Max Hesse's illustrierte Katechismen

Band 42.

Katechismus der Tanzkunst

von

Margitta Roséri.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.



Terpsichore

Die Muſe des Tanzes.

Max Hesse's illustrierte Katechismen.
No. 42.

Katechismus

der

Tanzkunst.

Ein Führer und Ratgeber für Lehrer und Schüler des theatralischen und des gesellschaftlichen Tanzes.

Theorie. Praxis. Die Geschichte des Tanzes. Die Tänze vergangener Zeiten

von

Margitta Roséri.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten.

Holzfreies Papier.

Vorwort.

Der Gesellschaftstanz wird in unseren Tagen im allgemeinen so wenig gründlich und künstlerisch betrieben, daß das Verständnis und die richtige Beurteilung der Tanzkunst dadurch in ungünstigster Weise beeinflußt wird. Es ist daher nicht erstaunend, wenn viele den Tanz als keine Kunst mehr wollen gelten lassen. Wenn bei manchen diese Ansicht sich sogar bis auf den theatralischen, den eigentlichen Kunsttanz erstreckt, so ist es fast begreiflich, wenn dem Gesellschaftstanz heute nur wenig Wert zuerkannt wird. Viele betrachten denselben nur als ein flüchtiges Vergnügen, als einen Zeitvertreib und die Tanzstunde ist für sie nur eine unumgängliche Notwendigkeit, so schnell als möglich und folglich recht oberflächlich, die nötigen Schritte und Figuren der üblichen Rundtänze und Quadrillen zu lernen, mit welchen sie glauben, alles gelernt zu haben, was zum Tanze gehört. Wer denselben auf diese Weise auffaßt und ausübt, der wird in der That keine Kunst darin finden können. Daß der Tanz eine pädagogische Bedeutung, eine ästhetisch bildende Kraft habe, davon haben viele nicht die geringste Ahnung und manche halten denselben sogar für ganz überflüssig. Für diejenigen, welche die Gesellschaft lieben und dazu berufen sind, sich in feinen Kreisen zu bewegen, ist der Tanz unumgänglich notwendig. Sich mit Grazie und Anstand bewegen zu

können, überhaupt feine Manieren zu beſitzen, dieſe Eigenſchaften werden nicht erlangt werden, ohne ſich einem genaueren Studium der Tanzkunſt unterzogen zu haben. Die in dem vorliegenden Katechismus enthaltenen Erläuterungen und Ratſchläge beruhen auf den Erfahrungen einer zwanzigjährigen Carrière als erſte Tanzkünſtlerin faſt in allen Ländern der Welt, auf dem Unterrichte ausgezeichneter namentlich franzöſiſcher Meiſter. Derſelbe ſoll den Zweck einer Nachhilfe und eines Ratgebers für Lehrende und Lernende des theatraliſchen und hauptſächlich des Geſellſchaftstanzes erfüllen. Möge derſelbe die Lernenden des letzteren belehren, daß nur von einem aufmerkſamen Studium des Tanzes jene Eigenſchaften zu gewinnen ſind, die für das Auftreten in Geſellſchaft, namentlich für eine Dame unerläßlich ſind und die Lehrenden daraus erkennen, daß nur ein gewiſſenhafter Unterricht der Jugend von Nutzen ſein kann. Möge dieſer Katechismus überzeugen, daß die Tanzkunſt in Hinſicht ihrer pädagogiſchen Bedeutung, ihrer äſthetiſch bildenden Kraft ſich mit jeder anderen Kunſt gleichſtellen darf.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorbemerkungen über die Tanzkunst . . . . . 1—2

Erster Abschnitt.

Der Kunsttanz (theatralische Tanz). Grundformen . . . 3

Zweiter Abschnitt.

Grundstellungen (Positionen) der Füße 4

Dritter Abschnitt.

Die Grundstellungen der Arme . . . . . 5—6

Vierter Abschnitt.

Die Grundbewegungen der Beine . . . . . 7—8

Fünfter Abschnitt.

Die Haltung des Körpers. Equilibre. Aplomb 9

Sechster Abschnitt.

Die Haltung und Bewegung der Arme. Port de bras. Opposition . . . . . 10—14

Siebenter Abschnitt.

Die Grazie 15

Achter Abschnitt.

Die mechanischen Übungen der Tanzkunst. (Das kleine und große Exercise.) Das kleine Exercise: 1. Die fünf Positionen. 2. Les Pliés (Biegungen). 3. Les Battements à terre (am Boden). 4. Les Battements à petite hauteur (in geringer Höhe). 5. Les Ronds de jambe à terre en dehors (nach außen) und en dedans (nach innen). 6. Les Ronds de jambe en l'air (vom Boden entfernt, in der Luft). 7. Les Battements sur le coup de pied (auf dem Fuß-

Seite

ſpann). 8. Les petits Battements (die kleinen Battements) auf zweierlei Art. 9. Les temps de coup de pied (Bewegungen für den Fußſpann). Das große Exercise: 1. Les grands Battements (die großen Battements). 2. Les grands Battements de suite (hintereinander) aus der erſten Poſition en avant und en arrière (nach vor- und rückwärts). 3. Les Battements en descendant (hinabgehend) und en montant (hinaufgehend). 4. Les Battements soutenus (gehaltene Battements) . . . . . 16—27

Neunter Abſchnitt.

Das Adagio. Attituden. Arabesken. (Übungen des Adagios.) 1. Les Développés (Entwickelungen). 2. Les grands Ronds de jambe. 3. Les Degagés. 4. Les Relevés (Wiedererhebungen). 5. Attituden: I. Attitude croisée (gekreuzt). II. Attitude en face (gerade aus). 6. Arabesken: I. Arabesque croisée. II. Arabesque en face . . . 28—34

Zehnter Abſchnitt.

Die Pirouette — La Pirouette. Einfache Pirouetten: 1. Pirouette à la seconde. 2. Pirouette en Attitude. 3. Pirouette en Arabesque. 4. Pirouette auf dem Coup de pied. 5. Pirouette renversée. 6. Pirouette à Ronds de jambe. 7. Pirouette à petits Battements. Zuſammengeſetzte Pirouetten: 1. Pirouette à la seconde, übergehend in Pirouette auf dem Coup de pied. 2. Pirouette à la seconde, übergehend in Pirouette en Attitude oder en Arabesque. 3. Pirouette auf dem Coup de pied, übergehend in Pirouette à la seconde. 4. Pirouette auf dem Coup de pied, übergehend in Pirouette à Ronds de jambe, oder à petits Battements. 5. Pirouette à la seconde, übergehend in Fouetté . . . . . 35—42

Elfter Abſchnitt.

Die Muſik beim Tanze. Rhythmus — Takt — Accent — Auftakt — Synkope — Kadenz — Tempo — Tanzmuſik. Benennungen des Zeitmaßes . . . . . 43—45

Zwölfter Abſchnitt.

Bezeichnung von Pas und Temps. Die Schritt-Genre (Gattungen). Der Ausdruck terre à terre. Markieren. Tanzfigur. Tanztour . . . . . 46—47

Seite

Dreizehnter Abſchnitt.

Die Grund- oder Schulſchritte. (Pas-Temps.) I. Changements de pieds. II. Les Soubresauts. III. Assemblé. IV. Echappé. V. Pas Balancé. VI. Pas emboîté. VII. Glissade. VIII. Pas Coupé. IX. Pas chassé. X. Jeté. XI. Pas de Bourrée. XII. Ballotté. XIII. Pas Fouetté. XIV. Pas de Basque. XV. Temps de cuisse. XVI. Temps de Sissonne. XVII. Les grands Ronds de jambe en l'air . . . . . 48—69

Vierzehnter Abſchnitt.

Battieren. I. Entrechat trois royal. II. Entrechat trois ouvert. III. Entrechat quatre. IV. Entrechat cinq. V. Entrechat six. VI. Entrechat sept en arrière et en avant (nach rückwärts und nach vorwärts). VII. Entrechat huit. VIII. Entrechat cinq de volée (im Fluge). IX. La Cabriole de côté, derrière und devant (ſeitwärts, rückwärts und vorwärts). X. Sissonne battue. XI. Les Brisés. 1. Brisé de côté auf zwei Füßen. 2. Brisé de côté auf einem Fuß. 3. Brisé dessous et dessus . . . . . 70—76

Fünfzehnter Abſchnitt.

Les Enchaînements de Pas (Verkettungen von Schritten). Periodiſche Verkettungen. Variation. Verkettungen von Stellungen. Gruppe. Tableau. Divertiſſement. Ballett. Choreographie . . . . . 77—79

Sechzehnter Abſchnitt.

(Der Geſellſchaftstanz.) Die Anſtandslehre des Geſellſchaftstanzes und ihr Unterricht. I. Übungen für die Haltung des Körpers. II. Stehen. III. Gehen. (Verſchiedene Schrittarten: Marſchieren, Laufen ꝛc.) IV. Gehen mit einem langen Kleide oder Schleppe. V. Bewegungen für die Arme. VI. Die Verbeugungen. VII. Übungen für die Geſchmeidigkeit der Glieder . . . . . 80—92

Siebzehnter Abſchnitt.

Verſchiedene Erläuterungen. Geſundheitliche Rückſichten. Atmen beim Tanze. Kleidung. Der Tanzſaal. Der Maſſenunterricht. Der Bühnen-Anſtand. Über den Gebrauch

Seite

der Expanders (Muskelstrecker, auch Muskelstärker in Deutschland genannt) für die Übungen des Oberkörpers in den englischen und amerikanischen Tanzschulen. Turnen. Der Tanzunterricht von einer Lehrerin erteilt. Unterschied zwischen Ball und Thé dansant. Über die Gebräuche und Formen der Höflichkeit bei Tanzfestlichkeiten . . . . . 93—98

Achtzehnter Abschnitt.

Vorübungen von Schritten und kleinen Enchaînements für die Gesellschaftstänze 99

Neunzehnter Abschnitt.

Die Gesellschafts- oder Salontänze. I. Die Polonaise. (La Polonaise.) Touren: 1. Der Vorwärts- und Seitwärtsgang. 2. Die Linien. 3. Die Schnecken. 4. Der Reigen. 5. Phantasie-Tour. 6. Die Pyramide. 7. Die Muschel. 8. Der Rundgang. 9. Die Vierecke. 10. Das Abschreiten der Linien. 11. Der Stern. 12. Die Fächer. II. Die französische Quadrille — Le Quadrille français. Figuren: 1. Le Pantalon. 2. L'Été. 3. La Poule. 4. La Trénis. 5. La Pastourelle. 6. La Finale. III. Le Quadrille des Lanciers. Figuren: 1. Le Dorset (Les Tiroirs). 2. La Victoria (Les Lignes). 3. Les Moulinets. 4. Les Visites. 5. Les Lanciers. IV. Die Polka (La Polka). V. Die Zwei-Schritt-Polka (The two Step-Polka). VI. Der Schottisch (Le Schottisch). VII. Der Jäger-Schottisch (Tyrolienne). VIII. Die Kreuzpolka. IX. Der Walzer (La Valse). X. Der Zwei-Schritt-Walzer (Valse à deux temps). XI. Der Gleit-Walzer (The Glide Waltz). XII. Der Gavotte-Walzer (La Valse de Gavotte). XIII. Der Caprice-Walzer (La Valse de Caprice). XIV. Die Redowa (La Rédowa). XV. Die Polka-Mazurka (La Polka Mazurke). XVI. Die Varsovienne (La Varsovienne). XVII. Der Galopp (Le Galop). XVIII. Die Esmeralda (L'Esmeralde). XIX. Der Cotillon (Le Cotillon). Walzer = Cotillon. Figuren: 1. Die Vorstellung — La Présentation. 2. Die Verwechslung der Dame — Le changement de dame. 3. Der Knoten im Taschentuch — Le noeud de mouchoir. 4. Die Blumen oder die Tiere — Les fleurs on les animaux. 5. Die Verschmähten — Les Refusés. 6. Der Hut und die

Seite

Schärpe — Le chapeau et l'écharpe. 7. Die Ungleichen — Les impairs. 8. Das Händegeben — Les Tours de mains. 9. Der Stuhl — La chaise. 10. Dame und König — Dame et roi. 11. Blinde Kuh — Le Colin Maillard. 12. Der betrogene Cavalier — Le cavalier trompé. Polka-Cotillon. Figuren: 13. Die geheimnisvollen Hände — Les mains mystérieuses. 14. Der Contretanz — La Contredanse. 15. Das bewegliche Kissen — Le coussin mobile. 16. Der Spiegel — Le miroir. 17. Die Sträußchen — Les petits bouquets. 18. Die Arkaden — Les Arcades. 19. Die Pfänder — Les gages. 20. Der große Kreis — Le grand rond. Tyrolienne-Cotillon. Figuren: 21. Der Kopf — La tête. 22. Die Fahnen — Les drapeaux. 23. Die Taschentücher — Les mouchoirs. 24. Die beiden Kreise — Les deux ronds. 25. Die Buchstaben — Les lettres. 26. Die vier Ecken — Les quatre coins. Mazurka-Cotillon. Figuren: 27. Die Promenade — La Promenade. 28. Die Bänder — Les rubans. 29. Die verschmähten Paare — Les pairs refusés. 30. Die Mühle — Le moulin. 31. Die Guirlanden — Les Guirlandes. 32. Das Dreieck — Le triangle. 33. Die Verbeugungen — Les révérences. Galopp-Cotillon. Figuren: 34. Das Wettrennen — The Steeple Chase. 35. Die Veränderlichen — Les capricieux. 36. Die Schärpen — Les écharpes. 37. Die Bogen — Les festons. 38. Das Gefängnis — La prison. 39. Die Geschenke — Les cadeaux. 40. Die Flügel — Les ailes. 41. Das Finale — La Finale. 42. Der Gruß — Le salut . . . 100—159

Zwanzigster Abschnitt.

Die Geschichte des Tanzes . . . . . 160—201

Einundzwanzigster Abschnitt.

Die Tänze vergangener Zeiten. I. Die Allemande — L'Allemande. II. Die Bocane — La Bocane. III. Die Bourree — La Bourrée. IV. Der Branle — Le Branle. V. Der Bolero — Le Boléro. VI. Die Cachucha — La Cachucha. VII. Die Canarie — La Canarie. VIII. Der Kontertanz — La Contredanse. IX. Die Courante — La Courante. X. Die Chaconne — La Chaconne. XI. La Folie d'Espagne (Spanische Thorheit). XII. Der Fandango

Seite

— Le Fandango. XIII. Die Gaillarde — La Gaillarde. XIV. Die Gavotte — La Gavotte. XV. Die Gigue — La Gigue. XVI. Die Loure — La Loure. XVII. Die (das) Menuett — Le Menuet. XVIII. Die Moresque — La Moresque (auch Morisque). XIX. Die Muſette — La Musette. XX. Die Paſſe Caille — La Passe Caille. XXI. Der Paſſepied — Le Passe Pied. XXII. Die Pavane — La Pavane. XXIII. Der Rigaudon, die Romaneska — Le Rigaudon, La Romanesque. XXIV. Die Sarabande — La Sarabande. XXV. Die Seguidilla — La Seguidille. XXVI. Der Tambourin — Le Tambourin. XXVII. Die Tarantella — La Tarantelle. XXVIII. Der Tordion — Le Tordion. XXIX. Die Tricotets, der Trihori, die Villanelle — Les Tricotets, le Trihori, la Villanelle. XXX. Die Volte — La Volte. XXXI. Der Zapateado Le Zapateado . . . . . 202—225

Vorbemerkungen über die Tanzkunst.

1. Was ist Tanz?

Eine durch ein freudiges Gefühl erweckte rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers.

2. Wodurch wird die rhythmische Bewegung geleitet?

Durch die Musik.

3. Kann die Musik vom Tanze getrennt werden?

Nein. Beide Künste sind eng miteinander verbunden und unzertrennbar.

4. Wodurch wird der Tanz zur Kunst erhoben?

Indem er nach den vorgeschriebenen Regeln in geordneter und gesitteter Weise ausgeführt wird und man ihm eine geistige Auffassung zu teil werden läßt.

5. Wie wird die Ausübung des Tanzes eingeteilt?

In den theatralischen, den eigentlichen Kunsttanz, und in den gesellschaftlichen Tanz.

6. Was ist der Unterschied zwischen beiden?

Im theatralischen Tanz zeigt sich die Tanzkunst, in ihrem höchsten Können und wird nur von dazu eigens ausgebildeten Künstlern ausgeübt. Derselbe, mit Pantomine verbunden (im Ballett), bezweckt die Darstellung verschiedener Gefühle, Neigungen und Situationen, wo er dann als dramatischer Tanz bezeichnet wird. Der gesellschaftliche Tanz dagegen wird gewöhnlich von Dilettanten der Kunst ausgeführt und dient zur Unterhaltung und Erheiterung der Jugend.

7. Kann jedermann tanzen lernen oder bedarf es besonderer Anlagen dazu?

Obgleich durch einen guten Unterricht des Lehrers, verbunden mit der Ausdauer und dem Fleiße der Lernenden,

ſelbſt bei weniger befähigten Schülern Erfolge erzielt werden können, ſo bedarf es doch gewiſſer äußerer und innerer Anlagen, hauptſächlich für den theatraliſchen Tanz.

8. **Welche ſind die erforderlichen äußeren Anlagen?**

Vor Allem ein normaler Gliederbau und eine gefällige äußere Erſcheinung. Selbſt für den Geſellſchaftstanz ſind gewiſſe körperliche Eigenſchaften und eine natürliche Geſchicklichkeit erforderlich, um denſelben mit Erfolg erlernen zu können.

9. **Welche ſind die erforderlichen inneren Anlagen?**

Die Fähigkeit das Schöne zu erkennen und zu empfinden, Geſchmack, um es geſchickt zu verwenden, und ein feines auf Muſikkenntnis beruhendes Taktgefühl.

10. **Was ſollen ſich Lehrer beim Unterrichte des theatraliſchen und des geſellſchaftlichen Tanzes bei weniger befähigten Schülern beſonders angelegen ſein laſſen?**

Daß ſie den Unterricht nicht verallgemeinern ſondern vereinzeln. Eine und dieſelbe Methode iſt nicht für jeden Schüler anwendbar. Ein tüchtiger Lehrer muß bei weniger befähigten Schülern oder bei vorkommenden unregelmäßigen Erſcheinungen des Körpers die Mittel zu finden wiſſen, auf welche Weiſe die harmoniſche Ausbildung des Körpers zu erzielen iſt.

11. **Hat der geſellſchaftliche Tanz einen günſtigen Einfluß auf die Geſundheit?**

Ja. Derſelbe befördert die Geſundheit, wenn er in mäßiger Weiſe ausgeführt wird. Er iſt namentlich jungen Damen zuträglich, die ſich einer gewiſſen Unthätigkeit hingeben, für dieſe iſt er beſonders eine heilſame Bewegung.

12. **In welchem Alter ſoll der Tanzunterricht begonnen werden?**

Für den theatraliſchen Tanz iſt es unumgänglich notwendig, daß derſelbe im Kindesalter begonnen wird. Das geeignete Alter dafür iſt zwiſchen acht und zehn Jahren. Dieſes Alter iſt im Konſervatorium des Tanzes der Großen Oper in Paris Vorſchrift. Kein Kind wird unter ſieben oder über zehn Jahre alt dort aufgenommen. Was den geſellſchaftlichen Tanz anbetrifft, ſo ſollte auch dieſer, obgleich er nicht das

künſtleriſche Studium des theatraliſchen erfordert, dennoch ſchon im Kindesalter begonnen werden, wo die Glieder noch die Geſchmeidigkeit beſitzen, die für eine gründliche Ausbildung notwendig iſt.

13. **Was iſt Eltern und den Erziehern der Jugend daher anzuempfehlen?**

Sie ſollten dieſem hervorragenden Bildungsmittel für die äußeren Vorzüge ihre Aufmerkſamkeit wieder mehr zuwenden, als es ſeit Jahren der Fall geweſen und die Kinder ſchon von ihrem zehnten Jahre an, an dem Tanzunterricht teilnehmen laſſen, denſelben überhaupt wie es in früheren Zeiten war, als einen zur Erziehung gehörigen Bildungszweig betrachten.

Erſter Abſchnitt.

Der Kunſttanz (theatraliſche Tanz).

Grundformen.

14. **Iſt zwiſchen den Grundformen des theatraliſchen Tanzes und denen des geſellſchaftlichen Tanzes ein Unterſchied?**

Nein, beide haben eine und dieſelbe Baſis.

15. **Welches ſind die Grundformen des Tanzes?**

Stellung und Bewegung.

16. **Was verſteht man unter Stellung in der Tanzkunſt?**

Das momentane Beharren der Menſchengeſtalt in anmutiger und ſchöner Weiſe nach den Regeln der Kunſt.

17. **Was verſteht man unter Bewegung?**

Die wechſelnde Veränderung der Stellung im Raume vom Orte hinweg, durch Gehen, Laufen, Hüpfen, Springen—Tanzen.

Zweiter Abſchnitt.

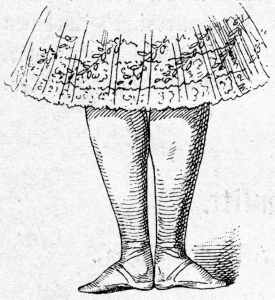
Grundſtellungen (Poſitionen) der Füße.

18. Wieviel Grundſtellungen der Füße giebt es?

Fünf.

19. Wie werden die fünf Grundſtellungen von den Füßen ausgeführt?

1. Poſition. Die beiden Füße ſind gänzlich nach auswärts geſtellt, ſo daß ſie eine gerade Linie bilden. Die beiden Ferſen müſſen ſich berühren.



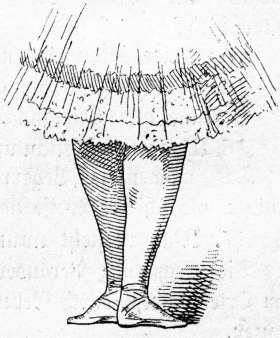
1. Poſ. Fig. 2.

2. Poſition. Die Füße bilden dieſelbe gerade Linie, nur daß die Ferſen ſich nicht berühren, ſondern um Fußeslänge voneinander entfernt ſind.

3. Poſition. Die beiden Füße ſind halb übereinander gekreuzt, ſo daß die Ferſe des einen Fußes an der inneren Mitte des andern ſteht.



2. Poſ. Fig. 3.



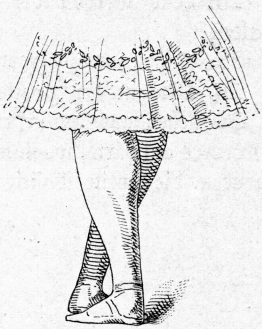
3. Poſ. Fig. 4.

4. Poſition. Die Füße ſind wie in der dritten Poſition geſtellt, doch ohne ſich zu berühren, dieſelben ſind um Fußeslänge voneinander entfernt.

5. Poſition. Die Füße ſind ganz nahe bei einander, und kreuzen ſich von der Spitze bis zur Ferſe.



4. Poſ. Fig. 5.



5. Poſ. Fig. 6.

20. Wie werden die Poſitionen eingeteilt?
In geſchloſſene und offene.

21. Welche ſind die geſchloſſenen?
Die erſte, dritte und fünfte.

22. Welche ſind die offenen?
Die zweite und vierte.

23. Welche Regel iſt bei der Ausführung der Poſitionen zu beobachten?
Das Auswärtswenden der Füße muß von den oberen Beinen, von den Hüften und Knieen ausgehen. Das gleichzeitige Vordrängen der Ferſen werden die Füße in die kunſtgerechte Stellung bringen.

Dritter Abſchnitt.

Die Grundſtellungen der Arme.

24. Wie viele Grundſtellungen der Arme giebt es?
Dieſelben können auf drei oder vier zurückgeführt werden. Ältere Meiſter führen dieſelben auf drei zurück, weil ſie eine

der Poſitionen zweifacher Art machen. Doch iſt es einfacher, die Grundſtellungen der Arme in vier Poſitionen zu erklären.

25. **Wie werden die Arme in der erſten Poſition gehalten?**

Sie hängen ungezwungen an der Seite des Körpers herab.

26. **Wie in der zweiten?**

Sie gehen aus der erſten Poſition an den beiden Seiten des Körpers aufwärts, wo ſie wagerecht in der Luft, die Daumen nach oben, die zweite Poſition bilden.

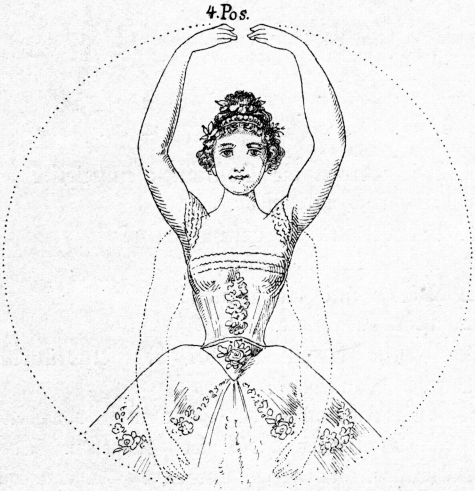


Fig. 7.

27. **Wie in der dritten?**

Sie bewegen ſich weiter aufwärts vor dem Körper ſchwebend, bis ſie wagerecht in Schulterbreite von einander entfernt ſind.

28. **Wie in der vierten?**

Sie gehen in gleicher Entfernung voneinander bis an die Seiten des Kopfes empor.

29. **Welche von den Poſitionen werden von älteren Meiſtern in eine zuſammengefaßt?**

Die dritte und die vierte, so daß, wie bereits bemerkt im allgemeinen nur drei angenommen werden.

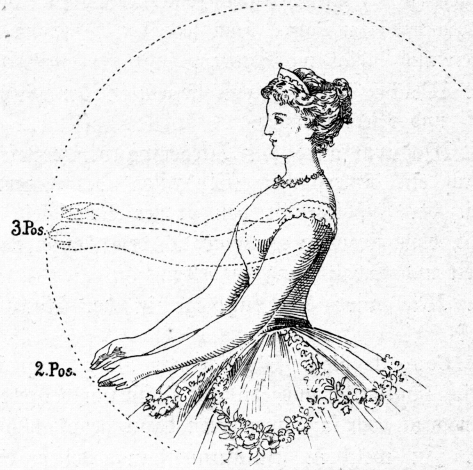


Fig. 8.

30. **Wodurch entstehen aus so wenigen Grundstellungen so vielfache Bewegungen, die der Kunsttanz (theatralische Tanz) aufzuweisen hat?**

Durch das Gestalten von Zwischen-Positionen, wodurch unzählige Übergänge entstehen.

Vierter Abschnitt.

Die Grundbewegungen der Beine.

31. **Welche beweglichen Teile zeigt das ganze Bein?**

Das obere Bein, das Knie, das untere Bein und den Fuß (Fußbiege, Ferse) nebst den Zehen.

32. **Welche dieser Teile sind zur Bewegung am fähigsten?**

Das Knie, die Fußbiege und die Zehen.

33. **Welche Bewegungen ſind durch die Kniee darzuſtellen?**

Biegen (plier) und Strecken (tendre). Es ſind dies zwei Hauptbewegungen im Tanze, denn jede Tanzbewegung beginnt im Biegen und endigt im Strecken.

34. **Welche Bewegungen liegen in der Fußbiege?**

Auf- und Niederſpannen.

35. **Wodurch wird das Niederſpannen erzielt?**

Durch ein Unterpreſſen (Einkrallen) der Zehen. Die Thätigkeit der Fußbiege iſt von großer Wichtigkeit in der Tanzkunſt, ohne ſie wäre es unmöglich dem Tanze Elaſtizität, Sauberkeit und Schattierung zu geben.

36. **Wie wird die Fußbiege in der Kunſtſprache genannt?**

Das Coup de pied. Obgleich man unter Coup de pied den bereits künſtleriſch ausgebildeten Fußſpann verſteht, ſo iſt dieſer Ausdruck doch im allgemeinen dafür gebräuchlich.

37. **In welchem Zuſammenhang ſtehen die Bewegungen der Kniee zu den Fußbiegen?**

Die Bewegungen beider ſtehen im Gegenſatz zu einander. Das Biegen der Kniee und gleichzeitiges Aufſpannen der Fußbiegen veranlaßt Senkung. Strecken der Kniee und gleichzeitiges Niederſpannen der Fußbiegen veranlaßt Hebung des Körpers. Beide Bewegungen ſind für den Tanz unerläßlich. Ohne ſie würde kein Aufſchwingen vom Boden möglich ſein.

38. **Wie viele Grundbewegungen können von den Beinen unter Beihilfe der Kniee und Fußbiegen ausgehen?**

Acht.

39. **Wie werden dieſelben im techniſchen Ausdruck bezeichnet?**

1. droit. 3. ouvert. 5. glissé. 7. tourné.
2. rond. 4. tortillé. 6. sauté et retombé. 8. battu.

40. **Wie ſind dieſe Bewegungen zu verſtehen?**

Als Einzelbewegungen des Beines. Aus den wenigen Grundbewegungen der Beine entſtehen durch deren mannigfaltiges

Aneinanderreihen und verſchiedenartige Verwendung zahlreiche künſtleriſche Tanzſchritte.

41. **Wie ſind die Grundbewegungen der Beine auszuführen?**

Im Sinne ihrer Bezeichnung.

1. droit: geradlinig, vor- und rückwärts.
2. rond: kreisförmig.
3. ouvert: offen, ſeitwärts, rechts und links.
4. tortilié: in ſchlängelnder Windung.
5. glissé: ſchleifend, gleitend, ſtreifend.
6. sauté et retombé: hüpfend oder ſpringend (im Aufſchwung) und folglich wieder zurückfallend.
7. tourné: drehend (im Umſchwunge).
8. battu: ſchlagend (aus-, ein-, an- oder zuſammenſchlagend).

Fünfter Abſchnitt.

Die Haltung des Körpers. Equilibre. Aplomb.

42. **Welche ſind die Regeln für die richtige Haltung des Körpers im allgemeinen, doch insbeſondere beim Tanze?**

Die Schultern müſſen zurück, die Achſeln herab und die Bruſt nach vorwärts gedrängt ſein. Der Kopf muß gerade, das Kinn etwas erhoben gehalten werden. Die Arme müſſen einen natürlichen geſchmeidigen Fall haben.

43. **Was muß ſich in der Haltung des Körpers bemerklich machen?**

Sicherheit und Ungezwungenheit.

44. **Durch welchen Teil des Oberkörpers wird die gerade Haltung hervorgebracht?**

Hauptſächlich durch das Rückgrat.

45. **Was wird durch die regelrechte Haltung des Körpers beim Tanze erzielt?**

Das Equilibre und der Aplomb.

46. **Was iſt Equilibre?**

Das Gleichgewicht der ganzen Körpergeſtalt.

47. **Was iſt Aplomb?**

Die Sicherheit, womit die kunſtmäßigen Stellungen der Füße ausgeführt werden müſſen; das ſichere Gelingen jeder noch ſo ſchwierigen Fußbewegung.

Sechſter Abſchnitt.

Die Haltung und Bewegung der Arme. Port de bras. Oppoſition.

48. **Welches ſind die Grundformen der Armbewegungen?**

Hebung und Senkung.

49. **In welchem Verhältnis ſtehen die Armbewegungen zu den Fußbewegungen?**

Die Armbewegungen ſind unabhängig von den Fußbewegungen und denſelben oft entgegengeſetzt; doch müſſen beide ſich zu einem harmoniſchen Ganzen vereinen.

50. **Woraus erklärt ſich die Unabhängigkeit der Armbewegungen?**

Daß bei den Armbewegungen das Plaſtiſche und bei den Fußbewegungen das Rhythmiſche vorherrſchend iſt.

51. **Wie wird die Bewegung der Arme in der Kunſtſprache genannt?**

Port de bras.

52. **Was bezeichnet der Ausdruck** Port de bras?

Die Geſchicklichkeit, die Arme unter Vermeidung alles Eckigen und Gezwungenen zu tragen. Die Fähigkeit, die Übergänge der verſchiedenen Bewegungen aus einer Stellung in die andere in gerundeter Weiſe auszuführen. Die Arme in ſchöner und kunſtgerechter Weiſe führen zu können, erfordert viel Fleiß und Aufmerkſamkeit der Lernenden. Die Künſtler, welche ein ſchönes Port de bras haben, zudem eine gründliche

Ausbildung der Füße beſitzen, geben Zeugnis, daß ſie in guter Schule herangebildet wurden.

53. **Was bezwecken die Armbewegungen beim Tanze?**

Sie dienen dem Kopfe, den Schultern und der Büſte als Rahmen und der ganzen Körpergeſtalt als Schmuck.

54. **Wie wird das Port de bras eingeteilt?**

In das niedere und das hohe Port de bras.

55. **Welche Bewegungen umfaſſen dieſelben?**

Das niedere Port de bras umfaßt alle Bewegungen unterhalb der Schultern und wagerecht dieſer vor- und ſeitwärts. Das hohe Port de bras dagegen umfaßt alle Bewegungen oberhalb der Schultern, vor- und ſeitwärts.

56. **Welche beweglichen Teile zeigt der ganze Arm?**

Den Oberarm, das Ellenbogengelenk, den Unterarm, das Handgelenk und die Hand.

57. **Sind alle fünf Teile gewiſſen Regeln zur kunſtgerechten Ausführung des Port de bras unterworfen?**

Ja.

58. **Geſchieht Hebung und Senkung der Arme nach einer und derſelben Regel?**

Ja.

59. **Was iſt bei der Hebung derſelben zu beobachten?**

Die Bewegung muß bei derſelben zuerſt vom Oberarm ausgehen, ſich dann auf den Ellenbogen, den Unterarm, das Handgelenk und zuletzt auf die Hand erſtrecken.

60. **Was iſt über die Senkung der Arme zu bemerken?**

Daß dabei die umgekehrte Reihenfolge der oben genannten Bewegungen zu beobachten iſt.

61. **Wie wird das niedere Port de bras geübt und ausgeführt?**

Man laſſe den Lernenden eine geſchloſſene Poſition der Füße nehmen, (die 3. oder die 5.) die Regeln für die richtige Haltung des Oberkörpers müſſen genau dabei beobachtet werden.

Die Arme heben ſich in gerundeter Weiſe vor dem Körper, wobei die Oberarme zuerſt gelüftet werden. Beide Hände

müſſen vor dem Körper ſo zu einander geführt werden, daß ſich die Zeigefinger beider faſt berühren. Die Haltung der Hände muß den Blick in deren innere Höhlung geſtatten. Auf dieſe Weiſe heben ſich die Arme bis zur Bruſthöhe empor (ſ. Fig. 9); von da öffnen ſich dieſelben nach rechts und links, bis deren Haltung einem Halboval gleicht (ſ. Fig. 10). Man verbleibe einige Zeit in dieſer Stellung und laſſe dann die Arme an der Seite des Körpers herabſinken, von wo ſie ſich erhoben hatten. Bei der Senkung der Arme ſenken ſich zuerſt die Hände, dann die Handgelenke, Unterarme, Ellenbogen und die Oberarme. Dieſe Bewegungen müſſen ſich in gerundeter Weiſe ineinander verſchmelzen und namentlich in langſamer Art ausgeführt werden.



Fig. 9.

62. **Wie wird das hohe Port de bras ausgeführt?**

Daſſelbe wird in derſelben Weiſe wie das niedere Port de bras begonnen. Wenn die Arme ſich in Bruſthöhe befinden, öffne man dieſelben nicht nach rechts und links wie beim niederen Port de bras ſondern fahre mit der Hebung derſelben fort, bis ſich beide Arme über dem Kopfe befinden und derſelbe gleichſam von ihnen umrahmt iſt. (S. Fig. 11.) Von da öffnen ſich die Arme nach rechts und links und ſenken ſich wie beim niederen Port de bras, einen kreisförmigen Bogen beſchreibend, wieder an die Seite des Körpers herab.

63. **Was iſt über die Haltung der Hände und der Finger zu beobachten?**

Große Aufmerkſamkeit muß auf die Handgelenke gerichtet werden, daß dieſelben nicht gezwungen erſcheinen oder ſo

gebogen werden, als ob sie gebrochen seien. Die Finger müssen in graziöser Weise gruppiert sein. Der Daumen muß leicht den Zeigefinger berühren, während der kleine Finger vor dem vierten Finger etwas vorsteht.



Fig. 10.

64. Ist es üblich den Schülern des Kunsttanzes (Ballettschülern) die Armbewegungen in Grund-Positionen zu erklären?

Nein, das niedere und hohe Port de bras wird gezeigt und geübt, ohne dasselbe in Grund-Positionen zu zergliedern, wie es bei den Grund-Positionen der Füße z. B. der Fall ist.

65. Giebt es noch andere Armstellungen in der Tanzkunst, als das soeben erklärte niedere und hohe Port de bras?

Ja, aus diesen entstehen wieder andere graziöse Armstellungen die im theatralischen Tanz vorkommen.

66. **Wird die große Abwechslung der Stellungen im Kunſttanz allein durch die Armbewegungen erzielt?**

Dieſe Abwechslung wird theilweiſe mit durch die Oppoſition oder Gegenſatz der Arme und Füße erzielt. Ohne dieſe würde ſich eine gewiſſe Monotonie in der Körpergeſtalt beim Tanze bemerkbar machen.

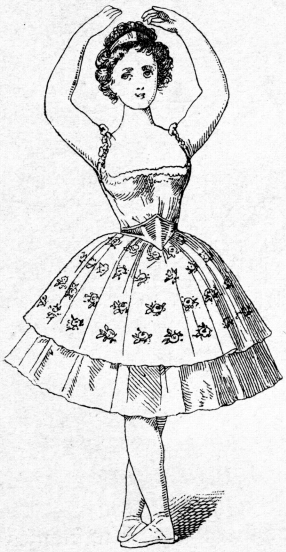


Fig. 11.

67. **Wie iſt dieſes zu verſtehen?**

Nicht für jeden iſt es vielleicht bemerkbar, daß die Füße und die Armbewegungen naturgemäß ſich ſtets im Gegenſatz befinden. Dieſes macht ſich ſelbſt beim kunſtloſen Schreiten bemerkbar. Wenn jemand z. B. den rechten Fuß im Gehen vorwärts ſetzt, ſo fällt der linke Arm ganz natürlich nach vorn und bildet ſo Oppoſition der Füße und Arme. Man hat dies als Regel in der Tanzkunſt angenommen, und geſchickte Künſtler haben durch die Oppoſition den richtigen Weg gefunden, das Halten der Arme den Stellungen der Füße in einer Weiſe anzupaſſen, daß die Gleichförmigkeit der Linien unterbrochen wird, die ganze Körpergeſtalt von beiden Seiten in wohlgefälligen belebten Umriſſen erſcheint und ſich eine Abwechslung in den Bewegungen entfaltet, die ohne die Oppoſition nicht erzielt werden könnte.

68. **Was ſind bei der Oppoſition außer der Arme und Füße weiter beteiligt?**

Der Kopf, die Schultern und die Hüften. Dieſe müſſen ſich den Stellungen und Bewegungen der Füße anpaſſen. Der Kopf darf nicht unthätig auf demſelben Platze bleiben, ſondern

muß den Bewegungen des Körpers folgen; derſelbe muß eine natürliche Bewegung der Lebhaftigkeit ausdrücken. Die Augen müſſen die Richtung der Wendung des Kopfes nehmen, indem ſie nach oben, nach unten oder geradeaus blicken. (S. Fig. 12 und 13.)



Fig. 12.

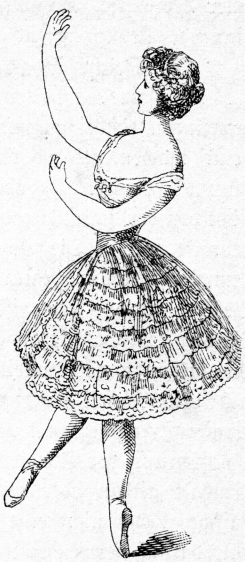


Fig. 13.

69. **Was ſoll in der ganzen Körpergeſtalt durch richtige Haltung des Körpers und kunſtgerechte, ſchöne Armbewegungen zur Anſchauung kommen?**

Grazie und Anmut.

Siebenter Abſchnitt.

Die Grazie.

70. **Was verſteht man unter Grazie?**

Die Schönheit der Bewegung, die Anmut, die ſich in der Menſchengeſtalt verkündet, den Reiz, der jedermann einzunehmen vermag.

71. **Wie kann die Unterweiſung im Tanze die Grazie erzielen?**

Indem ſie ſich zur Aufgabe macht, dem Körper das Weiche und Biegſame zu verleihen, um daß deſſen Bewegungen in einer Weiſe ſich ausführen, daß die aufhörende und die beginnende Bewegung ſich ineinander verſchmilzt.

72. **Welche Bewegungen ſind dazu erforderlich?**

Langſame, anhaltende Bewegungen, die leicht und ungezwungen erſcheinen müſſen. Wirkliche Grazie muß den Eindruck machen als ob ſie unwillkürlich wäre. Schiller ſagt über die Grazie folgendes: „Grazie iſt eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, ſondern von dem Subjekte hervorgebracht wird. Die Schönheit der menſchlichen Form macht dem Urheber der Natur, Anmut und Grazie machen ihrem Beſitzer Ehre. Jene iſt ein Talent, dieſe ein perſönliches Verdienſt.“ Das Erlangen der Grazie beim Kunſttanz erfordert viel mehr Aufmerkſamkeit der Lernenden und Mühe des Lehrers als beim Geſellſchaftstanz. Da der erſtere mit viel mehr Kraftanſtrengung verbunden iſt, ſo wird der Grazie bei der Ausführung der Schwierigkeiten des Kunſttanzes nur zu leicht Einhalt gethan oder wird oft ganz und gar dabei vernachläſſigt, wenn nicht eine beſondere Aufmerkſamkeit und Sorgfalt darauf verwendet wird.

Achter Abſchnitt.

Die mechaniſchen Übungen der Tanzkunſt.

(Das kleine und große Exerciſe.)

73. **Welchen Zweck ſollen die mechaniſchen Übungen erfüllen?**

Den Beinen Geſchmeidigkeit, Gelenkigkeit und Kraft, dem Oberkörper Gleichgewicht und Feſtigkeit, in Kürze die Fertigkeit zu verleihen, die zur Ausführung künſtlicher Tanzſchritte unumgänglich notwendig iſt.

74. Giebt es viele ſolcher Übungen?

Dieſelben ſind ſehr zahlreich und laſſen ſich nicht begrenzen.

75. Waren dieſelben von jeher ſo zahlreich?

Nein. Dadurch, daß der theatraliſche Tanz in unſeren Tagen viel mannigfaltiger iſt, als er in früheren Zeiten war, und es jetzt Branchen in der Tanzkunſt giebt, die man früher gar nicht kannte, ſo ſind folglich die Übungen auch zahlreicher und komplizierter geworden.

76. Welches ſind die notwendigſten Übungen für die Beine?

Dieſelben werden in der modernen Tanzkunſt in das kleine und das große Exerciſe zuſammengefaßt. Die darin enthaltenen Übungen ſind ſozuſagen die Tonleitern der Tanzkunſt, ſie dienen nicht allein zur künſtleriſchen Ausbildung der Glieder, ſondern ſie bilden auch noch das faſt tägliche Studium ſchon herangebildeter Künſtler. Wie ein Tonkünſtler nach bereits erreichtem Talent noch immer mit den Übungen der Tonleitern ſich beſchäftigen muß, um die Geſchmeidigkeit der Finger zu bewahren, ſo iſt der Tanzkünſtler an dieſe Übungen gebunden, um ſich die Geſchmeidigkeit der Beine zu erhalten. Es erfordert jahrelanges Studium, um dieſelben in wirklich künſtleriſcher Weiſe ausführen zu lernen und nur Künſtler erſten Ranges ſind fähig es in vollendeter Weiſe zu thun. Keine Kunſt erfordert mehr Übung als die Tanzkunſt.

77. Was geſchieht, wenn die betreffenden Übungen für einige Zeit eingeſtellt werden?

Es macht ſich bald ein Rückſchritt in der künſtleriſchen Ausführung des Tanzes fühlbar und auch bemerkbar. Das Gleichgewicht (Equilibre) iſt weniger ſicher, die Glieder weniger elaſtiſch und es erfordert doppelte Anſtrengung, dieſelben zu bemeiſtern. Wenn dieſe Übungen ſelbſt für diejenigen noch notwendig ſind, die bereits Meiſter in ihrer Kunſt geworden, ſo ſind ſie folgendlich für den Lernenden unerläßlich. Es ſind keine Fortſchritte zu erzielen, wenn dieſelben nicht täglich gemacht werden.

78. Welcher körperlicher Bewegungen ſoll ſich ein Lernender des Kunſttanzes hauptſächlich enthalten?

Zu vielem Gehen, Reiten und Fechten. Dieſe drei Exerciſe ſind die größten Feinde eines Schülers von Terpſichore; ſie haben einen ungünſtigen Einfluß auf die Fortſchritte der Gliederausbildung.

79. **Welche Übungen umfaßt das kleine Exerciſe?**

1. Die fünf Poſitionen.

2. Les Pliés (Biegungen).

3. Les battements à terre (am Boden).

4. Les battements à petite hauteur (in geringer Höhe).

5. Les ronds de jambe à terre, en dehors (nach außen) und en dedans (nach innen).

6. Les ronds de jambe en l'air (vom Boden entfernt), en dehors und en dedans.

7. Les battements sur le coup de pied (auf dem Fußſpann).

8. Les petits battements (zweierlei Art).

9. Les temps de coup de pied (Bewegungen für den Fußſpann).

80. **Welche Übungen umfaßt das große Exerciſe?**

1. Les grands battements in den verſchiedenen Richtungen, en avant (nach vorn), de côté (zur Seite) und en arrière (nach rückwärts).

2. Les grands battements de suite (hintereinander), aus der erſten Poſition, en avant und en arrière.

3. Les battements en descendant (hinabgehend) und en montant (hinaufgehend).

4. Les battements soutenus (gehaltene battements).

81. **Was iſt über die Reihenfolge der hier aufgezählten Übungen zu bemerken?**

Es iſt die Reihenfolge, in welcher das kleine und große Exerciſe in den Klaſſen des Konſervatoriums des Tanzes der Großen Oper in Paris ausgeführt wird.

82. **Für welche Glieder iſt das kleine Exerciſe berechnet, um ihnen die erforderliche Fertigkeit und Geſchmeidigkeit zu geben?**

Für die Kniee, die Füße und das Coup de pied.

83. **Welchen Zweck ſoll das große Exerciſe erfüllen?**

Die Gelenkigkeit der Oberbeine (Schenkel) und der Hüften auszubilden.

84. **Was iſt bei der Ausführung dieſer Übungen beſonders notwendig?**

Die richtige Körperhaltung, ferner dürfen dieſelben anfangs nicht geübt werden, ohne daß ſich die Hände einer Stütze dabei bedienen. In den Ballett-Tanzklaſſen und Ballettſälen der Theater ſind daher eigene Vorrichtungen dafür getroffen, indem lange Stangen den Wänden entlang angebracht ſind. Nur die eine Hand bedient ſich der Stütze und zwar ſtets die dem thätigen Fuße entgegengeſetzte. Erſt wenn durch die Übungen gewiſſe Fortſchritte erzielt ſind, der Oberkörper Equilibre (Gleichgewicht) und die Füße Aplomb (Sicherheit) erreicht haben, werden ſie freiſtehend ohne jegliche Stütze der Hände geübt.

85. **Wie werden die verſchiedenen Übungen des kleinen und großen Exerciſes ausgeführt?**

Das kleine Exerciſe.

1. Die fünf Poſitionen.

Die Stellungen der Füße bei den fünf Poſitionen haben bereits ihre Erklärung im zweiten Abſchnitt „Grundſtellungen der Füße“ gefunden. Die Übung derſelben wird im Kunſttanz mit den Pliés verbunden.

2. Les Pliés.

86. **Was ſind dieſe und wie werden ſie ausgeführt?**

Unter Pliés (Biegungen) verſteht man die Übungen der Kniee für Biegen und Strecken. Dieſelben werden in allen fünf Poſitionen der Reihenfolge nach geübt. Nachdem die Füße eine der Grundſtellungen genommen haben und zwar mit ſtramm geſtreckten Knieen, biege man die letzteren gleichmäßig und nach auswärts gedrängt, ſo daß dieſe genau nach den Fußſpitzen hinweiſen. Dieſe Biegung muß ſo tief, als die Kniee nur fähig ſind zu biegen, in langſamer Bewegung gemacht werden. Die Ferſen müſſen dabei nach vorwärts gedrückt werden, die bei tiefem Biegen ſich notwendigerweiſe vom Boden erheben müſſen. Nach Beendigung des Plié

ſtrecken ſich die Kniee allmählich wieder und kehren in die Stellung zurück, von wo der Plié ausgegangen iſt.

87. **Wie ſind die Arme dabei beteiligt?**

Dieſelben führen vor jedem Plié das niedere Port de bras aus. Wenn dasſelbe beendet und die Arme ſich ſeitwärts in ovaler Rundung befinden, beginne man den Plié. Während der Biegung ſenken ſich die Arme an die Seite des Körpers herab und bezeichnen deren erſte Poſition.

3. Les battements à terre (am Boden).

88. **Was verſteht man unter Battements?**

Schlagende Bewegungen der Beine, die auf verſchiedene Weiſe ihre Anwendung in der Tanzkunſt finden.

89. **Wie werden die Battements à terre ausgeführt?**

Die Füße ſtehen in der fünften Poſition. Es iſt Regel, daß jede Übung ſtets mit dem rechten Fuß zuerſt begonnen wird. Der vornſtehende Fuß entfernt ſich von dem anderen, auf welchem der Körper geſtützt iſt, und geht ſchleifend in die zweite Poſition, wo er den Boden mit geſtreckter Spitze (Unterpreſſen der Fußzehen und Herauspreſſen des Coup de pied) berührt. Ohne die Spitze vom Boden zu erheben, kehrt er wieder in die fünfte Poſition zurück, indem er ſich abwechſelnd vor und hinter dem am Boden ſtehenden Fuß in die fünfte Poſition eingeſetzt. Das Ausſchleifen des thätigen Fußes in die zweite Poſition und das Wiedereinſetzen in die fünfte Poſition muß in gleichmäßiger und kräftiger Weiſe ohne Zwiſchenpauſe hintereinander gemacht werden.

4. Les Battements à petite hauteur (in geringer Höhe).

90. **Wie iſt deren Ausführung?**

Dieſelben werden in derſelben Weiſe wie die Battements à terre, nur mit dem Unterſchiede ausgeführt, daß der thätige Fuß, nachdem er die fünfte Poſition verlaſſen hat, leicht in die zweite Poſition in die Schwebe ausgeſchlagen wird, anſtatt daß deſſen Fußſpitze auf den Boden geſtellt wird wie bei den Battements à terre. Der Fuß in der Schwebe darf nicht ſehr weit vom Boden entfernt werden.

5. Les Ronds de jambe à terre en dehors und en dedans.

91. **Was verſteht man unter Ronds de jambe?**

Kreisförmige Fußbewegungen.

92. **Wie iſt deren Ausführung zu bewerkſtelligen?**

1. Les Ronds de jambe en dehors (nach außen). Obgleich dieſelben in der erſten Poſition gemacht werden, ſo wird der erſte Rond de jambe aus der fünften oder aus der zweiten Poſition begonnen. Während der eine Fuß mit geſtrecktem Knie auf dem Boden ruht, beſchreibt der vornſtehende Fuß mit geſtreckter Spitze einen Kreis. Er geht aus der fünften Poſition in die vierte Poſition nach vorwärts, dann ſeitwärts in die zweite Poſition und ſchließlich in die vierte Poſition nach rückwärts, er ſchleift von da aus durch die erſte Poſition, indem die Ferſe den Boden dabei berührt. Die Fußbiege nimmt ſofort ihre Thätigkeit wieder auf und der Fuß geht von neuem in die vierte Poſition nach vorwärts, um den nächſten Rond de jambe auszuführen. Wenn die Ronds de jambe aus der zweiten Poſition begonnen werden, ſo macht der thätige Fuß als Vorbereitung einen Battement à terre. Sobald die Fußſpitze zum Anfange bereit in der zweiten Poſition am Boden ruht, geht der Fuß zuerſt in die vierte Poſition rückwärts; wenn die Ronds de jambe aus der zweiten Poſition begonnen werden, ſo iſt der erſte Rond de jambe folglich nur ein halber.

2. Les Ronds de jambe en dedans (nach innen). Dieſelben werden in derſelben Weiſe, nur in entgegengeſetzter Richtung ausgeführt. Der Fuß bezeichnet zuerſt die vierte Poſition rückwärts, dann die zweite Poſition und ſchließlich die vierte Poſition vorwärts. Das Schleifen des Fußes durch die erſte Poſition zur Wiederholung des nächſtfolgenden Rond de jambe, wird folglich von vorn nach rückwärts gemacht.

6. Les Ronds de jambe en l'air (vom Boden entfernt). En dehors und en dedans.

93. **Wie werden dieſe ausgeführt?**

Der Fuß beſchreibt dieſelben kreisförmigen Bewegungen nach außen und nach innen wie bei den Ronds de jambe à

terre, doch nicht mit ſeiner Spitze am Boden, ſondern in der Schwebe. Die Spitze darf in keiner Poſition den Boden berühren, jedoch darf das Bein nicht zu hoch dabei gehoben werden. Wenn der Fuß nach Beendigung des Rond de jambe die erſte Poſition in der Schwebe bezeichnet, ſo muß deſſen geſtreckte Fußſpitze unter der Wade des am Boden ſtehenden Fußes ſich befinden. Die Ronds de jambe en l'air werden in langſamer und in ſehr ſchneller Weiſe geübt.

94. Was iſt zu beobachten, wenn ſie ſchnell ausgeführt werden?

Wenn ſie ſchnell gemacht werden, ſo iſt es nicht möglich, daß der Fuß in der Schnelligkeit die vierte Poſition vorn und rückwärts bezeichnet. Das Oberbein muß ſo viel wie möglich unbeweglich dabei bleiben, nur das untere Bein und die Spitze bezeichnen mit auswärts gehaltenem Knie kleine kreisförmige Bewegungen, die ſich zwiſchen der zweiten und erſten Poſition bewegen. Nur die feſtgeſtreckte Fußſpitze macht es möglich, daß die ſchnellen Ronds de jambe in ſauberer Weiſe ausgeführt werden können.

7. Les Battements sur le coup de pied (auf dem Fußſpann).

95. Wie iſt deren Ausführung zu bewerkſtelligen?

Der vornſtehende Fuß entfernt ſich aus der fünften Poſition mit geſtrecktem Knie von dem am Boden ſich ſtützenden Fuß und ſchlägt leicht in die zweite Poſition in die Schwebe aus. Mit gebogenem Knie und in der Schwebe bleibend, nähert er ſich dem am Boden ſtehenden Fuß und ſchlägt in kräftiger Weiſe mit der äußeren Seite der Ferſe auf deſſen Coup de pied an. Die geſtreckte Spitze des thätigen Fußes muß bei dem Anſchlagen die Ferſe des am Boden ſtehenden berühren. Der erſtere ſchlägt von neuem in die zweite Poſition in die Schwebe aus, doch wenn er zum zweitenmal dem anderen Fuß ſich nähert, geht er hinter denſelben, die fünfte Poſition in der Schwebe bezeichnend, anſtatt auf deſſen Coup de pied anzuſchlagen, ſo daß der thätige Fuß abwechſelnd vor (Anſchlag auf dem Coup de pied) und hinter (fünfte Poſition

in der Schwebe) den anderen geht. Dieſe Battements müſſen gänzlich vom Knie ausgehen, das ſoviel wie möglich nach auswärts gedrückt werden muß.

8. Les petits Battements (die kleinen Battements).

96. **Wie iſt deren Ausführung?**

1. Der zur Thätigkeit beſtimmte Fuß iſt auf das Coup de pied des am Boden ſtehenden Fußes, zum Anfange bereit, geſtützt. In kurzer ſchneller Bewegung geht der erſtere, den anderen mit ſeiner Spitze berührend, hinter denſelben, um ſofort mit leichtem Anſchlag wieder auf das Coup de pied zurückzukehren. Dieſe Battements müſſen ſehr ſchnell und brillant gemacht werden, was nur möglich iſt, indem dieſelben ſo dicht an dem anderen Fuß gemacht werden, daß dieſer den Druck jeder Bewegung des thätigen Fußes fühlt. Dieſe Übung bereitet auf die ſpätere Ausführung der trillerartigen Bewegungen der Beine das ſogenannte Battieren vor.

2. Die andere Art der kleinen Battements iſt folgende: Der thätige Fuß ſchlägt mit trillerartiger Schnelligkeit vorn auf das Coup de pied des am Boden ruhenden Fußes an, ohne erſt die Bewegung nach rückwärts zu machen, wie bei den vorher erwähnten kleinen Battements. Nur mit krampfhaft geſtreckter Fußſpitze ſind dieſelben auszuführen. Der thätige Fuß muß auf dem Coup de pied des anderen Fußes ſo placiert ſein, daß die Fußſpitze des erſteren bei jedem Anſchlage die Ferſe des am Boden ſich ſtützenden Fußes berührt. Die Anſchläge müſſen ſo ſchnell hintereinander folgen, daß das Auge des Zuſchauers dieſelben nicht zählen kann. Dieſe Battements werden mehr von Schülerinnen als von Schülern ausgeführt.

97. **Was iſt ferner bei der Ausführung einiger Übungen des kleinen Exerciſes zu beobachten?**

Bei folgenden Übungen muß der am Boden ſich ſtützende Fuß ſich mit der Zeit auf die halbe Fußſpitze erheben, doch erſt wenn ſchon gewiſſe Fortſchritte als zu Equilibre, Aplomb und Geſchmeidigkeit der Sehnen auf dem ganzen Fuße erzielt ſind.

Bei den Ronds de jambe en l'air.
„ „ Battements auf dem Coup de pied.
„ „ kleinen Battements (zweierlei Art).

98. **Was verſteht man unter der halben Fußſpitze?**

Wenn die Ferſe vom Boden erhoben iſt und nur der Vorderfuß auf dem Boden ruht.

99. **Was bezweckt das Erheben des Fußes auf die halbe Fußſpitze bei dieſen Übungen?**

Es vervollkommt das Equilibre und den Aplomb auf dem ganzen Fuß, denn wer dieſelben nur einigermaßen auf der halben Fußſpitze erzielt hat, wird über dieſelben Meiſter auf dem ganzen Fuße ſein. Carlotta Griſi, eine der hervorragendſten Tanzkünſtlerinnen dieſes Jahrhunderts der Großen Oper in Paris, Schülerin des berühmten Ballettmeiſters Perrot, war imſtande 16 Ronds de jambe en l'air auf dem halben Fuße freiſtehend auszuführen, ohne daß der Fußknöchel nur ein einziges Mal ins Wanken kam. Nur Künſtler von Beruf werden verſtehen, was es heißt, dieſes ausführen zu können.

9. Les temps de coup de pied (Bewegungen für den Fußſpann).

100. **Was verſteht man unter dieſen und wie werden ſie ausgeführt?**

Dieſelben ſind Übungen, um die Kraft des Fußſpannes für den Spitzentanz zu erzielen. Die Temps de coup de pied werden in allen fünf Poſitionen geübt.

Um dieſelben zu erklären, nehmen wir an, daß die Füße die fünfte Poſition einnehmen. Nachdem beide Kniee eine leichte Biegung als Vorbereitung gemacht haben, heben ſich beide Füße zu gleicher Zeit auf die äußerſte Spitze der großen Fußzehen, die Kniee müſſen dabei geſtreckt, die Ferſen nach vorwärts gedrängt und das Coup de pied herausgebogen werden, ſo daß es gewölbt zur Anſchauung kommt (ſ. Fig. 14). Dieſes Auf- und Niederſpannen der Fußbiegen, aus welchem die Temps de coup de pied beſtehen, muß anfangs in langſamer und ſpäter in ſchneller Weiſe hintereinander und zwar in allen Poſitionen geübt werden. Nur Schülerinnen eignen

ſich für dieſe Übungen, da nur Tänzerinnen den Spitzentanz ausführen. Derſelbe iſt in der modernen Tanzkunſt von großer Wichtigkeit. Man hat eine große Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit in Spitzenſchritten erreicht und die jetzigen Tanzkünſtlerinnen führen große Schwierigkeiten auf den Spitzen aus. Es erfordert viel Übung, um dem Fußſpann die erforderliche Kraft zu verleihen, um daß der Fuß ſicher auf der Fußzehe ſtehen kann.

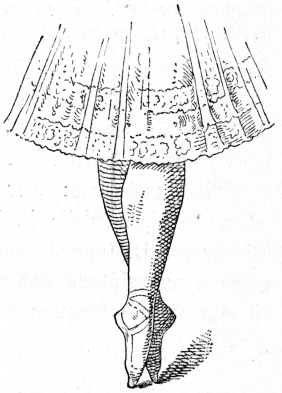


Fig. 14.

101. **Durch was muß die Ausführung der Spitzenübungen und Spitzenſchritte ganz beſonders unterſtützt werden?**

Durch die Schuhe; dieſelben erfordern eine ganz beſondere Machart. Die Sohlen reichen nicht bis zu deren Spitzen, die letzteren ſind nachgiebiger als die erſteren verfertigt, um daß die Fußzehen ſie bewältigen und ſie nach ihrem Bedürfnis biegen können. Es giebt beſondere Schuhmacher zur Anfertigung der Ballettſchuhe, die große Sorgfalt erfordert. Nicht nach genauer Vorſchrift gemachte Schuhe können eine Künſtlerin in der künſtleriſchen Ausführung ihrer Kunſt hindern.

102. **Wie verhielt es ſich mit dem Spitzentanz in früheren Zeiten?**

Anfangs dieſes Jahrhunderts kannte man denſelben noch nicht. Er kam erſt mit Fanny Elsler in die Mode. Sie war die erſte, die bei ihrem Debüt in der Großen Oper in Paris im Jahre 1835 einfache Pas auf den Spitzen ausführte und damit Furore machte.

Das große Exerciſe.

1. Les grands Battements (die großen Battements).

103. **In welcher Richtung und wie werden dieſelben ausgeführt?**

Nach vorn (en avant), nach der Seite (de côté) und nach rückwärts (en arrière).

Nach vorn: Der thätige Fuß verläßt ſchleifend mit geſtrecktem Knie und zwar mit der Ferſe zuerſt die fünfte Poſition und ſchlägt mit Kraft in die vierte Poſition nach vorn aus. Das Bein muß ſo hoch als die Hüfte es nur erlaubt, dabei gehoben werden. Der Fuß ſetzt ſich dann auswärts wieder in die fünfte Poſition zurück, wobei die Fußſpitze zuerſt den Boden wieder berühren muß.

Nach der Seite: Dieſelben werden in gleicher Weiſe ausgeführt, nur daß das Bein in die zweite Poſition, alſo ſeitwärts, ausgeſchlagen wird.

Nach rückwärts: Der hintenſtehende Fuß ſchlägt in derſelben kräftigen Weiſe in die vierte Poſition rückwärts aus. Die großen Battements nach rückwärts ſind ſchwieriger als die anderen auszuführen und ein kräftiger Widerſtand im Rückgrat iſt eine Hauptbedingung dabei.

2. Les grands Battements de suite (hintereinander) aus der erſten Poſition en avant und en arrière.

104. Wie werden dieſelben ausgeführt?

Die Füße ſtehen in der erſten Poſition. Der zur Thätigkeit beſtimmte Fuß macht abwechſelnd einen großen Battement nach vorn und einen nach rückwärts in die vierte Poſition, nach jedem Battement ſchleift er durch die erſte Poſition, den Boden mit dem ganzen Fuß dabei berührend. Dieſe Battements müſſen in ſehr kräftiger und accentuierter Weiſe gemacht worden.

3. Les Battements en descendant (hinabgehend) und en montant (hinaufgehend).

105. Wie iſt deren Ausführung zu bewerkſtelligen?

1. Battements en descendant: Dieſelben werden freiſtehend ohne jegliche Stütze der Hände gemacht. Man beginne aus der fünften Poſition mit dem hinten ſtehenden Fuß und mache abwechſelnd mit dem linken und rechten Fuß in kräftiger Weiſe und ohne jede Zwiſchenpauſe, einen großen Battement à la seconde (in die zweite Poſition), der thätig geweſene

Fuß ſetzt ſich jedesmal vor den anderen in die fünfte Poſition ein. Bei oftmaliger Wiederholung derſelben wird durch das abwechſelnde Vorſetzen der Füße ein Vorwärtskommen von der Stelle erzielt, welches mit en descendant (hinabgehend) bezeichnet wird.

2. Battements en montant (hinaufgehend): Dieſelben werden in der entgegengeſetzten Richtung gemacht, indem der vornſtehende Fuß ſie beginnt und die Füße nach beendigtem Battement in die zweite Poſition, ſich abwechſelnd, hinter den anderen in die fünfte Poſition einſetzen, wobei ein Zurückgehen, welches mit en montant bezeichnet wird, zuſtande kommt.

4. Les Battements soutenus (gehaltene Battements).

106. Wie iſt deren Ausführung?

Sämtliche bis jetzt erklärten Battements können soutenu (gehalten) ausgeführt werden. Wenn das Bein in irgend eine Poſition, ſei es in die vierte Poſition nach vor- oder rückwärts oder in die zweite Poſition ſeitwärts, ausgeſchlagen wird, ſo bleibt dasſelbe in der betreffenden Poſition während acht Takte in der Schwebe, ehe der Fuß, ſich wieder in die Poſition am Boden einſetzt. Dieſe Battements ſind ausgezeichnete Übungen und den Lernenden des Kunſttanzes nicht genug zu empfehlen.

107. Auf was iſt bei der Ausführung des kleinen und großen Exerciſes eine ganz beſondere Aufmerkſamkeit zu verwenden?

Auf den am Boden ſich ſtützenden Fuß, um daß das Knie ſtramm geſtreckt iſt. Wenn dieſes vernachläſſigt wird, was ſehr oft der Fall iſt, ſo iſt dieſer Fehler ſpäter nie mehr gut zu machen und wird bei bereits ausgebildeten Künſtlern bei verſchiedenen Gelegenheiten immer wieder hervortreten und die Sicherheit des Tanzes beeinflußen.

108. Iſt für die Übungen des kleinen und großen Exerciſes eine gewiſſe Zahl bedingt?

Ja. Es iſt üblich, jede Übung mit abwechſelndem Fuße 16 Mal hintereinander zu machen. Die ſchnellen Ronds de jambe und die kleinen ſchnellen Battements, wo ſich der

Schnelligkeit wegen keine Zahl beſtimmen läßt, werden während 16 Takten ausgeführt.

109. **Wie ſind die Arme bei dieſen Übungen beteiligt?**

Nur das niedere Port de bras kommt dabei zur Anwendung. Vor Beginn jeder Übung wird dasſelbe ausgeführt und die Arme bleiben an der Grenzlinie des niederen und hohen Port de bras (in ovaler Rundung in Schulterhöhe), während der 16maligen Ausführung jeder Übung, geöffnet.

Neunter Abſchnitt.

Das Adagio.

Attitüden. Arabesken.

110. **Was wird in der Tanzkunſt unter dem Namen Adagio bezeichnet?**

Die moderne Tanzkunſt bezeichnet damit das Studium und die Ausführung der langſamen, gezogenen Bewegungen der Beine, die Stellungen auf einem Fuße.

111. **Was iſt eine Hauptbedingung bei der Ausführung des Adagio?**

Equilibre (Gleichgewicht), Aplomb (Sicherheit) und ausgearbeitete, geſchmeidige Hüften.

112. **Welche ſind von den verſchiedenen Übungen, die es giebt, die geeignetſten für das Studium des Adagio?**

1. Les Développés.
2. Les grands Ronds de jambe.
3. Les Degagés.
4. Les Relevés.

1. Les Développés (Entwickelungen).

113. **Was verſteht man unter dieſen?**

Langſame Hebungen des Beines, die ſich vom Boden nach und nach in eine höhere Stellung in die Schwebe entwickeln.

114. **Wie iſt deren Ausführung?**

Dieſelben werden wie die großen Battements nach vorn, nach der Seite und nach rückwärts gemacht. Anſtatt daß der

Fuß in ſchneller ausſchlagender Bewegung die verſchiedenen Poſitionen bezeichnet, hebt ſich der zur Thätigkeit beſtimmte Fuß langſam aus der fünften Poſition, verbleibt mit geſtreckter Spitze und gebogenem Knie während einiger Sekunden über dem Coup de pied des am Boden ruhenden Fußes, in der Schwebe, hebt ſich von dort immer höher, welches nur mit Beteiligung des Oberbeines bewerkſtelligt werden kann, und ſtreckt ſich in langſamer Bewegung allmählich in die vierte Poſition nach vorn aus. In langſamer Weiſe kehrt er von dort wieder in die fünfte Poſition zurück, erhebt ſich ſofort wieder aus derſelben und geht in derſelben Weiſe in die zweite Poſition ſeitwärts. Von dort zurückkehrend ſetzt ſich der Fuß hinter dem am Boden ſtehenden Fuß in die fünfte Poſition ein, in derſelben Weiſe erfolgt nun ein Développé in die vierte Poſition nach rückwärts. In jeder Poſition muß das Bein längere Zeit in der Schwebe gehalten werden.

114. Wie ſind die Arme dabei beteiligt?

Dieſelben führen während jedem Développé das niedere Port de bras aus. Mit dem Senken des Fußes ſenken ſich auch die Arme wieder.

2. Les grands Ronds de jambe.

115. Wie werden dieſelben ausgeführt?

Das Bein beſchreibt dieſelbe kreisförmige Bewegung in der Schwebe wie bei den Ronds de jambe en l'air des kleinen Exerciſes, nur in viel langſamerer Weiſe und hoch vom Boden gehoben. Wenn der Fuß nach beendigtem Rond de jambe durch die erſte Poſition geht, ſo muß deſſen Spitze in der Höhe der Kniekehle des am Boden ſtehenden Fußes ſich befinden. Dieſelben werden en dehors und en dedans geübt. Man macht mit abwechſelnden Füßen gewöhnlich nur drei große Ronds de jambe hintereinander, da dieſelben viel mehr Anſtrengung als die des kleinen Exerciſes erfordern.

3. Les Degagés.

116. Was verſteht man unter dieſen?

Das Übertragen des Schwerpunktes von einem Fuß auf den anderen.

117. **Wie wird deren Ausführung bewerkſtelligt?** Dieſelben werden nur freiſtehend geübt und aus der zweiten oder vierten Poſition ausgeführt.

I. Aus der zweiten Poſition: Man mache ein Développé in die zweite Poſition, nachdem der Fuß einige Zeit ruhig in der Schwebe gehalten wurde, ſenkt er ſich zur Erde, die zweite Poſition dabei einhaltend. Er ſetzt ſich in dieſer auf den Boden und nimmt den Schwerpunkt auf, während der andere Fuß ſich ſofort geſtreckt hoch in die zweite Poſition erhebt.

II. Aus der vierten Poſition: Das Développé wird in die vierte Poſition nach vorn gemacht, der zu Boden ſich ſenkende Fuß nimmt den Schwerpunkt in der vierten Poſition auf, während der andere ſofort die vierte Poſition in der Schwebe rückwärts bezeichnet. Man wiederhole beide Übungen oft hintereinander, ſo daß der Schwerpunkt des Körpers abwechſelnd auf den rechten und auf den linken Fuß übertragen wird.

4. Les Relevés (Wiedererhebungen).

118. **Wie werden dieſelben ausgeführt?** En dehors: Die Füße ſtehen in der fünften Poſition. Während dem Biegen des einen Knies, führt der vornſtehende Fuß ein Développé in die vierte Poſition nach vorn aus, ſobald ſich dieſer ausgeſtreckt hat, geht er in raſcher Bewegung und zwar geſtreckt bleibend, zur Seite in die zweite Poſition. Während dieſer Bewegung ſtreckt ſich das gebogene Knie des am Boden ſich ſtützenden Fußes raſch wieder aus. Die Bewegungen beider Füße müſſen genau zuſammentreffen.

En dedans: Dieſelben werden in der gleichen Weiſe ausgeführt, nur in entgegengeſetzter Richtung, indem der zurückſtehende Fuß das Développé in die vierte Poſition nach rückwärts macht. Die Relevés werden auch en tournant (im Drehen) gemacht und zwar in Viertel-, Halben- und Ganzen-Touren (Umdrehungen). Dieſe letztere Übung iſt eine ſehr anſtrengende, doch ſehr wirkſame.

119. Was iſt bei der Ausführung der hier erklärten Übungen des Adagio noch zu beobachten?

Vorgerückte Schüler müſſen dieſelben ſoviel wie möglich auf der halben Fußſpitze üben.

5. Attituden.

120. Was verſteht man unter dieſen?

Im allgemeinen Stellungen, doch insbeſondere gewiſſe Stellungen in der Tanzkunſt, die auf einem Fuße ausgeführt werden.

121. Welche ſind dieſe?

Attitude croisée (gekreuzt) und Attitude en face (geradeaus).

122. Wie iſt deren Ausführung?

1. Attitude croisée: Nehmen wir an, daß der linke Fuß dieſelbe ausführen ſoll. Während der rechte Fuß geſtreckt am Boden ſteht, bezeichnet der linke Fuß die vierte Poſition rückwärts in der Schwebe, doch nicht mit geſtrecktem Beine, das Unterbein iſt vom Fuß bis zum Knie dabei gebogen und muß hinter der linken Schulter kreuzen, ſo daß deſſen Fußſpitze nach der rechten Schulter zeigt. Der Oberkörper iſt in ſchräger Linie (en biais) placiert, indem die linke Schulter zurück und die rechte nach vorn gewendet iſt. Der linke Arm wird in gerundeter Weiſe über dem Kopfe gehalten, während der rechte an der Grenzlinie des niederen und hohen Port de bras ſich befindet, alſo in ovaler Rundung in Schulterhöhe geöffnet iſt. Die Oppoſition der Arme und Füße kommt in dieſer Stellung beſonders zur Anſchauung.

2. Attitude en face: Der Unterſchied zwiſchen beiden Attituden liegt ganz allein in der Wendung der Schultern. Man nehme an, der linke Fuß bezeichne die ſoeben beſchriebene Attitude croisée. Anſtatt daß nun die linke Schulter zurückgewendet bleibt, drehe man die ganze Körpergeſtalt in der Weiſe, daß die linke Schulter nun ganz nach vorn gewendet iſt und das in der Schwebe gehaltene Bein anſtatt gekreuzt nun en face (geradeaus) zur Anſchauung kommt. (S. Fig. 15.)

6. Arabesken.

123. **Was verſteht man unter Arabesken in der Tanzkunſt?**

Ebenfalls Stellungen auf einem Fuße.



Fig. 15.

124. **Was heißt Arabeske und woher ſtammt dieſer Name in der Tanzkunſt?**

Arabeske heißt Ausſchmückung. Dieſer Ausdruck war früher nur der Malerei und der Architektur eigen. Die

erſtere Kunſt bezeichnete unter dieſen Namen Composés von Pflanzen, Zweigen und Blumen, womit die Maler die Füllungen der Thüren (panneaux) und die Friese der Decken ausſchmückten. Die Architektur gab dieſen Namen Zuſammenſtellungen von Blättern und Stengeln, mit welchen das Gebälk manchmal verſchönert iſt. Der Geſchmack dieſer Ausſchmückungen oder Arabesken kommt von den Mauren und Arabern, von letzteren ſie ihren Namen beibehalten haben. Ältere Meiſter der Tanzkunſt haben den Ausdruck Arabeske in ihre Kunſt eingeführt, um damit pittoreske Gruppen zu bezeichnen, die von Tänzer und Tänzerinnen ausgeführt wurden, die durch Guirlanden oder durch mit Blumen umgebene Reifen verkettet waren. In dieſen Gruppen kamen mannigfaltige Stellungen zur Anſchauung, die an die Gemälde der Bacchanalien erinnerten, die man manchmal noch auf antiken Basreliefs ſieht. Auf dieſe Weiſe hat man das Wort Arabeske in die Tanzkunſt eingeführt, das ohne dieſe Auslegung nicht gerechtfertigt wäre, da es ausſchließlich der Malerei und der Architektur angehörte. In der modernen Tanzkunſt bezeichnet man nun einzelne graziöſe Stellungen damit.

125. **Wie werden dieſe Stellungen, die mit dem Namen Arabesques bezeichnet werden, ausgeführt?**

1. Arabesque croisée: Man nehme an, daß der linke Fuß die Arabesque croisée ausführt. Wie bei der Attitude croisée iſt die rechte Schulter nach vorn und die linke Schulter zurück gewendet, der linke Fuß befindet ſich in derſelben Richtung in der Schwebe, doch anſtatt, daß das Unterbein gebogen iſt und der Oberkörper aufrecht ſteht wie bei der Attitude, iſt das erſtere geſtreckt und der letztere neigt ſich in faſt liegender Stellung nach vorwärts. Der rechte Arm befindet ſich an der Grenzlinie des niederen und hohen Port de bras, während der linke Arm eine Zwiſchenpoſition der Grenzlinie des niederen und des hohen Port de bras bezeichnet, folglich höher als die Schulter, doch niederer als über dem Kopfe gehalten wird. Der Kopf und die Augen müſſen der Richtung des linken Armes folgen. Beide Hände ſind auf die Weiſe

geöffnet und gewendet, daß deren Höhlung nach dem Boden gerichtet iſt.

2. Arabesque en face (geradeaus). Mit dem linken



Fig. 16.

Fuß: In derſelben Weiſe wie bei der Attitude en face, iſt die rechte Schulter zurück und die linke nach vorn gewendet. Der linke Fuß iſt in der vierten Poſition hinten in der Schwebe, doch wie bei der Arabesque croisée, iſt derſelbe geſtreckt und

der Oberkörper in liegender Stellung nach vorwärts geneigt. Der rechte Arm bezeichnet die Zwiſchenpoſition der Grenzlinie des niederen und des hohen Port de bras, während der linke Arm an der Grenzlinie des niederen und hohen Port de bras ſich befindet. (S. Fig. 16.)

126. **Giebt es noch andere Stellungen dieſer Art?** Aus den beiden Attitudes, croisée und en face, und aus den ſoeben beſchriebenen Arabesken können eine große Anzahl anderer Stellungen entſtehen. Die geringſte Änderung in der Stellung des Körpers, in der Oppoſition der Arme und der Füße, oder in den Bewegungen der Beine, kann eine große Abwechslung in den Stellungen hervorbringen.

127. **Für wen iſt die Ausführung des Adagio beſonders geeignet?**

Für Tanzkünſtlerinnen. Nicht allein weil die Grazie der Bewegungen zu deſſen Ausſchmückung beſonders erforderlich iſt, die bei einem Tänzer weniger zum Ausdrucke kommen kann, ſondern auch weil durch deren zarteren Gliederbau ihnen das Studium des Adagio erleichtert wird und ſie daher größere Geſchmeidigkeit und Fertigkeit darin erreichen können. Es erfordert viel Übung des großen Exercices, der Développés, grands Ronds de jambe, Degagés und Relevés, um ein in allen Linien korrektes und ſchönes Adagio ſich anzueignen. Der berühmte Blaſis ſagt mit Recht, daß das Adagio der Prüfſtein eines Künſtlers ſei.

Zehnter Abſchnitt.

Die Pirouette (La Pirouette).

128. **Was heißt das Wort Pirouette?**

Daſſelbe iſt zuſammengeſetzt aus den Wörtern pied (Fuß) und rouette (Drehrädchen).

129. **Was wird in der Tanzkunſt damit bezeichnet?**

Ein kreiſelartiges Umſchwingen des Körpers, der nur auf einen Fuß dabei geſtützt iſt.

130. **Wann wurde die Pirouette in die Tanzkunſt eingeführt?**

Erſt gegen Ende des letzten Jahrhunderts.

131. **Wem wird die Erfindung derſelben zuerkannt?**

Den berühmten Tänzern Gardel und Veſtris. Der letztere hat ſie vervollkommnet, vermannigfaltigt und ſie in die Mode gebracht.

132. **Welche Arten von Pirouetten giebt es?**

Einfache und zuſammengeſetzte (Pirouettes composées).

133. **Welche ſind die einfachen?**

1. Pirouette à la seconde (in der zweiten Poſition).
2. „ en Attitude.
3. „ en Arabesque.
4. „ auf dem Coup de pied.
5. „ renversée (umgeworfene Pirouette).
6. „ à Ronds de jambe.
7. „ à petits Battements.

134. **Was verſteht man unter zuſammengeſetzten Pirouetten?**

Von einer Pirouette ſofort in eine andere überzugehen; eine Vereinigung mehrerer Pirouetten.

135. **Welches ſind die üblichſten Pirouettes composées?**

1. Pirouette à la seconde, übergehend in Pirouette auf dem Coup de pied.

2. Pirouette à la seconde, übergehend in Pirouette en Attitude oder en Arabesque. Dieſe letztere Pirouette hat der frühere erſte Tänzer und Ballettmeiſter des Covent Garden Theaters in London, Charles Blaſis erfunden, ein zu Anfang dieſes Jahrhunderts berühmter Künſtler.

3. Pirouette auf dem Coup de pied, übergehend in Pirouette à la seconde.

4. Pirouette auf dem Coup de pied, übergehend in Pirouette à Ronds de jambe oder à petits Battements.

5. Pirouette à la seconde, übergehend in Fouetté. (Eine

accentuierte Auf- und Abbewegung des freiſchwebenden Fußes, aus der zweiten Poſition an die Kniekehle des ſich am Boden ſtützenden Fußes heran und wieder zurück in die zweite Poſition in der Schwebe.)

136. **In welcher Richtung werden die Pirouetten ausgeführt?**

Nach außen (en dehors) und nach innen (en dedans).

137. **Was erfordert die Pirouette, um ſie kunſtgemäß auszuführen?**

Vollkommenes Gleichgewicht (Equilibre) des Körpers und große Sicherheit (Aplomb) des am Boden ſtehenden Fußes. Derſelbe muß ſich mit aller Kraft an dem Fußboden bei den verſchiedenen Drehungen anklammern, um ſich ſicher dort zu halten, was nur mit ſtramm geſtrecktem Knie vollbracht werden kann. Das geringſte Wanken des Fußknöchels, die kleinſte Nachgiebigkeit im Strecken des Knies läßt dem Oberkörper das Gleichgewicht verlieren und folglich die Pirouette mißlingen.

138. **Was iſt ferner von großer Wichtigkeit bei der Ausführung der Pirouette?**

Die Vorbereitung (Préparation) oder der Anſatz, die der Pirouette vorausgehen muß, ferner die Arme; dieſelben müſſen in der Weiſe placiert werden, daß ſie dem Körper eine gewiſſe Kraft und einen Antrieb zum Umſchwunge geben, zu gleicher Zeit müſſen ſie demſelben als Balancier (Gleichgewichter) dienen.

139. **Wie wird der Anſatz für die Pirouette en dehors (nach außen) bewerkſtelligt?**

Anſatz für die Pirouette en dehors nach rechts: Die Füße ſtehen in der fünften Poſition. Der vornſtehende rechte Fuß macht in ganz geringer Höhe vom Boden ein Développé in die zweite Poſition, während ſich der linke Fuß dabei auf die halbe Fußſpitze erhebt. Aus dieſer Stellung fallen beide Füße zugleich in die zweite Poſition mit gebogenen Knieen ein. (S. Fig. 17.) Dieſe Biegung muß dem am Boden ſich ſtützenden linken Fuß den Antrieb zum Umſchwunge geben; dieſer erhebt ſich ſofort auf die halbe Fußſpitze, und ſich mit aller Kraft an dem Boden anklammernd, führt er die Um-

drehungen nach rechts auf demſelben aus, während der rechte Fuß eine der Stellungen in der Schwebe bezeichnet, in welcher man eine Pirouette auszuführen wünſcht, ſei es auf dem Coup de pied oder à la seconde etc. etc.



Fig. 17.

140. **Welche Stellung nehmen die Arme beim Anſatze der Pirouette nach außen ein?** Dieſelben führen, während der rechte Fuß das kleine Développé in die zweite Poſition ausführt, das niedere Port de bras aus. Wenn die Füße in die zweite Poſition mit gebogenen Knieen einfallen, geht der rechte Arm vor die Bruſt, die dritte Poſition der Grundſtellungen bezeichnend, während der linke an der Grenzlinie des niederen und hohen Port de bras geöffnet bleibt. (S. Fig. 17.) Die Bewegung des Armes vor die Bruſt muß zum Umſchwunge des Körpers beitragen. Während des Drehens bezeichnen die Arme die Stellungen, die zu den verſchiedenen Pirouetten gehören.

141. **Wie wird der Anſatz für die Pirouette en dedans (nach innen) bewerkſtelligt?** Anſatz für die Pirouette en dedans nach rechts: Rechter

Fuß vorn: Der linke Fuß ſtellt ſich hinter den rechten in die vierte Poſition. Sofort biegen ſich beide Kniee, ſich zum Umſchwunge damit vorbereitend; der rechte Fuß erhebt ſich auf die halbe Fußſpitze und ſpinnt (filer) die Umdrehungen nach rechts ab, während der linke Fuß in eine der Stellungen in die Schwebe geht, in welcher man die Pirouette auszuführen wünſcht. In derſelben Weiſe wie bei dem Anſatze der Pirouette nach außen, geht der rechte Arm zu gleicher Zeit vor die Bruſt, als ſich die Füße in die vierte Poſition einſetzen. (S. Fig. 18.)

142. **Eignen ſich alle Pirouetten dazu nach außen und nach innen gedreht zu werden?**

Einige eignen ſich beſſer nach außen, andere nach innen gedreht zu werden, einige ſind für beide Richtungen geeignet.

143. **Welche ſind die üblichſten Pirouetten, die geeignet ſind nach außen ausgeführt zu werden?**

Die Pirouetten auf dem Coup de pied.
" " à la seconde und mit Fouetté!
" " à Ronds de jambe und à petits Battements.

144. **Welche eignen ſich am beſten um nach innen gedreht zu werden?**

Die Pirouetten en Attitude.
" " en Arabesque.
" Pirouette renversée (Umgeworfene Pirouette).

145. **Welche eignen ſich gleichwohl für beide Richtungen?**

Die Pirouetten auf dem Coup de pied.

146. **Was verſteht man unter Pirouette renversée?**

Dieſelbe beſteht aus mehreren nach innen gedrehten Touren (Umdrehungen) auf dem Coup de pied. Der in der Schwebe ſich befindende Fuß hebt ſich dabei immer höher und endigt in einem Développé à la seconde (zweite Poſition). In gleicher Zeit, daß das Bein dieſe Poſition bezeichnet, neigt ſich der Oberkörper in accentuierter Bewegung tief zur Seite in die des in der Schwebe ſich befindenden Fußes entgegengeſetzte Richtung, während beide Arme über den Kopf erhoben werden. Dieſes Neigen des Oberkörpers muß in einer Weiſe

gemacht werden, als ob der letztere aus ſeiner vorherigen geraden Stellung umfällt. Daher die Bezeichnung „Umgeworfene Pirouette“. In früheren Zeiten wurde dieſe Pirouette „Pirouette en tire-bouchon“ (Pfropfenzieher) genannt.

147. Auf welche Weiſe ſoll das Studium der Pirouette begonnen werden?



Fig. 18.

Mit der Übung der Pirouette auf dem Coup de pied nach außen und zwar erſt in Viertel-, Halben und Dreiviertel-Touren und ſchließlich in ganzen Touren. Erſt wenn mit dieſer Übung vollkommene Sicherheit erreicht iſt, verſuche man mehr wie eine Umdrehung auszuführen.

148. Iſt die Ausführung der Pirouette für Damen und Herren geeignet?

Ja. Die erſteren führen einzelne Pirouetten ſogar auf der äußerſten Fußſpitze aus, wie die Pirouetten auf dem Coup de pied und in Attitude.

149. Wie viele Umſchwingungen (Touren) können auf der Fußſpitze erzielt werden?

Gewöhnlich zwei. Das Gelingen einer dritten Tour iſt ſchon mehr dem Zufall unterworfen.

150. **Wie viele Touren können auf dem halben Fuße ausgeführt werden?**

Es bezeugt schon ziemliche Fertigkeit, drei Touren in korrekter Weise abspinnen (filer) zu können. Das Gelingen

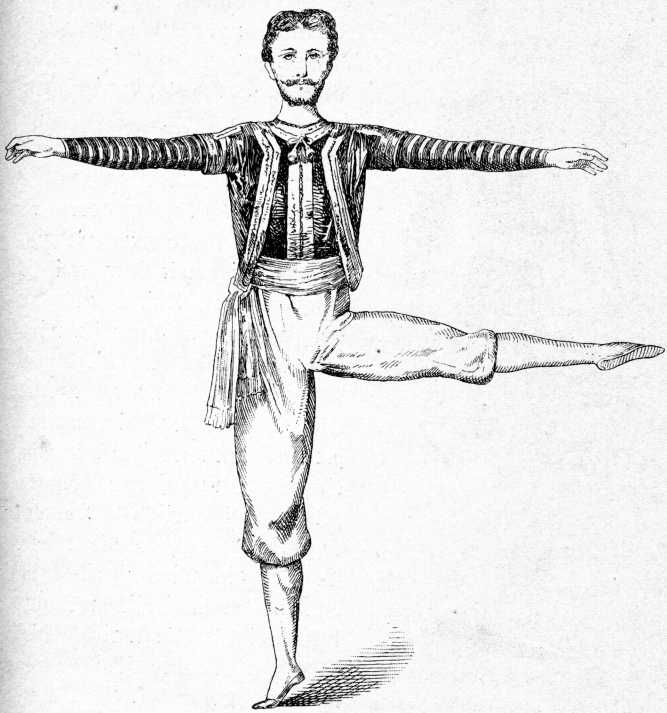


Fig. 19.

von vier Touren erfordert schon einen ganz ausgezeichneten Pirouetten.

151. **Welche ist die üblichste Pirouette für Herrn?**

Die Pirouette à la seconde übergehend in Pirouette auf dem Coup de pied. (S. Fig. 19 und 20.) Wenn diese Pirouette wirklich filiert (abgesponnen) wird, zu dem die Haltung

des Fußes à la seconde, eine ſchulgerechte iſt, daß derſelbe auswärts und mit ſchön geſtreckter Spitze zur Anſchauung kommt und der Fuß ſich hierauf in richtiger Weiſe an das Coup de pied anlegt, ſo iſt dieſe Pirouette eine der ſchönſten für Herren. Das Studium der Pirouette iſt eines der ſchwierigſten in der Tanzkunſt. Selbſt für diejenigen, welche gewiſſe Anlagen für die Ausführung der Pirouette haben, erfordert es viel Zeit, Mühe und Geduld, und wer nicht mit einer gewiſſen Kraft in den Knieen und in den Fußknöcheln begabt iſt, wird *trotz allem Studium* nie etwas Bemerkenswertes in der Pirouette leiſten. Ich habe in meiner ganzen Künſtlercarrière nur eine einzige Tanzkünſtlerin kennen gelernt, die wirklich Hervorragendes in der Pirouette leiſtete. Es war dies Giovanina Pitteri, eine in der italieniſchen Schule herangebildete Künſtlerin. Dieſelbe war imſtande, fünf Touren mit aller Korrektheit der Schule auf dem Coup de pied zu drehen. Ihr Gliederbau eignete ſich beſonders dazu, zudem hatte ſie dem Studium der Pirouette eine ganz beſondere Aufmerkſamkeit und Sorgfalt zugewendet.



Fig. 20.

Elfter Abſchnitt.

Die Muſik beim Tanze.

Rhythmus — Takt — Accent — Auftakt — Synkope — Kadenz — Tempo — Tanzmuſik. Benennungen des Zeitmaßes.

152. **Was iſt Rhythmus?**

Das ſymmetriſch Wohlgeordnete in der Muſik. Im Tanze, die dazu entſprechenden abgemeſſenen Bewegungen des Körpers durch die Füße, mithin die Zuſammenſtimmung beider in der Zeitfolge (Dauer).

Rhythmus iſt unzertrennlich von der Tonkunſt und der Tanzkunſt.

153. **Was verſteht man unter Takt?**

In der Muſik: Die Einteilung der aufeinanderfolgenden Töne in gleiche Zeitgrenzen, die in der Notenſchrift durch ſenkrechte Striche bezeichnet werden.

Im Tanz: Die gleichmäßige nach der Muſik einzuteilende Bewegung.

154. **Was iſt eine der Hauptbedingungen bei der Muſik und dem Tanze?**

Taktgefühl und Taktfeſtigkeit.

155. **Wodurch erlangt man dieſe?**

Indem man der Muſik die größte Aufmerkſamkeit ſchenkt und ſich beſtrebt die Tanzbewegungen mit der Muſik ins Gleichgewicht zu bringen.

156. **Was bezeichnet man in der Muſik mit Accent?**

Gewiſſe Taktteile oder Noten mit Nachdruck dem Hörer bemerkbar zu machen.

157. **Welchem Taktteil wird gewöhnlich der Accent zuerkannt?**

Dem erſten.

158. **Mit welchem Namen bezeichnet man den accentuierten erſten Taktteil in der Tonkunſt?**

Mit Theſis (Niederſchlag), weil der Muſikdirigent dabei den Taktſtock ſenkt.

159. **Wie wird dagegen der unaccentuierte Taktteil genannt?**

Arſis (Aufſchlag).

160. **Auf welche Weiſe findet der Accent ſeine Anwendung im Tanze?**

In gleicher Weiſe. Als Hauptregel gilt, daß Heben und Aufſchwingen mit den im Aufſchlag angegebenen Taktteilen, dagegen Auf- und Zurückfallen mit den im Niederſchlage angegebenen Taktteilen zuſammentreffen ſollen.

161. **Sind alle Tanzbewegungen den Muſik-Taktteilen genau angepaßt, ſo daß z. B. im $^3/_4$ Takt drei Schritte und im $^4/_4$ Takt vier Schritte ausgeführt werden?**

Nicht immer. Viele Tanzſchritte können den Muſiktaktteilen auf verſchiedenartige Weiſe angepaßt werden. Der Auftakt und die Synkope erfordern daher im Tanze eine beſondere Aufmerkſamkeit.

162. **Was iſt Auftakt?**

In der Muſik: Unaccentuierte Taktteile, die keinen vollſtändigen Takt bilden, doch zu einem ſolchen überleiten; eine Vorbereitung zu einer Melodie.

Im Tanz iſt der Auftakt ebenſo notwendig. Er dient als Vorbereitung zu gewiſſen Schrittbewegungen, die im Biegen der Kniee vor dem Erheben oder dem Aufſchwunge zur Anſchauung kommt.

163. **Was iſt Synkope?**

In der Muſik: Ein Aufheben oder eine Änderung des Rhythmus, indem der Accent einem Taktteile zugewendet wird, der gewöhnlich unaccentuiert iſt. — Ein Hinüberdauern einer unaccentuierten Note in die folgende accentuierte Note.

Im Tanz hat es dieſelbe Bedeutung für die Schrittbewegungen.

164. **Was iſt Kadenz?**

In der Muſik: Eine Verzierung oder Triller, der zu Ende eines Tonſtückes eingeſchaltet wird, ferner der richtig abgemeſſene Schlußfall einer muſikaliſchen Phraſe.

165. **Was verſteht man unter Kadenz beim Tanze?**

Im allgemeinen das muſikaliſche Tonmaß, welches die Tanzſchritte regelt, alſo den Takt, doch insbeſondere bezieht ſich der Ausdruck Kadenz auf den Schlußfall der Schritte, der mit der Muſik in einer Weiſe zuſammentreffen muß, daß er ſozuſagen fühlbar gemacht wird.

166. **Was iſt Tempo?**

In der Muſik: Das Zeitmaß der Bewegung oder der Grad der Geſchwindigkeit, in welcher ein Tonſtück vorgetragen werden ſoll.

Im Tanze: Im allgemeinen der Grad der Geſchwindigkeit, in welchem die Fußbewegungen dem muſikaliſchen Zeitmaß genau entſprechen müſſen. Insbeſondere aber eine Einzelbewegung der Füße (Temps). Mit Temps bezeichnet man auch im Franzöſiſchen die einzelnen Taktteile der Muſik. Man ſagt z. B. Walzer à trois temps, à deux temps etc.

167. **Welche ſind die verſchiedenen Benennungen des Zeitmaßes der Muſik, die im Kunſttanz oft ihre Anwendung finden?**

Adagio, langſam, gedehnt.
Andante, langſam, ruhig.
Andantino, langſamer als Andante.
Animato, belebt, lebhaft.
Allegro, ſchnell, freudig.
Allegretto, weniger ſchnell als Allegro.
Largo, langſam, breit.
Moderato, mäßig.
Presto, ſehr ſchnell.
Prestissimo, ſo ſchnell als möglich.

Zwölfter Abſchnitt.

Bezeichnung von Pas und Temps. Die Schritt-Genre (Gattungen). Der Ausdruck terre à terre. Markieren. Tanzfigur. Tanztour.

168. Was verſteht man unter Pas?

Im allgemeinen Schritte; doch in der Tanzkunſt iſt der Ausdruck vieldeutig. Es werden nicht allein einzelne Tanzſchritte damit bezeichnet, ſondern auch ganze Tänze von einer oder mehreren Perſonen ausgeführt wie, z. B. Pas seul, Pas de deux, Pas de trois, Pas d'ensemble, Pas du Corps de ballet etc.

169. Was bezeichnet man mit Temps?

Mit Temps — Tempo — Tempi bezeichnet man eine oder auch mehrere Einzelbewegungen der Füße. Aus mehreren Einzelbewegungen entſteht ein Tanzſchritt (Pas-Temps), wie aus mehreren Muſiktaktteilen eine Tonfigur (Paſſage) entſteht.

170. Läßt ſich die Anzahl der Pas und Temps beſtimmen?

Nein. Ebenſowenig in der Muſik die Zahl der Tonfiguren begrenzt iſt, ebenſowenig iſt es im Tanz die Zahl der Pas und Temps. Es können ſtets noch neue Tanzſchritte zuſammengeſetzt werden.

171. Welche verſchiedenen Schritt-Genres (Gattungen) hat der moderne Kunſttanz aufzuweiſen?

1. Les temps sautés, die geſprungenen Schritte.

2. Les temps enlevés, die mit großem Aufſchwung vom Boden ausgeführten Schritte.

3. Les temps parcourus. Die ohne großen Aufſchwung vom Boden, doch vom Platze ſich weit fortbewegenden Schritte.

4. Les temps sur les pointes, die Spitzenſchritte.

5. Les petits temps, die kleinen mit großer Schnelligkeit ausgeführten Schritte.

6. Les temps battus, die battierten Schritte (aneinanderſchlagende Bewegungen der Beine).

172. **Was verſteht man unter dem Ausdruck terre à terre?**

Ein fließendes, aneinander gebundenes, auf dem Boden hingleitendes, mit ſo wenig Aufſchwung als möglich ausgeführtes Tanzen (in der Muſik mit legato vergleichbar).

173. **Was bedeutet der Ausdruck Markieren (marquer les Pas-Temps) in der Tanzkunſt?**

Dieſer Ausdruck findet nur im Kunſttanze ſeine Anwendung. Unter Markieren der Pas verſteht man, dieſelben ohne jeden Aufſchwung vom Boden und ohne jede Kraftanſtrengung, obwohl mit genauer Beobachtung des Taktes, nur anzudeuten, dabei alle Verzierungen wie Battieren hinwegzulaſſen, ſowie die Spitzenſchritte anſtatt auf der Fußzehe nur auf dem halben Fuße auszuführen. Das Markieren der Pas findet nur in gewiſſen Proben ſtatt, wenn ſich die Tanzkünſtlerinnen und Tanzkünſtler zu ſchonen wünſchen, wie z. B. Geſangskünſtler nur mit halber Stimme ſingen, wenn ſie ſich nicht anzuſtrengen beabſichtigen.

174. **Was verſteht man unter Tanzfigur?**

Die Richtung, in welcher die Pas ausgeführt werden, den Weg, den die Tanzenden zu nehmen haben, die regelmäßigen und ſymmetriſchen Linien, welche ſie damit bezeichnen. Jede Figur gehört dem Raume an. Die Figur im Tanze trägt zu deſſen Bedeutung und Verſchönerung bei.

175. **Was bezeichnet man mit Tanztour?**

Tour heißt Umdrehung, Wendung und ſchließt ſtets den Begriff des Gerundeten beim Drehen in ſich, gleichviel ob es am Orte oder vom Orte hinweg ſtattfindet. Die richtige Bezeichnung dafür iſt: Tour en l'air, Tour sur place, Pirouette à deux, à trois tour, tour de main etc.

Dreizehnter Abſchnitt.

Die Grund- oder Schulſchritte — (Pas-Temps.)

I. Changements de pieds.

176. Was bezeichnet man mit dieſem Namen?

Ein kreuzendes Verwechſeln beider Füße, das mittelſt Aufſchwunges aus einer geſchloſſenen Poſition in eine geſchloſſene Poſition, auf ein Tempo ſtattfindet.

177. Auf welcher Richtungslinie und wie werden dieſelben ausgeführt?

Auf der Stelle, ſowie auf ſolcher im Umdrehen (en tournant).

1. Die kleinen Changements de pieds. Vorbereitung: Fünfte Poſition. Nachdem beide Kniee ſich gleichmäßig gebogen haben, ſchwingen ſich beide Füße zu mäßiger Höhe auf, wechſeln dabei ſich kreuzend und fallen wieder in die fünfte Poſition ein, ſo daß ſich der entgegengeſetzte Fuß vorn befindet. Das Einfallen in die fünfte Poſition muß mit gebogenen Knieen geſchehen. Dieſe Biegung dient zu gleicher Zeit wieder als Vorbereitung zum folgenden Changement de pied. Beim Zurückfall in die fünfte Poſition müſſen die Fußzehen immer zuerſt den Boden berühren.

2. Im Umdrehen. Dieſelben werden in derſelben Weiſe ausgeführt. Man kann vier oder acht Changements de pieds auf eine Umdrehung verteilen.

3. Die großen Changements de pieds. Dieſelben werden in gleicher Weiſe nur mit großem Aufſchwung vom Boden gemacht. Ein Augenblick des Verharrens in der Luft nach jedem Aufſchwung muß dabei zur Anſchauung kommen, während die Kniee ſich leicht dabei zur Seite öffnen.

178. Welchen Zweck haben die Übungen der Changements de pieds?

Die kleinen Changements de pieds bilden die Elaſticität der Fußbiegen und Kniee aus, während die großen Changements de pieds, die Kraft und die Leichtigkeit erzeugen, welche für

die Ausführung der Temps enlevés (mit großem Aufschwung vom Boden gemachten Schritte) erforderlich sind.

179. **Giebt es nur eine Methode für das Studium der Temps enlevés?**

Es giebt deren zwei, die ältere und die neuere Methode. Die erstere verlegt großen Wert auf tiefes Biegen der Kniee nach dem Zurückfall vom Aufschwunge, wodurch große Weichheit und Elastizität beim Tanze zur Anschauung kommt. Diese Methode ist die schwierigste von beiden und erfordert eine ganz besondere Kraft der Kniee. Die berühmte Marie Taglioni brachte diesen Genre zur höchsten Vollendung, sie wurde von niemand bis jetzt darin erreicht.

Die neuere Methode verlegt den meisten Wert auf den Aufschwung, derselbe wird in einer Weise ausgeführt, daß er mehr mit einem Abprellen vom Boden zu vergleichen ist, dieses Abprellen duldet nur ein mäßiges Biegen nach dem Zurückfall, um sich sofort wieder emporschnellen zu können. Diese letztere Methode ist für den Laien von größerem Effekt.

II. Les Soubresauts.

180. **Was sind Soubresauts?**

Aufschwingungen vom Boden auf ein Tempo.

181. **Wie viele Arten von Soubresauts giebt es?**

Zweierlei. Die einen haben einen Zurückfall auf zwei Füßen, die anderen auf einem Fuß.

182. **Auf welcher Richtung und wie werden dieselben ausgeführt?**

Auf der Stelle, sowie auch von derselben.

1. Soubresaut mit Zurückfall auf zwei Füßen. Vorbereitung: Fünfte Position. Nach vorherigem Biegen beider Kniee, schwingen sich beide Füße vom Boden so hoch wie möglich auf und fallen dann wieder in die fünfte Position zurück, ohne daß ein Wechseln der Füße wie bei dem Changement de pieds stattfindet. Die Soubresauts werden gewöhnlich in Verbindung mit einem Changement de pied ausgeführt. Man macht abwechselnd mit dem rechten und linken Fuß entweder

einen Soubresaut und ein Changement de pied oder drei Soubresauts und ein Changement de pied. Wenn mehrere Soubresauts mit demſelben Fuße hintereinander gemacht werden, ſo führt man dieſelben in einer Weiſe aus, daß man ſich ſoviel wie möglich, von der Stelle nach vorwärts damit bewegt. Dieſes Vorwärtsbewegen muß den Eindruck machen, als ob die Körpergeſtalt in der Schwebe nach vorwärts getragen würde. Dieſe Soubresauts müſſen in etwas ſchräger Linie (en biais) ausgeführt werden. Wenn z. B. der rechte Fuß vorn iſt, ſo iſt die Richtungslinie nach links vorwärts. Die rechte Schulter iſt dabei nach vorn gewendet, und die Arme führen eine der Armbewegungen des hohen Port de bras aus. Die Oppoſition der Füße und Arme kommt dabei zur Anſchauung.

2. Soubresauts auf einem Fuße. Der eine Fuß hat den Schwerpunkt des Körpers aufgenommen, während der andere ſich in einer der Poſitionen in der Schwebe befindet, nehmen wir an, derſelbe bezeichnet die fünfte Poſition vorn in der Schwebe, iſt alſo über dem Coup de pied des am Boden ſich ſtützenden Fußes placiert. Während der erſtere in der ſchwebenden Poſition bleibt, ſchwingt der andere ein oder mehrere Male vom Boden auf, den Schwerpunkt jedesmal wieder allein aufnehmend. Der Soubresaut auf einem Fuße, wenn er ohne großen Aufſchwung vom Boden in kurzer Weiſe gemacht wird, dient oft auch als Vorbereitung zu Tanzſchritten und entſpricht dem Auftakt. In älteren Werken wird derſelbe Temps levé genannt, doch in den franzöſiſchen Tanzklaſſen wird derſelbe jetzt mit dem Ausdruck Soubresaut bezeichnet. Soubresaut auf einem Fuße iſt meiſtens mit einem vorhergehenden Schritt in Verbindung.

III. Assemblé.

183. Was bezeichnet man durch Assemblé?

Ein Vereinigen beider Füße, das aus einer offenen Poſition in eine geſchloſſene Poſition auf ein Tempo geſchieht.

184. Auf welcher Richtungslinie und wie wird derſelbe ausgeführt?

Auf der Stelle, sowie von derselben, nach seitwärts, vor- und rückwärts.

1. Assemblé dessus (vorn). Vorbereitung: fünfte Position, rechter Fuß vorn. Während beide Kniee sich gleichmäßig biegen, streife man den linken Fuß seitwärts in die Schwebe der zweiten Position. Man schwinge sich sofort kraftvoll auf und vereinige beim Zurückfall den linken Fuß mit dem rechten Fuß vor dem letzteren. Dieses Vereinen der Füße muß mit großer Präzision geschehen, damit der Auffall beider Füße genau zusammentrifft.

2. Assemblé dessous (hinten). In derselben Weise streife man den vornstehenden Fuß in die zweite Position in die Schwebe aus, und nach kräftigem Aufschwung vereinige man denselben mit dem anderen hinter diesem.

3. Assemblé nach vorwärts. Vorbereitung: fünfte Position, rechter Fuß vorn. Der rechte Fuß macht nach Biegen beider Kniee die streifende Bewegung in die vierte Position nach vorn und vereinigt sich nach dem Aufschwunge mit dem linken Fuß vor diesem.

4. Assemblé nach rückwärts. In derselben Weise streift der zurückstehende linke Fuß in die vierte Position nach hinten und vereinigt sich nach dem Aufschwingen mit dem rechten Fuß hinter demselben. Sämtliche Assemblés können auf der Stelle, sowie von der Stelle, von derselben sozusagen getragen, ausgeführt werden. Der in der Schwebe sich befindende Fuß bezeichnet die Richtung, sowie die Entfernung des damit beabsichtigten Seitwärts-, Vorwärts- oder Zurückkommens. Assemblé mit geringem Aufschwunge vom Boden dient oft als Vorbereitung zu anderen Springschritten. Er ist einer von den Schulschritten, der die mannigfaltigste Anwendung findet.

IV. Echappé.

185. Was versteht man unter Echappé?

Ein Entweichen beider Füße nach vorhergehendem Aufschwung von einer geschlossenen Position in eine offene, auf ein Tempo.

186. **Wie wird Echappé ausgeführt?**

Auf der Stelle. Vorbereitung: Fünfte Poſition. Nach vorherigem Biegen beider Kniee, ſchwingen ſich beide Füße vom Boden auf, trennen ſich dabei und fallen in die zweite Poſition. Um einen zweiten Echappé ausführen zu können, muß ein Assemblé hinzugefügt werden, der die Füße von der zweiten Poſition in die fünfte Poſition zurückbringt. Um Echappé mit abwechſelnden Füßen machen zu können, muß der Assemblé dessous zur Anwendung kommen, ſo daß der Fuß, der beim Beginn des Echappé vorn ſtand, ſich nach Beendigung des Assemblé hinter dem anderen befindet.

V. Pas Balancé.

187. **Was iſt Pas Balancé?**

Ein nach vor- und rückwärts wiegender Tanzſchritt in drei, manchmal auch in vier Tempi (Schrittbewegungen).

188. **Auf welche Weiſe wird die wiegende Bewegung mit erzielt?**

Durch die Bewegung des Oberkörpers.

189. **Wie iſt die Ausführung des Pas Balancé?**

1. Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Der linke Fuß ſchreitet etwas ſeitwärts und nimmt den Schwerpunkt auf, während der rechte Fuß die fünfte Poſition in der Schwebe bezeichnet (erſtes Tempi). Hierauf macht der rechte Fuß zwei aufſteigende Bewegungen in die vierte Poſition nach vorn, doch nur in geringer Höhe, die man mit einem kleinen Développé vergleichen kann (zweites und drittes Tempi). Dieſe drei Schrittbewegungen ſind von dem Oberkörper mit einer Neigung nach links begleitet. Der in der Schwebe ſich befindende rechte Fuß nähert ſich ſofort wieder dem linken Fuß, ſetzt ſich vor demſelben in die fünfte Poſition und nimmt den Schwerpunkt auf (erſtes Tempi), ſo daß der linke Fuß ſich nun in der Schwebe befindet, der die zwei aufſteigenden Bewegungen (zweites und drittes Tempi) in die vierte Poſition nach rückwärts macht. Der Oberkörper neigt ſich dabei nach rechts. Dieſe drei Schrittbewegungen, die abwechſelnd nach

vor- und nach rückwärts ausgeführt werden, müssen in der sanftesten Weise gemacht werden und sich miteinander so vereinigen, daß ein gleichmäßiges Hin- und Herwiegen des Oberkörpers nach links und rechts dabei zum Ausdrucke kommt. Wenn der Pas Balancé in vier Tempi ausgeführt wird, so macht der in der Schwebe sich befindende Fuß eine aufsteigende Bewegung mehr.

2. Eine andere Art von Pas Balancé ist folgende, die im Gesellschaftstanz in verschiedenen Quadrillen zur Anwendung kommt.

Vorbereitung: Fünfte Position, rechter Fuß vorn. Der rechte Fuß verläßt die fünfte Position und setzt sich seitwärts vorwärts, wobei die linke Schulter nach vorn gewendet wird (erstes Tempi) und der linke Fuß die fünfte Position rückwärts in der Schwebe bezeichnet. Der rechte Fuß hebt sich in sanfter Bewegung auf die halbe Fußspitze (zweites Tempi) und senkt sich wieder auf den ganzen Fuß zurück (drittes Tempi), der Oberkörper neigt sich bei diesen drei Schrittbewegungen nach links. Der in der Schwebe sich befindende linke Fuß führt dasselbe nun in der entgegengesetzten Richtung aus, indem er seitwärts rückwärts schreitet, und den Schwerpunkt aufnimmt, während der rechte Fuß die fünfte Position vorn in der Schwebe bezeichnet, der linke Fuß erhebt sich nun in der beschriebenen Weise auf den halben Fuß und senkt sich wieder auf den ganzen zurück, die Neigung des Oberkörpers erfolgt dabei nach rechts. In gleicher Weise wie beim anderen Pas Balancé, muß ein Hin- und Herwiegen des Oberkörpers dabei zum Ausdrucke kommen.

VI. Pas emboîté.

189. Was ist Pas emboîté?

Ein An- und Einfügen der Füße aus einer geschlossenen in eine geschlossene Position auf ein Tempo.

190. Wie ist die Ausführung des Pas emboîté?

1. Vorbereitung: Fünfte Position, rechter Fuß vorn. Beide Füße sind mit gestreckten Knieen auf dem halben Fuß

erhoben. Der linke Fuß geht geſtreckt aus der fünften Poſition in die zweite Poſition in die Schwebe, kehrt ſofort von dort zurück und ſetzt ſich vor den rechten in die fünfte Poſition ein. In gleicher Weiſe bewegt ſich nun der rechte Fuß in die zweite Poſition in die Schwebe und ſetzt ſich vor den linken in die fünfte Poſition ein, und ſo wird dasſelbe mit abwechſelnden Füßen oft hintereinander wiederholt. Das genaueſte Einfügen der Füße in die fünfte Poſition muß dabei beobachtet werden. Ein Vorwärtsbewegen wird durch das abwechſelnde Einfügen der Füße voreinander veranlaßt. In gleicher Weiſe wird Pas emboîté in entgegengeſetzter Richtung im Zurückbewegen ausgeführt, indem die Füße in der beſchriebenen Weiſe abwechſelnd hintereinander ſich in die fünfte Poſition einfügen.

2. Eine andere Art von Ausführung des Pas emboîté iſt dieſe, daß der thätige Fuß vor dem Einfügen in die fünfte Poſition nicht erſt die zweite Poſition bezeichnet, ſondern wenn er die fünfte Poſition verläßt nur um die Ferſe des anderen, ſtreift, um ſich ſofort vor oder hinter demſelben in die fünfte Poſition einzufügen. Pas emboîté kann in gerader oder in ſchräger Linie (en biais) ausgeführt werden. Er wird von Damen auf der äußerſten Fußſpitze geübt und dient nicht allein zur Übung für die Spitzen, ſondern findet auch häufige Anwendung auf der Bühne.

VII. Glissade.

191. Was iſt Glissade?

Ein aus zwei gleitenden Schrittbewegungen zuſammengeſetzter Tanzſchritt.

192. Welches iſt ſeine Richtungslinie?

Nach allen Richtungen.

193. Wie wird derſelbe ausgeführt?

Glissade dessus und dessous. Vorbereitung: Fünfte Poſition, der rechte Fuß vorn. Während beide Kniee ſich leicht biegen, lüftet ſich der rechte Fuß und gleitet leicht in die zweite Poſition aus, derſelbe ſetzt ſich auf den Boden, dieſen zuerſt mit den Zehen berührend, dem das Niederlaſſen ſeiner Ferſe

in sanftester Bewegung folgt, der linke Fuß gleitet aus der zweiten Position dem rechten nach und setzt sich hinter (Glissade dessous) oder vor (Glissade dessus) denselben in die fünfte Position. Um dieselben mit abwechselnden Füßen zu üben, mache man nach jeder Seite drei Glissades dessous (hinten) und eine Glissade dessus (vorn) oder eine Glissade dessous und eine Glissade dessus mit abwechselnden Füßen.

Glissade wird nicht allein seitwärts in die zweite Position, sondern auch nach vor- und rückwärts in die vierte Position ausgeführt.

194. **Was erfordert die Ausführung mehrerer aufeinander folgender Glissades?**

Viel elastische Thätigkeit der Kniee, Fußbiegen und Zehen. Sich mit der Glissade weit von der Stelle weg zu bewegen, macht sie zu einem effektvollen Schritt des Parcours.

VIII. Pas Coupé.

195. **Was bezeichnet man mit Pas Coupé?**

Einen durchschnittenen oder geteilten Schritt.

196. **Wie ist dieses zu verstehen?**

Wenn man einen Schritt aus einer offenen Position wieder in eine offene Position macht, so versteht man darunter einen ganzen Schritt; erfolgt derselbe aber von einer geschlossenen in eine offene Position, so hat man folglich nur einen halben Schritt ausgeführt. Da Pas Coupé auf zwei verschiedene Arten zu machen ist, im halben Schritt (demi Coupé) und im ganzen Schritt (Coupé entier), so erklärt dies die ungewöhnliche Bezeichnung „durchschnittener Schritt".

197. **Wie wird Pas Coupé ausgeführt?**

1. Coupé entier dessous (ganzes Coupé hinten). Vorbereitung: Vierte Position, rechter Fuß vorn, der Schwerpunkt des Körpers ist auf denselben gestützt, die Fußspitze des linken Fußes ruht auf dem Boden. Der linke Fuß setzt sich aus der vierten Position hinter den rechten und nimmt den Schwerpunkt auf, womit ein halber Schritt ausgeführt ist, der rechte Fuß geht sofort schwebend in die vierte Position

nach vorn, der ſomit die andere Hälfte des Schrittes beendet.

2. Coupé entier dessus (ganzes Coupé vorn). Dasſelbe wird in gleicher Weiſe in der entgegengeſetzten Richtung ausgeführt, indem der vornſtehende Fuß aus der vierten Poſition ſich vor den linken ſetzt, der unmittelbar hierauf in die vierte Poſition nach rückwärts geht. Coupé entier dessous und dessus kann ebenſowohl von der zweiten Poſition ausgehend gemacht werden.

3. Demi Coupé (halbes Coupé) aus einer geſchloſſenen Poſition. Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Der linke Fuß giebt durch leichtes Lüften ſeiner Ferſe dem rechten Fuß den Antrieb zum Erheben vom Boden, ſobald dies geſchehen, geht er in die vierte Poſition nach vorn oder ſeitwärts in die zweite Poſition in die Schwebe. Demi Coupé nach rückwärts ausgeführt, erfordert, daß der vornſtehende Fuß dem rückwärtsſtehenden Fuß den Antrieb zum Erheben giebt, der dann die vierte Poſition hinten oder die zweite Poſition bezeichnet.

Sämtliche Pas Coupés können terre à terre oder im Aufſchwunge gemacht werden. Demi Coupé dient gewöhnlich als vorbereitende Bewegung zum Kunſtſchritt und trifft meiſtens mit dem Auftakt der Muſik zuſammen.

IX. Pas chassé.

198. Was bezeichnet man mit Pas chassé?

Das Verjagen eines Fußes durch den andern, von einer offenen Poſition in wieder eine offene Poſition auf zwei Tempi.

199. Auf welcher Richtungslinie wird derſelbe ausgeführt?

Nach allen Richtungen.

200. Wie wird ſeine Ausführung bewerkſtelligt?

1. Pas chassé nach vorwärts. Vorbereitung: Vierte Poſition, rechter Fuß vorn, die Fußſpitze des linken Fußes iſt auf den Boden geſtützt. Nach ſanftem Biegen und darauffolgendem leichten Aufſchwingen des rechten Fußes, geht der

linke Fuß in die dritte Position hinter den rechten, verjagt diesen von seinem bisherigen Platze und nimmt dessen Stelle ein, während der rechte Fuß in die vierte Position vorgleitet. Wenn mehrere Pas chassés hintereinander nach derselben Seite gemacht werden, müssen sich die Füße dabei auf die halben Fußspitzen erheben. Dieselben werden von Künstlerinnen auch auf den äußersten Fußspitzen ausgeführt.

2. Pas chassé nach rückwärts. Derselbe wird in gleicher Weise in entgegengesetzter Richtung ausgeführt. Der vorn stehende, in der vierten Position auf seine Fußspitze gestützte Fuß, verjagt den hintenstehenden Fuß von seinem Platz, der in die vierte Position nach rückwärts gleitet.

3. Pas chassé seitwärts (rechts und links). Mit derselben Vorbereitung verjagt der hintenstehende Fuß den vornstehenden von seinem Platze, der in die zweite Position gleitet.

4. Im Umdrehen (en tournant). In derselben Weise wird Pas chassé im Umdrehen ausgeführt. Man mache vier Pas chassés während einer Umdrehung, so daß mit jedem Pas chassé eine Viertel-Tour erfolgt.

X. Jeté.

201. Was bezeichnet man mit Jeté?

Ein durch Auswerfen eines Fußes in eine der offenen Positionen vorbereitetes Aufschwingen mit darauffolgendem Zurückfall auf denselben Fuß, auf ein Tempo.

202. Auf welcher Richtungslinie wird Jeté ausgeführt?

Auf der Stelle, sowie nach allen Richtungen.

203. Giebt es verschiedene Arten von Jetés?

Man bezeichnet als Schulschritte zweierlei Arten, die großen und die kleinen Jetés, doch können diese auf so mannigfaltige Weise verwendet, mit so verschiedener Auffassung und Art ausgeführt werden, daß dadurch eine große Anzahl von verschiedenen Jetés entsteht. Gewisse Jetés werden terre à terre, andere im Aufschwunge, oder auch im Parcours ausgeführt, letztere Art ist eine sehr effektvolle. Emma Livry,

ein Stern der Großen Oper in Paris, die von 1861—65 dort engagiert geweſen, entwickelte einen ganz neuen Genre in der Ausführung gewiſſer Jetés. Mit einer Reihenfolge von einfachen Jetés nach vorwärts mit abwechſelnden Füßen ausgeführt, umkreiſte ſie die Bühne der Großen Oper in einer Weiſe, die ihr bis jetzt ſo leicht niemand nachgemacht hat. Der Genre des Parcours war durch ſie in glänzender Weiſe vertreten.

204. **Welche ſind die üblichſten Jetés, die zur Übung dienen?**

1. Les grands Jetés dessus und dessous (die großen Jetés, vorn und hinten).

2. Les petits Jetés. (Die kleinen Jetés.)

205. **Wie iſt deren Ausführung?**

1. Grand Jeté dessus. Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Während beide Kniee das zum Aufſchwunge erforderliche Biegen ausführen, wird der linke Fuß gelüftet und, nachdem er die fünfte Poſition ſeitwärts ausſtreifend verlaſſen, in die zweite Poſition ſchwebend geworfen, er fällt aber ſofort nach kräftigem Aufſchwunge des rechten vor (dessus) denſelben allein in die fünfte Poſition auf ein Tempo ein, während der rechte Fuß die fünfte Poſition rückwärts in der Schwebe bezeichnet.

2. Grand Jeté dessous. Wird in derſelben Weiſe in der Gegenbewegung ausgeführt. Nach vorherigem Biegen beider Kniee wird der vorn ſtehende rechte Fuß aus der fünften Poſition gelüftet und mit Leichtigkeit ſeitwärts ausſtreifend, in die zweite Poſition in die Schwebe geworfen, er fällt ſofort nach kräftigem Aufſchwung des linken Fußes hinter (dessous) denſelben allein in die fünfte Poſition auf ein Tempo ein, während der linke Fuß die fünfte Poſition vorn in der Schwebe bezeichnet. Eine oftmalige Wiederholung der Jetés dessus mit abwechſelnden Füßen leitet von der Stelle nach vorwärts, die der Jetés dessous nach rückwärts.

Die Jetés können nach allen Richtungen gemacht werden, das Wohin? wird immer durch den ausgeworfenen Fuß

bestimmt, die Endigung derselben kann in allen Positionen stattfinden.

3. Les petits Jetés en avant (nach vorwärts). Vorbereitung: Fünfte Position, rechter Fuß vorn. Mit leichtem Biegen beider Kniee lüftet sich der linke Fuß vom Boden und mit ganz geringem Aufschwung des rechten Fußes fällt er vor den letzteren in die fünfte Position, während der rechte Fuß sofort die fünfte Position rückwärts in der Schwebe bezeichnet. In gleicher Weise fällt nun der rechte Fuß vor den linken, so daß in der Wiederholung ein abwechselndes Vorwerfen der Füße aus der fünften Position in der Schwebe, in die fünfte Position am Boden erfolgt. Die Fußbiegen müssen besonders thätig bei den kleinen Jetés sein.

4. Les petits Jetés en arrière (nach rückwärts). Dieselben werden in gleicher Weise entgegengesetzt ausgeführt, indem der vorn stehende Fuß abwechselnd hinter dem andern in die fünfte Position einfällt und dieser die fünfte Position vorn in der Schwebe bezeichnet.

XI. Pas de Bourrée.

206. **Was ist Pas de Bourrée?**

Ein aus drei Schrittbewegungen bestehender Tanzschritt, der einem alten französischen Tanze aus der Auvergne, „die Bourrée", entstammt. Pas de Bourrée ist ein wirklicher Stammschritt, aus welchem viele andere Schritte entsprungen sind. Derselbe wird in der modernen Tanzkunst mit großer Abwechslung verwendet. Es giebt eine große Anzahl verschiedener Pas de Bourrée, nur die üblichsten können hier Aufzeichnung finden.

207. **Welche sind diese?**

1. Pas de Bourrée dessus (vorn). Vorbereitung: Fünfte Position. Nach vorherigem Biegen beider Kniee lüftet sich der linke Fuß und geht zur Vorbereitung in die zweite Position in die Schwebe, wobei das rechte Knie gebogen bleibt. Von dort setzt sich der linke Fuß unter Strecken beider Kniee vor den rechten in die fünfte Position auf die halbe Fußspitze

(erſte Schrittbewegung), der rechte Fuß ſchreitet ſofort in die zweite Poſition auf die halbe Fußſpitze (zweite Schrittbewegung), und der linke Fuß fällt vor den rechten Fuß in die fünfte Poſition, den Schwerpunkt des Körpers mit gebogenem Knie aufnehmend (dritte Schrittbewegung), während der rechte Fuß lebhaft und geſtreckt die zweite Poſition in der Schwebe annimmt.

In derſelben Weiſe erfolgt der Pas de Bourrée dessus nach links: der in der zweiten Poſition in der Schwebe ſich befindende rechte Fuß, ſetzt ſich vor den linken Fuß auf die halbe Fußſpitze, der linke ſchreitet auf der halben Fußſpitze in die zweite Poſition, und der rechte Fuß fällt vor den linken Fuß mit gebogenem Knie in die fünfte Poſition, während der linke Fuß lebhaft die zweite Poſition in der Schwebe bezeichnet.

2. Pas de Bourrée dessous (hinten). Der vorn ſtehende rechte Fuß ſetzt ſich aus der zweiten Poſition hinter den linken auf dem halben Fuß, der linke Fuß ſchreitet in die zweite Poſition und der rechte fällt hinter dem linken in die fünfte Poſition mit gebogenem Knie ein, während dieſer in die zweite Poſition in die Schwebe geht. In derſelben Weiſe erfolgt der Pas de Bourrée dessous nach rechts, indem der in der Schwebe ſich befindende linke Fuß ſich hinter den rechten Fuß ſetzt ꝛc.

3. Pas de Bourrée dessous und dessus. Derſelbe iſt aus den vorhergehenden Pas de Bourrée zuſammengeſetzt und wird in folgender Weiſe ausgeführt. Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Der linke Fuß ſetzt ſich aus der zweiten Poſition in der Schwebe in der bereits erklärten Weiſe hinter (dessous) den rechten Fuß in die fünfte Poſition, der rechte Fuß ſchreitet in die zweite Poſition, und der linke Fuß folgt dem rechten und fällt vor (dessus) demſelben in die fünfte Poſition, während der rechte Fuß die zweite Poſition in der Schwebe bezeichnet.

4. Pas de Bourrée im Umdrehen (en tournant). Am geeignetſten dazu iſt der ſoeben erklärte Pas de Bourrée dessous und dessus. Man macht gewöhnlich für eine Umdrehung abwechſelnd mit dem rechten und linken Fuß einen

Pas de Bourrée dessous, und dessus ſo daß mit jedem Pas de Bourrée eine halbe Umdrehung erfolgt.

Pas de Bourrée wird auch aus der vierten Poſition, in die vierte Poſition, nach vor- und rückwärts gemacht.

208. **Auf welche Weiſe ſind die Pas de Bourrée nach rechts und links beſonders effektvoll auszuführen?**

Indem man ſich ſoviel wie möglich von der Stelle damit bewegt, auch müſſen dieſelben von einer Neigung des Oberkörpers nach rechts und links begleitet ſein. Die Neigung desſelben erfolgt in der entgegengeſetzten Richtung des in der Schwebe ſich befindenden Fußes.

Pas de Bourrée wird häufig mit Jeté verbunden, nach allen Richtungen ausgeführt.

Gewiſſe Pas de Bourrée eignen ſich beſonders gut für den Spitzentanz und werden vielfach von den heutigen Tanzkünſtlerinnen ausgeführt. Das ſo übliche Spitzenlaufen im heutigen theatraliſchen Tanz, zählt ebenfalls in die Kategorie der Pas de Bourrée.

XII. Ballotté.

209. **Was iſt Ballotté?**

Ein aus dem Coupé dessus und Coupé dessous zuſammengeſetzter Tanzſchritt, ein abwechſelndes und ſchaukelndes Ein- und Auswerfen der Füße in zwei gleichmäßig accentuierten Schrittbewegungen (Tempi).

210. **Welches iſt ſeine Richtungslinie?**

Auf der Stelle, ſowie im Umdrehen (en tournant).

211. **Wie wird Ballotté ausgeführt?**

Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Da Ballotté in etwas ſchräger Linie gemacht wird, iſt die linke Schulter nach vorn gewendet, wenn er nach rechts erfolgt. Nach vorbereitetem Biegen des linken Kniees geht der rechte Fuß in die vierte Poſition in die Schwebe vor. Dieſes Vorgehen in die vierte Poſition dient nur als Vorbereitung für die darauf folgende erſte Schrittbewegung des Ballotté, iſt alſo nur als Auftakt zu betrachten. Der rechte Fuß kehrt mit

Aufſchwung des linken Fußes vom Boden von dort zurück und fällt vor den linken in die dritte oder beſſer in die fünfte Poſition (letztere iſt korrekter), während der linke Fuß ſofort die vierte Poſition hinten in der Schwebe bezeichnet (erſtes Tempi). Mit Aufſchwung des rechten Fußes fällt der linke Fuß hinter den rechten in die fünfte Poſition, und dieſer geht in die vierte Poſition nach vorn in die Schwebe (zweites Tempi). Um Ballotté mit abwechſelnden Füßen üben zu können, wird er in folgender Weiſe ausgeführt: Man fügt den zwei Schrittbewegungen des Ballotté noch zwei andere hinzu. Wenn der rechte Fuß die zweite Schrittbewegung des Ballotté beendet hat, fällt er nochmals vor den linken in die fünfte Poſition, während dieſer in die vierte Poſition rückwärts in die Schwebe geht (dritte Schrittbewegung). Der in der Schwebe ſich befindende linke Fuß nähert ſich mit Aufſchwung des rechten Fußes der Kniekehle des letzteren, die Zwiſchenlinie mit geſtreckter Spitze beſchreibend, und geht ſchwebend in die vierte Poſition nach vorn und zwar in der Richtung nach links, indem ſich die rechte Schulter dabei nach vorwärts wendet (vierte Schrittbewegung). Die zwei letzten Schrittbewegungen bildeten in der älteren Tanzkunſt einen Pas für ſich, „Pas de Zephire“ genannt, doch exiſtiert derſelbe nicht mehr vereinzelt in den jetzigen franzöſiſchen Tanzklaſſen, man verbindet ihn mit Ballotté oder irgend einem anderen Schritte.

212. **Wie iſt der Oberkörper bei Ballotté beteiligt?** Derſelbe neigt ſich abwechſelnd nach rechts und links, in die dem in der Schwebe ſich befindenden Fuß entgegengeſetzte Richtung. Eine weiche, auf- und abwiegende Bewegung muß mit der Neigung des Oberkörpers und dem Aus- und Einwerfen der Füße zur Anſchauung kommen. Elaſtizität der Kniee und der Fußbiegen ſind für das letztere beſonders erforderlich. Ballotté wird in gleicher Weiſe mit einer Umdrehung (ganzen Tour) ausgeführt, ſo daß mit jeder Schrittbewegung eine Viertel-Tour erfolgt.

XIII. Pas Fouetté.

213. Was versteht man unter Pas Fouetté?

Eine peitschende Bewegung des einen Fußes in der Schwebe auf ein Tempo. Fouetté ist stets mit einem andern Schritt verbunden, er ist ein viel geübter Schritt in der modernen Tanzkunst, der den Zweck hat, dem Fuße in der Schwebe Leichtigkeit zu verleihen.

214. Mit welchen Schritten wird Pas Fouetté am üblichsten vereinigt?

Mit Demi Coupé (Coupé Fouetté) und mit Ballotté (Fouetté Ballotté) in vier Schrittbewegungen zusammengesetzt.

215. Auf welcher Richtungslinie und wie wird Coupé Fouetté ausgeführt?

Auf der Stelle. Vorbereitung: Vierte Position, rechter Fuß vorn. Die Fußspitze des linken Fußes ist auf den Boden gestützt. Der linke Fuß macht in der beschriebenen Weise ein Demi Coupé, so daß sich der rechte Fuß in der fünften Position vorn in der Schwebe befindet. (Erste Schrittbewegung.) Eine Wendung der linken Schulter nach vorn hat dabei stattgefunden, so daß der Körper jetzt in schräger Linie (en biais) steht. Der in der Schwebe sich befindende rechte Fuß geht unter kräftigem Aufschwung des linken Fußes in accentuierter, peitschender Weise hoch in die vierte Position nach vorn. Mit einer Wendung der rechten Schulter nach vorwärts, geht er hierauf gestreckt in die vierte Position nach hinten (zweite Schrittbewegung), so daß er während des Aufschwunges des anderen Fußes und der Wendung der Schulter fast einen großen Rond de jambe ausgeführt hat. Nach Beendigung desselben muß die Schulter und der Fuß in der Schwebe sich in der Stellung befinden, wie bei der Attitude en face, nur daß das Bein mehr ausgestreckt wird, als es bei der Attitude der Fall ist. Dasselbe erfolgt nun mit dem linken Fuß, indem der in der Schwebe sich befindende rechte Fuß den Demi Coupé macht.

216. Wie sind die Arme dabei beteiligt?

Dieselben können die erste Position dabei einnehmen,

indem ſie ruhig an der Seite des Körpers verweilen, oder ſie können die Armſtellung der Attitude en face (ſ. Abſchnitt 9, Fig. 15) nach Beendigung des Fouetté bezeichnen.

217. **Auf welcher Richtungslinie und wie wird Fouetté Ballotté ausgeführt?**

Auf der Stelle, ſowie im Umdrehen (en tournant). Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Mit Drehen der linken Schulter nach vorn, lüftet ſich der rechte Fuß aus der fünften Poſition und führt den ſoeben erklärten Fouetté aus, indem er mit Aufſchwung des linken Fußes und Wendung der rechten Schulter nach vorwärts die vierte Poſition vorn und hinten hoch in der Schwebe bezeichnet (erſte Schrittbewegung). Mit Aufſchwung des linken Fuß wird der in der Schwebe ſich befindende rechte Fuß an die Kniekehle des erſteren herangezogen und geht ſchwebend in die vierte Poſition vor, wobei eine Zurückbewegung des Körpers in ſeine anfängliche Stellung (linke Schulter nach vorn gewendet) erfolgt. (Zweite Schrittbewegung.) Der in der Schwebe ſich befindende rechte Fuß, fällt mit Aufſchwung des linken Fußes vor denſelben in die fünfte Poſition, während der linke Fuß in die vierte Poſition rückwärts in die Schwebe geht (Ballotté) (dritte Schrittbewegung). Der in der Schwebe ſich befindende linke Fuß wird mit Aufſchwung des rechten und mit Drehen der rechten Schulter nach vorwärts an die Kniekehle des rechten Fußes herangezogen und in die fünfte Poſition in die Schwebe vorgeführt (vierte Schrittbewegung), von wo aus Fouetté Ballotté nach links begonnen wird.

218. **Wie ſind die Arme bei Fouetté Ballotté beteiligt?**

Während der Ausführung des Fouetté (erſte Schrittbewegung) erhebt ſich der eine Arm in gerundeter Weiſe über den Kopf und zwar derjenige, welcher mit dem Fuße übereinſtimmt, der den Fouetté ausführt, der andere Arm bezeichnet die Grenzlinie des niederen und hohen Port de bras. Während der anderen drei Schrittbewegungen ſenken ſich die Arme wieder allmählich an die Seite des Körpers herab.

Pas Fouetté wird auch in die zweite Poſition mit Demi

Coupé oder Pas de Bourrée dessous verbunden, häufig ausgeführt. Nachdem Demi Coupé oder Pas de Bourrée dessous stattgefunden, macht der in der fünften Position vorn in der Schwebe sich befindende Fuß mit Aufschwung des andern die peitschende Bewegung in die zweite Position und geht mit dem Zurückfall hinter den andern in die fünfte Position in die Schwebe. Eine Wendung der Schultern findet dabei nicht statt.

XIV. Pas de Basque.

219. **Was ist Pas de Basque?**

Ein aus drei Schrittbewegungen zusammengesetzter Schritt, der aus einem Jeté, einem Schritt nach vor und einem im Nachziehen besteht.

220. **Welches ist seine Richtungslinie und wie wird derselbe ausgeführt?**

Auf der Stelle, sowie nach allen Richtungen und im Umdrehen (en tournant).

Pas de Basque wird terre en terre, sowie mit großem Aufschwung (enlevé) gemacht.

1. Pas de Basque terre à terre nach vorwärts. Vorbereitung: Fünfte Position, der rechte Fuß vorn. Nach vorbereitetem Biegen beider Kniee lüftet sich der rechte Fuß aus der fünften Position und mit leichtem Aufschwung des linken Fußes, macht einen Jeté nach rechts vorwärts in die vierte Position (erste Schrittbewegung), der linke Fuß gleitet die Linie eines ganzen Schrittes mit seiner Fußspitze beschreibend, leicht in die vierte Position vor und nimmt den Schwerpunkt auf (zweite Schrittbewegung), während der rechte Fuß in die fünfte Position nach und hinter den linken gezogen wird (dritte Schrittbewegung).

2. Pas de Basque nach rückwärts. Mit derselben Vorbereitung werden die drei Schrittbewegungen in der Gegenbewegung ausgeführt. Der in der fünften Position hinten stehende linke Fuß, macht Jeté in die vierte Position seitlich rückwärts, der rechte Fuß gleitet mit locker gehaltenem Knie in die vierte Position rückwärts, nimmt den Schwerpunkt auf,

und der linke Fuß wird in die fünfte Poſition nach und vor den rechten Fuß gezogen.

3. Im Umdrehen (en tournant). Der vorn ſtehende rechte Fuß beginnt die erſte Schrittbewegung nach rechts, die zweite und dritte erfolgt im Umdrehen mit der Richtungslinie nach rückwärts, eine halbe Umdrehung (Tour) dabei ausführend. Eine Wiederholung des Pas de Basque mit dem linken Fuß beendigt die andere halbe Umdrehung, ſo daß mit zwei Pas de Basque eine ganze Umdrehung ausgeführt wird.

4. Pas de Basque enlevé. (Mit Aufſchwung.)

Eine mehr künſtleriſche Aufführung erhält der Pas de Basque wenn er mit großem Aufſchwung vom Boden gemacht wird. Vorbereitung: Fünfte Poſition. Mit kräftigem Aufſchwunge des linken Fußes verläßt der rechte Fuß die fünfte Poſition, holt hoch in die vierte Poſition vorn in die Schwebe aus und macht Jeté (erſte Schrittbewegung). Noch bevor der Zurückfall des rechten Fußes mit Jeté erfolgt iſt, hat der linke Fuß den Boden verlaſſen und mit dem Zurückfall des rechten Fußes, bezeichnet er in accentuierter Weiſe die vierte Poſition vorn in der Schwebe den rechten Fuß ſo zu ſagen überſchlagend, ehe er den Schwerpunkt aufnimmt (zweite Schrittbewegung). Der rechte Fuß macht entweder Demi Coupé oder wird, wie bei der Ausführung des Pas de Basque terre à terre, in die fünfte Poſition nach und hinter den linken Fuß gezogen (dritte Schrittbewegung).

XV. Temps de cuisse.

221. **Was verſteht man unter Temps de cuisse?**

Einen Tanzſchritt in zwei Schrittbewegungen, der eine thätige Mithilfe des Schenkels (cuisse) erfordert.

222. **Auf welcher Richtungslinie und wie wird derſelbe ausgeführt?**

Auf der Stelle, ſowie von der Stelle und im Umdrehen (en tournant).

Temps de cuisse wird jetzt anders ausgeführt, als er in

älteren Werken beschrieben ist. In den Klassen des Konservatoriums in Paris wird er in folgender Weise geübt.

1. Temps de cuisse dessus (vorn). Vorbereitung: Fünfte Position, rechter Fuß vorn. Unter leichtem Biegen des rechten Kniees, geht der linke Fuß in accentuierter Weise in die zweite Position in die Schwebe, schlägt vor dem rechten Fuß in die fünfte Position ein (erste Schrittbewegung), um sofort vom Boden abschnellend wieder in die zweite Position zu gehen, wobei der rechte Fuß nach rechts hüpft, immer den Schwerpunkt des Körpers behaltend. Mit dessen Zurückfall schlüpft der linke Fuß vor (dessus) den rechten und vereinigt sich mit demselben in der fünften Position (zweite Schrittbewegung) um sich im gemeinsamen Biegen für den Temps de cuisse mit dem rechten Fuß vorzubereiten.

2. Temps de cuisse dessous (hinten). Derselbe wird in gleicher Weise in entgegengesetzter Richtung ausgeführt. Der vorn stehende rechte Fuß geht in accentuierter Weise in die zweite Position in die Schwebe, schlägt hinter dem linken Fuß in die fünfte Position ein und kehrt abschnellend vom Boden, wieder in die zweite Position zurück, wobei der linke Fuß nach links hüpft; mit dessen Zurückfall schlüpft der rechte Fuß hinter (dessous) den linken und vereinigt sich mit diesem im gemeinsamen Biegen zur Vorbereitung zum Temps de cuisse dessous mit dem linken Fuße. Temps de cuisse wird in derselben Weise auch in die vierte Position nach vor- und rückwärts ausgeführt.

XVI. Temps de Sissonne.

223. **Was ist Temps de Sissonne?**

Ein Aufschwung beider Füße mit Zurückfall auf nur einen Fuß, während der andere eine der offenen Positionen in der Schwebe bezeichnet, in zwei Schritt-Tempi (Schrittbewegungen).

224. **Auf welcher Richtungslinie und wie wird Temps de Sissonne ausgeführt?**

Auf der Stelle, sowie von derselben und im Umdrehen (en tournant).

1. Temps de Sissonne dessous (hinten). Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Nach vorherigem Biegen beider Kniee, ſchwingen ſich beide Füße vom Boden, der rechte Fuß wird während des Aufſchwunges lebhaft in die zweite Poſition in die Schwebe ausgeſtoßen, und der Zurückfall erfolgt auf dem linken Fuß allein (erſtes Schritt-Tempo). Der rechte Fuß kehrt nach dem Zurückfall des linken Fußes ſchnell aus der zweiten Poſition zurück und vereinigt ſich mit dem linken Fuß hinter (dessous) demſelben zum gemeinſamen Biegen (zweites Schritt-Tempi), um Temps de Sissonne mit dem linken Fuße erfolgen zu laſſen.

2. Temps de Sissonne dessus (vorn) wird in gleicher Weiſe ausgeführt mit dem Unterſchied, daß der zurückſtehende Fuß in die zweite Poſition in die Schwebe ausgeſchlagen wird und von dort zurückkehrend ſich vor dem andern in die fünfte Poſition einfügt.

3. Temps de Sissonne nach vor- und rückwärts (en avant et en arrière). Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Nach vorherigem Biegen beider Kniee und darauf-folgendem Aufſchwung beider Füße, wird der linke Fuß in die vierte Poſition hinten ausgeſtoßen. Nach Zurückfall des rechten Fußes vereinigt ſich der linke mit dem erſteren zu gemeinſamem Biegen, indem er ſich hinter dem rechten Fuß in die fünfte Poſition einfügt. Nach neuem Aufſchwung beider Füße wird nun der rechte Fuß in die vierte Poſition in die Schwebe nach vorn ausgeſtoßen und fügt ſich nach dem Zurückfall des linken Fußes vor demſelben in die fünfte Poſition ein, ſo daß abwechſelnd ein Temps de Sissonne, der ſich von der Stelle nach vorwärts und einer der ſich von der Stelle nach rückwärts bewegt, ſtattfindet.

In derſelben Weiſe können die verſchiedenen Temps de Sissonne im Umdrehen (en tournant) gemacht werden, in üblicher Weiſe pro Viertel-Tour.

XVII. Les grands Ronds de jambe en l'air.
(Die großen Ronds de jambe in der Luft.)

225. Was ſind dieſe?

Ein aus dem Temps de Sissonne entſprungener Tanzſchritt, der in älteren Werken mit Temps de Sissonne relevé bezeichnet wird, doch jetzt Grand Rond de jambe en l'air genannt wird. Derſelbe wird in Verbindung mit Assemblé in zwei Tempi ausgeführt.

226. Welches iſt ſeine Richtungslinie und wie wird deſſen Ausführung bewerkſtelligt?

Auf der Stelle, ſowie im Umdrehen (en tournant).

1. Grand Rond de jambe en dehors (nach außen). Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Nach vorherigem Biegen beider Kniee ſchwingen ſich beide Füße vom Boden. Während des Aufſchwunges wird der rechte Fuß lebhaft in die zweite Poſition in die Schwebe ſo hoch wie möglich ausgeſtoßen und macht einen oder zwei Ronds de jambe, welche ihre Beendigung ſo viel wie möglich in der zweiten Poſition finden müſſen (erſte Schrittbewegung). Mit neuem Aufſchwung vereinigt ſich der rechte Fuß mit dem linken, hinter dem letzteren in der fünften Poſition durch einen Assemblé (zweite Schrittbewegung). Dieſer gemeinſame Auffall beider Füße mit fortſetzender Biegung beider Kniee, dient zu gleicher Zeit als Vorbereitung zum Aufſchwunge für die Ausführung des Rond de jambe en l'air mit dem linken Fuß.

2. Grand Rond de jambe en l'air en dedans (nach innen). Mit derſelben Vorbereitung der Füße wird der hinten ſtehende Fuß in die zweite Poſition in die Schwebe ausgeſtoßen, der einen oder zwei Ronds de jambe nach innen in der Schwebe ausführt und nach Beendigung derſelben, ſich vor den andern Fuß mit einem Assemblé in die fünfte Poſition einſetzt. Rond de jambe wird auch im Umdrehen (en tournant) gewöhnlich mit einer halben Umdrehung verbunden, ausgeführt.

Vierzehnter Abſchnitt.

Battieren (vom franzöſiſchen battre, ſchlagen).

227. **Was verſteht man unter Battieren?**

Das Ein- und Ausſchlagen eines oder beider Füße in der Schwebe, Trillerſchläge derſelben.

228. **Wie kommen dieſelben zur Anſchauung?**

Nach Biegen beider Kniee ſchwingen ſich beide Füße vom Boden und kreuzen ſich entweder vorn, rückwärts oder vorn und rückwärts in der Schwebe. Der Zurückfall kann auf einem oder auf zwei Füßen, nachdem es der Schritt bedingt, ſtattfinden.

229. **Welchen Zweck hat Battieren?**

Es dient zur Verzierung oder Ausſchmückung gewiſſer Schritte, mit denen ein Aufſchwung verbunden iſt. Dieſe Verzierung wird auf ein Tempo ausgeführt.

230. **Welche Regeln müſſen beim Battieren befolgt werden?**

1. Das Ein- und Ausſchlagen der Füße ſoll im Moment des höchſten Aufſchwunges ſtattfinden.

2. Die Unterbeine (Waden) müſſen ſich beim Battieren berühren, dasſelbe darf nicht allein von den Füßen ausgehen.

231. **Was iſt zu jeder Art des Battierens erforderlich, um es in ſchöner, künſtleriſcher Weiſe auszuführen?**

Ausgearbeitete Hüften, Kniee und Fußbiegen, gleichmäßig ausgearbeitete Füße, Unabhängigkeit derſelben vom Oberkörper, ſowie Muskelkraft.

232. **Welche Übungen bereiten für die trillerartigen Bewegungen der Füße vor?**

Die kleinen Battements (Übung Nr. 5 des kleinen Exercices).

233. **Wem wird die Erfindung des Battierens zugeſchrieben?**

Einer zu Anfang des 18. Jahrhunderts lebenden hochgefeierten franzöſiſchen Tanzkünſtlerin Mlle. Camargo. Selbſt-

verständlich wurde dasselbe seitdem vervollkommnet und vermannigfaltigt.

234. Mit welchem Namen bezeichnet man die Schritte, die mit einer trillerartigen Ausschmückung (Battieren) ausgeführt werden?

Mit Entrechats und Brisés.

233. Welcher Unterschied ist zwischen den Entrechats und den Brisés?

Die Entrechats erfordern die gleichmäßige Thätigkeit beider Füße, bei den Brisés ist hauptsächlich ein Fuß thätig, während der andere helfend mitwirkt.

236. Welche sind die verschiedenen Entrechats und wie ist deren Ausführung?

I. Entrechat trois royal. Derselbe ist die Schrittbewegung des Soubresaut auf zwei Füßen. (S. Schulschritt Nr. 2.) Während des Aufschwungs und des Zurückfalls beider Füße in die fünfte Position erfolgt ein einmaliges Zusammenschlagen beider Füße (respekt. Waden) als Verzierung.

II. Entrechat trois ouvert (geöffnet). Beide Füße schwingen sich wie beim Soubresaut vom Boden auf, schlagen einmal aneinander, doch anstatt in die fünfte Position einzufallen, fallen sie in die zweite oder in die vierte Position aus, daher die Bezeichnung ouvert (geöffnet). Um Entrechat ouvert in der Wiederholung mit demselben Fuß machen zu können, muß der Entrechat aus der zweiten oder vierten Position in die fünfte Position wieder zurückerfolgen. Dieser Entrechat aus der offenen in die geschlossene Position zurück, wird einfach Entrechat trois genannt.

III. Entrechat quatre. Derselbe ist ebenfalls die Schrittbewegung des Soubresaut. Entrechat quatre erhält einen Trillerschlag mehr als Entrechat trois. Mit Aufschwung beider Füße schlägt der vorn stehende Fuß mit dem andern hinter demselben zusammen und fällt wieder vor und mit demselben in die fünfte Position ein.

IV. Entrechat cinq. Dieser ist die Schrittbewegung des Changement de pied. (S. Schulschritt Nr. 1.) Der vorn

ſtehende Fuß ſchlägt mit dem andern vor demſelben zuſammen und fällt hinter demſelben in die fünfte Poſition ein, ſo daß ein Fußwechſel ſtattfindet wie beim Changement de pied. Entrechat cinq kann ebenfalls mit dem Zurückfall auf einen Fuß ausgeführt werden, indem der nach rückwärts gehende Fuß in der Schwebe bleibt. Eine Wiederholung des Entrechat cinq auf einem Fuße mit dem entgegengeſetzten Fuß, erfordert einen vorhergehenden Assemblé. Die bisher erklärten Entrechats werden alle nur mit geringem Aufſchwung vom Boden gemacht und werden am beſten in kurzer accentuierter Weiſe ausgeführt. Die Fußbiegen müſſen beſonders dabei thätig ſein, um daß die Entrechats in brillanter Weiſe zur Geltung kommen.

V. Entrechat six. Der vorn ſtehende Fuß, nehmen wir an es iſt der rechte, ſchlägt mit großem Aufſchwung beider Füße vom Boden, zuerſt rückwärts dann vorwärts mit dem linken Fuß ſich kreuzend zuſammen und fällt hinter und mit dieſem in die fünfte Poſition ein. Entrechat six wird in gleicher Weiſe im Umdrehen (en tournant) gemacht.

VI. 1. Entrechat sept en arrière (nach rückwärts). Wird in derſelben Weiſe wie Entrechat six ausgeführt mit dem Unterſchied, daß der Zurückfall nur auf einem Fuß erfolgt. Wenn der Entrechat sept z. B. mit dem vorn ſtehenden rechten Fuß gemacht wird, ſo findet der Zurückfall nach den Trillerſchlägen auf dem linken Fuß allein ſtatt, während der rechte Fuß in der fünften Poſition rückwärts in der Schwebe bleibt. Derſelbe kann auch die Attitude croisée oder en face (S. Abſchnitt 9, Adagio) bezeichnen.

2. Entrechat sept, en avant (nach vorwärts). Der Zurückfall erfolgt hier auf dem entgegengeſetzten Fuße. Der vorn ſtehende rechte Fuß ſchlägt in derſelben Weiſe wie beim andern Entrechat sept zuerſt hinter, dann vor den linken Fuß mit dieſem ſich kreuzend und fällt dann hinter den linken Fuß in die fünfte Poſition den Schwerpunkt aufnehmend, anſtatt in der Schwebe zu bleiben wie beim Entrechat sept en arrière, dagegen bezeichnet der linke Fuß die fünfte Poſition vorn in

der Schwebe; derſelbe kann auch die vierte Poſition hoch in der Schwebe bezeichnen.

VII. Entrechat huit. Mit dem rechten Fuß: Mit Aufſchwingen beider Füße vom Boden geht der vorn ſtehende rechte Fuß hinter, vor und nochmals hinter den linken Fuß, ſich mit demſelben kreuzend und fällt vor und mit demſelben in die fünfte Poſition ein.

Entrechat six, Entrechat sept und Entrechat huit, erfordern mit großen Aufſchwung vom Boden gemacht zu werden; um denſelben zu befördern, erfolgt vor den genannten Entrechats gewöhnlich ein Assemblé, Jeté und Assemblé oder Demi Coupé und Assemblé.

VIII. Entrechat cinq de volée (im Fluge). Derſelbe iſt der Assemblé dessus, (ſ. Schulſchritt Nr. 3), mit einer Verzierung von mehreren Trillerſchlägen. Nehmen wir an, der linke Fuß beabſichtigt Entrechat cinq de volée auszuführen. Wie beim Assemblé ſtreift nach Biegen beider Kniee der hinten ſtehende linke Fuß aus der fünften Poſition ſeitwärts in die Schwebe in die zweite Poſition, nach kraftvollem Aufſchwunge ſchlägt er vor, dann hinter den rechten Fuß ſich mit demſelben kreuzend und fällt vor dem rechten Fuß mit demſelben in die fünfte Poſition ein. Als Vorbereitung zu kräftigem Aufſchwung wird Entrechat cinq de volée gewöhnlich mit einer vorhergehenden Glissade gemacht.

IX. La Cabriole. Dieſelbe wird von einer offenen Poſition in wieder eine offene Poſition gemacht, entweder ſeitwärts, vor- oder rückwärts.

1. Cabriole ſeitwärts. Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Der linke Fuß lüftet ſich aus der fünften Poſition, holt in die zweite Poſition ſo hoch wie möglich in die Schwebe aus und ſchlägt mit kräftigem Aufſchwunge des rechten Fußes vor und mit demſelben zuſammen; mit dem Zurückfall des rechten Fußes wird der linke Fuß kräftig in die zweite Poſition hoch in die Schwebe ausgeſchlagen, er ſetzt ſich dann vor den rechten Fuß in die fünfte Poſition den Schwerpunkt aufnehmend, um daß die Cabriole mit dem

rechten Fuß erfolgen kann. Um den Aufſchwung zu erleichtern, läßt man der Cabriole ſeitwärts eine Glissade vorausgehen.

2. Cabriole rückwärts. Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Der linke Fuß macht ſeitwärts einen Jeté, ſchwingt ſich kräftig vom Boden auf und ſchlägt an den in der Schwebe ſich befindenden rechten Fuß an, der mit dem Anſchlage, die Attitude oder Arabesque en face bezeichnet. In derſelben Weiſe wird Cabriole rückwärts in der Attitude und Arabesque croisée ausgeführt, indem der vorhergehende Jeté in der Richtung nach vorwärts erfolgt.

3. Cabriole vorwärts. Mit dem rechten Fuß: Der vorn ſtehende rechte Fuß holt aus der fünften Poſition in die vierte Poſition vorn in die Schwebe aus und ſchlägt mit kräftigem Aufſchwung des linken Fußes an dieſen an, mit dem Zurückfall des linken Fußes wird der rechte Fuß lebhaft in die vierte Poſition hoch in die Schwebe ausgeſchlagen. Um einen kräftigeren Aufſchwung zu erlangen, läßt man der Cabriole nach vorwärts einen Demi Coupé vorausgehen und um dieſelbe mit abwechſelndem Fuße machen zu können, läßt man derſelben zwei kleine Jetés folgen. Wer es zu einer großen Fertigkeit in der Ausführung der Cabriolen gebracht hat, führt dieſelben auch mit doppeltem Anſchlage aus.

237. **Welche beſondere Regel iſt bei der Ausführung der Cabriolen zu beobachten?**

Obgleich ſich beide Füße zum Zuſammenſchlage unwillkürlich begegnen müſſen, ſo muß doch der in der Schwebe ſich befindende Fuß ſo viel wie möglich vermeiden, dem andern entgegen zu kommen, der letztere muß daher ſich beſtreben zu dem erſteren hinauf zu battieren.

X. Sissonne battue. Dieſes iſt der Temps de Sissonne, (ſ. Schulſchritt Nr. 17), der einen Trillerſchlag als Verzierung erhält. Während des Aufſchwunges beider Füße und dem Ausſtoßen des einen Fußes in eine der offenen Poſitionen in der Schwebe, in der beſchriebenen Weiſe des Temps de Sissonne, erfolgt ein einmaliges Zuſammenſchlagen beider Füße, ehe ſie ſich zum gemeinſamen Biegen wieder vereinen.

XI. Les Brisés.

238. Was verſteht man unter Brisés.

Ein Battieren, das in einer abgebrochenen, abgeſtoßenen Weiſe ausgeführt wird, einen Pralltriller.

239. Giebt es mehrere Arten von Brisés?

1. Man unterſcheidet Brisés de côté (ſeitwärts) mit dem Schlußfall auf einen oder zwei Füße.

2. Brisés dessus und dessous mit dem Schlußfall auf einen Fuß, der im Battieren hauptſächlich thätig geweſen, oder auf den ſtützenden Fuß, der beim Battieren nur helfend mitgewirkt hat.

240. Auf welcher Richtungslinie und wie werden die verſchiedenen Brisés ausgeführt?

Auf der Stelle, ſowie im Fortrücken nach allen Richtungen.

1. Brisé de côté auf zwei Füßen. Vorbereitung: Fünfte Poſition, rechter Fuß vorn. Nach leichtem Biegem beider Kniee wird der linke Fuß aus der fünften Poſition gelüftet und in ſcharfer accentuierter Weiſe mit kurzem Aufſchwunge des rechten Fußes in die zweite Poſition in die Schwebe ausgeſtoßen, er geht dann vor den rechten Fuß mit demſelben zuſammenſchlagend und fällt hinter und mit dem rechten Fuß vereint in die fünfte Poſition ein. Zur Übung werden gewöhnlich acht Brisés mit abwechſelnden Füßen nach rechts und links ausgeführt; um einen Fußwechſel zu erzielen, erfolgt nach dem ſiebenten Brisé ein kleiner Jeté dessus.

2. Brisé de côté auf einem Fuß. Derſelbe wird in derſelben Weiſe mit dem Unterſchied ausgeführt, daß der in die zweite Poſition ausgeſtoßene linke Fuß, nachdem er ſich vor und mit dem rechten Fuß zum Zuſammenſchlagen in der Schwebe vereinigt hat, nicht mit dieſem in die fünfte Poſition einfällt, ſondern in der Schwebe bleibt und der Zurückfall auf dem rechten Fuß allein erfolgt. Der bei dieſem Brisé beim Battieren hilfreich mitwirkende Fuß muß dem in der Schwebe thätigen Fuß zum Zuſammenſchlage beider Füße, ſo viel wie möglich entgegenkommen. Ein Fortrücken von der Stelle wird mit dem Brisé de côté auf zwei oder einem Fuß bezweckt.

3. Brisé dessous und dessus. Derſelbe iſt die Schrittbewegung des Coupé entier (ſ. Schulſchritt Nr. 8), dem ein Trillerſchlag als Verzierung zugeteilt iſt, der in folgender Weiſe ausgeführt wird. Vorbereitung: Vierte Poſition, rechter Fuß vorn. Die Fußſpitze des linken Fußes iſt auf den Boden geſtützt. Mit kurzem Aufſchwunge nähert ſich der linke Fuß dem rechten Fuß und ſchlägt mit dieſem hinter demſelben zuſammen, der erſtere fällt ſofort hinter (dessous) dem rechten Fuß allein auf, und der rechte Fuß wird lebhaft in die vierte Poſition nach vorn in die Schwebe ausgeſtoßen. Der rechte Fuß nähert ſich in derſelben Weiſe dem linken Fuß und mit Aufſchwingen des letzteren ſchlägt vor und mit dieſem zuſammen und fällt vor (dessus) dem linken Fuß allein auf, während dieſer lebhaft in die vierte Poſition hinten in die Schwebe ausgeſtoßen wird.

Eine ſchwerere, doch nicht weniger übliche Ausführung des Brisé dessous und dessus iſt folgende. Vorbereitung: Vierte Poſition, rechter Fuß vorn, die linke Fußſpitze iſt auf den Boden geſtützt. Während Biegen des rechten Kniees holt der linke Fuß in die zweite Poſition in die Schwebe aus, ſchlägt mit Aufſchwung des rechten Fußes vor und mit demſelben zuſammen und fällt hinter (dessous) dem rechten Fuß allein auf, während dieſer in die vierte Poſition vorn in die Schwebe ausgeſtoßen wird. Der in der Schwebe ſich befindende rechte Fuß holt während Biegen des linken Kniees ſeitwärts in die zweite Poſition aus und mit Aufſchwung des linken Fußes, ſchlägt hinter und mit demſelben zuſammen und fällt vor (dessus) dem linken Fuß allein auf, während dieſer in die vierte Poſition hinten in die Schwebe ausgeſtoßen wird. Dieſe Brisés werden in etwas ſchräger Linie (en biais) gemacht, ſo daß die rechte Schulter nach vorn gewendet iſt, wenn der rechte Fuß beim Beginn derſelben vorn ſteht.

Fünfzehnter Abſchnitt.

Les Enchaînements de Pas (Verkettungen von Schritten). Periodiſche Verkettungen. Variation. Verkettungen von Stellungen. Gruppe. Tableau. Divertiſſement. Ballett. Choreographie.

241. Was verſteht man unter Verkettungen von Schritten?

Eine Zuſammenſetzung mehrerer namentlich verſchiedener Schritte.

242. Zu was dienen ſolche Verkettungen?

Erſtens zur Übung, um größere Fußfertigkeit zu erlangen, doch hauptſächlich zur Kompoſition der Tänze, die aus periodiſchen Verkettungen verſchiedener Schritte zuſammengeſetzt ſind.

243. Was verſteht man unter einer periodiſchen Verkettung?

Eine geregelte, geordnete Verkettung von Schritten aus der ſo zu ſagen ein Satz im Tanze (in der Muſik mit einer muſikaliſchen Phraſe vergleichbar) entſteht.

244. Mit welchem Namen bezeichnet man im Kunſttanz eine Verkettung oder Zuſammenſetzung von Schritten, die von einer Perſon allein aufgeführt wird?

Mit Variation, auch Solo. Dieſer Ausdruck darf jedoch nicht mit Pas seul verwechſelt werden. Unter Pas seul verſteht man einen ganzen Tanz, der von einer Perſon ausgeübt wird, während eine Variation nur ein Teil eines Tanzes iſt.

245. Erfüllen die Variationen einen beſonderen Zweck im Kunſttanz?

Ja, ſie dienen dazu, daß ſich die Tanzkünſtlerinnen und Tanzkünſtler einzeln in ihren Leiſtungen auszeichnen können, ferner um ſich gegenſeitig Zeit zur nötigen Erholung zu geben.

246. Was verſteht man unter Verkettung von Stellungen?

Ein Aneinanderreihen von Stellungen (ſ. neunter Abſchnitt Adagio, Nr. 5).

247. **Wo finden dieſe Stellungen hauptſächlich Anwendung in der Tanzkunſt?**

In Gruppen und Tableaux (Gruppierungen) und werden am beſten auf eine langſame, gezogene Muſik (Adagio) ausgeführt.

248. **Was verſteht man unter Gruppe?**

Eine Zuſammenſtellung von mehreren Geſtalten, deren einzelne Stellungen und Bewegungen ſich zu einem harmoniſchen Ganzen vereinigen müſſen.

249. **Bei welcher Gelegenheit kommen häufig Gruppen zur Darſtellung in der modernen Tanzkunſt?**

In den üblichen Pas, namentlich Pas de deux zwiſchen einer Tänzerin und einem Tänzer. Die erſtere führt dieſelben auf der äußerſten Fußſpitze aus, wobei ſie der Tänzer im Gleichgewicht unterſtützt. Dieſe Gruppen auf der Fußſpitze ausgeführt, werden mit dem Namen Spitzengruppen bezeichnet (ſ. Fig. 21).

250. **Was verſteht man unter Tableau?**

Eine Zuſammenſtellung mehrerer künſtleriſch geordneter Gruppen, die folglich eine größere Anzahl von Perſonen zu deren Darſtellung erfordert.

251. **Was haben ſich die älteren Meiſter vielfach als Modell für Stellungen und Gruppen genommen?**

Antike Kunſtwerke der Malerei und der Skulptur, wie Bruchſtücke griechiſcher Gemälde, ferner die Fresko-Malereien des Vatikans, die nach den Kartons von Raphael ausgeführt wurden, ſowie die bei der Ausgrabung von Herculanum und Pompeji gefundenen Statuen und Gemälde.

252. **Was erfordert die Verkettung der Schritte und Gruppen, die Kompoſition des Tanzes?**

Talent, Erfindungsgabe und namentlich Geſchmack. Wie ein Komponiſt der Muſik durch geſchickte Verwendung der verſchiedenen Noten eine reizende Melodie kann entſtehen laſſen, ſo iſt es mit der geſchickten Verkettung von Tanzſchritten und Gruppen. In der Kompoſition des Tanzes muß vor Allem

die Monotonie vermieden werden und sich dem Auge Abwechslung darbieten. Dieselbe muß sich dem Charakter und dem Geiste der Musik anpassen und ein Haupteffekt muß darin hervorgehoben werden. Die verschiedenen Enchaînements von Schritten und Gruppen müssen in fließender Weise verbunden sein, so daß sie sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen.



Fig. 21.

253. Was versteht man unter Ballett?

Eine durch Tanz und Pantomine dargestellte und von Musik begleitete Handlung. Das Ballett verlangt wie jedes andere dramatische Kunstwerk eine Auslegung, eine Verwickelung und eine Lösung der Handlung.

254. Was versteht man unter Divertissement?

Die richtige Bezeichnung für Divertissement ist eine Komposition, die mehr aus Tänzen besteht und mit wenig

oder gar keiner Handlung verbunden iſt. Das Divertiſſement erfordert vor allem keine zuſammenhängende Handlung und iſt ſtreng vom Ballett zu unterſcheiden.

255. **Was verſteht man unter Choreographie?**

Im allgemeinen die Kunſt der Kompoſition des Tanzes, man nennt daher einen Künſtler, der ſich mit dieſer Kunſt beſchäftigt, einen Choreographen; doch im engeren Sinne bezeichnet man mit dem Ausdruck Choreographie oder Choréographie die Tanzzeichenſchrift, das iſt: Die Darſtellung der Tanzbewegungen und Schritte durch gewiſſe Zeichen der Muſiknotenſchrift vergleichbar. Dieſelbe wurde von Arbeau Thoinot, Domherr zu Langres in Frankreich, im 16. Jahrhundert erfunden (ſ. Geſchichte des Tanzes) und hatte den Zweck die beſſeren Tänze des 16. Jahrhunderts zu fixieren. Auf dieſe Weiſe ſind ſie nicht gänzlich der Vergeſſenheit anheim gefallen.

Sechzehnter Abſchnitt.

(Der Geſellſchaftstanz.)

Die Anſtandslehre des Geſellſchaftstanzes und ihr Unterricht.

256. **Wie wird der Unterricht des Geſellſchaftstanzes eingeteilt?**

Derſelbe wird in zwei Abteilungen geordnet. In die Anſtandslehre und in die Lehre der Tänze.

257. **Welche Abteilung davon iſt die wichtigſte?**

Die der Anſtandslehre. Es iſt daher den Lehrenden und den Lernenden beſonders anzuempfehlen, die größte Sorgfalt und Aufmerkſamkeit auf dieſen Teil des Unterrichts zu verwenden.

258. **Kann die Anſtandslehre vom Tanzunterricht getrennt werden?**

Ja. Dieſelbe iſt ein Studium für ſich, aus welchem mehr Nutzen erwachſen kann als aus dem Erlernen der Tänze,

die mehr für das Vergnügen beſtimmt ſind. Wenn Eltern abgeneigt ſind, ihren Kindern tanzen lernen zu laſſen, denn es giebt ja heute noch Gegner desſelben, ſo ſollten ſie es nicht verſäumen, ihnen jedes Jahr einen Kurſus der Anſtandslehre von einem fachgebildeten, gewiſſenhaften Lehrer zu teil werden zu laſſen. Ein ſolcher Unterricht wird den günſtigſten Einfluß auf die Manieren ihrer Kinder haben.

259. **Wenn die Anſtandslehre ohne den Tanzunterricht genommen werden kann, wie verhält es ſich dann mit dem Tanzunterricht ohne die Anſtandslehre?**

In dieſem Falle darf die Anſtandslehre nicht vom Tanzunterricht getrennt werden, der letztere würde ohne dieſelbe nur ein ſehr oberflächlicher Unterricht ſein und würde jeder Grundlage entbehren, zudem würde den Schülern das Erlernen der Tänze dadurch erſchwert werden.

260. **Wie würde ein ſolcher Fall zu vergleichen ſein?**

Es wäre, als wenn jemand, der ſingen lernen will, gleich mit Liedern ohne jegliches Vorſtudium der Geſangskunſt beginnen wollte.

261. **Was ſoll in der Anſtandslehre alles gelehrt und geübt werden?**

1. Die Haltung des Körpers.
2. Stehen.
3. Gehen, ſowie verſchiedene Schrittarten wie Marſchieren und Laufen, ferner Gehen mit einem langen Kleide oder Schleppe.
4. Bewegungen für die Arme.
5. Die Verbeuguugen.
6. Übungen für die Geſchmeidigkeit der Glieder.

I. Übungen für die Haltung des Körpers.

262. **Welche Übungen tragen zur Erreichung der richtigen Körperhaltung bei?**

Es muß vor allem darauf hingewirkt werden, daß das Rückgrat Geſchmeidigkeit und Sicherheit erhält. Nachdem den Lernenden die richtige Haltung des Körpers erklärt iſt (ſ. Ab-

ſchnitt 5.) laſſe man ſie eine der geſchloſſenen Poſitionen (1., 3. oder 5.) nehmen, laſſe ſie beide Arme rückwärts über die Taille kreuzen und den Oberkörper nach rechts, nach links und nach rückwärts in forcierter Weiſe biegen. Die Bewegungen müſſen von der Taille (Gürtelgegend) ausgehen. Man laſſe dieſe Bewegungen oft wiederholen.

263. **Welchen Einfluß hat das Kreuzen der Arme nach rückwärts?**

Es drängt die Schultern in gezwungener Weiſe zurück, die Achſeln herab und die Bruſt nach vorwärts.

264. **Welche Übungen ſind für die richtige Haltung des Kopfes empfehlenswerth?**

Nachdem der Kopf die richtige Stellung genommen hat, daß derſelbe gerade und das Kinn etwas erhoben gehalten iſt, drehe man denſelben in langſamer Bewegung nach rechts, nach links, wieder gerade aus ꝛc. Der Blick muß der Bewegung des Kopfes folgen. Nach jedesmaliger Wendung des Kopfes laſſe man denſelben für einige Sekunden ruhig in derſelben Stellung.

II. Stehen.

265. **Wie ſoll man ſtehen?**

Die richtige Körperhaltung muß hauptſächlich dabei zur Anwendung kommen. Es muß ſich im Stehen Ruhe und Sicherheit ausdrücken. Ein unruhiges Hin- und Hertreten von einem Fuß auf den andern muß vor allem dabei vermieden werden. Im ruhigen Stehen muß der gute Anſtand zur Anſchauung kommen. (Siehe Fig. 22 und 23.)

III. Gehen.

Ein hübſcher Gang iſt eine der wichtigſten Dinge für guten Anſtand, und mit Recht behaupten die alten Meiſter, daß der Gang die Phyſiognomie des Körpers iſt und daß die verſchiedenen Bewegungen im Gehen, die ganze Haltung des Körpers, ein Ausdruck unſeres Willens ſind, die mehr als die Sprache unſere Gedanken verraten.

266. Auf welche Weiſe kann ein ſchöner Gang erreicht werden?

1. Vor allem iſt dabei zu beobachten, was über die Körperhaltung geſagt worden iſt.

2. Das Gehen muß mit Sicherheit ausgeführt werden, das nur möglich iſt, wenn der Oberkörper eine völlige Unabhängigkeit von den Füßen hat.



Fig. 22.

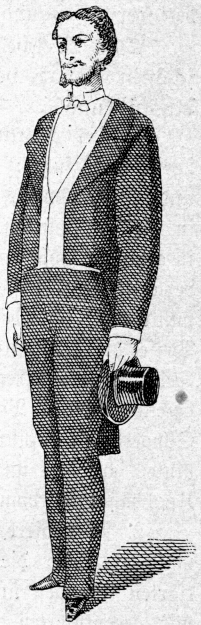


Fig. 23.

3. Das Aufſtellen des vorwärts bewegten Fußes geſchehe erſt auf die kleine Zehe, bis der Schwerpunkt des Oberkörpers völlig auf den ausgeſchrittenen Fuß übertragen iſt.

4. Man vermeide beim Gehen das Berühren der beiden Ferſen.

5. Die Kniee müſſen locker und geſchmeidig dabei gehalten werden.

267. **Iſt ein beſtimmtes Maß für die Größe des Schrittes zu beobachten?**

Die Entfernung beider Füße voneinander nach einem beendigten Schritt ſoll nicht größer als die Fußeslänge ſein.

268. **Welcher Unterſchied iſt zwiſchen dem Gang einer Dame und dem eines Herrn zu beobachten?**

Der Gang der Dame ſoll leicht und graziös, derjenige des Herrn feſt und energiſch ſein.

269. **Welche Übungen ſind für die Aneignung eines ſchönen Ganges von günſtigem Einfluß, und wie iſt deren Ausführung?**

1. Der gehaltene Schritt. Derſelbe wird in folgender Weiſe ausgeführt: Der rechte Fuß wird vom Boden gelüftet und mit auswärts gedrängter Ferſe und geſtreckter Fußbiege in die 4. Poſition vorn in die Schwebe erhoben, doch nur in geringer Höhe vom Boden, nachdem er dort einige Sekunden verweilt, ſetzt er ſich auf den Boden und nimmt den Schwerpunkt auf, unterdeſſen bezeichnet der linke Fuß in derſelben Weiſe die 4. Poſition hinten in der Schwebe. Dort einige Sekunden verharrend, ſchleift er durch die erſte Poſition und bezeichnet die 4. Poſition vorn in der Schwebe, indem er den Schwerpunkt aufnimmt, wird der rechte Fuß in die 4. Poſition hinten erhoben und ſo fort. Die Sicherheit der Füße und Unabhängigkeit vom Oberkörper wird mit dieſer Übung bezweckt.

2. Marſchieren. Man laſſe den Lernenden beide Arme rückwärts über die Taille kreuzen, wie bei den bereits erklärten Übungen über die Haltung des Körpers und laſſe ſie mit accentuierten Schritten, wobei die Füße ziemlich vom Boden gelüftet werden müſſen, nach vorwärts und ſich nach rechts und links wendend marſchieren.

3. Schreiten oder Gehen. Dieſes iſt die gewöhnliche Gangart. Man laſſe dieſelbe mit den in dieſem Abſchnitte (Nr. III.) erklärten Regeln in allen Richtungen, nach rechts, nach links, nach vorwärts und nach rückwärts üben.

270. **Was iſt beim Rückwärtsgehen zu beobachten?**

Der zurückſchreitende Fuß muß den Boden zuerſt mit der

großen Zehe anstatt mit der kleinen Zehe wie es beim Vorwärtsschreiten der Fall ist, berühren.

4. Laufen. Man vermeide dabei den ganzen Fuß auf den Boden zu setzen, sondern führe die kleinen Schritte auf der halben Fußspitze aus. Der Körper muß beim Laufen leicht nach vorwärts geneigt sein, die Schultern und Arme müssen sich beim Laufen so wenig wie möglich bewegen, die letzteren müssen ungezwungen an der Seite des Körpers hinabfallen. Wenn diese vier Schrittbewegungen gründlich einzeln geübt sind, vereinige man dieselben später in der Weise, daß sie hintereinander von einer Schrittbewegung in die andere übergehend, geübt werden können, nachdem jede Schrittbewegung 16 mal ausgeführt wird.

IV. Gehen mit einem langen Kleide oder Schleppe.

271. Was ist beim Gehen mit einem langen Kleide oder Schleppe zu beobachten?

Das Gehen mit einer Schleppe bedarf einer gewissen Übung, ohne dieselbe ist es nur zu leicht möglich, auf diese zu treten, zu stolpern, oder sich die Füße darin zu verwickeln.

272. Was ist zu thun, um dieses zu vermeiden?

Die Dame mit langem Kleide muß mit auswärts gekehrter und gestreckter Spitze das Ausschreiten etwas markieren, als ob sie beabsichtige, bei jedem Schritt das Kleid vor sich hin zu stoßen.

273. Was ist beim Rückwärtsgehen zu beobachten?

Die Spitze des zurückschreitenden Fußes muß so viel wie möglich nach auswärts gekehrt sein und das Kleid mit der Breitseite des Fußes gleichsam zurückgestrichen werden.

274. Welche Schwierigkeit bietet das Umkehren mit einer Schleppe?

Dieses kann nicht unmittelbar von dem eingenommenen Platze geschehen, es ist erst durch ein leichtes Ausbiegen nach der Seite nach rechts oder links möglich. Wenn sich die Dame nach rechts wenden will, so übertrage sie den Schwerpunkt auf den linken Fuß, treten mit dem rechten Fuß und mit

entschiedenem Accent in die 4. Position rückwärts und zwar mit schon beginnender Wendung nach rechts und schreite mit dem linken Fuß weiter, nachdem nun die ganze Wendung erfolgt ist.

275. **Was hat die accentuierte Fußbewegung bewirkt?**

Sie hat die Schleppe nach rückwärts und beiseite geschoben, so daß ein Darauftreten dadurch vermieden wird.

276. **Wo findet der Unterricht für das Gehen mit der Schleppe die größte Anwendung?**

In England.

277. **Warum in England mehr als in irgend einem anderen Lande?**

Es ist Sitte dort, daß nicht allein die jungen Damen der Aristokratie, sondern auch diese, welche aus guter Familie stammen, wenn sie auch keinen aristokratischen Titel besitzen, Ihrer Majestät der Königin von England bei dem jährlichen Empfange in Buckingham Palast in London vorgestellt werden können, nur eine Vorstellung bei diesem Empfange macht sie für gewisse Kreise gesellschaftsfähig. Die Etikette beim Empfange verlangt eine lange Schleppe. Um nun ihren Eintritt in den Empfangssaal, ihre Verbeugung vor der Königin und ihr Zurückziehen, das rückwärts gehend stattfinden muß, ohne Anstoß machen zu können, widmen die jungen Damen, die bei Hofe vorgestellt werden sollen, dem Gehen mit der Schleppe ein gründliches Studium, so daß die englischen Tanzschulen einige Monate vor dem Empfange zahlreich besucht sind.

V. Bewegungen für die Arme.

278. **Was sind von den Armbewegungen der Tanzkunst zur Übung in der Anstandslehre zu empfehlen?**

Das niedere und hohe Port de bras. (S. Abschnitt 6.)

279. **Welches Port de bras kommt im Gesellschaftstanze vor?**

Nur das niedere, bei Gelegenheit des Gebens der Hände in den Quadrillen.

280. **Welchen Zweck hat dann das Üben des hohen Port de bras für den Geſellſchaftstanz?**

Es iſt eine ausgezeichnete Übung für die Körperhaltung und hat hauptſächlich eine günſtige Einwirkung auf die richtige und ruhige Haltung der Schultern.

281. **Welche Übung iſt ferner zu empfehlen?**

Man laſſe den Lernenden das hohe Port de bras ausführen, wenn dasſelbe beendet und beide Arme ſich über dem Kopfe befinden, ſo laſſe man ihnen abwechſelnd den linken und den rechten Arm bis an die Grenzlinie des niederen und hohen Port de bras öffnen, während ein Arm über dem Kopf erhoben bleibt. Mit dem Öffnen des einen Armes biegt ſich zu gleicher Zeit der Oberkörper in derſelben Richtung ſeitwärts. Dieſes Biegen des Oberkörpers nach rechts und links muß gänzlich von der Taille (Gürtelgegend) ausgehen und in langſamer, graziöſer Weiſe gemacht werden.

VI. Die Verbeugungen.

282. **Wie viele Arten von Verbeugungen giebt es?**

Dieſelben ſind in unſeren Tagen nur auf wenige reduziert. Anders verhielt es ſich damit in früheren Zeiten z. B. unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. von Frankreich, wo die feinſte Sitte, das größte Etikettenmaß bei Hofe und in der Geſellſchaft vorherrſchte. Damals hatte man beinahe für jede Rangklaſſe eine verſchiedenartige Verbeugung. Man kannte damals nicht weniger als 32 verſchiedene Formen derſelben, ſo daß das Studium dieſes Zweiges der Tanzkunſt zu jener Zeit ein ſehr kompliziertes war. Heute bezeichnet man nur zwei Arten von Verbeugungen. Die ceremonielle tiefe Verbeugung und die einfache Geſellſchaftsverbeugung.

283. **Wo findet die erſte ihre Anwendung?**

Bei Hofe, vor hohen Perſönlichkeiten, auf der Bühne und in verſchiedenen Quadrillen.

284. **Wo findet die zweite ſtatt?**

Im einfachen Geſellſchaftsverkehr.

285. **Bei welchen Gelegenheiten ſind Verbeugungen üblich?**

Beim Empfange, beim Kommen, beim Weggehen, beim Begegnen, beim Vorſtellen ꝛc.

286. **Was ſoll bei der Damenverbeugung hauptſächlich zur Anſchauung kommen?**

Die Grazie.

287. **Durch was ſoll ſich die Herrenverbeugung auszeichnen?**

Durch Eleganz.

288. **Wie wird die ceremonielle Damenverbeugung ausgeführt?**

Der eine Fuß geht, den Boden leicht ſchleifend mit ſeiner Fußſpitze berührend, in die 4. Poſition zurück. Die Kniee biegen ſich, nachdem der vornſtehende Fuß den Schwerpunkt des Körpers aufgenommen hat, und der Körper und der Kopf neigen ſich. Während die Kniee ſich wieder ſtrecken und der Körper ſich wieder aufrichtet, nimmt der rückwärts ſtehende Fuß den Schwerpunkt auf. Alle dieſe Bewegungen müſſen ſich in einer einzigen ruhigen und ſanften Bewegung verſchmelzen. (S. Fig. 24.)

289. **Wodurch wird dieſer Verbeugung noch mehr Hochachtung hinzugefügt?**

Wenn der Blick im Verbeugen, die zu begrüßende Perſon verläßt und der Kopf ſich tiefer neigt.

290. **Wie wird die ceremonielle Herrenverbeugung ausgeführt?**

Die Füße ſtehen in der erſten Poſition. Der Kopf ſenkt ſich zuerſt, dann folgt die Beugung des Körpers. Die Schultern ſowie die Arme müſſen ungezwungen fallen. Die Beugung ſowie die Wiederaufrichtung des Oberkörpers müſſen ſehr langſam gemacht werden, wenn die Verbeugung an Hochachtung gewinnen ſoll. (S. Fig. 25.)

291. **Was iſt über die Stellung der Füße bei den Verbeugungen zu bemerken?**

Die Füße dürfen nicht unnatürlich auswärts geſtellt werden,

wie es z. B. notwendig iſt, wenn die fünf Grundſtellungen der Füße (ſ. Abſchnitt 2) geübt werden. Bei den Ver=

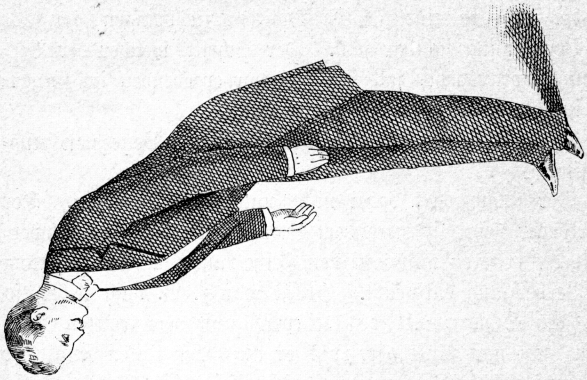


Fig. 25.

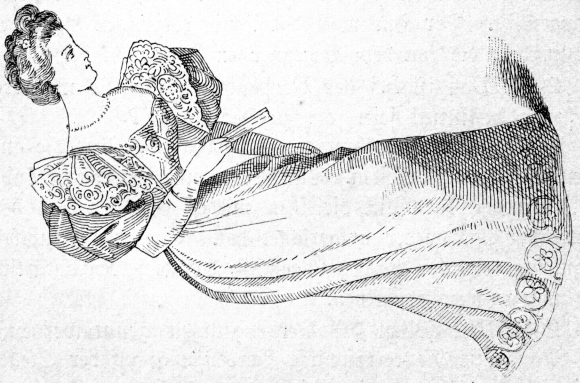


Fig. 24.

beugungen müſſen die Füße die Poſitionen in einer Weiſe bezeichnen, daß ſie ſich ſicher auf dem Boden ſtehen fühlen.

292. Wie wird die einfache Geſellſchaftsverbeugung beim Kommen und Weggehen gemacht?

Der Oberkörper verneigt ſich leicht, keine Vorbereitung, um die Füße in eine gewiſſe Poſition zu bringen, ſoll vor der Verbeugung ſichtbar ſein. Der Schritt, welcher der Verbeugung vorausgeht, ſoll ſich dem vorhergehenden im Gegenteil in ungezwungener Weiſe anreihen.

293. Wie iſt die Verbeugung im Begegnen auszuführen?

Der Gang darf dabei nicht unterbrochen werden. Der Oberkörper neigt ſich nach dem Begegnenden hin; der Schwerpunkt des erſteren muß auf dem Fuße ruhen, der der Richtung der Verbeugung entſpricht. Grüßt man z. B. nach rechts, ſo ruht der Schwerpunkt des Körpers auf dem rechten Fuß, grüßt man nach links, ſo ruht er auf dem linken Fuß, der Blick muß auf den Begegnenden gerichtet ſein. (S. Fig. 26 und 27). Bei der Herrenverbeugung iſt es nicht immer nötig, daß der Oberkörper dabei beteiligt iſt, nur beim Grüßen Höhergeſtellter iſt es erforderlich. Bei Gleichgeſtellten iſt es genügend, nur den Hut zu lüften, der ſo lange über dem Haupte ſchwebend gehalten wird, bis die Perſon, welcher der Gruß galt, vorübergegangen iſt. Der Hut muß dabei mit derjenigen Hand erfaßt werden, die von dem Begegnenden abgewandt iſt.

294. Was iſt bei der Verbeugung, die für mehrere Perſonen beſtimmt ſein ſoll, zu beobachten?

Der Blick muß während der Verbeugung über die anweſenden Perſonen gleiten. Die Verbeugung ſoll erſt zu Ende ſein, nachdem der Blick dieſelben wieder verlaſſen und der Oberkörper ſich wieder aufgerichtet hat. Eine der Hauptbedingungen bei allen Verbeugungen iſt, daß dieſelben natürlich und ungezwungen erſcheinen.

295. Wie ſollen die Verbeugungen geübt werden?

Man laſſe die ceremoniöſe Verbeugung auf der Stelle, ſowie in Verbindung mit einigen vorausgehenden Schritten, im Vorwärts- und Zurückgehen, die Verbeugung beim Begegnen nach rechts und links im Gehen üben. Für einen gründlichen

Unterricht der Anstandslehre namentlich in Privatstunden erteilt, ist es empfehlenswert, den Lernenden die einfache Gesellschaftsverbeugung im Überreichen eines Gegenstandes, z. B. eines Buches ꝛc., sowie im Sitzen und im Sicherheben von

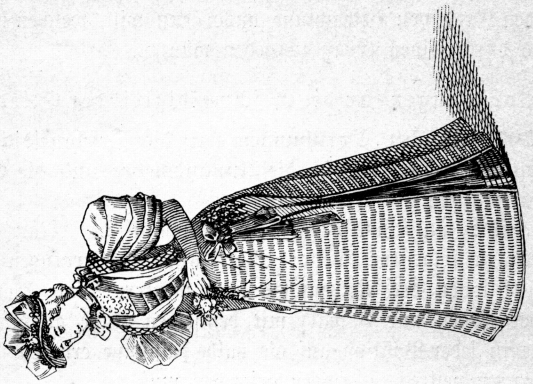


Fig. 26.

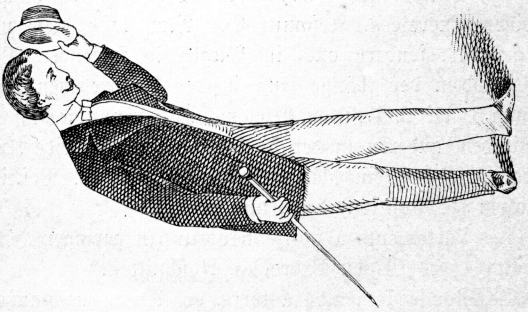


Fig. 27.

einem Sitze üben zu lassen. Auch soll die Art und Weise gelehrt werden, wie man sich auf einen Sitz niederläßt und sich wieder davon erhebt, das ist ohne Hast und ohne Übertreibung, ohne jegliche Beihilfe der Arme, mit einer ruhigen, graziösen Körperhaltung. Beim Sitzen dürfen hauptsächlich die Füße nicht gekreuzt werden.

296. **Was iſt über einige der Verbeugungen ferner zu bemerken?**

Die Verbeugung im Sitzen und im Sicherheben von einem Sitze beſteht weniger in einem Beugen des Oberkörpers, als in einem tiefen oder leichten Neigen des Kopfes, je nachdem man den Grad von Hochachtung ausdrücken will, welchen man jemand durch ſeinen Gruß zu geben wünſcht.

VII. Vorübungen für die Geſchmeidigkeit der Glieder.

297. **Welcher Vorübungen für die Geſchmeidigkeit der Glieder bedarf es für die Anſtandslehre und die Geſellſchaftstänze?**

1. Die fünf Poſitionen. (S. Abſchnitt 2.) Man übe dieſelben in folgender Weiſe: Man laſſe den Lernenden die fünf Poſitionen der Reihenfolge nach mehrere Male hintereinander (ſagen wir 3 mal) mit demſelben Fuße ausführen und ſie in jeder Poſition auf die halbe Fußſpitze erheben, das mit ſtramm geſtreckten Knieen geſchehen muß.

2. Les Battements à terre (am Boden). (S. Übung 3 des kleinen Exercices, Abſchnitt 8). Man laſſe dieſe nicht allein geſtreckt, ſondern auch im Biegen in folgender Weiſe üben: Nachdem der thätige Fuß in der beſchriebenen Weiſe (in Übung 3) die 2. Poſition bezeichnet hat, vereinige ſich derſelbe mit dem anderen in der 5. Poſition, indem beide Kniee ſich biegen, ſo daß ein abwechſelndes Strecken (2. Poſition) und Biegen (5. Poſition) der Kniee erfolgt.

3. Les Battements à petite hauteur (in geringer Höhe). (S. Übung 4 des kleinen Exercices, Abſchnitt 8.)

4. Les Ronds de jambe à terre, en dehors (nach außen). (S. Übung 5, des kleinen Exercices, Abſchnitt 8.) Mit dieſen vier Übungen muß der Reihenfolge nach der Unterricht der Anſtandslehre begonnen werden, denen ſich die anderen Branchen dann anreihen. Dieſe vier Übungen dürfen nicht ohne Stütze der einen Hand gemacht werden, wenn ſie ein günſtiges Reſultat erzielen ſollen. Erſt nach längerer Zeit der Übung, laſſe man die Poſitionen, ſowie die Battements à terre in

der erklärten Weise freistehend üben. Da die Vorrichtungen in den Tanzklassen für den Gesellschaftstanz nicht wie in einem Balletsaal sind, wo eigene Vorkehrungen zum Anhalten der Hände für die mechanischen Übungen getroffen sind, so benütze man zur Stütze der Hände die Stuhllehnen der Stühle, die letzteren müssen in der Weise gestellt sein, daß deren Sitze der Wand und deren Lehnen der Richtung des Saales zugewendet sind.

Siebzehnter Abschnitt.

Verschiedene Erläuterungen.

Gesundheitliche Rücksichten. Atmen beim Tanze. Kleidung. Der Tanzsaal. Der Massenunterricht. Der Bühnen-Anstand. Über den Gebrauch der Expanders (Muskelstrecker, auch Muskelstärker in Deutschland genannt) für die Übungen des Oberkörpers in den englischen und amerikanischen Tanzschulen. Turnen. Der Tanzunterricht von einer Lehrerin erteilt. Unterschied zwischen Ball und Thé dansant. Über die Gebräuche und Formen der Höflichkeit bei Tanzfestlichkeiten.

Gesundheitliche Rücksichten.

298. **Welche gesundheitliche Rücksichten sind beim Erlernen und der Ausführung des Gesellschaftstanzes bei Damen zu beobachten?**

1. Es ist unerläßlich, daß junge Damen sich dabei des festen Schnürens enthalten. Nicht allein, daß dasselbe beim Tanzen der Gesundheit höchst schädlich ist, es hemmt auch die Bewegungen, die mühsam und schwerfällig erscheinen werden, und der Tanz wird eine doppelte Anstrengung für die Lernenden sein.

2. Der Gesellschaftstanz muß in mäßiger Weise betrieben werden. Ein mehrmaliges Ausruhen während eines Tanzes ist eine Hauptbedingung.

Atmen beim Tanze.

299. **Was iſt über das Atmen beim Tanze zu bemerken?**

Dasſelbe iſt mehr durch die Naſe als den Mund zu bewerkſtelligen. Dieſes iſt hauptſächlich beim theatraliſchen Tanz zu beobachten, der eine große Anſtrengung erfordert. Ein richtiges Atmen wird viel weniger anſtrengend für die Lungen ſein, und man wird dadurch viel mehr Kraft und Ausdauer beim Tanze haben. Das Atmen durch die Naſe hat beim Geſellſchaftstanz noch den Vorteil, daß dadurch verhindert wird, daß die Tanzenden ſich den Atem gegenſeitig in das Geſicht blaſen, was im anderen Fall unbedingt geſchehen würde.

Kleidung.

300. **Was iſt den Lernenden in betreff der Kleidung bei der Anſtandslehre anzuempfehlen?**

Obgleich es für deren Studium nicht eines ganz beſonderen Koſtümes bedarf, wie es z. B. der theatraliſche Tanz erfordert, ſo ſollte bei der erſteren doch die Bequemlichkeit und die Geſundheit mehr in Anbetracht kommen, als es gewöhnlich der Fall iſt. Die Kleidung ſoll der Art ſein, daß die Bewegungen des Körpers und der Arme nicht durch ſie gehemmt ſind. Fußfreie Kleider und Bluſen für die Damen, ſowie die ſogenannten Turnerjacken für die Herren ſind erforderlich dazu. Auch ſind leichte Schuhe ohne Hacken für einen gründlichen Unterricht durchaus notwendig.

Der Tanzſaal.

301. **Was iſt über den Tanzſaal beim Unterrichte der Anſtandslehre und der Lehre der Tänze zu bemerken?**

Es iſt zu vermeiden, denſelben auf einem glatten Fußboden zu erteilen. Kein günſtiges Reſultat kann hauptſächlich bei der Anſtandslehre erzielt werden, wenn die Füße ſich unſicher auf dem Boden fühlen. Im Ballſaal, beim Ausführen der Rundtänze und Quadrillen hat die Glätte des Fußbodens weniger zu ſagen.

Der Massenunterricht.

302. Was beinträchtigt in vieler Weise, den Lernenden einen gründlichen, gewissenhaften Unterricht zu erteilen?

Der so gebräuchliche Massenunterricht. Selbst für einen geschickten, routinierten Lehrer ist es unmöglich, eine zu große Anzahl von Schülern zu übersehen, um daß er jedem einzelnen die Aufmerksamkeit zuwenden kann, die er mit Recht von einem Lehrer beanspruchen kann. Es ist daher ratsam, eine zu große Anzahl von Schülern in kleineren Abteilungen zu unterrichten, es wird dies den Unterricht des Lehrers erleichtern und für den Lernenden von größerem Vorteil und Nutzen sein.

Der Bühnen-Anstand.

303. Für wen ist das Studium der Anstandslehre von besonderer Wichtigkeit?

Für Bühnenkünstler. Dasselbe ist für sie unerläßlich, und doch wird dasselbe ihrerseits oft sehr vernachlässigt. Wie oft sieht man Sänger und Schauspieler sich schlecht auf der Bühne bewegen. Ihr Gang ist schwerfällig, ihre Armbewegungen (Gesten) eckig, ihre Verbeugungen gezwungen und unnatürlich, und selbst erfahrene Bühnenkünstler machen noch manchmal Verstöße gegen die Regeln des Bühnen-Anstandes; wie oft macht man sich des falschen Hinknieens auf der Bühne schuldig. Anstatt auf dem linken Knie zu knieen, wenn die linke Schulter dem Publikum zugewendet ist und auf dem rechten Kniee, wenn dies mit der rechten Schulter der Fall ist, thut man gerade das Gegenteil, was nach den Regeln des Bühnen-Anstandes als ein großer Verstoß angesehen wird. Die Lehre des Bühnen-Anstandes wird in derselben Weise geleitet, wie die Anstandslehre für andere Kreise, nur erstreckt sich die erstere auf einige Branchen mehr, wie auf das soeben erklärte Knieen vor dem Publikum und ferner auf das Studium der Gesten (Armbewegungen, die das Spiel erfordert).

Über den Gebrauch der Expanders (Muskelſtrecker, auch Muskelſtärker in Deutſchland genannt) für die Übungen des Oberkörpers in den engliſchen und amerikaniſchen Tanzſchulen.

304. Was iſt darüber zu berichten?

In den engliſchen und amerikaniſchen Tanzſchulen für den Geſellſchaftstanz bringt man beim Unterricht eine andere Methode in Anwendung als in den deutſchen und franzöſiſchen Tanzſchulen. In den erſteren wird weniger darauf hingewirkt, die Grazie der Bewegungen zu entwickeln, als die Muskeln zu kräftigen und den Bewegungen eine gewiſſe Kraft und Energie zu verleihen. Man bedient ſich daher der ſogenannten Expanders oder Muskelſtrecker, bei allen Übungen für die Armbewegungen.

305. Was ſind die Expanders und wie werden dieſelben angewendet?

Die Expanders ſind aus Gummiſchnur oder Schläuchen, auch aus gewundenem Stahldraht (Spirale) hergeſtellt, deren Länge iſt eine verſchiedene je nach der Länge der Arme der betreffenden Perſon. An beiden Enden befinden ſich Holzgriffe, die von den Händen erfaßt werden. Um die Arme in die gewünſchten Stellungen zu bringen, müſſen die Expanders in die Richtung der verſchiedenen Armſtellungen ausgedehnt werden, was eine gewiſſe Kraftanſtrengung der Muskeln erfordert. Die Expanders ſind eine amerikaniſche Erfindung und dürften ſchon an 25 Jahren dort in Gebrauch ſein.

306. Iſt der Gebrauch der Expanders in Tanzſchulen zu billigen?

Nein. Dieſelben gehören gar nicht dorthin. Da die Übungen für die Arme mit den Expanders ſehr forcierte ſind, ſo wird die Grazie der Bewegungen durch ſie auf das Unvorteilhafteſte beeinflußt. Da die Tanzkunſt zahlreiche Übungen beſitzt, um den Muskeln die nötige Geſchmeidigkeit und Kraft zu verleihen, ohne daß durch ſie der Grazie Einhalt gethan wird, ſo iſt der Gebrauch der Expanders nicht zu empfehlen.

307. Bei welcher Gelegenheit können dieſelben von Nutzen ſein und wo ſollen ſie gebraucht werden?

Die Expanders können nur bei vorkommenden unregelmäßigen Erſcheinungen des Körpers von Nutzen ſein und finden daher in der Heilgymnaſtik ihre beſte Verwertung.*)

Turnen.

308. Kann Turnen den Tanzunterricht erſetzen?

Nein. In neuerer Zeit hat ſich vielfach die Aufmerkſamkeit auf den Turnunterricht gelenkt, ſo daß viele glauben, wenn ſie Turnunterricht nehmen, ſie den Tanzunterricht entbehren können, doch iſt dies eine falſche Anſicht. Der Tanzunterricht und hauptſächlich die Anſtandslehre kann nicht durch den Turnunterricht erſetzt werden. Turnen erzielt wohl Kraft und Gewandtheit, aber keine Grazie und Eleganz der Bewegungen, welches die äſthetiſche Gymnaſtik des Tanzes zur Folge hat. Gerade unter den Turnern findet man nicht immer feine Manieren und ſehr oft ungraziöſe und ſchwerfällige Tänzer.

Der Tanzunterricht von einer Lehrerin erteilt.

309. Soll der Tanzunterricht für Damen von einem Lehrer oder einer Lehrerin erteilt werden?

Erfahrungen haben gelehrt, daß eine Lehrerin für Damen vorzuziehen iſt, nur eine ſolche wird imſtande ſein, die weibliche Grazie bei ihren Schülerinnen in richtiger Weiſe zu entwickeln. Der Vorzug von Lehrern für den Tanzunterricht im allgemeinen, eine Sitte, die namentlich in Amerika vorherrſchend iſt, iſt nicht gerechtfertigt, nur für den Unterricht der Herren ſind Lehrer vorzuziehen.

Unterſchied zwiſchen Ball und Thé dansant.

410. Was bezeichnet man mit Ball, und wodurch unterſcheidet ſich derſelbe vom Thé dansant?

Mit Ball bezeichnet man die Verſammlung einer zahl-

*) Verkäuflich in allen chirurgiſchen Inſtrumentengeſchäften.

reichen Geſellſchaft zu feſtlichem Tanz. Der Ball unterſcheidet ſich vom Thé dansant durch zahlreichere Geſellſchaft, mehr Glanz, größere Etikette und längere Dauer.

Über die Gebräuche und Formen der Höflichkeit bei Tanzfeſtlichkeiten.

311. Welche Gebräuche und Formen der Höflichkeit haben die Tanzenden im Ballſaal zu beobachten?

In guter Geſellſchaft darf keine Dame mit einem Herrn tanzen, der ihr nicht vorgeſtellt iſt. Bei einer Aufforderung zum Tanze nähert ſich der Herr der Dame, verbeugt ſich vor ihr und bittet um das Vergnügen oder die Ehre des betreffenden Tanzes. Die Dame nimmt die Aufforderung mit einer leichten Verbeugung an, reicht dem Herrn ihre Tanzkarte, auf welche derſelbe ſeinen Namen ſchreibt, wenn der Tanz noch nicht an der Reihe ſein ſollte. Im entgegengeſetzten Falle erhebt ſich die Dame mit einer leichten Verbeugung von ihrem Sitze. Der Herr reicht ihr ſofort ſeinen rechten Arm, in welchen die Dame ihren linken Arm legt, und beide begeben ſich zur Stelle, wo die Paare ſich zum Tanze aufſtellen. — In der guten Geſellſchaft iſt es Sitte, daß der Herr bei der Aufforderung zum Tanze den Hut in der Hand behält. — Bei den Figurentänzen (Quadrillen) iſt es üblich, daß die Paare, welche dieſelben gemeinſam ausführen, ſich vorſtellen, wenn ſie nicht ſchon miteinander bekannt ſind. — Nach beendetem Tanz führt der Herr die Dame auf ihren Platz zurück. Er verabſchiedet ſich von derſelben mit einer tiefen Verbeugung, welche die Dame ſich weniger tief verneigend erwiedert und ſich wieder auf ihren Sitz niederläßt. — Die meiſten Ballfeſtlichkeiten werden durch Tanzordner geleitet, die gewöhnlich Tanzlehrer von Beruf ſind, in jedem Falle ſein ſollen. Es iſt Pflicht der Artigkeit und des guten Benehmens, daß ſich die Tanzenden den Anordnungen der Tanzordner in jeder Beziehung fügen und ihnen ihre oft ſehr ſchwere Aufgabe durch Fügſamkeit erleichtern, um daß keine Verwirrung oder Unordnung in den Tanzreihen entſteht.

Achtzehnter Abſchnitt.

Vorübungen von Schritten und kleinen Enchaînements für die Geſellſchaftstänze.

312. Welche von den Schulſchritten ſind zur Vorbereitung der Geſellſchaftstänze notwendig?

Nur die einfachſten davon. Der Geſellſchaftstanz erfordert in unſeren Tagen keine kunſtvollen Schritte mehr wie in früheren Zeiten, wo die Geſellſchaftstänzer ſogar Entrechats ausführten. Man laſſe den Lernenden folgende Schritte als Vorbereitung zur Erreichung einer gewiſſen Fußfertigkeit üben:

1. Die kleinen Changements de pieds. (S. Schulſchritt I., Abſchnitt 13.)
2. Pas Balancé. (Nr. 2.) (S. Schulſchritt V. 2.)
3. Pass Chassé nach vorwärts. (S. Schulſchritt IX. 1.)
4. Les petits Jetés en avant (nach vorwärts). (S. Schulſchritt X. 3.)
5. Glissade. (S. Schulſchritt VII.)
6. Pas de Basque. (S. Schulſchritt XIV. 1.)

Kleine Enchaînements (Verkettungen von Schritten).

1. 3 Pas Chassés nach rechts, 1 kleinen Jeté mit dem linken Fuß vor den rechten Fuß, 3 Pas Chassés nach links, 1 kleinen Jeté mit dem rechten Fuß vor den linken Fuß und ſo fort. (Man laſſe dasſelbe wenigſtens 4 mal wiederholen.)

2. 3 kleine Jetés nach vorwärts, 1 Soubresaut (Temps levé, leichtes Aufhüpfen des einen Fußes). Mit abwechſelnden Füßen 8 mal zu wiederholen.

3. 3 Glissades dessous (hinten), 1 Glissade dessus (vorn). Mit dem rechten und linken Fuß abwechſelnd zu wiederholen.

4. 1 Glissade nach vorwärts, 1 Glissade nach rückwärts, 1 Glissade nach rechts, 1 Glissade nach links. Um einen Fußwechſel ſtattfinden zu laſſen, muß die 4. Glissade mit dem zurückſtehenden Fuß dessus (nach vorn) erfolgen.

5. 1 Demi Coupé dessous, 1 Demi Coupé dessus, 1 Glissade seitwärts, 1 kleinen Jeté dessus (vorn). Dasselbe ist mit abwechselnden Füßen zu wiederholen.

313. **Was ist ferner über diese Übungen von Schritten und Enchaînements für den Gesellschaftstanz zu bemerken?**

Dieselben müssen terre à terre (mit ganz geringem Aufschwung vom Boden) geübt werden. Die Fußbiegen müssen dabei besonders zur Anwendung kommen, um daß die Schritte mit Sauberkeit und Nettigkeit zur Anschauung gelangen.

Neunzehnter Abschnitt.

Die Gesellschafts- oder Salontänze.

314. **Wie werden die Gesellschaftstänze eingeteilt?**

In Figuren- (Quadrillen) und Rundtänze.

315. **Was versteht man unter Figurentänzen?**

Die Tänze, welche mehrere Paare zu deren Ausführung erfordern und wobei verschiedene Figuren zur Anschauung kommen.

316. **Was versteht man unter Rundtänzen?**

Die Tänze, welche sich im Kreise bewegen und nur von zwei Personen, einem Paare ausgeführt werden, wie Polka, Walzer, Tyrolienne, Schottisch, Galopp ꝛc. ꝛc.

317. **Giebt es eine bestimmte Anzahl von Gesellschaftstänzen?**

Nein. Die Gesellschaftstänze sind sehr der Mode unterworfen, manche dauern nur eine Saison und verschwinden ebenso schnell wieder aus dem Ballsaal, als sie dort erschienen sind. Von den vielen Gesellschaftstänzen, die in diesem Jahrhundert erfunden wurden, sind nur wenige im Vergleiche der großen Anzahl so beliebt geworden, daß sie ständige Tänze

im Ballsaal geblieben sind. Diese ständigen Tänze, sowie diejenigen, welche wohl manchmal für einige Saisons beiseite gesetzt werden, doch sich nicht ganz verdrängen lassen und von Zeit zu Zeit ihre Erscheinung wieder im Ballsaale machen, sollen hier Aufzeichnung finden.

I. Die Polonaise. (La Polonaise).

318. **Was ist die Polonaise und wessen Ursprungs?**

Die Polonaise ist ein festlicher Umgang, der durch eine beliebige Anzahl von Paaren ausgeführt wird und bei welchem mannigfaltige Touren zur Anschauung kommen können. Die Polonaise dient als Einleitung bei Tanzfesten. Ihr Name bezeichnet ihren Ursprung.

319. **Welche Taktart hat die Musik der Polonaise?**

Den $^2/_4$ Takt, mit dem Accent auf dem ersten Taktteil.

320. **Wie ist die Ausführung der Polonaise?**

Die daran teilnehmenden Paare stellen sich hintereinander, manchmal auch im Kreise nebeneinander auf. Die Leitung der Polonaise ist dem vortanzenden Paare zugeteilt. Um Verwirrung zu vermeiden, müssen bei der Ausführung von komplizierten Touren, wobei der Zug sich in mehrere Teile teilt, mehrere Vortänzer die Polonaise leiten. Der Herr ladet mit einer Verbeugung die Dame zum Beginne der Polonaise ein. Dieselbe die Verbeugung erwiedernd, legt ihre linke Hand auf die rechte Hand des Herrn, und der ganze Zug folgt dem ersten Paare nach. In der Polonaise kommen keine künstlichen Schritte zur Anwendung. Ein graziöses Schreiten genügt, das genau im Takte der Musik ausgeführt werden muß, auch muß der rechte und der linke Fuß abwechselnd den ersten Taktteil accentuieren.

321. **Wie werden die verschiedenen Touren dargestellt?**

Im Vorwärts- und im Seitwärtsschreiten.

Von zahlreichen Figuren und Touren, die im Hin- und Herschreiten dargestellt werden können, sollen einige nur hier Erwähnung finden.

1. Der Vorwärts- und Seitwärtsgang.

Figur 28 deutet denſelben an.*)

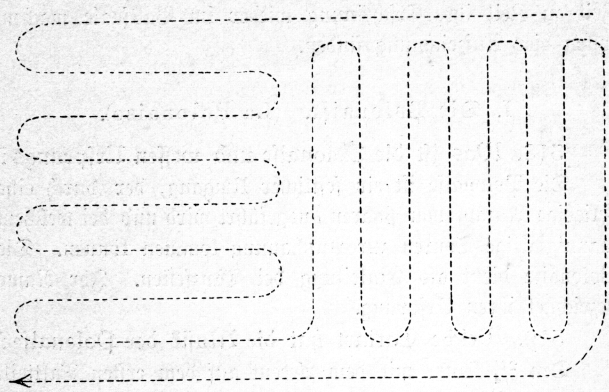


Fig. 28.

2. Die Linien.

Die Paare ſchreiten, eines dem anderen folgend und vom Vortänzer angeführt, einmal um den Saal herum und ſtellen ſich in hintereinander folgenden Linien auf, die jede aus acht Paaren beſteht. Die erſte Linie ſchreitet, indes die anderen auf der Stelle verharren, während 8 Takte nach vorwärts, trennt ſich dann in 2 Hälften und je vier Paare ſchreiten auf die folgenden 8 Takte ſeitwärts nach rechts und links. Während des Seitwärtsſchreitens bewegt ſich die zweite Linie nach vorwärts, um ſich in gleicher Weiſe wieder zu trennen, worauf die dritte Linie nach vorwärts ſchreitet und ſo fort, bis alle Linien dasſelbe ausgeführt haben. Die bei der Trennung der Linien nach rechts und links ſchreitenden Paare gehen hierauf ein Paar dem anderen folgend, außerhalb der Linien nach rückwärts und vereinigen ſich hinter den anderen Linien wieder zu einer Linie.

*) Der Pfeil, der in den verſchiedenen Illuſtrationen im Buche angebracht iſt, bezeichnet, wo die Touren beginnen ſollen.

3. Die Schnecken.

Figur 29 wird dieselben erklären.

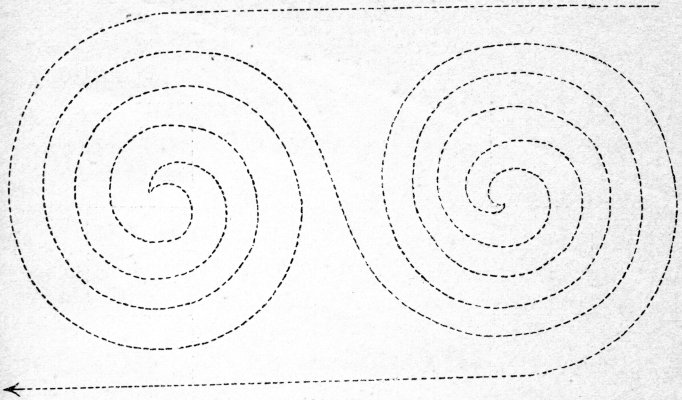


Fig. 29.

4. Der Reigen.

Der Zug, ein Paar dem anderen folgend, begiebt sich in die Mitte des Saales und bildet dort, in der Runde schreitend, einen Kreis, der auf der Stelle verharrt. Die anderen Paare umschreiten denselben und bilden einen weiteren Kreis um diesen, und die übrigen Paare schließen im Umschreiten diese beiden Kreise in einen noch größeren ein. Nach kurzem Verharren der Kreise auf der Stelle, bewegt sich der innere Kreis, indem die Paare in der Runde schreiten nach rechts, der zweite Kreis nach links und der dritte Kreis ebenfalls nach rechts. Die Auflösung der Figur erfolgt von dem äußeren Kreise im Falle dieselbe wiederholt werden soll.

5. Phantasie-Tour.

Figur 30 veranschaulicht dieselbe.

6. Die Pyramide.

Das anführende Paar, von den anderen Paaren gefolgt,

bildet im Seitwärtsschreiten nach rechts und links die Figur einer Pyramide, indem das erste Seitwärtsschreiten sich auf

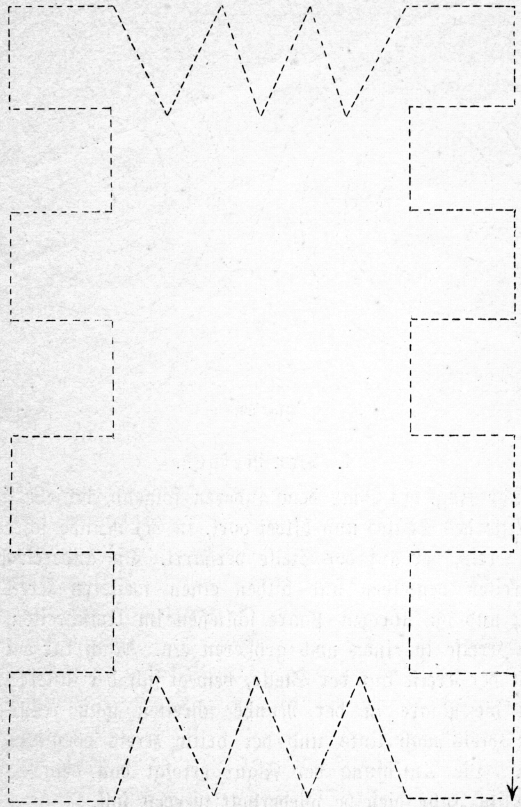


Fig. 30.

die ganze Breitseite des Saales erstreckt und dasselbe in seiner Wiederholung stets vermindert wird.

7. Die Muschel.

Figur 31 deutet dieselbe an.

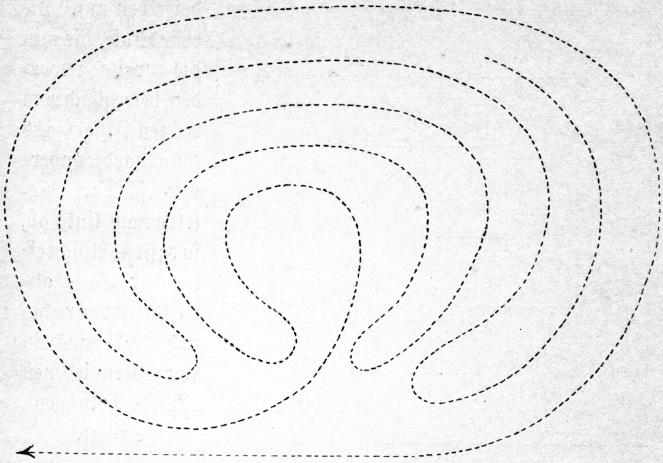


Fig. 31.

8. Der Rundgang.

Das anführende Paar, von den anderen Paaren gefolgt, ſchreitet fortwährend in der Runde nach dem anfänglich großen Kreis ſtets kleinere bildend, bis es gänzlich in der Mitte der anderen Paare eingeſchloſſen iſt. Die Auflöſung der Figur muß folglich vom anderen Ende des Zuges erfolgen.

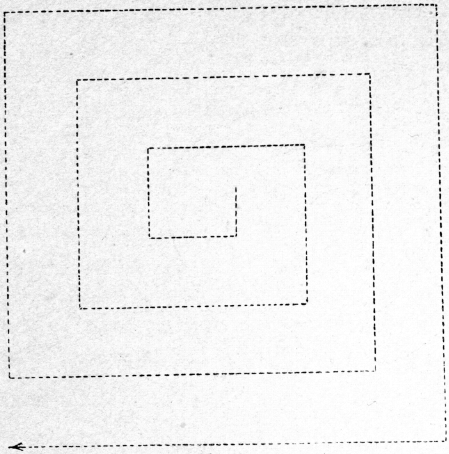
9. Die Vierecke.

Figur 32 erklärt dieſelben.*)

10. Das Abſchreiten der Linien.

Der Zug der Paare teilt ſich in zwei Hälften und ſtellt ſich in zwei Linien eine hinter der anderen an dem einen Ende des Saales auf. Die hinterſtehende Linie bewegt ſich vom linken Flügel aus, ein Paar dem anderen folgend, vor die andere, ſchreitet an derſelben hinunter und ſtellt ſich vor

*) Dieſe Figur wird in der Gegenbewegung wiederholt. Nachdem das kleinſte Viereck beendet, wendet ſich der Zug nach rechts und umſchreitet nun die Vierecke, folglich anſtatt kleinere, ſtets größere Vierecke beſchreibend, bis das anführende Paar wieder an der Stelle angelangt iſt, wo es die Figur begonnen hat.



derselben auf. Die erste Linie, die nun die zweite geworden, bewegt sich vom rechten Flügel aus sofort vor die andere und schreitet dieselbe nach links ab, so daß das Abschreiten der Linie abwechselnd von rechts und links aus in den verschiedenen Wiederholungen erfolgt.

Fig. 32.

11. Der Stern.

Figur 33 veranschaulicht dessen Ausführung.

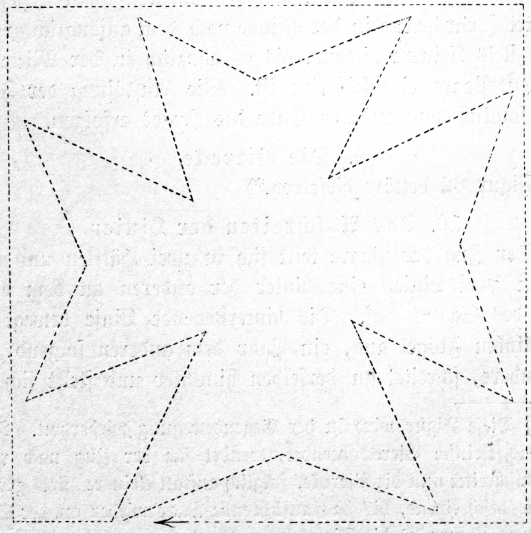


Fig. 33.

12. Die Fächer.

Figur 34 erklärt dieselben.

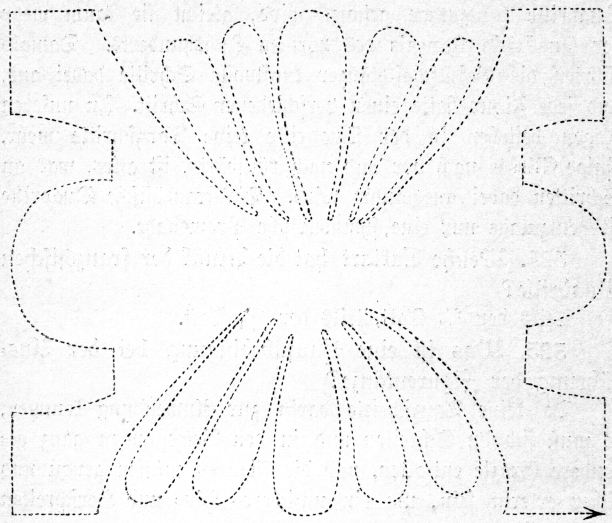


Fig. 34.

II. Die französische Quadrille — Le Quadrille français.

(Auch Française und Contredanse française genannt.)

322. Wessen Ursprungs ist die französische Quadrille?

Sie ist englischen Ursprungs. In England war sie eine Art ländlicher Tanz (Country dance), der am englischen Hofe sehr in Gunst war. Gegen Mitte des vergangenen Jahrhunderts fand dieselbe in Frankreich Aufnahme, doch ist dieselbe nicht mit dem wirklichen Contredanse française zu verwechseln, einem alten Tanz, der schon im 17. Jahrhundert existierte. (S. Abschnitt 21, Nr. 6).

323. Was ist die französische Quadrille?

Sie ist ein Tanz, der aus sechs Teilen oder Figuren besteht, der von vier im Viereck (Carré) aufgestellten Paaren

ausgeführt wird. Die darin enthaltenen ſechs Figuren werden mit den Namen: Le Pantalon, l'Été, la Poule, la Trénis, la Pastourelle und la Finale, bezeichnet. Wie die franzöſiſche Quadrille heutzutage getanzt wird, gleicht ſie kaum mehr der Quadrille français des vorigen Jahrhunderts. Damals führten die Geſellſchaftstänzer kunſtvolle Schritte dabei aus, und jede Figur hatte einen verſchiedenen Schritt. In unſeren Tagen beſtehen in der Quadrille keine Tanzſchritte mehr, einige Glissés nach vor und nach rückwärts, iſt alles, was an Schritten dabei ausgeführt wird. Die franzöſiſche Quadrille iſt heutzutage nur eine ſymmetriſche Promenade.

324. **Welche Taktart hat die Muſik der franzöſiſchen Quadrille?**

Teils den $^2/_4$ Takt, teils den $^6/_8$ Takt.

325. **Was iſt eine Hauptbedingung bei der Ausführung der Figurentänze?**

Da keine Tanzſchritte darin zur Anwendung kommen, ſo muß ſich im Schreiten und in den Bewegungen ganz beſondere Grazie entfalten, und die Figuren müſſen genau und ſicher erlernt ſein, um ein unſicheres Hin- und Herſchreiten zu vermeiden.

326. **Wie iſt die Aufſtellung der Paare in einem Carré?**

Siehe Fig. 35. (Die Damen ſind in der Illuſtration durch Sträußchen, die Herren durch Hüte dargeſtellt.)

327. **Welche Paare werden als die erſten Paare in den Quadrillen bezeichnet?**

Die dem Orcheſter gegenüberſtehen.

528. **Wie wird die franzöſiſche Quadrille ausgeführt?**

Auf das Muſikvorſpiel der erſten 8 Takte, verbeugen ſich die Paare gegenſeitig, die Damen zu ihrem Herrn gewendet nach links und zu dem zunächſtſtehenden Herrn nach rechts. Die Herren nach rechts zu ihrer Dame gewendet und nach links zu der zunächſtſtehenden Dame. Dieſe Verbeugung wiederholt ſich nur am Schluſſe der Quadrille. Das Muſikvorſpiel von 8 Takten vor den anderen Figuren dient dazu, die Tanzenden von dem Wechſel der Taktart zu unterrichten.

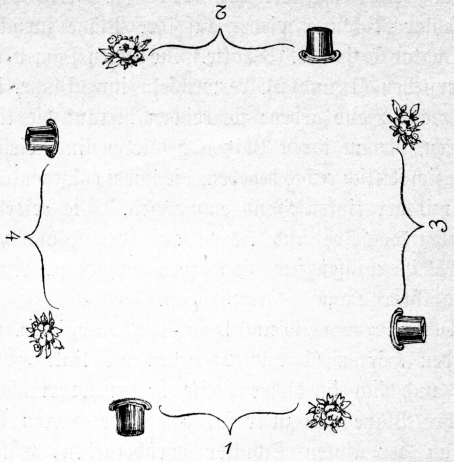


Fig. 35.

1. Le Pantalon.

1. Chaîne anglaise entière. (8 Takte.) Die Paare (1 und 2) bewegen sich gleichzeitig nach vorwärts, verlassen ihre Hände, und indem die Paare zwischen einander durchgehen, die Damen die äußere und die Herren die innere Linie beschreibend, verwechseln sie ihre Plätze, sobald dies geschehen, vereinigen sich ihre Hände wieder. Hiermit ist eine Demi-chaîne anglaise ausgeführt. In gleicher Weise wiederholen sie dasselbe und kehren auf ihre Plätze zurück, womit die andere Hälfte der Chaîne anglaise beendet wird.

2. Balancé oder Chassé croisé. (4 Takte.) Die Herren und die Damen beider Paare wenden sich zu einander und führen Balancé aus (einen Schritt nach vor- und nach rückwärts). (S. Schulschritt V, 2.) Sie geben sich dann die rechte Hand und führen im Vorwärtsschreiten eine einmalige Tour umeinander aus. (Tour de main.) Anstatt des Balancé wird häufig auch Chassé croisé ausgeführt, indem der Herr hinter seine Dame nach rechts und die Dame vor ihrem

Herrn nach links chaſſiert und in der Wiederholung in entgegengeſetzter Richtung wieder auf ihre Plätze zurückkehren.

3. Chaîne de dames. (8 Takte.) Die beiden Damen, welche ſich gegenüberſtehen (1 und 2), verwechſeln ihre Plätze, indem ſie ſich die rechte Hand geben; ſie reichen hierauf die linke Hand den Herren, die an ihren Plätzen geblieben ſind, dieſe müſſen, indem ſie ſich ſeitlich rechts begeben, die ihnen entgegenkommenden Damen mit der linken Hand empfangen. Die beiden Damen wiederholen dasſelbe und kehren auf ihre Plätze zurück, in gleicher Weiſe müſſen ſich die Herren nach rechts begeben, um die Hand ihrer Dame zu empfangen.

4. Demi-Promenade und Demi-chaîne anglaise. (4 Takte.) Die beiden Herren (1 und 2) geben die linke Hand ihren Damen, und ſich in dieſer Weiſe haltend, vertauſchen beide Paare ihre Plätze und zwar ſo, daß beide Herren beim Begegnen an der linken Schulter vorübergehen, während die Damen die äußere Linie bezeichnen.

Mit Demi-chaîne anglaise (4 Takte) kehren beide Paare auf ihre Plätze zurück.

Das dritte und vierte Paar wiederholen dieſelbe Figur.

2. L'Été.

1. En avant deux et en arrière. (4 Takte.) Der Herr (1) und die ihm gegenüberſtehende Dame (2) bewegen ſich nach vorwärts und weichen wieder zurück, ſie bewegen ſich nochmals nach vorwärts (4 Takte), dabei ſeitwärts nach rechts und links ausweichend (à droite et à gauche).

2. Traversé. (4 Takte.) Sie wechſeln ihre Plätze, indem ſie bei der rechten Schulter aneinander vorübergehen, und führen nochmals ein à droite et à gauche (4 Takte) aus, indem ſie ſeitwärts rechts und links ausweichen.

3. Retraversé et Balancé. (4 Takte.) In gleicher Weiſe aneinander vorübergehend (bei der rechten Schulter), kehren ſie auf ihre Plätze zurück und führen, die Dame mit ihrem zurückgebliebenen Herrn, der Herr mit ſeiner zurückgebliebenen Dame Balancé aus, worauf ein Tour de main (4 Takte) erfolgt.

Die anderen drei Paare wiederholen dieselbe Figur.

3. La Poule.

1. Traversé. (4 Takte.) Der Herr (1) und die ihm gegenüberstehende Dame (2) bewegen sich vorwärts und, bei der rechten Schulter aneinander vorübergehend, wechseln ihre Plätze. Sie kehren in derselben Weise unter Geben der linken Hand zurück, ohne dieselbe zu verlassen.

2. Balancé à quatre. (4 Takte.) Sie geben ihre rechte Hand den Zurückgebliebenen, der Herr in die rechte Hand seiner Dame, die Dame in die rechte Hand ihres Herrn, so daß sie eine Linie bilden und führen zusammen Balancé aus.

Demi-promenade. (4 Takte.) Beide Paare (1, 1 und 2, 2) vertauschen ihre Plätze, indem die Herren an der linken Schulter aneinander vorübergehen.

3. En avant deux et en arrière. (4 Takte.) Der Herr (1) und die Dame (2) bewegen sich nach vorwärts und eben so weit wieder zurück und weichen seitwärts rechts und links aus (à droite et à gauche) (4 Takte).

4. En avant quatre et en arrière. (4 Takte.) Die Paare (1 und 2) bewegen sich nach vorwärts aufeinander zu, weichen wieder zurück und kehren mit Demi-chaîne anglaise (4 Takte) wieder auf ihre Plätze zurück.

Die anderen drei Paare wiederholen dieselbe Figur.

4. La Trénis.*)

1. En avant et en arrière. (4 Takte.) Der Herr (1) und die Dame (1) gehen vorwärts, weichen wieder zurück und gehen nochmals vorwärts.

2. Traversé. (4 Takte.) Die Dame (1) begiebt sich auf die andere Seite und stellt sich zur linken Hand des Herrn (2) auf, während der Herr (1) allein auf seinen Platz zurückkehrt.

3. Le cavalier traverse au milieu des dames. (4 Takte.) Beide Damen (1 und 2) reichen sich die Hände und begeben

*) Diese Figur bleibt häufig weg.

ſich auf die andere Seite, während der Herr (1) ſich zwiſchen den erhobenen Händen der beiden Damen an die Seite des Herrn (2) begiebt.

4. Retraversé. (4 Takte.) Der Herr (1) und die Dame (2) kehren aneinander vorübergehend auf ihre Plätze zurück, werden dort von Dame (1) und Herrn (2) empfangen und führen hierauf

5. Balancé et Tour de main (8 Takte) aus, indem ſie ſich bei erſterem zu einander wenden und bei letzterer eine einmalige Tour umeinander ausführen. Die drei anderen Paare wiederholen dieſelbe Figur.

5. La Pastourelle.*)

1. En avant deux. (8 Takte.) Das erſte Paar geht vorwärts und zurück und ein zweites Mal vorwärts. Beim zweiten Male übergiebt der Herr ſeine Dame dem gegenüberſtehenden Herrn, der mit ſeiner linken Hand die rechte Hand der ankommenden Dame empfängt, der Herr (1) kehrt auf ſeinen Platz zurück.

2. En avant trois, deux fois. (8 Takte.) Der Herr (2) führt beide Damen vorwärts und zurück, nochmals vorwärts und übergiebt ſie dem allein gebliebenen Herrn (1). Derſelbe, die beiden Damen mit ſeiner rechten und linken Hand empfangend, führt dieſelben zweimal vorwärts und zurück.

3. Le cavalier seul. (8 Takte.) Der zurückgebliebene Herr (2) geht vorwärts und zurück, nähert ſich hierauf dem gegenüberſtehenden Paar und ſeiner Dame und giebt den Damen die Hände, ſo daß die beiden Paare einen Kreis bilden. (In früheren Zeiten führte der zurückgebliebene Herr ein Solo aus, worin er alle Grazie ſeiner Kunſt entfaltete.)

4. Demi-rond à gauche und Demi-chaîne anglaise.

*) La Pastourelle wird auch unter dem Namen „Les Grâces“ mit dem Unterſchied getanzt, daß in Figur 1, der Herr (1) ſich an die rechte Seite der ihm gegenüberſtehenden Dame (2) begiebt. Folglich wird die 2. Figur von einer Dame mit zwei Herren und die dritte Figur von einer Dame allein ausgeführt.

(8 Takte.) Die beiden Paare bewegen ſich nach links. Nachdem ſie eine halbe Umdrehung ausgeführt, trennen ſie den Kreis, ſo daß ein Verwechſeln der Plätze ſtattfindet und mit

Demi-chaîne anglaise kehren ſie auf ihre anfänglichen Plätze zurück.

Die drei anderen Paare wiederholen dieſelbe Figur.

6. La Finale.

1. Chassé croisé huit. (4 Takte.) Alle Damen führen ſeitwärts links 4 Chassés aus, während die Herren dieſelben ſeitwärts rechts ausführen, ſich damit hinter den Damen bewegend. Zu einander gewendet, fügen ſie eine Verbeugung hinzu.

2. Rechassé huit. (4 Takte.) Mit 4 Chassés in entgegengeſetzter Richtung kehren ſie auf ihre anfänglichen Plätze zurück.

3. Moulinets des dames. (8 Takte.) Alle Damen begeben ſich in die Mitte, ſie bilden, indem ſie ſich die rechte Hand geben, einen Stern und führen eine halbe Umdrehung nach links aus. Sie vereinigen ſich hierauf mit der linken Hand und führen in gleicher Weiſe eine halbe Umdrehung nach rechts aus. Dieſelbe beendend, kehren ſie auf ihre Plätze zurück. (Bei der 1. und 3. Ausführung der Figur: La Finale wird das Moulinet von den Damen, bei der 2. und 4. von den Herren ausgeführt.

3. Grande Promenade. (8 Takte.) Alle Paare (die Herren mit der rechten Hand ihre Damen führend) ſchreiten ein Paar dem anderen folgend und ſich nach rechts bewegend, einmal im Kreiſe herum, bis ſie auf ihre anfänglichen Plätze zurückgekehrt ſind.

(Folgende Figuren ſind eine Wiederholung der Hauptfigur 2, L'été.)

4. En avant deux et en arrière. (4 Takte.) Der Herr (1) und die ihm gegenüberſtehende Dame (2) bewegen ſich nach vorwärts und weichen wieder zurück, ſie bewegen ſich nochmals nach vorwärts, dabei ſeitwärts nach rechts und links ausweichend (à droite et à gauche) (4 Takte).

5. Traversé. (4 Takte.) Sie wechſeln ihre Plätze, indem ſie bei der rechten Schulter aneinander vorübergehen und führen mehrmals ein à droite et à gauche (4 Takte) aus, indem ſie ſeitwärts rechts und links ausweichen.

6. Retraversé et Balancé. (4 Takte.) In gleicher Weiſe aneinander vorübergehend (bei der rechten Schulter) kehren ſie auf ihre Plätze zurück, worauf die Dame mit ihrem zurückgebliebenen Herrn, der Herr mit ſeiner zurückgebliebenen Dame Balancé und Tour de main (4 Takte) ausführen.

Die drei anderen Paare wiederholen dieſelbe Figur.

Wenn das Finale zum vierten Male wiederholt iſt, machen ſich die Paare gegenſeitig eine Verbeugung und die Herren führen die Damen auf ihre Plätze zurück.

III. Le Quadrille des Lanciers. (Auch Quadrille à la cour genannt.)

329. **Weſſen Urſprungs iſt die Quadrille des Lanciers?**

Sie iſt engliſchen Urſprungs. Sie fand nicht allein in Frankreich, ſondern in allen europäiſchen Salons die günſtigſte Aufnahme und war in den Tuilerien am Hofe Napoleons III. zu großer Gunſt gelangt.

330. **Was iſt die Quadrille des Lanciers?**

Sie iſt ein Tanz, der wie die franzöſiſche Quadrille aus verſchiedenen Teilen oder Figuren beſteht, die von vier im Viereck (Carré) aufgeſtellten Paaren ausgeführt wird. In Paris iſt dieſelbe in ihre jetzige Form gebracht worden.

Mit welchen Namen werden die fünf Figuren der Quadrille des Lanciers bezeichnet?

Mit Le Dorset (Les tiroirs), La Victoria (Les Lignes), Le Moulinet, Les Visites, Les Lanciers. Die fünfte Figur hat der Quadrille den Namen gegeben, ſie iſt auch die originellſte von allen. Die Muſik der vier erſten Figuren wird viermal, die der fünften Figur achtmal geſpielt.

331. **Wie iſt die Ausführung der Quadrille des Lanciers?**

1. Le Dorset (Les Tiroirs) $^6/_8$ Takt.

Während des 8 taktigen Musikvorspiels verbeugen sich die Paare erst zu einander und dann zu den Zunächststehenden.

1. En avant deux et en arrière. (4 Takte.) Der Herr (1) und die ihm gegenüberstehende Dame (2) bewegen sich nach vorwärts und weichen wieder zurück, sie gehen nochmals nach vorwärts, geben sich die rechte Hand und führen Tour de main (4 Takte) im einmaligen Umeinandergehen aus, womit sie auf ihre Plätze zurückkehren.

2. Traversé à quatre (Les Tiroirs — die Schubladen). (4 Takte.) Beide Paar (1 und 2) bewegen sich nach vorwärts und wechseln ihre Plätze, wobei das 2. Paar sich trennt, um dem 1. Paar den Durchgang zwischen ihm zu gestatten. Beide Paare kehren in gleicher Weise auf ihre Plätze zurück (4 Takte), wobei jedoch das 1. Paar sich trennt, um dem 2. Paar den Durchgang zu gestatten.

3. Balancé et tour de main. Die Herren der vier Paare, die sich in der Quadrille befinden, wenden sich zu den Damen an ihrer linken Seite und führen Balancé (4 Takte) und hierauf

Tour de main (4 Takte) im einmaligen Umeinandergehen mit ihnen aus.

Die drei anderen Paare wiederholen dieselbe Figur.

2. La Victoria (Les Lignes) $^2/_4$ Takt.

1. En avant deux et en arrière. (4 Takte.) Der Herr (1) führt seine Dame vorwärts und zurück und läßt sie vor sich, ihm gegenüber Stellung nehmen und ihre Hand verlassend, kehrt mit einer Verbeugung (4 Takte) auf seinen Platz zurück.

2. Chassé croisé. (4 Takte.) Sie führen hierauf 2 Pas chassés zuerst nach rechts, dann nach links aus, geben sich die rechte Hand und führen im einmaligen Umeinandergehen Tour de main aus. Sie trennen sich hierauf (4 Takte), der Herr (1) begiebt sich an die rechte Seite der ihm links zunächststehenden

Dame (4), die Dame (1) an die linke Seite des ihr zunächſtſtehenden Herrn (3). Das 2. Paar hat ſich in derſelben Weiſe getrennt. Der Herr (2) begiebt ſich neben die Dame (3) und die Dame (2) neben den Herrn (4), ſo daß die vier Paare zwei Linien bilden.

Die Stellung derſelben iſt nun folgende:

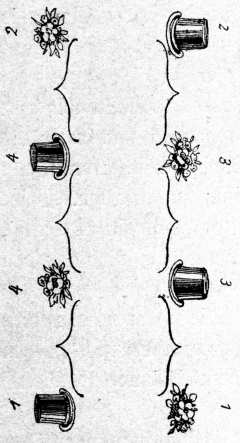


Fig. 36.

3. En avant huit et en arrière en ligne. (4 Takte.) Nachdem die Paare in dieſer Weiſe aufgeſtellt ſind, gehen ſie alle einmal vorwärts und wieder zurück, ſich je zu vier die Hände einander gebend.

Tour de main. (4 Takte.) Sie nähern ſich nochmals und führen mit der rechten Hand im einmaligen Sichumgehen tour de main aus, damit auf ihre Plätze zurückkehrend.

Die anderen drei Paare wiederholen dieſelbe Figur.

Bei der dritten und vierten Wiederholung iſt die Aufſtellung der Paare beim En avant huit et en arrière en ligne folgende:

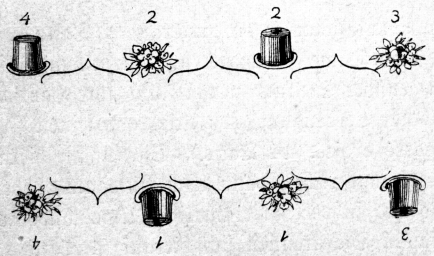


Fig. 37.

3. Les Moulinets $^6/_8$ Takt.

1. En avant de la dame (2) et du cavalier (1). (2 Takte.) Die Dame (2) bewegt ſich allein vorwärts und verharrt an der Stelle. Der Herr (1) ſchreitet vorwärts und begrüßt die Dame mit einer Verbeugung. (2 Takte.)

Révérence de la dame. (4 Takte.) Die Dame (2) macht auf einen kleinen Halt der Muſik (point d'orgue) eine tiefe Verbeugung, und beide weichen auf ihre Plätze zurück.

2. Demi-moulinet des dames et tour de mains. (4 Takte.) Die vier Damen der Quadrille vereinigen ſich in der Mitte des Carré, ſie geben ſich die rechte Hand und zwar ſo, daß zwei vis-à-vis, dieſelbe ſtets vereinen und die Hände ſich auf dieſe Weiſe kreuzen. In dieſer Stellung führen die Damen das Demi-moulinet aus, indem ſie eine halbe Umdrehung damit nach links machen, ſie verlaſſen die rechte Hand und führen mit den ihnen vis-à-vis ſtehenden Herren ſich die linke Hand gebend, im einmaligen Umſichgehen Tour de mains aus.

Nochmals Demi-moulinet et tour de mains. (4 Takte.) Die vier Damen vereinigen ſich aufs neue, ſich wieder die rechte Hand gebend, führen nochmals Demi-moulinet aus, wobei ſie mit der anderen halben Umdrehung auf ihre Plätze zurückkommen und führen mit ihren Herren, ſich die linke Hand gebend, Tour de main aus.

Die drei anderen Paare wiederholen dieſelbe Figur.

4. Les Visites. $^6/_8$ Takt.

1. Première visite. (4 Takte.) Das erſte Paar begiebt ſich vor das ihm rechts zunächſtſtehende Paar (3) und verbeugt ſich ehrerbietig vor demſelben, was von dem Paar (3) in gleicher Weiſe erwiedert wird.

2. Seconde visite. (4 Takte.) Hierauf begiebt ſich das Paar (1) vor das ihm links zunächſtſtehende Paar (4) und beide Paare verneigen ſich in derſelben Weiſe gegenſeitig voreinander.

Während dieſer Zeit hat das dem erſten Paare vis-à-vis ſtehende Paar (2), dieſelben Beſuche bei den ihnen rechts und

links zunächſtſtehenden Paaren 4 und 3 gemacht. (Häufig wird das Beſuchmachen nur von einem Paare ausgeführt.)

3. Chassé croisé huit. (8 Takte.) Das erſte Paar führt mit dem Paar (4), vor welchem es ſich beim zweiten Beſuch befindet, Chassé croisé aus, beide Paare ſich nach rechts und links dabei bewegend. Zu gleicher Zeit führt das Paar (2) mit dem Paar (3) Chassé croisé aus. Beide Paare kehren dann auf ihre Plätze zurück.

4. Chaîne anglaise. (8 Takte.) Das Paar (1) führt mit dem ihm gegenüberſtehenden Paar (2) Chaîne anglaise (wie in der franzöſiſchen Quadrille) aus, wobei ſie ihre Plätze wechſeln und wieder auf dieſelben zurückkehren.

Die drei anderen Paare wiederholen dieſelbe Figur.

5. Les Lanciers $^2/_4$ Takt.

1. Demi-Grande chaîne en rond. (8 Takte.) Dieſelbe wird von allen vier Paaren gleichzeitig begonnen. Die Herren, ſich nach rechts bewegend, geben zuerſt die linke Hand ihrer Dame, hierauf abwechſelnd die rechte und die linke Hand den ihnen begegnenden Herren und Damen. Die Damen bewegen ſich nach links und geben abwechſelnd ihre linke und rechte Hand den ihnen Begegnenden. Wenn nach Beendigung der halben Kette der Herr und die Dame eines Paares ſich begegnen, machen ſie ſich gegenſeitig eine Verbeugung.

2. Demi-grande chaîne en rond wiederholt (8 Takte). Die Paare führen eine andere Demi-grande chaîne aus, indem ſie die erſte fortſetzen, bis ſie wieder auf ihren Plätzen angelangt ſind, wo die Verbeugung gegenſeitig wiederholt wird.

3. Les Colonnes. Vorbereitung zu dieſen. Der erſte Herr mit der rechten Hand die linke Hand ſeiner Dame haltend, führt dieſelbe ſeitlich rechts vorwärts, wendet ſich mit derſelben nach links um, und beide ſchreiten, dem Carré den Rücken zuwendend, auf ihre Plätze zurück und verharren dort in dieſer Stellung (2 Takte).

Das dritte Paar nimmt hierauf hinter dem erſten Paare Stellung (2 Takte).

Das vierte Paar stellt sich in gleicher Weise hinter dem dritten Paare auf (2 Takte). Das zweite Paar ist schon in der richtigen Stellung und verharrt in derselben. Die Aufstellung der Paare bei der viermaligen Wiederholung der Figur ist folgende:

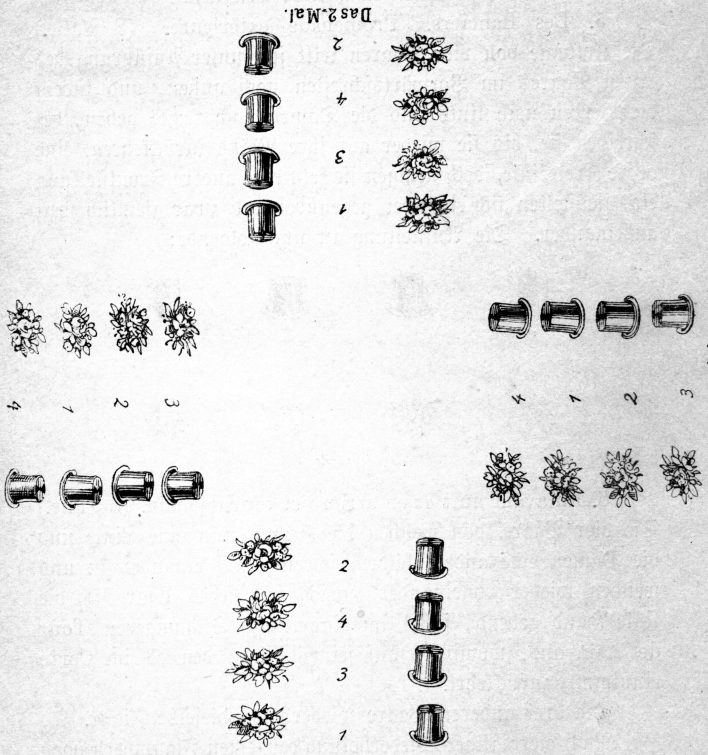


Fig. 38.

4. Chassé croisé huit (en colonne) et demi-balancé. (4 Takte.) In dieser Stellung begeben sich die Damen seitwärts links und die Herren seitwärts rechts und zwar hinter

die Damen, indem ſie Chassé croisé ausführen, dem ſie ein Balancé auf der Stelle hinzufügen.

Chassé croisé et Demi-balancé wiederholt (4 Takte). Alle Damen und Herren wiederholen dasſelbe in der Umkehrung, indem die Damen ſich dabei nach rechts und die Herren hinter den Damen nach links bewegen.

5. Les Lanciers. Promenade extérieure. (8 Takte.) Die Kolonne von vier Paaren teilt ſich unter Anführung des erſten Paares im Vorwärtsſchreiten nach außen, und indem die Herren nach links und die Damen nach rechts gehen, beſchreiben ſie, bis ſie wieder auf ihre Plätze zurückkehren, eine ovale Kreislinie, doch nehmen ſie jetzt eine andere Frontſtellung ein, ſie ſtellen ſich einander gegenüber und zwar ziemlich weit auseinander. Die Aufſtellung iſt nun folgende:

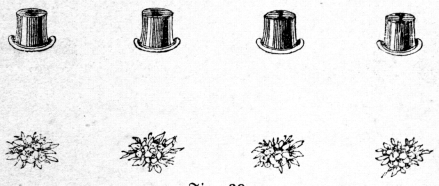


Fig. 39.

6. En avant huit et en arrière et tour de main. (8 Takte.) Die vier Paare, von welchen die Herren nun eine Linie und die Damen eine andere bilden, ſchreiten auf einander zu und weichen wieder voneinander zurück, und jedes Paar, ſich die linke Hand gebend, führt im einmaligen Sichumgehen Tour de main aus, womit es auf ſeinen Platz, den es im Carré einnimmt, zurückkehrt.

Die drei anderen Paare wiederholen dieſelbe Figur.

Nach viermaliger Wiederholung der letzten Figur verbeugen ſich die Paare zuerſt zu den Zunächſtſtehenden und dann zu einander, und die Herren führen die Damen auf ihre Plätze zurück.

IV. Die Polka (La Polka).

332. Weſſen Urſprungs iſt die Polka?

Dieſelbe iſt böhmiſchen Urſprungs.

333. **Was iſt die Polka?**

Ein Tanz unter zwei Perſonen, die mittelſt zweimal vier geregelten Schrittbewegungen eine Umdrehung ausführen und mit dieſen Umdrehungen ſich auf einer größeren Kreisfigur bewegen.

334. **Welche Taktart hat ihre Muſik und auf welchem Taktteil liegt der Accent?**

Den $^3/_4$ Takt. Der erſte Taktteil iſt beſonders ſcharf zu accentuieren. Das Zeitmaß iſt ein mäßiges.

335. **Wie hält ſich das Tänzerpaar bei den Rundtänzen mit Arm und Hand?**



Fig. 40.

Der Herr umfaßt leicht mit dem rechten Arm die Taille ſeiner Tänzerin, und zwar ſo, daß deſſen Hand in der Gegend des Rückens auf der Taille zu liegen kommt. Der linke Arm

der Tänzerin ruht in ungezwungener Haltung auf dem rechten Oberarm des Herrn, und deſſen rechte Hand hält die linke Hand der Dame in der Höhe der Taille, doch entfernt von derſelben. (S. Figur 40.) Fächer und Taſchentuch hält die Dame in der linken Hand. Das Bouquet beim Tanze in der Hand zu behalten, iſt nicht empfehlenswert, da es leicht beläſtigen kann, man laſſe es daher auf dem Sitze zurück.

336. **In welcher anderen Weiſe kann die Dame ſich mit ihrem linken Arm auf den Herrn ſtützen?**

Anſtatt denſelben auf ſeinem rechten Oberarm ruhen zu laſſen, kann ſie ihn auf ſeine rechte Schulter legen, jedoch iſt die erſtere Art und Weiſe für feinere Kreiſe mehr empfehlenswert.

337. **Wie iſt die Ausführung der Polka?**

Vorbereitung 1. Poſition. Der Herr an der linken Seite der Dame ſich befindend, lüftet im Auftakte den linken Fuß, ſetzt denſelben mit leichtem Aufſchwung des rechten Fußes in die verminderte 2. Poſition (1. Schrittbewegung). Der rechte Fuß rückt dem linken Fuß in die 3. Poſition hinten nach und nimmt den Schwerpunkt auf, ſo daß der linke Fuß die 3. Poſition vorn in der Schwebe bezeichnet (2. Schrittbewegung), der linke Fuß fällt vor den rechten Fuß, wobei dieſer ſich vom Boden lüftet, die 3. Poſition hinten in der Schwebe bezeichnend (3. Schrittbewegung) und ein leichtes Aufhüpfen erfolgt auf dem linken Fuß (4. Schrittbewegung). Eine halbe Umdrehung nach rechts iſt dabei verbunden. Die vier Schrittbewegungen wiederholen ſich nun mit dem rechten Fuß, wobei die andere halbe Umdrehung erfolgt. Die vier Schrittbewegungen der Polka werden im techniſchen Ausdruck mit Poser (Hinſetzen des Fußes) Coupé dessous, jeté dessus und soubresaut oder temps levé bezeichnet. Die Dame führt dieſelben Schrittbewegungen zu gleicher Zeit mit dem Herrn, nur mit dem Unterſchiede aus, daß ſie mit dem rechten Fuß beginnt. Die vier Schrittbewegungen der Polka müſſen in kleinen, gleichmäßig accentuierten Schritten ausgeführt werden. Geübte Tänzer tanzen die Polka abwechſelnd nach vor- und nach rückwärts, ſowie im Umdrehen nach rechts und links.

338. **Was ist beim Unterrichten der Polka anzuempfehlen?**

Man muß den Lernenden den Polkaschritt erst nach vor- und rückwärts üben lassen, ehe man sie denselben im Umdrehen ausführen läßt.

339. **Wird die Polka immer in vier Schrittbewegungen getanzt?**

Nein, sehr oft nur in drei Schrittbewegungen, wobei die vierte Schrittbewegung der soubresaut wegfällt, folglich dauert die 3. Schrittbewegung in den 4. Musiktaktteil hinüber (Synkope). Die Polka in vier Schrittbewegungen getanzt, ist vorzuziehen.

340. **Was ist über die Vorbereitung, die Stellung der Füße beim Beginne der Gesellschaftstänze zu bemerken?**

Wenn es heißt Vorbereitung: 1. 3. oder 5. Position, so ist nicht darunter zu verstehen, daß die Füße, die auswärtse Stellung bezeichnen sollen, in welcher z. B. die fünf Positionen geübt werden. Die Füße sollen im Gegenteil natürlich und ungezwungen beim Beginne der verschiedenen Gesellschaftstänze stehen, und die vorgeschriebenen Positionen sollen nur leicht angedeutet werden.

341. **Wie verhielt es sich in früheren Zeiten damit?**

In früheren Zeiten wurden nicht allein beim Kunsttanz, sondern auch beim Gesellschaftstanz die Positionen strenge eingehalten. Dieses war den damaligen Gesellschaftstänzern auch leichter, weil sie sich einem gründlicheren Studium des Tanzes unterzogen, als es jetzt der Fall ist und dann waren die Manieren und der Tanz viel gemessener als es in unseren Tagen der Fall ist. Es würde jetzt lächerlich erscheinen, wenn jemand beim Beginne eines Gesellschaftstanzes sich in die theatralische auswärts gedrehte fünfte Position stellen würde, wie es bei den Gesellschaftstänzen in früheren Zeiten Sitte war.

V. Die Zwei-Schritt-Polka (The two Step-Polka).

342. **Was ist diese?**

Eine Variation der Polka, die viel in Amerika getanzt wird. Dieſelbe iſt auf zweimal zwei Schrittbewegungen, die während einer Umdrehung auszuführen ſind, geregelt.

343. **Wie wird die Ausführung der Zwei-Schritt-Polka bewerkſtelligt?**

Vorbereitung: 1. Poſition. Der Herr lüftet den linken Fuß vom Boden und ſchreitet in die verminderte 2. Poſition ſeitwärts vorwärts, wobei eine Viertel-Umdrehung erfolgt (1. Schrittbewegung). Der rechte Fuß wird unter leichtem Aufhüpfen (Temps levé) des linken Fußes an denſelben in die 1. Poſition in accentuierter Weiſe herangezogen, eine weitere Viertel-Umdrehung dabei verbindend (2. Schrittbewegung). In gleicher Weiſe lüftet ſich der rechte Fuß vom Boden und ſchreitet in die 2. Poſition ſeitwärts vorwärts (1. Schrittbewegung) und mit leichtem Aufhüpfen des rechten Fußes wird der linke Fuß an den erſteren in die 1. Poſition in accentuierter Weiſe herangezogen (2. Schrittbewegung). Die andere halbe Umdrehung erfolgt mit dieſen zwei Schrittbewegungen. Die Dame führt in derſelben Weiſe die zweimal zwei Schrittbewegungen, nur mit dem entgegengeſetzten Fuße beginnend, aus.

VI. Der Schottiſch (Le Schottisch).

344. **Weſſen Urſprungs und was iſt der Schottiſch?**

Sein Name bezeichnet ſeinen Urſprung. Er iſt einer der beliebteſten Tänze Schottlands und Englands und wird dort Highland Shottish (Hochland-Schottiſch) genannt. Auch in Frankreich wird derſelbe unter dem Namen „Le Schottisch“ getanzt. In Deutſchland hat man die Rheinländer-Polka daraus gemacht, die jedoch kein ſtändiger Tanz im deutſchen Ballſaale geblieben iſt. In Schottland, England und Frankreich hat er ſich dagegen unter dem Namen „Der Schottiſch“ bis jetzt nicht durch neuere Tänze aus dem Ballſaal verdrängen laſſen. Derſelbe iſt auf viermal vier Schrittbewegungen geregelt, die aus zwei Polkaſchritte und vier Pas de sauteuse (Poser und Soubresaut) beſtehen.

345. **Welche Taktart hat die Muſik des Schottiſch?**

Den $^3/_4$ Takt. Das Tempo (Zeitmaß) iſt mäßig.

346. **Wie iſt die Ausführung des Schottiſch?**

Vorbereitung: 1. Poſition. Der Herr und die Dame halten ſich beide in der beſchriebenen Weiſe. Der Herr führt mit dem linken Fuß ſeitlich links die vier Schrittbewegungen der Polka aus (1. Takt), er wiederholt dieſelben mit dem rechten Fuß ſeitlich rechts (2. Takt). Dieſe zweimal vier Schrittbewegungen müſſen beim Schottiſch weniger accentuiert werden, als bei der Polka, dieſelben ſind vielmehr im ruhigen Dahingleiten auszuführen. Wenn dieſelben beendet ſind, ſetzt der Herr den linken Fuß in die ſehr verminderte 2. Poſition, derſelbe nimmt den Schwerpunkt auf, und ein einmaliges Aufhüpfen erfolgt auf demſelben, wobei eine Viertel-Umdrehung ſtattfindet, in gleicher Weiſe ſetzt ſich der rechte Fuß in die verminderte 2. Poſition und mit einmaligem Aufhüpfen auf dieſem wird eine zweite Viertel-Umdrehung ausgeführt (3. Takt). Der Pas de sauteuse wird nochmals mit dem linken und dem rechten Fuße wiederholt, wobei die andere Hälfte der Umdrehung beendet wird (4. Takt). Die Dame führt dieſelben Schritte mit entgegengeſetztem Fuße aus. Der Pas de sauteuse muß ſoviel wie möglich terre à terre ausgeführt werden, um daß die Tanzenden ſich damit nicht gegenſeitig genieren, es iſt ferner zu beobachten, daß der in der Schwebe ſich befindende Fuß beim Aufhüpfen, dicht hinter dem anderen die 3. Poſition bezeichnen muß.

VII. Der Jäger-Schottiſch (Tyrolienne).

347. **Was iſt der Jäger-Schottiſch?**

Ein der Polka entlehnter Tanz, der häufig mit dem Namen Tyrolienne bezeichnet wird, in drei Schrittbewegungen.

348. **Welche Taktart hat ſeine Muſik?**

Den $^3/_4$ Takt.

349. **Wie wird derſelbe ausgeführt?**

Vorbereitung: 1. Poſition. Der Herr und die Dame halten ſich beide in der beſchriebenen Weiſe.

Der Herr gleitet (Glissé) mit dem linken Fuß mit kurzem

Aufhüpfen (Temps levé) des rechten Fußes in die 2. Poſition (1. Schrittbewegung), der rechte Fuß rückt dem linken Fuß in die 3. Poſition nach und verjagt denſelben nach ſeitwärts (Coupé) (2. Schrittbewegung), der in der Schwebe ſich befindende linke Fuß fällt vor den rechten Fuß (Jeté) und dieſer bezeichnet die 3. Poſition hinten in der Schwebe (3. Schrittbewegung), eine halbe Umdrehung iſt mit den drei Schrittbewegungen verbunden. Dieſelben erfolgen nun in gleicher Weiſe mit dem rechten Fuß, wobei die andere halbe Umdrehung ausgeführt wird. Die Dame führt dieſelben Schritte mit dem entgegengeſetzten Fuße aus.

VIII. Die Kreuzpolka.

350. Was iſt die Kreuzpolka?

Ein alter früher ſehr beliebter Tanz, der von Zeit zu Zeit wieder in Aufnahme kommt und der Abwechslung wegen verdient, nicht ganz beiſeite gelaſſen zu werden. Er iſt eine Variation der Polka, deſſen Schrittbewegungen auf jede beliebige Polkamuſik ausgeführt werden können. Dieſelben ſind auf 8 Takte geregelt.

351. Wie iſt die Ausführung der Kreuzpolka?

Vorbereitung: Der Herr und die Dame ſtehen ſich gegenüber, die linke Hand der letzteren ruht in der rechten Hand des Herren, die freie Hand beider befindet ſich in der 1. Grundſtellung, an der Seite des Körpers herabfallend. Der Herr führt mit dem linken, die Dame mit dem rechten Fuß den Polkaſchritt in drei Schrittbewegungen aus, ſich dabei nach außen wendend (1. Takt), ſo daß ſie dos à dos (Rücken gegen Rücken gewendet) ſtehen, der Herr ſetzt die rechte, die Dame die linke Fußſpitze in die 4. Poſition auf den Boden auf (2. Takt), ein zweiter Polkaſchritt erfolgt in der Richtung nach innen, ſo daß Herr und Dame wieder zu einander gewendet ſind (3. Takt), hierauf ſetzt der Herr diesmal die linke, die Dame dagegen die rechte Fußſpitze in die 4. Poſition vor (4. Takt). Hierauf werden 4 Takte Polka-Rundtanz ausgeführt.

IX. Der Walzer (La Valse).

352. Wessen Ursprungs ist der Walzer?

Der Walzer ist deutschen Ursprungs und ist der deutsche Nationaltanz.

353. Was ist der Walzer?

Er ist ein Tanz unter zwei Personen, die mittelst zweimal drei geregelten Schrittbewegungen eine Umdrehung ausführen und mit diesen Umdrehungen sich auf einer größeren Kreisfigur bewegen.

354. Welche Taktart hat die Musik des Walzers und wie ist sie zu accentuieren?

Den $^3/_4$ auch den $^3/_8$ Takt. Der Accent ist stets auf dem ersten Taktteil.

355. Wie ist die Ausführung des Walzers?

Vorbereitung: 1. Position. Der Herr und die Dame halten sich mit Arm und Hand in der beschriebenen Weise wie bei den anderen Rundtänzen. Der Herr schreitet mit dem linken Fuß seitlich vorwärts nach der Dame hin (1. Schrittbewegung), der rechte Fuß schleift, sich mit dem linken auf die halbe Fußspitze erhebend an dessen Ferse vorbei in die verminderte 4. Position nach rückwärts (2. Schrittbewegung), wobei eine halbe Umdrehung erfolgt, der linke Fuß nimmt den Schwerpunkt auf, indem er sich vor den rechten Fuß setzt (3. Schrittbewegung). Der rechte Fuß schreitet seitlich vorwärts nach der Dame hin (4. Schrittbewegung), der linke Fuß schleift an der Ferse des rechten Fußes vorbei in die verminderte 4. Position nach vorwärts, beide Füße sich dabei auf die halbe Fußspitze erhebend (5. Schrittbewegung), wobei die andere Hälfte der Umdrehung erfolgt, der rechte Fuß setzt sich hinter den linken, den Schwerpunkt aufnehmend (6. Schrittbewegung). Die Dame hat dieselben Schrittbewegungen in der Nachahmung auszuführen, so daß der erste Schritt der Dame (rechter Fuß) der vierte Schritt des Herrn ist.

356. Was ist ferner bei der Ausführung des Walzers zu beobachten?

Die ſchleifende Bewegung des einen Fußes, die bei der 2. und 5. Schrittbewegung erfolgt, muß beſonders zum Ausdrucke kommen, da darin das Charakteriſtiſche des Walzers beſteht.

357. **Wie ſoll der Walzer unterrichtet werden?**

Man laſſe zuerſt die erſten drei Schrittbewegungen abwechſelnd mit dem rechten und dem linken Fuße ohne Umdrehung und ſich damit von der Stelle nach vorwärts bewegend üben. In gleicher Weiſe laſſe man mit abwechſelnden Füßen die zweiten drei Schrittbewegungen ſich damit nach rückwärts bewegend ausführen. Wenn dieſelben auf dieſe Weiſe gründlich geübt ſind, vereinige man die drei Schrittbewegungen nach vorwärts und nach rückwärts und laſſe ſie nach rechts und nach links üben und dann verbinde man ſie erſt mit der Umdrehung. Die Lernenden werden mit dieſer Methode den Walzerſchritt nach allen Richtungen ausführen lernen und mit der Zeit fähig ſein, den Walzer nach vorwärts, nach rückwärts, ſich nach rechts und nach links dabei drehend, tanzen können, wie es fertige Geſellſchaftstänzer thun ſollen.

X. Der Zwei-Schritt-Walzer (Valse à deux temps).

358. **Was iſt der Zwei-Schritt-Walzer?**

Ein Tanz, wo zwei Tanzſchritte dem $^3/_4$ Takt der Walzermuſik angepaßt ſind.

359. **Aus welchen Schritten beſteht der Zwei-Schritt-Walzer?**

Aus einem Glissé und einem Pas chassé. Der Glissé wird langſamer ausgeführt, als der Pas chassé, dem erſteren werden zwei Muſik-Taktteile zugeteilt und dem letzteren nur einer. Das Tempo der Muſik muß beim Zwei-Schritt-Walzer etwas ſchneller genommen werden, als beim Walzer à trois Temps.

360. **Wie iſt die Ausführung des Zwei-Schritt-Walzers?**

Vorbereitung: 1. Poſition. Der Herr ſchleift mit dem

linken Fuß in die verminderte 2. Poſition (1. Schrittbewegung). Der rechte Fuß nähert ſich dem linken Fuß und mit Temps levé (leichtes Aufhüpfen auf dem letzteren), verjagt dieſen von ſeinem Platze deſſen Stelle einnehmend, während der linke Fuß die verminderte 2. Poſition bezeichnet (2. Schrittbewegung). Eine halbe Umdrehung findet mit den zwei Schrittbewegungen ſtatt. Dieſelben wiederholen ſich mit dem rechten Fuß, wobei die andere halbe Umdrehung erfolgt. Die Dame führt ihrerſeits dieſelben Schrittbewegungen, mit dem rechten Fuß beginnend, aus. Der Zwei-Schritt-Walzer tanzt ſich wie der Walzer à trois Temps nach vorwärts, nach rückwärts und im Umdrehen nach rechts und links.

XI. Der Gleit-Walzer (The Glide Waltz).

361. Was iſt der Gleit-Walzer und wo ſtammt derſelbe her?

Er iſt eine Variation des Walzers à trois Temps, der auf dreimal drei Schrittbewegungen geregelt iſt, die im Vorwärts- und Zurückgleiten und im abwechſelnden Drehen nach links und rechts ausgeführt werden. Der Gleit-Walzer iſt einer der beliebteſten amerikaniſchen Tänze, der vor ungefähr 15 Jahren dort in die Mode kam und bis zum heutigen Tage ſeine Beliebtheit im amerikaniſchen Ballſaal zu behaupten wußte.

362. Wie iſt deſſen Ausführung?

Der Herr gegen die Dame gewendet, ſchleift mit dem linken Fuß unter Biegen des rechten Kniees in die 4. Poſition rückwärts aus (1. Schrittbewegung). Der rechte Fuß ſchleift vor den linken in die 3. Poſition heran (2. Schrittbewegungen). Der linke Fuß nimmt den Schwerpunkt auf, ſo daß der rechte Fuß vorn gelüftet iſt (3. Schrittbewegung). Der rechte Fuß gleitet in derſelben Weiſe hinter den linken Fuß in die 4. Poſition (4. Schrittbewegung). Der linke Fuß ſchleift an denſelben heran (5. Schrittbewegung). Der rechte Fuß nimmt den Schwerpunkt auf, ſo daß der linke Fuß vorn gelüftet iſt (6. Schrittbewegung). Der linke Fuß ſetzt ſich ſeitwärts links,

eine Umdrehung nach links damit vorbereitend (7. Schrittbewegung). Der rechte Fuß ſchleift an den linken Fuß heran (8. Schrittbewegung). Der linke Fuß nimmt den Schwerpunkt auf (9. Schrittbewegung). Bei den letzten drei Schrittbewegungen hat eine halbe Umdrehung nach links dabei ſtattgefunden. Der Herr hat nun den Rücken der zu folgenden Tanzlinie zugewendet, während die Dame derſelben das Geſicht zukehrt. Die dreimal drei Schrittbewegungen erfolgen nun in der Wiederholung, indem die erſten drei Schritttempi mit dem rechten Fuß und die zweiten mit dem linken Fuß ausgeführt werden. Die halbe Umdrehung erfolgt nun mit dem rechten Fuß beginnend nach rechts, nach welcher der Herr in dieſelbe Stellung zurückkommt, die er beim Beginne des Walzers eingenommen. Die Dame führt dieſelben Schritttempi in der Gegenbewegung mit dem rechten Fuße beginnend aus, ſo daß ſie die Schrittbewegungen im Vorwärtsgleiten ausführt, während der Herr ſie im Zurückgleiten macht.

XII. Der Gavotte-Walzer. — La Valse de Gavotte.

363. Was iſt dieſer?

Eine Variation des Walzers à trois Temps, der in Amerika in Aufnahme gekommen iſt. Deſſen Schrittbewegungen ſind auf vier Takte der Walzermuſik geregelt und beſtehen aus zwei Pas Glissés und den ſechs Schrittbewegungen des Walzers à trois Temps.

364. Wie wird die Ausführung des Gavotte-Walzers bewerkſtelligt?

Der Herr ſchleift mit dem linken Fuß (Pas Glissé) auf die erſten drei Takttheile der Walzermuſik in gezogener Weiſe mit Biegen des rechten Knies in die 2. Poſition aus (1. Takt). Dasſelbe Pas Glissé wiederholt ſich mit dem rechten Fuß (2. Takt). Hierauf erfolgen zwei Takte Walzer à trois Temps Rundtanz (3. und 4. Takt). Die Dame führt dieſelben Schritte mit dem rechten Fuß beginnend, aus.

XIII. Der Caprice-Walzer. — La Valse de Caprice.

365. Was iſt dieſer?

Ein moderner Gesellschaftstanz, der ebenfalls in Amerika Aufnahme gefunden hat. Derselbe wird auf die Musik des Schottisch getanzt, hat also den $^2/_4$ Takt. Dessen Schrittbewegungen sind auf vier Takte geregelt und bestehen in zwei Pas Glissés, einem Polka-Schritt, zwei Pas de Sauteuse und zwei Pas Glissés wiederholt. Seine Bezeichnung Caprice-Walzer erhält er durch die Veränderlichkeit seiner Schritte.

366. **Wie ist die Ausführung des Caprice-Walzers?**

Der Herr schleift mit dem linken Fuß in die verminderte 2. Position (Pas Glissé). Der rechte Fuß folgt demselben in die 3. Position nach und nimmt den Schwerpunkt auf, der linke Fuß schleift nochmals in die 2. Position (Pas Glissé) und der rechte Fuß nimmt abermals den Schwerpunkt auf (1. Takt). Hierauf erfolgen mit dem linken Fuß die vier Schrittbewegungen der Polka nach links seitwärts (2. Takt). Der rechte Fuß setzt sich seitlich vorwärts der Dame zu und macht Pas de Sauteuse (Hinsetzen des Fußes und einmaliges Aufhüpfen auf demselben). Dasselbe wird mit dem linken Fuß wiederholt. Eine halbe Umdrehung hat mit den beiden Pas de Sauteuse nach rechts stattgefunden, so daß der Herr jetzt den Platz einnimmt, auf welchem vorher die Dame gestanden, zwei Pas Glissés erfolgen mit dem rechten Fuß in der beschriebenen Weise nach rechts (4. Takt). Dieselben Schrittbewegungen erfolgen nun in der Wiederholung, indem der Herr mit dem rechten Fuß beginnt, nach Beendigung derselben muß er sich wieder auf seinem vorigen Platze befinden. Die Dame führt zu gleicher Zeit mit dem Herrn dieselben Schrittbewegungen aus, nur mit dem entgegengesetzten Fuße.

XIV. Die Redowa (La Rédowa).

367. **Wessen Ursprungs ist die Redowa?**

Sie ist böhmischen Ursprungs. Sie war vor Jahren einer der beliebtesten Tänze der Pariser Salons. Man glaubte sie anfangs Pariser Ursprungs, weil sie dort zuerst Aufnahme als Gesellschaftstanz fand.

368. **Was ist die Redowa?**

Sie iſt eine Variation des Walzers im gemäßigten Tempo. Irrtümlich wird dieſelbe oft im raſchen Tempo genommen, wodurch ihr das Charakteriſtiſche entzogen wird. Sie wird auf zweierlei Art getanzt und iſt, ſeitdem ſie in Frankreich Aufnahme gefunden, ſchon verſchiedene Male verändert worden. Sie iſt auf zweimal drei Schrittbewegungen geregelt, die im Vorwärts- und Zurückrücken oder auch ſeitwärts nach rechts und links mit einer Umdrehung verbunden, ausgeführt werden.

369. **Welche Taktart hat die Muſik der Redowa?** Den $^3/_4$ Takt, doch urſprünglich den $^2/_4$ Takt.

370. **Wie wird dieſelbe ausgeführt?**

1. Im Vorwärts- und Zurückrücken. Vorbereitung: 1. Poſiton, der Herr und die Dame halten ſich beide in der beſchriebenen Weiſe. Der Herr ſteht jedoch mit dem Rücken gegen die zu folgende Tanzlinie gewendet, während die Dame dieſelbe vor ſich hat. Der Herr ſchleift mit dem linken Fuß in die verminderte 4. Poſition vor (1. Schritt-Tempi). Der rechte Fuß folgt dem linken in die 3. Poſition nach und verjagt denſelben mit leichtem Aufſchwung des linken Fußes (2. Schritt-Tempi). Der in der Schwebe ſich befindende linke Fuß fällt vor den rechten Fuß mit leichtem Anfſchwung des letzteren (3. Schritt-Tempi). Eine halbe Umdrehung findet dabei ſtatt. Dieſelben drei Schrittbewegungen erfolgen nun mit dem rechten Fuß nach rückwärts, indem dieſer in die verminderte 4. Poſition zurückſchleift (1. Schritt-Tempi). Der linke Fuß nähert ſich dem rechten in die 3. Poſition und verjagt denſelben mit leichtem Aufſchwung des rechten Fußes (2. Schritt-Tempi). Der rechte Fuß fällt hinter den linken Fuß mit leichtem Aufſchwung des letzteren (3. Schritt-Tempi). Eine zweite halbe Umdrehung hat dabei ſtattgefunden. Die Dame führt dieſelben Schritte zu gleicher Zeit mit dem Herrn in der Gegenbewegung aus, indem ſie die erſten drei Schrittbewegungen mit dem rechten Fuß nach rückwärts macht.

2. Die andere Art der Ausführung der Redowa, die viel in Amerika Anwendung findet, iſt dieſe, daß die 1. Schrittbewegung (Glissé) anſtatt in die 4. Poſition nach vor- und

rückwärts, ſeitwärts in die 2. Poſition gemacht wird, das 2. und 3. Schritt-Tempi ſind dieſelben. Die Aufſtellung des Paares erfolgt bei dieſer Ausführung der Redowa in der üblichen Weiſe, indem der Herr die linke und die Dame die rechte Schulter der Tanzlinie zuwenden.

371. **Was muß hauptſächlich bei der Redowa beobachtet werden?**

Die 1. Schrittbewegung, der Glissé, muß in graziöſer Weiſe ausgeführt werden, in dieſer Schrittbewegung liegt das Charakteriſtiſche der Redowa.

XV. Die Polka-Mazurka (La Polka Mazurke).

372. **Weſſen Urſprungs iſt die Polka-Mazurka?**

Sie iſt polniſchen Urſprungs. Ihre Zuſammenſetzung der Schritte war urſprünglich viel zu kompliziert für den Salon und wurde als Charaktertanz nur auf der Bühne ausgeführt, erſt ſpäter hat man einen reizenden Salon-Tanz daraus gemacht, der ſich ſtets großer Beliebtheit erfreut.

373. **Was iſt die Polka-Mazurka?**

Ein Tanz unter zwei Perſonen, der auf zweimal drei Schrittbewegungen geregelt iſt, die aus einem Mazurka- und einem Polkaſchritt zuſammengeſetzt ſind, daher ihre Bezeichnung Polka-Mazurka.

374. **Welche Taktart hat deren Muſik und wie iſt dieſelbe accentuiert?**

Den $^3/_4$ Takt, der Accent liegt ſtets auf dem erſten Taktteil.

375. **Wie wird die Polka-Mazurka ausgeführt?**

Vorbereitung: 1. Poſition, der Herr und die Dame halten ſich in der beſchriebenen Weiſe. Der Herr ſchleift (Glissé) mit dem linken Fuß in die 2. Poſition (1. Schritt-Tempi). Der rechte Fuß folgt dem linken Fuß in die 3. Poſition nach und verjagt denſelben ſeitwärts in die 2. Poſition (Coupé dessous — 2. Schritt-Tempi). Der in der Schwebe ſich befindende linke Fuß ſchlägt energiſch (Fouetté) hinter den rechten in die 3. Poſition in die Schwebe, wobei ein leichtes Aufhüpfen auf

dem rechten Fuß erfolgt (3. Schritt=Tempi). Der in der Schwebe ſich befindende linke Fuß ſetzt ſich unter Vorausgang eines kurzen Temps levé auf dem rechten Fuß, in die 2 Poſition (4. Schritt=Tempi). Der rechte Fuß rückt dem linken Fuß in die 3. Poſition nach, nimmt den Schwerpunkt auf (5. Schritt=Tempi), und der in der Schwebe ſich befindende linke Fuß fällt vor den rechten Fuß in die 5. Poſition (6. Schritt=Tempi). Eine halbe Umdrehung nach rechts hat bei den zweiten drei Schrittbewegungen (Polka=Schritt) ſtattgefunden, ſo daß der Herr jetzt den Platz einnimmt, wo die Dame geſtanden. Die Wiederholung des Mazurka=Schrittes erfolgt nun mit dem rechten Fuß und die Umdrehung des darauf folgenden Polka=Schrittes wird nach links ausgeführt, wobei der Herr auf ſeinen früheren Platz wieder zurückkehrt. Die Dame führt dieſelben ſechs Schrittbewegungen gleichzeitig mit denen des Herrn, jedoch mit entgegengeſetztem Fuße aus.

XVI. Die Varſovienne (La Varsovienne).

376. Weſſen Urſprungs iſt die Varſovienne?

Sie ſtammt aus Warſchau (Varsovie), wie ihr Name es bezeichnet. Sie wurde in Deutſchland von Paris aus eingeführt, wo ſie in den höchſten Kreiſen Aufnahme gefunden hatte, doch ohne die Beliebtheit der Polka=Mazurka oder des Walzers jemals zu erreichen. Sie hatte das Los vieler anderer Tänze, ſie ging aus der Mode und kam von Zeit zu Zeit wieder in dieſelbe.

377. Was iſt die Varſovienne?

Ein Tanz unter zwei Perſonen, deſſen Schritte aus dem Tyrolienne=Schritt (Jäger=Schottiſch) und dem Mazurka=Schritt zuſammengeſetzt ſind. Das Hinzufügen des Mazurka=Schrittes iſt ein ſpäteres Arrangement, doch da die Varſovienne dadurch an Abwechslung gewinnt, iſt das Hinzufügen des Mazurka=Schrittes empfehlenswert. Die periodiſche Schrittverkettung der Varſovienne erfordert 16 Takte der Muſik.

378. Welche Taktart hat ihre Muſik und wie iſt ſie zu accentuieren?

Den $^3/_4$ Takt, der Accent liegt auf dem ersten Taktteil. Das Charakteristische der Varsovienne liegt darin, daß gewisse Ruhepausen darin dargestellt werden.

379. **Wie wird die Ausführung der Varsovienne bewerstelligt?**

Der Herr führt mit dem linken Fuß die drei Schrittbewegungen der Tyrolienne aus, eine halbe Umdrehung damit verbindend (1. Takt). Der rechte Fuß setzt sich mit niedergespannter Fußbiege in die 2. Position und verweilt in dieser Stellung während eines Taktes (2. Takt). Der Tyrolienne-Schritt wird mit dem rechten Fuß und einer halben Umdrehung nach links wiederholt (3. Takt), und der Ruhepunkt wird mit dem Aufstellen der linken Fußspitze in die 2. Position bezeichnet (4. Takt). Diese vier Takte mit den dazu gehörigen Schrittbewegungen wiederholen sich nochmals (8. Takt). Wenn diese beendigt sind, führt der Herr während der nächsten vier Takte folgende Schrittbewegungen aus: Zweimal die ersten drei Schritt-Tempi der Polka-Mazurka, Glissé, Coupé, Fouetté mit dem linken Fuß, diesen folgen die drei Schrittbewegungen der Tyrolienne mit einer halben Umdrehung nach rechts und ein Ruhepunkt, den die rechte Fußspitze bezeichnet (12. Takt). Diese vier Takte mit den dazu erklärten Schrittbewegungen werden nochmals, sie mit dem rechten Fuße beginnend, wiederholt (16. Takt). Die Dame führt dieselben Schritte, doch mit entgegengesetztem Fuße, aus, so daß, wenn der Herr den Ruhepunkt mit dem rechten Fuß bezeichnet, die Dame es mit dem linken thut. Die Varsovienne, auf diese Weise getanzt, ist allen anderen Arrangements vorzuziehen.

XVII. Der Galopp (Le Galop).

380. **Wessen Ursprungs ist der Galopp?**

Er ist deutschen Ursprungs.

381. **Was ist derselbe?**

Ein Tanz unter zwei Personen, der auf zweimal zwei Schrittbewegungen geregelt ist, die während einer einmaligen Umdrehung ausgeführt werden.

382. **Welche Taktart hat die Muſik des Galopps und wo liegt der Accent?**

Den $^2/_4$ Takt. Beide Taktteile ſind gleichmäßig zu accentuieren

383. **Wie wird der Galopp ausgeführt?**

Der Herr macht mit dem linken Fuß zwei Pas chassés ſeitwärts, eine halbe Umdrehung damit verbindend, er wiederholt dieſelben mit dem rechten Fuß, wobei die andere Hälfte der Umdrehung ausgeführt wird. Die beiden Pas chassés müſſen ſcharf accentuiert werden. Die Dame führt dieſelben Schritt-Tempi zu gleicher Zeit mit dem Herrn nur mit dem entgegengeſetzten Fuße aus. Der Galopp wird häufig in folgender Weiſe getanzt: Man mache erſt vier oder acht Pas chassés ſeitwärts, ehe man die Pas Chassés mit einer Umdrehung verbindet. Nachdem man den Galopp während einiger Zeit im Drehen ausgeführt hat, wiederhole man abermals vier oder acht Pas chassés ſeitwärts. Die Monotonie des fortwährenden Drehens wird durch die Pas chassés ohne Umdrehung ausgeführt, gebrochen werden.

XVIII. Die Esmeralda (L'Esmeralde).

384. **Woher ſtammt die Esmeralda?**

Deren Pas iſt einem Corps de ballet-Tanz entnommen, der in dem gleichnamigen Ballett „Esmaralda" getanzt wurde.

385. **Was iſt die Esmeralda?**

Ein Tanz unter zwei Perſonen, deſſen Schrittbewegungen aus dem Galopp- und dem Polkaſchritt zuſammengeſetzt ſind, die mit einer halben Umdrehung verbunden ſind und in ihrer Wiederholung auf einer größeren Kreisfignr wie alle Rundtänze ausgeführt werden.

386. **Welchen Takt hat ihre Muſik und wo liegt der Accent?**

Den $^2/_4$ Takt, im erſten Takt muß der erſte Taktteil und im zweiten Takt beide Taktteile ſcharf accentuiert werden. Zwei Takte gehören zu der periodiſchen Tanzverkettung.

387. **Wie wird die Esmeralda ausgeführt?**

Vorbereitung: 1. Poſition. Der Herr und die Dame halten ſich beiderſeitig in der beſchriebenen Weiſe. Der Herr mit dem linken Fuß beginnend, führt links ſeitwärts den Galoppſchritt aus (2 Pas chassés), hierauf erfolgen mit demſelben Fuß die drei Schrittbewegungen der Polka, wobei eine halbe Umdrehung ausgeführt wird. Die Wiederholung erfolgt in gleicher Weiſe mit dem rechten Fuß. Die Dame führt dasſelbe mit entgegengeſetztem Fuße aus. Die Esmeralda kann in derſelben Weiſe nach links (à l'envers) getanzt werden.

Der Cotillon — (Le Cotillon).

388. **Weſſen Urſprungs iſt der Cotillon?**

Er iſt franzöſiſchen Urſprungs.

389. **Was iſt der Cotillon?**

Derſelbe iſt ein Geſellſchaftsſpiel in Tanzform, das durch eine beliebige Anzahl von Paaren mit verſchiedenen Figuren und Touren mit Hilfe des Walzers, der Polka, der Tyrolienne, der Polka-Mazurka und des Galopps dargeſtellt wird und zum Abſchluſſe eines Balles getanzt wird. Der Cotillon iſt ſchon ein ziemlich alter Tanz, der urſprünglich nur von einem Herrn und einer Dame getanzt wurde, ſpäter wurde er von mehreren Paaren ausgeführt, die ihre Bewegungen mit Singen und Tanzliedern begleiteten. Derſelbe kam mit der Zeit in England und Deutſchland zu großer Beliebtheit. Nach und nach wurde er in die jetzige Form gebracht und aus ihm ein choreographiſches Potpourri gemacht. In Amerika wurde der Cotillon unter dem Namen „The German“ (der Deutſche) aufgenommen und wird bis zum heutigen Tage namentlich in Privat-Geſellſchaften noch mit den üblichen mannigfaltigen Figuren und Touren ausgeführt, während derſelbe ſich in Europa vereinfacht hat, ſo daß er in neuerer Zeit bei Ballfeſten nur als Gelegenheit dient, die Tanzenden mit Sträußchen, Orden oder drolligen Kopfbedeckungen wie Mützen, Hauben ꝛc. zu beſchenken.

390. **Wie wird der Cotillon eingeleitet?**

Derſelbe kann auf verſchiedene Weiſe eingeleitet werden.

1. Die Paare ſtellen ſich in der Mitte des Tanzſaales im Kreiſe auf. Alle, ſich die Hände gebend, bewegen ſich in allgemeiner Ronde ſeitwärts links und kehren in gleicher Weiſe mit Ronde ſeitwärts rechts wieder auf ihre Plätze zurück.

2. Die Paare ſtellen ſich in zwei geraden Linien einander gegenüber auf, ſie gehen aufeinander zu und weichen wieder auf ihre Plätze zurück.

3. Die üblichſte Weiſe iſt, daß die Paare, ſich einander folgend, eine Tour Promenade ausführen. Der Cotillon wird von dem vortanzenden Paare eröffnet, das eine einmalige Walzer-, Polka-, Tyrolienne-, Mazurka- oder Galopp-Tour innerhalb des Kreiſes ausführt. Alle Paare, an welchen das erſte Paar vorübertanzt, folgen dieſem in gleicher Weiſe eines hinter dem anderen, ſofort nach. Dieſe einmalige Tour Rundtanz wird nach jeder Figur des Cotillons, nachdem dieſe von allen Paaren ausgeführt wurde, ſtets wiederholt.

391. **Giebt es eine beſtimmte Anzahl von Cotillon-Figuren?**

Nein, dieſelben können ſich auf eine große Anzahl erſtrecken und ſind oft die Erfindung eines geſchickten Anführers des Cotillons, von ihm hängt überhaupt das Gelingen und die ganze Animation desſelben ab. Er befiehlt dem Orcheſter, das auf ſein Kommando die Muſik der Tänze wechſelt, aufhört und wieder anfängt. Er muß die betreffenden Figuren gut und ſicher auszuführen wiſſen; da er von den anderen Paaren darin nachgeahmt wird, ſo muß er ihnen folglich als gutes Beiſpiel dienen können. Er muß den Cotillon zur richtigen Zeit zu beenden verſtehen, wenn es bereits ſpät geworden, das Orcheſter ermüdet iſt und ſich Abſpannung und Intereſſeloſigkeit bei den Tanzenden bemerkbar macht. In dieſem Falle muß er zur letzten Figur übergehen. Durch ein leichtes Händeklappen benachrichtigt er die Tanzenden von der Beendigung einer Figur.

392. **Wie viele Paare haben bei einer Figur mitzuwirken?**

Die Beſtimmung darüber hängt manchmal von der ſym-

metriſchen Ordnung der Figuren ab, doch ſehr oft von der Geſamtzahl der am Cotillon beteiligten Paare. Um die zu ofte Wiederholung der Figuren zu vermeiden, iſt es notwendig, daß in einem Cotillon von 20 Paaren 5 Paare auf einmal bei jeder Figur verwendet werden müſſen. Ein vorheriges Abzählen der Paare iſt daher für den Anführer des Cotillons erforderlich.

393. **Wie wird die Ausführung der verſchiedenen Cotillon-Figuren bewerkſtelligt.**

Walzer-Cotillon.

1. Die Vorſtellung — La Présentation.

Nachdem das erſte Paar (das anführende Paar) eine Tour Walzer ausgeführt hat, trennt es ſich, die Dame wählt zwei Herren und der Herr zwei Damen und führen dieſelben in die Mitte des Salons. Die Dame mit den beiden Herren und die Herren mit den beiden Damen ſtellen ſich einander vis-à-vis, doch ziemlich weit auseinander. Sie bewegen ſich hierauf nach vorwärts, und wenn ſie ſich genügend genähert, führt jeder Herr mit der Dame vis-à-vis eine Tour Walzer aus. Es können mehrere anführende Paare ſich bei dieſer Figur beteiligen, welche nebeneinander ſtehend, dieſelbe ausführen.

2. Die Verwechslung der Dame — Le changement de dame.

Zwei Herren führen mit ihren Damen mehrere Touren Walzer aus, ſie wechſeln hierauf im Tanzen gegenſeitig ihre Dame, nehmen dann ihre eigene wieder zurück und ſo fort. Der Wechſel der Dame muß ſtattfinden, ohne daß der Tanzſchritt und der Takt der Muſik dabei unterbrochen wird.

3. Der Knoten im Taſchentuch — Le noeud de mouchoir.

Nach einer Tour Walzer des anführenden Paares, macht die Dame einen Knoten in ihr Taſchentuch. Sie hält dann die vier Enden des Taſchentuches, den Knoten mit ihrer Hand bedeckend, vier Herren zur Wahl hin. Derjenige, welcher das Ende mit dem Knoten wählt, führt mit ihr eine Tour Walzer

aus, die anderen Herren wählen jeder eine andere Dame und tanzen mit ihr.

4. Die Blumen oder die Tiere — Les fleurs ou les animaux.

Nachdem das erſte Paar die übliche Tour Walzer ausgeführt hat, wählt der Herr zwei Damen und fordert ſie leiſe auf, ihm den Namen einer Blume zu nennen. Er führt ihnen hierauf einen Herrn vor und ſtellt ſie dieſem unter den genannten Blumennamen vor. Er wählt einen dieſer Namen und tanzt mit der Dame, die den gewählten Namen trägt. Der anführende Herr tanzt mit der anderen Dame. Zu gleicher Zeit führt die Dame des erſteren mit zwei von ihr gewählten Herren dieſelbe Figur aus, nur daß dieſe ihr die Namen von zwei Tieren nennen, ſie führt denſelben dann eine Dame vor, die einen der Tiernamen wählt, ſie tanzt hierauf mit dem Herrn, welcher dieſen Namen trägt, die Dame des anführenden Herrn tanzt dagegen mit dem anderen Herrn.

5. Die Verſchmähten — Les Refusés.

Der anführende Herr läßt ſeine Dame in der Mitte des Salons und holt zwei andere Herren, mit welchen er, gegenſeitig ſich mit beiden Händen haltend, einen Kreis um ſeine Dame bildet. Die drei Herren bewegen ſich ſehr ſchnell um dieſelbe nach links. Auf ein gegebenes Zeichen wählt die Dame einen der drei Herren und führt mit ihm eine Tour Walzer aus. Wenn der Cotillon im Familienkreiſe getanzt wird, ſo tanzen die beiden verſchmähten Herren zuſammen.

6. Der Hut und die Schärpe — Le chapeau et l'écharpe.

Der erſte Herr läßt ſeine Dame in der Mitte des Salons und übergiebt ihr einen Hut. Alle Herren vereinigen ſich um dieſelbe und ſich gegenſeitig die Hand gebend, bilden ſie einen Kreis, jedoch à l'envers (umgekehrt), ſo daß ſie der Dame den Rücken zuwenden. Die Herren bewegen ſich in der Ronde ſchnell nach links, und die Dame bezeichnet ihre Wahl, indem ſie einem der Herren den Hut aufſetzt. Sie tanzt mit demſelben, während die anderen Herren auf ihre Plätze zurück-

kehren. In der zweiten Wiederholung der Figur führen die Damen dieselbe aus. Sie bilden die beschriebene Ronde um einen Herrn, dem man eine Schärpe oder einen Shawl von bunter Farbe übergeben hat, welche er der Dame umwirft, mit welcher er zu tanzen wünscht.



Fig. 41.

7. Die Ungleichen — Les impairs.

Der anführende Herr wählt fünf Damen, die sich in der Mitte des Salons aufstellen, dann wählt er sechs Herren, die Aufstellung hinter den Damen nehmen und zwar so, daß sie mit denselben dos à dos (Rücken gegen Rücken gewendet) stehen. Es muß immer ein Herr mehr als Damen sich bei dieser Figur befinden. Auf ein Zeichen des anführenden Herrn, wenden sich die Damen und Herren um, die sich gegenüberstehen, vereinigen sich zu einem Paar und tanzen miteinander, während der übrig gebliebene Herr auf seinen Platz zurückkehrt.

8. Das Händegeben — Les Tours de mains.

Die Paare teilen sich in eine gleiche Zahl und stellen sich einander gegenüber und zwar ziemlich weit entfernt voneinander auf. Sie schreiten aufeinander zu, der Herr läßt seine Dame sich gegenüber Stellung nehmen, so daß die Damen dos à dos stehen und zwei Linien bilden. Hierauf führt jeder Herr ein Tour de main mit der Dame aus, die zur linken Hand seiner Tänzerin steht, setzt dasselbe mit allen

Damen der beiden Linien fort, abwechſelnd die linke und die rechte Hand gebend, bis er wieder mit ſeiner Dame vereinigt wird. Alle Paare führen hierauf einige Touren Walzer-Rundtanz aus.

9. Der Stuhl — La chaise.

Der anführende Herr führt ſeine Dame in die Mitte des Salons, wo ein Stuhl hingeſtellt wurde, und dieſelbe nimmt auf demſelben Platz. Er führt ihr dann zwei Herren vor, von welchen ſie einen wählt und mit ihm tanzt; der verſchmähte Herr nimmt unterdeſſen auf dem Stuhle Platz. Der anführende Herr ſtellt ihm hierauf zwei Damen vor, eine davon wählend, tanzt er mit derſelben, indeſſen der anführende Herr ſich der verſchmähten Dame annimmt und ſie, mit ihr tanzend, auf ihren Platz zurückbringt.

10. Dame und König — Dame et roi.

Der anführende Herr übergiebt die vier Damen eines Kartenſpiels vier Damen und die vier Könige desſelben vier Herren der Geſellſchaft. Dieſe letzteren müſſen nun die Damen ſuchen, welche die Karten beſitzen, die mit den ihrigen übereinſtimmen, ſo daß der Herzkönig mit der Herzkönigin ꝛc. ſich zuſammenfinden muß. Wenn ſich die Paare gefunden, tanzen ſie miteinander.

11. Blinde Kuh — Le Collin-Maillard.

Man ſtellt drei Stühle nebeneinander in die Mitte des Salons. Das anführende Paar führt eine Tour Walzer um dieſelben aus. Hierauf wählt der erſte Herr einen Herrn, verbindet ihm die Augen und läßt ihn auf dem Stuhl, der ſich in der Mitte von den drei Stühlen befindet, Platz nehmen. Die Dame holt einen zweiten Herrn, der auf einem der anderen Stühle Platz nimmt, indeſſen ſie ſich auf den dritten Stuhl ſetzt. Der anführende Herr fordert den Herrn mit verbundenen Augen auf, zwiſchen rechts und links zu wählen, entſcheidet der Zufall für die Dame, ſo tanzt er mit dieſer, wenn nicht,

so muß er mit dem Herrn tanzen, während der anführende Herr die Dame zum Tanze nimmt.



Fig. 42.

12. Der betrogene Cavalier — Le cavalier trompé.

Der anführende Herr wählt vier Damen, welche Aufstellung in einem großen Viereck nehmen. Mit fünf anderen Herren bildet er um seine Dame einen Kreis in der Mitte des Salons. Der Kreis bewegt sich nach links. Auf ein gegebenes Zeichen wählt die Dame des ersten Herrn einen in der Ronde sich befindenden Herrn. Sowie dieselbe aufgelöst ist, eilen die Herren nach den vier Ecken, um sich einer der dort aufgestellten Damen zum Tanzen zu bemächtigen, doch da es fünf Herren sind, so muß einer enttäuscht auf seinen Platz zurückkehren.

Polka-Cotillon.

13. Die geheimnisvollen Hände — Les mains mystérieuses.

Unter Anführung des ersten Herrn begeben sich sämtliche Damen in ein anstoßendes Zimmer. Durch die halb angelehnte Thüre halten sechs Damen immer zu gleicher Zeit ihre rechte Hand heraus. Der anführende Herr holt ebenso viele Herren, als sich Damen im anstoßenden Zimmer befinden, herbei. Immer sechs Herren zusammen begeben sich an die

Thür und wählen eine der herausgeſtreckten Hände. Sie befreien die gewählten Damen aus dem Nebenzimmer und tanzen mit ihnen. Der anführende Herr wählt ebenfalls eine der Hände.

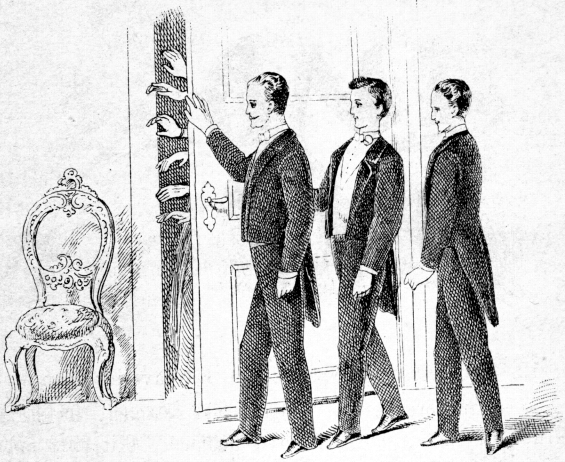


Fig. 43.

14. Der Contretanz — La Contredanse.

Vier Paare ſtellen ſich in einem Carré wie bei der Quadrille auf. Das erſte Paar tanzt um das Paar zu ſeiner Rechten (3. Paar), in derſelben Weiſe um das zweite und vierte Paar, immer ſich nach rechts dabei wendend, bis es wieder auf ſeinen Platz zurückgekehrt iſt. Die anderen drei Paare wiederholen dasſelbe. Wenn alle vier Paar die Figur ausgeführt haben, kehren ſie tanzend auf ihre Plätze zurück.

15. Das bewegliche Kiſſen — Le coussin mobile.

Der anführende Herr läßt eine Dame auf einem Stuhl in der Mitte des Salons Platz nehmen und übergiebt ihr ein Kiſſen, welches dieſelbe bei einem der Enden hält. Jeder Herr, einer nach dem anderen, verſucht ſich auf das Kiſſen zu knieen, die Dame zieht dasſelbe jedoch jedesmal zurück, wenn

ſie den betreffenden Herrn nicht als Tänzer annehmen will, ſo daß er ſich auf den Fußboden knieen muß. Nur bei dem Herrn, welchen ſie in Gedanken als ihren Tänzer erkoren, läßt ſie das Kiſſen unbeweglich und erlaubt, daß er ſich auf dasſelbe knieet. Der verſchmähte Herr ſtellt ſich jedesmal hinter den Stuhl der Dame, wo er mit den anderen Herren eine Linie bildet. Die Dame des beweglichen Kiſſens tanzt mit dem Herrn ihrer Wahl und die verſchmähten Herren werden von den anderen Damen zum Tanze aufgefordert.



Fig. 44.

16. Der Spiegel — Le miroir.

Eine Dame nimmt auf einem Stuhl in der Mitte des Salons Platz und der anführende Herr übergiebt ihr einen Handſpiegel. Ein Herr nach dem anderen begiebt ſich hinter die Dame und ſieht in den Spiegel. Die Dame, die deren Geſicht in dem Spiegel ſieht, wiſcht denſelben jedes Mal mit ihrem Taſchentuch ab, wenn ſie eine Verweigerung des Herrn ausdrücken will, der verſchmähte Herr zieht ſich dann wieder zurück. Wenn ſich endlich das Geſicht des von ihr erwählten Herrn im Spiegel zeigt, erhebt ſie ſich, legt den Spiegel auf ihren Stuhl und tanzt mit dem betreffenden Herrn.

17. Die Sträußchen — Les petits bouquets.

Eine Anzahl kleiner Blumenſträuße befinden ſich auf einem Möbel des Salons. Der anführende Herr und ſeine Dame nehmen beide ein Sträußchen, der Herr bietet das ſeinige einer Dame, die Dame das ihrige einem Herrn an und beide Paare tanzen miteinander.

18. Die Arkaden — Les Arcades.

Die Paare führen zwei Touren Rundtanz aus. Auf ein Zeichen des anführenden Herrn, verharren dieſelben auf der Stelle. Das anführende Paar begiebt ſich in die Mitte des Salons. Der Herr und die Dame, zu einander gewendet, reichen ſich beide Hände und heben die Arme ſo hoch wie möglich über den Kopf. Ein Paar geht unter dieſer Art von Arkade durch und ſtellt ſich in gleicher Weiſe mit ihren Händen, eine zweite Arkade bildend, vor dem erſten Paare auf. Ein anderes Paar geht durch die beiden Arkaden und ſtellt ſich vor dem zweiten Paare in derſelben Weiſe, eine dritte Arkade bildend, auf und ſo fort, bis ſämtliche Paare in dieſer Weiſe Stellung genommen haben. Das anführende Paar, welches nun das letzte geworden iſt, geht durch die ganzen Reihen von Arkaden durch und tanzt zuſammen, das folgende Paar thut dasſelbe und ſo ein Paar nach dem anderen, bis ſich die ganze Reihe von Arkaden aufgelöſt hat.



Fig. 45.

19. Die Pfänder — Les gages.

Der anführende Herr übergiebt seiner Dame einen Hut. Dieselbe fordert hierauf mehrere Damen auf, irgend einen Gegenstand hinein zu legen. Sie begiebt sich dann zu verschiedenen Herren, die einen der Gegenstände aus dem Hute wählen. Sie tanzen hierauf mit der Dame, welcher der von ihnen gewählte Gegenstand gehört.

20. Der große Kreis — Le grand rond.

Vier Paare begeben sich in die Mitte des Salons. Die Herren wählen hierauf vier Herren und die Damen vier Damen, so daß acht Damen und acht Herren die folgende Figur ausführen. Alle bilden, sich die Hände gebend, einen Kreis und zwar so, daß die eine Hälfte desselben aus den Herren, die andere Hälfte aus den Damen besteht. Dieselben bewegen sich alle nach links. Wenn sie nach der Ronde wieder auf ihr Plätze zurückgekehrt sind, schreitet das anführende Paar nach vorwärts in den Kreis hinein, durch denselben durch und trennt folglich den Kreis in zwei Hälften und die Damen von den Herren. Das anführende Paar trennt sich hierauf, der Herr wendet sich mit den Herren nach links, die Dame mit den Damen nach rechts und sich den Rücken wendend, beschreiben sie zwei Halbkreise, sie kehren sich um und schreiten auf einander zu, so daß sich der anführende Herr mit seiner Dame wieder vereinigt, die sofort miteinander tanzen. In gleicher Weise vereinigt sich der zweite Herr und die zweite Dame ꝛc., so daß sich acht Paare bilden müssen, die zusammeu Rundtanz ausführen.

Tyrolienne-Cotillon.

21. Der Kopf — La tête.

Eine Dame hält einen großen grotesken Kopf, der gewöhnlich aus Pappendeckel verfertigt ist, in ihren Händen. Sie begiebt sich damit zu den Herren, die in gerader Linie Aufstellung genommen haben. Die Dame, dieselbe entlang schreitend, setzt den Kopf demjenigen Herrn auf, mit welchem

ſie zu tanzen wünſcht. Zur allgemeinen Heiterkeit der Geſellſchaft, muß derſelbe den Kopf ſo lange auf ſeinen Schultern behalten, bis er mit der Dame beendet hat zu tanzen.



Fig. 46.

22. Die Fahnen — Les drapeaux.

Man verteilt unter die Damen in Farbe und Form verſchiedene kleine Fahnen. Eine zweite ähnliche Verteilung erfolgt unter die Herren. Jeder Herr tanzt mit der Dame, welche eine Fahne beſitzt, die der ſeinigen ähnlich iſt.

23. Die Taſchentüſcher — Les mouchoirs.

Der anführende Herr empfängt in ſeinem Hut eine Anzahl Taſchentücher von den Damen. Er begiebt ſich hierauf zu ebenſoviel Herren, als er Taſchentücher im Hute hat und läßt dieſe den erſteren wählen. Sie tanzen dann mit der Dame, welcher das gewählte Taſchentuch gehört.

24. Die beiden Kreiſe — Les deux ronds.

Vier Paare begeben ſich in die Mitte des Salons. Dieſelben verdoppeln ſich, indem jeder Herr noch eine Dame und jede

Dame noch einen Herrn wählt. Die Herren bilden einen Kreis am einen Ende des Salons und die Damen einen zweiten am anderen Ende desſelben. Der anführende Herr hat ſich in die Mitte des Kreiſes der Damen und ſeine Dame in die Mitte des Kreiſes der Herren geſtellt. Jeder Kreis bewegt ſich nach links. Auf ein Zeichen des anführenden Herrn, wählt ſeine Dame einen Herrn, während er ſelbſt eine Dame aus dem ihn umgebenden Kreis mit ſeiner Wahl bezeichnet. Die beiden Kreiſe auf dieſe Weiſe unterbrochen, entwickeln ſich zu zwei geraden Linien. Die beiden Linien, die eine aus Damen, die andere aus Herren beſtehend, gehen aufeinander zu und jeder Herr vereinigt ſich mit der ihm gegenüber ſich befindenden Dame und tanzt mit ihr.

25. Die Buchſtaben — Les lettres.

Der anführende Herr wählt eine Anzahl Damen, welche

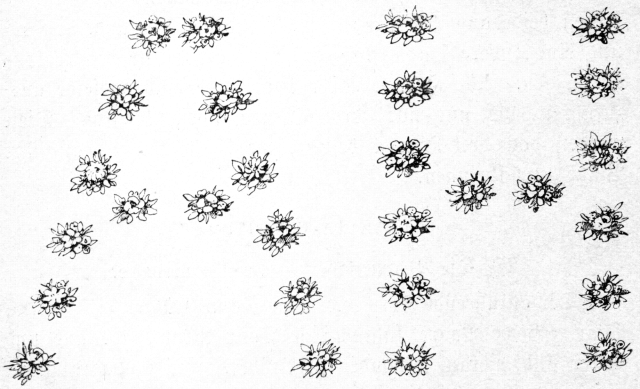


Fig. 47.

er in einer Weiſe in der Mitte des Saales aufſtellt, daß ſie einen oder zwei Buchſtaben des Alphabets bilden. Er wählt dann ebenſo viele Herren als Damen in den Buchſtaben beteiligt ſind und fragt jeden derſelben leiſe, ob er die Buch-

ſtaben entziffert hat. Nennt er die richtigen Buchſtaben, ſo wählt er eine Dame derſelben und tanzt mit ihr, im entgegengeſetzten Falle kehrt er auf ſeinen Platz zurück. Die übrig gebliebenen Damen der Buchſtaben wählen ihrerſeits einen Herrn, mit welchem ſie tanzen.

26. Die vier Ecken — Les quatre coins.

Man ſtellt vier Stühle in einem Viereck auf, um damit die vier Ecken zu bezeichnen. Nachdem der anführende Herr mit ſeiner Dame eine Tour Tyrolienne Rundtanz ausgeführt hat, läßt er ſie auf einem der Stühle Platz nehmen. Hierauf wählt er drei andere Damen, die die drei anderen Stühle einnehmen. Ein von dem Anführer gewählter Herr begiebt ſich in die Mitte des von den vier Stühlen gebildeten Carrés. Die Damen ſuchen nun ihre Plätze zu wechſeln, nicht im Laufen, ſondern indem ſie ſich die Hände geben. Wenn es dem Herrn gelingt, ſich eines der Stühle zu bemächtigen, tanzt er mit der Dame, deren Platz er genommen hat. Tanzend kehren beide auf ihre Plätze zurück, indeſſen ein anderer Herr und eine andere Dame ihre Plätze in der Mitte des Salons einnehmen. Alle Herren haben der Reihe nach dasſelbe auszuführen, bis nur noch drei Damen übrig bleiben. Dieſe werden von drei Herren befreit, welche ſie tanzend auf ihre Plätze zurückbringen.

Mazurka-Cotillon.

27. Die Promenade — La Promenade.

Der anführende Herr und ſeine Dame wählen ein zweites Paar. Beide Paare führen eine Tour Promenade aus und ſtellen ſich hierauf einander gegenüber. Beide Paare gehen aufeinander zu, die Herren wechſeln ihre Damen und führen mit der neuen Dame eine Tour Promenade aus. Sie ſtellen ſich von neuem einander gegenüber, gehen aufeinander zu, wobei die Herren ihre Damen zurücknehmen. Nach einer Tour Promenade führen die erſteren ihre Damen auf die Plätze zurück.

28. Die Bänder — Les rubans.

Der anführende Herr wählt vier Damen, welche er in die Mitte des Salons führt. Er übergiebt ihnen dort vier lange und breite Bänder von Seide oder Atlas in vier verſchiedenen Farben. Die vier Damen, jede das Ende eines Bandes mit der linken Hand haltend, bilden einen Halbkreis vor der Dame des anführenden Herrn, welche die vier anderen Enden der Bänder in ihrer rechten Hand hält und zwar er-



Fig. 48.

hoben über ihrem Kopfe. Auf ein Zeichen des anführenden Herrn entfernen ſich die vier Damen (doch im Halbkreiſe bleibend) von der anführenden Dame um die Bänder in ihrer ganzen Länge auszudehnen. Die vier Damen halten dieſelben tiefer als die anführende Dame. Der anführende Herr hat unterdeſſen zwei Herren gewählt nnd ſie vor die Gruppe der Damen geführt, um dort ihre Wahl zu treffen. Die beiden Herren nennen eine Farbe der vier Bänder, um die Dame zu bezeichnen, mit welcher ſie zu tanzen wünſchen. Die gewählten Damen übergeben dann das Ende des Bandes zwei anderen vom Anführer gewählten Damen, während ſie mit den

Herren eine Tour Polka-Mazurka Rundtanz ausführen. Nachdem alle Damen die Figur ausgeführt haben, wird dieſelbe im Gegenſatze wiederholt, indem die Herren die Bänder halten und die Damen wählen.

29. Die verſchmähten Paare — Les pairs refusés.

Der anführende Herr knieet ſich in die Mitte des Salons. Seine Dame wählt für ihn mehrere Paare und führt ſie ihm zur Wahl vor, doch verweigert er ſie anfangs alle. Die verſchmähten Paare ſtellen ſich hinter dem anführenden Herrn in einer Linie auf. Endlich entſchließt er ſich, die Dame eines ihm vorgeführten Paares zu wählen und mit ihr zu tanzen, ihr Herr ſtellt ſich unterdeſſen vor der Linie der verſchmähten Paare auf. Nachdem der anführende Herr mit der Dame getanzt hat, übergiebt er ſie ihrem Herrn, welcher ſie, mit ihr tanzend, auf ihren Platz zurückbringt. Die Dame des anführenden Herrn hat ſich unterdeſſen hinter die von den Paaren gebildete Linie begeben. Der anführende Herr tanzt der Reihe nach mit allen Damen der Linie, die mit ihm tanzend, auf ihre Plätze zurückkehren. Wenn alle Damen verſchwunden ſind, nimmt er ſeine Dame und führt dieſelbe auf ihren Platz zurück.

30. Die Mühle — Le moulin.

Drei Paare begeben ſich in die Mitte des Salons. Jeder Herr wählt hierauf einen Herrn und jede Dame eine Dame, ſo daß ſechs Paare bei der Figur beteiligt ſind. Der 2. 4. und 6. Herr bilden die Mühle, indem ſie ſich mit der linken Hand vereinigen. Den rechten Arm geben ſie ihrer Dame. Der 1. 3. und 5. Herr tanzt mit ſeiner Dame im Zwiſchenraume der Mühle, d. h. zwiſchen den Flügeln der Mühle, während die Paare, welche die Mühle bilden, langſam in der Runde ſchreiten. Auf ein Zeichen des anführenden Herrn bilden die vorher tanzenden Paare die Mühle und die anderen tanzen zwiſchen deren Flügeln. Eine Tour allgemeinen Rundtanzes beendet die Figur.

31. Die Guirlanden — Les Guirlandes.

Acht Herren begeben sich in die Mitte des Salons. Der anführende Herr übergiebt ihnen vier Blumenguirlanden von künstlichen Blumen verfertigt. Jeder der acht Herren erfaßt mit seiner rechten Hand ein Ende derselben. Vier von den acht Herren ihre Guirlande hoch über dem Kopf erhoben, bilden einen kleinen Kreis in der Mitte des Salons, die anderen vier Herren bilden einen größeren Kreis um dieselben, ihre rechte Hand die Guirlande haltend, ebenfalls über dem Kopf erhoben. Die Entfernung der beiden Kreise, bestimmt die Länge der Guirlanden, die fest ausgespannt sein müssen. Sobald die acht Herren in dieser Weise aufgestellt sind, wählt der anführende Herr acht Damen. Dieselben begeben sich unter diese Art von Baldachin, welchen die Guirlanden bilden, und schreiten eine der anderen folgend, langsam in der Runde und zwar nach rechts. Der anführende Herr fordert durch ein Zeichen einen Herrn des inneren Kreises auf, eine Dame zu wählen. Der letztere trifft seine Wahl, indem er der Dame, mit welcher er zu tanzen wünscht, das eine Ende der Guirlande, um den Nacken windet, wenn sie an ihm vorüber geht. Das Paar führt dann zusammen eine Tour Rundtanz aus und kehrt auf seinen Platz zurück, unterdessen hat der anführende Herr eine andere Dame und einen anderen Herrn gewählt, um das ausgetretene Paar zu ersetzen. In der Wiederholung der Figur wählt auf ein Zeichen des anführenden Herrn einer der Herren des äußeren Kreises eine Dame und so abwechselnd fort, bis die Figur dadurch ihre Auflösung findet, daß das ausgetretene Paar nicht mehr ersetzt werden kann. Die zurückgebliebenen sieben Paare tanzen dann unter sich, indem sie ihre Guirlanden dem anführenden Herrn überreicht haben. Die Figur kann nur ausgeführt werden, wenn zahlreiche Paare im Tanzsaal anwesend sind.

32. Das Dreieck — Le triangle.

Drei Paare begeben sich in die Mitte des Salons. Jeder Herr wählt hierauf einen anderen Herrn und jede Dame eine

andere Dame. Das Dreieck wird von den ſechs Damen gebildet, die ſich in drei Linien aufſtellen. Die erſte Linie, welche die Spitze des Dreiecks iſt, wird von einer Dame, die zweite Linie, welche die Mitte des Dreiecks vorſtellt, von zwei Damen und die dritte Linie, welche die Baſis des Dreiecks iſt, von drei Damen gebildet. Der anführende Herr an der Spitze der anderen fünf Herren bewegt ſich mit denſelben hinter der letzten Linie entlang, geht zwiſchen der zweiten und dritten Linie durch, geht vor der zweiten entlang und ſtellt ſich an die Spitze des Dreiecks. Hierauf giebt er das Zeichen, indem er in die Hände klappt, worauf die fünf Herren ſich mit den Damen, vor welchen ſie ſich befinden, vereinigen und mit ihnen tanzen.

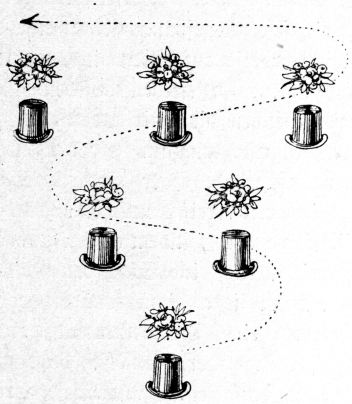


Fig. 49.

33. Die Verbeugungen — Les révérences.

Alle Paare führen eine Tour Promenade aus. Die Paare trennen ſich hierauf und ſtellen ſich in zwei Linien einander gegenüber auf, ſo daß die eine Linie von Damen, die andere von Herren gebildet iſt. Das anführende Paar, das ſich an der Spitze der Linien befindet, tanzt zwiſchen denſelben hinauf und hinunter. Hierauf begiebt ſich die anführende Dame zu dem erſten Herrn der Linie und macht ihm eine Verbeugung, die derſelbe erwiedert, beide führen hierauf Tour de main aus, indem ſie ſich die rechte Hand dabei geben. Der anführende Herr führt zu gleicher Zeit dasſelbe mit der erſten Dame der Damenlinie aus. Das anführende Paar begiebt ſich in gleicher Weiſe zu den anderen Damen und Herren der Linien und ſtellen ſich dann am Ende

der beiden Linien auf. Alle Paare, eines nach dem anderen wiederholen die Figur in gleicher Weise. Wenn alle Paare dieselbe ausgeführt haben, führen sie eine Tour Rundtanz aus.

Galopp-Cotillon.

34. Das Wettrennen — The Steeple Chase.

Diese Figur kann nur in einem sehr großen Raume ausgeführt werden. Eine Anzahl kleiner Zäune aus weißem



Fig. 50.

Stroh verfertigt, sind in der ganzen Länge des Saales der Breite nach aufgestellt. Hinter dem letzten Zaune ist ein Pfahl mit einer Tafel angebracht, worauf steht „Ziel". Neben dem Pfahl steht eine Dame, der Preis des Wettrennens. Auf ein Zeichen des anführenden Herrn, eilen sämtliche Herren die Zäune überspringend, dem Ziele zu. Wer am ersten bei der Dame ankommt, tanzt mit ihr. Die Dame wird in der Wiederholung der Figur von einer anderen ersetzt.

35. Die Veränderlichen — Les capricieux.

Alle Paare, eines dem anderen folgend, tanzen miteinander. Auf ein Zeichen des anführenden Herrn, verlassen die Herren

ihre Damen und tanzen mit der Dame des nächſtfolgenden Herrn weiter. Dasſelbe wiederholt ſich, bis ſie mit ihren eigenen Damen wieder zuſammentreffen. Es iſt notwendig, daß die Paare ſich beim Tanzen genau hintereinander folgen.

36. Die Schärpen — Les écharpes.

Jeder Herr hat eine Schärpe von Seide oder Gaze verſchiedenartig in Farbe von derjenigen ſeines Nachbars. Der anführende Herr ſtellt ſich nach einer Tour Rundtanz mit ſeiner Dame derſelben vis-à-vis, in die Mitte des Salons, giebt ihr das eine Ende der Schärpe, das ſie mit beiden Händen hoch über ihrem Kopfe erhoben hält. Der Herr hält das andere Ende davon in derſelben Weiſe. Das zweite Paar bewegt ſich hierauf vorwärts und unter der erhobenen Schärpe durchgehend, ſtellt es ſich einander gegenüber, ihre Schärpe in derſelben Weiſe haltend, wie das erſte Paar. Die anderen Paare wiederholen alle dasſelbe, ſo daß in der Folge ſich ſämtliche Paare gegenüberſtehen, die Herren auf der einen und die Damen auf der anderen Seite, mit ihren Schärpen eine Art Tunnel bildend. Der erſte Herr tanzt hierauf mit ſeiner Dame durch dasſelbe und ſtellt ſich vor den anderen Paaren in derſelben Weiſe mit ſeiner Dame wieder auf, als er hinter denſelben geſtanden. Das zweite Paar, ſowie alle zunächſtfolgenden Paare, wiederholen dasſelbe, bis durch ein Zeichen des anführenden Herrn die Figur beendet wird. Dieſe Figur iſt von ſehr hübſchem Effekt, doch erfordert ſie einen Salon von ziemlicher Größe.

37. Die Bogen — Les festons.

Die Paare teilen ſich in hintereinander ſtehende Linien von je zwei Paaren oder mehr; da ſämtliche Paare des Cotillons darin teilnehmen, ſo kommt es auf die Anzahl der Paare an, die Linien von mehr als zwei Paaren bilden zu laſſen. Die Paare müſſen ziemlich weit auseinander ſtehen, um daß ein Durchgang zwiſchen jedem Paar ermöglicht werden kann. Während die anderen Linien auf der Stelle verharren, be-

wegt sich die letzte Linie, ein Paar dem anderen folgend, zwischen jedem Paar der vornstehenden Linie hindurch, so daß sie abwechselnd vor und hinter einem Paare gleichsam einen Bogen beschreiben. Wenn die Paare sämtlicher Linien auf diese Weise umschritten sind, stellt sich die Linie, die das Umschreiten ausgeführt, in erster Linie auf und die letzte Linie führt dieses in gleicher Weise aus.

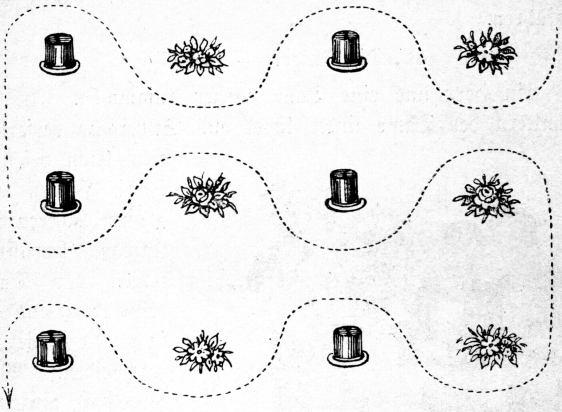


Fig. 51.

38. Das Gefängnis — La prison.

Sämtliche Herren begeben sich unter Anführung des ersten Herrn in ein anstoßendes Zimmer, von welchem die Thüre halb geöffnet bleibt. Alle Damen halten ihr Taschentuch durch die Öffnung der Thüre. Auf ein Zeichen des anführenden Herrn, bemächtigt sich jeder Herr eines Taschentuches und folglich der Hand der Dame. Jede Dame befreit hiermit einen Herrn aus dem Nebenzimmer und tanzt mit ihm.

39. Die Geschenke — Les cadeaux.

Das anführende Paar stellt einen Korb, der mit drolligen Requisiten aller Art gefüllt ist, in die Mitte des Salons. Mehrere Paare nähern sich demselben zu gleicher Zeit. Der

anführende Herr beſchenkt die Damen mit irgend einem drolligen Gegenſtand, indeſſen ſeine Dame dasgleiche mit den Herren thut. Eine drollige Zuſammenſtellung der Geſchenke für jedes Paar muß der Hauptzweck bei der Verteilung ſein. Das beſchenkte Paar tanzt hierauf miteinander, wobei es ſein Geſchenk zur Anwendung bringen muß, ſo daß der Herr mit der geſchenkten Schlafmütze auf dem Kopfe und die Dame mit der erhaltenen Brille vor den Augen ꝛc., den Rundtanz ausführen.

40. Die Flügel — Les ailes.

Ein Herr und eine Dame tanzen zuſammen. An den Schultern der Dame ſind Flügel aus Silbergaze verfertigt, ſehr leicht befeſtigt. Zwei Herren mit großen Scheren aus Karton bewaffnet, folgen der Dame beim Tanze und verſuchen die Flügel abzuſchneiden. Wem es gelingt, tanzt mit ihr.



Fig. 52.

41. Das Finale — La Finale.

Alle Herren und Damen des Cotillons bilden einen großen Kreis. Der anführende Herr und ſeine Dame trennen ſich von demſelben (worauf ſich derſelbe ſofort wieder ſchließt), um ſich in die Mitte des Kreiſes zu begeben und dort zuſammen zu tanzen. Auf ein gegebenes Zeichen, verharrt das Paar auf der Stelle und die Dame verläßt den Kreis. Der anführende Herr wählt hierauf eine andere Dame, tanzt mit ihr und verläßt ebenfalls denſelben. Die zurückgelaſſene Dame wählt dann einen neuen

Herrn. Dieſes Paar verläßt den Kreis, wie es das erſte Paar gethan und die Figur wiederholt ſich, bis nur noch wenige Paare übrig bleiben und es unmöglich wird, noch länger einen Kreis zu bilden. Die übrig gebliebenen Paare tanzen dann unter ſich.

42. Der Gruß — Le salut.

Man ſtellt zwei Fauteuils in die Mitte des Salons.



Fig. 53.

Der anführende Herr geleitet die Dame des Hauſes, und die anführende Dame den Herrn des Hauſes zu den beiden Fauteuils. Nachdem dieſe Platz genommen, tanzen ſämtliche Paare einmal um ſie herum und verharren dann auf der Stelle. Der anführende Herr, ſeine Dame bei der Hand haltend, nähert ſich dem ſitzenden Paare und verneigt ſich tief mit dieſer vor demſelben. Die anderen Paare, eines nach dem anderen, thun das Gleiche und der Ball iſt zu Ende.

Zwanzigſter Abſchnitt.

Die Geſchichte des Tanzes.

394. Was iſt die Geſchichte des Tanzes.

Die Geſchichte des Tanzes iſt die Geſchichte der Entwickelung der Tanzkunſt.

395. In welchem Lande hatte der Tanz ſeinen Urſprung?

Man iſt über den Namen und das Land derer nicht einig, von welchen die Griechen den erſten Unterricht dies Exercices erhielten. Nach den Berichten einiger Schriftſteller des Altertums, nimmt man an, daß der Tanz aus Catania in Sizilien ſtammt.

396. Wem ſchreibt man die Erfindung des Tanzes zu?

Einem jungen Flötenſpieler aus Catania, Namens Andron. Er ſoll der erſte geweſen ſein, der die Töne ſeiner Flöte mit Bewegungen ſeines Körpers begleitete, die mit ſeiner Muſik in Übereinſtimmung waren. Andere Schriftſteller berichten, daß der Tanz bei den Römern ſeinen Urſprung hatte.

397. Was bezeugt ſein Alter?

Daß Tanz und Muſik ſchon in der Bibel Erwähnung finden.

398. So war Tanz und Muſik vom Anfange an ſeiner Geſchichte ſtets vereinigt?

Ja. Ein anonymer Schriftſteller des Altertums bemerkt, um deren innige Verbindung und Alter zu bezeichnen, daß Tanz und Muſik zuſammen mit der Welt erſchaffen wurden. Ein anderer ſagt, um ihre Unzertrennlichkeit auszudrücken: Beide Künſte ſind Geſchwiſter und halten ſich bei der Hand.

399. Wem wird die Erfindung der Muſik zuerkannt?

Auch darüber liegen verſchiedene Berichte vor. Die einen nennen Jubal, den Enkel Kains, den Erfinder derſelben, doch auch dem Philoſophen Pythagoras ſchreibt man die Ehre der Erfindung der Muſik zu. Man berichtet, daß derſelbe eines

Tages vor einer Schmiede vorüber ging und daß die Laute, welche die Hammerschläge auf dem Amboß hervorbrachten, ihm die Idee gaben, Regeln für die Kunst der Melodie zu erfinden.

400. **Welchen Wert verlegte man auf das Tanzen in den Zeiten des Altertums?**

Wie die geschichtlichen Überlieferungen bezeugen, hatte dasselbe eine viel größere Bedeutsamkeit und Anwendung als in unseren Tagen gehabt. Nicht allein die heiteren Feste der Freude, sondern auch die ernsten und feierlichen Aufzüge der Andacht und der Trauer wurden von dem Volke, seinen leitenden Vorstehern und Würdenträgern tanzend begangen.

401. **Welches sind die ältesten Nachrichten über den Tanz?**

Die ältesten Nachrichten darüber sind diejenigen über den Tanz bei den alten Hebräern.

402. **Welche Verwendung fand er bei denselben?**

Er diente dazu, die religiöse und politische Begeisterung kund zu geben und zu erhöhen. Bei Siegesfeierlichkeiten und großen Gastmahlen wurden Tänze ausgeführt. Diese Tänze bestanden in rhythmischen, kreisförmigen Bewegungen und hüpfenden Schritten und wurden von Frauen und Jungfrauen ausgeführt. Öffentliche umherziehende Tänzerinnen wurden nicht geduldet. Unter der späteren Herrschaft der Römer wurden die Tänze freier und sinnlicher, die aber von den Juden nicht nachgeahmt wurden.

403. **Welche Musikinstrumente wurden zur Ausführung der Musik dabei verwendet?**

Cymbeln (Becken) und hölzerne Klappern (Castagnetten).

404. **Was wird über den Tanz bei den Ägyptern berichtet?**

In den altägyptischen Tempeln wurde bei großen Festen von Tänzern und Tänzerinnen, durch kunstvolle Verschlingungen der ewige Kreislauf der Gestirne dargestellt. Tanzend verehrte man Apis, den heiligen Stier und brachte ihm in zierlichen Kadenzen sein Futter dar.

405. Was weiß man über den Tanz bei den Perſern in den Zeiten des Altertums?

Derſelbe diente hauptſächlich zu religiöſen Zwecken. Bei den religiöſen Tänzen ſpielte ein Mann und zwar ein Flötenſpieler auf. Abwechſelnd ſchlug er dazu zwei halbmondförmige Schilde aneinander und kniete jedesmal nieder, wenn er zur Flöte griff.

406. Was berichtet man über das Tanzen bei den Indern?

Der Tanz wurde bei religiöſen und Vergnügungsfeſten verwendet. Bei erſteren waren es Prieſterinnen, die Delvadaſſi, die in und außerhalb des Tempels tanzten. Bei letzteren waren es junge im Lande herumziehende Mädchen (Bajaderen), die denſelben ausführten.

407. Wie waren dieſe Tänze beſchaffen?

Die religiöſen Tänze beſtanden in mimiſchen und nur geringen körperlichen Bewegungen. Die Vergnügungstänze waren leidenſchaftlichen Charakters.

408. Wo wurde der Tanz am meiſten gepflegt?

In Griechenland. Dort gelangte er zu großem Anſehen und wurde als ſehr ehrenhaft betrachtet. Mehrere Geſetzgeber machten ihn zum Gegenſtand vieler Geſetze und führten ihn als einen wichtigen Teil in die Jugenderziehung als ein Mittel ein, den Muskeln und den Nerven Kraft zu geben, die Behendigkeit zu bewahren und die Grazie des menſchlichen Körpers zu entwickeln. Noch im ſpäteren Alter führten die Griechen den Tanz als eine dem Körper heilſame Disziplin aus.

409. Wie wurde der Tanz bei den Griechen genannt?

Orchesis und hatte ſeine beſondere Patronin in der Muſe Terpsichore.

410. Was wird weiter über die Verehrung des Tanzes bei den Griechen berichtet?

Die Tänze waren ein Teil des Kultus und Götter und Göttinnen galten als Tänzer und als Erfinder von Tänzen. Doch diente der Tanz nicht allein zur Verherrlichung der religiöſen, ſondern auch der öffentlichen und heiteren Feſte.

Allen Festen des Jahres wurde der Tanz zugesellt. Zum Beginne des Frühlings tanzten mit Eichenlaub und Rosen geschmückte Paare, arkadische Schäfertänze. Das Erntefest und die Weinlese wurden durch Tanzen gefeiert, bei letzterem schmückten Epheu und Traubenblätter die tanzenden Paare und auch den Festen des Winters wurde der Tanz als der höchste Ausdruck der Freude zugesellt. In Sparta wurden zu Ehren Apollos und der Diana Tänze ausgeführt, bei welchen es Gebrauch war, daß die Männer in Weibermasken erschienen. Sogar die gestrengen Richter stiegen in rhythmischen Bewegungen zu ihren erhabenen Sitzen empor und wieder von diesen herab unter die Menge. Bei den Bacchusfesten tanzten Frauen mit Tierfellen begleitet, wohl auch in Männertracht, namentlich in den Masken von Satyren, wobei sich die Festesfreude oft bis zur Zügellosigkeit steigerte. Die Athener konnten den Tanz nicht entbehren und die Thesalier und die Lacedämonier stellten ihn auf dieselbe Stufe als die schönen Künste einnahmen.

411. **Wo erschien der Tanz zuerst als Kunst in innigster Verbindung mit Musik und Schauspiel?**

Ebenfalls in Griechenland. Der berühmte Dichter Äschylos führte ihn zuerst in seine Stücke ein und die Tänze bildeten pantomimische Darstellungen. Äschylos hat sich um die Erweiterung dieser Pontomimen und um die Veredlung des scenischen Tanzes sehr verdient gemacht. Unter seiner Leitung zeichnete auch der berühmte Maler Agatharcus die ersten Ausschmückungen eines Theaters.

412. **Wer waren die Meister der Tanzkunst in Griechenland?**

Die großen Dichter Thespis, Phrynichos, Pratinos u. a. haben die Tanzkunst gelehrt und Arion und Tyrtäos sind Erfinder berühmter Tänze. Man nennt 189 verschiedene Tänze, von denen man meistens nur die Namen kennt. Die berühmtesten sind der Waffentanz und die Reihentänze Hormos und Geranos.

413. **Welche berühmte Männer Griechenlands billigten den Tanz?**

Homer, Sokrates, Plato und Pindar. Trotz aller Streitfragen, die sich oft zwischen den heidnischen und später auch zwischen den christlichen Schriftstellern über das Tanzen erhoben, ob dasselbe als etwas Moralisches anzusehen sei, so wird man doch dem Urteile Platos und Sokrates, beistimmen müssen. Der erstere nannte den Tanz eine liebliche und freudige Gabe der Götter und jene, die keine Lust daran bezeigen, grobe und unartige Tölpel insofern die Tänze in solchen Schranken sich bewegen, daß weder die Ehrbarkeit noch die Gesundheit durch sie gefährdet werden. Sokrates, den Griechenland als den weisesten Mann rühmte, hat dem Tanzen eine ganz besondere Bedeutung beigelegt und Pindar verschmähte es nicht, Lieder zu dichten, die ausschließlich dem Tanze gewidmet waren.

414. Welche Musikinstrumente waren bei den Griechen zur Begleitung ihrer Tänze in Gebrauch?

Ihre Seiteninstrumente waren die Lyra und die Kythara, ein der Lyra ähnliches Instrument. Die Erfindung der Lyra wurde Gott Hermes und die der Kythara Apollon zugeschrieben. An Blaseinstrumenten hatten sie verschiedenartige Flöten. Ihre Schlaginstrumente waren größere und kleinere Pauken, Cymbeln und Klappern.

415. Wie war der Tanz bei den Römern beschaffen?

Auch bei den Römern nahm der Tanz in den Zeiten des Altertums eine hervorragende Stellung ein. Derselbe fand in den ersten Zeiten nur bei religiösen Feierlichkeiten Anwendung. Er wurde im delphischen Heiligtum und in Vestas Tempel von den Dienerinnen der Göttin als heilige Handlung ausgeübt, doch später bei politisch festlichen Aufzügen und überall, wo das Volk ein glänzendes Schauspiel erwartete, zu profanem Gebrauch erniedrigt. Die Krieger lernten in ihren Waffen tanzen und alle öffentlichen Aufzüge wurden von begleitenden Tänzerinnen verherrlicht. Im allgemeinen stand der Tanz bei den Römern in nicht so hohem Ansehen wie bei den Griechen; er galt auch nicht als ein notwendiger Teil guter Erziehung.

416. **Wie wurde der Tanz bei den Römern genannt?**
Sallatio.

417. **Wer war der erſte, der den Römern tanzen lehrte?**
Sallius, ihr erſter Tanz hieß daher die Salienne.

418. **Welche Art von Tanz war die Salienne?**
Er beſtand in Geſten und Bewegungen.

419. **Wie waren die ſpäteren Tänze bei den Römern beſchaffen?**
Sie waren ſtets Einzeltänze und wurden nur von Berufstänzern ausgeführt. Der Tanz wurde auch in Pantomimen verwendet, deren Handlung komiſcher oder heroiſcher Art waren und durch Geſten und Tänze dargeſtellt wurde. Die letzteren waren eine Art grotesker Gymnaſtik, die alles Schönen entbehrten. Dieſe Gattung von Schauſtellungen war bei den Griechen unbekannt, dort war der Tanz eine edle Pantomimik.

420. **Wie wurde dieſe Art von Ballette bei den Römern genannt?**
Italiſche Tänze. Die Römer waren von dieſen Schauſtellungen entzückt und konnten es Kaiſer Auguſtus nicht genug danken, daß er dieſelben in jeder Weiſe beförderte.

421. **Durch wen wurden die Tänze verbunden mit Pantomime zuerſt auf die römiſche Bühne gebracht?**
Durch die beliebten Mimen den Cilicier Pylades und den Alexandriner Bathyllos unter der Regierung des Imperators Auguſtus.

422. **Welche Namen werden als die berühmteſten Tänzer in der römiſchen Geſchichte genannt?**
Roscius, der Zeitgenoſſe von Cicero und Dionyſia.

423. **Welche berühmte römiſche Männer billigten den Tanz?**
Lucius, Apulejus, Martial und Seneca.

424. **Welcher Muſik-Inſtrumente bedienten ſich die Römer?**
Sie hatten Saiten-, Blaſe- und Schlaginſtrumente, wie Lyren, Kytharen, Flöten, Trompeten, Becken, Pfeifen und Caſtagnetten.

425. Wie geſtaltete ſich der Tanz weiter bei den Römern?

Er wurde immer ſinnlicher und leichtfertiger und ſank immer mehr herab. Die ſpäteren Gladiatorenſpiele und die Tierhetzen, waren die mißgeſtalteten Auswüchſe der früheren Pantomimen. Der Tanz fand daher immer größere Gegner, ſo daß er ſchließlich für unehrenhaft erklärt wurde. Kaiſer Domitian ſtieß einen Ratsherrn, der ſich des Tanzens rühmte, aus dem Rate und Kaiſer Tiberius vertrieb die Tänzer aus Rom, weil er der Anſicht war, daß dieſe der Stadt ſchädlich und nachteilig wären. Unter der Regierung von Kaiſer Trajan, wurde der Tanz gänzlich verboten. Erſt nach deſſen Tode erſchien derſelbe wieder, doch mit derſelben Leichtfertigkeit, welches ſeinen gänzlichen Verfall zur Folge hatte. Dasſelbe Schickſal hatte die Muſik, auch ſie kam auf den Standpunkt gänzlicher Entartung und diente ſpäter nur noch zur Verherrlichung von Ausſchweifungen, ſo daß auch ſie mit dem Niedergang des römiſchen Reiches in Verfall geriet. Erſt mit der chriſtlichen Aera kam ſie wieder zu Ehren und auch der Tanz wurde dann wieder in Aufnahme genommen.

426. Welches iſt die Geſchichte des Tanzes in Deutſchland?

Der Tanz wurde in den Zeiten des Altertums in Deutſchland bei religiöſen Gebräuchen und zur Verherrlichung der Freuden- und Friedensfeſte angewandt. Man glaubte, die Tänze als heilige Handlung auch ſpäter in den chriſtlichen Kirchen fortſetzen zu müſſen, wie man bei den Opfern und Verehrungen der früheren Götter es gewohnt war zu thun, doch wurde den Chriſten das Tanzen und Singen in den chriſtlichen Kirchen ſtrengſtens unterſagt. Bis dahin hatte man die von den erſten Heidenbekehrern anfänglich geſtatteten Tänze und Luſtbarkeiten an gewiſſen Tagen des Jahres, wie an Kirchweihfeſten und an den Gedenktagen der Märtyrer gefeiert. Man zierte an dieſen Tagen die Kirche von innen und außen mit grünen Zweigen, man verſammelte ſich unter der Aufſicht eines Prieſters entweder in oder vor der Kirche

unter den Bäumen, schlachtete da ein Tier, das dem Herrn geopfert wurde und hielt dann ein gemeinschaftliches Mahl, bei welchem Musik und religiöse Gesänge ertönten, doch arteten später diese Lustbarkeiten, sowie die Tänze in und vor den Kirchen in wilde Bacchanalien aus, so daß das Konzil verordnete, daß die Bischöfe in ihren Kirchensprengeln dergleichen Lustbarkeiten nach heidnischer Art nicht dulden sollten. Im Jahre 744 wurde der Tanz päpstlicherseits verboten. Trotz dieser und aller späteren Verbote und Verdammungen der Tänze, war die Geistlichkeit nicht imstande, die eingerissenen Mißbräuche auszurotten. Das Volk ließ sich das Vergnügen des Tanzens nicht nehmen.

427. **Was wird weiter über das Verbot des Tanzes berichtet?**

Das Landvolk kehrte sich am allerwenigsten an die Verordnungen und Ermahnungen der Geistlichkeit. Obgleich in der Schule, in der Christenlehre und auf der Kanzel das Tanzen verboten wurde, sowie Kirchenstrafen verordnet wurden, so konnte man dem Unfuge des Tanzens nicht steuern. Auf dem Lande fanden die ausgelassensten Tänze statt, besonders in Bayern, die oft mit den blutigsten Raufereien, sogar mit Totschlag endigten und noch lange erhielten sich die Tänze, wie z. B. die Fackeltänze (Danses des Brandons) am ersten Sonntag in der Fastenzeit, die Tänze am Vorabend des Johannisfestes und die sogenannten Veitstänze.

428. **Wie waren diese Tänze, sowie die Tänze in den Kirchen beschaffen?**

Die Fackeltänze wurden beim Scheine von Strohfackeln ausgeführt. Die Tänze am Sonntage in der Fastenzeit wurden um Feuer getanzt, die in den Straßen und Feldern angezündet wurden. Die Veitstänze waren die ausgelassensten von allen. Sie bestanden in großen Sprüngen, übertriebenen Verrenkungen und wilden Bewegungen, dieselben wurden hauptsächlich am Rhein gefeiert und grassierten seit Anfang des 14. Jahrhunderts fast an 200 Jahren. Die Tänze in den Kirchen fanden in gewissen Momenten des Gottesdienstes statt. Bei den Alten

näherten ſich die Opfernden in gemeſſenen Tanzſchritten dem Altar, auch im Mittelalter ſcheint dies beim katholiſchen Klerus üblich geweſen zu ſein, ferner bildete man beim katholiſchen Gottesdienſte Ronden, während die Hymne „O filii etc.“ geſungen wurde. Bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts wurde noch oft in und unfern der Kirchen getanzt. Bis zu dieſem Zeitpunkt ſah man in Limoges in Frankreich nicht allein das Volk, ſondern auch die Geiſtlichkeit am Tage des heiligen Martial in der Kirche St. Léonard tanzen. Bis zu Mitte des 17. Jahrhunderts durchzogen noch bei ganz beſonderen Feſtlichkeiten die Geiſtlichen im Reigen die Kirchen. Erſt in 1667 verbot das Pariſer Parlament dieſe heiligen aber vielfach durch die Weltluſt entweihten Tänze der Geiſtlichen. Daß dem Unfuge, in den Kirchen zu tanzen, ſowie der Ausführung der oben erwähnten Tänze erſt ſo ſpät Einhalt gethan werden konnte, nachdem der Tanz im allgemeinen ſchon eine beſſere Richtung genommen hatte, findet ſeine Erklärung wohl darin, daß es geiſtliche und weltliche Herren gab, die gegen Bezahlung einer Summe Geldes, ihre Vaſallen in ihrem Vergnügen gewähren ließen.

429. **Wann erwachte das Intereſſe für den Tanz in den vornehmen Kreiſen?**

Mit der Aera der Troubadoure, Minneſänger und der Tourniere im 12. Jahrhundert.

Bis dahin war der Tanz, wie alle anderen Künſte, durch die fortwährenden Kriege im Mittelalter und den herrſchenden kriegeriſchen, rauhen Sitten, in der beſſeren Geſellſchaft ſehr vernachläſſigt worden. Erſt von dieſem Zeitpunkte an, fand derſelbe Aufnahme in den vornehmen Kreiſen.

430. **Wie wurde in den vornehmen Kreiſen zu damaliger Zeit getanzt?**

Von den im 12. und 13. Jahrhundert in Deutſchland, Frankreich und Italien üblichen Schleif-, Spring- und Ringeltänzen, waren nur die erſteren an den Höfen und in guter Geſellſchaft Sitte. Die Schleiftänze waren ruhige, mehr getretene und gegangene Tänze. Der Tänzer führte eine oder

zwei Tänzerinnen bei der Hand und machte mit schleifenden Schritten einen Umgang im Saale, wozu Saiteninstrumente und Tanzlieder ertönten. Die letzteren wurden gewöhnlich von den vorschreitenden Vortänzern oder Vortänzerinnen gesungen. Die Haltung der Tanzenden war dabei steif und gemessen, die Bewegung der Füße nur ein Schleifen und Treten, dabei trugen die Frauen schwere lange Oberkleider mit Schleppen, die den ganzen Fußboden bedeckten und den Herrn zwischen die Füße gerieten. Die Tanzenden bildeten eine lange Reihe, die dem Anführer in allen Windungen und Bewegungen nachfolgte, sich zum Kreise schloß und wieder auflöste. Auch bei Vermählungsfeierlichkeiten wurde diese Gattung von Rundtanz ausgeführt und man nimmt an, daß die Trauungen der Vornehmen, sogar während des Hochzeitstanzes vorgenommen wurden. Die Schleiftänze wurden in Frankreich, England und Italien auch mit dem Namen Carole bezeichnet. Erst später gebrauchte man das Wort Carole für geistliche Jubellieder.

431. **Was wird weiter über die damaligen Tänze berichtet?**

An den meisten Höfen war bei Vermählungsfeierlichkeiten einer der ältesten Tänze üblich, der sogenannte Fackeltanz. Schon bei den Griechen und Römern war derselbe bei der hochzeitlichen Feier allgemein in Gebrauch und die Braut wurde dem Hymen (dem Gotte der Hochzeiten und Ehen) zu Ehren, unter Tänzen und mit Fackelbegleitung in das Haus ihres Bräutigams geführt und unter Tanz und Fackelbeleuchtung wurden von Jünglingen und Jungfrauen jene altgriechischen Hochzeitslieder, die man Hymenäen nannte, gesungen. Dieser Fackeltanz in seiner ältesten und ursprünglichen Form findet sich auch eine geraume Zeit hindurch bei den Hochzeitsgebräuchen der ersten Christen, kam aber allmählich außer Gebrauch, bis er schließlich gänzlich verschwand. Erst unter Kaiser Constantin im 4. Jahrhundert wurde der Fackeltanz wieder in Anwendung gebracht, er nahm denselben unter die Bestimmungen seines Hofceremoniells auf. Seit dieser Zeit

erhielt ſich die Aufführung von Fackeltänzen bei Gelegenheit von Vermählungen und Hoffeſten in Gebrauch. Sie wurden ſpäter ein Teil der Tourniere, mit welchen die Fürſtlichkeiten den Glanz und die Pracht ihrer Hochzeiten verherrlichten. Als ſpäter die Tourniere aufhörten, blieben trotzdem die Fackeltänze in Gebrauch, wenn auch meiſtens nur auf die höchſten fürſtlichen Häuſer beſchränkt.

432. Wie war der Fackeltanz beſchaffen?

Nach altem Brauch war die Zahl der Tänze bei fürſtlichen Hochzeiten auf drei geſetzt, welche die Braut und der Bräutigam mit den anweſenden Prinzen und Prinzeſſinnen ausführten. Dieſelben trugen einen ſo würdevollen Charakter, daß ſie nach der Angabe alter Berichterſtatter mehr den Namen als der Wirklichkeit nach, Tänzen glichen. Dabei waren Vortänzer im Brauche, deren Zahl in der Regel zwölf war und die unter vornehmen Generalen, Hof- und Staatsbeamten gewählt wurden. In alter Zeit ſoll der Vortanz ſogar eine Obliegenheit der Vaſallen des Hauſes geweſen ſein, welche, wenn ſie höheren Standes waren, auch beſonders tanzten, wobei dann der niedere Adel vortanzte. In der Geſchichte des preußiſchen Hofes begegnet man den Fackeltanz als einer ſehr alten und ſtets im Gebrauche gebliebenen Ceremonie, mit welcher die Vermählungsfeier der Prinzen und Prinzeſſinnen des Hauſes Hohenzollern ſtets beſchloſſen wird.

433. Welches waren die beſſeren Volkstänze im 13. Jahrhundert?

Einer der beliebteſten Tänze war die Stadelweiſe, die von ſanftem und ſentimentalem Charakter war, dann der Ridewanz, den man mit der böhmiſchen Redowa für identiſch hält, auch der höfiſche Schleiftanz wurde manchmal in den beſſeren Volkskreiſen ausgeführt. Alle dieſe Tänze waren der einfachſten Art und beſtanden hauptſächlich in Ronden und Geſängen. Der Tanz als Kunſt war erſt noch im Entſtehen begriffen.

434. Welcher Unterſchied beſtand zwiſchen dieſen Tänzen und jenen der Alten?

Bei den Tänzen der Alten tanzten Männer und Frauen ſtets getrennt, entweder die Frauen oder Männer allein oder beide zuſammen, aber jedes Geſchlecht für ſich. Die Vereinigung beider Geſchlechter beim Tanze gehört erſt dem Mittelalter an.

435. **Wann bildete der Tanz ſich weiter aus?**

Mit dem Entſtehen größerer Städte und dem Emporblühen des Bürgerſtandes. Die Tänze wurden dann mannigfaltiger und graziöſer, auch geſitteter. Die Luſt des Tanzens erwachte mit deſſen Fortſchritt in allen Kreiſen und Alt und Jung, Arm und Reich gab ſich mit Leidenſchaft dem Vergnügen des Tanzens hin. Man berichtet, daß ſogar Kaiſer und Könige, wenn ſie ſich wegen Reichstagsangelegenheiten in den Reichsſtädten aufhielten, gern in den Herrentrinkſtuben oder auf den Rathäuſern, mit Frauen und Töchtern der Patrizier durch Tanzen ſich zu vergnügen ſuchten.

436. **Wo machte der Tanz zuerſt bedeutende Fortſchritte?**

In Italien. Das moderne Italien verehrte zuerſt Terpſichore in einer angenehmeren und eleganteren Form, als das Altertum es gethan hat. Das erſte Ballett wurde in 1489 bei Gelegenheit der Vermählungsfeierlichkeiten von Galeazzo, Herzog von Mailand und Iſabella von Aragon in Tortona ausgeführt. Der Geſchmack und die Pracht, die ſich bei den Feſtlichkeiten entfalteten, wurden faſt in allen größeren Städten nachgeahmt, die in dem Beſtreben wetteiferten, Tanz und Muſik zu befördern. Die prachtliebenden kleinen italieniſchen Höfe, waren im 15. und 16. Jahrhundert der Ausbildung der Tanzkunſt von großem Nutzen. Man ſuchte bei den glänzenden Feſten immer mit neuen Tänzen zu prunken und ſich in der Entfaltung von Luxus und Pracht verſchwenderiſch zu zeigen. Die Familienfeſte im Mediceiiſchen Hauſe in Florenz waren in dieſer Hinſicht berühmt. Man berichtet, daß auf einem Hochzeitsbankett in dieſer Familie, zweiundſiebzig junge Damen aus den vornehmſten Geſchlechtern, Tanzdiverdiſſements zum Schall der Tamburine und anderer Muſik ausführten. Immer zwölf Damen tanzten auf einmal, die in verſchiedene Trachten,

die einen in italieniſche, die anderen in deutſche ꝛc. gekleidet waren. Auch im Vatikan wurde der Tanz gepflegt. Bei Gelegenheit des Konzils der Dreißig in 1560 gab die Kirche einen Ball, wo ſämtliche Kardinäle anweſend waren. Man berichtet, daß der Kardinal von Mantua den Ball eröffnete, und daß Philipp II. von Spanien und alle Väter des Konzils den größten Anſtand ſowie große Würde in der Ausführung des Tanzes zeigten, welchen man annimmt, daß es eine Art von Pavane oder eine gemeſſene und langſame Branle war. In Frankreich fanden die erſten Bälle unter Franz I. und Heinrich II. ſtatt.

437. Wo wurde der Tanz zuerſt gewiſſen Regeln unterworfen?

Ebenfalls in Italien. Die Italiener waren die erſten, welche für die Arme, die Beine und den Körper Regeln feſtſtellten, nach welchen die Bewegungen, die Schritte und Stellungen ſyſtematiſch geordnet wurden und alles mit Methode in Harmonie und im Takte der Muſik ausgeführt wurde. Die Werke der beſten Bildhauer und Maler dienten, wie es bei den Griechen der Fall geweſen, als Modelle, um die Grazie und die Eleganz in gewiſſen, für den Tanz angenommenen Stellungen zu erreichen. Auf dieſe Weiſe machte der Tanz große Fortſchritte und wurde eine angenehme Kunſt.

438. Wann und wie wurde die Kunſt des ſceniſchen Tanzes in Frankreich eingeführt?

Dieſelbe kam von Italien nach Frankreich im 16. Jahrhundert und zwar zuerſt an den glänzenden und verſchwenderiſchen Hof von Maria von Medicis. Bei allen Hoffeſten ſpielte der Tanz eine große Rolle. In 1577 ließ man aus Turin für die häufig vorkommenden Hoffeſte eine Anzahl geſchickter Violinſpieler unter der Anführung von Balthazarino, genannt Beaujoyeux, kommen, die ſich bei den Feſten produzierten. Auf Befehl Heinrichs III. arrangierte dieſer Balthazarino in 1581 bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs von Joyeuſe mit Louiſe von Lothringen ein Ballett „Circé oder das Ballett der Königin“ genannt, wozu Maître Salomon, ein damals

berühmter Violinspieler, die Musik setzte und worin alle damals üblichen Tänze vorkamen. Dieses Ballett wird als das erste, das jemals in Frankreich aufgeführt wurde, bezeichnet. Ihm folgten bis 1610 mehr als 80 am Pariser Hofe ausgeführte Ballette nach. In 1625 tanzte Ludwig XIII. in einem Ballett mit, welches Kardinal Richelieu erfunden hatte und es am Hofe zu St. Germain aufführen ließ.

439. Wie waren die Ballette zu damaliger Zeit beschaffen?

Man legte den Namen Ballett selbst figurierten Tänzen bei, die nur Divertissement zu heißen verdienten. Die Sonderung zwischen Divertissement und Ballett fand erst im 18. Jahrhundert zu den Zeiten des Ballettmeisters Noverre statt. Die früheste Form des modernen Balletts im 15. und 16. Jahrhundert, war eine durch Tanz ausgeführte, aber zugleich mit Rede und Geberde, auch oft mit Gesang verbundene Darstellung, in der mehr der Tanz als die Pantomime vorherrschend war. Es gab zwei Arten von Ballette, die eine bestand aus Tanzliedern, welche zum Tanze gesungen wurden, oder auch als selbständige Gesänge ohne Tanz dienten. Die andere Art war von den damals üblichen Tänzen zusammengesetzt und enthielt drei Teile. Der erste Teil hieß der Entrée oder die Einleitung, der zweite Teil bildete das eigentliche Ballett, wo die tanzenden Paare verschiedene Figuren, wie Buchstaben, Kreise, Drei-, Vier- oder Sechsecke ꝛc. darstellten. Der dritte Teil hieß der Abzug. Die Ausführenden dieser Ballette trugen dabei Masken. Die Könige und die Fürsten, die Prinzessinnen und Großen des Hofes, beteiligten sich dabei und tanzten mehr die ernsten und würdevollen Tänze, die Danses basses (niedrige Tänze) genannt wurden und die aus den höfischen ritterlichen Tänzen des Mittelalters entstanden sind, wobei die Füße nicht den Fußboden verließen. Die lustigen Tänze, Danses hautes (hohe Tänze) genannt, wobei Sprünge vorkamen, wurden von den Ballett- und Tanzmeistern ausgeführt.

440. Durch wen erhielt der Tanz im 16. Jahrhundert eine günstige Umgestaltung?

Durch Katharina von Medicis. Dieſe prachtliebende Fürſtin war eine leidenſchaftliche Tänzerin und trug viel zur Förderung des Tanzes bei. Sie führte anſtatt der langſamen und abgemeſſenen Bewegungen, mit welchen man bis jetzt bei Hofe meiſtens zu Kirchenmuſiken getanzt hatte, den luſtigen und hüpfenden Tanz ein. Den franzöſiſchen Provinzen hatte ſie die beſten Volkstänze, wie die Gavotte, die Bourrée, ihren italieniſchen Landsleuten die graziöſe Gaillarde entnommen und hatte ſie am Hofe und in die vornehme Welt eingeführt. Die luſtige Gaillarde hatte ſie zu ihrem Lieblingstanz erkoren. Sie erfand ferner das leichte Ballkoſtüm, das nun an die Stelle der ſchwerfälligen Tracht der Tänzer trat.

441. Wie verhielt es ſich weiter mit dem Tanz im 16. Jahrhundert?

Derſelbe nahm einen immer mehr größeren Aufſchwung. Der Geſchmack des franzöſiſchen Hofes für Vergnügen, Feſte und Aufzüge beförderten den Tanz in hervorragender Weiſe. Jedermann hielt es von großer Wichtigkeit, ſo gut als möglich zu tanzen, um dem Beiſpiele des Hofes und der Hohen zu folgen. Wie in Italien erfand man ſtets neue Tänze; zudem fanden die ausländiſchen Tänze, wie die italieniſchen und ſpaniſchen Volkstänze Aufnahme. Die letzteren machten geradezu Furore in Frankreich.

442. Welches waren die damals üblichen Tänze?

In Italien wurden mit der Zeit die beliebteſten Tänze: die Giga, die Gaillarde, die Paſſemeza, die Tarantella, ferner die Forlana, der Siciliano ꝛc.

Von ſpaniſchen Tänzen die Pavane, die Chaconne, die Seguidilla, der Fandango, die Guarache, der Zapateado, die Folie d'Espagne (ſpaniſche Thorheit) ꝛc.

In Frankreich machten ſich neben italieniſchen und ſpaniſchen Tänzen beliebt: der Paſſepied, die Bourrée, der Branle oder Bransle, die Gavotte, die Courante ꝛc. (S. Näheres über dieſe Tänze im nächſten Abſchnitt.)

In Deutſchland hatte man im 16. Jahrhundert Schwert-, Bügel- oder Reiftänze, ferner die Allemande, den Ländler,

den Zweitritt, den Schwäbiſchen, den Steyerer und den Langaus (der Urahne unſeres Walzers), auch bürgerten ſich ausländiſche Tänze immer mehr ein, die deutſche Allemande fand dagegen Aufnahme in Italien und Frankreich. Wie dort wurden auch in Deutſchland die meiſten Volkstänze verbeſſert und verfeinert in die vornehme Geſellſchaft eingeführt. Trotz der beſſeren Richtung, die der Tanz im allgemeinen im 16. Jahrhundert genommen hatte, mußte dennoch noch oft den Ausſchreitungen der übermütigen Jugend durch obrigkeitliche Verbote ein Zügel angelegt werden. Es gab kaum eine Stadtobrigkeit, die nicht durch eine ſtrenge Verordnung manche Ausgelaſſenheit, manche gegen die Sittſamkeit zuwiderlaufende Handlung in den Tanzſälen zu unterdrücken gehabt hätte, der Tanz hatte daher noch viele Gegner. Man ſchrieb gegen und für denſelben, und die zwei Parteien waren in fortwährender Fehde. Die eine nannte den Tanz ein Teufelswerk, während die andere ſich auf die großen Schriftſteller und Philoſophen des Altertums berief, die den Tanz billigten.

443. **Welche Erfindung wurde im 16. Jahrhundert, die Tanzkunſt betreffend, gemacht?**

Jehan Tabouret, Domherr zu Langres in Frankreich, erfand die Chorégraphie oder Tanzzeichenlehre, durch die man Tänze und Tanzſchritte mit Hilfe gewiſſer Zeichen, der Muſik-Notenſchrift vergleichbar, fixiert, damit man ein Ballett vom Papier ableſen könne. Die Idee, Tänze durch Zeichen anzudeuten, iſt jedoch eine viel ältere, denn die Ägypter ſollen ſchon eine ähnliche Kunſt beſeſſen haben, auch die Römer ſchrieben ihre Tänze durch Zeichenſchrift auf, welche jedoch verloren gegangen iſt. Im Alter von 69 Jahren ſchrieb Jehan Tabouret ein Werk unter dem Titel: Orchésographie traité en forme de dialogue par lequel tontes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercise des Danses. Er veröffentlichte das Buch unter Verſtellung der Buchſtaben ſeines Namens als Thoinot Arbeau in 1588.

444. **Welchen Zweck ſollte dieſes Buch erfüllen?**

Er ſchrieb dieſes Buch, wie er in der Vorrede ſagt: Weil

er wünſche, wenn auch zu alt und ſchwerfällig, um ſich ſelbſt fröhlich darin zu üben, daß die ehrbaren Tänze wieder erhoben werden möchten an Stelle der unzüchtigen und ſchamloſen, die man ſtatt ihrer eingeführt, zum Bedauern der achtbaren Herren und Damen von verſtändigem und züchtigem Urteil. Dieſes Buch gehört zu den größten bibliographiſchen Seltenheiten und befindet ſich in nur noch einem Exemplar auf der Stadtbibliothek in Paris. In 1888 hat Laura Fonta, eine frühere Tanzkünſtlerin der großen Oper in Paris, die ſich für die Tänze des 16. Jahrhunderts interreſſierte, das Buch nach dieſem einzigen Exemplar wieder drucken und veröffentlichen laſſen. (Buchhandlung Vieweg 69. Rue de Richelieu, Paris.)*)

445. Worin findet das Intereſſe, das Thoinot Arbeau der Tanzkunſt zuwendete, ſeine Erklärung?

Daß derſelbe ſich ſoviel mit der Kunſt des Tanzens beſchäftigte, findet darin ſeine Erklärung, daß Thoinot Arbeau ſchon als Kind große Neigung für Leibesübungen und insbeſondere Vorliebe für den Tanz hatte, den er in Poitiers erlernt hatte. Er widmete ſich gegen ſeinen Willen dem geiſtlichen Stande und erfüllte in der Wahl ſeines Berufes den Wunſch ſeiner Mutter, die während einer ſchweren Krankheit ihres Sohnes das Gelübde gethan, ihn der Kirche zu weihen, wenn er wieder geneſen ſollte. In ſeiner Stellung als Domherr hatte er Gelegenheit, ſich neben der Ausübung ſeiner religiöſen Pflichten, auch mit dem Studium der Gebräuche, die mit der Religion verbunden waren und beſonders mit den kirchlichen Tänzen zu beſchäftigen, die damals noch Sitte waren. Seine alte Neigung für den Tauz erwachte und gab ihm den Gedanken ein, das betreffende Buch zu ſchreiben. Auch noch ein anderer Geiſtlicher hat ſich in der Geſchichte des Tanzes durch ein Buch namhaft gemacht. Es iſt dies Franciſco Auguſtin Florencio. In 1792 veröffentlichte derſelbe

*) A. Czerwinski hat Arbeau Thoinot's Orchéſographie ins Deutſche überſetzt (Danzig 1878).

in Madrid ein Werk über die Kunſt des Caſtagnettenſchlagens zur Begleitung der ſpaniſchen Nationaltänze. Das Buch hat fünf Auflagen erlebt.

446. Wie geſtaltete ſich der Tanz im 17. Jahrhundert?

Derſelbe erhielt einen großen Aufſchwung unter der Regierung Ludwigs XIV. von Frankreich. Dieſer Monarch war ein eifriger Beförderer desſelben, er liebte von allen anderen Vergnügungen beſonders das Ballett und trug viel zu deſſen Kultur bei. Bei allen Feſtlichkeiten wurde dasſelbe eingeführt und die Gärten von Verſailles wurden der Schauplatz von Darſtellungen, die an Pracht und Glanz ohnegleichen waren. Er ſelbſt war ein eifriger Tänzer und ließ ſich in der ceremoniöſen Pavane, der lebhaften Courante und dem ernſten und würdevollen Menuett bewundern. Bis zu ſeinem 32. Jahre tanzte der König auf allen an ſeinem Hofe aufgeführten Bällen mit, und noch lange nach ſeinem Tode ſprachen die Fachleute mit Bewunderung von der Eleganz ſeiner Bewegungen. Unter Ludwig XIV. konnte man durch den Tanz bei Hofe Ruhm und Wohlſtand erwerben und ſich in der Welt eine Stellung machen. Der Tanz war ein Teil der Erziehung eines vollendeten Kavaliers.

447. Welchen weiteren Beweis großen Intereſſes für die Tanzkunſt gab Ludwig XIV.?

Er gründete in 1662 die königliche Tanz-Akademie. Dieſelbe beſtand aus 13 Akademikern und hatte die Beſtimmung darüber zu wachen, daß der Tanz von Fehlern gereinigt und bewahrt würde. Die Akademiker mußten aus den Erfahrenſten der Tanzkunſt beſtehen, ſie hatten ſich miteinander über den Tanz zu beſprechen, ſich über die Mittel zur Vervollkommnung desſelben zu bedenken und zu beraten und die Fehler und Mißbräuche, welche ſich ſchon eingeſchlichen hatten oder noch einſchleichen könnten, zu verbeſſern. Die Tanz-Akademie wurde ſpäter mit der königlichen Akademie der Muſik vereinigt, die in 1671 eröffnet wurde.

448. Welche berühmte Männer trugen ferner zum Fortſchritte des Tanzes unter Ludwig XIV. bei?

Die berühmten Dichter Molière und Quinault in Verbindung mit dem berühmten Musik-Komponisten Jean Baptiste Lully, einem Florentiner, dem Gründer der Académie Royale de Musique, beschäftigten sich mit der Komposition des Hofballetts und bahnten einen für jene Zeit bedeutenden Fortschritt in Musik, Pantomime und Tanz an. Der Chevalier Servandi, ausgezeichneter Architekt und Maler in Perspektiv, war einer der Hauptbeförderer des scenischen Tanzes. Er führte dem pariser Publikum im Laufe der Zeit in verschiedenen Theatern eine große Anzahl von Stücken vor, wo die Musik, die Pantomime und die Ausstattung geschickt vereinigt waren. Er wurde von Paris aus an alle Höfe der Welt berufen und seine Dekorationsentwürfe galten als Vorläufer einer neuen künstlerischen Periode.

449. **Welche waren die Tanzkünstler und Tanzkünstlerinnen, welche zuerst zum Fortschritte des Tanzes beitrugen?**

Die Ballettmeister Beauchamps und Pécour, ferner Dupré, Ballon, Dumoulin und Blondy. Mlle. Carmargo, Mlle. Sallé und Mlle. Prévot. Charles Beauchamps war unter Ludwig XIV. die Seele der königlichen Tanz-Akademie. Er war der erste, der Arbeau Thoinots Chorégraphie (Tanzzeichenschrift) verbesserte, und in 1664 wurde ihm vom Parlament der Titel eines Docteur de l'Académie royale de la danse feierlich verliehen. Unter seiner Leitung betraten in 1681 zum ersten Male Tänzerinnen die Bühne im Théâtre de l'Odéon in dem Ballett „Les triomphes de l'amour", zu welchem Lully die Musik komponiert hatte. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten stets Männer in Frauenkleidern die Rollen der Tänzerinnen übernommen.

450. **Welche Verbesserung und Neuerung brachte der Komponist Lully dem Ballett?**

Eine neue Epoche für das Ballett eröffnete sich unter seinem Wirken. Er verflocht das Ballett mit der Oper. Den ersten Versuch dieser Art hieß er Pastoral, wie seine „Fêtes de Bacchus et de l'amour", die in 1671 aufgeführt wurden

und einen durchschlagenden Erfolg erzielten. In den von Quinault zu Lullys Musik gedichteten Sujets oder Handlungen, wurde der Tanz dem lyrisch musikalischen Teil völlig untergeordnet. Die in diese Ballette eingelegten Tanzstücke hieß man Divertissements oder Fêtes. Eine fernere Neuerung brachte er dem Tanze dadurch, daß er seine Tanz-Kompositionen in schnellerem Tempo, als es bisher üblich gewesen, schrieb, auch stellte man für die verschiedenen Charaktere in den Balletten bestimmte Pas und Bewegungen fest, während bisher in den mythologischen Balletten Götter, Hirten, Bauern, Furien und Cyklopen auf einerlei Art getanzt hatten. Lully versuchte auch das stumme Spiel der Chöre in den Tragödien der Griechen nachzunahmen. Es waren dies mimische Schauspiele oder rhythmisch-plastische Pantomimen, deren Wirkung eine außerordentliche gewesen sein soll. Die Künstler hatten anfangs Mühe, sich in die Neuerungen Lullys zu finden, namentlich war ihnen seine Ballettmusik zu schnell und kompliziert. Selbst der Ballettmeister Beauchamps konnte sich nicht immer in den Charakter seiner Tonstücke finden, so daß Lully oft genötigt war, die Tänze und Gruppen in seinen Balletts selbst anzuordnen und den Tänzern die Schritte vorzumachen, um ihnen das Begreifen seiner Absichten zu erleichtern. Doch nach und nach wußten sich die Tanzkünstler in diesen neuen Tanz-Genre zu finden, zudem derselbe großen Beifall beim Publikum fand.

451. **Wie waren die damaligen Ballette beschaffen?** Jeder Akt eines Balletts war regelmäßig in drei, sechs, neun, oft auch zwölf sogenannte Entrées eingeteilt, die aus einer oder mehreren Quadrillen bestanden und die aus den damals üblichen Tänzen, wie die Loure, Chaconne, Musette, Passepied, Tambourin, Gigue, Passe Caille, Sarabande etc. zusammengesetzt waren. (S. Näheres über diese Tänze im nächsten Abschnitt.) Die Tänze in den Opern waren aus solchen Entrées oder einzelnen Teilen davon zusammengesetzt und standen folglich in keiner Beziehung zu der Handlung, sondern boten nur eine Abwechslung für das Publikum und

den Sängern Zeit zur Erholung. Die Künſtler zählten ſechzehn verſchiedene Gattungen von Tänzen, welcher jeder ſeine eignen Stellungen, Figuren und Schritte hatte. Jeder theatraliſche Tanz wurde von einem beſonderen Tänzer ausgeführt, welcher in der von ihm gewählten Specialität dann auch Ausgezeichnetes leiſten konnte. Pécour tanzte die Sarabanden, Dupré excellierte in den Chaconnen und Paſſecaillen, Ballon tanzte die Entréen und Giguen, Blondy die Furien, Mlle. Prévot die Paſſepieds, Mlle. Camargo die Tambourins, Dumoulin und Mlle. Sallé die Müſetten. Von Mlle. Sallé ſagte man, ſie male die Leidenſchaften, ſie drücke die Heiterkeit aus, ſie vereinige herrliche Schritte mit dem Feuer des Geiſtes, die Anmut und Richtigkeit mit der Leichtigkeit, ohne der liebenswürdigen Mäßigung zu nahe zu treten, welche die Schönheit ihres Geſchlechtes bilde.

452. **Durch welche Künſtler wurde dem Tanze beſondere Neuerungen gebracht?**

Durch Pécour, Dupré und Mlle. Camargo. Louis Pécour, welcher der Nachfolger im Ruhme von Beauchamps war, war der Erfinder galanter Neuerungen. Er war der Liebling der Damen, da er eine ſehr ſchöne Perſönlichkeit hatte, doch war er auch ein ausgezeichneter Künſtler. Dupré erfand den Tanzgenre, welcher in einer Reihe von Pas und Attituden beſtand, die man akademiſch nannte. Er führte dieſen Genre aus langſamen Bewegungen und Stellungen beſtehend, den man jetzt mit dem Namen Adagio bezeichnet, mit großer Grazie und Sicherheit aus. Seine ſchöne Geſtalt und ſeine durchaus ſchön gezeichneten Stellungen, erregten ſtets die größte Bewunderung und den ſtürmiſchſten Beifall des Publikums, das mit dem größten Intereſſe der vollendeten Grazie ſeiner Bewegungen folgte. Er hatte die Gewohnheit, aus dem Stegreif zu tanzen, welches die Einfachheit des damaligen Tanzes bezeugt (dieſes würde beim Kunſttanz des 19. Jahrhunderts ſeiner Kompliziertheit wegen unmöglich ſein). In einem Alter von ſechzig Jahren behaupteten diejenigen, welche ihn vierzig Jahre früher bewundert hatten, daß er ſich in ſeiner Kunſt ſtets

gleich geblieben sei. Sein Tanz galt als der Inbegriff größter Vollkommenheit.

453. Was wird über Mlle. Camargo berichtet und welche Neuerung brachte dieselbe dem Tanze?

Mlle. Camargo entstammte einer altadeligen Familie, ihr Name war Marie, Anne, Cupis de Camargo (1710—1770). Sie gehörte von 1726 bis 1750, wo sie pensioniert wurde, der Großen Oper in Paris an. Sie wurde zu ihrer Zeit hoch gefeiert und Voltaire war einer der größten Verehrer ihrer Kunst. Sie war die erste Tänzerin, die es wagte, auf der pariser Bühne in 1730 zu springen und einen Entrechat auszuführen und Schuhe ohne Absätze zu tragen. Doch für alle Zeiten hat sie sich denkwürdig in den Annalen der Großen Oper dadurch gemacht, daß sie die langen Kleider beim Tanze abschaffte. Diese Neuerung führte anfangs zu großen Erörterungen seitens des Publikums, doch fand sie schließlich Billigung, weil man einsah, daß man die kunstgerechten Schritte und Stellungen der Tanzkünstlerinnen in kurzen Kleidern besser beurteilen könne.

454. Wie war bis dahin die Kleidung der Künstlerinnen und Künstler bei den Balletten beschaffen?

Dieselbe war für die Ausführung des theatralischen Tanzes höchst unbequem. Die Damen betraten die Bühne in großen Reifröcken, hohen Hackenschuhen und turmhohen Haaraufsätzen. Der Anzug der Herren war nicht weniger steif und lästig. Sie trugen ein Hofkostüm mit Schärpe und Schulterquast, den Hofdegen an der Seite und hatten ungeheuere Allongeperücken, aus denen bei hohen Sprüngen der Mehlstaub wirbelte. So ungeeignet diese Kostüme auch für die Ausführung des Kunsttanzes waren, so standen sie doch in Übereinstimmung mit der damaligen Steifheit und gemessenen Würde, die nicht nur in den damaligen Gesellschaftstänzen, sondern auch im theatralischen Tanz vorherrschend waren. Die theatralischen Tänze glichen überhaupt bis ins 17. und 18. Jahrhundert hinein mehr den damaligen Gesellschaftstänzen, die man mit dem Namen Kammertänze bezeichnete.

Selbſt als das Ballett ſich anfangs des 18. Jahrhunderts vom Ballſaal abſonderte und ſich gänzlich auf die Bühne zurückzog, trugen die Tanzkünſtlerinnen noch dasſelbe Koſtüm, welches ſie im Ballſaal hatten, es kam ihnen damals nicht auf die Echtheit im Koſtüm an. Man brachte nur die Mode in Anbetracht und man fand keine andere Kleidung, als die der Zeit kleidſam und ſchön. Jede Tracht mußte ſich der Zeitmode fügen. Ebenſowohl die Königin wie die Schäferin erſchienen im Reifrock und mit der Perücke auf der Bühne. Die letztere erhielt ſich ſehr lange Zeit in der Mode und erſt die Revolutionszeit ſchaffte ſie ab. Der Kunſttanz konnte ſich in dieſen Koſtümen nur in engen Grenzen der Beweglichkeit ausführen und war daher, ehe die kurzen Kleider in Gebrauch kamen, mehr eine Darſtellung anmutiger Bewegungen und Stellungen. Sprünge hätten für dieſe Koſtüme nicht gepaßt.

455. Wie verhielt es ſich weiter mit dem Kunſttanz im Laufe des 18. Jahrhunderts?

Derſelbe machte bedeutende Fortſchritte durch die ausgezeichneten Künſtler Georg Noverre (Schüler von Dupré), Dauberval, Gardel (Schüler von Noverre) und den beiden Veſtris (Vater und Sohn). Georg Noverre (1727—1810) war der eigentliche Schöpfer des Balletts. Derſelbe trennte es gänzlich von der Oper und erhob es zur künſtleriſchen Selbſtändigkeit. Seine Ballette zeichneten ſich durch glänzende Maſchinerien, ſpannende Handlung, reizende Gruppierungen und einen wahrhaft dramatiſchen Effekt aus. Er wählte den Stoff zu deren Handlung aus der Mythologie und der Geſchichte. Er ordnete die Handlung dem Tanze unter, ſo daß der letztere immer die Hauptſache darin war und derſelbe immer durch die Handlung hergeleitet wurde. Seine Ballette galten während langer Zeit auf der pariſer Bühne als Muſter aller nachfolgenden und waren in ganz Europa berühmt. Gaetano Veſtris (1729—1808), Schüler von Noverre, und ſein Sohn Auguſt Veſtris (1760—1842) hatten den von Dupré erfundenen Genre weiter ausgebildet und eine große Vollkommenheit darin erreicht. Gaetano Veſtris gehörte von

1749—1781 der Großen Oper in Paris an, ſein Sohn begann ſeine Thätigkeit dort bereits von ſeinem zwölften Jahre an und noch in 1816 entzückte derſelbe das pariſer Publikum durch ſeine Grazie und Kraft. Weitere berühmte Künſtler und Künſtlerinnen waren Monſieur Joliot, Mlle. Allard, Mlle. Aſſelin, Mme. Anne Veſtris (Gattin von Gaetano Veſtris), Mlle. Larivée, Mlle. Guimard ꝛc.

456. Wie geſtaltete ſich der Geſellſchaftstanz im 18. Jahrhundert?

Derſelbe wurde auch unter Ludwig XV. am Hofe und in den vornehmen Kreiſen außerordentlich gepflegt. Ludwig XV. tanzte ſelbſt in den Balletten mit, die von Zeit zu Zeit in den Tuilerien aufgeführt wurden. Die ernſten und würdevollen Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts, wie die Chaconne, die Sarabande, die Loure und beſonders das Menuett waren auch im 18. Jahrhundert die beliebteſten Tänze der vornehmen Geſellſchaft. Dieſe ernſten und würdevollen Tänze, meiſtens im langſamen Dreivierteltakt mit gehaltenen, gezogenen Bewegungen, verlangten ſeitens der Tänzer große Muskelſtärke, hohen Anſtand und ein muſikaliſches Gehör, wie es heutzutage im Ballſaal nicht mehr gefunden wird. Die Geſellſchaftstänzer unterzogen ſich damals einem gründlichen Studium des Tanzes, um ſich jene Manieren und jenen Anſtand anzueignen, die für die Salons des 18. Jahrhunderts erforderlich waren, wo die feinſte Sitte, die größte Etiquette herrſchte. Sich in der richtigen Weiſe in denſelben bewegen zu können, zog man faſt allen anderen Kenntniſſen damals vor. Man behauptete mit Recht, daß nur durch gute Manieren und Anſtand ein günſtiger Eindruck auf andere hervorgebracht werden könne und daß der erſte Eindruck ein bleibender ſei, man legte daher außerordentliche Bedeutung auf das Eintreten einer Perſon in einen Salon. Jedes Beugen und Neigen war durch Anſtandsgeſetze geregelt, jeder Gruß forderte Form, jedes Wort entſprechende Geberde.

457. Welche Stellung nahmen die Tanzlehrer in den vergangenen Jahrhunderten ein?

Die Tanzlehrer vergangener Zeiten, namentlich jene des 17. und 18. Jahrhunderts galten für wichtige Personen, von welchen alleine jene Stellung ausging, die man für das Auftreten in seiner Gesellschaft für unerläßlich erachtete. Dieselben ließen sich ihren Unterricht, den Töchtern und Söhnen der vornehmen Familien den erforderlichen Anstand und die erwünschte Grazie beizubringen, mit schwerem Gelde bezahlen und da sie sich nur in den höchsten Kreisen bewegten und hohe Achtung genossen, so waren sie voll Selbstbewußtsein und von ihrer Würde und Bedeutung durchdrungen.

458. **Welches waren die bedeutendsten Tanzlehrer der vergangenen Jahrhunderte?**

Dieselben waren am zahlreichsten in Italien vertreten. Man nennt Martire, Pompeo Diobono, Francisco Legnano, Giovanni Giera, Ambrogio Landriano, genannt Mazzacastroni, Cesare Lampugnano, Carlo Beccaria, Fabrizio Caroso und Cesare Negri. Die beiden letzteren waren Schriftsteller ihrer Kunst und sind durch drei Werke in der Tanzlitteratur vertreten, die heute zu den größten bibliographischen Seltenheiten gehören. Diese Bücher waren hohen Fürstlichkeiten gewidmet. Fabrizio Caroso hatte sein Werk der Großherzogin Bianca Capello von Toscana dediziert und Negri hatte das seinige niemand geringerem als Philipp III., König von Spanien, gewidmet. Die meisten dieser berühmten Tanzmeister unterrichteten an den verschiedenen Höfen des In- und Auslandes, wie es später in gleicher Weise die französischen Tanzlehrer gethan haben. Pompeo Diobono war am Hofe Heinrichs II. von Frankreich, Francesco Giera im Dienste Heinrichs von Valois, Francesco Legnano am Hofe Karls V. und Philipps II. und Carlo Beccaria (der Schüler von Negri) am Hofe Rudolphs II.

459. **Welche Tanzlehrer haben sich in Frankreich besonders berühmt gemacht?**

Von vielen ausgezeichneten französischen Tanzmeistern sind im 17. Jahrhundert Bocan (s. Näheres über Bocan Abschnitt 21, Nr. 2) und Belleville, im 18. Jahrhundert P. Rameau,

Tanzlehrer der Pagen der Königin von Spanien, und Marcel am berühmtesten geworden. P. Rameau war Schriftsteller seiner Kunst. Sein Werk „Le maître à dancer“ erschien in 1734. Marcel hatte es mit seinem Tanzunterricht zu einem Weltruf gebracht. Da er verstand, das damals so beliebte Menuett mit der in jener Zeit so geschätzten Eleganz zu tanzen und zu unterrichten, so wandten sich an ihn die bedeutendsten Personen, um bei ihm neben Anstand und feiner Sitte ein Menuett tanzen zu lernen und alle vornehmen Familien übergaben ihm ihre Söhne und Töchter zur Ausbildung. Da die Damen an ihrem Hofkleide damals lange Schleppen trugen, so verwickelten sie im Umwenden und Zurücktreten ihre Füße darin, so daß ein Fall nicht zu vermeiden war. Marcel erfand daher zur Bewältigung der Schleppe einen coup de talon (Stoß der Ferse) und einen Seitenpas. Die Schwierigkeit für die Lernenden bestand bei der Ausführung dieses Seitenpas darin, daß der Oberkörper dabei ruhig bleiben mußte und der Bewegung des Fußes nicht folgen durfte. Jedermann sprach damals von Marcel, von allen Seiten wurde er verlangt und die vornehmsten Damen trachteten nach der Ehre, seine Schülerinnen zu werden, so daß sein Unterricht ihm bedeutende Summen einbrachte. Er betrachtete das Menuett als die Königin aller Tänze, und oft rief er während des Unterrichts desselben aus: „Que de choses dans un Menuet!“ (Was liegt nicht in einem Menuett!) (S. Näheres über das Menuett Abschnitt 21, Nr. XVII.)

460. **Wie waren die damaligen Hoffeste am französischen Hofe beschaffen?**

Durch P. Rameaus Werk kann man einen Einblick in ein damaliges Hoffest erlangen. Der König und die Königin gefolgt von den königlichen Prinzen und Prinzessinnen und dem Hofstaate, letzterer nach strenger Rangfolge geordnet, bewegen sich im feierlichen Aufzuge in den Ballsaal. Der König nimmt auf dem Throne Platz, der Hof im Kreise längs den Wänden. Die Damen nehmen die erste Reihe ein, die Herren befinden sich hinter denselben. Sobald die Musik beginnt,

vereinigen die Herren und Damen ſich zu Paaren. Dieſelben machen ſich eine Révérence in allen Regeln der Tanzkunſt. Der König beginnt den Tanz mit der erſten Dame des Hofes. Sobald er beendet, begiebt ſich der König hinter die anderen Paare und verharrt auf der Stelle, bis jedes Paar ihm tanzend nachgefolgt iſt und er wieder an der Spitze der Reihe ſteht. Dann wird eine Gavotte ausgeführt, und jeder Tanzende beſtrebt ſich, die Zuſchauer durch Grazie und kunſtgerechte Bewegungen zu entzücken. Das Hauptintereſſe des Balles iſt, wenn der König ſelbſt ein Menuett tanzt, wobei alle Anweſenden ihn ſtehend bewundern. Nachdem er den Tanz beendet, läßt er ſich wieder auf dem Throne nieder, während die Geſellſchaft auf ihre Plätze zurückkehrt. Hierauf erhebt ſich ein Kavalier mit ſeiner Dame und machen eine tiefe Verbeugung vor dem König und der Königin, eine weniger tiefe nach der übrigen Geſellſchaft und beginnen zu tanzen. Wenn ſie beendet, ziehen ſie ſich mit gleichen Verbeugungen zurück, und ein zweites Paar erhebt ſich und führt ſich in gleicher Weiſe vor. Da waren die Tanzenden ſoviel wie möglich bedacht, keinen Fehler in den höfiſchen Künſten zu machen, ſondern Sicherheit und Gewandtheit zu zeigen, denn da tanzte Kenner vor Kennern, und jeder Schritt und jede Bewegung wurde ſcharf kritiſiert. Überall, namentlich in Deutſchland, ſuchte man damals den franzöſiſchen Hof nachzuahmen und den geſellſchaftlichen Ton gab in jener Zeit unbedingt Paris an. In Deutſchland hieß man dieſe Hofbälle „Ceremonienbälle“, auch „bals parés“ (geputzte Bälle), weil ſie eine ausgeſuchte Parüre der Teilnehmer erforderten.

461. Wie waren in anderen Kreiſen die damaligen Bälle beſchaffen?

Die Nachahmungen der Hofbälle durch den Adel hieß man „bals réglés“. Wenn man keinen König und keine Königin hatte, ſo wählte man ſich ſolche für den Abend. Das erwählte Paar führte den erſten Tanz aus, hierauf fragte der Herr ſeine Dame, wen ſie als Nachfolgerin an ihrer Stelle wünſche. Es war Gebot der Höflichkeit, ſich den An-

ordnungen der Dame zu fügen. Ein Ceremonienmeister, der einen Stock mit goldenem Knopfe trug, sorgte für die Einhaltung der Ordnung und Gebräuche. Er bestimmte die Paare für einander, und durch Verbeugen gegen einen Herrn und eine Dame forderte er diese auf vorzutreten. Es war unbedingte Pflicht der Artigkeit, seiner Aufforderung nachzukommen, und wenn man durchaus nicht zu tanzen wünschte, so mußte man wenigstens die Révérence vor der Gesellschaft machen.

462. **Welche Neuerungen brachte der französische Hof mit der Zeit seinen Tanzfesten?**

Die strenge Ceremonie, die bei den Hoffesten herrschte, wurde dem französischen Hof mit der Zeit langweilig und dessen Geschmack richtete sich auf ländliche Feste, wo die allzustrenge Etikette etwas gemildert wurde. Man nannte diese Feste „bals champêtres". Es wurde ein Jahrmarkt, eine Blumenschlacht oder ein Vogelschießen ꝛc. dargestellt, wobei man sich nach verschiedener Art verkleidete. Man suchte durch diese Feste, bei welchen mehr Heiterkeit und Ungezwungenheit erlaubt waren, der Strenge des gesellschaftlichen Tones zu entrinnen. Die Nachahmung italienischer Feste wurde besonders beliebt und wurde eine Zeit lang allen anderen Neuerungen in den bals champêtres vorgezogen. Auch in anderen Kreisen ahmte man im Laufe des 18. Jahrhunderts diese Vergnügungsarten nach. Die berühmten französischen Maler Antoine Watteau, Nicolas Lancret und Jean Baptiste Pater, haben vielfach Scenen dieser bals champêtres dargestellt.

463. **Wie gestaltete sich der Gesellschaftstanz unter Ludwig XVI. von Frankreich?**

Unter seiner Regierung machte sich viel weniger Interesse für den Gesellschaftstanz bemerkbar. Die ernsten, würdevollen Tänze, wie die Chaconnen, Couranten, Sarabanden ꝛc., die unter Ludwig XV. noch in höchster Blüte waren, verschwanden nach und nach gänzlich vom Hofe und aus der vornehmen Gesellschaft und figurierten nur noch in den musikalischen Kompositionen, nur das Menuett und die Gavotte behaupteten ihren Platz noch in derselben bis zur französischen Revolution.

Die Königin Maria Antoinette, welche dieſe beiden Tänze in der graziöſeſten Weiſe tanzte, hatte ſie in der Mode erhalten. Das ganze Intereſſe des Hofes und der vornehmen Welt wendete ſich der Oper und den Balletten zu und mit Ende des 18. Jahrhunderts waren die noblen, würdevollen Geſellſchaftstänze faſt gänzlich verſchwunden.

464. Wo und wie entwickelte ſich der Kunſttanz weiter im 19. Jahrhundert?

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Kunſttanz zu großer Vollendung in Frankreich ausgebildet und ſtand um dieſe Zeit in höchſter Blüte dort. Die pariſer Künſtler hatten es verſtanden, demſelben jene Grazie und jene Vollkommenheit zu verleihen, welche der franzöſiſchen Schule den Vorrang in ganz Europa einräumte und deren Ruf ſich bis zum heutigen Tage erhalten hat. Die berühmten Künſtler dieſes Jahrhunderts waren bis zu dieſem Zeitpunkt jenen des vergangenen Jahrhunderts überlegen, wenn ſie ſich auch nicht mehr ſo ſtrenge an den ſerieuſen Genre hielten, wie es Dupré, Dauberval, Gardel und die beiden Veſtris, namentlich der Ältere es gethan haben, die dieſen Genre in ſo vollendeter Weiſe beherrſchten, ſo boten ſie doch in ihrem Tanze mehr Abwechslung, Eleganz, Energie und Schwierigkeiten dar, während die Künſtler des vergangenen Jahrhunderts ihre Kunſt in engen Grenzen der Einfachheit ausführten.

465. Welches waren die berühmteſten Tanzkünſtlerinnen und Tanzkünſtler des 19. Jahrhunderts?

Unter vielen ausgezeichneten Künſtlerinnen und Künſtlern, welche im 19. Jahrhundert auf den verſchiedenen Bühnen des In- und Auslandes erſchienen, waren die berühmteſten, die es zu einem Weltruf gebracht haben: Marie Taglioni (1804—1884), Fanny Elsler (1810—1884), Carlotta Griſi, Fanny Cerrito, Charles Blaſis, Perrot (Lehrer von Carlotta Griſi). Der letztere, obgleich mit einer ſehr unvorteilhaften Perſönlichkeit begabt, erregte durch ſein ausgezeichnetes Tanzen ſelbſt Bewunderung bei der Damenwelt, die ihn in der Großen Oper in Paris bei verſchiedenen Gelegenheiten mit Blumen aus-

zeichnete. Marie Taglioni, Fanny Elsler, Carlotta Griſi und Fanny Cerrito hatten jede in ihrer Kunſt einen verſchiedenen Genre und jede war in dem ihrigen gleich ausgezeichnet. Taglioni zeichnete ſich durch eine unvergleichliche Weichheit und Leichtigkeit in ihrem Tanze aus und excellierte hauptſächlich in poetiſchen Balletten. Für ſie hatte ihr Vater, Ballettmeiſter Philipp Taglioni, das Ballett „die Sylphide“ geſchrieben, welches ihren künſtleriſchen Ruf begründet hat und das einen immenſen Erfolg zu ſeiner Zeit in der Großen Oper in Paris hatte. Ihre ätheriſche Erſcheinung eignete ſich ganz beſonders für dieſes Ballett, ſo daß ſie die Rolle der Sylphide zu einer mit allem poetiſchen Reiz und Zauber umgebenen Darſtellung machte. Sie wurde ſpäter von bedeutenden Künſtlerinnen in dieſer Rolle wohl nachgeahmt, doch von keiner jemals darin erreicht. Marie Taglioni ſtand in der Vollkommenheit ihres Genres bis jetzt einzig da. Carlotta Griſi zeichnete ſich durch große Korrektheit der Schule und im Genre des Parcours aus. Mit wenigen Schritten gelang es ihr, die Bühne der Großen Oper zu traverſieren. Fanny Cerrito eignete ſich für den naiven und neckiſchen Tanz, ſie führte mehr kleine und ſchnelle Schritte aus und vertrat den Genre des Lieblichen mit großen Erfolg. Fanny Elsler entfaltete eine Grazie, die jedermann entzückte, und ein ausdrucksvolles Mienenſpiel bei der Pantomime. Sie war die erſte, welche den Spitzentanz in der Großen Oper in die Mode brachte. Auch war ſie die erſte, welche neben einem Kunſterfolg auch einen unbeſtrittenen Schönheitserfolg dort erzielte. Sie debutierte in der Großen Oper im Jahre 1835 in dem Ballett „La Tempête“. Die Handlung des Balletts erforderte, daß ſie die Bühne verſchleiert betrat. Als ihr im Laufe der Handlung der Schleier abgenommen wurde, war das Publikum ſo von ihrer ſchönen Erſcheinung überraſcht, daß das ganze Haus in einen Beifallsſturm ausbrach, und als ſie zu tanzen anfing und ihre unvergleichliche Grazie dabei entwickelte, ſo ſtieg der Beifall bis zum Enthuſiasmus. In Deutſchland ſagte man von ihr, „ſie tanze Goethe“, d. h. ſie leiſte mit ihren Füßen, was jener ungefähr

mit seinem Geiste. Sie erhielt ihre erste künstlerische Ausbildung in Wien und vervollkommnete sich später in ihrer Kunst in Neapel.

466. **Wie verhielt es sich mit der Tanzkunst in anderen Ländern?**

Nicht allein in Frankreich, sondern auch in Italien, Spanien, England und Deutschland, wurde bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts das Ballett an allen größeren Bühnen gepflegt und überall gab sich Interesse dafür kund. In England stand es eine Zeitlang über der Oper. Von 1840—1845 erschienen jede Saison in Her Majesty's Theatre in London in verschiedenen mimischen Balletten Marie Taglioni, Fanny Elsler, Cerrito und Carlotta Grisi, und in einer Saison tanzten an einem Abend die drei ersteren Künstlerinnen im Vereine mit Lucile Grahn (einer früheren in Deutschland berühmten Künstlerin) zusammen, in einem Pas de quatre. Für diesen Abend wurden die höchsten Preise für die Plätze bezahlt, die man jemals in England gekannt hat, das für das damalige Interesse für das Ballett zeugen mag.

467. **Wie gestaltete sich der Kunsttanz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts?**

Das Interesse für denselben erlosch im allgemeinen bereits Mitte der fünfziger Jahre. Schon Ende der fünfziger Jahre wurden in der königlichen Oper in Madrid und im Covent Garden Theater in London keine mimischen Ballette mehr aufgeführt, und der Tanz wurde auf die Ausschmückung der Oper beschränkt, kleinere Theater stellten denselben an vielen Orten schon gänzlich ein. Anfangs der sechziger Jahre zeigte sich in der Großen Oper in Paris eine ungünstige Umgestaltung des Tanzes. Ausländische Tanzkünstlerinnen führten dort einen Genre ein, der von der korrekten französischen Schule abwich. Dieser neue Genre bestand mehr in originellen Manieren, als in einer vollkommenen künstlerischen Ausführung der Schritte. Der Neuheit wegen gefielen diese Manieren, und dieselben wurden schließlich auch von den einheimischen Künstlerinnen nachgeahmt. Einige Jahre später nahm der

italieniſche Tanzgenre in der Großen Oper überhand. Italieniſche Künſtlerinnen hatten es verſtanden, durch gewiſſe Effektſchritte dem pariſer Publikum zu imponieren, ſo daß ſich der Geſchmack des Publikums mit der Zeit dem italieniſchen Tanzgenre zuwendete, der mit ſeiner energiſchen und kraftvollen, mit Effekthaſcherei verbundenen Ausführung, der Gegenſatz der alten franzöſiſchen Schule iſt. Wenn auch das Ballett bis zum heutigen Tage in den pariſer Theatern, namentlich in der Großen Oper, ferner in den erſten Theatern in Italien, ſowie in den Hoftheatern in Wien und Berlin, noch immer gepflegt wird, während es an den anderen Theatern vernachläſſigt oder gänzlich eingegangen iſt, ſo hat der Geſchmack dafür doch überall eine andere Richtung genommen, der von Marie Taglioni, Fanny Elsler und Carlotta Griſi in ſo vollendeter Weiſe ausgeführte Tanzgenre hat dem italieniſchen Platz gemacht, und die Effekthaſcherei hat ihren Weg ebenſowohl in die Große Oper als in die anderen Theater des Auslandes gefunden.

468. **Welche Schwierigkeiten bieten ſich den jetzigen Tanzkünſtlern bei der Ausführung ihrer Kunſt dar?**

Das Beſtreben, immer Neues und Effektvolles zu bieten, macht die Ausführung des theatraliſchen Tanzes jetzt viel ſchwerer, als es in früheren Zeiten der Fall war. Der Kunſttanz iſt jetzt mit Schwierigkeiten überladen, von deren Ausführung die früheren Künſtler keine Idee hatten. Was Schwierigkeiten und Mannigfaltigkeit anbetreffen, hat der Kunſttanz von allen Zeiten jetzt ſeinen Höhepunkt erreicht, doch an gutem Geſchmack für das Schöne und wirklich Edle in der Tanzkunſt iſt er weit zurückgegangen. Die heutigen Künſtler können ſich nicht mehr an das Studium eines einzigen Genres halten, wie es bei den früheren Künſtlern der Fall geweſen, ſie ſind faſt genötigt, alle Genres zu ſtudieren, und daher kommt es, daß in keinem Genre mehr jene Vollkommenheit erreicht wird, wie es die früheren Künſtler gethan und wodurch ſie ihren künſtleriſchen Ruf begründeten. Doch die größte Schwierigkeit für die heutigen Tanzkünſtler, namentlich für diejenigen, die eine beſſere Richtung in ihrer Kunſt verfolgen,

liegt darin, daß im allgemeinen nicht das geringste Verständnis für die Tanzkunst mehr vorhanden ist, und wohl auf keinem Gebiet der Kunst herrscht seitens des Publikums so viel Unwissenheit als in der Tanzkunst, so daß das Gute vom Schlechten oft gar nicht unterschieden wird und die Leistungen mancher Künstler oft ganz falsch beurteilt werden. Der Geschmack des Publikums richtet sich heute beim Ballett mehr auf die scenische Ausstattung, auf die Kostüme und auf die äußeren Vorzüge der Tanzenden, als auf die Kunst des Tanzens.

469. Welches waren die berühmtesten Choreographen des 19. Jahrhunderts?

Von vielen ausgezeichneten Choreographen waren die berühmtesten: Dauberval, Komponist des Balletts „La fille mal gardée", das 1800 erschien. Duport, Komponist des Balletts „Der Barbier von Sevilla". Durch diese beiden Ballette wurde ein neuer Genre in die Choreographie damals eingeführt, welcher die bis dahin so beliebten mythologischen Ballette verdrängte. Das Ballett „La Dansomanie" von Gardel dem Jüngeren beschloß Ende des 18. Jahrhunderts diese Gattung von Balletten. Milon, derselbe war Anfangs des 19. Jahrhunderts mit großem Erfolge in der Großen Oper thätig. Henry und Aumer, diese beiden Choreographen hatten glänzende Erfolge mit ihren Balletten „Jenny ou le mariage secret" und „Les Créoles" im Theater der Porte St. Martin zu verzeichnen und traten als Nebenbuhler der Großen Oper auf. Als Napoleon I. in 1807 dieses Theater schließen ließ, ging Henry nach Neapel und suchte dort den französischen und italienischen Tanzgenre zu verschmelzen, während Aumer nach Deutschland ging und dort den Geschmack für das große Ballett weckte. Galiotti in Kopenhagen. Derselbe erregte Anfangs des 19. Jahrhunderts großes Interesse mit seinen Balletten in der Tanzwelt. Derselbe ordnete den Tanz der wirklichen Handlung unter (im Gegensatz zu Noverre) und legte den Tanz nur ein, wenn er aus der Handlung hervorging. Philipp Taglioni (1799—1871) Komponist des Balletts „Die Sylphide". Derselbe war hauptsächlich in Paris und in St. Petersburg

thätig. Coralli, Komponiſt des reizenden Balletts „Giſella“ ꝛc. Mazilier, Komponiſt der Ballette „Le corsair“ (der Seeräuber), „Le diable à quatre“ (Weiberkur) ꝛc. ꝛc. Charles Blaſis, Komponiſt verſchiedener Ballette und Schriftſteller ſeiner Kunſt. Derſelbe war viele Jahre am Covent Garden Theater in London thätig. Perrot, Komponiſt der Ballette „Undine“, Esmeralda, Banditentochter“ ꝛc. Hoquet, am Hoftheater in Berlin thätig, Komponiſt der Ballette „Der Geburtstag“, „Die Danaiden“, „Alladin“. Paul Taglioni (1808—1884), derſelbe gehörte eine lange Reihe von Jahren dem Hoftheater in Berlin an. Seine Ballett-Kompoſitionen ſind: „Flick und Flock“, „Sardanapal“, „Morgano“, „Ellinor“, „Fantaska“, „Don Quixote“ ꝛc. Arthur Saint Léon (1821—1870), Komponiſt der reizenden Ballette „Die Marmorbraut“, „Die Violine des Teufels“, „Stella“, „Der Kobold des Thales“, „Die Tänzer des Königs“, „Die Marketenderin“, „La source“ (die Quelle), „Neméa“, „Copélia“ ꝛc. ꝛc. Arthur Saint Léon gebührt wohl der Ehrenplatz unter ſeinen Kollegen. Als Ballettmeiſter der Großen Oper in Paris, der kaiſerlichen Theater in St. Petersburg und Moskau hat derſelbe durch die Kompoſition zahlreicher Ballette ſich nicht allein als großer Choreograph bewieſen, er war auch ein Virtuoſe auf der Violine und in ſeiner Jugend produzierte er ſich öffentlich auf derſelben in verſchiedenen Balletten ſeiner Kompoſition. Er ſchrieb ferner ein Werk über die Tanzkunſt und beſaß ungewöhnliche Sprachkenntniſſe, er ſprach und ſchrieb nicht weniger als ſechs Sprachen.

470. Was iſt über einige der hier erwähnten Ballette zu bemerken?

Die Ballette „Giſella“, „Weiberkur“, „Seeräuber“, „Sylphide“, „Undine“, „Esmeralda“, „Banditentochter“ ꝛc. hatten einen ſo großen Erfolg, daß ſie jahrelang nicht allein das Ballettrepertoire der Großen Oper in Paris, ſondern auch dasjenige aller hervorragenden Bühnen des Auslandes bildeten. Obgleich dieſelben jetzt dem Zeitgeſchmack gemäß, veraltet ſind, weil das Publikum heute große Ausſtattung beim Ballett verlangt, ſo haben dieſe Ballette für Künſtler, welche ſie kennen, ſtets einen großen

künstlerischen Wert und sind von keinem Ballett der Neuzeit darin erreicht worden.

471. Welche ist die bedeutendste Ballettschule?

Das Konservatorium der Großen Oper in Paris, dasselbe wird auch „Les Classes du Gouvernement“ genannt, weil es vom Staate unterhalten wird.

472. Welche Verordnungen bestehen im Konservatorium des Tanzes der Großen Oper?

Dasselbe ist auf ausgezeichnete Weise geordnet und die größte Disciplin und Ordnung herrscht darin. Nur zukünftige Mitglieder der Großen Oper sind berechtigt, ihre Studien dort zu machen. Der Unterricht ist in fünf Klassen eingeteilt. Diese fünf Klassen bestehen aus einer Elementarklasse für Mädchen, einer Elementarklasse für Knaben, einer zweiten Klasse für größere Mädchen, einer dritten Klasse für junge Mädchen, die Perfektionsklasse genannt wird und einer Klasse für die Pantomime für Schülerinnen und Schüler, die ein besonderes Talent dafür zeigen. Bedeutende Lehrer und Lehrerinnen stehen diesen Klassen vor. Das Konservatorium steht unter der Autorität des Direktors der Großen Oper und die Lehrenden unter der Aufsicht des Lehrers oder der Lehrerin, welche die Perfektionsklasse leiten. Diese wohnen von Zeit zu Zeit dem Unterricht in den verschiedenen Klassen bei, um sich von den Fortschritten der Lernenden Rechenschaft zu geben.

473. Wie verhält es sich weiter mit den Verordnungen im Konservatorium?

Der Unterricht für die Lernenden ist unentgeltlich im Konservatorium, doch müssen sich dieselben dafür verpflichten, ihre Dienste wenigstens für fünf Jahre der Großen Oper im Ballett-Ensemble zu geben. Die Versetzung der Schülerinnen und Schüler in eine höhere Klasse hängt von den Fortschritten ab, die im Laufe eines Jahres gemacht werden und jede Klasse hat sich daher jedes Jahr einer Prüfung zu unterziehen, wo die Lernenden von einem Prüfungs-Komitee beurteilt werden und das diejenigen bezeichnet, die in eine höhere Klasse übergehen sollen. Das Prüfungs-Komitee besteht aus dem Direktor

der Großen Oper, dem ersten Sekretär, dem Bühnen-Direktor, dem Lehrer oder der Lehrerin der Perfektionsklasse, dem Ballettregisseur und mehreren ersten Tänzerinnen der Großen Oper, die von dem Direktor der Großen Oper dazu gewählt werden. Dreimal findet jährlich eine Aufnahme von Kindern im Konservatorium statt, deren Alter nicht unter sieben oder über zehn Jahre sein darf. Ein Aufnahms-Komitee, das aus dem Ballettmeister, sämtlichen Lehrern, dem Ballett-Regisseur und einem der Ärzte der Großen Oper besteht, giebt ihr Urteil ab, ob deren Gesundheit, Kraft und Gliederbau ein befriedigendes Resultat in ihren Studien erwarten lassen. Jedes Kind, das im Konservatorium Aufnahme gefunden hat, ist verpflichtet, wenigstens bis zum 12. Jahr einen Schulunterricht zu besuchen, und kann später nur dann davon dispensiert werden, wenn es nachweisen kann, daß es die Elementarklassen durchgemacht hat.

474. **Was ist ferner zu bemerken?**

Fremde Künstlerinnen und Künstler, die sich für einige Zeit auf der hohen Schule in Paris zu vervollkommnen wünschen, können keine Aufnahme im Konservatorium finden. Dieselben müssen eine der Privat-Klassen besuchen, von welchen neben anderen Lehrern auch fast alle Lehrende im Konservatorium eine solche auf ihr eigenes Unternehmen leiten. In diesen Privat-Klassen machen auch die aus dem Konservatorium hervorgegangenen Solotänzerinnen ihre täglichen Studien, sobald ihr jährlicher Gehalt in der Großen Oper 3000 Frs. übersteigt. Bis zu 3000 Frs. Gehalt, sind diese berechtigt, die Perfektionsklasse des Konservatoriums unentgeltlich zu besuchen.

475. **Welche Fortschritte hat die Choreographie oder Chorégraphie, wie sie die alten Meister nannten, gemacht, seitdem sie Arbeau Thoinot im 16. Jahrhundert erfunden hat?**

Der Ballettmeister Beauchamps war der erste, der sie verbessert hat, und bis zum heutigen Tage hat sich eine große Anzahl anderer Künstler bemüht, dieselbe immer mehr zu vervollkommnen und sie faßlicher zu machen.

476. **Welches sind die bedeutendsten Werke, welche seit Beauchamps' Chorégraphie bis zum heutigen Tage**

erſchienen ſind, in welchen eine weitere Verbeſſerung der Chorégraphie angeſtrebt wurde?

Im Jahre 1700 erſchien ein Werk von Feuillet: „La Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs“. An dieſem Werk wurden von verſchiedenen Künſtlern bis zum Jahre 1791 Verſuche gemacht, die darin enthaltene Tanzzeichnungsſchrift faßlicher und klarer zu machen, ohne jedoch ihren Zweck zu erreichen. Feuillet hatte ſich die Erfindung der Chorégraphie zugeeignet. Charles Blaſis legt in einem Werk, das in 1820 erſchien, ein anderes Tanzzeichnungs-Syſtem dar, indem er die Haltung des Körpers, der Arme, die Stellung der Füße ꝛc. des theatraliſchen Tanzes, durch Geſtaltenumriſſe, veranſchaulicht. Dieſes Syſtem iſt ein mehr faßliches. Im Jahre 1852 erſchien in Paris ein ganz hervorragendes Werk von Arthur Saint Léon „La Sténographie ou art d'écrire promptement la danse“. Derſelbe beſtrebt ſich, in ſeinem Werke in kürzeſter Weiſe durch ſelbſt erfundene Zeichen ohne das beſchreibende Wort, den theatraliſchen Tanz darzuſtellen.

Ein Werk von Bernhardt Klemm „Katechismus der Tanzkunſt“ erſchien in 1855, in welchem der Verfaſſer in ſehr intelligenter Weiſe wieder ein verſchiedenes Tanzzeichnungs-Syſtem veranſchaulicht.

Das letzte und nicht weniger verdienſtvolle Werk, das abermals eine klarere Darlegung der Tanzzeichnungsſchrift anſtrebt, iſt in 1887 unter dem Titel „Grammatik der Tanzkunſt“ von F. A. Zorn erſchienen.

477. Iſt es der Tanzſchreibkunſt bis jetzt gelungen, von wirklichem Nutzen zu ſein, ſo daß dieſelbe namentlich für Lernende anwendbar iſt?

Nein, da die Tanzkunſt eine Kunſt iſt, die vom Lehrer gezeigt und von den Lernenden nachgeahmt werden muß, ſo bietet die Beſchreibung derſelben, ſelbſt durch Worte Schwierigkeiten dar, ſie den letzteren verſtändlich zu machen, es iſt daher eine Unmöglichkeit, aus einem Buche tanzen lernen zu wollen, ein ſolches kann nur den Anforderungen einer Nachhilfe oder

Vervollkommnung in den Tanzstudien entsprechen. Doch die Erklärung der Praxis des Tanzes durch die Tanzzeichnungsschrift ist noch schwerer zu verstehen, wie jede andere Erklärung. Abgesehen davon, daß es eines zeitraubenden Studiums bedarf, um sich mit den verschiedenen Zeichen der Schrift vertraut zu machen, es gehört auch schon eine genaue Kenntnis der Tanzkunst dazu, um die Erklärung der verschiedenen Pas und Bewegungen in richtiger Weise auffassen zu können, so daß die Tanzzeichnungsschrift für Lernende fast unanwendbar ist. Dieselbe kann nur für bereits ausgebildete Künstler insofern von Nutzen sein, daß sie sich ihrer zur Aufzeichnung eigener Tanzkompositionen bedienen. Der berühmte Noverre erklärte sich gegen die Tanzzeichnungsschrift.

478. **Wie gestaltete sich der Gesellschaftstanz im 19. Jahrhundert?**

Derselbe erhielt vom Anfange des Jahrhunderts an eine Umgestaltung. Während der theatralische Tanz sich immer künstlerischer entwickelte und immer komplizierter wurde, vereinfachte sich der Gesellschaftstanz immer mehr. Derselbe wurde am Hofe Napoleons I. nicht mehr in der Weise gepflegt, wie es an den Höfen der vergangenen Jahrhunderte der Fall gewesen ist. Die ehemaligen würdevollen Tänze mit ihren künstlerischen Formen, wurden durch lebhaftere und leichtere ersetzt. Man tanzte, um sich zu amüsieren, und man wollte sich keine Mühe mehr weder mit dem Erlernen, noch mit der Ausführung der Gesellschaftstänze geben. Der englische Kontertanz, der umgearbeitet Aufnahme in Frankreich gefunden, war so im Geschmack jener Zeit, daß er bei Hofe, sowie in den bürgerlichen Kreisen allgemein beliebt wurde. Ihm folgten und zwar zur allgemeinen Mißbilligung der Verehrer verfeinerter Tanzkunst, die Rundtänze nach, wie der Walzer, die Polka, die Mazurka, der Schottisch, die Tyrolienne, der Galopp ꝛc. Beide letzteren Tänze gelangten erst in den dreißiger Jahren zur Bedeutung. Der Schottische wurde in den zwanziger Jahren von Schiffern nach Berlin gebracht und zuerst in den Tanzlokalen der Schiffer getanzt. Der Walzer war schon im

vergangenen Jahrhundert eine Zeitlang in der Mode. Derſelbe erregte namentlich bei den Müttern großen Anſtoß in betreff der Form des Umſchlingens, wie es bei den Rundtänzen üblich iſt, denn bei den früheren Tänzen hielt der Tänzer ſeine Dame ſtets bei der Hand. Die Mütter ſchüttelten bedenklich die Köpfe über dieſe Neuerung. Es wurde manches darüber geſchrieben, und der Walzer wurde für den Ballſaal der guten Geſellſchaft höchſt anſtößig gefunden.

479. Wie verhielt es ſich weiter mit dem Geſellſchaftstanz?

Derſelbe entfernte ſich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr von der künſtleriſchen Bahn. Durch die geſetzlichen Freiheiten iſt der Tanzunterricht vielfach von Leuten, namentlich in Deutſchland, ausgeübt worden, die nicht die geringſte künſtleriſche Ausbildung genoſſen hatten, ſondern nur ſogenannte flotte Balltänzer waren, die ſich berechtigt glaubten, als Lehrer aufzutreten. Ein ſolcher jeder Methode und jedes Lehrgeſchickes entbehrender Unterricht, konnte den Geſellſchaftstanz nur in Verfall bringen. Von der einſtigen Grazie, die in den Tänzen der Renaiſſance — und der Rokokozeit vorherrſchend war, die ſo vielfach bewundert wurde, und von der man manchmal wohl noch lieſt, iſt mit der Zeit ſo gut wie nichts geblieben. Die Quadrillen oder Figurentänze entbehrten immer mehr jeder künſtleriſchen Ausführung, man tanzte ſie ſchließlich ohne Schritte. Ein unſicheres Hin- und Herſchreiten macht ſich oft in denſelben heute bemerkbar, weil man ſich nicht die Mühe giebt, die Figuren davon ordentlich zu lernen, ſie werden oft nur als Konverſationsgelegenheiten benutzt, während die Rundtänze oft nur ein taktwidriges Drehen ſind. Im heutigen Geſellſchaftstanz iſt nur der geſellige Genuß vorherrſchend, er dient nur zum Vergnügen der Tanzenden. Anders verhielt es ſich damit in früheren Zeiten, durch deſſen damals künſtleriſche Ausführung wurde auch den Zuſchauern damit ein hoher Genuß bereitet.

480. Wo wird dem Geſellſchaftstanz ein gründlicheres Studium zu teil?

In Amerika. Wenn derſelbe auch nicht künſtleriſcher als in Europa betrieben wird, ſo wird dort wenigſtens mehr Zeit darauf verwendet, denſelben zu erlernen. Die Amerikaner ſchicken ihre Kinder, Knaben wie Mädchen, ſchon in früheſter Jugend in die Tanzſchule und laſſen ihnen, bis ſie heran-gewachſen ſind, jedes Jahr einen Tanzkurſus mitmachen, ſo daß ſie ſchließlich routinierte Geſellſchaftstänzer werden. Im amerikaniſchen Ballſaal wird man nicht das unſichere Hin- und Herſchreiten bei den Figurentänzen und taktwidriges Drehen bei den Rundtänzen ſo allgemein finden, wie in Europa. Die amerikaniſchen Geſellſchaftstänzer führen die Figuren der Quadrillen, ſowie die Schritte der Rundtänze mit mehr Sicherheit aus, ſo daß ſie mit Recht als gewandte Geſellſchaftstänzer bezeichnet werden. Die Routine mancher Geſellſchaftstänzer in Amerika erſtreckt ſich ſo weit, daß ſie in Privat-Geſellſchaften oft die Tanzordnung leiten und den Cotillon (dort German genannt) arrangieren. Die Überlegen-heit der Amerikaner über die deutſchen Geſellſchaftstänzer iſt nur in dem frühen und fortdauernden Unterricht, welchem dieſelben ſich unterziehen, zu ſuchen, denn der Unterricht ſelbſt wird in Amerika oft in ſehr unkünſtleriſcher Weiſe betrieben, da er vielfach in den Händen von Lehrern iſt, die keine Künſtler von Beruf waren, und folglich keine gründliche Ausbildung in der Tanzkunſt gehabt haben. Im ganzen iſt der Geſell-ſchaftstanz in Amerika mannigfaltiger als in Europa, weil es mehr ſtändige Quadrillen giebt, als bei uns. Man hat dort für jeden Rundtanz faſt eine Quadrille.

481. **Welches ſind die dort üblichen Quadrillen und Tänze?**

Außer der Française (dort Plain Quadrille genannt) und der Lanciers-Quadrille, giebt es in der neuen Welt eine Walzer-Quadrille, Polka-Quadrille, Mazurka-Quadrille, Schottiſche Quadrille, Polacca Quadrille und Gleit-Walzer-Quadrille (Glide Lanciers genannt). Dieſe Quadrillen ſind ſchon ſeit vielen Jahren dort in der Mode und erfreuen ſich derſelben Beliebtheit und Dauer wie die Française und die

Lanciers-Quadrille bei uns. Von neueren Quadrillen ſind die College Lanciers Quadrille, die Minuet Lanciers Quadrille und die Saratoga Lanciers Quadrille dort beliebt, die alle amerikaniſchen Urſprungs ſind. Von Rundtänzen ſind alle europäiſchen Rundtänze dort üblich, ſowie verſchiedene Abarten derſelben, wie die Zwei-Schritt-Polka, der Gleit-Walzer, der Gavotte-Walzer, der Caprice-Walzer (ſ. Näheres über dieſe vier Tänze Abſchnitt 19 Nr. V, XI, XII, XIII). Wie die Amerikaner in allem einen gewiſſen Fortſchrittsgeiſt zeigen, ſo erſtreckt ſich derſelbe auch auf die dortigen Tanzlehrer. Sie ſtudieren den Kindern in ihren Tanzſchulen Tänze wie Tarantellen, ſpaniſche Tänze, ungariſche Nationaltänze ꝛc. ein, die man dort fancy dances (Phantaſietänze) heißt, und die bei uns die theatraliſchen Charaktertänze ſind. Dieſe Tänze tanzen dann die Kinder im Familienkreiſe und in Geſellſchaft vor, wie in Europa ein Kind ein Klavierſtück vortragen würde. Dieſe Neuerung der Amerikaner im Geſellſchaftstanz iſt keine glückliche. Abgeſehen davon, daß der Unterricht dieſer Tänze ein mehr künſtleriſches Wiſſen erfordert, als es mancher Lehrer dort beſitzt, um dieſelben in richtiger Weiſe zu unterrichten, ſo ſind ſolche Tänze für Lernende des Geſellſchaftstanzes überhaupt nicht am Platz. Dieſelben können nur verunſtaltet zur Ausführung kommen, da ſie das Studium des theatraliſchen Tanzes erfordern, um ihnen ein künſtleriſches Gepräge zu verleihen.

482. Welchem Vorurteil iſt der Geſellſchaftstanz in Amerika noch unterworfen?

Obgleich derſelbe dort mit großer Vorliebe betrieben wird, ſo findet man nirgends mehr noch ſo entſchiedene Gegner des Tanzes, als gerade in Amerika. Einige religiöſe Sekten, wie z. B. die Methodiſten und die Quäker verwerfen denſelben ganz und gar. Die Streitfragen, die ſich noch oft in amerikaniſchen Zeitungen darüber erheben, ob das Tanzen als ein erlaubtes Vergnügen anzuſehen ſei, erinnern lebhaft an jene in den Zeiten des Altertums. Mit der Zeit werden dieſe Streitfragen auch in der neuen Welt ſich legen, und die Gegner

des Tanzes werden zu der Überzeugung kommen, daß, wenn derselbe in gesitteter Weise ausgeführt, künstlerisch und gewissenhaft unterrichtet wird, er höheren Anforderungen als nur dem Vergnügen dienend, entspricht.

483. **Durch wen und wie ist in neuerer Zeit eine Verbesserung im Gesellschaftstanz in Deutschland angebahnt worden?**

Angesichts der Willkür und der Mißbräuche, die sich im Unterrichtswesen des Gesellschaftstanzes seit Jahren eingeschlichen hatten, hat sich in 1891 eine Genossenschaft deutscher Tanzlehrer gebildet, an deren Spitze ausgezeichnete Fachmänner, Künstler von Beruf, stehen. Dieselbe hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Gesellschaftstanz wieder in ein künstlerisches Geleise zu bringen. Deren Unternehmen ist in einer Weise angelegt, daß den der Genossenschaft beitretenden Tanzlehrern und Tanzlehrerinnen, die einer künstlerischen Ausbildung mangeln, nur Nutzen und Vorteil daraus erwachsen kann, da mit der Genossenschaft eine Hochschule der Tanzlehrkunst zur weiteren Ausbildung ihrer Mitglieder in Verbindung steht, ferner hat dieselbe ihre eigene Zeitung „Die Tanzkunst" betitelt, in welcher belehrende Fachmitteilungen, Beschreibungen neuer Tänze, sowie Nachrichten über Ballfestlichkeiten ꝛc. enthalten sind, wodurch den Mitgliedern ihre Aufgabe wesentlich erleichtert wird. Möge es den Bestrebungen der Vorsteher der Genossenschaft gelingen, den Gesellschaftstanz wieder zur Kunst zu erheben.

484. **Welche Neuerung hat der Gesellschaftstanz in betreff der Tänze in den letzten Jahren erhalten?**

Seit 1891 ist das Menuett, das so lange Zeit aus der Mode gewesen, wieder erstanden und fast überall in Aufnahme genommen worden. Von den verschiedenen Menuetten, welche seitdem erschienen sind, ist ein von königlichen Tänzern und Tanzlehrern, Mitgliedern des königlichen Hoftheaters in Berlin, leicht und hübsch geordnetes Menuet de la cour und ein Menuet à la reine, in Deutschland allgemein angenommen. Beide Menuette haben Aufnahme am Hofe Seiner Majestät

Kaiſer Wilhelms II. gefunden. Auch die Gavotte iſt wieder erſtanden und eine von der Genoſſenſchaft deutſcher Tanzlehrer in Berlin geordnete „Gavotte der Kaiſerin“ iſt von Seiner Majeſtät Kaiſer Wilhelm II. als Hoftanz befohlen worden.*) Die Wiederaufnahme dieſer Tänze darf als gute Vorbedeutung für die Hebung des Geſellſchaftstanzes gelten. Möge der Geſchmack im allgemeinen ſich denſelben wieder zuwenden und der Geſellſchaftstanz wieder zu jenem Anſehen gelangen, in welchem er geſtanden hat, als dieſe Tänze in größter Blüte waren, wie die Geſchichte des Tanzes es bezeugt.

Einundzwanzigſter Abſchnitt.

Die Tänze vergangener Zeiten.

I. Die Allemande — L'Allemande.

485. Welcher Tanz war die Allemande und weſſen Urſprungs?

Die Allemande war einer der älteſten Tänze, der in Frankreich, in der Schweiz, in Spanien und in Deutſchland lange Zeit in der Mode geweſen iſt. Sie war fröhlichen Charakters, ihre Taktart war der $^2/_4$ Takt. Urſprünglich iſt ſie ein einfacher Tanz geweſen, der faſt ohne Sprünge mehr terre à terre ausgeführt wurde, wobei die Füße nur den einfachen, beim Walzer üblichen Pas de bourrée ausführten. Später wurde die Allemande komplizierter und ſchwerer geordnet und auch mehr in ſpringender Weiſe getanzt. Eine Eigentümlichkeit derſelben beſtand darin, daß der Tänzer die Hände ſeiner Dame während der Dauer des ganzen Tanzes

*) Die Gavotte, ſowie die beiden Menuette, ſind mit genauen Erläuterungen der Tanzſchritte und der Muſikeinrichtung für Klavier in der Theaterbuchhandlung von E. Bloch in Berlin zu haben.

feſthielt. Die Allemande war in Frankreich außerordentlich beliebt, doch verlor ſie dort ihre Herzlichkeit und die innige Verſchmelzung mit dem Geſang. Sie erhielt ſich bis Ende des 18. Jahrhunderts dort in der Mode, ſo daß ſie in 1784 noch getanzt wurde. In 1540 wurde ſie zu Ehren Kaiſer Karls V. von Deutſchland am Hofe Franz' II. von Frankreich bei den Feſtlichkeiten ausgeführt, die für ihn veranſtaltet wurden. Sie war auch in Spanien ein beliebter Tanz, der ſchon im Mittelalter dort üblich war. Lope de Vega, der ein großer Freund des Tanzes war, bedauert lebhaft in einem ſeiner Bücher, daß die Allemande zu ſeiner Zeit ſo ganz in Vergeſſenheit geraten ſei, daß man nicht einmal mehr wiſſe, wie ſie beſchaffen geweſen. Die Allemande iſt, wie ihr Name es bezeichnet, deutſchen Urſprungs. Ende des 18. Jahrhunderts verſchwand dieſelbe von Deutſchland.

II. Die Bocane — La Bocane.

486. Welcher Tanz war die Bocane?

Die Bocane war ein ernſter Figurentanz, der in der Hälfte des 17. Jahrhunderts unter Ludwig XIII. und der Regentſchaft von Anna von Öſterreich ſehr berühmt war. Dieſelbe iſt oft von Schriftſtellern der damaligen Zeit erwähnt. Sie wurde nach dem Namen ihres Erfinders: Jacques Cordier, genannt Bocan, benannt. Er war der Tanzlehrer in der Mode und erfreute ſich der Gunſt der größten Prinzeſſinnen. Trotz ſeiner Eigentümlichkeiten und ſeiner körperlichen Gebrechen, war er der Lehrer der Königinnen von Frankreich, Spanien, England, Polen und Dänemark geweſen. Er war ausſchließlich Tanzlehrer für Damen und wurde als ein Wunder ſeines Jahrhunderts nicht allein für den Tanz, ſondern auch für die Violine und die Kompoſition reizender Melodien betrachtet. Ein beſonderes Geſchick hatte er, ſeinen Schülerinnen die kompliziertеſten Tänze beizubringen. Karl I. von England achtete ihn ſo hoch, daß er ihn an ſeiner Tafel eſſen ließ und kein Ballett ohne ihn gab. Als Bocan in 1646 ſtarb, wurde er, wie Sauval berichtet, von allen Prinzeſſinnen Europas

und namentlich vom König und der Königin von England bedauert. Die Bocane ſtand um dieſen Zeitpunkt in ihrer höchſten Blüte, doch verſchwand dieſelbe mit ihren Gönnerinnen.

III. Die Bourree — La Bourrée.

487. Welcher Tanz war die Bourree und weſſen Urſprungs?

Die Bourree war ein Tanz unter zwei Perſonen, ſie war heiteren Charakters und ihre Taktart war der $^2/_4$ Takt. Sie fand, aus den Provinzen kommend, zuerſt Aufnahme am Hofe von Katharina von Medicis und ihre Tochter Margarete von Valois, die als die erſte Tänzerin ihrer Zeit galt, erkor ſie zu ihrem Lieblingstanz. Von 1565 bis zur Regierung Ludwigs XIII., war ſie ſtets am Hofe in der Mode. Sie ſtammt aus den franzöſiſchen Provinzen Auvergne und Berry und war unter den Landleuten üblich. Wie zu den meiſten der damaligen Tänze, wurden zu der Bourree Lieder geſungen, mit oder ohne Muſikbegleitung. In Auvergne wurde die Bourree oft getanzt, wozu nur eine Perſon ohne jede Unterſtützung von Muſik, ſang. Die Bourree fand erſt umgearbeitet und verfeinert Aufnahme am Hofe und in der vornehmen Geſellſchaft. Bei Hofe ſtellten ſich der Herr und die Dame gegenüber auf und führten elegante Schritte aus, welche nicht mit denen zu vergleichen waren, welche die Tänzer der Bourree in Mittel- und Südfrankreich ausführten. Aus dem urſprünglichen Schritt. der Bourree (ſ. Schulſchritt XI, Abſchnitt 13) iſt eine große Anzahl anderer Schritte entſtanden, ſo daß er in der Tanzkunſt als ein wirklicher Stammſchritt gilt. In dem Werke von Feuillet ſind nicht weniger als 93 verſchiedene Pas de Bourrée verzeichnet, die aus der Umgeſtaltung der drei Schrittbewegungen des alten Pas de Bourrée hervorgegangen ſind. Man wollte die Bourrée in die Ballette der Großen Oper einführen, doch hatte man den Tanz für dieſe Bühne nicht nobel genug gefunden.

IV. Der Branle — Le Branle.

488. Welcher Tanz war der Branle?

Der Branle war einer der älteſten Tänze, der ſchon in den Basses Danses (niederen Tänzen) angewendet wurde. Er war ſehr heiteren Charakters; ſeine Taktart war der $^2/_4$ Takt. Er war urſprünglich ein ländlicher, einfacher Tanz, in welchem die Tanzenden, ſich bei der Hand haltend, meiſtens Ronden bildeten. Mit der Zeit entſtand eine große Anzahl verſchiedener Branlen. Es gab einen Doppel-Branle, den man den gewöhnlichen Branle nannte, einen einfachen und einen Burgunder-Branle, der auch Branle de Champagne genannt wurde, ferner einen luſtigen Branlen. Alt und jung konnten an dieſen Branlen teilnehmen. Der doppelte und einfache Branle wurde gewöhnlich von alten Leuten getanzt, der luſtige Branle von den Neuvermählten und der Burgunder-Branle von den Jüngſten. Es war üblich, die Tänze bei Feſtlichkeiten mit einem Doppel-Branle zu beginnen, welchem der einfache Branle folgte, dann kam der luſtige Branle und zum Schluß der Burgunder-Branle. Der Branle war ein allgemein beliebter Tanz, ſo daß immer wieder neue Branlen erfunden wurden, in welchen die mannigfaltigſten Schritte, Geberden und Stellungen zur Anſchauung kamen, manche wurden durch eine eigentümliche Fußbewegung, eine Art Ausſchlagen des einen Fußes „rû de vache“ genannt, charakteriſiert. Wie ſehr der Branle verbreitet war, iſt daraus zu erſehen, daß es faſt keine Provinz in Frankreich gab, die nicht ihren Namen einer Branle gegeben hat.

489. **Welches waren die Namen der ſpäter erfundenen Branlen?**

Es gab Branles: du Barrois, de Bretagne, de Poitou, d'Ecosse, de Malte, de la Haye, des Pois, de la Moutarde, des Lavandières, des Hermites, de la Torche, des Sabots, de l'Official, des Gavottes etc. In der Branle des Lavandières klappten die Tanzenden in gewiſſen Momenten in die Hände. In der Branle des Hermites, verneigten ſich die Paare mit über die Bruſt gekreuzten Händen, wie die Mönche es thun, nach rechts und links. Die Branle de la Torche wurde mit einer Fackel ausgeführt. Ein Tänzer, in der einen

Hand eine Fackel haltend, wählte ein Tänzerin und tanzte mit ihr ein Pas ſeiner Wahl, hierauf übergab er derſelben die Fackel und ſie wählte ihrerſeits einen Tänzer; nachdem ſie mit ihm getanzt hatte, überließ ſie dieſem die Fackel. Dasſelbe wurde von allen Teilnehmenden an der Branle wiederholt. Die Königin Margarete von Valois ſoll ſich ganz beſonders in dieſer Branle ausgezeichnet haben. In der Branle des Sabots ahmten die Tanzenden mit den Füßen die Bewegung der Holzſchuhe nach. Die Branle de l'Official, die aus der Branle und dem Tanz die Volte zuſammengeſetzt war, hatte das Charakteriſtiſche, daß der Tänzer ſeine Dame zum Schluſſe hoch in die Luft erhob, und in der Branle des Gavottes umarmte ſchließlich der Tänzer ſeine Tänzerin. Der Ball wurde gewöhnlich mit einer Branle de sortie beendet. Bis in das 17. Jahrhundert waren die Branlen in hoher Gunſt. Im 18. Jahrhundert exiſtierte nur noch eine Branle à mener, in welcher jeder Tänzer abwechſelnd den Tanz anführte und ſich dann hinter die anderen Paare wieder aufſtellte.

V. Der Bolero — Le Boléro.

490. Welcher Tanz iſt der Bolero?

Der Bolero iſt ein edler ſpaniſcher Tanz. Ihm kommt an Schönheit und Bedeutſamkeit der Bewegung kein anderer ſpaniſcher Tanz gleich. Er wird von zwei Perſonen ausgeführt und mit Caſtagnetten und Geſängen begleitet. Seine Taktart iſt der $^3/_4$ Takt und ſein Tempo ein langſames mit dem Menuett übereinſtimmendes. Er macht weniger Anſprüche auf Mannigfaltigkeit der Melodie, als auf hervorſtechende rhythmiſche Accentuation. Er ſoll im Jahre 1780 von Don Sebaſtian Zerczo, einem der geſchickteſten Tänzer ſeiner Zeit, erfunden worden ſein, doch behaupten andere, daß er ſchon ein viel älterer Tanz iſt. Er beſteht aus mehreren Abteilungen, dem Paseo oder der Promenade, gleichſam als Einleitung, den Traversias oder Traversés, um die Plätze zu wechſeln, welche man vor und nach der Differencias macht, bei welcher

die Tanzschritte verändert werden und schließlich dem Finale. Er ist noch heute ein beliebter Tanz des spanischen Volkes und ein viel decenterer als viele der spanischen Nationaltänze.

VI. Die Cachucha — La Cachucha.

491. Welcher Tanz ist die Cachucha?

Die Cachucha ist eine der reizendsten spanischen Tänze und ist, was graziöse Bewegung und seelenvolle Mimik anbetrifft, der Gipfel der spanischen Tänze. Er wird entweder von einem Herren oder einer Dame allein unter Castagnettenbegleitung ausgeführt. In früheren Zeiten wurde derselbe auch mit Gesängen begleitet. Noch niemand hat bis jetzt den Namen der Cachucha zu erklären vermocht, und man findet ihn in keinem spanischen Wörterbuch. Charles Blasis, der früher berühmte französische Tänzer, behauptete, daß die Spanier dieses Wort auf eine Schöne anwenden, überhaupt auf alles, was graziös ist. Fanny Elsler war die erste, welche diesen Tanz in dem Ballett „Le diable boiteux“ in Deutschland getanzt hat.

VII. Die Canarie — La Canarie.

492. Welcher Tanz war die Canarie und wessen Ursprungs?

Die Canarie war ein Charaktertanz unter zwei Personen, in welchem die Tanzenden zur Belustigung der Zuschauenden die Stellungen und Bewegungen der Wilden nachzuahmen suchten. Sie war eine Art grotesker Gigue und wurde noch im schnelleren Tempo als diese ausgeführt, ihre Taktart war der $^6/_{16}$ Takt. Die tanzenden Paare standen sich gegenüber und führten vor einander im Vor- und Zurückweichen die Schritte aus, in welchen ein Aufsetzen der Hacken auf den Fußboden mit abwechselnden Füßen charakteristisch war. Die Canarie kam von Spanien aus nach Frankreich. Über deren Ursprung ist man nicht einig. Die einen behaupten, daß sie von den Canarischen Inseln stamme, wo dieser Tanz üblich sei, andere berichten, daß sie ihren Namen einem Tanze in einem Ballett verdanke, in welchem die Tänzer Wilde darstellten.

Die Canarie war ſehr populär in Frankreich und wurde im 17. Jahrhundert dort noch getanzt.

VIII. Der Kontertanz — La Contredanse.

493. Welcher Tanz war der Kontertanz und weſſen Urſprungs?

Der Kontertanz war ein alter franzöſiſcher Tanz, welcher mit dem heutigen Kontertanz, der franzöſiſchen Quadrille (Française) nicht verwechſelt werden darf. Derſelbe wurde von zwei Paaren getanzt, welche ſich vis-a-vis ſtanden und welche, (ein Paar nach dem anderen), dieſelben Schritte ausführten, daher ſeine Name Contre (Gegen)-Tanz, weil jedes Paar die Schritte des anderen entgegengeſetzt ausführte. Nachdem der Kontertanz lange Zeit vernachläſſigt und faſt vergeſſen in Frankreich war, erſchien er wieder in 1745 in einer Oper — Ballett von Rameau „Les Fêtes de Polymanie“, wo im 5. Akt ein Kontertanz vorkam, der das pariſer Publikum entzückte, ſo daß faſt jedes Ballett und jedes Divertissement ſeinen Kontertanz hatte. Was deſſen Urſprung anbetrifft, ſo verſichert man, daß er aus der Normandie ſtamme, von wo er Aufnahme in England, Italien, Deutſchland und Holland gefunden hat. Die Ähnlichkeit des Namens mit der franzöſiſchen Quadrille (Contredanse française), die engliſchen Urſprungs iſt (ſ. Nr. II, Abſchnitt 19), hat oft zur Verwechslung mit dem erſteren geführt.

IX. Die Courante — La Courante.

494. Welcher Tanz war die Courante und weſſen Urſprungs?

Die Courante war einer der älteſten Tänze. Es gab eine einfache und eine figurierte Courante, die beide unter zwei Perſonen ausgeführt wurden. Sie war ein ernſter nnd nobler Tanz und beſonders für den Hof und die vornehme Geſellſchaft geeignet. Man nannte ſie ihrer Würde wegen den Doktortanz. Sie wurde am Hofe Heinrichs II., Karls X. und Heinrichs III. getanzt. Im 17. Jahrhundert ſtand ſie

unter Ludwig XIV. in größter Gunst. Derselbe soll sie allen anderen Tänzen vorgezogen und in ausgezeichneter Weise getanzt haben. Auch Madame de Sevigné führte sie gelegentlich aus. Rameau und Seb. Bach haben ausgezeichnete Couranten geschrieben, die berühmt geblieben sind. Die Courante in ihrer ältesten Form war mit einer kleinen Handlung verbunden. Drei junge Herren wählten drei junge Damen und stellten sich in einer Linie auf. Der erste Tänzer führte seine Dame an das Ende des Saales und kehrte allein auf seinen Platz zurück. Der zweite und dritte Tänzer that dasselbe. Hierauf bewegte sich der erste Tänzer tanzend auf seine Dame zu und drückte durch Gesten seine Bitte aus, mit ihm zurückzukehren, was sie jedoch verweigerte, der junge Mann, seine Enttäuschung darüber ausdrückend, kehrte wieder auf seinen Platz zurück. Dasselbe wurde von den beiden anderen Tänzern wiederholt. Schließlich gingen sie alle drei auf ihre Damen zu und sich vor sie hinknieend, baten sie mit erhobenen Händen, mit ihnen zu tanzen. Dieselben ließen sich endlich erweichen und führten mit ihnen die Courante aus. Dieselbe war französischen Ursprungs und hatte ihren Namen von der Art ihrer Ausführung erhalten, die terre à terre war und die das Charakteristische hatte, daß die Tänzer mehr als bei jedem anderen Tanze sich dabei von der Stelle und wieder auf dieselbe zurückbewegten.

X. Die Chaconne — La Chaconne.

495. Welcher Tanz war die Chaconne?

Die Chaconne war ein ernster und nobler Tanz. Ihre Taktart war der $^3/_4$ Takt, auch manchmal der $^4/_4$ Takt und ihr Tempo ein mäßiges. Sie kam Anfangs des 17. Jahrhunderts in die Mode in Frankreich und stand am Hofe Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. in großer Gunst. Unter Ludwig XV. war sie hauptsächlich ein theatralischer Tanz, der als Ensembletanz geordnet, gewöhnlich als Finale zu großen Opern und Balletten diente. Die Chaconnen von Lully, Floquet, Berton und Rameau waren berühmt und waren lange Zeit das Lieblingsstück aller

Klavierſpieler. Der berühmte Tänzer Dupré zeichnete ſich beſonders in der Chaconne von Rameau aus.

496. Wie war die Chaconne auf der Bühne geordnet?

Die Tänzer ſtellten ſich in Kolonnenform nach der Tiefe des Theaters auf, die geſchickteſten ſtanden den Zuſchauern am nächſten. Die Herren waren auf der einen, die Damen auf der anderen Seite placiert. Alle begannen gleichzeitig den Tanz. Der Ballettmeiſter befand ſich im Hintergrund der Bühne und fiel zuweilen mit einem Solo ein, während die anderen Herren und Damen jeder für ſich Touren und Figuren ausführten, bis ſich die Paare zum Schluſſe vereinigten. Die Chaconne hatte lange Zeit einen großen Ruf gehabt. Als im Jahre 1775 Gluck ſeine Iphigenie in Aulis in der Großen Oper in Paris aufführte, wurde dieſer Tanz ſogar dieſer Oper als Finale hinzugefügt. Dieſes geſchah zwar nicht ohne große Widerreden von Gluck, der dem damaligen berühmten Ballettmeiſter Veſtris erklärte, daß die Iphigenie eine ernſte Oper ſei und keine Gampaden duldete. Gluck mußte ſchließlich doch nachgeben, und die Oper wurde mit der Chaconne beendet. Mit der Zeit fand man den Rhythmus der Chaconne zu langſam und monoton, und dieſelbe kam gänzlich aus der Mode.

497. Weſſen Urſprungs war die Chaconne?

Über deren Urſprung war man nicht ganz einig, man glaubte, daß ſie aus Italien ſtamme, und daß ſie mit Maria von Medicis, Gemahlin Heinrichs IV. im Jahre 1600 nach Frankreich kam. Man leitete ihren Namen von dem italieniſchen Wort cieco (blind) ab, weil man zuerſt Geſänge, die auf der Straße von Blinden geſungen wurden, damit bezeichnete. Nach dem Bericht des ſpaniſchen Dichters Cervantes wäre die Chaconne ſpaniſchen Urſprungs und anfänglich ein Tanz der Neger geweſen, der von den Kaſtilianern zu ſeinem würdevollen Charakter umgeſchaffen wurde und zuerſt am Hofe Philipps II. von Spanien Aufnahme gefunden hat. In den unteren Klaſſen Spaniens wurde ſie zuerſt paarweiſe getanzt, die Tanzenden ſchlugen dazu die Caſtagnetten und die Muſik-

begleitung war die Guitarre. In dieſer Weiſe ſoll ſich die Chaconne über hundert Jahre dort erhalten haben, bis ſie durch den Fandango verdrängt wurde.

XI. La Folie d'Espagne (Spaniſche Thorheit).

498. Welcher Tanz war die Folie d'Espagne?

Die Folie d'Espagne war ein einfacher und ernſter Einzeltanz, der im 18. Jahrhundert, namentlich in der Oper beliebt war. Der Muſikkomponiſt Corelli hatte denſelben komponiert. Dieſer Tanz entzückte die Spanier dergeſtalt, daß ſie darüber zu Thoren wurden, daher ſein Name. Derſelbe wird jetzt nirgends mehr getanzt.

XII. Der Fandango — Le Fandango.

499. Welcher Tanz iſt der Fandango und weſſen Urſprungs?

Der Fandango iſt ein alter ſpaniſcher Tanz, der von zwei Perſonen unter Caſtagnettenbegleitung ausgeführt wird, die mit der Muſik und den Bewegungen der Arme und Füße genau zuſammentreffen muß. Seine Taktart iſt der $^6/_8$ Takt und ſein Tempo ein mäßiges. Er iſt anfangs ſanften, zärtlichen Charakters, doch ſteigert er ſich allmählich bis zum Extrem ſüdlicher Leidenſchaft. Er beſteht aus einem Locken und Haſchen, einem Ausweichen und Vordringen, einem gefälligen Wiegen des Körpers und anmutigen Bewegungen der Arme. Sein Reiz liegt darin, denn die Schritte ſind höchſt einfach und kunſtlos. Er wurde im 16. Jahrhundert in die vornehme Geſellſchaft eingeführt und von hochgeſtellten Perſonen mit Würde und Förmlichkeit nach den Regeln getanzt, die das Theater für den Tanz vorſchreibt, ſpäter ſtieg er wieder in die unteren Klaſſen hinab, wo er mit mehr Ungezwungenheit und extravaganteren Bewegungen ausgeführt wurde. Der Fandango ſtammt aus Andaluſien und iſt mauriſchen Urſprungs. Er iſt bis zum heutigen Tage einer der beliebteſten ſpaniſchen Nationaltänze.

500. Welche Anekdote wird über den ſpaniſchen Fandango aus dem 16. Jahrhundert erzählt?

Wie die meisten Tänze damals, hatte auch der Fandango seine Gegner. Es wurde daher dem päpstlichen Hofe in Rom hinterbracht, daß im Lande Spaniens, das von alters her zu den treusten der Kirche gehörte, ein gottloser Tanz bestehe, der vor dem Richterstuhle der Religion und der Moral verdammt und in den Bann erklärt werden müsse. Das heilige Kollegium wurde zusammenberufen und man war bereits entschlossen, den Fandango in die Acht zu erklären, als einer der Richter Protest erhob und bemerkte, daß man keinen Verbrecher ungehört verurteilen dürfe. Darauf wurden mehrere spanische Fandango-Tänzer gerufen und mit aller Grazie führten dieselben den feurigen andalusischen Tanz aus. Die Strenge der Richter wurde von der bezaubernden Macht des Tanzes bezwungen. Die ernsthaften Gesichter der alten Herren wurden immer heiterer, sie erhoben sich schließlich von ihren Sitzen und — tanzten den Fandango mit. Der gottlose Fandango wurde alsdann der Anklage der Gottlosigkeit freigesprochen. Diese Anekdote wurde im 19. Jahrhundert durch den Choreographen Arthur Saint Léon, Ballettmeister der Großen Oper in Paris, als Handlung für ein kleines, komisches Ballett „Die Polka vor Gericht" betitelt, verwendet.

XIII. Die Gaillarde — La Gaillarde.

501. Welcher Tanz war die Gaillarde?

Die Gaillarde war einer der ältesten und beliebtesten Tänze. Sie war heiteren Charakters, wie ihr Name es bezeichnet und wurde meistens von der Jugend ausgeführt; ihre Taktart war der $^3/_4$ Takt. Sie wurde von zwei Personen ausgeführt, die entweder tanzend oder laufend, sich aufeinander zu bewegten, schnell einige Schritte voreinander ausführten und wieder zurückwichen. Die Schritte der Gaillarde waren sehr mannigfaltig, ebenso die Melodien der Gesänge, die sie begleiteten und sie war sehr schwer zu tanzen, wenn man sie in richtiger Weise ausführen wollte. Sie wurde auf verschiedene Weise getanzt, im Springen oder terre à terre, sich in der Länge oder in der Breite des Saales damit bewegend.

Ihre Eigentümlichkeit bestand in einer raschen Fußbewegung, als ob man jemand mit dem Fuße einen Stoß versetzen wollte. Dieselbe wurde rû de vache genannt und wurde der Gaillarde für andere Tänze, wie z. B. für gewisse Branlen entlehnt. Die Tänzer, welche diese Fußbewegung richtig auszuführen wußten, machten sich dadurch ebenso namhaft, wie durch ihre gute Haltung zu Pferd oder unter den Waffen.

502. Wessen Ursprungs war die Gaillarde?

Sie war italienischen Ursprungs und wurde von Katharina von Medicis bei Hofe und in die vornehme Gesellschaft eingeführt. Sie ist einer der oft erwähntesten Tänze.

XIV. Die Gavotte — La Gavotte.

503. Welcher Tanz war die Gavotte?

Die Gavotte war ursprünglich im 16. Jahrhundert eine Art Branle und war lustigen Charakters; ihre Taktart war der $^2/_4$ Takt. Die Tänzer bildeten anfänglich dabei Linien oder Ronden. Nach einigen ausgeführten Schritten, trennte sich ein Paar von den anderen, tanzte allein und umarmte sich schließlich, hierauf ging die Dame zu den anderen Herren, der Herr zu den anderen Damen, welche sie alle der Reihe nach umarmen mußten. Dasselbe wurde von jedem Paar wiederholt. Die Gavotte war wie die meisten Tänze, der Zeit und der Mode unterworfen. Sie verlor ihren fröhlichen Charakter im 17. Jahrhundert und wurde steifer und ceremoniöser, und im 18. Jahrhundert verglich man sie an Würde und Noblesse mit dem Menuett; ihre Schritte wurden in derselben ziehenden und schleifenden Weise schließlich ausgeführt, wie diese des Menuetts. Ihr Tempo war ein mäßiges und graziöses, doch manchmal auch lustig, zuweilen zart und langsam. Auf der Bühne existierten berühmte Gavotten von Gluck, von Gretry ꝛc. Die Gavotte des letzteren aus seiner Oper „Panurge", war lange Zeit in der Mode und wurde auf allen Bällen getanzt, sie verdankte ihren Erfolg ihrem sehr accentuierten Rhythmus, was eine schätzenswerte Eigenschaft für gewöhnliche Tänzer ist.

504. Wie verhielt es sich weiter mit der Gavotte?

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Gavotte hauptsächlich nur noch auf der Bühne ausgeführt, sie war als Gesellschaftstanz aus der Mode gekommen. Die Königin Maria Antoinette brachte sie jedoch wieder in Aufnahme und begünstigte am meisten die Gavotte von Gretry, welche er für seine Oper „Céphise und Procris" komponiert hatte, deren Musik-Arrangement jedoch die Tanzschritte sehr schwer ausführbar machte. Maria Antoinette erhielt dieselbe bis zur Revolution in der Mode. Nach der Schreckenszeit, als der Geschmack für die Vergnügen von neuem in Frankreich erwachte, machte man den Versuch, die alte Gavotte wieder in Aufnahme zu bringen, doch mißfiel die Musik ebensosehr als die Tanzschritte des Tanzes. Gardel, der zu damaliger Zeit berühmte Choreograph, arrangierte eine neue Gavotte zu Gretrys Musik in der Oper „Panurge". Dieselbe machte Furore und die Gavotte kam wieder als Gesellschaftstanz in die Mode. Man behauptete, daß diese Gavotte nie besser als von einem jungen Kaufmann aus Bordeaux namens Trénis getanzt wurde, nach dessen Namen eine der Figuren der französischen Quadrille genannt wurde, die jetzt nicht mehr ausgeführt wird. Auch eine Mme. Hamelin, eine Kreolin, machte sich durch die Grazie namhaft, mit welcher sie die Gavotte ausführte. Da dieselbe immer nur von einzelnen Paaren ausgeführt wurde, so richtete sich folglich die Aufmerksamkeit dabei nur auf einzelne Personen, so daß die Animation des Balles oft dadurch beeinflußt wurde, auch erregte sie manchmal den Neid der weniger begabten Tänzer. Dieselbe verlor schließlich ihre Beliebtheit und kam durch die schlechte Ausführung mancher Tänzer nach und nach gänzlich in Paris in Verfall. Sie erhielt sich noch während einiger Zeit in den Provinzen, doch wurde sie auch dort bald aufgegeben.

505. Wessen Ursprungs war die Gavotte?

Sie stammte aus der Dauphiné und war ursprünglich der Volkstanz der Gavots, der Bewohner der Stadt Gap.

XV. Die Gigue — La Gigue.

506. Welcher Tanz war die Gigue und weſſen Urſprungs?

Die Gigue war ehedem ein ſehr populärer Tanz in Italien und in Frankreich. Sie wurde unter zwei Perſonen getanzt und war ſehr heiteren Charakters; ihre Taktart war der $^6/_8$ Takt und ihr Tempo ein ſehr lebhaftes. Deren Schritte wurden in hüpfender Weiſe ausgeführt und hatten viel Ähnlichkeit mit denen der Canarie. Die Gigue wurde in den Balletten des 17. Jahrhunderts oft angewendet und die Giguen des Komponiſten Corelli waren berühmt. Sie iſt italieniſchen Urſprungs. Sie kam in Italien und in Frankreich mit der Zeit gänzlich aus der Mode, doch in Schottland und in England iſt ſie bis zum heutigen Tage noch üblich. In Schottland wird ſie ſtets von der bag-pipe (Sackpfeife) begleitet.

XVI. Die Loure — La Loure.

507. Welcher Tanz war die Loure?

Die Loure war eine Art langſamen Walzers. Sie wurde von zwei Perſonen ausgeführt und war ernſten, feierlichen Charakters; ihre Taktart war der $^6/_8$ Takt. Sie hatte ihren Namen von der Loure, einem der Sackpfeife ähnlichen Inſtrument. Die Loure war unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. hauptſächlich in der Mode.

XVII. Die (das) Menuett — Le Menuet.

508. Welcher Tanz war das Menuett?

Das Menuett war ein Tanz von nobler und eleganter Einfachheit, der unter zwei Perſonen ausgeführt wurde. Seine Taktart war der $^3/_4$ Takt und ſein Tempo ein mäßiges. Es war ein Tanz, der dazu geſchaffen war, die gute Haltung des Oberkörpers und die Grazie der Bewegung zu zeigen. Es war ein anmutiger Tanz, der bei jedermann beliebt war. Die Lehrbücher der vergangenen Jahrhunderte berichten darüber: Das tanzende Paar begrüßt zuerſt die Geſellſchaft mit einer Reverenz und dann ſich gegenſeitig. Hierauf tanzt der Herr

und seine Dame in zierlich schleifendem Schritt nach rechts und links, sie erheben sich auf die Fußspitzen, beugen die Kniee, reichen sich die Hände, tanzen in verschiedenen Figuren aneinander vorüber, verbeugen sich gegeneinander und gegen die Gesellschaft, bis nach der sechsten Figur der graziöse Tanz endet. Das Menuett wurde anfangs des 17. Jahrhunderts berühmt und nahm den ersten Platz von allen Tänzen während des ganzen 18. Jahrhunderts ein und verschwand erst gänzlich aus der Mode in 1820. Dasselbe hatte sich in alle besseren Kreise eingebürgert. Die Menuette, komponiert von Lully, Exaudet, Fischer, Mozart, Gretry, Beethoven, Boccherini ꝛc. waren berühmt und sind stets geschätzt. Ludwig XIV. liebte besonders ein Menuett zu tanzen, welches Lully in 1653 für ihn komponiert hatte und welches der König in der würdevollsten Weise tanzte. Auch die Königin Maria Antoinette soll eine der graziösesten Tänzerinnen des Menuetts gewesen sein. Sie erhielt dasselbe in der Mode bis zur Revolutionszeit, so daß es alle die damaligen üblichen Tänze überlebt hat. Sie hatte ihre besondere Gunst einem Menuett von Gretry zugewandt, das er für die Oper „Céphis und Procris" komponiert hatte.

509. **Wie verhält es sich weiter mit dem Menuett?** Seit dem Entstehen des Menuetts hat es eine große Anzahl verschiedener Menuette gegeben, deren Schritte auf mannigfache Weise ausgeführt wurden. Es gab ein Menuet à la reine, de la cour, d'Espagne, à la Vigano, Dauphin, Anglais, ein Harfen-, Jäger-, Hannover-, Berliner-, Potsdamer-Menuett und noch verschiedene andere. Das berühmteste von allen war das Menuett, welches der berühmte Choreograph Pécour unter Ludwig XIV. komponiert hatte. Es wird als das Modell aller Menuette bezeichnet. Er wußte demselben jene Grazie zu verleihen, der es seinen Ruf verdankte, auch änderte er die Hauptfigur desselben, deren Schritte auf den Buchstaben S ausgeführt wurden, in den Buchstaben Z. Ein zweites ausgezeichnetes Menuett hatte später der Choreograph Gardel in dem Ballett „La Dansomanie" komponiert, das in der Großen Oper aufgeführt wurde.

510. Weſſen Urſprungs iſt das Menuett?

Es iſt franzöſiſchen Urſprungs und ſtammt aus der ehemaligen Provinz Poitou. Seinen Namen hat es von dem franzöſiſchen Wort „menu“ (klein, zierlich).

XVIII. Die Moresque — La Moresque (auch Morisque).

511. Welcher Tanz war die Moresque und weſſen Urſprungs?

Die Moresque war ein Charaktertanz in dem Genre der Canarie. Sie war grotesker und lärmender Art, zudem die Tänzer dabei eine große Anzahl kleiner Schellen an den Beinen befeſtigt hatten. In dieſem Tanze wurden die Kämpfe der Chriſten und Mauren unter Kapriolen und ſeltſamen Luftſprüngen verſinnbildlicht. Die Moresque war lange Zeit in Frankreich in der Mode und gehörte in England bis zu den Zeiten Shakeſpeares und in Deutſchland noch viel ſpäter zu den beliebteſten Volksbeluſtigungen. Sie wird oft in alten Chroniken, doch ohne genaue Einzelheiten erwähnt. Man glaubt ſie mauriſchen Urſprungs. Man hat viel über ihre Entſtehung geſchrieben, doch ohne eine Sicherheit darüber zu erlangen. In Frankreich fand ſie, von Spanien kommend, zuerſt Aufnahme in der Provence.

XIX. Die Muſette — La Musette.

512. Welcher Tanz war die Muſette?

Die Muſette war ein Tanz unter zwei Perſonen, ſie war einfachen und zierlichen Charakters und ihr Tempo ein mäßiges und graziöſes. Die Muſik der Muſette wurde in Nachahmung der Töne der Muſette (Sackpfeife) geſchrieben, daher ihr Name. Sie war anfangs des 17. Jahrhunderts unter Ludwig XIV. hauptſächlich ein theatraliſcher Tanz.

XX. Die Paſſe Caille — La Passe Caille.

513. Welcher Tanz war die Paſſe Caille und weſſen Urſprungs?

Die Paſſe Caille war eine Art Chaconne mit dem Unter-

ſchied, daß ihr Tempo langſamer und ihr Geſang zärtlicher und melancholiſcher, als der der Chaconne war. Sie wurde oft in Balletten verwendet und im 18. Jahrhundert war ſie ausſchließlich ein theatraliſcher Tanz. Die Paſſe Caillen einiger Opern waren berühmt. Sie war franzöſiſchen Urſprungs, doch leitete man ihren Namen von dem ſpaniſchen Wort passa calle (Gaſſengehen) her, mit welchem Ausdruck man Lieder bezeichnete, die zu der Guitarre oder zu anderen Inſtrumenten bei Serenaden in der Straße geſungen wurden.

XXI. Der Paſſepied — Le Passe Pied.

514. Welcher Tanz war der Paſſepied und weſſen Urſprungs?

Der Paſſepied war ein Figurentanz heiteren Charakters. Seine Taktart war der $^3/_4$ Takt und ſein Tempo ein raſches. Deſſen Schritte und Figuren waren mannigfaltig und boten viel Abwechslung. Er war ein Vorläufer des Menuetts und war vom 16. Jahrhundert bis zur Hälfte des 18. Jahrhunderts in den vornehmen Kreiſen ſehr beliebt. Mme. de Sevigné hat ihn bei verſchiedenen Gelegenheiten getanzt und er hatte auch Aufnahme bei Hofe gefunden. Er war franzöſiſchen Urſprungs und ſtammte aus der Bretagne.

XXII. Die Pavane — La Pavane.

515. Welcher Tanz war die Pavane?

Die Pavane war einer der älteſten Tänze. Sie war majeſtätiſchen und würdevollen Charakters und war hauptſächlich ein Hoftanz; ſie wurde vorzugsweiſe der große Tanz genannt. Fürſten tanzten denſelben in ihren Galamänteln, die Ritter mit Mantel und Degen, Magiſtratsperſonen in der Robe und die Damen mit langen Schleppen, die bei Fürſtinnen oft von Ehrenfräuleins getragen wurden. Die Pavane wurde anfänglich mehr gegangen als getanzt und wurde daher in die Tänze terre à terre klaſſifiziert. Sie diente als Vortanz, dem ſtets ein lebhafterer Nachtanz folgte, und wurde immer in Verbindung mit der Gaillarde getanzt.

Sie ſtand in hoher Gunſt am Hofe von Katharina von Medicis, die ſie verbeſſerte, indem ſie dieſelbe graziöſer und lebhafter machte, denn urſprünglich war ihr Tempo ein ſehr langſames, faſt ſchwerfälliges. Deren Muſikbegleitung war unter anderen Inſtrumenten und Liedern, hauptſächlich das Tamburin, welches für die Schrittbewegungen der Pavane beſonders geeignet ſchien. Sie war lange Zeit Modetanz in Deutſchland, ſowie im übrigen Europa.

516. Wie verhielt es ſich weiter mit der Pavane?

Mit der Zeit veränderte ſich ihr Charakter. Man erfand neue Pavanen, wie z. B. „die ſpaniſche Pavane“ (La Pavane d'Espagne), die Ferdinand Cortez nach ſeiner Zurückkehr aus Mexiko erfunden haben ſoll und die einen verſchiedenen Charakter hatte. Um die Ernſthaftigkeit und Feierlichkeit der Pavane zu mäßigen, tanzte man ſie ſchließlich mit einer großen Abwechslung von Geſten und mit von anderen Tänzen entlehnten Figuren, ſo daß ſie nach und nach gänzlich umgeſtaltet wurde. Unter dem ſpaniſchen Einfluß erhielt ſie ihren früheren würdevollen Charakter wieder und unter dieſem fand ſie Aufnahme am Hof Ludwigs XIV., ehe ſie gänzlich verſchwand. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunders, machte man den Verſuch, ſie auf die Bühne zu bringen, auch als Geſellſchaftstanz wollte man ſie wieder in die Salons einführen und ein damas diſtinguierter Tanzlehrer in Paris, Monſieur de Soria, arrangierte zu dieſem Zweck eine „Pavane de Medicis“, die ein Figurentanz war und von zwei Paaren ausgeführt wurde, ſie wurde jedoch bald von anderen Tänzen für immer aus der Mode verdrängt.

517. Weſſen Urſprungs war die Pavane?

Man war über den Urſprung der Pavane verſchiedener Meinung, man nahm an, daß ſie aus Spanien ſtamme und daß ihr Name von dem radſchlagenden Prunkpfau (pavo) hergeleitet wurde, weil derſelbe darin nachgeahmt wurde. Der Tänzer hob nämlich mit Hilfe der Arme und des Degens ſeinen Mantel nach rückwärts in eine radartige Rundung und ahmte dann mit genau vorgeſchriebenen Schritten den Gang

des Pfaues nach. Die in der Pavane vorkommenden Tanzschritte wurden später oft sprichwörtlich bei Personen angewandt, die sich in einem affektierten oder gespreizten Gange gefielen und nannte ihre Schritte Pfauenschritte. Andere glaubten, daß die Pavane italienischen Ursprungs sei und aus Padua (Padovana) stamme, und leitete ihren Namen davon her. In Spanien war es lange Zeit üblich, dieselbe am grünen Donnerstag vor dem Hochaltare von zwölf jungen Tänzern ausführen zu lassen, die alle vier Stunden durch andere ersetzt wurden, damit diese, als fromm angesehene Übung während der ganzen Dauer der Aussetzung des Allerheilgsten keine Unterbrechung erleide.

XXIII. Der Rigaudon, die Romaneska — Le Rigaudon, La Romanesque.

518. Welche Tänze waren der Rigaudon und die Romaneska und wessen Ursprungs?

Der Rigaudon war ein Tanz unter zwei Personen und sehr heiteren Charakters. Er war ein der Gigue ähnlicher Tanz. Seine Taktart war der $^2/_4$ Takt und sein Tempo ein sehr lebhaftes. Seine Schritte wurden auf der Stelle ausgeführt, ohne sich nach vorwärts, rückwärts oder seitwärts damit zu bewegen, obgleich die Füße verschiedene Bewegungen machten. Er war namentlich in der Provence in Frankreich üblich und wurde von einem Tanzlehrer in Marseille Namens Rigaud erfunden, der ihm seinen Namen gab.

Die Romaneska war eine Art Gaillarde und soll die letztere in ihrer ursprünglichen Form gewesen sein. Sie war hauptsächlich in der Campagna von Rom üblich und soll auch römischen Ursprungs sein, daher in Name.

XXIV. Die Sarabande — La Sarabande.

519. Welcher Tanz war die Sarabande und wessen Ursprungs?

Die Sarabande war ein edler und ernster Tanz, der von einer Person ausgeführt wurde und während des 17. Jahrhunderts den ersten Platz von allen Tänzen einnahm. Ihre

Musik trat voll Ernst und Grandezza in langsamem $^3/_4$ Takt auf und wurde mit Castagnetten begleitet. Ihre Gemütseinwirkung sollte die Ehrfurcht sein und durften in ihr keine laufenden Noten vorkommen, da die Grandezza dadurch hätte leiden können, die ihre Ernsthaftigkeit behalten mußte. Selbst Kardinal Richelieu, der große Staatsmann, verschmähte es nicht, die Sarabande in sonderbarem Aufputze, mit Glöckchen an den Schuhen und mit Castagnetten in den Händen, vor Anna von Österreich zu tanzen, und Ninon de l'Enclos tanzte sie in reizender Weise in 1631 zum Entzücken der männlichen Jugend von Paris. Die berühmtesten Schriftsteller Frankreichs wie Balzac, Voltaire ꝛc. billigten den Enthusiasmus für die Sarabande und Voiture, Mme. de Sevigné, Ménage und Bourdelot, beschäftigten sich mit der Auffindung ihres Ursprungs. Dieselbe stammte aus Spanien und war maurischen Ursprungs.

520. **Wie war die Sarabande ursprünglich beschaffen?** Sie war anfangs heftigen und leidenschaftlichen Charakters und bewegte sich nicht immer in den Grenzen des Anstandes. Sie wurde ursprünglich in Spanien nur von Frauen getanzt. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte sie auf allen Bühnen Spaniens festen Fuß gefaßt, doch wegen ihrer Zügellosigkeit lenkte sie das Verdammungsurteil der strengen Sittenrichter auf die theatralischen Vorstellungen. Der leidenschaftliche Charakter des Tanzes wurde durch französische Bearbeiter abgeschwächt und die Sarabande zu einem edlen und ernsten Tanz umgeschaffen, dem an Würde und Majestät kein anderer Tanz selbst nicht das Menuett gleich kam. Im 18. Jahrhundert war ihr ernster Charakter nicht mehr im Geschmack der Zeit und sie kam aus der Mode.

XXV. Die Seguidilla — La Seguidille.

521. **Welcher Tanz ist die Seguidilla?** Die Seguidilla ist ein spanischer Nationaltanz, der von mehreren Paaren unter Castagnettenbegleitung und Gesängen ausgeführt wird. Ihre Taktart ist der $^3/_4$ Takt, auch der

$^3/_8$ Takt und ihr Tempo ein sehr lebhaftes. Die Singstrophe darf nur vier Verse haben und hat einen Kehrreim (refrain). Der Ausdruck Seguidilla bezeichnet zugleich den Tanz und das Lied, zu welchem er ausgeführt wird. Die Seguidillas sind als die Wurzel der meisten spanischen Tänze anzusehen.

522. Wie ist die Seguidilla geordnet?

Während die Guitarre die Einleitung spielt, stellen sich die Tänzerpaare in zwei Reihen gegenüber auf. Der erste Vers der Singstrophe wird gesungen, wobei die Tänzer unbeweglich stehen. Hierauf beginnt die Guitarre die eigentliche Tanzmelodie zu spielen, und beim vierten Takt fängt das Lied, der Schall der Castagnetten und der Tanz an. Der letztere besteht wie der Bolero in einem graziösen Entgegeneilen und wieder Zurückweichen, und in graziösen Arm- und Körperbewegungen. Die Tanzschritte der Seguidilla sind ein Gemisch von Schritten des Fandango und anderer spanischer Tänze und ein wiederholtes Zusammenschlagen der Absätze. Die Seguidilla besteht aus drei Abteilungen. Nach der ersten Abteilung tritt eine kurze Pause ein, die mit leisen Klängen der Guitarre ausgefüllt ist. In der zweiten Hälfte werden die Plätze, ohne sich die Hände zu geben, gewechselt und zwar mit einer Promenade voll gemessener Würde, die im großen Gegensatze zu der ausgelassenen Heiterkeit des übrigen Tanzes ist. Hierauf wird die erste Abteilung mit einigen Abänderungen der Schritte und Stellungen wiederholt. Am Schluß derselben kehren die Tänzer auf ihre anfänglichen Plätze zurück. Mit dem neunten Takt des dritten und letzten Teiles verstummen plötzlich Musik und Lied, und es ist eine Hauptregel, daß die Tänzer unbeweglich in der Stellung verbleiben, in welcher sie die letzte Note der Musik überrascht.

523. Wessen Ursprungs ist die Seguidilla?

Sie stammt aus der spanischen Provinz „La Mancha“. Spanische Schriftsteller behaupten, daß sie im Beginne des 17. Jahrhunderts dort entstanden sei und sich in kurzem über alle spanischen Provinzen verbreitete. Ihr Name soll jedoch bedeutend älter sein, da derselbe schon im Don Quixote vorkommt.

XXVI. Der Tambourin — Le Tambourin.

524. Welcher Tanz war der Tambourin?

Der Tambourin war hauptsächlich ein theatralischer Tanz und unter Ludwig XIV. sehr in der Mode. Er war sehr heiteren Charakters und wurde in hüpfender accentuierter Weise getanzt. Seine Taktart war der $^2/_4$ Takt und sein Tempo ein sehr lebhaftes. Er war französischen Ursprungs und stammte aus der Provence.

XXVII. Die Tarantella — La Tarantelle.

525. Welcher Tanz ist die Tarantella und wessen Ursprungs?

Die Tarantella ist ein ziemlich alter Tanz, der im 16. Jahrhundert in Italien in die Mode kam. Seine Taktart hatte früher den $^4/_4$ Takt, jetzt hat sie den $^6/_8$ Takt, und sein Tempo ist ein sehr lebhaftes. Es gab sechs verschiedene Arten dieses Tanzes, der angeblich den Tarantismus, eine durch den Biß der giftigen Tarantel (Spinne) erzeugte Krankheit heilte, da der Körper der Tanzenden durch die schnelle Bewegung des Tanzes in große Transpiration geriet. Die Tarantella ist neapolitanischen Ursprungs und ist bis zum heutigen Tage ein beliebter Volkstanz der Neapolitaner.

XXVIII. Der Tordion — Le Tordion.

526. Welcher Tanz war der Tordion?

Der Tordion war eine Art Gaillarde, mit dem Unterschiede, daß er terre à terre, mehr im Gehen und Schleifen, als im Springen ausgeführt wurde. Er wurde gewöhnlich nach dem Basse Danse und der Gaillarde getanzt. Er war einer der ältesten Tänze und findet meistens im 15. Jahrhundert Erwähnung.

XXIX. Die Tricotets, der Trihori, die Villanelle — Les Tricotets, le Trihori, la Villanelle.

527. Welche Tänze waren die Tricotets, der Trihori und die Villanelle und wessen Ursprungs?

Die Tricotets (Stricker) war ein ſehr alter Tanz, ſie war heiteren Charakters und hatte ihren Namen durch eine darin enthaltene Fußbewegung erhalten, die ebenſo ſchnell als die Hand beim Stricken war. Der Tanz wurde mit einem durchaus charakteriſtiſchen Stampfen der Füße beendet.

Der Trihori war eine Art Branle und war heiteren und graziöſen Charakters. Er unterſchied ſich von anderen Tänzen dadurch, daß die Tänzer in Gruppen von drei Perſonen denſelben ausführten. Sein Name ſoll, wie man berichtet „drei Schritte und ein Sprung“ bedeutet haben. Er war franzöſiſchen Urſprungs und ſtammte aus der Bretagne.

Die Villanelle war eine Art ländlicher Tanz und war ſehr heitern Charakters. Ihr Rhythmus war ſehr accentuiert, ſo daß ſie den Landleuten leicht verſtändlich zum Tanzen war; ſie war beſonders geeignet, deren groteske Bewegungen zur Geltung zu bringen. Sie wurde mit Geſängen begleitet, und es gab Villanellen, die als ſehr beluſtigend gerühmt wurden. Sie war italieniſchen Urſprungs und meiſtens in Italien üblich.

XXX. Die Volte — La Volte.

528. Welcher Tanz war die Volte und weſſen Urſprungs?

Die Volte war eine Art Gaillarde und ein ſehr alter Tanz. Sie ſoll dem deutſchen Walzer ähnlich geweſen ſein. Sie war urſprünglich ſehr wilden Charakters und bewegte ſich nicht immer in den Grenzen des Anſtandes, ſo daß ſie das Verdammungsurteil der ſtrengen Sittenrichter auf ſich gelenkt hatte, welche ſie als einen ungottſeligen Tanz bezeichneten. Ihre Carakteriſtik beſtand darin, daß die Tänzer ihre Tänzerinnen gewiſſe Drehungen ausführen ließen und ſie ſchließlich hoch in die Luft erhoben, was den Tanz für die Herren ziemlich beſchwerlich machte und eine gewiſſe körperliche Kraft ihrerſeits erforderte. Die Schritte derſelben waren ſehr kompliziert.

529. Wie verhielt es ſich weiter mit der Volte?

Im 16. Jahrhundert verſchmolz ſich die Volte mit der Gaillarde und verbeſſerte folglich ihren Charakter. Sie ſtand ſchließlich in hoher Gunſt bei den jungen Höflingen und war ein Lieblingstanz Heinrichs IV. von Frankreich und der Königin Eliſabeth von England. Bei Hofe ahmten die Kavaliere die Sprünge der Tänzer von Profeſſion nach und die Damen trugen kürzere Kleider als gewöhnlich, um daß man ſehen konnte, ob ſie den Tanzſchritt hielten. Ihren Namen hatte die Volte von dem franzöſiſchen Wort „voltiger“ (im Wirbel herumfliegen). Sie ſtammte aus Italien und der Provence und wurde daher auch mit dem Namen „Gaillarde Provençale“ bezeichnet.

XXXI. Der Zapateado — Le Zapateado.

530. Welcher Tanz war der Zapateado und weſſen Urſprungs?

Der Zapateado war ein wilder und leidenſchaftlicher Tanz. Seine Taktart war der $^3/_4$, $^3/_8$ und $^6/_8$ Takt und ſein Tempo ein ſehr lebhaftes und feuriges. Er bewegte ſich nicht immer in den Grenzen des Anſtandes, ſo daß er großen Anſtoß verurſachte. Die Schriftſteller des 16. Jahrhunderts waren voller Klagen über ſeine Üppigkeit, doch trotz allem wurde er in keiner Weiſe gemildert und derſelbe behielt ſeinen ausgelaſſenen, mutwilligen Charakter. Das Charakteriſtiſche des Zapateado beſtand darin, daß die Hacken der Tänzer und Tänzerinnen heftig auf den Fußboden geſtoßen wurden, um den Takt zu bezeichnen. Der Zapateado war ſpaniſchen Urſprungs und einer der beliebteſten Tänze des 16. Jahrhunderts namentlich in Spanien. Er erhielt ſich lange Zeit dort in der Mode.



Von **Max Hesse's illustrierten Katechismen** empfehlen wir folgende Nummern:

22. von Franken, Katechismus des guten Tones und der feinen Sitte. 5. Auflage. Geb. 2,50 Mk.

Inhalt. Einleitung. — 1. Persönliches. Von der Haltung. — Von der Kleidung. — Vom Essen. — Von der Wohnung. — Vom Rauchen. — Vom Sprechen. 2. In der Gesellschaft. Vom Grüßen. — Besuch machen. — Besuch empfangen. — Beim Diner. — Abendgesellschaften. — Auf dem Balle. 3. In der Öffentlichkeit. Auf der Straße und auf der Promenade. — Im Kaffee- und Gasthaus. — Im Theater und Konzert. — In der Kirche, in Kunstausstellungen u. s. w. — Auf der Reise. — Im Bad und auf dem Lande. 4. In der Familie. Eltern und Kinder. — Sohn und Tochter u. s. w. — Braut und Bräutigam. — Gatte und Gattin. — Dienstboten. — Freunde und Nachbarn. 5. Bei besonderen Gelegenheiten. Taufe. — Konfirmation. — Verlobung. — Hochzeit. — Geburtstage. — Todesfälle u. s. w. 6. Briefliches und Geschäftliches. Anreden und Adressen. — Briefe und Postkarten. — Handel und Wandel. — Stellen nehmen und Stellen vergeben. — Honorarverhältnisse. — Vermischtes.

23. von Franken, Katechismus der Toilettenkunst und des feinen Geschmacks. Geb. 2,50 M.

Inhalt. Einleitung. — 1. Pflege und verschönere dein Äußeres! — Dein Haar. — Deinen Teint. — Deine Zähne. — Deine Hände. — Deine Gestalt. — Deinen Gesichtsausdruck. — 2. Trage, was dir steht! — Kleide dich nach deiner Gestalt! — Nach Teint und Haarfarbe! — Nach deinem Alter! — Nach deinem Schönheitsgenre. — 3. Trage, was geschmackvoll ist! In Bezug auf Farben. — Schmuck. — Blumen und Parfüms. — Pelzwerk. — Façon und Aufputz. — 4. Lasse alle Einzelheiten deiner Toilette mit dem Ganzen harmonieren! — Haartracht. — Kopfbedeckung. — Kleider. — Mäntel. — Handschuhe und Schuhe. — 5. Kleide dich der Gelegenheit entsprechend! — Zur Konfirmation. — Zur Hochzeit. — Auf Bällen und Maskenbällen. — Während der Trauer. — Auf Reisen und in Badeorten. — Bei Sportbestigungen. — 6. Vereine das Praktische mit dem Schönen! — Kinderkleidung. — Kinderwäsche. — Damenwäsche. — Vom Märken und Sticken der Wäsche. — Spitzen. — 7. Verschiedene Toilettenangelegenheiten! — Wie lasse ich mich photographieren? — Vom An- und Ausziehen der Handschuhe. — Wie schone ich meine Kleider? — Was sind Virots? — Einige hygienische Ratschläge. — Das schwarze Seidenkleid. — Noch einiges vom Reitanzug. — Gemalte Toiletteartikel. — Modefarben. — Einiges, das du deinem Gatten zur Beherzigung betreffs seiner Toilette empfehlen kannst. — Über das Verwenden alter Toilettesachen. — Noch einiges über Blumen und Fächer. — Einiges über das Reinigen und Bügeln der Wäsche. — Kleideralbums. — Wäschevorrat und Brautausstattung.

24. von Franken, Der gute Ton für die Kinderwelt. Geb. 3 M.

Illustriert von L. Burger.

Inhalt. Vom Anziehen und Ausziehen, vom Waschen und Kämmen. — Vom Gehen und Laufen, vom Sitzen und Stehen. — Vom Sprechen, Lachen und Weinen. — Bei Tische. — Beim Spazierengehen. — Gegen Eltern und große Leute. — Gegen Geschwister und Spielkameraden. — Als Wirt und als Gast. — Mit allerlei Spielzeug. — Auf der Reise.

Für Kinder, welche eben erst die Schwierigkeiten des Buchstabierens überwunden, ist dies ganz reizende Büchlein bestimmt. Ein ungewöhnlich großer und leserlicher Druck, sowie eine Unzahl charakteristischer Holzschnitte, die guten und die bösen Kleinen in den verschiedensten Situationen darstellend, zieren dasselbe. Es will nicht etwa sklavisch zu befolgende, pedantische Sittenregeln vorschreiben, sondern plaudert, dem Verständnisse sechs- bis achtjähriger Leser und Leserinnen entsprechend, über Kinder zu Kindern. Eine ganz nette Idee, denn gerade in diesem Alter des erwachenden Verstandes sind die Köpfe offen und die Herzen frei für neue Eindrücke, und warum soll man dem heranwachsenden Geschlechte nicht schon früh genug einprägen, sich gescheit zu benehmen und sich seiner Umgebung in liebenswürdigem Lichte zu zeigen? Jedenfalls werden die Lehren und Vorschriften, schwarz auf weiß gedruckt und drastisch illustriert, auf manches autoritätsgläubige Gemüt mehr Eindruck machen, als aus der gezierten Weise Mademoiselles, dem barschen Ton Papas oder der entweder zu sanften oder zu ungeduldigen, doch meistens unpädagogischen Art Mamas. (Die Presse, Wien, 13. Dezember 1890).

25. Fr. Goeschke, Katechismus der Zimmergärtnerei.

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Inhalt. Einleitung. — 1. Abschnitt: Allgemeine Vorbedingungen für die Kultur der Pflanzen im Zimmer. — 2. Abschnitt: Spezielle Behandlung und Pflege der Pflanzen im Zimmer. — 3. Abschnitt: Auswahl von Zimmerpflanzen nach ihren verschiedenen Eigenschaften und wie sie sich für bestimmte Verhältnisse eignen.

Allen denen, die ihre Wohnräume durch Pflanzen- und Blumenschmuck verschönern möchten, sei dieses ganz vorzügliche Werkchen angelegentlich empfohlen.

26. J. Berger, Katechismus des Schachspiels.

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Es ist ein neuer Schachkatechismus erschienen, der niemand geringern zum Verfasser hat als Johannes Berger in Graz. Das neue Werkchen behandelt nach einer kurzen Einleitung in sieben Abschnitten 1. das Schachmaterial und die Spielregeln, 2. das Mattsetzen des Königs, 3. die Partie-Eröffnungen mit einer tabellarischen Übersicht derselben, 4. das Mittelspiel, wobei unseres Wissens zum erstenmal der Versuch gemacht ist, dasselbe systematisch zu betrachten, 5. die Spielendungen, 6. sechs ausführlich glossierte längere Musterpartien, in welchen auf beiden Seiten gut gespielt wird und in welchen alle Stadien des Partieverlaufs zu beobachten sind, endlich 7. Kompositionen, ein kurzer Einblick in das Gebiet der Problemkunst. Das treffliche Büchlein weicht vielfach von der herkömmlichen Schablone der Lehrbücher ab und wird seiner pädagogischen Aufgabe auf eine selbständige und wie uns dünkt, sehr glückliche Weise gerecht. Die vollkommene Analyse einer Partiestellung und die zahlreich eingestreuten allgemeinen Fingerzeige zur Taktik des Spiels sind begrüßenswerte Neuerungen in der didaktischen Schachlitteratur. Das Buch will zwar das Schachspiel ab ovo lehren, eignet sich aber kaum für den Weihnachtstisch der Knaben, sondern setzt erwachsene und gebildete Leser voraus. Diesen sei es bestens empfohlen. **Es übertrifft praktisch wie inhaltlich die vorhandenen kurzen Einleitungen in das Schachspiel.** (Schachzeitung der „Münchner Neuesten Nachrichten").

27. Hans Müller, Katechismus der Schwimmkunst.

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Herr **Geheimrath Professor Dr. von Esmarch** sagt in einem Schreiben an den Redakteur der Gartenlaube: „Ich habe die Abhandlungen des Herrn Müller gelesen und finde darin eine Menge sehr beachtenswerter Angaben und Vorschläge. Ich selbst werde in der nächsten Auflage meines Leitfaden die Ratschläge des Herrn Tetens wesentlich verändern und die gewiß sehr nützlichen Verbesserungen des Herrn Müller dankend anerkennen."

28. Tony Kellen, Katechismus für Bienenzüchter und Bienenfreunde. Unter Berücksichtigung der neuesten Forschungen und Beobachtungen hervorragender Imker. Mit 133 in den Text gedruckten Abbildungen und einem Titelbilde. Brosch. 2,50 M. Geb. 3 M.

Ein Handbuch der modernen Bienenzucht verdient dieses Werk genannt zu werden, da es alle Gebiete der Bienenkunde und Bienenzucht: **Geschichte der Bienenzucht, Naturgeschichte der Bienen, Bienenwohnungen, Bienenzucht-Geräte und Bienenstand, rationeller Bienenzucht-Betrieb, Verwendung des Honigs und Wachses** und im Anhange die **neuere Litteratur** bespricht. Das Werk wurde bereits auf der Ausstellung des Landesvereins zur Hebung der Bienenzucht Böhmens mit der broncenen Landeskulturrats-Medaille ausgezeichnet.

40. Dr. C. von Rechenberg, Katechismus der menschlichen Ernährung. Preis brosch. 2 M. Geb. 2,50 M.

„In diesem Buche sind die bahnbrechenden Forschungen der Physiologen, welche sich mit der Ernährungsfrage beschäftigt haben, wie Voit u. a., in einem kurzen Abriß für die Praxis nutzbar gemacht; zum Verständnis setzt es nur eine allgemeine Bildung voraus. Es wendet sich hauptsächlich an die Familie und schafft Belehrung darüber, wie man sich und die Seinen nach Alter, Beruf und Lebensverhältnissen gut und auch billig ernährt."

Das Spiel im Freien.

Eine Anleitung zur Ausführung
der beliebtesten Jugendspiele bei Ausflügen und Turnfahrten.

Bearbeitet vom
Rektor **A. Wolter.**

Preis brosch. 1 Mk., gebunden 1.25 Mk.

Das Spiel im Hause.

Eine Anleitung für Eltern und Erzieher
in der Beaufsichtigung und Leitung der im Zimmer spielenden Jugend,
nebst einer reichhaltigen Auswahl dahingehöriger Spiele.

Vom
Rektor **A. Wolter.**

Preis brosch. 1 Mk., gebunden 1.25 Mk.

Hesse & Becker, Leipzig.

HESSE & BECKER LEIPZIG