Maskenbällen, bei denen nach damaliger Sitte die Damen die Herren zum Tanz aufforderten und auf denen die unbeschränkteste Maskenfreiheit zu herrschen pflegte. Aber die Kosten, die das Arrangement solcher Bälle verursachte, überstiegen in der Regel die privaten Mittel, und so kam man zur Veranstaltung öffentlicher Maskenbälle. In Paris sanden diese seit 1715 in den Räumen der Großen Oper statt. Die Ersindung eines frommen Mönches ermöglichte es, dort den Zuschauer- und Orchesterraum auf die Höhe der Bühne emporzuschrauben, so daß gleich nach der Vorstellung die Bälle beginnen konnten. Sie sanden während der Faschingszeit dreimal in der Woche statt, haben sich bis heute erhalten und längst in zahlreichen Großstädten Nachahmung gefunden.

Im 19. Jahrhundert hat Frankreich der europäischen Gesellschaft keinen Modetanz mehr geschenkt, wenn man nicht den Cancan oder Chahut dazu rechnen will, dessen Verbreitungsgebiet aber auf die Pariser Ballhäuser beschränkt blieb und der in andern europäischen Städten nur gelegentlich auf der Varietébühne erscheint.

Orientalische Tänze

Von den Tänzen des Morgenlandes kannte man bis vor kurzem in Europa nicht viel mehr als die "Bauchtänze", die irgendeine "garantiert echte" Fatme auf einer Tingeltangelbühne produzierte. Auch wußte man, daß es im Orient tanzende Derwische gibt. Heute ist man etwas genauer unterrichtet. Der moderne Entwicklungsgang, den der Kunsttanz namentlich in Deutschland genommen hat, lenkte die Ausmerksamkeit und das Interesse auf gewisse tänzerische Formen, die im Orient lebendig sind und sich mit den neuesten abendländischen Tendenzen berühren.

Das Interesse bezieht sich nicht so sehr auf den nähern Orient. Da der Mohammedaner, besonders der Türke, den Tanz wie überhaupt jede hestige körperliche Bewegung als anstößig ablehnt, so konnte ein eigentlicher Volkstanz sich hier nicht herausbilden. Man hat nur Berusstänzer und -tänzerinnen, deren meist sehr unzüchtige Vorsührungen die Würze jedes türkischen Festes bilden. Einer der beliebtesten türkischen Tänze ist die Romeika, die häusig von umherziehenden Gesellschaften produziert wird. Um einen Tänzer bewegen sich die übrigen in Schlangenlinien, mit künstlichen Drehungen des ganzen Körpers, besonders der Arme und Hände. Der religiöse Tanz der Drehderwische, der den Namen Sema führt, ist ein ekstatischer Wirbel, den 9, 11 oder 13 Personen mit bloßen Füßen, geschlossen Augen und ausgebreiteten Armen auf dem rechten Absatz aussühren. Er wird am Dienstag und Freitag mit Gesang in der Moschee getanzt und soll, nach der mohammedanischen Legende, auf den Tanz Davids vor der Bundeslade zurückzusühren sein.

Die afiatischen Tänze, die uns nicht selten auf europäischen Bühnen vorgeführt werden, sind sast ohne Ausnahme so sehr für den Geschmack des abendländischen Publikums hergerichtet, daß man durch sie keinen Begriff von dem Wesen des orientalischen Tanzes erhält. Um so dankenswerter war eine Aufführung von javanischen Tandak-Tänzen, die die Deutsche Niederländische Gesellschaft im Berliner Künstlerhaus im Winter

99

7*

1925/26 arrangierte. Drei eingeborene Javaner, zwei Tänzer und eine Tänzerin, führten in reichen Kostümen die Tänze aus. Was wir sahen, war nicht nur ethnographisch lehrreich, sondern auch künstlerisch überaus eindrucksvoll. Wundervoll wirkende fuggeftive Bewegungen der Schulter-. der Ellbogen- und namentlich Fingergelenke. Ein Ballett der Arme und Hände. Jeder Tanz war eine dramatische Szene, die ein Bild aus der Götter-, Heiligen- oder Heldenlegende gab. Trotzdem kein Anflug von Pantomimik, fondern alles vollkommen durchgebildete abstrakte Formgebung. Eine Art afiatischer Rokokokunst, Produkt einer primitiven Überkultur, eine in feste Regeln gebannte und - vielleicht - schon erstarrte Kunftübung. Vom europäischen Tanz fundamental unterschieden. Nichts Erregendes, nichts Aufpeitschendes, kein Jubel und keine Klage. Keine Schwünge, fondern ein an- und abschwellendes Wogen von Spannungen und Entspannungen in ganz feinen, kaum merklichen Abwandlungen. Lebhafter, leidenschaftlicher und trotz der züchtigen äußeren Aufmachung zweifellos nicht ohne starken erotischen Einschlag ist ein Ganderung-Tanz, den Colin Roß auf der Infel Bali fah und in feinem Buch "Heute in Indien" lebensvoll beschreibt. Njgablek war der Name der kleinen Javanerin, die als die beste Ganderung-Tänzerin auf Bali galt. Ein unscheinbares, mageres Ding, noch völlig unentwickelt, schüchtern und ungelenk, das fich durch nichts von den übrigen Mädchen unterschied. "Im Augenblick," schreibt Colin Roß, "wo sich ihre Brüstchen zu runden beginnen, muß fie mit dem Tanzen aufhören. Völlige Unberührtheit vom Mann ift erftes Erfordernis. Erft im vorigen Jahre kam es vor, daß eine fchon reichlich alte Ganderung-Tänzerin - fie mochte wohl bereits 13 Jahre zählen - eine Liebschaft einging und danach noch einmal zu tanzen wagte. Das Geheimnis ihrer Beziehungen zu einem Mann kam jedoch heraus, und am nächsten Tag fand man sie erstochen. Die holländische Polizei ift in folchen Fällen machtlos. Kein Balinese würde den Täter verraten." Dann fährt Colin Roß in feiner Schilderung fort: "Wir gingen in den innersten Tempelhof. Dort entnahm der Dorfälteste einem strohgedeckten Häuschen die Tanzkleider. Ohne Scheu streifte das Mädchen den Sarong, ihr einziges Kleidungsftück, ab, und der Alte begann das ohnehin bereits gazellenartige Körperchen mit festen Leinenbinden einzuschnüren, daß es

unter feinen Händen zu einer dünnen Gerte wurde. Darüber wurde das Festgewand angelegt: Sarong und enganschließendes Jäckchen aus violettem Goldbrokat. Wie eine in Gold gesaßte Schwertlilie sah das Mädchen darin aus. Um diese überschlanke Zartheit jedoch nicht den ganzen Tanz über den Blicken der Zuschauer preiszugeben, wurden an der Brust und auf dem Rücken zwei Tücher herabgehängt – orangesarbene mit ausgelegten Goldornamenten –, die nur bei hestigen Bewegungen den in Violett und Gold wie in Stahlbänder geschnürten Körper freigaben.

Inzwischen trasen die Musikanten ein. Sie trugen große weiße Bambushüte, die wie umgestülpte flache Körbe aussahen. Ihre Instrumente waren ganz aus Holz und Bambus, eine Art Xylophon aus Bambusplatten, unter denen Bambusröhren verschiedener Stärke als Resonanzböden standen. Am seltsamsten war der Barong, ein Instrument in Gestalt eines Drachenteufels auf Schaukelkufen, das einen befonders tiefen Ton gibt. Als die Musik aufgebaut war und leife zu spielen ansing, erschien Njgablek. Sie fetzte fich vor die Mitte des Orchesters und verhielt fich zunächst völlig unbeweglich. Auf dem Haupt trug fie eine eigenartige Krone: einen hohen und breiten goldenen Stirnreifen, der angefüllt war mit Kabodia-Kambongs, den weißen, betäubend duftenden Tempelblüten. Der Kabodja-Kambong fteht nur in den Tempelhöfen. Er hat keine Blätter, aber feine Zweige und Äfte find überfät mit weißschimmernden Blüten. Diese Blüten waren innerhalb der Krone der Tänzerin so dicht aneinandergereiht, daß es ausfah, als sei sie mit weißem Samt ausgeschlagen. Ihr Duft war fo betäubend, daß er im geschlossenen Raum unerträglich gewirkt hätte.

Nigablek faß ftarr vor der Mußik. Sie war nicht wiederzuerkennen. Ihre Augen waren unnatürlich geweitet, das Antlitz wie eine Maske und der ganze Körper in einer hoheitsvollen Starre. Als jedoch die Rhythmen rascher und lauter wurden, kam Leben in ihre Erstarrung. Bei den Blüten der Krone sing es an. Sie gerieten in unmerkliches Zittern, das verriet, daß der Kopf leise zu schwingen begonnen hatte. Die Schwingungen setzten sich längs der ausgebreiteten Arme sort, bis die zarten Finger wie die Zeiger eines Seismographen auszuschlagen begannen. Stärker und lauter wurden die Klänge, und stärker und rascher begannen

Kopf, Arme und Oberkörper rhythmisch zu schwingen, während Leib und Beine wie aus Stein am Boden hasteten. Da, mit einem dumpsen Schlag des Barong, schnellte sie auf, und der eigentliche Tanz begann.

Im Gegenfatz zu den meisten orientalischen Tänzen, die in erster Linie ein Tanz der Arme und Hände sind, war es ein Tanz des ganzen Körpers: des Kopses, der Augen, des Leibes, des Gesäßes, der Beine, der Zehen. Wirbelnd, rasend, sich drehend in unnatürlichen Verrenkungen, daß der geschnürte, gertenschlanke Körper wie ein schnellendes Stahlband wirkte. Und dann wieder in getragenen, ruhigen Posen und Gesten.

Die Spannung im Zuschauerraum wird bisweilen so stark, daß der eine oder andre in den Ring springt und mittanzt. Auch jetzt sprang einer vor. Es war ein besonders großer und kräftiger Balinese, der jetzt die Bewegungen der Tänzerin zu begleiten begann, und neben diesem gewaltigen Mann wirkte das Mädchen noch kleiner und zierlicher.

Der Mann trat erschöpft zurück; andre traten an seine Stelle; schließlich tanzte das Mädchen wieder allein. Wir konnten uns nicht satt sehen, bis uns plötzlich zum Bewußtsein kam, daß das arme Ding todmüde sein müßte, und wir eiligst den Tanz abbrechen ließen.

Wie Njgablek jetzt nach dem Tanz erschöpft auf dem Stuhl saß, war sie wieder das kleine, unscheinbare Mädchen von vorhin. Sie freute sich kindlich über Bonbons und Schokolade, begann eifrig zu lutschen und an die sie umringenden Kinder mit beiden Händen auszuteilen, ein harmloses naives Kind, dem man niemals die Gestaltung eines religiös-mystischerotischen Kunstwerkes zutrauen würde, wie sie uns ihr Tanz eben noch vermittelt hatte."

Himmelweit verschieden von dem poetischen Charakter dieses übersinnlichen Tanzes sind die grob erotischen Vorsührungen, mit denen Mädchen oder Knaben in den Tanzlokalen orientalischer Großstädte die Einheimischen und Fremden unterhalten. Diese Tänze werden von den Orientalen als unwürdigund erniedrigend angesehen; ihnen als Zuschauer beizuwohnen, gilt aber nicht als entwürdigend, sondern als ein erlaubtes Vergnügen. Die Berufstänzer, die es in ihrer Kunst zu einer besonderen Fertigkeit gebracht haben, werden wie die berühmten Schauspieler bewundert. Und selbst die europäischen Reisenden sind erstaunt über die

Geschmeidigkeit und Kraft der Glieder, über die rasch wechselnden Drehungen und Schwenkungen des Körpers, über die Unermüdlichkeit der Tänzer und Tänzerinnen, die von der Musik zu immer neuen Anstrengungen aufgereizt werden. Anmutig nach europäischen Begriffen pflegen diese Tänze nicht zu sein, aber sie sind in hohem Maße geeignet, die Sinnlichkeit der Orientalen zu erregen.

Sven Hedin erzählt in feinem Buch "An der Schwelle Innerafiens" von feinem Befuch eines Tanzlokals in Peikabak, einem übelberufenen Stadtviertel Samarkands, das in jedem feiner Häufer ein Tanzlokal hat. Jedes dieser Lokale, die gewöhnlich in einem oberen Stockwerk des Hinterhaufes gelegen find, wird von einem Manne gehalten, der den ganzen Tag vor feiner Türe fitzt und die Kunden auf der Straße anlockt. "Das Zimmer ist in der gewöhnlichen dürftigen Weise ausgestattet, der Boden ist mit Matten bedeckt. Die Tänzerinnen vertreten alle Völker Asiens. Am häufigsten find die Tadschick- und Usbekenmädchen, aber auch Perferinnen und Afghaninnen find nicht felten. Jung find fie alle; Mädchen von 12 oder 13 Jahren find nichts Außergewöhnliches. Viele find fehr hübsch, was vor allem von den Afghaninnen gilt... Die Tänzerinnen in Samarkand tragen bunte, weite Kleider und find mit Schmuck aus Münzen und Metallblättchen überdeckt. Das Haar ift in mehrere lange Flechten geteilt, an denen Troddeln und verschiedener anderer Putz angebracht find. Die Tänzerinnen tragen Halsbänder, Armbänder und Ringe. Die Nägel werden gewöhnlich mit Henna gelbrot gefärbt. Wenn fie im Haufe auftreten, find die Tänzerinnen natürlich nicht verschleiert, sie find auch fonft nur recht leicht bekleidet."

Diese Tänze der Mädchen sind meist sehr unzüchtig. Aber noch schlimmer sind die, die von den Knaben, die man "Batschas" nennt, ausgeführt werden. Die Batschas sind wie Mädchen gekleidet und tragen Haarslechten, Münzen und allerhand Schmuck. Sie treten auf Bestellung gegen Bezahlung auf, und einige von ihnen werden als Künstler bewundert. Ihr Tanz wird zuweilen mit Gesang begleitet, dessen Text in einem Dialog mit einigen Musikanten vorgetragen wird. Mehr als zwei Batschas treten gleichzeitig nicht auf. Einige von ihnen halten Teelokale in den Basaren und erfreuen sich jederzeit einer treuen Stammkundschaft.

Die Mußik, auf die man großen Wert legt, wird beim Tanz der Batschas von Männern, beim Tanz der Mädchen von Frauen ausgeführt. Man spielt auf Saiteninstrumenten, der zweisaitigen Dutara, der dreisaitigen Sitara und der viersaitigen Tschetara, auf Tamburins, die mit Ziegensellen überzogen sind, auf Trommeln und auf slötenähnlichen Klarinetten.

Die merkwürdigsten, eigenartigsten und interessantesten aller orientalifchen Tänze find aber jene, die man fast "bewegungslos" nennen kann. Sie werden befonders in Japan, im Kaukafus und in Indien gepflegt. Von ihrer Art erhält man einen Begriff, wenn man von einem japanischen Tanz hört, der lediglich darin besteht, daß die Tänzerin den Umriß eines gleichseitigen Dreiecks umschreitet. Jede der drei Seiten hat eine Länge von zwei Metern, und die Umwandlung der ganzen, nur fechs Meter langen Strecke dauert eine Viertelstunde! Einen dem japanischen Tanz wefensverwandten kaukafischen schildert Gobineau in der Novelle "Die Tänzerin von Shamakha". Nach einer langfamen, unendlich monotonen Melodie machte die Tänzerin, ohne fich von der Stelle zu bewegen, die Hände in die Seiten gestützt, einige Bewegungen mit Kopf und Oberkörper, drehte fich langfam um fich felbft, blickte niemand an, fchien ganz in fich verfunken. "Es gibt keine Abwechflung, keine Lebhaftigkeit, die Bewegungen gleichen einander, werden durch keine Jäheit gestört. Aber aus diesem langsamen rhythmischen Kreisen steigt eine Betäubung, die die Sinne gleich einer Halbschlaf gebenden Trunkenheit umfängt. Und dann bewegte fich die mächtige Tänzerin langfam auf dem Parkett vorwärts, breitete ihre runden Arme aus; es war kein Ausschreiten - fie glitt durch kaum merkbares Vibrieren."

Der Graf Keyferling, der ähnliche Tänze in Indien fah, schildert in seinem "Reisetagebuch eines Philosophen" den fremden, überwältigenden Eindruck des Erlebnisses. "Viele Stunden lang habe ich heute den Tänzerinnen des Tempels zugeschaut. Sie tanzten vor mir, zur Begleitung jenes seltsamen Orchesters, das bei allen heiligen Zeremonien Indiens spielt, in halbdunkler Halle; und je länger sie tanzten, desto mehr safzinierten sie mich. Es wird erzählt, daß Nana Sahib, nachdem er das Gemetzel der englischen Gesangenen angeordnet hatte, sich vier Nautsch-Mädchen kommen ließ und die ganze Nacht hindurch, regungslos dasitzend, ihren wallenden

Bewegungen gespannt gesolgt sei. Vormals dachte ich, zu solcher Wahl der Erholung, zu solcher Ausdauer beim Genuß bedürse es eines besonderen Temperaments; heute weiß ich, daß bloßes Verständnis genügt: auch ich verlor angesichts des Nautsch jeden Zeitbegriff und sand mein Glück darin." Über den äußeren Eindruck des Tanzes sagt Keyserling: "Es sehlt jede Komposition, die Ansang und Ende hätte; die Gebärden bedeuten nie mehr als ein flüchtiges Gekräusel auf ebenem Wasserspiegel... Die glitzernden Gewänder verhüllen und dämpsen die Bewegtheit des Muskelspiels, jede scharf anhebende Kurve klingt sanst in goldenen Wellen ab, in denen sich die Geschmeide wie Sterne funkelnd widerspiegeln."

In diesen Tänzen spiegelt sich die Seele des Orientalen, die nicht erregt, nicht zu höherer Betätigung ihrer Kräfte angespornt, sondern beruhigt, befänstigt, in Selbstvergessenheiteingelullt werden will. Sie wirken wie leises, sanstes Meeresrauschen, sind ein Wiegen in Träume. Nirwana-Tänze.

Das Ballett

Die Kunftgattung, die den Tanz, foweit er Kunftübung ist, vom Beginn der Neuzeit bis in unsere Tage hinein fast ausschließlich beherrschte, ist das Ballett. Sein Name kommt vom mittellateinischen "ballare", d.h. tanzen, her. Demfelben Stamm ift das Wort "Ball", d. h. Tanzunterhaltung, entfproffen, und mit diefem steht das Ballett in engster begrifflicher Verwandtschaft. Denn das Ballett ging aus höfischen Bällen und Festen hervor und hat den Charakter eines oberflächlichen, rein finnlichen Amüsements niemals ganz verloren. Trotz mancher gelegentlichen Verfuche, es zu einer ernsthaften Kunft aus- und umzugestalten, blieb es im wesentlichen eine Angelegenheit der herrschenden, begüterten und müßigen Stände. Es ift nie volkstümlich geworden, wollte es nie werden und befaß auch nicht die dazu erforderlichen Eigenschaften. Dekorative Elemente waren seine Grundlage, zu denen sich bald akrobatische und pantomimische gesellten. Sein künftlerifches Ziel war, im Zufchauer das Gefühl überirdifcher Leichtigkeit zu erzeugen: Erlöfung von aller Erdenschwere, Schweben in ätherischen Regionen. Dieses Ziel hat das Ballett auf der höchsten Stufe seiner Entwicklung fehr wohl erreicht. Alle feine technischen Bravourleiftungen, die himmelhohen Sprünge, das Ausbalancieren des Körpers auf der Spitze eines Fußes, das Tanzen auf den Zehenspitzen u. dgl., dienten diesem Zweck. Eine reiche Fülle von technischen Ausdrucksformen wurde geschaffen und im Laufe der Zeiten zu einem sesten, in sich geschlossenen Syftem durchgebildet. Keine tänzerische Kunftgattung hatte bis dahin diese Sicherheit, Klarheit und konsequente Formvollendung erreicht. Aber das bewundernswerte Können blieb äußerlichen, finnlichen Wirkungen verhaftet. Das Höchfte der Kunft, rein Seelisches zu künden, ist dem Ballett, foweit es Tanz war, niemals gelungen. Es mußte, wenn es folche Wirkungen erzielen wollte, fremde Künfte, vor allem die schauspielerische Pantomime, zur Unterstützung herbeiziehen. So kam es, daß das Ballett gerade in feinen Blütezeiten eine Zwitterkunft wurde. Und fo hat fich der neue Tanzftil, der in unseren Tagen im Entstehen begriffen ist, im bewußten Gegensatz zu den Kunstsormen des Balletts entwickelt. Seine erste und wichtigste Aufgabe war die Reinigung der Kunstmittel, die im Ballett verwirrt und verfälscht worden waren.

Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts ift das Ballett entstanden. Die Höfe der prachtliebenden kleinen fürstlichen Tyrannen Oberitaliens waren feine Heimat. Bei festlichen Gelegenheiten, namentlich bei Hochzeitsseiern, gabeshierneben Turnieren, Feuerwerken und ähnlichem auch theatralische Veranstaltungen, in denen meist mythologische Stoffe in Tanzsorm mit Mufik- und Gefangbegleitung zur Aufführung gebracht wurden. Eine der früheften dieser Art war das berühmte Mailänder Fest, das im Jahre 1480 von Bergonzio di Botta zu Ehren der Vermählung des Herzogs Galeazzo mit Ifabella von Aragonien gegeben wurde. Nach dem Takte kriegerischer Musik marschierten da Jason und die Argonauten in die Mitte eines prachtvoll dekorierten Saales. Sie deckten die Festtafel mit dem Goldenen Vlies, und die verschiedenen antiken Götter und Helden lieserten die Speifen. Merkur brachte tanzend ein Kalb, Diana einen Hirsch, Orpheus gebratene Vögel, Theseus den Eber von Calydon, Tritonen Fische, Hebe Früchte und den Käfe. Zum Schluß fand eine kleine Pantomime ftatt, in der die böfen Königinnen Semiramis, Helena, Medea, Phädra, Kleopatra von Grazien und Amoretten gestraft werden, während man der guten Lucretia, Penelope, Judith ufw. Huldigungen darbringt. Gefänge, Dialoge, Tänze wechselten ab mit allerhand maschinell neu erfundenen Aufzügen und Überraschungen. Dieses Fest erregte so viel Bewunderung, daß es in prächtigen, mit Illustrationen geschmückten Beschreibungen verewigt wurde, die in allen europäischen Hösen Verbreitung fanden. Die Höse von Spanien, Frankreich und Italien fowie der Adel und die hohe Geiftlichkeit beeiferten fich, ähnliche Herrlichkeiten an Tanzaufführungen zustande zu bringen. Pracht- und Prunkentfaltung war der Hauptzweck dieser höfischen Veranstaltungen. Als am 28. Dezember 1501 die Hochzeit des Prinzen Alfonso von Ferrara mit der berüchtigten Papfttochter Lucrezia Borgia gefeiert wurde, zeigte der Herzog Ercole in Person seinen erlauchten Gästen die HO Koftüme, die zur Aufführung von fünf Komödien dienen follten, damit man fehe, daß kein Koftüm zweimal benutzt werde.

Ungefähr ein Jahrhundert hindurch blieb das Ballett fast ausschließlich eine Sache des hösischen Dilettantismus. Schranzen und allerhöchste Herrschaften traten in diesen Veranstaltungen als Tänzer und Pantomimiker auf und betätigten sich als Ballettkomponisten. Namentlich am französischen Hof wurden diese Amateurkünste gepflegt, und als im Jahre 1559 der König Heinrich II. an den Folgen einer Verwundung, die er sich bei einem Turnier zugezogen hatte, gestorben war, wurden alle Turniere abgesagt, und es sanden in Zukunst an ihrer Stelle nur noch Ballette statt.

Frankreich war das Land, in dem der fürstliche Absolutismus am frühesten sich entwickelte und zur schrofssten Ausbildung kam. Alles, was den Glanz des Throns erhöhen konnte, wurde hier mit besonderer Sorgfalt gepflegt. Mehr und mehr wurden auch die Künste in den Dienst des Hoses gestellt. Von ihnen aber schien keine so sehr zur Verherrlichung des Gottesgnadentums und der allerhöchsten Person geeignet zu sein wie das Ballett mit seinem oberstächlichen, sinnbetörenden Schaugepränge. Und so bemerken wir eine interessante historische Parallele: mit der Entwicklung des fürstlichen Absolutismus geht die Entwicklung des Balletts Hand in Hand, und die Blütezeit des Absolutismus fällt mit der Blütezeit des Balletts zusammen. Frankreich aber, das eigentliche Geburtsland des modernen Gottesgnadentums, ist auch das Land, in dem das Ballett sich ausbildet und zum höchsten Glanz gedeiht. Der Pariser Hos ist der Schauplatz seiner Geschichte im 17. und 18. Jahrhundert.

Da das Ballett eine höfische Angelegenheit war, so kann man seine Anfangsstadien zwanglos unter die Regierungszeiten der französischen Könige rubrizieren und seststellen, daß unter Heinrich IV. (1589–1610) mehr als achtzig Ballette komponiert und ausgesührt wurden, deren Ersinder meistens Grandseigneurs, wie die Herzöge von Guise, von Vendôme, von Namours, die Herren v. Rohan und v. Montmorency, waren. Die Schwester des Königs machte den ernsten Minister Sully sehr gegen seinen Willen zum Leiter dieser Aussührungen und versuchte sogar, freilich ohne Ersolg, ihm einzelne Ballettpas beizubringen. Der König wirkte als Tänzer mit, aber nur in den Ensembletänzen, die zum Schluß des Balletts stattzusinden pflegten und bei denen die Zuschauer sich unter die Tänzer mischten. Schauplatz der Ballettvorstellungen waren der Louvre und das Arsenal.

Ludwig XIII. (1610–1643) war völlig vom Ballett-Teufel befeffen. Er trat felber in zahlreichen Balletten als dramatischer Tänzer auf und betätigte sich auch als Komponist und Regisseur. Diese Dinge waren ihm wichtiger als alle Politik. Folgende Anekdote ist dafür bezeichnend. Der Herzog von Puylaurens repetierte gerade im Kabinett des Königs eine Rolle in einem Ballett, das S. M. selber komponiert hatte. Da erschien, auf Veranlassung des Kardinals Richelieu, ein Gardekapitän mit einem Verhaftsbesehl. Der König verzog keine Miene, ließ den Herzog ruhig absühren und äußerte nur seine Bedenken wegen einer Neubesetzung der Rolle. Glücklicherweise gelang es ihm bald, einen Ersatzmann für den eingekerkerten Puylaurens zu finden. Der kleine Zwischenfall war damit erledigt, und das Ballett kam in der gewünschten Form zustande.

Die Ballette dieser Zeit trugen den Charakter einer gewissen derben, übertriebenen Phantaftik. Befonders beliebt waren allegorische Darstellungen. In welcher plumpen Art aber die Allegorie auch in den Koftümen zum Ausdruck gebracht wurde, mögen folgende Kuriofa zeigen: Die Darfteller der "Winde" trugen Blasebälge in den Händen und Windmühlen auf den Köpfen und waren zum Zeichen ihrer "windigen" Leichtigkeit mit Gewändern aus Federn bekleidet. Die "Mufik" wurde durch ein Koftüm mit Notenlinien charakterisiert, die "Lüge" hatte ein hölzernes Bein und in der Hand eine Blendlaterne. Die Charakterisierung des "Weltalls" geschah in der Weise, daß der Tänzer auf dem Kopf einen Strahlenkranz und Sterne trug, während das Gewand mit einer Erdkarte bemalt war: in der Gegend des Herzens las man in großen Buchstaben "Gallia", auf dem einen Arm "Hifpania", auf dem andern "Britannia", auf dem Bauch "Germania" und etwas weiter unten "Terra australis incognita". In einem Ballett, in dem der König mitwirkte, traten die Tänzer in zwei Masken auf, von denen die eine das Gesicht bedeckte und ein schönes junges Mädchen darstellte, während die andere, am Hinterkopf befestigt, die Züge eines häßlichen alten Weibes zeigte. Der König war fo ftolz auf den Erfolg dieses Balletts, daß er davon eine zweite Aufführung im Stadthause veranstalten ließ.

Unter Ludwig XIV. (1643–1715) hatte dann das höfische Ballett seine Glanz- und Blüteperiode. Der "Sonnenkönig", selber ein leidenschaftlicher

Tänzer, war schon als Dreizehnjähriger zum erstenmal aufgetreten und hat alles in allem in 27 großen Balletten mitgewirkt. Mit Vorliebe auch als Darfteller weiblicher Rollen in kurzem Röckchen. Als er das dreißigfte Lebensjahr überschritten hatte und einen Fettbauch bekam, zog er sich als aktiver Tänzer von der Bühne zurück. Er wollte feinen Künftlerruf nicht gefährden. Einen Begriff von dem damals herrschenden Kunftstil gibt das Ballett "Der verliebte Herkules", das 1660 zur Hochzeit des Königs aufgeführt wurde. Im erften Bild zeigte die Bühne eine felfenbedeckte Erde und als Hintergrund Berge und das Meer. An die Berge lehnen sich die zwölf Ströme, über die Frankreich die Herrschaft ausübte. Vom Himmel fenken fich Wolken herab, öffnen am Boden ihre Schleier und lassen fünfzehn Frauengestalten erscheinen, Symbole der fünfzehn kaiferlichen Familien, von denen das Herrscherhaus Frankreichs abstammt. Sie führen einen ernsten, pathetischen Tanz auf und werden dann wieder von den Wolken in den Himmel entführt. Zum Schluß des Bildes werden plötzlich Berge, Felfen, Himmel, Meer, Mond und Sterne lebendig und fingen das Lob des Königs und der Königin. Um dem König gefällig zu fein, arbeiteten die berühmtesten Dichter jener Zeit für das Ballett. Racine schrieb Texte, und in Molières Komödien ist die Rolle des Balletts in ftändiger Entwicklung begriffen. Anfangs - etwa in den "Läftigen" oder in "Amor als Maler" - find die Tänze nur eine Zugabe, die mit der Handlung nicht verknüpft ift; in der "Heirat wider Willen" erscheinen fie schon eng mit ihr verbunden; die "Gräfin d'Escarbagnas" gibt eigentlich nur den dramatischen Rahmen für das Ballett, und der "Bürger als Edelmann" wurde schon von den Zeitgenossen Molières als "ein Ballett, von einer Komödie begleitet", charakterifiert.

Im Jahre 1663 gründete Ludwig XIV. die "Königliche Akademie des Tanzes" in Paris. Sie follte die zahlreichen Mißstände beseitigen, die sich nach Ansicht des Königs in das Ballett eingeschlichen hatten. Die Bildung des Körpers, heißt es in der Gründungsurkunde, sei eine der würdigsten und dringendsten Ausgaben; man bedürse ihrer im Kriege für die Angehörigen der Armee und im Frieden für die Ballettaussührungen. Das Ballett wurde jetzt allmählich zu einer zünstigen Kunstübung. Die Tänzer rekrutierten sich nicht mehr ausschließlich aus den Angehörigen des Hoses,

fondern auch aus den Kreifen der Berufskünftler, und die Aufführungen fanden nicht nur vor allerhöchsten Personen und Schranzen, sondern auch öffentlich vor zahlendem Publikum ftatt. Der erfte praktische Ballettmeister war Beauchamps (1636-1705), Direktor der Königlichen Akademie des Tanzes, ein strenger Arbeiter mit reformatorischem Ehrgeiz. Das Problem der Tanzschrift wurde von ihm neu aufgenommen, ohne daß er es zu einer befriedigenden Löfung brachte. Auf feine Veranlaffung wurde im Jahre 1681 die Ballettbühne den Berufstänzerinnen geöffnet. Bis dahin nämlich mußten die weiblichen Rollen, falls es fich nicht um exklusive höfische Aufführungen handelte, von männlichen Tänzern gegeben werden. Da man in Masken tanzte, ließ fich das ohne allzu große Schwierigkeiten durchführen. Jetzt war das Männermonopol gebrochen, und es beginnt auf der Ballettbühne der Siegeszug der Tänzerin. Weibliche Anmut gibt den Tänzen einen bisher nicht gekannten Reiz. Zu den bisherigen Faktoren der Ballettwirkung tritt das erotische Element. Allerdings herrschte in den ersten Jahrzehnten noch unbedingt der Tänzer vor. Der strenge, steise Stil des Barocks ficherte ihm feine führende Stellung. Auch das erfte Ballettbuch erschien in dieser Zeit. Der Versasser war ein Jesuitenpater Menetrier, der fowohl die Geschichte wie die Theorie dieser Kunst behandelte. Er zählt in feinem 1682 erschienenen Buch alle bis dahin gespielten großen Ballette auf und gibt praktische Anweisungen zur Komposition neuer.

Es treten jetzt in der Geschichte des Balletts die ersten Künstlernamen auf, weibliche und männliche. La Fontaine hieß die Tänzerin, die 1681 als erste berufsmäßige Balletteuse auf den Brettern erschien. Sie legte die Maske ab und zeigte dem Publikum ihr Antlitz. Elf Jahre entzückte sie ihre Bewunderer, dann ging sie in ein Kloster. Erbin ihres Ruhmes wurden die Subligny, klein, lebhaft, anmutig und dezent, und Elisabeth Dusort, deren Leichtigkeit im Tanze gerühmt wird, die aber bald starb.

Der Tanz, wie er von Beauchamps kultiviert und von Menetrier gelehrt wurde, entsprach dem allgemeinen Kunftstil der Epoche gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Er war steif, geometrisch, würdevoll gespreizt und ziemlich monoton. Man schritt mehr als man sprang. Die beliebtesten Tänze des Balletts, die Chaconne, die Pavane, die Gaillarde, die Courante, die Sarabande usw., wurden in sehr gemäßigtem Tempo ausgesührt. Das

Ballett erschien auch in dieser Zeit stets in Verbindung mit Elementen der Oper oder der Komödie. Es diente eigentlich nur dazu, die Handlung, die Rede, den Gefang zu schmücken und zu beleben. Die zu diesem Zweck komponierten und namentlich in die Opernaufführungen eingelegten Tanzftücke hießen "Divertiffements" (Beluftigungen, Zwischenspiele), und die darin auftretenden Tänzer hatten nichts mit der Haupthandlung zu tun, fondern follten die Zuschauer lediglich unterhalten oder, durch eine allegorische Pantomime, dem allerhöchsten Herrn huldigen und schmeicheln. Der Tanz war also nichts weiter als ein schmückendes Beiwerk der Oper. Die einzelnen Akte eines Balletts wurden in fogenannte "Entrées" eingeteilt, die aus einer oder mehreren Quadrillen bestanden. Hatte der erste Sänger feine große Arie beendet, fo zog er fich in eine Ecke der Bühne zurück, um den Tänzern Platz zu machen. Waren diese mit ihren Quadrillen fertig, fo traten wieder die Sänger hervor, uff. Im allgemeinen behielt der dramatische Bühnentanz den Charakter der Allegorie bei, und Menetrier erklärt in feinem Ballettbuch, es fei ein dringendes Erfordernis für jeden Komponisten, die Symbole und Attribute genau zu kennen. Was diese Zeit zu einer Blüteepoche des Balletts machte, war vor allem die enorme fzenische Pracht- und Prunkentfaltung, in der der Sonnenkönig die Leiftungen aller feiner Vorgänger weit übertraf.

Das französische Ballett war das Vorbild für fämtliche europäischen Höse geworden, und man bemühte sich, nach Maßgabe der vorhandenen bescheideneren Mittel, ihm allenthalben nachzueisern. So führte man in Turin ein Ballett "Tabak" auf mit tanzenden Rauchern und Schnupsern und Aufzügen von Türken, Mauren und Indern. Der Herzog von Savoyen erfreute die Gäste seines Hoses mit einem Ballett, in dem die Tänzer Hähne und Hennen darstellten. Zum Tanz sangen die Hennen italienisch, die Hähne französisch. In Deutschland komponierte die Kursürstin von Bayern ein Ballett "Die Wassen des Achilles", und am Londoner Hos verherrlichte man den evangelischen Glauben in einem "Triumph der Wahrheit", die auf dem glücklichen englischen Eiland eine Zuslucht gefunden hat und hier allen Völkern die Pforten des Paradieses öffnet.

Ungefähr um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts fängt der Ballettstil an, etwas leichter, freier und lockerer zu werden. Das Herannahen des Rokoko macht fich bemerkbar. Der Geift des galanten Zeitalters, der Geift der Schäferspiele kündigt sich an. Schon in den Balletten, die Pécour. der Nachfolger Beauchamps', komponierte, zeigt sich leise die Wandlung zum Anakreontischen. Die Touren und Figuren der Bühnentänze, die bis dahin fo regelmäßig und steif gewesen waren wie die altsranzösischen Gartenanlagen, werden anmutiger und ungezwungener. Man schätzt an den berühmten Tänzern dieser Zeit, z.B. an Ballon, die Leichtigkeit und Elaftizität, und Blondi, der Neffe und Schüler Beauchamps', wird als der "große Springer" gefeiert. Alle aber stellte in den Schatten Dupré, den man den "Großen" nannte. Auch die gesellschaftliche Stellung der Berufstänzer besfert sich. Rangierten sie bis dahin in der hösischen Ordnung einfach unter die Lakaien, so verwandelten sich die Gaukler jetzt in Weltmänner. Diefe Entwicklung kam zum Abschluß unter der Regierung Ludwigs XV. (1715-1774). Schäfer und Schäferinnen führten, wie in der Malerei, so auch auf der Ballettbühne, ihre anmutig tändelnden Spiele, Reigen- und Einzeltänze vor. Man spürte immer deutlicher den Einfluß des weiblichen Elements, das dem Tanz einen starken Einschlag an Sinnlichkeit und eine ausgesprochen sexuelle Note gab. Selbst die männlichen Tänzer bemühten fich in jener Zeit, durch die Reize einer weichlichen, fast weibischen Grazie zu wirken.

Zwei Tänzerinnen glänzten vor allen andern als weithin leuchtende Sterne des Balletts im galanten Zeitalter des Rokoko: die Sallé und die Camargo. Voltaire hat beide befungen. Die Sallé verschmähte alle technischen Effekte und legte das Hauptgewicht auf den seelischen Ausdruck des Tanzes. Sie trat auch in London auf, wo ihr ein einziger Benefizabend die Summe von 200 000 Franken einbrachte. Die Camargo war die Meisterin in allen Virtuosenkünsten und berühmt namentlich durch ihre Entrechats. Sie wurde 1730 als erste Tänzerin an der Pariser Hosoper angestellt und im Jahre 1750 mit reicher Pension entlassen. Beim Publikum ersreute sie sich einer solchen Beliebtheit, daß man ihr selbst auf der Straße applaudierte. In zahlreichen Bildern wurde sie verewigt, und noch viele Jahrzehnte nach ihrem Tode galt sie den Franzosen als Inbegriff der großen Tänzerin.

Der für die herrschenden Stände sehr lustigen Zeit des Rokoko machte die große französische Revolution, die 1789 ausbrach, ein Ende. Eine starke Veränderung der gesamten geistigen Strukturging ihr voraus. Der Einfluß bürgerlichen Geiftes wird bemerkbar, der später mit der Revolution zur Herrschaft kommen sollte. Die Kunst nimmt einen ernsthaften, verstandesmäßigen Charakter an, moralische Tendenzen, sentimentale Wirkungen werden bevorzugt. Auch das Ballett erfährt eine fundamentale Umwandlung. Im Jahre 1754 erschien eine Schrift des Enzyklopädisten Cahufac, "Der antike und der zeitgenöffische Tanz oder historische Abhandlung über den Tanz", die die antike römische Pantomime preist und an dem zeitgenöffischen Ballett strenge Kritik übt. "Nachahmung der Natur" hieß das Lofungswort, von dem man die Rettung erhoffte. Durch pantomimische Elemente, durch eine rationelle Motivierung aller Tanzbewegungen fuchte man das Ballett zu einer wahren Kunft zu erheben. Die Tänze follen etwas "bedeuten", nicht nur durch Grazie, Leichtigkeit, Weichheit die Sinne erfreuen. Diderot fpricht es in einer Schrift, die drei Jahre nach der des Cahufac erschien, deutlich aus: "Der Tanz ist eine Dichtung. Daher müßte diese Dichtung als etwas Selbständiges dargestellt werden können. Es ift das eine Nachahmung durch Vermittlung von Bewegungen, die die Mitarbeit des Dichters, des Künftlers, des Musikers und der Pantomime voraussetzt. Er behandelt einen Stoff, und dieser Stoff kann in Akte und Szenen gegliedert werden." Diese ganze Reformbewegung fand ihren Höhepunkt und Abschluß in dem Wirken des Tänzers, Tanzkomponisten und Tanztheoretikers Jean-George Noverre (1727-1810). In fünfzehn "Briefen über den Tanz und die Ballette" hat diefer feine Erfahrungen und Ideen niedergelegt. Kein Geringerer als Leffing überfetzte fie ins Deutsche. Das Ballett, lehrte Noverre, kann fich ein Anrecht darauf, den darstellenden Künsten zugezählt zu werden, nur dadurch erwerben, daß es Affekte und Leidenschaften darzustellen verfucht. Das echte Ballett ift "Tanz als Handlung". Die bisherigen Solonummern, in denen die Solotänzer ihre Künste produzieren, müssen von durchgearbeiteten Rollen abgelöft werden. Das Ballettkorps darf fich nicht damit begnügen, einen unperfönlichen Hintergrund abzugeben, fondern es muß zu einem handelnden, in die Handlung eingreifenden Chor werden. Die neue Auffaffung vom Ballett erheifcht aber auch neue Mittel der Infzenierung: Die bisherigen grob-allegorischen Koftüme find zu

verwerfen, ebenfo die Masken, die dem Tänzer die Gesichtsmimik, das wichtigste Werkzeug für den Ausdruck, nehmen. Die Hauptbedingung für den Erfolg des Ganzen aber ist eine gemeinsame, planmäßige Arbeit des Dekorateurs, des Komponisten, des Ballettmeisters und des Maschinisten. Was die Technik des Tanzes anbetrifft, meint Noverre, so seien nicht beitimmte, herkömmliche Beinftellungen erforderlich, fondern eine bewußte, der jeweiligen dramatischen Situation entsprechende Haltung des ganzen Körpers und der Gesichtszüge. Eine allgemeine physische Durchbildung des Körpers fei unumgängliche Vorausfetzung. Dabei will er keineswegs auf alle schwierigen Pas und alle auserwählten Körperstellungen verzichten. So fei z. B. die Auswärtsstellung der Beine, die dem Menschen von Natur nicht eigen ift, für den Tanz von grundlegender Bedeutung. In feiner Stellung zur Mußk vertritt Noverre eine Anschauung, die erst in unfern Tagen wieder zur Geltung und Anerkennung gekommen ift. Die Mufik, fagt er, muß den Forderungen des Ballettfujets entfprechend komponiert fein; es ift unftatthaft, Tänze zu einer bereits vorhandenen Mufik zu komponieren. Auch hinfichtlich der Verbindung des Tanzes mit dem gesprochenen oder gesungenen Wort steht er auf ganz modernem Standpunkt: "Das lautliche Element kann im Ballett Anwendung finden; der hinter den Kuliffen verborgene Chor, der allerdings nicht in Verfen fingt, fondern nur Ausrufe, Schreie ausstößt, ift wohl geeignet, die Tragik des Eindrucks noch zu verstärken." Das allgemeine Ziel seiner reformatorischen Tätigkeit hat Noverre gegen das Ende seines Lebens in die Worte gefaßt: "Die Masken zu zerbrechen, die Perücken zu verbrennen, die Reifröcke zu vernichten, Geschmack an die Stelle der Routine zu fetzen, ein edleres, wahrhafteres, malerisches Kostüm zu zeigen, Handlung und Bewegung auf der Bühne zu fordern, Ausdruck im Tanz, hinzuweifen auf den Riefenabstand zwischen dem Mechanismus des Handwerks und dem Geift, der den Tanz in den Kreis der darftellenden Künfte einreiht."

Der Begründer des modernen Balletts hat feine Ideen durch perfönliche Wirkfamkeit in zahlreichen europäischen Ländern verbreitet. Nachdem ihn Dupré im Tanz ausgebildet hatte, erntete er schon als Siebzehnjähriger in Fontainebleau großen Beifall und erwarb sich bald solchen Ruhm, daß ihn Friedrich II. nach Berlin zog. Dann wurde er Ballettmeister an der Pariser Komischen Oper, solgte Garricks Einladung nach London, wirkte einige Jahre an der Stuttgarter Hofbühne und leitete nacheinander die Balletts in Wien, Mailand, Turin, Neapel, Lissabon. Im Jahre 1780 zog sich Noverre von der Bühne zurück und lebte noch dreißig Jahre, die er theoretischen und historischen Studien widmete. Die Zahl der von Noverre komponierten Ballette ist sehr groß. Zeitgenössische Urteile bezeugen, daß seine tragischen Werke durch ihre Wucht "die Zuschauer vor Entsetzen erbeben" gemacht haben. Und doch hatte Noverre mit diesen grandiosen Schöpfungen, deren Stoffe oft der antiken Sage und Dichtung entnommen waren, im allgemeinen weniger Ersolg als mit seinen leichten anakreontischen Kompositionen. Zu den letzteren gehören "Les petits riens", für die Mozart in Noverres Austrag die Musik schus.

Noverre hatte dem Ballett die Form gegeben, die es von da an bis in unfre Tage im wesentlichen behalten hat. Die eigentliche Entwicklungsgeschichte des dramatischen Bühnentanzes ist mit ihm abgeschlossen. Was noch folgt, ist nicht viel mehr als eine Liste erfolgreicher Ballettkomponisten und geseierter Tänzer und Tänzerinnen, die bald hier, bald dort ihre Künste zeigten. Während des 19. Jahrhunderts waren die Tänzerinnen die unbestrittenen Säulen des Ballettanzes, während sie im 18. noch mit den männlichen Tänzern hatten wetteisern müssen. Auch ganze Künstlerfamilien tauchen auf, die dem Ballett eine Reihe von berühmten Namen bescherten.

Zu diesen gehört als eine der ältesten die Familie Vestris (eigentlich Vestri), deren "Ahnherr" Gætano Apollino Baldassare Vestris, 1729 in Florenz geboren, sehr jung nach Paris kam, wo er den Unterricht Duprés genoß, der auch Noverres Lehrer gewesen war. Im Jahre 1748 betrat er zum erstenmal als Tänzer die Pariser Bühne, erntete rauschenden Beisall und erhielt von Ludwig XV. eine Unterstützung, um seine Talente noch mehr ausbilden zu können. Vestris hatte wesentlichen Anteil an den Resormen, die von Noverre ausgingen. Die Ballette, die er in Szene setzte, waren aber weniger beliebt als sein Tanz, dessen Anmut, Leichtigkeit und Zierlichkeit ebenso gerühmt wurden wie die Schönheit seiner äußeren Erscheinung. Er verabschiedete sich 1780 von der Bühne, trat dann 1800

noch einmal auf und ftarb 1808 in Paris. Seine Gattin und Schülerin Anna Friederike Heinel-Veftris, geboren 1752 in Bayreuth, wurde 1768 Mitglied der Parifer Großen Oper, wo fie durch ihre körperliche Anmut und außerordentliche technische Virtuosität Sensation erregte und den Beisall des Publikums sich bis zu ihrem Tode (1808) erhielt. Einen besonderen Ruhm in der Geschichte des Balletts genießt, als Ersinder der Pirouette, Marie August Vestris-Allard, der uneheliche Sohn Vestris' des Ältern und der Tänzerin Allard. Er wurde 1759 in Paris geboren, betrat schon in seinem 13. Jahr als Tänzer die Bühne und wurde bald nachher an der Großen Oper angestellt. Nachdem er längst pensioniert war, trat er 1835, also 76 Jahre alt, bei einer Benefizvorstellung noch einmal, und zwar, wie Augenzeugen versichern, mit jugendlicher Krast auf. Er starb 1842 in Paris. Von seinem Sohn Armand, dem jüngsten der Familie Vestris, der ebensalls Mitglied der Pariser Oper war, wird berichtet, daß sein Tanz sich mehr durch krastvolle Sprünge als durch Grazie ausgezeichnet habe. Unter den persönlichen Schülern Noverres ragten namentlich Dauberval und die beiden Gardel hervor. Dauberval zeichnete sich sowohl als Tänzer

Unter den perfönlichen Schülern Noverres ragten namentlich Dauberval und die beiden Gardel hervor. Dauberval zeichnete fich fowohl als Tänzer wie als Ballettkomponist aus. Noverre fagte von ihm, nicht er, fondern die Natur fei fein Lehrer gewefen. Eine schon früh eintretende Körperfülle verfagte ihm ein längeres Wirken als ausübenden Künftler, aber feine Ballette hielten fich noch Jahrzehnte nach feinem Tode auf der Bühne. Sie behandelten mit Vorliebe einfache ländliche Stoffe und konkurrierten erfolgreich mit den großen mythologischen und Feen-Balletten. Dauberval war der Günftling der Dubarry, die einmal eine Subskription eröffnete, um ihm die Schulden zu bezahlen. Im Jahre des Ausbruchs der großen Revolution zog fich Dauberval vom Theater zurück. Die Brüder Gardel, Maximilian, der ältere, und Pierre Gabriel, der jüngere, haben eine Reihe erfolgreicher Ballette geschaffen, darunter eine zweiaktige Phantasie-Pantomime "Die Tanzwut", die am 20. Prairial des Jahres VIII der Republik zum erstenmal gegeben und später oft wiederholt wurde. Dieses Ballett ist deshalb bemerkenswert, weil in ihm zum erstenmal in der Pariser Oper ein Walzer getanzt wurde, dessen Weise schon seit anderthalb Jahrzehnten populär war. Gardel d. J., für dessen Ballett "Wilhelm Tell" der Wohlfahrtsausschuß 50000 Franken bewilligt hatte (eine Summe, die auf

rätfelhafte Weise verschwand, so daß das Ballett nicht zur Aufführung kam), wurde im Jahre 1802 der Ballettmeister Bonapartes.

Der gefeiertste weibliche Ballettstern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die einzige Tänzerin, die von den Tanzschriftstellern jener Zeit als eine der Sallé und der Camargo Ebenbürtige genannt wird, war Madeleine Guimard (1743-1816). Ihre Bühnenlaufbahn ift eine ununterbrochene Reihe von Triumphen. Ihr Tanz wird als edel und einfach gerühmt; technische Schwierigkeiten gab es für sie nicht; alle ihre Bewegungen waren von einer vollkommenen Harmonie. Ihre Magerkeit hatte ihr den Beinamen "Skelett der Grazien" eingetragen, und ein Witzbold fagte von ihr: "Diese kleine Raupe müßte eigentlich setter sein, denn sie nagt an einem nahrhaften Blatt." Dieses nahrhafte Blatt war der Prinz von Soubise. der freigebigfte unter den zahlreichen Verehrern der Guimard. Während fie an der Parifer Oper in großen Balletten Furore machte, empfing fie die fogenannte erfte Gefellschaft in ihren eleganten Villen in Paris und auf dem Lande, wo fie auf eigenen kleinen Bühnen, von parfümierten Kerzen beleuchtet, in "pikanten" Kostümen Tänze vorführte, die bis an die äußerste Grenze des "Realismus" gingen. Ungeheuer war der Luxus, den fie trieb. Auf der Promenade erschien sie in einem Amoretten- und Grazienwagen. Ihre Kleider kofteten der Oper jährlich 30000 Franken. Die Toiletten, die fie erfand, wurden von der Königin Marie Antoinette nachgeahmt. Die Maler David und Fragonard unterstützte sie wie eine Fürstin, und auch fonft übte fie eine auf den Effekt und die Reklame berechnete Wohltätigkeit. Im Alter von 46 Jahren heiratete fie dann den 15 Jahre jüngeren Kollegen Despreaux, und als die Revolution ausbrach, verwandelte fich der Liebling der Hofgefellschaft in eine schlichte "Bürgerin". Als ältere Dame tanzte fie auf einem kleinen Haustheater mit ihrem Gatten ein Pas de deux bei halbaufgezogenem Vorhang, fo daß nur die Beine fichtbar waren, und einige Jahre später, zum letztenmal, vor einem ganz kleinen Zuschauerkreis, tanzte sie nur noch mit den Fingern. Einsam, vergessen und in dürftigen Verhältniffen ift fie geftorben.

Während der großen Revolution gewann die Politik auch Einfluß auf das Ballett. Man tanzte eine dramatifierte "Marfeillaife" und ein "Feft des höchsten Wesens", zu dem der Maler David die Szenenbilder und Figurinen entworfen hatte. Es kamen die fogenannten "wandernden Ballette" auf, Mischungen aus Pantomimen, Gesang und Tanz, die eigentlich nur Straßenaufzüge waren und auf einem öffentlichen Platz oder in einem Volksgarten mit einem richtigen Tanz endigten.

Unter dem Kaiferreich spielte das Ballett eine besondere Rolle. Napoleon war ein Freund wenn auch nicht gerade des Tanzes, fo doch der Tänzerinnen. In einem Schreiben, das er als Führer des ägyptischen Feldzuges erließ. verlangte er für fein Expeditionskorps außer Geschützen, Gewehren und Lebensmitteln auch "eine Truppe Tänzerinnen". Der berühmteste Tänzer diefer Zeit war Louis Duport, der, um 1785 in Paris geboren, 1802 an einem kleinen Theater aufgetaucht war und fich in kurzer Zeit einen folchen Ruf erworben hatte, daß er zum ersten Tänzer der kaiserlichen Akademie der Mufik ernannt wurde. Er wird als ungemein gewandt, lebendig, schlank und geschmeidig gerühmt. Seine Tänze bestanden aus den schnellsten und schwierigsten Pas. Er machte Pirouetten mit solcher Schnelligkeit, daß sie das Auge blendeten, und trotzdem waren alle feine Bewegungen von höchster Anmut. Die Anstrengungen, die er sich bei seinem Tanze zumutete, hatten wiederholt Anfälle von Blutsturz zur Folge, so daß er sich mehrmals für einige Zeit von der Bühne zurückziehen mußte. Die von Duport komponierten Ballette fanden ungeheuren Beifall. Glänzende Anerbietungen, die er von London aus erhielt, lehnte er ab, folgte aber 1808 einem Ruf nach Petersburg und ging 1812 nach Italien. Bald darauf übernahm er die Direktion des Wiener Hofoperntheaters, die er über 15 Jahre mit großem Erfolg führte.

Das Zeitalter der Romantik, das die klaffiziftische Epoche ablöste, verdrängte dann im Ballett das Verstandesmäßige zugunsten des rein Gefühlsmäßigen. Der Begründer des romantischen Balletts war kein Franzose, sondern der Italiener Salvatore Viganò (1769–1821), die Stätte seiner Wirkfamkeit war nicht Paris, wo er niemals ausgetreten ist, sondern das Mailänder Scala-Theater, an dem er die letzten acht Jahre seines Lebens das Amt eines Ballettmeisters bekleidete. Neben ihm erfreute sich seine Gattin Maria Medina großer Beliebtheit ihrer Kunst und ihrer Schönheit wegen. Viganò, der nicht nur ein Künstler, sondern auch ein Grübler und Theoretiker war, setzte an die Stelle der von Noverre geschaffenen, in Frank-

reich kultivierten "gegangenen" Pantomime die "getanzte". Ähnlich wie der Musik, fagte er, nicht die gewöhnliche Rede, fondern der Gesang entfpräche, fordere fie auch in der körperlichen Bewegung nicht Schritte oder pfychologische Gesten, sondern den Tanz. Wie in der Tragödie nicht die Profa, fondern der Vers herrsche, so müsse im Ballett nicht die alltägliche pantomimische Gebärde, sondern der Tanzschritt herrschen. Demgemäß verwirft Viganò die Soli und Pas de deux des französischen Balletts, die nur als Einlagen wirkten und das Interesse an der Handlung abschwächten. Das ganze Ballett foll ein Tanz fein, deffen Wirkungen fich an das Gefühl wenden, alle naturalistischen, pantomimischen Elemente, die nur vom Verstande aufgenommen werden, find vom Übel. Sodann aber hat das stumme Drama, das Ballett, einen großen Vorzug vor dem redenden. Im redenden Drama können Volksmaffen niemals stilgerecht wirksam werden, sie können nicht in derfelben Weife, wie der Einzeldarfteller, fich durch Worte äußern, fondern wirken immer chaotisch. Im Ballett aber ist die Möglichkeit vorhanden, der Volksmaffe durch rhythmische Gruppenbewegung eine feelische Ausdruckskraft zu geben, deren Wucht die des Einzeldarstellers nicht nur erreicht, fondern übertrifft. Viganò wurde der Schöpfer des theatralischen Massenstils, der von der Mailänder Scala ausgehend alle europäischen Bühnen befruchtet hat.

Welche Wirkung die Schöpfungen Viganòs auf die Zeitgenoffen ausübten, zeigen die begeifterten Schilderungen Stendhals, des Verfaffers von "Rot und Schwarz". Diese Schilderungen geben zugleich ein Bild vom damaligen italienischen Theater und seinem Publikum. "Ich bringe", schreibt Stendhal, "ein Beispiel für eine italienische Vorstellung. Am I. Februar 1818 setzte sich die Vorstellung in der Scala zusammen aus dem ersten Akt der Diebischen Elster, der von 7 bis 1/49 Uhr gespielt wurde, dann aus Viganòs Ballett Die Vestalin, das von 1/29 bis 10 Uhr dauerte, aus dem zweiten Akt der Diebischen Elster, von 1/411 bis 1/412 Uhr, und endlich aus Viganòs kleiner Ballett-Buffonade Des Schusters Weib . . . Mit diesem Ballett schloß die Vorstellung, die zwischen Mitternacht und 1 Uhr ihr Ende erreichte." Solche gemischten Programme waren damals üblich. Sie entsprachen der Stimmung des Publikums, das das Theater lediglich als Vergnügungsinstitut wertete, während der Vorstellung den Zuschauerraum

betrat und verließ und fich in den Logen ungeniert mit Hafardspielen unterhielt und diese Beschäftigung nur unterbrach, um eine besonders beliebte Arie zu hören oder ein neues Ballett zu sehen. "In London", fährt dann Stendhal sort, "habe ich Kean im Othello und in Richard III. gesehen. Damals glaubte ich, das Theater könne keinen stärkeren Eindruck bieten. Allein Shakespeares beste Tragödie macht auf mich nicht halb den Eindruck wie Viganòs Ballett Myrrha. Er ist ein Genie, das seine Kunst mit sich emporreißen wird und dem Frankreich nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat."

Das alte Problem, eine Tanzschrift zu erfinden, beschäftigte auch Viganò. Er versuchte seine Kompositionen durch eine Art mimischer Alphabete oder durch Friese, die die Ballette als laufende Bilder aufzeichneten, der Nachwelt zu erhalten. Aber feine Bemühungen führten zu keinem Ergebnis. Viganòs Schöpfungen find ebenfo wie die feiner Vorgänger und Nachfolger verlorengegangen. Obwohl wir von einigen den Gang der Handlung, das Schema der einzelnen Akte und Szenen besitzen, können wir uns doch von ihrem künstlerischen Charakter keine Vorstellung machen. Daß Viganò, wenigstens als Theoretiker, einen großen Teil von dem geahnt und gewollt hat, was unfere Gegenwart auf dem Gebiet des Tanzdramas erstrebt und erreicht hat, unterliegt keinem Zweifel. Aus dem Chaos unfinniger, halbdilettantischer Schaugepränge hatte Noverre das Ballett zu einer ernsten Kunst gemacht, zu einer Kunst freilich, die sich, dem Geift des Aufklärungszeitalters entsprechend, vornehmlich an den Verstand wenden wollte. Der Romantiker Vigano schied die verstandesmäßigen, naturalistisch-pantomimischen Elemente nach Möglichkeit aus und erftrebte ein stilreines Kunstwerk, in dem alles Stoffliche auf seine Gefühlswerte zurückgeführt und der Gefühlsinhalt durch das reine Kunftmittel der rhythmischen Körperbewegung, d.h. des Tanzes, zum Ausdruck gebracht wird. Wären diese Tendenzen lebendig und wirksam geblieben, fo hätte das IQ. Jahrhundert an Stelle der immer mehr degenerierenden Zwitter- und Pfeudokunft des Balletts vielleicht schon das Tanzdrama geschaffen, das gegenwärtig im Werden ist. Viganos Tendenzen blieben jedoch nicht lebendig und konnten nicht wirkfam bleiben, da mit dem 10. Jahrhundert, nachdem der kurze Rausch der Romantik verflogen war,

eine Epoche einfeitiger, radikaler Verstandeskultur einsetzte. Der Ballett-Tanz bestand aus dekorativen, schmückenden, sinnlichen Elementen, die das Auge erfreuten, aus technischer Akrobatik, die, immer mehr kompliziert und raffiniert, die Zuschauer in Erstaunen setzte, und aus naturaliftischer, wenn auch bis zu einem gewissen Grade stilisierter, schauspielerischer Pantomimik, die vom Verstande ausgenommen und gewertet wurde. Von einer künftlerischen Entwicklung des Balletts während des 19. Jahrhunderts kann nicht die Rede fein. Es wurde an den Hofbühnen und auch an den größeren Stadttheatern aller europäischen Länder unterhalten, ift aber nie volkstümlich geworden, und die ernsten Freunde der Bühnenkunft betrachteten es ftets als eine ebenfo koftspielige wie überflüffige, ja schädliche Beigabe im Ensemble und Spielplan. Namen von Tänzerinnen find uns erhalten geblieben, die ihrerzeit das Entzücken der Lebewelt und kleiner schöngeistiger Kreise bildeten. Namentlich die beiden Taglioni und die Schweftern Elßler erlangten Weltruf. Marie Taglioni die Altere, Tochter und Enkeltochter von Tänzern italienischer Herkunft, war 1804 in Stockholm geboren und trat 1822 in Wien, später in Stuttgart, München und Paris mit größtem Beifall auf. Im Jahre 1832 wurde fie nach Berlin berufen, von wo fich ihr Ruhm als der der größten Tänzerin ihrer Zeit über ganz Europa verbreitete. Gastreisen und seste Engagements führten fie durch Frankreich, England, Italien und Rußland. Nachdem fie 1847 in London zum letztenmal aufgetreten war, zog fie fich auf ihre Schlöffer in Venedig und am Comer See zurück. Sie starb 1884 in Marseille. Ihr Tanz, dessen fylphidenhaste Leichtigkeit gerühmt wurde, war eine eigenartig reizvolle Mischung aus dezenter Schamhaftigkeit und weicher, ja wollüftiger Weichheit. Ein franzöfischer Kritiker fagt von ihr, ihr Tanz fei keine Kunft, fondern eine Gabe der Natur. Er zeige nichts von den gekünftelten Pirouetten, von Verdrehungen der Hüfte und Arme anderer Tänzerinnen, er fei "reizend", und diefes Wort drücke alles aus. Marie Taglioni die Jüngere, ihre Nichte, wurde 1833 in Berlin als Tochter des Tänzers und späteren Ballettmeisters an der Hosoper, Paul Taglioni, geboren. Im Jahre 1847, in dem ihre Tante fich in London von der Bühne verabschiedete, trat sie zum erstenmal, und zwar auch in London, auf. Einige Monate später debütierte sie an der Berliner Oper und wurde dort

engagiert. Nach ihrer Vermählung mit einem Prinzen Windisch-Grätz zog fie fich 1866 von der Bühne zurück. Sie ift 1801 geftorben. In Berlin war fie der erklärte Liebling namentlich des Hofes, bei ihren Gaftspielen in Wien bildete fie den Mittelpunkt der feudalen Gefellschaft, Johann Strauß komponierte ihr zu Ehren eine Taglioni-Polka nach Motiven der von ihr getanzten Ballette. Ihr Tanz war anmutig, technisch vollendet und, was befonders gerühmt wurde, von ftarkem dramatischem Ausdruck. Von den beiden Schweftern Elßler hat namentlich die jüngere, Fanny, ihrerzeit ungeheuren Enthusiasmus erregt. Beide waren in Wien (Fanny 1810, Therefe 1808) geboren, hatten ihre erste Ausbildung beim Horscheltschen Kinderballett im Theater an der Wien erhalten, waren später zum Kärntnertortheater übergegangen, hatten Engagements in Neapel und Mailand gehabt. Ihre Glanzzeit begann bei einem Gaftspiel 1830 in Berlin, wo Fanny geradezu vergöttert wurde. Der alte Zelter schrieb über sie an Goethe: "Unfer Gaft Mademoifelle Elßler (die Bajadere in "Der Gott und die Bajadere") tanzt nicht bloß, fie spielt so vollkommen, wie ich seit der Viganò nichts gefehen habe. Das ganze Haus war zufrieden. Das Mädchen hat eine Fronte ringsherum für taufend Augen. Die Teile ihres Gefichts find ein Farbenklavier, mit bewunderungswürdiger Anmut gefpielt. Liebreiz, Biegfamkeit, ja Herzlichkeit und Schelmerei fpielen durcheinander, von leifer Luft getragen. Das ließ fich alles aber heut bemerken, da eine andere junge hübsche Tänzerin, eine unserer besten, mit ihr zu zertieren hatte, um den Gott zu gewinnen, der die Liebste durch Eifersucht prüfen wollte, die dadurch in ihren Bewegungen immer weicher, züchtiger, ja wahrer wurde und unbewußt den Sieg gewann. Es will schon was fagen, die verderbte sperrbeinige Parifer Hampelmethode in sanste Schlangenwindung des schönen Körpers umzubilden und das Auge ohne Anstoß zu erluftigen." Rückert dichtete das Epigramm auf fie:

> Ich kann nun ruhig schlasen gehen, Ich habe das Höchste im Leben, Der göttlichen Fanny Beine gesehen Sich hoch bis zum Himmel erheben.

Fanny Elßler machte mit ihrer Schwefter weite Kunftreifen in Italien, Amerika, England und Rußland. Im Jahre 1851 nahm fie in Wien Abschied von der Bühne. Sie ift 1884 gestorben. Therese, die ein zeitgenössischer Kritiker "die tanzende Riesin" nannte, wurde als kühne und gewandte Tänzerin bewundert. Sie heiratete 1850 einen preußischen Prinzen, wurde deshalb zur "Freifrau von Barnim" ernannt und ist 1878 in Meran gestorben.

Der letzte große französische Tanzlehrer war Jean François Coulon (1764-1836) gewefen, der zwanzig Jahre lang als Profesfor der höheren Tanzkunft an der Großen Oper in Paris wirkte, und aus dessen Schule die beiden Meister hervorgegangen find, denen Berlin seine führende Stellung im Ballettwesen des 19. Jahrhunderts verdankt: Hoguet und Paul Taglioni. François Michel Hoguet, 1793 in Paris geboren, 1871 in Berlin gestorben, war länger als ein halbes Jahrhundert Ballettmeifter und Tänzer am Berliner Königlichen Opernhaufe. Er hat fich fowohl als ausübender Künftler wie als Komponist ausgezeichnet. Sein Hauptwerk, das sich bis in die 1890er Jahre auf dem Spielplan erhielt, war das dreiaktige Zauberballett "Aladin oder die Wunderlampe", 1854 zum erstenmal gegeben. Großer Beliebtheit erfreute fich auch das pantomimische Ballett "Robert und Bertrand" (1841 zum erstenmal gespielt), nach dem später Gustav Raeder feine bekannte Poffe geschrieben hat. Dem Tanz Hoguets wird nachgerühmt, daß ihm alles Extravagante fernlag und daß er fich immer ftreng nach der Musik gerichtet habe. Sein Nachfolger an der Berliner Oper war Paul Taglioni (1808-1884), der Bruder der älteren und Vater der jüngeren Marie Taglioni, ein Balletterfinder von eigenartiger Phantafie, dessen effektvolle Massengruppierungen, neue Maschinerien und szenische Tricks ihrerzeit bahnbrechend wirkten und das Ballett der Berliner Hofoper zum Mufter und Vorbild aller europäischen Bühnen machten. Taglionis bekannteste Kompositionen waren "Flick und Flocks Abenteuer", in dem die gewaltigen Springer Charles Müller und Fritz Ehrich die Titelrollen gaben, "Satanella", das phantaftische Ballett "Ellinor" und der mit verschwenderischer Pracht ausgestattete "Sardanapal", bei dessen Aufführungen der Theaterzettel meldete: "Zu den Dekorationen fowohl als auch zu den Koftümen und Requifiten find die bei den Ausgrabungen von Ninive aufgefundenen Skulpturen, Reliefs und Ornamente, welche die Museen zu London, Paris und Berlin im Original besitzen, kopiert

und benutzt worden." Über den Eindruck der Erstaufführung berichtete der damals maßgebende Berliner Theaterkritiker Karl Frenzel: "Die Phantastik, die wunderbare und fremde Großartigkeit des Stoffes ergreist den Zuschauer am stärksten im ersten Akt. Der Schlußtanz im halbdunklen Saal, wo über die wild in- und durcheinander verschlungenen Gruppen bald rote und grüne, gelbe und blaue Lichter hinzucken, ein dämonischer Zug in den Bewegungen und in der Musik herrscht, erzeugt eine Stimmung, die annähernd etwas Sardanapalisches hat. Das könnte halb ein Gedicht von Heinrich Heine, halb eine Novelle von Edgar Poe sein."

So war das Ballett auf der letzten Stufe der Entwicklung wieder zu feinem Anfangsniveau zurückgekehrt: es war zu einem Ausftattungsschaustück geworden, bei dem der szenische Prunk alles, die Tanzkunst wenig oder nichts bedeutete.