



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Beauchamps

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

Symbolen, den lettres de change, brevets d'affaire, assignations, billets d'épargne — das alles muß tanzen, alle Stände tanzen, alle Gehorsamkeiten tanzen: voilà le ballet. Es muß die Aufgabe jedes Ballettdichters sein, ordentlich in den Attributen und Symbolen Bescheid zu wissen. Dafür sind die Poeten tüchtig zu studieren. Das Ballett selbst hat die äußerste mathematische Ordnung zu wahren. Zur Hochzeit des Herzogs von Parma mit Maria d'Este wurde 1667 ein Ballett getanzt, dessen Figurenstand, natürlich ohne die Wege, Menetrier ganz in der Art der späteren Contreschriftsteller aufzeichnet: erste Figur, das Wort MARIA, dann Tritonen, dann Statuen, dann die zwölf Nachtstunden, alles nur als Bild, als geschlossene Menschenfigur, ein soldatisches Maskenvergnügen.

Beauchamps

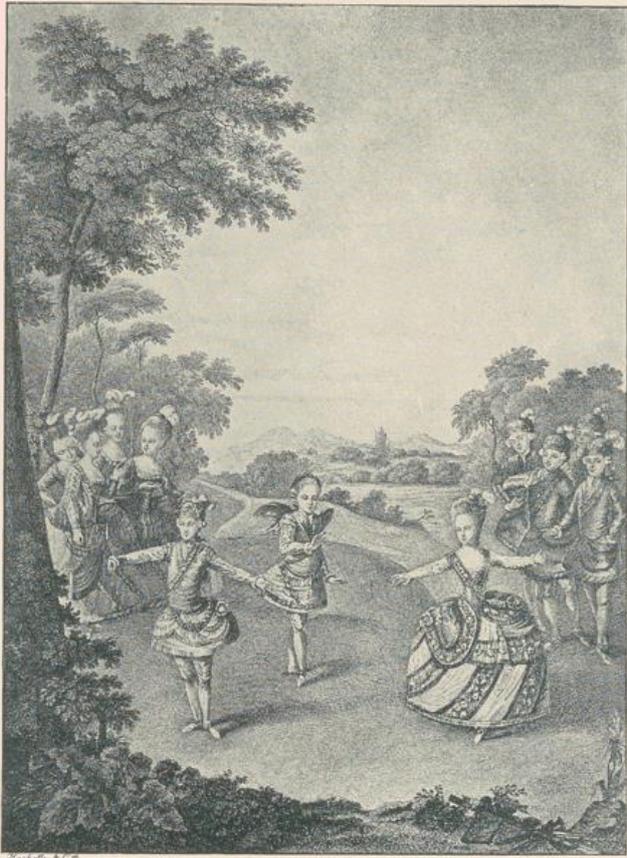
Der praktische erste Ballettmeister ist Beauchamps, ein kleiner, aber lebhafter Mann, wie so viele seiner Kollegen. Als Theaterkuli beginnt er seine Laufbahn, wie ebenfalls viele seiner Kollegen. 1661 — er war 25 Jahre — kommt sein großer Tag. Molière wählt ihn für ein Divertissement in seinen Fâcheux. Lulli, der sich schon persönlich so sehr für die Tanzerei interessiert, und die Tempi zeitgemäß ein wenig verschnellert, wird krank, Beauchamps rückt ein. Die Amours déguisés, die 1664 im Louvre getanzt werden, entscheiden seine Karriere. Eine der vielen kleinen Amoretten, die in diesem berühmten „Grand ballet du roi“ von den Olympiern über die Römerhelden bis in die romantischen Regionen der Armide und des Regnault ihr verstohlenes Wesen treiben, schlich sich auch in das Zimmerchen des kleinen Beauchamps und brachte ihm das Diplom des Akademiedirektors und Hofballettmeisters. 1672 tanzten Herzöge und Marquis vor den Damen des Hofes seinen Amour et Bacchus, zu dem Lulli die Musik geschrieben hatte. Im Triomphe de l'Amour 1681 tanzt er in St. Germain mit Ludwig XIV. als Weib. Aber dieses selbe Ballett brachte das Ende des Männertanz-Monopols. Als es später in Paris öffentlich aufgeführt wurde, wagte man den großen Schritt, auch vor dem zahlenden Publikum tanzende Damen einzuführen, wie sie in der Gesellschaft schon lange umworben waren. Der Beruf der Tänzerin wird geschaffen — eine folgenreiche Tat. Die Freude am Weibe und die Freude am Tanz schlagen nun auch im Theater zusammen. Die Tänzerin wird der strahlende Stern des Balletts, eine liebenswürdige und geliebte Person, um die Kunst und Sinnlichkeit Guirlanden schwingen. Aber freilich ging die Verweiblichung des Balletts erst langsam vorwärts. Im 17. Jahrhundert herrscht durchaus d e r Tänzer. Im 18. teilen sich beide Geschlechter gleichmäßig in diese Ehre. Im 19. siegt das Weib. Etwas von Effemination ist in jeder Verfeinerung der Kunst und des Lebens. Auch in jedem Verfall.

Entrée de Monsieur de Macey.

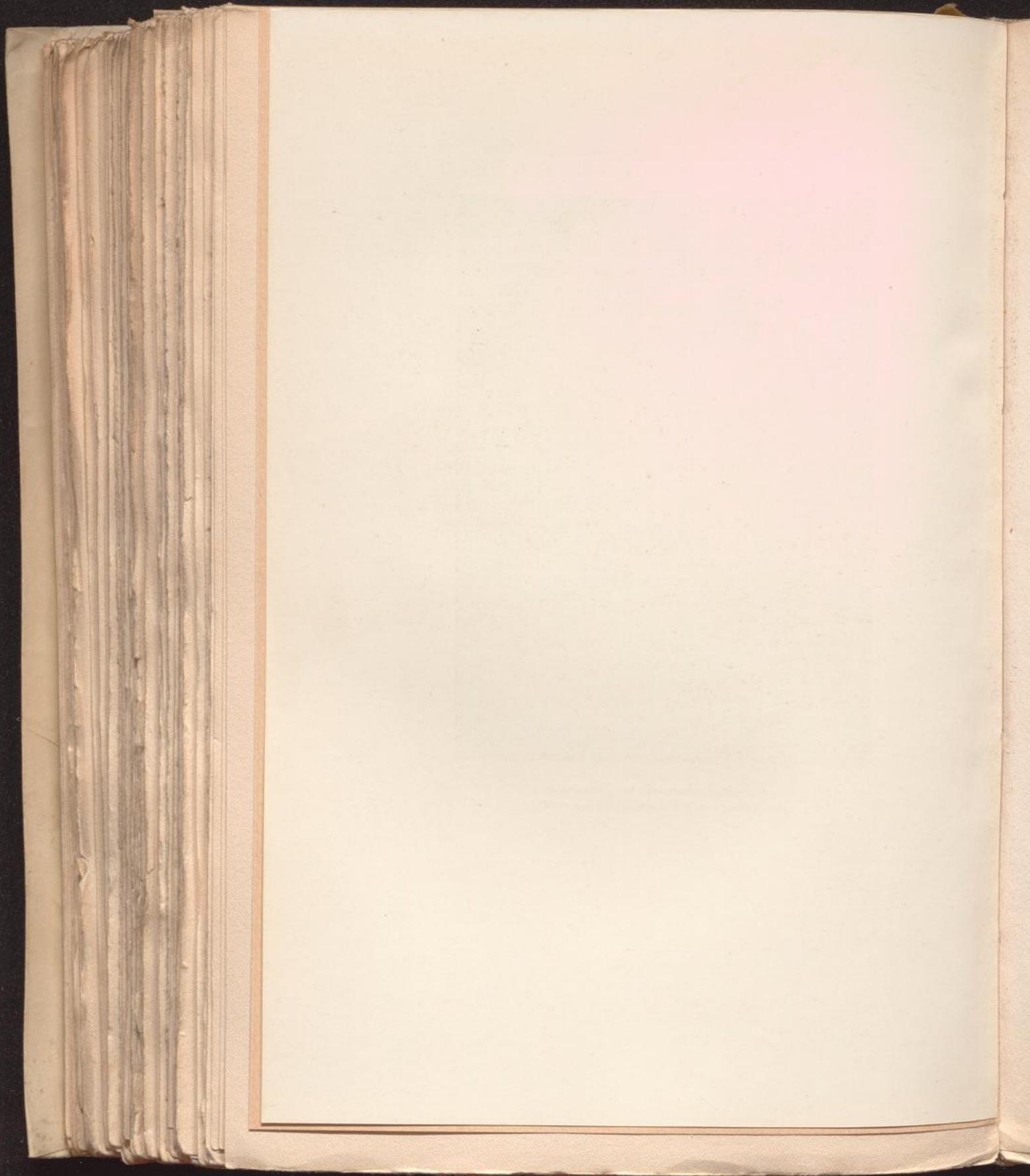


J. de Callot inv. Fe

AUS: CALLOT, COMBAT
À LA BARRIÈRE, NANCY 1627



*L'Archiduchesse Marie-Antoinette
dans le ballet donné à Venise le 23 Janvier 1765*





Die Franzosen hatten von Anfang an eine starke Neigung, nicht *Oper* bloß Ballettaufführungen und Intermezzi jeglicher Art zur Belustigung der Sinne zu pflegen, sondern sie auch in den Rahmen der Oper häufiger aufzunehmen, als die Italiener. Immer wenn die italienische Oper in Paris ein Gastspiel gab, sah man zu, sie durch Balletteinlagen für den Geschmack der Franzosen herzurichten. Schon 1645, als die Italiener sich in Paris etablierten, verzierten Ballettkünste ihre Oper. Die Finta pazza wird mit den mimischen Tänzen des Achill und Odysseus, der Deidamiaabenteuer, der Affen und Bären, Straußen und Indianer ausgestattet. Noch 1660, als Cavallis Serse an die Reihe kam, streute man sechs Balletteinlagen ungeniertester Zusammenhanglosigkeit ein: baskische Bauern, Spanier, Scaramuzzen, Matrosen, die Affen ausschiffen, Bacchus mit seinen Satyrn. Im ganzen Operngeschlecht um 1700, das die französische Nationaloper begründete, spielt das Ballett seine ständige Rolle. Die Ochsentreiber, die Feldarbeiter, die Gespenster, die Dämonen finden einen Grund, oder auch keinen, die Sinne in geometrisch steifen Entrees zu ergötzen. Beauchamps brauchte nicht erst durch die Taubenfütterung (wie man sich erzählte) zu Balletttouren angeregt zu werden, um zu Camberts Pomone die Tänze zu schaffen. Es wäre sonst gar nicht gegangen. Bei der Komödie schon liebte man diese rhythmischen Intermezzi, bei der Oper blieben sie unentbehrlich. Die Passepieds, die Musettes, die Tambourins und Chaconnen standen in der Oper gleichmäßig verteilt wie lyrische Höhepunkte der Bewegung, die durch keine dramatische Handlung in der Entfaltung ihrer mathematischen Harmonien behindert werden. Die Liebhaberei blieb Spezialität von Paris bis in unsere Tage. Wie Cavalli für seinen Serse, mußte Wagner für seinen Tannhäuser das Ballett ausbauen. Denn die große französische Oper setzt sich über die ästhetische Schwierigkeit, aus jedem Drama einen Tanz zu destillieren, mit dem Machtbewußtsein des Jockeyklubs hinweg. Selbst ein Faust erlebt ja seine Walpurgisnacht.

Man teilte um jene Zeit die Balletts in historiques, fabuleux und *Anacreontica* poétiques, die ersten historisch ernst, die zweiten spielend phantastisch, die dritten auf einen bestimmten tendenziösen Hintergrund, sowie man die Gattungen der Tänzer in seriöse, demi-caractère und groteske unterschied. Die „poetischen“ Balletts konnten allegorisch sein oder moralisch oder buffonesk, wie die „vagabundierende Wahrheit“, die in Venedig viel bewundert wurde mit den Ständeschichten der Mediziner, Apotheker, Kapitäne, Kaufleute, die man aus den bürgerlichen Possen liebte und hier im Lichte einer höheren getanzten sittlichen Weltordnung sah. Der Geschmack der Zeit wandelte sich immer mehr vom Seriösen ins