

Dmitrij Zachar'in

TANZ- UND KÖRPERVERHALTEN IM KOMMUNIKATIVEN ALLTAGSVERKEHR DES 17.-19. JH. RUSSLAND UND WESTEUROPA IM VERGLEICH

Die Bedeutung des Tanzes „als Hebel und Förderer in der Gesamtkultur eines Volkes“ soll in der vorliegenden Arbeit noch einmal kritisch hinterfragt werden.¹ Der Begriff ‚Tanzverhalten‘ will besagen, dass es um etwas anderes als nur um eine Geschichte der Tanzstile in Europa geht. Das Tanzverhalten manifestiert sich gewiss in Figuren und Schritten, kann jedoch auf diese nicht reduziert werden. Um einen Walzer mit einem Menuett vergleichen zu können, braucht man eine Vergleichsbasis (*tertium comparationis*), die außerhalb einer Tanzfigur selbst liegen sollte. Metaphorisch ausgedrückt, braucht man für die Beschreibung des Tanzabends einen Beobachter, der selbst nicht tanzt, auf die Bewegungen seiner Füße nicht fixiert ist und die Verbeugungen eintretender Gäste, ihre Abschiedsgrüße, den Balkklatsch, Aufforderungen und Absagen beim Tanz, mit einem Wort, das ganze auf dem Tanzparkett Geschehene als Differenz erfassen kann.

Daher verlangt der Begriff ‚Tanzverhalten‘ die Festlegung konstitutiver Merkmale, die in allen Situationen das Bild der Gesamterscheinung ‚Tanz‘ bestimmen. Als erstes wird der Tanz als Form direkter Kommunikation in der Gesellschaft verstanden, bei der die Anwesenheit und bestimmte Leistungen des Körpers vorausgesetzt werden. Als zweites wird der Tanz über die Beziehung zwischen individuellen Körpertechniken und gesellschaftlichen Erwartungsmustern definiert. Solche Erwartungsmuster bzw. kollektive Deutungsschemata enthalten Vorstellungen von Moral (Achtung, Ehre), Politik (Herrschaftszereemoniell), sozialen Institutionen (Familie, Ehe, Bildungsanstalt), gesellschaftlicher Arbeitsteilung (Arbeit, Freizeit, Muße), kommunikativen Medien (Körper, Sprache).

Mit der Rekonstruktion des Zusammenhangs zwischen einem Tanzstil und erwähnten Bedeutungsfeldern kann der Charakter des Tanzverhaltens historisch

¹ Vgl. Böhme: „Die Bedeutung des Tanzes als Hebel und Förderer und später als Faktor in der *Gesamtkultur* eines Volkes, als Gradmesser für die Gesittung einer Nation, als Anfang der noch mit ihm vereinten Dicht- und Tonkunst, als Stütze und Träger aller das Schöne in der Bewegung darstellenden Künste, ist erst seit einem halben Jahrhundert von der Kultur- und Kunstwissenschaft anerkannt worden“ (Böhme 1886/1967, V).

lokalisiert werden. Der entsprechende Verhaltenscode mag variativ, jedoch nie beliebig sein. Dies soll heißen, dass auch Abweichungen von ‚erwartetem‘ Verhalten auf einen bestimmten Ort und bestimmten Zeitpunkt der Geschichte bezogen sind. Eine Abweichung setzt mithin auch das Normative, das eine Kommunikation in der Gesellschaft ermöglicht, voraus. Über das Medium *Körper* werden soziale Normen manifest, die auf demselben Weg nach außen kommuniziert und in andere Kulturkontexte übertragen werden können. Ein Tanzparkett wird also als historischer Bildschirm verstanden, auf den sich der individuelle Körper und der soziale Kontext projizieren.

Die Problematisierung gesamteuropäischer Tanzrituale, wie das Menuett oder der Walzer, bezog sich in der bisherigen Forschung selten auf etwas anderes, als die Verbreitung normierter Tanztechniken mit entsprechenden Schrittsequenzen.² Die Fragestellung, die einen präzisen Kultur- und Gesellschaftsvergleich nahelegt, würde dagegen anders klingen. Und zwar wird danach gefragt, was mit unifizierten Körpertechniken nicht übertragen wird. Man fragt daher nach einer Reproduzierbarkeit der ganzen Kette von Zeichen, aus denen ein Verhaltenscode zuvor bestand. Es wäre z.B. zu klären, ob bei der Aneignung des Walzers am russischen Zarenhof des 19. Jahrhunderts die entsprechenden Vorstellungen von Partnerschaft und bürgerlichen Geschlechterrollen, die im bedeutungszuweisenden Kontext zum Walzerritual gehörten, mitübertragen werden konnten. Aus der vergleichenden Perspektive stellt sich weiterhin die Frage nach der Konstitution der russischen Kulturgemeinschaft im Hinblick auf gesamteuropäische Normierungsprozesse der Frühen Neuzeit. Das sehr spät entstandene gesellschaftliche Tanzparkett in Russland überraschte europäische Reisenden des 18. Jh. durch eine ungewöhnliche Art der körperlichen Selbstpräsentation.

1. Das europäische Tanzparkett. Stilwechsel und sozialer Wandel

Die europäische Tanzkunst etablierte sich im Sinne einer allgemeinen Verhaltensnorm, die den gestiegenen technischen Ansprüchen der zivilen Gesellschaft an die alltägliche Bewegungskultur des Körpers entsprach. Letztendlich wurde sie zum Inbegriff einer höfischen Körperschulung. Nicht nur die Grammatisierung der Fechttechniken und Reglementierung des Duells, sondern auch die Entfaltung der Tanzkunstregeln zu Grundlagen der Anstandslehre im 17.-18. Jh. verweisen dabei auf eine Einschränkung der sichtbaren Gewalt auf der öffentlichen Bühne. Diese normierenden Rollen des Steh- und Bewegungsdecorums im „statischen Hofleben“ sind jedoch keine Entdeckungen der modernen Zivilisationsgeschichte (Elias 1939/1994). Auf die politische Bedeutung des Tanzes verwiesen *expressis verbis* viele Tanzmeister seit dem 16. Jh, so auch der Deutsche

² Viel seltener wurden z.B. die Wege der Tanzausbildung über den Tanzmeisterberuf analysiert (vgl. Salmen 1997).

Gottfried Taubert (1717), dessen Beobachtung eine Zusammenfassung einer Tradition darstellt, die über deutsche und holländische Vermittlung Anfang des 18. Jh. nach Russland übertragen wurde.

Wenn denn nun heut, als ganze politische Welt in ein vollkommen stationeres Hof=Leben transmutirt ist, von einer jedweden honetten Person, sie sey gleich Maennlichen oder Weiblichen Geschlechts, nebst der wol=anstaendigen Kleidung, eine zierliche Stellage, netter Gang und artige Manieren erfordert, und diese Dinge am besten durch das galante Tanz=Exercitium befördert werden[...] (Taubert 1717, 397).

Das tänzerische Stehen, Gehen und Neigen beanspruchten den Körper in etwa dem gleichen Maße wie das Exerzieren. Darüber hinaus schufen sie Grundlagen für zivile, körperlich akzentuierte Interaktionsrituale, wie das *Promenieren* und *Diskutieren* im Saal, im Salon oder im Garten. Tänzerische Schemata wurden zur Orientierung und Normierung des täglichen Verkehrs von verschiedenen Personen herangezogen. (vgl. Zur Lippe 1974/1981, Bd.2, 209-214).³ Mit einer derartigen Regelung von Verhaltensformen wurde der höfischen Existenz nicht zuletzt auch eine größere Prognostizierbarkeit erteilt.

Neben dem Fechten, das zur Reihe männlicher Exerzitien gehörte, trug also vor allem die Tanzkunst zur Modellierung maßgebender Körperhaltungen und Körperbewegungen bei beiden Geschlechtern bei. Unter weltlichen Anweisungen im ‚kinetischen‘ Verhalten waren es die *Tanzmeister*, die als erste die Körperhaltung einer Frau aus der bewegungstechnischen Perspektive thematisierten.⁴ Diese vom Mann unabhängige Haltung wurde fortan in einem bestimmten Rollenverständnis im Tanz verankert.⁵

Trotz der Vorbehalte, die bei der kultursemiotischen Interpretation abstrakter Bewegungsmuster angebracht sind, erscheint es sinnvoll, die bis jetzt umstrittene Periodisierung der europäischen Tanzgeschichte an die Entwicklung moderner Umgangsstrukturen zu binden. Die Stilparadigmen des Tanzes, die traditio-

³ Vgl. auch Bie: „Der Gesellschaftstanz ist die verdichtete Form der Gesellschaftskunst, seine Figuren und Schritte sind die Bewegungsrythmen der wachsenden Verkehrsformen, auf Stil und Einheit gebracht“ (Bie 1906, 126).

⁴ Religiöse Devotionsgesten aus der Erbauungsliteratur können nicht als spezifische Verhaltenszeichen der Frauen aufgefasst werden.

⁵ Vgl. z.B. Hinweise des Tanzmeisters Taubert bezüglich der Handbewegungen von Frauen während des Tanzes: „Desselbigen gleichen müssen sie [die Damen] auch nicht immerfort, als angeleimmet, stille liegen, gleichwie etwa Tacitus in Tractatu de moribus Germanorum von den alten Teutschen Frauen schreibt, dass sie sich allemal manibus in sinum compressis [mit den vor der Brust gekreuzten Händen – D.Z.] aufgeführt hätten; sondern es muss unterweilen die eine, insonderheit, wenn sie einen Fächer, Schnupftuch, Blümlein, oder sonst etwas in der Hand haben, fein manierlich und mässiglich bewegt werden“ (Taubert 1717, 419). Rameau setzt die Tanzausbildung mit dem allgemeinen Anstandsunterricht gleich und beschreibt gründlich, wie eine Dame beim Tanzen ihren Rock halten und eine Reverenz machen sollte (Rameau 1725, 65; 103).

nell in Bezug auf das Ursprungsland definiert wurden,⁶ sollten auch im Spiegel epochenspezifischer Normierungsprozesse betrachtet werden.

Der Wechsel der Tanzmodi ging mit der Änderung der stilprägenden Grundstellung⁷ der Füße, der führenden Körperhaltung und der Position des Körpers in gesellschaftlichen Interaktionsritualen einher, wobei für die Erschließung der Wandlungsprozesse innerhalb der gesellschaftlichen Tanzkultur im westlichen Europa des 16.-18. Jh. die folgenden Kriterien von besonderer Relevanz erscheinen: 1) Affinität zur kollektiven Raumordnung 2) Affinität zur individuellen Figurenbildung; 3) Affinität zur Geschwindigkeitssteigerung. Den genannten Kriterien entsprechend lässt sich der im 17.-19. Jh. vorherrschende Tanzstil in folgende führende Paradigmen einteilen⁸:

1.1. Aufzüge. Präsentation der kollektiven Raumordnung

Was als Grundelement der Tanzmodi, die sich ganz allgemein mit Begriffen wie italienische Renaissance (bis um 1600) und Frühbarock (bis 1650)⁹ umschreiben lassen, angesehen werden kann, ist die Abhängigkeit des tänzerischen Bewegungsablaufs von der kollektiven räumlichen Ordnung. Üblich für den Tanzstil dieser Zeit erschienen das freie Marschieren auf einer ebenen Fläche bei Einhaltung einer symmetrischen Orientierung nach links und nach rechts. Weniger typisch waren dreidimensional angelegte Tanzfiguren, die Bewegungen von oben nach unten (*plié*) oder im Kreis herum (*volte*) voraussetzten.

Im 16. Jh. fehlte es an Überleitungen zwischen der beendeten und der zu beginnenden Schrittfolge (Zur Lippe 1974/1981, 181). Stattdessen etablierte sich das feierliche Geradeausschreiten¹⁰ (*Pavane*) von Paaren mit offener Haltung als Hauptelement des öffentlichen Tanzdecorums. Besonders kennzeichnend erscheint die Idee des ‚Raumüberwindens‘ für stilbildende Tänze der Epoche, wie Pavane und, ab ungefähr 1600, Courante, die bei fürstlichen Repräsentationen, Hochzeiten und Eröffnungen von Bällen stattfanden. Durch das Privileg des Gehens inmitten der unbeweglichen Betrachter wurde die herrschende zeremonielle Stehplatzordnung als Hintergrund des Tanzgeschehens hervorgehoben.

⁶ Z.B. nennt Bie diesbezüglich: 1) Die italienische Periode (Renaissance, Bis nach 1600): Eine Zeit der feierlichen Aufzüge. 2) Die französisch-englische Periode (Die grands siècles. Bis 1800): Eine Zeit der persönlichen Bewegungskultur. 3) Die deutsch-slawische Periode (Die Rundtanzperiode, der Walzer mit der Masurka-Enklave und dem Polkaintermazzo. Von 1800 bis Anfang des 20. Jh.) (Bie 1906, 132).

⁷ Die Grundstellung ist meistens auch die Ausgangsstellung des Tanzes.

⁸ Die Chronologie stammt von Bie (1906), Gaulhofer (1930/1969), Eichberg (1978).

⁹ Vgl. besonders Caroso (1581); Caroso (1605); Tabourout (1589).

¹⁰ Vgl. Tabourot (1589): „La pavane d'Espagne se dance par mesure binaire mediocre[...] & quand on l'a dance en marchant en autant pour le premier passage, il la fault retrograder en demarchant, puis continuant le mesme air[...]“ (Tabourot 1589, 97). Vgl. Taubert (1717): „la Courante ihren Namen a currendo oder cursitando, von auff= und ab hin und wieder lauffen[...]“ (Taubert 1717, 371).

Verglichen z.B. mit dem Walzer gelten Pavane und Courante als langsame Tänze, die das Gewicht des Raums durch den zwei- oder dreifachen Umgang des Saales betonen. Bei der relativen Knappheit von Bewegungsfiguren spielt dabei die Demonstration von Luxusutensilien eine wesentliche Rolle: So trugen die Tänzer Prachtgarderobe, einschließlich Mantel, Degen, Baret oder Hut. Die lange nachschleifende Schleppe der Damen galt als Nachweis einer symbolischen Distanz zwischen den vornehmen Tanzenden und deren Betrachtern.

1.2. Menuett. Geometrisierung und Grammatisierung

Die Affinität zur Geometrisierung der Tanzfiguren lässt sich besonders in der Zeit von 1650 bis ungefähr 1750 verfolgen,¹¹ als das Menuett die Stelle der Pavane und Courante übernahm.¹²

An die Stelle des Geradeausschreitens rückte die gewundene Bahn mit einer Grundfigur, deren Ähnlichkeit mit Schriftzeichen, wie Ziffern und Buchstaben bei den Tanzmeistern als programmatische Einstellung erscheint.¹³ Dies ist beim Menuett eine 8, ein S oder eine 2, seit 1700 allgemein ein Z.¹⁴ Mithin realisierte sich die Analogie zwischen den geschulten Schreib- und Tanzbewegungen, die zuvor bereits in Bezug auf Fechttechniken angesprochen worden sind. Feuillet spricht vom Schreiben der Schritte und Körperpositionen, was einer Gleichsetzung der Tanzfläche mit einem Blatt Papier gleichkommt.¹⁵ In den

¹¹ Nach Gaulhofer: bis 1800 (Gaulhofer 1930/1969, 158).

¹² Für Rameau (1725) ist die Courante altmodisch: „[...] La Courante était autrefois à la mode: aussi est-elle une danse très grave“ (Rameau 1725, 110).

¹³ Vgl. Taubert (1717): „Ob nun aber gleich diese halbe Achte vielen Maitres sehr gut zu seyn duenkte, so sind sie doch nicht alle damit zufrieden, sondern veraendern sie in eine andere Arabische Ziffer, nemlich in die zwey [...] Vorgebende, daß es weit zierlicher ansehen lasse, wie es denn auch ist, wenn sich beyde tanzende Personen unten bey dem Anfange der Oberlinie zugleich mit dem rechten Bein halb rund umdrehen, daß sie das Gesicht einwärts und ex opposito gerade gegen einander bringen[...]“ (Taubert 1717, 639).

¹⁴ Als Zeitgenosse weist Rameau (1725) auf Z als die moderne Figuration des Menuetts hin: „Le Menuet est devenu la danse la plus usitée, tant par la facilité que l'on a de le danser, que par la figure aisée que l'on pratique à présent, & dont on est redevable à Monsieur Pérou qui lui a donné toute la grace qu'il a aujourd'huy, en changeant la forme S, qui étoit sa principale figure en celle d'un Z[...]“ (Rameau 1725, 84).

Vgl. auch Taubert: „Desselbigen gleichen wollen auch einige diese Figur, welche wie die Arabische Ziffer nemlich die Zwey, aussieht, verbessern, wenn sie ihr auch die oberste halbe Rundung vollens abnehmen, und sie nach dem letzten Buchstaben des Lateinschen Alphabets, nemlich als ein grosses Z formiren“ (Taubert 1717, 640).

¹⁵ Vgl. Feuillet (1700): „J'Appelle le Chemin la ligne sur laquelle on dance. Le Chemin sert à deux usages, premierement il sert pour écrire les Pas & les Positions, secondement pour faire observer la Figure des Dances“ (Feuillet 1700, 4). Vgl. Eichberg: „Seit dem 15. Jahrhundert kannte man eine Buchstaben-Tanzschrift. Aber erst Beauchamp, der Balletmeister Ludwigs XIV., entwickelte eine stenographische Figuren-Tanz-Schrift, die von Feuillet 1700 unter seinem eigenem Namen publiziert und berühmt gemacht wurde“ (Eichberg 1978, 171). Vgl. auch Rameau: „Ces Positions ont été mises au jour par les soins de feu Monsieur de Beauchamp, qui s'étoit formé une idée de donner un arangement necessaire à cet Art“ (Rameau 1725, 9).

Texten der Tanzmeister treten Buchstaben und Ziffern als indexikalische Zeichen hervor. Sie kennzeichnen die Bewegungsrichtungen. Dieselben Schrift Elemente fungieren gleichzeitig als ikonische Zeichen, die die Form der maßgebenden Tanzfiguren angeben.¹⁶ In der Tanztechnik wurden Vorkehrungen getroffen, mit denen ein ununterbrochener Fortgang einer durch den Raum eingeschränkten Tanzaktion sichergestellt werden sollte. Dabei wurden potentielle Körperenergien durch die Anspannung zweckentsprechender Muskelsysteme in kinetische Energien jeder gewünschten Richtung umgesetzt. Das Tanzgeschehen entfaltete sich mithin in einem linearen eindimensionalen (*pas*),¹⁷ zweidimensionalen (*glissé, tournée*)¹⁸ und dreidimensionalen (*plié, élevé, sauté, cabriolle, tombé*) Raum.¹⁹ Im Menuett wurde jede Schrittgruppe mit zwei Halbschritten und zwei Schritten auf der Fußspitze (besonders schwer erlernbar) ausgeführt. Sowohl die Ausgangspositionen, als auch die Schritte folgten dabei einer genauen Klassifikation, der das Prinzip einer nach vorwärts, rückwärts und nach beiden Seiten gleichmäßig ausführbaren Bewegung zu Grunde lag.²⁰

Mit der Kultur des Menuetts rückten kinetische Zeichensysteme in den Vordergrund der öffentlichen Kommunikation. Es lässt sich daran erkennen, dass bestimmte Tanzhaltungen (*Positur*) und Tanzfiguren (*Reverenz*) von Anstandsanweisungen übernommen und in ein System gesellschaftlicher Etikette eingeführt wurden. Auch die dritte und die vierte tänzerische *Fußpositionen*, die beide später aus dem bürgerlichen Salon vertrieben wurden und zusammen mit dem Ballett in den Bereich der betrachterorientierten Kunst rückten, traten um die Mitte des 18. Jh. als prominente gesellschaftliche Haltungen sowohl des Mannes als auch der Frau auf (vgl. Tikkanen 1912).

Trägerschicht einer zunehmend figürlich und geometrisch angelegten Tanzkultur war der Hofadel. Dessen vielfältiger Körpereinsatz in der Kommunikation kann dabei als Gegensatz zum distanzorientierten Auftreten der älteren ritterlichen Aristokratie gelten. Andererseits bildete die Figürlichkeit die Opposition zu sparsameren Verhaltensformen des bürgerlichen Salons. Eines der führenden

¹⁶ Vgl. Feuillet: „Il faut sçavoir que chaque feuillet sur lequel la Dance est écrite represente la Salle où on dance, dont les quatre côtez du feuillet en representent les quatre côtez, sçavoir le haut du feuillet represente le haut de la Salle, le bas du feuillet represente le bas de la Salle, le côté droit du feuillet represente le côté droit de la Salle, & le côté gauche du feuillet represente le côté gauche de la Salle, comme on voit par la figure suivante, dont A B C D marque la Salle, & E F G H marque le feuillet[...]“ (Feuillet 1700, 33).

¹⁷ Vgl. Feuillet: „Pas, est ce qui marche d'un lieu en un autre“ (Feuillet 1700, 2).

¹⁸ Vgl. Feuillet: „Glissé est quand le pied en marchant glisse à terre. [...] Tourné, est lorsqu'on tourne d'un côté ou d'un autre“ (Feuillet 1700, 2).

¹⁹ Vgl. Feuillet: „Elevé, est quand on les [genoux] étend [...] Sauté, est lorsqu'on s'éleve en l'air [...] Cabriolle, est quand en sautant, les jambes battent l'une contre l'autre [...] Tombé, est lorsque le corps est hors de son équilibre, & qu'il tombe par son propre poids“ (Feuillet 1700, 2).

²⁰ Vgl. den geraden Schritt (*pas droit*), den offenen (*pas ouvert*), den runden (*pas rond*), den gestrichenen (*pas glissé*), den gebogenen (*pas plié*), den gehobenen (*pas élevé*), etc. (Feuillet 1700, 9-13).

Herrschaftssymbole des französischen Absolutismus, das Bild des tanzenden Königs, verweist auf die besondere Rolle ausgefeilter Körpertechniken bei der Selbstinszenierung der fürstlichen Macht. So trat z.B. gleich nach der Niederschlagung der Fronde 1653 der vierzehnjährige Louis XIV. in einem Ballett in Paris auf.²¹ Weitergehend hat der Sonnenkönig sogar eine These über die normierende Funktion der Bewegungsübung aufgestellt und diese in seinen Memoiren mit Argumenten anthropologischer Art untermauert. Ihm zufolge verlangen Fecht- und Tanzmeisterkünste vom Menschen vollen Einsatz und die ganze Muße (*demande l'homme tout entier*).²²

Mit den Aufgaben der politischen Repräsentation,²³ Markierung des sozialen Statusunterschiedes,²⁴ der Unterhaltung, der Anstandsanweisung,²⁵ der Geschlechtererziehung,²⁶ der gesunden Leibesübung²⁷ und Informationsvermittlung (Ballklatsch) wurde das Menuett letztendlich zum mehrdimensionalen gesellschaftlichen Verhaltensmodell.

1.3. Contredanse. Individualisierung von Tanzfiguren.

Das Bündel von Funktionen, die dem absolutistischen Tanzritual Ende des 17.-Anfang des 18. Jh. zukommen, hat sich jedoch unter dem Druck des sich durchsetzenden Salonverhaltens aufgelöst. Schreiben und Tanzen, die zuvor in der hö-

²¹ „Louis' Tanz vor dem Hof ist keine Zirkusnummer, sondern ein staatspolitischer Akt, der die Niederlage der frondierenden Adelligen der Welt vor Augen führen soll“ (Braun/Guggerli 1993, 135).

²² „Si vous en croyez le maître à danser et le maître d'armes, et tous les autres, ils vous diront chacun, et il est vrai, que leur art demande l'homme tout entier“ (Louis XIV 1662/1978, 135).

²³ Vgl. Rameau (1725): „Du Cérémonial que l'on observe au grand Bal du Roy: „Le Roy se place à l'endroit de l'appartement où l'on doit commencer de danser, (qui est du côté de l'Orchestre)“ (Rameau 1725, 50).

²⁴ Vgl. Rameau (1725): „[...] Il faut sçavoir d'abord, qu'il n'y a personne admis dans le Cercle, que les Princes & Princesses du Sang, ensuite les Ducs & Pairs, & les Duchesses: & après les autres les Seigneurs & Dames de la Cour, chacun selon le rang qu'ils doivent occuper[...]“ (Rameau 1725, 49).

²⁵ Der Tanzmeister Taubert (1717) bestand darauf, daß ein erfahrener Maître keine Sünde begeht „[...] wenn er/ nebst seiner wolregulirten Tanz Introduction, unterweilen auch eine Correction in Reden oder anderen Dingen bei seinen Scholaiten vornimmt“ (Taubert 1717, 384).

²⁶ Vgl. z.B. die vom Tanzmeister Taubert gestellte Frage zur symbolischen Frauenführung, das heißt sowohl beim Tanz, als auch bei der Konversation: „Ob aber eine so große Höflichkeit, Zierlichkeit, oder Commodität vor das Frauenzimmer darinnen besteht, wenn man im Fortführen seine rechte Hand unter ihrer linken Hand trägt, wie einige vorgeben, kann ich eben nicht sagen, es sey denn, daß man einen Unterschied zwischen der Führung bey dem Tanzen, und der Führung bey der Conversation machen wolle“ (Taubert 1717, 644).

²⁷ Schon Tabourot (1589), aber auch viele andere Tanzmeister nach ihm schreiben, daß der Tanz die Gesundheit (besonders bei jungen Mädchen) fördere: „Galien dit en son livre du regime de la santé, que toute chose naturellement desire de se mouvoir, & que l'on se doit exercer par mouuements doux & temperés comme est la dance [...] pour cette occasion elle sert grandement à la santé, mesmement des ieunes filles, lesquelles estants ordinairement sedentaires, & enteties à leur lanifice, broderie[...]“ (Tabourot 1589, 6).

fischen *Choreographie* (*choro_pisanie*)²⁸ und *Orchésographie* eng an einander gekoppelt gewesen waren, gingen nach dem Untergang der Menuettkultur auseinander, wobei die Abhängigkeit der individuellen Tanzbewegung vom kollektiven Bewegungsornament weiter abnahm. Einem vergleichbaren Wandel unterlag das Zwiegespräch ‚tête-à-tête‘, das sich einerseits von der zeremoniellen, quasi linearen Reihenfolge der Sprechenden abkoppelte, andererseits aber über die vom Anstand vorgeschriebenen Gesprächsthemen hinausging. Gewiss kann man diesen Wandel auch mit erhöhten gesellschaftlichen Informationsansprüchen, die sich beim themenarmen Ballkatsch nicht mehr einlösen ließen, verbinden.

Die allgemeine Regel setzte nur noch voraus, dass die Tanzenden und die Sprechenden einander nicht stören.²⁹ Charakteristisch für die Tanzkultur des späteren 18. Jh. ist daher weniger eine feste Figürlichkeit, sondern vielmehr die einfallsreiche Figurenabwechslung. Dabei kann dieser eine neue Ökonomie des auf Scherz und Einfall orientierten Salongesprächs gegenüber gestellt werden. Die Analogie zwischen den beiden lässt sich ganz allgemein als Interesse für Innovationen und Normabweichungen beschreiben. In der Zeit von 1750 bis in die erste Hälfte des 19. Jh. hinein wurden verschiedene innovative Elemente aus englischen Volkstänzen in den höfischen Tanz aufgenommen, wobei *Contredanse* (*country dance*), *Quadrille*, *Cotillon* an Popularität gewannen. Die Zahl der tanzenden Paare war von da an weniger strikt festgelegt, wobei die zeremonielle Einteilung der Anwesenden in Teilnehmer und Zuschauer zunehmend an Strenge verlor. Bei primären Stellungen von *Contretanz* und *Cotillon* kann man das Element des Reigens erkennen, welches als Mittel der neuen Form der bürgerlichen Vergesellschaftung instrumentalisiert wurde.

Unter Vorbehalt muss man dem Tanzritual der zweiten Hälfte des 18. Jh. eine erhöhte Transparenz zwischen Unter- und Oberschichten unterstellen, obwohl man nicht sagen kann, dass soziale Schranken allgemein durchlässiger geworden sind. Zwar tanzten Hof und Bedienstete dieselben Tänze gleichzeitig, doch wird die Standeszugehörigkeit fortan weniger durch die Partizipation an der kollektiven Bewegungsordnung, noch durch die genaue Ausführung von Schrittfolgen, als vielmehr durch Bildung, Originalität des Witzes, *bon mot* – Kenntnisse und durch die Spontaneität des Einfalls bei der Erfindung von Tanzfiguren gekennzeichnet.

Der Code des Tanzverhaltens und der gesellschaftliche Anstandscodex trieben seit dem Ende des 18. Jh. auseinander: öffentliche Verhaltensregeln wurden nicht mehr direkt von den Tanzmeistern übernommen. Zierliche Posituren und schwungvolle Reverenzen des Tänzers galten kaum mehr als Muster bei der

²⁸ Vgl. im übersetzten Wörterbuch von Comran handelt es sich: „[...] о той части, которая содержит всебе механику и называется хороописанием (*choreographie*)“ (Comran [russ.] 1790, 1-7).

²⁹ Beim modernen Diskotanz wird beispielsweise auch eine ‚eigene‘ Tanzfläche definiert.

Modellierung der öffentlichen Etikette und bedeuten für die maßgebende Körperhaltung in der guten Gesellschaft immer weniger.³⁰ Bildungsadel und Bildungsbürgertum verbrachten ihre Zeit in Salons mit Diskutieren und Räsonnieren, aber meistens nicht tanzend.

1.4. Walzer. Auflösung des Figürlichen. Geschwindigkeitssteigerung

Die Vorstellung vom Walzer als *bürgerlichem* Tanz wird im Zusammenhang mit der Rivalität zwischen dem großen königlichen Saal und dem kleineren bürgerlichen Salon verständlich. Dem neuen Bewegungsstil, der von choreographischen Mustern des höfischen Menuetts abweicht, wurde ein *echter, natürlicher* Charakter zugesprochen. Im Gegensatz zum Menuett wirkte der Walzer „easy“ und „natural“.³¹ Die formale Variation von Bewegungen spielte in der Tat eine geringere Rolle. Vielmehr kam es auf die Wiederholung eines oder weniger Grundschritte an. Die komplizierte Klassifikation von Fußpositionen rückte in den Hintergrund.³²

Die sichtbare Tendenz zur Geschwindigkeitssteigerung, welche die Epoche der Drehtänze von 1800 bis etwa 1900 eröffnete, kann jedoch mit dem Begriff der gesellschaftlichen Mobilisierung nicht gleichgesetzt werden.³³ Als Gegenteil des schnelleren Tanzablaufs tritt eine ruhige und bedenkliche Gesprächshaltung auf. Während auf dem Parkett eine senkrechte Position des Körpers zur Regel wurde, stand ihr im Gespräch eine eher konvexe Form entgegen: z.B. lehnte man sich während der Konversation oft an eine Säule oder an ein Kamingitter (s. unten). Die Posen der Tanzenden und Sprechenden wirkten nicht mehr homogen wie zu früherer Zeit, sondern heterogen.³⁴ Die geometrische Gesamtkonfiguration wurde im Walzer endgültig gesprengt. An ihre Stelle traten Bewegungsabläufe von Einzelpaaren in unbeschränkter Zahl.

Die Konfiguration der Sprechenden im Salon folgte wie im Tanz einer Tendenz der Pärchenbildung. Man tanzte meistens mit dem anderen Geschlecht, redete jedoch öfter mit dem eigenen. Davon ausgehend erscheint die Aufstellung der Hypothese, dass das Tanz- und Gesprächsritual im Laufe der öffentlichen

³⁰ Vgl. auch die galanten Posen im Rokoko, wie die Umarmung des weiblichen Knies, das Halten der Kleidung, etc.

³¹ Vgl. W. Hogarth 1753.

³² Vgl. Eichberg: „Daran änderte auch nichts, dass Tanzlehrer die Tradition der Fußstellungen weiter pflegten und die jetzt funktionslosen Elemente im nachhinein mit inhaltlichen Ausdruckswerten versahen“ (Eichberg 1978, 196).

³³ Allerdings trägt die Gleichsetzung des Tanzstilwandels mit der vermeintlichen Beschleunigungstendenz von sozioökonomischen und lebensweltlichen Veränderungen die Gefahr der Überinterpretation. Der schnellere Wechsel der Modi wurde durch zunehmende gesellschaftliche Interdependenzzwänge kompensiert. Ausführlich zum Paradigmenwechsel in der Bewegungskultur siehe: Eichberg 1978, 202-231.

³⁴ Diese zwiespältige Tendenz erklärt, warum der öffentliche Anstand vom Drehtanz des 19. Jh. kaum beeinflusst wurde (vgl. Gaulhofer 1930/1969).

Geschlechterinszenierung mithin polare Funktionen erhielten, plausibel: Der Tanz, bei dem man wenig spricht, schließt beide Geschlechter körperlich stärker zusammen, während die Konversation, bei der man sich wenig bewegt, das andere Geschlecht eher ausgrenzt. So wurde ein Gespräch mit einem Mann für eine Frau zu einem problematischen Unternehmen (und umgekehrt), wohingegen die tänzerische Haltung eine gewisse Liberalisierung der zeremoniellen Distanz zwischen den beiden Geschlechtern vortäuschte. Beim Walzer trat die Umarmung an die Stelle der Handführung, während die Umarmung im Gespräch als Ausdruck von fehlendem bürgerlichen Anstand kaum toleriert wurde.³⁵

Was den Walzer bürgerlich machte, war nicht nur die freie Figurenkombination und die individuelle Bestimmung von Bewegungsrichtungen, die einen Ausbruch aus dem Alltagszwang und der politischen Enge symbolisierten (Linke 1996), sondern auch der emotional-sinnliche Ausdruck, der allein aus der Perspektive des schreibenden (nicht unbedingt des tanzenden) Beobachters objektiviert werden konnte. Anders formuliert, präsentierte sich der Walzer nicht nur als ein *schreibendes* („choreographisches“), sondern auch als *sich beschreibendes* quasi selbst-reflexives Verhaltensritual. Auf einer Seite eroberte es das Tanzparkett, auf der anderen Seite beherrschte es den intimen Briefwechsel und Tagebücher. Schreiben und Tanzen bilden mithin eine Differenz anstatt einer Analogie. Der Walzer symbolisierte den Übergang vom sich bewegenden zu einem sich in seiner Bewegung beobachtenden Menschen. Das Tanzen wird über Walzerbilder als erinnertes und geträumtes Tanzerlebnis sublimiert. Nach der bahnbrechenden Darstellung des Walzererlebnisses durch Goethe in Werthers Tagebuch³⁶ kommen unzählige Beschreibungen auch in der deutschsprachigen Frauenliteratur vor: „Ja, ich walze“, schreibt die junge jüdische Intellektuelle Rahel Varnhagen (1793)³⁷ an ihren Jugendfreund, „und glauben Sie, dass man den Verstand bei diesem unheilsamen Drehen behält?“³⁸

³⁵ Vgl. Eichberg: „Nötig ist es [...] die Umarmung zu differenzieren. Die frühneuzeitliche bäuerliche Umarmung, verbunden mit Küssen und dem Sitzen auf dem Schoß, hatte einen deutlich (und derb) erotischen Charakter, den die Bewegungstänze seit dem Walzer in dieser Ausschließlichkeit nicht hatten“ (Eichberg 1978, 197).

³⁶ „Nie ist mir's so leicht vom Flecke gegangen. Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herumzufliegen wie Wetter, dass alles ringsumher verging und – Wilhelm, um ehrlich zu sein, tat ich aber doch den Schwur, dass ein Mädchen, das ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem anderen walzen sollte als mit mir“ (Goethe 1787/1987, 367).

³⁷ Rahel Varnhagen (1771-1833) zählt zu dem kleinen Kreis jüdischer Frauen, denen es gelang, aufgrund ihrer geistigen Fähigkeiten und ihrer Persönlichkeit Salons im Berlin des Ancien Régime zu eröffnen (vgl. Völker-Raser 2000, 199).

³⁸ Zit. nach Braun/Guggerli 1993, 200.

2. Der Hoftanz in Russland

Die skizzierte Geschichte des westlichen Tanzverhaltens kann des weiteren im Rahmen einer Analyse von den nach Russland importierten westeuropäischen Tanzritualen fruchtbar gemacht werden.

Bis zum Ende des 17. Jh. waren Russen mit der tänzerischen Bewegungskultur Westeuropas nicht vertraut. Eine der ersten Erfahrungen, welche die Botschaft Peters I. auf dem Wiener Tanzparkett machte, ist als Anekdote im Brief von Sophie von Hannover an die Raugräfin Louise in Frankfurt überliefert: „[...]aber im tanz sollen unsere schnürbrüste wie knochen vorkommen sein undt der Sar gesacht haben: *Wie thüfels harte knochen haben die tütsche dames*“ (Sophie von Hannover den 15/25 August 1697 – zit. nach Griep 1991, 81).

Wenige Jahre nach der beschriebenen Szene tanzte der russische Hof in Petersburg bei jedem feierlichen Anlass (besonders bei Hochzeiten) und präsentierte westlichen Beobachtern ein Tanzrepertoire hoher Komplexität. Während der Hochzeit des Herzogs von Kurland mit der Nichte Peters I. wurde „nach aufgehobener Tafel [...] bis 2 Uhr in der Nacht Polnisch und Französisch getanzt“ (Weber 1738-1740. Bd. 1, 392).

Das vor wenigen Jahren so rohe und unmanierliche russische Frauenzimmer hat sich zu seinem Vortheil so geändert, dass es nun an Feinheit und Lebensart den deutschen und französischen Damen wenig nachgiebet, ja dasselbige wohl gar zuweilen in einigen Stücken übertrifft, – bemerkt Kammerjunker Bergholz, der sich im Jahr 1721 im Gesinde des Herzogs von Holstein in Petersburg aufhielt.³⁹

Die Frage, die sich nun als erste stellt, betrifft die Schnelligkeit des Verhaltenswandels, der im Westen zwei Jahrhunderte in Anspruch nahm, in Russland aber nur in einem Zeitraum von zwei Jahrzehnten vollendet wurde. Konnte mit der Aneignung des europäischen Tanzrepertoires tatsächlich das ganze Bündel von Funktionen und Rahmenbedingungen, die das Tanzverhalten im westlichen Kontext ausmachten, übernommen werden? Die Antwort setzt eine Analyse von Fremdzeugnissen voraus, vor allem von solchen, die gerade die *feinen* Unterschiede im russischen Verhalten aus der Perspektive der Ausländer darzustellen vermögen. Keinem von diesen Zeugnissen kann ein absoluter Wahrheitswert beigemessen werden, vielmehr verweisen sie auf eine Differenz zwischen den erwarteten und wahrgenommenen Sachverhalten, deren Interpretation sich auf

³⁹ Das Tagebuch von Bergholz ist im Aspekt der protokollarischen Episodendarstellung besonders anschaulich. Natürlich gibt es auch frühere exemplarische Beschreibungen der Tanzfeste. Solche erwähnt z.B. *Dyaryusz* (1709), das von einem anonymen polnischen Autoren aus der Sapehas Botschaft in Petersburg verfasst wurde. Der französische und der polnische Tanz werden auch in den anonymen deutschen Quellen um 1713 erwähnt, die F. Weber (1738-40) unter dem Titel *Das veränderte Russland* edierte.

bestimmte innerhalb der westeuropäischen Kultur elaborierte Deutungsschemata stützt. Auf einer solchen Differenz zwischen der Erwartung und Entdeckung basiert eigentlich jeder Akt subjektiver Wirklichkeitserklärung und mithin auch jedes Wirklichkeitsbild, das nur durch den Vergleich mit anderen Wirklichkeitsbildern objektiviert werden kann.

2.1. Hofanz und Alkoholkonsum: „Es wurden auch die Damen nicht verschonet“

Die erste Unstimmigkeit im russischen Tanzritual, die von mehreren Beobachtern fixiert wurde, bestand darin, dass dieses sich vor dem Hintergrund eines maßlosen Alkoholkonsums entfaltete. Der Anspruch auf ausgefeilte Körpertechniken und ausgewogene Bewegungen wurde dadurch unter Umständen in Zweifel gestellt, wenn nicht ganz getilgt. Wie auch im Fall der importierten Fechtduelle, die sich anfangs wenig von Prügeleien unterschieden, bildete das Tanzen in Peters *Assembléen* ein Paradox der misslungenen Innovation. Der Modernisierungsimpetus der russischen Herrschaft regte einen deutschen Zeugen um 1713 zur folgenden skeptischen Bemerkung: „[...] so trinket mancher Russe einen guten Rausch und siehet die Erfindung der *Assembléen* als eine der besten Neuerungen in Russland an“ (Weber 1738, 227).

Fast alle Abende, die der Holsteiner Bergholz zwischen den Jahren 1721-1723 beschreibt, waren begleitet von einem enormen Weinkonsum, den man von jedem Teilnehmer erwartete, und der den Tanzabenden üblicherweise auch voranging. Auch Frauen konnten sich dem Umtrunk nicht entziehen, was den Holsteiner anscheinend besonders beeindruckte. Bei einer Maskerade, die am 24. Februar 1723 stattfand, mussten die Damen „[...] ein großes englisches Spitzglas mit ungarischen Wein austrinken, welches den Rest gab, so dass sie nachher kaum recht gehen konnten“ (Bergholz 1723, 202).⁴⁰

Der deutsche Höfling sollte sich mit der Feststellung abfinden, dass russischen Damen nicht die Privilegien bei der Imagepflege zuerkannt wurden, welche an den westlichen Höfen angebracht waren. Offensichtlich besaß die russische Gesellschaft des frühen 17. Jh. keine protektiven Einstellungen im Hinblick auf die Imageverletzung des weiblichen Geschlechts.⁴¹ Als einige Damen bei einer Maskerade im November 1721 ausblieben, bestellte Peter I. sie am näch-

⁴⁰ Vgl. die Beschreibung des Festes am 11. August 1723: „Dieses Fest währete von 6 Uhr Nachmittags bis nach 4 Uhr des anderen Morgens; und da der Kaiser heute Lust hatte zu trinken, und zu verschiedenen Malen sagte, dass derjenige, welcher sich heute nicht mit ihm einen Rausch trinke, ein Schurke sey, so ward auch so grausam getrunken, wie noch niemals auf einem Fest seit unserm Aufenthalt in diesem Lande geschehen. Es wurden auch die Damen nicht verschonet [...]“ (Bergholz 1723, 300).

⁴¹ Eine Unterscheidung von defensiven Einstellungen im Hinblick auf die Wahrung des eigenen Images und protektiven Einstellungen im Hinblick auf die Wahrung des Images anderer trifft E. Goffman (Goffman 1986, 19).

sten Tag zurück, „um wieder einzuholen, was sie versäumt hatten, nemlich einen vollkommenen Rausch“ (Bergholz 1721, 156). Die Damen wussten im voraus, „dass sie schlechte Weine zu erwarten hätten, welche noch wohl gar [...] mit dem abscheulichen Kornbrandtewein vermischt wären“. Eine gebürtige Deutsche die Frau des Marschall Ol'sufiev, „eine recht artige fromme Frau“, ist gleich nach der Ankündigung der Folter zur Zarin gefahren und bat um Erlaubnis, wegzubleiben, weil sie hochschwanger sei. Die Zarin konnte der Marschallin selbst nicht helfen und schickte sie weiter zum Zaren. Aber auch dieser lehnte die Bitte der Dame ab, – mit der Begründung, „er wolle ihr solches gern zu Gefallen thun, allein er könnte es unmöglich, wegen der andern vornehmen russischen Damen, weil ja ohnedem schon bey ihnen die Deutschen so verhasst wären, und dieses könnte die Eifersucht gegen die Ausländer verstärken“. Nach dem Umtrunk hatte die Hofdame eine Fehlgeburt (ibd., 157). Laut einem anderen Bericht vom 27. März 1723, wollte Bergholz dem Umtrunk entgehen, der vor dem Tanzabend bei der Zarin stattfand. Die älteste Prinzessin nötigte den Holsteiner zum Trinken, und zwar nicht wegen der Präsenz der Damen, die ebenfalls tranken, sondern mit der Begründung, dass der standesgemäß ältere (Herzog von Holstein) sein Glas ja ausgetrunken hatte.⁴²

2.2. Der Hoftanz als Strafordnung

Über die Alltagsroutinen hinaus, welche einen beträchtlichen Wein- und Weinbrandkonsum voraussetzten, wurden Strafgläser inmitten des Tanzgeschehens als Belustigungs- und Drohmaßnahmen der russischen Regierung vollgeschenkt. Am öftesten passierte dies denjenigen, die eine Trinkrunde auf das Wohl des Zaren verpassten. Im Juli 1721, so Bergholz, wurde der geheime Rath von Bassewitz mit mehreren Weingläsern bestraft:

Der letzte war erst neulich auf das Schiff gekommen, weil er etwas zu Hause zu tun gehabt, worauf der Zar, so bald er ihn erblickte, rief: „O Bassewitz! Straf, Straf!“; welcher sich zwar zu entschuldigen suchte aber vergebens: denn der Zar ließ vier große Weingläser voll mit ungarischen Wein bringen [...] Da nun der geheime Rath von Bassewitz nur eines von den vier Gläsern nehmen wollte, sagte der Zar, sie wären alle vier für ihn, denn sie hätten drei Gesundheit getrunken, welche er billig nachholen müsste, und das vierte wäre das Strafglas. Er trank dann auch geschwinde, eines nach dem anderen aus worauf der Zar ihm befahl, sich nieder zu setzen (Bergholz 1721, 93).

⁴² „[...] wir begegneten auch zum öfteren der Kaiserin, bey welcher hernach allen Damen, nebst Ihre Hoheit und Deroselben Suite, der gemeine Brandtewein präsentiret wurde. Ich wäre mit demselben verschonet worden, wann mich nicht die älteste kaiserliche Prinzessin dazu gebracht hätte, als welche mich mit lächelndem Munde fragte, warum ich mich verstecken wollte. Ich müsste trinken, weil Ihre königl. Hoheit getrunken hätten. Um halb 10 Uhr Abends ging der Tanz an [...]“ (Bergholz, ibd., 270).

Diese Maßnahmen entsprachen dabei den Strafnormen des russischen Staates, in dem verschiedene Vergeltungen zumeist als körperliche Zucht vollstreckt wurden. So werden in den Berichten westlicher Reisenden Trink- und Tanzgewohnheiten der Russen als Strafmaßnahmen angesprochen.

Nach einem Bericht vom November 1721 hat Peter I. den Tanzenden mit einem Strafglas gedroht, da diese die Tanzfiguren offensichtlich nicht richtig kannten.⁴³ Ein anderes Mal wurde einem russischen Kammerjunker das Strafglas während des Tanzabends serviert. Er habe mit einem Kuss auf den seine Tanzpartnerin gegen die Vorschriften verstoßen. Der junge Mann, der zuvor seine Fertigkeiten im Tanz demonstriert hatte, konnte nach dem Einschenken kaum auf den Füßen stehen.

Da nun der Kaiser, welcher in einem andern Zimmer war, erfuhr dass dieses letzt erwähnte Paar mit einander tanzte, und er gern dem jungen Balk einen Rausch zubringen wollte, so lief er eiligst in den Tanzsaal, und befahl, dass ihm das größte Deckelglas mit ungarischen Wein nachgebracht werden solle, worauf er denn selbiges nahm, und es nach geendigtem Tanz dem jungen Balk überreichte. Wie nun dieser nicht begreifen konnte, warum er selbiges austrinken sollte, so sagte ihn [ihm-D.Z.] der Kaiser: *dat is davoer, dat iy nit de Prinzeß eren Respekt gegaeffen hefft, und se na geendigten Dans de Hand gekuesset*; worauf die Kaiserin und die ganze Gesellschaft von Herzen anfang zu lachen, indem sie den Einfall des Kaisers approbirten, und wohl merkten, dass es nur darauf angesehen sey, um ihn voll zu machen. Wie nun der gedachte Kammerjunker das Glas ausgetrunken hatte, so wurde er über die Massen lustig, indem er schon so stark getrunken hatte, dass er kaum auf den Füßen stehen konnte [...] (Bergholz 1721, 174).

Die älteren Disziplinierungspraktiken, die eine visuelle Kontrolle des Zaren über dem Tischverhalten von Bojaren voraussetzten, gewannen durch ihre Formalisierung durch den bürokratischen Apparat Peters I. an Effizienz. Nach der Darstellung des schwedischen Gelehrten Carl Berch, der sich zehn Jahre nach Peters Tod (1735) in Sankt-Petersburg aufhielt, pflegte der Zar einen Schreiber an die Tür der Assemblée abzukommandieren und ließ ihn Namen von allen Ankommenden aufschreiben. Am nächsten Tag schaute der Zar diese Listen durch und merkte sich die Höflinge, die zum angesagten Treffen nicht gekommen waren (Berch 1735, zit. nach Bsepjatych 1997, 166). Obwohl Tanzabende nach dem Tod Peters I. viel von ihrem Foltercharakter einbüßten, scheinen die

⁴³ „Da nun die Alten sich anfänglich unterschiedenemale confudirten, und die also den Tanz wieder von neuem anfangen mussten, so sagte der Kaiser, er wolle sie denselben in der größten Geschwindigkeit lehren, tanzte ihnen also denselben erstlich vor, und drohete darauf, dass derjenige, der einen falschen Tritt thun würde, ein großes Strafglas austrinken sollte“ (Bergholz 1721, 170).

Präsenzpflicht sowie Strafen wegen Abwesenheit noch Mitte des 18. Jh. Norm gewesen zu sein. Am 17. Februar 1748 z. B. stellte General Tatiščev einen Polizeibericht über Damen zusammen, die bei einem Tanzabend abwesend gewesen waren. Für die Frau des Fürsten Golicyn verfasste ein Arzt ein medizinisches Zeugnis, das ihr eine Krankheit attestierte. Das gleiche wurde für die Tochter des Admirals Golovin gemacht: Sie hatte sich angeblich erkältet.⁴⁴

Von Ausländern als Strafmaßnahme beschrieben und sehr wahrscheinlich auch als solche empfunden, wich das russische Tanzritual in vieler Hinsicht von seinen französischen und deutschen Prototypen ab. Der französische *grand bal* war mit seiner galanten Reglementierung auf das höfische Ballett hin orientiert. Die Hauptfunktion des Balletts bestand darin, den politischen Körper des Königs durch Bewegungen professioneller Tänzer immer wieder aufs neue zu vergegenwärtigen (*re-präsentieren*).⁴⁵ Während des *grand bal* übernahmen Hofdamen und Hofkavaliere eine symbolische Funktion der Ballettdarsteller. In dieser Form demonstrierte die Herrschaft ihren hohen künstlerischen Anspruch an die Form des Auftretens der Untertanen. Nur die besten Tänzer wurden ausgewählt, die Liste der Darsteller wurde im *Mercure galant* publiziert und kommentiert. Die Kunst setzte daher eine relativ hohe Grenze für den zugelassenen körperlichen Verschleiss. Selbst der oppositionelle Duc de Saint Simon kam mit der Bissigkeit seiner Memoiren selten über die Darstellungen von tanzunwilligen (jedoch nicht tanzunfähigen) Höflingen hinaus. Seine Kritik beschränkte sich auf Feststellungen, wie die, dass der Sonnenkönig mangels tanzwilliger Leute auch jene tanzen ließe, „die dafür bereits zu alt waren“.⁴⁶

Nach der Darstellung von Bergholz ließ Peter I. seine Untertanen bis zur vollständigen Erschöpfung tanzen. Wie man dem ironischen Ton westlicher Beschreibungen entnehmen kann, sprengten verzerrte Körperbilder auf dem russischen Tanzparkett den Rahmen künstlerischer Machtrepräsentation:

Nun ging alles recht gut, und da dieser Tanz vorbey war, und die armen Alten [...] so müde waren, dass sie kaum auf den Füßen mehr stehen konnten, sich eben niedersetzen wollten, so ging der Kaiser wieder einen polnischen Tanz an, wodurch er denn endlich die alten Herren [...] der-

⁴⁴ „Донесение генерал - полицеймейстера Алексея Татищева о дамах, не явившихся на бал в Петербурге, от февраля 17 дня 1748г.: [...] Камер-гера князь Петра князь Михайлова сына Голицына жена – февраля 14-го, то-есть в воскресенье была, а на завтра не была за болезнью, в чем ссывется на доктора Кондоиди, который ее пользует. [...] Вице-адмирала Головина дочь – ветром себя застудила, и от той стужи около гортани явилась опухоль. [...] С-Петербургскаго оберъ-комеданта князя Менцераго жена – не была за болезнью [...]“ (Donesenie 1748).

⁴⁵ Ein wichtiges Motiv für die Gründung der Académie royale de Danse (1661) war die Sicherung des Bestandes an professionellen Tänzern (Braun/Gugerli 1993, 138).

⁴⁶ „Par même raison de faute de gens pour danser, le Roi fit danser ceux qui en avoient passé l'age“ (Duc de Saint Simon 1699-1702, 45).

maßen ermüdete, dass sie gewiss den folgenden Tag davon werden zu sagen gewusst haben (Bergholz 1721, 171).

Als der Kaiserin während eines anderen Balls „deuchte, dass die Alten noch nicht müde genug waren, nahm sie den General Jagusinski abermals auf, und ging wieder an zu tanzen, mit dem Befehl die andren, welche getanzt hätten, sollten wieder mit tanzen, welches denn auch geschahe [...] bis die alten Herren so müde waren, dass sie kaum ihre Füße nachschleppen konnten“ (Bergholz 1721, 175). Die Zarin Anna Ioanovna erteilte eigenhändig Ohrfeigen an die Tänzerinnen, die aus dem Takt gekommen waren.⁴⁷ Dem gleichen Verhaltensschema unterlagen auch die ersten russischen ‚Hofdichter‘, bzw. diejenigen Dichter, die gewaltsam an den Hof geholt wurden.⁴⁸

Die Gleichsetzung von Tanz- und Strafszenen in den Schilderungen westlicher Beobachter kann als Argument für eine geringe Reziprozität in der Kommunikation des Herrschers und der adeligen Staatseliten in Russland gelten. Russische Höflinge, die kein Widerstandsrecht der Macht gegenüber kannten, waren offensichtlich auch nicht fähig, die im Hofanzug angelegten Modelle des anmutigen Verhaltens fortzupflanzen. Die Kultur des gesellschaftlichen Tanzes in Russland ging bis zum ausgehenden 18. Jh. über die Grenzen des Hofes kaum hinaus (s. unten).

2.3. Der Hofanzug als Kräftemessen

Wenn man den westlichen Darstellungen folgt, orientierte sich die Leistungs-komponente der russischen Tanzordnung nicht an der Manier der Kräfte-nutzung, sondern an der Kräftemessung. In dieser Hinsicht ist der Tanz den tradi-tionellen, an Stärke orientierten russischen Belustigungen wie Bärenhutz und

⁴⁷ „Дамы начали танцовать, но смущенныя грозным видом государыни смешались, перепутали фигуры и в нерешимости остановились. Императрица молча поднялась со своего кресла, подошла к помертвевшим от страха танцоркам, отвесила каждой по пощечине и затем, возвратясь на место, велела снова начать танец“ (Šubinskij ca. 1870/1995, 64).

⁴⁸ In seinem *Raport* berichtet der Dichter Vasilij Tred'jakovskij, der als einer der ersten russischen Hofdichter gilt, über die Spielhochzeit am russischen Hof, auf der er seine Verse vortragen sollte. Wegen einer unvorsichtigen Bemerkung wurde er vom Minister Volynskij zusammengeschlagen: und zwar erst auf die Wangen, dann mit einem Stock auf den Rücken, wonach er eine Maskeradentracht anziehen und im Belustigungsraum seine Verse vortragen musste: „[...] Его Превосходительство, не выслушав моего жалобы, начал меня бить сам пред всеми толь немилостиво по обеим щекам; а притом всячески браня, что правое мое ухо оглушил, а левой глаз подбил, что он изволил чинить в три или четыре приема [...] браня меня всячески, велел с меня снять шпагу с великою яростию и всего оборвать и положить и бить палкою по голой спине [...] В среду под вечер приведен я был в маскарадном платье и в маске под караулом в оную потешную залу, где тогда мне повелено было, прочесть наизусть оные стихи на силу“ (Tred'jakovskij 1740/ 1849, 798-800).

Ringen analog.⁴⁹ Angesichts des Ideals der Stärke konnte die Leistung der Wettbewerbsteilnehmer sowohl im Tanz-Marathon, als auch beim Trinken unter Beweis gestellt werden. Trinken und Tanzen wurden kumulativ den erbrachten Körperleistungen angerechnet. Nach den Regeln des Spiels gewann dabei derjenige, der am meisten trank und am längsten tanzte.

Die große Anzahl der Belege aus westlichen Berichten spricht dafür, dass Ausländer mit kombinierten Tanz- und Trinkgewohnheiten keine Erfahrung hatten und sich mal heimlich mal offen der Trinkfolter zur Wehr setzten. Einmal, so Bergholz, musste er auf den Befehl des Herzogs von Holstein den servierten Wein stark mit Wasser verdünnen, um die zum Zwangstrinken verurteilten Westeuropäer zu retten.⁵⁰ Einem schottischen Offizier im russischen Dienst gelang es laut dessen Bericht, von einem Karneval zu flüchten, bei dem jeder Anwesende ein riesiges Deckelglas *Doppeladler* auf einmal trinken musste. Der andere ausländische Berater des Zaren ist nach dem Leeren des *Doppeladlers* zu Hause gestorben.⁵¹

Das Trinken in Maskeraden und während des Balls wird von Ausländern als Teil russischer Hofsitte präsentiert. Darüber hinaus demonstrieren westeuropäische Reiseberichte einen Versuch gesamtasiatischer Identitätsbestimmung. Mit der Feststellung anderer anthropologischer Eigenschaften bei fremden Völkern trat die Unterscheidung asiatischer und europäischer Mentalitäten im ausgehenden 18. Jh. als quasi biologische, bzw. naturgegebene Differenz auf. Vertretern europäischer Randgebiete wurde eine außergewöhnliche Beziehung zum Alkohol unterstellt.⁵² Dabei orientierten sich die Beobachter an den eigenen nüchternen Verhaltensnormen, die auf Effizienz und Leistung abzielten.

2.4. Der Hoftanz als karnevalistische Machtumkehrung

Der geringe Stellenwert des *graphischen* Elements in der russischen Tanzordnung Anfang des 18. Jh. lässt sich durch fehlende Tanzmeisteranweisungen und

⁴⁹ Solche St. Petersburger Belustigungen, wie z.B. „eine Hetze zwischen einem Löwen und einem Bär, die beyde fest gebunden waren, und durch Stricke an einander gezogen wurden“ werden von Bergholz erwähnt (Bergholz 1721, 130).

⁵⁰ „Ihro Hoheit hatten [...] vorher ein Paar Bouteillen Wein stark mit Wasser vermischen lassen, von welchem Wein ich ihnen Selbst, dem Obristen Lorch und dem Grafen Bonde unvermerkt einschenken musste, denn Ihre Hoheit schonen bey allen Trinkgelegenheiten dieser beyden Herren [...] Ich kam noch ziemlich gut davon, weil ich vorher mit den Leuten verabredet hatte, dass sie mir halb Wein halb Wasser einschenken sollten“ (Bergholz 1721, 190-191).

⁵¹ Dieses Trinkfest, das bald nach der Geburt des Enkels des Zaren gefeiert wurde, endete erst am zehnten Tag im Senat (Bruce 1714-1716/ 1782, zit. nach Bespjatyč 1991, 182).

⁵² Im Hinblick auf einen übermäßigen Alkoholkonsum der Russen zeigte z.B. der kalmückische Gesandte in Petersburg im Juni 1719 noch „höhere“ Leistungen. Seine Schale wurde „mit so viel Brantwein gefüllet, dass auch vier starke Russen sich damit hätten berauschen können, der Herr Gesandte schüttete aber alles bis auf den letzten Tropfen in den Magen“ (Weber 1738-1740, Bd. 1, 365).

erst sehr spät eingerichtete Tanzschulen bestätigen. Es existiert kein Korpus kodifizierter und schriftlich fixierter Regeln, das eine reziproke Bindung zwischen den Bewegungen auf der Tanzfläche und den auf dem Papier entworfenen graphischen Mustern (Choreographie) ermöglichen hätte können. Erst um 1738 wurde die erste professionelle Tanzschule in Sankt-Petersburg eröffnet (Bachrušin 1977, 24-32), und dies geschah, wie auch im Fall des Fechtens, im Zusammenhang mit der Gründung des Kadetskij korpus (1732) einer Bildungsanstalt für den adeligen Nachwuchs.

Während Ludwig XIV. sich von Ratschlägen professioneller Musiker und Tanzmeister leiten ließ, trat der russische Zar als Tanzmeister auf, wobei er selbst Figuren erfand und diese dann seinem Gesinde vortanzte. Dabei wirkte der russische *tanzende König* auf westliche Reisende übertrieben spontan. Einmal, so Bergholz, machte „der Kaiser, welcher sehr lustig war [...] eine Capriole mit beiden Füßen zugleich nach den anderen“ (Bergholz 1721, 170).⁵³ Der genauen Ausführung französischer Ballettfiguren stand auf den anderen Festen eine komplette Auflösung der Figürlichkeit gegenüber. Laut einer Beschreibung des Festes im November 1721 kam Peter I. erst spät zum Tanzabend, „und da er selbst sehr aufgeräumt war, so fing er einen Tanz an, welcher ohngefähr wie in Deutschland der Kettentanz ist, und befahl allen alten Herren, die zugegen waren, selbigen mit zu machen“ (Bergholz 1721, 175).

Da innerhalb der russischen Herrschaftstradition zwischen einer persönlichen und einer amtlichen Seite der Herrschaft kaum unterschieden wurde, bestand seitens des Zaren kein Anspruch darauf, sein individuelles Verhalten nach Gesetzen der Kunst zu modellieren. Der eingeführte Hofanz erhielt daher eine andere Aufgabe als im Westen: er sollte weniger das politische Handeln in allegorischen Bildern darstellen. Vielmehr handelte es sich um eine karnevalistische Umkehrung von Alltags- und Machtroutinen, die gegenüber den staatlichen Eliten eine Sonderstellung der charismatischen Macht demonstrieren sollte (vgl. Bachtin 1965/ 1987).⁵⁴

Während russische Duelle dem traditionellen Faustkampf nahe standen, entwickelte sich der importierte Hofanz vor dem Hintergrund der altrussischen Kultur der „skomorochi“.⁵⁵ Durch Hüpfen und Singen unanständiger Spottlieder präsentierten Alleinunterhalter aus dem Volk eine „andere Seite“ von Feierlich-

⁵³ Als Peter I. merkte, dass die anderen Adligen nicht mitkamen, „sagte [er], er wolle sie denselben in der größten Geschwindigkeit lehren, tanzte ihnen also denselben erstlich vor“ (ibd.).

⁵⁴ Im Westen bezog sich der Bedarf an symbolischen Handlungsmustern, wie der Tanz, auf die abstrakte Unterscheidung des physischen und politisch-juristischen Körpers des Herrschers. Diese hat seit dem Mittelalter zur Begründung eines transzendenten Königtums gedient. Während der physische Körper sterblich war, wurde der politisch-juristische Körper durch Gesetze und Regeln, die denen der Kunst nahe kamen, reproduziert (Kantorowicz 1957).

⁵⁵ Skomorochi, die seit dem 8.-9. Jh. in Russland bekannt waren, wurden seit dem 16. Jh. öfter im Kontext großfürstlicher Belustigungen erwähnt (Famincyn 1889).

keit und Sittlichkeit.⁵⁶ Aufgrund seines näheren Bezuges zu *skomorochi* unterschied sich das Verhalten des Selbstherrschers von dem eher distanzierten Verhalten der Bojaren. Beispielsweise beschuldigte die Bojarenopposition Ivan IV. den Schrecklichen, eine Maske angezogen und mit *skomorochi* zusammen herumgehüpft zu haben. Durch sein herausforderndes Verhalten zeigte Ivan die Unangreifbarkeit seiner von ihm bestimmten Herrschaftsordnung. In der gleichen Tradition stand ohne Zweifel auch das Tanzverhalten Peters I., der seinem Gesinde an unpassenden Stellen *Caprioli* aus dem französischen Ballett vortanzte. Durch eine *skomoroch*-Tracht signalisierte der Herrscher seinen Untertanen, dass er das Charisma akzeptierte, das ihm von außen zuerkannt wurde.

Einen wichtigen Teil der herrschaftlichen Unterhaltungen in den 40-er Jahren des 18. Jh. stellte die Imitation des Tierverhaltens durch Hofnarren dar. Berichten zufolge sollen diese z.B. in geflochtenen Körben gesessen und als Hennen gegackert haben, als Zarin Anna Ioanovna (1730-1740) aus der Kirche kam.⁵⁷ Diese Unterhaltungsart verlangte keine professionelle Vorbereitung und setzte keine Kontrolle seitens der Institutionen der Kunst voraus. Die Zarin, die in Russland Ballett und Oper einführte, amüsierte sich am liebsten im Beisein von Schwätzerinnen, Märchenerzählerinnen und sprechenden Vögeln.⁵⁸ Auch ließ sie sich gern durch einen volkstümlichen Reigentanz unterhalten, an dem auch Höflinge teilnehmen mussten.⁵⁹

2.5. Der Hoftanz als zeremonielle Platzordnung

Berichte westlicher Augenzeugen reichen nicht aus, um einen detaillierten Eindruck von der Ausführung des westeuropäischen Tanzrepertoires am russischen Hof gewinnen zu können. Unsere Analyse konzentriert sich hauptsächlich auf Normabweichungen vom westlichen Tanzritual, welche zumeist von fremden

⁵⁶ Vgl. „Dann die Russen nicht wie bey den Teutschen üblich einander bey der Hand herum führen, sondern jeglicher tanzet vor sich und insonderheit“, – bemerkte Adam Olearius. „Es bestehet aber ihr Tantzten meist in Bewegung der Hände, Füße, Schultern und Hüften“ (Olearius 1656, 21).

⁵⁷ „Сии шуты, когда императрица слушала в придворной церкви обедню, саживались в лукошки в той комнате, чрез которую ей из церкви в внутренние свои покои проходить должно было, и кудахтали как наседки; прочие же все тому, надрываясь, смелись“ (Deržavin 1808/ 1871, 600).

⁵⁸ Vgl. den Brief von Anna Ioanovna an Saltykov vom 10. Februar 1739, in dem die Zarin den Grafen bittet, ihr dringend einen sprechenden Star zu besorgen: „Семен Андреевич. Уведомились мы, что в Москве на Петровском кружале стоит на окне скворец, которой так хорошо говорит, что все люди, которые мимо идут, останавливаются и его слушают. Того ради имеете вы снаго скворца купить и немедленно соды прислать, и пребываю в милости. Анна“ (Anna Ioanovna 1739, 523-526).

⁵⁹ „Иногда Анна Иоановна требовала к себе гвардейских солдат с их женами и приказывала им плясать по-русски и водить хороводы, в которых не редко принимали участие присутствовавшие вельможи и даже члены царской фамилии“ (Subinskij ca.1870/1995, 64).

Reisenden beobachtet wurden.⁶⁰ Als scharfer Beobachter vieler Petersburger Festbarkeiten zu Beginn des 18. Jh., erwähnt Bergholz zeremonielle Aufzüge mit voranschreitenden Paaren öfter als Figurentänze. Solchen Tänzen, die, wie beispielsweise das Menuett, auf eine Demonstration individueller Körperleistungen abzielten, kam unter den Russen offensichtlich eine sekundäre Rolle zu. Das Menuetttänzen wurde, laut den Beschreibungen, meistens von Ausländern (bei Bergholz am häufigsten vom Herzog von Holstein) angeregt. Es fand gewöhnlich im zweiten, weniger vom Protokoll abhängigen Teil des Tanzabends statt. So verlief beispielsweise das Fest im Juni 1721, auf dem „Ihro Majestät der Zar mit der Zarin, Ihre Hoheit [Herzog von Holstein – D.Z.] mit der ältesten Prinzessin, und Fürst Mentschikof mit der jüngsten Prinzessin durch einen guten deutschen Tanz den Anfang [machten], worauf Ihre Hoheit die älteste Prinzessin zu einer Menuette aufnahmen“ (Bergholz 1721, 54).⁶¹

Auf eine ähnliche Art endete der Tanzabend im September 1721 „auf der Hochzeit des jungen Grafen Puškin: „[...] hiermit hatten die Ceremonieltänze ihr Ende, und nun hatte ein jeder Freyheit zu tanzen, da denn Ihre Hoheit zuerst anfangen mit der Braut eine Menuet zu tanzen“ (Bergholz 1721, 135).⁶²

Wenn man die dargestellten Tanzszenen *in summa* betrachtet, scheint die kollektive Raumordnung im Tanzzeremoniell bedeutender als eine individuelle Figurenausführung gewesen zu sein. Dabei liegt die Vermutung nahe, dass im Tanzrepertoire der russischen Noblesse die alte zeremonielle Ordnung, in welcher die Ranghierarchie edler Geschlechter in der linearen Platzierung stehender Bojaren zum Ausdruck kam, teilweise re-aktualisiert wurde. Vermutlich hörten die meisten prominenten Adelige mit dem Tanz ganz auf, sobald der Druck, der mit der Demonstration der Herrschaft verbunden war, fehlte und das langsame Ausschreiten in feierlichem Auszug beendet war. Die Polonaise wurde besonders lang getanzt, wobei die Tänzer „vorher einige Touren mit langsamen Schritten gemacht, und die Gesellschaft im Vorbeitanzen oder vielmehr im Gehen, ihre Reverenzen gemacht“ (Bergholz 1721, 135).

⁶⁰ Solche Normabweichungen stellten generell entweder eine Übertreibung (*amplificatio*) oder eine Verengung (*reductio*) des westlichen Modells dar.

⁶¹ Unter dem „guten deutschen Tanz“ wird bei Bergholz sehr wahrscheinlich die Allemande gemeint, die noch in Tabourot's *Orchésographie* (1588) beschrieben wird: „[...] Er ist ein geselliger Tanz, den Sie mit mehreren Andern zugleich tanzen können. Indem Sie eine Dame an der Hand führen und andere Paare sich hinter Ihnen aufstellen [...] Alle entweder nach, vor – oder rückwärts im geraden Takte drei Pas und eine Grue (Fußhebung) ohne Sprung tanzen [...] Sind Sie am Ende des Saales angelangt, so wenden Sie um, ohne die Hand der Tänzerin loszulassen [...]“ (zit. nach Böhme 1886/1967, Bd. 1, 122-123).

⁶² Das gleiche Schema wiederholte sich im November desselben Jahres bei der Hochzeit des Fürsten Trubeckoj: „Nachdem sie nun von der Tafel aufgestanden waren, wurde angefangen zu tanzen, welche erste Cerimonieltänze eben so, wie am ersten Hochzeitstage, ohne dem geringsten Unterscheid, geschahen. Nach denselben forderten Ihre Hoheit die Kaiserin zum polnischen Tanz auf, und machten es ziemlich lange, ehe sie aufhörten. Darauf tanzten Ihre Hoheit mit der jungen Frau eine Menuet, und hernach mit vielen andern Damen, indem sie den Herzog fleißig aufforderten“ (Bergholz, *ibid.*, 169).

Die Gleichstellung von familiären, erblichen und amtlichen Hierarchien kam in der Organisation des hochzeitlichen Tanzeremoniells am deutlichsten zum Vorschein.⁶³ Der feierliche Hochzeitsball wurde von den ältesten Brautführern eröffnet, die mal zu den älteren Verwandten gehörten, mal höher im Amt und Rang standen.⁶⁴ Der Zar trat dabei als Träger des obersten Ranges und mithin als Substitut des leiblichen Vaters auf. Bei der Positionierung der Tänzer im zereemoniellen Teil des Tanzabends galt der Wille des Zaren als das entscheidende Auswahlkriterium, so wie es während der Mahlzeiten der Bojaren im 17. Jh. üblich gewesen war. Der Tanzabend wurde von wenigen in den neuen Adelsstand erhobenen Anhängern Peters I., wie Men'sikov und Jagužinskij eröffnet. Men'sikov trug den deutschen Herzogtitel.

Diese Überlagerung von Symbolen, bei der das Tanzeremoniell an die Stelle der Sitzordnung und westliche Rangbezeichnungen an die Stelle der älteren Bojarentitel rückten, zeigt die Anfechtbarkeit des durch Peter I. begonnenen Reformprozesses. Man kann feststellen, dass das importierte Tanzritual in ein Netzwerk gegebener zereemonieller Normen, die trotz der Abschaffung der Rangplatzordnung an ihrer Gültigkeit wenig einbüßten, eingebettet wurde. Diese Normen wurzelten in der Tradition der russischen Selbstherrschaft, deren Entscheidungsmonopol mit der Vorstellung von der außerirdischen Natur der Zarenmacht legitimiert blieb. Zwar übernahm die Herrschaft neue mobile Medien der feierlichen Selbstinszenierung, doch reihten sich diese ins System statischer Machthierarchien ein. Der vorausgesetzten Bewegungsfreiheit stand der Zwang des von oben organisierten Tanzgeschehens entgegen. Dabei konnten sich die Institutionen der Kunst als öffentliche Institutionen kaum gegen das Machtmonopol des Zaren durchsetzen. Eingeführte Tanzordnungen, die maßgebliche Bewegungen, bzw. ‚kinetische Verhaltensmuster‘ kodifizierten, brauchten länger als im Westen, um zu universalen Normen des gesellschaftlichen Anstands avancieren zu können.

⁶³ Die Rolle der Großfamilie bleibt bedeutend in den Gesellschaften mit einer geringen sozialen Mobilität und fehlenden inneren Transparenz: „je segmentärer die soziale Struktur ist, desto größere, kompaktere, ungeteilte und in sich abgeschlossener Massen bilden [die Familien]“ (Durkheim 1930/1988, 354).

⁶⁴ Vgl. die Beschreibung der Hochzeit, die im September 1721 stattfand: „Zuerst tanzte der Marschall mit der Braut, und die zwei ältesten Brautführer mit Braut Mutter und Schwester polnisch [...]. Darauf tanzte der Marschall zum andern Mal mit der Braut [...] und zwei andere Brautführer mit des Bräutigams Mutter und Schwester. Als denn tanzte der Bräutigam mit der Braut, auch Braut Vater mit Bräutigams Mutter, und Braut Bruder mit Bräutigams Schwester. Nach diesem tanzte der Bräutigam zum zweitemal mit der Braut, und Bräutigams Vater mit Braut Mutter, nebst Bräutigams Bruder mit der Braut Schwester [...]“ (Bergholz 1721, 135). In der Hochzeit von Trubeckoj vertrat der Zar, „wie allezeit, die Vaterstelle vom Bräutigam, und die Kaiserin [Zarin – D.Z.] die Mutterstelle von der Braut“ (ibd., 168). In Russland galt die Großfamilie auch lange nach der Industrialisierung als die dominierende Form der Haushaltsorganisation. In Westeuropa kann man selbst in der vorindustriellen Zeit die entsprechende Institution kaum nachweisen (vgl. Sieder 1991).

2.6. Resümee

Als Modell gesellschaftlicher Kommunikation stellte der Tanz ein Sinngebilde dar, in dem soziale Unterschiede in weitere semantische Unterscheidungen aufgeteilt und umgesetzt wurden. Die westliche Menuettkultur entsprach daher dem Charakter *gehobener* Adelsgesellschaft, die sich über körperliche Verhaltenstechniken nach unten abgrenzte. Der Walzer entfaltete sich jedoch als Medium ‚bürgerlicher‘ Selbstfindung. Als solcher unterschied er sich sowohl vom höfischen Menuett, als auch vom schlichten ‚Drehen‘ bäuerlicher Schichten.⁶⁵ Vor dem Hintergrund dieser primär westlich orientierten Kriterien der Sozialisation erscheint nun eine Skizzierung des eigenen Entwicklungsweges der Tanzkultur in Russland angebracht.

In Russland bestand das Tanzritual aus verschiedenen, sich ausschließenden Elementen, die keine Differenz sozialer Normen darstellten. Diese fehlende Differenz generierte eine Mischung aus adeligen Aufzügen mit bäuerischen Kettentänzen. Dies trat in der Organisation petrinischer Assembléen in einer besonders augenfälligen Form zutage. In den Besäufnissen und karnevalistischen Machtumkehrungen realisierte sich eine vormoderne gesellschaftliche Ordnung ohne differenzierten Staatsapparat mit einer verhältnismäßig transparenten Beziehung zwischen oberen und unteren Schichten. Lange Zeremonielltänze verweisen im auf die Rangplatzordnung und daher auf die funktionale Unterscheidung von primären und sekundären Staatseliten. Hinzu kommt noch der Figurentanz, der einen besonderen Anspruch auf spezialisierte Fertigkeiten (skills) und auf Partnerschaft stellt und mithin ein Element der frühbürgerlichen Ideologie in sich trägt. Der Vielfalt herrschaftlicher Selbstdarstellungen stand dabei ein wenig differenziertes Register realer Handlungsmöglichkeiten entgegen. Die gegebene, von der Selbstherrschaft kontrollierte Ordnung erschien epochenübergreifend dominant (was nicht mit *stabil* gleichbedeutend ist). Mit Hilfe der polizeilichen Überwachung des Tanzparketts wurden aus Bojaren und veradelten unteren Schichten westlich aussehende Staatseliten gemacht, die, ihren zeremoniellen Vorstellungen entsprechend, in den Zusammenhang der traditionellen Herrschaft eingebunden blieben. Die Dominanz russischer Herrschaft in den bedeutenden repräsentativen Sphären wäre somit auf den spezifischen Charakter gesellschaftlicher Arbeitsteilung in Russland zurückzuführen.⁶⁶ In Russland, ei-

⁶⁵ Vgl. die Bemerkung von Braun/ Gugerli: „Aus einem scheinbar unpolitischen Medium wird eine verdeckt politisch-oppositionelle Waffe geschmiedet [...] so unterläuft das Walzen die höfische Verkehrs- und Körperkultur, die symbolisiert ist im Menuetttanzen mit all seinen Figuren und Schritten [...]“ (Braun/ Gugerli 1993, 178).

⁶⁶ Das Phänomen, das Durkheim mit dem Begriff „mechanische Solidarität“ beschreibt, setzt eine Produktionsart voraus, die Mitglieder eines Kollektivs aus notwendigen Gründen zusammenschließt: man arbeitet dort, wo Vater und Großvater arbeiteten, man stirbt dort, wo man geboren wurde. Man produziert ungefähr das gleiche, was der Nachbar produziert (nämlich das tägliche Brot) und tut es auf die gleiche Art (nämlich unter Einsatz der körper-

nem Land, das weder Probleme der Überbevölkerung noch der Ressourcenknappheit kannte, fehlten gesellschaftliche Vorstellungen von Arbeitseffizienz und leistungsorientierter Bewegungskultur. Bei westeuropäischen Höfen wurden entsprechende Vorstellungen durch kinetische Kommunikationstechniken vermittelt. Mithin widersprachen die nach Russland importierten Normen, die das Freisetzen von Individualität und Mobilität erforderten, der segmentierten Struktur der russischen Gesellschaft des 16.- 17. Jh.

Obwohl höfische Tanzmoden in den 30-er Jahren des 18. Jh. einem sichtbaren Wandel unterlagen, blieb der Tanz in ein System traditioneller Werte eingebunden. Vor allem reflektierte er die fortbestehende Polarität von bewusstseinsprägenden Vorstellungen, wie ‚Alt‘ und ‚Neu‘, ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘. Die Trennlinien, die im Westen schichtenspezifische Unterschiede kennzeichneten, verliefen in Russland der geographischen Grenzen und der Generationsgrenzen entlang. Durch die Aneignung westlicher Verhaltens- und Konsumregeln grenzten sich Metropolen von den Regionen im Osten des Reiches ab. Die Distanz zwischen ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘ verhinderte einen elastischen Generationenwechsel weitgehend, indem sie die Ausbildung alterübergreifender Erinnerungspraktiken blockierte.⁶⁷ Die Tatsache, dass westeuropäische Tanzordnungen von Tanzmeistern als Texte verfasst wurden, verweist auf einen dringenden gesellschaftlichen Bedarf an schriftlicher Abspeicherung von Informationen. In Russland entwickelten sich ähnliche Praktiken des kollektiven Memorierens mit deutlicher Verspätung.⁶⁸ Kontinuitätsfäden, die unterschiedliche russische Tanzordnungen miteinander verbanden, können deswegen erst vor dem Hintergrund mehrerer Importwellen verfolgt werden.

lichen Kräfte). Vgl. „Es handelt sich also um rein mechanische Ursachen, die bewirken, dass die individuelle Persönlichkeit von der kollektiven Persönlichkeit absorbiert wird“ (Durkheim 1930/1988, 365).

⁶⁷ Solche Praktiken realisierten sich im Westen durch Institute der Notare, gesellschaftliche Bedürfnisse am kollektiven Memorieren manifestierten sich unter anderem in Form von schriftlich kodifizierten Fecht- und Tanzordnungen.

⁶⁸ Die ersten Tanzanweisungen auf Russisch erscheinen in der Zeit, zu welcher der tanzende Höfling von der öffentlichen Bühne in Frankreich und Deutschland verschwindet. Vor der Übersetzung des französischen Tanzwörterbuchs von Charles Compañ (1794) und vor der Erscheinung einer kompilatorischen Tanzmeisteranweisung von Kuskov (1794) sind uns keine Quellen dieser Art in russischer Sprache bekannt (Compañ 1787, Kompañ 1790, Kuskov 1794). Vgl. auch die verspätete Tradition russischer Tanzanweisungen, die sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. entwickelt: Maksin 1839, Cellarius 1848, Stukolkin 1885, Zorn 1890, Cistjakov 1893, Gavlikovskij 1899, etc. Als Autor der bekannten Tanzanweisung bemerkt Maksin, es gebe in Russland schon viele Tanzlehrer, jedoch keine Bücher, in welchen die Regeln dieser Kunst erörtert wären: „Есть много танцовальных учителей, и нет (по крайней мере у нас еще) книг о правилах сего искусства, которыя давно уже были написаны мною“ (Maksin 1839, 3).

3. Vom Hof- zum Gesellschaftstanz

Die Umwandlung der westeuropäischen Hof- in die Kultur des Gesellschaftstanzes wird an sechs wichtigen Merkmalen erkennbar.

Erstens wurden der Tanzunterricht und der Ablauf des Tanzabends getrennt. Der Unterricht verlagerte sich in spezielle Bildungsanstalten, er fand also zunehmend außerhalb der tanzenden Gesellschaft statt.

Zweitens breiteten sich höfische Tanzmoden über geographische Grenzen der Metropolen hinaus.

Drittens entfiel die Aufteilung der Tanzgesellschaft in Zuschauer und Teilnehmer. Dies setzte einen leichteren Rollenwechsel zwischen Stehenden und Tanzenden voraus.

Viertens integrierte sich die Herrschaft zunehmend in den verbindlichen Ablauf des Tanzabends, der durch Regeln der Kunst festgelegt wurde.

Fünftens eröffnete das Tanzparkett den Weg nach oben für Vertreter unterer Schichten, die sich zumeist über Personenkontakte in den Zusammenhang der Herrschaft integrierten.

Sechstens entwickelte sich ein gesellschaftlicher Diskurs über kollektive Verhaltensformen, zu denen auch der Tanz gehörte. Auf der Basis der in der Gesellschaft geführten Gespräche, deren Thema das Tanzen war, entstanden Identitätsbilder und gemeinschaftliche Erinnerungsrituale, die sich zunehmend über die Grenzen eines Standes hinausdehnten.

3.1. Die Trennung des Tanzunterrichts vom Tanzabendablauf

Wie auch das Fechten und das Rossballett, wurde das Tanzen im Laufe des 18. Jh. ins kollektive System der standesspezifischen Ausbildung integriert. Der Tanzunterricht fand fortan nicht direkt in der tanzenden Gesellschaft statt, wie es noch in petrinischen Assembléen der Fall war. Die Trennung des Bildungsprozesses von der gesellschaftlichen Repräsentationssphäre zielte auf eine höhere Effizienz der adeligen Körperschulung ab. Vor allem durch die Verlagerung des Tanzunterrichts in spezielle Anstalten für adelige (und teilweise auch nicht-adelige) Kinder, musste eine folgenreiche Intensivierung der gesellschaftlichen Tanzausbildung erzielt werden. Mit Erziehungsprogrammen der Aufklärung setzte sich die Vorstellung von der Kindheit als einer Reifephase, die dem Eintritt in die tanzende Gesellschaft vorankommen sollte, durch.⁶⁹ Während die

⁶⁹ Vgl. laut den Überlegungen des Tanzmeisters Maksin (1839) soll man einem Kind vor allem beibringen, wie man seine Füße schön halten soll. Wenn das Kind sich die schöne Fußhaltung nicht aneignen kann, muss man ein Gestell (aus Holz) machen, in dem die Fersen vor den Fußspitzen stünden. Mit so einem Gestell muss man jeden Tag eine halbe Stunde üben, sein/ihre Knie auszudehnen, bis die Füße eine schöne Haltung entwickeln: „Если детьа не может почему-либо держать красиво свои ноги, то для сего должно сделать из дере-

Rolle des Tanzmeisters, der zuvor den Tanzabendablauf steuerte, an Bedeutung verlor, wurde mit der Zeit die Aufgabe des Tanzlehrers immer wichtiger. Der Tanzlehrer trat mehr in privaten Übungsräumen als in der Öffentlichkeit auf. Die Aufgabe des letzteren bestand in der Ausbildung von Tanzenden, wobei der Tanzabend von nun an nach einer vorprogrammierten Regie verlaufen konnte. Durch eine solche Regelung sollte eine höhere Selbstständigkeit im kinetischen Verhalten anerzogen werden, was insbesondere der westeuropäische Bildungsa Adel und das Bildungsbürgertum begrüßten.

Die Vergesellschaftung des adeligen Tanzunterrichts wurde in Russland durch den Mangel qualifizierter Fachkräfte erschwert. Zu den charakteristischen Merkmalen der russischen Tanzausbildung im 18. und sogar noch im 19. Jh. zählte ein sehr hoher Anteil von Fremden, die als Tanzmeister für den Hof und für einige adelige Familien aus dem Ausland eingeladen wurden.⁷⁰ Bis in die 60-er Jahre des 18. Jh. hinein waren es hauptsächlich Franzosen und Italiener, die als Lehrenden im russischen Tanzunterricht beschäftigt waren.⁷¹ Auch noch Anfang des 19. Jh. kommen russische Namen in der Liste von gefragten Tanzlehrern sehr selten vor.⁷² Man kann sich kaum vorstellen, dass ein solches fremdbezogenes Unterrichtssystem eine schnelle Reproduktion von eigenen lehrenden Fachkräften gewährleisten konnte.⁷³ Die geringe Zahl professioneller

ва станок, в котором бы лятки приходились впереди пальцев ноги, однако стоя в нем, необходимо должно вытягивать колени, и в таком положении стоять каждый день по полу часу, до тех пор пока ноги не примут красивого положения" (Maksim 1839, 7).

⁷⁰ Der russische Thronfolger Paul I. pflegte z.B. vor der Eröffnung des Tanzballs das Menuett mit dem Tanzmeister Grangé zu üben. „[Сентябрь 1764] Его Высочество с танцовщиком Гранже менуэта три протанцовать изволил. Ввечеру, часу в шестом пошли мы во внутренние покои Ея Величества. Там побыв несколько времени, изволил пойтить в залу и открыть бал с штатсдамой графиней Марьей Андреевной Румянцевой" (Pogošin 1881, 3).

⁷¹ Eine der ersten Schulen, an der es unter anderen Fächern auch einen regelmäßigen Tanzunterricht gab, wurde vom Pastor Glück 1705 in Moskau gegründet. Weiterhin sind es der aus Frankreich stammende Hofballmeister Landé (1736) und sein Landsmann Le Brun gewesen, die sowohl den Hofanz unterrichteten, als auch Balletttänzer trainierten. 1742 kam de Italiener Fusano, der zuvor der kleinen Prinzessin Elisabeth den Tanz beibrachte nach Russland, bis ungefähr 1759 werden Locatelli, Paradis, Belluzzi, die Familie Sacchi, Calzevaro, Tolata unter den bedeutendsten Tanz- und Ballettmeistern erwähnt (Stählin 1769, 4-16).

⁷² Vgl. Zeugnisse von Gluškovskij, der die russische Ballett- und Tanzszene Anfang des 19. Jh. bestens kannte: „Вначале 1800 годов в Петербурге были первоклассные учителя балльных танцев: Пик, Юар, а впоследствии Огюст, Дидло, г-жи Колосова, Новицкая, гг. Дютак, Эбергарт" (Gluškovskij 1868/1940, 192, 194. Vgl. auch Slonimskij zur Dominanz der Ausländer im russischen Ballett: „В течение 18. и 19. веков балет в России возглавляли иностранные балетмейстеры, педагоги и артисты" (s. Gluškovskij 1868/1940, 36).

⁷³ Vor allem unterscheiden sich die Löhne von ausländischen und russischen Tanzmeistern: die Gehälter der Russen lagen um 1770 bei 150-300 Rubel im Jahr (unabhängig von der Zahl der Schüler), wobei die renommierten italienischen Ballettchoreographen 250 Rubel für jeden Schüler verlangten. Vgl. Slonimskij: „Со 2 августа 1766 по 19 августа 1768 года некий Петр Максимов учил детей в Воспитательном доме салонным танцам, за что получал сто пятьдесят рублей в год [...] Чета Беккари требовала заключения с нею контракта на три года с тем, чтобы по прошествии трех лет получать с тех, кто будет в состоянии проделать фигуру со всей возможной точностью, а также показывать себя

Tanzlehrer ermöglichte die Vereinheitlichung des Tanzrituals nur im engen Umkreis von Moskauer und Petersburger Adelsfamilien. Die Anwesenheit eines französischen, italienischen oder deutschen Tanzmeisters im Tanzball scheint bis ins 19. Jh. hinein üblich gewesen zu sein. „Ballettmeister, das heißt Tanzlehrer, spielten keine unwichtige Rolle im gehobenen Gesellschaftskreis, - schreibt einer der wenigen russischen Ballettmeister Gluškovskij. „Im Winter – so der Bericht - gab es keinen Abend, an dem die Magnaten versäumten einen Ball zu geben. Man lud fast immer auch Tanzlehrer dazu [...] Damals sollten die Kammerfräulein bei Präsentationen an Ihre Majestäten die Hofetikette befolgen: man musste wissen, wie viele Schritte man macht, um sich Ihren Majestäten zu nähern, wie man dabei den Kopf, die Augen, die Hände halten, wie tief man einen Knicks machen muss, wie man von Ihren Majestäten zur Seite tritt; dieser Etikette lehrten ebenfalls Ballettmeister oder Tanzlehrer“.⁷⁴ Über ihre unmittelbare Lehrtätigkeit hinaus, funktionierten die Tanzmeister auch als moralische Kontrollinstanz. In geschlossenen Erziehungsanstalten, wie z.B. das Smolnyj Institut für Jungfrauen (1764) fand die Übung und die Demonstration der Tanzkünste im gleichen Raum unter der Kontrolle der Tanzmeister statt.⁷⁵ Der Begriff ‚Tanzmeister‘, der die Funktionen des Lehrers, Dirigenten und oft auch Veranstalters erfüllte, war daher im Russischen des 18.-19. Jh. im aktiven Gebrauch. Auch noch im 19. Jh. mussten Ballettchoreographen, wie Gluškovskij, gleichzeitig Tanzunterricht in adeligen Familien geben. Erst Anfang des 19. Jh. hat sich die Funktion eines professionellen Tanzlehrers herauskristallisiert. Zu den beliebtesten von ihnen gehörten die Ausländer Jogel und Munaretti. Jogel hatte einen größeren Erfolg, weil er besser Russisch kannte. Munaretti sprach viele Sprachen, jedoch konnte man ihn angeblich in keiner Sprache verstehen.⁷⁶ Jogel or-

во всех пантомимных балетах, по сту по пятидесяти; а за танцующих соло – по двести по пятидесяти рублей“ (s. Gluškovskij 1868/1940, 13). Die Tänzer, die ihre Ausbildung im Moskauer Erziehungsheim (*Vospitatel'nyj dom*) hinter sich brachten, verdienten um 1779 von 100 bis max. 180 Rubel. In Petrovskij Theater in Moskau lagen die Spitzenlöhne bei zirka 300 Rubel im Jahr.

⁷⁴ „Балетмейстеры (т.е. учителя танцев) играли в то время также немаловажную роль в высшем кругу общества. Зимой не проходило ни одного вечера, в который бы вельможи не давали бала; на балы почти всегда приглашали и учителей танцев [...] В то время при представлении во дворце к их императорским величествам фрейлины соблюдали этикет: следовало знать, сколько шагов надо было сделать, чтоб подойти к их императорским величествам, как держать при этом голову, глаза, руки, как низко сделать реверанс и как отойти от их императорских величеств; этому этикету обучали балетмейстеры или танцевальные учителя“ (Gluškovskij 1868/1940, 123).

⁷⁵ Mit 6 Jahren fingen die Mädchen mit dem Tanzunterricht an (Ustav 1764, 4-5).

⁷⁶ „К достойным особенного внимания старинным учителям балльных танцев в Москве принадлежал Иогель, который в своей молодости получил отличное воспитание: он изучил русский, французский языки и музыку как нельзя лучше, о балльных танцах нечего и говорить; кто в Москве не знает об его таланте [...] Мунаретти, как профессор танцовального искусства, всегда объяснял своим ученикам свои лекции; он говорил на многих языках, но ни на одном нельзя было понять его: это было вавилонское смешение языков“ (Gluškovskij 1868/1940, 196;197).

ganisierte am Donnerstag bekannte ‚Kinderbälle‘, bei denen öfters die ersten Auftritte der jungen Adelligen im Moskauer *beau monde* stattfanden.⁷⁷

3.2. Die Ausbreitung des Hoftanzes. Das Minovet auf dem ländlichem Tanzparkett

Der westlich angelegte Lebensstil des Hofadels, der unter anderem einen elitären Tanzunterricht voraussetzte, führte zur raschen und radikalen Abgrenzung russischer Metropolen, vor allem jedoch des meeresnahen St. Petersburgs, von inneren Regionen des Landes. Die alten Hierarchien, die vor Peter I. zumeist an Geschlechtergrenzen entlang gebildet wurden, verlagerten sich mithin in geokulturelle Unterschiede zwischen der am westlichen Modewechsel orientierten Hauptstadt und der davon nur wenig wissenden ländlichen Peripherie. Sogar der Moskauer Adel verbrachte die warme Hälfte des Jahres zumeist auf dem Lande, wo die Verfolgung aktueller Tanzmoden selten möglich war. Im Winter fiel der Besuch eines Balletts, einer Oper und vermutlich auch eines Balls oft wegen der Kälte ganz aus.⁷⁸ Es liegt daher nahe, dass der Hofтанз im ländlichen Kulturkontext des 18. Jh. als Element des Fremden empfunden wurde. Zwar fand um 1750 Abwanderung des Hofтанзzeremoniells aus den Metropolen an die Peripherie statt, doch wurde das Menuett (russ. *minovet* oder *minoveja*) in provinziellen Adelmilieus konsequent als Merkmal des hauptstädtischen westlich geprägten Verhaltens angesehen. Durch die Tanzfertigkeiten demonstrierte man seine Zugehörigkeit zum gehobenen am westeuropäischen Geschmack orientierten Konsumstandard. Kennzeichnend ist Bolotovs Bericht (1752) über den Hochzeitsball seiner Schwester im kleinen Dorf Opankin in der Nähe von Pskov (Pleskau). Als Petersburger musste Bolotov den Tanzabend eröffnen und, seinem Wortlaut zufolge, allein vor der ganzen Gesellschaft wie auf dem Theater tanzen, „und dazu noch gerade Minovet“.⁷⁹ Inzwischen führten andere Herren Gespräche, wobei sie ständig neu servierte Weingläser in der Hand hielten. Da man bei dieser Beschäftigung kaum merkte, wie schnell man betrunken wurde,

⁷⁷ „Дети мои учились танцевать у Иогеля. Он считался в свое время лучшим танцмейстером; был еще другой, Флаге, но этот не имел такой большой практики; а Иогеля всюду приглашали. Он бывал у Архаровых, у Нехлюдовой, у Львовой, у Рожновой, у Шаховских, словом – везде, куда я детей возила“ (Blagovo 1989, 155). Puškin und seine Schwester besuchten auch die Tanzabende bei Jogel!

⁷⁸ „[...] im Frühling [1759] musste Locatelli mit ansehnlichem Verlust seiner Auslage, die ganze Opera Buffa zu Moskau wieder einstellen. Zu den vornehmsten Ursachen dieses Verfalls mag wohl gerechnet werden, dass vom Frühjahr bis in den späten Herbst der zahlreiche Moskowische Adel mit ihren Familien sich auf ihren Landgütern aufhalten, im Winter aber, da sie sich meistens wieder in die Stadt begeben, das große hölzerne Stadt=Opernhaus so kalt befunden worden, dass man es nicht darinnen aushalten können“ (Stählin 1769, 113-114).

⁷⁹ „[...] а тут надлежало танцовать одному, пред всем обществом и властно как на театре, и при том еще миновет“ (Bolotov 1752/1870, 205). Diese Stelle fehlt in der Ausgabe von 1931.

wollten zu fortgeschrittener Stunde auch die Herren tanzen gehen. Das Orchester spielte nun russische Tanzlieder, zu denen dann diese Herren zu tanzen begannen. Dann hörten auch die Damen auf, Karten zu spielen, um schließlich den Kavaliere Gesellschaft leisten zu können.⁸⁰

Einerseits liefert die Erzählung wichtige Beweise für eine allmähliche Vergesellschaftung des Menuetts, das sich über die Grenzen des Hofes ausbreitete.⁸¹ Andererseits fällt die wachsende Kluft zwischen Metropolen und der Peripherie als Kehrseite der Vergesellschaftung auf. Bolotov verwendet zwei Begriffe, um zwischen beiden Tanzordnungen unterscheiden zu können. Zum einen charakterisiert das aus dem Deutschen stammende Verb *tancevat'* die Techniken, die im Petersburger Tanzunterricht ausgefeilt wurden.⁸² Zum anderen bezieht sich das altrussische Verb *pljasat'* auf das Verhalten von betrunkenen Herren auf dem Lande. Trotz der Unmenge von Bescheidenheitsfloskeln in Bolotovs Bericht, kann man die Sonderstellung des Hauptstädtlers im provinziellen Milieu nicht übersehen. Als einziger durfte er die Aufgabe der Balleröffnung übernehmen, die am Hof sonst nur dem Herrscher zukam.

Wenn man annimmt, dass der auf dem Lande lebende russische Adel keinen Zugang zu qualifiziertem Tanzunterricht hatte, kann man daran nur zweifeln, dass dieser Adel komplizierte Menuettechniken als Element seiner Standesidentität ansah und fortpflanzte. Glaubwürdiger erscheint die Annahme, dass die Hauptstadt und das Land zwei geschlossene Lebenswelten bildeten, so dass der Milieuwechsel eine kulturelle Umstellung voraussetzte. Diese Umstellung kommt in der Memoirenliteratur zumeist im Motiv der Reise zum Ausdruck. Bolotov reist aufs Land so wie er sonst auch ins Ausland reist. Als er sich in seinen reiferen Jahren auf sein Landgut zurückzieht, wird seine eigene Hochzeit ganz ohne westeuropäische Tänze gefeiert. Angeblich habe er keinen guten Brautführer gefunden. Die meisten Eingeladenen seien ältere Leute gewesen.⁸³ Bolotov bezeichnet die Feier als „eine kleine einfache adelige Hochzeit“ (*prostaja dvorjanskaja svadebka*). Man habe ihn, so wie es sich schickt, verkleidet,

80 „Что-ж касается до господ, то сии упражнялись, держа в руках то-и-дело подносимыя рюмки, в разговорах, а как подгуляя, то захотели и они танцами повеселиться. Музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русския плясовые песни, дабы под них плясать было можно. Не успели сего начать, как принуждены были боярыни покинуть свои карты и делать им компанию“ (Bolotov 1752/1870, 206).

81 In den 50-er Jahren wurde es z.B. den Kaufleuten erlaubt, in Theatervorstellungen anwesend zu sein. Jedoch war eine gute Garderobe Pflicht. („одеты были не гнушно“) (Bachrušin 1977, 32).

82 „[...] принужден был [...] танцовать миноват первый; [...] весь день и вечер протанцовал со всеми барышнями [...]“ (ibid.)

83 „Людей было хотя и много, но все на большую часть – старые [...] Из молодых же не было и не случилось ни единого человека, которому б можно было быть шафером, или хоть несколько потанцевать“ (Bolotov 1764/1931, 295).

aber nicht so, betont er, wie sich ein *petit-maître* kleiden würde.⁸⁴ Nach der Trauung setzte man sich an die Tische, die in Form des russischen „Г“ – Buchstaben standen – die Ordnung, die für altrussische Mahlzeiten kennzeichnend war.⁸⁵ Es sei damals noch nicht üblich gewesen, Gerichte durch Lakaien servieren zu lassen. Alte Herren hielten es jedoch für entwürdigend – so Bolotov – einander Speiseteller zu reichen.⁸⁶

Der Leser kann sich die Herrschaft der steifen Rangplatzordnung ausmalen, die Bolotov nicht erlaubte, jemanden außer den Ältesten einzuladen. Trotz seiner Erfahrung in der Hauptstadt und trotz der kritischen Bemerkungen, die der Berichterstatter ab und zu abgibt, fiel dem Petersburger die Anpassung an die ältere Sitzordnung offensichtlich nicht allzu schwer.

3.3. Die Auflösung der Grenze zwischen Tänzern und Zuschauern

Die im Westen aus der Mode gekommene Aufteilung des Ballsaals in Bühnen- und Zuschauerraum kann als Teil der Vergesellschaftung angesehen werden. Der Sinn dieses Prozesses besteht nicht so sehr in der vollständigen Entfernung der Zuschauer von der Tanzfläche, sondern in der Legitimierung des Rollenwechsels, der zuvor untersagt gewesen war. In seiner klassischen Form durften beim Hofanz in Westeuropa nur die fürstlichen Familien und die besten Darsteller aus dem Gesinde teilnehmen, wobei sich alle anderen auf die Rolle von Zuschauern beschränken mussten. Die Vergesellschaftung kann man, schematisch gesehen, mithin als parallelen Ausgleich charakterisieren. Abkömmlinge des ersten Standes profilierten sich zunehmend in der guten Beherrschung von modischen Bewegungstechniken. Gleichzeitig gerieten Leute niederer Herkunft an den Hof, wenn sie dem gefragten Verhaltensstandard entsprachen und, unter anderem, gut tanzen konnten.

3.4. Die Einbindung der Herrschaft ins Tanzritual

Ein Vergleich von Zeugnissen, in denen der technischen Qualität des herrschaftlichen Auftretens ein zunehmender Wert entgegengebracht wird, lässt auf den Wandel der sitzabhängigen Rangplatzordnung in Russland schließen. Der Tanz entwickelte sich im Laufe der 40er – 70er Jahre zu einer Form der körper-

⁸⁴ „Меня нарядили и убрали, как водится, однако не с пышной руки и не так, как бы какого петиметра“ (Bolotov 1764/1931, 298).

⁸⁵ „И как стол поставлен был глаголом, то и оказалось в ней довольно простора для помещения гостей всех“ (Bolotov 1764/1931, 302).

⁸⁶ „[...] но так тогда не было еще в обыкновении кушанья обносить кругом лакеям в соусниках и блюдах, а все надлежало кому-нибудь из сидящих за столом раздавать, то за безделкою стало дело, – что кушанье раздавать было некому. Из стариков никому не хотелось принять на себя сию комиссию, а помоложе, и такого, кто-б мог сию должность взять на себя, никого не было и не случилось“ (Bolotov 1764/1931, 302).

lichen Selbstdarstellung, die auch für Zaren und Zarrinnen zunehmend verbindlich wurde. Während die Zarin Anna Ioanovna selbst nicht tanzte⁸⁷ und sich lediglich durch das Anschauen des Tanzgeschehens belustigen ließ, wurde ihre Nachfolgerin die Zarin Elizaveta Petrovna als die beste Tänzerin am Hof bezeichnet.⁸⁸ Seit ihrer Regierungszeit (um 1742-1743) erscheint der Tanzball regelmäßig im *Hoffjournal* erwähnt.⁸⁹ Von Stählin, Erzieher des Zaren Peters III. bemerkt in seinen Notizen, es ginge

[...] mit der Zeit so weit, dass unter der Kaiserin Elisabeth Regierung, einer der ersten Französischen Ballettmeister, Mr. Landé, sich nicht scheute, öffentlich zu sagen: wer eine Menuet recht regelmäßig, sein und ungezwungen tanzen sehen wolle, der muesse es am Russisch-Kaiserlichen Hofe sehen (Stählin 1769, 9).

Seit den 50-er Jahren wurden im Umkreis primärer Staatseliten Stimmen hörbar, die für die Gestaltung des Tanzabends nach strengen Regeln der Kunst plädierten. Mithin setzte man sich gegen einseitige Privilegien, die der russischen Herrschaft bei der Regieführung zukamen, zur Wehr. Mit einem höhnischen Ton beschrieb Prinzessin von Anhalt-Zerbst die von der Zarin Elizaveta veranstalteten Maskenbälle. Während Elizaveta sämtliche Inszenierungsvorteile an sich zog, musste das Gesinde sich lächerlich machen:

Es war der Kaiserin im Jahre 1744 in Moskau genehm gewesen, bei den Hofmaskenbällen alle Männer in Frauenkleidern, alle Frauen in Männerkleidern ohne Gesichtsmasken erscheinen zu lassen. Das war wirklich ein umgekehrter Courttag. Die Männer steckten in großen Reifröcken und Frauenkleidern und trugen Frisuren wie die Damen an den Courttagen; die Frauen trugen Männerkleider, genau wie sonst die Herren bei solchen Gelegenheiten erscheinen. Die Männer liebten diese Verkleidungstage

⁸⁷ „Die Kaiserin schaut das lustige Auftreten ihrer Untertanen gerne an“, – schrieb der schwedische Gelehrte Berch, – „aber sie tanzt selten selbst“. Wenn ein Ball stattfand, wurde dieser, laut Berch, von Anton Ulrich Herzog von Braunschweig oder vom Oberhofmarschall mit Prinzessin Elisabeth eröffnet (Berch 1735, 158).

⁸⁸ „[weltbekannt] ist, dass die Kaiserin Elisabeth eine der schoensten und vollkommensten Taenzerinnen gewesen, nach deren Beispiel der ganze Hof sich angelegen seyn ließ, nett zu tanzen“ (Stählin 1769, 9). Vgl. auch weiter: „Sie tanzte so gar den Russischen Landtanz zum Entzuecken. Denn ob er gleich, wie oben gemeldet worden, fast nur bei dem gemeinen Volke in Russland allgemein geblieben; so moegen ihn doch auch die Vornehmen gerne sehen, und oefters auch mit Vergnuegen selbst bei besonderen Lustbarkeiten tanzen [...]“ (ibid., 9).

⁸⁹ „Und am Abend gab es einen Ball und man hat sich viel amüsiert“ (1743, Januar) [...] oder „Es gab einen Ball in der Galerie, bei dem Ihre Majestät anwesend waren, und man hat getanzt“ (1743, November), [...] „Und nachher gab es einen Ball, es spielte italienische Musik, und man hat gesungen und getanzt“ (1743, April); [...] „Am Abend gab es einen Ball im Palast, und im Garten eine Festbeleuchtung“ (1743, August); vgl. russ. „А ввечеру был бал и веселились довольно[...]“; „[...] Потом ввечеру был бал, играла италянская музыка, и пели, и тогда танцовали“; „[...] Ввечеру был во дворце бал, и в огороде иллюминация“; „[...] и был бал в Галлерее, где Ея Им. В-о изволили присутствовать, и танцовали“; (Pridvomnye žurnaly 1743, 10-24).

nicht sehr, die meisten waren in der denkbar übelsten Laune, weil sie empfanden, wie hässlich sie in der Aufmachung wirkten. Die meisten Frauen sahen aus wie kleine unansehnliche Jungen, die älteren hatten dicke, kurze Beine, was sie auch nicht gerade schöner machte. [...] Wirklich vollkommen schön als Mann sah nur die Kaiserin selbst aus, weil sie sehr groß und ein wenig stark war. Männerkleidung stand ihr vortrefflich: sie hatte ein sehr schönes Bein, wie ich es nie bei einem Mann gesehen habe, und einen wunderbar fein geformten Fuß (Katharina II 1772, 245).

Im Unterschied zu Eliten der 20-er – 30-er Jahre versuchte der Hofadel der 40-50er Jahre den Einbezug des Körpers in den kontrollierten Machtbereich zu verhindern. Erniedrigende Travestien, die auf einen inszenierten Geschlechterwechsel abzielten, wurden, obgleich in verblümter Form, als Verstoß gegen alles Maß und gegen jegliche Harmonie angeprangert. In ihren Notizen warf Katharina der Zarin Elizaveta eine misslungene Regie vor, weil diese das Alter und den Rang anstatt des Decorums bevorzugte.⁹⁰

Unter anderem gab es eine Maskerade mit Quadrillen in verschiedenen Dominos, jede zu zwölf Paaren.⁹¹ [...] als der Ball eröffnet werden sollte, war kein einziger tanzfähiger Herr vorhanden. Es waren nur Leute von sechzig bis neunzig Jahren, an ihrer Spitze der Marschall Lacy, mein Partner. [...] Nie in meinem Leben habe ich ein trübseliges und alberneres Vergnügen gesehen, als es diese Quadrillen waren. Es tanzten in einem gewaltigen Saale nur achtundvierzig Paare, darunter eine große Anzahl lahmer, gichtbrüchiger, altersschwacher Gestalten; alle übrigen waren Zuschauer in gewöhnlicher Kleidung und wagten nicht, sich unter die Quadrillen zu mischen. Die Kaiserin fand das aber so schön, dass sie es noch einmal wiederholen ließ (Katharina II. 1772, 95-96, über ihre Hochzeit).

Trotz der Tendenz zur Einbindung der Herrschaft in die allgemeinen Normen des kinetischen Verhaltens, kann diese Tendenz nicht ohne Vorbehalte mit der Vergesellschaftung gleichgesetzt werden. Der Widerstand gegen die alte Tanzordnung zielte weniger auf die Einschränkung der Autokratie, vielmehr nahm er einen neuen Elitewechsel innerhalb der bestehenden Struktur der Selbstherrschaft vorweg. Durch den Appell zur Harmonisierung des öffentlichen Verhaltens mithilfe der Kunst brachte vor allem die ‚französische‘ Partei ihre politischen Ambitionen zum Ausdruck. Dabei ging es um eine geschlossene Gruppe von Hoffavoriten, die mithin auch ihre sportiven Qualifikationen als Gradmesser für Ehre und Würde einschätzten. In Memoirennotizen, die aus diesem Kreis

⁹⁰ Vgl. auch von Stählins Bemerkung: „Der gute Geschmack an dem Feinen in der Ballettkunst ward bei Hofe nicht allein unterhalten, sondern hatte sich auch unter dem Adel ausgebreitet, dass sich viele darinnen in der Ausbildung selbst mit Ruhm sehen lassen konnten“ (von Stählin 1769, 22). Weiter erwähnt Stählin Ballettaufführungen im Moskau, „in welchen beiden lauter Standespersonen spielten“ (ibd.).

⁹¹ Katharinas II. Hochzeit fand am 26 August 1745 statt.

stammten, wurden eigene sportlichen Leistungen dauernd mit Leistungen regierender Herrschaftseliten verglichen.

Frau v. Arnim tanzte besser, als sie ritt. Ich kann mich an einen Tag erinnern, als es darum ging, festzustellen, wer von uns beiden früher müde sein würde. Es stellte sich heraus, dass sie es war, und auf einem Sessel sitzend gab sie zu, sie könne nicht mehr weiter, während ich immer noch tanzte. (Katharina II 1772, 253).

3.5. Das Vorrücken von Tanzfavoriten

Parallel zur Einbindung der Herrschaft in den Zusammenhang der kinetischen Körperkommunikation, eröffnete das Tanzparkett auch für Unterstehende die Möglichkeit, den Weg zu Gnaden über kunstvolles körperliches Verhalten zu kürzen. Seit den 40-er Jahren des 18. Jh. kennt man am russischen Hof einzelne Beispiele, die das Erdienen eines Dienstgrades durch das Auftreten im Tanzsaal belegen. Manche wurden dank ihrer tänzerischen Qualifikation zu Kammerherren ernannt.⁹²

Memoirennotizen, die aus der Regierungszeit Katharinas II. (die 60-er – 70-er Jahre) überliefert sind, verweisen auf eine fortschreitende Ausdifferenzierung körperlicher Exerzitien. Das Repertoire der tanzenden Höflinge, zu denen vor allem der Thronfolger Paul I. gehörte, umfasste Balleröffnung,⁹³ das Auftreten in verschiedenen Figurentänzen während eines Tanzabends⁹⁴ und zusätzlich noch komplizierte Ballettpartien, die entweder Solo oder im Ensemble getanz wurden. Dem Wortlaut von Porošin, dem Erzieher Pauls I. zufolge, übte der zehnjährige Thronfolger mehrmals in der Woche und konnte Parteien aus dem

⁹² „Darunter befanden sich etliche, die den Italienern im Ballett=Tanz nichts nachgaben, und vornehmlich ein Hr. von Tschoglokov, der nachmals Kammerherr worden, und eine Kaiserliche Hof=Fraulein, Graevin Henrikov, zur Gemalin bekam“ (von Stählin 1769, 12).

⁹³ So berichtet der englische Reisende W. Coxe über die Eröffnung eines Tanzballs (1777) durch Paul I.: „The great-duke opened the ball by walking a minuut with his confort, at the end of which he handed out a lady, and the great-duchess a gentleman, with whom they each performed a second minuut at the same time. They afterwards successively conferred this honor in the same manner upon many of the principal nobility, while several other couples were dancing minuets in different parts of the circle: the minuets were succeeded by Polish dances, and followed by English country-dances“ (Coxe 1802/1970, 131). Vgl. auch Berichte von Pauls Erzieher Porošin über die Tanzballeröffnung: [Januar 1764] „Открыть бал изволил Государь с фрейлиной Анной Алексеевной Хитровой. Потом изволил танцовать с графиней Прасковьей Александровной Брюсшей, с княгиней Дарьей Алексеевной Галицкой, и минуэт четверной с фрейлиной Анной Петровной Шереметьевой“ (Porošin 1881, 218).

⁹⁴ [Dezember 1764] „Бал изволил открыть он со штатс-дамой графиней Марьей Андреевной Румянцевой. Потом изволил танцовать с княгиней Дарьей Алексеевной Голицыной. В сие время изволила прийти и Ея Величество. Его Высочество изволил еще танцовать с Анной Алексеевной Хитровой, с Анной Никитишной Нарышкиной и с графиней Елисаветой Карловной Сивершей“ (Porošin 1881, 210).

französischen Ballettrepertoire darstellen.⁹⁵ Das Ballett *Acis und Galathea* nach einer Tragödie von Sumarokov wurde ausschließlich von Damen und Kavalieren gespielt.⁹⁶

Den jungen Vertretern adeliger Familien, die zusammen mit dem Thronfolgen Tanzpartien einstudierten, wurde ein relativ hoher Grad an Gleichberechtigung zuerkannt. Viele Tänzer lebten nicht im Winterpalast, sondern sie wurden dorthin von adeligen Häusern gebracht. Das Ballett galt mithin als neue Triebkraft der gemeinschaftlichen Interessenbildung, die von räumlichen Grenzen der Zarenresidenz verhältnismäßig unabhängig war. Beispielsweise mussten hochadelige Fräulein es einmal tief bedauern, als der zehnjährige Thronfolger anstatt mit ihnen zu tanzen, Mädchen niedrigerer Herkunft zum Tanz einlud.⁹⁷

Die Anerkennung einer individuell angelegten sportlichen Leistung trug eine Entlastungsfunktion, in dem es neue Wege zur Bewältigung der Konkurrenz am Hof eröffnete. Die von außen initiierten körperlichen Disziplinierungspraktiken, zu denen in der Epoche Peters I auch der Tanz zählte (s. oben), ließen allmählich nach, wobei der höhere Wert der inneren Motivation, d.h. einem Selbst-Zwang beigemessen wurde. Nach der Thronbesteigung Katharinas II. kam in privaten Briefen und Notizen von leistungsbewussten Favoritenschichten, zu denen Leibärzte, Hofmaler, Tanzmeister und Hofdichter zählten, ein Erlebnis der Befreiung zum Ausdruck.

Jetzt dürfen wir sagen, – so schreibt der Hofdichter Deržavin in seinem Tagebuch, – dass wir zum Beispiel zum Lustspiel, zum Tanzball, zum Maskenball fahren wollen oder eben nicht wollen, dass wir dort bis zum

⁹⁵ [Oktober 1764] „Потом как гуслист заиграл кавалерской последний балет, где и Его Высочество изволил танцовать и представлять Именя [...]“ (Porošin 1881, 53); [Februar 1765] „Балет был *Ацис и Галатhea*. Танцовали все фрейлины и кавалеры. Роль Его Высочества, тож Именя, танцовал граф Николай Петрович Шереметьев“ (Porošin 1881, 254). Zur Regelmäßigkeit von Proben: [Dezember 1764] „После ученья с танцовщиком Гранже твердить изволил Его Высочество роль свой из балета“ (ibid., 154); [Dezember 1764] „В четвертом часу сел учиться. После ученья танцовать изволил роль свой из балета“ (ibid., 182); [Dezember 1764] „После ученья с танцовщиком Гранже роль свой из балета танцовать изволил. Был маленькой Олсуфьев“ (ibid., 186); [Dezember 1764] „Государь изволил сесть учиться. После ученья, балет с прежними же танцовщиками танцовать изволил“ (ibid., 199); [Dezember 1764] „[...]после с танцовщиком Гранже роль свой из балета твердить изволил. Графиня Сиверша, граф Строганов и маленькой Олсуфьев тут же танцовали“ (ibid., 200). Vgl. auch ein Hinweis darauf, dass Paul nicht immer gern tanzte: „Его Высочество очень был весел и танцовал весьма охотно, хотя впрочем, и не безызвестно, что слишком не страстен он к танцованью“ (Porošin 1881, 410).

⁹⁶ „Eben so ein prächtiges Ballett von Cavalieren und Damen, wurde das J. darauf A.1764 auch zu Petersburg, nach der Sumarokovischen Tragödie *Almira*, auf der neuen Hof-Schaubühne aufgeführt“ (Stählin 1769, 24).

⁹⁷ „При том докладывал я еще Его Высочеству, что фреюлины сожалеют, что он в маскараде, вместо того, чтоб начинать танцовать с ними, изволил брать иногда самого посредственного состояния деушек“ (Porošin 1881, 86).

nächsten Morgen bleiben oder nicht bleiben werden, dass wir sowohl tanzen, als auch nicht tanzen können.⁹⁸

Abgesehen von einzelnen Belegen, die zumeist aus der Oberschicht stammen, darf das Maß an Bewegungsfreiheit auf dem russischen Tanzparkett in der zweiten Hälfte des 18. Jh. und auch später keineswegs überschätzt werden. Nach Berichten von Adelligen, die nicht zur unmittelbaren Umgebung des Hofes gehörten, blieb der Ball in seinem kinetischen Ablauf weniger an Regeln des Tanzes, vielmehr an der Positionierung der herrschenden Person orientiert. So berichtete eine adelige Dame der Katharinenzeit,⁹⁹ die in ihrem Leben zweimal zu einem Empfang am Hof eingeladen war, dass alle Tanzenden im Ball (1787) sich ständig während des Menuetts vor der Zarin verbeugten. Man stellte sich dabei so hin, dass nicht der Rücken, sondern immer nur das Gesicht der Zarin zugekehrt blieb.¹⁰⁰ Kennzeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Manier, in der viel später der glanzvolle Magnat der Katherinenepoche Fürst Jusupov den zeremoniellen polnischen Tanz mit der verwitweten Kaiserin Maria Fedorovna tanzte.¹⁰¹ Der Fürst lehnte dabei seinen Kopf zurück und ging seitwärts, denn „es wäre unhöflich und unanständig gewesen, der Kaiserin seine Schultern zuzukehren“. Über die Kaiserwitwe konnte man gar nicht sagen, sie würde tanzen, eher sei sie, dem Bericht zufolge, durch den Raum einhergeschritten.¹⁰²

Der Prozess, den man unter Vorbehalten als Vergesellschaftung des Tanzes charakterisieren kann, verlief ausschließlich innerhalb der adeligen Hofgesellschaft und ließ die Grenzen des ersten Standes unberührt. Mitglieder der Adelligen Versammlung in Moskau mussten beispielsweise jedes Mal Auskunft über eigene Begleitpersonen geben, d.h. unter Umständen auch bestätigen, dass die mit ihnen eintreffenden Gäste zum Adel gehörten. Kaufleute und ihre Frauen konnten nur in Ausnahmefällen eingeladen werden, das heißt zumeist nur bei

⁹⁸ „Мы ныне, например, смеем говорить, что хотим или не хотим ехать на комедию, на бал и в маскарад, будем и не будем там до утра, можем не плясать и плясать“ (Deržavina 1880, 345).

⁹⁹ Elizaveta Jan'kova (1768-1861) (s. Blagovo 1989).

¹⁰⁰ „Мне пришлось танцевать очень неподалеку от императрицы, и я вдоволь на нее гляделась. Когда приходилось кланяться во время миновета, то все обращались лицом к императрице и кланялись ей; а танцующие стояли так, чтобы не обращаться к ней спиной. Блестящий был праздник“ (Blagovo 1989, 66).

¹⁰¹ Gemeint ist Sophie-Dorothee, Prinzessin von Baden-Württemberg, mit der Paul I. in seiner zweiten Ehe verheiratet war (in Russland Maria Fedorovna).

¹⁰² „Вдовствующая императрица Мария Федоровна к нему [Юсупову] была очень благосклонна и на балах всегда с ним танцевала, то есть ходила ‚польский‘. При этом он снимал обыкновенно с правой руки перчатку и клал ей на два пальца (указательный и средний) и подавал их императрице, которая протянет ему тоже два пальца, и так они идут польский, а чтобы к императрице не обращаться плечом, что разумется, было бы непочтительно и невежливо, он как-то откинется назад и все идет боком“ (Blagovo 1989, 169).

Besuchen der Zarin. Sie durften sich dabei nicht mit dem Adel vermischen, sondern sollten hinter den Säulen hervorblicken.¹⁰³

Ballgäste wurden in den 80-er Jahren des 18. Jh. immer noch streng in Akteure und Zuschauer aufgeteilt. So schildert eine anonymere deutscher Bericht einen *Bal paré* am russischen Hof um 1782:

Bei diesem *Bal paré* dürfen nur diejenigen Personen tanzen, die der Kaiserin vorgestellt sind. Alle übrigen sehen bloß zu, oder gehen in der ganzen Reihe offener und erleuchteter Zimmer herum (Keyser 1788, 326).

Es waren zumeist nur junge, nicht verheiratete Damen und sehr wenige Ehefrauen, die zum Tanz zugelassen waren, wobei Witwen gar nicht tanzen durften.¹⁰⁴ Während des Tanzabends in der Adelligen Versammlung waren es nur die wenigen besten Darsteller, die ihre Künste vorführen konnten. Zeitgenossen begründeten es damit, dass das Menuett als Tanz zu kompliziert sei. Zu groß sei die Gefahr gewesen, beim Tanzen aufeinander zu stoßen. Deswegen habe man sich gewöhnlich einem Zuschauerkreis angeschlossen. Einem Zeugnis zufolge, habe man wie die eine oder andere Dame ein Wunder beobachtet, die einen Knicks ausführte, wobei ihr Kavalier sich verbeugte.¹⁰⁵

Im Repertoire des Tanzabends im ausgehenden 18. Jh. fehlte noch der bürgerliche Walzer der einen freieren Rollenwechsel und einen engeren Partnerkontakt voraussetzte. Dieser Tanz verstieß angeblich gegen jeglichen Anstand. Es sei unfasslich gewesen, – so die Memoiristin Jan'kova, – dass man eine Dame um die Taille fassen und im Saal herumdrehen würde.¹⁰⁶ Die Binarität von Geschlechterrollen – der Mann als Führender, die Dame als Geführte – wurde

¹⁰³ „Дворянское собрание в наше время было вполне дворянским, потому что старшины зорко смотрели за тем, чтобы не было никакой примеси, и члены, привозившие с собою посетителей и посетительниц, должны были отвечать за них и не только ручаться, что привезенные ими точно дворяне и дворянки, но и отвечать, что привезенные ими не сделают ничего предосудительного [...] Купечество с их женами и дочерьми, и то только почетное, было допускаемо в виде исключения как зрители в какие-нибудь торжественные дни или во время царских приездов, но не смешивалось с дворянством: стой себе за колоннами да смотри издали“ (Blagovo 1989, 164).

¹⁰⁴ „Одни только девицы и танцевали, а замужние женщины – очень немногие, вдовы – никогда“ (Blagovo 1989, 25).

¹⁰⁵ „Танцующих бывало немного, потому что менуэт был танец премудренный: поминутно то и дело, что или присядь, или поклонись, и то осторожно, а иначе, пожалуй, или с кем-нибудь лбом стукнешься, или толкнешь в спину; мало этого, береги свой хвост, чтоб его не оборвали, и смотри, чтобы самой не попасть в чужой хвост и не запутаться. Танцевали только умевшие хорошо танцевать, и почти наперечет знали, кто хорошо танцует [...] Вот и слышишь: „Пойдемте смотреть – танцует такая-то – Бутурлина, что ли, или там какая-нибудь Трубешкая с таким-то“. И потянутся изо всех концов залы, и обступят круг танцующих, и смотрят как на диковинку, как дама приседает, а кавалер низко кланяется“ (Blagovo 1989, 165).

¹⁰⁶ „Вальса тогда еще не знали и в первое время, как он стал входить в моду, его считали неблагопристойным танцем: как это – обхватить даму за талию и кружить ее по зале [...]“ (Blagovo 1989, 165).

im später eingeführten Walzer besonders stark akzentuiert. Solche Akzentsetzung verletzte jedoch Gefühle der Älteren der Familie, die den Ablauf des Balls von der Seite verfolgten. Die freie Entscheidung bei der Partnerwahl widersprach als individualistischer Ansatz der Dominanz natürlicher Altershierarchien, die jedem älteren Ballgast eine führende Rolle während des Tanzgeschehens zukommen ließen. Manche Alten wie z.B. Ofrosimova oder Svin'ina setzten sich in die Adelige Versammlung, um die jüngeren nach der genauen Ausführung protokollarischer Komplimente zu kontrollieren. Sie hielten Kavaliere und Damen an, die eine Verbeugung bzw. einen Knicks zu machen versäumten. Solche wurden nach ihrer Abstammung gefragt und dabei von den Alten öffentlich beschimpft und entehrt.¹⁰⁷

3.6. Der Tanz und der Diskurs über den Tanz

Die Tendenz zur Ausbildung eines einheitlichen kinetischen Verhaltensstandards für Vertreter des adeligen Standes ließ sich besonders intensiv im ausgehenden 18. Jh. spüren, in dem politische Eliten Russlands ihre Verhaltensstereotypen vom westlichen Bildungsbürgertum und Bildungsadel abbildeten. Die gesellschaftliche Normierung der Körperkommunikation stützte sich zu dieser Zeit dank der umfangreichen Übersetzungstätigkeit auf einen fundierten und durch Schrift abgesicherten Diskurs über adelige Körperschulung.¹⁰⁸ Gesellige Gespräche, die öfters nur von Kennern geführt werden konnten, enthielten Urteile, die sowohl Bildung als auch ästhetische Erfahrung voraussetzten. Beim Austausch von Repliken konnte man nach der Art des Sprechens Vertreter eigenes Standes identifizieren.

Gespräche über Tanz und Körperschulung wurden ab den 60-er Jahren im Umkreis der russischen Herrschaft mit auffallender Regelmäßigkeit geführt und gefördert. Beim Abendessen im Winterpalast sprach man über Theateraufführungen und Maskeraden.¹⁰⁹ Während einer Vorstellung schimpfte der junge

¹⁰⁷ „Мать Офросимова Настасья Дмитриевна была старуха пресамонравная: требовала, чтобы все, и знакомые, и незнакомые, ей оказывали особый почет. Бывало, сидит она в собрании, и Боже избави, если какой-нибудь молодой человек и барышня пройдут мимо нее и ей не поклонятся: „Молодой человек, поди-ка сюда, скажи мне, кто ты такой, как твоя фамилия?“ – „Такой-то“ [...] „Я твоего отца знала и бабушку знала, а ты идешь мимо меня и головой мне не кивнешь; видишь, сидит старуха, ну, и поклонись, голова не отвалится; мало тебя драли за уши, а то бы повежливее был“. И так при всех ошельмует, что от стыда сторишь“ (Blagovo 1989, 141).

¹⁰⁸ 1787 wurde z.B. das Tanzwörterbuch von Charles Compan (*Dictionnaire de danse*) aus dem Französischen ins Russische übersetzt. Das Wörterbuch war vom Autor nicht als ‚praktische Tanzanweisung‘ konzipiert gewesen. Das Wörterbuch stellte ein *metadiskursiv* angelegtes Kulturlexikon dar. Seinen Anteil bildeten Zitate aus den Schriften von J. Bonnet, L. de Cahusac, und J. Noverre (Vgl. Le Moal 1999, 103). Was Beschreibungen von Tanzfiguren und die Notation der Tanzbewegungen angeht, wurden diese nur kursorisch behandelt.

¹⁰⁹ [November 1764] „За ужином разговаривали по большей части о маскарадах [...]“ (По-рошин 1881, 127) [Dezember 1764] „Разговаривали по большей частью о театральнх

Thronfolger Paul auf eine Schauspielerin, weil diese einen plumpen Gang hatte. Am gleichen Abend redete er mit seinem Erzieher „über den guten Geschmack“, mit dem vor allem das Gefühl für tänzerische Leistung angesprochen wurde.¹¹⁰ Ein anderes Mal kritisierte der junge Zar eine Hofdame, weil diese „ohne Cadenze“ tanzte.¹¹¹

Mit der Etablierung des Diskurses über das normative Körperverhalten am Hof änderte sich die Rolle des Körperverhaltens bei der Kommunikation der Herrschaft mit den Untertanen. Der Akzent wurde nämlich von konventionellen Körperbewegungen auf ein konventionelles Gespräch über konventionelle Körperbewegungen verlegt. Anders formuliert, bildete der Diskurs über Körperkommunikation eine Metaebene, auf welcher der Körperkommunikation neue Bedeutungen hinzugefügt werden konnten. Das Tanzgeschehen auf dem Hofparkett konnte beispielsweise positiv und negativ bewertet, verspottet und verlacht werden. Dies stellte neue Umstellungsmechanismen zur Verfügung: eine Handlung konnte fortan sowohl auf der körperlichen, als auch auf der verbalen Ebene kommentiert, imitiert oder parodiert werden. Ein Übergang von der körperlichen zur sprachlichen Kommunikation, z.B. vom Tanzen zur Tanzkritik und umgekehrt wurde durch Regeln abgesichert. Der Diskurs über den Tanz trug daher eine stabilisierende Funktion, in dem das Wesen des Tanzes als Medium adeliger Repräsentation von nun an nicht mehr hinterfragt werden durfte. Der durch die Herrschaft geschützte Diskurs über den Tanz setzte sich monopolistisch in der Moskauer Adelligen Versammlung und in den Petersburger Palästen durch. Des weiteren konnte er sich allein auf der Basis von erzählten Geschichten, ausgetauschten Repliken und überlieferten Anekdoten fortpflanzen. Die Mythen über körperliche Praktiken, die angeblich seit langer Zeit identisch ausgeführt wurden, bildeten Grundlagen für kollektive Identitätsbilder, egal ob diese Geschichten auf einem „realen“ oder „erfundenen“ Sachverhalt beruhten. Wie alle imaginären Konstrukte wurden auch solche Geschichten auf eine bestimmte Art und Weise zusammengefügt und konfiguriert. So leistete der Diskurs über den Tanz im ausgehenden 18.Jh. seinen wesentlichen Beitrag zur Besinnung des russischen Adels auf sich selbst als nationaler Kulturelite.

зрелищах [...] После ученья с танцовщиком Гранже твердить изволил Его Высочество роль свой из балета“ (Pogošin 1881, 154).

¹¹⁰ [Oktober 1764] „Как она ни выйдет, изволил морщиться и презрительный вид делая говорить: „Какая это несносная харя; она ходить совсем не умеет [...] Разговорились между прочим, о комических операх, потом о разборе и о вкусе“ (Pogošin 1881, 125).

¹¹¹ [November 1764] „Его Высочество о самой меньшей дочери графа Петра Григорыча [Чернышева] говорить изволил, что она танцует без кадансу“ (Pogošin 1881, 127).

3.7. Kollektive Tanzrituale des russischen Adels

Körperhandlungen während des Tanzes und Sprachhandlungen, die den Diskurs über den Tanz untermauerten, entwickelten sich im Laufe des 18. Jh. zu Grundlagen eines kollektiven Tanzrituals, das von Vertretern des adeligen Standes als solches anerkannt und gepflegt wurde. Wie alle Rituale erfüllte das Tanzritual eine doppelte Funktion. Einerseits erzeugte es Einheitlichkeit, die sich auf die Teilnahme an gemeinsamen Aktivitäten stützte, andererseits zog das Tanzritual Grenzen zu Außenstehenden, das heißt insbesondere zu Vertretern des nichtadeligen Standes. Wie jedes Ritual, das um sich herum nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Grenzen zieht, musste das Tanzritual auf eine Vergangenheit berufen können, deren Kern von allen Ritualteilnehmern eindeutig akzeptiert werden sollte.

In Bezug auf die Bildung kollektiver Identität galten Probleme, die bereits im Zusammenhang mit russischen „Degenkavalieren“ erörtert wurden, auch für die adelige Tanzgesellschaft. Als erstes Problem der kollektiven Identität sei der schwache Traditionalismus erwähnt, der die Vereinheitlichung gemeinsamer Körperpraktiken verhinderte. Ähnlich wie beispielsweise das Fechten, konnte der Hoftanz vom Adel nicht als solches Ritual akzeptiert werden, das in wiederkehrender Form seit „uralten Zeiten“ vollzogen worden wäre. Daher wurde das Bild der russischen Vergangenheit öfters aus Bildern konstruiert, die nicht aus der russischen Geschichte stammten. Das Gefühl der Traditionszugehörigkeit während der wiederkehrenden Identitätskrisen wurde durch die Orientierung am westlichen Kulturgut stabilisiert. Die Orientierung am Fremden kam entweder als Bekenntnis des Adels zu westlichen Kulturpraktiken oder als deren radikale Ablehnung zum Ausdruck. Im zweiten Fall gewann eine ideologische Begründung des ‚eigenen‘ Weges an Relevanz (ein solcher Weg wurde kennzeichnender Weise immer *ex negativo* als Umkehrung der westlichen Werte definiert).

Als zweites Problem der adeligen Identität muss eine eingeschränkte Kommunikation mit dem Gegenüber bezeichnet werden. Damit wird die Kommunikation mit anderen sozialen Schichten gemeint, die von den adeligen Ritualen teilweise oder ganz ausgeschlossen waren. Interne Kooperationsversuche zwischen den Schichten konnten von oben selten produktiv gesteuert werden und waren zumeist aufs Minimum reduziert. Die Niederlage des Adelsaufstandes im Dezember 1825 zeigte beispielsweise die Schwäche der vom ersten Stand elaborierten Begriffe, die auf den gemeinsamen kulturellen Hintergrund abzielten. Diese Begriffe konnten von zahlreichen Bauern sowie von unzähligen Bürgerlichen weder geteilt noch entschieden abgelehnt werden. Ein Kommunikationsversuch ist daher nicht nur an Unterschieden in Lebensbedingungen sondern auch an gegenseitiger Ignoranz gescheitert.

Das dritte Problem bestand in seiner quasi naturgegebenen Abhängigkeit von der Selbstherrschaft, von der der russische Adel über Jahrhunderte bevormundet wurde. Die Ausbildung kollektiver Identität verlangte hingegen eine Situation, in der die Erfahrung der Ungleichheit und Abhängigkeit auf die oder andere Art bewältigt wäre.¹¹² Das traditionelle Herrschaftszeremoniell, in dessen Geltungsbereich vor allem der Körper einbezogen war, wurde von gesellschaftlichen Eliten zu Beginn des 19. Jh. in zugespitzter Form als historisches Trauma empfunden. In dieser Zeit verschärfte sich die Tendenz zur Verteidigung standesspezifischer Freiheiten, die dem russischen Adel in der Wirklichkeit nie zuvor zustanden und deren „Geschichte“ man deswegen neu schreiben musste. Die Sorge um körperliche Integrität wurde des öfteren im Alltag manifest und nahm auch auf dem Tanzparkett die Formen eines radikalen Widerstandes der Herrschaft gegenüber an.

3.7.1. Der fehlende Traditionalismus adeliger Tanzgemeinschaft

Obwohl die wichtigsten westeuropäischen Tanzmoden auch in der russischen Tanzgeschichte des 18. Jh. nachgewiesen werden können,¹¹³ wäre es sicher falsch, sich solchen Modewechsel als fortschreitenden Prozess gesellschaftlicher Erneuerung vorzustellen. Aus der zeitvergleichenden Perspektive kann man z.B. den durch Peter I. gestifteten *Assembleés* (1718) kaum die sittenprägende Rolle zuerkennen, die ihnen im Kontext der Europäisierung der russischen Gesellschaft bisher zugewiesen wurde.¹¹⁴ Als Form der Geselligkeit, die das Spielen, Tanzen und freies Bewegen im öffentlichen Raum voraussetzte, hat die *Assemblée* in Russland bis ins 19. Jh. hinein offensichtlich keine festen Wurzeln schlagen können.¹¹⁵

Im Laufe des 18.-19. Jh. wurde diese Form der Öffentlichkeit von reisenden Russen in Westeuropa mehrmals wieder entdeckt und daraufhin *re-importiert*. Kennzeichnender Weise fehlt bei adeligen Memoirenschreibern des 18. Jh. jeglicher Bezug zur Tradition von petrinischen Einrichtungen. Offensichtlich

¹¹² Zur Problematisierung der Rangordnung und Ungleichheit im Kontext der Identitätsausbildung vgl. Giesen 1999, 103.

¹¹³ Die Adelige Jan'kova nennt Tanzepochen, die die Geschichte des westeuropäischen Tanzes in einer phasenverschobenen Reihenfolge abbilden: der wichtigste Tanz in den 80-er Jahren sei Menuett gewesen, später seien Gavotte, Quadrille, Cotillon, Ecosaise in die Mode gekommen („Главным танцем бывал менуэт, потом стали танцевать гавот, кадрили, котильоны, экосезы“ Blagovo 1989, 25).

¹¹⁴ Unter vielen anderen hat auch Ju. Lotman Peters I. *Assemblée*n als Anfang der Tradition geselliger Umgangsformen in Russland betrachtet. „Со времен петровских ассамблей остро встал вопрос и об организованных формах светских общений“ (Lotman 1980, 80).

¹¹⁵ In den *Assemblée*n waren die Eingeladenen frei, zwischen Sitzen, Promenieren oder Spielen zu wählen. Vgl. die Ordnung der *Assemblée*n von 1718: „Во время бытия в ассамблее вольно сидеть, ходить, играть, и в том никто другому прешкодить или унимать, также вставаньем, провожаньем и прочим осиюдь не дерзает“ (Polnoe sobranie zakonov, T. 5, 598).

kannten diejenigen, die eigentlich die Assemblée von ihren adligen Vorfahren erben sollten, russische Tanzabende von einer ganz anderen Seite. Zumindest konnte man das entsprechende Tanzverhalten mit westeuropäischen Mustern kaum identifizieren.

Kennzeichnend ist einer der frühesten russischen Berichte von Andrej Bolotov, welcher eine tanzende Gesellschaft in Königsberg (1758) darstellte. Der sich im Ausland befindende Autor bewunderte und begrüßte die zuvor angeblich unbekannte Form des gesellschaftlichen Verkehrs. Der Hauptakzent der Beschreibung liegt auf der Vielfalt von Verhaltensformen, die von außen nicht geordnet aussehen, und dennoch die Gesellschaft zusammenhalten: „[...] einige saßen an den Wänden auf den Stühlen, die anderen promenierten und diskutierten miteinander, die größere Zahl stand in Gruppen und schaute, wie einige Paare in der Mitte des Saals ordentlich Menuett tanzten.¹¹⁶

Der Übergang von typisch adeligen Hoftänzen, wie dem Menuett, zum Repertoire gesellschaftlicher Tänze, wie z.B. die Masurka und der Walzer, fand in Russland Anfang des 19. Jh. im Zuge einer neuen Aneignungswelle statt und ist daher als neuer Traditionsabbruch zu verstehen. So fand die Einführung des bürgerlichen Walzers am Zarenhof während der Napoleonkriege statt.¹¹⁷ Angeblich ist der russische Zar auf dem Wiener Kongress beim Walzer sogar in Ohnmacht gefallen, weil er nach vierzig Nächten unaufhörlichen Tanzens völlig erschöpft war.¹¹⁸ Nach dem Beispiel des Zaren musste sich der russische Hofadel auf den Walzer umstellen, der in Westeuropa mit dem Fall des Ancien Régime und den napoleonischen Siegen assoziiert wurde. Tänze, die aus Polen und Norddeutschland stammten und in diesen Gegenden schon seit dem 18. Jh. zur Tradition bürgerlicher Bewegungskultur gehörten, rückten am Petersburger Hof an die Stelle des höfischen Menuetts. Solche Umstellungen wurden in der russischen Tanzanweisung von 1825 mit Änderungen begründet, die „in der Kleidung sowie in der Denkweise der Europäer vorkamen“, wie es z.B. beim Übergang vom Menuett zur Polonaise der Fall gewesen sei. Wegen der Änderungen im Westen würden, laut Anweisung, nun auch in Russland die Tänze

¹¹⁶ „Иные из них сидели подле стен на стульях, иные расхаживали и разговаривали между собою; другие же и множайшие стояли кучами и смотрели на танцующих посреди залы в несколько пар и порядочно минут“ (Bolotov 1758/ 1931, 451).

¹¹⁷ Einzelne Zeugnisse erlauben das Walzertanzen noch in die Zeit Pauls I. zurückzuführen. Frühere Belege sind allerdings nicht bekannt: „Am Hofe in St.Petersburg hielt der Walzer auch erst nach dem Tode Katherinas II. seinen Einzug. Hier war es 1798 die Prinzessin Lopuchin, die Geliebte Pauls I., die das Eis brach und den bis dahin streng verpönten Tanz einführte“ (Boehn 1925, 111-112).

¹¹⁸ Vgl. das Tagebuch von Eynard [vom 17. November 1814]: „Wir kommen vom Souper bei Lord Castlereagh. Dort hörten wir, dass der Kaiser Alexander gestern Abend auf dem Ball in Ohnmacht gefallen ist, als er einen Walzer mit Lady Castlereagh tanzte. Es wird behauptet, er habe sich das Bein verletzt, und man könnte boshaft sagen, er sei auf dem Felde der Ehre verwundet worden. Übrigens ist es nicht erstaunlich, dass der Kaiser, nachdem er dreißig bis vierzig Nächte hindurch bis vier oder fünf Uhr getanzt hat, der Müdigkeit schließlich nicht mehr widerstehen konnte“ (Eynard 1814/1923, 102-103).

vorgezogen, die mehr Freiheit enthalten, von einer unbestimmten Zahl der Paare getanzt werden und deswegen von einer überflüssigen Gezwungenheit in der Haltung befreit seien.¹¹⁹ Das Ideal der Bewegungsfreiheit wurde also erneut einem von außen übernommenen Tanzritual zugewiesen. Die Tanzanweisung von 1825 findet nichts so selbstverständlich wie den Walzer: es würde niemanden geben – schrieb der Autor – der diesen Tanz entweder nicht selbst getanzt oder nicht gesehen hätte wie er getanzt wurde.¹²⁰

Im Hinblick auf dauernde Traditionsbrüche und quasi unmotivierte Wechsel im Tanzverhalten erscheint z.B. der Tanzverzicht charakteristisch, der von liberalen adeligen Eliten um 1825 als westlich stilisierte Haltung praktiziert wurde. Diejenigen, die sich regelmäßig bei Gesprächen in Salons von Sophie Karamzin oder Liprandi trafen, demonstrierten ihre Langweile bei höfischen Bällen. Turgenew, später einer der Teilnehmer des Dezemberaufstandes, war z.B. verwundet, als er von seinem Bruder erfuhr, dass in Frankreich (1819) noch getanzt wird.¹²¹ Smimova-Rosset, die als Hofdame einen intellektuellen Salon in Sankt-Petersburg führte, berichtete z.B. in ihren Memoiren mehrmals über Tanzabende, in denen sie absichtlich nicht tanzte. Einmal traf sie auf dem Hofball den Dichter Puškin, der genauso wie sie eine Beschäftigung suchte. Beide promenierten in den Sälen, ein Gespräch führend, bis sie den Zaren trafen. Dieser bekannte sich ebenfalls zu seiner Langweile (zuvor wird der Zar von der Autorin als gebildeter Mensch charakterisiert) und verwies auf das baldige Ende der Bälle im Zusammenhang mit der Fastenzeit.¹²²

Man kann zusammenfassen, dass die Geschichte adeliger Repräsentationsformen in Russland einen geringen Grad an Traditionalismus aufweist, was ebenfalls eine gewisse Veranlagung des ersten Standes zu Identitätskrisen vermuten lässt. Im kurzen Zeitraum von etwa 30 Jahren (nach dem Tod Katherinas II., 1796) hat sich die Einstellung des Adels zum Tanz, als Art der standesspezifischen Selbstdarstellung, mehrmals radikal geändert, wobei die sozialen Gren-

¹¹⁹ „Со времен перемен, последовавших у европейцев как в одежде, так и в образе мыслей, явились новости и в танцах; и тогда польской, который имеет более свободы и танцуется неопределенным числом пар, а потому освобождает от излишней и строгой выдержки, свойственной менуэту, занял место первоначального танца“ (Petrovskij 1825, 55; zit. nach: Lotman 1980, 83).

¹²⁰ „[...] ибо нет почти ни одного человека, который бы сам не танцевал его или не видел, как танцуется“ (Petrovskij 1825, 70; zit. nach: Lotman 1980, 86).

¹²¹ „И так я с некоторым удивлением узнал, что теперь во Франции еще и танцуют!“ (Turgenev 1936, 280; zit. nach: Lotman 1980, 88).

¹²² „Большой бал при дворе. Я была утомлена, и мне было скучно. Я встретила Пушкина, который также скучал, и предложила ему пройтись по всем залам; он согласился. В круглой гостиной мы встретили Государя, который спросил меня, почему я не танцую. Я отвечала, что устала, так много было балов, и что мне скучно. Он улыбнулся и сказал: – Мне также скука смертная, но скоро пост, балов не будет“ (Smimova-Rosset 1825-45/1999, 273). Die Frage der Autorschaft dieser Notizen, die angeblich nicht Smimova-Mutter, sondern Smimova-Tochter aufs Papier brachte, wird an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

zen des Standes nach wie vor intakt blieben. Das Menuett, das sich erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jh. als Hofanz abetieren konnte, wurde bald darauf unter dem Einfluss bürgerlicher Moden von der adeligen Bühne hinweggefegt. Diese importierten Tanzrituale, die ihrem Ursprung nach vom westlichen Drittstand stammten, könnte man jedoch am ehesten in einen Zusammenhang mit Identitätsbildern des russischen Adels setzen.¹²³

3.7.2. Soziale Isolation tanzender Schichten

Die Ablösung des Hofanzes durch Gesellschaftstänze, das Vorrücken des ‚individualistischen‘ Paartanzes und die Aufhebung kollektiver Bewegungsordnung beim Tanzen sind in Westeuropa an die gesellschaftliche Komplexitätssteigerung gebunden gewesen (s. oben). Dementsprechend verwies der Begriff „Gesellschaftstanz“ auf eine Form der Geselligkeit, die über Grenzen eines Standes hinausgehen sollte. Eine solche Form konnte sich in Westeuropa im Prozess der Homogenisierung sozialer Kommunikation herauskristallisieren. Die Homogenisierung unterschiedlicher Verhaltensformen und Einstellungen, mithin auch des Tanzrituals, bezog sich sowohl auf den Status, als auch auf Interessen und Handlungsformen sozialer Akteure. Erstens war der Gesellschaftstanz am konventionellen Raum des Tanzparketts angelegt, auf dem die Teilnehmer unabhängig von ihrem Status, als Gleiche betrachtet wurden. Zweitens setzte der Gesellschaftstanz Reziprozität kommunikativer Bedürfnisse voraus, der entsprechend der Tanzabend verschiedenen anderen Kommunikationsformen vorgezogen werden konnte. Drittens zielte der Gesellschaftstanz auf eine Homogenität körperlicher Fertigkeiten ab. Solche Fertigkeiten konnten nur dank einem freien Zugang zum Tanzunterricht erworben werden.

Das Tanzritual, das sich in Russland infolge der Aneignung etablierte, kann man mit Hinblick auf die genannten Kriterien nicht ohne Vorbehalte mit einem westeuropäischen Gesellschaftstanz gleichsetzen. Erstens war das Auftreten der Frauen auf dem Tanzparkett durch normative Grenzen des Heiratsalters eingeschränkt. Junge Damen konnte man als Kavalier hauptsächlich bei Kinderbällen oder auch in geschlossenen Pensionen während der Probeauftritte kennen lernen. Im Smolnyj Institut tanzten öfters die Mädchenzöglinge miteinander, wobei Kavalier mit ihnen nur durch das Gitter sprechen konnten.¹²⁴ Bald nach dem

¹²³ Zumal diese Tänze in Russland eine eigene choreographische Interpretation erfuhren. So wurde z.B. der s.g. Russische Walzer mit größerem Körperaufwand, d.h. mit Sprüngen und in schnellerem Tempo getanzt. Diese Manier bezog sich offensichtlich noch auf die Balletttradition des 18. Jh. Die Balletttänze waren dreidimensional und wurden mit Sprüngen in die Höhe (*échappé*), Sprüngen von einem Fuß auf den anderen (z.B. *jeté entrelacé*, *saut de basque*, etc.) sowie mit Schlägen (*batterie*) des einen Beins gegen das andere (z.B. *entrechat*) getanzt. S. Waganowa 1948/1977.

¹²⁴ Nach dem Statut von 1764 sollte der Eingang ins Smol'nyj-Kloster Tag und Nacht überwacht werden: „О привратниках: Оным должно быть двоим, кои на подобие Швейцаров

Institutabschluss, den man mit 18 Jahren erreichte, waren die meisten der Schülerinnen auf die möglichst schnelle Heirat angewiesen.¹²⁵ Was verheiratete Damen im ausgehenden 18. Jh. angeht, tanzten diese nur sehr selten in der Gesellschaft. Zwischen der kontrollierten Ausbildungsphase und der Heirat blieb also nur ein enger und knapp einkalkulierter Zeitabschnitt von einem oder zwei Jahren übrig, in dem man in die Gesellschaft eingeführt wurde.

Zweitens wurden die nicht-adeligen Stände aus der tanzenden und den Tanz betrachtenden Gesellschaft zumeist ausgeschlossen. Das öffentliche Ballettheater in Moskau zog daher viel weniger Zuschauer an, als das sogenannte ‚krepostnoj balet‘, das aus Leibeigenen bestand. Veranstaltungen von Leibeigenen fanden in Landgütern für ausgewählte Familien, also außerhalb der Öffentlichkeit statt.¹²⁶ Zu den Bällen in der Moskauer Adelligen Versammlung Anfang des 19. Jh. wurden nur Adelige zugelassen. Selbst den wohlhabendsten Kaufleuten wurde der Eintritt dorthin in Ausnahmefällen, so beispielsweise nur anlässlich der herrschaftlichen Festigkeiten, gestattet (s. oben). Der Tanzunterricht war in Bildungsanstalten für untere Schichten (vgl. die *Volksschulen* 1786) als Teil des Bildungsprogramms nicht vorgesehen. Man kann ebenfalls kaum annehmen, dass ein solcher Unterricht in der ersten Hälfte des 19. Jh. privat praktiziert werden konnte.¹²⁷ Zu den üblichen Unterhaltungen der kaufmännischen Elite gehörten hauptsächlich Spiele, die man sitzend spielte (wie das Schach-

живут подле ворот, и никого ни в дом, ни обратно из онаго не пропускают, без особливаго приказу гослужи Начальницы, или в небытность ся, гослужи Правительницы“ (Ustav 1764, 18). Vgl. auch: „На собраниях, устраиваемых Монастырем, их [девиц – Д.З.] можно видеть танцующими между собой, и с ними можно разговаривать через перила, отделяющая их от публики. Эти собрания, даже для родных, являются единственными минутами разрешенных свиданий с ними“ (Corberon 1775, 47).

¹²⁵ „[...] в начале 19 в. [...] нормальным возрастом для брака сделались 17-19 лет. Однако сердечная жизнь, время первых увлечений молодой читательницы романов, начинались значительно раньше. [...]“ (Lotman 1980, 57).

¹²⁶ „Домашние крепостные театры не просто привлекли внимание москвичей. [...] Дворяне, любящие поиграть в карты, поговорить о государственных делах, повидать родных и знакомых, ищущие связей партий, любителей флирта, угощений – все они, сочетая приятное с полезным, получили несравненно большее удовольствие в любом домашнем театре, нежели в публичном – Петровском“ (Gluškovskij 1868/ 1940, 20).

¹²⁷ Die erste Volksschule („Народное училище“) wurde 1786 von einem Wiener Pädagogen Jankovič in St. Petersburg gegründet. Die Initiative gehörte Katharina II., die nach dem Treffen mit Joseph II. in Mogilev (1780) von der Idee der Volksaufklärung fasziniert war. Man beschloss, die österreichische Erfahrung in Russland umzusetzen. 1789 wurden die nach dem gleichen Muster konzipierten Volksschulen in den zehn wichtigsten Gouvernements Russlands eröffnet. Der Kurs der *Volksschulen* enthielt in der ersten Klasse die Anfänge des Lesens nach der Fibel, den kurzen Katechismus, die Kirchengeschichte, in der zweiten Klasse kamen die Anfänge der Arithmetik und des Rechts hinzu, in der dritten Klasse lernte man Erdkunde und Anfänge der allgemeinen und russischen Geschichte, in der vierten wurden Grundlagen der Physik, Mechanik und Geometrie studiert. Profilieren sollten sich die Schüler im Schreiben offizieller Briefe sowie im technischen Zeichnen. Von Fremdsprachen wurden anstatt des Französischen Latein und Deutsch angeboten. Ihrem Geist und ihrem Programm nach unterschieden sich die *Volksschulen* radikal von Bildungsanstalten für Adelige (s. ausführlich Demkov 1910, 330-349).

und Damespiel).¹²⁸ Unter den zahlreichen Beschreibungen der Tanzabende um das Ende des 18. – Anfang des 19. Jh. sind uns keine bekannt, die einen tanzen- den Vertreter des Drittstandes zeigen würden. Erst in Memoiren, die aus der zweiten Hälfte des 19. Jh. stammen, wird sporadisch der Tanzunterricht in gebildeten kaufmännischen Familien erwähnt. Der Regisseur und Theatertheoretiker K. Stanislavskij (1863-1938) betrachtete seine Tanzstunden (um 1870) als Ausnahme, die er damit begründete, dass seine Familie an Bildung jeder Art wirklich nicht gespart hatte.¹²⁹ Die zumeist frommen Kaufmannsfamilien legten auf Kirchengeschichte und Katechismus viel mehr Wert, als auf die Tanzkunst. Folgendes schreibt über ihre Kindheit Andreeva-Bal'mont, eine bedeutende Vertreterin der russischen Literatenbühne Anfang des 20. Jh.: „Wir standen um halb acht auf, beteten zu dritt laut vor den Ikonen auf den Knien stehend [...]. Dann tranken wir cafe au lait und aßen schwarzes Brot [...] Nachher folgte der Katechismusunterricht beim Pfarrer unserer Kirchengemeinde [...] Nur selten wurden wir nach unten gebracht, wo wir beim Tanzunterricht älterer Geschwister anwesend sein durften [...]“.¹³⁰ Auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird der Tanzunterricht in kaufmännischen Familien relativ selten praktiziert. Was also die Verbreitung der Gesellschaftstänze zu Beginn des 19. Jh. betrifft, kann man annehmen, dass diese faktisch nur vom Adel getanzt werden konnten.

Zu Unterschieden in der Bildung und kulturellen Orientierung wäre noch die gegenseitige politische Entfremdung hinzuzufügen. Von Vertretern des Bildungsadels wurde die Kommunikation mit *Krämern (lavočniki)*, dem russischen *tiers état*, zumeist abgelehnt. Aus den Gesprächen Puškins mit dem Großfürsten Michail (1834) wird es z.B. deutlich, dass der verschuldete und politisch radikal gesinnte russische Adel sich lieber mit dem französischen *tiers état* identifizierte.¹³¹ Vor dem Hintergrund der fehlenden politischen Kultur des Drittstandes in

¹²⁸ Im Unterschied zu Russland, wird der Tanzunterricht in Westeuropa seit dem 17.Jh. regelmäßig den bürgerlichen Schichten angeboten. Zivile Tanzmeister hatten sich – laut Salmen – „den Bedürfnissen und Bedingungen des bürgerlichen Mittelstandes anzupassen, der einer täglichen Arbeit nachging“ (Salmen 1997, 95).

¹²⁹ „[...]Родители не сэкономили и устроили нам целую гимназию. С раннего утра и до позднего вечера один учитель сменял другого; в перерывах между классами умственная работа сменялась уроками фехтования, танцев, катаньем на коньках и с гор, прогулками и разными физическими упражнениями“ (Stanislavskij 1988, т. 1, 80-81).

¹³⁰ „Мы вставали в половине восьмого, громко молились все трое, стоя пред образами. Потом пили cafe au lait и ели черный хлеб, нарезанный тонкими ломтиками [...] затем уроки Закона Божьего у отца диакона нашего прихода [...] Изредка нас приводили вниз присутствовать на танцклассе старших сестер и братьев, что происходили в зале“ (Andreeva-Bal'mont 1997, 42-43, 65).

¹³¹ „Что касается *tiers état*, что же значит наше старинное дворянство с именьями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристократии и со всеми притязаниями на власть и богатства?“ (Puškin 1834/1949, *Полное собрание*, т. 12, 334). Vgl. auch die Klagen eines anderen Adelligen aus dem Petersburger Salonkreis: „Кому известна Россия, тот знает, на каком зыблом основании поставлена наша так называемая аристократия“ (Vigel' 1928/1974, 163).

Russland, griff der russische Adel auf die Identität des westlichen Bürgertums zurück, um seine (historisch äußerst umstrittenen) *Freiheiten* gegen Begehrlichkeiten der Selbstherrschaft zu schützen.

3.7.3. Westliche Tanzrituale und russische Identitätskrisen

Die Identität des *tiers état* zu der sich der russische Adel faktisch bekannte, stellte ein widerspruchsvolles Konstrukt dar, in dem mehrere zusammengefügte Elemente dissonant wirken konnten. Ganz deutlich wird diese Dissonanz in autobiographischen Selbstbeschreibungen und literarischen Entwürfen zu Beginn des 19. Jh. Zu wichtigen Charakteristiken der adeligen Repräsentationssphäre, die aus einem bürgerlichen Symbolvorrat stammten, gehörten der Walzer und die Masurka. Die Aneignung entsprechender Tanzgewohnheiten aus dem *revolutionären Frankreich* wurde in zahlreichen literarischen Quellen als Ereignis markiert, mit dem der russische Adel seine neue Geschichte zu schreiben begann. In Puškins Novelle „Metel“ wird der Ursprung des Walzers explizit an die Rückkehr russischer Truppen aus dem besiegten Frankreich gebunden. Das Volk begrüßte die Truppen. Orchester spielten Walzer aus Tirol.¹³² Auch in seinen anderen Werken setzte Puškin den Walzer in engen symbolischen Zusammenhang mit europäischem Drittstand. Herausragende Fertigkeiten beim Walzertanzen, die insbesondere alle Damen zu schätzen wissen, demonstriert in der Novelle „Dubrovskij“ der Mann, den alle als Franzosen Deforge kennen. Unter dieser Maske versteckt sich in der Wirklichkeit der verarmte Adelige Dubrovskij.¹³³ Von seinem mächtigen Nachbarn finanziell ruiniert, entwirft der Hauptheld der Novelle einen individualistischen Racheplan und dringt in „falschem Gewand“ eines Französischlehrers ins Haus seines Beleidigers ein. Das Travestie-Motiv gewinnt bei Puškin gerade im Kontext der adeligen Identitätskrise an Bedeutung. Die hochgespielte Rollenumkehrung hatte dem adligen Leser nicht entgehen können, insbesondere wenn man bedenkt, dass Sprachlehrer in adligen Familien Russlands in dieser Zeit zumeist von ausländischen Unterschichten rekrutiert wurden. Auch Lev Tolstoj nannte in seinem Roman *Krieg und Frieden* (1864/69) das Jahr 1806 als die Zeit, in der Masurka gerade in Mode kam. Der Walzer hat seinen Einzug der Rückkehr des russischen Zaren aus Erfurt (1808) zu verdanken, wo Alexander I. Verhandlungen mit Napoleon führte. Laut Tolstoj's Schilderung wurde das Walzertanzen in St. Petersburg vom

¹³² „Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоёванные песни: Vive Henri-Quatre, тирольские вальсы и арии из Жюконда“ (Puškin, *Polnoe sobranie*, t. 8, 83).

¹³³ „Учитель между всеми отличался, он танцевал более всех, все барышни выбирали его и находили, что с ним очень легко вальсировать“ (Puškin, *Polnoe sobranie*, t. 8, 197).

Zaren selbst angeregt. Auf dem Hofball in St. Petersburg reagiert das Publikum zunächst unentschlossen, wobei die Augen des Zaren lächeln.¹³⁴

3.7.4. Der bürgerliche Walzer und das „Inkommunikabile“

Als Symbol der Verbürgerlichung enthielt der Walzer nicht allein Hinweise auf ein frei handelndes männliches Individuum, sondern trug am wesentlichsten zur Festschreibung von neuen Geschlechterrollen bei. Im Unterschied zu anderen Paartänzen, deren Kern synchronisierte Bewegungen von weiblichen und männlichen Tänzern bildeten, legte das Ritual des Walzers eine neue ethische Vorstellung vom ‚Führen‘ und ‚Geführtwerden‘ an den Tag. Diese Vorstellung fügte sich in eine lange westeuropäische Tradition des bürgerlichen Anstandsethos ein. Rahel Varnhagen schrieb 1819, dass die Frauen beim Walzer „gar keinen Raum für ihre eigenen Füße [haben], müssen sie nur immer dahin setzen, wo der Mann eben stand und stehen will“.¹³⁵ Im *Buch der Gesellschaft* (1847) bemerkte August Lewald:

Die Dame fügt sich ganz und ungezwungen der Leitung des Cavaliers; ein solcher Abandon (Hingebung hat bei uns eine andere, hierunter nicht verstandene, eine tiefere Bedeutung) macht den lieblichsten Eindruck (Lewald 1847, 65; Braun/Gugerli 1993, 248).

Die feste Positionierung beider Partner, mit der Dame rechts und dem Cavalier links, die vorgeschriebene Haltung der Hand, die der Mann ‚stützend‘ auf den Rücken seiner Dame platzierte, das weiße Kleid der Tänzerin im Gegensatz zum schwarzen Frack des Tänzers, – alle diese symbolträchtigen Details verwiesen auf Oppositionen, die in der bürgerlichen Anstandsliteratur durch Analogien aus Lebenswelten beider Geschlechter reichlich untermauert wurden.

Der Begriff für polarisierte Geschlechterrollen, der im Kontext der russischen Hofkultur des 18. Jh. noch fremd war, wurde durch das neue choreographische Regelwerk des Paartanzes, durch die Semiotik der Ballkleidung sowie durch Rituale der Tanzaufforderung ästhetisiert und versittlicht. Diese Neuerung kann man als zweideutig charakterisieren. Zu einem wurden mit dem Paartanz individualisierte Einstellungen zum Partnerbezug und Partnertausch an den Tag gebracht. Zu anderem wurden durch die Auflösung einer verbindlichen Ballregie die in Russland üblichen Zeremoniellnormen bis aufs äußerste herausgefordert. Als rangbezogene Kriterien der Partnerauswahl ihre Geltung verloren, verlegte

¹³⁴ Vgl. „[...] но на этом, последнем бале танцовали только экосезы, англезы и только что входящую в моду мазурку [...]“; Vgl. Zum Walzer. „Наконец государь остановился подле своей последней дамы [...] с хор раздались отчетливые, осторожные и увлекательно-мерные звуки вальса. Государь с улыбкой взглянул на залу. Прошла минута – никто еще не начинал“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2. §. 3. gl. 16).

¹³⁵ Zit. nach Braun/ Gugerli 1993, 247.

sich der Schwerpunkt zunehmend in den individuellen Verhaltensstil der Tanzpartner während des Tanzabends. Das Primat der eigenen Entscheidung beeinflusste von nun an verschiedene Tanzrituale: von der Aufforderung zum Tanz bis zum Abschied. Die Ungewissheit und Unprognostizierbarkeit der Ballkommunikation konnte für beide Geschlechter negative Folgen zeitigen und zwang deswegen zu individuellen Vorkehrungen. Die Frau musste sich z.B. rechtzeitig um das Engagement kümmern, um während des Tanzabends nicht als ‚Mauerblümchen‘ an der Wand stehen zu müssen.¹³⁶ Kavaliere mussten aufpassen, dass sie die zuvor eingeladene Dame nicht vergaßen zum Tanz aufzufordern. Doppelt vergebene Zusagen einer Dame konnten zum Streit zwischen Kavaliern führen (*point d'honneur*) und lebensgefährliche Folgen für männliche Teilnehmer zeitigen.

In Russland, wo beide Geschlechter in den Zusammenhang der traditionellen Großfamilie integriert waren und wo deswegen die Lebensbereiche nicht in weiblich/privat und männlich/öffentlich aufgeteilt werden konnten, fehlten mithin auch sozial fundierte Vorstellungen von polarisierten Geschlechterrollen. Die Einführung des Paartanzes lief deswegen den bereits bestehenden kollektiven Verhaltensstereotypen zuwider. In Darstellungen der russischen Literatur des 19. Jh. unterscheidet sich der Walzer von anderen Tänzen als Träger einer herausragenden emotionalen Spannung, die öfters in eine Orientierungskrise umschlägt. An den Walzer werden dabei öfters Motive der gestörten Kommunikation gekoppelt, die in literarischen Schilderungen als Missverständnisse und Selbsttäuschungen vorkommen. Entweder verstehen die beiden Tanzenden einander nicht, oder wird ihr Verhalten von Außenstehenden falsch gedeutet. Im letzten Fall können falsche Interpretationen negative Folgen, wie beispielsweise das Duell nach sich ziehen.

So ist es z.B. in Puškins *Evgenij Onegin* der Fall. In der Szene, in welcher Onegin einen Walzer vor den Augen seines Freundes mit dessen Geliebten tanzt, wird die typische Situation mit einem ausgeschlossenen Dritten modelliert. Für den Dritten bleibt das, was zwischen den beiden Walzerpartnern abläuft, undurchsichtig. Jeder Teilnehmer der geschilderten Walzer-Szene ist allein durch sein Unwissen über kommunikative Absichten des Anderen zu Fehlern verurteilt. Zum aktiven Katalysator des Dramas wird vor allem das passiv anwesende Publikum. Onegin, der seinen Freund ärgern will, dreht sich im Walzer vor Au-

¹³⁶ So werden insbesondere seit den 30-40er Jahren auf gesellschaftlichen Tanzabenden Westeuropas Maßnahmen ergriffen, um die Ballkommunikation möglichst prognostizierbar zu machen. Beim Eintritt werden z.B. Tanzkarten verteilt, auf denen die Namen der zu engagierenden Damen im voraus eingetragen werden. „Jeder Backfisch und jede Dame ist begierig, ihre Tanzkarte früh voll zu haben.“ (Braun/ Gugerli 1993, 266). Auch werden Gigolos für die Einladung von einsam stehenden Damen eingesetzt. Die Gesellschaft erfindet mithin immer neue Mittel, um den Kontingenzfall zu bewältigen.

gen der Gäste (*vertitsja okolo gostej*).¹³⁷ Obwohl zwischen dem tanzenden Oegin und zuschauenden Lenskij keine Kommunikation stattfindet, hat der getroffene Lenskij am Ende des Tanzabends die feste Absicht, Oegin zum Duell aufzufordern. Der Paartanz schafft also eine Situation der In-Transparenz, in der individuelle Handlungsmotive sich vom kollektiven Reglement trennen und dadurch ihre Eindeutigkeit verlieren. Die Motive dürfen von außen nicht erkannt und in der Regel auch nicht hinterfragt werden, was die Stabilisierung der Kommunikation durch direkte Interaktionen verhindert.

Mit dem Walzer wurde die Verhaltensdeutung zum Paradox der Deutung. Kollektives Reglement war von nun an nicht dafür da, um Bedeutungen zu vermitteln, sondern vielmehr um das Bedeutungslose hervorzuheben. Das ‚Inkommunikable‘ als Notassoziation des Walzers wird in der 2. Hälfte des 19. Jh. noch zugespitzt. In Tolstoj's *Anna Karenina* (1878) versuchen die Helden vergeblich, beim Walzertanzen Verhaltensabsichten von einander zu dechiffrieren. Auf dem Ball wartet die verliebte Kiti vergeblich darauf, dass Vronskij sie zum Walzer auffordert. Vronskij steht neben Kiti, ist aber zur Kommunikation unfähig, weil er Anna Karenina beobachtet, die indessen einen Walzer mit dem anderen tanzt. Als Vronskij sich doch dazu aufrafft, Kiti zum Walzer aufzufordern, ist die Musik mit seinem ersten Schritt gleich zu Ende.¹³⁸ Vom stutzerhaften Tanzmeister Korsunskij gefangen, muss Kiti gegen ihren Wunsch den ersten Walzer mit diesem tanzen.¹³⁹ Obwohl Korsunskij ein prominenter Tänzer und schöner Mann ist, kann er jedoch Kitis Erwartungen vom Tanzabend kaum einlösen. Er hat, wie angeblich jeder Dirigent des Balls, eine ausgelassene Manier

¹³⁷ „[...]Онегин втайне усмехаясь, / Подходит к Ольге. Быстро с ней / Вертится около гостей [...] Спустя минуты две потом / Вновь с нею вальс он продолжает“ (Puškin, *Evgenij Oegin*, gl. 5, 41).

¹³⁸ „Вронский подошел к Кити, напоминая ей о первой кадрили и сожалея, что все это время не имел удовольствия ее видеть. Кити смотрела, любуясь, на вальсировавшую Анну и слушала его. Она ждала, что он пригласит ее на вальс, но он не пригласил, и она удивленно взглянула на него. Он покраснел и поспешно пригласил вальсировать, но только что он обнял ее тонкую талию и сделал первый шаг, как вдруг музыка остановилась“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, č. 1, gl. 22).

¹³⁹ Tolstoj hat den Walzer am deutlichsten in den Zusammenhang seiner Gesellschaftskritik gesetzt. Der liberalisierende Ansatz dieses Tanzes wurde von ihm zugespitzt als Emanzipation von unverbrüchlichen moralischen Normen interpretiert. Eine solche Emanzipation sei nach Tolstoj's Vorstellung insbesondere für eine Frau gefährlich gewesen. In diesem Sinn weist der Erzähler im Roman *Anna Karenina* auf eine Orientierungskrise bei russischen Oberschichten: in Frankreich hänge das Schicksal der Kinder von der Entscheidung der Eltern ab, in England sei ein Mädchen in Fragen der Eheschließung vom Urteil der Eltern frei. Die Bräuche der Eheschließung von russischen Unterschichten wurden von Adligen abgelehnt und verlacht. Die Folge war, dass niemand wusste, welches Maß an Freiheit einer jungen Dame zukommen sollte. „Французский обычай родителям решать судьбу детей – был не принят, осуждался. Английский обычай – совершенной свободы девушки – был тоже не принят и невозможен в русском обществе. Русский обычай сватовства считался чем-то безобразным, над ним смеялись, все и сама княгиня. Но как надо выходить и выдавать замуж, никто не знал“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, č. 1, gl. 12).

des *Passgängers*, der seinen Pferdestand ständig bewachen muss.¹⁴⁰ Mit solchen Vergleichen wurden die noch im 18. Jh. geschätzten Muster der tänzerischen Selbstdarstellung demontiert, wobei die bisherigen maßgebenden Kriterien des Schönen in ihr Gegenteil umschlugen.

Mit dem Walzer bekam das ganze Tanzritual eine neue Wertstellung. Schematisch gesehen, verlagerte sich der Sinn der Körperkommunikation zunehmend von „äußeren“ und „sichtbaren“ in die „inneren“ und „unsichtbaren“ Ausdrucksmodi. Während Akzente psychischer Wahrnehmung differenzierter wurden, entwickelten sich Bewegungen auf dem Tanzparkett in Richtung ihrer Automatisierung – bei Puškin ist der Walzer deswegen eintönig (*odnoobraznyj*).¹⁴¹ In Tolstoj's Schilderungen des Walzers (*Krieg und Frieden*) sind „taktmäßige Knallgeräusche“ kennzeichnend, die von „schnellen und geschickten Füßen“ des Zarenadjutanten stammen.¹⁴² Auch die Füße von Nataša Rostova machen „schnell, leicht und unabhängig“ von der Tänzerin (*nezavisimo ot nee*) ihre eigene Sache.¹⁴³ Die Kompliziertheit von Figuren ließ nach, wobei tanzbegleitende Rituale – wie beispielsweise die Aufforderung zum Tanz oder der Abschied – einen dichteren emotionalen Inhalt akkumulierten. Die Umarmung beim Walzertanzen wurde hingegen öfters als Widerspruch der Intimität gedeutet. Bei Tolstoj tritt die Umarmung zugespitzt als Symbol einer verleugneten Intimität auf. Eine Liebeserklärung kann im Walzerverkehr für bare Münze genommen werden.¹⁴⁴

¹⁴⁰ „Не успела она войти в залу и дойти до тюлево-ленто-кружевно-цветной толпы дам, ожидавших приглашения танцевать (Кити никогда не стайвала в этой толпе), как уж ее пригласили на вальс, и пригласил лучший кавалер, главный кавалер по бальной иерархии, знаменитый дирижер балов, церемониймейстер, женатый, красивый и статный мужчина Егорушка Корсунский. Только что оставив графиню Банину, с которою он протанцевал первый тур вальса, он, оглядывая свое хозяйство, то есть пустившихся танцевать несколько пар, увидел входившую Кити и подбежал к ней тою особенною, свойственною только дирижерам балов развязною иноходью, и, поклонившись, даже не спрашивая, желает ли она, занес руку, чтоб обнять ее тонкую талию. [...] – Отдыхаешь, вальсируя с вами, – сказал он ей, пускаясь в первые небьющие шаги вальса. – Прелесть, какая легкость, precision, – говорил он ей то, что говорил почти всем хорошим знакомым“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, č. 1, gl. 22).

¹⁴¹ „Однообразный и безумный, / как вихорь жизни молодой [...]“ (Puškin, *Evgenij Onegin*, gl. 5, 41).

¹⁴² „[...] крепко обняв свою даму, пустился с ней сначала глиссадом, по краю круга, на углу залы подхватил ее левую руку, повернул ее, и из-за всё убыстряющихся звуков музыки слышны были только мерные щелчки шпор быстрых и ловких ног адъютанта, и через каждые три такта на повороте как бы вспыхивало развеваясь бархатное платье его дамы“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 3, gl. 16).

¹⁴³ „Ножки ее в бальных атласных башмачках быстро, легко и независимо от нее делали свое дело, а лицо ее сияло восторгом счастья“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 3, gl. 16).

¹⁴⁴ Die Wiederholung des Worts „Walzer“ benutzte Tolstoj als stilistische Verstärkung, um der Situation einer unechten Gefühlsäußerung nachzugehen. Anatol lud Nataša „zum Walzer ein und beim Walzer“, als er ihren Rücken und ihre Hand drückte, sagte er, sie sei *ravissante* und dass er sie liebt: „Анатоль пригласил Наташу на вальс и во время вальса он, пожимая ее стан и руку, сказал ей, что она *ravissante* и что он любит ее [...] Наташа была в

3.7.5. Symbolische Funktionen gesellschaftlicher Tanzrituale

Die Konstruktion kollektiver Identität auf Grund kollektiver Körperpraktiken wies Anfang des 19. Jh. zwei gegenläufige Tendenzen auf. Die eine wurde durch den Walzer gekennzeichnet. Dieser Tendenz entsprechend, hat der russische Adel sein Identitätsbild nach wie vor im Westen gesucht. Man griff dabei auf Verhaltensstereotypen des französischen *tiers état*, des deutschen Bürgertums, der englischen *Dandies* und *Wits* zurück. Die andere Tendenz bestand in der Festigung traditioneller Verhaltensformen über ihre Historisierung und Ästhetisierung. Der Stellenwert des adeligen Tanzrituals in der Gesellschaft sollte durch Beweise seiner Dauerhaftigkeit stabilisiert werden. Da jedoch kollektive Rituale des russischen Adels in der Wirklichkeit nie dauerhaft gewesen waren, setzte ihre Historisierung eine massive Umstellung der Vergangenheit voraus. So ergriff in Russland nicht das höfische *Menuett à la reine*, sondern die relativ spät eingeführte *bürgerliche* Masurka symbolische Funktionen eines standes-spezifischen Tanzrituals des Adels. Die Masurka sammelte in ein Bündel die Bedeutungen, die einzelnen Tänzen mit unterschiedlichen kommunikativen Funktionen zukamen.

Unter Tänzen, die Anfang des 19. Jh. das Parkett der adeligen Gesellschaft in Russland beherrschten, nennt der Tanzmeister Gluškovskij *Écossaise*, Walzer, Cotillon, Französische Quadrille in acht Figuren, Großvater, Polonez Sautant, Périgourdine, Gavotte de Vestris und Masurka mit vier Paaren.¹⁴⁵ Kollektive Deutungsschemata, die in Memoiren und literarischen Werken überliefert sind, weisen jedem Tanz eine symbolische Funktion in der adeligen Gesellschaft zu. Kennzeichnender Weise, fehlen in Gluškovskijs Liste gerade die Tanzrituale, die, wie das Menuett, aus der französischen Hofkultur stammten und am russischen Hof des 18. Jh. ausgeführt wurden. So scheint der alte französische Hoftanz eigentlich dafür nicht geeignet gewesen zu sein, um als Garant des Alters und der Kontinuität adeliger Körperpraktiken in Russland auftreten zu können. Zu Périgourdine, dem alten französischen Tanz im Tripelakt (ähnlich dem Passepied und der Gigue), finden sich keine weiteren Kommentare in der Memoirenliteratur. Das gleiche betrifft die Gavotte, die ihren Ursprung von der Tradition der Paradedänze am französischen Hof des 17. Jh. herleitete. Offensichtlich wurden Périgourdine und Gavotte öfter auf der Bühne von professionellen Ballettsolisten getanzt, wie es auch in Westeuropa zumeist der Fall

сомнени, не во сне ли она видела то, что он сказал ей во время вальса" (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 5, gl. 13).

¹⁴⁵ „В то время, о котором я говорю [са. 1800 – D.Z.] танцевали следующие балльные танцы: экосез, вальс, котильон, французскую кадрили в восемь фигур, грощфатер, полонез соган, перигурдон, гавот Вестриса, мазурку в четыре пары" (Gluškovskij, 1868/1940, 194).

war.¹⁴⁶ Einzelne Elemente dieser Tänze konnten im Laufe der Tanzausbildung beigebracht werden, aber zur Prägung adeliger Identitätsbilder konnten beide kaum einen wesentlichen Beitrag geleistet haben.

Das Menuett à la reine stand dafür den tanzenden Schichten ebenfalls nicht zur Verfügung. Seine politischen Aufgaben, die schon am russischen Hof des 18. Jh. kaum zu überschätzen wären, wurden scheinbar schon um 1800 auf die Funktion einer Drill-Übung reduziert, wobei sich der Zarenhof nach dem Wiener Kongress zum Walzer bekannte (s. oben). „Wenn ich über Vorteile des Menuetts sprach, so meinte ich nicht, es zum Tanzen auf den Bällen zu empfehlen, – schreibt der Tanzmeister Gluškovskij, – sondern ich meinte, dass dieser Tanz viel am Anfang der Ausbildung nutzt“.¹⁴⁷ Nach Gluškovskijs Meinung, berichtige dieser Tanz den krummen Rücken. Der Schüler eigne sich dabei eine geschickte Art sich zu verbeugen, eine gerade Haltung beim Gehen, eine graziöse Manier, seine Hand auszustrecken, an. Diejenigen, die das Menuett als Teil der Übung nicht gehabt haben, würden die Französische Quadrille und den Walzer wie auf den Gänsepfoten (*avec des pattes d'oie*) tanzen.¹⁴⁸ Falsch – so Gluškovskij – tun es diejenigen Eltern, die sich vor Kosten für einen vollständigen Menuett-Drill-Kurs drücken.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Im 19. Jh. war Gavotte vor allem als Gavotte-Vestris verbreitet. Es handelte sich dabei um eine Variation des klassischen Tanzes, die in den 1770er Jahren vom berühmten Darsteller Gaetano Vestris aufgeführt wurde. Vgl. „In late eighteenth-century England, a menuet and gavotte were often danced as entr'acte entertainment, and both dance types were still being performed at the Paris Opera late as 1817. Through much of the nineteenth century the term *gavotte* seems to have been synonymous with the *Gavotte de Vestris*, a theatrical duet by the famed dancer Gaetano Vestris first performed in the 1760s or 1770s. Although no notation or description of the original dance survives, several nineteenth-century versions do exist in verbal descriptions, dance notations, or both. The music is still in *duple metre*, with four- and eight-bar phrases; however, the characteristic rhythmic pattern beginning in the middle of the bar is no longer present“ (International Encyclopedia of Dance, 1998, V.3, 125).

¹⁴⁷ „Если я говорил о достоинстве менуэта, то не в том смысле, чтоб советовать танцовать его на балах, а в том, что он очень полезен при начале ученья. Во Франции во время последнего года консульства Наполеона менуэт à la reine и гавот Вестриса были еще в моде: их танцовали на балах“ (Gluškovskij 1868/1940, 194).

¹⁴⁸ „А главное достоинство у старых танцевальных учителей состояло в том, что они держали ученика долгое время на менуэте à la reine, потому что этот танец выправляет фигуру, приучает ловко кланяться, прямо ходить, грациозно протягивать руку, одним словом – делает все движения и манеры приятными. Менуэт приносил еще и другую пользу: если ученик был сутуловат от природы, то от очень часто повторяемого ему учителем приказания держаться прямо молодые члены его выправлялись и сутуловатость исчезала совершенно [...] Часто случается видеть молодых людей, которые не изучили фундаментально танцевального искусства и на балах танцуют французскую кадрили или вальс с выпятившеюся вперед головою, сжатою грудью и гусиными ногами – *avec des pattes d'oie*, – так французы называют в танцах невыправленные ноги“ (Gluškovskij 1868/1940, 192-193).

¹⁴⁹ „[...] им [учителям] всегда отвечали, что теперь минуэта никто не танцует, что детям их не быть театральными танцовщиками и что следуя этим стародавним правилам ученья, они будут только даром бросать деньги, а дети понапрасну тратить время. К этому присоединилась обыкновенная просьба: нельзя ли их прямо начать учить польку, мазурку, трамблан, вальс в два темпа“ (Gluškovskij 1868/1940, 193).

Das höfische Menuett konnte bei russischen Oberschichten nur eine dünne historische Erinnerung hervorrufen. Vor allem ließ sich der fremde Ursprung dieses Tanzes im Kontext der zwanghaften Europäisierung Anfang des 18. Jh. nicht leugnen. In literarischen Entwürfen kollektiver Vergangenheit, die Anfang des 19. Jh. entstanden, wurde das Menuett als Topos russischer Geschichte zu meist parodistisch bearbeitet. So kommt in Puškins „Arap Petra Velikogo“ ein gefangener schwedischer Offizier als Menuett-Lehrer vor, der im Haus eines russischen Gutsbesitzers lebt. Sein rechter während einer Schlacht mit Russen durchschossener Fuß ist, laut der Schilderung, fürs Tanzen von Menuett und Courante nicht geeignet, sein linker Fuß kann hingegen mit großer Perfektion und Leichtigkeit die kompliziertesten *pas* ausführen. Die Haltung des Gutsbesitzers zum Tanzlehrer wird als gespalten charakterisiert. Einerseits hat der angeborene russische Barin eine Aversion gegen alle ausländischen Bräuche mithin auch gegen das Tanzen, andererseits muss er wegen seiner Tochter einen Tanzmeister einstellen.¹⁵⁰

Man kann vermuten, dass die meisten höfischen Figurentänze des 18. Jh. als Muster für kollektive Identitätsbilder den russischen Oberschichten nicht zur Verfügung stehen konnten. Auch der Walzer schien für diese Funktion nicht ganz geeignet zu sein: in Werken der Literatur fungiert er zumeist als Träger eines importierten bürgerlichen Radikalismus, der nur im Umkreis junger Intellektuellen geteilt werden konnte. Es liegt die Vermutung nahe, dass der bürgerlich individualistische Impetus dieses Tanzes den Ansätzen kollektiver Adelsethik innerhalb russischer Familienbündnisse widersprach. Das gesellschaftliche Tanzritual sollte trotz der spektakulären Verbürgerlichung dem Weltbild großer Familienverbände entsprechen, die den sozialen Kern adeliger Schichten in Russland bildeten. In diesem Sinn erscheint es bemerkenswert, dass der Hauptschwerpunkt des russischen Tanzballs zu Beginn des 19. Jh. sich in der ersten Reihe auf die Mischung von Paar- und Gruppentänzen bezog. Den Tänzen, die in Paaren getanzt wurden und jedoch einen Paarwechsel festlegten, kamen die meisten gesellschaftlichen Aufgaben zu. Es handelte sich vor allem um die Polonaise, Contredanse, Masurka, Quadrille, und die abwechslungsreichen Variationen der letzteren (wie z.B. den Cotillon).

Die Polonaise, der die Funktion der Eröffnung zukam, bestand in einem festlichen Umgang, der von Tänzerpaaren in Touren ausgeführt wurde. Der Tanz orientierte sich an der Öffentlichkeit, wobei das Element der persönlichen Zuwendung in der Polonaise zumeist unterdrückt wurde. „Die Teilnehmer sind

¹⁵⁰ „[...] несмотря на отвращение свое от всего заморского, не мог противиться ее желанию учиться пляскам немецким у пленного шведского офицера, живущего в их доме. Сей заслуженный танцмейстер имел 50 отроду, правая нога была у него прострелена под Нарвою, и потому была не весьма способна к менуэтам и курагам, за то левая с удивительным искусством и легкостью выделявала самые трудные *pas*“. (Puškin, *Polное sobranie*, t. 8, 19).

nicht allein nach dem Geschlechte, sondern auch nach dem Alter verschieden. Es bezweckt, Bekannte durch Verbeugung zu begrüßen, oder sich mit Fernerstehenden näher bekannt zu machen“, – bemerkt von Alvensleben in seiner *leichtfasslichen Darstellung der beliebten Gesellschaftstänze* (Alvensleben 1898, 79).¹⁵¹ Als Tanz, der einen elastischen Kommunikationseinstieg ermöglichte, wäre die Polonaise mit einem verbalen Kompliment bzw. mit einem pro forma ausgeführten *small-talk* vergleichbar.

Schon zu Beginn des 19. Jh. wurde den öffentlich reglementierten Kommunikationsabschnitten ein geringerer Wert beigemessen, als es im 18. Jh. der Fall war. Ende des 18. Jh. lobte ein deutscher Augenzeuge die Ausstrahlung der in St. Petersburg getanzten Polonaisen, „die sich wegen der schönen Musik und den sprechenden Touren dem Fremden vorzüglich empfahlen“ (Keyser 1788, 316). Im 19. Jh., so beispielsweise bei Tolstoj, wird die Polonaise als einer der langwierigsten Teile des Tanzabends beschrieben. Die romantische Ballstimmung von Nataša Rostova in Tolstojis *Krieg und Frieden* wird durch die schwermütigen Töne der Polonaise weggefeht.¹⁵²

Als intimere Gesellschaftstänze, die einen höheren Grad der persönlichen Zuwendung zuließen, könnten die Quadrille, die Contredanse und der Cotillon bezeichnet werden. Jedoch schien der Anteil der Intimität auch bei diesen Tänzen relativ gering zu sein, wenn man beispielsweise die Quadrille mit dem Walzer vergleicht. Mit verschiedenen Figuren der sogenannten *französischen* Quadrille, die von der höfischen *Quadrille à la cour* abstammte, sollten vor allem Situationen der öffentlichen Kommunikation imitiert werden.¹⁵³ So macht das erste Paar bei der Figur *les Visites* dem dritten rechtsnächsten Paar seine Visite, „indem es Ausstellung vor demselben nimmt und eine Verbeugung macht, die von letzterem zu erwidern ist“ (Alvensleben 1898, 95).¹⁵⁴ Die französische Quadrille, die Anfang des 19. Jh. in St. Petersburg und Moskau verbreitet war, wurde von vier (zwei und zwei) gegenüber stehenden Paaren in acht Touren

¹⁵¹ Vgl. auch Cistjakov: „Этим танцем [полонезом – Д.З.] принято начинать большие балы. Цель обучения этому танцу – развить изящество в походке, а также вежливия и деликатныя манеры в обращении с дамами“ (Cistjakov 1893, 47). Vgl. Gavlikovskij: „Это старинный величественный танец, или вернее, торжественный марш перед началом танцев [...] Полонезом открывают всегда танцы на больших балах или торжественных пиршествах“ (Gavlikovskij 1899, 13).

¹⁵² „Звуки Польского, продолжавшегося довольно долго, уже начинали звучать грустно, – воспоминанием в ушах Наташи. Ей хотелось плакать“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 3, gl. 16). Zitate aus den bekanntesten Werken der russischen Literatur werden nicht auf bestimmte Ausgaben bezogen. Die Aufteilung der Werke in Bände, Teile und Kapitel stammt von Autoren selbst.

¹⁵³ Diese Form der Quadrille mit acht (vier und vier) Paaren wird noch am Hof Katharinas II. (1777) erwähnt: „At seven the empress made her appearance at the head of a superb quadrille, consisting, of eight ladies led by as many gentlemen“ (Coxe 1802/1970, 140).

¹⁵⁴ Vgl. auch Cistjakov: [...] „(Les Visites) [...] Кавалер 1-й пары берет свою даму за левую руку; делая три больших шаге на месте, обводит ее вокруг себя [...] дальше 1-я и 3-я пары делают друг другу поклоны, кавалеры чужим дамам, а дамы чужим кавалерам“ (Cistjakov 1893, 94).

ausgeführt.¹⁵⁵ Die Stellung der Paare im Carré kann offensichtlich als Prototyp einer interaktiven Kommunikation angesehen werden. Obwohl Damen und Kavaliere sich in Paaren aufstellten, tanzte kein einziges Paar für sich allein. Im Verlauf der Quadrille wurde das Kompliment „zuerst dem Nachbar (*aux coins*) und hiernach der eigenen Dame (oder dem eigenen Herrn) gemacht“ (ibd., 92). Auch im Contredanse, der nach dem gleichen Prinzip, wie die Quadrille française getanzt wurde, war die Aufstellung von vier Paaren im Carré oder Viereck die üblichste.¹⁵⁶ Der um 1816 in Mode gekommene große Cotillon stellte dem Grundschemata nach ebenfalls eine Quadrille dar, wobei der sogenannte kleine Cotillon als Kreistanz in Touren getanzt wurde. Bei Ecossaise standen Damen und Kavaliere in einer Linie vor einander.¹⁵⁷

Eine der offensichtlichen Funktionen der Carré- Ordnung bestand also in der Steuerung direkter Kommunikation. Im Tanz wurden sowohl Geliebte und Freunde, als auch Rivalen und Konkurrenten in einen engen visuellen Kontakt zu einander gebracht. Wenn Geheimnisse durch den Ballklatsch nicht gelüftet waren, konnten geheime Absichten eines Intriganten immer noch vom Gesicht desselben abgelesen werden. So wird die Carré- Stellung beispielsweise bei Tolstoj mit einer aus solchem Kommunikationszwang resultierenden Erkenntnis in Verbindung gebracht. Kiti, die sich zuvor Anna Karenina nicht nähern konnte, tritt dieser in der Quadrille entgegen. Anna Karenina tanzt die Quadrille mit Vronskij, wobei Kiti an einen jungen „Langweiler“ vergeben ist, dem sie zuvor nicht absagen konnte. Erzähltechnisch sorgen die Figuren des Tanzes für Kitis Erkenntnis: im Carré sieht sie die Frau, in der sie bereits eine Rivalin ahnt, in einem „neuen“ und „unerwarteten“ Licht.¹⁵⁸

3.7.6. Walzer oder Masurka? Faktoren expressiver Gemeinschaftsbildung

Im Gegensatz zur Situation in Deutschland, wo der Walzer seit dem 18. Jh. die bürgerliche Gesellschaft repräsentierte, etablierte sich die Masurka (la Mazourka) in Russland als das wichtigste Tanzritual des Adels, das mit gesättigten sozialen Funktionen versehen war. Ähnlich wie die Quadrille, wurde die Masurka mindestens von vier Paaren getanzt, die sich in der Ausgangsstellung in einem

¹⁵⁵ Vgl. Maksins Tanzanweisung (1839): „Французская кадрили сделана для четырех пар, но ее часто танцуют в шесть, восемь и более пар; это зависит от числа кавалеров, дам и от величины залы. Она имеет шест фигур“ (Maksin 1839, 23).

¹⁵⁶ „Im Contretanz soll der gute Umgangston der Gesellschaft in feinsten Form zum Ausdruck gelangen“ (Alvensleben 1898, 98).

¹⁵⁷ Vgl. Maksin: „Экоссез. Сначала, как и во всех танцах, кавалер выбирает даму, после становятся один против другого, т.е. дамы становятся в одну линию, а кавалеры в другую[...]“ (Maksin 1839, 36).

¹⁵⁸ „Но, танцую последнюю кадрили с одним из скучных юношей, которому нельзя было отказать, ей случилось быть vis-a-vis с Вронским и Анной. Она не сходилась с Анной с самого приезда и тут вдруг увидала ее опять совершенно новою и неожиданною[...]“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, т. 1, гл. 22).

Kreis oder einem Carré aufstellten. Die Grundlage des Tanzes bildeten sechs charakteristische Pas, von denen drei (*Pas glissé*, *Pas de Basque* und *Pas boiteux*) vorwärts und rückwärts, einer (*Pas polonais*) seitwärts und zwei (*Pas Assemblé* und *Pas tombé*) auf der Stelle ausgeführt wurden. Die tadellose Ausführung der Masurka konnte nur nach einem gründlichen Unterricht erfolgen.¹⁵⁹ Es war wahrscheinlich einer der Hauptgründe, warum das korporative Tanzritual des Adels sich auf die Masurka, und nicht auf den viel leichter erlernbaren Walzer bezog. Eine langjährige Tanzausbildung, die nur für Adelige in Frage kam, sicherte soziale Grenzen der tanzenden Oberschicht. Die Orientierung an ausgefeilten Körpertechniken machte das Tanzparkett dicht und schützte es vor allem gegen das Vordringen sozialer Außenseiter.¹⁶⁰ Die adelige Gesellschaft präsentierte sich nach außen als Bühne, nicht zuletzt deswegen, weil man professionelle Schauspieler für den Zweck der adeligen Repräsentation rekrutierte. Kennzeichnend ist die Rolle prominenter Vortänzer, die noch Anfang des 19. Jh. vor der tanzenden Gesellschaft häufig solo auftraten. Die Funktion solcher Solisten übernahmen entweder professionelle Tänzer oder Offiziere der Garde, von deren Körperduktus eine hohe Perfektion verlangt wurde. Zu den Solisten zählten beispielsweise die Schauspieler Sosnickij und Saburov, die in den Jahren 1814–1816 die Vierpaar-Masurka „in den Salons der besten Gesellschaft“ eröffneten.¹⁶¹

Während die Semantik eines ‚leeren Reizes‘ die feste Konnotation des Walzers bildete, kamen der Masurka auch andere Aufgaben in der Gesellschaft zu. Den Literatur- und Memoirenschilderungen zufolge stellte die Masurka ein kompliziertes Wechselspiel zwischen konventioneller Erotik und Moral dar.¹⁶² Eine Einladung zur Masurka setzte in der Regel ethische Konsequenzen voraus

¹⁵⁹ Die Schwierigkeiten der Masurka stellen auch Tanzlehrer der zweiten Hälfte des 19. Jh. fest: „Если каждый танец требует упражнений, то тем более требует этого мазурка, которая без свободных движений в выполнении pas (па) будет только пародией на танец, в роде прыганья марионеток“ (Gavlikovskij 1899, 28).

¹⁶⁰ Zur Schwierigkeit der Masurka vgl. Cistjakov: „Этим танцем заканчиваются все балные танцы; он очень труден для исполнения, потому что его надо танцевать непременно красиво, изящно, ловко, жизненно [...] Мазурка до известной степени есть пробный камень ее учителя, со стороны его внимания к своим ученикам в продолжении минувших четырех лет“ (Cistjakov 1893, 113).

¹⁶¹ „[...] в 1814, 1815 и 1816 годах мазурка в четыре пары была в большой моде: ее танцевали везде – на сцене и в салонах лучшего общества. И.И. Сосницкий танцевал ее превосходно, а особливо когда он был в мундире. Па его были простые, без всякого топанья, но фигуру свою он держал благородно и картинно; если приходилось ему у своей дамы пообхватывать ее талию, чтоб с нею вертеться, или с дамой делать фигуры, то это выходило грациозно в высшей степени; он танцую мазурку не делал никакого усилия; все было так легко зефирно, но вместе увлекательно [...] в это время его в Петербурге брали наперехват в самые лучшие дома учить мазурке [...] В Москве актер Московского театра Александр Матвеевич Сабуров также хорошо танцевал мазурку, он много замещивал от Сосницкого [...]“ (Gluškovskij 1868/1940, 195).

¹⁶² Die Moral integriert sich relativ spät in den Code der Liebe (Luhmann 1996, 49–123). Vgl. auch Luhmann 1989.

und konnte weit häufiger als bei anderen ritualisierten Annäherungen der Geschlechter zu einer dauernden Liebesbeziehung oder gar zu einem Heiratsantrag führen. In *Eugen Onegin* ist Lenskij tief verletzt, als Ol'ga die Masurka mit einem anderen tanzt, da er als fester Verehrer gerade auf diesen Tanz einen besonderen Anspruch zu haben glaubt.¹⁶³ Die Masurka schuf einen Liebescode, der Moral und Bindung als unentbehrliche Komponenten enthielt. In einem Brief (1834) lobte Puškin seine Frau dafür, dass sie als „anständiges Kind“ den Ball noch vor der Masurka verlässt.¹⁶⁴ In Turgenevs Roman *Väter und Söhne* (1860-1862) lodert die Leidenschaft eines alten Salonlöwen bei der Masurka auf. Aus einer leicht ironischen Perspektive beschreibt der Erzähler die Rolle der ritualisierten Körperkommunikation (nicht der Sprache) bei der Liebesinszenierung: während des Tanzes habe die Partnerin (Fürstin R.) kaum ein einziges vernünftiges Wort gesprochen, daraufhin habe sich der Partner (Pavel Kirsanov) leidenschaftlich in sie verliebt.¹⁶⁵ In Tolstojs *Anna Karenina* erwartet Kiti, dass Vronskij, als ihr Verehrer, seine endgültige Liebeserklärung bei der Masurka macht. Es scheint ihr, dass „alles sich bei der Masurka entscheiden soll“. Moralische Konventionen eines Masurka-Rituals werden dabei durch signifikante Details hervorgehoben: während Kiti sich an Vronskij schon vergeben zu sein glaubt, bekommen fünf weitere Bewerber von ihr eine Absage.¹⁶⁶

Die Masurka trug sowohl auf den Hofbällen, als auch auf Tanzabenden für Jugendliche (den sogenannten Kinderbällen) Funktionen der Geschlechterinszenierung. Sie galt als Eintrittskarte, die eine korporative Zugehörigkeit aufgrund von erworbenen Tanztechniken kennzeichnete. So zählt die Masurka in Gončarovs Roman *Oblomov* (1857) zu den wichtigsten Initiationsriten, bei denen sich ein Backfisch in eine Frau verwandelt. Kaum hat man als Mädchen zwei Masurkas und ein paar Contredances getanzt, – und plötzlich schaut man die anderen ganz anders an, man hat aufgehört, laut zu lachen, man isst nicht die ganze Birne auf der Stelle und man erzählt nicht, „wie es im Pensionat so zugeht“.¹⁶⁷ In der

¹⁶³ „В негодовании ревнивом // Поэт конца мазурки ждет“ [...] (Puškin, *Evgenij Onegin*, gl. 5, 44).

¹⁶⁴ „[...] ты пай деля; с бала уезжаешь прежде мазурки, по приходам не таскаешься“ (Puškins Briefe, *Polnoe sobranie*, t. 15, 136).

¹⁶⁵ „Павел Петрович встретил ее на одном бале, протанцевал с ней мазурку, в течение которой она не сказала ни одного путного слова, и влюбился в нее страстно“ (Turgenev, *Otcy i deti*, gl. 7).

¹⁶⁶ „Она ждала с замиранием сердца мазурки. Ей казалось, что в мазурке все должно решиться. То, что он во время кадрили не пригласил ее на мазурку, не тревожило ее. Она была уверена, что она танцует мазурку с ним, как и на прежних балах, и пятерым отказала мазурку, говоря, что танцует“ (Tolstoj, *Anna Karenina*, č. 1, gl. 22). Vgl. auch Lotmans Bemerkung: „Толстой вводит нас в решительную минуту в жизни Кити, влюбленной во Вронского. Она ожидает с его стороны слов признания, которые должны решить ее судьбу, но для важного разговора необходим соответствующий момент в динамике бала. Его можно вести не в любую минуту и не при любом танце“ (Lotman 1994, 96).

¹⁶⁷ „Сousin, который оставил ее недавно девочкой, [...] бежит к ней весело, с намерением, как прежде, потреть ее по плечу, повертеться с ней за руки, поскакать по стульям,

zweiten Hälfte des 19. Jh., als Tanzrituale ihre politische Bedeutung in der Gesellschaft einbüßten, wurde die Masurka zunehmend als Teil einer kollektiven Erinnerung des Adels betrachtet. Analog zu anderen adeligen Praktiken, konnte die Masurka retrospektiv, z.B. durch einen unbefangenen Blick des Kindes, erlebt und geschildert werden, wie es in Lev Tolstoj's autobiographischem Roman *Die Kindheit* (1858) der Fall ist. Der kleine Nicolas stellt fest, dass einer der wichtigsten Masurka-Schritte *Pas de Basque*, der mit einem vorgesetzten rechten Fuß aus der dritten Position beginnen sollte, von allen Tänzern auf dem Kinderball nicht regelrecht ausgeführt wurde.¹⁶⁸ Der normative Verlauf des adeligen Alltags wird in Tolstoj's Schilderung der Kategorie des Imaginären subsumiert, indem das Kind sich an seinen Tanzunterricht erinnert und den Unterschied zwischen diesem und realem Tanzgeschehen begreift. Über eine gesellschaftskritische Perspektive hinaus wurde einer der wichtigsten Akzente in Tolstoj's Darstellung auf die Bildung expressiver Gemeinschaften gesetzt. Eine solche Gemeinschaft konstituierte sich beim Erzähler auf Grund einer kollektiven Erinnerung.

3.7.7. Historisierung der Tanzkommunikation und Projekte nationaler Identität

Zu Beginn des 19. Jh. kennzeichneten zwei gegenläufige Prozesse die Entwicklung der Tanzkommunikation. Einerseits wurde der Anteil von aufwendigen Körperbewegungen, vor allem der Anteil von differenzierten Schrittvariationen stark reduziert, andererseits kam gerade dem körperlichen Aufwand und körperlichen Maß eine neue gesellschaftliche Wertstellung zu. Der Historisierung und Ästhetisierung unterlagen in der Regel diejenigen Elemente der Tanzkommunikation, die sich zuvor dem praktischen Gebrauch entzogen hatten.

по диванам [...] вдруг, взглянув ей пристально в лицо, оробеет, отойдет смущенный и поймет, что он еще – мальчишка, а она – уже женщина! Откуда? Что случилось? Драма? Громкое событие? Новость какая-нибудь, о которой весь город знает? Ничего, ни папан, ни топ опле, ни та tante, ни няня, ни горничная – никто не знает. И некогда было случиться: она протанцевала две мазурки, несколько контрдансов да голова у ней что-то разболелась; не спала ночь [...] А потом опять все прошло, только уже в лице прибавилось что-то новое: иначе смотрит она, перестала смеяться громко, не ест по целой группе зараз, не рассказывает, „как у них в пансионе“ [...] Она тоже кончила курс“ (Гончаров, *Oblomov*, §. 2, gl. 8).

¹⁶⁸ „Молодой человек, у которого я отбил даму, танцевал мазурку в первой паре. Он вскочил с своего места, держа даму за руку, и вместо того, чтобы делать pas de Basque, которым нас учила Мими, просто побежал вперед; добежав до угла, приостановился, раздвинул ноги, стукнул каблуком, повернулся и, припрыгивая, побежал дальше“ (Tolstoj, *Detstvo*, gl. 22). Vgl. in der Tanzanweisung von Maksin: „Па-де-баска. Употребляется в мазурке; начинается с третьей позиции; отведя правую ногу в бок (но не совсем на вторую позицию, т.е. более вперед). После передвинуть совершенно вперед левую, и наконец приставить сзади правую, из чего выйдет па-де-баска“ (Maksin 1839, 13).

Änderungen im gesellschaftlichen Tanzstil wurden schon zu Beginn des 19. Jh. durch Reformen auf der öffentlichen Ballettbühne vorweggenommen. Mit Didelot, einem der Patriarchen des russischen Hofballetts, kamen um 1800 Kreuzsprünge (*entrechats*) und Pirouetten fast vollständig aus der Mode. Gluškovskij, der selbst Didelots Schule hinter sich gebracht hatte, berichtete in seinen Memoiren, der große Tanzmeister habe diejenigen Tänzer, die auf *entrechats* und Pirouetten standen, herablassend als ‚Hüpfer‘ (*skakuny*) bezeichnet.¹⁶⁹ Die Luftsprünge (*tours en l'air*) wurden von Didelot dem Repertoire komischer Darsteller zugeordnet, wobei Hauptdarsteller sich langsame ‚fließende‘ Körperbewegungen aneignen sollten.¹⁷⁰ Dieser Stil, dem Didelot auf englischen Ballettbühnen den letzten Schliff gegeben hatte, vermittelte ans russische Publikum eine neue Vorstellung von der körperlichen Grazie, die sich stärker als zuvor an unauffälligen Affektdarstellungen orientierte. Die Forderung nach Unauffälligkeit kann nicht ohne Vorbehalte mit Begriffen wie beispielsweise ‚natürlich‘ oder ‚echt‘ gleichgesetzt werden. Denn die ‚Natürlichkeit‘ einer Körperbewegung wurde von Didelot, dem Publikumsgeschmack entsprechend, durch einen Code konventioneller Zeichen hergestellt, deren Bedingtheit den Herstellern eher als dem Publikum bewusst war. Der schleichende Schritt (*la glissade*) hat den Kreuzsprung verdrängt, wobei *pas à terre* an die Stelle der *tours en l'air* rückten.

Zahlreiche Zeugnisse verweisen darauf, dass man auch bei öffentlichen Tanzritualen auf Elemente des dreidimensionalen Hofballetts, insbesondere auf Sprünge und Kniebeugen weitgehend verzichtete. Diese wurden im Zeitalter der Romantik als ‚affektierte‘ Gesten abqualifiziert. Aus einer anderen Perspektive schilderten die Zeitgenossen des 18. Jh. den Wandel von Tanztechniken herablassend als Übergang vom Tanzen zum Gehen. Dementsprechend berichtet die 1766 geborene Johanna Schopenhauer von der damaligen Danziger Gesellschaft, in der sie aufgewachsen ist: „Damals wurde die Polonaise mit einem ihr eigentümlichen *pas* wirklich getanzt, nicht bloß gegangen“ (Schopenhauer 1922, 157ff; Braun/ Gugerli 1993, 204). Auch die russische Adelige Jan'kova beschreibt das ausgehende 18. Jh. als die Zeit, in der man richtig tanzen und nicht einfach gehen musste.¹⁷¹ Gluškovskij beklagt sich in den 60-er Jahren, in der französischen Quadrille tanze man nicht mehr, sondern man gehe ruhig hin und her, als wolle man nach dem Genuß von Mineralwasser einen Spaziergang unternehmen.¹⁷²

¹⁶⁹ „Дидло тех танцоров, которые делали много антраша и пируэтов, называл *скакунами*“ (Gluškovskij 1868/1940, 164).

¹⁷⁰ „Дидло сочинял всегда для главного лица танцы плавные, с разными аттитюдами и редко вмешивал в них антраша и быстрые пируэты“ (Gluškovskij, *ibid.*, 164).

¹⁷¹ „[...] тогда точно танцевали, а не ходили [...]“ (Blagovo 1989, 25).

¹⁷² „Так и во французской кадрили иные, не учась никогда танцевать, но заметив только фигуры, ходят в ней преспокойно взад и вперед, как бы гуляя после приема минеральной воды“ (Gluškovskij 1868/ 1940, 195).

Während der Körperaufwand bei der Tanzkommunikation nachließ, wurde die Bedeutung der ausdifferenzierten Tanzsprache in kollektiven Erinnerungsritualen hingegen gesteigert. So erinnert sich der Erzähler in *Eugen Onegin* nostalgisch an die alte Masurka, die noch richtig getanzt wurde. Damals „krachte der Parkettboden unter den Absätzen“ als die Füße der Tänzer noch die richtigen *entrechats* ausführten.¹⁷³ Jetzt sei alles anders geworden. So wie Damen schleichen auch die Männer über die lackierten Bretter.¹⁷⁴ Die alte Tanzmanier konnte, dem Erzähler zufolge, nur auf dem Lande überleben. Allein die russische Peripherie konnte der Tyrannei der Mode widerstehen.¹⁷⁵

In wenigen Versen gelang es Puškin, das Projekt adeliger Identität aufzustellen, in dem er den kollektiven Körperpraktiken seines Standes eine historische Vergangenheit zuerkannte. Der Ausdruck *byvalo* („damals“) setzte die Souveränität kultureller Tradition russischer Oberschichten voraus, die sich analog zu anderen Kulturtraditionen historisch konstituieren sollte. Mit einem Appell zur aufgelockerten körperlichen Selbstdarstellung der Vorfahren realisierte Puškins Generation ihren Traum von politischen Freiheiten des russischen Adels. Diese Freiheiten sollten sich auf die ökonomische Stärke von ungeteilten Landsgütern beruhen. So schreibt Puškin nostalgisch in seinen Notizen über den Untergang der Moskauer Bälle, über verwelkte Kleider der Adelligen, ihre hausbackenen Frisuren, über ihre weiß nachgestrichenen Tanzschuhe, in denen man ja nicht zum erstenmal auf dem Tanzparkett auftaucht.¹⁷⁶

Auf dem Lande habe die alte Masurka ihre ursprüngliche ‚Schönheit‘ (*pervonačal'nye krasy*) angeblich aufrechterhalten. So wurde in *Eugen Onegin* der Bezug des russischen Adels zum Land unterstrichen und medialisiert. Die ‚alte Masurka‘ trat in poetischer Darstellung quasi als Medium des sozialen Konsens auf, sie bezog sich implizit nicht nur auf den Adel, sondern auf alle ans Land gebundenen russischen Schichten. Faktisch projizierte der Adel Elemente seiner Lebenswelt auf die Lebenswelten unterschiedlicher Sozialgruppen. Dies zielte darauf ab, einen symbolischen Raum zu schaffen, in dem der nationale Charakter in seiner körperlichen Verfasstheit historisch verortet sein konnte. Der Begriff ‚Land‘ (*derevnja*) wurde im nationalen Kontext mit einer symbolischen Schutzfunktion beladen. Das Land sollte den destruktiven Einflüssen von außen widerstehen und die einheimische Tradition konservieren. Auf dem Land sollte

¹⁷³ Vgl. Lotman: „Старая французская манера исполнения мазурки требовала от кавалера легкости прыжков“ (Lotman 1980, 87).

¹⁷⁴ „Когда гремел мазурки гром, / В огромной зале всё дрожало, / Паркет трещал под каблуком, / Тряслися, дребезжали рамы; / Теперь не то: и мы, как дамы, / Скользим по лаковым доскам“ (Puškin, *Evgenij Onegin*, gl. 5, 42).

¹⁷⁵ „Но в городах, по деревням / Еще мазурка сохранила / Первоначальные красы: / Припрыжки, каблуки, усы / Всё те же: их не изменила / Лихая мода, наш тиран, / Недуг новейших россиян“ (ibid.)

¹⁷⁶ „Московские балы – увы! Посмотрите на эти увядшие наряды, на эти домашние прически [...] на эти подбеленные башмачки, которые не в первой уже являются на паркете – И что за кавалеры? Бедная Москва!“ (Puškin, *Poinoe sobranie*, t. 11, 241).

sich die adelige Tanzkultur in den imaginären Kontext der kollektiven Volkskultur integrieren.

In der zweiten Hälfte des 19. Jh. entstanden weitere Projekte, die darauf abzielten, den kollektiven Körperpraktiken des Adels eine nationale Dimension zuzusprechen. In Tolstoj's Schilderungen wurden Tänze aus der westeuropäischen Tradition öfter in Kombination mit einer ‚russifizierten‘ Darstellungsmanier gezeigt. Dementsprechend wird der Tanz *Danilo Kupor* vom alten Grafen Rostov im Roman *Krieg und Frieden* aufgeführt. „*Danilo Kupor* war eigentlich eine der Figuren der Anglaise“, - bemerkt der Erzähler in Klammern.¹⁷⁷ Die Idee der kollektiven Vergangenheit kommt bei Tolstoj durch Hinweise auf das Alter des Grafen und das zentrale Motiv der Erinnerung zum Vorschein: *Danilo Kupor* sei der Tanz gewesen, den der Graf ‚noch in seiner Jugend‘ getanzt hatte. Die Knechte des Grafen können sich ebenfalls mit der Anglaise identifizieren, die sie an den Volkstanz *Trepak* erinnert. Die Harmonie der Tanzszene wird daher durch die strahlenden Gesichter des Hausgesindes (*dvorovyje*) verstärkt.¹⁷⁸ So wie bei Puškin, wird auch bei Tolstoj den maßgebenden Elementen der korporativen Tanzausbildung Rechnung getragen. Graf Rostov wird als guter Tänzer bezeichnet: als Beweis dafür dienen die Geschicktheit seiner Drehungen (*lovkich vyvertok*) und die leichten Sprünge, die seine elastischen Füße ausführen.¹⁷⁹ Die Leichtigkeit des Sprungs, die alle Zuschauer bezaubert und eine gründliche Ballettschulung erkennen lässt, charakterisiert die gesellschaftliche Selbstdarstellungsmanier prominenter Vortänzer. In der Masurka fliegt Denisov so, dass man ihn nicht hört, er prallt wie ein Gummiball vom Boden ab.¹⁸⁰

Die zitierten Beispiele zeugen von einem hohen Wert, welcher den älteren Balletttechniken in literarischen Schilderungen des 19. Jh. beigemessen wurde. Die entsprechenden reflexiven Zeugnisse stammten dabei zumeist von solchen Schriftstellern, die selbst zum Adel gehörten und ihre korporativ angelegte Erziehung mit dem eigenen Stand teilten. Es war insbesondere bei Puškin, Turge-

¹⁷⁷ „[...] Данило Купор была собственно одна из фигур англеза“. (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 1, č. 1, gl. 20). Vgl. Böhme: „Die Anglaise, welche in Frankreich und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts ein beliebiger Gesellschaftstanz war, ist eine Abart des englischen Volkstanzes von mäßig lebhaftem Charakter [...] Zur Anglaise lässt sich jeder Hopswalzer (Ecoisaise, Schottisch) gebrauchen“ (Böhme 1886/1977, Bd. 1, 225).

¹⁷⁸ „Как только слышались веселые, вызывающие звуки Данилы Купора, похожие на развеселого трепачка, все двери залы вдруг заставились с одной стороны мужскими, с другой – женскими улыбающимися лицами дворовых [...]“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 1, č. 1, gl. 20).

¹⁷⁹ „[...] граф, всё более и более расходясь, пленял зрителей неожиданностью ловких выверток и легких прыжков своих мягких ног [...]“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 1, č. 1, gl. 20).

¹⁸⁰ „Выждав такт, он с боку, победоносно и шутиливо, взглянул на свою даму, неожиданно пристукнул одной ногой и, как мячик, упруго отскочил от пола и полетел вдоль по кругу, увлекая за собой свою даму. [...] Он не слышно летел половину залы на одной ноге“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, t. 2, č. 1, gl. 12).

nev und Tolstoj der Fall, die sich konsequenter als andere der Strategie des literarischen ‚Weiterschreibens‘ bedienten.¹⁸¹ Bei der Arbeit an Ballschilderungen konnten adelige Schriftsteller sich sowohl auf die eigene Tanzerfahrung, als auch auf Anweisungen professioneller Tanzmeister berufen.

3.7.8. Resümee

Die Aufnahme des Tanzes in kollektive Erinnerungsrituale kann als Beweis für den weitgehenden Bedeutungsverlust der öffentlichen Ballkultur in Russland angesehen werden. Nicht nur Schriftsteller, sondern auch die Autoren prominenter Tanzanweisungen stellen den Untergang der Tanzkultur fest, die immer weniger zur Realisierung kommunikativer Bedürfnisse in der Gesellschaft beitrug.¹⁸² Die Historisierung von aufwendigen Körperinszenierungen soll darauf hinweisen, dass die entsprechende Form der sozialen Kommunikation im 19. Jh. nach und nach an ihrer Relevanz einbüßte. Kollektive körperliche Praktiken wurden im Kontext der aufsteigenden russischen Salonkultur durch diskursive Praktiken verdrängt. Der kleine Saal (Salon), in dem man hauptsächlich sprach und selten tanzte, sollte den Tanzsaal ablösen. Mithin konkurrierten in den 20-er Jahren des 19. Jh. Gespräche beim Stehen, in den 40er – 60er Jahren Gespräche beim Sitzen mit der kollektiven Bewegungsordnung eines Tanzabends, zu der nicht alle Gesprächsthemen passten. So bat Puškin sogar Gesprächsthemen notieren, die dem Tenor eines Masurka-Geplauders widersprachen.¹⁸³ Inmitten der tanzenden Gesellschaft erschien immer öfter eine neue Figur des reflektierenden Beobachters, der zumeist an der Wand zu stehen und sich an die Säule zu lehnen pflegte. Es ist daher naheliegend, dass Literaten in der Regel als Träger einer salonfähigen Körperhaltung auftraten. In einer Memoirennotiz wird beispielsweise das Verhalten russischer Dichter im Tanzraum im Zusammenhang mit den entsprechenden ‚nachlässigen‘ Stehposen thematisiert:

¹⁸¹ Vgl. Lachmann versteht unter dem Weiterschreiben vor allem die Partizipation, „das im Schreiben sich vollziehende dialogische Teilhaben an den Texten der Kultur“ (Lachmann 1990, 38).

¹⁸² Vgl. das Vorwort zu Stukolkins Tanzanweisung: „Заметный упадок общественных танцев, этого эстетического, благородного и полезного в гигиеническом отношении препровождения времени между молодыми людьми навел меня на мысль предпринять издание „Общедоступного толкового руководства к изучению бальных танцев, с скромною целью поднять это искусство и тем восстановить в молодежи охоту и желание к занятию более приятным и полезным развлечением, чем карты, бильярдъ и т.п. Далеко ушло от нас то время, когда танцы и преподавание их были общепринятою потребностью [...] что так картинно описывает гр. Л.Н.Толстой в своем романе „Война и мир“, рисуя, как тогдашнее высшее общество проводило время у танцмейстера Иогеля“ (Stukolkin 1885, 2).

¹⁸³ „[...] Пушкин сказал мне: „Это я запишу, так как довольно оригинально говорить о Феофане [Прокоповиче – Д.З] на бале. Занесите и вы это в свои заметки“ (Smirnova-Rosset 1825-45/1999, 274).

Am anderen Ende des Saals begann Baratynskij mit jemandem zu reden. Puškin ist an der weißen Säule stehen geblieben, auf der die Büste des Zaren war. Er hat sich an diese gelehnt¹⁸⁴.

Aus der Salonkommunikation verdrängt, sicherte sich der adelige Tanz jedoch eine hohe Position in kollektiven Erinnerungsritualen von russischen diskursführenden Schichten. Im Hinblick auf den Charakter der russischen Öffentlichkeit, deren wesentlichen Anteil bis zur Revolution von 1917 der Adel bildete, kam der Ball- und Ballettradition eine herausragende Rolle bei der Bildung nationaler Kulturgemeinschaft zu. Darauf verweisen zahlreiche Schilderungen der russischen Literatur, in welchen Besonderheiten des nationalen Verhaltens sich im symbolischen Ballraum entfalten. Es nimmt von daher nicht wunder, dass das russische Ballett (*ballet russe*) nach 1917 in Westeuropa wiederentdeckt werden konnte. Eigentlich war die Ballettkunst, die von russischen Emigranten nach Frankreich gebracht wurde, die Splitter der gesamteuropäischen Hofkultur, die sich auch in Westeuropa vor dem Untergang des Ancien Régime hauptsächlich an kollektiven körperlichen Praktiken des Adels orientierte.

Literatur

- Alvensleten, B. von . 1898. *Die Tanzkunst. Eine leichtfassliche Darstellung der beliebten Gesellschaftstänze der Neuzeit mit einer Anstandslehre über das richtige Benehmen beim Tanze*, Leipzig.
- Bachtin, M. 1965/1987. *Rabelais und seine Welt*. Übers. G. Leupold. Hrsg. Lachmann, Frankfurt am Main, 1987. (orig.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, Москва, 1965).
- Berch, C. 1735. „Rese-Anteckningar om Russland af C.R. Berch“, *Bespjatyč* 1997, 11-302.
- Bergholz, F. 1721-1725. „Tagebuch, welches er in Russland von 1721 bis 1725 als holsteinischer Kammerjunker gefuehret hat“, Buesching, A., *Magazin für die neue Historie und Geographie*, Teil 19 (1721), Halle, 1785, 3-202; Teil 21 (1723), Halle, 1787, 180-360.
- Bie, O. 1906. *Der Tanz*, Berlin, Bei Bard, Marquardt & Co.
- Böhme, Fr. 1967. *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Teil 1, Wiesbaden.
- Boehn, M. von. 1925, *Der Tanz*, Berlin.
- Braun, R./ Gugerli, D. 1993. *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, München.
- Caroso, F. 1581. *Il Ballerino*, Venetia.
- Caroso, F. 1605. *Nobilita di Dame*, Venetia.
- Coxe, W. 1802/1970. *Travels in Poland, Russia, Sweden and Denmark; illustrated with charts and engravings*, London, Reprint: New York, 3 Volumes, 1970.

¹⁸⁴ Vgl. Tat'jana Passek: „В конце залы Баратынский с кем-то заговорил. Пушкин стал подле белой колонны, на которой был бюст государя и облокотился на него“ (Passek 1830/1840, 315).

- Compan, Ch. 1787. *Dictionnaire de danse*, Paris, Siehe auch *Komnan*.
- Corberon. 1775. *Journal intime du chevalier de Corberon, charge d'affaires de France en Russie*, par L.N. Labande, Paris 1901, *Русский Аpxив*, 1911, 30-47.
- Duc de Saint-Simon. 1699-1702. *Mémoires*, Paris 1977.
- Durkheim, E. 1930/1988. *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, Frankfurt am Main (orig. *De la division du travail social*, Paris 1930).
- Dyaryusz drogi z Wilna do Peterburga J.W.JMCI Pana Sapięhi, starosty Bobruyskiego, a teraz felt- marszałka woysk rossyiskich y kontynuacyi, rezydencyi w Peterburgu. S.I. um 1709 (Exemplar der St-Petersburger PUBLIČNAJA Biblioteka. Signatur 13.8.1.94.).
- Eichberg, H. 1978. *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18/19. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- Elias, N. 1939/1992. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd.1 (=Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes), 2-e Auflage, München, 1969, Frankfurt am Main, 1992 (=Suhrkamp 158).
- Elias, N. 1939/1994. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 2 (=Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation), Frankfurt am Main, 1994 (=Suhrkamp 159).
- Eynard, J. 1814. *Der Tanzende Kongress. Tagebuch Jean Gabriel Eynards*. [orig. *Au congrès de Vienne. Journal*, Paris 1914], Übersetzt von K. Soll, Berlin, 1923.
- Feuillet, R. 1700. *Choregraphie ou l'art de d'écrire la Dance, par caracteres, figures, et signes demonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances [...]* Par M. Feuillet, Maître de Dance, A Paris, Facsimile, New York 1968.
- Gaulhofer, K. 1930/ 1969. *Die Fußhaltung. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der menschlichen Bewegung* (=Buchreihe der wissenschaftlichen Gesellschaft für körperliche Erziehung. Bd. 1), Kassel 1930, Nachdruck 1969.
- Giesen, B. 1999. *Kollektive Identität. Die Intellektuellen und die Nation*, Frankfurt am Main.
- Goethe, J. 1787/1987. „Leiden des jungen Werther“, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Bd. 2. 2, München.
- Goffman, E. 1986. *Interaktionsrituale. Über das Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main.
- Griep, W. 1991. *Peter der Grosse in Westeuropa: die Große Gesandtschaft 1697-1698*, Bremen.
- Hogarth, W. 1753. *Analysis of Beauty*, London.
- International Encyclopedia of Dance*. 1998, Cohen, New York/ Oxford.
- Kantorowicz, E. 1957/1966. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Theology*, Princeton 1966, Deutsch.: *Die zwei Körper des Königs*. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990.
- Katharina II. 1772/1920. *Katharina die Zweite in ihren Memoiren*, Aus d. Franz. u. Russ. übers. und hrsg. Erich Böhme, Leipzig, 1920. Siehe auch Екатерина II.

- Keyser, G. (Hrsg.). 1788. *Bemerkungen über Russland in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse. In Briefen, - Tagebuchsauszügen und einem kurzen Abriss der russischen Kirche nach ihrer Geschichte, Glaubenslehren und Kirchenbräuchen*, Teil 1, Erfurt, Bei Georg Adam Keyser.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main.
- LeMoal, Ph. 1999. *Larousse, Dictionnaire de la Danse*, Larousse-Bordas.
- Lewald, A. 1847. *Buch der Gesellschaft*, Stuttgart.
- Linke, A. 1996. *Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Weimar.
- Louis XIV. 1662/ 1978. *Mémoires pour servir à l'instruction du Dauphin*, Paris
- Luhmann, N. 1989. „Ethik als Reflexionstheorie der Moral“, Luhmann, N. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Band 3, Frankfurt am Main.
- Luhmann, N. 1996. *Liebe als Passion. Zur Kodierung von Intimität*, Frankfurt am Main.
- Olearius, A. 1656. *Vermehrte Neue Beschreibung der Muscowitischen und Persischen Reise*, Schleswig (= Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 21. Hrsg. von E. Trunz, Tübingen 1971).
- Rameau, P. 1725. *Le Maître A Danser. Qui enseigne la maniere de faire nous les differens pas de Danse dans toute la regularité de l' Art, & de conduire les Bras à chaque pas [...] Par le Sieur Rameau, Maître à danser des Pages de Sa Majesté Catholique la Reine d'Espagne*, Paris, Reprinted in USA, New York 1967. (=Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Second Series - Music Literature, Bd. 45).
- Salmen, W. 1997. *Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufs vom 14. bis zum 19. Jh.*, Hildesheim/ Zürich/ New York.
- Schopenhauer, J. 1922. *Jugendleben und Wanderbilder*, Danzig 1922.
- Sieder, R. 1991. *Sozialgeschichte der Familie*, Aufl. 3, Frankfurt am Main.
- Stählin, J. 1769/1982. *Zur Geschichte des Theaters in Russland. Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Russland. Nachrichten von der Musik in Russland*, Nachdruck New York/ London 1982.
- Sumarokov, siehe Сумароков
- Tabourot, J. (=Thoinot Arbeau). 1589. *Orchésographie. Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes pevent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercices dances. Par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres*, Nachdruck, Ed. par D. Gueniot, 1988.
- Taubert, G. 1717. *Rechtshaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der Französischen Tantz-Kunst, bestehend in drey Büchern [...]*, Leipzig.
- Thoinot, siehe Tabourot.
- Tikkanen, J. 1912. *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive* (=Acta Societatis Scientiarum Fennicae, T. 42, N 1, 1- 197), Helsingfors.
- Völker-Raser, A. 2000. *Frühe Neuzeit*, München.
- Voß, R. 1977. *Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie*, Erfurt (=Documenta choreologica, Hrsg. v. K. Petermann, Bd. 25, München).

- Waganowa, A. 1977. *Die Grundlagen des klassischen Tanzes*, Wilhelmshaven (Orig. siehe Ваганова 1948).
- Weber, F. 1738/1740. *Das Veränderte Russland* [...] Bd. 1-3, Nachdruck, Frankfurt am Main 1992.
- ZurLippe, R. 1974/1981. *Naturbeherrschung am Menschen*, Bd. 1-2, Frankfurt am Main.
- Андреева-Бальмонт, Е. 1997, *Воспоминания*, Москва.
- Анна Иоановна. 1739. *Русский Архив*, 1904, 523-526.
- Бахрушин, Ю. 1977. *История русского балета*, Москва.
- Беспярых, Ю. 1991. *Петербург Петра I в иностранных описаниях*, Ленинград.
- Беспярых, Ю. 1997, *Петербург Анны Иоановны*, Санкт-Петербург.
- Благово, Д. 1989. *Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений. Записанные и собранные ее внуком Д. Благово*, Изд. Т. Орнатская, Ленинград.
- Болотов, А. 1931. *Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков*, Т. 1: 1738-1759; Т. 2: 1760-1771; Т. 3: 1771-1795, Москва /Ленинград.
- Болотов, А. 1752. „Записки Андрея Тимофеевича Болотова“, *Русская Старина*, Т. 1, Приложение, Части 1 – 7, Санкт-Петербург 1870, 206-208.
- Ваганова, А. 1948. *Основы классического танца, Искусство*, Москва
- Вигель, Ф. 1928/1974. *Записки*, Москва 1974. Reprint. Columbia University, 1974.
- Гавликовский, Н.Л.: 1899, *Руководство для изучения танцев составил артист императорских с-петербургских театров Н.Л.Гавликовский. Общеизвестное пособие к изучению всех бальных танцев с указателем фигур для котиллона и мазурки*, С-Петербург. Типография В.А.Вацлика.
- Глушковский, А. 1868/1940. *Воспоминания балетмейстера*, Вступительная статья Слонимского, Ленинград/ Москва.
- Демков, М. 1910. *История русской педагогики*, Ч. 2, Москва.
- Державин, Г. 1871. *Сочинения*, Т. 6: Переписка (1794-1816) и „Записки“, Санкт-Петербург.

Державин, Г. 1880. *Сочинения*. Т. 8: Биография поэта, Санкт-Петербург.

„Донесение о дамах не явившихся на придворный бал“ 1748, *Русская Старина*, 1892 (ноябрь), 433-434.

Екатерина II, 1772. *Сочинения Императрицы Екатерины II*, под ред. А. Введенского, Санкт-Петербург, 1893.

Компан, Ш. 1790, *Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам*, [Перевод с французского], Москва, См. также: Comran

Кусков, И. 1794. *Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоюдо пола, со многими гравированными фигурами и частию музыки. Выбраны из славнейших о сем искусстве писателей и собственными примечаниями дополнены Императорского Шляхетного Сухопутного Кадетского корпуса и Императорской Академии Художеств учителем И.К.*, Санкт-Петербург.

Лотман, Ю. 1980. *Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя*, Ленинград.

Лотман, Ю. 1994. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*, Санкт-Петербург.

Максин, А.: 1839, *Изучение бальных танцев*. Сочинение А. Максина, С рисунками и нотами для фортепиано, Москва.

Пассек, Т. 1830/1840. „Из ранних лет жизни дальней. Воспоминания Татьяны Пассек“, *Русская Старина*, Т. 68, Санкт-Петербург, 1890, 314-316.

Петровский, Л. 1825. *Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским*, Харьков.

ПСЗ, *Полное собрание законов Российской Империи*, Санкт-Петербург, 1830.

Порошин, С. 1881. *Записки, служащие к истории Его Императорского Высочества благоверного государя цесаревича и Великого князя Павла Петровича*, Санкт-Петербург.

Придворные журналы 1743-1748, Издание Общего Архива Министерства Императорского Двора, Санктпетербург, 1913.

- Смирнова-Россет, А. 1825-1845. *Записки А.О. Смирновой, урожденной Россет с 1825 по 1845*, Москва 1999.
- Станиславский, К. 1988. *Моя жизнь в искусстве*, Собрание сочинений в 9-ти томах, Т.1, Москва.
- Стуколкин, Л.: 1885, *Опытный распорядитель и преподаватель бальных танцев. Общедоступное руководство к изучению всех общественных танцев и руководство для распорядителей на балах и семейных вечерах с указателем фигур для кадрили, котильона и мазурки*. Составил артист императорских театров Л. Стуколкин. Преподаватель в мужских и женских казенно-учебных заведениях. С-Петербург.
- Тредиаковский, В. 1740/1849, *Сочинения*, Петербург.
- Тургенев, Н. 1819/1936. *Письма к брату С.И. Тургеневу*, Москва/Ленинград.
- Устав 1764. *Устав воспитания двух сот благородных девиц, учрежденного Ея Величеством государынею Императрицею Екатериною Второю, самодержицею всероссийскою, Материю Отечества , и протчая, и протчая*, Санкт-Петербург, 1764.
- Устав 1766. *Устав императорского шляхетного кадетского Корпуса*, Санкт-Петербург 1766.
- Фаминцын, А. 1889. *Скоморохи на Руси*, Санкт-Петербург.
- Целлариус: 1848, *Руководство по изучению новейших бальных танцев*, С-Петербург.
- Цорн, А.Я. [Zorn]: 1890, *Грамматика танцевального искусства и хореографии с хореографическим атласом и отдельным сборником нот*. Составил и издал состоящий с 1840 года преподавателем танцев при Одесской Ришельевской гимназии. Член Берлинской Академии танцевального искусства Альберт Яковлевич Цорн. Типография Шульца. 1890.
- Чистяков, А. 1893. *Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях с 20-ю рисунками в тексте*, Составил артист Императорских театров А. Д. Чистяков, Санкт-Петербург.
- Шубинский, С. ок. 1870/1995. *Исторические очерки и рассказы*, Москва 1995.