



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Der Tanz**

**Bie, Oscar**

**Berlin, 1906**

Mazurka und Polka

---

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

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.



Die polnische Emigrantenkolonie wird nicht bloß für die Kultur der Chopinschen Musik ein fruchtbarer Boden, sondern ein ganzes Reich polnisch-rhythmischer Kunst bildet sich da heraus, glühend, schwärmerisch, vollblütig, die brausende Mischung slawischer Leidenschaft und französischer Pikanterie. Von den Salons der Czartoryska geht der letzte Tanzenthusiasmus in die Welt. Mazurka, Polka, alle slawischen Formen, ungarischer Galopp, der russische Zweischnittwalzer werden Diskussions-themata größten Stils. Niemals vorher, selbst nicht in der Epoche Marcells, hat der Tanzlehrer solche persönliche Bedeutung, solche fürstliche Autorität erlangt. Cellarius, Laborde, Markowski sind in jedem ihrer Gedanken, ihrer Schritte, ihrer Handbewegungen, ihrer Erfindungen, ihrer Einnahmen, ihrer Konversationen und Erlebnisse beobachtet. Sie werden zu Wettkämpfen in die Salons geführt, wie Liszt und Thalberg, die Pianisten. Der Labordianer, sagt man, tanzt den Fuß nach innen, was seinem Schritt das echte ausländische Cachet gibt, er hebt den Absatz nur wenig, er balanciert auf der Spitze in leichter Eleganz; der Cellarianer dagegen dreht sich wieder besser, schlägt die Füße kriegerisch aufreizend zusammen, hebt die Absätze, als ob er die Beine in die Tasche stecken wollte. Tausende von Anekdoten zeichnen und karikieren die Lebensführung dieser Schulhalter, Markowskianekdoten hätten ein Journal für sich füllen können. Die Mode verfolgt Tänze wie bisher Opern, die Cosa rara oder den Freischütz. Die Frisuren und Speisen à la Polka waren das wenigste, eine unheimliche Literatur heftet sich an ihre schnellen Fersen, und die Polkajahre, um 1844 herum, reißen den ganzen Strom der Schriftstellerei, der politischen, epischen, epigrammatischen, lyrischen, der Satiren und Kalender in diese Richtung. Lithographien überschwemmen den Markt, auf denen die Episoden der Ballokale, die Tanzstunden bei Laborde, die Polkaformen um das süße Porträt des Cellarius gezeichnet werden. Cellarius bleibt der König. Seine Begeisterung für die polnischen Formen, die Mazurka, die Polka, hat einen vornehmen literarischen Niederschlag gefunden in dem elegantesten Tanzlehrbuch der unzähligen ähnlichen, die damals erschienen. Sein *Danse des salons, dessins de Gavarni, gravés par Lavieille 1847* ist ein kurzes, aber vornehmes Werk, die einzelnen Tänze von Gavarni mit zartem Stift illustriert, vielleicht das einzige optimistische Buch, das von einem berühmten Meister in diesem Fache geschrieben ist. Wozu noch *Entrechats*, wozu die alten virtuosen Künste, die *dame du monde* hat sich von der Bühne zu emanzipieren begonnen. Am *Menuett* kann man wohl immer noch Beweglichkeit lernen, wie man alte Arien übt, aber der moderne Salontanz in seinem Glanze der Pariser romantischen Zeit ist das Para-





GAVARNI, FOIRE  
AUX AMOURS







dies rhythmischer Empfindungen. Der Valseur, der Polkeur, der Mazurkeur ist jetzt der Held des Tanzes. Die Quadrille ist am Aussterben. Welche nuances de délicatesse particulières, indispensables à saisir, die die Polka variieren. Welche Verve und Trunkenheit in der Mazurka, welches Feuer des Mannes, Hingabe der Frau, ein berauscher Kampf von Autorität und Schmachten in graziösen Wellenlinien sich zeichnend, hardiesse und abandon, entrain und vernis aristocratique — kein ungefüges Überraschen, kein prüdes Zögern: il faut oser!

Und der Rausch der Tänzer klingt tausendfach wieder aus den öffentlichen Bällen, die eine steigende, faszinierende Macht werden. Von Lehrern begründet, von Unternehmern erweitert, von der Gunst eines Stadtteils, der Laune der Mode verwöhnt, reiht sich diese unübersehbare Menge der Ranelagh, Wauxhall, Chaumière, Boutin, Tivoli, Champs-Elysées, Monceau, Marboeuf, Chantilly, Frascati, Isis, Mars, Flora, Sceaux, Prado, Delta, Chateau rouge, Closerie de Lilas bis zum Bullier und Moulin rouge aneinander, die bals publics von Kulturwert, auf deren Kartuschen nicht bloß die Lieblingstänze verzeichnet, sondern in deren Festen sie geschaffen und sanktioniert wurden. Es ist eine öffentliche tanzende Welt, wie sie bisher unerhört war und niemals wiederkommen wird. Um die Tänzer jedes Standes sammeln sich Dichter und Maler, die hier ihre regelmäßige Zerstreung, Anregung, Emotion finden: die Wiege der neuen Bohémekunst. Es fließt das Material für die Feuilletons, für die Lithographien. Typen steigen in scharfer Silhouette auf: in Mabelle der Pritchard, stumm, lang, grotesk, schwarz, der elegante Brididi, der Chicard, un bon garçon joyeux viveur, dem man die Cancanerfindung zuschrieb, obwohl andere für den Komiker Mazarié stimmten, der diese lebhaften Spreizbeine in der Rolle des Affen Joko im Theater St. Martin zuerst angewendet haben soll. Es rast in dieser Zeit, in den dreißiger bis vierziger Jahren, der Cancan über die bals publics, eine tolle Mode wie einst die Volte, als Quadrillentour vereidigt, ein mänadisches Auslassen rhythmischer Lust unter fauchenden Tempi, die allerletzte der sinnlichen Rasereien, die der Tanz erlebte, und die selbst die Volten-Echauffagen eines Brantôme beschämen würden, der den „Discours sur la beauté de la jambe et de la vertu qu'elle a“ zum Lobe seiner Zeitgenossen geschrieben hat. Die bals publics sind Attraktion für Fremde, Vergnügungsindustrie geworden, und der Cancan wird bezahlt. Das bunte, charakterreiche Stück Zeitgeschichte ist dahin, jenes Kulturkapitel, in dem die kleinen Bürger, die Künstlerbohème, die Unternehmer und die Volkstypen ihre originelle Quadrille aufführten. Wir stehen und warten, wir hören verlorene alte galante Worte, die von