



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Menuett

[urn:nbn:de:hbz:466:1-61112](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-61112)



Menuett



Das Menuett, dessen Glanz nun schnell die Courante überstrahlte, war nicht aus italienischen Promenadentänzen entwickelt worden, sondern aus einem provinziellen Branle, dem Reigen der Bewohner von Poitou. So steht es in allen alten Büchern zu lesen und ist auch nicht unwahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß die guten Poitouer auch nur annähernd ein so kunstvoll und raffiniert komponiertes Menuett getanzt hätten, wie es der Pariser Hof ausbildete. Zur Anregung des Volksreigens kam die Schule der Renaissance, und die primitive Musik wie Schrittfolge des Provinzials wurde nicht ohne Rücksicht auf vorhandene bewährte Traditionen zeremonialisiert. Die Blume wurde in Kultur gesetzt.

Ohne daß wir sagen können, wie man auf den Namen „menuet“ kam, also „kleiner Tanz“, können wir seine Entwicklungsstufen noch ganz gut verfolgen. Arbeau in seiner Orchesographie beschreibt uns den Branle von Poitou, wie er ihn in seinen jungen Jahren mit den Bachelettes von Poitiers getanzt hat. Man liest die Noten eines ländlichen Musikstückes, im Tripeltakt, und zwar so, daß immer drei Tripeltakte eine kleinere und zwei dieser Neunergruppen eine größere Phrase bilden. Auf je neun Schläge wird viermal der Fuß gehoben, abwechselnd rechts und links. Will man die Sache etwas verzieren, so schlägt man ein bruit gracieux mit den Füßen, und hat man Lust, die Bewegung reichlicher zu dekoupieren, so macht man mehr Fußhebungen innerhalb der Tripeltakte — Arbeau sagt sechs auf zwei Tripeltakte, zeichnet aber in der Tabulatur nur vier ein. Er drückt sich leider so konfus aus, daß

Madame Laure Fonta und Herr Czerwinski seine Schritte ganz verschieden gelesen haben. Vier Bewegungen auf zwei Tripeltakte würde dem späteren Menuett entsprechen. Wie dem auch sei, man hielt sich nur so ungefähr an diesen Tripeltakt und seine Schritte und setzte den ganzen Branle in italienischen Renaissancestil um. Negri in seinem Tanzbuch von 1604 beschreibt uns eine Tour des höfischen Paartanzes so, daß sich der Herr und die Dame, wenn sie einer an den Platz des anderen im Saale hinüberzugehen haben, immer ein wenig nach links wenden, gleich zwei Halbkreisen, dann in der Mitte des Tanzes beim Fassen der Hand oder des Armes oder auch ohne diese Berührung, nur im Gegenüberstehen, die kleine Reverenz machen und aneinander vorüber wieder die Halbkreise vollenden, so daß die Figur eines S herauskommt. Poitou und Mailand vereint sich im Menuett. Aus dem Branle wird ein Paartanz, aus dem Reigen ein Gegeneinandergehen in Halbkreiswindungen, aus dem dreifachen Tripel der doppelte, und vier Schritte werden auf sechs Schläge verteilt. Ohne die Kultur des Renaissancetanzes wäre aus dem Branle von Poitou nie das Menuett geworden. Der höfische Paartanz verlangt jene anmutige Beziehung von Herr zu Dame, jenes rhythmische Werben, das schon allen alten italienischen Tänzen ihren gesellschaftlichen Reiz gegeben hatte und ihr sensitives musikalisches Rubato — man schreitet vorwärts, seiner Dame zu, schneller, man entfernt sich von ihr langsamer, man schreibt graziöse Wendungen eines Liebesspiels mit den gleitenden Füßen auf den Boden.

Das Menuett, wie es zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts durch den Einfluß von Pécour fertig gebildet vorliegt, geht in drei langsamen Vierteln, von denen immer zwei Takte zusammen eine Kadenz umfassen, so wie es bei der Gagliarde war und heute beim Walzer ist. Es ist ein Einzelpaartanz, dessen Figur darin besteht, daß der Herr und die Dame gegeneinander und wieder voneinander wegtanzen. Dies geschieht nicht auf einer geraden Linie, sondern in geschwungener Bahn, ursprünglich auf einem verkehrten S, dann auf einer 2, schließlich auf einem Z. Die Figur wird also geradliniger, in Zusammenhang mit der Stilwandlung, die aus dem Barock langsam in Louis XV. und XVI. wechselt, und in einer gewissen Rücksicht auf die zunehmende Künstlichkeit, die scharfe Drehungen virtuoser zu gestalten vermag als gerundete. Taubert noch weiß sehr gut, daß die gebogene Linie anmutigere Wirkungen hervorbringt. Der Herr steht an einem Ende des S oder Z, die Dame am anderen. Sie tanzen zwei Menuettschritte, deren jeder vier Bewegungen und zwei Tripeltakte umfaßt, seitlich, darauf zwei bis drei vor. Sie tanzen aneinander vorüber, oder sie treffen sich, machen

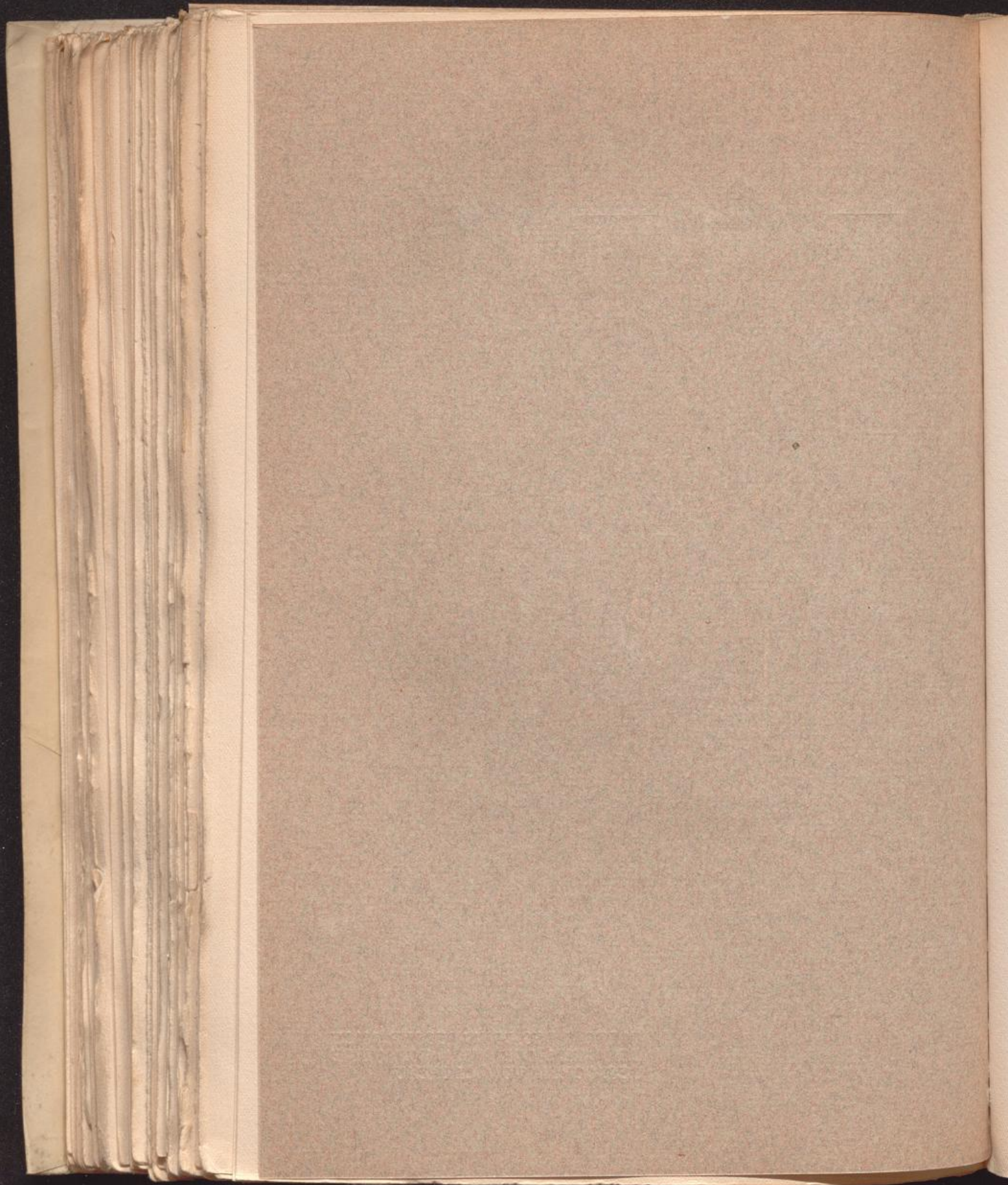
❦

Reverenzen, arrangieren eine tour de main rechts, tanzen weiter, kommen wieder zurück, machen nun die tour de main links, beim dritten Rendezvous gern die tour de deux mains und endigen den Tanz. Diese Rendezvous und ihre Wiederholungen, die Variationen auf der hin und zurück getanzten Figur stehen ganz in ihrem Belieben. In Gesellschaft dehnte man sie nicht zu sehr aus. Es lag genug Gelegenheit zur vollendeten Grazie in dreimaligem zierlichen Abwandeln der Allées und Venues und liebenswürdigen Begegnungen in ihrer Mitte. Die seitlichen, die Vor- und die Rückschritte waren alle untergebracht. Mit großen Reverenzen wird begonnen und geschlossen, und das Ausführen der Dame bis ans Ende der Figur, die Zurückbewegung des Herrn ans andere Ende und die Rundtouren in der Mitte umrahmten und unterbrachen die Hauptszene so angenehm, daß man sich eine unterhaltendere Komposition von Engagement, Begrüßung, Tanzstellung und Rendezvous nicht denken konnte. Für die wichtigsten Wege zeichnete Rameau in seinem maitre à danser vier Figurentafeln mit Eintragung der Schrittzahl: das remonter, das se mettre en présence, das seitliche, vorwärtige und rückwärtige Abgehen des Z und die tour de main im Treffpunkt.

Besehen wir uns nun die Glieder des Baues. Zunächst die Art der Schritte. Welches war die rhythmische Bewegungseinheit dieses Liebespiels auf dem Z? Es war eine Komposition von vier Schritten, die man in schaukelnden Takt brachte und in eine schmiegsame, galante Form. Die sechs Schläge der Menuettphrase faßte man punktiert auf, man pausierte auf 2 und 5, man bewegte sich auf 1 und 3 und auf 4 und 6, so daß die ersten Schläge der Tripeltakte akzentuiert, die zweiten stillgehalten, die dritten mit einem leichteren Akzent angeschlossen wurden. So erhielt man vier Schritte auf die sechs Schläge, eine hübsche Grundlage für zierliche Muster der Musik, lieblich in der kleinen Unrhythmik von zweimal zwei Schritten auf zweimal drei Taktschläge. Und die vier Schritte selbst macht man nicht alle gleich, nicht als Marsch, nicht als bloße Fortbewegung, sondern nachgiebig und schmeichlerisch in Vorhalten, indem man nur einige von ihnen als gewöhnlichen Gang beläßt, die anderen aber beugt, in jener sogenannten Coupé-Form beugt, die für alle Tänze des achtzehnten Jahrhunderts charakteristisch ist. Jetzt war nur noch die Frage: Welche von den vier Schritten beugt man, welche nicht? Wenn man auf 1 und 4 beugt, akzentuiert man gut, aber man beugt dann dasselbe Bein. Man hat sich darüber niemals so ganz einigen können. Zuerst stellte man verschiedene Arten auf, später reduzierte sie die Bequemlichkeit auf die einfachste Form. In den von Feuillet veröffentlichten Tänzen im Menuettstil, im einfachen Menuett,



PORTRÄT DES LOUIS PECOUR, NACH
DEM GEMÄLDE VON TOURNIERE
GESTOCHEN VON CHEREAU



in der figurirten Bourrée d'Achille, in der Bourgogne und in den Passe-pieds sind drei Schritte von den vier gebeugt, und zwar der erste, zweite und vierte. Aber in seiner Theorie gibt er noch mehr Arten an: Beugschritt nur 1, Beugschritte 1 und 2 (was er en fleuret nennt) und Beugschritte 1 und 4 (was à la bohémienne heißt). Die alte offizielle Form mit den trois mouvements kam bald ab. Es war zu zeremoniell, zu sehr siebzehntes Jahrhundert. Die Fleuretmanier und die Bohemienmanier streiten sich jetzt um die Gültigkeit. Rameau tanzt gewöhnlich en fleuret, Taubert am liebsten à la bohémienne, Bonin beschreibt die französische Art en fleuret, neigt aber zur deutschen à la bohémienne. Bohémienne hat entschieden viel für sich, wie Taubert ganz schön ausführt: Man akzentuiert durch die Beugung Anfang und Ende der Menuettphrase, man disponiert auf beide Tripeltakte beide Arten der Schritte so, daß jeder Fuß jede Art zuerteilt bekommt. Auch die Italiener schwankten in dieser wichtigen Angelegenheit. Dufort empfiehlt eine wohlproportionierte Mittulgattung zwischen der Zingaresca und dem a Fioretto: Zuerst macht er rechts den Beugschritt, zu zweit einen leichten linken Beugschritt auf gleitender Spitze, zu dritt den natürlichen Schritt rechts, zu viert einen ganz leichten Wurfschritt links. Magri kehrt zum Menuettschritt en fleuret zurück, aber er ist merkwürdigerweise so stillos, den zweiten Beuger und die beiden Schritte ganz in den zweiten Takt zu verlegen. Bequemere und spätere beugen schließlich nur den ersten Schritt. Also: das Älteste ist, Menuett mit drei Beugschritten zu tanzen, das Gewöhnlichste, mit Beugen der ersten beiden Schritte, in Deutschland und im Osten auch des ersten und letzten Schrittes, das Bequemste, nur den Beugakzent auf 1 auszuführen.

Diese vier Schritte werden nun im regelrechten Menuett fortlaufend auf zwei Tripeltakte wiederholt. Ebenso vorwärts, wie seitlich und rückwärts. Seitlich und rückwärts führen sie zu selbstverständlichen Varianten. Man probiere diesen alten Menuettschritt (den es heute nicht mehr gibt), und man wird ganz von selbst die guten Anschlüsse und Verknüpfungen finden, die in den Lehrbüchern des achtzehnten Jahrhunderts mit peinlichster Ausführlichkeit beschrieben werden. Der seitliche Anschluß bedingt statt eines Schreitens ein Anlegen und Untersetzen des Fußes. Der einfachen früheren Methode genügt meist das Anlegen, später, als der Ballettstil die Theorien beeinflusst, findet man gern die gekreuzten Positionen empfohlen, die bei Magri sogar den Menuettschritt en arrière kolorieren. Eine saubere Verwendung eventuellen Gleitens und zierlichen Spitzensetzens brachte in das Schema der Schrittfolge eine natürliche Abwechslung, die sich der

rhythmischen Laune des Augenblicks und dem Geschick und der Praxis des Tänzers zur Verfügung stellte.



Noch immer
Menuett



Ich beschreibe hier aufzählend eine Kunst, die es mir selbst mehr Vergnügen machen würde, in lebendigen Exemplaren des achtzehnten Jahrhunderts meinen Lesern vorzuführen. Je genauer wir sie analysieren, je mehr wir bedacht sind, das Kunstwerk in diesen Dispositionen zu erkennen, die die vornehme Welt in gemessenen Takten zusammenhalten, desto eifriger wird die Phantasie zu arbeiten haben, aus der Grammatik die Sprache, aus der Sprache die Seele der Kultur zurückzuschaffen. Millionmal ist in einer lebensfrohen Zeit der höchste Ausdruck gesellschaftlicher Stimmung in diese vier Schritte hinübergeflossen, die wiegend und biegend auf den imaginären Zs vor- und zurückgetanzt wurden, welche die Linie galanten Verkehrs auf den Boden des Saales zeichneten. Millionmal haben sie sich variiert, nach den Stilen und Moden, der individuellen Fähigkeit und den Temperamenten. Eine Lyrik, die man nicht müde wurde, jeden Abend in denselben Strophen zu hören, ein Rausch von kosmopolitischem Empfinden, der sich in den gleichen, vom französischen Hof geschaffenen Formen über die Erde verbreitete wie niemals zuvor ein höfischer oder bürgerlicher Tanz, einer jener seltenen Siege, den eine Kunstgattung, weil sie Strenge und Schlichtheit, Organisches und Variables genial in einer bestimmten Erscheinung vereint, über Länder und Zeiten erringt. Lebhaft entzündet sich die Musik an diesem leicht wiegenden, mäßig schnellen Tanz, und zum erstenmal fühlt sie auf der Grundlage rhythmischer Tanzschläge eigene Bedeutung, eigene Sprache, melodiöse Reize, Entwicklungsmöglichkeiten ins Absolute hinein. Lebhaft entzündet sich ebenso die Mimik des Körpers auf dieser einfachen und vielsagenden Tanzfigur und den einfachen und vielsagenden Vierschritten. Die Perioden sind kleiner, die Verse verständlicher, die Wiederholungen regelmäßiger und die Seele des Ausdrucks darum ungebundener. Wie vielfältig und beweglich ist die Menuettreuz gegen die alten langtaktigen Eröffnungen des Renaissancetanzes. In vier Takten vollzieht sich das parallele dreifache Spiel des graziös gefaßten und abgenommenen Hutes, des leicht geneigten und von oben her wieder aufgerichteten Körpers, der doppelten Begrüßung in wohlgezeichneten Fußsetzungen, deren zweiter legerer Teil in der hohen Kunst durch Kreuzstellung, Schulterwendung, Vierteldrehung sorgsam stilisiert wird.