



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Walzer

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

Ein Bild des jüngeren Watteau, das im Liller Museum hängt, künstlerisch kaum aufregend, ist eine stoffliche Illustration dieser Mode; es ist genau in dem Augenblick des Allemandentanzes gefaßt, da sich aus diesem der Walzer loslösen will.

In den Allemandenbüchern geschah es zum erstenmal, daß nicht mehr der Schritt der Füße, sondern die Haltung der Arme als Hauptsache bei einem Einzeltanz beschrieben wurde. Die Füße waren fast in Pension erklärt. Diese Zeit interessierte der Weg und die Gruppe, und auch der Weg vereinfachte sich schleunigst. Die Gruppe blieb als Gewinn übrig, man wartete auf den Rundtanz, den noch das Ende des Jahrhunderts willkommen hieß. Der Schritt wird möglichst reduziert, wodurch er an individuellem Leben gewinnt, was er an Vielseitigkeit einbüßt. Man steuert auf das individuelle Tänzerpaar hin. Guillaume teilt die Allemandenschritte ganz kurz in zwei Klassen: bei $\frac{3}{8}$ eine Art Balancé mit Vorsetzen der Spitze des rechten und linkem Darüberspringen nebst Umkehrung, bei $\frac{2}{4}$ ein „bourrée jeté“, das ist 1. beugend auf rechten vorspringen, 2. linken an rechten heranziehen, 3. rechten wieder vor — also jene üblichste Form des durchschnittlichen Schrittes, die man sich jetzt Bourrée zu nennen gewöhnte, die dann als Polkaschritt wieder von sich reden machte. Vieth in seiner Leibesübungen-Enzyklopädie von 1794 gibt für die $\frac{2}{4}$ Allemande noch dieselbe Bourréemethode an. Was dabei besonders interessiert, ist die alte Beobachtung, die schon die Renaissance bestätigte, daß man auf ungerade Takte gerade Schrittzahl nimmt und umgekehrt, eine der feinsten Kontrastwirkungen älterer Tanzkunst, die das neunzehnte Jahrhundert mit seinem bürgerlichen Bestreben, auf jeden Schlag einen Schritt zu machen, fast ganz aufgegeben hat. Als man sich zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts dafür entschied, unter Allemande nicht mehr den binären Bourréetakt, auch nicht mehr wie im Contre sowohl $\frac{4}{4}$ als $\frac{2}{4}$ als $\frac{3}{8}$ als $\frac{6}{8}$ zu verstehen, sondern nur $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$, verwandelte sich der Allemandenschritt in den Walzer.


Walzer



ch kann nicht strikte behaupten, daß der Walzer aus der Allemande entstanden ist. Aber soviel läßt sich sagen: das Gefühl für die Bedeutung des Walzers hat die Allemande vorbereitet. Die Brücke ist sichtbar, als man glaubt. Die ältesten Walzertouren sind nichts als Allemanden, auf ein einziges Paar isoliert. Das Neue, Epochenmachende lag nur darin, daß man nicht bloß die äußere Form des Drehtanzes vom Volke nahm, sondern auch seine beliebige

Ausdehnung, die Koordination der Paare ohne Renaissanceabstufung, ohne Contregemeinschaft. Ein Paar walzt für sich, so lange es will, und jedes andere Paar hat dasselbe Recht. Das war einschneidend, es war der letzte Sieg der Sozialisierung, die der Tanz erstrebt hatte. Man ist nicht an Rangordnung gebunden, nicht an Taktzahl, nicht an Mittänzer, nicht an vorhandene Gruppenbildungen, man wählt sich seine Takte und seine Dame und stellt mit ihr das einzelne, schön tanzende Paar auf völlig koordinierter Grundlage dar. Das ist die Wirtschaftsgeschichte des Tanzes, daß er über die Verwandlungen des alten Einzelpaartanzes und des gemeinsamen Branles und Contres jetzt die Einheit findet; des gemeinsamen Einzelpaartanzes. Ökonomie und Ästhetik deckt sich. Die freie neue Form des Individuellen im Sozialen ist gefunden, und die ganze orchestrische Schönheit entwickelt sich in der Eleganz, der immer wieder verschiedenen persönlichen Eleganz der Gruppe. Wenn der Tanz die Rhythmisierung der Gesellschaft und in dieser die des Paares als sein Problem ansieht, so hat er die erste Aufgabe in den Renaissanceperioden, die zweite im Rundtanz unserer Zeit gelöst. Der Rundtanz auf einfachstem Schleifenweg, mit einfachsten Drehschritten, einfachster Armmfassung ist die feinste Abstraktion jenes rhythmischen Verhältnisses, in dem Herr und Dame sich bewegen. Er entbehrt der Repräsentation des Menuetts, aber er ist in sich lyrischer und sinnlicher geschlossen und in dieser Romantik derselben persönlichen Nuancen fähig wie das Menuett im Rahmen des zeremoniellen Stils. Er ist modern. Eine Form war gefunden, wieder einmal so lebensfähig wie die Gaillarde, wie das Menuett, wieder ein Dreivierteltakt, und nach vier Menschenaltern hat er von seiner Assimilationsfähigkeit noch nicht das geringste eingebüßt.

Es gibt eine berühmte Stelle in der Literatur, die diese soziale Geschichte der Tänze auf das merkwürdigste illustriert: der Ball des Mozartschen Don Juan. Drei Orchester spielen auf. Das erste spielt ein Menuett, das populärste aller Menuetts, und Ottavio tanzt danach mit Anna — das aristokratische Paar. Ein zweites Orchester beginnt in das erste hineinzuspielen, einen Contre in $\frac{2}{4}$, nach dem Don Juan mit Zerline tanzt — der bürgerliche Übergang. Ein drittes Orchester beginnt in diese beiden hineinzuspielen, einen schnellen Walzer, nach dem Leporello mit Masetto tanzt — der Volkstanz. Mozart kontrapunktierte diese Soziologie der Tänze so, daß drei Walzertakte auf einen Menuetttakt und drei Contretakte auf zwei Menuetttakte kommen: ein Unternehmen, das musikalisch zu einer unleugbaren Verwirrung führte, während es kulturhistorisch eine reizende Vereinigung der Stile den Augen darbot.



Langsam hat sich der Walzer verfeinert, sich beschränkt, um seine persönlichen Tugenden auf dem denkbar schlichtesten Fond spielen zu lassen. Zuerst richtet er sich bedächtig auf die neue Gleichberechtigung ein und verschmäht das altertümliche Zum-Tanze-führen nicht. Nachdem er ums letzte Drittel des achtzehnten Jahrhunderts an Beliebtheit zugenommen hat, erzählt noch Vieth von ihm: „Es können viele Paare hintereinander herumwalzen, welches sich gut ausnimmt, wenn alle richtig in der Peripherie des Kreises bleiben und alle sich nach dem einen Paare richten und zugleich führen und walzen.“ Aber das Jonglieren der Paare zwischen Paaren ist ungeübt, und so kommen Konfusionen. Der Walzer findet seine notwendigen Gegner, trotzdem, „so oft und laut er verschrien ist, er ist immer noch beliebt“. Auch hier erzieht die Bühne. In der *Cosa rara* Martinis 1787 wird ein Walzer getanzt, und es entsteht die Legende, daß dieser der erste war. Den ersten Walzer gibt es nicht. Ihn tanzten die alten Deutschen in ihren Dörfern, noch ehe er von dort in die Gesellschaft kam und von Scheuffelin in den Hochzeitstänzen geschnitten wurde. Ihn tanzten heimlich alle Allemandenpaare, bis sie das Führen und die Armverschlingungen als unwesentlich beiseite ließen. Kein Lehrer hat ihn erfunden und an einem bestimmten Abend eingeführt, sowie es keinen Erfinder der Gagliarde und des Menuetts gibt. Er reduziert sich wie alle Tänze.

Im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hat er noch die verschiedensten Façons. Der Beweis ist schnell erbracht. Aus dem Jahre 1816 ist uns ein merkwürdiges kleines Buch von Thomas Wilson erhalten, in London gedruckt, *Description of the correct method of Waltzing*, ein bibliophiles Buch, in schönem Satz, auf Subskription verteilt, mit der Tafel des sich drehenden Paares in verschiedenen Stadien wie auf den alten Allemandenbildern. Wilson unterscheidet zwei Arten Walzer, den französischen und den deutschen. Bei jenem macht man zuerst vier Schritte geradeaus, die sehr graziös aus gekreuzten Positionen konstruiert werden, beim deutschen nicht. Bei beiden sind die allemandenartigen Armverschränkungen Vorschrift: einen deutlicheren historischen Hinweis können wir uns nicht wünschen. Aber man beachte auch die Einzelheiten. Was erkennt man am deutschen? Die Grundlage des modernen Walzers, die natürlichen Schritte, die im Drehen (nicht zu vergessen!) sich ergeben, und zwar Herr und Dame umgekehrt, so daß, was er 1 bis 3 macht, auf sie 4 bis 6 fällt. Wilson sagt, die Deutschen tanzten diesen Walzer flach und gut geschlossen, nicht auf den Spitzen wie die Franzosen.

Im deutschen Walzer verteilen sich die Schritte auf die zwei Walzerakte, die eine Phrase bilden, so:



*GAVARNI, VALSE A TROIS TEMPS
AUS: CELLARIUS, DANSE DES SALONS 1847*



Herr

1. Linken seitlich.
2. Rechten hinter linken, linken etwas hebend.
3. Linken hinter rechten mit leichtem Sprung.
4. Rechten vor.
5. Linken mit leichtem Sprung gekreuzt vor.
6. Rechten vor.

Dame

1. Rechten vor.
2. Linken mit leichtem Sprung gekreuzt vor.
3. Rechten vor.
4. Linken seitlich.
5. Rechten hinter linken.
6. Leicht springend linken hinter rechten.

Zweitens die französische Methode. Da gibt es drei Arten: langsam (in $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$), sauteuse in $\frac{6}{8}$ allegretto bis allegro und jeté oder quick sauteuse in $\frac{6}{8}$ allegro bis presto. Einleitung wie gesagt vier Schritte. Beim „langsamen“ setzt der Herr auf 1 den linken seitlich, auf 2 den rechten gekreuzt hinter; jetzt dreht er sich bloß auf 3 und kommt also mit dem rechten vor, auf 4 bis 6 sind drei Schrittschritte rechts, links, rechts gegeben, die Bourrée genannt werden. Mit Leichtigkeit wird man die alten Allemandenschritte, wie sie Guillaume überliefert hat, wiedererkennen. Die Dame macht es gleichzeitig umgekehrt. Bei der sauteuse wird immer auf jede 1 und 4 etwas gesprungen, beim jeté wird der Schritt noch verschnellert mit Sprüngen auf 1 und 3, die statt 4 bis 6 wiederholt werden — hier machen Herr und Dame mit entgegengesetzten Füßen gleichzeitig dieselbe Bewegung.

Noch herrscht Unklarheit über die Anwendung der volksmäßigen Hüpf- oder der Schleifschritte, wie sie sich in ihren schnelleren oder langsameren Tempi in der Musik dieser Zeit spiegeln.

Es sind Versuche, volksmäßige Drehschritte auf diese neue Form des Rundtanzes anzuwenden. Um sie nicht zu verlieren, ordnete man sie damals gern nach gewohnter Manier suitenartig aneinander. Auf den langsamen folgte die sauteuse, auf diese der jeté, und mit dem ersten schloß man wieder. Aber die Zukunft entwickelte anders. Sie gab jedem Schritt seine passende binäre oder ternäre Taktform, ließ Führungen und Armtouren fort und legte den eigentlichen Walzer auf der deutschen Grundlage an, mit seinem wohlproportionierten Schrittsatze, der nicht wie der französische zwischen einer zurückhaltenden Steifheit und springenden Leidenschaft schwankte.

In der Folge kämpfte nun der „Zweischrittwalzer“ mit dem „Dreischrittwalzer“. Ein Fünfschrittwalzer, den uns Cellarius als Erfindung des Perrot überliefert, blieb ephemer. Der sogenannte Zweischrittwalzer, der schon im achtzehnten Jahrhundert als Wiener Langaus beliebt ist, bestand in einer Anwendung des galoppartigen chassé auf den

~~~~~

Dreivierteltakt, bei 1 herausgehen, bei 2 still, bei 3 heranziehen und weiter mit anderem Fuß. So primitiv dieser Bau ist, genoß er doch die Bewunderung großer Tanzverständiger wie Cellarius, der so schöne Worte über die Individualität des Valseurs zu finden weiß und die deutschen Tänzerinnen höher stellt als seine Landsleute, da sie besser im Arm hängen und mehr Leidenschaft besäßen! Die kleine Beugung, das elegante Gleiten, die äußerste Reduktion auf ein Minimum von Bewegung besticht ihn, dem Valse à deux temps den Vorzug zu geben. Er verbreitet sich in Paris, wie er in Rußland und Wien auch die mondänen Liebhaber gewinnt. Er ist schneller, aber die Tempi schwanken in den Zeiten. Cellarius gibt für den Dreischrittwalzer 66 M. M. an, für den Zweischritt 88. Zorn aber stellt folgende Maße zusammen: Strauß sen. 72, Lanner 76, deutsch 69 bis 72, Paris 76, England 66 bis 69.

Der deutsche Dreischrittwalzer hat so wenig wie irgend ein anderer Tanz ein allgemein angenommenes Schema gefunden. Wenn man die Lehren von Cellarius, von Gawlikowski, von Desrat, von Zorn, von Freising für die Disposition der sechs Schritte vergleicht, findet man die Varianten jener Methode die zuerst bei Wilson als German Waltzing uns begegnete. Ich werde sie nicht analysieren und den edlen Wettstreit der Meister entfachen, sie stellen die feinsten Geschmacksurteile dar in der Bestimmung dieser sechs leisen Bewegungen, der eventuellen Gleiter, der Be- und Entlastung beider Füße, der Verteilung der Drehungen. Nur in einem Punkte zeigt sich eine prinzipielle Wandlung. Bis zur Mitte des Jahrhunderts kommt auf 1 der linke ausschreitende Schritt und vorher nur als Präparation das Vorsetzen des rechten. Später nimmt man diese Präparation hinein und macht auf 1 einen rechten Schritt, um erst auf 2 mit dem linken herauszugehen. Schuster und Schneider — sagen unsere Tanzlehrer — fangen gleich mit links an. Aber ist nicht jene alte Methode musikalischer? Der Walzer hat nun einmal seinen Akzent auf 1 und einen kleinen Nachheber auf 3, während 2 angeschleift wirkt. Also scheint mir, muß auch auf 1 der erste ausgreifende Schritt kommen, und die alte Theorie, die den rechten im Vortakt herausstellte, war von einem ebenso feinen Gefühl geleitet wie die Schule Pécours, die die Beugungen der Coupé- und Courantenschritte vor den Takt, den Schritt selbst auf den Takt disponierte und das zweite Menuettviertel pausierte.

Wenn man die Modejournale um 1800 auf die Geschmacksveränderungen im Tanze durchsieht, bemerkt man eine Neigung, aus den gemessenen Formen des achtzehnten Jahrhunderts in leidenschaftlichere, fortreibendere Tempi und Gesten sich zu stürzen. Wie in dieser Zeit alle Musiktempi unter gleichen Namen sich verschnellern, so wird auch



der Walzer eiliger, der Rundtanz reizt die Begierden an, unbekümmert um das Bild der Gesamtheit gibt sich das Einzelpaar trunkenen Rhythmen hin, die Passion, bisher ein stilles, glimmendes Feuer, wirbelt die Geschlechter herum, die nicht mehr einem Verkehr den Stil formen, sondern wiegende verschlungene Bewegungen zu einem heißen Genuß steigern. Aus der Valseuse wird die Mazurkeuse.



In der Mazurka erblicken wir das moderne Gegenstück der Allemande. Ein Mischkontre, wie diese, nimmt sie den Contre nicht mehr als Folie für die Einzeltouren, sondern diese als die charakteristischen Tanzformen, in die sie Contrefiguren intermezzoartig zwischenschiebt. Die Allemande war ein Contre, der zum Walzer wurde, die Mazurka ist ein Paartanz, der quadrillisiert wird. Seine Eigenheiten sind die Promenaden und Drehungen mit ihren nationalen Pas, während die Contres, die von diesen umrahmt werden, niemals feste Gestalt gewonnen haben und dem improvisatorischen Talent der Mazurkeuse überlassen blieben. Polen gab nicht weniger, eher mehr Anregungen zur mimischen Ausgestaltung dieser Figuren als andere Nationen; der Krakowiak, der Kujawiak, der Oberek, die zahllosen Volkstanztypen dieser hingebungsvollen Gegend boten alle Gebärden des Vorbeigehens, des Nachjagens, des Sehns, der Vereinigung dar. Ein heißer leidenschaftlicher Strom kam herüber. Zu den deutschen Elementen traten jetzt die slawischen in die französische Gesellschaft, die letzten, die eine wesentliche Umgestaltung des Welttanzes hervorriefen. Die Völker hatten nun alle gegeben, was sie zu geben hatten, die Spanier, die Italiener, die Franzosen, die Engländer, die Deutschen und die Slawen, sie waren alle an der Reihe gewesen, jedes zu seiner Zeit, zuerst die bedachtsamen, dann die volkstümlichen und zu Anfang und zu Ende die heißblütigsten beider Rassen.

*Mazurka und  
Polka*

Der slawische Einfluß rückt im achtzehnten Jahrhundert, durch die Politik unterstützt, langsam nach Westen. Taubert kennt schon 1717 aus seinem Danziger Aufenthalt die Reize polnischer Schritte. Am Ende des Jahrhunderts wird uns aus Breslau neben Walzern und Hopsrundtänzen plebejischer Art auch die Polonäse und der Mazurek gemeldet. Aber erst im neunzehnten Jahrhundert schlägt die Flamme in Paris auf.