

»ALL'UNGARESCA – AL ESPAÑOL«

Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420—1820



3. Rothenfelser Tanzsymposion

6.—10. Juni 2012

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter

Tagungsband zum
3. Rothenfelser Tanzsymposium
6.—10. Juni 2012

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Freiburg 2012

© »fa-gisis« Musik- und Tanzedition
Uwe W. Schlottermüller
Postfach 5266
79019 Freiburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-931344-08-5

INHALT

Vorwort / Foreword	7
BARBARA ALGE Die Mourisca aus Portugal. »Botschafterin« zwischen den Kulturen	9
KARIN FENBÖCK Hilverdings »danza parlante«. Zur Wiener Tanzkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	23
HUBERT HAZEBROUCQ Six French Dances in Germany. An Instruction by Johann Georg Pasch (1659)	39
GERRIT BERENIKE HEITER Getanzte Vielfalt der Nationen. Ihre Darstellung und Funktion im französischen Hofballett (Ende 16. Jahrhundert bis Mitte 17. Jahrhundert)	59
GUILLAUME JABLONKA French-Italian Dance Technique on the European Stage of the Late 18th Century	73
ALAN JONES In Search of the Fandango	83
ALEXANDRA KAJDAŃSKA »Von Unterschiedlichen Tänzern«. Georg Schroeder's Diary and the Tradition of Dance Culture in Gdańsk in the Second Half of the 17th Century	99
TIZIANA LEUCCI The Curiosity for the »Others«. Indian Dances and Oriental Costumes in Europe (1663–1821)	109
MARKO MOTNIK Italienische Tanzkunst am Habsburger Hof. Der <i>Tractatus de arte saltandi</i> von Evangelista Papazzone (um 1572–1575)	133

BARBARA SPARTI, CHRISTINE BAYLE, CARLES MAS A Hit Tune Becomes a Hit Dance. The Travels of a Pavane through Italy, the Iberian Peninsula, France, and Germany	147
HANNELORE UNFRIED Der Cotillon. Die Mazurka wird »German«	175
NICOLINE WINKLER Die »Régence« und ihre »Bals publics«. Pariser Contredanses in ihrem kulturellen Umfeld	191
ANA YEPES From the <i>Jácara</i> to the <i>Sarabande</i>	227
Zusammenfassungen / Summaries	245
Anmerkungen zu Workshops, Tanzabenden und Kurzauftritten	253
Quellenverzeichnis	255

Der Cotillon

Die Mazurka wird »German«

HANNELORE UNFRIED

Meine Beschäftigung mit dem Cotillon geht auf die Mitte der 1990er-Jahre zurück. Der Anlass war ein geplantes gemeinsames Buchprojekt mit Walter Deutsch und Walburga Litschauer anlässlich des Schubert-Jubiläums 1997. Allerdings erschienen dann die Forschungen getrennt: *Schubert und das Tanzvergnügen* von dem genannten Autorenteam sowie eine Reihe Artikel von meiner Seite. Als weiteres Resultat meiner wissenschaftlichen Forschungen sind Cotillontouren zu einem wesentlichen, charmanten, witzigen und spektakulären Bestandteil der Biedermeier-Tanzprogramme meines Tanzensembles HOF-DANTZER geworden.

Dem Cotillon haftet die Besonderheit an, dass sein Entstehungsdatum konkret genannt wird: Franz Anton Roller (1843) lässt seine Leser wissen, der Cotillon sei »1816 oder 1817 in die Mode gekommen«¹. Zahlreiche Tanzbuchautoren der Biedermeierzeit schreiben gebetsmühlenartig die Definition, der Cotillon sei nichts anderes als eine Zusammensetzung von Walzer und Quadrille.² Allerdings lassen sich Eigenheit und Besonderheit des Cotillons aus diesen beiden »Vorfahren« in keiner Weise erkennen bzw. ableiten. Offensichtliche Parameter, die einen Qualitätssprung im Vergleich zu den beiden genannten Tänzen darstellen, sind:

- 1) Spielelemente mit und ohne Objekte und mit der damit verbundenen pantomimischen Ausgestaltung,
- 2) das Prinzip der Wahl in den Ebenen: Wahl der Touren, Wahl der in den Touren beteiligten Tänzer,
- 3) größere Flexibilität in der Anzahl der beteiligten Paare gegenüber der Quadrille und ihren Varianten,
- 4) freie Bestimmung der Länge eines Cotillons.

Aus diesen Gestaltungsfreiräumen resultiert die Notwendigkeit eines

- 5) Vortänzers, der als Spielleiter durch den Cotillon führt.

Weniger offensichtliche formale Parameter sind:

- 6) die Aufstellung im Kreis
- 7) der Tanzablauf der Rotation³
- 8) der Formablauf mit allgemeiner Walzerrunde als Refrain.⁴

Diese charakteristischen Parameter des Cotillons sollen sich aus Quadrille und Walzer zu einem genau angegebenen Zeitpunkt in ihrer Geschlossenheit herausgebildet haben?

Christian Längers wenig schmeichelhafter Aufruf, »die ganz geschmacklosen Cotillons« zu meiden, da sie bloß »ein aus vielen Tänzen zusammengesetztes Machwerk«⁵ seien (1820), lenkt den eingeeengten Blick von Quadrille und Walzer auf weitere, wenn auch nicht namentlich genannte Tänze. So hat sich mit der Zeit bei mir eine unbestimmte Ahnung eingestellt, dass Cotillon und Mazurka, unter welcher Bezeichnung Letztere auch immer erscheinen mag,⁶ in noch nicht geklärter Weise zueinander in Beziehung stehen könnten. Diese vorliegende Arbeit möchte durch die Erstellung eines Kriterienkatalogs einen möglichen Nachweis für den vermuteten Zusammenhang erbringen. Folgende Untersuchungen können dafür hilfreich sein:

- Was ist vor dem genannten Entstehungsdatum des Cotillons über die Mazurka bekannt?
- Lassen sich Konstanten der Mazurka in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennen, die sie von anderen Modetänzen unterscheiden?
- Gibt es gemeinsame Parameter von Mazurka und Cotillon, die sie vom restlichen Repertoire der Tänze abheben?

Bei positiver Beantwortung sei auch die Frage nach möglichen kausalen Zusammenhängen gestattet. Hingegen müssen Parameter der tänzerisch-stilistischen Ausführung – das Schrittvokabular, die Einbeziehung des gesamten Körpers, das spezielle »Port de bras«, die spezielle Dynamik, der Affekt und auch der der Mazurka vielfach zugeschriebene hohe Anspruch,⁷ der viel Übung erfordert⁸ – von dieser Betrachtung ausgeschlossen werden, da der Cotillon in allen aktuellen Paartänzen (z.B. Walzer, Polka, Galopp etc.) ausgeführt werden kann und somit die Schrittebene kein charakteristisches Merkmal des Cotillons ist.

Die Mazurka zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Zum jetzigen Forschungsstand stellt Dietrich Alexander Valentin Ivensenns Abhandlung (1806) zweifellos die Hauptquelle für die Mazurka zu Beginn des 19. Jahrhunderts dar. Seine umfangreichen Ausführungen erscheinen zunächst wenig ergiebig, da sie keine Touren bzw. Figuren⁹ und ebenso wenig konkrete Choreographien, nicht einmal Hinweise auf den Tanzablauf beinhalten und damit keine Grundlage für eine Rekonstruktion »seines« masurischen Tanzes, des Masurischen bzw. der Mazurka liefern. Vielmehr informiert Ivensenn über die Aktualität des Tanzes, über dessen regionalen Bezug zu Polen, über die Anforderungen sowie über die Schwierigkeiten und Besonderheiten der Ausführung. Ferner beschreibt er Dynamik, Affekt und Charakter, und besonders schmerzlich ist die Beschränkung auf den »Grundpas« gerade wegen seiner Aussage über abwechslungsreiche Schritte.

Unter all diesen Informationen lässt eine Formulierung besonders aufhorchen, weil sie zunächst unerklärlich und nicht ohne Weiteres als mazurkaspezifisch erkennbar ist:

Tänzer und Tänzerinnen müssen gegenseitig bemüht seyn, [...] sich nicht einander aus den Augen zu verlieren.¹⁰

Eine ähnliche Anweisung erteilt Gotthelf Tschütter (1828):

Die Dame und der Herr, welche zusammen tanzen, müssen sich beständig ansehen.¹¹

Gleich zwei Ratschläge, die in die gleiche Richtung führen, erteilt J. G. Häcker (1835):

Als Hauptregel mag man noch bemerken, daß so lange Herr und Dame zusammengefasst tanzen, sie sich stets ansehen müssen, wodurch der Herr genöthigt wird, immer halb seitwärts, halb rückwärts zu tanzen. Sobald sie getrennt tanzen, können sie zwar jeden ihnen gefälligen Weg einschlagen, aber auch wenn sie sich einander den Rücken zukehren, müssen sie noch verstohlen auf einander blicken [...].¹²

Diese Bemerkungen stehen in einer umfassenden Darstellung, die den Zusammenhang der genannten Äußerungen mit seinem *Mazurek* klar zutage treten lassen. Er schreibt:

Herr 1 faßt nun mit der rechten Hand die linke seiner Dame und tanzt mit ihr ein- oder mehrmal im Kreise herum. Nach Belieben trennen sich nun Beide und tanzen eine Zeitlang allein, bis es ihnen gefällig ist, sich wieder zu vereinigen. Dann tanzen sie wie zuvor angefasst noch einige Mal im Kreise herum, verschlingen die Hände, wie bei der Einleitung angegeben wurde, und drehen sich einige Mal auf ihrem Platze herum.¹³

Bevor Häcker die mazurkagerechte Ausführung dieses Ablaufs anschaulich darlegt, hilft er bei der Ein- und Zuordnung:

Aus dieser Tour, welche von vielen Tanzlehrern »die Hasch-Tour« benannt wird, besteht eigentlich der ganze Mazurek [...].¹⁴

Erhellte diese Aussage Ivenssens Beurteilung, dass die Figuren einförmig seien? Erklärt dies auch, warum sich in seiner *Terpsichore* »chorographische Zeichnungen der Touren« für »zwei englische Tänze, zwei Quadrillen, zwei Ekossoisen und zwei Walzer«¹⁵ finden, nicht aber für die Mazurka? Häcker entschuldigt seinen Kollegen mit folgendem Satz:

Aber sie ist es auch eben, die sich fast nicht beschreiben lässt, die tausendmal von ein und demselben Paare getanzt, doch nie zweimal gleich ausfallen wird.¹⁶

Nun folgt Häckers lebendige Schilderung, die den tändelnden Affekt als den Charakter der Mazurka¹⁷ in die tänzerische Praxis umsetzt.

Als hätten beide sich entzweit, so verlassen sich Herr und Dame, bald aber hat der Herr seinen Groll vergessen, er sucht die Dame zu bewegen, sich ihm wieder anzuschließen. Entweder aus Ernst oder aus Neckerei verweigert sie die Gewährung seiner Bitten; lange drückt der Herr seinen Wunsch, seine Sehnsucht nach Wiedervereinigung aus; immer kalt behandelt, oder höhnisch abgewiesen, wird er heftig, vielleicht trotzig, flieht die Dame und überlässt sich seinem Kummer. Die Dame bemerkt, daß sie zu weit gegangen, sucht nun den Herrn zu versöhnen, was ihr vielleicht erst nach vielen vergeblichen Versuchen gelingt. Der Herr erkennt, daß die Dame bereut, oder daß sie ihn bloß necken wollte, er fasst ihre Hand und überlässt sich der Freude über die Beendigung des Zwistes.¹⁸

Im darauf folgenden Satz finden sich sowohl inhaltliche als auch sprachliche Parallelen zu Ivensenn:

Alle diese angedeuteten Gemüthsbewegungen müssen durch Mienen, durch Bewegung der Arme und des Körpers, so wie durch die Pas so deutlich ausgedrückt werden, daß es dem Zuschauer vorkommen muß, als hörte er die Tänzer dazu sprechen.¹⁹

Die pantomimischen Bewegungen, das Tragen der Arme, und die pas müssen ungezwungen leicht [...] vorgetragen werden.²⁰

In Inhalt und gefordertem Ausdruck entspricht die Illustration zu *La Russe* – aus russischer Sicht war der ehemals polnische Teil eine Provinz Russlands und somit russisch – in Dugazons *Danses nationales* (um 1820) Häckers Gemütsbewegungen (Abb. 1).

Abschließend hebt Häcker die Vielgestaltigkeit dieser Tour hervor und knüpft damit womöglich an Ivensenns Schilderung über »das Masurische [...] mit allen seinen feinen Nüancen«²¹ an:

Ich wiederhole, daß die eben gegebene Beschreibung nur eine schwache Andeutung ist, denn tausendfach kann diese Tour verändert werden, und ganz dem Gefühle der Tänzer ist es überlassen, wie sie dieselbe ausführen wollen, da auch keine Verabredung deshalb stattfinden kann.²²

Bei diesen Übereinstimmungen liegt die Vermutung nahe, dass Häcker und Ivensenn dasselbe in unterschiedlicher Weise und Ausführlichkeit beschreiben. Weiteren Aufschluss soll ein Vergleich mit zeitnahen Quellen liefern. Auf den ersten Blick formuliert August von Rosenhain (1821) das genaue Gegenteil zu Ivensenn und Häcker: Sein *Masureck* zählt stolze 56 Touren.²³ Drei Jahre später veranschaulicht Albert Lauchery seine 16-tourige *Masurka* auch mit grafischen Tafeln und unterstreicht damit den geometrischen Charakter der Figuren, der zu Häckers Haschtour klar kontrastiert.²⁴ Gotthelf Tschütter rückt mit seinem *Mazureck* einen bei Ivensenn nicht erwähnten Parameter in den Fokus,²⁵ den Häcker sehr wohl angibt, nämlich den offensichtlich der Mazurka eigenen Tanzablauf der »Rotation«²⁶:

Nun wiederholt das Paar 2 dasselbe, dann auch das Paar 3 und 4.²⁷

Nach einem obligaten Beginn eines Kreises in beide Richtungen fängt der Herr 1 gewöhnlich mit jener »Tour« an, der Tschütter keinen Namen zuordnet.²⁸ Häcker und Johann Nicolaus Liller (1842) bezeichnen sie als »Damenwechsel«.²⁹

Rosenhains knappe Anleitung – lediglich unter der Tourennummer 11 und 12 ohne spezielle Namensgebung – eröffnet die Zusammenschau:

11te und 12te Tour: Chap.³⁰ 1 tanzt mit seiner Dame mit Pas de pologne zur 2ten Dame, lässt Dame 1 auf der Stelle der 2ten Dame stehen, nimmt diese, tanzt mit ihr zur 3ten Dame, lässt

die 2te stehen, nimmt die 3te Dame tanzt mit ihr zur 4ten Dame, lässt die 3te Dame stehen, und tanzt mit der 4ten auf seinen Platz.³¹

In Häckers Variante, die jener von Tschütter nahekommmt, kostet der Herr 1 die Promenade deutlich länger aus und schließt sie mit dem sogenannten Masurdrehen (polnisch »Holubiec«) ab, bevor der eigentliche Damenwechsel erfolgt:

Nach der Einleitung tanzt der Herr 1 mit seiner Dame einige Mal im Kreise herum. Beide verschlingen dann die Hände und drehen sich in der Mitte des Quarrés mehreremale rechts um. Nun giebt Herr 1 seine Dame an Herrn 2, nimmt dagegen die Dame 2 und tanzt mit ihr dasselbe, giebt dann diese Dame an Herrn 3, nimmt die Dame 3, tanzt mit ihr dasselbe, giebt sie an Herrn 4, tanzt nochmals dasselbe und dreht sich mit ihr auf seinen Platz.³²

Liller eröffnet seine »Vierte Haupttour« mit einer achttaktigen Promenade. Nach vier gedrehten Takten mit unterschiedlichen Schritten sowie vier Takten Mazurdrehen folgt der eigentliche und von ihm auch so benannte »Damenwechsel« in der Rekordzeit von acht Takten für alle vier Damen.³³ Laborde vergönnt in der gleichnamigen Figur »Change-ment de Dames« dem jeweils kurzzeitig neu entstandenen Paar ein Mazurdrehen, während der aktive Herr mit der neu aufgeforderten Dame weitertanzt.

Le Cavalier conducteur prend la Dame du couple devant lequel il vient de faire l'Holupiec, et recommence la promenade pour s'arrêter devant le Couple suivant; tandis que le Cavalier auquel il a laissé sa dame fait avec elle l'Holupiec.³⁴

Der führende Herr nimmt die Dame des vorderen Paares, mit dem er soeben Holubiec gemacht hat und beginnt neuerlich eine Promenade bis vor das folgende Paar, während der Herr, bei dem er seine Dame gelassen hat mit dieser Holubiec macht.³⁵

Als »changement de Dames« hingegen bezeichnet z.B. Eduard Friedrich David Helmke (1832) die »St.-Simonier-Figur«³⁶, ähnlich der aus dem Finale der *Quadrille française*.³⁷

Diese Beispiele der Tour »Damenwechsel« verdeutlichen, dass die von Häcker fast schwärmerisch dargelegte Vielgestaltigkeit nicht auf die Haschtour beschränkt ist, sondern vielmehr – wie in anderen Beispielen noch auszuführen ist – ein Wesensmerkmal der Mazurka überhaupt ist: Sie gehört zum »wahren Charakter«³⁸ der Mazurka.

Paul Bruno Bartholomay (1838) nennt die individuelle Gestaltung der Figuren einen Teil des Mazurkacharakters. Er beschließt seine Bemerkungen »von der Mazurka und ihrer Charakteristik« mit der Freiheit in der Handhabung der Figuren:

Die Figuren sind nicht immer nach ganzen Theilen der Musik berechnet; bald wird nur ein halber Theil, bald ein ganzer, mitunter auch wohl zwei Theile zu einer Figur gebraucht, dieses hängt ganz von dem Willen des Chorégraphe und seiner Combinationsgabe ab.³⁹

Auffallend ähnliche Aussagen über den betreffenden Gestaltungsspielraum finden sich in der nicht nur zeitlich weit entfernten Quelle von Aleksei Dmitrievich Tikhomirov (1901):

Es gibt zwei Arten von Figuren in der Mazurka: eine, die die Hauptfigur der Mazurka ist, und die andere hängt hauptsächlich von der Erfindungskraft des Tanzordners ab. Die erste tragen besondere Namen, die anderen wurden nach Anweisung der Tanzordner getanzt.⁴⁰

Damit formuliert er eine Klassifizierung der Mazurkafiguren, die einigen deutschsprachigen Quellen der Biedermeierzeit entsprechen. Bei Christian Wilhelm Wiener (1829) ist zu lesen:

Da einfache Touren, z.B. *Changement des dames*, *Chassé-croisé* u.s.w., den Tänzer und Zuschauer ermüden, so ist es zweckmäßig, solche mit Zusammenstellungen abwechselnd zu tanzen.⁴¹

Tschütter lässt dem bereits dargelegten »Damenwechsel« die ausführliche Beschreibung weiterer vier, ebenfalls nicht namentlich bezeichneter Figuren folgen. Alle diese fünf Figuren werden nach dem Rotationsprinzip – »Die anderen Paare machen nachher dasselbe« – ausgeführt. Darauf folgt, offensichtlich als Gegensatz, eine Aufzählung von (bekannt)en Touren, die er explizit Quadrillen-Touren nennt:

Uebrigens werden auch zu diesem Tanze verschiedene Quadrillen-Touren angewendet, nämlich: Ronde en quatre, Ronde en six, Ronde en trois, Ronde en deux und Chaine en quatre; Damen wechseln, Coupieren, Abfallen, Ronde en trois, aufgelöst zu einer gewöhnlichen Ronde; Walzer zu drei Personen u.a.m.⁴²

Häcker nimmt zur Verwendung von Quadrillefiguren klar Stellung:

[Der Tanz] wird bei uns viel getanzt, aber selten richtig, weil die Tanzlehrer immer Quadrille-Touren hineinmengen und zur Hauptsache erheben, von denen man in Polen nichts weiß.⁴³

Er greift diese Thematik noch ein zweites Mal auf und untermauert seine Mazurka-Kompetenz durch folgendes autobiografische Detail:

Noch viele Touren werden von deutschen Tanzlehrern im Mazurek angegeben, doch lasse ich meine Schüler nie dergleichen tanzen, da ich mich durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Polen überzeugt habe, daß sie nicht in den Mazurek, sondern nur in unsere Quadrille gehören.⁴⁴

Roller klassifiziert seine acht namentlich nicht bezeichneten »Touren« als passend und formuliert ein Resümee, in dem er einen klaren Zusammenhang zwischen Figuren und Gestaltungsspielraum des Vortänzers herstellt:

Auf diese Art masurisch zu tanzen, zeigt der Tanz ein reges Leben in Bildern und Gruppen, ein unaufhörliches Ineinandergreifen, Verwicklung und Auflösung der Figuren ohne Verwirrung, ohne ein steife Künstelei, den Einfällen eines jeden Vortanzenden folgend, in dessen Willkür die Leitung übergeben ist.⁴⁵

Dies ist wohl auch, was Wiener mit »Zusammenstellungen« meint;⁴⁶ in seiner Abhandlung der Mazurkafiguren fordert er – wie auch Roller – »Präcision«⁴⁷ bzw. »Genauigkeit«⁴⁸.

Von den Mazurka-Touren zum kompletten Tanzablauf

Häcker lässt keinen Zweifel daran, dass sein Mazurek von einer Kombination aus Kreis und »Holupiec« eingerahmt⁴⁹ wird. Für die Gestaltung des eigentlichen Kernstücks des Tanzes sieht er eine Freiheit sowohl in Figurenanzahl als auch für Figurenwahl selbst:

Theils um den Tanz zu verlängern, theils um noch mehr Abwechslung hineinzubringen, kann man nun folgende Veränderungen oder Touren anwenden.⁵⁰

Es folgen Beschreibungen der Touren »Damenwechsel« und »Ronde en trois«.

Eine vergleichbare Anlage, ja sogar inhaltliche Übereinstimmungen finden sich in Theodor Hentschkes *Masourek* (1836). Wenn in seiner Darlegung auch Inkonsequenzen die Rekonstruktion erschweren, so weist seine Anlage doch eine entsprechende Einrahmung wie bei Häcker auf. Es folgen vier Rotationstouren – ein »Damenwechsel«, eine Variation des Damenwechsels,⁵¹ dann ebenfalls eine Triolettfigur, und die Knetour – und abschließend ein neues, wesentliches Element: das Wahlelement.⁵²

Während Häckers *Mazurek* und im weiteren Sinn auch Hentschkes *Masourek* eine Aneinanderreihung von Figuren darstellen, präsentieren sich die fünf anderen zu dieser Untersuchung herangezogenen Tanzbeschreibungen als Choreographie im engeren Sinn und lassen den formalen Gestaltungswillen eines Tanzmeisters erkennen. Im Gegensatz zu Häcker⁵³ und Hentschke verwenden Rosenhain, Lauchery, C. Friedrich Förster (1831), Helmke und Liller Quadrillefiguren als drittes Gestaltungselement.

1. Kreisfiguren bzw. kreisartige Figuren (beliebig viele Paare können gleichzeitig dieselbe Tour ausführen),
2. Rotationsfiguren (ein Paar nach dem anderen führt dieselbe Figur aus),
3. quadrilleartige Figuren: Haupt- und Seitenpaare agieren nacheinander bzw. komplementär.

Bevor hier jedoch die Anordnung und Verteilung dieser drei unterschiedlichen Figurengestaltungen im Detail dargelegt wird, muss zunächst eine wesentliche Gemeinsamkeit erwähnt werden: Die letztgenannten fünf Quellen unterscheiden sich von den ersten beiden durch die Verwendung eines Refrains.

In der folgenden Analyse wird zugunsten der formalen Klarheit von der chronologischen Reihenfolge abgesehen. Lillers formale Anlage weist beachtliche Ähnlichkeit mit derjenigen Hentschkes auf: Die umrahmenden Kreise schließen vier Rotationsfiguren bzw. drei Rotationsfiguren und eine Wahlfigur (Hentschke) ein. Durch seine spezielle Bezeichnung des Refrains, die sich bis jetzt nur bei ihm gefunden hat, liefert Liller auch die Begründung für den Einsatz desselben: Er nennt diesen wiederkehrenden Teil »Ensemble Tour« und hebt damit dessen Funktion, die Beteiligung aller Paare, hervor. Dafür wählt er den »chanqué [!] des Dames«, eine Variante der »St.-Simonier-Figur«, in der Haupt- und Seitenpaare abwechselnd, aber gleichzeitig die Damen tauschen und Paarkreise ausführen. Seinerseits umrahmt dieser Refrain alle vier »Haupt-touren« und setzt damit einen Tutti-Solo-Kontrast zwischen Refrain und Rotations-

figuren, wie er in barocken »Concerti grossi« ebenfalls strukturbildend eingesetzt wird. Damit schafft Liller im Gegensatz zu Häckers und Hentschkes Aneinanderreihung von Rotationstouren eine Strophenstruktur. Diese ergibt sich aus dem Kontrast zwischen variierenden Rotationsfiguren als Couplets und dem quadrilleartigen Refrain und wird von kreisartigen Figuren umrahmt.

Ein ähnliches Formkonzept liegt bereits Helmkes *Mazurek* zugrunde. Sein Refrain besteht zur Hälfte aus der »St.-Simonier-Figur« und zur anderen Hälfte aus einer Damenkette. Für diese formale Analyse stehen jedoch die Gemeinsamkeiten mit Lillers Refrain als quadrilleartige Figur im Vordergrund. Helmke schließt mit diesem Refrain fünf Rotationsfiguren ein. Die Einrahmung gestaltet er allerdings abweichend: Er stellt dem Anfangskreis eine Begrüßungstour voran, die jener seines *Cotillon* von 1829 entspricht. Zwischen letztem Refrain und Schlusskreis fügt er noch quadrilleartige (Nrn. 15–18) und kreisartige Touren ein (19–22) und gestaltet damit eine Art Coda.

Bereits Lauchery setzt 1824 die »St.-Simonier-Figur«⁵⁴ als Refrain ein. Er präsentiert vier Rotationsfiguren, handhabt jedoch die Strophenstruktur freier. Nach seiner ersten Rotationsfigur, dem Damenwechsel, lässt er die halbe Kette (gefolgt von »Holupiec«/Masurdrehen), einer quadrilleartigen Figur, ausführen. Bei näherer Betrachtung haben die »St.-Simonier-Figur« und die halbe Kette jedoch gewisse Gemeinsamkeiten. Nach dem letzten Refrain fügt Lauchery, ähnlich wie später Helmke, eine quadrilleartige Figur (Tour XIV) und eine kreisartige Figur (große »chaine«) ein.

Rosenhains *Masureck* und Försters *Masurek-Quadrille* haben die Gemeinsamkeit des kreisartigen Refrains: große »Chaine« bzw. Walzer. Im Sinne der Kontrastwirkung bietet sich für Rosenhain nur ein kreisartiger Refrain an, da das Kernstück der Gesamtanlage weitgehend von quadrilleartigen Figuren dominiert wird (Touren 27–30, 33–38, 41–46). Den geringeren Anteil haben Rotationstouren (Touren 11–14, 19–22), die nur in der ersten Hälfte des *Masureck* zu finden sind. Die Einrahmungsteile bestehen ausschließlich aus quadrille- und kreisartigen Figuren (kreisartig sind die Touren 1/2, 7/8 und 51–56, quadrilleartig die Touren 3–6 und 49/50). Auch diese Anordnung kann unter dem formalen Gesichtspunkt der Rahmgestaltung gesehen werden. In der formalen Gestaltung wird das Prinzip der Umrahmung sowohl beim Gesamtablauf als auch innerhalb der Strophe angewandt. Anders als bei der *Quadrille française*, die lediglich eine Aneinanderreihung aufweist, entstehen bei der Mazurka komplexe Formgebilde.

Die anspruchsvollste formale Anlage weist Försters *Masurek-Quadrille* auf, indem er das Rotationsprinzip mit der Strophenstruktur auf verschiedene Weise kombiniert. Im Gegensatz zu Rosenhains *Masureck*, der einen geringeren Anteil an Rotationsfiguren hat, die in der ersten Hälfte des Tanzes zu finden sind, sind es bei Förster die quadrilleartigen Figuren, die in den »Abtheilungen« 1–5 zu finden sind und in den folgenden Abteilungen 6–17 komplett von Rotationsfiguren verdrängt werden. Die quadrilleartigen Touren der ersten Abteilung machen ausschließlich kreisartigen Touren der 18. Abteilung Platz – im Sinne eines »Exordiums« und einer »Peroratio«. Seine Abt. 2–17 könnte man nach ihrer Eingangstour zu vier größeren Gruppen zusammenfassen, da jede von ihnen jeweils mit einer Solopromenade – nach dem Rotationsprinzip – eröffnet

wird.⁵⁵ Die Abt. 2 und 3 sind im weiteren Verlauf selbstständig bzw. unterschiedlich; die Abt. 4 und 5 hängen insofern zusammen, als die Ausführenden einmal die Hauptpaare, im Folgenden die Seitenpaare sind; ab der sechsten Abteilung fasst Förster jeweils vier Abteilungen zusammen, die dem Rotationsprinzip der eröffnenden Solopromenade folgen. Alle seine 18 Abteilungen werden von einem 16-taktigen Walzer abgeschlossen.

Die *Masur* von A. Küffel⁵⁶ (1830) nimmt mit ihrer Kürze und der Beschränkung auf kreis- und quadrilleartige Figuren eine Sonderstellung ein. Die Abfolge der Figuren entsteht durch Aneinanderreihung und lässt keinerlei Strophenstruktur erkennen. Eine mögliche Rahmengestaltung wird erkennbar, wenn die abschließende große Kette, gefolgt vom Masurdrehen, als Abwandlung des Anfangskreises gesehen wird: im Sinne einer »Exordium-Peroratio«-Relation.

Zusammenfassend kann man Hlasko (1846) beipflichten, der die Besonderheit der *Mazur* in seiner Vorrede auf den Punkt bringt: Tänze, wie Quadrillen, Anglaises und Menuette, bewegen sich in »bestimmt vorgeschriebenen Formen (Figuren)« und haben »ihre nicht zu überschreitenden Gränzen«; damit stehen sie im Gegensatz zum freien, fessellosen und fantasiereichen Mazur.⁵⁷

Die Ungebundenheit, die hier hinsichtlich der formalen Gesamtanlage und der Ausgestaltung einzelner Touren dargelegt wurde, kommt einem Grundzug der Romantik entgegen. Unter Robert Schumanns Werken finden sich Romanzen, Impromptus, Capricen, Fantasiestücke, Humoresken etc., die keiner festgelegten Form, wie dem Sonatenhauptsatz oder dem Rondo, folgen. Gerade diese Freiheit in der Gestaltung des Formablaufes sowie ihre konkrete Anwendung – freie Auswahl der Touren, freie Zusammenstellung aus kreis- bzw. quadrilleartigen Figuren, Figuren, die dem Rotationsprinzip folgen, sowie Einbeziehung von Wahlfiguren und Spielfiguren mit und ohne Objekte – sind nicht nur wesentliche Merkmale der Mazurka, sie stellen auch die Gemeinsamkeiten von Mazurka und Cotillon dar. Aus dieser Freiheit der individuellen Formgestaltung entsteht die Notwendigkeit eines Tanzordners oder Vortänzers, der im Gegensatz zu *Anglaise*, *Tempete*, *Kegelquadrille* oder *Quadrille française* etc. nur in Mazurka und Cotillon zu finden ist.

Da der Ablauf in Mazurka und Cotillon immer wieder Touren beinhaltet, in die nur eine kleine Personengruppe involviert ist, balanciert der allgemeine Refrain diesen Umstand aus. Diese Formgestaltung setzt der zeitlichen Ausdehnung keine Grenzen, wie es z.B. in der *Tempete* der Fall ist, wenn alle ihren Platz wieder erreicht haben, oder in der *Quadrille française*, wenn das Finale beendet ist. Die Freiheit in der Gesamtanlage findet ihre Entsprechung auch in der Länge einzelner Touren, die nicht notwendigerweise in einer vorgegebenen Taktanzahl absolviert werden müssen, wie z.B. bei der »chaine anglaise«. Die Freiheit der Wahl bleibt allerdings nicht nur auf die Auswahl der Touren beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf die für einzelne Touren benötigten Ausführenden. Sowohl in der Mazurka als auch im Cotillon können andere Tänzer oder Tänzerinnen häufig dazu frei gewählt werden.

Einzelne Touren in Mazurka und Cotillon beinhalten ein spielerisches und, daraus resultierend, ein pantomimisches Element, z.B. die Haschtour in der Mazurka und die

Vexiertour⁵⁸ im Cotillon. Auch die Vorliebe für Triolettkonstellationen (Abb. 2) und Kniertouren sind hierher zu rechnen. In diesen Spielfiguren kann es hier wie da auch zum Einsatz von Objekten kommen, z.B. eines Taschentuchs. Dieser Aspekt nahm beim Cotillon im Lauf des 19. Jahrhunderts immer mehr Raum ein. Eine weitere verblüffende Übereinstimmung: Bei größerer Anzahl der Tanzenden im Kreis wird von entgegengesetzten Plätzen im Kreis gleichzeitig begonnen.⁵⁹

Ein unerwarteter Hinweis auf polnisch nationale Anliegen findet sich im ersten Cotillon, der 1820 im Artaria-Verlag (Nr. 2619)⁶⁰ erschienen ist. Der Komponist Ferdinand Gruber widmete seine zwölf Cotillons »Dem grafen Soltyk« (1791–1843). Dieser nahm – seit 1812 in Napoleons Generalstab – an der Völkerschlacht bei Leipzig teil, wo er gefangen genommen wurde. Er organisierte beim Ausbruch der polnischen Revolution 1830 die Nationalgarden, beantragte auf dem Reichstag die Absetzung des Zaren und erklärte 1831 die Volkssouveränität. Im belagerten Warschau kommandierte er die Artillerie und flüchtete dann ins Ausland. Dass Grubers Widmungsträger nur »zufällig« ein politisch hochaktiver polnischer Adelliger war, der die Geschicke seiner Nation lenkte, mag man kaum glauben.

In diesen zahlreichen Freiheiten, die Mazurka und Cotillon bieten, kann nicht zuletzt auch ein Abbild des Anliegens auf Selbstbestimmung erkannt werden: Die zunächst nur von der polnischen Nation angestrebte Selbstbestimmung weitet sich auf die allgemeine Wahlfreiheit⁶¹ und auf die Selbstbestimmung der Frauen aus. Die oben genannte Widmung von Grubers Cotillons unterstreicht diese These. Der Preis dafür war der Verlust des hohen tänzerischen Anspruchs der Mazurka und deren reizvoller nationaler Färbungen in Musik, Schritten und Körperbewegungen zugunsten der weiteren Verbreitung des Cotillons. Im englischsprachigen Ausland wurden Cotillontouren vermutlich wegen ihrer Herkunft als »Germans« bezeichnet.

Zur Entstehungszeit des Cotillons

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war der Wiener Kongress ohne Zweifel in vielerlei Hinsicht international das prägende Ereignis. Wien war wegen seiner politischen Sonderstellung als Metropole der Habsburgermonarchie Schmelztiegel vieler Völker. In der Zeit des Wiener Kongresses ließen sich hier für lange Zeit zahlreiche Delegationen nieder.⁶² Einer der bedeutendsten Kongressteilnehmer war Zar Alexander I., der aufgrund seiner Machtposition, nicht zuletzt aber wegen seiner physischen Präsenz bei zahlreichen Bällen und Festen Aufsehen erregte, Gastgeber und Gäste mit seinem Tanzrepertoire und -stil beeindruckte und sicher auch beeinflusste. Bereits seit 1792 war sein diplomatischer Vertreter Andrey Kirillovich Razumovsky in Wien, der auch während des Kongresses spektakuläre Feste ausrichtete. Ein untrüglicher Beleg für die Mazurka während dieses Ereignisses finden wir in der Notensammlung *Choix de danses caracteristiques* (1815), in deren zweitem Band zwei Mazurken abgedruckt wurden. Die polnische Sicht der »Fremdherrschaft« durch die Russen wurde freilich von dieser Großmacht nicht geteilt.

Slawische Einflüsse auf den europäischen Gesellschaftstanz

Abschließend möge hier der Blick noch darauf gelenkt werden, dass der slawische Einfluss tänzerisch nicht nur auf den Cotillon beschränkt gesehen werden darf. Drei kleine Schlaglichter mögen hier ausreichen:

Eduard Eichler (1847) schlägt eine überraschende Brücke zwischen seiner *Quadrille Stirienne*, die er als steirischen Nationaltanz aufgenommen wissen will, und der Mazurka:

Noch mehr Deutlichkeit dürfte in die Schrittbewegung und das Wesen dieses Tanzes kommen, wenn man die polnischen Mazurmelodien mit der Musik der steirischen Alpenlieder vergleicht, die viel Aehnlichkeit miteinander haben, denn jede hat $\frac{3}{4}$ Takt; leicht ist daher auch der Damenschritt des Mazur, so wie manche andere Schritart und geschmeidige Tanzweise desselben in sanfterer Gestalt für diesen Tanz anwendbar und sogar sehr glücklich gewählt.⁶³

1865 schuf der Wiener Tanzmeister Eduard Reisinger eine einzigartige *Cotillon-Quadrille* zur Musik von Carl Michael Ziehrer (op. 43). Diese zeichnet sich durch ihre Aufstellung für beliebig viele Paare im Kreis aus. Da keinerlei quadrille-, sondern nur kreisartige Figuren vorkommen, ist eine Nummerierung der Paare obsolet. Die einzelnen Teile (»Die Bekanntschaft« – »Die Zusammenkunft« – »Die Freundschaft« – »Die Liebe« – »Die Vermählung« – »Die Hochzeit«) werden durch ihre aussagekräftigen Titel charakterisiert und zeichnen den programmatischen Bogen auch auf der Figurenebene nach. Damit bilden sie einen Gegensatz zu den eher formalen Quadrillegestaltungen, wie z.B. in der *Quadrille française*.

Ein möglicher Zusammenhang zwischen Hlaskos »Abschlagen« und dem »Abklatschen«, wie es noch in der heutigen Tanzpraxis bekannt ist, ist denkbar.⁶⁴ Hlasko schreibt:

Abschlagen (Dame abschlagen) bedeutet: wenn im Laufe einer Wählfigur z.B. die 1. Dame den 3. Herrn gewählt, und mit diesem die Figur beendet hat, so tritt der 1. Herr vor dieselben, schlägt ein Mal leicht in die Hände und nimmt seine Dame dem fremden Herrn wieder ab [...].⁶⁵

Dies wird z.B. in der vierten Figur angewendet:

[...] zuletzt schlägt jeder Herr seine Dame ab, und Alles tanzt Mazur nach Hause.⁶⁶

Auch wenn viele Aspekte hier aus Platzgründen nicht erörtert werden konnten, wie z.B. Herkunft und Bildungsstand der Tanzmeister oder konsequente Darstellung des zeitlichen Zusammenhangs von Mazurka-Publikationen und politischen Ereignissen, hat die Fokussierung auf formale Fragenstellungen die wesentlichen Charakteristika der Mazurka erkennen lassen, die unschwer mit jenen des Cotillons in Einklang zu bringen sind.

Anmerkungen

- 1 ROLLER: *Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst*, S. 253.
- 2 Vgl. ENGELMANN: *Taschenbuch der Tanzkunst*, S. 121; CASORTI: *Der instructive Tanzmeister*, S. 98; BLASIS: *Neue vollständige Tanzschule*, S. 58; HENTSCHE: *Allgemeine Tanzkunst*, S. 150. LILLER: *Kurzer jedoch gründlicher Unterricht in der Tanzkunst*, S. 29.
- 3 Vgl. UNFRIED: *Zu den Tanzmusikgattungen im 19. Jahrhundert*, S. 70ff.
- 4 Vgl. UNFRIED: *Der Cotillon*, S. 287.
- 5 LÄNGER: *Erinnerungsbuch*, S. 113.
- 6 In der vorliegenden Arbeit wurden die unterschiedlichen Bezeichnungen »Masurischer Tanz«, das »Masurische«, »Masur«, »Mazurka«, »Masureck«, »Mazureck«, »Masurek«, »Masourek«, »La Mazourka«, »Masurek-Quadrille« beibehalten.
- 7 Vgl. z.B. IVENSENN: *Terpsichore*, S. 121.
- 8 Vgl. z.B. HLASKO: *Die Mazur*, S. 5.
- 9 In der vorliegenden Arbeit wird auf den konsequenten Unterschied zwischen »Tour« und »Figur« verzichtet, da einerseits die Autoren die Begriffe unterschiedlich verwenden, andererseits z.B. die Knetour sowohl in einer begrenzten Taktanzahl als auch in unterschiedlichen Kombinationen mit anderen Touren vorkommt. Hlasko verwendet z.B. »Tour« für die kleinere Tanzeinheit und »Figur« für eine Zusammenstellung mehrerer Touren. HLASKO: *Die Mazur*, S. 8.
- 10 IVENSENN: *Terpsichore*, S. 117.
- 11 TSCHÜTTER: *Terpsichore*, S. 209.
- 12 HÄCKER: *Der selbstlehrende Tanzmeister*, S. 253.
- 13 Ebd., S. 251.
- 14 Ebd., *Der selbstlehrende Tanzmeister*, S. 251f.
- 15 IVENSENN: *Terpsichore*, S. IX.
- 16 HÄCKER: *Der selbstlehrende Tanzmeister*, S. 252.
- 17 Vgl. IVENSENN: *Terpsichore*, S. 119.
- 18 HÄCKER: *Der selbstlehrende Tanzmeister*, S. 252.
- 19 Ebd., S. 252f.
- 20 IVENSENN: *Terpsichore*, S. 118.
- 21 IVENSENN: *Terpsichore*, S. 117.
- 22 HÄCKER: *Der selbstlehrende Tanzmeister*, S. 253.
- 23 ROSENHAIN: *Bemerkungen über das Tanzen*, S. 75–81.
- 24 In *W.G. Beckers Taschenbuch zum Geselligen Vergnügen 1824*, Tafeln S. 28f.
- 25 TSCHÜTTER: *Terpsichore*, S. 206.
- 26 Vgl. UNFRIED: *Zu den Tanzmusikgattungen im 19. Jahrhundert*.
- 27 HÄCKER: *Der selbstlehrende Tanzmeister*, S. 251.
- 28 TSCHÜTTER: *Terpsichore*, S. 206.
- 29 HÄCKER: *Der selbstlehrende Tanzmeister*, S. 254; LILLER: *Kurzer jedoch gründlicher Unterricht in der Tanzkunst*, S. 38.
- 30 Abkürzung für Chapeau = Tänzer.
- 31 ROSENHAIN: *Bemerkungen über das Tanzen*, S. 77.
- 32 HÄCKER: *Der selbstlehrende Tanzmeister*, S. 254.
- 33 LILLER: *Kurzer jedoch gründlicher Unterricht in der Tanzkunst*, S. 38.
- 34 LABORDE: *La Mazourka*, Tafel Nr. 3.
- 35 Übertragung: Hannelore Unfried.

- 36 Vgl. HARASCHIN: *Unsere Gesellschaftstänze*, S. 32.
- 37 *Almanach der neuesten Modetänze für das Jahr 1832* (HELMKE), S. 78.
- 38 IVENSENN: *Terpsichore*, S. 116.
- 39 BARTHOLOMAY: *Die Tanzkunst*, S. 199.
- 40 TIKHOMIROV: *Samouchitel' modnykh bal'nykh*, S. 102.
- 41 WIENER: *Gründliche Anweisung zu allen gesellschaftlichen Tänzen*, S. 114.
- 42 TSCHÜTTER: *Terpsichore*, S. 209.
- 43 HÄCKER: *Der selbstlebrende Tanzmeister*, S. 250.
- 44 Ebd., S. 256.
- 45 ROLLER: *Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst*, S. 260 und 267.
- 46 Vgl. Anm. 41.
- 47 ROLLER: *Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst*, S. 260.
- 48 WIENER: *Gründliche Anweisung zu allen gesellschaftlichen Tänzen*, S. 114.
- 49 SCHIERER: *Die Geschichte der Mazurka*.
- 50 HÄCKER: *Der selbstlebrende Tanzmeister*, S. 254.
- 51 II 1.—4. Tour: Nach dem Damenwechsel werden unterschiedliche Touren mit den einzelnen Paaren ausgeführt.
- 52 V: Vortänzer walzt mit einer Dame nach der anderen und stellt die Damen in einen Rückenkreis; alle Herren dürfen wählen, anschließend walzen.
- 53 Häcker betrachtet die Aufnahme von Quadrillefiguren als unangemessen für die *Mazurek*, S. 256.
- 54 Bei ihm setzen die Seitenpaare erst nach dem ersten Damenwechsel ein.
- 55 Abteilung 2, Solopromenade Paar 1; Abtheilung 3, Solopromenade Paar 2 usw.
- 56 In SCHIESSLER: *Carnevals-Almanach auf das Jahr 1830*.
- 57 HLASKO: *Die Mazur*, S. 5.
- 58 Vgl. UNFRIED: *Der Cotillon*, S. 290.
- 59 Zur Mazurka vgl. WIENER: *Gründliche Anweisung zu allen gesellschaftlichen Tänzen*, S. 128.
- 60 Ankündigung in der Wiener Zeitung Nr. 135 vom 15. Juni 1820.
- 61 Vgl. UNFRIED: *Der Cotillon*, S. 302f.
- 62 Vgl. KING: *Vienna 1814*.
- 63 EICHLER: *Die Quadrille-Stirienne*, S. 12.
- 64 Wolfgang Brunner interpretiert die Möglichkeit, während eines »Balancé« in der *Montferine* die Partnerin eines anderen Tänzers zu holen, bereits als »abklatschen«, ohne dass jedoch von einer Aktivität der Hände oder einem akustischen Signal die Rede ist. Vielmehr erinnert dies an die zu dieser Zeit weit verbreitete Kegelquadrille, wo ein überzähliger Tänzer sich einer Partnerin bemächtigt. BRUNNER: *Tanzmoden oder Modetänze im 19. Jahrhundert*, S. 59.
- 65 HLASKO: *Die Mazur*, S. 10.
- 66 Ebd., S. 22.

Es folgt der Anhang mit

Abb. 1:
DUGAZON: *Danses nationales*, »La Russe«

Abb. 2:
LABORDE: *La Mazourka*, Abb. 2



