



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

Gymn.

86

σ

11.11.11.

06<sup>0</sup>

7.11.11



<36636759920014



<36636759920014

**Bayer. Staatsbibliothek**



Ueber den  
heutigen gesellschaftlichen Tanz

von

Rudolph Vos.



Ueber den  
heutigen gesellschaftlichen Tanz  
und  
das Ballet.

---

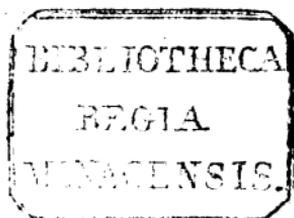
Nebst einem Auszug aus:  
Lessing's Uebersetzung der Briefe Noverre's  
über die Tanzkunst.  
1769.

---

Von  
Rudolph Wos.

---

Weimar.  
F. F. A. Kühn.  
1862.



# Inhalt.

---

Vorwort.	Seite.
Der heutige gesellschaftliche Tanz. Art. I. ....	1 — 11
"      "      "      Art. II. ....	12 — 18
"      "      "      Art. III. ....	19 — 26
Das heutige Ballet .....	26 — 37
Auszug aus Noverre's Briefen über die Tanzkunst:	
Erster Brief: Was die Ballets waren und was sie sind. Symmetrie .....	39 — 41
Zweiter Brief: Nachahmung. Anlage und Aus- bildung des Ballets .....	41 — 44
Dritter Brief: Vertheilung der Personen und Zeichnung in den Ballets .....	44 — 47
Vierter Brief: Beifall. Vervollkommnung des Ballets .....	47 — 51
Fünfter Brief: Von den Kenntnissen eines Ballet- meisters .....	51 — 54
Sechster Brief: Die Wahl des Stoffes zu den Ballets. Kostüm .....	54 — 57
Siebenter Brief: Falsche Bezeichnung von Lust- barkeiten als Ballets. Die Alten über das Ballet	58 — 62
Achter Brief: Ballet in Opern. Zusammenwirken der verschiedenen Kräfte. Abschaffung der Korbröcke	62 — 82
Neunter Brief: Masken fort! Garrick. Wuchs und Physiognomie. Masken der Alten .....	82 — 102
Zehnter Brief: Die Pantomime .....	103 — 109
Elfter Brief: Bau des Körpers .....	109 — 113
Zwölfter Brief: Das Gehör und die Tanzmusik	113 — 116

---



## V o r w o r t.

Schlechtes Tanzen, schlechte Manieren in der Gesellschaft, bewogen mich, Einiges gegen diese Uebelstände in Zeitschriften zu veröffentlichen, und zwar war es Zweck, auf gründliche Verbesserung hinzuwirken.

Das Lesen vieler Zeitschriften ist nicht Jedermanns Sache, und namentlich werden solche Journale, welche Besprechungen über Kunst ausschließlich gewidmet sind, nicht hinlänglich vom größeren Publikum gewürdigt.

Es sei daher versucht, in der vorliegenden Form die angeregte Sache zum Austrag zu bringen.

Ueber den Tanz im Allgemeinen herrschen so eigenthümliche, zumeist falsche Begriffe, daß es wohl berechtigt erscheint, das Ballet mit in die Besprechung zu ziehen.

Die Uebersetzung des *Novelle* von Lessing dürfte wohl bei Fachmännern, nicht aber im größeren Publikum bekannt sein. Es folgt hier, um die Trockenheit des Gegenstandes zu mildern und unserm Zwecke vollkommen genügend, ein „Auszug“ derselben, aus welchem zu ersehen, wie man vor nun fast 100 Jahren die Sache betrieb.

Anzustellende Vergleiche werden allerdings in vielen Fällen dem heutigen Ballete zum Vortheil gereichen; für den Laien sei aber hier die Bemerkung von Wichtigkeit, daß die Zeit Pantomime und Tanz beinahe ganz getrennt hat.

Weimar, im Oktober 1861.

R. V.



## Der heutige gesellschaftliche Tanz.

### I. \*)

Um nicht nach irgend einer Seite hin mißverstanden zu werden, will ich von vornherein den Zweck dieses Aufsatzes aussprechen: Ich möchte dem Tanze neue Freunde erwerben, und ihm die alten möglichst lange zu erhalten suchen.

Man könnte fragen: „Hat der Tanz noch nicht Freunde genug? Tanzt nicht alle Welt?“ — Man lese nur die Vergnügungsanzeigen der größeren Städte; man denke an die Soirées und thé dansants der mittlern und höhern Gesellschaftsclasse; an die Subscriptionsbälle, an die sogenannten Mittagstische nebst Tanz; an die verschiedenen Tanzübungsstunden der öffentlichen Lehr-Institute; an die Privattanzstunden; an die Familien-, Schüler- und Kinder-Bälle; man wird sogar finden, daß selbst die Familienfeste in der Regel mit Tanz verbunden sind, in welchen sich der Eifer des Dilettantismus selbst bis zu Charaktertänzen erhebt, und man wird ausrufen: „Noch nicht Tanz genug?“

Quantitativ allerdings! — Aber wie tanzt man denn? — Wir wissen, daß es schon im heidnischen Alterthum Sitte war, bei den Opferfeierlichkeiten zu tanzen; daß die Griechen und Römer bei ihren Festen tanzten; überhaupt, daß der Tanz ein Gemeingut aller Völker war und ist. Jede Nation hat ihre bestimmten Tänze, welche sie treffend charakterisiren. Nur scheint es, daß die Alles

---

\*) Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, herausgegeben von Franz Brendel und Richard Pohl. Dritter Jahrgang, drittes Heft. Leipzig, Verlag von C. Neuberger.

verschlingende Civilisation diese besonderen Kennzeichen verwischen wird, und wir bald nicht mehr im Stande sein werden, den Russen vom Spanier im Tanze zu unterscheiden. Wenn nun auch für den „gemeinen“ Mann das Charakteristische des Tanzes noch recht lange bleibend sein mag, so finden wir doch schon jetzt, daß der „feine“ „gebildete“ Mann sich nur noch selten an solchen volkstümlichen Tänzen betheiligt. Daran ist nicht Er, sondern die Sitte schuld.

Unsere gesellschaftlichen Tänze stammen aus der Schule der Italiener und Franzosen des sechszehnten Jahrhunderts. Nach den Tanzgrundsätzen dieser Periode und Nationen hat sich die heutige Tanzkunst auf der Bühne, und aus ihr auch der heutige Gesellschaftstanz gebildet. Die Franzosen sind es, welche den Italienern den Rang abgelassen haben: Sie stehen heute an der Spitze der Tanzkunst. Zur Begründung des Gesagten mag angeführt werden, daß alle, zur Zeit gebräuchlichen Schulpas französischen Ursprungs sind. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß die Franzosen in der Ausführung am Höchsten stehen. Es sei hier nur an Fanny Elser erinnert.

Wenn wir also den heutigen gesellschaftlichen Tanz in seinen Urbestandtheilen, den Pas, den Franzosen entlehnt haben, warum giebt die Mehrzahl der Tanzenden diesen Pas nicht ihr Recht? Warum verbannt die Mehrzahl der Tanzenden alle Grazie aus ihren Bewegungen? Warum bewegt sich die Mehrzahl der Tanzenden heut auf eine so plumpe, eckige, ja gemeine Weise? Es wird hier nur ausgesprochen, was Jedermann täglich sehen kann. Wenn man ein modern tanzendes Paar von heutzutage in Worten schildern wollte, so würde das ein noch abschreckenderes Bild geben, als selbst eine Photographie davon liefern könnte!

Wie führt jetzt der Herr seine Dame, namentlich in den Rundtänzen? Mit welcher Ungezogenheit stören die meisten der tanzenden Paare die Ausführung des Contretanzes! Rücksicht auf das gegenüberstehende oder die daneben stehenden Paare wird von vie-

Ien Tanzenden gar nicht mehr genommen, ja selbst bis in andere Colonnen hinein ist man nicht sicher, von Ungezogenheiten belästigt zu werden. — Andere tanzen wieder mit einer schauerlichen Blasfröckheit; sie geben sich das Ansehn, als wenn sie mit ihrem Geiste nicht minder, als mit ihren Gebeinen, völlig erhoben über der Idee des Tanzes steh'n; sie thun, als wenn sie den Tanz aus- und inwendig kennten, und sie verachten, selbst tanzend, den Tanz! Daher schürfen sie ganz plan- und ziellos, natürlich auch ohne Tact, in den Figuren des Tanzes umher, sie tanzen nicht, sie hummeln. In den meisten Fällen will ein solcher Herr nur seine Unkenntniß im Tanze durch das bezeichnete lästige Benehmen verdecken, denn die Meisten zeigen ihr wahrhaftes Bild, sie können weder stehen, noch gehen, vielweniger tanzen. — Wieder Andere treten mit einem ungeheuren Selbstvertrauen (um nicht einen noch härteren, aber richtigeren Ausdruck zu gebrauchen) zum Tanze an, ohne eine Idee von den Figuren desselben zu haben. Ihr Selbstvertrauen berechtigt sie also, die Mittanzenden, wie es natürlich geschehen muß, durch ihr fehlerhaftes Tanzen zu stören. Diejenigen, welche noch gut tanzen, kommen im Gewühl sehr selten, oder fast gar nicht mehr auf; es fehlt wohl hie und da auch der richtige Fonds, und so werden sie in dem Strudel der Allgemeinheit mit fortgerissen.

Das Interessanteste bei der Sache ist aber, daß die meisten Schlecht-Tanzenden ihre Untugenden gar nicht kennen, mit denen sie den Ballsaal betreten. Denn sie haben entweder gar keinen, oder nur wenig Tanzunterricht genossen, und dies vielleicht erst in einem schon vorgeschrittenen Alter: Vieles haben sie der Gesellschaft abgesehen.

Es soll nicht verlangt werden, daß die Pas ganz schulgerecht, mit pedantischem Ernste zur Ausführung gebracht werden. Aber wenigstens andeuten muß man diese Pas, man muß im Tacte tanzen. Wozu haben wir denn Musik zum Tanze? Das tactlose Tanzen so vieler Tanzenden giebt dem heutigen Tanze

das Ansehn der Tollheit. Statt in die heiteren Räume eines Ballsaals, glaubt man sich vielmehr in die Nähe der unglücklichsten Wesen, der Irren, versetzt.

Es könnte die Einwendung gemacht werden, man habe wohl eigentlich nie viel grazioser getanzt, nur sehe man in den neu entstandenen, großen Localen die Masse sich jetzt mehr tanzen und bewegen, als früher. — Über Tänze wie: Menuett, Gavotte, die verschiedenen Ecoffaisen, Françaisen und Quadrillen beweisen uns, daß all diese Tänze sowohl auf richtiges Tact-Gefühl, wie auf Grazie und Gedächtniß der Tanzenden basirt waren. Da übrigens diese Tänze zum großen Theil nur immer von wenigen Paaren executirt werden konnten, so mußten schon die Tanzenden mit viel Aufmerksamkeit und Geschick, also besser tanzen als heute; denn sie waren mehr zu sehen, die Kritik war ihnen stets zur Seite. — Die heutige tanzende Generation mag jedoch bedenken, daß in allen gesellschaftlichen Tänzen auch heute noch jedes Paar, ja, jeder Einzelne, recht gut zu sehen ist!

Ferner könnte die Einwendung erhoben werden: „Wir wollen nun einmal so und nicht anders tanzen. Es sind andere Tänze in die Mode gekommen, also kann auch die Art und Weise zu tanzen einmal eine andere sein.“ — Will man absichtlich schlecht tanzen, weil man während langer Jahre gut getanzt hat, so ist das zwar ein Grund, aber nach allgemein bekannten Begriffen doch ein sehr schlechter. Es ist richtig, wir tanzen heute andere Tänze, als vor 50 Jahren; nach 50 Jahren wird man vielleicht wieder andere Tänze tanzen, als heute. Daß aber überhaupt jemals eine so merkliche Veränderung in den einzelnen Tänzen vor sich gehen sollte, daß es gerechtfertigt wäre, plump zu tanzen, und den Anstand theilweise oder ganz zu beseitigen, ist bei den geringen Mitteln von ausführbaren Pas in der Tanzkunst nicht wohl anzunehmen. Man wird also mit den schulgerechten Pas, welche auf Haltung und Grazie basiren, und welche schon vor 50 Jahren gebräuchlich waren, noch heute und nach 50 Jahren tanzen

müssen. Man kann zwar grotesk und komisch tanzen, aber nie gemein!

Es ist folglich als unumstößlich anzunehmen, daß die gesellschaftlichen Tänze früher besser ausgeführt wurden, als heute.

Seit etwa 10 bis 15 Jahren halten die meisten Eltern es nicht mehr der Mühe werth, ihren Kindern einen guten Tanzunterricht zu Theil werden zu lassen. In der Regel wenn noch Etwas dafür geschieht, wird während eines Winters ein Kursus von 5 Monaten, mit wöchentlich etwa 3 Stunden, erlaubt. Kommt es hoch, dann wird wohl noch ein zweiter Kursus im folgenden Winter gestattet. Aber dann glaubt man auch für immer genug gethan zu haben.

Wird man fortfahren, so zu denken, dann muß natürlich der gesellschaftliche Tanz, diese ästhetische Gymnastik, rettungslos verfallen. Die schönen, frei und fröhlich machenden Körperbewegungen, bisher durch die Kunst gehalten, müssen ausarten zu einem wilden Gewühl, in denen Leidenschaften der niedrigsten Art die Oberhand gewinnen.

Die Ansicht der meisten Eltern ist in Bezug auf den Tanzunterricht eine grundfalsche. In der Regel gering vom Tanze denkend, sind sie befriedigt, wenn die Kinder, in einem Alter zwischen sechs und acht Jahren, ein paar Rundtänze und nothdürftig den Contretanz mittanzen können; mehr und weiter verlangen sie nichts. Hat nun ein solches Kind mehrere Jahre, ohne Aufsicht des Lehrers, herum gepollat und galoppirt, und tritt es nun in die Gesellschaft (wo Gott sei Dank doch noch nicht alle Haltung und Grazie verschwunden ist), wie sehr steht es in seiner Haltung, in seinem Gange, und in seinen Bewegungen im Tanze zurück, gegen andere, welche durch einen sorgfältigeren Tanzunterricht vollständiger gebildet worden sind. Dann freilich jammern die Eltern: „Warum hat mein Kind nicht diesen Gang, nicht diese Tournüre? Könnten nicht noch Gangübungen helfen? Und die Grazie beim Tanze

fehlt ihm gänzlich. Es muß nochmals Tanzunterricht erhalten.“ — Nachdem nun das Kind ein Alter von 15—18 Jahren erreicht hat, soll also plötzlich nachgeholfen werden. In einzelnen Fällen, wo die Natur nicht gar zu sehr dagegen ist, gelingt dies wohl zum Theil. In den meisten Fällen aber gehören solche Kinder weit eher in ein orthopädisches, als in ein Tanz-Institut.

Der Tanz muß mit den Kindern groß werden, d. h. sie müssen nicht nur die gesellschaftlichen Tänze erlernt haben, sondern es müssen auch Pas gelibt werden, welche die verschiedenen Muskelgruppen in Anspruch nehmen und ausbilden. Das giebt Kraft, befestigt die Gesundheit und fördert die nothwendige Anmuth in der Haltung, beim Gange und beim Tanze. Alles Steife, Eilige wird mit der Zeit den runden, für das Auge so wohlthätigen Formen Platz machen. Ein schlechter Gang kann durch Gangübungen allein nicht verbessert werden. Dergleichen Übungen sind nur eine Dressur, wie das Marschiren, dem man immer das maschinenmäßige anfieht. Beim Tanze und beim Gange soll man sich wohl nach gewissen Regeln bewegen, aber es muß dabei immer die freie Bewegung, das Ungezwungene, das Individuelle überhaupt hervortreten.

Soll ein Kind vollständig im Tanze ausgebildet werden, (ich spreche hier nur von dem gesellschaftlichen Tanze mit der sogenannten Anstandslehre), so ist es nothwendig, daß es ungefähr vom 6. bis 15. Jahre, jährlich während 4—6 Monate unter Aufsicht und Anleitung eines tüchtigen Lehrers Tanzübungen macht. Daß zuweilen einzelne, von der Natur bevorzugte Kinder, auch ohne viel Unterricht genossen zu haben, ziemlich gut tanzen, gehen und sich überhaupt graziös bewegen, gehört zu den Ausnahmen, kann also durchaus nicht als Norm angeführt werden.

Setzt aber wollen wir uns auch an die bessern Tänzer der Gesellschaft, aus alter und neuer Schule, überhaupt an alle Diejenigen wenden, welche, sobald sie gewisse Jahre erreicht haben,

das Tanzen quittiren, um sich am Spieltische, am Buffet, oder bei der Cigarre zu erholen.

Warum so frühzeitig schon mit Tanzen aufhören? —

Es wäre oft ein großer Vortheil für ihre Gesundheit, wenn sie sich dann und wann noch in den Bewegungen des Tanzes versuchten; und, was wohl zu bedenken ist, sie könnten der jüngeren Generation fast stets mit gutem Beispiele voranstehen. — Aber die Sitte verbietet, noch öffentlich in vorgerücktem Alter zu tanzen! — Sieht es denn gar so schlecht aus, wenn ein Mann in den besten Jahren noch tanzt? So mancher junge Herr könnte hier von dem Alter lernen. Im Tanze soll man nicht nur sich, sondern auch den Zuschauer vergnügen. Die Gelegenheit zum Tanzen nach der Verheirathung bietet sich allerdings weit seltener dar, als im Garçonleben. Aber der Umschlag geschieht zu plötzlich. Als Garçon suchte man jede Gelegenheit, um zu tanzen, emsig auf; als verheiratheter Mann geht man derselben so weit wie möglich aus dem Wege. — Es ist freilich begründet, daß in den, meist überfüllten Sälen eine, durch Staub, Gaslicht und Dunst verorbene Luft herrscht; daß unsere moderne Kleidung höchst unpraktisch zum Tanzen ist; daß die Sitte des heutigen Tanzens mehr Kaserei ausdrückt, als einen gemüthlichen, heiteren Seelenzustand. Aber diese wohlbegründeten Bedenken, von der Jugend weniger bemerkt, sollten nicht zu sehr von der hinzukommenden Bequemlichkeit unterstützt werden.

Im Allgemeinen hören die besten Tänzer der Gesellschaft in zu frühen Lebensjahren mit dem Tanzen auf. Das ist ein doppeltes Unrecht, einmal gegen das schöne Geschlecht — denn man muß bedenken: daß alle Damen gern tanzen — und zweitens gegen den Tanz selbst.

Was die Art unserer modernen Tänze anlangt, so sind solche an sich nicht unschön, sie müssen nur nicht durch ein falsches Tempo oder durch mangelhafte Ausführung zum Zerrbilde gemacht werden.

Wie coquett ist die Polka, selbst in den verschiedenen Variationen, in denen man sie jetzt zu tanzen beliebt. Wie kräftig, feurig der Galopp, nur nicht in dem *par force*-Tempo einer Reiterhube. Wie grazios die Polka-Mazurka, d. h. wenn solche getanz und nicht gestampft wird. Wie majestätisch die Polonaise, d. h. wenn solche gegangen und nicht marschirt wird. — Ein Beweis, daß man das Gehen mit besonderem Anstande verlernt zu haben scheint, ist der, daß fast auf allen öffentlichen Bällen die Polonaise nicht mehr getanz wird. Man marschirt nur noch im Tempo eines Geschwindmarsches, nach Art des Militairs bei den Exerciirübungen, im Saale umher. Ueber den geselligen Contretanz läßt sich nur sagen, daß dieser hübsche Tanz höchstens noch in den Lehrstunden und in den Familienkreisen gut zur Ausführung gelangt. Die neueren Tänze, wie: Rheinische Polka, Warschienne, Sicilienne und Impériale sind jedenfalls der Beachtung insofern werth, als sie einen Rhythmus enthalten, wie er seit vielen Jahren nicht dagewesen ist. Der neueste Gesellschafts-Tanz: „Quadrille à la cour“ („Lancier“), könnte hier reformirend auftreten, wenn die Herren nur nicht, wie beim Contretanz, außer dem Tacte tanzen, und namentlich nicht affectiren wollten, daß „eine anständige Verbeugung zu machen“, ganz unter ihrer Würde wäre. Wer nicht versteht sich zu verbeugen, sollte es üben, und nicht durch allerlei Späße seine Unkenntniß zu verbergen suchen.

Wir sind auch fähig, Charaktertänze in unserer Gesellschaft auszuführen, und zwar ziemlich gut, doch kommt es auf eine richtige Wahl an. Ich erinnere an die vielen, wirklich guten Mazurkatänzer der frühern Zeit. Die Mazurka ist, von Polen getanz, ein unübertrefflich schöner Tanz. Aber auch wir Deutsche haben Geschick dazu, nur muß es geübt werden. Dieser Tanz ist nur aus der Gesellschaft verschwunden, weil die Mehrheit sich nicht bemühen wollte, ihn zu erlernen. Dafür hat man aber den Cancan der Franzosen aufzunehmen versucht! Das war freilich bequemer, da brauchte man nichts zu erlernen, sondern nur

die oft unanständigen Grimassen nachzuahmen, die man von französischen Tänzern sah. Von dem ächten Cancan aber, mit seiner übersprudelnden Laune, mit seinen sehr gewagten, aber stets graziösen Bewegungen und Stellungen, finden wir in Deutschland keine Spur! Der Cancan gehört eben ausschließlich den Franzosen.

Ein Beweis, wie wenig unsere heutige gute Gesellschaft auf das achtet, was die Tanzkunst ihr bietet, ist in Berlin die Aufnahme eines gewissen Tanzes, nach der Melodie eines allgemein bekannten Gassenhauers. Dieser Tanz hat sich in Berlin, ohne jegliche Anstrengung, fast in allen Kreisen der Gesellschaft Bahn gebrochen. Man adoptirte ihn — obgleich ihn kein Lehrer lehrte, oder vielleicht um so mehr, weil ihn kein Lehrer lehrte — ganz gedankenlos. Diese Thatsache muß constatirt werden, um den späteren Generationen die Geschmacksbildung der heutigen zu überliefern! Abgesehen von der Trivialität dieses Tanzes selbst, mußte man ihn in jener niederen Sphäre belassen, in welcher derartige Tanz-Melodien den „Genuß“ der Feste „erhöhen“, — wenn man nur eine Spur von feinerem Geschmack gehabt hätte!

Eine eigentliche Kenntniß von der Tanzkunst existirt aber im Allgemeinen auch so wenig, daß wir ferner fast nie eine sachgemäße Recension über den höheren Tanz, das Ballet, zu lesen bekommen. Was man für „Kritik“ hierüber ausgiebt, sind meist nur Redensarten.

Die Tanzmusik endlich hat durch Strauß und Lanner einen bedeutenden Aufschwung genommen. Das Eigenthümliche des Rhythmus dieser Componisten hat für die Tanzenden etwas ungemein animirendes. Die frühere Tanzmusik zeichnete sich durch Strenge des Styls und Einförmigkeit, weniger aber durch Mannigfaltigkeit und Originalität aus. Strauß und Lanner brachten nicht nur Schwung in die Musik, sondern auch in die Tanzenden. Anfangs verstanden viele Musiker diese Walzer gar

nicht zu spielen, bis ihnen nach und nach durch die rhytmischen Bewegungen der Gut-Tanzenden die Uebereinstimmung zwischen Tanz und Musik klar wurde. Daß die Tanzmusik wieder einmal eine ähnliche Umgestaltung erfahren wird, ist möglich. Vorläufig muß aber auf dem gegebenen Grunde weiter gebaut werden. Bis jetzt ist ein vortheilhaftes Weiterbauen nur Wenigen gelungen. Alle neuern Tanz-Componisten sind mehr oder weniger bloße Nachahmer von Strauß und Lanner geblieben. Bei einigen nur tritt eine gewisse Selbstständigkeit hervor, im Ganzen aber sind es wenige Glückliche, welche der Spur von Strauß und Lanner zu folgen verstehen.

Berfällt die Tanzmusik, so trägt das Publikum einen großen Theil der Schuld, denn man nimmt es mit dieser, wie mit dem Tanze selbst, nicht ernst genug. Wenn nur die große Trommel vorschlägt, die kleine Trommel und der Triangel nachschlagen, so glaubt man hinreichenden Lärm und festen Tact genug zu haben, um darnach tanzen zu können. Ein Sprichwort sagt zwar: Wer gern tanzt, dem ist leicht gepiffen. Aber wenn (wie das so häufig vorkommt) in größeren Localen hunderte von Tanzlustigen beisammen sind, und die betreffenden Vorstände unterlassen (in der Regel aus ökonomischen Rücksichten), das Orchester vollständig zu besetzen, so ist dies unbedingt ein Verstoß gegen den guten Geschmack, und zugleich eine Beleidigung gegen die Gäste. Die Musiker solcher zusammengestoppelter Orchester sind Abel daran. Sie wissen sich zwar geschickt genug zu helfen, denn sie blasen oft aus zwei bis drei Stimmen. Die Trompete z. B., die fast stets secundirt, unterstützt dann wohl die erste Violine (diese geplagte Melodien-Spenderin), aber natürlich so vorlaut, daß nun nichts anderes mehr zu hören ist. Das Publikum begeht das große Unrecht, sich gegen derartige, bedeutende Uebelstände ganz theilnahmlos zu verhalten. Man ist doch zusammengelommen, um zu tanzen. Zum Tanze gehört aber die Musik. Warum also die Tanzmusik so geringschätzend behandeln?

Von vielen Seiten wird der Verfall der Tanzkunst, und namentlich die Art und Weise, wie jetzt getanzt wird, aufrichtig beklagt. Daher erscheint es wohl motivirt, daß die Gründe dieses Rückschrittes einmal aufgebebt, und Mittel angedeutet wurden, wie einem weiteren Verfall vorzubeugen sei.

Möchte bei dem tanzenden Publikum diese ungeschminkte Schilderung des modernen Tanzens wenigstens den guten Willen hervorrufen, die eingeschlichenen bösen Uebelstände zu beseitigen!

---

## . II. \*)

Siehe, wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare  
 Drehen! Den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.  
 Geh' ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?  
 Schlingen im Mondlicht dort Eisen den lustigen Reihn?  
 Wie vom Zephyr gewiegt, der leichte Rauch in die Luft fließt,  
 Wie sich leise der Kahn schaukelt auf silberner Fluth,  
 Hüpfst der gelehrige Fuß auf des Larkes melodischer Boge;  
 Säuselndes Saitengetön hebt den ätherischen Leib.  
 Jetzt, als wollt' es mit Macht durchreißen die Kette des Tanzes,  
 Schwingt sich ein muthiges Paar dort in den dichtesten Reihn.  
 Schnell vor ihm her entsteht ihm die Bahn, die hinter ihm schwindet,  
 Wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg.  
 Sieh! jetzt schwand es dem Blick; in wildem Gewirr durch einander  
 Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.  
 Rein, dort schwebt es frohlockend herauf, der Knoten entwirrt sich;  
 Nur mit verändertem Reiz stellt die Kugel sich her.  
 Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,  
 Und ein stilles Gesetz lenkt der Verwandlung Spiel.  
 Sprich, wie geschieht's, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken,  
 Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt!  
 Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorcht,  
 Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?  
 Willst Du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,  
 Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenenden Sprung,  
 Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Jügel  
 Lenkt die draufende Lust und die verwilderte zähmt.

Es tanzen zur Zeit viele Damen und Herren sehr grazios  
 und im Tacte, aber bei Weitem die Mehrzahl der heutigen Tänze-  
 rinnen und Tänzer kennen diese Grundbedingungen der Tanzkunst  
 nur vom Hörensagen und drehen sich nur so in den Tanzsälen  
 herum. Es gilt also das, was hier gesagt werden soll, nicht von  
 allen, wohl aber von der großen Mehrzahl der Tanzenden.

\*) Illustrierte Zeitung Nr. 868. Leipzig, Verlag von F. F. Weber.

Sprechen wir zuerst vom Takte.

Nehmen wir beispielsweise den einfachsten Tanz, den Galopp. Man frage: Auf welchem Fuß fällt der gute Takttheil des ersten chassé? Von hundert Tanzenden werden zwei Drittel die Frage nicht richtig beantworten. Mit den anderen Kunztänzen geht es nicht besser.

Der Contretanz wird fast nie im Tact getanzt, Pas und Figuren, zu welchen acht Tacte gehören, fertigt die heutige tanzende Generation sehr oft mit nur höchstens zwei Tacten ab. Wo bleiben die anderen Tacte? — Diese werden entweder verplaudert, in die folgende Figur hineingezogen, oder aber die Schulbigen lassen diese Tacte, in verblüffter, fragender Stellung stehen bleibend, an sich vorüber rauschen. Welches Chaos! Einen Componisten, welcher ein zu solchem Contretanz passendes Musikstück schriebe, würde man ohne weiteres für wahnsinnig erklären, obgleich derselbe nur ein Spiegelbild des heutigen Tanzes geliefert hätte. Viele treten auch zu diesem Tanze an, ohne je Tanzunterricht genossen zu haben, ja oft ohne eine Idee von dem Tacte und den Figuren desselben zu besitzen.

Wenn ein Gesangsverein zusammentritt, um uns durch Musik zu erfreuen und zu erheitern und es käme Jemand ohne alle musikalische Bildung und Stimme hinzu und sänge mit, wie würden sich die musikalischen Ohren beleidigt fühlen, wie würde man das als Ungezogenheit u. dgl. bezeichnen, ja unbedingt würde der Verein nicht eher eine Note weiter singen, bis der Störenfried sein Wort gegeben, nicht mehr mitsingen zu wollen. Ist denn der Sinn des Hörens schärfer als der des Sehens? Ist man wirklich so naiv zu glauben, durch schlechtes taktloses Tanzen beleidige man das Auge weniger als durch ein falsches Singen das Ohr?

Die Tanzenden gehen in ihrer Nachlässigkeit auch so weit, daß sie willkürlich die Reihenfolge der Nummern verlegen, z. B. sehr oft die vierte Figur vor der dritten tanzen, ohne zu bedenken,

ob auch die Musik paßt. Immerhin, mag man aus Blasirt-  
heit, Unkenntniß, oder weil es eben die Mode  
so verlangt, dergleichen Aenderungen ohne haltbaren  
Grund vornehmen, mag man auch das Finale zuerst tanzen,  
verständige man sich aber vorher mit der Musik, damit zu diesem  
Wirrwarr, außer der rhythmischen Störung, nicht noch der zu  
zeitige oder der zu späte Schluß der Musik tritt.

Ähnliches gilt von der Quadrille à la cour (Lancier). Hier  
kommt nur noch, um gleich von dem Anstande, der Tourneüre oder  
mit einem Wort von der Grazie zu sprechen, die Verbeugung hinzu,  
welche von sehr vielen Tänzerinnen und Tänzern so ausgeführt  
wird, daß man recht inniges Bedauern für die Ausführenden ihrer  
anscheinend schrecklichen Leibweh wegen fühlen muß. Nur  
sehr Wenige verstehen es, sich mit Ruhe, Anstand  
und im Takte zu verbeugen. Bei den Kundtänzen führt  
die Mehrzahl der Herren die Damen mit der rechten Hand so fest,  
daß die zarten Finger sich in einem Schraubstock zu befinden glau-  
ben. Der linke Arm dieser Tänzer mit der daran befindlichen  
Hand und den respectiven Fingern gleicht oft in seiner mechanischen  
Berrichtung und Grabheit einer Kneifzange. Andere aber führen  
diesen Arm so eckig und noch hinten (modern!), daß man glaubt,  
Unglückliche mit verrenkten Armen vor sich zu sehen; oder sie füh-  
ren die Hand der Dame bis unter das Kinn, als ob sie sich in  
eine Decke wickeln wollten. Das Extrem dieser Führung des lin-  
ken Arms aber ist, wenn der Herr die rechte Hand seiner Dame  
sich „bis hinter die Hüfte“ hinaus auf die Weichen legt und  
dann seine Hand fest darauf in die Seite stemmt. Man vergegen-  
wärtige sich — außer dem Tanzsaale — diese Attitüde zwischen  
zwei sich ganz fremden Personen — Herr und Dame — und man  
wird sofort an die Begriffe von Unschicklichkeit und Unsitlichkeit  
denken müssen. Könnte man hier sagen, das Beispiel paßt nicht,  
außer dem Tanze wird man nie eine fremde Dame so berühren?  
Beim Tanze also sollte das, was in anderen Situa-

tionen für unanständig gilt, erlaubt sein? Von der einfachen natürlichen, d. h. runden, etwas erhöhten Haltung des Armes haben die Wenigsten einen Begriff. Die Damen sind zum Theil graziöser, nur klammern sich zu Viele mit der linken Hand auf der rechten Schulter des Herrn fest, wie überhaupt die meisten Tänzer vergessen, daß man sich bei den Rundtänzen nur gegenseitig führen und nicht auch zugleich festklammern soll. Ein großer Vorwurf trifft aber die meisten der Damen in Bezug auf die Haltung ihrer Arme und das Anfassen des Kleides bei Tänzen, wo dieselben allein oder an der Seite des Herrn zu tanzen haben. Zu dieser unglücklichen Haltung kommt oft genug noch eine sehr ungraziöse Biegung des Handgelenks.

Gehen wir zurück auf Takt und Grazie, so erscheint es, als ob die große Mehrzahl der Tanzenden gar nicht im Stande wäre, Tänze, wie Contretanz und Quadrille à la cour (Lancier), im Takte und graziös tanzen zu können. Es ist ein Herumschleudern ohne Ziel und Absicht, „eine Zeittdbung mit Musikbegleitung.“ Also fort mit diesen Tänzen aus der Dessenlichkeit bis zu einer bessern Zeit, d. h. bis zu einer Zeit, wo man mehr Sinn für Ordnung, edlen Anstand und Takt haben wird.

Ober sollte das heute eine Uebergangsperiode sein? Sollte sich aus diesem Gemüth des heutigen Tanzes etwas Nationales entwickeln wollen? Es wäre möglich, selbst dann aber müßte bei Zeiten auf Takt und Grazie gesehen werden, sonst wird es doch nur etwas Unschönes, Lächerliches.

Wie kommt es, daß man im Allgemeinen so schlecht tanzt? — Sehr einfach, weil wenige der Tanzenden einen guten, gründlichen, auf eine Reihe von Jahren hinaus andauernden Tanzunterricht genossen haben. Es ist ein Drängen Seitens der Eltern auf die Lehrer, damit die Kinder in einem Winter — in etwa fünf Monaten mit wöchentlich zwei bis drei Stunden — das Tanzen fertig erlernen sollen. Diesem Drängen liegt einmal Mangel an pekuniären Mitteln, andererseits Mangel an gei-

stigem Verständniß und der richtigen Auffassung der Sache zu Grunde. Eine große Schuld trifft auch die meisten der Lehrer, weil diese sich zwingen lassen, die Tanzstunden mehr als Vergnügungs- denn als Lehrstunden zu betrachten. Es liegt allerdings im Charakter dieses Unterrichts, daß derselbe den Lernenden viel Erheiterung und Vergnügen eben durch die freien, gesunden körperlichen Bewegungen verschafft. Man sehe jedoch bei der Wahl eines Lehrers hauptsächlich auf dessen Kenntniß von der Sache und nicht nur auf den Namen „Tanzlehrer“. In den größten Städten existiren außer den Lehrern, welche aus einer Ballettschule hervorgegangen sind und von Jugend auf die Tanzkunst gründlich erlernt und geübt haben und vollkommen mit der Sache vertraut sind, kaum Einige, die berechtigt sind, auf den Namen eines Tanzlehrers Anspruch zu machen. \*) In fast allen Städten werden es — mit Ausnahme oben genannter Herren — mehr oder weniger solche Individuen sein, welche, aus allerlei Ursachen und weil sie vielleicht in ihrer Gesellschaft als gute Vortänzer galten, sich in gewissen Jahren und bei guter Gelegenheit zu diesem Lehrerberuf aufgeworfen haben. Staatlich ist nur eine polizeiliche Erlaubniß zur Ertheilung des Tanzunterrichts nothwendig. Der Tanz ist ja eine freie Kunst. Man kann indeß ein guter sogenannter Vortänzer sein, man kann alle Tänze kennen und tanzen können und ist damit noch lange nicht im Besitz der nothwendigsten Fähigkeiten und Eigenschaften eines auch nur mittelmäßigen Tanzlehrers. Der polizeilichen Erlaubniß liegt vielleicht die Ansicht zu Grunde, daß, wenn der Lehrer mit oder ohne Erlaubniß

---

\*) Koller sagt: Ich sage es nicht von Hörensagen, sondern aus wirklicher Ueberzeugung, daß Handwerksbursche Universitäts-Tanzmeister werden können, ein Barbier seinen Sack bei Seite legt, ein als Tertianer entlausener Gymnasiast ein paar Jahre bei einer elenden Schauspielertruppe zubringt und dann als Tanzmeister seine Reisen beginnt. Koller's blühende Tanzkunst. Weimar 1843, bei W. Fr. Voigt.

nichts taugt, die Eltern ihre Kinder nicht mehr zu ihm in die Lehrstunden schicken werden. Theoretisch mag diese Ansicht richtig sein, aber praktisch ist sie es nicht. Dem Publikum wird immer der Name „Lehrer“ als Autorität gelten, denn es denkt dabei gewiß, daß der sich so Nennende seine Befähigung irgend einer vorgesetzten Behörde bewiesen haben muß. Dem ist aber nicht so. Das Publikum befindet sich hier — außer den wirklichen oder gewesenen Mitgliedern eines stehenden Ballets — Leuten gegenüber, welche nur die polizeiliche Erlaubniß haben, „Tanzunterricht geben zu können“. Die Entscheidung, ob dieselben auch dazu qualifiziren, ist Sache des Publikums. Und wie ist wohl in heutiger Zeit eine derartige Entscheidung besser zu ermöglichen, als durch Billigkeit, recht viel Annoncen und öffentliches Geschrei. Wie die Halbheit sich in den Tanzsälen breit macht, so thut sie es auch hier. Neue und neueste Tanz- und Ballalbums, klare und ausführliche Beschreibungen der neuesten Tänze zum Selbstunterricht, ein gewandter Ball- und Vortänzer, Leitfaden zum Selbstunterricht der natürlichen und künstlichen Bewegungen des Körpers u. erscheinen im Buchhandel, eines immer von andern abgeschrieben. — Mit dergleichen Büchern wird für das Allgemeine gar nichts erreicht, dieselben dienen — und das ist der Zweck — in der Regel nur dem persönlichen Nutzen. Einfache Aufzeichnungen von Tänzen, in der Reihenfolge ihrer Figuren, kommen dem Gedächtniß wohl zu Hülfe, aber aus Büchern theoretisch das Tanzen lehren zu wollen, ist ebenso unsinnig, und unmöglich, als durch die Lektüre von Kochbüchern Jemanden satt zu machen.

In den Lehrstunden, praktisch, bewähren sich die Kräfte und die Kenntnisse eines Lehrers am besten. — Den Lehrern von Fach machen nun solche Individuen, welche zwar als Lehrer fungiren, aber doch keine gründlichen Kenntnisse von der Tanzkunst besitzen, durch die bekannten Reizmittel der Zeit: „Schnelligkeit und Billigkeit“, eine Konkurrenz, welche dazu führt, daß die Zahl

der Kinder in einer Tanzstunde nur noch nach dem Raume des Saales und nicht nach der nur möglichen Uebersichtskraft des Lehrers bemessen wird. Jeder denkende Mensch muß sich aber sagen, daß in einem Tanzinstitute, wo zu einer Stunde 30—50 Kinder beisammen sind, der Lehrer sich nicht in der kurzen Zeit einer Saison mit jedem einzelnen beschäftigen kann, und daß folglich nicht in einer Saison der Tanz als solcher jedem Kinde gelehrt werden kann, dazu gehören Jahre. In Privatjirkeln mit tüchtigen und reellen Lehrkräften wird stets da mehr geleistet werden, wo in einer Stunde nur 8—12 Kinder beisammen sind.

Wenn von Seiten der Behörden die Sache in die Hand genommen und eine Kommission von Sachverständigen bestellt würde, um zu prüfen und Tüchtigkeitszeugnisse den Lehramtskandidaten auszustellen, wenn weiterhin die Eltern ihren Kindern einen mehrjährigen Tanzunterricht, mehr zur Uebung als zum Vergnügen, gestatten möchten und könnten, dann hätte wohl jetzt der schlechte gesellschaftliche Tanz seinen Höhepunkt erreicht.

Für die tanzende Generation kann nicht dringend genug darauf hingewiesen und anempfohlen werden, in Betreff der Haltung und des Taktes mehr auf sich zu achten, damit in dieses wirkliche Unwesen der gesellschaftlichen Tänze einmal Ordnung und Anmuth gebracht werde und ihr der Dank für den Anfang zu einer endlichen Verbesserung eines anscheinend harmlosen und doch für die gesellschaftlichen Zustände des Lebens so wichtigen Vergnügens verbleibe.

Unser Schiller aber, der Nation leuchtendes Vorbild, tritt auch hier maßgebend auf. Die Tanzenden mögen sich das dem Aufsatze vorangestellte Motto zu Herzen nehmen und in so schöner, anmuthiger Weise und im Takte tanzen, wie Schiller uns dort den Rundtanz reizend beschreibt.

## III.

Die Veröffentlichung vorstehender Artikel geschah nur im Interesse des Ganzen. Diese Absicht ist wohl nicht überall richtig verstanden worden. Der geehrte Leser wird in Folgendem die Punkte heraus finden, um welche es sich handelte. Rückten wir also der Sache näher.

Die Andeutung in Bezug auf das Nationale im Tanze, so oder so auszulegen, das ist gern Jedem eigenem Nachdenken überlassen. Es war nicht gemeint, daß sich aus dem Gewühl des heutigen Tanzes ein Nationaltanz entwickeln würde; dazu fehlt zur Zeit jede Veranlassung; es ist aber wohl möglich, daß die heutige Art und Weise zu tanzen eine bestimmte Form annehmen und sich festsetzen könnte, daher die hindeutende Bemerkung, bei Zeiten auf Grazie und Takt zu sehen, damit nicht Deutsche ferner mehr sich, etwa wie halb oder ganz Wilde, tanzend belustigen möchten. Ordnung, Gründlichkeit und sittliches Gefühl liegen so fest im Charakter der Deutschen, warum denn diese herrlichen Eigenschaften so caricaturmäßig beim Tanzen verstecken, wie dies leider jetzt so häufig geschieht?! —

Was die Art des Tanzunterrichts anlangt, so habe ich mich wohl hinlänglich darüber ausgesprochen. Ich will für Kinder etwa einen 10jährigen Unterricht, d. h. jährlich 4—6 Monat mit wöchentlich 1—3 Stunden. Von vielen Lehrern wünsche ich mehr Verständniß von der Sache und für dieselbe, daher das Eingreifen der Behörden bringend nothwendig erscheint und empfohlen worden ist. Das ist mein Ziel! Habe ich in den Mitteln fehl gegriffen? — Ich stütze mit meinen Ansichten auf eine langjährige reiche Erfahrung.

Wer obige Artikel nur mit einigem Nachdenken liest, frei von persönlichen Interessen, wird finden, daß weder Tanzinstitute noch Privatcircel, in welchen das Tanzen gelehrt wird,

also weder das Eine noch das Andere bevorzugt worden ist. Ein Satz des letzten Artikels: „8—12 Kinder in einer Abtheilung lernen mehr, als wenn deren bis zu 50 beisammen sind“, spricht beispielsweise, und der darin ausgesprochene Grundsatz ist unumstößlich, derselbe kann aber unmöglich als „Urtheil“ über Tanzinstitute gelten. — Daraus die Folgerung zu ziehen, daß Tanzinstitute den Privatlehrstunden hintenan zu stellen sind, oder umgekehrt, das ist wohl nicht recht. Beide Ansichten sind auf das Bestimmteste zurück zu weisen. In unserer heutigen Gesellschaft sind Schulen (Institute) und neben diesen Privatlehrstunden zur unbedingten Nothwendigkeit geworden. Das Eine dem Andern vorziehen, das muß Jedem nach seinen persönlichen Interessen, den Verhältnissen und nach seinen Mitteln überlassen bleiben. Beide Lehrarten haben gewiß ihre Licht- und Schattenseiten, auf Kosten der Einen die Andere zu erheben, ist darum eben nicht schwer. Ich will auch auf eine umfassende Widerlegung der ausschließlich bekannt gewordenen Lichtseiten von Tanzinstituten nicht eingehen, wohl aber Einiges dagegen anführen, damit dem Ganzen sein Recht geschieht. — Privatcirkel besitzen häufig bedeutend bessere, vollkommen geeignete Lokalitäten zur Benutzung für einen Tanzunterricht, als manche Tanzinstitute der verschiedenen Städte. Es sind ja nur Räumlichkeiten zum Lernen des Tanzens nothwendig und nicht auch zugleich Tanz-Vergnügungs-Lokale. Um schwimmen zu lernen, genügt auch nur die nöthige Quantität Licht, Luft und Wasser, nicht aber ist gleich die ganze Fläche des Hellespont dazu erforderlich. Das Zusammentanzen und Beisammensein vieler erwachsener Knaben und Mädchen ist ein erheblicher Grund, welcher viele Eltern zurückhält, ihre Kinder in ein Tanzinstitut zu schicken. — Sollte hier vielleicht überhaupt, in der zeitigen Einrichtung der Tanzinstitute, der Grund zu suchen sein, warum verhältnismäßig so wenig Kinder das Tanzen grünlich erlernen? — Den Gefahren einer Erkältung sind die Kinder im elterlichen Hause weniger ausgesetzt, als in einem Institute. Was die nöthige An-

torität des Lehrers im Dasein von Papa, Mama, Tante, Onkel u. s. w. betrifft, so wird diese immer dem tüchtigen Lehrer verbleiben. Von einer Mißleitung des Unterrichts in Privatcirkeln durch Dreinreden und Nachhelfen der Genannten zu sprechen, ist erstaunlich, da von Tanzlehrern selbst der Grundsatz öffentlich ausgesprochen ist: „Eltern und Erzieher möchten so viel als möglich einem geregelten Tanzunterricht beiwohnen.“ Wenn man also für die Institute die Gegenwart der Eltern für nöthig hält, warum denn nicht auch für die Privatcirkel? — Man wird doch hier wie dort den Angehörigen der Kinder nicht das Sprechen verbieten? — Das Dreinreden und Nachhelfen hat gewiß Vieles gegen sich, es ist jedoch für den Unterricht im Allgemeinen nicht so störend, als man glaubt, im Gegentheil, bei Gebildeten, wo es sich stets in den passenden Grenzen hält, thut es den Kindern oft gut. — Einen ganz anderen, viel mächtigeren Feind hat der heutige Unterricht zu bekämpfen. — Es ist erstaunlich, in wie bedeutendem Maaße sich erwachsene Knaben und Mädchen das Ansehn der äußeren Reize für die Gesellschaft zu geben verstehen; es sind eben Knaben und Mädchen, möchten aber schon als Herren und Damen gelten. Die Chauffüren, welche zum Tanze für die Füße sehr leicht gewählt werden müssen, findet man oft so verb und unpraktisch, daß an eine Biegung des Fußes gar nicht zu denken ist. Hat ein junges Mädchen zum erstenmal ein langes Kleid angelegt, so ist das natürlich ein Familienereigniß, aber die Mode-Dame ist dann auch fertig: Crinoline, langes Kleid mit erschrecklich langen oder je nach der Mode auch mit verpufften Ärmeln, und eine treffliche Nachahmung von einer gewissen Lässigkeit greift Platz, welche sich bei Vielen bis zur Faulheit für körperliche Uebungen steigert. Dem unausgebildeten Körper verweigert nun so ein, für eine Lehrstunde „unpraktisch herausgeputztes“ erwachsenes Kind, die nöthigen geregelten Uebungen, weil es durch die Kleidung sich berechtigt fühlt, schon als Mitglied der Gesellschaft zu gelten. Die Kleidung muß doch dem Zwecke angepaßt werden.

— Was würde z. B. aus der edeln Malerkunst werden, wenn, weil es vielleicht die Mode will, die Zöglinge mit dicken Fausthandschuhen angethan ihren Studien oblägen? —

Will der Lehrer dergleichen in seinem Unterricht nicht dulden, so ist es Thatsache, daß viele von solchen Kindern und mit Bewilligung der Eltern den Tanzunterricht, d. h. die Uebungen aufgeben.

Die Absicht, weniger Bemittelte von dem Tanzunterricht ausschließen und diesen nur als Privilegium der Reichen gelten zu lassen, ist gewiß aus obigen Artikeln nicht heraus zu lesen, im Gegentheil, ich will den Tanzunterricht sehr, recht sehr weit ausgedehnt wissen, das kann aber wegen ungenügender Zahl von erfahrenen tüchtigen Lehrern unmöglich nur durch Privat-Unterricht geschehen. Den Instituten müßte aber auch Gelegenheit gegeben werden (durch jahrelang fortgesetzten Besuch) den Tanz im Allgemeinen so zur Geltung zu bringen, wie solches zumeist dem Privatunterricht in der Zeit gelang, wo „mit Anstand und Takt zu tanzen“ nicht zu den Seltenheiten zählte. Damals kannte man nur Weniges von Tanzinstituten; Privatunterricht war eben ein Privilegium der Reichen, und noch heute sieht man in den höheren Ständen, welche so gebildet werden, daß diese Art des Unterrichts Bedeutendes leistet. — Es wird unnöthig, noch mehr gegen Tanzinstitute anzuführen, da die Frage: „ob Institute oder Privatlehrstunden“ auf einem ganz andern Felde besprochen werden müßte und schließlich doch ungelöst bleiben würde. Diese Frage zu einer Streitfrage zu erheben, ist für die Sache ganz unfruchtbar. Die Hauptsache ist und bleibt: Kinder müssen überhaupt, gleichviel ob in Instituten oder in Privatcirkeln, nicht in zu großer Anzahl in den verschiedenen Abtheilungen und durch tüchtige reelle Lehrkräfte einen langjährigen Tanzunterricht genießen. Zu dieser Erkenntniß müssen die Eltern geführt werden, dann wird der Tanzunterricht auch andere Formen

annehmen können, welche mehr auf Gründlichkeit, ästhetische körperliche Ausbildung basiren, als heut, wo es der Mehrzahl nur um das Erlernen von einigen Tänzen zu thun ist. Auf diesem Wege wird sich dann Anstand und Takt, die nöthige graziöse, ausdrucksvolle Bewegung in unseren Tänzen, Gruß, Gang, und werden sich all die anderweiten kleinen aber gewichtigen Neußerlichkeiten des Lebens in größeren Kreisen Bahn brechen. Die Lehren werden zur Geltung kommen; dem Auge werden die gebildeten Formen des Schönen wohlthun, alles Gezierte, Eckige, wird aus der Haltung verschwinden; man wird bessere und gründlichere Urtheile über das Ballet — den Tanz überhaupt — als heut abgeben, und durch diese den Tanz selbst, sowohl den auf der Bühne als den in der Gesellschaft, aus der heutigen zweideutigen Stellung retten und auf die höhere, ihm gebührende Stellung heben, welche demselben in der Bildungsgeschichte der Gesellschaft überhaupt zukommt.

Die Literatur der Tanzkunst ist nicht groß; Einiges unlibertrefflich, Manches gut und Vieles sehr flach. Es wäre ungerecht, und auch der Sache ganz entgegen, wollte man das Gute in dieser Literatur nicht anerkennen. Es ist schon vor Jahren Vieles geschrieben worden, was heute noch vollständig paßt, und von Allen, welche es mit der Sache ernst meinen, unbedingt und durchgängig angenommen werden kann. Wir achten und ehren jede selbstständige Meinung und sind den Männern zu Dank verpflichtet, welche uns durch ihre Erfahrungen und Rathschläge belehren. Von diesen Büchern ist auch in dem letzten Artikel nicht die Rede, es sind nur beispielsweise einige Titel von Büchern angeführt worden, welche sich als allgemein nützlich anzeigen und es doch in der That nicht sind. Die Selbstständigkeit ist es, welche den meisten dieser Bücher fehlt, und dies Verfahren, „aus vielen Büchern, ohne Angabe der Quellen, eines zusammen zu stellen, oder, ein solcher Art zusammen gestelltes Buch neben der Tanzunterrichts-Anzeige gleichzeitig durch den Buchhandel anzeigen zu lassen“, halten wir durchaus für

— — — unpassend. Wenn man in Paris, London, Wien, Berlin und Petersburg dergleichen thut, so ist das eben nur ein Beweis, daß das Anzeigewesen sich ungemein ausgebildet hat. Es war keine Uebereilung, diese Blücher, auch wenn solche nur als mnemonische Hilfsmittel bezeichnet werden, dem Allgemeinen gegenüber als völlig nutzlos zu bezeichnen. —

Hilfsmittel müssen sein, ja, indefs wollen wir auch mit diesen fortschreiten, so müssen wir versuchen uns bessere, zeitgemäßere zu beschaffen, welche mehr geeignet wären, Einheit in die Sache zu bringen, als selbst die wenig guten noch vorhandenen. — Das Bedürfniß, ein allgemein verständliches System für den Tanz zu besitzen, ist so dringend, daß es endlich wohl an der Zeit wäre, einmal in dieser Angelegenheit etwas zu thun. Die Ausstellung oder Wiederbelebung eines solchen Systems, ganz gleich ob neu oder auf das hie und da noch vorhandene basirt, kann aber bei den heutigen Verhältnissen (soll es Bestand haben) nicht privatim geschehen. Offiziell, von einer Behörde, welche die Macht und den Willen hat, muß ein solches System zur Durchführung gebracht werden. — Alle heutigen Tänzer und Tänzerinnen sind (und werden es noch) in den verschiedenen Schulen nur praktisch zum Tanze ausgebildet worden, das Studium verwandter Künste und benötigter Wissenschaften, giebt das elterliche Haus (ohne Controlle Seitens der Ballettschulen) das theoretische der Choregraphie aber hat sich jeder in späteren Jahren, je nach Bedürfniß, Zeit und Laune angeeignet. Daher kommt es, daß wohl Choreographen vorhanden sind, aber keine eigentliche Choregraphie. Auf diesem Felde herrscht unbegrenzte Freiheit, in dieser aber auch ungeheurer Wirrwar. Es kommt vor, daß eine choreographische Arbeit, nach einiger Zeit selbst von ihrem Urheber nicht mehr genau entziffert werden kann. Was sollen nun dergleichen Lehren dem Laien, wenn solche nicht einmal den Fachmännern vollständig und durchaus erklärlich sind! — Um aber zeitgemäße und gründliche Hilfsmittel für den Tanz überhaupt zu erhalten, müssen wir die Sache beim Stamm,

nämlich in den Ballettschulen angreifen. Vielleicht findet folgender Vorschlag geneigte Unterstützung. — Der deutsche Bühnen-Verein möge für ein leicht faßliches praktisches System der Choregraphie, welches Bezug auf alle Pas und Tänze des Ballets und der Gesellschaft nimmt, einen Preis aussetzen. Einer von diesem Verein eingesetzten Kommission wird die Prüfung und der Ausspruch vorbehalten. „Nach diesem durch Concurrenz entstandenen System, sowie mit verändertem Lehrplan für die Ballettschulen, in welchen die verwandten Künste und andere benötigten Wissenschaften Aufnahme finden oder unter gehörige Kontrolle kommen müßten, verpflichtet sich der deutsche Bühnen-Verein, die unter seiner Obhut stehenden Tanz-Eleven theoretisch wie praktisch unterrichten zu lassen.“ Nähere Details und Bedingungen zu geben, bleibt dem deutschen Bühnen-Verein überlassen. — Der Vortheil für die Tanzkunst, wenn eine oder mehrere Generationen nach einem solchen System gebildet werden, was bisher noch nicht geschehen ist, wird bedeutend sein, und wird es auch endlich einmal klar werden, ob eine systematische Choregraphie überhaupt möglich und nothwendig, resp. in welcher Ausdehnung möglich, oder ob ein solches System gar keinen Werth hat. Eine bestimmte Erklärung über diese Frage schon jetzt abgeben zu wollen, wäre eben deshalb nicht gerechtfertigt, weil ein eigentliches System noch nie in solcher Ausdehnung zur Ausführung gekommen ist; wir haben wohl Vermuthungen, aber keine Beweise.

Anderer Mittel, weder so gründlich, noch so umfassend wie das angegebene, werden die Tanzkunst schwerlich vorwärts bringen. Inzwischen werden die zeitigen Lehrer für den gesellschaftlichen Tanz, durch Aufstellung eines einheitlichen Systems, möglichste Klarheit und Festigkeit erhalten.

Wenn zur Lösung dieser Frage der deutsche Bühnen-Verein in Vorschlag gebracht worden ist, so geschah es deshalb, weil derselbe Einheit und benötigte Autorität besitzt, das Angeregte in Ausführung bringen zu können. Die Kosten werden nicht bedeutend

sein, und es wird die Hand zu einem Unternehmen geboten, dessen Folgen für die Kunst und eben deshalb auch für das Allgemeine von Bedeutung werden müssen.

## Das heutige Ballet.

Um das Ballet überhaupt einer Besprechung zu unterwerfen und dabei dem größeren Publikum verständlich zu werden, erscheint es nothwendig, eine detaillirte Schilderung zu geben, wie denn eigentlich ein Ballet entsteht. Die Frage: Was gehört Alles zu einem heutigen Ballet und was muß geschehen, um dasselbe in Scene gehen zu lassen? hört man oft aussprechen, und nehme ich hier Gelegenheit, dieselbe speziell zu beantworten.

Wir wollen, als Beispiel, von einem solchen Ballete sprechen, welches äußere Mittel im weitesten Sinne des Wortes erfordert und besitzt.

Nachdem der betreffende Balletmeister sein Libretto gewählt, welches er entweder selbst erdacht, oder aus vorhandenen Erzählungen, Sagen oder Märchen entnommen und für die Bühne eingerichtet hat, setzt sich derselbe mit einem Komponisten in Verbindung. Diesem werden nun die nöthigen Mittheilungen in Betreff des Sujets gemacht. Scene um Scene und die Tänze werden besprochen und bestimmt. — Man sieht, die Anlage ist eigentlich so mangelhaft wie bei der Oper, namentlich wenn wir uns einem unmusikalischem Balletmeister gegenüber befinden. Wie wenig oft die Balletmeister auf eine gute, dem Sujet angepaßte Musik geben, beweist der Umstand, daß Ballets entstanden sind, von welchen der Komponist vorher den Zusammenhang nicht immer genau kannte. Derselbe komponirte auf Anordnung nur immer Allegros und Andantes, ohne zu wissen, zu welchem Zwecke solche benutzt werden

sollten. In gewisser Beziehung ist dem Balletmeister nicht so ganz Unrecht zu geben, erstens: bei einem unbedeutenden Sujet, und zweitens, weil die Herren Komponisten sich zu oft von ihren musikalischen Gefühlen hinreißen lassen, und Sachen komponiren, welche, als Musikstücke sehr schön und kunstgerecht, aber als Begleiterin der Pantomime oder des Tanzes höchst unpraktisch sind. Bei einem Ballet ist die Bühne und nicht das Orchester die Hauptsache; ein wahrer Balletmeister besitzt nun aber in allen Fällen mehr Bühnenkenntniß, als ein Komponist, somit ist es dem Balletmeister nicht zu verdenken, wenn er das Orchester zwar als Nothwendigkeit, nicht aber als Haupthebel zum Gelingen des Ganzen betrachtet. Wir haben Ballets, wo Balletmeister und Komponist Hand in Hand gehen, und das sind, trotzdem daß die Choregraphie so höchst unvollkommen ist, unvergängliche Kunstwerke.

Nehmen wir für unser Beispiel an, daß Balletmeister und Komponist einig, und gleich befeelt von dem Gelingen ihrer sich gestellten Aufgabe sind, und wir haben einen Hauptschritt zum Entstehen eines Ballets gethan. — Jetzt kommen wir zu den nothwendigen äußeren Mitteln des Ballets, zur Ausstattung: Dekoration, Maschinerie und Kostüm. Der Balletmeister hat also auch dem Maler die nöthigen Mittheilungen von seinem Sujet zu machen, und demselben namentlich, was sehr zu beachten ist, die Tiefen und Breiten für seine in der Anlage schon fertige Scenerie anzugeben. Hier ist eine Verständigung schon eher möglich, weil der Maler mehr vom Bühneneffekt versteht (verstehen soll!) als der Komponist. Geniale Maler werden hier Rathschläge erteilen, welche vom Balletmeister stets acceptirt werden können. Diese Frage erlebigt sich in der Regel am schnellsten. Bei Ballets, wo Maschinerien unumgänglich nothwendig sind, hängt Alles von der Einrichtung der Bühne ab. Ein denkender Maschinenmeister, welchem technisch und praktisch Mittel zu Gebote stehen, kommt hier dem Balletmeister in seinen Angaben sehr zur Hülfe. Auch von dieser Seite sind, da solches ebenfalls den Bühneneffekt betrifft, Vor-

schläge stets zu beachten, aber viele Besprechungen und Versuche werden nothwendig.

Nun das Kostüm! Wie viel Bühnen haben wir, bei welchen tüchtige Kostümiere vorhanden sind? — Sind diese da, — gut, aber sind denn immer brauchbare Arbeiter für das Anfertigen der Ballet-Kostüme vorhanden? Es ist vielleicht sehr leicht eine Kostüm-Figur zu zeichnen und auszumalen, aber ein kleidsames Tanzkostüm anzugeben ist nicht leicht, denn Schnitt, Arbeit und Kosten sind kritische Punkte. In den meisten Fällen giebt der Balletmeister das Kostüm selbst an, und werden seinen Angaben, Fragen und Besprechungen mit den resp. Beamten in Menge folgen.

Die Thätigkeit eines Balletmeisters wird, bevor derselbe noch die Proben zu seinem Werke beginnt, weit umfassender in Anspruch genommen, als die des dramatischen Komponisten oder des dramatischen Dichters. Für Letztere tritt der Regisseur ein, welcher dienstlich das ihm fremde Produkt für die Bühne einrichten muß. Leider bekümmern sich aber Opernkomponist und Theaterdichter häufig gar nicht um die Bühne und ihren Apparat (ja verschmähen wohl solchen grundsätzlich) und liefern, nur in Musik und Worten schwebend, für die Bühne unwirksame Werke. Was nützt es denn der Bühne, daß die Werke Anspruch auf Genialität und Lob geben, wenn die Kasse leer bleibt? Die Erhaltung einer Bühne kostet große Summen (man denke nur an die ungeheuern Sagen der ersten Künstler) und müssen also entsprechende Einnahmen erzielt werden. Wie soll dies aber geschehen, wenn die große Masse des Publikums kein Interesse an den Vorstellungen nimmt und ihr Geld der Kasse entzieht. Ohne Widerrede, diese große Masse bringt dem Theater das Geld und nicht jener exklusive Theil des Publikums, welcher in seiner Bildung dem Komponisten oder Dichter näher steht, und dessen Urtheil auch dem Künstler das Wertheste ist, denn dieser Theil des Publikums besteht in fast allen Städten, aus diesem oder jenem

Grunde, zum größeren Theil das Privilegium des freien Entree's. Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß man grundsätzlich um die Gunst des größeren Publikums buhlen müsse, nein, aber da man mit der Aufführung seines Kunstwerkes einen Nutzen erzielen will, sei es an Ehre oder Geld, so muß man dafür thun, daß ein, so über die Massen schätzenswerthes Institut, wie das Theater ist, sich möglichst selbst erhalte, und daher auch solche Kunstwerke schreiben, welche dem größeren Publikum verständlich und lieb werden, dann giebt es Einnahmen, und diese sind, man mag dagegen sagen und schreiben was man will, Lebensfragen für alle Bühnen; man muß das Mittel zum Zwecke vollkräftig zu erhalten suchen. Der Befürchtung, daß die Kunst bei solchem Verfahren zum Handwerk herab sinken würde, kann wohl nicht Raum gegeben werden, da z. B. bei einer Oper die Musik nicht mehr als „freie“ selbständige Kunst auftritt, denn sie braucht ja, um gehört und verstanden zu werden, Lampen und Leinwand! Ist man so stolz auf die Musik — und das mit Recht — aber nur auf die Musik, dann lasse man die Oper unter freiem Himmel abspielen und absingen. Geht man aber damit auf die Bühne, dann muß die edle, freie Kunst, dem ganzen Bühnenapparate, mit all seinem scheinbaren Glanze, sich anpassen und zwar so, daß das Werk auch Publikum herbeiführt, welches durch sein Entree die gehaltenen und die laufenden Ausgaben für den Bühnenapparat decken kann. — Es ist nicht genug, daß Dichter und Komponist in einer Person vereinigt sind, nein, auch der Regisseur muß darinnen stecken. Man würde bünnengerichter schreiben, kümmerte man sich mehr um die Details auf der Bühne. Ferner: so lange sich Komponist und Dichter von ihren freundlichen Musen so fest umgarnt halten lassen, daß sie unter Andern noch Werke schreiben, welche von 6 bis 11 Uhr spielen, sind sie in den meisten Fällen selbst Schuld, wenn das Werk, trotz seiner Schönheiten, mangelhaft besucht oder selten auf das Repertoire gesetzt wird. Man bedenke nur, wie viel Scenen im

Kaufe der Zeit nach einer ersten Aufführung zur Erhaltung des Werkes, also zur Nutznießung, gestrichen werden mußten. Die Theater müssen auch mehr von Seiten einer sachgemäßen und unparteiischen Kritik gegen kleinstädtische Philisterei von außen geschützt, und das (unglückliche) Abonnement zum Desteren in seinen nie zu sättigenden Anforderungen an seine Leistungen und Pflichten erinnert werden.

•••••  
 Kehren wir von dieser kleinen Exkursion zu unserem Ballet zurück. Der Balletmeister hat sein Personal zu wählen, d. h., er vertheilt die Rollen und arrangirt die Ensembles. Hier stoßen wir auf einige Schwierigkeiten. Es sind nur einige Hauptrollen zu besetzen, doch es sind mehr erste (!) Künstler vorhanden, als, für diesen Fall, nöthig. Da in den meisten Fällen jede Balletvorstellung Emolumente für das Personal giebt — es ist dies eine Einrichtung rein administrativischer Natur — so gehen den nicht beschäftigten Mitgliedern solche natürlich verloren. Um nun nach dieser Seite hin nicht zu kränken, auch vielleicht begründeten Klagen vorzubeugen, oder um den Künstler nicht zu lange von den Brettern fern zu halten — es ist eine erzwungene Ruhe immer ein Nachtheil, sowohl für das Publikum als auch für den Künstler — werden Nebenrollen und Nebentänze geschaffen, welche wohl oft aber nicht immer in das betreffende Sujet hinein passen. Bei einem neuen Ballete wird der Balletmeister in der Regel diese Klippe geschickt zu umgehen wissen, aber bei einem alten Ballete ist dies nicht immer möglich. Daher kommt es denn, daß wir oft ganze Pas tanzen sehen, welche hier in dem Kostüm von Land — dort in dem von Edelheuten getanzt werden, oft bildet auch diese oder jene Lieblings-Musik einer Künstlerin den schneidendsten Kontrast zu der des eigentlichen Ballets.

Jetzt beginnen die Proben. Der Balletmeister hat, wie dies natürlich ist, jedem Mitwirkenden die betreffende Geste nach der Musik, so auch die Pas anzudeuten resp. vorzumachen. Daß nun Beides, Tanz und Pantomime, wohl in ihren Grundrissen daheim

im Studirstillbchen, nicht aber auch in ihren Details schon fertig bei den zu beginnenden Proben sein können, liegt auf der Hand.

Hier beginnt nun der unausbleibliche Kampf zwischen dem Erfinder resp. Einstudirer des Ballets und dem Erfinder der Musik. Hier werden viel innere Kämpfe gekämpft. Ein edles, in seiner Form noch so schön gedachtes Musikstück muß, da es zu lang oder zu kurz ist, verändert werden. Es werden Gründe dafür und dagegen besprochen, es wird überlegt, man verständigt sich: eine Aenderung wird beschloffen. Die freie Kunst muß sich der „anhängenden“ fügen! Was bei einer Aenderung heraus kommt, weiß Jeder, oft genug geht die ursprüngliche Idee gänzlich verloren, um vielleicht einer nicht besseren den Platz zu überlassen. Dem Musiker werden auch Concessionen gemacht, der Balletmeister verlängert die Scene, legt eine bergleichen oder einen Tanz ein, genug, da Beide sich jetzt unentbehrlich geworden sind, versuchen sie auch, sich stets zu verständigen. Auf diesen Proben empfängt aber auch oft der Komponist durch die lebendige Darstellung Ideen, und jedenfalls die beste Anbeutung zu der Instrumentirung seines Werkes. Hat man Zeit zu den Aenderungen, so geht das noch, beginnen aber erst die Theaterproben, die Zeit der Aufführung naht heran, Dekoration, Maschinerien, Requisiten und Kostüm werden probiert, dann ist schon die Ruhe nicht mehr vorhanden, Aenderungen werden weniger speciell überlegt, Takte werden gestrichen, zukomponirt, genug, oft sieht bei der ersten Aufführung eines Ballets die Partitur desselben aus wie ein Blumenbeet im Spätherbste. — Die volle physische Kraft muß dem Meister bleiben, belebt durch seine Idee. Derselbe hat jede Geste, jedes einzelne Pas — es ist nicht zu viel gesagt — oft 50 mal vorzumachen. Man muß bedenken, daß Fähigkeiten und Auffassungsgabe eines Personals von über 100 Personen nicht gleich sind. Auch muß jedes Pas und jede Geste erst in Uebereinstimmung mit dem Rhythmus gebracht werden, das erfordert viel, sehr viel physische und geistige Kraft.

Die Komparserie, jeden Schritt und jede Bewegung, Alles leitet und bestimmt der Balletmeister bis in die kleinsten Details hinein.

Abermals ersehen wir, daß auch bei den Proben der Balletmeister in seiner Thätigkeit weit umfassender in Anspruch genommen wird, als der Komponist und Dichter. Den letzteren ist diese körperliche Anstrengung durchaus erspart, denn die Stimmen und Rollen werden ausgeschrieben, jeder Sänger und Schauspieler kommt mit dem vollständigen Wissen auf die Probe. Sie können Alles, was den Balletmeister so ungeheuer physisch anstrengt, gewöhnlich sogar bei der Cigarre daheim arrangiren. Daraus ersehen wir aber auch, warum ein Balletmeister — d. h. „ein solcher im wahren Sinne des Wortes, nicht solche, welche durch die Willigkeit irgend eines Bühnenleiters nur zur Verherrlichung des Theaterzettels den Namen erhalten haben“ — praktischer ist und es auch sein muß als ein Dichter und Komponist.

Nun zur Aufführung. Hier haben wir es — nehmen wir an: Sujet, Musik, Decoration, Maschinerie, Kostüm, überhaupt Alles ist meisterhaft gearbeitet — mit dem darstellenden Personale zu thun. Oben an stehen die ersten Künstler in den Hauptrollen. Wir werden auf manche Schwäche stoßen, denn geborne Pantomimisten, und eine erste Tänzerin, welche zugleich Pantomimistin ist, sind nicht immer und überall vorhanden, dergleichen geborne Talente giebt es im Ballet bedeutend weniger als bei der Oper und dem Schauspiel. Die Pantomimistin (oder Pantomimist) ist auf ihr Darstellungstalent beschränkt, welches natürlich durch die Situation und Musik unterstützt wird; bei der Sängerin kommt ihr Gesang, bei der Schauspielerin die Macht des Wortes hinzu, Scenen, wo die Anmuth des Tanzes der Pantomimistin zur Hülfe kommen, sind selten. Eine Pantomimistin muß stets und immer durch ihre Darstellung, ohne Gesang und Sprache, Alles beherrschen; das Gesicht darf nicht immer das anmuthige Lächeln einer Tänzerin zeigen, jede Geste muß klar, sprechend, verständlich und

ist es erforderlich, bis zu Thränen ergreifend sein. So muß eine Pantomimistin, eine erste Balletkünstlerin vor uns stehen. — Es ist nun aber hinlänglich bekannt, daß nicht alle ersten Tänzerinnen, wenn auch ihr Tanz die höchste Stufe des Virtuositenthums erreicht hat, auch zugleich mit Darstellungstalent begabt sind. Wir werden also bei Ballet-Vorstellungen in der Regel mehr ausgezeichneten Tanz, als eine ausgezeichnete Darstellung (Pantomime) zu sehen bekommen. —

Was nun den Tanz selbst anlangt, so finden wir in den Ballets zwei Gattungen: den Solo- und den Ensembletanz. Dieselben werden je nachdem graziös, grotesk oder komisch (im bestimmten Charakter) ausgeführt. Charakteristisch ist eigentlich jede Art und Weise zu tanzen, jeder Tanz. Den Namen Charaktertänze hat man nur solchen Tänzen speciell beigelegt, welche eine bestimmte Situation ausdrücken, oder welche diesem oder jenem Volksstamme angehören. Letztere werden natürlich nicht immer in ihrer Ursprünglichkeit auf die Bühne gebracht, sondern stets künstlerisch ausgeschmückt dem Publikum vorgeführt. — Den Solotanz des Ballets mit einer Arie, einem Duett der Oper, oder einem Monolog des Schauspiels zu vergleichen, wie in so vielen Kritiken zu lesen, ist jedenfalls nicht recht, denn in der Regel gehört die Situation der Arie u. s. w. in das betreffende Stück, wenn auch oft nur leicht verwebt, aber die Solotänze können aus allen Ballets gestrichen werden, ohnbeschadet des Verständnisses der Ballets. Wohlverstanden, hier ist vom Solotanz die Rede, nicht aber auch von einer pantomimischen Scene mit Tanz, wie wir deren in einigen Ballets, als zur Handlung gehörig, haben. Dergleichen Scenen sind, wie schon oben gesagt, selten, und die Künstler können auch in solchen nicht ihre ganze Kunst, d. h. was den Tanz anlangt, dem Publikum vorführen. Es sind daher in allen Ballets die Solotänze theils von einer Person getanz, theils bis zu acht Personen eingeführt, um den Künstlern und dem Publikum

Gelegenheit zu geben, „sich in und an der Tanzkunst auf ihrer höchsten Spitze zu erfreuen.“

Wenn daher dergleichen Tänze sowohl in Opern als in Ballets vorkommen, so haben wir immer nur die höhere Tanzkunst als solche, und nicht auch zugleich die Mimit zu bewundern resp. zu beurtheilen. — Etwas Anders ist es mit den Ensemble-Tänzen. Diese sind schon natürlicher, und bei fast allen feierlichen Gelegenheiten — und an solchen fehlt es in keinem Ballet und in keiner Oper — anzuordnen. Diese Tänze sind es auch, welche in neuerer Zeit so gern vom Publikum gesehen werden. Der Grund davon ist wohl, weil der Ensembledanz in seinen Gruppierungen, wie in seiner Masse dem Auge mehr Abwechslung gewährt, als der Solotanz. Es ist aber ein gutes Ensemble nicht leicht. Nur da, wo eine gute Ballettschule existirt, sind vollkommene Ensembledänze möglich, und hier steht das Ballet des Königlichen Hof-Theaters zu Berlin oben an. Selbst aber auch mit diesem Personale kann noch weit mehr geleistet werden, als schon geleistet wird. — Stellen wir alle angeführten Details zusammen, so ergiebt sich der Schluß, daß eine gelungene Ballet-Vorstellung nicht nur von einer Person abhängig ist, — anders bei der Oper, da trägt die Musik so manches mangelhafte Element. Der Balletmeister ist zwar die Seele des Ganzen, aber es erfordert das Ineinandergreifen vieler und übereinstimmender Kräfte, um das Werk als ein gelungenes bezeichnen zu können, — die Verwaltung wird sichtbar! — Die Erfahrung lehrt, daß die Kräfte übereinstimmen müssen, um einen bleibenden Erfolg zu erzielen. Selbst wenn das Sujet gut, sehr gut ist, alle übrigen Bedingungen aber theils mehr oder weniger nicht dem entsprechen, bleibt dem Werke selten ein dauernder Platz auf dem Repertoire.

Ueber das Studium der Tanzkunst sei hier einfach bemerkt, daß dasselbe viel Kraft und große Ausdauer erfordert, und daß mit weniger Ausnahme alle Tänzer und Tänzerinnen von frühe-

ster Jugend an dazu herangebildet werden müssen. Natürliche Anlagen werden ausgebildet; die Spitzen der Füße müssen weich, biegsam, fest und sicher, die Beine auswärts, der Oberkörper fest, die Arme rund, das Biegen und die Sprungkraft geübt und das Ganze in Uebereinstimmung gebracht werden. Nicht nur, daß es viel, sehr viel körperliche Anstrengung erfordert, diese Uebereinstimmung zu erreichen, nein, auch die Erhaltung des Erreichten muß durch fortwährendes Studium gewahrt werden. Bis zu dem Augenblick, wo der Künstler am Abend die Bühne betritt, wird seine Thätigkeit durch anstrengende Uebungen in Anspruch genommen. — Hier sei es am Platze, einer ungerechtfertigten Anforderung Seitens des größeren Theils der Presse zu erwähnen, welche, da sie etwas reizend, gern von Vielen ohne jegliches Nachdenken nachgesprochen wird und daher in den meisten Fällen eine falsche Anwendung findet. Es ist dies der ewige Vorwurf des Alters der Tänzerinnen. — Diese Anforderung ist ungerechtfertigt, denn ein junges Mädchen hat wohl als Tänzerin die Jugend, höchst selten aber die Kunst für sich. — Was kann ein Mädchen, welches weder die nöthige physische Kraft, noch sonst Verständniß für ihre Aufgabe und Stellung in der Kunstwelt hat, was kann ein solches Mädchen als Tänzerin, was kann sie als Pantomimistin leisten? Nichts! Die Anmuth der Jugend ist schön, aber für das, was man künstlerisch von einer vollendeten Tänzerin verlangt, reicht dieselbe nicht aus. Verständniß, Seele, physische Kraft, Grazie und die natürliche oder künstliche Gabe, in der ganzen Erscheinung zu gefallen, sind Eigenschaften, welche einer vollendeten Tänzerin und Pantomimistin eigen sein müssen. Alles dies sind aber nur in den seltensten Fällen Eigenschaften junger Mädchen. Etwas weniger das Alter und mehr die Kunst der Tänzerinnen berücksichtigen, erscheint demnach für die gesammte Tanzkunst erspriesslicher und auch wohl gerechter zu sein.

Der Vervollständigung halber müssen wir noch eines Uebelstandes, der sogenannten „Ballet-Textbücher“ gedenken.

Die Textbücher sind für das Ballet durchaus un-  
 behrlich. Der Theater-Zettel giebt hinlänglich Raum und Ge-  
 legenheit, dem Publikum alles zum Verständnisse eines Ballets  
 Nöthige mitzutheilen. Der Inhalt eines Ballets muß nicht à so  
 und so viel Groschen Abends an der Kasse gedruckt zum Verkauf  
 ausgedoten werden — in der übergroßen Sorge, dem Publikum  
 ja recht verständlich zu werden, zeigt man hier grade eine große  
 Schwäche — der Inhalt des Ballets ist eben das Ballet selbst,  
 also eine Darstellung, welche nur durch das Auge wahrgenommen  
 werden kann. Die Musik ist nur begleitend. Man kann nicht  
 gleichzeitig auf die Bühne und auch in das Buch sehen. — Anders  
 bei der Oper, wo eigentlich das Textbuch nur unser Gehör, wegen  
 der oft nicht deutlichen Aussprache der Sänger und Sängerinnen,  
 unterstützen soll; hier können wir zugleich hören und lesen. Das  
 Publikum muß selbst so viel Poesie besitzen, um sich den Inhalt  
 eines Ballets ganz individuell mit Worten erklären zu können.  
 Wer das nicht vermag, dem wird auch das Textbuch nichts helfen,  
 denn in demselben werden Erklärungen enthalten sein, welche man  
 vergeblich in ihrer ganzen Deutlichkeit oder in ihrer Länge und Breite  
 auf der Scene suchen wird. Die Pantomime auf der Bühne drückt  
 sich ja nicht so speciell aus, wie die Geberden-Sprache der natür-  
 lich Stummen. Ein und dieselbe Situation wird uns durch die  
 Darstellung dieser Künstlerin zu mächtigen Gedanken hinreißen,  
 während die Darstellung jener Künstlerin zwar das nothwendig  
 Verständliche wiedergiebt, uns aber vollständig kalt läßt. Was von  
 beiden soll nun das Textbuch erzählen? — Die Anfertigung eines  
 Ballet-Textbuches ist sehr undankbar. Man möchte den Ballet-  
 meister in seinen Arrangements durch das Wort unterstützen, dem  
 Publikum auch deutlich werden, daher entsteht denn jene gemachte  
 trockene Lectüre, welcher aller Schwung, alle wahre Poesie fehlt  
 und den Umständen nach auch fehlen muß. Man wird finden,  
 daß immer der Text weit hinter der Darstellung zurückbleibt.  
 Warum also Ballet-Textbücher anfertigen, welche im Grunde un-

nöthig und im Ganzen der Sache mehr Schaden als Vortheil bringen? — Will man durchaus das Publikum in seinen Combinationen unterstülzen, traut man so wenig der lebendigen Darstellung, oder glaubt man sich stets einem in Lethargie versunkenen oder passiven Publikum gegenüber zu befinden, dann schreibe man einfach die Erzählung des betreffenden Ballets, ohne alle Rücksicht auf die Scenenfolge, ohne theatralische Details, nur mit Geschmack, wahr und einfach, was vollständig genügen wird.

Bei kleineren Bühnen begnügt man sich mit Divertissements oder auch nur mit den Tänzen in den Opern. Ueberhaupt: „Es wird jedes Ballet auf jeder Bühne anders gegeben, da sich das „Arrangement stets den vorhandenen Mitteln fügen muß.“

Zu den Erfolgen der heutigen Ballets in ihrer Ausstattung trägt die fortschreitende neuere Industrie, Chemie, Mechanik auch ihren Theil bei, welches wohl zu beachten ist.

Ein schlagender Beweis, daß unser Ballet doch ein gutes sein muß, ist der, — ohne damit auszusprechen, daß dasselbe nicht edeler, vollendeter werden könnte, — daß man am meisten nur von der Tragödie der Vergangenheit, dem Ballet der Gegenwart und der Oper der Zukunft spricht.

Reformen, welche das Ballet, den Tanz höher stellen werden, können durch gute Balletschulen (siehe Artikel III. Seite 25) entstehen, jedenfalls aber wäre eine sachgemäße Kritik sowohl für das Ballet, als auch für das Publikum von großem Vortheile. Die Kritik beschäftigt sich in vielen Fällen wenig oder gar nicht mit der Sache selbst, und ergeht sich in Redensarten oder wird persönlich beleidigend. Bei dergleichen Recensionen spricht eines für, das andere aber gegen den Verfasser und die Sache selbst bleibt unberührt dazwischen liegen. —

Also bessere Schulen und eine verständige Kritik für das Ballet.



## Auszug

aus: *Noverre's* Briefen über die Tanzkunst,  
nach der Uebersetzung von Lessing und Bode.  
1769.

Lessing hatte diese Uebersetzung angefangen, J. J. G. Bode vollendete sie; seine Bearbeitung fängt mit dem Bogen G. an. G. G. Lessings sämtliche Schriften von Karl Lochmann und Wendelin von Malshahn. 8. Band. Leipzig 1855. G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.

### Erster Brief.

Was die Ballets waren und was sie sind.  
Symmetrie.

Die Poesie, die Malerei und der Tanz sind, oder sollten wenigstens nichts anders sein, als getreue Abbildungen der schönen Natur.

Die Ballette sind bisher weiter nichts als schwache Entwürfe von dem gewesen, was sie einmal sein können. Geschmack und Genie können die Kunst derselben verschönern und sie unendlicher Veränderungen fähig machen. Die Geschichte, die Mythologie, die Poesie, die Malerei, alles bietet ihr die Hand, um sie aus der Dunkelheit, in der sie begraben liegt, hervor zu ziehen, und man muß sich mit Recht verwundern, daß die Compositeurs so schätzbare Hülfsmittel vernachlässigen.

Die Programme, die man ungefähr vor hundert Jahren an verschiedenen europäischen Höfen über die aufgeführten Ballette ausgegeben, sollten fast auf die Vermuthung bringen, daß die Kunst eher ab- als zugenommen habe. Doch diese Zettel sind ein wenig verdächtig, und es ist mit den Ballets wie mit allen Feierlichkeiten überhaupt; nichts kann schöner und zierlicher sein, als wie es auf

dem Papiere steht; nichts plumper und abgeschmackter, als wie es öfters ausgeführt worden.

Mich dünket, mein Herr, daß diese Kunst nur darum in ihrer Kindheit geblieben, weil man ihr nicht viel größere Wirkungen zugemuthet, als ungefähr die Feuerwerkskunst haben kann, die bloßen Augen auf eine kurze Zeit zu belustigen. Ob sie schon mit den besten Schauspielen das Vermögen zu interessiren, zu bewegen und den Zuschauer durch die Reize der vollkommensten Illusion zu fesseln, gemein hat: so hat man ihr doch nie zugetraut, daß sie für den Geist arbeiten und sich dem Herzen verständlich machen könne.

Wenn fast alle Ballette ohne Kraft, einförmig und langweilig sind, wenn sie gar nichts von dem Ausdrücke haben, der sie befeelen muß: so ist es nicht der Fehler der Kunst, sondern des Künstlers.

Freilich muß es wohl etwas sehr Seltenes, ich will nicht sagen etwas ganz Unmögliches sein, in der Anlage der Ballette Genie, Zierlichkeit in den Formen, Leichtigkeit in den Gruppen, Wichtigkeit und Sauberkeit in den Wegen, die zu den verschiedenen Figuren führen, zu finden: da man kaum die Kunst, das Alte zu verkleiden und ihm einen Anschein von Neuheit zu geben, versteht.

Die Balletmeister sollten, so viel möglich, das Symmetrische in den Figuren vermeiden, das den nämlichen Gegenstand vervielfältiget und auf Einem Tuche zwei ähnliche Gemälde zeigt.

Ich will damit nicht überhaupt alle symmetrischen Figuren tabeln. Den Gebrauch derselben gänzlich verbieten wollen, würde sehr sonderbar lassen.

Die besten Dinge können durch den Mißbrauch schädlich werden; ich mißbillige blos die allzu häufige, allzu oft wiederholte Anwendung dieser Art von Figuren, und sobald sich meine Kunstverwandten nur angelegen sein lassen wollen, die Natur recht getreulich nachzubilden, und die verschiedenen Leidenschaften auf der Scene mit allen den Farben und Schattirungen zu malen, die einer jeden insbesondere zukommen, so werden sie das Fehlerhafte derselben schon selbst empfinden.

Die symmetrischen Figuren rechter und linker Hand sind, meiner Meinung nach, nur in den vollen Entreen zu bilden, desgleichen in den kleinern Tanzstücken zwischen viere, sechs u. s. w.; aber in allen Scenen, die Handlung haben, muß die Symmetrie nothwendig der Natur weichen. Solche Scenen müssen nichts als eine schöne Unordnung zeigen, und die Kunst des Compositeurs muß hier blos die Natur zu verschönern suchen.

Die Symmetrie, diese Tochter der Kunst, muß aus allen Tänzen, die Handlung haben, nothwendig verbannt sein.

Ich frage alle, die von dem, was sie einmal gewohnt sind, nicht gern abgehen wollen, ob sie wohl in einer Heerde Schafe, die ein reißender Wolf auseinander sprengt, Symmetrie finden? oder in einer Schaar Bauern, die ihre Hütten und Felder verlassen, um sich vor der Wuth des Feindes zu retten? Ganz gewiß nicht. Aber die Kunst ist, die Kunst zu verstecken wissen. — Ich predige nicht Unordnung und Verwirrung, ich will vielmehr, daß auch in der Unordnung noch Ordnung herrschen soll; ich verlange sinnreiche Gruppen, kräftige Stellungen, nur daß sie auch natürlich sind; sie müssen so angeordnet sein, daß man nirgend die Mühe des Anordners merkt. Jede Figur muß mit Geschmack gezeichnet sein, aber keine, sie mag noch so zierlich sein, muß lange anhalten; auf eine reizende muß schnell eine eben so reizende folgen.

## Zweiter Brief.

Nachahmung. Anlage und Ausbildung der Ballets.

Ich kann diejenigen Balletmeister, m. S., nicht anders als tadeln, die sich lächerlicher Weise in den Kopf setzen, daß sich alle Zöglinge genau nach ihnen bilden müßten. Keines soll eine andere Bewegung, eine andere Geberde, eine andere Stellung machen und annehmen, als sie zu machen und anzunehmen gewöhnt sind. Eine so seltsame Forderung kann nicht anders, als die Auswicklung der natürlichen Reize dieser ihrer Werkzeuge verhindern, und muß nothwendig alle eigenthümliche Empfindung des Ausdrucks ersticken.

Ja es ist dieser Grundsatz um so verwerflicher, je seltener die Balletmeister sind, welche selbst empfinden. Uebrigens lassen sich gar nicht einmal allgemeine und feste Regeln für die Pantomime vorschreiben. Denn die Geberden müssen blos das Werk der Seele und die unmittelbare Eingebung ihrer Regungen sein.

Ein wohl eingerichtetes Ballet ist ein lebendiges Gemälde der Leidenschaften, der Sitten, der Gebräuche, des ganzen Costüms aller Völker auf Erden; folglich muß es in allen seinen Gattungen pantomimisch sein und sich durch die Augen der Seele verständlich machen. Fehlt es ihm an Ausdruck, an kräftigen Gemälden, an starken Situationen, so ist es nichts, als ein kalter einförmiger Spektakel.

Da die Ballette Vorstellungen sind, so müssen sie alle Theile eines Drama haben. Gemeiniglich ist der Inhalt unsrer Tänze ohne Sinn und Verstand; gemeiniglich zeigen sie nichts, als einen Wirrwarr von Scenen, die eben so ungeschickt verbunden, als geschmacklos ausgeführt sind; gleichwohl ist es überhaupt durchaus nothwendig, sich gewissen Regeln zu unterwerfen. Jeder Inhalt eines Ballets muß seine Einleitung, seinen Knoten und seine Entwicklung haben, und aller Beifall, welchen diese Gattung von Schauspielen erhalten kann, hängt von der guten Wahl des Stoffes und der schicklichen Vertheilung desselben ab.

Wenn der Compositeur nicht die Geschicklichkeit hat, von seinem Stoffe alles, was ihm kalt und monotonisch scheint, abzusondern, so wird sein Ballet wenig oder keinen Eindruck machen.

Ein Mann von Talenten kann und darf sich von den gewöhnlichen Regeln entfernen; ihm sind alle neuen Wege vergönnt, wenn sie die Kunst ihrer Vollkommenheit nur näher bringen.

Es ist ein Hauptfehler, wenn man ganz verschiedene Gattungen mit einander vermischt, und das Ernsthafte mit dem Lustigen, das Edle mit dem Gemeinen, das Galante mit dem Burlesken verbindet. Durch nichts verräth sich der kleine Geist, der üble Geschmack und die Unwissenheit des Compositeurs mehr, als durch

diesen Fehler, der, so grob er auch ist, dennoch sehr häufig begangen wird. Der Charakter und die Gattung des Ballets müssen durch keine Episoden von einer andern Gattung und einem andern Charakter entstellt werden.

Eines der wesentlichsten Stücke eines Ballets ist ohnstreitig die Abwechslung; die Zwischenscenen und Gemälde, die daraus entspringen, müssen schnell auf einander folgen.

Sollten Sie es wohl glauben, m. H., daß ich in einem und eben demselben Ballette vier Scenen gesehen, die alle vier einander vollkommen ähnlich waren? Nichts kann dem guten Geschmacke anstößiger sein, als dergleichen Mißhelligkeiten, und doch würden sie mich meines Theils weit weniger befremdet haben, wenn ich nicht die anerkennbaren Verdienste des Compositeurs gekannt hätte. Fast bin ich hierdurch in der Meinung bestärkt worden, daß große Leute niemals kleine Fehler begehen, und daß man nirgends so viel Nachsicht findet, als in der Hauptstadt.

Jedes verwickelte und weitschweifige Ballet, welches mich die Handlung, die es vorstellen soll, nicht mit der größten Deutlichkeit, ohne die geringste Verwirrung fassen läßt, dessen Intrigue ich nicht anders, als mit dem Anschlagzetteln in der Hand, verstehen kann; jedes Ballet, dessen Plan ich nicht zu übersehen vermag, in welchem ich keine Einleitung, keinen Knoten, keine Verwicklung wahrnehme, ist, meinen Gedanken nach, nichts als eine bloße Tanzübung, die mehr oder weniger gut ausgeführt wird, und die mich nur sehr mittelmäßig rühren kann, weil sie gar keinen Charakter hat und von allem Ausdrücke entblößt ist.

Die Schritte, das Geschmeidige und Glänzende ihrer Verbindung, das Senkrechte, die Festigkeit, die Geschwindigkeit, die Leichtigkeit, die Genauigkeit, das gegenseitige Spiel der Arme und Füße: das ist es, was ich das Mechanische des Tanzes nenne. Wenn aber alle diese Dinge ohne Geist wirksam sind, wenn alle diese Bewegungen nicht vom Genie regiert werden, wenn ihnen Empfindung und Ausdruck nicht die erforderliche Kraft geben, mich

zu bewegen und zu interessiren: so gefällt mir zwar alsdann die Fertigkeit, ich bewundere den gelenken Mann, ich lasse seiner Flüchtigkeit und Stärke Gerechtigkeit wiederfahren; nur innere Regungen kann er bei mir nicht hervorbringen: er kann mich nicht rühren und vermag eben so wenig Empfindung bei mir zu erwecken, als etwa folgende Worte: nicht — Henterbeil — macht — Bloß — Laster — Schande. — Gleichwohl machen diese Worte, von einem Dichter gehörig zusammengesetzt, den schönen Vers in dem Grafen Esfer:

Nicht Henterbeil und Bloß, das Laster macht die Schande.

Folglich, wie aus dieser Vergleichung zu schließen, enthält der Tanz alles, was zu einer schönen Sprache nöthig ist; man muß aber nur mehr, als das Alphabet davon wissen. Sobald ein Mann von Genie die Buchstaben ordnet, Wörter daraus bildet und diese verbindet: so wird die Sprache des Tanzes da sein, er wird sich mit Kraft und Nachdruck ausdrücken, und die Ballette werden sodann die Ehre zu bewegen, zu rühren und Thränen auszupressen, mit den besten dramatischen Stücken, und in den weniger ernsthaften Gattungen, den Vorzug angenehm zu beschäftigen, zu gefallen, zu reizen, mit den beliebtesten Lustspielen theilen, bis endlich der Tanzkunst, auf diese Weise durch die Empfindung verschönert und von dem Genie geleitet, nächst dem Beifalle und den Lobsprüchen, welche ganz Europa der Malerei und der Poesie gewährt, auch die nämlichen Belohnungen, mit welchen man jene Künste beehret, nicht entgegenstehen werden.

### Dritter Brief.

Vertheilung der Personen und Zeichnung in den Ballets.

Raum können heftige Leidenschaften der Tragödie nothwendiger sein, als sie der Pantomime sind. Unsere Kunst ist gewissermaßen der Perspektive unterworfen; das Kleine verliert sich in der Entfernung. Die Gemälde des Tanzes erfordern Züge, die sich ausnehmen, große kühne Massen, kräftige Charaktere, Gegenstellungen

und Contrasten, die eben so künstlich ausgespartet, als in die Augen fallend sein müssen.

Es ist sonderbar, daß man es bis jetzt gar nicht gewußt zu haben scheint, daß die tragische Gattung gerade diejenige ist, welche sich zu dem Ausdrucke des Tanzes am meisten schickt; denn sie hat die größten Gemälde, die edelsten Situationen und die glücklichsten Theaterspiele. Da hiernächst die Leidenschaften bei Helden weit stärker und entschiedener sind, als bei gewöhnlichen Menschen, so muß die Nachahmung derselben leichter, und die Handlung der Pantomime feuriger, wahrer und verständlicher werden.

Ein geschickter Meister muß mit einem Blicke die allgemeine Wirkung seiner ganzen Maschine zu übersehen vermögen, und das Ganze niemals einem Theile aufopfern.

Er muß nicht immer nur die vornehmsten Personen seiner Vorstellung vor Augen haben, sondern von Zeit zu Zeit auch an die größere Zahl denken. Denn richtet er seine Aufmerksamkeit einzig und allein auf die ersten Tänzer und Tänzerinnen, so wird der Strom der Handlung dadurch gehemmt, die Scenen stocken und die Ausführung bleibt ohne Wirkung.

Freilich muß man auf dem Theater alles Ueberflüssige vermeiden, folglich alles, was die Handlung frostig machen kann, von der Scene verbannen, und nicht mehr und nicht weniger Personen einführen, als zur Vorstellung des Stücks unumgänglich nothwendig sind.

Träge Gewohnheit und Unwissenheit haben zur Zeit nur noch sehr wenig mit Ueberlegung abgefaßte Ballette zum Vorschein kommen lassen; man tanzt lediglich, um zu tanzen; man bildet sich ein, daß alles auf die Bewegung der Füße und auf hohe Sprünge ankomme, und daß man den Begriff, den sich Leute von Geschmack von einem Ballette machen, vollkommen erfüllt habe, wenn man es mit Ausführeern überladet, die nichts ausführen, die brav untereinander laufen, sich brav drängen und stoßen und nichts als kalte und verwirrte Gemälde hervorbringen, die ohne Geschmack gezeich-

net, ohne Anmuth gruppirt, und aller Harmonie, alles Ausdrucks beraubt sind, der allein die Kunst verschönert, indem er ihr Leben und Empfindung ertheilet.

Zwar findet man in dergleichen Compositionen dann und wann schöne Theile und Funken vom Genie, aber sehr selten machen sie ein schönes Ganze und es fehlt ihnen an der Uebereinstimmung.

Ein Balletmeister muß sich bemühen, alle seine tanzenden Personen an Handlung, Ausdruck und Charakter verschieden zu machen; sie müssen zwar alle an einem Ziele, aber auf entgegengesetzten Wegen zusammen kommen, und sich einmüthig beeifern, durch die Verschiedenheit ihrer Geberden und Nachahmung das auszudrücken, was ihnen der Compositieur vorzuschreiben für gut befunden.

Gemälde verlangen eine Handlung, eine gewisse Ausführlichkeit dieser Handlung, eine gewisse Anzahl Personen, deren Charaktere, Stellungen und Geberden eben so wahr und natürlich, als bedeutend und ausdrückend sein müssen. Wenn ein nicht ganz unwissender Betrachter nicht mit dem ersten Blicke die Gedanken des Malers begreift, wenn der Zug aus der Geschichte, den er gewählt hat, dem Kenner nicht sogleich beifällt, so ist die Anordnung fehlerhaft, der Augenblick ist falsch gewählt und die ganze Composition ist kalt und von schlechtem Geschmacke.

Der Unterschied zwischen Portrait und Gemälde sollte auch bei dem Tanzen angenommen werden; ein Ballet, so wie ich mir es einbilde, so wie es sein muß, heißt allein mit Recht ein Ballet; jene einförmigen, ausdrucksleeren Ballette hingegen, die uns nichts als laue und unvollkommene Kopieen der Natur zeigen, sind nichts als ekelhafte, kalte und unbelebte Gaukeleien.

Das Ballet ist das Abbild eines wohlgeordneten Gemäldes, wenn es nicht vielmehr das Urbild desselben zu nennen.

Ich glaube fest, m. H., daß es einem großen Maler und einem Balletmeister, der diesen Namen verdient, eben so leicht ist, ein Gedicht oder Drama in Gemälden und in Tänzen zu machen, als dessen Abfassung nur immer einem vortrefflichen Dichter

sein kann. Aber ohne Genie gelangt man zu nichts; mit den Füßen kann man freilich nicht malen, und so lange der Kopf der Tänzer nicht ihre Füße lenken wird, werden sie sich allezeit verirren, ihre Ausführung wird maschinenmäßig sein und sie werden nichts malen, als ihre eigene linke und frostige Figur.

### Vierter Brief.

#### Beifall. Vervollkommnung der Ballets.

Tanz und Ballette, m. S., sind heut zu Tage eine Mode-*feuche* (1761): man läuft mit einer Art von Raserei darnach, und nie ist eine Kunst durch den Beifall mehr aufgemuntert worden, als unsere.

Der Geschmack an Balletten ist allgemein und geht sehr weit. Die Nachsicht, mit welcher das Publikum bloße Versuche aufmuntert, müßte, dünkt mich, den Artisten anfeuern, nach der Vollkommenheit zu streben. Lob und Beifall sollen ermuntern, nicht aber so verblenden, daß man sich überredet, man habe schon Alles geleistet und das äußerste Ziel, zu welchem man nur gelangen könne, bereits erreicht. Gleichwohl scheint die ruhige Zufriedenheit, die so manche Künstler mit sich selbst hegen, und die wenige Sorgfalt, die sie anwenden, weiter zu kommen, den Verdacht zu bestätigen, daß sie sich einbilden, mehr, als sie wissen, könne man gar nicht wissen, und die ganze Sphäre der Kunst sei von ihnen erfüllet.

Hierzu kömmt, daß sich das Publikum selbst gern täuschet, sich gern die Schmeichelei macht, sein Jahrhundert übertrefse die vorgehenden Jahrhunderte an Geschmack und Talenten weit; es beklatscht also wie toll die Capriolen seiner Tänzer und die Liebäugeleien seiner Tänzerinnen. Ich meine damit nicht denjenigen Theil des Publikums, der eigentlich die Seele und die Triebfeder desselben sein sollte; nicht die gesetzten, vernünftigen Leute, die von allen Vorurtheilen der Gewohnheit frei, über die Verderbniß des Geschmacks seufzen, die ruhig anhören und aufmerksam zusehen, die alles wohl überlegen, ehe sie urtheilen, die nur da ihren Bei-

fall geben, wo sie sich bewegt, gerührt, entzückt fühlen. Alles auf gut Glück, ohne den geringsten Unterschied, beklatschen, verdirbt die jungen Leute, die sich dem Theater widmen. Der Beifall, ich weiß es wohl, ist die Nahrung der Künste, aber er hört auf, heilsam zu sein, wenn er nicht mit Einsicht ausgetheilt wird.

Die Malerei und der Tanz haben vor den andern Künsten den Vortheil, daß sie in allen Ländern, unter allen Völkern zu Hause sind; ihre Sprache ist allgemein verständlich und sie machen überall gleichen Eindruck.

Wenn unsere Kunst, so unvollkommen sie noch ist, gleichwohl die Zuschauer täuscht und fesselt, wenn der Tanz, auch ohne die Zauberei des Ausdrucks, uns manchmal rührt und in unserer Seele einen angenehmen Tumult erregt: welche Gewalt, welche Herrschaft müßte er nicht über unsere Sinne haben, wenn alle seine Bewegungen durch den Verstand gelenkt, alle seine jetzt kaum entworfenen Gemälde durch die Empfindung ausgeführt würden! Ohnstreitig werden die Ballette den Vorzug über die Malerei erhalten, sobald die, welche sie ausführen, mehr als Maschinen, und die, welche sie machen, Männer von Genie und Gefühl sind.

Ein schönes Gemälde ist nur eine Kopie der Natur; ein schönes Ballet ist die Natur selbst, durch alle Reize der Kunst verschönert. Wenn mich bloße Bilder bis zur Illusion hinreißen; wenn mich die Zauberkunst der Malerei entzückt; wenn der Anblick eines Gemäldes mitleidige Empfindungen in mir erregen kann; wenn Farben und Pinsel in den Händen eines geschickten Malers meine Sinne so zu täuschen wissen, daß ich die Natur selbst zu sehen glaube, sie reden höre, sie verstehe und ihr antworte: wie sehr wird meine Empfindlichkeit zunehmen, wie ungleich stärker werde ich durch den Anblick einer Vorstellung gerührt werden, die sich der Wahrheit noch mehr nähert, durch eine Handlung, die durch meines Gleichen nachgeahmet wird! Nichts interessirt

die Menschheit mehr, als die Menschheit selbst. Kurz, m. H., es ist schimpflich, daß der Tanz der Gewalt, welche er über unsere Seele haben kann, entsagt und sich nur den Augen zu gefallen begnügt. Ein schönes Ballet ist zur Zeit nur ein Wesen der Einbildung, ein Phänix, den man überall vergebens sucht.

Umsonst hofft man ihm eine neue Gestalt zu geben, so lange man sich noch an die alten Methoden, an den abgedroschenen Schendrian der Opern bindet. Wir sehen auf unsern Theatern nichts als höchst unvollkommene Kopien von Kopien, die unsere Väter und Großväter schon gesehen haben, weil man sich nur in Schritten übet und die Leidenschaften zu studiren unterläßt.

Dem Tanze fehlt es nur noch an einem schönen Vorbilde, an einem Manne von Genie, und die Ballette werden auf einmal ganz etwas anders sein, als sie jetzt sind. Er erscheine nur, dieser Wiederhersteller des wahren Tanzes, dieser Verbesserer des falschen Geschmacks und der fehlerhaften Gewohnheiten, welche die Kunst so arm gemacht haben: aber er erscheine in der Hauptstadt! Er suche den jungen Tänzern die Augen zu öffnen und wage es ihnen mit Ueberzeugung zu sagen: „Weg mit den Capriolen, den Entrechats und den allzu verwickelten Schritten! Weg mit diesen liebäugelnden Grimassen, um euch ganz den Empfindungen, den ungekünstelten Reizen und dem Ausdrucke zu überlassen! Beseufiget euch einer edeln Pantomime, vergesset nie, daß sie die Seele eurer Kunst ist; bringt Geist und Verstand in euer Pasdebeux; Anmuth bezeichne den Gang desselben und das Genie ordne jede seiner Stellungen; leget die frostigen Larven ab, diese unvollkommenen Kopien der Natur; sie verbergen eure Gesichtszüge, sie verfinstern, so zu reden, eure Seele und berauben euch desjenigen, was zu dem Ausdrucke das unentbehrlichste ist; werfet die größten gräßlichen Perrilquen, die ungeheuren Aufsätze weg, die den Kopf um das gehörige Verhältniß bringen, welches er mit dem Körper haben muß; schaffet den Gebrauch der runden,

„steifen Fischbeinröcke ab, welche die Ausführung alles Reizes berauben, den Stellungen ihre Zärtlichkeit benehmen und die sanften Außenlinien verderben, welche die Form in allen verschiedenen Lagen haben muß.“

„Enthaltet euch der knechtischen Nachahmung, welche die Kunst unmerklich wiederum zu ihrer Kindheit zurückbringt; bekümmert euch um alles, was in eurem Talente in einiger Verbindung steht; seid original, sucht euch nach euren eignen besten Einsichten eine neue Gattung zu machen; kopiert, aber kopiert nichts als die Natur; die Natur ist das beste Muster, das keinen, der ihm genau folgt, irre leitet.“

„Und ihr besonders, ihr jungen Leute, die ihr euch mit Vorfertigung der Ballette selbst abgeben wollt, und in der Meinung steht, um darin glücklich zu sein, brauche es weiter nichts, als ein Paar Jahre unter einem Manne von Genie figurirt zu haben: vor allen Dingen müßt ihr selbst Genie besitzen! Wie könnt ihr ohne Feuer, ohne Geist, ohne Einbildungskraft, ohne Geschmack und ohne Kenntnisse Maler zu werden hoffen? Ihr wollt nach der Historie komponiren und ihr wißt nichts von der Historie; nach den Dichtern und ihr kennt die Dichter nicht. Lernt sie kennen; denn eure Ballette müssen Gedichte sein, aber Gedichte, deren Inhalt gut gewählt ist. Unterfangt euch nie große Vorwürfe zu behandeln, ohne vorher einen vernünftigen Plan gemacht zu haben; bringt eure Gedanken zu Papiere und überleset sie hundertmal; theilt euer Drama in Scenen, deren jede interessant sei und uns ohne Verwirrung, ohne Umschweife einem glücklichen Ausgange immer näher und näher bringe; vermeidet sorgfältig alles Gebehrte, welches die Handlung kalt und den Verlauf schläfrig macht! Bedenkt, daß Gemälde und Stellungen die schönsten Augenblicke einer Komposition sind; laßt also eure Personen nicht bloß tanzen, sondern durch Tanzen reden und malen; sie müssen alle sammt Pantomimen sein, sie müssen sich alle in alle Gestalten zu verwandeln wissen. Wenn ihre

„Geberden und ihre Physiognomie beständig mit ihrer Seele übereinstimmen, so wird der daraus entspringende Ausdruck der wahren Ausdruck der Empfindung sein und euer Werk beleben. Wenn ihr zu den Proben geht, so habt nicht den Kopf bloß von euren Figuren voll, nehmt auch euern Verstand mit und seid von euerm Vorwurfe ganz durchdrungen. Wenn eure Einbildungskraft von dem Gegenstande, den ihr malen wollt, lebhaft gerührt ist, so wird sie euch Züge und Farben und Pinsel geben. Eure Gemälde werden Feuer und Energie haben, sie werden ganz Wahrheit sein, wenn euer Vorbild nur die rechte Wirkung auf euch gehabt hat. Treibet die Liebe zu eurer Kunst bis zum Enthusiasmus. Denn in theatralischen Kompositionen nicht zu verunglücken, muß das Herz gerührt und die ganze Seele in Bewegung sein; die Leidenschaften müssen donnern und das Genie muß leuchten.“

„Seid ihr hingegen lau; schleicht euer Blut ruhig in euern Ader umher; ist euer Herz von Eis; ist eure Seele ohne Gefühl: o, so gebt das Theater ja auf und verlaßt eine Kunst, die nicht für euch gemacht ist. Greifet dafür zu einem Gewerbe, zu welchem die Bewegungen der Seele weniger nöthig sind, als die Bewegungen der Arme, bei dem es mehr auf die Wirksamkeit der Hände, als des Genies ankommt.“

Wenn dieser Rath, m. H., fleißig gegeben und befolgt würde, so sollten sich die Bühnen bald von einer unzählbaren Menge schlechter Tänzer und elender Balletmeister befreit, die Werkstellen und Bauplätze hingegen von eben so viel Arbeitern dafür erfüllt sehen, die den nothwendigen Bedürfnissen des Staats weit erspriesslicher wären, als sie den Ergötzungen desselben sein können.

### Fünfter Brief.

Von den Kenntnissen eines Balletmeisters.

Um Sie zu überzeugen, m. H., wie schwer es ist, in unserer Kunst vortrefflich zu werden, darf ich nur alle die Kenntnisse nen-

nen, welche wir haben sollten, und die, so unentbehrlich sie auch sind, darum doch einen Balletmeister nicht eigentlich charakterisiren, weil man sie alle besitzen und gleichwohl nicht im Stande sein kann, das geringste Gemälde anzuordnen, die geringste Gruppe zu schaffen, die geringste Situation zu erfinden.

Nach der ungeheuren Menge der Künstler dieser Art, die in Europa verstreut sind, zu urtheilen, sollte man fast glauben, daß die Kunst eben so leicht, als angenehm sein müßte; nichts aber zeigt unwiderspöchlicher, wie hart es hält, zur Vollkommenheit darin zu gelangen, als dieser Titel eines Balletmeisters selbst, den sich so viele anmaßen und den doch so gar wenige verdienen.

Wenn Sie den Lucian, m. H., zu Rathe ziehen wollen, so können Sie von ihm lernen, was alles für Eigenschaften einen großen Balletmeister bilden müssen, und Sie werden sehen, wie sehr er sich auf die Geschichte, auf die Mythologie, auf das Studium der alten Dichter zu legen habe.

Einige Erfahrung in der Geometrie kann ebenfalls von großem Nutzen sein, um den Figuren Deutlichkeit, den Verbindungen Wichtigkeit und den Formen Genauigkeit zu ertheilen.

Ein Kompositeur, der sich über den gemeinen Haufen erheben will, muß die Maler studiren und ihnen, in allen ihren verschiedenen Arten anzuordnen und auszuführen, folgen. Seine Kunst hat mit der ihrigen einerlei Absicht und Vorwurf; beide kommen in Ansehung der Aehnlichkeit, der Farbenmischung des Hell dunkeln, der Art zu gruppiren und die Figuren zu bekleiden, sie in die zierlichsten Stellungen zu bringen, ihnen Charakter und Feuer und Ausdruck zu geben, überein.

Und hieraus glaube ich schließen zu dürfen, daß auch die Kenntniß der Anatomie ihm nicht undienlich sein dürfte, um den Körperbau seiner zu bildenden Schüler richtig zu beurtheilen, die wirklichen Mängel desselben von den bloßen übeln Angewohnheiten zu unterscheiden und seine Vorschriften genau darnach einzurichten.

Der Maler studirt die Anatomie nicht, um Gerippe zu malen; er übt sich nicht, geschundene Körper zu zeichnen, um diese häßlichen Figuren in seinen Gemälden anzubringen, und doch sind ihm diese Uebungen unumgänglich nöthig, um dem Menschen die gehörigen Verhältnisse zu ertheilen, um sie in allen Bewegungen und Stellungen, in welchen er ihn malt, beobachten zu lernen.

Das Zeichnen ist bei den Balletten von gar zu großem Nutzen, als daß die Kompositeurs sich nicht mit allem Fleiße darauf zu legen hätten. Man muß nothwendig zeichnen können, um den Formen Schönheit, den Figuren Zierlichkeit und Neuheit, den Gruppen Anmuth, den Richtungen des Körpers Reiz und den Stellungen Wahrheit und Genauigkeit zu ertheilen; und nur auf diese Weise kann der Tanz den Weg, welchen ihm der Geschmack zeichnet, gleichsam mit Blumen bestreuen.

Ein Balletmeister, der keine Musik versteht, wird schwerlich die Arien richtig abschreiten; denn da er ihren Geist und Charakter nicht einsieht, so kann er auch die Bewegungen des Tanzes nicht so vollkommen nach dem Takte einrichten, als es sein müßte; es wäre denn, daß er von Natur ein sehr scharfes und feines Gehör hätte, welches die Kunst freilich nicht zu geben im Stande ist, und ohne welches ihn alle Kenntniß und Uebung nicht weit bringen kann.

Es ist zufolge der genauen Verbindung, die sich zwischen der Musik und dem Tanze befindet, unstreitig, daß ein Balletmeister aus der praktischen Kenntniß dieser Kunst große Vortheile ziehen kann: er kann seine Ideen dem Tonkünstler mittheilen, und wenn er Geschmack mit Wissenschaft verbindet, so kann er entweder seine Arien selbst komponiren oder doch dem Komponisten die vornehmsten Züge angeben, die seine Handlung charakteristren müssen; und wenn diese Züge bedeutend und mannigfaltig genug sind, so wird es auch der Tanz zu sein nicht ermangeln. Eine gute Musik muß malen und sprechen, und der Tanz muß, durch die Nachahmung ihrer Töne gleichsam das Echo sein, das alles, was

sie ihm vorartikulirt, nachspricht. Ist die Musik aber stumm und spricht sie dem Tänzer nichts vor, so kann er ihr auch nichts nachsprechen und es ist hiermit um alle Empfindung, um allen Ausdruck in der Ausführung gethan. —

Dem Genie ist nichts gleichgültig, also muß auch dem Balletmeister nichts gleichgültig sein. Er kann sich in seiner Kunst nicht anders hervorthun, als wenn er auch zugleich diejenigen Künste mit studiret, deren ich eben erwähnt habe. Freilich muß man nicht verlangen, daß er sie alle in dem hohen Grade der Vollkommenheit besitzen soll, der nur denen vorbehalten sein kann, die sich auf jede besonders legen: denn das hieße eine Unmöglichkeit verlangen.

Ich verlange nur allgemeine Kenntnisse, ich verlange, daß er nur nicht ganz fremd in den Wissenschaften sein soll, die vermöge ihrer Verbindung zur Verschönerung und zum Ruhme der unsrigen etwas beitragen können.

Ich schließe aus Verwandtschaft und Uebereinstimmung aller Künste, daß derjenige Balletmeister, welcher die ausgebreitetsten Kenntnisse, das meiste Genie und die meiste Einbildungskraft besitzt, auch derjenige sein wird, dessen Kompositionen das meiste Feuer, die meiste Wahrheit, den meisten Geist und das meiste Interesse haben werden.

## Sechster Brief.

Die Wahl des Stoffes zu den Ballets. — Kostüm.

Wenn die Künste einander die Hand reichen, wenn sie alle bereit sind, dem Tanze mit ihren Reichthümern zu Hilfe zu kommen: so ist es die Natur noch ungleich mehr, die ihm alle Augenblicke neue Schätze anbietet.

Und können nicht auch die Meisterstücke eines Racine, eines Corneille, eines Voltaire, eines Crebillon Vorbilder zu Tänzen von der edlern Gattung gewähren? Haben die Werke eines Molière, eines Regnard und anderer berühmter Dichter, nicht

Gemälde, die man zu Tänzen von der mittlern Gattung brauchen kann? Ich sehe es voraus, welches Geschrei der gemeine Haufe von Tänzern über diesen Vorschlag erheben wird; sie werden mich für nicht klug halten, daß ich Tragödien und Komödien in Tänze bringen will! Welcher Unsinn! werden sie rufen; wie wäre das wohl möglich! Gar wohl ist es möglich. Presset, zum Exempel, die Handlung des Geizigen zusammen, lasset alle ruhigen Unterredungen weg, rückt die Begebenheiten näher aneinander, verbindet alle die Gemälde, die durch das ganze Stück zerstreut sind, und es wird gehen.

Die Scene mit dem Ringe, die Scene, wo der Geizige den Bedienten visitirt, die Scene, wo Euphrosine ihn von seiner Geliebten unterhält, alle diese Scenen lassen sich sehr deutlich ausdrücken, und zu der wüthenden Verzweiflung des Harpagen werdet ihr eben so wahre und lebhaftere Farben finden, als die sind, mit welchen sie Moliere geschildert hat, wenn ihr anders nicht ganz ohne Geist und Gefühl seid.

Ein Balletmeister muß die Schönheiten und Unvollkommenheiten der Natur kennen. Diese Kenntniß wird ihn fähig machen, beständig das Beste daraus zu wählen, und da seine Gemälde bald historisch, bald poetisch, bald kritisch, bald allegorisch, bald moralisch sein können: so wird er nothwendig seine Muster aus allen Klassen und Ständen der Menschen nehmen müssen. Endlich, wenn er sich einen gewissen Ruhm erworben hat, wird er, durch die Reize und Zauberei seiner Kunst, eben so gut als der Dichter und der Maler, das Laster verächtlich machen und bestrafen, die Tugend aber erhöhen und belohnen können.

Berühmte Compositours, sowie berühmte Maler und Dichter, erniedrigen sich allezeit, wenn sie ihre Zeit und ihr Genie an Werke von einer schlechten und gemeinen Gattung wenden. Große Männer müssen nur große Dinge schaffen, und alles Kindische jenen subalternen Geistern, jenen halben Talenten überlassen, von deren Dasein man gar nichts wissen würde, wenn man sie nicht knech-

tisch zu den Füßen der Großen kriechen und den Götzen des Ueberflusses räuchern läße.

Die Natur gewährt uns nicht immer vollkommene Muster: man muß also die Kunst verstehen, sie zu verbessern, sie in angenehme Gegenstellungen, in ein vortheilhaftes Licht, in glückliche Situationen zu setzen, welche dem Auge ihre mangelhafte Seite entziehen und ihnen diejenigen Reize ertheilen, die sie noch haben müßten, wenn sie durchaus schön sein sollten.

Die Schwierigkeit besteht darin, daß man die Natur zu verschönern weiß, ohne sie zu entstellen; daß man alle ihre Züge beizubehalten und diese bald sanfter, bald bedeutender zu machen versteht. Der Augenblick ist die Seele der Gemälte; es ist nicht leicht, ihn zu finden, und noch schwerer ist es, ihn in aller seiner Wahrheit darzustellen. Die Natur! die Natur! und unsere Compositionen werden gewiß schön sein. Weg mit der Kunst, wenn sie nicht die Züge der Natur entlehnt, wenn sie sich nicht mit der Einfalt der Natur ausschmückt. Die Kunst entzückt nur, wenn sie versteckt ist, und triumphirt nur alsdann wirklich, wenn sie verkannt und für die Natur selbst gehalten wird.

Ich vergleiche den schönen Tanz einer Hauptsprache, und die vermischten und verdorbenen Gattungen, die daraus herkommen, mit den Dialekten, die man kaum versteht, und die immer verschiedener werden, je weiter man sich von der Residenz entfernt, wo die gereinigte Sprache herrscht. — —

Die Mischung der Farben, ihr allmählicher Abfall, ihre Wirkungen bei Lichte, verdienen ebenfalls die Aufmerksamkeit des Balletmeisters. Ich weiß es aus der Erfahrung, wie sehr sich die Figuren dadurch ausnehmen, wie rein und safter die Formen, wie zierlich die Gruppen dadurch erscheinen.

Die Kleidungen müssen nicht von der Beschaffenheit sein, daß der Mensch den Augenblick verschwindet, sobald er sich zu bewegen anfängt.

Der allmähliche Abfall der Taillen und Farben der Kleider ist auf dem Theater etwas ganz Unbekanntes, wo mehrere Dinge dieser Art völlig vernachlässiget werden. Gleichwohl ist eine solche Vernachlässigung bei gewissen Umständen, besonders in der Oper, auf keine Weise zu entschuldigen. Denn die Oper ist das Theater der Erdichtung, auf welchem die Malerei alle ihre Schätze auslegen darf, und das, bei dem Mangel, den es nicht selten an starken Handlungen und einem lebhaften Interesse hat, an Gemälden von allerlei Art desto reicher sein sollte.

Eine jede Decoration ist ein großes Gemälde, in welches Figuren stasfirt werden sollen. Die Acteurs und Actricen, die Tänzer und Tänzerinnen, sind die Personen, die es ausschmücken und verschönern sollen; soll nun dieses Gemälde gefallen und das Auge nicht beleidigen, so muß in allen den verschiedenen Theilen, aus welchen es besteht, das genaueste Verhältniß beobachtet werden.

Auf dem Theater muß alles mit einander harmoniren, und nur alsdann, wenn die Decoration eben sowohl für die Kleider, als die Kleider für die Decoration gemacht sind, wird die Vorstellung ihre möglichste Täuschung äußern können.

Nicht weniger sorgfältig muß der Abfall der Taillen (Leibesgestalt) in den Augenblicken beobachtet werden, wenn der Tanz ein Theil der Decoration ist.

Die ruhigen unbeweglichen Gemälde des Tanzes sind es, wo die Degradation der Taillen am nöthigsten ist; in den veränderlichen, die sich im Tanzen selbst erzeugen, ist sie so wichtig nicht. Ich verstehe unter einem unbeweglichen Gemälde alles, was in der Entfernung eine Gruppe macht; alles, was von der Decoration abhängt und mit dieser gemeinschaftlich eine große und schickliche Maschine formiret.

## Siebenter Brief.

Falsche Bezeichnung von Lustbarkeiten als Ballets.

Die Alten über das Ballet.

Was sagen Sie, mein Herr, zu allen den Titeln, mit welchen man täglich jene elenden Lustbarkeiten ausschmückt, die gewissermaßen der Langenweile geheiligt sind, und denen nichts als Kälte und Melancholie nachfolgt? Man nennt sie alle pantomimische Ballette, ob sie gleich in der That wenig oder nichts sagen.

Es ist nicht erst seit gestern Mode, daß man den Namen eines Ballets figürlichen Tänzen giebt, die weiter nichts als Lustbarkeiten zu heißen verdienen; man hat schon vorlängst diesen Titel an die Prunkfeste verschwendet, welche an den verschiedenen europäischen Höfen angestellt wurden. Ich habe aber diese Feste untersucht und bin überzeugt, daß er ihnen nicht zukömmt. Ich habe den Tanz in Handlung nie darin wahrgenommen; weitläufige Erzählungen mußten den Mangel des Ausdrucks der Tänzer ersetzen, um den Zuschauer von dem, was vorgestellt werden sollte, zu unterrichten. Bereits im dritten Jahrhunderte fing man an, die Monotonie dieser Kunst und die Nachlässigkeit ihrer Künstler zu spüren. Der heil. Augustinus selbst sagt, wenn er von Balletten redet, daß man genöthiget gewesen, Jemanden vorne an die Scene zu stellen, welcher die Handlung, die gemalt werden sollte, mit lauter Stimme habe erklären müssen. Und mußten nicht auch unter Ludwig XIV. Erzählungen, Gespräche, Monologe dem Tanze auf gleiche Weise zu Auslegungen dienen? Der Tanz stammelte nur.

Es ist wirklich sehr zu verwundern, mein Herr, daß die ruhmreiche Epoche des Triumphs der schönen Künste, der Racheiferung und des Fortganges der Künstler, nicht zugleich auch die Epoche einer glücklichen Verbesserung des Tanzes und der Ballette gewesen ist. Sie wissen, daß die Sprache der Malerei, der Poesie, der

Bildhauerkunst, bereits alle ihre Verebtsamkeit, allen ihren Nachdruck hatte. Selbst die Musik, ob sie schon noch in der Wiege war, fing an sich mit Würde auszudrücken. Nur der Tanz war ohne Leben, ohne Charakter und ohne Handlung. Wenn das Ballet der ältere Bruder der übrigen Künste ist, so ist er es nur in so fern, als er die Vollkommenheiten von ihnen allen in sich vereinigen kann. In dem elenden Zustande aber, in welchem er sich jetzt befindet, kann man ihm diese Ehrenbezeugung unmöglich bewilligen; vielmehr müssen Sie mir zugestehen, mein Herr, daß dieser ältere Bruder, so sehr ihn auch die Natur zu gefallen bestimmte, eine sehr jämmerliche Figur macht, weder Geschmack, noch Geist, noch Einbildungskraft zeigt, und auf alle Weise die Gleichgültigkeit und Verachtung seiner Schwestern verdient.

Ich betrachte alle Werke, die von dieser Gattung an den verschiedenen Höfen von Europa zum Vorschein gekommen, als unvollständige Schattenriffe von dem, was sie heut zu Tage sind, aber noch mehr von dem, was sie einmal werthen können, und halte es für sehr unrecht, daß man diesen Namen den kostbaren Schauspielen, den glänzenden Festen gegeben hat, welche die Pracht der Verzierungen, das Wunderbare der Maschinen, den Reichthum der Kleider, den Pomp der Kostüme, die Reize der Poesie, der Musik und der Declamation, die Bezauberungen der Stimme, das Blendende der Kunstfeuer und Erleuchtungen, die Annehmlichkeiten des Tanzes und der Ballette, alles mit eins in sich vereinigten. Frei von den Vorurtheilen meines Standes, frei von allem Enthusiasmus, betrachte ich dieses zusammengesetzte Schauspiel als das Schauspiel der Abwechslung und Pracht, oder als eine innige Verbindung der liebenswürdigen Künste überhaupt, die alle einen Rang darin behaupten, die alle einen gleichen Antheil an dem Programme, das darüber abgefaßt ward, verlangen. Aber das kann ich nicht einsehen, warum diese Lustbarkeiten ihren Namen von dem Tanze haben sollen, der sich doch gar nicht in Handlung darin zeigt, der doch gar nichts sagt, und auch vor den übrigen Künsten

nicht vorsticht, die alle zur Verschönerung derselben das ihrige eben so wohl beitragen. — —

Das Ballet ist, nach dem Plutarch, eine stumme Unterredung, ein belebtes und redendes Gemälde, welches sich durch Bewegungen, Figuren und Geberden ausdrückt. Dieser Figuren, sagt eben derselbe Verfasser, sind unzählige, weil es unendlich viele Dinge giebt, welche das Ballet ausdrücken kann. Phrynichus, einer von den ältesten tragischen Dichtern, sagte, daß das Meer, bei der höchsten Fluth im Winter, nicht so viele Wellen habe, als das Ballet verschiedene Züge und Figuren haben könne.

Folglich kann ein wohlfeingerichtetes Ballet die Hülfe der Worte gar wohl entbehren; ich habe sogar bemerkt, daß sie die Handlung kalt machen und das Interesse schwächen. Der Inhalt einer Pantomime, der, um verständlich zu sein, nothwendig eine Erzählung oder ein Gespräch erfordert, und jedes Ballet, das ohne Verwickelung, ohne lebhaftte Handlung und Interesse ist, das mir nichts als die mechanischen Schönheiten der Kunst zeigt, das bei seinem schönen Titel mir nichts verständliches sagt, taugt nichts.

Das Ballet, es mag von einer Gattung sein, von welcher es will, muß, nach dem Aristoteles, so wie ein Gedicht, zweierlei Theile haben, die er Theile der Quantität und Theile der Qualität nennt. Alle sinnliche Gegenstände haben ihre Materie, ihre Form und ihre Figur; folglich kann auch kein Ballet bestehen, wenn es nicht diese wesentlichen Theile enthält, die alle sowohl belebte als unbelebte Wesen haben müssen. Seine Materie ist der Vorwurf, den man vorstellen will; seine Form ist die sinnreiche Wendung, die man ihm giebt, und seine Figur hängt von den verschiedenen Theilen ab, aus welchen es zusammengesetzt ist. Seine Form macht also die Theile der Qualität, und seine Größe, sein Umfang die Theile der Quantität aus. Und solchergestalt sind die Ballette gewissermaßen den Regeln der Poesie unterworfen; doch unterscheiden sie sich von den Tragödien und Komödien darin, daß sie nicht verbunden sind, die Einheit des

Orts, die Einheit der Zeit und die Einheit der Handlung zu beobachten. Aber wohl müssen sie unumgänglich eine Einheit der Absicht haben, damit die Scenen unter einander verbunden sein und alle zu einem Ziele abzwecken können. Das Ballet ist also zwar der Bruder des Gedichts, nur daß er den Zwang der engen Regeln des Drama nicht vertragen kann, so wenig vertragen kann, daß diese Fesseln, die sich das Genie anlegt und dadurch dem Geist Zwang anthut und die Einbildungskraft einschränkt, ganz und gar die Composition des Ballets aufheben und demselben die Mannichfaltigkeit, darin eben seine Schönheit besteht, rauben würden. \*)

Es ist freilich gut für einen Autor, sich über alle Regeln wegzusetzen, nur muß er behutsam genug sein, die Freiheit nicht zu mißbrauchen und die Fallstricke zu meiden, die sie der Imagination stellt. Dieser Unterschied zwischen Drama und Gedicht ist dem gar nicht zuwider, was ich in meinen andern Briefen gesagt habe; denn beide Gattungen der Poesie müssen doch eine wie die andere eine Einleitung, einen Knoten und eine Entwicklung haben.

Wenn ich zusammenfasse, was ich gesagt habe, wenn ich damit die Gedanken der Alten von den Balletten vergleiche, wenn ich meine Kunst aus dem rechten Gesichtspunkte ansehe, ihre Schwierigkeiten erwäge und bedenke, was sie ehemals war, was sie nun ist und was sie werden kann, wenn der Verstand ihr zu Hülfe kommt, so kann ich mich nicht so weit verblenden, den Tanz ohne Handlung, ohne Regel, ohne Geist, ohne Interesse ein Ballet oder ein Gedicht im Tanze zu nennen.

Es bleibt dabei, daß es in der That wenige zusammenhängende Ballette giebt; daß der Tanz eine schöne allerliebste geformte Statue sei, die sowohl durch ihre Umrisse, als durch ihre anmuthige und edle Stellung den Blick reizt, daß ihr aber eine Seele fehle. Kenner sehen sie so an, als Pygmalion das Werk seiner Hände und wünschen eben so herzlich als er, daß Empfindung sie

---

\*) Bis hier „Lessing“.

beleben, Genie sie begeistern und die Begeisterung sie den Ausdruck lehren möge.

### Achter Brief.

Ballet in Opern. Zusammenwirken der verschiedenen Kräfte. Abschaffung der Korbrücke.

Ein Balletmeister, der Opernballette komponiren soll, müßte allerdings nach meiner Meinung ein großes und poetisches Genie haben. Aktion in den Tanz bringen, Scenen erfinden, die dem Drama analogisch sind und sie in die Siljets hineinpaffen, da Schöpfer werden, wo das Genie des Poeten unfruchtbar gewesen war, und endlich alle Lücken und Mängel in ihren Werken ausfüllen und ausbilden, das ist das Feld, das der Komponist bearbeiten muß, und darin er sich über den Pöbel solcher Balletmeister erheben kann, die Wunderdinge meinen gethan zu haben, wenn sie Pas und Figuren angeordnet, darin man weiter nichts sieht, als Zirkel, Vierecke, grade Linien, Käber und Ketten.

Die Oper ist blos für die Augen und Ohren, sie soll mehr durch Abänderung und Mannigfaltigkeit vergnügen, als ein Schauspiel für den Verstand und für's Herz sein. Man könnte ihr indessen eine interessantere Gestalt und Charakter geben: doch diese Materie ist von meiner Kunst und von dem Gegenstande, den ich behandle, zu entfernt, ich überlasse sie daher solchen Köpfen, die der Monotonie, der Feierie und der Langenweile abzuhelfen wissen, die das Wunderbare mit sich schleppt, und begnüge mich blos zu sagen, daß der Tanz in diesem Schauspieler in ein vortheilhafteres Licht gesetzt werden müßte, ja, was noch mehr ist, daß selbst die Oper sein Element sei, und er sich eben da hervorthun und in seinem vortheilhaftesten Lichte zeigen sollte. Aber durch ein Unglück, woran der Eigensinn oder die Ungeschicklichkeit der Poeten schuld ist, hängt der Tanz mit diesen Schauspielen nicht zusammen und sagt nichts; er ist in tausend Umständen dem Siljet so

wenig angemessen und so unabhängig vom Drama, daß man ihn ganz weglassen kann, ohne das Interesse zu schwächen, ohne die Fortschreitung der Scenen zu unterbrechen und die Action kälter zu machen. Die meisten neuern Poeten bedienen sich der Ballette als eines bloßen Zierraths der Phantasie, die ihrem Werke weder neuen Werth noch Schmuck geben kann; sie sehen, so zu sagen, die Divertissements, damit sich die Akte schließen, als so viele artig gezeichnete und künstlich gemalte Streifen an, wodurch sie ohne andere Absicht ihre Gemälde abtheilen. Welch ein Irrthum! oder um es gerade zu sagen, Welch eine Unwissenheit!

Die Opernballette werden so lange kalt und unangenehm sein, als sie nicht genau mit dem Drama verbunden werden, und nicht zu seiner Einleitung, zu seinem Knoten und zu seiner Entwicklung das Ihrige beitragen. Jedes Ballet sollte, meiner Meinung nach, eine Scene geben, die den ersten Akt mit dem zweiten, den zweiten mit dem dritten u. s. w. auf das allergenaueste verbände und zusammenknüpfte. Diese Scenen, die zur Fortschreitung des Drama unumgänglich nöthig wären, würden beseelt und voll Sinn sein. Die Tänzer würden gezwungen werden, ihren mechanischen Gang aufzugeben und einen gewissen Enthusiasmus anzunehmen, um ihre Rollen mit Wahrheit und Wichtigkeit zu machen; sie würden gezwungen sein, auf gewisse Weise ihre Füße und Schenkel zu vergessen, und auf ihre Physiognomie und Gebärden zu denken; jedes Ballet wäre ein Gedicht, das den Akt auf eine glückliche Weise schloffe; der Poet müßte diese aus dem Innern des Drama geschöpften Gedichte schreiben, der Musikus sie treu übersetzen, und die Tänzer sie durch ihre Gesten recitiren und sie mit Nachdruck vortragen. Auf die Weise würde in den Operntänzen nichts Leeres, nichts Unnützes, nichts Langweiliges noch Kaltes sein; alles wäre bedeutend und beseelt, alles zielte auf einen gemeinschaftlichen Zweck ab; alles würde täuschen, weil alles voll Geist wäre und in einem vortheilhafteren Lichte erschiene, alles würde endlich die Illusion befördern und interessant sein, weil

alles zusammenstimmte und alle Theile, die ein jeder an seinem rechten Ort stünden, sich forthülften und sich wechselseitig einander Nachdruck gäben.

Ich habe es immer bedauert, mein Herr, daß Herr Rameau und Hr. Quinault ihre Talente nicht vereinigt haben; sie würden einer für den andern gemacht gewesen sein, denn beide waren schöpferisch und unnachahmlich; aber das Vorurtheil, die Sprache der Kenner ohne Kenntnisse, die albernen Einfälle titelführender Dummköpfe, die von allen Künsten in einem stolzen und entscheidenden Tone sprechen, ohne von einer den geringsten Begriff zu haben; das Schreien und Lärmen wichtig thuerder Subalternen, dieser herumgehenden Wesen, die mit ihrem Denken, Thun und Reden Leuten vom Bonton nachahmen, die zischen und klatschen, ohne gesehen und gehört zu haben; auch die Halbgelehrten, die zwar selbst nichts wissen, aber doch für den großen Haufen den Ton angeben, giftige Raupen, die den Künsten schädlich sind und das Genie entblättern würden, wenn sie nicht zertreten würden, sobald sie sich an dessen äußerste Zweige anhängen; endlich die Menge der Anhänger und Gönner, die selbst wieder um Beifall betteln, die das Echo aller Lächerlichkeiten und der privilegirten Unwissenheit unserer Petitemaitres sind, die selbst nicht Geschmack und Einsicht genug zum Urtheilen haben, immer mit ihren Vergleichen angezogen kommen, und auf diese Weise oft den großen Mann demüthigen; alles dieses hat dem Herrn Rameau ein solches Unternehmen verleibet und ihn vermocht, die großen Ideen fahren zu lassen, die er haben mochte. Hierzu kommen noch die mancherlei Verdrießlichkeiten, die die Directeurs der Oper einem jeden Autor machen. Man scheint ihnen strafbar und profan, wenn man nicht einen so gothischen Geschmack hat als sie, wenn man nicht einfältig genug ist, die alten Gesetze dieses Schauspiels und jeden alten Schöndrian

gutwillig anzunehmen, an die sie von Vater auf Sohn gewöhnt sind. Kaum ist es einem Balletmeister erlaubt, das Tempo einer alten Tanzmelodie zu verändern; vergebens sagt man ihnen, daß unsere Vorfahren eine simple Exekution hatten, daß die langsamen Stücke sich zu ihrer schläfrigen und phlegmatischen Ausführung schickten — sie kennen die alten Tempo's, sie wissen den Tact zu schlagen; diese Leute haben nichts weiter als Gehör, und sie können den Vorstellungen nichts nachgeben, die eine verschönerte Kunst ihnen machen kann; sie betrachten alles von dem Fleck, wo sie sind stehen geblieben, und können dem Genie in der unermesslichen Bahn, die es durchlaufen ist, nicht folgen. Unterdessen hat der Tanz seit einiger Zeit, durch den erhaltenen Beifall und Schutz ermuntert, sich von dem Zwange, den ihm die Musik anthun wollte, frei gemacht. Herr Rany läßt nicht allein die Melodieen in dem wahren Geschmacke spielen, sondern er macht auch neue zu den alten Opern; an die Stelle der einfachen monotonischen Melodieen von Lully setzt er Stücke voll Ausdruck und Mannigfaltigkeit.

Nicht der Tanz allein, sondern alle andern Künste, die zur Schönheit und Vollkommenheit der Oper etwas beitragen, würden unendlich dabei gewonnen haben, wenn der berühmte Rameau, ohne die Nestors seiner Zeit und den Schwarm von Leuten, die nichts über Lully kennen, zu beleidigen, die Meisterstücke des Vaters und Schöpfers der lyrischen Poesie hätte in Musik setzen können. Dieser Mann hatte ein uneingeschränktes und erhabenes Genie und umfaßte alle Theile mit einmal; seine Kompositionen sind oder können doch leicht der Triumph der Künste werden; alles ist groß, alles harmonisch; jeder Artist, wenn er mit diesem Autor gemeinschaftliche Sache macht, kann Meisterstücke von verschiedener Art hervorbringen. Musikus, Balletmeister, Sänger und Tänzer, Chöre, Maler, Erfinder der Dekoration, Kleidungen und Maschinerie können alle Antheil an seinem Ruhme haben. Ich behaupte keinesweges, daß der Tanz in allen Opern von Quineault durchaus nach der Natur eingerichtet und immer in Handlung sei; aber

es wäre leicht, das zu erfassen, was der Dichter versäumt hat, und das vollends auszubilden, was man bloß als die ersten Einfälle ansehen muß, die er nur so hingeworfen.

Und sollte ich mir auch eine Menge sechzigjähriger Feinde machen, so muß ich es sagen, daß die Tanzmusik des Lully kalt, langweilig und ohne Charakter ist: sie ist freilich zu einer Zeit gemacht, wo der Tanz ruhig war, und die Tänzer ganz und gar das nicht kannten, was man Ausdruck nennt. Also war alles vortrefflich; die Musik war für den Tanz gemacht, und der Tanz für die Musik; aber was dazumal zusammen paßte, läßt sich heut zu Tage nicht mehr paaren. Die Pas sind vielfältiger geworden, die Bewegungen sind schnell und folgen geschwind aufeinander; die Verknüpfungen und Vermischung der Tempo's sind unendlich; die Schwierigkeiten, die Capriolen, das Glänzende, die Geschwindigkeit, die Ruhe, die Unentschlossenheiten, die kräftigen Stellungen, die veränderten Positionen, alles dieses, sage ich, kann sich unmöglich mit der ruhigen Musik und der einförmigen Melodie, die durchgängig in den Kompositionen der alten Meister herrscht, vereinigen lassen. Der Tanz nach einigen Melodien des Lully macht bei mir eben den Eindruck, den die beiden Doctoren in Molière's *Mariage Forcé* machen. Dieser Kontrast einer äußersten Geläufigkeit und eines unbeweglichen Phlegma bringt bei mir einerlei Wirkung hervor. Solche beleidigende Widersinnigkeiten dürfen gar nicht aufs Theater gebracht werden, sie vernichten die Anmuth und Harmonie, und machen, daß das Gemälde kein Ganzes mehr bleibt.

Die Musik ist beim Tanz, was die Worte bei der Musik sind; diese Vergleichung will nichts weiter sagen, als daß die Tanzmusik das geschriebene Gedicht ist oder sein, und mithin die Bewegungen und Handlung des Tänzers festsetzen und bestimmen sollte; dieser soll also das Gedicht recitiren, und durch die Energie und Wahrheit seiner Geberden, durch den lebendigen und belebten Ausdruck seiner Physiognomie verständlich machen; der Tanz

ist folglich das Organ, das die vorgeschriebenen Ideen der Musik ausdrücken und hinlänglich erklären soll.

Man kann sich nichts Lächerlicheres denken, als eine Oper ohne Worte. Nun gut, mein Herr, der Tanz ohne Musik ist nicht verständlicher, als der Gesang ohne Worte; es ist eine Art von Raserei, alle seine Bewegungen sind wild und haben keine Bedeutung. Kühne und glänzende Pas machen, nach einer kalten und monotonischen Melodie auf dem Theater so schnell als leicht herumtanzen, das nenne ich Tanz ohne Musik. Der mannigfaltigen und harmonischen Musik des Herrn Rameau, den Meisterzügen und finreichen Unterretungen in seinen Ariën hat der Tanz sein ganzes Fortkommen zu danken. Seitdem dieser Schöpfer einer gelehrten aber allemal angenehmen und schmeichelnden Musik erschien, ist der Tanz von neuem aufgeweckt und hat sich aus der Schlassucht herausgerissen, worin er begraben lag. Was würde Rameau nicht gethan haben, wenn die Gewohnheit, sich wechselsweise zu Rathe zu ziehen, bei der Oper Mode gewesen wäre; wenn der Poet und Balletmeister ihm ihre Ideen mitgetheilt, wenn man sich die Mühe genommen hätte, ihm einen Grundriß von der Handlung des Tanzes, von den Leidenschaften, die er in einem zusammenhängenden Sujet nach einander schildern, und von den Gemälden, die er in dieser oder jener Situation vorstellen sollte, gegeben hätte! Alsdann hätte die Musik den Charakter des Gedichtes gehabt und die Ideen des Poeten ausgedrückt; dann wäre sie redend und expressiv geworden, und der Tänzer wäre gezwungen gewesen, ihre Züge zu erhaschen, Mannichfaltigkeit anzunehmen und auch das Seinige zur Vollenbung des Gemäldes beizutragen. Diese Harmonie zwischen zwei so nah verwandten Künsten würde einen äußerst täuschenden und bewundernswürdigen Effect gethan haben; aber durch eine unglückliche Wirkung der Eigenliebe meiden sich die Artisten sorgfältig statt sich kennen zu lernen und statt sich gemeinschaftlich zu besprechen. Wie ist es möglich, daß ein so sehr zusammengesetztes Schauspiel, als eine Oper ist, gerathen kann, wenn die

Artisten für ihre verschiedenen wesentlichen Theile arbeiten, ohne sich einander ihre Ideen mitzutheilen?

Der Poet bildet sich ein, daß seine Kunst ihn weit über den Musikus wegsetze, und dieser würde glauben, sich etwas zu vergeben, wenn er den Balletmeister zu Rathe zöge; der Dekorationsmaler spricht mit Niemand als mit den Malern die unter ihm stehen, und der Maschinenmeister den der Maler oft verachtet, hat allein über die Veränderungen des Theaters zu gebieten. Wenn der Poet sich nur ein wenig herabließe, so würde er den Ton angeben und die Sachen würden eine ganz andere Gestalt gewinnen; aber er hört nichts, als was ihm seine Muse eingiebt, und da er die übrigen Künste verachtet, so kann er nur eine sehr unvollständige Idee davon haben. Er weiß weder die Wirkung, die eine jede derselben insbesondere hervorbringen kann, noch was ihre Vereinigung und Harmonie vermögen. Der Musikus nimmt nach seinem Beispiele die Worte, läßt sie nachlässig durch, überläßt sich nun der Fruchtbarkeit seines Genies und komponirt Musik die nichts sagt, entweder weil er nur die Worte sah ohne ihren Sinn zu begreifen, oder weil er den wahren Ausdruck, den er in's Recitativ legen sollte, dem Glänzenden seiner Kunst oder einer Menge harmonischer Gänge, darin er sich verliebt hat, aufopfert. Macht er eine Ouverture, so hat sie gar keine Beziehung auf das, was vorgehen soll. Doch was macht er sich daraus? Er ist des Beifalls sicher, wenn sie nur brav rauscht. Die Tanzmelobieen kosten ihm immer die wenigste Mühe, er folgt hierin den alten Mustern; seine Vorgänger sind seine Führer, er läßt's sich auch im Geringssten nicht angelegen sein, Mannigfaltigkeit in diese Art Stücke zu bringen und ihnen einen neuen Charakter zu geben. Er sollte sich für eine monotonische Melodie, die den Tanz schläfrig macht und den Zuschauer einwiegt, hüten, und grade wählt er die, und warum? sie kostet ihm die wenigste Mühe, denn eine knechtische Nachahmung der alten Melobieen erfordert weder viel Geschmac, noch Talente, noch Genie.

Der Dekorationsmaler begeht manchen Fehler, weil er das Drama nicht genug kennt; er befragt sich nicht bei dem Verfasser, sondern folgt seinen Einfällen, die manchmal falsch sind und die Wahrscheinlichkeit beleidigen, die in den Dekorationen in Absicht auf die Anzeige des Orts der Scene sein soll. Wie kann er aber glücklich darin sein, wenn er nicht einmal weiß, wo die Scene ist? und doch sollte er die genaueste Kenntniß von der Handlung und dem Ort, wo sie vorgeht, haben, ehe er anfängt zu arbeiten, sonst geht alles, Wahrheit, Kostüm und das Pittoreske verloren.

Der Zeichner der Theaterkleider fragt niemand um Rath; oft opfert er das Kostüm eines alten Volkes der herrschenden neuen Mode auf, oder dem Eigensinne einer Mode = Sänger = oder Tänzerin.

Dem Balletmeister wird nichts bekannt gemacht; man schickt ihm eine Partitur, er komponirt Tänze auf die erhaltene Musik; er vertheilt die verschiedenen Pas, und das Ballet bekommt hernach seinen Namen und Charakter von der Kleidung.

Der Maschinenmeister hat das Amt, die Gemälde des Malers in ihren gehörigen Punkt der Perspektive und in das verschiedene Licht zu bringen, das sie erfordern; seine vornehmste Pflicht ist, die verschiedenen Stücke der Dekoration mit so vieler Wichtigkeit anzuordnen, daß aus allen ein vernünftiges und zusammenhängendes Ganze wird; seine Geschicklichkeit besteht darin, daß er sie schnell hervor und wieder weg bringt. Versteht er die Kunst nicht, die Erleuchtung gehörig zu vertheilen, so schwächt er das Werk des Malers und wirft die Wirkung der Dekoration über den Haufen. Eine Partie des Gemäldes, welche lichtvoll sein sollte, wird schwarz und dunkel; eine andere, welche ohne Licht zu sein verlangt, steht da hell und schimmernd. Mit einer großen Menge Lampen allein ist es nicht ausgerichtet, wenn man ein Theater gehörig und vortheilhaft erleuchten will, man mag sie nun aufs Gerathewohl oder nach der Symmetrie anbringen; die Kunst steckt darin, daß man das Licht nach ungleichen Theilen oder Massen zu ver-

theilen wisse, um die Stellen, welche ein starkes Licht erfordern, hervor zu zwingen, die zu schonen, welche weniger verlangen, und die zu vernachlässigen, welche noch weniger annehmen können. Der Maler muß, der Perspektive wegen, Nüancen und Farbenschwächung in diesen Gemälden anbringen; derjenige also, der es erleuchten soll, dünkt mich, sollte ihn zu Rath ziehen, um die nämlichen Nüancen und Schwächungen in den Lichtern zu beobachten. Nichts wäre so schlecht als eine, in einem Tone der Farbe und in einerlei Nüancen gemalte Dekoration; sie hätte weder Entfernung noch Perspektive; eben so, wenn die gemalten Stücke, welche nach ihrer Vertheilung ein Ganzes machen sollen, mit gleicher Stärke erleuchtet werden, gehen Anordnung, Masse und Gegenprallung verloren, und das Gemälde bleibt ohne Wirkung.

Erlauben Sie mir, mein Herr, eine Ausschweifung, die zwar nicht zu meiner Kunst gehört, aber doch der Oper vielleicht nützlich werden kann. Der Tanz erinnert gewissermaßen den Maschinenmeister, sich zur Veränderung der Dekoration bereit zu halten. Sie wissen, daß man den Ort vertauscht, wenn das Divertissement vorbei ist.

Wie füllt man den Raum zwischen den Akten aus, welcher nothwendig erfordert wird, um das Theater in Ordnung zu bringen, die Akteurs sich ausruhn zu lassen, und den Chorsängern und Tänzern Zeit zu geben, sich umzukleiden? Was thut das Orchester? Es löscht die Ideen aus, die der vorhergegangene Auftritt in meine Seele gedrückt hatte; es spielt ein Passepied, wiederholt ein lustiges Rigandon oder Tambourin, da ich noch durch die vorigen ernsthaften Handlungen lebhaft bewegt und höchst gerührt bin; es stört das Entzücken eines so süßen Augenblicks; es wischt aus meinem Herzen die Bilder weg, woran es hing; es erstickt und vernichtet die Empfindung, welche ihm gefielen; das ist aber noch nicht alles, und das höchst Unschickliche kommt erst; diese rührende Handlung war nur erst eingeleitet; der folgende Akt soll sie ausführen und meine Leidenschaft auf den höchsten Grad bringen; nun

fällt die Musik plötzlich aus einem gemeinen lustigen Stückchen in ein klagendes trauriges Ritornell: welsch' ein widersinniger Abfall! Wenn er auch dem Akteur erlaubt, mich zu dem Interesse zurück zu führen, welches mir aus dem Herzen weggeigt war, so wird's doch nur mit langsamen Schritten geschehen; meine Seele wird lange Zeit zwischen der Zerstreuung, darin man sie gezogen, und dem Schmerze, wozu man sie zurück zu rufen sucht, herum schwan- ken; das Garn, welches mir die Fiktion zum zweitenmale aufstellt, ist zu sichtbar; ganz mechanischer Weise, und ohne mich's bewußt zu sein, suche ich ihm auszuweichen, und dann muß die Kunst die unerhörtesten Kräfte anstrengen, um mich von neuem zu täuschen und zu besiegen. Sie werden gestehen, daß diese alte Methode, der unsere Musici noch so getreu anhängen, wider alle Wahr- scheinlichkeit verstößt. Mit einem Worte, mein Herr, dieser plötzliche Abfall, dieser unvorbereitete Uebergang vom Pathetischen zum Lustigen, vom diatonisch=enharmonischen oder vom chromatisch=enharmoni- schen zu einer Gavotte oder einer Art Gassenhauer, scheint mir eben so widrig, als eine Arie, die in einer andern Tonart schließt, als sie angefangen. Ich darf glauben, daß eine solche Unschicklich- keit von allen denjenigen empfunden wird, welche das Vergnügen zu empfinden ins Schauspiel lockt, denn nur solche Geschöpfe können sie übersehen, welche der Mode wegen da sind, welche mit ungeheuren Ferngläsern in der Hand zu- frieden sind, wenn sie ihre Lächerlichkeiten austrämen, sehen und gesehen werden können, und sich um das Vergnügen, welches die durch Verstand, Geschmack und Genie vereinten Künste gewähren können, nicht bekümmern.

Laß die Poeten von ihrem Parnaß herabkommen, laß die Ar- tisten, welche die verschiedenen Theile besorgen, die eine Oper aus- machen, mit Eintracht arbeiten und sich einander die Hand bieten, so wird dieses Schauspiel sehr in Aufnahme kommen, und die ver- einigten Talente werden ihres Zwecks nie verfehlen. Nur ein

niederträchtiger Neid und ein, großen Männern unanständiger Zwist, können die Künste entehren, die Künstler verächtlich machen und sich der Vollkommenheit eines Werkes widersetzen, welches so viele Fächer und so verschiedene Schönheiten erfordert, als die Oper.

Ich habe dieses Schauspiel beständig betrachtet als ein großes Gemälde, welches das Wunderbare und Erhabene aller Gattungen der Malerei darstellen soll; wovon ein berühmter Mann die Skizze auf der Leinwand entworfen, und das darauf von geschickten Malern in den entgegengesetzten Gattungen ausgeführt werden mußte, die alle von Ehre und der edlen Begierde zu gefallen beseelt, dieses Meisterstück mit der Eintracht und dem Einverständnisse vollendeten, welche das Kennzeichen wahrer Talente sind. Der berühmte Mann, der den Stoff gewählt, der ihn in seine Theile geordnet, der ihn mit so vieler Kunst als Geschmack vertheilt, und die Skizze auf der Leinwand entworfen hat, ist der Poet; von ihm hängt eigentlich die glückliche Ausführung ab, weil er erfindet, austheilt, zeichnet und nach Maaßgabe seines Genies mehr oder weniger Schönheiten, mehr oder weniger Handlung und folglich mehr oder weniger Interesse in sein Gemälde legt. Die Maler, welche nach seiner Imagination arbeiten, sind der Kapellmeister, der Balletmeister, der Dekorationsmaler, der Zeichner der Kleidungen, in Ansehung des Kostüms, und der Maschinenmeister: alle fünf müssen gleichviel zu der Vollkommenheit des Werks das Ihrige beitragen, indem sie die ursprüngliche Idee des Poeten genau befolgen, welcher seinerseits ein wachsame Auge auf das Ganze haben muß. Das Auge des Meisters ist bei allen Kleinigkeiten nöthig; ob es gleich eigentlich bei der Oper keine unwichtigen Kleinigkeiten giebt, denn die geringfügigsten Dinge fallen auf, beleidigen und mißfallen, wenn sie nicht mit aller Ordnung und Genauigkeit herbeigeführt werden. Dieses Schauspiel kann also keine Mittelmäßigkeit vertragen, es täuscht nur, insofern es in allen seinen Theilen vollkommen ist. Gesehen Sie, mein Herr, daß ein Autor, der

sein Werk diesen fünf Personen überläßt, die er niemals spricht, die sich untereinander kaum kennen und sich sorgfältig vermeiden, so ziemlich den Vätern gleicht, welche die Erziehung ihrer Kinder fremden Händen übergeben, und die aus Zerstreuung oder Bornehmthun sich zu erniedrigen glaubten, wenn sie diese Sorge selbst übernähmen. Was sind die Folgen dieses falschen Vorurtheils? Ein Kind, das die Natur zum Gefallen bestimmt hatte, wird abgeschmackt und mißfällig. Der Poet ist der Vater, das Drama das Kind.

Sie sagen vielleicht, daß ich von einem Poeten alles und also zu viel verlange; nein, mein Herr, aber ein Poet muß Verstand und Geschmack haben. Ich bin der Meinung eines Schriftstellers, welcher sagt, daß die großen Stücke der Malerei, der Musik und der Tanzkunst, welche einen Nichtkenner, der aber gesunde Sinne hat, nicht auf einen gewissen Grad rühren, entweder ganz schlecht oder mittelmäßig sind.

Kann der Poet nicht, ohne selbst Musikus zu sein, empfinden, ob dieser oder jener Zug in der Musik seinen Gedanken ausdrückt, ob ein anderer nicht den Ausdruck schwächt, ob ein dritter nicht der Leidenschaft Stärke, oder der Empfindung Anmuth und Leben giebt? Kann er nicht, ohne ein Dekorationsmaler zu sein, einsehen, ob eine Dekoration, die einen afrikanischen Wald vorstellen soll, nicht zu viel von dem Wäldchen zu Fontainebleau entlehnt hat? Ob eine andere, die ein amerikanisches Gestade nachbilden soll, nicht der Gegend bei Toulon zu ähnlich sieht? Ob eine dritte, die den Ballast eines chinesischen Kaisers vorstellen soll, nicht zu viel von Versailles hat? und ob endlich eine, die die Gärten der Semiramis zeigen soll, nicht Marly aufweist? Er braucht kein Balletmeister zu sein, um zu merken, wenn in den Tänzen Unordnung herrscht, wenn die Tänzer wenig Ausdruck haben; er kann, sage ich, beurtheilen, ob seine Handlung feurig vorgestellt wird; ob die Gemälde treffend sind, ob die Pantomime wahr ist, und ob der Charakter des Tanzes dem Volke der Nation entspricht, welchen er

vorstellen soll. Kann er nicht eben so gut auch die Fehler merken, welche in den Kleidungen stecken, entweder aus Nachlässigkeit oder aus falschem Geschmack, die dadurch, daß sie sich vom Kostüm entfernen, alle Illusion aufheben? Braucht er eben Maschinenmeister zu sein, um gewahr zu werden, daß diese oder jene Maschine nicht geschwind genug hervorkömmt? Nichts ist leichter, als ihre Langsamkeit oder richtige Geschwindigkeit zu bemerken.

Der Komponist sollte die Tanzkunst verstehen oder zum wenigsten die Taktarten und die Möglichkeit der Bewegungen, die jeder Gattung, jedem Charakter und jeder Leidenschaft eigen sind, kennen, um zu jeder Situation, die der Tänzer nach einander machen kann, die gehörigen Noten zu schreiben; aber anstatt die Anfangsgründe dieser Kunst und ihre Theorie zu lernen, flieht er den Balletmeister; er glaubt, daß ihm seine Kunst einen großen Rang über den Tanzkünstler giebt. Ich will ihm solchen nicht streitig machen, obgleich die vorzügliche Wissenschaft in einer Kunst, und nicht die Natur der Kunst allein Vorzug und Ansehen verdienen.

Die Art zu tanzen ist heut zu Tage neu, es ist also platterdings nöthig, daß die Tanzmusik ihrerseits es gleichfalls werde.

Man beklagt sich, daß die Tänzer Bewegung ohne Action, Anmuth ohne Ausdruck haben; könnte man aber nicht bis zur Quelle des Uebels zurückgehen? Man entwickle nur seine Ursachen, so kann man es mit Vortheil angreifen und die dienlichen Mittel zur Heilung anwenden.

Ich habe gesagt, daß die meisten Ballette bei diesem Schauspiel, so gut sie auch entworfen und ausgeführt werden mögen, dennoch kalt sind: ist es blos die Schuld des Erfinders? wäre es ihm wohl möglich, jeden Tag neue Pläne anzufinnen und den Tanz am Ende eines jeden Akts der Oper in Handlung zu bringen? Nein, wahrhaftig nicht; das wäre ein zu schweres Stück Arbeit; ein solches Verhaben könnte auch nicht ohne unendliche Widersprüche angeführt werden, es müßten denn die Poeten zu

dieser Einrichtung das Ubrige thun, und über alle Projekte, welche den Tanz zum Zwecke haben, mit dem Balletmeister gemeinschaftlich arbeiten.

Lassen Sie uns sehen, was der Balletmeister bei diesem Schauspiel thut, und untersuchen, was man ihm für Arbeit zuschneidet. Man giebt ihm die ausgeschriebene erste Violinstimme zum Repe-  
 tiren, er schlägt sie auf und liest: „Prolog, Passépied für die  
 „Spiele und Scherze; Gavotte für die Amouretten und Rigauden  
 „für die angenehmen Traumgötter. Im ersten Akt, Marsch für  
 „die Krieger, Grave für dieselben; Mûssette für die Priesterinnen.  
 „Im zweiten Akt, Loure für das Volk, Tambourin und Ri-  
 „gaudon für die Schäfer. Im dritten Akt, Grave Staccato  
 „für die Teufel, Presto für dieselben. Im vierten Akt, Entrée  
 „der Griechen und Chaconne, die Winde, die Tritonen, die Na-  
 „jaden, die Stunden, die Zeichen des Zodiakus, die Bachanten, die  
 „Zephyre, die Gnomen, die unglücklichen Träume nicht mit ge-  
 „zählt, denn wir kämen nicht zu Ende.“ Da hat nun der Ballet-  
 meister seinen völligen Unterricht; nun mag er den prächtigen und  
 sinnreichen Plan ausführen! Was verlangt der Poet? daß alle  
 Personen des Ballets tanzen sollen, und man giebt ihnen zu tan-  
 zen: aus diesem Mißbrauche entspringen lächerliche Forderungen.  
 „Mein Herr“, sagt der erste Tänzer zum Balletmeister, „ich bin  
 „an diese oder jene Stelle gekommen und ich muß dies oder jenes  
 „Stück tanzen.“ Aus eben der Ursache verlangt eine Tänzerin die  
 Passépieds; diese die Tambourins; dieser die Louren; jener die  
 Chacconnen für sich allein zu behalten; und dieses eingebilbete  
 Recht, dieses Haberechten über Stellen und Gattungen veranlaßt  
 in jeder Oper zwanzig Solcentreen, welche man in entgegengesetz-  
 ten Kleidungen, Geschmack und Gattungen tanzt, die aber weder  
 durch den Charakter, noch durch den Sinn, durch die Zusammen-  
 setzung der Pas, noch durch die Stellungen verschieden sind. Diese  
 Eintönigkeit kommt von der maschinenmäßigen Nachahmung. Mon-  
 sieur \*\*\* ist der erste Tänzer, er tanzt nicht eher, als im letzten

Art; das ist die Regel; sie geht auch nach dem Sprichworte, das Beste zuletzt. Was thun die übrigen Tänzer dieser Gattung? Sie verstümmeln ihr Original, überladen es und behalten nur seine Fehler; denn es ist leichter, sich das Lächerliche, als Vollkommenheiten zu eignen zu machen; Alexanders Höflinge, die seine Tapferkeit nicht erreichen konnten, fanden es leichter, seinen schiefen Hals nachzuahmen. Es sind also die frostigen Copien, welche das Original auf hunderterlei Arten vervielfältigen und es unaufhörlich verstellen. Die von einer andern Gattung sind ebenso schaal und ebenso lächerlich: sie wollen die Präcision, die Munterkeit und die schön durchflochten Schritte des Monsieur \*\*\* erhaschen und sind unausstehlich. Alle Tänzerinnen wollen tanzen, wie Mademoiselle \*\*\* und dadurch werden sie alle sehr lächerlich. Kurz, mein Herr, die Oper, wenn ich so sagen darf, ist ein Schauspiel der Affen. Der Mensch vermeidet und scheut sich in seiner eignen Gestalt zu zeigen, er borgt immer eine fremde, und er würde erröthen, sich selbst ähnlich zu sein; daher muß man das Vergnügen, ein Paar gute Originale zu bewundern, mit der Langenweile erkaufen, vorher eine Menge elender Copien zu sehen. Und was will man denn mit dieser Anzahl Soloentreen sagen, die mit nichts in der Welt Zusammenhang oder Aehnlichkeit haben? Was stellen diese seelenlosen Körper vor, die, ohne angenehm zu sein, herumtrippeln, ohne Geschmack mit den Armen wedeln, ohne sich grade zu tragen, ohne Festigkeit Pirouetten schneiden, und die von Art zu Art mit eben demselben Froste wiederkommen? Kann man diese Arten von Interesse und Ausdruck entblößten Entreen wohl Monologe nennen? Nein, auf keine Weise, denn der Monolog gehört zur Action und geht mit der Handlung fort, malt und unterrichtet.

Sie wissen, mein Herr, daß, um eine Action zu malen, worin die Leidenschaften abwechseln, nothwendig erfordert wird, daß die Musik die armseligen Taktarten und Modulationen verlasse, in welchen bisher die Tanzmelodien gesetzt worden. Trockene und maschinenmäßig ohne Absicht zusammengesetzte Töne können dem

Tänzer nicht zu Hülfе kommen, noch zu einer lebhaften Handlung passen. Es ist also nicht hinlänglich, nach den Generalbafregeln richtig die Noten zusammen zu schreiben; die harmonische Folge der Töne muß in diesem Falle die Töne der Natur nachahmen, und ihre richtigen Inflexions ein Bild vom Dialog geben.

Ueberhaupt, m. S., verwerfe ich Soloentreen in der Oper nicht: ich bewundere die Schönheiten, die man oft hin und wieder darin antrifft, aber nicht so häufig wünsche ich sie. Alles Ueberhäufte wird langweilig; ich wollte, daß man in die Ausführung mehr Abwechslung brächte: denn was ist wohl lächerlicher, als die Schäfer aus Tempe eben so tanzen zu sehen, wie die Gottheiten des Olymps? Man hat bei diesem Schauspieler unzählige Arten von Kleidungen und Charakteren; deshalb möchte ich wohl, daß der Tanz nicht immer einerlei bliebe. Diese ekelhafte Einförmigkeit würde gewiß verschwinden, wenn die Tänzer den Charakter der Person, die sie vorstellen sollen, ihre Sitten, Gebräuche und Gewohnheiten studirten; man wird niemals die Rolle eines Helden oder eines andern mit vollkommener Nachahmung vorstellen, wenn man sich nicht an seine Stelle versetzt. Niemand kann den Soloentreen mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn sie von den geschicktesten Tänzern getanzet werden, als ich; sie legen mir alle mechanischen Schönheiten der harmonischen Bewegungen des Körpers dar, aber ich glaube nicht, daß es ihr Tanzen verachten, ihre Geschicklichkeiten heruntersetzen und ihre Lieblingsgattung verschreien heißt, wenn ich herzlich wünsche, daß diese für den Ruhm gebornen Personen in die Annehmlichkeit ihres Körpers Bewegungen der Seele mischen möchten, daß ich sie unter einer reizenderen Gestalt bewundern und nicht immer eingeschränkt sein dürfte, sie bloß als schöne Maschinen, die nach richtigen Proportionen zusammengesetzt sind, zu betrachten, vielmehr denke ich sie dadurch anzumahnen, ihre Kunst noch mehr zu verschönern und mannigfaltiger zu machen.

Auf die Kleidung zu kommen. Abwechslung und Wahrheit im Kostüm sind dabei eben so selten als in der Musik, in den Balletten und im bloßen Tanze. Der Eigensinn regiert in allen Theilen der Oper gleich stark, er ist der Tyrann dieses Schauspiels. Die Kleider der Griechen, Römer, Schäfer, Jäger, Helden, Frauen, Silphen, Scherze, Spiele, Liebesgötter, Tritonen, Winde, Salamander, Träume, Hohenprieſter, Unterprieſter, alle ſind nach einem Muſter geſchnitten, und durch nichts unterſchieden, als durch die Farben und die Verzierungen, welche mehr die Verſchwendung als der Geſchmack aufs Gerathewohl darauf wirkt. Allenthalben ſchimmert das unächte Gold oder Silber: der Bauer, der Matroſe und der Held ſind gleich dick damit beſät. Je mehr Flukern, Gaze und Verbrämungen an einem Kleide angebracht ſind, je ſchöner iſt in den Augen des geſchmackloſen Zuſchauers. Nichts läßt ſo ſonderbar, als wenn man einen Haufen Krieger ankommen ſieht, die eben geſochten und geſiegt haben. Kann man ihnen wohl das Schreckliche des Blutbades anſehn? Sind ihre Mienen lebhaft und aufgebracht? Ihre Blicke fürchterlich? Fliegen ihre Haare in wilder Unordnung? Nein, n. S., nichts von alle dem; ſie ſind mit der äußerſten Sorgfalt gepuht und geſchmückt; ſie ſehen mehr einem Sybariten ähnlich, der eben den Vater von ſich geſaſſen, als einem Helden, der eben den Feind in die Flucht geſchlagen hat. Wo bleibt die Wahrheit, die Wahrſcheinlichkeit? wo ſoll die Muſion herkommen? Wer kann ſich wohl bei einer ſo falſchen und ſo ſchlecht vorgebrachten Aktion des Verdrusses erwehren? Das Theater fordert ſeine eigene Anſtändigkeit; das geb ich zu; es erfordert aber auch Wahrheit und Natur in der Vorſtellung, Kraft und Stärke in den Gemälden, und da, wo es nöthig iſt, eine wohlverſtandene Unordnung. Ich möchte die ſteifen Korbröcke weggeſchaft wiſſen, welche in gewiſſen Stellungen des Tanzens die Hüften gleichſam bis an die Schultern bringen und ihre Umriſſe verbergen. Ich möchte aus den Kleidern alle froſtigen Anordnungen nach der Symmetrie, welche

nur Kunst ohne Geschmack verräth und nichts Reizendes hat, verbannt. Ich würde lieber die leichten ungelünstelten Draperien wählen, welche nach den Farben abstächen und bergestalt eingerichtet wären, daß sie den Wuchs des Tänzers nicht verdeckten. Ich möchte sie leicht haben, ohne daß deswegen eben der Stoff gespart werden müßte. Schöne Falten, schöne Gewänder wünsch' ich, und sie würden immer das Ansehn von Leichtigkeit haben, weil die äußern Theile dieser Draperie fliegen, und so wie der Tanz an Hurtigkeit und Lebhaftigkeit zunähme, immer neue Lagen annehmen würden. Ein Sprung, ein lebhafter Pas, eine Flucht gäben diesem Gewande beständig einen andern Fall: das würde uns der Malerei und folglich der Natur näher bringen; das würde den Stellungen Zierlichkeit und den Lagen des Körpers Anmuth geben; das würde endlich dem Tänzer dieses Ansehn von Stärke und Leichtigkeit geben, welches er in den gothischen Harnischen der Oper nicht haben kann. Ich würde die lächerlichen Steifröcke unserer Tänzer um drei Viertel kleiner machen; sie stehen sowohl der Freiheit und Leichtigkeit, als der richtigen und lebhaften Action des Tanzes im Wege. Sie benehmen dem Wuchse seine Zierlichkeit und die richtigen Proportionen, die er haben muß. Sie vermindern das Angenehme in den Bewegungen der Arme; sie begraben, so zu sagen, die Grazien, und zwingen und schülren die Tänzerin bergestalt, daß sie zuweilen mehr und eifriger auf die Bewegungen ihres Steifrockes, als ihrer Arme und Füße denkt. Jeder Akteur muß auf dem Theater ungezwungen scheinen: er muß nicht einmal von der Rolle oder Person, die er vorzustellen hat, Zwang annehmen. Ist seine Aufmerksamkeit getheilt, legt ihm die Mode eines lächerlichen Kostüms so viel Zwang auf, daß er die drückende Schwere seines Habits mit Verbruff fühlt, daß er darüber seine Rolle vergißt, daß er nicht mehr den gehörigen Antheil an der Handlung nimmt, die vorgeht, oder die er mit Wärme vorstellen sollte: so muß er sich alsobald von einer Mode befreien, welche der Kunst eine armselige Figur giebt und der Geschicklich-

keit wehrt sich zu zeigen. Mademoiselle Clairon, diese unnachahmliche Aktrice, welche geschaffen ist, die Gewohnheiten, die ein langer Brauch geheiligt, abzuschaffen, hat die Steifröcke ungeschont und ohne Vorbereitung verbannt. Das wahre Talent ist allenthalben einerlei; es gefällt ohne Kunst. Mademois. Clairon wird ohne oder mit dem Steifrock eine vortreffliche Aktrice bleiben. Es war nichts weniger als Eigensinn, was dieselbe bewog, einen eben so lächerlichen als beschwerlichen Puz zu verwerfen. Sie hat den Steifrock weniger beschwerlich abgelegt, als wollte sie das Ansehen haben, etwas zu reformiren, denn weil sie wirklich eine große Aktrice ist. Einsicht, Verstand, Vernunft und die Natur haben sie bei dieser Reform geleitet; sie hat die Alten zu Rathe gezogen, und geglaubt, daß Medea, Electra und Ariadne nicht aussehen, reden, gehen und sich kleiden könnten, wie unsre Modedamen. Sie hat gefühlt, daß sie sich den alten Sitten eben so weit näherte, als sie sich von den unsrigen entfernte; daß die Nachahmung der Personen, die sie vorstellte, wahrer und natürlicher sein würde; daß sie ihre ohnedem lebhaft und geistvolle Aktion noch mit mehr Seele und Feuer herausbringen könnte, wenn sie sich von dem Zwange und der Last einer lächerlichen Kleidung befreit hätte; sie ist endlich überzeugt gewesen, daß das Publikum ihre Talente nicht nach der Weite ihres Steifrockes abmessen würde. Freilich steht es nur vorzüglichem Verdiensten zu, Neuerungen einzuführen und auf einmal die Gestalt solcher Dinge zu ändern, denen wir weit mehr aus Gewohnheit, als aus Geschmack und Ueberlegung anhängen. Herr Chasse, der einzige Akteur in seiner Art, der die Kunst gefunden, in eiskalte Auftritte etwas Anziehendes zu bringen und abgenutzte und frostige Gedanken durch seine Gesten zu heben, hat gleichfalls die beschwerlichen Korb- oder Steifröcke abgeworfen, welche dem Akteur nichts Ungezwungenes ließen und ihn, so zu sagen, zu einer schlecht eingerichteten Maschine machten. Die Casquette und die symmetrischen Habite hat

dieser große Mann gleichfalls verwiesen; statt der aufgebunsenen Korbrücke wählte er wohlausgesonnene Gewänder, und statt der antiken Federblüthe bedient er sich Blumen, die er mit Geschmac und Wahl anbringt. In seinem Anzuge herrschten Verstand und malerische Natur.

Herr Le Rain, ein vortrefflicher Trauerspieler, ist dem Beispiele des Chaffe gefolgt; er ist noch weiter gegangen. In Voltaire's Semiramis ist er mit zurückerstreiften Ärmeln, mit blutigen Händen, mit gesträubten Haaren und verwilbertem Blick aus dem Grabmale des Ninus hervorgekommen. Dieses starke aber natürliche Gemälde traf auf den Zuschauer, erhielt seine Aufmerksamkeit und warf Schrecken und Entsetzen in seine Seele. Der kritische Witz kam zwar einen Augenblick nach der Rührung mit seinen Anmerkungen hervor, aber es war zu spät; der Eindruck war gemacht, der Pfeil abgedrückt, der Akteur hatte sein Ziel getroffen und ein allgemeiner Beifall belohnte eine zwar kühne, aber glückliche Aktion, die ohne Zweifel mißglückt sein würde, wenn sie ein mittelmäßiger und minder beliebter Akteur gewagt hätte.

Von den Dekorationen werde ich Ihnen nichts sagen, mein Herr; ihr Fehler in der Oper liegt nicht am Geschmac, sie könnten sogar schön sein, weil die Maler, die in diesem Fach arbeiten, wirkliche Verdienste besitzen; die Cabale aber und eine übel angebrachte Sparsamkeit setzen ihrem Genie Schranken und ersticken ihre Talente. Uebrigens wird der Maler einer Decoration niemals genannt, besonders wenn ihr Beifall zugeklatscht wird; daher findet nicht viel Nachseiferung statt, und folglich sieht man wenig Decorationen, die nicht ungemein vieles zu wünschen übrig lassen.

Ich will diesen Brief mit einer Anmerkung schließen, die mir sehr natürlich scheint. Der Tanz hat bei diesem Schauspiel zu viel idealische Charaktere, und muß zu viele Hirngespinnste und chimärische Personen vorstellen, um solche mit verschiedenen Zügen und Farben vorzustellen. Mit weniger Feengesöpfen, weniger Wunderbarem, mehr Wahrhaftem und mehr Natürlichem wird der

Tanz in viel besserem Licht erscheinen. Ich würde, zum Exempel, sehr verlegen sein, wie ich die Aktion eines Kometen, der Zeichen des Thierkreises, der Horas u. s. w. vorstellen sollte. Die Ausleger des Sophokles, des Euripides und Aristophanes sagen wohl, daß die Tänze der Egyptier die Bewegungen und Harmonien der Weltkörper vorstellten; sie tanzten in die Runde um Altäre, die sie als die Sonne betrachteten, und diese Figur, die sie beschrieben, indem sie sich bei den Händen angefaßt hielten, stellte den Zodiakus, oder die Zeichen des Thierkreises vor; aber alles das war also, wie viele andere Dinge, nichts anderes, als verabredete Figuren und Bewegungen, womit man eine unveränderliche Bedeutung verknüpfte. Ich glaube also, mein Herr, daß es uns viel leichter sein würde, unsers Gleichen zu malen; daß diese Nachahmung natürlicher und täuschender sein würde. Aber, wie ich schon gesagt habe, es ist die Sache der Poeten, darauf zu sinnen, wie sie Menschen aufs Operntheater bringen wollen.

### Neunter Brief.

Masken fort! Garrick. Wuchs und Physiognomie.

#### Masken der Alten.

Auf dem Gesichte ist es, wie Sie wissen, mein Herr, wo der Mensch sehen läßt, was in seiner Seele vorgeht, wo man seine Affecten und Leidenschaften lesen, und wechselseitige Ruhe, Unruhe, Vergnügen, Schmerz, Furcht und Hoffnung abgebildet finden kann. Sein Ausdruck ist hundertmal wärmer, lebhafter und bestimmter, als das Resultat der feurigsten Rede. Einen Gedanken durch Worte vorzustellen, dazu gehört gewisse Zeit, die Geberden zeigen ihn auf einmal mit Nachdruck; es ist ein Blitz, der aus dem Herzen fährt, in den Augen flammt, alle Gesichtszüge hell macht, den Knall der Leidenschaften verkündigt und uns gleichsam die Seele nackt sehen läßt. Alle unsere übrigen Bewegungen sind blos mechanisch und sagen nichts, wenn das Gesicht dabei stumm bleibt

und ihnen nicht Seele und Leben giebt. Wir haben also kein nützlicher Werkzeug zum Ausdruck in unserer Gewalt, als die Physiognomie; warum denn versteckt man sie auf dem Theater hinter eine Maske und zieht die plumpe Kunst der schönen Natur vor? Womit soll der Tänzer malen, wenn man ihm seine nothwendigsten Farben wegnimmt? Wie will er die Bewegungen seiner eignen Seele in die Seelen der Zuschauer übertragen, wenn er sich des Hilfsmittels beraubt, wenn er sich mit einem Stilk Pappe, mit einem gemalten, mienenlosen Gesichte bedeckt. Das Gesicht ist das Sprachwerkzeug der stummen Scene, es ist der getreue Dolmetscher aller Bewegungen der Pantomime: dies ist genug, um aus der Tanzkunst, die unter die blos nachahmenden gehört, deren Aktion keinen andern Zweck hat, als zu malen, und durch die Wahrheit und gefällige Natur ihrer Gemälde zu täuschen und zu rühren, alle Masken zu verbannen. Denn eine Maske, sie sei von welcher Gattung sie wolle, ist entweder unbedeutend oder drollig, ernsthaft oder komisch, traurig oder Fräse. Der Formschneider giebt ihr nur einen und unveränderlichen Charakter; so leicht es ihm gelingt, scheußliche, verzerrte Gesichter und alle dergleichen Hirngeburten zu machen, so sauer wird es ihm, wenn er die Carrikatur verlassen und suchen soll die schöne Natur nachzuahmen. Läßt er sie keine Grimassen machen, so wird er frostig, seine Patronen sind Eis und seine Masken ohne Charakter, ohne Leben; er weiß die Feinheit der Züge und alle die unmerklichen Schattirungen nicht zu treffen, welche der Physiognomie, indem sie solche gleichsam gruppiren, tausenderlei verschiedene Gestalten geben.

Diejenigen, welche die Masken vertheidigen, denen aus alter Gewohnheit das Herz daran hängt, die glauben, es wäre nm die Kunst geschehen, wenn man sich von dem alten Schlendrian der Oper losmachte, werden, um ihren schlechten Geschmack durchzusetzen, sagen, daß es solche Charaktere auf dem Theater giebt, welche die Masken nothwendig machen, als die Furien, die Tritonen, die Winde, die Faunen u. s. w. Dieser Einwurf ist schwach,

er gründet sich auf ein Vorurtheil, das leichter zu zerstören als zu bekämpfen ist. Ich werde beweisen, erstlich: daß die Masken, deren man sich zu dieser Gattung von Charakteren bedient, schlecht geformt und schlecht gemalt sind und gar keine Wahrscheinlichkeit haben; zweitens: daß es leicht ist, diese Personen ohne fremde Hilfe mit Wahrheit vorzustellen. Ich werde hernach diese Meinung durch lebende Beispiele unterstützen, die man nicht verwerfen kann, wenn man die Natur liebt, wenn das Simple gefällt, wenn die Wahrheit den Vorzug vor der plumpen Kunst zu verdienen scheint, die die Illusion aufhebt und das Vergnügen des Zuschauers vermindert.

Die Charaktere, die ich eben genannt habe, sind idealisch und bloße Wesen der Einbildung, Geschöpfe der Poeten; die Maler haben ihnen nachher durch verschiedene Züge und Attribute, die nach dem Maaße, wie die Künste fortgeschritten, und der Künstler durch die Fackel des Geschmacks erleuchtet, anders geworden sind, eine Art von wirklichem Dasein gegeben. Die Winde werden nicht mehr mit Blasebälgen in den Händen, mit Windmühlen auf den Köpfen und mit Kleidern von Federn, zum Zeichen der Leichtigkeit, gemalt oder getanzt; man würde die Welt nicht mehr malen und tanzen wie ehemals, mit einem Kopfpuze, der den Olymp abbildete, mit einem Habit, das eine geographische Karte vorstellt, und ihre Kleidung nicht mehr mit Inschriften verziern; man wird nicht mehr auf die linke Brust setzen: Gallia, auf den Bauch: Germania, auf ein Bein: Italia, auf das Hintertheil: Terra australis incognita, auf einen Arm: Hispania u. s. w. Man wird die Musik nicht mehr durch ein Kleid, worauf verschiedene Linien mit Achtel- und Sechszehntelnoten angebracht sind, charakterisiren; man wird ihr nicht mehr den Kopf mit G-, C- und F-Schlüsseln aufputzen. Man wird endlich die Pflge nicht mehr mit einem hölzernen Beine, mit einem Habite voller Masken und einer Blendlaterne in der Hand im Tanze aufführen. Diese einfältigen Allegorien gehören nicht für

unsere Zeiten. Da wir aber, über diese chimärischen Wesen, die Natur nicht zu Rathe ziehen können, so lassen Sie uns wenigstens die Gedanken der Maler nützen; sie stellen die Winde, die Furien und die Dämonen unter menschlichen Gestalten vor; die Faunen und Tritonen sind am Obertheile des Körpers dem Menschen und am Untertheile dem Bock oder Fische ähnlich.

Die Masken der Tritonen sind grün mit Silber; der Dämonen Feuerfarbe mit Silber; der Faunen schwarzbräunlich; der Winde pausbüdig, oder als jemand, der die Backen voll nimmt zu blasen; so sehen unsere Masken aus. Laß uns nun sehen, ob sie einige Aehnlichkeit haben, wenn wir sie mit den Meisterstücken der Malerei vergleichen? In den vortrefflichsten Gemälden finde ich Tritonen, deren Gesicht nicht grün ist; ich bemerkte Faunen und Satyre von röthlicher und braungelber Gesichtsfarbe, aber ich bemerkte nicht, daß ein dunkles Braun über alle Züge verbreitet wäre; ich kann keine Gesichter von Feuerfarbe und Silber finden; die Dämonen sind von dem Elemente, das sie bewohnen, röthlich; allenthalben empfinde und sehe ich die Natur, sie verliert sich weder unter die aufgetragenen Farben, noch unter der schweren Pinselbürste; ich unterscheide die Gestalt eines jeden Zuges, sie kommen mir freilich scheußlich, überladen und übertrieben vor, aber alles zeigt mir doch den Menschen, nicht wie er ist, sondern wie er, ohne die Wahrscheinlichkeit zu beleidigen, sein kann. Sollte übrigens der Abstand zwischen dem Menschen und den von der Fiktion und dem Gehirne der Poeten erzeugten Wesen nicht nothwendig, und sollten die Bewohner der Elemente in Etwas von der Menschheit unterschieden sein? Die Masken der Winde gleichen nach den Originalen, die uns die Maler davon gegeben, am besten, und wenn das Theater ja eine Maske nöthig hat, so ist es gewiß diese. Ich würde solche aus zwei Grünblenden brauchen. Erstlich, wegen der Schwierigkeit, lange die aufgeblasenen Backen zu behalten, zweitens, weil diese Gattung sehr wenig Ausdruck hat. Sie sagt nichts, kräuselt mit Schnelligkeit

herum, hat viel Bewegung und wenig Action; es ist ein Wirbelwind von Schritten ohne Geschmack und oft ohne Richtigkeit, welche blenden, ohne zu vergnügen, welche überraschen, ohne anzuziehen, und also verdirbt dabei die Maske nichts. Ja, mein Herr, ich finde diese Gattung so frostig und langweilig, daß meinethalben der Tänzer viele dergleichen anbringen möchte, wenn er dadurch ihre Liebhaber zu belustigen denkt. Wenn man den Boreas in dem sinnreichen Ballette des fleurs ausnimmt: so sind alle übrigen Winde der Oper lästige und uns langweilige Dinger.

Wäre es bei Abschaffung der Masken nicht möglich, die Tänzer dahin zu vermögen, daß sie sich auf eine mehr wahre und malerische Art ankleideten? Sollten sie nicht die Degradation des Entfernten hervorbringen, und mit Hülfe einiger leichter Tinten und durch ein Paar nach der Kunst angebrachte Pinselzüge ihren Physiognomien den Hauptcharakter geben können, den sie haben sollten? Wer diesen Vorschlag verwirft, muß nicht wissen, was die Natur hervorbringen kann, wenn ihr die Zauberei der Kunst hilft und sie verschönert; der kann mich tabeln, sag' ich, der gar nichts von der verführerischen Wirkung weiß, die dieser Handgriff thut, und was er für wichtige Verwandlungen hervorbringt, ohne die Natur zu verdunkeln oder zu entstellen, ohne ihre Züge zu schwächen oder zu verzerren. Ein Beispiel wird diese Wahrheit in ihr Licht setzen und ihr das Vermögen geben, Leute ohne Geschmack zu überreden und einen Haufen unwissender Ungläubigen, womit das Theater verunreinigt ist, zu überzeugen.

Der berühmte englische Comödiant Garrick ist das Muster, das ich aufstellen will. Ich weiß kein schöneres, vollkommneres und das mehr Bewunderung verdiente; man könnte ihn den Proteus unserer Zeit nennen, denn er spielt alle Gattungen von Rollen, und zwar mit einer Vollkommenheit und Wahrheit, die ihm nicht allein den Beifall seiner Nation, sondern auch von allen Fremden Lob und Bewunderung erwerben. Er ist so natürlich, sein Ausdruck ist so mannigfaltig, seine Gesten, seine Physiognomie

und seine Blicke sind so rednerisch, so überzeugend, daß ihn selbst der versteht, der kein Englisch weiß; es wird einem nicht schwer, ihm zu folgen. Er rührt im Pathetischen; im Tragischen erregt er die auf einander folgenden Bewegungen der heftigsten Leidenschaften, er wühlt, wenn ich so sagen darf, im Eingeweide des Zuschauers, zerreißt ihm das Herz, durchbohrt ihm die Seele und preßt ihm blutige Thränen aus. Im hohen Komischen gefällt und entzückt er; er ergötzt und belustigt in der niedern Gattung, und weiß sich mit solcher Kunst fürs Theater einzurichten, daß ihn oft diejenigen verkennen, die täglich mit ihm umgehen. Sie kennen die unendliche Zahl von Charakteren, welche das englische Theater aufzuweisen hat: er spielt sie alle mit gleich großer Geschicklichkeit; er hat gleichsam zu jeder Rolle ein eigenes Gesicht. Er versteht die Kunst, nach Erforderniß der Charaktere gelegentlich an den Stellen der Physiognomie, die gruppiren oder ein Gemälde machen sollen, einige Pinselstriche anzubringen; das Alter, die Situation, der Charakter, die Lebensart und der Rang der Person, die er vorzustellen hat, schreiben ihm die Farben und Züge vor. Glauben Sie nicht, daß dieser große Akteur niedrig und gemein sei oder Grimassen mache; er ist ein getreuer Nachahmer der Natur und weiß aus derselben allemal das Schönste zu wählen; er zeigt sie beständig in glücklichen Stellungen und in einem vortheilhaften Lichte: selbst in solchen Rollen, welche Grazie und Anmuth am wenigsten leiden, weiß er die, dem Theater wesentliche Wohlansständigkeit beizuhalten. Er ist niemals weder unter noch über seiner vorzustellenden Person. Er trifft den richtigen Punkt der Nachahmung, welchen die Komödianten fast beständig verfehlen; dieses glückliche Gefühl, ohne welches keiner ein großer Akteur werden kann, und welches zum Wahren leitet, ist die seltene Eigenschaft, welche Garrick besitzt; dieses Talent ist um desto schätzbarer, weil es den Akteur abhält, sich zu verirren und sich in den Tinten zu betrüben, die er zu seinen Gemälden anwenden soll; denn man hält oft das Frostige für Würde, Eintönigkeit für ver-

nünftiges Wesen, Aufgeblasenheit für edles Ansehen, Mienenspielerci für Anmuth, Schreien für Festigkeit, vieles Herumtummeln für Action, Klogigkeit für ungekünstelte Natur, schnelles Plappern für Feuer und eine verzerrte Physiognomie für einen lebendigen Ausdruck der Seele. Bei Garrick ist es ganz anders; er studirt seine Rollen, noch mehr aber die Leidenschaften. Er liebt seine Kunst so sehr, daß er sich an den Tagen, da er wichtige Rollen zu spielen hat, in der Einsamkeit vorbereitet und keinen Menschen zu sich läßt. Sein Genie erhebt ihn zu dem Prinzen, den er vorstellen soll; er nimmt seine Tugenden und Schwachheiten an; er bringt in ihren Charakter und Geschmaç; er schmilzt sich um; es ist nicht mehr Garrick, welcher hört oder spricht; wenn die Verwandlung einmal vorgegangen, steht der Held da und der Komödiant verschwindet; er nimmt seinen natürlichen Charakter nicht eher wieder, als nach geendigter Rolle. Sie können leicht denken, mein Herr, daß er wenig frei ist, daß er den Kopf beständig voll hat, daß seine Gedanken immerfort arbeiten, daß er drei Viertel von seinem Leben in einem abmattenden Enthusiasmus hinbringt, der seine Gesundheit um desto mehr angreifen muß, weil er vier und zwanzig Stunden vorher anfängt, sich zu quälen und in eine traurige und unglückliche Situation zu versetzen, ehe er sie malt und vorstellt. Hingegen kann man niemand munterer sehen, als ihn, die Tage, wo er einen Poeten zu machen hat, einen Künstler, einen gemeinen Mann, einen wichtigen Zeitungsschreiber, einen Petitmaitre; denn dieser Art Leute giebt's in England ebensowohl, obgleich unter einer andern Gestalt, als bei uns in Frankreich; das Genie ist verschieden, das geb' ich Ihnen zu, aber der Ausdruck des Lächerlichen und der Unverschämtheit ist sich gleich. In dieser Art von Rollen, sag ich, entfaltet sich seine Physiognomie gleichsam von selbst; seine Seele ist immer darauf sichtbar; seine Gesichtszüge sind so viel Vorhänge, die er sehr geschickt aufzuziehen weiß, um jeden Augenblick neue Gemälde vollter Wahrheit und Empfindung sehen zu lassen. Man kann ihn

ohne Parteilichkeit Englands Roscius nennen, weil er mit der Diction, der Deklamation, dem Feuer, der Natur, dem Geiste und der Feinheit, diese Pantomime und diesen seltenen Ausdruck der stummen Scene verbindet, welche den großen Akteur und den vollkommenen Schauspieler auszeichnen. Ich will nur noch ein Wort von diesem vortrefflichen Akteur sagen, woraus die Größe seiner Talente erhellen wird. Ich sah ihn eines Tages in einem Trauerspieler agiren, welches er nach seiner eigenen Veränderung wieder auf's Theater gebracht hatte, denn er ist nicht allein ein großer Schauspieler, sondern er hat auch das Verdienst, ein bei seiner Nation sehr beliebter Dichter zu sein; ich sah ihn, sag ich, einen Tyrannen vorstellen, welcher voller Schrecken über die Abscheulichkeit seiner Verbrechen in der heftigsten Gewissensangst stirbt. Der ganze letzte Akt war zu dieser angstvollen Reue angewendet; die Menschlichkeit siegte über Mordsucht und Blutdurst; der Tyrann empfand ihre Stimme, verabscheute seine Laster; stufenweise ward er sein Richter und sein Henker; jeden Augenblick zeigte sich der Tod auf seinem Gesichte; seine Augen wurden dunkel; seine Stimme wollte kaum dem Bestreben gehorchen, das er anwendete, seine Gedanken in Worte zu fassen; seine Gesten, ohne von ihrem Ausdrucke zu verlieren, verkündigten die Annäherung des letzten Augenblickes; seine Kniee schlotterten; seine Gesichtszüge verlängerten sich; Dual und Reue hatten ihn mit Todesblässe übermalt. In diesem Augenblick sank er endlich auf den Boden nieder; seine Schandthaten stellten sich seiner Einbildung unter den furchtbarsten Gestalten vor. Voller Entsetzen über das schreckliche Gemälde, welches ihm seine Blutschulden vorhielten, rang er mit dem Tode; die Natur schien ihre letzten Kräfte anzustrengen: diese Situation erregte Schauern. Er kratzte auf der Erde und scharfte gleichsam sein Grab auf; aber der Augenblick rückte heran, man sah den Tod vor Augen; alles malte den Zeitpunkt, der alle Ungleichheit aufhebt; endlich verschied er; das Todeschluchzen und die konvulsivischen Bewegungen der Gesichtsmuskeln, der Arme und

der Brust, gaben diesem grauenvollen Gemälde den letzten Pinselzug.

Sehen Sie, mein Herr, was ich gesehen habe und was die Schauspieler sehen sollten. Das ist der Mann, den ich zum Muster aufstelle; schlimm genug für diejenigen, die es nicht der Mühe werth halten, ihm zu folgen! Wenn man diesem großen Manne nachahmte, würde es nicht schwer sein, die Masken abzuschaffen, weil alsdann die Physiognomien beseelt wären und sprächen, und man das Talent befäße, sie mit eben der Einsicht und Kunst zu charakterisiren, als Garrick selbst.

Verschiedene Leute behaupten, daß die Masken einen zwiefachen Nutzen hätten; einmal, die Gleichförmigkeit zu erhalten; und zum andern, die eignen Gewohnheitsmienen oder die Grimassen, welche die heftigen Anstrengungen beim Tanzen hervorbringen, zu verbergen. Nun ist erst die Frage: ob diese Gleichförmigkeit was Gutes sei? ich bin meines Theils ganz anderer Meinung; ich halte dafür, daß sie der Wahrheit nachtheilig sei und die Wahrscheinlichkeit zerstöre. Ist die Natur sich gleichförmig in ihren Produkten? Wo ist das Volk unter der Sonne, dem sie eine genaue Ähnlichkeit ertheilt hätte? Ist nicht alles mannigfaltig? Haben nicht alle Dinge in der Welt ihre verschiedenen Gestalten, Farben und Schattirungen? Die Abstufungen in den Naturprodukten sind ohne Ende; ihre Mannigfaltigkeit ist ohne Grenzen und unbegreiflich. Da man so selten zwei Meneschen findet, da die Gleichförmigkeit der Gesichtszüge und eine große Ähnlichkeit an Zwillingen als ein Spiel der Natur bewundert wird, wie groß muß dann nicht meine Verwunderung sein, wann ich in der Oper ein Duzend Menschen zu sehen bekomme, welche alle ein und dasselbe Gesicht haben! und wie muß ich nicht erstaunen, wenn ich finde, daß die Griechen, Römer, Schäfer, Matrosen, Scherze, Spiele, Amouretten, Priester und Wahrsager alle einerlei Physiognomie haben? Abgeschmackt genug! Besonders in einem Spektakel, das voller Mannigfaltigkeit, wo alles in Bewegung ist, wo der Ort abwechselt, wo eine Nation

der andern folgt, wo jeden Augenblick verschiedene Trachten vorkommen, indessen daß die Physiognomien der Tänzer allemal dieselben bleiben; keinen Unterschied in den Zügen, keinen Ausdruck, keinen Charakter, nichts von alledem findet man: alles ist todt und langweilig, und die Natur seuzt unter einer frostigen ekelhaften Maske. Warum läßt man den Akteurs und Chorsängern ihre Physiognomien, wenn man sie denen wegnimmt, die sie deswegen noch nöthiger haben, weil ihnen der Gebrauch der Stimme und der Worte untersagt ist? Wie widersinnig ist nicht der Gott Pan, der zu seinem Gefolge einen Theil Faunen und Waldgötter mit weißen Gesichtern hat, indessen daß der andere mit braunen Masken daher tanzt. Die tanzenden Dämonen sind feuerfarbig, und die, welche ihnen zur Seite singen, sind bleich und blaß. Die Meerergötter, die Tritonen, die Flüsse und ihre Bewohner sind, wenn sie singen, gestaltet wie Menschen; läßt man sie tanzen, so sind es grasgrüne Gesichter, welche man kaum in einer blos zum Vermummten bestimmten Maskerade ausstehen könnte. Hierdurch wird also die vorgegebene Gleichförmigkeit völlig aufgehoben. Ist sie nöthig: so gebe man jedem Gesicht, das auf's Theater kommt, seine Maske. Ist sie es aber nicht, so fort denn mit den Masken; denn die Grinde, welche ihren Gebrauch den Sängern nicht erlauben, sind eben dieselben, welche solche beim Tanze verbieten. Sie sehen, mein Herr, daß alle diese buntscheckigen Physiognomien zu nichts dienen, als bei jedem Liebhaber des Wahren, des Simplen und des Natürlichen Unwillen zu erwecken.

Aber zu den eigenen Gewohnheitsmienem; dieser Einwurf ist so schwach, daß es mir leicht sein wird, darauf zu antworten. Die Mienen, die Verzerrungen und Grimassen entstehen nicht sowohl von der Gewohnheit, als von der heftigen Anstrengung beim Springen; diese Anstrengungen, welche alle Muskeln zusammendrängen, verzerren das Gesicht auf hunderterlei Arten, und zeigen mir blos einen zur Arbeit geprügelten Sklaven, keinen Tänzer, keinen Artisten. Jeder Tänzer, der durch Anstrengung seine Züge

verändert, und dessen Gesicht in beständiger Convulsion ist, ist ein Tänzer ohne Seele, der nur auf seine Beine denkt, der das A. B. C. seiner Kunst nicht weiß, der nur an den groben Theilen seiner Kunst hängt, und ihr wahres Wesen niemals gefühlt hat. Ein solcher Mensch hat gerade so viel Geschick, als zu einem Salto Mortale gehört. Das Trampolin und die Batudo mögen sein Theater sein, weil er die Nachahmung, das Genie und den Reiz seiner Kunst einem elenden Schlenbrian aufgeopfert; weil er, statt zu studiren, wie er empfinden soll, sich nur auf das Mechanische seiner Profession beflissen hat; weil endlich seine Physiognomie, da, wo sie mir Leidenschaften und das Gefühl seiner Seele zeigen sollte, nichts weist, als ängstliche Mühe: kurz, ein solcher Mensch ist ein Stümper, dessen Execution allezeit schwerfällig und unangenehm bleibt. Geben Sie mir nicht Beifall, m. H., daß uns nichts angenehmer ist, als ungezwungene Leichtigkeit? Die Schwierigkeiten können uns nur dann gefallen, wann sie sich mit Zügen des Geschmacks und der Grazie zeigen, und wann sie dieses leichte und edle Wesen annehmen, das mir die mühsame Arbeit verbirgt und gewandte Fertigkeit finden läßt. Verhältnißmäßig betrachtet, haben die Tänzerinnen heut zu Tage mehr Execution als die Tänzer; sie machen alles, was nur möglich zu machen ist. Ich frage also: woher kommt es, daß die Tänzerinnen selbst in den Augenblicken der heftigsten Execution ihre lächelnde Physiognomie beibehalten? Warum ziehen sich ihre Gesichtsmuskeln nicht zusammen, wenn die ganze Maschine durch die heftigsten Bewegungen und wiederholte Anstrengungen erschüttert wird? Warum, sag ich, das Frauenzimmer, das von Natur weniger Nerven, Muskeln und Stärke hat, als wir, auch dann noch eine zärtliche, wollüstige, lebhaft, seelen- und ausdrucksvolle Physiognomie behält, wenn die Sehnen und Muskeln, die bei den Bewegungen mitwirken, auf eine gewaltsame und widernatürliche Art gespannt sind? Woher kommt es endlich, daß sie die Kunst wissen, die Mühe des Körpers und die unangenehmen Eindrücke zu verbergen, indem sie, statt der

convulsivischen Grimasse, welche die Anstrengungen hervorzubringen pflegt, die Feinheit des gewähltesten und zärtlichsten Ausdrucks zeigen? Daher kommt es, daß die Tänzerinnen bei ihren Uebungen äußerst sorgfältig auf sich selbst Acht haben; daß sie wissen, wie eine Verzerrung die Züge verunstaltet und den Charakter der Physiognomie verändert; daß sie fühlen, wie die Seele sich auf dem Gesichte entfaltet, sich in den Augen ausdrückt, und die Bildung beseelt und belebt; daß sie endlich überzeugt sind, daß die Physiognomie, wie ich schon gesagt habe, der Theil unsers Körpers ist, wo sich der Ausdruck versammelt, und daß solche ein getreuer Spiegel unserer Empfindungen, Regungen und Affekte ist. Sie bringen auch weit mehr Geist, Ausdruck und Interesse in ihre Execution, als die Mannspersonen. Laß uns nur ebenso sorgfältig werden, so werden wir weder häßlich noch unangenehm scheinen; so werden wir keine fehlerhaften Gewohnheiten annehmen; wir werden nicht mehr den eignen Tic haben, und wir werden der Larve nicht länger bedürfen, welche in diesem Falle das Uebel eher verschlimmert als wegnimmt; sie ist ein Pflaster, welches dem Auge die Unvollkommenheiten entzieht und dabei fortbauern läßt. Das Mittel kann auch nicht einmal gebraucht werden, wenn man seine Physiognomie beständig verbirgt. Was kann man wohl einer Larve für einen Rath geben? Man sage ihr so viel man will, sie wird immer kalt und abgeschmackt bleiben. Man befreie aber nur die Physiognomie von diesem fremden Körper; man hebe diese Gewohnheit auf, die der Seele Fesseln anlegt und sie hindert, sich auf der Gesichtsbildung zu enthüllen: so wird man den Tänzer beurtheilen und sein Spiel schätzen können. Derjenige, der mit den Schwierigkeiten und Anmuthsvollem der Kunst, eine lebhafte und geistreiche Pantomime und einen seltenen Ausdruck der Empfindungen verbindet, wird zugleich den Ruhm eines vortrefflichen Tänzers und vollkommenen Schauspielers erhalten; Lobsprüche werden ihn aufmuntern und der Rath und die Erinnerungen der Kenner werden ihn zur Vollkommenheit in seiner Kunst führen. Dann würde

man zu ihm sagen: „In dieser oder jener Stelle war eure Physiognomie zu kalt; in jener andern waren eure Blicke nicht befeelt genug; die Empfindung, die ihr nachbilden solltet, fühltest ihr selbst nicht stark genug, ihr konntet sie also nicht mit der gebührenden Stärke und Energie zeigen, daher merkte man auch euren Gesten und Stellungen an, daß ihr wenig Feuer in die Aktion legtet; ein andermal müßt ihr euch derselben mehr überlassen; setzt euch ganz in die Situation, die ihr vorstellen sollt, und vergesst niemals, daß man empfinden, lebhaft empfinden muß, wenn man glücklich malen will.“ Dergleichen Rath, mein Herr, würde die Tanzkunst zu eben dem Flor bringen, worin die Pantomime bei den Alten war, und würde ihr einen Glanz geben, den sie niemals erreichen kann, so lange die Gewohnheit über den guten Geschmack herrscht.

Sie haben mir oftmals gesagt, um den Gebrauch der Larven abzuschaffen, wäre es unumgänglich nöthig, daß alle Tänzer eine theatralische Physiognomie hätten. Ich bin völlig Ihrer Meinung, und halte ein trocknes, frostiges, nichts sagendes Gesicht um nichts besser als eine Maske; aber es giebt drei verschiedene Gattungen vom Tanze, die für verschiedene Wüchse und Physiognomien gehören; wenn sich also die Tänzer mit Sorgfalt und ohne Eigenliebe untersuchen wollen: so können sie alle ihre vortheilhafte Stelle finden. Ihr Zweck ist einerlei: was für eine Gattung es auch sei, so müssen sie nachbilden, Pantomimen sein und kräftig ausdrücken. Es kommt also nur darauf an, den Tanz, nach der Würde seines Gegenstandes oder der Art seiner Gattung, eine höhere oder niedrigere Sprache reden zu lassen.

Der ernsthafte und heroische Tanz führt den Charakter der Tragödie. Der vermischte oder halb ernsthafte, den man gewöhnlich Demi-Charakter nennt, gleicht der edlen Comödie, oder dem hohen Komischen, wie man zu sagen pflegt. Der groteske Tanz, den man sehr uneigentlich Pantomime nennt, weil er gar nichts

sagt, borgt seine Züge von einer Gattung lustiger und schnakischer Comödien.

Für den heroischen Tanz schickt sich ohnstreitig ein zierlicher und ebler Wuchs am besten. Diejenigen, welche sich dieser Gattung widmen, haben freilich die meisten Schwierigkeiten zu überwinden und die meisten Hindernisse aus dem Wege zu räumen, um zur Vollkommenheit zu gelangen. Sie können sich nicht ohne Mühe in eine gefällige Zeichnung bringen; denn je ausgewickelter die Partien sind, je schwerer ist es, sie zu runden und in angenehme Biegungen zu bringen. An den kleinen Kindern ist alles niedlich, alles reizend! Die Bewegungen ihrer Glieder, ihre Stellungen sind voller Anmuth, ihre Umrisse sind vortrefflich. Wenn dieser Reiz schwindet, wenn ein Kind zu gefallen aufhört, wenn seine Arme nicht mehr so schön gezeichnet zu sein scheinen, wenn sein Kopf nicht mehr die Lieblichkeit hat, die den Blick vergnügt, so entsteht das daher, weil es wächst, weil seine Gliedmaassen durch das Ausdehnen ihre Niedlichkeit verlieren, und weil die nahe bei einander liegenden Schönheiten eher ins Auge fallen, als wenn sie zerstreut sind. Das Auge mag gerne sehen und nicht lange suchen. Alles, was sich unsern Sinnen nicht mit den Zügen der Schönheit darstellt, erweckt uns nur ein mittelmäßiges Gefallen. Bei den schönen Künsten flieht man die Mühe, man fürchtet das Untersuchen, wir suchen das Vergnügen, um welchen Preis? das bekümmert uns nicht. Der Augenblick ist der Gott, der das Herz des Publikums lenkt; wenn der Artist den zu nützen weiß, kann er seines Beifalls versichert sein.

Der Wuchs, der sich am besten für den Demi-Charakter und den wollüstigen Tanz schickt, ist der mittlere; er kann alle Schönheiten des zierlichen Wuchses zugleich haben. Was thut die Länge, wenn aus allen Theilen des Körpers das schöne Verhältniß gleich stark hervorleuchtet?

Der Wuchs des komischen Tänzers braucht nicht so vollkommen zu sein; je mehr er verkürzt ist, je gefälliger und niedlicher und angenehmer wird er den Ausdruck machen.

Die Physiognomien müssen sowohl als die Wüchse unterschieden sein. Eine edle Figur, völlige Züge, ein stolzer Charakter, ein majestätischer Blick gehören für den ernsthaften Tänzer.

Zur Physiognomie des Demi-Characters, oder der Pastoralgattung wird eine ebenso angenehme als interessante Figur, und ein für die Wollust und Zärtlichkeit gebildetes Gesicht erfordert.

Eine drollige Physiognomie, beständig von Scherz und Freude beseelt, ist die einzige, die für die komischen Tänzer paßt. Sie müssen gleichsam die Affen der Natur sein, und beständig diese kunstlose Einfalt, diese herzliche Fröhlichkeit und diesen ungesuchten Ausdruck nachahmen, der in den Hütten des Landmanns herrscht.

Um also der Masken entilbrigt zu sein und doch seine Absicht zu erreichen, kommt es nur darauf an, mein Herr, daß man sich selbst studire. Laß uns fleißig unsern Spiegel zu Rathe ziehen; er ist ein großer Lehrer, der uns beständig unsere Fehler zeigen und die Mittel weisen wird, sie zu verbergen oder abzuschaffen, wenn wir nur ohne Eigenliebe und ohne lächerlichen Eigendünkel vor ihn treten.

Das Schöne ist der Physiognomie lange nicht so unentbehrlich, als das Lebende. Alle Gesichter, die ohne regelmäßig schön zu sein, vom Gefühl beseelt werden, gefallen weit mehr, als solche, welche ohne Leben und Ausdruck schön sind. Ueberdem kommt noch das Theater dem Akteur zu statten; der Schein der Lampen verschönert gewöhnlicherweise die Züge, und geistreiche Physiognomien gewinnen dabei, sich auf der Bühne sehen zu lassen. Diejenigen aber, welche von der Natur begünstigt sind, welche eine unüberstehliche Neigung zum Tanzen bei sich verspüren, und gleichsam einen Beruf zur Ausübung dieser Kunst fühlen, laß ihre rechte Stelle kennen lernen und die Gattung ergreifen, wofür sie eigentlich

gemacht sind; oder, ohne diese Vorsichtigkeit, gute Nacht, große und vorzügliche Geschicklichkeit! Es würde Molière fehl geschlagen sein, wenn er getrachtet hätte Corneille zu werden, und Racine wäre in seinem Leben kein Molière geworden.

Um die Tanzkunst bis zu dem Punkte der Höhe zu bringen, den sie leicht erreichen kann, würde es gut sein, wenn die Tanzmeister bei ihrem Unterricht eben die Fortschreitung beobachteten, als wie die Maler bei dem ihrigen. Diese lassen ihre Schüler erst Ovale zeichnen, darauf geben sie ihnen die einzelnen Theile des Gesichts vor, und lassen sie solche darnach zusammensetzen, um einen Kopf oder andern Theil des Körpers herauszubringen. Wenn der Schüler so weit gekommen ist, daß er eine ganze Figur zusammensetzen kann, so weist ihm sein Meister, wie er sie beseelen muß, indem er Stärke und Charakter hineinbringt; er lehrt ihn die mechanischen Regeln, wonach sich die Körper bewegen; er zeigt ihm die Manier, nach der er mit seinem Reißblei diese Züge künstlich anbringen muß, welche die Leidenschaften und Empfindungen auf die Physiognomie prägen, wovon die Seele angefüllt ist.

Der Tanzmeister sollte es machen, wie der Maler; nachdem er seinen Schüler die Pas, die Manier, sie aneinander zu hängen, die Gegenbewegung der Arme, die Biegungen des Leibes und die Richtungen des Kopfes gelehrt hätte, sollte er ihm noch zeigen, wie er alle dem durch Hilfe der Physiognomie Bedeutung und Ausdruck geben könnte. Zu dieser Absicht müßte er nur solche Entreen für ihn machen, worin er verschiedene Leidenschaften auszudrücken hätte. Es würde nicht hinreichen, ihn diese Leidenschaften in aller ihrer Stärke schildern zu lassen, er müßte ihn dabei ihre auf einander folgende Bewegungen, ihr Steigen und Abnehmen und die verschiedenen Wirkungen, die sie auf dem Gesichte hervorbringen, lehren. Dergleichen Unterricht würde dem Tanze Sprache und dem Tänzer Urtheil geben; er lernte schildern, indem er tanzen lernte, und fügte zu unserer Kunst ein Verdienst, das ihr weit mehr Achtung erwerben würde.

In der Lage aber, worin sich die Sachen gegenwärtig befinden, rührt mich ein gutes Gemälde mehr, als ein Ballet. Dort seh ich Verstand, Ordnung und Nichtigkeit im Ganzen, Wahrheit im Kostüme, Zuverlässigkeit in Anführung der Geschichte, Leben in den Figuren, treffende und abgeänderte Charaktere in den Köpfen und Ausdruck überall; es ist die Natur, welche mir die gelübte Hand der Kunst darlegt: hier aber seh ich nichts als Gemälde von eben so schlechter Erfindung, als unangenehmer Zeichnung. Hier hab ich meine Meinung gesagt, und wenn man den Weg, den ich hier ausgezeichnet, genau befolgte: so würde man die Farben zerreißen, man würde den Götzen zu Boden werfen, um sich der Natur zu weihen, und der Tanz würde solche unerwartete Wirkungen thun, daß man genöthigt sein würde, ihn mit der Malerei und Poesie in gleichen Rang zu setzen.

Wären unsere Balletmeister erfinderische Köpfe, unsere Tänzer vortreffliche Schauspieler, wo wäre alsdann die Schwierigkeit, den Tanz nach Rollen auszutheilen und dem Gebrauche zu folgen, den die Comödie angenommen hat? Wenn die Ballette Gedichte wären, so würden sie, wie die dramatischen Werke, eine gewisse Anzahl Rollen erfordern, um sie aufzuführen; man würde alsdann nicht länger sagen: Dieser Tänzer ist vortrefflich in der Chaconne, jener in der Loure; diese Tänzerin ist zum Bewundern in den Tambourins, die ist die einzige in ihrer Art für die Passepieds, und jene ganz vorzüglich in den Mûssetten; sondern man würde sagen (und dieses Lob wäre weit schmeichelhafter), jener Tänzer ist unnachahmlich in den zärtlichen und sanften Rollen, dieser ist vortrefflich in den Rollen der Tyrannen und allen übrigen, welche eine starke Aktion verlangen; die Tänzerin ist reizend in den verliebten, und diese ist unvergleichlich in den heftigen Rollen; und jene endlich macht die zänkischen Scenen ganz besonders wahrhaft.

Ich weiß wohl, daß eine solche Einrichtung nicht stattfinden kann, wenn die Kompositours nicht die niedrigste Gattung mit ei-

ner höheren vertauschen, und wenn die Tänzer sich nicht von der Sucht befreien, sich maschinemäßig mit den Füßen und Armen herumzutummeln.

Die Fürsprecher der Masken werden sagen, daß die geborgten Gesichter schon seit zweitausend Jahren üblich sind; das heißt aber nichts weiter, als daß man sich über diesen Punkt seit zweitausend Jahren geirrt hat; den Alten war gleichwohl dieser Irrthum zu verzeihen, auf keine Weise aber den Neuern.

Bei den Alten waren die Schauspiele so gut für das gemeine Volk, als für Leute von einem gewissen Range. Arme, Reiche, alle ohne Ausnahme wurden dabei zugelassen; daher wurden so außerordentlich große Amphitheater erfordert, um eine unendliche Zahl Zuschauer zu fassen, die das Vergnügen, so sie suchten, nicht würden gefunden haben, wenn man nicht zu übergroßen Masken, zu falschen Bäumen und Wäldern und sehr hohen Cothurnen seine Zuflucht genommen hätte.

Heutzutage aber, da unsere Comödienhäuser eng und klein sind, da man jedem, der nicht bezahlt, die Thüre verschließt, hat man nicht nöthig, den Gradationen der Entfernung zu Hülfe zu kommen; der Akteur sowohl, als der Tänzer müssen auf der Scene in ihren natürlichen Proportionen erscheinen; die Larve wird unnütz; sie thut weiter nichts, als daß sie die Bewegungen ihrer Seele verbirgt, und dem Fortgange und der Vollkommenheit der Kunst im Wege steht.

Indessen, wird man fortfahren, sind die Masken für den Tanz erfunden worden. Das ist aber nicht ausgemacht, mein Herr, und es ist sogar wahrscheinlicher, daß es für die Tragödie und Comödie geschehen sei.

Die Alten hatten auch noch Masken mit zweierlei Gesichtern; das Profil der rechten Seite war munter und das an der linken finster und traurig; der Akteur wandte immer die Seite nach dem Zuschauer, die sich zu der Situation, darin er sich befand, und der Aktion, die er vorzustellen hatte, am besten schickte.

Auch machte man satyrische Masken; man nahm sich die Freiheit, die Bürger auf's Theater zu bringen, und die Bildhauer ahmten die Gesichter derjenigen nach, welche man auf der Bühne dem Gespötte Preis geben wollte.

Diese ungeheuren Masken waren aus Holz geschnitten und ganz und gar nicht leicht; sie gingen ganz um den Kopf und ruheten auf den Schultern. Nun mögen Sie urtheilen, m. H., ob es möglich sei zu denken, daß man solche Lasten für den Tanz erdacht habe; nehmen Sie noch den andern Kram, als den ausgestopften Bauch, die Waden, die Lenken und die Stelzen dazu, so werden Sie es höchst unwahrscheinlich finden, daß diese Ausrüstung für eine Kunst erdacht sein sollte, die ein Kind der Freiheit ist, die die Fesseln einer beschwerlichen Mode fürchtet, und die aufhört sich zu zeigen, so bald sie aufhört frei zu sein.

Dieses Kostüm war so beschwerlich und lästig, daß der sprechende Akteur keine Bewegung machte. Die Deklamation wurde oft unter zwei Personen vertheilt, die eine deklamirte und die andere machte dazu die Gesten.

Fast sollte man auf die Vermuthung kommen, daß die Alten vom Tanzen, wie unseres heutzutage gar keine Idee gehabt hätten; denn wie könnte man unsere lebhaft und brillante Execution mit dem schweren und drückenden Kleiderkrame der Griechen und Römer zusammenreimen?

Es ist wahr, Lucian sagt, daß die Pantomimen nicht so ungestaltene Masken hatten, als die Akteurs; daß ihr Anzug nett und schicklich war; allein, waren die Masken weniger groß? hatten die Tänzer weniger nöthig sich aufzublasen und größer zu machen? mußten sie nicht ebensowohl als die Akteurs auf die Entfernung Rücksicht nehmen? Es wäre abgeschmackt, das zu denken, weil die einen Colosse und die andern Pygmäen würden geschienen haben.

Dies ist die einzige Stelle, mein Herr, welche beweisen könnte, daß die Pantomimen Masken brauchten; bei allen alten oder neuen Schriftstellern aber, die über diese Materie geschrieben, finde ich

keine einzige, die mich überzeugte, daß diese colossalische Figuren für den Tanz erfunden wären.

Kurz, mein Herr, die französische Comödie hat diesen Gebrauch nicht aus Leichtsinne, sondern aus guten Gründen abgeschafft. Man hat eingesehen, daß diese leblosen und unvollkommenen Schattenbilder der schönen Natur, aller Wahrheit und aller Vollkommenheit des Schauspielers im Wege standen.

Die Oper, welche unter allen Schauspielen der Griechen ihren am nächsten kömmt, hat die Masken blos für den Tanz angenommen; ein überzeugender Beweis, daß man nicht auf die Vermuthung gefallen ist, ob vielleicht die Tanzkunst reden könnte. Hätte man es für möglich gehalten, daß sie nachahmen könnte, so würde man ihr gewiß keine Maske gegeben und sie des besten Hülfsmittels beraubt haben, das sie zu einer Sprache ohne Worte, und zu dem lebhaften und beseeelten Ausdrucke der Bewegungen des Gemüths durch sinnliche Zeichen besitzt.

Wenn man immer so zu tanzen fortfährt, als man bisher getanzt hat; wenn man in der Oper mit den Balletten weiter nichts will, als den Sängern Zeit zum Athemholen zu schaffen; wenn sie dem Gedichte nicht wesentlicher nöthig sind, als die zwischen den Akten der Comödie ausgespielten Symphonien: so sind die Popsanggesichter ebenso gut, als die stummen und todtten Physiognomien der Tänzer. Wenn aber die Kunst steigt, wenn der Tänzer sich befließigt nachzubilden, so muß man den Zwang entfernen, die Masken wegwerfen und die Patronen in Stücke zerschlagen. Die Natur verträgt sich nicht mit der stümperhaften Kunst; der vernünftige Artist muß alles das fortschaffen, was sie verdunkeln oder heruntersetzen kann.

Es ist ebenso schwer, m. H., den ersten Ursprung der Masken auszuforschen, als sich einen richtigen Begriff von den Schauspielen und Tänzen der Alten zu machen. Diese Kunst ist zugleich

mit vielen andern vortrefflichen Dingen, gleichsam unter dem Schutte des Alterthums vergraben gewesen. Von so vielen Schönheiten haben wir fast nichts übrig behalten, als verbleichte Skizzen, die ein jeder Autor mit seinen eignen Zügen und Farben ausmalt; ein jeder von ihnen giebt ihr den Charakter, den er nach seinem Genie und Geschmack für den besten hält. Die unaufhörlichen Widersprüche, welche sich in ihren Schriften finden, stürzen uns, anstatt uns Licht zu geben, wieder in unsere erste Dunkelheit zurück.

Beränderung und Unbeständigkeit ist das Loos aller Dinge. Die Künste haben sowohl als Reiche und Monarchen ihre Perioden; was heute im blendenden Glanze erscheint, wird mit der Zeit matt und fällt darauf in eine tiefe Dunkelheit. Wie dem auch sei, die Alten (und hierüber sind die Meinungen ungetheilt) sprachen mit den Händen; ihre Finger waren, so zu sagen, ebenso viel Zungen, welche sich mit Leichtigkeit, mit Stärke und Beredsamkeit ausdrückten. Das Klima, das Temperament und der Fleiß, den man anwendete, die Kunst des Gestus vollkommen zu machen, hatten sie zu einer Höhe gebracht, die wir niemals erreichen werden, wenn wir uns nicht ebenso viel Mühe geben, als sie, um uns in diesem Theile hervorzuthun. Der Wettstreit zwischen Cicero und Roscius, wer von beiden einen Gedanken am besten ausdrücken würde; ob Cicero durch die Anordnung und Stellung der Worte, oder Roscius durch die Bewegung der Arme und den Ausdruck der Physiognomie, beweist sehr klar, daß wir nur noch bloße Kinder sind, daß wir nur noch bloße maschinenmäßige und unbedeutende Bewegungen haben, die ohne Charakter und ohne Leben sind.

## Zehnter Brief.

### Die Pantomime.

Die Aktion beim Tanze ist die Kunst, durch den wahren Ausdruck unsrer Bewegungen, unsrer Gesten und der Physiognomie, dem Zuschauer unsere Empfindungen und Leidenschaften mitzutheilen. Die Aktion ist also nichts anders, als die Pantomime. An dem Tänzer muß alles malen, alles reden; jeder Gestus, jede Stellung. Die wahre Pantomime in jeder Gattung folgt der Natur in allen ihren Verköstigungen. Wosern sie sich nur einen Augenblick davon entfernt, so wird sie langweilig und widrig. Junge angehende Tänzer mögen sich hüten, diese edle Pantomime, wovon ich rede, nicht mit jenem gemeinen und niedrigen Ausdrücke zu verwechseln, welchen die italienischen Gaukler nach Frankreich herübergebracht haben, und den der schlechte Geschmack angenommen zu haben scheint.

So lange man nicht mehr Mannigfaltigkeit in die Führung der Arme bringt, werden sie niemals das Vermögen erlangen, zu bewegen und zu rühren. Hierin waren die Alten unsere Meister, sie kannten die Kunst des Gestus besser, als wir und blos in diesem Theile der Tanzkunst hatten sie es weiter gebracht, als die Neueren. Ich räume ihnen das mit Vergnügen ein, was uns fehlt, und welches wir besitzen werden, sobald es den Tänzern gefallen wird, die Regeln zu überschreiten, die sich der Schönheit und dem Eigenthümlichen ihrer Kunst widersehen.

Der Gestus entspringt aus der Leidenschaft, die er darlegen soll; es ist ein Pfeil, den die Seele abdrückt; er muß plötzlich seine Wirkung thun und das Ziel treffen, indem ihn die Sehne der Empfindung fortschnellt.

Nichts ist so schwer auszusparen, als das, was man Bonne grace nennt. Nur der Geschmack weiß sie anzuwenden, und es ist

ein Fehler darnach zu haschen und sie allenthalben ohne Unterschied anbringen zu wollen.

Es ist nicht Jedermanns Sache, Geschmack zu haben; die Natur allein ertheilt ihn und die Erziehung verfeinert ihn und macht ihn vollkommen; alle Regeln, die man geben wollte, um welchen einzustößen, wären unnütz. Er ist uns entweder angeboren oder nicht. Ist das Erste, so wird er sich von selbst zeigen; im zweiten Falle wird sich der Tänzer nie über das Mittelmäßige erheben.

Richtig also ist es, daß die Aktion des Tanzes zu eingeschränkt ist; daß man nicht allen Geschöpfen Anmuth und Leben mittheilen kann; daß Geschmack und Grazie angeboren sein müssen. Vergebens sucht man solche denen beizubringen, die nicht gemacht sind sie zu haben, das heißt sein Korn auf dürren Felsen säen; eine Menge Saalbäder handeln damit, eine größere Menge Simpel glauben, diesen Schatz für Geld kaufen zu können, sie erhalten aber blos einen falschen Firniß, welcher bald verfliegt und ver Raucht. Der Verkäufer hat das Geld und der Käufer die lange Nase; so umarmte Zion eine Wolke.

Die Römer hatten indessen Schulen, worin man die Kunst der Mienensprache oder die Kunst des Gestus und des gefälligen Anstandes lehrte; waren aber die Lehrer mit ihren Schülern zufrieden? Roscius war es nur mit einem einzigen, bei dem die Natur ohne Zweifel das Beste that, und dennoch fand er beständig etwas an ihm zu tadeln.

Man kann sich auf dem Theater nicht hervorthun, wenn die Natur nicht das Ihrige dazu hergiebt; so dachte Roscius. Nach seiner Meinung, wie Quintilian sagt, besteht die Kunst der Pantomime in dem edlen ungezwungenen Wesen und in dem natürlichen Ausdrucke der Empfindungen der Seele; sie ist über alle Regeln weg, kann nicht gelehrt werden und ist blos ein Geschenk der Natur.

Um den Fortgang unserer Kunst zu beschleunigen und sie der Wahrheit näher zu bringen, muß man die zu gekünsteltesten Schritte aufopfern; das, was man von Seiten der Schenkel verliert, wird man an Seiten der Arme wieder finden; je ungelünsteltest die Schritte sind, je leichter wird es, Ausbruch und Grazie damit zu verbinden. Der Geschmack flieht vor allem, was schwer ist und mag niemals was damit zu schaffen haben; mögen sich doch die Künstler in Schwierigkeiten üben, aber öffentlich müssen sie solche nicht zum Vorschein bringen; dem Publikum gefallen sie nicht; sogar denen, die sie einsehen, machen solche nur ein mittelmäßiges Vergnügen.

Dieser Geiger ist vortrefflich, sagt man mir; das kann sein, aber mir macht er gar kein Vergnügen, er hat nichts Gefälliges für mich und macht mir keine angenehme Bewegung; das glaub ich wohl, versetzt der Liebhaber, denn er spielt eine Sprache, die Sie nicht verstehen. Sein Gespräch ist gelehrt und nicht für Jedermann, fährt er fort, wer es aber begreift und versteht, für den ist es erhaben und seine Töne sind jeder eine Empfindung, welche reizen und rühren, wenn man seinen Styl versteht.

Desto schlimmer für diesen großen Geiger, werde ich antworten, wenn er sein ganzes Verdienst darin setzt, nur dem Kleinen Häuflein zu gefallen. Die Künste gehören allenthalben zu Hause; laß sie nur ihre natürliche Sprache reden, so werden sie keines Dolmetschers bedürfen, und sie werden Jedermann rühren, er mag Kenner sein oder nicht; schränkt sich hingegen ihre Wirkung nur darauf ein dem Auge zu gefallen, ohne das Herz zu rühren, ohne die Leidenschaften zu bewegen, ohne die Seele zu erschüttern: so hören sie alsobald auf, liebenswürdig zu sein und zu gefallen.

Sobald ein berühmter italienischer Geiger nach Paris kommt, läuft ihm Jedermann zu und niemand versteht ihn; gleichwohl schreit man Bravo, o Bravo! und klatscht. Sein Spielen ist nicht fürs Gehör; seine Töne haben nicht gerührt, die Augen

aber haben was zu sehen gehabt; er geht sehr geschickt mit der Hand herauf und herunter, seine Finger laufen auf dem Griffbrette so schnell herum, daß es eine Lust anzusehen ist; ja, was sag ich? er kletterte in die Höhe bis ans Steg; diese Schwierigkeiten hat er mit verschiedenen Grimassen begleitet, die eben so viel Anschlagzettel waren, welche sagen wollten: „Meine Herren, sehen Sie mich, aber hören Sie mich nicht: diese Passage ist höllisch schwer; sie wird Ihnen nicht ins Gehör fallen, so hesselnd sie auch ist, aber es kostet mich zwanzig Jahre Übung, daß ich sie in Finger und Bogen gebracht habe.“ Das Klatschen geht los; Bogen und Finger verdienen Lob, und man ertheilt dem Maschinenmanne ohne Kopf und Seele, was man dem einheimischen Künstler, der mit der saubersten Fertigkeit der Hand, den Ausdruck, die Wahrheit, das Genie und das Kühnende seiner Kunst verbindet, beständig verweigern wird.

Die italienischen Tänzer machen es seit einiger Zeit gerade umgekehrt, wie ihre Geiger. Da sie das Auge nicht angenehm beschäftigen können, so machen sie viel Lärm, indem sie alle Noten mit den Füßen angeben, dergestalt, daß man die Geiger dieser Nation mit Bewunderung sieht, und ihre Pantomimen mit Vergnügen tanzen hört. Das ist nicht das Ziel, das sich die schönen Künste ausgesetzt haben; sie sollen malen, sie sollen nachahmen; ein kunstloser Schmuck kleidet ihre Reize am besten. Die Schönheit geht allemal unter dem Prunkkrane der Mode verloren; das Simple ist ihre Schminke; Natur ihr Schmuck; Grazie verschönert ihre Züge, Verstand belebt sie und giebt ihnen einen neuen Glanz. So lange wie man den Geschmack den Schwierigkeiten aufopfert, wie man ohne Ueberlegung verfährt, wie man blos ums Geld tanzt und aus einer freien Kunst ein elend Handwerk macht, so lange wird die Tanzkunst nicht in die Höhe kommen, sondern vielmehr ausarten und wieder in

die Dunkelheit zurückfallen, worin sie vor noch nicht hundert Jahren begraben lag.

Man würde mich unrecht verstehen, wenn man dächte, ich wollte die gewöhnlichen Bewegungen der Arme, alle schweren und brillanten Pas und alle zierlichen Positionen der Tanzkunst abgeschafft wissen; ich verlange mehr Abwechslung, mehr Ausdruck mit den Armen; ich wünsche solche mit mehr Nachdruck reden zu sehen; sie malen die Empfindung und die Wollust; aber das ist noch nicht genug, sie müssen auch die Wuth, die Eifersucht, den Unwillen, die Unbeständigkeit, den Gram, die Rache, den Spott, mit einem Worte, alle natürlichen Leidenschaften des Menschen malen, und einhellig mit den Augen, der Physiognomie und den Schritten mir den Ausdruck der Natur verständlich machen. Ich verlange ferner, daß die Pas mit eben so viel Verstand als Kunst angeordnet seien, und der Aktion und den Bewegungen, die in der Seele des Tänzers vorgehen, entsprechen mögen; ich fordere, daß man in einem lebhaften Ausdrucke keine langsamen, und in ernsthaften Scenen keine schnellen Schritte anbringe; daß man in den Bewegungen des Unwillens alle die leichten Schritte vermeide, welche in den Augenblicken der Unbeständigkeit an ihrem rechten Orte stehen; ich möchte endlich, daß man in den Augenblicken der äußersten Verwirrung und der Verzweiflung gar aufhöre, welche zu machen: hier darf nur das Gesicht malen, nur die Augen reden, selbst die Arme müssen unbeweglich sein, und in dergleichen Scenen wird der Tänzer niemals so vortrefflich sein, als wenn er gar nicht tanzt; alle meine Absichten, alle meine Ideen zielen blos aufs Beste und auf den Vortheil der jungen Tänzer und der angehenden Balletmeister; wenn sie nur meine Ideen erwägen und sich eine neue Gattung wählen wollen, so werden sie finden, daß alles, was ich vorschlage, auszuführen ist und allgemeinen Beifall finden wird.

Die meisten von denen, die sich aufs Theater begeben, glauben, zum Tänzer gehören nur Beine, zum Komöbian-

ten Gedächtniß, und Stimme zum Sänger. Nach einer so falschen Voraussetzung thun sie nichts, als daß sie die Schenkel, das Gedächtniß oder die Kehle üben; nach vieler Jahre beschwerlicher Arbeit sind sie höchlich verwundert, daß sie nur Stümper sind; aber es ist nicht möglich, daß mans weit in einer Kunst bringe, ohne ihre Grundsätze zu studiren, ohne ihr innres Wesen zu kennen und ohne ihre Wirkung einzusehn. Ein guter Ingenieur wird nicht trachten die schwächsten Werke einer Festung einzunehmen, wenn solche mit Anhöhen umgeben sind, die sie vertheidigen und ihn wieder heraustreiben können; das einzige Mittel, ihm seine Eroberung zu versichern, ist, die Hauptwerke einzunehmen und zu besetzen, weil alsdann die schwächern keinen sonderlichen Widerstand thun, oder sich von selbst ergeben werden. Mit den Künsten ist's, wie mit den Festungen, und mit den Künstlern, wie mit den Ingenieuren; nichts muß nur so obenhin, sondern alles gründlich vorgenommen werden; es ist nicht genug, die Schwierigkeiten zu kennen, sondern man muß sie bekämpfen und überwinden. Beschäftigt man sich nur mit den Nebendingen, geht man nur bis auf die Oberfläche der Sachen: so wird man nur mittelmäßig und in einer schimpflichen Dunkelheit verborgen bleiben.

Aus einem gemeinen Menschen will ich einen Tänzer machen, der so gut sein soll, als tausend andre, wenn er nur einigermaßen gut gebildet ist. Ich will ihn lehren, Hände und Schenkel bewegen und den Kopf drehen; er soll Stärke, Brillant und Schnelligkeit bekommen, aber mit diesem Feuer, diesem Genie, diesem Geiste, diesen Grazien und diesem empfindsamen Ausdrucke, welche die Seele der wahren Pantomime ausmachen, kann ich ihn nicht begaben: die Natur behauptet beständig ihren Vorzug vor der Kunst, nur sie kann Wunder thun.

Um unsre Kunst bis zu dem Grade der Höhe zu bringen, den ich verlange, ist unumgänglich nöthig, daß die Tänzer ihre Zeit und Studium zwischen dem Geiste und dem Körper

vertheilen, und beide zugleich der Gegenstand ihrer Betrachtungen werden; unglücklicherweise aber verwendet man alles auf den letztern, und versäumt den andern völlig. Selten regiert der Kopf die Schenkel, und da der Verstand und das Genie ihren Sitz nicht in den Füßen haben: so verirrt man sich sehr oft, der Mensch verschwindet, da steht denn die schlecht eingerichtete Maschine, und erndtet die nichts bedeutende Bewunderung der Narren und die billige Verachtung der Kenner ein.

Lassen Sie uns also stubiren, mein Herr; lassen Sie uns nicht länger den Marionetten gleichen, die am Draht regiert werden, und nur den unwissenden Pöbel täuschen. Wenn unsre Seele die Triebfedern unsrer Maschine in Bewegung setzt, so werden alsbald die Füße, Schenkel, Körper, Physiognomie und Augen richtig spielen, und die Wirkung, die diese natürliche Harmonie hervorbringt, wird sowohl über den Verstand als das Herz gleich mächtig sein.

## Elfter Brief.

### Bau des Körpers.

Es ist selten, wo nicht gar unmöglich, mein Herr, völlig wohlgebaute Mannspersonen zu finden; daher ist es sehr gewöhnlich, einen Haufen Tänzer von unangenehmen Wuchse zu finden, woran man nur zu oft solche Bildungsfehler bemerkt, die mit aller Hilfe der Kunst nicht gänzlich weggeschafft werden können.

Wenn der guten Lehrmeister mehr wären, so würden wahrscheinlicherweise die guten Schüler nicht so selten sein.

Eigentlich sollte es die Sorge des Lehrmeisters sein, jeden Schüler zu der Gattung anzuführen, die eigentlich für ihn gehört.

Unter den Fehlern im Bau des Körpers bemerkte ich gewöhnlicherweise zwei. Der eine, wenn man nachsbeinig (*étré jarreté*)

und der zweite, wenn man säbelbeinig (*être arqué*) ist. Diese beiden Fehler in der Bildung herrschen fast durchgängig, mehr oder weniger, auch findet man wenig Tänzer, welche davon frei sind.

Der Dachsbeinige muß sich beständig befeißigen, die zu nah gelegenen Theile aus einander zu bringen; das erste Mittel hierzu ist, daß er die Oberschenkel fleißig auswärts dreht, und nach dieser Richtung bewegt, indem er sich der freien halbirkelförmigen Bewegung des Hüftwirbels zu Nutze macht.

Das zweite Hüftmittel besteht darin, daß man eine ununterbrochne Biegsamkeit im Kniegelenke unterhält, und sehr gestreckt zu scheinen, ohne es in der That zu sein; dieses, mein Herr, ist ein Werk der Zeit und der Gewohnheit.

Nichts ist, nach meiner Meinung, so schwer, als unsre Fehler zu verbergen, in den Augenblicken besonders, wo durch eine heftige Execution die ganze Maschine im Gange, und in einer fortwährenden starken Erschütterung ist, wo sie sich unnatürlichen Bewegungen und unaufhörlichen Anstrengungen überläßt. Wenn da die Kunst die Natur überwindet, welche Lobsprüche verdient dann nicht der Tänzer!

Diejenigen, welche Säbelbeine haben, müssen sich besonders bemühen, die entfernten Glieder näher zusammen zu bringen, um den leeren Raum zu verringern, der sich vornehmlich zwischen den Knien befindet; sie haben eben so wohl als die andern der Übung nöthig, welche die Oberschenkel auswärts bewegt, und es ist ihnen sogar schwerer, ihre Fehler zu bemänteln.

Die Natur hat das schöne Geschlecht von den Unvollkommenheiten, wovon ich hier geredet, nicht befreit, aber Verschlagenheit und die Mode der langen Röcke sind den Tänzerinnen glücklicherweise zu Hilfe gekommen. Der Reifrock bedeckt viele Mängel. Die meisten tanzen mit offenen Knien, als ob sie von Natur säbelbeinig wären; dieser üblen Angewohnheit und den langen Röcken haben sie es zu verdanken, daß sie brillanter scheinen als die Mannspersonen.

Um gut zu tanzen, mein Herr, ist nichts so nothwendig, als mit den Schenkeln auswärts zu gehen, und dem Menschen ist nichts natürlicher, als die entgegengesetzte Lage. Wir werden damit geboren. Es wäre unnütz, wenn ich, um Sie von dieser Wahrheit zu überzeugen, die Morgenländer, die Afrikaner und alle Völker, welche tanzen, oder vielmehr, welche ohne Regeln hüpfen und springen, zum Beispiele anführen wollte. Ohne so weit zu reisen, bitte ich Sie, die Kinder und die Leute auf dem Lande zu betrachten, so werden Sie finden, daß alle die Füße einwärts haben; die entgegengesetzte Richtung ist also eine bloße eingeführte Mode, und ein nicht schwankender Beweis, daß dieser Fehler nur in der Einbildung liegt, ist, daß ein Maler eben so sehr gegen die Natur, als gegen die Regeln seiner Kunst verstoßen würde, wenn er seinen Figuren die Füße so stellte, wie sie ein Tänzer stellen muß. Sie sehen also, mein Herr, daß, um zierlich zu tanzen, um sich nicht bäurisch zu tragen, um mit Anstand zu gehen, man geradezu die Ordnung der Dinge umkehren, und durch eine lange und mühsame Uebung die Gliedmaßen zwingen muß, eine ganz andere Lage anzunehmen, als sie ursprünglich empfangen haben.

Diese, in unserer Kunst unumgänglich nöthige Verwandlung, kann man nicht anders bewirken, als wenn man schon in der Kindheit dabei anfängt; das ist die einzige Zeit, worin es glücken kann, weil alsdann die Partien geschmeidig sind, und sich leicht in alle die Richtungen biegen, die man ihnen geben will.

Hieraus folgt der Schluß, daß die Aeltern die ersten Lehrmeister ihrer Kinder sind, oder doch sein sollten. Wie viel Fehlerhaftes finden wir nicht an ihnen, wenn man uns solche anvertraut!

Ein Tänzer, der einwärts geht, ist ein ungeschickter, unangenehmer Tänzer. Die entgegengesetzte Stellung giebt Leichtigkeit und Glanz, sie verbreitet Anmuth über die Pas, Ausstretungen, Positionen und Stellungen.

Es hält schwer, die auswärts gerichtete Lage zu erhalten, weil man oft die wahren Mittel nicht weiß, die man anwenden muß. Die meisten jungen Leute, die sich dem Tanzen widmen, glauben, sie werden sich schon richten, wenn sie sich nur zwingen, die FüÙe auswärts zu setzen. Ich weiß, daß dieses Glied, durch seine Geschmeidigkeit und die Biegsamkeit des Fußgelenkes, diese Richtung annehmen kann, aber diese Methode ist um desto mehr falsch, weil sie die Knöchel aussetzt, und auf die Knie und Oberschenkel keine Wirkung thut.

Ich will Ihnen hier nichts von einer Maschine sagen, die man Hüftenmeister (*tourne hauche*) nennt; sie ist so schlecht ausgedacht und eingerichtet, daß sie, statt gute Dienste zu thun, vielmehr denjenigen, der sich ihrer bedient, nur noch mehr verkrüppelt, indem sie den Hüften einen weit unangenehmern Fehler einbrückt, als der ist, dem sie abhelfen soll.

Die einfachsten und natürlichsten Mittel sind allemal diejenigen, welche die gesunde Vernunft wählen muß, sobald sie ihrem Zwecke gemäß sind. Um sich also auswärts zu gewöhnen, bedarf es weiter nichts, als eine mäßige aber unablässige Übung.

Ich bestehe darauf, mein Herr, der Gebrauch dieser Maschine ist schädlich. Gewaltthätigerweise verbessert man keine angeborenen Fehler; das ist ein Werk der Zeit, der Übung und des Fleißes.

Alle Kinder sehe ich gewissermaßen beschäftigt, ihre Bildung zu verderben und zu verunstalten. Die einen gewöhnen sich an, immer auf einem Beine zu stehn und mit dem andern zu spielen, und es immer in eine unnatürliche und unangenehme Lage zu bringen, die ihnen aber nicht sauer wird, weil die Schwäche ihrer Flehsen und Muskeln jeder Stellung und Bewegung nachgiebt, und dadurch verrücken sie sich die Knöchel. Die andern geben durch Stellungen, die sie sich statt der natürlichen angewöhnen, ihren Knien eine falsche Lage. Dieses verschiebt sich ein Schulterbein, weil es sich immer schief hält und beständig die eine Schulter her-

vorsteckt; jenes, das alle Augenblicke eine entgegengesetzte Lage und Bewegung wiederholt, drängt seinen Körper ganz nach einer Seite und bestimmt dadurch eine Hüfte, die höher ist als die andre.

Ich käme niemals zu Ende, wenn ich Ihnen alle die schädlichen Folgen, die aus einem schlechten Tragen des Körpers entstehen, erzählen wollte. Alle diese Mängel, die so demüthigend für diejenigen sind, die sich solche angewöhnt haben, können nicht mehr weggeschafft werden, wenn sie einmal eingewurzelt sind. Die Gewohnheiten, welche in der Kindheit keimen, schießen mit der Jugend auf, bewurzeln sich in den männlichen Jahren und lassen sich im Alter nicht ausrotten.

Hätte man auch alle übrigen Eigenschaften, die zu unsrer Kunst erfordert werden, so wird man doch kein vortrefflicher Tänzer sein, wenn man nicht fest auf den Hüften ist. Diese Kraft ist ohne Widerrede eine Gabe der Natur; wird sie aber nicht von einem geschickten Meister ausgebildet, so hört sie auf nützlich zu sein.

## Zwölfter Brief.

### Das Gehör. Die Tanzmusik.

Es giebt verdorbene Ohren, welche gegen die einfachsten und fühlbarsten Taktarten stumpf sind; man findet andere, die nicht so hart sind, welche den Takt empfinden, seine Feinheiten aber nicht fassen können; endlich giebt es auch welche, die von Natur und ohne Angstlichkeit auch die unmerklichsten Bewegungen der Melodie auffassen.

Es giebt Länder, wo die Einwohner überhaupt mit diesem musikalischen Gehöre geboren werden, welches in Frankreich etwas seltenes sein würde, wenn wir nicht die Provence, den Languedoc und den Elsaß mit dazu rechneten.

Die Pfalz, Schwaben, Sachsen, Brandenburg, Oesterreich und Böhmen geben den Orchestern der deutschen Fürsten eine Menge vortrefflicher Instrumentisten und großer Componisten. Die Deutschen haben von Natur eine lebhaftige Neigung zur Musik, der Keim der Harmonie liegt in ihrer Seele, und es ist gar nichts ungewöhnliches, in den Gassen und Werkstellen der Handwerker vollstimmige Lieder singen zu hören. Ein jeder singt seine Partie und hält richtig Takt; diese, von der Natur gelehrt und von gemeinsten Leuten aufgeführten Concerte haben eine Einheit, die wir Mühe haben unsern französischen Musicis, trotz dem Stabe und den Haspelleien des Taktführers, beizubringen. Dieses Instrument, oder vielmehr diese Art von Prügel, verräth die Schule und erhält das Andenken der Schwäche und Kindheit, worin vor sechzig Jahren unsre französische Musik schmachtete. Fremde, welche gewohnt sind, solche Orchester zu hören, die zahlreicher und mit mehrererlei Instrumenten besetzt sind, auch viele gelehrtere und schwerere Musiken ausführen, als die unsrigen, können sich an diesen Stock, an diesen Zepher der Unwissenheit nicht gewöhnen, welcher erfunden ward, die hervorkeimende Kunst zu lenken; diese Kinderklapper für die Musik in der Wiege, sollte in den Jünglingsjahren dieser Kunst abgeschafft sein. Das Orchester der Oper ist unstreitig der Mittelpunkt und Sammelplatz der geschickten Instrumentisten; heut zu Tage ist es nicht mehr nöthig, ihnen zuzurufen: Die Herren geben Acht, es kommen zwei Kreuze vor! Ich glaube also, mein Herr, daß dieses Instrument, das in der Zeit der Unwissenheit seinen Nutzen hatte, nunmehr, da die schönen Künste sich der Vollkommenheit nähern, überflüssig, wo nicht beleidigend ist. Sein widriges mißhelliges Getöse, wenn der Musikdirektor in Hitze geräth und das Pult zerklöpft, zerstreut das Ohr des Zuschauers, stört die Harmonie, übertäubt den Gesang der Arien und hindert allen Eindruck.

Der natürliche und angeborne Geschmack an der Musik führt den Geschmack am Tanzen mit sich. Diese beiden Künste sind Schwestern; die zärtlichen und harmonischen Töne der einen erwecken die angenehmen und ausdrucksvollen Bewegungen der andern; ihre vereinigten Kräfte stellen den Augen und Ohren die beseelten Gemälde der Empfindung vor. Diese Sinne bringen die interessanten Bilder, wovon sie gerührt worden, zum Herzen; das Herz theilt solche der Seele mit, und das Vergnügen, welches aus der Harmonie und dem Einverständnisse dieser beiden Künste entspringt, reißt den Zuschauer hin, und läßt ihn die reinste Wollust empfinden.

Der Tanz ist in den deutschen Provinzen bis ins Unendliche verschieden. Die Tanzart, welche in einem Dorfe herrscht, ist in dem benachbarten fast unbekannt. Selbst ihre Tanzmelodien haben verschiedene Charaktere und Bewegungen, ob sie gleich alle munter sind. Ihr Tanzen hat was reizendes, weil es ein bloßes Werk der Natur ist. Ihre Bewegungen athmen Freude und Vergnügen, und die Genauigkeit, womit sie Takt halten, giebt ihren Stellungen, Schritten und Geberden eine besondere Anmuth. Kommt es aufs Springen an, so können Sie bei hundert Personen um eine Eiche oder einen Pfeiler finden, welche in eben demselben Augenblicke ihren Satz nehmen, sich mit Wichtigkeit in die Höhe heben, und mit derselben Genauigkeit wieder niederfallen. Sollen gewisse Taktnoten mit den Füßen angezeigt werden, so sind alle einig und schlagen sie zugleich. Geben sie ihre Tänzerinnen, so steht man solche alle zu gleicher Zeit in einerlei Höhe, und sie lassen solche nicht eher, als bei der markirten Note wieder nieder.

Ein Tänzer ohne musikalisches Gehör ist das Bild eines Wahnsinnigen, der unaufhörlich schwätzt, welcher aufs Geradewohl spricht, keinen Zusammenhang in seiner Rede beobachtet, und dessen Worte keinen Sinn und Verstand haben. Die Sprache dient ihm zu nichts, als vernünftige Leute

von seinem Unsinne und Wahnwitz zu überzeugen. Der Tänzer ohne Gehör, macht, wie der Wahnwitzige, Schritte ohne Zusammenhang, weiß nicht, was er mit seiner Ausführung sagen will, und läuft hinter dem Takte her, den er doch niemals erhascht. Er fühlt nichts, alles ist bei ihm falsch, sein Tanzen hat weder Sinn noch Ausdruck, und die Musik, welche seine Bewegungen lenken, seine Schritte und Sprünge bestimmen und vorschreiben sollte, dient zu nichts, als seine Mängel und Fehler zu entdecken.

Man kann dadurch, daß man die Musik studirt, diesem Fehler abhelfen, und dem Ohre mehr Empfindlichkeit und Richtigkeit verschaffen.





