

Der Tanz

Als Kunstform
und Spiegel gesellschaftlicher Kultur

Im Anhang:

Tanzbeschreibungen

Verfaßt und herausgegeben von
=== Rolf Bergen ===



Nachdruck (auch auszugsweise) verboten — Druck der Inns-
brucker Buchdruckerei und Verlagsanstalt, Mentlgasse Nr. 12

*Verlag Rudolf Grabner
Innsbruck*

31.10.20

9-8-4

78-

Der Tanz

Als Kunstform
und Spiegel gesellschaftlicher Kultur

Im Anhang:
Tanzbeschreibungen

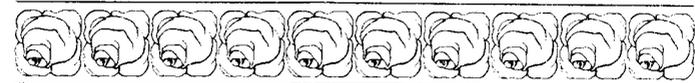
Verfaßt und herausgegeben von
=== Rolf Bergen ===



Nachdruck (auch auszugsweise) verboten — Druck der Inns-
brucker Buchdruckerei und Verlagsanstalt, Mentlgasse Nr. 12

From the collection of Richard Powers

Meinem Lehrer
Herrn Eduard Rabensteiner
zugeeignet



Der Tanz als Kunstform

Die Bewegung als sichtbaren Ausdruck eines Gefühls finden wir bei den Menschen in gleicher Weise wie bei den Tieren. Der Vogel, der aus Angst sinnlos hin und herflattert, der Hund, der aus Freude lebhaft mit dem Schweife wedelnd an seinem Herrn empor springt, der Mückenschwarm, der im Scheine der sinkenden Sonne Bewegungen ausführt, deren Eigenart uns das Wort vom Tanz der Mücken gebracht hat, dies alles sind Beweise für die Unmittelbarkeit der Beziehungen von Gefühl und Bewegung.

Eine gewisse Abgemessenheit der Bewegung, geschaffen durch die regelmäßige Wiederkehr von Gegensätzen ist das Verbindende, das Verkettende im All — ist der Rhythmus.

Tanz ist vom Rhythmus getragener Ausdruck eines Gefühls an sich, sei es nun Freude oder Trauer, Lust oder Schmerz. Hierbei ist es unwesentlich, ob die Eigenart des Gefühls durch ein weiteres Ausdrucksmittel (durch Musik) besonders unterstrichen und gelenkt oder auch selbständig hervorgerufen wird. Zumeist allerdings empfängt der Tänzer aus der rhythmischen Macht der Musik seine durch die Sinne vermittelte Anregung.

Kleine Kinder, die wohl schon gehen gelernt, aber noch nie einen Tanz gesehen haben, auch sie machen zu entsprechender Musik tanzartige Bewegungen, unmittelbar ausgelöst durch das sinnliche Erlebnis der Melodik.

Diese Tanzversuche der Kinder sind unverfälschte und von Einflüssen jeglicher Art freie Gefühlsäußerungen, wie wir sie sonst wohl nur noch bei völlig naiven Menschen, bei Naturvölkern und — bei ganz modernen Künstlern, bei diesen allerdings programmatisch, antreffen werden. Die tendenzlose, ungehemmte Darstellung seelischen Erlebens ist Ausgang und Wesen expressionistischer Kunst, gekennzeichnet durch Ungezwungenheit und Unmittelbarkeit der Gestaltung, die mehr in der Natur des Künstlers wurzeln muß, als in seinem kritisch-ästhetisch orientierten Programm. Sehr oft allerdings stoßen wir auf eine gewollte, auf eine künstlich expressionistische Darbietung; und dieses Unkünstlerisch-Künstliche solchen Wirkens hat lange Zeit die richtige Bewertung des Expressionismus erschwert.

Die expressionistische Kunstauffassung, die nach unvermittelter Wiedergabe gesteigerten Empfindens strebt, die das Allgemein-Menschliche vor individuell beschränkender und individuell verzerrender Ausdeutung zu bewahren und so zum Uebermenschlichen zu erheben trachtet, mußte notwendigerweise gerade in unserer, an künstlerisch befruchtender Harmonie des äußeren und inneren Lebens so armen Zeit in den Vordergrund kritischer Untersuchungen und programmatischer Erwägungen treten. Der Expressionismus ist theoretisch sicherlich der aussichtsreichste und vielversprechendste Weg zur künstlerischen Vollendung, zur großen Tat. Doch ist dieser Weg nicht ohne Gefahr! Da nämlich der Expressionismus eine gewisse Selbstherrlichkeit schwer vermeiden läßt, kommt es häufig vor, daß ein verrückter Dilettant

sich vom wirklichen Künstler und das schauende Publikum wiederum diesen vom Dilettanten nicht zu unterscheiden vermag.

Was ist nun gute expressionistische Kunst?

Diese Frage erschöpfend oder auch nur eingehend zu behandeln, kann natürlich nicht der Zweck dieses kurzen Aufsatzes sein. Wir wollen uns daher mit einer leichten Andeutung begnügen, die geeignet ist, uns zum eigentlichen Thema, zum Tanze, zurückzuleiten. Expressionistische Kunst schöpft unmittelbar aus dem Erleben, aus dem Gefühlsreichtum in seiner vollkommensten (somit künstlerischen) Entfaltung, aus den verschwenderischen Gaben, mit denen die Natur den Künstler ausgestattet hat. So sehr nun der expressionistisch arbeitende Künstler durch die Quellen seines Schaffens von Neuzerlichkeiten unabhängig zu sein scheint, — um zu wirken, kann er der technischen Hilfsmittel nicht entraten. Und so lange Kunst von Menschen ausgeht und an diese sich wendet, wird der Weg vom Herzen des Künstlers zu seinem Wirken einer Fortsetzung bedürfen, in dem Wege, den die künstlerische Tat zum Herzen des Schauenden findet. Dieser Weg aber führt über unsere Sinne, die sich gerne gegen das verschließen, was sie verletzt. Eine ungeschickliche äußere Form wird daher vom Beschauer ebenso abgelehnt werden, wie der Versuch, rein Gedankliches mit untauglichen Mitteln konkret zu gestalten. Wir erkennen unschwer die Beschränkung, die eine ästhetisch orientierte Forderung nach Gegenständlichkeit dem impulsiven Schaffensdrang des Künstlers auferlegt. Diese Beschränkung ist jedoch nicht für jeden Künstler gleichbedeutend. Sicherlich wird der Maler sie stärker empfinden wie der Tänzer. Denn die Geste des Tänzers ist unmittelbar vollendeter Ausdruck des Empfindens und — wenn sie vom durchgebildeten Körper ausgeführt wird, auch schon die künstlerische Tat. Mit

der Geste des Tänzers auf einer Stufe der Unmittelbarkeit steht eigentlich nur die Begeisterung des Malers, die ihm den Pinsel in die Hand drückt, die Idee, die ihm mehr oder minder klar vor Augen tritt, wenn er zu arbeiten anfängt. Alles Weitere ist dann schon eine Schöpfung, an der Verstandstätigkeit, Wirkungsberechnung und so fort einen nicht zu unterschätzenden Anteil haben; der künstlerische Impuls ist wohl noch das treibende, aber nicht mehr das allein gestaltende Moment. Zusammenfassend können wir behaupten, daß der Tänzer vor allen anderen Künstlern dazu berufen ist, der Vollendung seines Könnens, der Erfüllung seiner künstlerischen Sehnsüchte expressivistisch nachzukommen.

Es waren auch größtenteils an sich unkünstlerische Momente, die den Tanz aus der natürlichen Bahn seiner Entwicklung abgedrängt haben. Zuerst mag sich eine Art registrierender Schulmeisterei des Tanzes bemächtigt haben, die für die Entwicklung der Tanzkunst verhängnisvoll werden mußte in dem Augenblick, wo sie sich nicht mehr auf die Vorbildung des Tänzers beschränkte, vielmehr an der endgültigen Gestaltung der künstlerischen Leistung bestimmenden Anteil nahm.

Wohin diese Methode führt, zeigt uns am besten der Ballett-Tanz von heute, dessen blutleere, traditionelle Abgezirkeltheit, dessen mechanisch eingeforderte Erscheinungsformen einer konservierten Emotion uns kaum mehr als eine — ebenfalls traditionelle — Geste des Beifalls, sicherlich aber kein tieferes Empfinden zu entlocken wissen. Das Ballett hat heute keinen Anspruch mehr, als künstlerisch betruchtende Institution gewertet zu werden, da es seinem innersten Wesen nach mit dem künstlerischen Wollen unserer Zeit in Widerspruch steht. — Der Künstler will tatsächlichem, überstarkem, aus dem Quell seiner persönlichen

Eigenart strömendem Empfinden ästhetisch-allgemeinültigen Ausdruck verleihen. Es ist selbstverständlich, daß der Ausdruck abhängig ist vom Empfinden, daß er mit diesem sich steigert und abschwächt, beharrt und wandelt.

Was aber ist unser Ballett?

Die erstarrte Form von Empfindungen, die einem Jahrhundert angehören, dem wir innerlich entfremdet sind. — Was soll uns eine Form, die wir nicht mit seelischem Erleben zu erfüllen wissen? Warum dulden wir es, daß die kalten Fesseln starrer Tradition die Sehnsüchte unserer Zeit solange niederhalten, bis sie stumpf werden und tot?

Die junge Tänzerin in der Ballettschule, die den Drang nach künstlerischer Vollendung in sich trägt, wie eine heimliche Flamme, sie stellt diese Fragen . . .

Und bei denen, die stark genug sind, setzt sich die Erkenntnis des Besseren durch, sie sagen sich von den Grundsätzen des Bühnenballetts los und suchen ihren eigenen Weg. Zunächst erreichen sie eine freie, individuelle Gestaltung der größtenteils vom Ballett übernommenen Bewegungen. Einige finden neue Formen, neue Linien, sie verzichten auf den Spikentanz — und kommen doch nicht völlig los von den Grundsätzen, die in der Schule den jungen Mädchen eingepfist wurden und die in der steten Verknüpfung der einzelnen Rhythmen mit gewissen traditionell bestimmten Bewegungen gipfelten. Die direkte Abhängigkeit der Geste von der Musik, die der künstlerischen Entfaltung in der Ballettschule von vornherein im Wege steht, ist kaum einmal restlos abgestreift worden. Selbst die Kunst einer *Gracieuse* hat weißt noch Spuren des Ballettmäßigen auf.

Den Weg zur freien Entfaltung der Persönlichkeit haben viele Tänzerinnen und Tänzer betreten und einige, die irgendwo außerhalb des Balletts eine gründliche körperliche Vorbildung genossen hatten — mochte die Schule

man Delfartismus oder Valeroze heißen — haben wahrhaft Großes erreicht. Daß die schematisierte Tradition des Balletts nicht zu künstlerischer Vollendung führt, dies zu erkennen mochte den unbeflügelten, den außenstehenden begabten jungen Tänzerinnen (die Frauen haben den größten Anteil an dieser Entwicklung) nicht allzu schwer gefallen sein. — Doch was an die Stelle des Ballettmäßigen setzen? An welchen Vorbildern sich orientieren? Aus welchem Erfahrungskomplex auf die Wirkung, den Erfolg — auf das absolute Maß der Leistung schließen? . . . Es ist nur selbstverständlich, daß die zahlreichen jungen Menschen, die mit sehnsüchtigen Augen von der Erlösung ihrer Seele im Tanze träumten, indes sie die nicht immer vorurteilsfreien Kritiken ihrer Zeitgenossen über sich ergehen lassen mußten, zu beobachten begannen, zu denken, zu berechnen. Sie sammelten Erfahrungen über die Wirkung auf die Zuseher und über die Mittel, mit denen diese Wirkungen erzielt worden waren; sie gewöhnten sich daran, die äußeren Eindrücke erst gedanklich zu verarbeiten, bevor sie einer künstlerischen Ausdrucksform zugeführt wurden. Und nicht nur die von außen kommenden Erfahrungen und Eindrücke, auch das aus rein künstlerischer Disposition geborne innere Erleben wurde geistig überarbeitet, auf seine vorausichtliche Wirkung hin geprüft und in einer vielfach veränderten Gestalt zum Ausdruck gebracht. Zwischen Empfindungen und Ausdruck trat der Verstand, der eine rationalistische, aber nicht immer künstlerische Korrektur vornahm.

Solcher Art war der Tanz mit den typischen Merkmalen des Impressionismus behaftet! Der Tänzer wurde zum bewußten Regisseur seiner Interpretation. Damit waren Vorteile ebenso verbunden, wie Nachteile. Die Nach-

teile überwogen dort, wo künstliche Klügelerei das künstlerische Empfinden überwucherte und sich so Normen der Gestaltung schuf, denen sich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Ballett — was das Ergebnis anbetrifft — kaum absprechen läßt. Die Vorteile des Impressionismus wieder — eine geschickte Gruppierung des Ausdrucks tatsächlicher Empfindungen, eine Steigerung der wechselnden Gefühle durch gedankliche Bejahung — überwogen dort, wo der künstlerische Instinkt, wenn ich mich so ausdrücken darf, stark genug war, allem Rationalismus zum Trotz seine Bedeutung als eigentliche Quelle der künstlerischen Leistung zu behaupten, wo also die Unmittelbarkeit von Empfindung und Ausdruck nicht verloren ging und die rein geistige Arbeit des Tänzenden, des Interpreten seiner eigenen Kunst, nur ein Unterstreichen des künstlerischen Empfindens, eine Durchgeistigung des Formalen bezweckte.

Eine starke künstlerische Individualität wird von einer gewissen Stufe der Beherrschung ihrer Ausdrucksmittel an gedanklich verarbeitete Erfahrung nur mehr formtechnisch auswerten, im übrigen aber eine echte Wiedergabe echten Erlebens anstreben. Dem Impressionismus der Form tritt somit als überlegener Faktor der Expressionismus der Tat an die Seite. Die moderne Tanzkunst gleitet aufs neue in die ihrer Eigenart einzig angemessene und schon von Natur aus gewiesene Bahn des Expressionismus — bereichert durch die Anpassung an das ästhetisch-formale unserer Kultur.



Der Tanz als Spiegel gesellschaftlicher Kultur

Wir haben bis jetzt nur vom Kunsttanz gesprochen, der wenigen Künstlern eine unmittelbare, den vielen andern aber nur eine mittelbare Befriedigung gewährt. — Es ist eine Begleiterscheinung steigender Kultur, daß ursprünglich von der Allgemeinheit in gleicher Weise geübte künstlerisch entwicklungsfähige Tätigkeiten kraft einer dunkelerfühlten Forderung nach kosmischer Ökonomie zur speziellen Aufgabe einzelner werden, die dazu besonders berufen erscheinen.

Die große Masse wird die Erfolge dieser einzelnen nur mehr als Zuschauer begleiten können, durch sie mittelbaren Genuß, vielfach auch Orientierung und vertieftes Verständnis empfangen. Der Maßstab für die Bewertung dieser Leistungen ist der Persönlichkeitswert des schaffenden Künstlers.

Dort aber, wo die Allgemeinheit ihre eigene Betätigung, zumeist recht unabhängig von den Errungenschaften der Künstler auf dem bestimmten Gebiete, nicht aufgibt, sie vielmehr zur gesellschaftlichen Norm erhebt, wie eben beim Tanze, dort wird sich zuerst das Streben geltend machen, einen Weg zu finden, der sich an dem Eigenwert und der Eigenart der Einzelpersonlichkeiten geschickt vorbeischlängelt, ein Weg, der für jedermann gangbar ist und der zur Verständigung aller mit allen führt. — Gibt uns somit der Kunsttanz einen Fingerzeig für die Möglichkeiten kultureller Fortentwicklung, so ist im Gesellschaftstanz das durchschnittliche Maß der Kultur einer gewissen Epoche und in dieser vielleicht wieder einer gewissen sozialen Schicht zu erkennen. Stets sind die

gesellschaftlichen Gepflogenheiten ein Spiegelbild ihrer Zeit, stets weist die künstlerische Leistung darüber hinaus.

Der Gesellschaftstanz der letzten Jahrzehnte war charakterisiert durch das Nivellierende einer mit Eisenbahn und Dampfschiff überall hin exportierten Kultur des äußeren Lebens.

Der erste Tanz von wirklich internationaler Bedeutung war der Walzer. In seinen Anfängen nichts anderes als ein verfeinerter Ländler, hatte er ursprünglich einen durchaus gemächlichen Charakter. Die ersten Walzer tanzte man am Ende des 18. Jahrhunderts; als Melodie diente das bekannt Lied „Du lieber Augustin“. Mit Webers „Auforderung zum Tanz“ kam etwas mehr Leben in die langsamen Bewegungen, denen Schubert, Lanner und Johann Strauß ein völlig neues Gepräge gaben. Johann Strauß war es auch, der auf seinem Reisen nach Frankreich, Belgien und England dem Walzer den Weg um die Erde erschloß

Heute ist die Vorherrschaft des Walzers gebrochen, die Welle, die vom deutschen Land ausgehend, nach Westen vorgeedrungen war, sie schlug zurück und brachte uns eine große Zahl neuer Tänze.

Doch warum wurde der Walzer aus seiner Stellung verdrängt? — Sind andererseits die neuen Tänze, die an seine Stelle treten, wirklich so scheußlich oder doch so unmoralisch, als ihre Gegner, deren Zahl täglich abnimmt, zu behaupten nicht müde werden? Ist der Tanz von heute ein kultureller Rückschritt? Ist er etwas, das man mit dem abgegriffenen Worte „Dekadenz“ abtun kann? („Dekadenz“, ein Wort, das übrigens unsere Tanzmoralisten erst heute, so ziemlich als die letzten in Europa, zu mißbrauchen gelernt haben!) — Darf man doch genug!

Die Fragen, die da hervorbrechen, sind zu zahlreich, zu wirr und — oft auch zu unintelligent, als daß sie schon der Reihe nach beantwortet werden könnten. Wir wollen sine ira et studio — den Versuch machen, das an sich nicht uninteressante und vom kulturhistorischen Standpunkt bedeutende Thema in seiner Wesenheit zu erfassen.

„Der Tanz ist so alt wie die Liebe,“ sagte schon Lukian in seinen Dialogen und deutete damit auch gleich die Quelle der Empfindungen an, die zum Tanze führen. Die Quelle dieser Empfindungen ist die Beziehung der Geschlechter. (Muß ich hinzufügen, daß diese Beziehung der Born jeder Kunst ist, nicht nur der des Tanzes?) — Die Verwandtschaft von Tanz und Liebe hat immer bestanden und wurde, je nach den Sitten der Zeit, mehr oder minder offen einbekannt. Ein Beispiel unter vielen: Donio Arbeau schreibt in seiner *Choregraphie* (1588):

„Les danses sont pratiquées pour connoistre si les amoureux sont sains et dispos; à la fin desquelles il leur est permis d'embrasser leurs maistresses, afin que respectivement il puissent sentir et odorier l'un et l'autre s'ils ont l'haleine soulfre; de façon que de cet endroit, outre plusieurs commoditez qui reussent de la danse, elle se trouve nécessaire pour bien ordonner une société.“

„Nun, wir Modernen sind doch bessere Menschen!“ so werden manche denken — und sie haben Unrecht. „Nein, wir Modernen sind nur weniger natürlich, nur weniger ursprünglich, mehr raffiniert und daher eigentlich bedeutend verderbter, bedeutend unmoralischer, bedeutend —“ Schweigen wir davon! Auch diese Ansicht ist falsch. (Uebrigens, jedes Zeitalter, das über sich selbst moralisch zu Gerichte sitzt, hält sich für das verderbteste seit Weltanfang. Warum? Eitelkeit? Genauere Kenntnis? Beides!)

Doch zur Sache! Der Tanz mochte ursprünglich den Menschen Mehrliches bedeutet haben, wie dem Vogel der Gesang im Liebesmonat. Und diese Bedeutung hat der Tanz beibehalten, bis zu unseren Tagen. Daß freilich mit dem Zurückdrängen allzu primitiver Männlichkeit und der stets zunehmenden Vergeistigung der Beziehungen von Mann und Frau auch der Tanz eine Wandlung erfahren hat, ist nur selbstverständlich. Wenn nun der Tanz einerseits die allzu kraffen Beziehungen zur Serualität aus Gründen der Gesellschaftskultur aufgeben, andererseits den Tanzenden weiterhin ein erfolgreiches Mittel bleiben sollte, sich zur Geltung zu bringen (und die Mütter, die zu einer Zeit jung waren, da ein großer Teil der Ehen im Ballsaale, wenn schon nicht geschloffen, so doch schon geschlossen wurde, haben wirklich kein Recht, hier erstaunt den Kopf zu schütteln!), dann mußte er schöne, abwechslungsreiche, sinnvolle Formen annehmen, um zugunsten der Tanzenden ein allgemeines Gefühl der Bewunderung auszulösen. Dieses Streben nach Verfeinerung des Tanzes in dem angedeuteten Sinne tritt uns beispielsweise in den *Salontänzen* Frankreichs zur Zeit Ludwigs XIV. umso deutlicher entgegen, als aus ihnen jene Lebensauffassung spricht, die nicht so sehr die Form als vielmehr stets den Schein zu wahren bestrebt war.

Der Tanz, in seinen Anfängen nur Lockung, Anreiz von unmittelbar sinnlicher Wirkung von Mensch zu Mensch, wandelte sich im Laufe der Zeit unter dem Einflusse einer die Umwege liebenden Kultur zur nur mehr indirekt wirkenden Waffe im Kampfe der Geschlechter. Einem gewissen, oft unheilvollen *Trägheitsgeseis* in der menschlichen *Evolution* folgend, hat sich die Entwicklung des *Naturtanzes* zum überfeinerten verjährröckelten, blutlosen *Salontanz* über das dem Wesen des Tanzes nach zulässige Maß hinaus-

begeben; und eben die steife Abgemessenheit der Tänze, die am Hofe Ludwigs XIV. und seiner Nachfolger geschaffen wurden, mußten durch ihre wachsende Unfähigkeit, den Tanzenden sinnliche Anregung auch nur der allerfeinsten Art zu vermitteln, zu einem Rückschlag führen, zu einer offenen Abjage an das kalte und nichts sagend gewordene Tanzceremoniell der Pariser Salons. Den Anstoß zu der notwendigen Rückkehr zur freudigen Ungebundenheit konnte natürlich nur ein Tanz geben, der das Gegenteil war von dem, was man doch so gerne abtun oder wenigstens etwas in den Hintergrund stellen wollte, ein Tanz, der ungehemmte Freude an der Bewegung nach der Musik gewährte: und das war der *W a l z e r*. Der große Erfolg des Walzers war nichts anderes als ein *S i e g d e r n a t ü r l i c h e n, u n s c h u l d i g e n S i n n l i c h k e i t* über die innere Unwahrheit einer beim Tanze vorzüglich zur Schau getragenen Kälte und feilschen Abgemessenheit. Es wird gut sein, diese Rolle des Walzers nicht zu vergessen . . .

Ein Jahrhundert ist vergangen seit jener Revolution im Ballsaale, die dem Walzer das Szepter gereicht. — Und der Walzer ist alt geworden! Er hat viel von seinem Schwung, seiner Begeisterung, seiner Wärme, seiner Sinnlichkeit (lernen wir endlich dieses Wort von seinem Tadel zu befreien!) verloren. Die ästhetisch orientierte Moral unserer guten Gesellschaft hat dem Walzer die Schwingen der Sinnlichkeit arg beschnitten. Was übrig blieb, ist leere Form, die nur von wenigen zur Vollendung gebracht, meist aber gedankenlos und für das Schönheit suchende Auge höchst unbefriedigend abgehäpelt wird. Nur die Macht des Althergebrachten ist es, die den meisten von uns den Blick trübt, so daß sie nicht erkennen, nicht bedenken, daß ein Walzer in der durchschnittlichen Aufführung nichts weniger als einen schönen Anblick gewährt!

Wir haben uns — leider — damit abgefunden, daß der Walzer in erster, zweiter und letzter Linie nur ein Mittel der Unterhaltung für diejenigen ist, die selbst tanzen. Welchen Anblick ein tanzendes Paar gewährt, darnach fragen wir nicht. Wenn sich die jungen Leute nur irgendwie drehen und nicht gerade auf die Füße treten, sind wir schon befriedigt. Ein solcher Zustand darf nicht von Dauer sein. Und er ist es auch nicht. Die Vorherrschaft des Salonwalzers, der zum unsinnlichen und vielfach auch unschönen Schema herabgesunken ist, geht seinem Ende entgegen. Er ist heute bereits auf sein Mutterland beschränkt und selbst da hat er nur mehr in jenen Kreisen die alte Macht, in denen er noch etwas von seiner Lebhaftigkeit und Sinnlichkeit zu bewahren mußte.

Doch nicht nur die Hinälligkeit des Alten hat zu der neuerlichen Revolution im Ballsaale geführt, auch die Lebenskraft des Neuen, das auf den Plan trat, hat den Umsturz mächtig gefördert.

Das Neue!

Es kam vom Westen her, wie der Sport. Es ist selbstverständlich, daß der Walzer, der aus einer ständigen Wiederholung zweier Grundbewegungen hervorgeht, den sportgeübten jungen Leuten zu wenig abwechslungsreich erscheinen, daß er andererseits durch sein ständiges Drehen vielen, speziell älteren Leuten, zu beschwerlich sein mußte. (Und gerade in sportliebenden Kreisen ist der ältere Herr, der sich die Elastizität des Körpers vorzüglich bewahrt hat, tanzen möchte, aber doch vor einer steten, schwindelberreitenden Drehung zurückschreckt, eine häufige Erscheinung.) Die neuen Tänze bieten nun Abwechslung in einem, dem Gesellschaftstanz bisher unbekanntem Ausmaße. Sie sind auch reich an Schritten und Figuren, die, ohne anstrengend, ohne ermüdend, ohne schwindel-

bereitend zu sein, doch eine in den Grenzen des Ästhetischen liegende körperliche Betätigung bedeuten.

Die beiden jetzt genannten Vorteile sind schon bei oberflächlicher Betrachtung für jeden unverkennbar, der die modernen Tänze in muster-gültiger Ausführung sah. (Es gibt übrigens noch heute große Kreise, ja ganze Städte im deutschsprechenden Gebiet, in denen der moderne Tanz nur in einer ganz unmöglichen Verzerrung und Verstümmelung zum Vortrag gebracht wurde; eine Abneigung ist unter diesen Verhältnissen nicht nur begreiflich, sondern geradezu freudig zu begrüßen, denn sie verrät — vielleicht — ein gesundes Urteil.) Doch mehr noch als die besprochenen äußeren Vorzüge haben die inneren Eigenschaften der neuen Tänze, ihre seelische Entfaltungsmöglichkeit, zu ihrem Siegeslauf beigetragen.

Körperliches und Seelisches sind eng verknüpft. Eine andauernd gleichförmige körperliche Bewegung bestimmter Art zeitigt eine ihr konforme seelische Verfassung. Der Walzer hat nur eine Art von Bewegung. Er bringt uns nur eine Art seelischer Emotion.

Die sportgeübten Glieder verlangen nach abwechslungsreicher Bewegung. Der Walzer vermag sie nicht zu geben. Die Kultur unserer Tage, um vieles feinnerviger als die früherer Epochen, hat einen rascheren Atem; sie geht weniger in die Tiefe, ist dafür aber bedeutend univerteller, verzweigter, komplizierter: Der Walzer aber ist ein Spiegelbild einer anderen (nicht besseren, nicht schlechteren, eben anderen) Zeit. Er kann dem modernen Menschen unmöglich das sein, was er ihm sein sollte: Ein Gegengewicht gegen die Trockenheit des Werktags, der keine Minute der Selbstbesinnung, der Erinnerung uns läßt, ein Ausweg aus dem Labyrinth der Seele, in das die Hast, die Wirrnis, die vielfarbene Oberfläche des heutigen Lebens den Menschen hineinführt,

eine Quelle inneren Gleichgewichts, seelischen Befreit-seins, die einmal aus dem Harten, Festsichen, dem Mühsichtslos-Ausschreitenden, das anderemal aus dem Zarten, Verträumten, dem Nachgiebig-Schmiegsamen des modernen Tanzes hervorbricht, umrankt von der wunderfeinen Blüte einer bis zum Unkörperlichen vergeistigten Sinnlichkeit, die aus der Fülle schöner Bewegungen strömt.

Wer über die Klippe einer scheinbar mangelnden Ranzalität des Einzelfalls hinweg die großen Zusammenhänge menschlicher Entwicklung zu schauen vermag, der wird vielleicht auch erkennen, daß der Tanz (nicht für den Einzelnen, aber für die Allgemeinheit) eine Notwendigkeit ist, fast mehr eine Notwendigkeit, als ein Vergnügen; und schließlich: Auch das Vergnügen ist notwendig! Je weniger Zeit uns bleibt, uns mit den Regungen unserer Seele zu befassen, desto stärker wird der Drang nach Ausdruck in uns. Und der Tanz ist Ausdruck. Ausdruck aber ist die Flamme, in der unser seelischer Zündstoff zu Rauch aufgeht; Ausdruck ist die Ableitung für jede Hochspannung unseres Gemüts.

Und gerade die Verhältnisse der allerjüngsten Zeit steigerten unser Bedürfnis nach unschädlicher, unverderblicher, gefahrloser Neuzerung seelischer Ueberspanntheit — nach Ausdruck im Tanz. Die Welle der Tanzwut, die heute ganz Europa erfaßt hat, ist eine weltpsychologische Erscheinung von hervorragender Bedeutung.



Der Gesellschaftstanz des 20. Jahrhunderts

Der Tanz von heute läßt dem Tanzpaar weit mehr Freiheit, als der früherer Jahrhunderte. Er stellt daher auch größere Anforderungen an Aufmerksamkeit, Phantasie und Grazie. — Grazie: Dieselbe Wurzel wie Eleganz. Alles Tun, dem man die Anstrengung anmerkt, ist unelegant. Daher die Forderung nach vollster Dekonomie der Kräfte. In der Natur ist die Dekonomie selbstverständlich, überall zu finden, von uns immer wieder bewundert — und nur selten erreicht. Es ist ebent so leicht, die Natur zu vergewaltigen, als sie zu beherrschen.

Der moderne Tanz kam vom Westen. In seiner Heimat wird er zweifellos viel besser ausgeführt. Auch der Sport, der vom Westen kam, ist bei uns nicht auf der Höhe — vor allem nicht auf der Höhe der Eleganz. Der moderne Tanz hat freilich Vieles zur Voraussetzung, das bei uns noch zum großen Teile fehlt; daher die Erscheinung, daß sich die neue Tanzart in den Salons unserer wirklich kultivierten Gesellschaftskreise, wird sie einmal in richtiger Gestalt eingeführt, sofort heimisch fühlt. Die breite Masse ahmt natürlich die Geste der anderen nach. Doch es ist eben nur Nachahmung.

Nichtsdestoweniger wird der moderne Tanz schon allenthalben gepflegt. — Sollte man dies nur im Interesse des Tanzes und seiner Schönheit zu verhindern trachten? Nein, im Gegenteil! Man muß streben, beim Volke langsam ein verfeinertes und vertieftes Verständnis für moderne Tanzkunst zu erwek-

len. Dann wird die Pflege der neuen Tänze geradezu ein kultureller Faktor werden. Demen, die moderne Tanzkunst dem Volk vermitteln, erhebt somit eine schöne, aber schwierige Aufgabe, der heute vielleicht nicht alle Lehrer gewachsen sind.

Das Ende des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts waren eine Blütezeit gesellschaftlicher Tanzkunst. Vom Gesellschaftstanz der Aristokratie ging tatsächlich eine Verfeinerung der Sitten aus und dies umso mehr, als die Lehrer der Tanzkunst selbst Männer von hoher Kultur waren. Damals gab es Tanzlehrer, deren Namen im Buch der Geschichte Aufnahme fanden. Ich nenne nur Beauchamps, den Lehrer Ludwigs XIV., L. Bécour und vor allem Marcell, l'homme de mode seiner Zeit, der in seinem herrlichen Salon die ganze elegante Welt empfing mit der selbstverständlichen Geste eines Herrschers. Marcell und Bécour waren Menschen von überragender gesellschaftlicher Bildung und ihr Urteil in Fragen des Taktes unbedingt entscheidend

Der moderne Tanz stellt an die Lehrer unvergleichlich höhere Anforderungen, als die alten Tänze; nicht so sehr in Bezug auf die nackte Ausführung der Schritte und Figuren, als vielmehr in Bezug auf die Erfassung und Vermittlung des Charakters. Bei uns wurde bisher der moderne Tanz in wirklich entsprechender Form nur in den Salons der besten Gesellschaft gelehrt; u. zw. waren es dort weniger berufsmäßige Lehrer, die an der Durchbildung und Verbreitung der Tänze, deren Schönheiten allerdings noch der Mehrheit ein Geheimnis sind, den größten Anteil haben; es waren gerade die elegantesten (nicht nur im Außerlichen gibt es Eleganz) und daher einflussreichsten jungen Damen und

Herrn der Gesellschaft, die durch ihr Beispiel und durch stets zuvorkommende, intelligente Erklärungen und Rat schläge dem modernen Tanz immer mehr Freunde gewannen. Der moderne Tanz ist so reich an Formen, an seelischen Gehalt und an äußerer Freiheit, daß er beinahe Signatur zu expressivistischer Ausgestaltung besitzt. Zweifellos ist dem künstlerisch-reichen Empfinden die Möglichkeit gegeben, aus der Anzahl äußerer Formen, die den neuen Gesellschaftstanz ausmachen, sich jene zu erwählen, die seinem Bedürfnis nach Ausdruck am meisten entgegenkommen; und der, dessen Phantasie über einen sportgeübten Körper und etwas tänzerische Technik verfügt, ohne es zu beabsichtigen oder auch nur zu merken, stets neue Formen des Tanzes an die alten reihen, wenn diese ihm nicht mehr genügen.

Es ist interessant festzustellen, wie gerade in einer Zeit, in der das einzelne Individuum nichts zu bedeuten scheint, in der Kunst, die ihrer Zeit voraus eilt, der Individualismus in Form des Expressivismus immer mehr zur Geltung kommt; und ich möchte es nicht versäumen, zu behaupten (im Gegensatz zur heute noch herrschenden Ansicht), daß gerade im modernen Tanz, der in gleicher Weise seine Herrschaft übt in West und Ost (auch in der Türkei feiert die geschmeidige Linie der nun endlich zur gesellschaftlichen Freiheit berufenen Frau ihre Triumphe im Tango und Boston), der Beginn einer ungeheuren Reaktion liegt gegen die gleichmacherische und jede Individualität ertötende Tendenz unserer Tage.



Tanzbeschreibungen

Prinzipielles

Es ist kein Beweis für das Verständnis des Wesens und der Eigenart moderner Tanzkunst, wenn man meint, diese mit Hilfe eines Buches (natürlich eines selbstgeschriebenen) dem Durchschnittstänzer beizubringen. Im übrigen stellt sich die ganze tanzautodiktatorische Schundliteratur vom Schlage des „Tänzers in der Westentasche“ als eine jener nie verfehlten Spekulationen auf die Dummheit der Leute dar. —

Der moderne Gesellschaftstanz verfügt über eine solche Fülle mehr oder minder frei zu verwendender Bewegungen, Schritte, Figuren, Stellungen, daß es fast unmöglich ist, ihn choreographisch zu erfassen. Die wenigen guten, unter der mächtigen Flut unbrauchbarer Tanzbeschreibungen geben daher auch nur allgemeine Richtlinien, die den Charakter der einzelnen Gesellschaftstänze festlegen sollen. Die Ausübung innerhalb des solcherart aufgestellten Rahmens ist dem tänzerischen Empfinden des Einzelnen überlassen. — Es ist selbstverständlich, daß der moderne Schritztanz nicht an die Kette starrer Regeln geknüpft werden kann, daß er nicht solche Uniformierung verträgt, wie die lapidare Bewegung des Walzers. Die Freiheit, die dem Gefühl des Tänzers gewährt wird, ist ja gerade das Wesentliche, dessen Vor-

handensein die neuen Tänze erst zu ihrem Siegeslauf befähigt hat.

Der moderne Tanz ist die für die Allgemeinheit zurechtgerichtete Möglichkeit, Seelisches durch Bewegung unmittelbar zum Ausdruck zu bringen und sich dadurch von dem Ballast der Empfindungen zu befreien. Diese Behauptung gilt natürlich nur für die Gesamttatsache als solche. Im Einzelfall wird sie scheinbar versagen. — Wer die Bedeutung der Kunst für die Menschen an dem Verständnis des einzelnen ermaßen wollte, der würde zu einem traurigen, aber zweifellos falschen Ergebnis kommen.

Der Gesellschaftstanz ist notwendigerweise fast ausschließlich ein Nachzeichnen der Musik durch Bewegung, also eine sekundäre Erscheinungsform, doch liegt — und das ist das Bedeutende — in der völlig freien Auswahl der einzelnen Bewegungsmomente unlesbar etwas Primäres. Durch diese Feststellung sind auch alle Versuche, den modernen Tanz zu schematisieren, auf die Schule zurückgewiesen und von künstlerischer Bedeutung ausgeschlossen.

Ein Wort über die Musik! Jeder moderne Tanz hat seine eigene Musik. Oder richtiger: Jede moderne Tanzmusik hat ihren Tanz! Täglich wird ein Stoß neuer Tanznoten auf den Markt geworfen. Daß es da viel Spreu vom Weizen zu sondern gibt, ist selbstverständlich. — Die alten Walzer waren zweifellos viel besser komponiert als die neueste Tanzmusik. Diese aber weiß unseren überfeinerten Nerven mehr zu bieten.

Wichtig ist es, einen kongenialen Begleiter zu besitzen. Die Zeiten, da jeder Straßenmusikant zum Tanze aufspielen konnte, sind Gott Lob vorbei.

Die nun folgenden Tanzbeschreibungen wollen mit Aufmerksamkeit und Vorsicht gelesen sein. Dem,

der die modernen Tänze richtig gesehen und vielleicht auch bei einem guten Lehrer gelernt hat, dem werden diese Zeilen viel zu sagen wissen. Doch suche in ihnen niemand das alleinigmachende Schema. Sie geben nur einen Mahnen, nichts weiter.

Eine letzte Mahnung!

Zähle nicht die Figuren eines Tanzes, es ist unnütz. Vermenge nicht die typischen Schritte zweier Tänze, es ist strafbar.

Schimpfe nicht über moderne Tänze, denn Du machst Dich damit lächerlich.

oo

Boston

Der Boston mit seinen zahlreichen Spielarten ist das Ergebnis einer natürlichen Entwicklung, die den Walzer aus der Sphäre schulmäßiger und vielfach unmusikalischer oder doch unfünftlerischer Schematisierung heraus hob in das weite Feld individueller Einfühlung in die Musik. Die ursprüngliche Rechtsdrehung wurde in ihrer endlosen Wiederholung bald als eintönig und ermüdend empfunden; daß diese stets gleichbleibende Bewegung auch unmusikalisch war, da sie keinerlei Nuancierung gestattete, das mochte man erst erkannt haben, als man sich daran gewöhnt hatte, die Rechtsdrehung durch Chaffieren und durch Linksdrehen zu unterbrechen. Gute, das heißt musikalische Tänzer wandten die offenen und geschlossenen Schritte sehr bald zu ganz bestimmten Partien der Walzermelodien an und von hier hat das individuelle Tanzen seinen Ausgang genommen.

Es hat lange gedauert, bis man vom Walzer zum Boston kam; der Boston ist aber auch durchtränkt von musikalischer und tänzerischer Kultur, wie vielleicht kein

weiter moderner Tanz. Ich persönlich ziehe den Boston, bereichert durch Geh- und Heminsschritte („französischer Walzer“, „valse hesitation“) und getanzt zu einer ausdrucksvoll vorgetragenen Musik, jedem anderen Tanze vor. Freilich, der Boston ist auch der schwerste aller modernen Tänze, der Tanz, der vielleicht die meisten Dilettanten und die wenigsten Künstler aufzuweisen hat.

Man tanzt den Boston langsam und „außer Taft“, das heißt, der Rhythmus wird nicht durch gleichzeitig einsetzende Schritte markiert, es scheinen die Schritte vielmehr immer zwischen der Musik einherzulaufen, um dann plötzlich stoßend den Rhythmus an sich herankommen zu lassen, nur um ihm aufs neue zu entgleiten. — Boston soll nie zu den „schmissigen“ Walzern der alten Schule, sondern nur zu den sogen. französischen Walzern, zu Boston-Walzern, zu „valse hesitation“ und eventuell zu gewissen Barliedern getanzt werden.

Die Haltung im Boston: Sie gibt dem Tanze das Gepräge überlegener Eleganz. Der Herr steht vor der Dame und legt seine Hand entweder ganz flach oder mehr mit dem Handrücken knapp unter das linke Schulterblatt der Dame. Der linke Arm der Dame deutet ganz leicht ein Aufrufen auf dem rechten Arm des Herrn an, die Fingerspitzen berühren die rechte Schulter des Herrn, und zwar mehr gegen dessen Rücken hin. Diese Haltung ermöglicht es der Dame, dem Herrn jederzeit ein wirksames Zeichen zu geben, wenn hinter dem Herrn ein anderes Paar anzutanzten droht. — Die Schultern der Dame sind zu den Schultern des Herrn unbedingt parallel. Dies gilt auch dann, wenn Gehschritte schief links und rechts gemacht werden. Diese Schulterhaltung ist im Verein mit der unerschütterlichen Ruhe des Oberkörpers das Geheimnis der guten Boston-Haltung. (Mit gewissen selbstverständlichen Ausnahmen gilt das Gesagte auch für alle übrigen modernen Tänze.) Der linke Arm des

Herrn ist weich gestreckt und auf der flachen Hand ruht die Hand der Dame. Der rechte Fuß des Herrn steht zu Anfang im Winkel, den die Füße der Dame bilden.

Mit welchem Fuße beginnt man den Schritt? Im Prinzip ist das natürlich gleichgültig, geübte Tänzer werden auf diese Frage vielleicht mit einem erstaunten, vielsagenden Lächeln antworten. Das sicherste Mittel, der Dame zu verstehen zu geben, mit welchem Fuße sie auszusprechen hat, ist dieses: Man drückt die Dame ganz leicht mit der rechten Hand nach links, unterstützt diese Bewegung, wenn nötig, durch leichtes Ziehen mit der linken Hand in derselben Richtung; hierdurch wird erreicht, daß das Körpergewicht der Dame auf ihren rechten Fuß zu ruhen kommt und der linke Fuß zur Bewegung frei wird. Die Dame wird dann selbstverständlich mit dem linken Fuß auszusprechen. (Der Herr mit dem rechten.) Man kann dies natürlich auch umgekehrt machen.

Der Bostonschritt: Eine weich gleitende Vorwärtsbewegung des rechten Fußes gefolgt von einem Vorübergleiten des linken Fußes in einem etwas längeren Schritt und ein Anschließen des rechten Fußes an den linken. Hierauf beginnt man mit dem linken Fuß und so fort. Es ist üblich, nach den einzelnen Abschnitten des Bostontrittes die Bewegungsrichtung zu verändern. Die Dame macht die genaue Umkehrung des Herrentrittes. — Dieser an sich einfache Schritt, der dem Walzer vor allem die größere Ruhe und Gemessenheit und eine ausgeprägtere Musikalität voraus hat, erfährt eine Ausgestaltung durch das Einfügen beliebig ausgeführter Gehschritte, die mit einer Aenderung der Haltung verbunden sind („rim“).

Die Haltung: Der Herr schiebt sich etwas nach links, so daß sein rechter Fuß neben den rechten Fuß der Dame zu stehen kommt und (bei stets paralleler Schulterhaltung)

die rechte Schulter des Herrn die rechte der Dame berührt. Die rechte Hand der Dame bleibt ausgestreckt, der linke Arm des Herrn wird naturgemäß durch ein Abbiegen im Ellenbogen, der nach abwärts gelenkt wird, verkürzt. Das Zurückgleiten in die Anfangshaltung wird am besten durch eine Achtdrehung rechts erzielt, die dann einsetzt, wenn der rechte Fuß des Herrn rückwärts ist. Die Drehung ist mit einer Hemmung verbunden. Der Bostonischritt oder gewöhnliche Gehschritte werden nun vom Herrn mit dem rechten Fuß wieder aufgenommen. — Die bei einigen berühmt gewordenen Boston-Walzer durch entsprechenden Vortrag naturgeheuen Hemmschritte („hesitation“), Zaudern, Zögern) haben im Verein mit den Gehschritten den Boston ungemein abwechslungsreich gestaltet. Praktisch werden von guten Tänzern je nach der Musik alle drei Schrittarten in einem Tanze vereint und ist dagegen auch nichts einzuwenden. Weniger richtig jedoch und den Charakter des Boston schädigend ist es, wenn Tango-Schritte in den Boston hineingeschmuggelt werden. Der „Bostang“, oder wie solche Dinge schon heißen, sind Schöpfungen einer am unrichtigen Plaze geübten Routine.

oo

Two step

Als man — es ist schon etliche Jahre her — des neckischen Gehüpfels der Polka überdrüssig geworden war und die flotte amerikanische Musik mit ihrer Freude am Rhythmus alle Gemüter aufrüttelte, da begann man Two step zu tanzen.

Mit Schwung werden die Füße vom Herrn auf den Boden gesetzt, die Dame macht im Takt der Musik einen Schritt nach dem andern, gleichmäßig, mit kaum ange-

deuteter Aniebnge. Die Haltung ist während des Tanzes immer normal (wie beim Boston beschrieben). Die Schritte, die sich durch eine regelmäßig wiederkehrende kleine Pause von einander abheben, stellen sich als ein Vorsetzen des rechten Fußes, ein Anschließen des linken und ein Vorsetzen des rechten dar. Bei der Wendung ist es gestattet, zwei Gehschritte einzufügen. Drehungen im Two step-Schritt sollte man vermeiden. Figuren hat der Two step keine.

oo

One step

Der One step unterscheidet sich vom Two step vor allem einmal durch die Musik. Es muß dies hervorgehoben werden, weil es eine leider häufig wiederkehrende Unart ist, auf Two step-Melodien One step zu tanzen. Die One step-Melodie ist getragenere, düstere, weniger unruhig als die Weisen des Two step. Dementsprechend hat auch der Tanz einen gleichmäßigeren, ruhigeren Charakter. Auf jeden Takt kommt ein Schritt — ein gewöhnlicher Gehschritt. Man möchte übrigens nicht glauben, wie schwierig es ist, richtig zu gehen, und wie verhältnismäßig wenige Tänzer den an sich so leichten Tanz elegant ausführen. An dem unschönen Gang ist das Nicht-graziös-sein-können ebenso Schuld wie das unbedingt Graziös-sein-wollen. Daß es schließlich noch immer Leute gibt, die es für notwendig halten, beim modernen Tanz, speziell beim One step zu „schieben“ und zu „wackeln“, ist ein bedauerlicher Beweis für die von Nichttänzern zur Norm erhobene Unfähigkeit, die modernen Tänze technisch zu beherrschen.

Die Haltung: Normal und auch seitlich offen; die seitlich offene Haltung wird durch eine knappe Viertel-

wendung links (Herr) bzw. rechts (Dame) erzielt, wobei der linke Arm des Herrn und der rechte der Dame gestreckt bleiben. Blick, Körper, Fußspitzen sind den gefalteten Händen zugewandt. Die rechte Schulter des Herrn und die linke der Dame suchen enge Anlehnung. In dieser Haltung, die sich bei einiger Übung von selbst vervollkommnet, werden Gehschritte nach vorn und rückwärts gemacht. Neblich und zum Lernen empfehlenswert ist das sogenannte Viereck. Mit dem äußern Fuß beginnend, werden drei Schritte derart gemacht, daß der dritte Schritt die schon mit dem zweiten Schritt vorbereitete Viertelwendung rechts vollendet. Mit dem inneren Fuß beginnend, werden nun ohne Pause drei Schritte nach rückwärts angegeschlossen, die ebenfalls zu einer Viertelwendung rechts führen. Wird dies ohne Unterbrechung zweimal ausgeführt, so entsteht ein Viereck. („Geschlossenes“ Viereck, weil die rechte Schulter des Herrn und die linke der Dame sich in enggeschlossener Haltung befinden.)

Wird die erste Rechtswendung mit einer Drehung des ganzen Körpers zum rechten Arm des Herrn verbunden (locker halten!), so tritt an Stelle der drei Schritte nach rückwärts abermals ein Schreiten nach vorne, jedoch unter Beibehaltung derselben Figur. (Offenes Viereck.) Die Verbindung und die Anwendung der einzelnen Stellungen ist dem musikalischen Empfinden des Tänzers überlassen, der in die Gehschritte beliebige Wendungen einfügen kann, sofern sie dem Tempo und dem forschenden Charakter des Due step gerecht werden. Andere Figuren, besonders aber offene Gleitschritte einzufügen, ist falsch und häufig nur in dem Unvermögen begründet, den Due step richtig zu gehen. Empfehlenswert ist nur noch das Auslassen eines Taktes, ein Tempowechsel für die Dauer eines einzigen langsamen Schrittes, der aber große Beherrschung des Körpers verlangt und keineswegs mit einem seitlichen Einfnicken verbunden werden darf.

Rags

Der Rag bezeichnete in seinen Anfängen zweifellos das Endergebnis jener Entwicklung, die von der Polka über den Two step zum Due step führte. Die Rag-Melodien strömen in die Körper der Tanzenden und erfüllen diese umsomehr, je weniger dieses Einsickern der Musik äußerlich zum Ausdruck kommt. Man kann mehrere Takte tanzen, ohne den Fuß vom Boden zu rühren. Der Grundschritt ist ein Due step-ähnliches Gleiten, verbunden mit einer taktmäßigen Gewichtsverteilung auf den vorgelegten Fuß, der, ohne den Boden zu verlassen, mit der Sohle eine tupfende Bewegung macht, hervorgerufen durch ein Verschlucken der Mitteltakte der Musik. Zu diesem Schritt, der natürlich variiert werden kann, gesellte sich — wohl zuerst auf der Bühne — eine Anzahl von Figuren, die der Musik geschickt angepaßt waren und zum Teil von Salontänzern angenommen wurden. Heute hat eine ganze Reihe von Rag-Figuren eine Art offizieller Anerkennung gefunden. Ob es richtig war, einige Rag-Figuren herauszugreifen und sie durch offizielle Normierung auszuzeichnen, sei hier nicht entschieden. Immerhin muß es mit Rücksicht auf die schwächeren Tanzpaare, die ja zweifellos in der Mehrheit sind, begrüßt werden, wenn durch solche Normierung die Verständigung zwischen den einzelnen Tänzern erleichtert wird.

Gute Rag-Tänzer werden heute den Grundschritt stets durch verschiedene Figuren — je nach der Musik — bereichern; sie werden aber auch eine Normierung der Figuren nicht nötig haben, die Technik der Führung wird ihnen genügen. Ein guter Unterricht in modernen Gesellschaftstänzen geht ja auch nicht darauf aus, den Schülern eine bestimmte Anzahl ganz bestimmter Figuren einzudrillen; worauf es ankommt, das ist nur der

Charakter des Tanzes und die Führung beim Herrn, das Verständnis für die Führung bei der Dame.

Ich werde einige nachahmungswerte Figuren anführen. Ich verfolge damit nur den Zweck, das Charakteristische des Tanzes zu erläutern. Nicht jede der angeführten Figuren paßt auf jede der heute gespielten Rag-Melodien. Es ist daher völlig dem Empfinden des Tänzers anheim gegeben, aus der Musik seine Anregungen zu nehmen.

Haltung: normal. — **Schritte:** Der schon oben beschriebene Rag-Schritt sowie langsame Gehschritte, abwechselnd mit rasch-trippelnden Schritten, die mit einem Beugen des Knies enden. **Figuren:**

Dieser Kreuzschritt: Haltung hierzu: Dame und Herr stehen nebeneinander, der Herr legt seinen rechten Arm um die Taille und seine rechte Hand auf den Handrücken (der rechten Hand) der Dame. Dame und Herr legen bei ausgestrecktem linken Arm die linken Hände ineinander. Dame und Herr beginnen mit dem linken Fuß einen kleinen seitlichen Schleifschritt, übertreten hierauf knapp mit dem rechten Fuß, der für einen Augenblick das Körpergewicht aufnimmt. Abermals Schleifschritt mit dem linken Fuß und weit ausgreifendes Zurücktreten mit dem rechten Fuß, der ins Knie geht, während der linke Fuß ganz gestreckt bleibt. Dies kann beliebig wiederholt und variiert werden.

Drehschritt: Haltung hierzu: Wie beim Viereck im One step. Die ersten beiden Schritte wie eben dort. Beim zweiten Schritt wendet sich jedoch der Herr nach rechts zur Dame und diese wendet sich nach links, so daß nun wieder die völlig parallele Schulterhaltung eintritt. Beim dritten Schritt, der mit dem Ende der beschriebenen Wendung zusammenfällt, geht der Herr mit dem linken Fuß nach rückwärts ins Knie (die Dame mit dem rechten nach vorne) und streckt den rechten Fuß. — Wird die

bisher beschriebene Wendung richtig ausgeführt, so bringt sie den Schwung zu einer Zehntel-Drehung nach rechts mit sich. Diese Drehung wird auf dem gebeugten Fuß aufruhend ausgeführt und der gestreckte Fuß beschreibt den Bruchteil einer Kreisperipherie. Ist die Drehung vollendet, so wird das Gewicht auf den anderen Fuß übertragen, Dame und Herr nehmen wieder die Viereck-Haltung ein und beginnen von vorne. Zu beachten ist, daß dieser Schritt nur bei enger Haltung richtig und elegant ausgeführt werden kann und daß die Oberkörper stets aufrecht bleiben müssen. Die Drehung wird in langsamem, die einleitenden zwei Gehschritte werden in raschem Tempo ausgeführt.

Regersschritt: Unter diesem Pauschalnamen versteht man eine ganze Reihe von Variationen, die untereinander viel Gemeinsames haben: Die Haltung wie beim One step-Viereck, nur noch etwas mehr nach vorne geöffnet. Der Regersschritt beginnt mit knappem Uebertreten des einen Fußes über den anderen. Dann umgekehrt, Uebertreten des anderen Fußes über den ersten. Hierauf leichtes Beugen jenes Fußes, der zuletzt übertreten hat, und Ausstrecken des anderen Fußes nach rückwärts. Ob nun Dame und Herr mit demselben Fuße beginnen oder der Herr mit dem linken und die Dame mit dem rechten (also äußeren Fuß) ist gleichgültig; auch kann eine Variation dadurch erzielt werden, daß einmal das Wiederaufrichten aus der Beuge mit einer geschlossenen Fersenstellung beendet, das andere Mal durch sofortiges Uebertreten mit einer Wiederholung des Schrittes (oder dessen Umkehrung) verbunden wird.

Ein Beispiel: Der Herr und die Dame übertreten gleichzeitig mit dem inneren Fuß über den äußeren, dann mit dem äußeren über den inneren; hierauf strecken sie beide das innere Bein nach rückwärts, wobei der äußere Fuß im Knie abgebogen wird. In der tiefen Stel-

lung eine kleine Pause, dann Aufrichten nach der Musik (eventuell Herausdrehen nach rückwärts).

Der Beuge schritt: Dieser Schritt wird in der normalen Tanzhaltung ausgeführt und besteht in dem Strecken eines Fußes unter gleichzeitigem Beugen des anderen Fußes. Auch hier sind verschiedene Variationen möglich.

Ein Beispiel: Aus dem langsamen Gehschritt heraus führt der Herr durch leichtes Niederdrücken der Dame in das Strecken des rechten (bei der Dame linken) Beines über. Dieses Nach-rückwärts-strecken, das mit einer Kniebenge verbunden ist, wird wohl am besten ganz langsam und gleichmäßig (eventuell auch ruckweise im Takt der Musik) ausgeführt. Das Aufrichten kann beliebig erfolgen und mit einer Viertelwendung rechts verbunden werden.

Offener Wiegeschritt: Haltung wie beim Viereck des One step. Der Uebergang erfolgt aus gewöhnlichen Gehschritten. Dame und Herr schreiten mit dem äußeren Fuß aus.

Beispiel einer Ausführung: Das Gehen wird durch vier Lauffschritte abgelöst und dieses durch stärker markiertes Aufsetzen des äußeren Fußes, der leicht gebeugt wird, beendet. Sodann wird der Schwerpunkt (im Takt der Musik) nach rückwärts verlegt und dadurch der äußere Fuß zu leichtem Aufheben, das durch ein nur angeedeutetes Aufhüpfen auf den inneren (rückwärtigen) Fuß unterstützt wird, frei. Einen Augenblick lang wird der äußere Fuß schwebend gehalten und sodann niedergelegt. Nun tritt der innere Fuß stark vor, wird im Knie abgehoben und dann so wie (früher beschrieben) der äußere gehoben. Die ganze Bewegung muß weich und in intigem Kontakt mit der Musik ausgeführt werden. — An Stelle des Wiegens ein ausgesprochenes Aufhüpfen zu setzen, scheint mir den Charakter des Rag zu zerstören

und daher nicht ratsam. Dieser Wiegeschritt kann beliebig wiederholt, mit einer langsamen Kreisdrehung verbunden und von Geh- und Lauffschritten zer schnitten und unbraut werden.

Das Geheimnis des Rag ist die Führung. Sie ist schwer und bedarf einer gründlichen Schulung. — Die hier ausgeführten Figuren sind nur Typen und bilden die Grundlage für eine Anzahl weiterer Kombinationen.

oo

El Tango

Es ist eine Fabel im Munde der Nicht-Tänzer, daß der Tango gestorben sei, vergessen, begraben. Der Tango lebt in den kleinen, teppichbelegten Salons der Großstädte, wo sich die bevorzugten Jünger Terpsichorens zum Tanze vereinigen, weiter; und er ist vielleicht noch reicher und würdevoller geworden, als er es in der Zeit seiner Entstehung war. — Ich bin überzeugt, daß für den Tango (oder einen diesem sehr verwandten Tanz) noch eine zweite Periode der Vorherrschaft kommen muß, die sich von der ersten Tangomanie dadurch vorteilhaft unterscheiden wird, daß die Allgemeinheit durch die jahrelange Übung der arderen, leichteren modernen Tänze den Anforderungen des Tango dann besser zu entsprechen vermag.

Die neuerdings in den Salon verpflanzten unruhigen Tänze wie Jazz und Tipsti usw. werden, falls sie sich überhaupt zu behaupten vermögen, einer Reaktion zweifellos den Boden vorbereiten. An der Spitze dieser Reaktion werden die ruhigen geschmeidigen, die linienhaften Tänze stehen, die einzig und allein das Wort „Salon-Tanzkunst“ rechtfertigen.

Das einzige Schlimme am Tango war die Tangomanie. Diese hat viel verdorben. Der Tango ist überhaupt kein Tanz für die große Masse; das muß gesagt werden. Den Tango können nur sehr musikalische Leute tanzen. Tangoschritt-artige Bewegungen, die nicht vom festfamen Rhythmus des Tango beseelt sind, haben mit dem Tango überhaupt nichts gemein. Man kann einen Walzer gut oder schlecht tanzen, aber es ist ein wesentliches Merkmal des Tango, daß er nur als solcher, also nur gut getanzt werden kann.

Vom Tango kam zuerst die Musik nach Europa. In Paris haben gute Tänzer aufbauend auf dem Tango argentino (es gibt auch einen Tango brasilien) einen wundervollen Salentanz geschaffen, der mit dem Tango der argentinischen Kneipe fast nur mehr die Musik gemein hat. In die gute Gesellschaft Argentiniens fand der Tango erst in seiner europäischen Form (Tango Parisien) Eingang. Dem guten Ruf des Tango hat seine Herkunft bei der Masse der Urteilslosen viel geschadet. Zur Verbreitung des Tango aber hat gerade der schlechte Ruf am meisten beigetragen.

Charakteristisch für den Tango ist vor allem zweierlei: Dame und Herr nehmen die verschiedensten Stellungen zu einander ein. Die Dame macht sehr häufig andere Schritte als der Herr. Am schwierigsten ist die Verbindung der einzelnen Figuren zu einem harmonischen Ganzen, verkettet durch die hinreißende Melancholie der eigenartigen Musik.

Die einzelnen Schritte des Tango haben die bei uns nur wenig bekannten Originalnamen: El Corte, El Medio-Corte, El Paseo, La Medialuna, El Veteo, El Grosado-Cortado, El Grosado-Peroco. Sinngemäße Uebersetzungen wurden viele versucht, nicht immer mit Glück. Schließlich ist der Name einer Figur wirklich nicht das Wichtigste.

Ob man zum Tango sechs oder zwölf Figuren tanzt, ist ziemlich gleichgültig. Die Hauptsache ist das Festhalten an dem Charakter des Tango, die Verschmelzung der einzelnen Schritte und Figuren zu einem untrennbaren Ganzen.

Die Haltung: Sie ist straff und beherrscht. Linie, Linie und wiederum Linie! Der linke Arm ist zum Unterschied vom Boston im Unterarm geknickt, die Hand nach auswärts gerichtet. Doch ist auch die eigentliche Boston-Haltung empfehlenswert.

Man beginnt den Tango mit One step-ähnlichen, musikalisch stark empfundenen Einleitungsschritten und geht sodann in die erste Figur (El Corte) über. Diese Grundfigur des Tango hat verschiedene Variationen erfahren und macht deshalb vielleicht einen besonders schwierigen Eindruck. In Wahrheit ist dieser Schritt sehr einfach, denn die Variationen sind durch die Musik von selbst gegeben. Eine Art der Ausführung ist folgende: Der Herr gleitet mit dem rechten Fuß einen Schritt vorwärts, (die Dame umgekehrt), stellt den linken Fuß daneben und hebt sich im Rhythmus der Musik leicht auf die Fußspitze des rechten Fußes, der mit dem Abjaß einen Schritt markiert. Diese Bewegung ist mit einer durch die Musik gegebenen Drehung des Körpers, die in den Schultern aufgefangen und gedämpft wird, verbunden. Hierauf tritt der Herr mit dem linken Fuß zurück.

Eine andere Art dieses Schrittes beginnt mit dem Zurücktreten des rechten Fußes (Herr). Vielfach ist es auch üblich, das Zurücktreten des linken Fußes, das den Schritt beendet, mit einem leichten Zins-Knie-gehen (Dame rechter, Herr linker Fuß) und Strecken des anderen Fußes zu verbinden. Hübsch ist es, den Schritt mit einer solchen Drehung auszuführen, daß in vier Schritten ein Kreis beschrieben wird. Diesen Tangoschritt kann man nur durch längere Übung erlernen; hat man aber

einmal das Wesentliche dieses Schrittes (das Gefühl für diesen Schritt) herausbekommen, dann werden einem auch mit einennmale alle Variationen geläufig und der Tango hat seine Schwierigkeit verloren.

Der Herr hat zu beachten, daß er die Dame mit seiner rechten Hand an der linken Seite der Schulter ziemlich hoch faßt, da er nur so die Dame zu den Nuancen des Tangoschrittes führen kann. — Ein großer Teil der ursprünglichen Tangoschritte ist mittlerweile bedauerlicherweise aus dem Tango, dem einzigen Feld wahrhaft guter Wirkungsmöglichkeit, verpflanzt worden auf das nicht immer so reizvolle Gebiet anderer, neuer Salontänze, die sich am unrichtigen Ort mit fremden Federn schmücken möchten. Dieser Umstand hat es mit sich gebracht, daß es gewissermaßen nicht mehr zum guten Ton gehört, solche Schritte, die von anderen Rhythmen zu Tode geholt wurden, im Tango zu tanzen.

Ich möchte daher nur diese Figuren anführen, die entweder bis heute dem Tango vorbehalten blieben oder doch durch den Tango-Rhythmus ein so eigenartiges Gepräge erhalten, daß ein- und derselbe Schritt im Tango und in den anderen Tänzen sich selbst nicht ähnlich ist.

Die Schere: Haltung wie beim offenen Viereck. Erster Schritt mit dem inneren Fuß, zweiter mit dem äußeren; den äußeren Fuß einen Takt lang liegen lassen, auf der Sohle gegen den rechten Arm des Herrn zu wenden, mit dem jetzt vorderen (früher inneren, jetzt nach der Wendung, äußeren) Fuß einen Schritt markieren, dann wieder erster Schritt mit dem inneren Fuße und so fort.

Der Halbmond: Dies ist ein Tangoschritt nach vorwärts und rückwärts mit einem mondformigen Ausschweifens des Schrittes nach rückwärts. Haltung entweder normal oder wie beim geschlossenen Viereck.

Kreisgang der Dame: Ausgangsstellung wie zum Viereck. Der Herr übertritt mit dem rechten Fuß knapp vor dem linken, die Dame geht im Halbkreis, sich zum Herrn wendend, um diesen herum, stets den linken Fuß über den rechten setzend, solange, bis sie den Herrn zur normalen Fußhaltung ausgedreht hat. Beendet wird der Kreisgang mit einem nur von der Dame rückwärts (vom Herrn weg) ausgeführten El Corte, der mit dem sogenannten „Heranholen“ der Dame beschlossen wird. Das Heranholen ist ein Heranziehen der Dame, die, mit dem rechten Fuß etwas stärker vortretend, leicht ins Knie geht und den linken Fuß vom Boden aufhebt. Der Herr nimmt die entgegengesetzte Haltung ein. — Die Statistenrolle des Herrn, die auch in anderen Tangofiguren wiederkehrt, ist für den guten (soll heißen: männlichen) Tänzer eine sehr dankbare Rolle. Sie erfordert jedoch große Beherrschung des Körpers.

Der große Kreuzschritt: Mit dem Worte Kreuzschritt wird im allgemeinen jede seitliche Fortbewegung bezeichnet, die mit dem abwechselnd vor- und rückwärts ausgeführten Uebertreten (Kreuzen) des nachschleifenden Fußes verbunden ist. Eine sehr elegante und wirkungsvolle Art der Ausführung ist folgende: Aus dem gewöhnlichen Gehschritt führte der Herr die Dame (bei lockerer Haltung mit dem rechten Arm) derart, daß die Dame mit dem linken Fuße vorne übertritt und gleichzeitig eine Sechstel-Wendung nach rechts mit dem ganzen Körper ausführt. Der Herr macht die entsprechende Gegenbewegung, kann aber, wenn er ein sehr ausgeprägtes musikalisches Empfinden besitzt, den Schritt noch dadurch reizvoller gestalten, daß er das Uebertreten immer erst einen Augenblick später beginnt als die Dame. Der Herr führt somit die ganze Bewegung gewissermaßen unabhängig von der Dame aus, muß aber die Dame zu ihrer Bewegung genau im Takt führen. Nach

dem ersten Hebertreten erfolgt die langsame Gegen-
drehung und das Hebertreten nach rückwärts (Dame).

Offene Schritte: In der geschlossenen Viereck-
haltung können eine Reihe von Schritten ausgeführt
werden, die den Tango-Rhythmus in verschiedenster
Weise auswerten (Hemmschritte, leichte Beugeschritte, der
sogenannte Klopfschritt mit einem Seitwärtsstellen des
äußeren Fußes und derlei). Ein großer Teil dieser
Schritte wurde fälschlich in den One Step übertragen.
Der One Step wurde dadurch nicht besser, denn Tango-
Tänzer aber wurden die Schritte verleidet. Das ein-
fachste Beispiel sei angeführt: äußerer Fuß vor, innerer
vor, äußerer vor; Pause aushalten und wieder mit dem
äußeren beginnen. — Körperhaltung!

Wie bei allen anderen Tänzen, so auch beim Tango:
Drei gut getanzte Figuren können viel Wirkung erzielen,
können begeistern und mit fortreißen, zehn minder gut
getanzte Schritte lassen uns kalt.

oo

Maxixe brésilienne

Nach Europa kam die Brésilienne gleichzeitig mit dem
Tango, mit dem sie auch musikalische Verwandtschaft be-
sitzt. Der Tanz selbst ist reich an Figuren, für die der
häufige Wechsel der Stellung des Herrn zur Dame
charakteristisch ist. In den Salons wird zumeist die
Pariser Brésilienne getanzt.

Die Ausgangshaltung ist die normale Tanzhaltung,
der Grundschritt im wesentlichen ein Two Step-Schritt
mit seitlichem Beugen des Körpers (zum lärmaren
Schritt). Wird mit dem Schritt eine ständige Drehung
verbunden, so ist Fuß und Körperhaltung dadurch be-
stimmt, daß man bei der seitlichen Neigung den Blick

auf den Abias gerichtet hat. Nun wird ein Haltungs-
wechsel in der Weise vorgenommen, daß der Herr die
linke Hand der Dame mit seiner linken über dem Kopf
ergreift und die Dame die freigewordene rechte Hand
hinter ihrem Rücken mit der rechten Hand des Herrn
vereinigt. In dieser vorbereitenden Stellung können
entweder Chasséschritte nach der Seite gemacht oder der
Maxixe-Schritt fortgesetzt werden. Beim Chassieren wird
der chassierte Schritt mit der Ferse aufgesetzt.

Vollführt nun die Dame eine Rechtsdrehung und
breiten Dame und Herr die Arme aus (so daß der Herr
genau hinter der Dame steht), kann der Maxixeschritt
fortgesetzt werden. Sodann tritt der Herr an die rechte
(oder linke) Seite der Dame und legt den linken (rechten)
Arm um ihre Taille. In dieser Haltung zwei Maxixe-
schritte nach vorne, dann Hinübergleiten des Herrn an
die andere Seite der Dame. Wiederholung der Schritte
Nun tritt der Herr wieder genau hinter die Dame, streckt
beide Arme und das Paar macht im Halbkreis acht
Chasséschritte. Während dieser Schritte führt der Herr
die Hände der Dame über ihrem Kopf zusammen, die
Dame dreht sich zum Herrn und beide nehmen normale
Tanzhaltung ein.

In dieser Haltung wird vielfach eine Spielart des
El Corte (Tango) eingeflochten, die nach dem Zurück-
führen des linken Fußes mit einem leichten Heben des
rechten Fußes endet (Herr). Bei entsprechender Ausfüh-
rung erhält diese Figur den Charakter einer wellenarti-
gen Bewegung. Dann wieder Wechselschritte und Hal-
tungswechsel wie oben; der Herr tritt links seitwärts
und diesmal: Dame und Herr gleichzeitig mit dem lin-
ken Fuß einen kleinen Schritt links vorwärts, mit dem
rechten knapp rückwärts Hebertreten, kaum merkliches
Beugen der Knie, und wieder linker Fuß. Hierauf das-
selbe mit dem rechten Fuße beginnend nach rechts; jedoch

wird diesmal das zweite Rechtsvorwärts-Setzen des rechten Fußes (nach dem Rückwärts-Hebertreten des linken Fußes) zu einem sehr langen und tief ins Knie gehenden Schritt nach rechts vorne ausgedehnt (ohne hiedurch Zeit zu verlieren). Der linke Fuß schleift im Bogen an dem rechten Fuß ziemlich knapp vorüber und wird mit bereits durchgedrücktem Knie links vorwärts auf den Boden gesetzt. Dieses Aufsetzen ist schon der erste Schritt der eben beschriebenen Figur. — Aus dieser Figur (die auch nach vorne und rückwärts ausgeführt werden kann) heraus soll in den Maxireschritt übergegangen werden.

Die hier beschriebenen Figuren sind nur ein Beispiel, das innerhalb der Grenzen der Musik in bezug auf Ausführung und Reihenfolge beliebige Veränderungen erfahren kann. Erwähnen möchte ich noch, daß es sich sehr gut macht, wenn der Herr beim Drehen im Maxireschritt diesen Schritt so ausführt, daß er hierbei vorne leicht übertritt (speziell mit dem rechten Fuß). Der Grundschritt erfährt durch dieses Hebertreten eine figurante Bereicherung, die es gestattet, den Takt auch mit langsamen Bewegungen schön auszufüllen.

oo

Foxtrot

Als der Weltkrieg seinem militärischen Ende nahe war, kam der Foxtrot zu uns. Der Empfang, der diesem neuen Tanze, besonders in den Reihen der guten Tänzer bereitet wurde, war sehr geteilt. Ich erinnere mich, daß speziell in Wien, jener Stadt, die nicht nur den Walzer, sondern auch den Boston liebt und mit Verständnis pflegt, dem zappeligen, hampelmann-artigen Tanze, der natürlich zuerst in einer wenig richtigen Ge-

stalt importiert wurde, eine große Segnerenschaft erwuchs. Mittlerweile ist vieles anders geworden. Nicht nur die allgemeine Meinung, sondern auch der Tanz. Der Foxtrot wird heute in den verschiedenen Ländern recht verschieden getanzt. Dies kommt von einer Entwicklung, die der Tanz nach zwei getrennten Richtungen hin genommen hat. Die eine Art, den Foxtrot zu tanzen, die ursprünglichere, also, wenn man will, richtigere, ist die laufende, hüpfende, pendelnde, unruhige Art. Die andere Manier erstrebt größere Ruhe, ist übertriebenen Pendelbewegungen abgeneigt, behält im allgemeinen die normale Tanzhaltung bei und geht — leider — so weit, Tango-Schritte in den Foxtrot aufzunehmen. Die Vorliebe für die eine oder andere Art, Foxtrot zu tanzen, ist schließlich im Nationalcharakter begründet und ich will mich jedes Werturteils enthalten. Wenn ich aber eine Vermutung aussprechen darf, so ist es die, daß der Foxtrot entweder offiziell einen ruhigeren Charakter erhalten wird, oder aber von einem anderen Tanze, der, auf dem Foxtrot aufbauend, ruhige Linien gewährt, abgelöst werden muß. — Dies ist meine rein persönliche Meinung. Es kann wohl sein, daß ich mich täusche.

Nachstehend möchte ich den Foxtrot so wiedergeben, daß die Beschreibung den Leser befähigt, mit jedermann zu tanzen. Meine Beschreibung ist also ein Kompromiß, das vielleicht weniger korrekt als zweckmäßig ist.

Haltung: Wie beim Boston.

Gangarten: A. Gewöhnliche Gehschritte;

- B. Gehschritte, denen ein Wippen auf der Sohle des ruhenden Fußes und ein gleichzeitiges leichtes Vorschleudern des anderen (gestreckten!) Beines jenes dem Foxtrot auch musika-

lich eigentümliche Charakteristiken verleiht (Hauptgattung).

C. Lauffschritte.

D. Hüpfschritte. Diese sind ein Mittel ding zwischen Geh- und Lauffschritten (Gehschritte wie unter B beschrieben) und durch ein leichtes, die Vorwärtsbewegung förderndes Aufhüpfen gekennzeichnet. Das Aufhüpfen ist durch ein verstärktes Vorichleudern des Fußes (immer nur der Herr), wenn schon nicht hervorgezogen, so doch gefördert. In diesem Schritt kann auch eine Zweischrittdrehung ausgeführt werden.

E. Kombiniertes Lauf- und Hüpfschritt. Das dritte Aufsetzen im Lauffschritt ist von einem Aufhüpfen auf dem aufgesetzten Fuße gefolgt. Mio: Links, rechts, links (und hüpfen); rechts, links, rechts (und hüpfen) und so fort. — Beim Laufen und Hüpfen, wie auch sonst, schwingt der Herr seine Füße nach vorne, so daß sie mit den Füßen der Dame in eine Linie kommen. Dadurch wird der Gesamteindruck ruhiger und eleganter. — Der unter E beschriebene Schritt kann auch zur Ausführung des Vierecks (wie im One step) verwendet werden. In diesem Falle treffen Aufhüpfen und Vollendung der Vierteldrehung zusammen.

Fußwechsel: Aus dem gewöhnlichen Fortrot Schritt heraus (B). Mit dem rechten (oder linken) Fuß

voran plötzlich einhalten, den vorderen Fuß, der solange als möglich das Körpergewicht trägt, rasch neben den rückwärtigen stellen und diesen fast gleichzeitig (ohne Aufhüpfen) vorsetzen. Das Körpergewicht geht sogleich wieder auf den vorderen Fuß über. — Dann weitergehen und dasselbe mit dem anderen Fuß beginnen.

Wendel: Wird der linke Fuß seitlich gehoben und schlagartig gegen den rechten zu fallen gelassen, so daß der rechte gewissermaßen in die Luft geschleudert wird; es entsteht eine Wendelbewegung. Sie kann seitlich, eventuell mit einer Drehung verbunden, oder von vorne nach rückwärts ausgeführt werden.

Seitlicher Ausfall: Der Herr (normale Tanzhaltung, Fortrot-Schritt) mit dem linken Fuß voran; den rechten, statt ihn vorzusetzen, rechts seitlich bewegen und den linken Fuß hierauf vor den rechten stellen (so daß die Ausgangsstellung der Figur wieder erreicht ist). Nun gleich mit dem rechten Fuß in die normale Gangart übergehen; die Dame macht die Gegenbewegung.

Sprungwende (aus dem Fortrot-Schritt): Der Herr hat den rechten Fuß voran, hält plötzlich an, springt (auch die Dame), gleichzeitig eine Linkswendung um 180 Grad beschreibend, mit dem rechten Fuß in den Fußstapfen des linken Fußes, der nach Vollendung des Sprunges vor den rechten zu stehen kommt. Dieser Sprung kann entweder durch direkte Umkehrung des ausgeführten Sprunges (also diesmal nach rechts) wiederholt werden oder sofort in den normalen Gang überleiten. Wird der Sprung auf der Stelle wiederholt, so kann ohne Schwierigkeiten der erste Sprung (dem das Zurückspringen ohne Unterbrechung folgt) mit einer Aniebnge, deren Ausführung sich ganz von selbst ergibt, beschloffen werden.

Schraube: Der Herr macht, mit dem rechten Fuß beginnend, nach rechts vorwärts (unter leichter Rechts-

wendung) drei kleine Schritte, hebt den linken Fuß auf der Spitze vor, wendet den Absatz nach links vorwärts (entsprechende Körperdrehung nach rechts) und wendet dann plötzlich, mit den Füßen unentwegt auf demselben Platze verweilend, den Körper nach links. Hierdurch wird erreicht, daß das rechte Knie des Herrn auf seiner linken Wade aufliegt. Anschließend daran, mit dem rechten Fuß (Herr) beginnend, drei seitlich angelegte Schritte, die in die normale Gangart überleiten. Das Eigentümliche an dieser Figur ist, daß die Einleitungsschritte rasch, das Hinunterfahren aber langsam gemacht wird und daß ferner die Dame, die zur Einleitung die genaue Umkehrung des Herrenschrittes ausführt, in der knienden Stellung dieselbe Haltung einnimmt wie der Herr, also auch mit dem rechten Knie auf das andere Bein sich aufstützt.

Kreisgang: Beide Arme strecken und sich die Hände reichen. Der Herr übertritt stets vorne (linke Ferse nach rechts drehen), die Dame rückwärts (rechte Fußspitze nach links wenden). Der zu beschreibende Halbkreis hat seinen gedachten Mittelpunkt im Rücken der Dame, die Bewegung erfolgt links herum (das heißt, der Herr übertritt mit dem linken Fuß). Mit dem Uebertreten ist ein langsames, auf vier Takte verteiltes Neigen des Oberkörpers von rechts nach links und zurück verbunden.

Durchschwingen: Viereckhaltung. Nach zwei bis vier Schritten mit dem inneren Fuß vor und zurück durchschwingen (gleichzeitig Wendung, wie vom geschlossenen zum offenen Viereck) und nach Vollendung der Wendung durch Ausnützen des Schwunges den Fuß, der das Durchschwingen ausgeführt hat (hebt der äußere), nach rückwärts ausstrecken, mit dem inneren Fuß ins Knie gehen. Hierauf aufrichten, Stellung zueinander und in drei seitlichen Schritten, in denen der anschließende Fuß kräftig und im Takt an den voranschleifenden Fuß (der die

Fußspitzen aber senkrecht zur Bewegungsrichtung gestellt hat) anschlägt, die normale Gangart vorbereiten. Man kann hier auch in den Kreisgang übergehen.

Die angeführten Schritte sind natürlich noch keine vollständige Aufzählung dessen, was in den verschiedenen Ländern zur Fortrot-Melodie getanzt wird. Einige dieser Schritte werden aber überall als die Grundlagen des Fortrots wieder zu finden sein.

oo

Ich schliesze hiemit die Reihe der Beschreibungen, die nur den Zweck verfolgen, die allgemein gebräuchlichen, in gewissem Sinne bewährten Salontänze wiederzugeben.

Die heute sonst noch propagierten Modeneuheiten (ein unschönes Wort!) sind größtenteils noch der Bühne vorbehalten; ob sie sich in den Salons einleben werden, das mag die Zukunft zeigen.

Eine kleine Studie über die neuesten Tänze und die Erwartungen, die wir an sie knüpfen dürfen, sowie über die voraussichtliche Entwicklung der modernen Salontänze im allgemeinen wird demnächst im Druck erscheinen.

Rolf Bergen

Inhalt

Der Tanz als Kunstform	Seite 5
Der Tanz als Spiegel gesellschaftlicher Kultur	" 12
Der Gesellschaftstanz des 20. Jahrhunderts	" 20
Tanzbeschreibungen:	
Prinzipielles	" 23
Boston	" 25
Two step	" 28
One step	" 29
Rags	" 31
El tango	" 35
Maxixe brésilienne	" 40
Foxtrot	" 42