche Stärke und Gluth spannen die Nerven ihm an.

Daniel Berzsenyi.

Der Walzer, nebst seinen Variationen.

Der Länderer. Der Benennung nach also ein ländlicher Tanz. Er wurde auch deutscher Tanz so lange genannt, bis man den Walzer zu tanzen anfing, d. h., bis man sich nach einer lebhafteren und schnelleren Musik dabei bewegte. Wer vermag in der Volkssitte so weit zurückzugehen, um seine wahre Abstammung mit Gewißheit zu bestimmen? — Es findet sich nichts Niedergeschriebenes darüber, und die Tradition ist kein sicherer Anhaltungspunct, wie bei den Volkssagen. Ein in früherer Zeit gern gelesener Autor sagt in einer Reisebeschreibung, daß die persischen Mädchen einen Tanz hätten, welcher noch nie die Rosen auf ihren Wangen gebleicht, und der viel Aehnlichkeit mit unserem Länderer habe. Also ein sanfter Character. — Ich will versuchen, eine Wahrscheinlichkeit aufzustellen, ohne sie behaupten zu wollen. Von den Griechen haben die Römer den idealischen und künstlichen Tanz angenommen; die Römer hatten ihre Herrschaft weit ausgedehnt, auch über die Deutschen, wie uns die Geschichte lehrt, bis sie von Hermann geschlagen wurden. Die Römer tanzten also gewiß auch unter und mit den Deutschen. Die Allemannen hatten einen schönen Tanz, dessen Armbewegungen ganz im griechischen Character sind (vielleicht bin ich an der Quelle), und indem ich hinweise auf die weiblichen Figuren in diesem Buche, wo bei den Positionen zugleich die Schule der Armbewegungen mit verbunden ist, kann man sich wohl einen Begriff davon machen, daß die allemande ein schöner Tanz ist, und ein Beweis dafür könnte wohl seyn, daß die Franzosen ihn aufgenommen und nach ihrer Schule ausgebildet haben. Als Volkstanz wird er von keinem Tanzmeister gelehrt, der Volkscharacter bildet ihn aus. Verfeinert, idealisirt aber kann er nur durch sehr guten Unterricht und Fleiß erlernt werden, um die durch die Kunst auf's Höchste

verschönerte Natur sehenswerth darzustellen. Das Drehen oder Walzen dabei ist aber nicht die Hauptursache. Die Oberösterreicher, Tyroler, Steiermärker, Schweizer, Schwaben haben noch sichtbare Ueberbleibsel der allemande, die ersteren am meisten. Man sehe einen jungen, flüchtigen Oberösterreicher mit einer ebenso flüchtigen Tänzerin unter den Dorf-Linden auf dem zur Tenne geschlagenen, glatten Boden tanzen, sie machen die mannigfaltigsten Wendungen und Attitüden, ihre Arme sind in beständiger Bewegung, er dreht seine Tänzerin im Kreise, er wirft sie leicht schwebend und behend von einer Seite auf die andere, läßt sie um sich herumtanzen, nnd indem er sie in seinen rechten Arm nimmt, dreht er sich, oder er walzt mit ihr einigemale zur Veränderung herum; denn immer sich zu drehen, wäre ihm zu einförmig kalt und langweilig. Dieses Herumdrehen, welches so allgemein geworden ist, ist nur ein Etwas aus diesen länderischen Tänzen und findet sich in einer Menge von Abstufungen. Folgendes kurze Gedicht möge den Character anschaulich machen:

Er reicht dem lieben Mädchen
Hoch über ihrem Haupte
Den Finger, und sie dreht sich
Um seine Faust im Kreise;
Die Anmuth und die Stärke.
Er tanzt gerade vorwärts
In edler Manneshaltung,
Und läßt das liebe Mädchen
Leicht wechselnd aus der Rechten
In seine Linke gleiten,
Und nimmt die Flinkbewegte
Herum in seinen Rücken;
Läßt sich von ihr umtanzen,
Als wollt' er sich umgürten
Rings um und um mit Liebe,
Und ihr im Tanze sagen:
Du schließest mir den Kreis
Von allen meinen Freuden!

Nun fassen sich die Frohen
Zugleich mit beiden Händen
Und drehen sich geschmeidig
Sich durch die Arme schlüpfend,
Und blicken sich dabei
Glückselig in die Augen,
Als wollten sie sich sagen:
So wollen wir verbunden,
Uns ineinander schmiegend,
Hintanzen leicht und fröhlich
Durch's wechselvolle Leben.

Dies ist das Bild des österreichischen Länderers, und es gewährt Jedermann Vergnügen, zuzusehen. Wir Theatertänzer haben manchen Ausflug auf das Land zu einem Kirchweihfeste gemacht, wenn es die Zeit erlaubte, wir sahen mit der größten Aufmerksamkeit zu, ahmten es zu Hause nach und mußten uns gegenseitig gestehen, daß wir es nicht getreu wiedergeben konnten, wir machten es zu künstlich, es war nicht mehr die naive, ungekünstelte Natur. Wie kalt, wie einförmig ist daher überall das Walzen, und wenn es lange dauert, wie angreifend! Welcher Dichter hat wohl Lust, unsern jetzigen Walzer zu besingen? — Das langsame Drehen wurde lange getanzt und hatte den Namen Redoutendeutsch. Zu der Zeit, als in Wien die Oper: **Cosa rara** auf die Bühne kam, änderte sich der Geschmack im Drehen. Vier Personen dieser Oper: Lubia, Tita, Chita und Lilla, schwarz und rosa gekleidet, tanzten zuerst auf der Bühne den flüchtigen Walzer. Schwarz und rosa wurden die Modefarben in der Kleidung und Putz. Die Wiener ließen ihr Redoutendeutsch fahren, und wie die Franzosen aus der **menuet en huit** in die raschere Quadrille übergingen, ebenso hastig vertauschte der Wiener seinen langsamen mit dem raschen, fliegenden Walzer, welcher, **Cosa rara**, oder Langaus genannt, allgemein Mode wurde und auswärts später, unter dem Namen: Wiener

Walzer bekannt, nachgeahmt wurde, aber nicht mit Glück, denn heute noch tanzt man den geschwinden Walzer nicht mit dem gehörigen **pas**, weswegen er so ermüdet. —

Der **pas** zum Länderer ist leicht, und Jedermann lernte ihn von selbst und hatte keinen Unterricht nöthig, da man natürlicher Weise auf keine andere Art besser herumkommen kann.

Wenn ein Paar anfangen will, so legt der Herr seine rechte Hand unter den linken Arm seiner Tänzerin an ihre Schulter und faßt mit der linken Hand ihre rechte. Die Dame legt ihren linken Arm ganz auf den rechten Arm des Herrn mit der Hand auf seine Schulter. Der Herr faßt mit seiner linken Hand die rechte der Dame, so daß beide Arme von Schulter zu Schulter einen Bogen bilden, wobei die Hände etwas unter der Brusthöhe gehalten werden; das höhere Halten der Hände macht keine gute Figur, ermüdet und läßt das Blut gegen die Schultern fallen, welches erschlafft. Man mache den Versuch, einen Arm oder beide so hoch zu heben, daß die Hände höher sind, als die Schultern und überzeuge sich, daß es nicht lange auszuhalten ist. Ueberhaupt, wenn der Tanz nichts Idealisches hat, keine Attitüden, **tableaux** gemacht werden, darf das höhere **porté les bras** nie angewandt werden, weil es unpassend wäre. Die Doppelfigur Taf. **XV.** zeigt die Haltung der Arme und Hände. Entweder wird zweimal Drei gezählt, um eine Drehung zu machen, oder man zählt Sechs.

Wir wollen Sechs zählen. Während der Herr seine ersten drei **pas simples** macht, bleibt die Dame stehen, denn beide fangen nicht mit einem und demselben Fuße an. Der Tänzer setzt den rechten Fuß vor sich in die vierte Position und zählt Eins, er wendet sich gegen die Dame und geht mit dem linken Fuße an dem rechten vorbei, aber nicht ganz in die zweite Position, und zählt Zwei; er setzt nun den

rechten Fuß vor den linken in die fünfte Position und zählt Drei. Der rechte Fuß darf bei Drei durchaus nicht hinter den linken Fuß gesetzt werden, weil man sich um soviel weiter voneinander entfernte und der linke Fuß bei Vier einen zu großen Schritt machen müßte. Bisher hat die Dame gestanden, welche nun, wenn der Herr den linken Fuß in die zweite Position gesetzt hat und dabei den Körper etwas rechts wendet und Vier zählt, wie der Herr vorhin, mit dem rechten Fuße in die vierte Position geht und für sich Eins zählt; der Herr zieht jetzt den rechten Fuß nach in die fünfte Position hinter den linken Fuß, oder auch in die erste Position und zählt Fünf, während die Dame mit dem linken Fuße hinter dem rechten vorbeigegangen ist und Zwei zählt; der Herr dreht sich nun völlig herum, hebt sich etwas und setzt den linken Fuß, welchen er dabei auch etwas gehoben hat, nieder in die erste Position und zählt Sechs, während die Dame den rechten Fuß vor den linken in die fünfte Position gesetzt hat und Drei zählt. Wie nun der Herr wieder seine ersten drei **pas** macht und dabei Eins, Zwei, Drei zählt, macht die Dame die drei **pas**, welche der Herr auf Vier, Fünf, Sechs machte und hat ihre Drehung vollendet. In dieser Situation ist das Paar in der Doppelfigur **XV.** zu sehen, wo die Dame sich eben völlig gedreht und der Herr seine ersten drei **pas** gemacht hat.

Um diese Drehungen ganz richtig zu machen, beobachte man Folgendes. Ist der Raum, in welchen getanzt wird, ein Viereck, so denke man sich eine Kreislinie, ist aber der Raum länglich, so denke man sich eine Ovallinie, auf welcher gewalzt wird und nehme noch den Mittelpunct des Platzes an. Bei Anfängern ist es gut, diese Linie mit Kreide zu zeichnen. Der Herr oder die Dame, Jedes muß, wenn sie die ersten drei **pas** gemacht haben, mit dem Rükken gegen den Mittelpunct innerhalb des Striches stehen; bei

der gänzlichen Umdrehung, also bei Sechs, müssen sie richtig und gerade auf den Mittelpunct sehen können und außer der gezogenen Linie stehen. Diese Regel gilt bei jeder Gattung von Walzern. Dies versehen die Anfänger oft, drehen sich zu wenig oder zu viel, wodurch sie leicht außer den Tact kommen. Ist es ein wirklich langsamer Walzer oder Länderer, so macht man den zweiten und fünften **pas** gestrichen, wozu aber im geschwinden, raschen **tempo** nicht Zeit ist. Die Haltung der Arme sieht man aber jetzt in so vielerlei eckigen Formen, daß, wüßte man nicht, in gebildeter Gesellschaft zu seyn, man viele Tanzende nicht für das halten könnte, was sie sind. Man giebt sich in andern Dingen viel Mühe, geschickte Bewegungen auf eine leichte und angenehme Art zu machen, z. B., bei'm Kartengeben und dessen Spiel; aber hier ist nur die Geschicklichkeit der Finger zu sehen. Bei'm Tanzen aber, wo die Bewegungen des ganzen Körpers den Beweis von Bildung und dadurch erlangter Geschicklichkeit und Schönheit geben kann, geben soll, leistet man Verzicht darauf, für äußerlich gebildet angesehen zu werden. Freilich, die Gewohnheit macht Alles erträglich; denn wenn Niemand mehr schöne Haltung zeigt, so fällt das Fehlerhafte auch nicht mehr auf. Die richtige gute Haltung muß auch die Leichtigkeit im Drehen befördern, und das Rückwärtshalten, sowie das Linkslegen des Körpers bei'm Walzen, welches viele Damen sich angewöhnt haben, erschwert dem Tänzer das Halten mit dem rechten Arme ungemein. Es ist sehr leicht, so zu tanzen, daß keines von beiden dem Andern lästig wird. Wenn die senkrechte Linie des Körpers richtig ist, so wird keines von beiden dem Andern lästig; aber die größte Leichtigkeit wird dadurch erreicht, daß Jedes sich von der senkrechten Linie etwas, aber so unbedeutend, daß es dem Zusehen kaum bemerkbar werden kann, vorwärts neigt, wodurch alles Lastende gänzlich aufgehoben wird. Dieses Vorwärts-

neigen haben sich wohl manche Tänzer angewöhnt, aber so, daß sie mit dem ganzen Körper im Kreuz einen stumpfen Winkel bilden, mit dem linken Arme aber am Ellenbogen einen spitzen Winkel machen; eine wahre Verhunzung der männlichen Gestalt!

Viele werden bei'm Walzen drehend, sie sagen, der ganze Saal scheint sich um sie herumzudrehen. Dieses Drehendwerden ist eine physische Täuschung und ganz natürliche Folge von den immer gerade vor sich hingerichteten und geradeaus sehenden Augen. Wer rückwärts im Wagen sitzt und seine Augen unbeweglich auf die Chaussee richtet, wird bald die Straße vorbeifliegen sehen und glauben, der Wagen stehe still. Wer auf einem Kahne sich dem Ufer nähert und seine Augen gerade unbeweglich dahin richtet, sieht das Ufer entgegenkommen, und wer bei'm Walzen die Augen unbeweglich vorwärts hält, sieht den Saal um sich her in die Runde beweglich. Dem ist leicht abzuhelfen. Während dem Walzen darf man nur seine Augen leicht beweglich auf alle Gegenstände richten, rechts und links, so kann diese Täuschung nicht stattfinden. Bei wem aber Nervenschwäche die Ursache ist, dem ist anzurathen, gar nicht zu walzen.

Cosa rara, Langaus, Wiener Walzer.

Cosa rara, Langaus, sind Localausdrücke der Wiener gewesen, wie dieses Walzen Mode wurde. Langaus nannte man es deswegen, weil es damals zur Virtuosität der Tanzenden gehörte, einen sehr langen Raum mit den wenigsten Umdrehungen zu durchtanzen, und der Walzer war fliegend und leicht, konnte aber nur von einem sehr geschickten und geübten Paare sicher und schön ausgeführt werden, worin sich die Wiener auch wirklich auszeichneten. Dazu konnte der **pas**, welcher zum Drehen recht gut paßte, nicht angewendet werden. Nachdem man das Geschwindwalzen

in andern Provinzen nachahmte, tanzte man bloß geschwinder auf die schnellere Musik im raschen Tacte, aber lernte nicht den flüchtigen **pas**, sondern tanzte den Ländererpas nur geschwinder, wie es das **tempo** erforderte, und gewann dabei nichts, als die Anstrengung und Ermüdung, und nannte ihn Wiener Walzer.

Der passendste **pas** zum Geschwindwalzer ist der **pas de gaillarde** (94). Bei Eins setzt der Herr, wie bei'm Länderer oder langsamen Walzer, den rechten Fuß vor in die vierte Position, bei Zwei macht er etwas Wendung und mit dem linken Fuße den ersten **pas glissé** seitwärts, und bei Drei macht er den zweiten **pas glissé**, wobei der linke Fuß in der Luft bleibt. Bei diesen Eins, Zwei, Drei bleibt die Dame stehen. Bei Vier hüpft der Herr leicht mit dem linken Fuße auf die Stelle der gänzlichen Umdrehung mit der dazu nöthigen Wendung, bei Fünf macht er mit dem rechten Fuße einen gestrichenen, leicht battirten **pas** an den linken Fuß, und bei Sechs wieder mit dem rechten Fuße einen gestrichenen, vom linken Fuße rechts abgleitenden **pas**, und der rechte Fuß bleibt in der Luft. Bei Eins setzt er den rechten Fuß wieder mit der Spitze auf und so fort, wie bei dem vorigen **pas**. Wenn der Herr Vier zählt, so zählt die Dame Eins und macht dieselben **pas**, wie der Herr.

Es käme auf einen Versuch an, daß eine kleine Ballgesellschaft von Distinction sich von einem gebildeten, geschickten Tanzmeister, welcher **schema des pas** versteht und anzuwenden weiß, darin unterrichten ließe und nach einiger Uebung tanzte; ich bin überzeugt, sie würden Gefallen daran finden, weil man mit mehr Leichtigkeit und mit weit minderer Anstrengung gleichsam schwebend dahin fliegen kann, gegen das anstrengende Herumlaufen im Drehen nach einem geschwinden Musiktempo.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/300

Der Galopp-Walzer. Wird auch, gemein ausgesprochen, Rutscher genannt, welches eine ganz falsche Benennung ist; denn es soll ja nicht rutschend, oder mit gestrichenen **pas** getanzt werden. Der **pas galopé** (107) ist es, mit welchem man dabei tanzen muß. Man lese bei 107 nach, wie der **pas** gemacht werden muß. Man nehme den Standpunct und die Haltung an, wie bei'm Walzer. Man zählt dabei Zwei, weil es Zweivierteltact ist. Bei Eins setzt der Herr nicht den rechten, sondern mit etwas Wendung den linken Fuß in die zweite Position, bei Zwei setzt er den rechten Fuß in die erste Position und schnell den linken wieder in die zweite Position. Auf das **tempo** Zwei kommen also zwei **pas**, die darum noch einmal so geschwind seyn müssen. Die Dame bleibt aber nicht, wie bei'm Walzen, während der Herr mit dem linken Fuße den ersten **pas** macht, stehen, sondern fängt mit dem rechten Fuße und mit ihm zu gleicher Zeit an, ihren Seitenpas rechts zu machen. Indem sich nun beide mit dem Körper rechts wenden und der Herr auf der Spitze des linken Fußes gleichsam pirouettirt, macht er, mit dem rechten Fuße angefangen, einen Seitenpas rechts. Nun wenden sich wieder Beide mit dem Körper rechts, die Dame pirouettirt auf dem linken Fuß und macht, mit dem rechten Fuße angefangen, einen Seitenpas rechts, und der Herr, mit dem linken Fuße angefangen, wieder den Seitenpas links. Diese **pas** müssen alle auf den Spitzen der Füße gemacht werden, dann geht es federleicht; vom Rutschen mit dem platten Fuße über die Erde darf man nichts sehen, es würde schwerfällig aussehen und auch schwerfällig seyn.

Der schottische Walzer.

Zu der Zeit, als man die **écossaise** unter die Gesellschaftstänze, statt der **anglaise**, aufgenommen, wurde auch schottisch gewalzt, und es ging recht gut; denn da-

mals (1800) konnte Jedermann noch besser tanzen, als jetzt. Während der Zeit aber, seitdem die **écossaise** nicht mehr getanzt wird, hat man auch diesen einfachen **pas** verlernt und vergessen. Der richtige und passende **pas** dazu ist **pas fleuret sauté** (53). Da die Musik dazu Zweivierteltact ist, so zählt man Zwei. Den **pas** hier zu erklären, ist überflüssig, er kann bei 53 nachgelesen werden. In Hinsicht der **pas** kann man auf zweierlei Weise schottisch walzen. Der Herr fängt den ersten **pas** mit dem rechten Fuße an, wie bei'm ordinären Walzer, und die Dame bleibt während seines ersten **pas** stehen. Fängt der Herr den zweiten **pas** mit dem linken Fuße an, auf welchem er sich umdreht, so fängt die Dame mit dem rechten Fuße an. Fängt die Dame mit dem linken Fuße ihren zweiten **pas** an, auf welchem sie sich ebenfalls umdreht, so fängt der Herr wieder seinen ersten **pas** mit dem rechten Fuße an, und so fort. Dies ist eigentlich das Richtige. Nach der zweiten Art fangen beide zugleich an, der Herr mit dem linken, die Dame mit dem rechten Fuße. Diese zweite Art ist daher in Gebrauch gekommen, weil Alles die Galoppade in den Füßen hatte, und nun bei'm schottischen Walzer, der Gewohnheit nachfolgend, mit demselben Fuße anfing, wie bei'm Galopp-Walzer, welches zur Folge hatte, daß, weil man auch den dazu gehörigen **pas** nicht mehr konnte, beinahe kein Unterschied zu sehen war. So oder so, dies wäre etwas, was der Willkühr preisgegeben werden kann, wenn nur richtig nach dem Character getanzt wird. Bei'm Nachlesen des **pas** 53 wird man finden, daß nicht gebogen werden darf. Je flüchtiger und geschwinder ein **pas** gemacht werden soll, um so weniger darf gebogen werden. Bei'm schottischen Walzer ist also das Vortheilhafteste, beide Füße gut gestreckt in den Knieen, wie in einem etwas geöffneten Cirkel, zu halten und ganz gestreckt hoch auf den Spitzen zu bleiben, wodurch die Leichtigkeit und Schnellig-

keit gewonnen wird und keine Ermüdung erfolgt, was angenehm für die Tanzenden, wie für die Augen der Zusehenden, ist.

Wenn wir lesen: „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brod verdienen", so steht doch nirgends geschrieben: Im Schweiße deines Angesichts sollst du mit Ermüdung des ganzen Körpers, bis zur Erschöpfung, die Lust des Tanzes genießen, welcher eben nur zur Erholung und Aufheiterung dienen soll.

Der hüpfende Walzer.

Diese Art zu tanzen kam nach dem Wiener Walzer, und wurde **Balancé**-Walzer, auch Zweitritt (eine sehr unästhetische Benennung) genannt, weil man auf jeden Fuß zweimal hüpfte. Der pas dazu ist als jeté 46 anzunehmen, und ein pas jeté oder balancé sauté ist hier einerlei. Man kann damit ebensogut im Dreiviertel-, wie im Zweivierteltacte tanzen. Wie bei dem Vorigen, hält man die Füße gut gestreckt als geöffneten Cirkel und hoch auf den Spitzen der Füße. Man hat nur zwei Puncte, um herumzukommen. Der Herr setzt den rechten Fuß wie bei'm Walzen in die vierte Position, läßt den linken Fuß vorbeifliegen und hüpft auf dem rechten Fuße. Während dem bleibt die Dame stehen. Der Herr hüpft nun mit dem linken Fuße auf den Punct der Umdrehung, und während sein rechter im balancé gestreckt bleibt, hüpft er auf dem linken Fuße noch einmal. Sowie der Herr mit dem linken Fuße auf den Punct der Umdrehung hüpft, fängt die Dame mit dem rechten Fuße an und tanzt ebenso, wie der Herr. Man hüpft also auf jeder Fußspitze zweimal und dreht sich ganz herum, wenn man auf der linken Spitze hüpft. Wenn es recht gut gemacht wird, kann man nichts Leichteres und Schwebenderes sehen.

Kräftige und gut geübte Schüler von mir haben zur Abwechselung, wenn sie sich bei'm Walzer mit dem rechten

Fuße in der vierten Position ausſetzten, bei der Wendung mit dem linken Fuße ein **assemblé battu** gemacht (ſ. 70), welches nie den Effect verfehlte.

Schleifer, Schreiter.

Dies ſind Abarten, aber nur für ungebildete Claſſen, alſo hier bloß zu nennen, nicht zu beſchreiben, da dieſes Buch nur für das gebildete Publicum geſchrieben iſt.

XXXI. Belehrung zur chorographiſchen Aufzeichnung der Geſellſchaftstänze.

Es iſt immer der Fall geweſen, daß von Vielen die gezeichneten Tänze nicht entziffert werden konnten, und iſt jetzt um ſo häufiger der Fall, daß man, indem auf Bällen die ſchönen Tanztouren außer Cours gekommen ſind, ganz außer Uebung darin gekommen iſt. Nicht, um eine Touren-Sammlung beizufügen, ſondern zur Belehrung darin füge ich nach der Zeichenerklärung noch von jeder Gattung ein Paar Tänze mit auserleſenen Touren als practiſche Anweiſung bei. Die Figuren, welche alle Mitglieder eines geſellſchaftlichen Tanzes bei den Tanztouren darſtellen, ſind in den geometriſchen Verzeichnungen zu finden, und müſſen richtig und genau nach einer jeden Zeichnung ausgeführt werden, ſowohl in den geraden, runden oder geſchlungenen Linien, in den rechten, ſpitzen und ſtumpfen Winkeln, wie auch in den vorgezeichneten Umdrehungen gegeneinander oder voneinander. Daß die Zeichnungen eines Tanzes bei der Ausführung genau befolgt werden, giebt dem Tanze ſeine Form und ſeine Schönheit.

Tabelle I.

Figur I.

1. Die gerade vor- oder rückwärtslaufende Linie, verwandt mit der ſenkrechten, welche immer vom Kör-

per vor sich hin mit Vorpas oder zurück mit Rückpas getanzt wird.

2. Die Querlinie, Seitenlinie, gleich der horizontalen Linie, wird mit Seitenpas getanzt.

3. Die schiefe Linie oder Diagonallinie, welche immer ein Viereck in zwei Dreiecke theilt, kann mittelst einer kleinen Wendung des Körpers entweder mit Vorpas oder mit Seitenpas getanzt werden, je nachdem es die vorgezeichnete Tour erfordert.

4. Der ganze Kreis, **ronde** genannt, wird, wenn sich die Tanzenden mit den Händen halten, wie es bei jeder **ronde** als erste Tour geschieht, immer mit Seitenpas rechts oder links getanzt. Es giebt Touren der Art, wo die Hände nicht gehalten werden, diese können auch mit Vorpas getanzt werden.

5. und 6. Zwei Kreise miteinander verbunden, nennt man eine Acht und werden gemeiniglich mit Vorpas getanzt; allein es kann auch in der Zeichnung vorgeschrieben werden, daß sie ohne die mindeste Körperanwendung mit Seitenpas getanzt werden sollen.

7. Zwei halbe Kreislinien aneinander gefügt, werden gewöhnlich mit Seitenpas getanzt und meistens gebraucht, wenn seitwärts hinter andern Tanzenden die Plätze gewechselt werden.

8. Die geschlungene Linie besteht ebenfalls aus zwei halben Kreislinien, mit einer Schlinge verbunden und ist auf dreierlei Weise auszuführen. Man tanzt mit Seitenpas bis zur Schlinge, welche man rechts oder links umdrehend mit Vorpas, und die zweite halbe Kreislinie wieder mit Seitenpas tanzt; oder man tanzt das Ganze mit Seitenpas, wo der Körper bei der Schlinge sich nicht wenden darf, und was wie **dos à dos** ausgeführt wird, oder man wendet sich, soviel als nöthig ist, um die ganze Linie mit Vorpas zu tanzen.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/305

9. Die Schlangenlinie oder S=Linie. Die beiden Endpuncte zeigen den Standpunct an. Es wird links umgedreht und mit Vorpas fortgetanzt, und am Ende wieder rechtsum bis auf den Standpunct gedreht. Ist die Linie entgegengesetzt gezeichnet, so wird rechts umgedreht und vorwärts getanzt, und am Ende bis auf den Standpunct links umgedreht.

10. Die Spiral= oder Schneckenlinie. Nach dieser Zeichnung wird mit Vorpas fort mit der nöthigen Neigung rechts bis auf den Punct getanzt; ist aber die Zeichnung in entgegengesetzter Richtung, so geschieht es ebenfalls mit Vorpas und mit der nöthigen Neigung links bis auf den Punct.

11. Ist der vierte Theil eines Cirkels und kann ebensogut mit Vorpas, wie mit Seitenpas getanzt, werden.

12. Der spitze Winkel. Beide Endpuncte zeigen den Standpunct an. Es wird von dem einen Puncte vorwärts getanzt, aber ohne sich im mindesten zu wenden, rückwärts, bis auf den andern Punct.

13. Der gebogene Winkel. a ist der erste Standpunct, man tanzt von a gerade vorwärts; da aber die beiden Linien durch einen kleinen Bogen verbunden sind, so wendet man sich rechts, tanzt wieder mit Vorpas die zweite Linie hinab und dreht sich am Ende linksum. Ist dieser Winkel entgegengesetzt gezeichnet, so wird am Ende der ersten Linie links umgewendet und ebenso am Ende links umgedreht.

14. Der stumpfe Winkel. Ungeübte Tänzer machen daraus leicht eine Bogenlinie, welches oft der gezeichneten Figur nicht anpassend ist. Diese Linie wird am besten ausgeführt, wenn die erste Hälfte richtig mit Vorpas, die zweite aber mit Seitenpas gemacht wird.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/306

15. Zwei kleine Querstriche vor dem Zeichen des Herrn oder der Dame angebracht, zeigen an, daß zwei **pas balancés** auf der Stelle gemacht werden, ehe weiter getanzt wird.

16. Vier kleine Querstriche zeigen an, das vier **pas balancés** vor dem Weitertanzen gemacht werden.

17. Zwei Puncte vor dem Zeichen der Tanzenden zeigen an, daß zwei **sissonnes** auf der Stelle vor dem Weitertanzen gemacht werden.

18. Vier Puncte bedeuten vier **sissonnes** vor dem Weitertanzen.

19. Das **V** vor dem Zeichen eines Tanzenden zeigt an, wohin er mit dem Vorderkörper seine Richtung nimmt. Dieses Zeichen muß immer gegeben werden, wo es der richtigen Stellung wegen nöthig ist und genau beobachtet werden.

Figur II.

Man zeichnet die tanzenden Personen entweder mit Buchstaben oder Zahlen. Die Dame durch doppelte feine Striche, die Herren durch einfache stärkere Striche. Hier ist die Stellung auf beide Weise gezeichnet für den Colonnentanz, **anglaise, écossaise, française.**

Figur III.

Die Linie, auf welcher die Dame tanzt, wird durch Puncte bezeichnet, die Linien der Herren durch Striche. Die Linien fangen vom Buchstaben oder der Ziffer an und wo die Tour zu Ende ist, wird die neue Stellung durch einen Punct bezeichnet. Auf diese Puncte wird nun die Stellun der Tanzenden wieder durch Buchstaben oder Ziffern gezeichnet, von wo aus die nächstfolgende Tour gemacht wird, und beim letzten Tacte der letzten Tour muß wieder die erste Stellung hergestellt seyn.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/307

Die Dame a und der Herr a tanzen hier also jedes gegenüber auf des Andern Stelle und bleiben, wie das v anzeigt, mit dem Rücken gegeneinander stehen. Es ist bei einem solchen Vorbeitanzen allgemeine Regel, daß Jedes links tanzt und den Andern an seiner rechten Seite vorbeiläßt, welches nothwendig ist, um nicht aneinander zu stoßen. Diese allgemeine Regel kann aber Ausnahmen erleiden, wenn es die Symmetrie in den Tanztouren erfordert.

Der Herr und die Dame b tanzen beieinander vorbei, der spitze Winkel aber zeigt an, daß sie ohne sich zu wenden mit Rückpas zurücktanzen. Dieser spitze Winkel wird immer mit Vor- und Rückpas getanzt, wenn er vom Körper vorwärts angebracht wird.

Der Herr und die Dame c tanzen beieinander vorbei. Hier ist aber der Winkel nicht spitz, sondern beide Linien sind durch einen kleinen Bogen verbunden. Dieß zeigt an, daß links umgedreht und mit Vorpas zurückgetanzt wird. Das v zeigt an, daß sie mit dem Rücken gegeneinander stehen bleiben.

Die Dame d tanzt an der rechten Seite des gegenüberstehenden Herrn d vorbei und links gewendet um ihn herum zurück und links umgedreht auf ihren Platz und steht, wie das v anzeigt, mit ihrem Herrn wieder **vis à vis.** Alles mit Vorpas.

Die Dame e tanzt an der rechten Seite des Herrn e vorbei, links um ihn herum zurück, und dreht sich zuletzt auf ihrem Platze links um, und steht mit ihrem Herrn wieder **vis à vis.** Dasselbe macht der Herrr e. Alles mit Vorpas.

Der Herr und die Dame f. Man bezeichnet so das Händegeben. Soll an der rechten Hand herumgetanzt werden, so bezeichnet man dieß in der Mitte mit einem r, das Geben der linken Hand aber mit einem l. Ist keiner

dieser Buchstaben zu sehen, so wird bloß die vorgezeichnete Tour getanzt.

Die Dame g tanzt mit Vorpas auf der Stelle rechts um sich selbst in einem kleinen Kreis einmal herum.

Der Herr g tanzt mit Vorpas auf der Stelle links um sich selbst in einem kleinen Kreis einmal herum.

Figur IV.

Die Dame 1 tanzt gegen den Herrn 1 vorwärts und wieder halb zurück, dann rechts sich umdrehend im kleinen Kreise auf ihren Platz.

Der Herr 1 tanzt gegen die Dame 1 vorwärts, wendet sich links und tanzt, sich im Kreise links umdrehend, wieder auf seinen Platz.

Die Dame 2 tanzt zwei Tacte vorwärts, vier Tacte seitwärts links, ohne sich zu wenden und tanzt wieder zwei Tacte vorwärts und bleibt mit dem Rücken gegen die Mitte stehen, wie das v anzeigt.

Der Herr 2 tanzt zwei Tacte vorwärts, vier Tacte seitwärts rechts ohne sich zu wenden, dann mit Vorpas um die Dame 3 herum, wendet sich links und stellt sich mit dem Gesichte gegen die Mitte, wie das v anzeigt.

Die Dame 3 tanzt zwei Tacte vorwärts, vier Tacte mit Seitenpas links und dreht mit zwei Tacten links um bis auf den Punct und steht, wie das v anzeigt, mit dem Gesicht aufwärts in die Colonne sehend.

Der Herr 3 tanzt zwei Tacte vorwärts, dann vier Tacte mit Seitenpas rechts und dreht sich mit zwei Tacten rechts um bis auf den Punct und stellt sich, mit dem Gesicht aufwärts in die Colonne sehend, wie v zeigt.

Der Herr und die Dame 4 tanzen mit zwei pas vorwärts zusammen, geben sich beide Hände und machen während sechs Tacten kleine ronde. Ob rechts oder links

herum, wird in die Mitte gezeichnet. Hier steht **R r** und bedeutet **ronde** rechts, **R l** würde **ronde** links bedeuten.

Der Herr und die Dame 5 tanzen mit zwei **pas** zusammen, geben sich beide Hände und tanzen die Colonne abwärts.

Figur V.

Die Dame **a** macht vier **balancés**, wie die vier Querstriche zeigen, welches eine halbe Tour macht und tanzt mit den andern vier Tacten in einem kleinen Kreise linksum.

Der Herr **a** macht vier **sissonnes**, wie die vier Puncte zeigen und tanzt mit den andern vier Tacten linksum.

Die Dame **b** macht zwei **balancés** und zwei **sissonnes** und tanzt in einem kleinen Kreise rechtsum.

Der Herr **b** macht erst zwei **sissonnes**, dann zwei **balancés** und tanzt in einem kleinen Kreise rechtsum.

Die Dame **c** tanzt in schiefer Linie auf die Stelle des Herrn **d**.

Der Herr **d** tanzt in schiefer Linie auf die Stelle der Dame **c**.

Die Dame **d** tanzt die halbe Tour mit Seitenpas rechts und dann mit Vorpas auf die Stelle des Herrn **c**.

Der Herr **c** tanzt die halbe Tour mit Seitenpas rechts, dann gerade vorwärts auf die Stelle der Dame **d** und dreht sich linksum.

Der Herr und die Dame **e**. So zeichnet man **dos à dos simple**. Beide tanzen mit Vorpas links bei einander vorbei, dann ohne sich zu drehen hinter dem Rücken mit Seitenpas rechts vorbei und wieder, ohne sich zu drehen, rückwärts vorbei mit Rückpas bis auf ihre Plätze.

Figur VI.

So zeichnet man **dos à dos doublu**, oder **dos à dos** von zwei Paaren miteinander.

Paar 1 und Paar 2 geben sich gegenüber die Hände wie zur kleinen **ronde**. Es wird jedesmal so geführt, daß die erste Dame vorwärts zu tanzen anfängt. Der Herr 1 tanzt zurück, und seine Dame folgt ihm. Die Dame 2 tanzt zurück, und ihr Herr folgt nach. Beide Paare tanzen nun rechts aneinander vorbei. Jetzt tanzt der Herr 2 zurück, und seine Dame folgt ihm. Zu gleicher Zeit tanzt die Dame 1 zurück mit ihrem Herrn. Beide Paare tanzen nun wieder rechts aneinander vorbei und wieder an ihre Plätze. Wird dieses **dos à dos double** in der Colonne auf zwei Musikclausen getanzt, so geschieht es mit der größten Bequemlichkeit; soll es aber nur in einer Tour geschehen, so muß es mit Schnelligkeit gemacht und keine Note versäumt werden. Im Quadrillentacte, wo die Musik noch einmal soviel Zeit zu den Touren giebt, braucht man auch nur eine Musikclause dazu, um es ohne Schnelligkeit auszuführen.

Die Dame 3 macht die Tour, welche man abfallen nennt. Die Dame 3 wendet sich rechts um und tanzt zwischen den Damen 4 und 5 mit Vorpas hinein dem Herrn 3 entgegen, welcher das Entgegengesetzte tanzt, wendet sich wieder rechts und tanzt mit Vorpas um die Dame 5 herum, wo sie dann unter der Dame 5 ihrem Herrn **vis à vis** stehen bleibt. Dieß sind geschlungene Linien.

Der Herr 3 wendet sich links um den Herrn 4 und tanzt mit Vorpas zwischen den Herren 4 und 5 hinein seiner Dame entgegen, wendet sich wieder linksum und tanzt unter den Herrn 5, wo er seiner Dame 3 **vis à vis** zu stehen kommt.

Dieses Abfallen kann auch ohne Wendung gemacht werden, wie die zweite Linie des Herrn anzeigt, welche nicht geschlungen ist, denn er tanzt seitwärts hinter dem Herrn 4 vorbei, zwischen diesem und dem Herrn 5 mit Vorpas hinein der Dame entgegen, tanzt mit Rückpas wieder zwischen den beiden Herren heraus und mit Seitenpas hinter

dem Herrn 5 vorbei, wo er sich **vis à vis** seiner Dame gegenüber stellt, die auf ihrer Seite das Entgegengesetzte machte.

Figur VII.

Die Dame **a** wendet sich so weit rechts, daß sie in die Colonne hinabsieht, der Herr **a** wendet sich so viel links, daß er in der Colonne aufwärts sieht, wie das **v** anzeigt. Sie tanzen beide mit Seitenpas rechts bei einander vorbei auf des Andern Stelle und tanzen, ohne sich zu wenden, wieder mit Seitenpas links beieinander vorbei, bis auf ihre Plätze, wie der spitze Winkel anzeigt.

Der Herr **b** und die Dame **b** tanzen mit Seitenpas rechts beieinander vorbei, wie vorher, und drehen sich rechtsum bis auf den Punct; von da tanzen sie mit Seitenpas links wieder beieinander vorbei und drehen sich linksum bis auf ihre Plätze.

Der Herr **c** und der Herr **d** bleiben mit hochgehaltenen Händen, wie der Bogenstrich, mit welchen sie verbunden sind, anzeigt, stehen, um die Damen **c** und **d** durch und um sich herumtanzen zu lassen. Der Strich, mit welchen die Damen **c** und **d** verbunden sind, zeigt an, daß sie Hand in Hand durchtanzen; dann lassen sie die Hände los, die Dame **c** wendet sich rechts, die Dame **d** links ab und tanzen auf ihre Plätze. Dasselbe geschieht ebensogut, wenn die Damen stehen und die Herren durch- und herumtanzen. Der Bogenstrich, womit die Tanzenden verbunden sind, zeigt immer die im Bogen hochgehaltenen Hände an (**arcade**). Die Hände müssen dabei wirklich hochgehalten werden, so hoch, daß die Tanzenden durchtanzen können und nicht durchkriechen müssen. Wenn ein Herr oder eine Dame sich bücken müssen, um durchzukommen, so giebt es kein schönes Bild. Die schöne Körperhaltung soll nie einen Moment verloren gehen. Ein gerader

Strich aber bedeutet bloß, daß, soweit der Strich geht, Alle sich mit den Händen anfassen.

Figur VIII.

A. Stellung zur **quadrille.** Man bezeichnet die tanzenden vier Paare entweder mit Ziffern oder mit Buchstaben. Die Kreislinie zeigt an, daß Alle sich zur **ronde** mit den Händen angefaßt haben.

B. Bei der **quadrille** sagt man gewöhnlich, sich in ein **carré** stellen. Hier ist also bloß die Stellung gezeichnet. Ich habe früher von dem originellen Einfalle gesprochen, die vier Couleuren der französischen Karte dabei anzuwenden und zeichne sie zum Scherz hier auf, wie sie **Mr. Vincent** in **No.** 355 und 356 seiner Contretänze, welche vor mir liegen, unter Louis **XVI.** zu seinen Tanzzeichnungen anwandte.

Figur IX.

Colonnen-Tanz als **écosaise** oder **anglaise** von drei Paaren.

1ste Tour. Die Dame 1 tanzt zwischen Paar 3 durch, rechts hinter dem Herrn 3 vorbei und stellt sich neben ihn an seine linke Seite, daß sie mit dem Paare 3 in einer Linie ist. Der Herr 1, indem er mit seiner rechten Hand die Dame 1 an ihrer rechten Hand leitet, tanzt ebenso durch Paar 3, und indem er seine Dame losläßt, tanzt er links hinter der Dame vorbei und stellt sich an ihre rechte Seite so, daß alle Vier in einer Linie stehen.

2te Tour. Paar 1 und Paar 3 halten die Hände hoch im Bogen und bleiben stehen. Die Dame 2 tanzt zwischen dem Herrn 1 und der Dame 3 durch, hinter der Dame 3 vorbei und zwischen dem Paare 3 durch auf ihren Platz. Der Herr 2 tanzt zwischen der Dame 1 und dem

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/313

Herrn 3 durch, hinter dem Herrn 3 vorbei und wieder zwischen dem Paare 3 durch auf seinen Platz.

3te Tour. Paar 2 hält die Hände hoch im Bogen und bleibt stehen. Die Dame 3 nimmt den Herrn 1 an die Hand und führt so um die Dame 2 herum bis auf ihre Plätze. Der Herr 3 nimmt die Dame 1 an die Hand und führt um den Herrn 2 herum bis auf ihre Plätze.

4te Tour. Paar 3 hält die Hände hoch im Bogen und bleibt stehen. Das Paar 1 tanzt, die Dame zuerst, zwischen Paar 2 auf ihre Plätze. Das Paar 2 tanzt, sowie Paar 1 durch ist, durch Paar 3 durch, die Dame wendet sich links, der Herr rechts und auf ihre Plätze. Alle drei Paare stehen wieder wie bei'm Anfange.

Figur X.

Colonnen-Tanz von drei Paaren.

1ste Tour. Die drei Damen tanzen eine halbe Tour **mit balancé** auf der Stelle, bei der zweiten halben Tour tanzen sie mit Vorpas rechts um sich selbst im ganz kleinen Kreise. Die drei Herren halten sich an den Händen, der Herr 1 führt an, bis er neben die Dame 3 kömmt, welche er an die Hand nimmt. Der Herr 2 nimmt seine Dame 2, der Herr 3 aber nimmt die Dame 1 an die Hand.

2te Tour. Das v zeigt an, daß Alle mit dem Gesicht abwärts der Colonne stehen. Herr 1 führt, rechts sich wendend, in der Colonne aufwärts, die andern zwei Paare folgen nach und stellen sich auf die gezeichneten Puncte.

3te Tour. Die Damen fassen sich mit den Händen, die Herren ebenfalls. Die Dame 3 führt mit Seitenpas rechts an bis richtig auf die Puncte, wo die Herren stehen. Während die Damen die halbe Tour getanzt und seitwärts rechts hinweggekommen sind, haben die drei Herren dieselbe halbe Tour vorwärts getanzt; bei der zweiten halben Tour

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/314

tanzen sie in einem kleinen Kreise rechtsum bis auf die gezeichneten Puncte.

4te Tour. Die Damen tanzen die erste halbe Tour auf ihre Seite hinüber, bei der zweiten halben Tour tanzen sie in einem kleinen Kreise rechtsum auf ihre Plätze. Die Herren tanzen bei der ersten halben Tour ebenfalls auf ihre Seite hinüber, bei der zweiten halben Tour tanzen sie linksum in einem kleinen Kreise auf ihre Plätze, und die Colonne ist wiederhergestellt, wie sie anfangs war.

Figur XI.

Colonnen-Tanz von drei Paaren.

1ste Tour. Die Dame 1 tanzt mit Vorpas den nächsten Weg hinter dem Herrn 2 vorbei und stellt sich zwischen die Herren 2 und 3. Der Herr 1 tanzt mit Vorpas an seiner Dame links vorbei und hinter der Dame 2 fort und stellt sich zwischen die Damen 2 und 3.

2te Tour. Der Herr 1 und die Damen 2 und 3 halten sich an den Händen. Die Dame 1 und die Herren 2 und 3 aber halten die Hände hoch im Bogen. Der Herr 1 und die Dame 1 balanciren bloß auf der Stelle, während die Damen 2 und 3 vorwärts durch die gehaltenen Bogen der Herren und der Dame 1 tanzen. Die Herren, welche die Damen durchtanzen lassen, bewegen sich vorwärts hinüber auf die Stellen der Damen. Die Damen 2 und 3 geben sich die Hände, welche sie noch frei haben, hinter dem Rücken der Dame 1; die Herren 2 und 3 geben sich die noch freien Hände hinter dem Rücken des Herrn 1. Der Herr 1 und seine Dame 1 fassen sich in der Mitte ebenfalls wie zur kleinen **ronde** an, wodurch alle Hände so gehalten werden, daß die Figur eine Art Rosette bildet.

3te Tour. Die erste halbe Tour wird von Allen mit vier **sissonnes** auf der Stelle marquirt, bei der zweiten halben Tour bewegt sich diese Rosette halb herum, so daß

der Herr 3 auf die Stelle 1 zu stehen kommt, aber durchaus nicht weiter.

4te Tour. Paar 2 und 3 behalten ihre Hände in der **ronde** und hoch gehalten, und Paar 1 läßt die Hände in der Mitte von den Andern los. Die Dame 1 wendet sich links, der Herr 1 wendet sich rechts, und beide tanzen aus dem Kreise heraus. Dieß ist die erste halbe Tour. Bei der zweiten halben Tour tanzt Paar 1, jedes auf ihren Platz. Die Dame 2 dreht sich linksum, die Dame 3 dreht sich rechtsum und tanzen mit Vorpas beieinander vorbei auf ihre Plätze. Der Herr 2 dreht sich rechtsum, der Herr 3 dreht sich linksum, tanzen mit Vorpas beieinander vorbei auf ihre Plätze, wodurch die Colonne wiederhergestellt ist.

Figur XII.

Française von vier Paaren in Colonne.

1ste Tour. Die Dame **a** tanzt zwischen dem Herrn **b** und **c** durch und stellt sich neben den Herrn **c**. Der Herr **a** tanzt zwischen den Damen **b** und **c** durch und stellt sich neben die Dame **c**. Die Paare **a** und **c** stehen nun in einer Linie.

2te Tour. Die Damen **b, c, d** geben sich die Hände, machen die halbe Tour **balancé** und die Herren **b, c, d** haben dasselbe. Die Dame **a** und der Herr **a** haben die halbe Tour **balancé** und die andere halbe Tour kleine **ronde** einmal herum, während die Dame **d** und der Herr **b** anführen und ein Zug mit Seitenpas auf die andere Seite hinübertanzt.

3te Tour. Die Dame **a** und der Herr **a** machen mit Seitenpas zweimal **croisé** und tanzen auf ihre Plätze. Die andern Sechs haben halbe Tour mit vier **sissonnes**. Die Damen **d** und **b** wechseln dann mit Seitenpas ihre Plätze; dasselbe auch die Herren **d** und **b**. Die Dame **c**

und der Herr c wechseln ihre Plätze mit Seitenpas gegenüber.

4te Tour. Die Damen fassen sich mit den Händen und die Herren ebenfalls. Die Dame a und der Herr a führen an und tanzen mit Seitenpas auf die andere Seite.

5te Tour. Die Paare b und a halten die Hände hoch im Bogen. Das Paar c tanzt durch beide Paare durch. Die Dame c wendet sich links und stellt sich der Dame b zur Seite. Der Herr c wendet sich rechts und stellt sich dem Herrn b zur Seite, wodurch die Paare b und c auf die Querlinie zu stehen kommen. Die Dame d fällt rechts gewendet ab und tanzt mit Vorpas bis hinunter an ihren Platz. Der Herr d fällt, links gewendet, ab und tanzt mit Vorpas bis hinunter an seinen Platz.

6te Tour. Das Paar d hält die Hände hoch im Bogen. Das Paar c tanzt mit Seitenpas hinab unter das Paar d, geht mit Vorpas unter dem Bogen durch. Die Dame c kommt auf die Stelle der Dame b. Der Herr c kommt auf die Stelle des Herrn b. Das Paar b tanzt mit Seitenpas die halbe Tour in der Colonne aufwärts, die andere halbe Tour, ohne sich zu drehen, in der Colonne abwärts bis auf ihre Plätze. Das Paar a tanzt mit Seitenpas croisé beieinander vorbei, dann tanzt die Dame a auf ihren Platz, indem sie sich rechtsum dreht; der Herr a tanzt auf seinen Platz, indem er sich linksum dreht.

Figur XIII.

Française als Colonnen-Tanz mit vier Paaren.

1ste Tour. Die Dame a tanzt mit Vorpas um den Herrn b herum, dreht sich gegen das Ende der Tour linksum und stellt sich oben an, mitten in der Colonne mit dem Gesicht abwärts, wie das v anzeigt. Der Herr a fällt, sich links umwendend, ab, tanzt mit Vorpas hinter den

Herren hinab, wendet sich links und stellt sich unten mitten in die Colonne, mit dem Gesicht aufwärts, **vis à vis** seiner Dame. Von den andern drei Paaren tanzt jedes mit Vorpas während der ersten halben Tour beieinander links vorbei und dann bei der zweiten halben Tour, ohne sich zu wenden, mit Rückpas wieder auf ihre Plätze.

2te Tour. Die Damen machen in der ersten halben Tour erst zwei **balancés**, dann zwei **sissonnes** auf der Stelle, tanzen dann in einem kleinen Kreise rechts um sich selbst herum. Die Herren fallen alle, links umgewendet, ab, folgen mit Vorpas, ohne sich an den Händen zu halten, dem Herrn **a** nach und stellen sich hinter die Damen.

3te Tour. Die Herren bleiben stehen, geben sich die Hände und halten sie hoch im Bogen. Die Damen wenden sich linksum und tanzen unter den Bogen durch und links gewendet um den Herrn herum, auf der andern Seite des Herrn wieder durch den Bogen durch auf die andere Seite der Colonne, drehen sich linksum und geben den Herren ein **vis à vis**.

4te Tour. Das Paar **a** hält die Hände hoch im Bogen, das Paar **c** tanzt miteinander durch, die Dame wendet sich links, der Herr rechts und tanzen fort bis auf ihre Puncte. Die Dame **b** tanzt die erste halbe Tour mit Seitenpas rechts in der Colonne hinab und mit Seitenpas links wieder ohne Wendung zurück bis auf ihren Platz. Der Herr **b** tanzt die erste halbe Tour mit Seitenpas links hinab und mit Seitenpas rechts, ohne sich zu wenden, bis auf seinen Platz, wo der Herr **d** stand. Die Dame **d** tanzt, etwas rechts gewendet, in Mitte der Colonne abwärts und im Kreise rechtsherum auf ihren Platz. Der Herr **d** fällt, rechtsum gewendet, ab und tanzt hinunter auf seinen Platz, wo er seiner Dame **vis à vis** zu stehen kömmt.

5te Tour. Bei der ersten halben Tour wechseln die Dame **a** mit dem Herrn **b**, die Dame **c** mit dem Herrn

d gegenüber die Plätze. Bei der zweiten halben Tour wechselt die Dame b mit dem Herrn a, die Dame d mit dem Herrn c die Plätze.

Sechste Tour. Die Dame a tanzt vor der Dame b vorbei, wendet sich rechts um sie herum und tanzt noch einmal vor ihr vorbei bis auf ihren Platz. Der Herr a tanzt vor dem Herrn b vorbei, links gewendet um ihn herum und noch einmal vor ihm vorbei bis auf seinen Platz. Die Dame c tanzt um den Herrn d herum und auf ihren Platz, und ebenso der Herr c um die Dame d herum bis auf seinen Platz, und die Colonne ist wieder in der ersten Stellung.

Figur XIV.

Quadrille 1.

Erste und zweite Tour. Der Tanz fängt mit einer **rondo** an, die erste halbe Tour wird entweder mit **balancé sauté** oder **glissé battu** auf der Stelle marquirt, dann die **ronde** rechts mit **pas de gaillarde** als Seitenpas links getanzt. Man marquirt wieder eine halbe Tour und tanzt mit **pas de gaillarde** die **ronde** links zurück, wo Alle wieder auf ihrer Stelle seyn müssen. So wird jede Quadrille angefangen.

Dritte und vierte Tour. Sowie die **ronde** zu Ende ist, geben sich die Herren die linken Hände über das Kreuz in der Mitte zusammen, behalten ihre Damen an der rechten Hand und formiren ein großes Kreuz. Diese Figur muß mit der letzten Note der zweiten Tour hergestellt seyn. Die Herren mit den Damen halten die Hände hoch im Bogen. Der erste Herr tanzt mit seiner Dame unter dem Bogen von Paar 2 durch, dann durch das Paar 3 und 4, giebt sogleich seine linke Hand in die Mitte zu den andern und ergänzt das Kreuz. Das Paar 2 tanzt durch Paar 3, sobald Paar 1 durch Paar 4 durchtanzt, dann

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/319

durch Paar 4 und durch Paar 1 und stellt sich, die Figur ergänzend, mit der linken Hand in die Mitte fassend, auf seine Stelle. Das Paar 3 tanzt durch die Paare 4, 1 und 2 und ergänzt die Figur ebenfalls. Zuletzt tanzt das Paar 4 durch Paar 1, 2 und 3 und stellt sich, die Figur ergänzend, auf seinen Platz. Das Durchtanzen durch drei Paare beträgt bei jedem Paare sechs Tacte. Da aber jedes Paar sogleich durchtanzt, sobald das vorhertanzende durch das nächste Paar durch ist, so bleiben für das vierte und letzte Paar noch alle sechs Tacte übrig, die hinreichend sind, um mit Bequemlichkeit durchzukommen.

Fünfte Tour, erste halbe. Die Herren lassen die in der Mitte gegebenen linken Hände los. Paar 1 tanzt mit zwei **sissonnes bourrées**, mit Seitenpas links, auf die Stelle von Paar 3 und das Paar 3 auf dieselbe Weise an die Stelle von Paar 1. Paar 2 und 4 haben in derselben Zeit **dos à dos simple**.

Fünfte Tour, zweite halbe. Paar 2 und 4 wechseln mit **sissonnes bourrées**, mit Seitenpas links, die Plätze, wie vorher Paar 1 und 3. Paar 1 und 3 haben in derselben Zeit **dos à dos simple**.

Sechste Tour, erste halbe. Paar 1 und 3 wechseln wieder ihre Plätze mit **sissonnes bourrées**, aber mit Seitenpas rechts. Die Herren 2 und 4 tanzen zwei Tacte vorwärts, und ohne sich zu wenden, mit zwei Tacten wieder auf ihren Platz zurück, während dem die Damen 2 und 4, sich rechts wendend, in vier Tacten um ihre Herren herumtanzen.

Sechste Tour, zweite halbe. Die Paare 2 und 4 wechseln wieder, wie vorhin, mit Seitenpas rechts die Plätze. Die Damen 1 und 3 tanzen zwei Tacte vorwärts, und ohne sich zu wenden, in zwei Tacten zurück, während die Herren 1 und 3, sich links wendend, in vier Tacten um ihre Damen herumtanzen.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/320

Siebente Tour, erste halbe. Paar 1 und 2, Paar 3 und 4 wenden sich gegeneinander und machen, mit den Händen paarweise angefaßt, welche sie in den folgenden zwei Touren immer behalten, zwei **sissonnes** auf der Stelle. Paar 1 und 3 halten die Hände im Bogen hoch, und Paar 2 und 4 tanzen in zwei Tacten durch. Während die Paare 2 und 4 durchtanzen, tanzen die Paare 1 und 3 auch um soviel vorwärts, um den auf der andern Seite durchtanzenden Paaren sogleich ein **vis à vis** zu geben.

Siebente Tour, zweite halbe. Durch die vorige halbe Tour wird die Stellung so, daß sich Paar 1 und 4 und Paar 2 und 3 gegenüberstehen. Alle vier Paare machen in zwei Tacten zwei **sissonnes**. Paar 2 und 4 heben jetzt die Hände hoch im Bogen, und Paar 1 und 2 tanzen in zwei Tacten durch.

Achte Tour, erste halbe. Durch die vorige halbe Tour wird die Stellung wieder so, daß sich Paar 1 und 2 und Paar 3 und 4 wieder gegenüberstehen, aber auf dem dem ersten Platze entgegengesetzten. Paar 1 und 3 halten die Hände im Bogen und nach zwei **sissonnes** tanzen die Paare 2 und 4 durch.

Achte Tour, zweite halbe. Nun stehen sich wieder Paar 1 und 4, sowie auch Paar 2 und 3, gegenüber. Paar 2 und 4 halten die Hände im Bogen, nach den zwei **sissonnes** tanzen Paar 1 und 3 durch, und Alle sind wieder auf ihren Plätzen, wie bei'm Anfange. Wenn die Musik wieder von Vorn anfängt, so nennt man die erste und zweite Tour **refrain**. Es werden folgende Figuren dabei gemacht.

Zum ersten Male. **Ronde**, womit alle Tänze dieser Art eröffnet werden.

Zum zweiten Male. Erste Tour. **Tour des mains**. Die erste halbe Tour wird mit **balancé, sissonnes**

oder sonst gewählten kleinen pas marquirt, die zweite halbe Tour an der rechten Hand mit Vorpas herum getanzt.

2. Tour. Die erste halbe Tour marquirt, die zweite halbe Tour an der linken Hand mit Vorpas herumgetanzt.

Zum Drittenmale. 1. Tour. Die erste halbe Tour balancé, die zweite halbe Tour mit beiden Händen (petite ronde) einen kleinen Kreis rechts mit Seitenpas herumgetanzt.

2. Tour. Erste halbe Tour balancé, dann mit beiden Händen mit Seitenpas links herumgetanzt.

Zum Viertenmale. 1. Tour. Die erste halbe Tour balancé, dann die Hände über das Kreuz gegeben (les bras croisés), die rechten Hände oben, so daß man darunter wegsehen kann und die linken Hände unter der Brusthöhe und mit Seitenpas rechts herumgetanzt.

2. Tour. Die erste halbe Tour balancé, dann die Hände über das Kreuz gegeben, aber jetzt die linken Hände oben und die rechten unten und mit Seitenpas links herumgetanzt.

Zum Fünftenmale. 1. Tour. Die vier Damen nähern sich in der ersten halben Tour mit vier sissonnes einander, geben sich die rechten Hände über das Kreuz (moulinet) und tanzen dann die zweite halbe Tour mit Vorpas rechts herum.

2. Tour. Die Damen machen jetzt als erste halbe Tour vier sissonnes auf der Stelle, geben sich die linken Hände zum moulinet und tanzen mit Vorpas links bis auf ihre Plätze.

Zum Sechstenmale. 1. Tour. Die vier Herren tanzen in der ersten halben Tour mit vier sissonnes zusammen, geben sich die rechten Hände über das Kreuz und tanzen mit Vorpas moulinet rechts.

2. Tour. Die vier Herren machen vier **sissonnes** auf der Stelle, geben sich die linke Hand und tanzen mit Vorpas **moulinet** links, bis auf ihre Plätze.

Zum Siebentenmale. 1. Tour. Die vier Damen nähern sich in der ersten halben Tour mit vier **sissonnes**, geben sich die Hände seitwärts und tanzen in der zweiten halben Tour mit Seitenpas **ronde** rechts.

2. Tour. Die vier Damen machen vier **sissonnes** auf der Stelle, geben sich die Hände wieder und tanzen mit Seitenpas **ronde** links bis auf ihre Plätze.

Zum Achtenmale. 1. Tour. Die vier Herren machen vier **sissonnes**, geben sich die Hände und tanzen mit Seitenpas **ronde** rechts.

2. Tour. Die vier Herren machen vier **sissonnes** auf der Stelle, dann mit Seitenpas **ronde** links bis auf ihre Plätze.

Zum Neuntenmale. 1. Tour. Alle vier Paar machen in der ersten halben Tour vier **sissonnes** und geben sich die Hände über das Kreuz, formiren dadurch einen Stern (**l'étoile**) und tanzen mit Vorpas die zweite halbe Tour rechts herum.

2. Tour. Alle vier Paare machen vier **sissonnes** auf der Stelle, geben sich jetzt die linke Hand und tanzen den Stern mit Vorpas bis auf ihre Plätze.

Zum Zehntenmale. 1. u. 2. Tour. Alle vier Paare **chaîne en ronde** oder große **chaîne** (**grand chaîne**). Auch dabei wird oft gefehlt, woran nichts Schuld ist, als wenn nicht richtig angefangen wird. Dies ist aber leicht. Die Dame 1 wendet sich gegen den Herrn 1, welcher sich zu gleicher Zeit gegen seine Dame wendet, und sie geben sich die rechte Hand. Dies machen die andern Paare ebenso. Jedes Paar fängt damit an, sich die rechte Hand zu geben und in dieser Richtung des Körpers fortzutanzen, dem zunächst entgegenkommenden die linke zu geben und so abwech-

selnd mit der rechten und linken Hand, bis auf den Platz, wo sie an der rechten Hand noch einmal ganz herumtanzen. Dies beobachten alle Paare. Wenn jedes in der Richtung des Körpers forttanzt, welche sie bei'm ersten Geben der rechten Hand angenommen haben, so tanzen alle Damen im Kreise rechts fort und die Herren alle im Kreise links. Dreht sich Keines auf dem Wege um, so wird es ohne Fehler gehen. Ein Fehler in einer chaîne giebt einen lächerlichen Anblick, wenn man sieht, daß eines der Tanzenden nicht weiß, wohin es soll und falsche Hände geboten werden. Ist aber die große chaîne schon unter den andern sechs Touren aufgenommen, so bleibt sie als Refrain weg.

Zum Eilftenmale. Ist der Schluß mit der großen ronde und wird wie zu Anfange getanzt.

Figur XV.

Quadrille II. Dieser Tanz ist hier absichtlich gegeben, weil er Aufmerksamkeit und Präcision erfordert.

1. u. 2. Tour, wie bei XIV, die ronde.

3. Tour, erste halbe. Alle vier Paare fassen sich mit den Händen, wie bei der ronde, nur der Herr 1 und die Dame 4 fassen sich nicht. Der Herr 4 und die Dame 3 halten die Hände hoch im Bogen. Der Herr 1 führt den Zug an und tanzt mit seiner Dame durch den gehaltenen Bogen und so weit, daß er mit seiner Dame dem Paare 4 gegenübersteht, auf der Stelle des Paares 2. Das Paar 2 tanzt nicht durch, sondern der Herr 2 faßt mit seiner linken Hand die Hände des Herrn 4 und der Dame 3 mit an.

3. Tour, zweite halbe. Die gezeichnete Stellung zeigt an, wie Alle nach der ersten halben Tour stehen müssen. Paar 2 und Paar 3 halten in einer ronde die Hände hoch im Bogen. Paar 1 und Paar 4 haben die Hände losgelassen und tanzen in diese gehaltene ronde hinein. Das

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/324

Paar 1 tanzt zwischen Paar 3 durch, die Dame zuerst und stellt sich links und der Herr rechts. Das Paar 4 tanzt durch Paar 2, die Dame stellt sich links, der Herr rechts.

4. Tour, erste halbe. Die Figur, welche jetzt formirt wird, muß ein richtiger Halbkreis seyn. Die Dame 3 tanzt in einem flachen Bogen links bis an den Endpunct des Halbkreises. Der Herr 2 tanzt in einem flachen Bogen rechts bis an das andere Ende des Halbkreises. Der Herr 3 und die Dame 2 tanzen mitten durch auf die Stelle, wo der Herr 2 und die Dame 3 gestanden haben, die Dame 2 auf die Stelle des Herrn 2 und der Herr 3 auf die Stelle der Dame 3. Paar 1 und 4 tanzen rückwärts voneinander, bis sie den halben Kreis haben bilden helfen.

4. Tour, zweite halbe, 5. u. auch die 6. Tour. Diese **chaîne** im halben Kreise nennt man **chaîne interrompue**, weil sie nicht fortgeht, sondern, wie bei der Linien-**chaîne**, an den Enden unterbrochen wird und zurückkehrend ist. Zu dieser **chaîne** gehören zwei und eine halbe Tour. Wie die Zeichnung zeigt, stehen immer zwei Damen und zwei Herren nebeneinander. Die Damen 1 und 3, 2 und 4 wenden sich gegeneinander und geben sich die rechten Hände, dasselbe geschieht von den Herren 1 und 3, 2 u. 4. In der Richtung, wie Alle sich gegeneinander gestellt haben, tanzen sie fort mit wechselsweisem Geben der rechten und linken Hand. Jedes muß von seinem Standpuncte an das eine Ende des Kreises kommen, giebt die rechte Hand am Ende zweimal, einmal, um an das Ende zu kommen, das zweite Mal, um durch das Geben der rechten Hand wieder in die halbe Kreislinie hineinzutanzen, durch die ganze Linie durchzutanzen, bis auf den Platz, von wo angefangen wurde. Die Dame 3 giebt also der Dame 1 die rechte Hand und wird dann dem Herrn 3, welcher ihr entgegenkommt, die linke Hand geben und so fort bis an das Ende der Linie mit der rechten Hand, kehrt nun rechts um, fängt wieder mit dem

Geben der rechten Hand an und tanzt die ganze Linie durch, bis sie wieder an ihrem Platze ist. Die Dame 2 giebt der Dame 4 die rechte Hand, dem entgegenkommenden Herrn 2 die linke Hand und kommt, indem sie dem Herrn 4 die rechte Hand giebt, an das Ende der Linie, kehrt rechts um, tanzt mit dem Geben der rechten Hand wieder in die Linie hinein, ganz durch bis an das andere Ende der Linie, wo sie wieder durch zweimaliges Geben der rechten Hand rechtsum kehrt und in der Linie forttanzt, bis auf ihren Platz. Wer durch das Geben der rechten Hand an den Endpunct gekommen ist, muß den Endpunct auch richtig halten und nicht sogleich wieder hastig in die Linie hineintanzen, welches stören könnte, sondern erwarten, bis wieder Jemand an das Ende kommt, um ihn gleichsam von seiner Stelle abzulösen. Wie die Andern nun Alle tanzen müssen, geht aus dieser Anweisung deutlich genug hervor. Geschieht Alles mit Aufmerksamkeit und ohne Versäumniß, so sind die zwei und eine halbe Tour sehr gut hinreichend, es mit Präcision auszuführen.

7. Tour, erste halbe. Die Paare 2 und 4 geben sich die Hände, Paar 1 und 3 ebenso. Die Herren 4 und 2 halten die Hände hoch im Bogen, dasselbe geschieht von den Herren 1 und 3. Die Dame 2 führt an, tanzt zwischen den Herren 2 und 4 durch, und sogleich geben sich alle Vier die rechten Hände über das Kreuz zum **moulinet.** Die Dame 3 führt ebenfalls an, tanzt zwischen den Herren 3 und 1 durch, und sogleich geben sich alle Vier die linke Hand über das Kreuz zum **moulinet.**

7. Tour, zweite halbe. Paar 2 und 4 tanzen **moulinet** rechts und Paar 1 und 3 tanzen **moulinet** links.

8. Tour. Paar und Paar fassen sich mit den Händen an, um auf ihre Plätze zu tanzen. Paar 2 wendet sich links und tanzt in einer Bogenlinie auf ihre Plätze. Paar 1 und 4 tanzen in einem Kreise rechts aneinander vorbei und an ihre Plätze. Paar 3 wendet sich links, tanzt gegen

die Mitte und wieder links gewendet fort, bis auf ihren Platz, womit alle vier Paare wieder wie zu Anfang stehen. Die Refrains sind dieselben, wie sie bei der ersten **quadrille** vorgeschrieben worden sind. Es ist angenehm für die Tanzenden, wie für die Zuseher, wenn nicht immer eine und dieselbe **quadrille** nach dem Refrain folgt, sondern mit zweien, noch besser mit dreien, abgewechselt wird; dazu gehört aber entweder ein gutes Gedächtniß im Tourenmerken, oder, was noch vortheilhafter ist, den Tag vor einem Balle eine Probe zu halten, damit am Balltage Alles ohne Anstoß und Fehler geht, weil das vorhergehende Angeben der Touren für Jedermann langweilig ist.

Figur XVI.

Douze I.

1. u. 2. Tour, **ronde** wie bei der **quadrille.**

3. Tour. Die sechs Damen tanzen jede zwei Tacte mit Seitenpas links und, ohne sich zu wenden, zwei Tacte mit Seitenpas rechts und wenden sich schnell rechts gegen die Herren, welche **a tempo** zu ihnen kommen. Die sechs Herren tanzen in zwei Tacten mit Vorpas gegen die Mitte und dann in zwei Tacten mit Seitenpas rechts zur nächsten Dame, welche ihnen zur rechten Seite steht, so daß der Herr 1 zur Dame 2, der Herr 2 zur Dame 3 kommt ꝛc. Paar und Paar, wie sie auf diese Weise zusammenkommen, fassen sich an beiden Händen an und machen zur zweiten halben Tour kleine **ronde** rechts herum.

4. Tour. Alle sechs Paare halten sich mit den Händen in einer **ronde**, machen in der ersten halben Tour vier **sissonnes** auf der Stelle, welches bei allen Tanzenden durch vier Puncte angezeigt ist; dann führt der Herr 1 an, und die **ronde** bewegt sich bloß halb herum.

5. Tour. Die sechs Herren machen in der ersten halben Tour vier **sissonnes** und dann in der zweiten

halben Tour **pas en tournant** rechts herum. Die sechs Damen haben sich, wie das v anzeigt, mit dem Rücken gegen die Mitte gewendet und sich alle mit den Händen angefaßt, nur Dame 1 und 6 geben sich die Hände nicht. Die Dame 1 führt an, und Alle tanzen mit Seitenpas rechts herum und in die mit sechs Puncten bezeichnete Linie.

6. Tour. Die Damen tanzen in vier Tacten gerade vorwärts auf den Seitenlinien, und ohne sich zu wenden gerade rückwärts, bis wieder auf ihre Stellen. Die sechs Herren geben sich die Hände, aber 1 und 6 nicht, der Herr 1 führt an, und Alle tanzen mit Seitenpas links bis auf die sechs Puncte der bezeichneten Linie.

7. Tour. Die sechs Damen machen vier **sissonnes** und tanzen dann zusammen, wie die Zeichnung zeigt, geben sich die Hände über das Kreuz zu einem Sterne. Die sechs Herren tanzen erst in vier Tacten mit vier **sissonnes** rückwärts, geben sich die Hände, vom Herrn 1 angeführt tanzen sie mit Seitenpas links bis auf die bezeichneten Puncte.

8. Tour. Die sechs Herren tanzen mit Vorpas, jeder auf seinen ersten Standpunct. Die Damen tanzen dem Stern rechts bis zu ihren Herren und an deren linken Seite vorbei, links gewendet hinter denselben weg und stellen sich wieder an deren rechte Seite, womit alle sechs Paare wieder auf ihrem ersten Standpuncte sind.

Figur XVII.

Douze II. Dieser Tanz besteht aus vier Herren und acht Damen, wovon jeder Herr zwei Damen nimmt. Es ist oft der Fall, daß mehr Damen als tanzbare Herren auf einem Balle sind, und diese Art Tänze, wo ein Herr mit zwei Damen tanzt, sind dazu recht gut anwendbar, das Ungleiche in der Zahl aufzuheben und sind noch überdies bei der doppelten Zahl der Damen, wenn sie präcis ausgeführt werden, dem Auge sehr angenehm.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/328

1. u. 2. Tour ist, wie gewöhnlich, **ronde** rechts und links.

3. Tour. Der Herr 1 mit seinen beiden Damen und der Herr 3 mit seinen beiden Damen tanzen mit Vorpas links bei einander einzeln vorbei, machen dann eine **tournée** rechts herum und tanzen etwas gegen die Mitte zusammen, bis auf die dazu gezeichneten Puncte. Die Herren 2 und 4, mit ihren Damen an den Händen, tanzen mit Seitenpas links an die Plätze von 1 und 3, und machen ein **en tournant** linksum.

4. Tour. Der Herr 2 und der Herr 4 halten mit ihren Damen die Hände hoch im Bogen. Die Damen 1 und 3, welche ihren Herren zur linken Hand stehen, führen an. Die Dame 1 tanzt um den Herrn 4 herum, ihr Herr und die zweite Dame folgen ihr an der Hand nach. Die Dame 3 tanzt um den Herrn 2 herum, ihr Herr und die andere Dame folgen ihr nach. Alle kommen wieder auf die Puncte, wie sie standen.

5. Tour. Die Herren 1 und 3 halten nun mit ihren Damen die Hände hoch im Bogen. Die Damen 2 und 4 führen an. Die Dame 2 tanzt um den Herrn 3 herum, ihr Herr und die andere Dame folgen nach. Die Dame 4 tanzt um den Herrn 1, ihr Herr und die andere Dame folgen nach, bis alle wieder ihre vorige Stellung einnehmen.

6. Tour. Die Herren 1 und 3 drehen sich mit ihren Damen rechtsum, geben sich sogleich ein **vis à vis** und fassen sich an den Händen an, tanzen mit Seitenpas links an die Stellen, wo die Herren 2 und 4 mit ihren Damen standen, und von da wieder etwas vorwärts gegen die Mitte zusammen. Die Herren 2 und 4 mit ihren Damen tanzen mit Vorpas gerade gegenüber und wechseln die Plätze.

7. Tour, erste halbe. Die Herren 2 und 3 halten mit ihren Damen, welche zur linken Hand stehen, die Hände hoch im Bogen und stehen mit dem Gesichte gegen

1 und 4. Die Herren 1 und 4 halten mit ihren Damen, welche zur rechten Hand stehen, die Hände hoch im Bogen und stehen mit dem Gesichte gegen 2 und 3. Die anderen Damen tanzen durch diesen Bogen durch und hinter ihren Herren auf ihren Platz.

7. Tour, zweite halbe. Jeder Herr nimmt nun die Dame, welche durchgetanzt hat und hält mit ihr den Bogen, die Damen aber, welche bei der vorigen halben Tour den Bogen mit hielten, tanzen jetzt durch den Bogen und um ihren Herrn herum auf ihre Plätze.

8. Tour. Die Damen 1 und 3, welche ihren Herren zur linken Seite stehen, führen an, Alle wenden sich rechts und tanzen mit gehaltenen Händen mit Seitenpas links bis auf ihren ersten Standpunct. Die Herren 2 und 4 tanzen eine Achte um ihre Damen, rechts angefangen, fassen ihre Damen an und tanzen mit Seitenpas links auf ihre Plätze, wodurch Alle wieder auf ihren ersten Standpunct kommen.

In Hinsicht der Refrains ist dabei noch zu bemerken, daß das, was in der **quadrille** ein Herr mit seiner Dame macht, in diesem Tanze also jedesmal von Dreien geschieht und, statt **moulinet**, jedesmal ein Stern wird, welches überdies schönere Bilder giebt.

Figur XVIII.

Seize. Dazu gehören acht Paare.

1. u. 2. Tour. Wie gewöhnlich **ronde** rechts und links.

3. Tour. Die Paare 1, 2, 5 und 6 tanzen mit Vorpas, jede Person einzeln aneinander vorbei, bis auf die entgegengesetzten Plätze, drehen sich rechtsum und tanzen etwas gegen die Mitte zusammen. Paar 3 und 4 halten sich mit den Händen, der Herr 3 führt an bis auf die Stellen von Paar 1 und 2 und machen **ein en tournant** links. Der

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/330

Herr 7 führt an bis auf die Stellen von Paar 5 und 6, und sie machen ebenfalls ein **en tournant** links.

4. Tour. Die Herren 1 und 8, 3 und 6, 2 und 7, 4 und 5 halten die Hände hoch im Bogen. Alle machen vier **sissonnes**, worauf die Damen durch die Bogen und um ihre Herren herumtanzen.

5. Tour. In der ersten Viertelstour in zwei Tacten wechseln die Damen die Plätze, bei der zweiten Viertelstour die Herren, bei der dritten Viertelstour wieder die Damen und bei der letzten Viertelstour wieder die Herren, wodurch Alle wieder auf ihre Plätze kommen.

6. Tour. Die Dame 4 tanzt rechts gewendet ab und mit Vorpas bis auf die bezeichneten Puncte, der Herr 4, die Dame 3 und der Herr 3 folgen ihr nach. Die Dame 8 tanzt rechts gewendet ab und mit Vorpas, bis auf die bezeichneten Puncte, der Herr 8, die Dame 7 und der Herr 7 folgen ihr nach. Paar 1, 2, 5 und 6 tanzen aneinander einzeln vorbei, drehen sich rechtsum und fassen sich an den Händen. Die Damen 2 und 6 führen an und tanzen mit Seitenpas rechts im Bogen bis auf die bezeichneten Puncte.

7. Tour. Paar und Paar verschlingen die Arme kreuzweis hinter dem Rücken und wechseln mit Seitenpas zweimal ihre Plätze, daß sie stehen wie vorher. Paar 2, 3, 6 und 7, welche zur Rechten stehen, fangen links an und tanzen vor den Paaren 1, 4, 5 und 8, welche zuerst rechts hinten wegtanzen.

8. Tour. Paar 1 und 2, Paar 5 und 6 tanzen mit Vorpas aneinander vorbei und geben sich die Hände. Der Herr 1 und der Herr 5 führen mit Seitenpas links an, bis Alle auf ihrem ersten Standpuncte sind. Paar 3 und 8, Paar 4 und 7 tanzen nach Außen, um die andern Paare mit Seitenpas beieinander vorbei, bis auf ihren ersten Standpunct, und alle acht Paare stehen wieder wie bei'm Anfange.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/331

Bei den Refrains sieht es viel besser aus, wenn alles das, was in der quadrille paarweise gemacht wird, bei der **seize** von zwei Paaren ausgeführt wird, als **moulinet** statt dem einfachen Händegeben, **ronde** von zwei Paaren statt der kleinen **ronde** ꝛc. Wenn aber statt **moulinet** in der quadrille der Stern der Damen gemacht wird, können die Herren große **chaîne** herumtanzen und machen die Herren den Stern, so können die Damen große **chaîne** herumtanzen. Ich habe zwar, wenn eine halbe Tour, während welcher die Tänzer auf der Stelle bleiben, marquirt wird, immer nur **sissonne** hingeschrieben, allein, wer eine bedeutende Anzahl von **pas** gelernt hat, kann immer abwechseln, welches weniger ermüdet und besser aussieht. Dazu dienen: **tricoté, emboîté, glissé battu, sissonne battu, chassé à trois pas, échappé battu, échappé jeté croisé, emboîté balloté, entrechats trois** u. dergl. mehr. Auch ist, um jedem Tanze das rechte Leben zu geben, nichts vortheilhafter, als das lange Stehen zu verhindern, um selbst die, die auf der Stelle bleiben müssen, wenn es die Figur erfordert, immer noch in Bewegung zu setzen, damit sie nicht als bloße Statisten anzusehen seyen.

Figur XIX.

Vingt quatre, Dazu gehören zwölf Paare, welche sich in Linien eines Vierecks aufstellen, drei Paare auf jeder Linie.

1. und 2. Tour, wie gewöhnlich **ronde** rechts und links.

3. Tour. Die Paare **a**, **b** und **c**, **d**, **e** und **f**, **g**, **h** und **i**, **k**, **l** und **m**, jedesmal drei Paare, fassen sich mit den Händen an. Die Damen **c** und **i** führen an, bis auf die Puncte der bezeichneten Linien. Der Herr **d** und **k** führen ebenfalls an und fort, bis auf die Puncte der be-

zeichneten Linien. Dadurch kommen Alle in vier Parallellinien zu stehen.

4. Tour. Das Paar **a**, **c**, **g** und **i** halten die Hände hoch im Bogen. Die Dame **b** tanzt eine Achte durch das Paar **c** bis wieder auf ihren Platz, ebenso die Dame **h** durch das Paar **i**, der Herr **b** tanzt eine Achte durch das Paar **a** und der Herr **h** durch das Paar **g**. Die zwei Linien in der Mitte wechseln mit Seitenpas die Plätze und machen dann vier **sissonnes**.

5. Tour. Paar **d**, **f**, **m** und **k** halten die Hände hoch im Bogen. Die Dame **e** tanzt die Achte durch Paar **f**, die Dame **l** durch Paar **m**, der Herr **l** durch Paar **k**, der Herr **e** durch Paar **d**. Die Damen **c** und **i** führen an, bis auf die der in der Mitte gezeichneten Linien und Puncte.

6. Tour. Die Herren **e**, **i**, **d** mit den Damen **h**, **d**, **i** halten die Hände hoch im Bogen und stellen sich mit dem Gesichte gegen die andern Paare derselben Linie, die Herren **k**, **c**, **l** mit den Damen **b**, **k**, **c** halten ebenfalls die Hände hoch im Bogen und stellen sich mit dem Gesichte den andern Paare gegenüber. Die andern drei Paare auf jeder Seite tanzen durch. Der Herr **h** mit der Dame **e** tanzt durch alle drei Bogen durch, der Herr **h** wendet sich um die Dame **i** rechts, die Dame **e** wendet sich um den Herrn **d** links und tanzen wieder auf ihre Plätze. Der Herr **f** und die Dame **g** tanzen durch zwei Bogen durch, der Herr **f** wendet sich um die Dame **d** links, die Dame **g** wendet sich um den Herrn **i** rechts und tanzen wieder bis auf ihre Plätze. Der Herr **g** und die Dame **f** tanzen nur durch einen Bogen durch, der Herr **g** wendet sich um die Dame **h**, die Dame **f** wendet sich um den Herrn **e** links und tanzen wieder auf ihre Plätze. Auf der andern Seite geschieht dasselbe, wie die Zeichnung zeigt und ist das Entgegengesetzte.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/333

7. Tour. Die sechs Paare, welche in der vorigen Tour durchtanzten, halten jetzt die Hände hoch im Bogen, stellen sich mit dem Gesichte gegen die Andern, welche nun auch durch die Bogen tanzen und, rechts und links gewendet, wieder auf ihre Plätze tanzen, wie bei der Zeichnung zu sehen ist.

8. Tour. Die Paare **a**, **b**, **c** und die Paare **g**, **h**, **i** geben sich die Hände auf ihren Linien hoch im Bogen, gegen die äußere Linie gewendet und machen zwei **sissonnes**. Während dieser zwei Tacte tanzen die Paare **d**, **e**, **f** und **k**, **l**, **m** in zwei Tacten durch die zwei Linien durch und rasch beieinander vorbei und geben sich ebenfalls auf jeder Linie von drei Paaren die Hände. Die Herren **a**, **d**, **g** und **k** führen ihre Linien an und tanzen mit Seitenpas wieder auf ihren ersten Standpunct.

Bei den Refrains hat man die Wahl, ob man sie auf vier Plätzen mit sechs Paaren, oder auf sechs Plätzen mit vier Paaren ausführen will. Bei einer solchen Zahl wird aber ein Stern von zwölf Damen und zwölf Herren zu voll und man theilt sie. Es würden also die Damen **m**, **a**, **b**, **c**, **d** und **e** einen Stern und die Damen **f**, **g**, **h**, **i**, **k** und **l** den zweiten Stern formiren und die Herren ebendasselbe beobachten. Je größer die Zahl der Paare bei einem Tanze ist, desto größer ist auch der Spielraum für die Phantasie in der Erfindung und Anordnung der Touren und gewährt auch den Zusehenden desto mehr Vergnügen.

Zum Schluß noch eine Zugabe von sechs Touren zum **cotillon**. Da der **cotillon** noch immer eine stehende Hauptnummer der Tanzordnung bei jedem Balle behauptet und man oft nicht mehr weiß, was man angeben soll, so will ich auch dazu noch einen Beitrag geben, der gefallen kann, wenn er gut ausgeführt wird.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/334

Figur XX.

Tour 1 zum **cotillon.** Wenn sechs Paar aufgestellt worden sind, Paar und Paar Hand in Hand und die Damen sich alle die rechten Hände über das Kreuz geben, so bildet das den sogenannten großen Stern und wird damit einmal rechts herumgetanzt. Dann wenden sich die Paare und die Herren geben sich die linken Hände über das Kreuz, und der Stern wird einmal links herumgetanzt. Wie das erste Paar wieder auf den Platz kommt, walzt es von der Stelle weg. Die übrigen fünf Paare tanzen den Stern wieder einmal herum, worauf das zweite Paar wegwalzt. Die vier Paare tanzen wieder einmal herum und das dritte Paar walzt weg und so fort, bis nur zwei Paare übrig sind, welche dann auch fortwalzen. Man nennt dies den sich verlierenden, oder nach und nach auflösenden Stern. Jedes Paar darf aber nur von der Stelle abwalzen, wo das erste Paar abging.

Figur XXI.

Tour 2 zum **cotillon.** Wenn sechs Paare im Kreise aufgestellt sind, so tanzen sie einmal **ronde** rechts herum, dann bleiben die Herren stehen. Die Damen machen die Schlange durch die Herren. Die Dame 1 tanzt vor dem Herrn 2 vorbei zwischen diesem und dem Herrn 3 durch, hinter diesem vorbei und zwischen diesem und dem Herrn 4 vorwärts durch, vor diesem vorbei und zwischen ihm und dem Herrn 5 durch, hinter diesem vorbei, und zwischen ihm und dem Herrn 6 vorwärts durch, vor diesem vorbei und kommt zu ihrem Herrn 1, mit welchem sie fortwalzt. Auf diese Weise schlängeln sich alle Damen durch, indem sie vor dem nächsten Herrn rechts, hinter dem andern vorbei und so fort bis zu ihrem Herrn kommen, mit welchem sie walzen.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/335

Figur XXII.

Tour 3 zum **cotillon.** Sechs Paare werden in eine Colonne gestellt. Die Herren traversiren mit Seitenpas hinter ihren Damen vorbei und stellen sich an deren rechte Seite. Die Damen fassen sich nun mit den Händen an, und von der Dame 6 geführt, tanzen sie mit Seitenpas rechts auf die bezeichnete Linie, so daß die Dame 6 rechts neben dem Herrn 1 und die Dame 1 rechts neben dem Herrn 6 steht. Die Herren fassen sich nun an den Händen, und vom Herrn 6 angeführt, tanzen sie auf die bezeichnete Linie, während die Damen auf die Linie tanzen, wo die Heiren standen. Nun sind alle Paare wieder beisammen, aber in umgekehrter Ordnung, so daß das Paar 1 unten steht. Das Paar 1 giebt sich beide Hände, macht eine kleine **ronde** und walzt durch die Colonne durch und weiter im Kreise fort, das Paar 2 ahmt dies nach, wie Paar 1 fortwalzte und so alle andern Paare, daß also das Paar 6 das letzte fortwalzende Paar ist.

Figur XXIII.

Tour 4 zum **cotillon.** Sechs Paare werden in einer **ronde** aufgestellt und tanzen diese einmal rechts herum. Das Paar 1 und der Herr 2 geben sich die Hände, das Paar 3 und die Dame 2, das Paar 4 und der Herr 5, das Paar 6 und die Dame 5 geben sich ebenfalls die Hände, wodurch vier Parthien, jede zu drei Personen, gebildet werden. Der Herr 1 führt links ab, hinter dem Paare 6 vorbei. Die Dame 6 führt rechts ab, vor dem Paare 1 vorbei. Zu gleicher Zeit führt der Herr 4 ab, hinter dem Paare 3 vorbei, und die Dame 3 führt vor dem Paare 4 vorbei, wodurch drei und drei um eine Stelle rechts und links weiterkommen. Nun führt der Herr 4 vor Paar 6, und die Dame 6 führt hinter dem Paare 4 vorbei. Zu gleicher Zeit führt auch die Dame 3 hinter dem Paare 1

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/336

und der Herr 1 vor dem Paare 3 vorbei. Wenn dieses Vor- und Hintervorbeiführen, à la chaîne, wie man es nennt, zweimal geschieht, so sind alle wieder auf dem ersten Standpuncte. Nun tanzt die Dame 1 vor dem Herrn 2 und hinter der Dame 2 fort und schlängelt sich so durch, bis sie bei der Dame 6 vorbei ist. Der Herr 1 folgt seiner Dame auf derselben Schlangenlinie nach, und wenn er bei der Dame 6 vorbei ist und zu seiner Dame kommt, so walzt er mit ihr fort. Wenn Paar 1 durch Paar 3 getanzt hat, so fängt die Dame 2 an, dieselbe Schlangenlinie zu tanzen, und ihr Herr folgt ihr, bis sie b ei der Dame 6 vorbei sind und fortwalzen. Auf diese Weise tanzt jedes Paar nach. Bei jedem Paare aber, das nachfolgt, wird der Schlangenweg kürzer, so daß das Paar 5 nur durch Paar 6 tanzt und fortwalzt, dem das Paar 6 sogleich folgt.

Figur XXIV.

Tour 5 zum cotillon. Sechs Paare werden in einer Colonne aufgestellt. Alle Paare geben sich beide Hände gegenüber. Die Dame 1 dreht sich rechts, und von ihrem Herrn 1 gefolgt, tanzt sie in einer Schlangenlinie durch alle Paare. Unter dem Paare 6 angekommen, giebt sich Paar 1 wieder beide Hände gegenüber und ergänzt die Colonne. Jedes Paar macht dasselbe nach, und während die Paare hinunter schlängeln, tanzen die andern Paare um so viel aufwärts, daß die ganze Colonne auf derselben Stelle bleibt. Wenn das erste Paar wieder oben auf seinem Platze ist und das sechste Paar ebenfalls, so giebt sich jedes Paar die rechte Hand, und All ehalten beide Hände hoch im Bogen. Das Paar 1 tanzt durch alle diese Bogen und walzt fort. Hat das Paar 5 auch durchgetanzt, so walzt das Paar 6 sogleich nach.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/337

Figur XXV.

Tour 6 zum **cotillon.** 1) Wenn sechs Paare in einer **ronde** aufgestellt sind, so tanzen sie einmal rechts herum. Die Damen bleiben stehen. Alle Herren tanzen etwas vorwärts und geben sich die Hände in der **ronde** und halten sie hoch im Bogen. Die Damen tanzen nun an der linken Seite der Herren unter den Bogen hinein und geben sich die Hände zu einer **ronde.** Die Herren lassen die Hände los und tanzen links **en tournant** auf ihre Plätze zurück. Nun lassen auch die Damen die Hände los, 2) wenden sich rechts und tanzen um ihre Herren rechts ganz herum, bis sie an deren rechten Seite stehen. Alle geben sich nun wieder die Hände in einer großen **ronde**, nur die Dame 1 und der Herr 2 nicht. Die Dame 1 führt an, alle andern folgen; wenn die **ronde** halb herum getanzt ist, walzt das Paar 1 fort, und die andern Paare folgen sogleich nach. Diese Touren können mit mehr oder weniger Paaren auf dieselbe Weise getanzt werden.

Schlußwort.

Wird dieses Lehrbuch von dem gebildeten Publicum bei der körperlichen Erziehung gehörig benutzt, werden die Lehrer der körperlichen Bildung sich dieses Leitfadens bedienen und das Nützliche und Schöne einer kurzen Abrichtung für ein mageres kunst- und geistloses Vergnügen vorziehen lernen: so wäre meine gutgemeinte Absicht, als ich mich entschloß, meine durch vieljährige Erfahrung und Nachdenken aufgestellte Unterrichtsmethode niederzuschreiben, erreicht.

Ich habe im ganzen Umfange das gegeben, was bei einer guten Erziehung für das Aeußere des Menschen zu wünschen ist: eine schöne Gestalt und natürlich schöne Bewegungen des Körpers und seiner Glieder, Ausbildung der Kraft, Sicherheit und Geschmeidigkeit, Gesundheit und

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/338

gerade Glieder, Verhütung von Mißgestalt und körperlichen Gebrechen.

Es ist dieses Lehrbuch also als abgerundet und umfassend, in Hinsicht der körperlichen Bildung und des gewöhnlichen Ballvergnügens, anzunehmen; aber keineswegs für die Kunst und das höhere Tanzvergnügen als vollendet zu betrachten. Die Kunst selbst wird und kann nie erschöpft werden, es bleiben noch viele und mannigfaltige Gegenstände zu bearbeiten übrig, Nationaltänze, Charactertänze, allegorische Tänze, Gelegenheitstänze bei Familien-, ländlichen oder andern Festen, entlehnt aus der Mythologie, der Geschichte, dem Volksleben, oder Producte der Phantasie. Diese Blätter aber sind bloß dem Unterrichte gewidmet.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/339

Druckfehler.

Seite 41 muß bei der Ueberschrift des Abschnittes hinzugefügt werden:
Taf. VII. a, b, c.
— 62 Z. 10 von unten, statt vie lies viel.
— 108 = 12 = = ist Fig. zu streichen.
8 = = ist ebenfalls Fig. zu streichen.
— 118 = 12 = oben statt dritten lies ersten.
— 119 = 6 = unten = konnte lies könnte.
— 267 = 10 = oben = r lies er.

Bezeichnung der Abschnitte und Pagina, zu welchen die Abbildungen und Tabellen gehören.

Zu	IX.	Seite	26,	gehört	Tafel I.
=	XI.	—	31,	—	— II.
=	XI.	—	32,	—	— III.
=	XIII.	—	37,	—	— IV.
=	XIV.	—	38,	—	— V.
=	XV.	—	40,	—	— VI.
=	XVI.	—	41,	—	— VII.
=	XVI.	—	42,	—	— VIII.
=	XVI.	—	43,	—	— IX.
=	XVIII.	—	45,	—	— X.
=	XIX.	—	48,	—	— XI.
=	XXII.	—	55,	—	— XII.
=	XXIII.	—	64,	—	— XIII.
=	XXIII.	—	66,	—	— XIV.
=	XXX.	—	227,	—	— XV.
=	XXVII.	—	86,	—	Tabelle I. und II.
=	XXXI.	—	284,	—	— I. und II.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/341

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/342


a.


b.


c.

Diese drei Figuren sind als Kinder noch vor erreichtem jungfräulichem Alter zu betrachten, bei welchen die Seite 26 gegebene Lehre zur Anwendung der beschriebenen Ermel, die Schultern zu bilden, und vor dem Schiefwerden zu bewahren, gegeben ist, mit Gebrauch des Gürtels, und Hinweglassung der schädlichen Schnürbrust.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/344

a



b



c

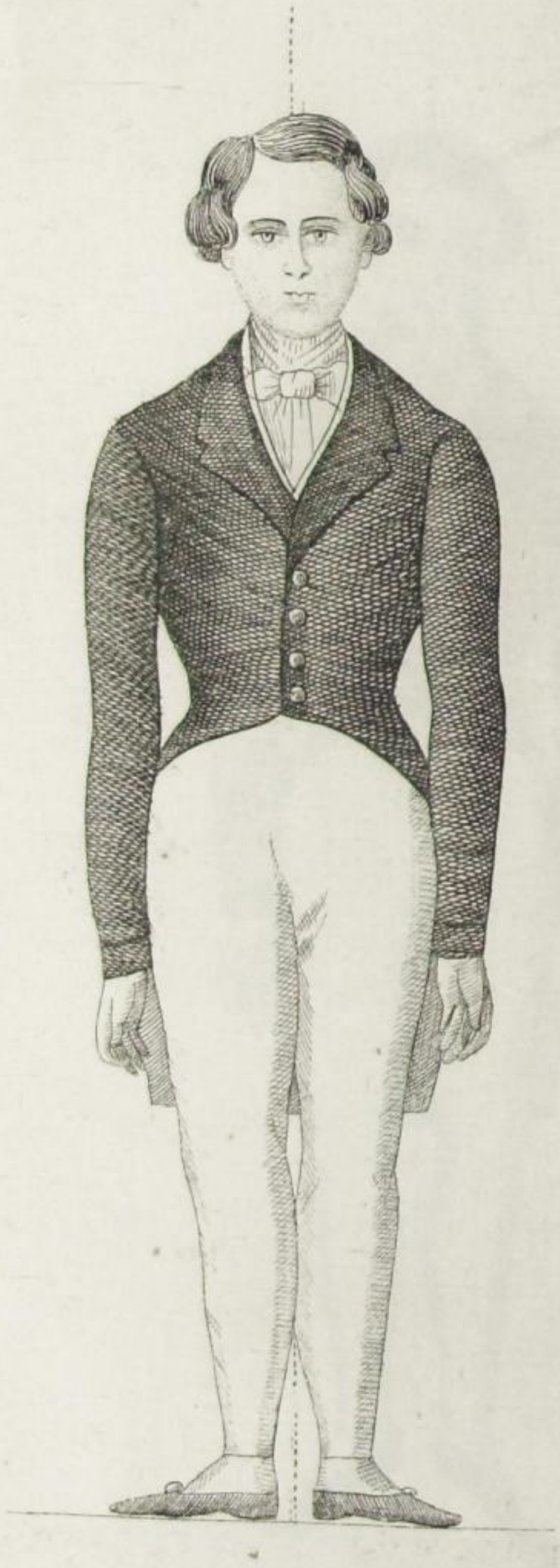


d

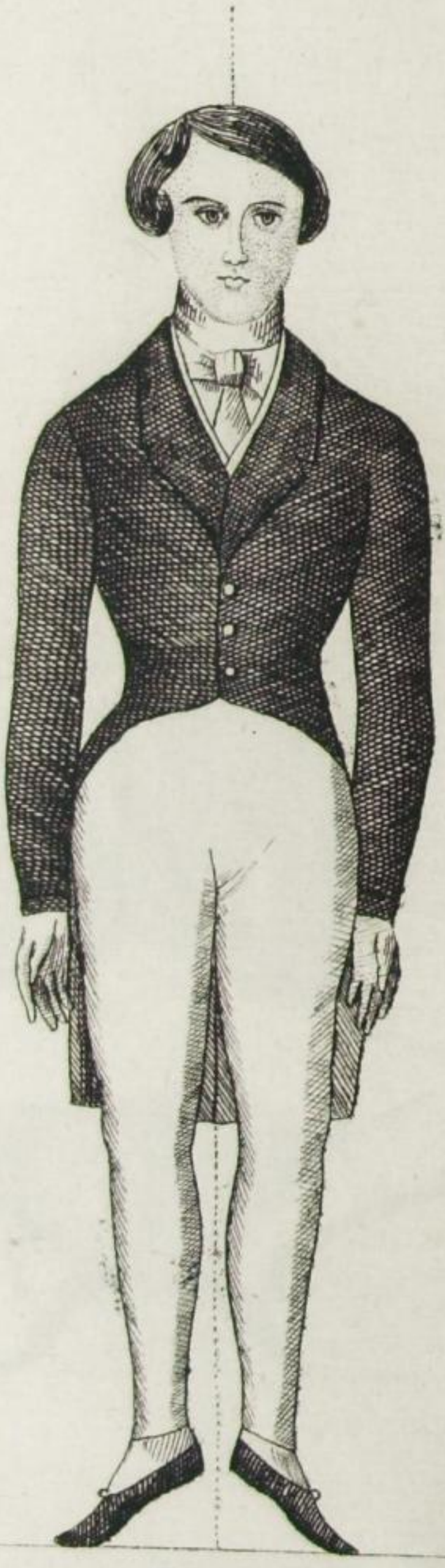


zu S. 31.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/346

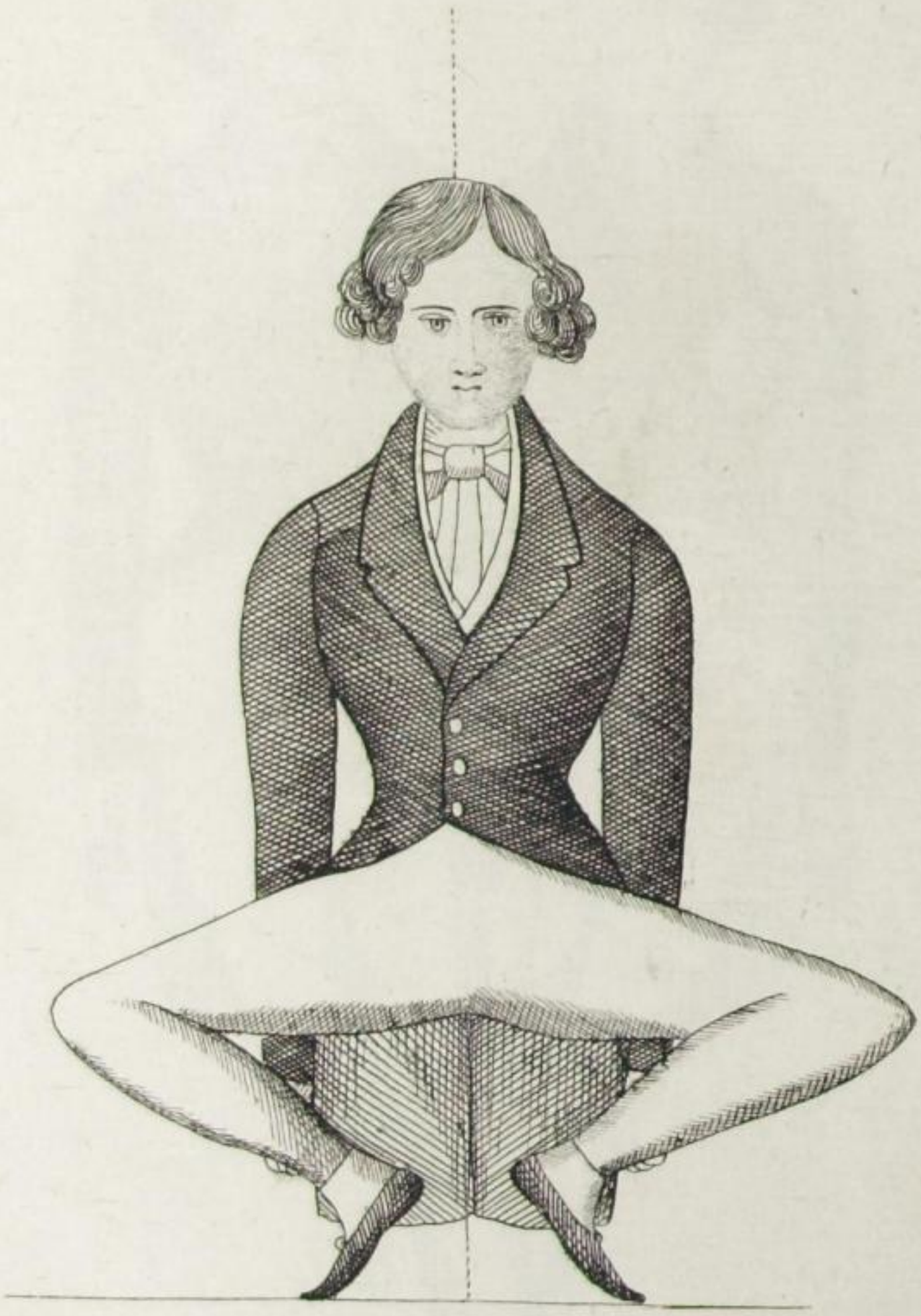


SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/348



zu S. 87.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/350



zu S. 38.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/352

xu S. 40

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/354

Fig. III.



a

b



b



c

Tab. III.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/356


a
a

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/358



SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/360



zu S. 45.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/362

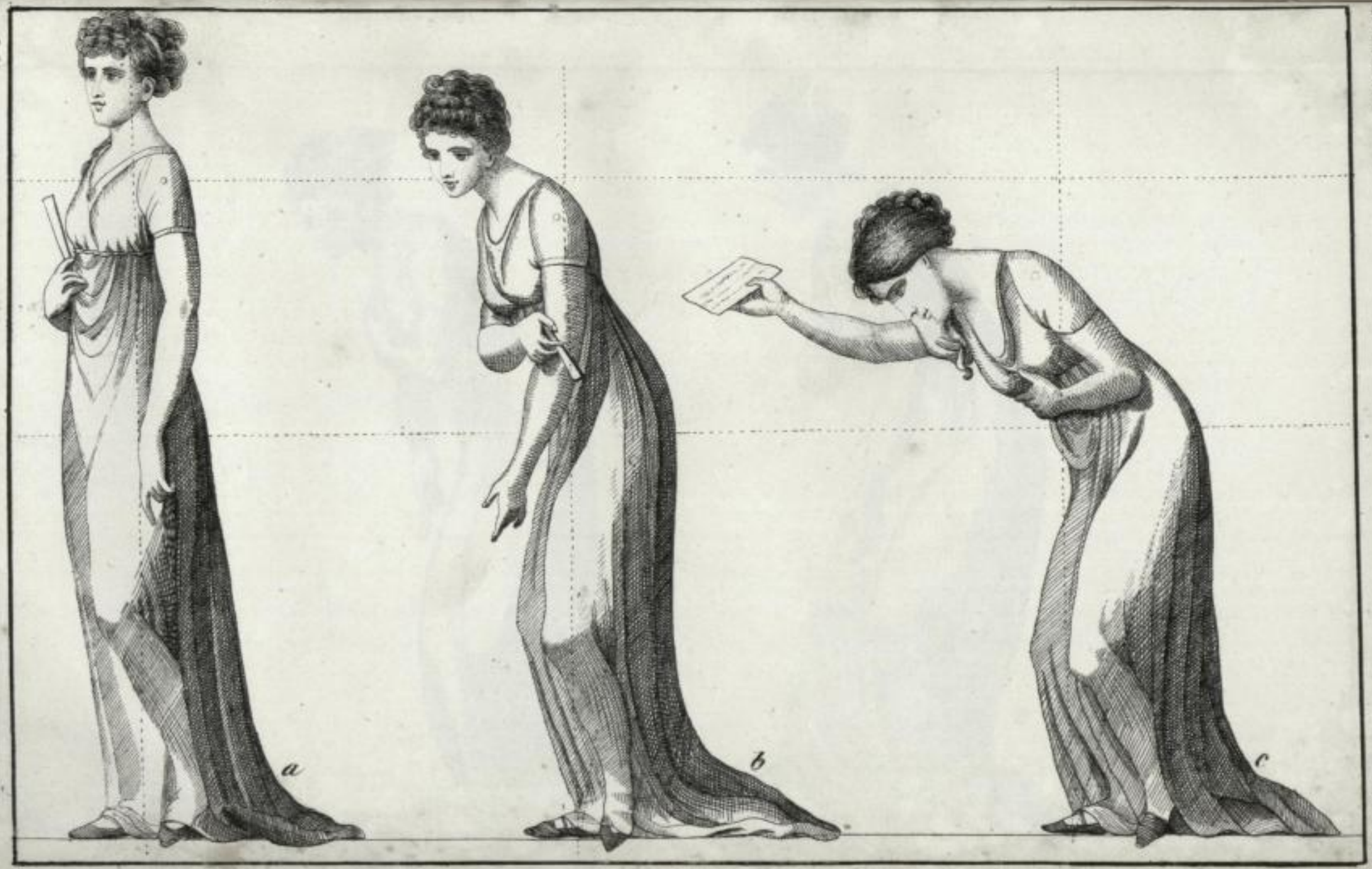


zu S. 48.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/364



SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/366


a
b
c



a



b

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/370



zu S. 236.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/372

Fig I.



Fig II.

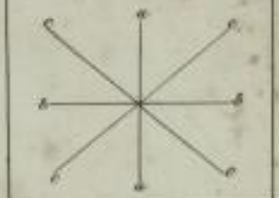


Fig III.

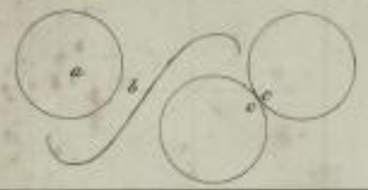


Fig IV.



Fig V.



Fig VII.



Fig VIII.

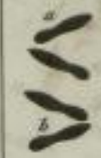


Fig IX.



Fig XI.



Fig XII.



Fig XIII.



Fig XIV.

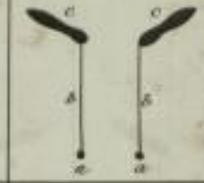


Fig XV.



Fig XVI.

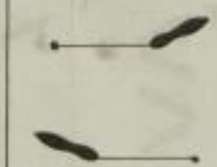


Fig XVII.



Fig XVIII.



Fig XIX.



Fig XX.



Fig XXI.



Fig XXII.

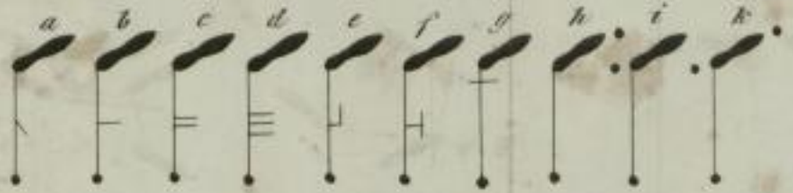


Fig XXIII.



Fig XXIV.

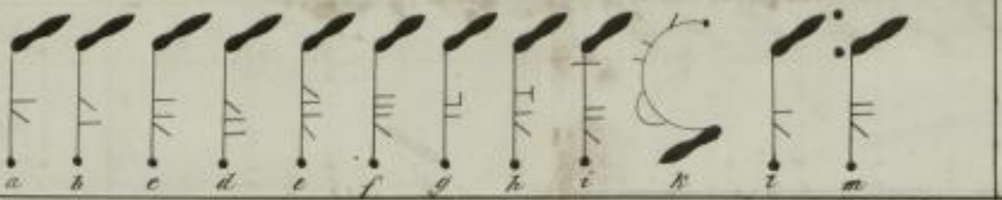
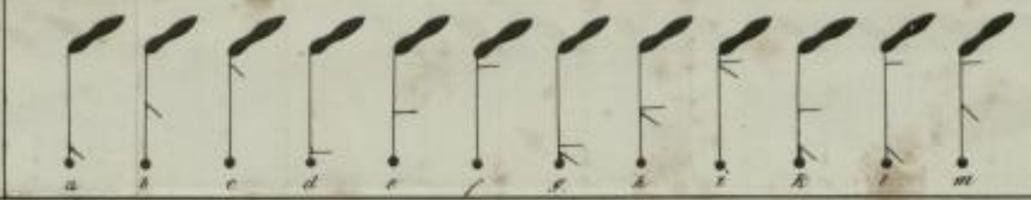


Fig XXV.



SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/374

Fig. XXVII.



Fig. XXVIII.



Fig. XXVIIII.

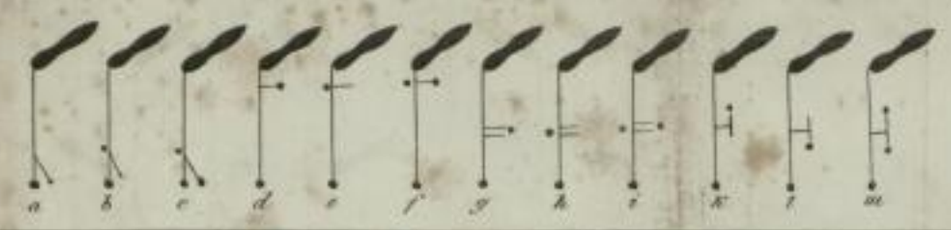


Fig. XXX.



Fig. XXIX.



Fig. XXV.



Fig. XXXI.



Fig. XXVI.



Fig. XXXII.



Fig. XXXIIII.

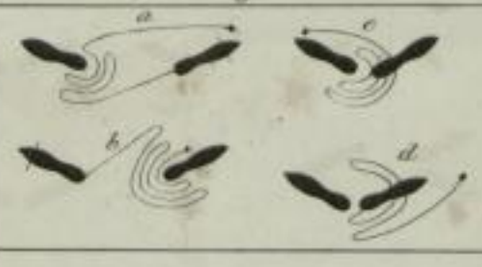


Fig. XXIV.

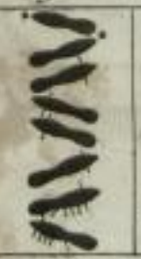


Fig. XXXV.



Fig. XXXVI.

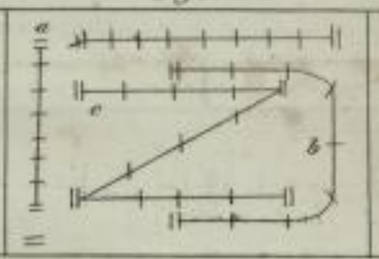
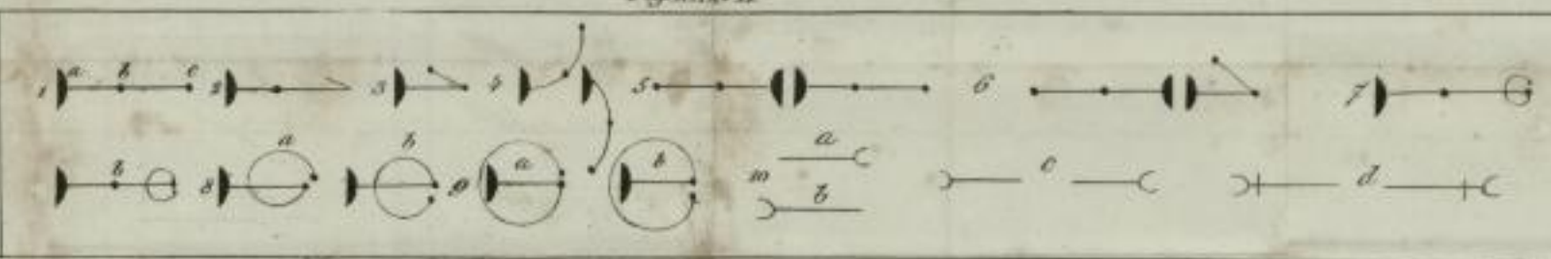
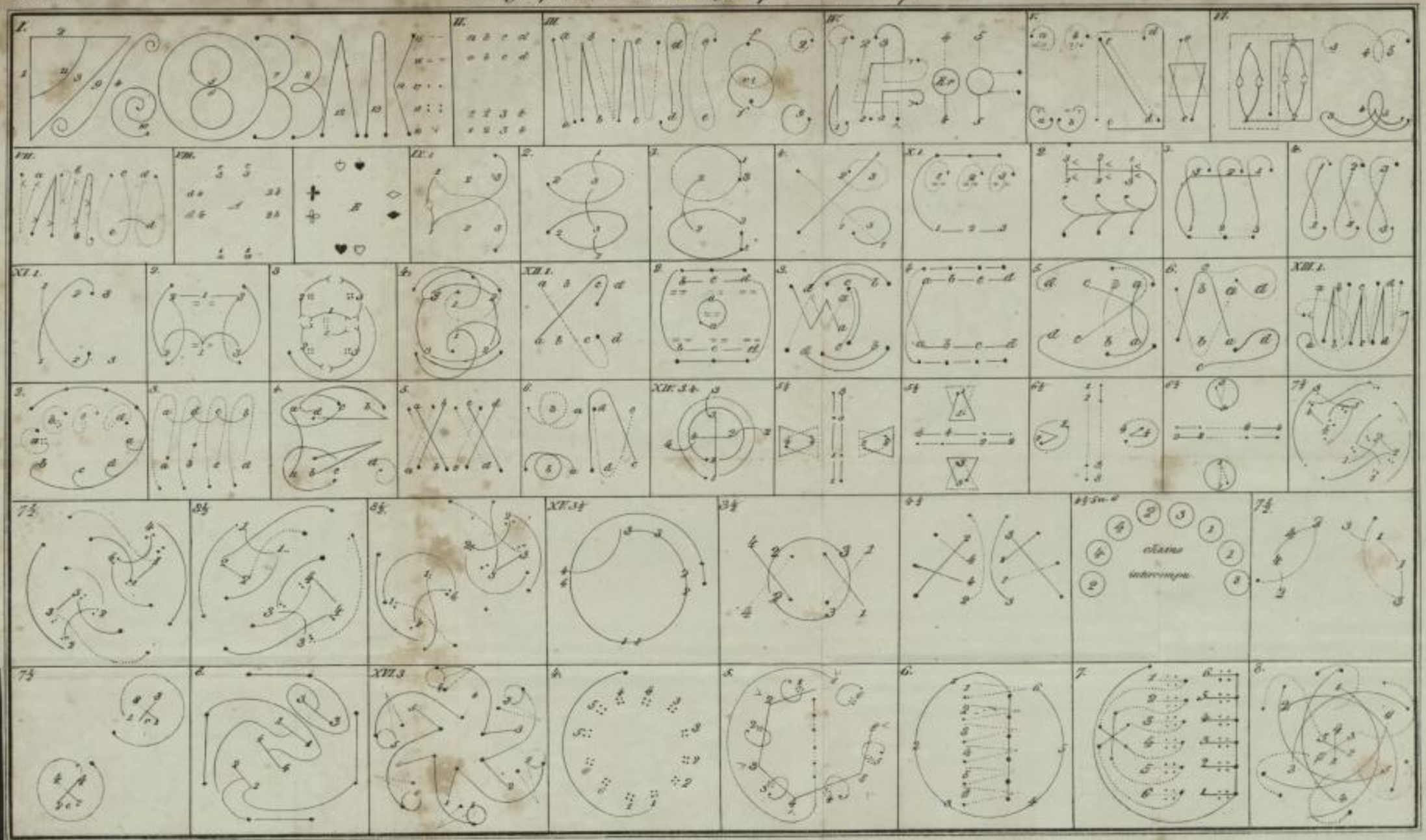


Fig. XXXVII.



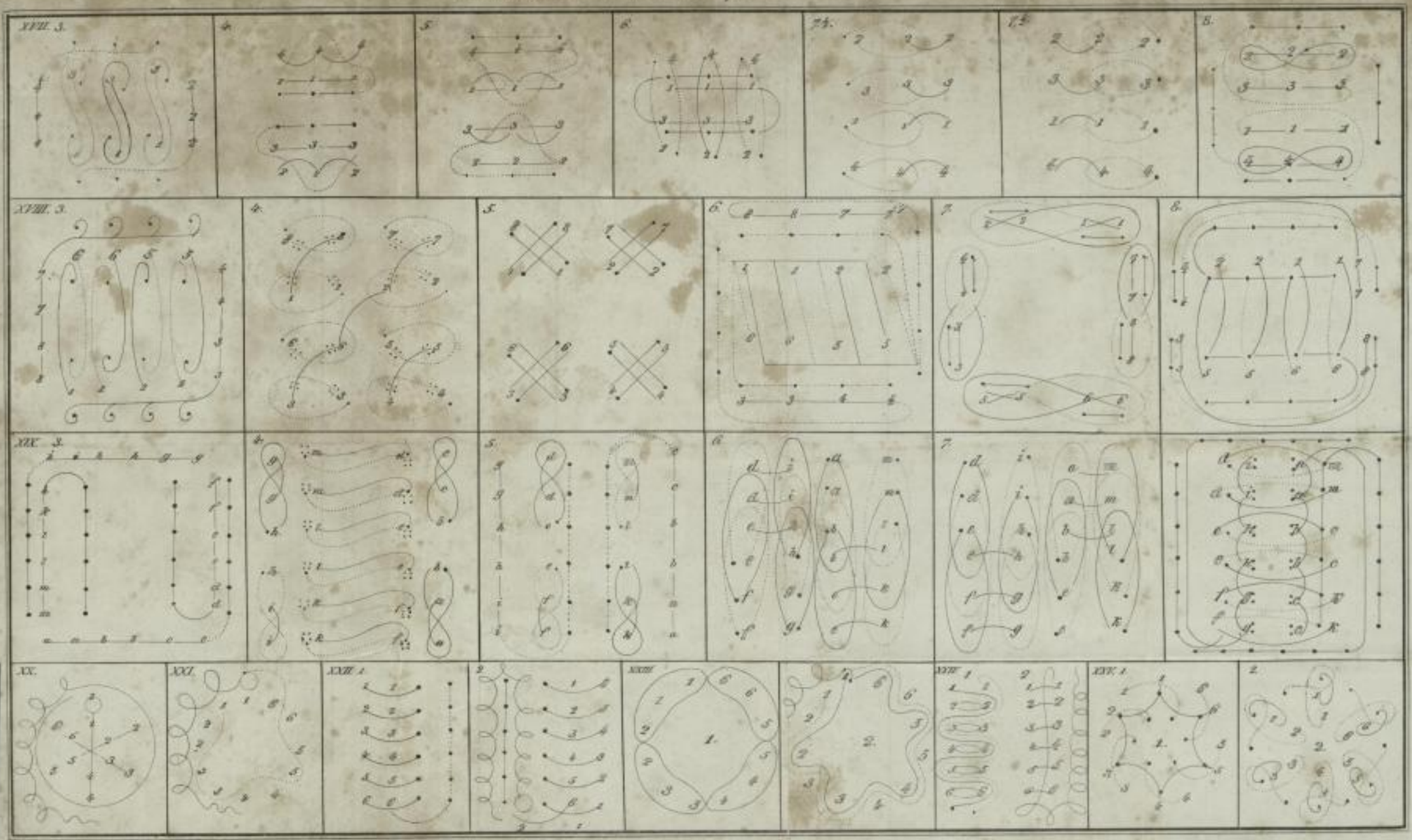
SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/375

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/376



SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/377

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/378



SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/379

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/380

- 5 05 76

15 Okt. 1981

17. Juli 1978

07 Feb 1983

Hinweise

Signatur	Stok
1 A 8412	

RS

Bub	AK

Titelaufn. AKB

FK

Bio K Bild K

SWK

Sonderstandort	Signum	Ausleihe-vermerk

III/9/280 Jd-G 80/62

1 A 8412

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/381

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id43333035X/382