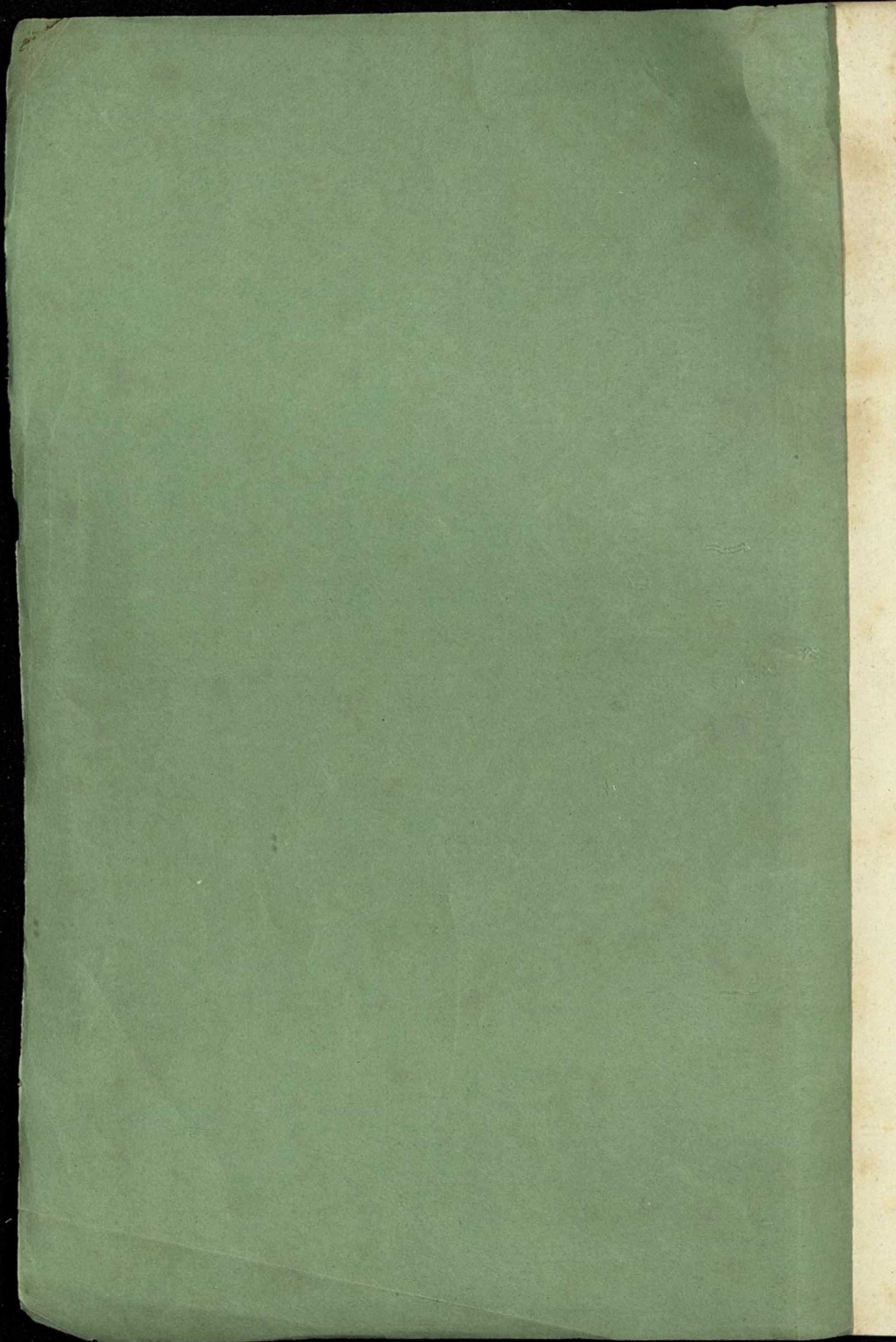


II
L. 27563
f. 29.

lett. 1.

75
1869



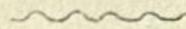
Ueber den Tanz

und

über Volkstänze.

Von

Heinrich v. Littrow.



Separatabdruck aus der „Laibacher Zeitung“.

Laibach.

Druck von Ign. v. Kleinmahr & Fed. Bamberg.
Verlag des Verfassers.

1869.

0300066hZ

Ich wage mich heute auf ein gefährliches, schlüpfriges Terrain — auf den Parquetboden — in die glorreiche, sieggefrönte Arena unserer Jugend und unseres Mittelalters — ich verstehe unter „Mittelalter“ jenes gewisse Alter, das so die Mitte zwischen Jugend und Alter hält, le moyen âge — il medio evo — das bei den Damen mit dem Untergange ihres absoluten Dominiums, wie in der Geschichte mit dem Untergange des weströmischen Reiches beginnt und mit der Entdeckung der neuen Welt, d. h. mit der traurigen Entdeckung endet, daß uns eine neue, oder besser gesagt eine junge Welt umgibt — also, wie die Franzosen rechnen, bis zur Renaissance — ein Wort, das von renaître — „wieder auf die Welt kommen“ — abgeleitet ist, — während Mittelalter bei den Herren ebenfalls, wie in der Weltgeschichte, die Epoche der Kreuzzüge, der Kreuz- und Querzüge bezeichnet, eine Epoche des unsichern Auftretens mit Kreuzschmerzen, des Suchens, um sein Kreuz los zu werden oder ein Kreuzchen zu finden. Jugend und Mittelalter sind also bei einer Geschichte des Tanzes am meisten betheiltigt — beide drehen sich ganz lustig und können noch Köpfe verdrehen.

Wie man alles in der Mathematik logarithmisch stellen muß, so nämlich, daß die Unbekannte als Coefficient vorkommt, und wie die Praxis beinahe in allem und jedem der Theorie vorangegangen ist und das Gelehrtssein sich aus dem Wissen, das Kennen aus dem Können entpuppt hat, wie man schon längst auf der

Hirtenpfeife, auf der Schalmel und Flöte Lieder gespielt hat, bevor man über das Do re mi fa sol la si ins Reine gekommen und die Noten erfunden hat; — wie man längst gestohlen, geraubt, gemordet hat, bevor die Gesetze die juridischen Nüancen zwischen Mitgehenlassen, Einstecken, Stehlen, Rauben und Raubmorden, wie die Noten in der Musik, zu einer Galgenscala zusammengestellt haben; — wie man Neigung, Sympathie, Liebe und unzertrennliche Herzensverbindung längst früher praktisch gekannt hat, bevor die Mythologen Amor und Hymen zu den Großwürdenträgern dieser uns angeborenen Gefühle ernannt, bevor die Venetianer die vier tempora: „el spassiza, el va in casa, el s' ha spiegà, i ze sposi o l'è andà a monte“ erfunden und die Kirchengesetze die heilige Ehe eingeführt haben, — so wurde längst, bevor es Tanzmeister und Tanzstunden gab, die Freude wie der Schmerz durch unsere Nerven der Achilles = Sehne mitgetheilt, und während der Eine mit einer Brandwunde oder mit Zahnschmerz behaftet wie toll herumsprang und in diesen Hocksprüngen Erleichterung seines Schmerzes suchte, tobte der Andere in mehr oder minder rhythmischen Bewegungen seine Freude aus, sowie das Wasser zu brodeln und zu sieden beginnt, wenn ihm die 80 ° Reaumur durch die Molecule fahren. Wie aber die Flüssigkeiten in ungleicher Art sieden, wie kochendes Wasser sich ganz anders benimmt als kochendes Del, kochende Suppe, kochender Brei oder kochendes Pech, so war der Ausdruck der menschlichen Empfindungen auch ein anderer, je nach der Race, je nach dem Klima, ja selbst je nach dem Grade der Culturstufe, auf der sich die zum Tanze Begeisterten befanden.

Da aber die Stimmung das meiste zur Form des Tanzes beiträgt, da die Fröhlichkeit meist heitere, leichte Bewegungen veranlaßt, Schmerz und Trauer aber das Gegentheil bewirken; so wird vor Allem die Stimmung maßgebend gewesen sein, als sich die innere Unruhe den

Extremitäten, den Händen und Füßen mittheilte. Ich sage den Händen und Füßen — ich sollte aber sagen dem ganzen Körper, jedem Muskel des Gesichtes — was besonders beim pantomimischen Tanze unentbehrliche Regel wird, und abwärts steigend als Vorschrift auch bei den Salon-Tänzen sich erhält, wo uns in der ersten Instruction des großen didaktischen Werkes „über den Umgang mit tanzenden Menschen“ besonders empfohlen wird, ein freundliches Lächeln für die Tänzerin bereit zu haben — sie zärtlicher als gewöhnlich anzublicken — bei Rundtänzen wenig zu sprechen, besonders wenn man schon etwas außer Athem ist und durch ein gelindes Keuchen die Aspiraten unwillkürlich vor die Vokale setzt und „Hund“ statt „und“ „hill“ statt „ill“ — „Haus“ statt „aus“ sagen könnte, bei figurirten Tänzen fesselnde Conversation zu erhalten, und nicht jeder Tänzerin dasselbe zu sagen, weil sie sich manchmal die Dialoge unter einander erzählen, die Pression der Hand zu moderiren, damit sich nicht der bereits erlebte Fall wiederhole, daß eine Tänzerin in Folge eines zu starken Händedruckes die Augen niederschlägt — und sanft erröthend oder erblaffend, wenn sie schon purpurroth ist, ihrem Tänzer, im Mißverständnisse des applicirten Händedruckes eine Erklärung vermuthend, sagt: Sprechen Sie mit meiner Mutter!

Die Grundlage der Tanzkunst bleibt ohne Zweifel die Idee, innere Zustände und Regungen durch entsprechende Bewegungen des Körpers darzustellen. Der erste Schmerz, wie die erste Freude, werden die ersten Menschen zu den ersten Sprüngen bewogen haben und Adam wird wahrscheinlich vor Freude getanzt haben, als er die Eva erblickte, sein schönes vis-à-vis für die große Lebens-Quadrille, und da der Schmerz weit wilder und unregelmäßiger unsere Seele erschüttert, sich gleichsam in Sturzwogen über uns ergießt, während die Freude gleichmäßiger, rhytmischer unser Inneres bewegt — so ist es auch klar, daß der Tanz der Lust, der Freude,

ja selbst nur der Heiterkeit, in gefälligeren Formen und rhythmischer sich gestalten mußte, als der Todtentanz, der Tanz der bösen Hexen, der Furien und Erinnyen — mit einem Worte der Tanz des Hexensabbaths. —

Niemandem wird es somit einfallen wollen, in der Geschichte des Tanzes dessen Ursprung zu ergründen, das Bedürfniß dieser Luftsprünge kommt gleichzeitig mit uns zur Welt, und wenn wir in dem traurigen „Almanaque de Gotha“ den Charles Darwin über die Menschheit herausgegeben hat — derselbe Darwin, den neulich ein Prediger in Fiume il maladetto filosofo francese nannte, — genealogisch erröthend zurückblättern, so finden wir, daß der stammverwandete Affe das einzige unter allen Thieren ist, dessen Freudesprünge auf den Hinterbeinen sich dem Tanze nähern, ohne daß er wie andere zoologische Künstler, wie z. B. Bären, Budel, Bintsche u. s. w., meist durch Lehrer, durch Hunger und Prügel mühsam dazu herangebildet wird. Bei den Affen kommt es sogar vor, daß sie zu zweien ziemlich regelmäßig herumspringen und uns dadurch wieder den schlagenden Beweis liefern, wie nahe sie dem Menschen auch in der Aeußerung ihrer Gefühle stehen.

Also nicht einmal das Tanzen, sondern nur Lachen und Weinen bleiben somit noch die einzigen ausschließenden Privilegien des Menschen — eigentlich nur das Weinen oder besser die Thränen, mit welcher Kunst er auf die Welt kommt, während er Lachen, Beißen und Küssen erst langsam lernen muß und sich während der Studienzeit oft sehr ungeschickt, ja hochkomisch dabei benimmt. Wie aber der Mensch das einzige Thier ist, das beim Gehen und Laufen kaum eine merkbare Kopfbewegung macht, so scheint ihm auch das Tanzen als Privilegium verliehen zu sein, da er sich bei einer heftigen Kopfbewegung doch gar zu possierlich ausnehmen und der Partner sich schwer daran gewöhnen würde, ohne in Lachkrämpfe zu verfallen, seine Gefährtin oder sein vis-à-

vis mit schüttelndem Kopfe wie einen Büdel herumspringen zu sehen.

Bei uns ist gegenwärtig der Tanz fast ausschließlich als ein Ausdruck des Vergnügens, der Freude, der Heiterkeit, der Lust zu betrachten. Bei anderen Völkern und zu andern Zeiten finden wir durch seine Bewegungen auch Schmerz und Trübsal ausgedrückt, wie z. B. in den Todtentänzen, die heute noch bei den Indiern gebräuchlich sind; die Frömmigkeit, Andacht und Gottergebenheit, die der Islamismus oder Mohamedanismus noch heute durch die religiösen Tänze seiner Priester, der Imams in der Türkei, der Fakire in Arabien, der Dervische in Persien, die ebenfalls bis zur Verzückung getrieben werden, auszudrücken sucht. Endlich sogar die rächende Nemesis, die vom Tanze begleitet wird, so tanzen die Hexen in Shakespear's „Macbeth“ und singen dazu:

Um den Kessel rundum geht's,
 Werst hinein das Giftgekrös',
 Kröte du, die sieben Wochen,
 Unter kaltem Stein verkrochen,
 Qualm und Rauch im Schlaf gewann,
 Koch im Zaubertopf voran.

So beschreibt uns Schiller in der Ballade „die Kraniche des Ibis“ den Chortanz der Erinnyen, dieser rechtsgelehrten Furien, die auf dem menschlichen Gewissen wie auf einer Harfe spielen.

Und schauerlich, gedreht im Kreise,
 Beginnen sie des Hymnus Weise,
 Der durch das Herz zerreißen dringt,
 Die Bande um den Frevler schlingt;
 Besinnungraubend, herzbethörend,
 Schallt der Erinnyen Gesang,
 Erschallt des Hörers Mark verzehrend
 Und duldet nicht der Peier Klang zc.

So singend, tanzen sie den Reigen,
Und Stille, wie des Todes Schweigen,
Liegt über'm ganzen Hause schwer,
Als ob die Gottheit nahe wär'!
Und feierlich nach alter Sitte
Umwandelnd des Theaters Rund,
Mit langsam abgemess'nem Schritte
Verschwinden sie im Hintergrund.

Ein Tanz, der im Alterthume nur den Schmerz ausdrücken sollte, der heutzutage bei den Wilden einiger Tropenländer noch besteht, war der „Todtentanz,“ der, von Klageliedern begleitet, theils um die Leichen selbst, theils um die Gräber der Verstorbenen als Rundtanz nach der Art des slavischen „Kolo“ aufgeführt wurde. Plastische Darstellungen hievon und Beschreibungen finden wir noch in Menge. — Im Mittelalter mischte ein ähnlicher Tanz Ernst und Scherz in einer für unsere Zeit und unser heutiges Gefühl unpassenden Weise und behielt den Namen „Todtentanz.“* Ein Tänzer oder eine Tänzerin wurde in der Gesellschaft durch das Los zur „Tanzleiche“ bestimmt; wer vom Lose getroffen war, trat in die Mitte des Saales, alle Uebrigen ordneten sich paarweise, und mit Jubel und Jauchzen begann der Tanz unter den Klängen fröhlicher Musik. Plötzlich verstummt alles — die in der Mitte stehende Person fällt nieder und stellt sich todt, während die Mittanzenden einen schauerlichen Grabgesang anstimmen. War nun die Tanzleiche ein Mann, so traten nacheinander sämtliche Damen an ihn heran und küßten ihn, wobei es seine Aufgabe war, sich nicht zu bewegen — war die Tanzleiche eine Dame, so näherten sich die Männer zum Kusse. Hatte die ganze Gesellschaft der „Tanzleiche“ auf diese Weise den Tod versüßt, fiel die Musik plötzlich wieder in heitere Weisen ein,

* Ledebur: Archiv für die Geschichtskunde des preussischen Staates.

die Leiche erhob sich und alle umtanzten sie in einer großen Ronde. — Der Ursprung dieses sonderbaren Tanzes läßt sich aber auf die wirklichen Todtentänze der Alten zurückführen, die mit Grabgesängen begleitet waren, in denen der Todte je nach seinen weiblichen Tugenden, oder, wenn es ein Mann war, je nach seinen Heldenthaten besungen wurde. Diese Apotheosen waren so ziemlich stereotyp — auf die Wahrheit der Lobsprüche kam es natürlich nicht an; solche Todtenlieder waren, wie die Leichensteine, die geduldigen Träger der gutgemeinten Lügen.

Einige dieser Todtenlieder haben sich noch in den Gebirgsländern Serbiens, bei den Bulgaren, ja selbst den Bosniern griechischen Ritus erhalten — überhaupt dort, wo die vandalische Sitte des „*Todtenschmaus*“ noch besteht. — In Montenegro und an der untern Donau werden solche ehemalige, jetzt beinahe ganz abgekommene Todtentänze, d. h. Gesänge, mit denen man sie einst begleitete, als Lieder gesungen, und wird mit deren düsterer Melodie der Nationaltanz „*Kolo*“ aufgeführt. Eines dieser Lieder, das mir in getreuer Uebersetzung mitgetheilt wurde und das, wie die meisten, als Refrain den Namen des Todten führt, lautet:

Ich sitz' an Deinem Grabe
Und weine bitterlich,
Weil ich so lieb Dich habe,
Was gäb' ich nicht für Dich.

Gedenke mein,

Du Süße (*slata Dragojilla*)!

O wär auch ich gestiegen
Zu Dir ins tiefe Grab,
Wie still möcht' ich dort liegen,
Weil ich so lieb Dich hab'.

Gedenke mein,

Du Süße!

Ruf mich von dieser Erde
Zu Dir in's Grab hinein,
Damit ich selig werde,
Mit Dir vereint kann sein.

Gedenke mein,

Du Süße!

Es bleibt nur bemerkenswerth, daß diese und ähnliche Lieder von der melancholischen eintönigen Gusla begleitet, unter Schäfern und Lachen getanz und gesungen werden, daß ein solcher Tanz oft stundenlang auch in der Sonnenhitze dauert und immer dasselbe Lied oder ein ganz ähnlich lautendes dazu heruntergeleiert wird.

— Ueberhaupt waren die ersten Tänze, so weit man in der Geschichte zurückgehen kann, immer mit Gesang begleitet, was seinen einfachen Grund wol darin hat, daß die Musik, diese unentbehrliche Gefährtin des Tanzes, fehlte, oder das Gewinsel der Monocorde oder einzelner Blasinstrumente, wie Hirtenpfeifen, Schalmeyen und Flöten oder Dudelsack, den Tänzern nicht genügte — was ihnen nur zur Ehre gereicht.

Es zeigt sich somit der Tanz auch schon in seinem ersten Entstehen als eine rhythmische Kunst und verbindet sich daher, wie durch Wahlverwandtschaft, mit der Musik, welche als der reinsten Rhythmus, als das Ebenmaß der Tonverhältnisse betrachtet werden muß. Und wir können uns in der That einen Tanz ohne Musik gar nicht vorstellen; der einfache Kolo, der wilde Waffentanz der Südsee-Inulaner, der Esardas und die Tarantella in ihren frenetischen Finalbewegungen, alle spanischen Tänze — ja das schönste choreographische Ballet auf der Bühne, könnten nur widerlich auf uns wirken, wenn die Musik nicht den Rhythmus erhöhen und gleichsam jede Bewegung rechtfertigen würde. Man versuche nur einmal, sich die Ohren gut zu verstopfen und stelle sich an die Thüre eines Salons, in dem sich Alles munter im Tanze bewegt, oder mache denselben Versuch im Theater während einer Pantomime oder während

eines Ballets, und der widerliche Eindruck einer Irrenanstalt bemächtigt sich unser, die Tanzenden mit ihren Gesichtern, mit ihrem stereotypen Lächeln — mit den aufgeregten Physiognomien, die mimischen und tanzenden Künstler erscheinen dem bloßen Auge ohne Hilfe des Gehörs wie besessene Mänaden, wie Narren und Narrinnen, die ihrem Hospitium entsprungen sind, während die begleitende Musik nicht selten dermaßen zur Theilnahme an der Vorstellung hinreißt, daß man Kinder oder Zuschauer, Neulinge überhaupt, die an das Spectakel nicht gewöhnt sind, die Bewegungen mitmachen und jede Grimasse unwillkürlich begleiten sieht.

Drei Geistesgaben, sagt der Mann, der Deutschland zur philosophischen Schule Europas erhoben hat (Kant), müssen alle uns gleich organisirten Wesen mit uns gemein haben: die Logik, die Mathematik und die Mimik. — Heute interessirt uns nur die letztere dieser göttlichen Gaben, die Mimik, weil sie die Basis des späteren Tanzes wurde. Bei weitem früher als die glühende Phantasie der Menschen sich ein Volk erdachte, das bloß singen und nicht sprechen kann, bei weitem früher also, als die Oper ein solches harmonisches Zauberreich repräsentiren sollte, kam man auf den Gedanken, irgend eine kleine Begebenheit bloß durch Gesticulation darzustellen, sich in Mitte eines Volkes zu denken, das stumm, wie die Fische, seine Gefühle und Empfindungen, seinen Schmerz und seine Freude, seinen Haß und seine Liebe durch Muskelbewegungen auszudrücken sucht, und da der allmählich sich entwickelnde ästhetische Sinn auch gewisse, runde, passende, dem Auge wohlthuende, also rhythmische und überdies ohne Hilfe der Sprache verständliche Formen verlangte, so entstand aus der ursprünglichen Geberdensprache, vielleicht eines wirklich Stummen, die Pantomime, die Mimik, mit ihr der Tanz und als letztes Resultat das Ballet.

Die Mimik oder die Kunst, durch Mienen und Geberden die Zustände des Gemüthes zusammenhängend

auszudrücken, ist in gewissen Grenzen auch dem Redner wichtig und unentbehrlich, ihren größten Wirkungskreis aber erhält sie bei der Darstellung der dramatischen Poesie.

Als Begleiterin des Mienenspiels, das ohne Bewegung ganzer Körpertheile auch wieder kein Thier, als der Mensch, besitzt, während der Hund z. B. seinen guten Humor nur durch Sprünge und durch das Schweifwedeln oder durch sein Gejohle ausdrücken kann, seine Physiognomie sich höchstens durch das Zurücklegen der Ohren zur Freundlichkeit und Heiterkeit umändert, der Affe, wenn er sehr liebenswürdig sein will, die Zähne fletscht — als Begleiterin des Mienenspiels, das dem Menschen in die Augen, noch mehr aber an den Mund gelegt ist und sich nur schwer verleugnen läßt: hat eben wieder nur der Mensch die Mimik für sich, diese aber in so unverkennbarer, ausdrucksvoller, klarer Weise, so recht als Dolmetsch der inneren Regungen, daß ein Wilder des Feuerlands oder ein Eskimo, wenn man beide in eines unserer europäischen Ballette führen würde, eben so viel oder eben so wenig verstehen müßten, als jeder Dandy, der seine letzte Erziehung im Foyer de l'Opera zu Paris, oder hinter den Coulissen vom corps du ballet erhalten hat.

Ich sage eben so viel oder eben so wenig, denn auch hierin ist die Sache dermaßen auf die Spitze getrieben, daß die enthusiastischen Kritiker beinahe mit Recht sagten: Fanny Elsler tanzt den Victor Hugo in ihrer „Esmeralda,“ wie jetzt Demoiselle Boschetti den Göthe im Ballet „Brahma“ als Bajadere tanzt. Der Mißbrauch der Mimik kommt am häufigsten im gewöhnlichen Leben vor. Wie es Declamatoren und Sängern gibt, die im Salon vergessen, daß sie nicht auf der Bühne sind, declamiren und singen, aber nicht spielen sollen, wie sich solche Künstler der Mimik nicht enthalten können und dadurch einen groben Fehler begehen, so finden sich Menschen, die beinahe Alles, was

sie erzählen, mit einer überflüssigen Mimik begleiten und dadurch, ohne zu wollen, Komiker werden.

In den unteren Volksclassen findet man diesen Luxus an Mimik am häufigsten; der Italiener besitzt diese Gabe im Ueberfluß, und ich selbst habe noch viele italienische Schauspieler der niederen Kategorie gesehen, die im Drama jeden Tropus, jede Metapher, jede Redefigur, jeden bildlichen Ausdruck mit der Pantomime begleiten und z. B. dort, wo figurlich vom majestätischen Fluge des Adlers die Rede war, die Bewegung der Flügel mit den Armen nachmachen, oder bei dem Bilde eines stolzen Schwanes den Kopf zurückwerfen und den Brustkorb nach Möglichkeit herausdrängen, ja sogar durch einige Schritte den kühnen befiederten Schwimmer nachmachen, — ein grober Fehler, der das treffendste Gleichniß, das richtigste poetische Bild zur Caricatur, zum Zerrbild, zur lächerlichen Fraze macht. — Denken wir uns, wie S. J. Engel in seinen „Ideen zu einer Mimik“ sagt, die Worte: „So soll ich denn wirklich den letzten Vermuthtropfen aus meinem bittern Lebenskelche trinken,“ mit der materiellen Mimik des Tropfens und Trinkens begleitet, oder die ersten Zeilen aus Schillers „Bürgschaft“ plastisch durch Mimik versinnlicht —

„Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich
Mörros, den Dolch im Gewande,
Ihn schlugen die Häscher in Bande.
„Was wolltest du mit dem Dolche, sprich —
Entgegnet ihm finster der Wütherich:
„Die Stadt vom Tyrannen befreien.“
„Das sollst du am Kreuze bereuen.“

oder :

Mich traf die Trauernachricht
Wie ein Blitz aus heitrem Himmel.

so ist jeder Eindruck paralysirt und die vis comica tritt ausschließlich in ihre Rechte. —

Wenn uns von den Tänzen der alten Griechen und Römer, die anfangs auch nur vom Gesange begleitet waren, berichtet wird, daß man dem Achilles, dem Alexander und anderen Helden des Alterthums die Liebesgeschichten des Mars und der Venus, die Freiheit, Amor und Psyche u. s. w. vorgetanzt habe, so versteht man darunter nicht den eigentlichen Tanz, sondern pantomimische Darstellungen und diese mit eigentlichen Tänzen ausgeschmückt, da überhaupt das lateinische saltare, d. h. tanzen, bei den Alten in sehr weiter Bedeutung genommen und auch das Geberdenspiel dazu gerechnet wurde und bei den Griechen das Wort ὄρχησις die Kunst des Ausdrucks durch Geberden und Bewegungen überhaupt bezeichnete, mithin auch die Action in sich begriff. Das altgriechische Wort χορος, von dem unser Wort Chor abgeleitet ist, bedeutet einen Rundtanz mit Gesang verbunden, und der Name Terpsichore, die Muse des Tanzes, ist aus dem griechischen τερπαινα (sich ergötzen) und χορος (Tanz) zusammengesetzt. Ueberhaupt war die Tanzkunst bei den alten Griechen und Römern anfangs von Gesang, Poesie und Schauspielkunst gar nicht getrennt. Der Tanz wurde sogar bei allen religiösen Festen, verbunden mit Hymnengesang, angeordnet, und die kunst sinnigen Griechen, bei denen diese darstellende Fertigkeit Orchestik hieß, erreichten auch in ihr einen hohen Grad der Vollkommenheit, sofern diese in der zarten Bedeutsamkeit der Geberden und Bewegungen besteht, die, wie der Gang des Schauspielers, durch Takt geregelt waren. Die antike Plastik liefert uns hievon die sprechendsten Beweise.

Erst im 16. Jahrhunderte befaßten sich die glücklichen Erben des Kunstsinnes der Alten, die Italiener, mit Studien über den Tanz; Rinaldo Corso und Fabric. Caroso — sowie der gelehrte Abbate Cerio schrieben Werke über den Tanz, und nach ihnen haben vorzüglich die Franzosen die Tanzkunst ausgebildet, wobei den Balletmeistern heute noch Noveres Werk als Richtschnur und Anleitung

gilt. Die Pantomime — sie bewegte sich als Surrogat neben dem Ballet, hielt sich aber meistens in einer etwas niederen Sphäre — rechtfertigte ihren Namen, der aus dem Griechischen von παν — Alles, und μίμος, Nachahmer, abgeleitet ist (also παντο μίμος, Alles nachahmend) und sich vorzugsweise mit komischen Darstellungen befaßte; — die stereotypen Masken der Pantomime: Harlequino, Pierrot, Pantalon, Brighella, Stentorell, Meneghin zc. und die reizende Colombine, die constante Darstellerin der Figlia Malcustodita, die ihren Onkel Pantalon auf tausenderlei Weise hintergeht, den gutmüthigen Pierrot betrügt und ihren pfiffigen Harlequino rasend liebt, haben sich als Charakter-Masken bis auf den heutigen Tag in allen Ländern der Erde erhalten, wo man noch Sinn für den lieben Unsinn hat, wo der feinste commun sense den nonsense cultivirt, und wo man den Spleen durch wohlthätige Erschütterung des Zwerchfells curiren oder wenigstens erträglich machen will. —

Aus diesen ersten Regeln der Tanzkunst, aus der dramatisch=heitern Darstellung durch Mimit, aus den ersten Pantomimen, wo fleißig herumgesprungen wurde und nicht selten gut angebrachte Prügeleien die Schlußscenen und, wie gewöhnlich in der Komödie, eine Heirat das Schlußtableau bildete, entstanden unter Ludwig XIII. in Frankreich, durch den schöngeistigen Einfluß der Medici, die allegorisch=mimischen Schäferspiele, an denen sich der hohe Adel Frankreichs, ja die Dauphins und Könige selbst betheiligten. Die Mythologie mußte mit ihren reizenden, phantastischen und psychologisch=feinen Zusammenstellungen den Stoff liefern, und wie heute Jupiter, Juno, Pluto, Mars, Venus und andere Götter mit einer romantischen Biographie, mit ihrem bunten curriculum vitae den Offenbachischen Opern neben der griechischen Helena, Daphne, Cloe, Galathea, Euridice, Menelaus u. s. w. zur Folie dienen, so wurden zu Anfang das 17. Jahrhunderts und später die Götter=

mythen für das Ballet ausgebeutet. Damals wurde der Olymp getanzt, heute wird er gefungen. Und wo will der Choreograph, wie man später die Professoren der Tanzkunst und die Ballet-Compositeure nannte, einen geeigneteren, phantasiereicheren Stoff für die tanzbare oder getanzte Romantik finden, als eben in der Götterlehre der Alten, in der Mythologie?

Muß doch jetzt, wo die Mythologie der Griechen und Römer beinahe erschöpft ist, wo angefangen von den Nymphen, Sylphiden, Bacchantinnen, Najaden, Tritonen und Nereiden bis zu den Göttern und Göttinnen ersten Ranges alle uns ihre Liebes-Abenteuer vorgetanzt haben, sogar die Mythologie der Indianer, die eigentlich noch ihre bestehende Religion ist, sich für Balletsujets verwenden lassen, und müssen die Götter Brahma, Wischnu und Schiwa und in ihrem Gefolge als corps du ballet die Bajaderen jetzt die Bühne beleben, wo dann noch die herrlichen Decorationen mit exotischen Pflanzen, mit Giftbäumen und schattenstreuenden Palmen, Bananen und Therebinten, die Pagoden und Felsentempel den Augenreiz erhöhen und Stoff zu bezaubernden Bildern geben. — Ob in der nächsten Zukunft der Buddhismus, die Lehre des Confucius, die Geisterverehrung Ostasiens, die Lehren des Sinto der Japanesen und die hindostanische Religion Zoroasters nicht auch für das Ballet verwendet werden, das wird die Richtung des Geschmacks beweisen, der, wie jede menschliche Leidenschaft, wie jede socielle Unterhaltung, ja sogar wie manche Tugend, einer gewissen periodischen Mode unterliegt. Auf dem Culminationspunkt der antiken Plastik scheinen wir, was das Costume im Ballet und in der mythologischen Operette betrifft, ohnehin angelangt zu sein, und die Kritiker wissen nicht mehr zu entscheiden, ob die Kleider unserer Tänzerinnen oben zu spät anfangen, oder unten zu früh aufhören.

Wie die Riesencrinoline mit ihrem Aequator und Parallelkreisen von Stahl plötzlich den Kleidern Platz

gemacht hat, in die jetzt die Damen wie Bonbons in anliegendes Stagnolpapier eingewickelt sind, die Biber-schwänze in Netzen gefangen und die felsenharten Chignons sich plötzlich in offene Kometenschweife verwandelt haben: so kann bei der Unbeständigkeit menschlichen Geschmacks sich die Verhüllung als Antithese der Enthüllung siegreich herausstellen und ein Ballet, statt in Tricot, in zugebundenen Säcken, die nur errathen lassen, was in ihnen steckt, wird vielleicht die nächste Augenweide, der Triumph unserer Zukunftschoreographen sein, und dann wird der berühmte Astronom D'Alembert, der Freund Friedrich des II., nicht mehr Recht haben, der von den pirouettirenden Ballet-Tänzerinnen behauptete, daß auch auf sie die Gesetze der Astronomie anwendbar seien, nämlich: je größer die Rotation, desto größer die Anziehungskraft.

Merkwürdig aber bleibt es, um auf den Ursprung des Tanzes und der Tänze zurückzukommen, daß man vielen von ihnen nicht nur religiösen Ursprung unterschieben will, sondern sie fälschlich sogar von Krankheiten ableitet. So sollen die in der Rhein- und Mosel-gegend Deutschlands verbreiteten St. Veits- und Johannis- und St. Valentins-Tänze aus einer epidemischen Krankheit entstanden sein. — Die Johannistänze — ursprünglich am St. Johannistage getanzt — während früher in dieselbe Zeit heidnische Feste fielen, sollten an den Tanz bei der Hochzeit der Herodias erinnern (im 29. Jahre nach Chr. Geb.); die als Frau des Philippus ihren Schwager Herodes Antipas heiratete, und Johannes den Täufer, weil er sich laut gegen diese Ehe aussprach, enthaupten ließ.

Der Mißbrauch dieser religiösen Tänze am Johannistage führte zu krankhaften Erscheinungen durch Uebertreibung. Alt und Jung ergriff eine Verzücung, die den Körper zu einer Tanzwuth zwang. Hunderte von Menschen zogen tanzend von Ort zu Ort, heilige Lieder wurden auch dazu gesungen und viele glaubten,

durch solche tanzende Wallfahrten ein religiös = verdienstliches Werk zu leisten, ein Vorurtheil, das sich so ziemlich noch bis auf die Gegenwart erhalten hat, da auch bei unseren jetzigen Wallfahrten und Kirchweihfesten der Tanz noch immer das unschuldigste Vergnügen bleibt, dem man sich nach dem Gottesdienste sündenrein und gestärkt an Leib und Seele hingibt.

Dieses seltsame Tanzunwesen ist mit Unterbrechungen mehrere Jahrhunderte hindurch immer wieder bald hier, bald dort aufgetreten. Im Juli 1237 sollen mehr als 1000 Kinder tanzend aus Erfurt ausgezogen sein, deren Eltern sie erst nach zwei Tagen in Arnstadt wieder aufanden.

Wie sehr diese krankhafte Erscheinung den Einzelnen erregte, beweisen uns viele Beispiele aus der Chronik jener Zeit. In Basel wurde ein junges Mädchen von der Tanzwuth so heftig befallen, daß sie überall tanzte und man nicht genug Tänzer für sie aufreiben konnte. Der Stadtrath, der sich der Leidenden väterlich annahm, stellte einige starke, ausdauernde Tänzer auf, die ex officio mit ihr tanzen mußten.* Die Krankheit währte ungefähr einen Monat lang, beinahe ununterbrochen Tag und Nacht fort. Während dieser Zeit aß das Mädchen nur sehr wenig und schlief selten, im Schlafe aber zuckte ihr Körper stets wie von Krämpfen bewegt.

Hievon erzählt ein alter Schriftsteller — Trithemius in *Chronica Coenob.* Hersaug. 47 — folgende Geschichte (vergl. Flögel, *Geschichte des Grotesk-Romischen* von Ebeling 243):

„Als im Jahre 1012 in der Kirche des heiligen Märtyrers Magnus in Sachsen ein Priester Rupertus in der Christnacht die erste Messe begonnen, hat ein gewisser Laie Obertus mit 15 Männern und Weibern auf dem anliegenden Kirchhofe einen Tanz angefangen und

* Wilhelm Angerstein: Ueber Volkstänze im deutschen Mittelalter.

weltliche Lieder mit seiner Bande gesungen, wodurch der messelesende Priester so gestört wurde, daß er aus aller Fassung kam. Er ließ also durch den Küster den Tanzenden Stillschweigen und Ruhe gebieten; da aber diese immer fortanzten und sangen, wurde er so aufgebracht, daß er an dem Altar ausrief: Gott gebe, daß ihr ein ganzes Jahr so tanzen müßt! Diesem Wunsche oder Fluche folgte die Wirkung bald nach, denn sie tanzten ein ganzes Jahr, Tag und Nacht, ohne alles Aufhören, sie aßen, tranken und schliefen nicht, kein Regen fiel auf sie, weder Kälte noch Wärme empfanden sie, und wurden auch nicht müde. Fragte sie Jemand, so gaben sie keine Antwort; ihre Kleider und Schuhe blieben ganz, ohne abgenutzt zu werden. Sie traten die Erde so ein, daß sie bis an die Knie, ja endlich bis an die Hüften darin standen. Als der Sohn des Priesters seine Schwester, die sich unter den Tanzenden befand, beim Arm ergriff und sie mit Gewalt den Tanzenden entziehen wollte, riß er ihr den Arm vom Leibe, sie aber, als wäre ihr nichts widerfahren zeigte, keinen Schmerz, gab keinen Laut von sich, es kam auch kein Tropfen Blut heraus, vielmehr setzte sie den Tanz mit den andern rastlos fort. Nachdem sie nun ein ganzes Jahr das so getrieben, kam endlich der heilige Heribert von Köln auf den Kirchhof, sprach die Tanzenden von dem Fluche los und führte sie in die Kirche. Die Frauenspersonen starben bald, ebenso auch einige der Männer, die nach ihrem Tode Wunder verrichteten, weil sie lange gebüßt hatten. Die übrigen aber, welche länger lebten, behielten zeit lebens ein Zittern an ihren Gliedern.“ — Es ist unschwer zu erkennen, daß diese Geschichte wahrscheinlich nur erfunden ist, um durch sie dem priesterlichen Fluche und der Absolution Ansehen zu geben.

Wie viel an solchen Erzählungen Uebertreibung ist, kann man nur schwer feststellen.

Eigenthümlich bleibt es, daß zur selben Zeit, wo in Deutschland der sogenannte St. Veits-Tanz auftrat,

sich in Italien eine ganz ähnliche Krankheit zeigte, von der man sogar behauptet, daß sie bis heutzutage noch nicht verschwunden sei. Man glaubte damals und glaubt, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, unter der niedern Volksclasse Neapels und Siciliens heute noch, daß der Biß oder Stich einer in Italien nicht seltenen braunen Kreuzspinne, Tarantola, einen Zustand erzeuge, der den Betroffenen zum Tanze zwingt. Gerade in der letzten Hälfte des 14ten Jahrhunderts, als in Deutschland der St. Veits-Tanz am häufigsten auftrat, sollen nicht nur eingeborne Italiener, sondern auch reisende Fremde aller Nationen massenhaft von diesem Uebel befallen worden sein, gegen welches Musik und Tanz allein Hilfe, wenigstens Linderung schufen. Eine einfache, immer rascher werdende Tanzmelodie, die ihrer eigenthümlichen Bestimmung nach sogenannte „Tarantella“, war das sonderbare Heilmittel, welches bei den verschiedenen Formen, in denen die Krankheit auftrat, mit allerlei Variationen angewendet wurde und sich endlich durch den Reiz, den es auf das Auditorium ausübte, so beliebt machte, daß dem Italiener keine Tanzmusik lieber war, und daß gerade diese bis auf den heutigen Tag im Stande geblieben ist, eine wahrhaft elektrisirende Wirkung hervorzubringen. Wenn der Italiener, besonders der sonst so träge Neapolitaner oder Sicilianer, die heitere Weise einer „Tarantella“ hört, so gibt es für ihn keine Beschäftigung, keine Ermüdung, keine Ruhe mehr, die ihn bewegen könnte, seine Tanzlust zu unterdrücken. Die Stadt Taranto in Calabrien mag übrigens zum Namen des Tanzes das meiste beigetragen haben, da er heute noch dort vorzüglich und am häufigsten getanzt wird.

Aehnlich der Tarantella tritt der ungarische „Csardas“ auf — nur beginnt er mit der dem Ungar eigenen Moll-Introduction — verspricht bei den ersten schweremüthigen Accorden eher eine Elegie, eine gefühlvolle Serenade, als einen wilden Tanz, geht aber allmählich crescendo auch mit dem Feuer der Tarantella zu

Ende, nur daß im Csardas den flirrenden Sporen zu Ehren noch mehr mit den Füßen gestrampft wird als bei der Tarantella.

In der Geschichte des Csardas, dessen Musik den Ungar ebenso hinreißt und begeistert wie die Tarantella den Italiener, wie der Irish Gig den Engländer, wie der Bolero und Fandango, die Cachucha und Gitana den Spanier, wie die Mazurka den Polen, wird nichts von Spinnen oder anderen Insecten erwähnt, die durch ihren Stich zum Tanzen verzücht hätten, und alle jene Quellenstudien über den krankhaften Ursprung gewisser Tänze führen uns an die Pforten der Mythe und Fabel, wo wir, wie Dante an der Höllenpforte, stehen und lesen: *Lasciate ogni speranza voi ch' entrate* — Inf. Canto III.

Mißbräuche, die sich bei diesen Tänzen einschlichen, ja nach und nach zur Hauptsache wurden, veranlaßten die Bischöfe, Verbote und Anathemas gegen den Tanz und die Tanzenden zu schleudern — alle diese Maßregelungen waren fruchtlos, und in Marseille wurde trotz aller Kirchenverbote am St. Lazarus-Tage (17ten Dezember 1024) ein solcher Tanz mit verlarvten Männern und Frauen entdeckt, der sich unter Pfeifen und Saitenspiel durch alle Straßen der Stadt bewegte und an dem sich sogar die niedere junge Geistlichkeit stark betheiligte.

Aber auch andere Vorurtheile und Erinnerungen waren mit den Tänzen verbunden. Nach einem stark verbreiteten Volksglauben sollte der Tanz am Johannis-tage das Haus, wo er veranstaltet wurde, für ein Jahr vor Gewitterschaden bewahren, — so entstand der sogenannte Schäfflertanz in München als devote Feier und Erinnerung an die Pest, die im Jahre 1350 in Deutschland fürchterlich auftrat und Tausende dahinraffte. — Er wurde von der Zunft der Böttcher vom Dreikönigstage bis zum Faschingdienstag in Costumen und Charakter-Masken, mit „Reiffchwinger“, „Vor- und

Nachtänzer“ in der großen Schöfflerherberge, so wie auf offener Straße vor den Häusern der Patrizier der Stadt getanz. So war die St. Rosalia-Procession in Palermo die Folge eines Gelübdes der Municipalität nach der gelungenen sicilianischen Vesper, und endete trotz aller Devotion mit Tanz.

So war das „Schönbartlaufen“ und der „Wassertanz“ eine patriotische Erinnerungsfeier an die im Jahre 1349 in Nürnberg entdeckte Verschwörung, die am 3ten Pfingstfeiertage den Stadtrath überfallen und erschlagen sollte. — Die „Messerer“ oder Messerschmiede, die sich daran nicht betheilig hatten, erhielten zum Lohne von Kaiser Carl IV. das Privilegium, in der Fastnachtzeit öffentliche Tänze aufführen zu dürfen.* Später betheiligten sich an diesem Tanze, der in künstlich verschlungenen Figuren nach Art unserer Cotillons bestand, und bei dem auch Scheingefechte mit entblößten Schwertern vorkamen, reiche Bürger und Söhne der ersten Familien. „Schönbartlaufen“ nannte man jenen Tanz, weil jeder der daran theilnehmen wollte, einen „Schönbart,“ d. h. eine Maske und einen Masken-Anzug tragen mußte.

Die Sitte dauerte bis 1539, wo bei einem großartigen, besonders prächtigen Schönbartlaufen (welches der Meistersänger Hans Sachs beschreibt) bedeutende Unruhestörungen stattfanden, welche durch die ordnenden Zünfte, die als Schutzwache aufgestellt waren, veranlaßt wurden, weil man damals noch nicht so zart beim Ordnungsmachen mit dem Volke umging, wie es heutzutage, z. B. in Paris der Fall ist, wo der dienstthuende Sergeant de ville den frenetischen Cancan-Tänzerinnen, wenn ihre centrifugale Kraft zu heftig wird, die freundlichen Worte zuruft: Je vous prie Mesdames moderez vos transports, sondern damals Ordnungstörer und Excedenten gepackt und zu Boden geworfen wurden.

* Wilhelm Angerstein. Volkstänze im deutschen Mittelalter.

Das Schönbartlaufen wurde eingestellt, und später bis in das 17. Jahrhundert hinein nur der Zunft der „Messerer“ gestattet.

„Schwerttänze“ gehörten überhaupt zu den Festlichkeiten der Edelleute in Italien und Frankreich und der Zünfte in Deutschland, und wurden die Tänzer in eigenen Fechtschulen dazu herangebildet. Ähnliche Tänze waren die Bügel- und Reiftänze, bei denen die Tänzer durch buntbewickelte Reifen sprangen, ferner die Paternentänze, die so wie die Fackeltänze nur bei Nacht aufgeführt wurden und sich, wenn auch in vereinfachter Form, bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Ehemals war der Fackeltanz bei allen Hofesten üblich; einer der letzten in wirklicher Form eines Tanzes wurde am 18. April 1818 bei der Vermählung des Herzogs Friedrich von Dessau mit der Prinzessin Friederike von Preußen aufgeführt, an welchem sich das erlauchte Brautpaar und der König selbst theiligten. Daß diese Fackeltänze schon zur Römerzeit bei Hochzeitsfeierlichkeiten verwendet wurden, zeigen uns alte Basreliefs und beschreiben uns Historiographen, wo der Taedis oder Kienfackeln erwähnt wird, welche dem Brautpaare vorgetragen wurden, und hieraus später der Gebrauch entstand, daß bei fürstlichen Hochzeiten den Neuvermählten von den nächsten Verwandten brennende und mit den Wappenfarben bemalte Fackeln unter dem Schalle der Trompeten und Pauken voran- und nachgetragen und von den Fackelträgern Tänze ausgeführt wurden. — Der Minnesänger Gottfried von Straßburg beschreibt in seinem Epos „Tristan und Isolde“ einen solchen Reihentanz mit Fackeln, eine Art Polonaise, die vom Brautpaare selbst geführt wurde; während des Tanzes tritt der Bischof im vollen Ornate ein, es wird ein Kreis gebildet und in dessen Mitte die Trauung vollzogen.

Die Fackeltänze gehörten ihrer Gattung nach zu den sogenannten Schreit-, Schritt- oder Schleif-

tänzen und sollten mit ruhigen, langsamen Bewegungen ausgeführt werden; jeder Herr führte seine Dame bei den Schritttänzen, die Bewegungen beschränkten sich auf unser heutiges balancéz tour de main, chassez — später kam pas de basque und chaine anglaise dazu — die Paare standen sich einzeln gegenüber, woher der Name contre-danse stammt, die Bewegungen mußten steif und langsam gemacht werden, theils wegen der Riesencoiffure der Damen, theils wegen der langen Schlepp- und Reifkleider. — Aus der Polonaise und der contre-danse entwickelte sich unter den heißblütigen Italienern die Monserine, einer der ältesten Salontänze Italiens, der anständig noch jetzt, obwohl auch in schnellem Tempo, getanzt wird, unter dem Volke aber als Straßentanz zu einer Art Cancan degenerirte. — Die Polonaise, dieser anfangs so steife Schritttanz, kommt im Mittelalter auch schon als Springtanz vor (Mazurek), wobei die Tanzenden mit Schellen und Sporen versehen waren, die durch ihr tacthaltendes Getöse die lustigen Gesellschaftstänze noch mehr belebten. In Deutschland war der Zäuner, was Reihe bedeutet, ebenfalls eine Art Polonaise, in der die gegenüberstehenden Paare der Reihe nach vom ersten Paare bis zum letzten Platz wechselten. Der Schmoller, eine Art Ländler, von einzelnen Paaren getanzt, die sich zeitweise bei den Händen hielten, zeitweise einzeln mit dem Rücken gegen einander, gleichsam schmollend, tanzten; — der Capriolen-Tanz mit Sprüngen, die jedoch viel Uebung verlangten und an dem sich ältere Personen nicht betheiligten; endlich der „Hoppaldei,“ „Heierlei“ und „Fierleifei,“ lauter lustige Springtänze der Landbewohner, in denen die Walzerdrehungen nach und nach immer klarer hervortraten. Man tanzte sie meistens im Freien und sang lustige Lieder dazu. Die erste Anwendung der bekannten Figur grande chaine finden wir im Mittelalter bei dem sogenannten „zwölf Monattanz,“ der von zwölf Paaren, die im Kreise aufgestellt waren,

ausgeführt wurde. Sobald die Musik erschallte, stampften Alle mit dem rechten Fuße nach dem Tacte und ließen die Schellen möglichst laut klingen — klatschten in die Hände und tanzten zwei ganze Rondes, eine nach rechts, die andere nach links; hierauf schwenkten die Paare und bildeten vier Colonnen, jede zu drei Paaren, welche die vier Jahreszeiten vorstellten, jede bildete eine Ronde für sich und tanzte die eben beschriebene Tour; war diese zu Ende, so lösten sich die vier Colonnen wieder auf, formirten sich in einen großen Kreis und begannen durch Handreichen und Vorwärtstänzeln die grande chaîne; mit einem allgemeinen Jubelgeschrei endete das Ganze.

Die ursprüngliche Form unseres heutigen Walzers war der sogenannte Drehtanz. Die Paare drehten sich wie bei unsern jetzigen Gesellschaftstänzen um sich selbst und gleichzeitig um die Mitte des Saales, zeitweise durfte man die Tänzerin, deren eine Hand auf der Schulter des Tänzers ruhen mußte, auch ganz frei lassen, sie mußte sich dann ein-, zweimal allein um sich selbst drehen, worauf sie der Tänzer wieder bei den Händen nahm und vereint weiter tanzte.

Wenn wir die Volks- und Gesellschaftstänze des Mittelalters im allgemeinen betrachten, so finden wir, daß die ältern Zeiten mehr die ernsthafte, ruhigere und sittsame Bewegung des Schritt- und Schleiftanzes liebten, während die späteren hauptsächlich in raschen Drehungen und Sprüngen das Vergnügen suchten.

Wir besitzen aus dem 16. Jahrhundert eine eingehende Schilderung der „wilden Tanzfreuden,“ wie dieselben damals, selbst in der besseren Gesellschaft genossen wurden.

Wie es in diesem Jahrhundert auf einem Balle oder Tanzfeste zugeht, davon gibt uns der gelehrte, markgräflich badische Rath und Obervogt zu Pforzheim, Johann von Münster, in seinem zuerst 1594 gedruckten „gottseligen Tractat vom ungottseligen

Tanz" in Folgendem genaue Mittheilung: „Die deutsche allgemeine Tanzform besteht hierinnen, daß, nachdem bei den Pfeiffern und Spielleuten der Tanz zuvor bestellt ist, der Tänzer auf's Zierlichste, Höflichste, Brächtigste und Hoffärtigste herfürtrete und aus allen allda gegenwärtigen Jungfrauen und Frauen eine Tänzerin, zu welcher er eine besondere Affection trägt, jene erwähle. Dieselbe mit Reverenz, als mit Abnehmen des Hutes, Küssen der Hände, Kniebeugen, freundlichen Worten und anderen Ceremonien bittet, daß sie mit ihm einen lustigen, fröhlichen und ehrlichen Tanz halten wolle. Diese (hochnothige) Bitte schlägt die begehrte Frauensperson nicht leichtlich ab, unangesehen auch der Tänzer, der den Tanz von ihr begehrt, bißweilen ein schlimmer Pflugbengel, oder ein anderer unnützer vollgesoffener Esel, und die Frauensperson eine stattliche vom Adel, oder eine andre ansehnlich denn reiche Frau oder Jungfrau ist. Es wäre denn, daß sie um eines Verstorbenen Willen trauert oder Leid trüge. In dem Fall ist sie, und auch eine Mannsperson entschuldigt. So fern noch bei dem, der den Tanz begehret, so viel Verstandes übrig ist, daß er diese Entschuldigung annehmen will. Ist aber der Kerl gar voll und toll, der den Tanz begehret, so muß die Frauensperson eben wohl fort. Will sie nicht tanzen, so mag sie schleiffen. Will sie im Tanz nicht lachen und fröhlich springen, so mag sie weinen und sauer aussehen und traurig tanzen. Denn er verläßt sie nicht, weil er sie bei der Hand hat, sondern er zieht mit ihr immer fort, zum Tanze, wie mit einem Widder zur Küche. Darüber lachen etliche, die dabei stehen und zusehen, etliche aber, denen die Frauensperson verwandt ist, sehen übel aus, und dürfen bißweilen mit diesem unzeitigen Tänzer Händel und Streit anfangen. Ist aber die Frauensperson also daran, daß sie aus wahrer Erkenntniß Gottes den Tanz hasset und dem Tänzer den Tanz abschlägt, oder aus anderen Ursachen, mit ihm zu tanzen sich weigert, so ist das Ei zertreten.

Dann fängt der Tänzer an zu fragen, oder beschickt die Frauensperson durch seine Freunde, was sie für Ursache habe, ihm den Tanz zu verweigern, ob er nicht redlich, ehrlich, oder gut genug dazu sei u. s. w. Zuweilen wartet der Tänzer nicht so lang, daß er die Beschickung kann fürnehmen, sondern schämt sich auch nicht, die Jungfrau oder Frau, sobald sie ihm den Tanz geweigert hat, wider alle Billigkeit, Redlichkeit und Recht aufs Maul zu schlagen. Etliche geben dem Schläger Recht und vertheidigen seine lose Sache mit dem Spruch: einem ehrlichen und redlichen Mann muß und soll man keinen Tanz weigern. Darum ist der Person Recht geschehen u. s. w. Andere aber halten dieses (wie denn billig ist) für eine solche unbescheidene, tyrannische That, daß sie werth sei, daß die ganze Gesellschaft derselben sich annehme und sie räche. Daraus dann endlich solch Werk erfolget, das ohne Blutvergießen und stetigem Hasse nicht wol oder kaum kann beigelegt und verglichen werden. Wenn aber die Person bewilligt hat, den Tanz mit dem Tänzer zu halten, treten sie beide herfür, geben einander die Hände, und umfassen und küssen sich nach Gelegenheit des Landes, auch wol recht auf den Mund, und erzeigen sich sonst mit Worten und Geberden die Freundschaft, die sie vor langer oder kurzer Zeit gewünscht haben, einander zu erzeigen.

„Darnach, wenn es zum Tanz selbst gekommen ist, halten sie ernstlich den Vortanz, derselbe gehet etwan mit ziemlicher Gravität ab.

„Es kann aber in diesem Vortanz das Gespräch und Unterredung derer, die sich lieb haben, besser gebraucht werden, als in dem Nachanz. Dies aber haben sie gemein, daß die Tänzer, wenn sie zum End des Gemaches, in welchem sie tanzen, gekommen sind, wieder umkehren, und sich zu beiden Seiten, zur rechten und zur linken, so lang wenden und treiben, vorgehen und folgen müssen, bis der Pfeiffer aufhört zu spielen, und ihn gelüstet, ein Zeichen zu geben, daß der Vortanz aus.

getanzt sei. Darnach ruhen sie ein wenig, stehen aber nicht lange still. Sind es gute Freunde, so reden sie miteinander von den Dingen, die sie gern hören.

„Ist aber die Freundschaft nicht so groß, so schweigen sie still, und warten bis der Pfeiffer wiederum aufblaset zum Nachtanze. In diesem gehet es was unordentlicher zu, als in dem vorigen. Denn allhier des Laufens, Tummelns, Handdrückens, heimlichen Anstoßens, Springens und baurischen Rufens und anderer ungebührlichen Dinge, die ich Ehren wegen verschweige, nicht verschonet wird, bis daß der Pfeiffer die Leute, die wohl gern, wenn sie könnten, einen ganzen Tag also tollerweise zusammen liefen, durch sein Stillschweigen geschieden hat. Da hört man dann oft einen schrecklichen Fluch über den Pfeiffer, daß er viel zu bald den Tanz ausgespielt oder auch manchmal den Tanz zu lang gemacht hat. Denn sie schämen sich aufzuhören zu tanzen, ehe und bevor der Spieler aufgehört hat zu pfeifen. Die Strafe wird ihm bisweilen auch zugelegt, daß er noch einmal um dasselbe Geld (wie sie reden) aufblasen muß. Da gilt es dann mit Tanzen aufs Neu. Wenn aber der Tanz zu Ende gelaufen ist, bringt der Tänzer die Tänzerin wiederum an ihren Ort, da er sie hergenommen hat, mit voriger Reuerenz, nimmt Urlaub und bleibet auch wohl auf ihrem Schooß sitzen und redet mit ihr, darzu er durch den Tanz sehr gute und keine bessere Gelegenheit hat finden mögen.“

Das hier entrollte Bild weicht, dem Himmel sei's gedankt, von unsern jetzigen Begriffen einer Tanzunterhaltung sehr ab, freilich bestanden damals die Tänzer aus Männern, die sich im Gewühle der Schlacht am wohlsten befanden, die gerne dem vollen Humpen reichlich zusprachen, bei denen jede Festlichkeit mit fast allgemeiner Trunkenheit endete — und was wohl am entscheidendsten mitwirkte — bei denen der Frauencultus noch sehr im Argen lag. — Wie dieser letztere sich zu Anfang des 17ten Jahrhunderts zu heben begann, wie er am fran-

zöfischen und am deutschen Hofe die Basis mütterlicher Erziehung wurde, verlor sich auch das Wilde, das Rohe in der Unterhaltung — der Gesellschaftstanz wurde durch Meister gepflegt — gelehrt und bildete eben nicht den letzten Theil einer vollendeten Erziehung. „Est-ce-qu'il connait la danse?“ fragte Cardinal Richelieu, der mächtige Minister des Aeußern und des Krieges unter der Regierung Ludwig XIII., den Admiral, der ihm einen seiner Flottenofficiere lobte und um die Gnade bat, ihn dem Könige vorstellen zu dürfen. „Monseigneur“, antwortete der überraschte Admiral, „il n'était engagé jusque é présent que avec la mer, et il a dansé avec beaucoup de grace“! Richelieu, der nichts schuldig bleiben wollte, antwortete: „Eh bien, il dansera donc avec la reine mère“ (damals die verhaßte Maria v. Medici). Der Frauencultus entschied über die socielle Entwicklung, besonders in Frankreich, das gesellschaftliche Leben überhaupt erhöht seinen Werth, je höher man die Frauen stellt, sie erheben uns dann auf ihre Höhe — kein Wunder wenn man zuweilen dabei schwindlich wird! So entstand im 17ten Jahrhundert, in der Zeit der romantischen Schäferspiele, die Menuet, ein kleines zum Tanze geeignetes Tonstück im langsamen $\frac{3}{4}$ Tacte — bestehend aus 2 Theilen, deren jeder wieder aus 8 Tacten besteht. Desters kommt noch ein Trio, „Menuetto secondo“, dazu, ebenfalls aus 2 Theilen bestehend. Der musikalische Charakter der Menuet ist gefälliger Anstand mit Einfachheit verbunden, daher abgemessene, langsame Bewegung und Vermeidung alles Eckigen und Harten, graciöse Complimente, zuvorkommendes Ausweichen. Die Menuet als Tanz soll aus der Provinz Poitou stammen, dem Stammorte des berühmten Cardinals Armand Dupleffis Duc de Richelieu, und anfänglich schnelle Bewegungen gehabt haben — je höher die Classe der Gesellschaft stand, in die er aufgenommen wurde, desto langsamer wurde das Tempo, in dem man ihn tanzte; bei Hofe wurde er natürlich am langsamsten getanzt. Der

Componist Lully soll der Erfinder sein und Ludwig XIV. soll den ersten Menuet de la cour in Versailles 1660 getanzt haben.

Die Quadrille soll spanischen Ursprungs sein — und soll zuerst als elegante Reitübung in 4 Abtheilungen, jede zu 8—12 Mann, ausgeführt worden sein. — Sie bestand damals nur aus 2 Figuren, dem Frontritte um einen der Reiter rund herum, der still und beinahe unbeweglich das Centrum des Kreises bildete, den der Flügelmann in vollem Galopp beschrieb — und aus wechselnden Figuren. Zuweilen betheiligten sich auch Damen und das jeu de barres wurde damit verbunden. — In den Salons versetzt, wurde sie ein heiterer Tanz — und mit dem Namen Française bezeichnet, an dem sich anfangs nur 4 Paare betheiligten. — Seine spätern 5 Abtheilungen Pantalón, Été, Poule, Trenis Pastourelle und die bunten endlosen Finale verdankt er den Salonchoreographen.

Eine amüsante Variation neuer Erfindung, eine Quadrille nach Gruppen zu 4 und 4 Paaren, in 6 Abtheilungen, ist der Lanciers oder Lanciers imperials, in den sich sogar einige Menuet = Figuren les visites ou les grâces eingeschlichen haben. —

Ein echt deutscher, allgemein beliebter Tanz wurde der Walzer, der seinen Ursprung dem alten Drehtanze verdankt. Er muß als der eigentliche deutsche Nationaltanz betrachtet werden, und findet sich mit geringen Abänderungen seines Namens seit Jahrhunderten immer wieder. Der Ländler oder Ländlerer oder Dreher ist die älteste Art des Walzers; der Langaus bei dem man galoppirte und nur zeitweise zweischrittige Drehungen machte, entpuppte sich später als Walzer = Galopp. In langsamem Tempo getanzt, pflegte man den Walzer mit Gesang zu begleiten — in dieser Form gab er zur Einbürgerung des bekannten Liedchens „Ach du lieber Augustin“ Anlaß. Augustin war ein zu seiner Zeit viel gepriesener Dudelsack = Pfeifer, der in diesem zum

Volksliede erhobenen Tanzliede komisch verherrlicht wurde; er lebte noch um das Jahr 1670. *

Ein anderer, sehr alter deutscher Tanz war der „Rehraus.“

Wie die bereits erwähnte Polonaise zu Anfang der Feste mit aller Grazie von Jung und Alt getanzet wurde, so kam zum Schlusse besonders bei Hochzeiten und anderen Familienfestlichkeiten der Rehraus, an dem sich ebenfalls Alt und Jung betheiligte. — Jeder nahm irgend ein Wirthschafts-Geräthe in die Hand, nur durfte kein Besen ergriffen werden, weil man glaubte, dies bringe Unglück. So seltsam ausgerüstet, setzte sich der Zug in Bewegung und sang das Lied: Un as de Grotvatl de Grodmoter nahm da wor es so lusti im Hause; — Nun ging es durch das ganze Haus, durch Zimmer und Flur, durch Thüre und Fenster in den Hof, in die Ställe, in die Scheune und wieder in den Tanzsaal zurück, wo das während des Tanzes gesungene Lied mit Chorus und allgemeinem Gelächter endete.

Eines anderen sehr alten Tanzes erwähnt Berthold Auerbach in seinen „Dorfgeschichten.“ Es ist der noch jetzt in Schwaben übliche „Siebensprung.“ Auch er wird durch Gesang begleitet — man singt dazu:

Mache mir den Siebensprung,
Mach mir fein jetzt alle sieben,
Mach mir's, daß ich tanzen kann,
Tanze wie ein Edelmann,
s' ist einer 2c.

Bei dem Worte „'s ist einer“ kniet der Tänzer nieder und berührt mit Ellbogen und Stirn den Fußboden, während ihn die Tänzerin umtanzt. — Am Schlusse des nächsten Verses heißt es „'s sind zwei,“ und so geht es fort bis sieben, dann wird wieder

* W. Angerstein. Volkstänze im deutschen Mittelalter.

rückwärts bis eins gezählt und werden dieselben Bewegungen gemacht.

Mit Bildung und Gesittung hält der gesellschaftliche Tanz gleichen Schritt, und wenn der Deutsche, der nicht so gern plaudert als der Franzose, von welchem Letzteren Mad. Staël behauptet: „Un français sait encore parler même quand il n'a point d'idées,“ wenn der Deutsche seinen Walzer cultivirt, bei dem die Athemlosigkeit den Mangel an geistreicher Conversation entschuldigt, so hat der Franzose seine Quadrille erfunden, um recht liebenswürdig schwätzen zu können. Daß es einem dabei passiren kann, daß man, aufgeregt vom Tanze, von der Musik und etwas zerstreut, seinem vis-à-vis die Fortsetzung von dem sagt, was man eben seiner Dame anvertraute und betheuerte — nun das gehört eben zu den Wechselfällen des Lebens, wogegen sich die Damen am besten schützen, wenn sie nicht Alles glauben, was ihnen ein Tänzer beim Kerzenschimmer erzählt und betheuert. Beim Tageslichte nach einem Balle nehmen sie sich selbst und Alles, was man ihnen zulispelte, oft ganz anders aus. —

Nach diesen kurzen, flüchtigen Betrachtungen über unser socielles Leben bezüglich des Tanzes, haben wir somit keinen Grund, über unsere neue Zeit zu klagen, wenn sie auch nicht den Schimmer von Romantik, von Minnesängerthum und von Ritterlichkeit besitzt, in dem sich die vergangenen Jahrhunderte, freilich nur in der Retroperspective, so bezaubernd ausnehmen. Auch unsere Zeit hat für jeden, der ihren Geist aufzufassen versteht, ihre Reize, und man kann wirklich nur mitleidig lächeln über diejenigen, die heute schwärmen für die „gute alte Zeit.“ *

Die holden Märchenzeiten, klagt man, sind verschwunden,
Wo manche Fee dem Abendthau entstieg,

* Wilhelm Angerstein, über Volkstänze.

Wo sich so oft, zu nächtig stillen Geisterstunden,
 Wenn die Natur in ihrer Ruhe schwieg,
 Aus Grotten, Thälern, Wolken und aus Seen
 Die Geister schwaugen auf zu Himmelshöhen;
 Dem ist nicht so — die muntern Geister jener Zeiten,
 Sie leben fort und fort in Liebeslust,
 Das Lied jedoch, das sie mit Harfenton begleiten,
 Muß Echo finden in des Menschen Brust;
 Im Widerklange nur, im Echo jener Lieder
 Lebst du romant'sche Heldenzeiten wieder.

Aber wie gesagt: das Quellenstudium über den Ursprung der Tänze wird ein Chaos, ja wie Ninon de Lenclos von der Tugend der Frauen behauptet — eine Temperamentsfrage; Klima, Nahrung, Race entscheiden dabei, wie bei den tropischen und nordischen Pflanzen, und man hat vielleicht nicht unrecht, wenn man die Weine, die Getränke der verschiedenen Nationen mit ihren Tänzen gruppirt — wenn man den wasser- und weinarmen Ländern, wie Montenegro, Bosnien und dem Karst, die Lust zu tanzen ganz oder beinahe ganz abspricht, wenn man den Branntwein, den doppelpolnischen Fusel, Kummel und Slivovitz, den Kostopschin des kalten Nordens mit einfachen Sprüngen und Lärmtänzen abfertigt — über die hinaus sich nur der leichtblütige Pole durch seinen Mazurek oder Mazurka, begeistert von seinem Czai, seinen schönen Frauen mit den kleinen Füßen, erhebt; wenn man den schweren croatischen Weinen den „Kolo“ zuschreibt, den rührigen Esardas durch Ungarns herrliche Reben begründet — die Tarantella durch Siciliens vulkanischen Nectar, durch Marsala, Raciniä Christi, Ripari rechtfertigt — den Bolero, Fandango, Cachucha und die Gitana durch Spaniens Malaga, Xeres, Fontillon, Malvasia, Pedro Jimenes und Montana erklärt, — dem Deutschen seinen Rhein-, Mosel- und Oesterreicher-Wein für den Walzer und sonstige Rundtänze gestattet — und endlich Burgunder und Bordeaux für Francaisen

und Contredanse, den Champagne mousseux für den perlenden und überschäumenden Cancan reservirt.

Irish Gig und Scotch-Reel, die englischen Nationaltänze, sowie Sir Roger de Coverley endlich, der salonfähig geworden, werden mit Portwein, Sherry und Brandy zufrieden sein, und dem Böhmen geben wir zu seinem spärlich zugemessenen Melniker Nectar sein schäumendes Bier, und König Gambrinus wird Redovak tanzen. Wein, Weiber und Gesang, das alte, allmächtige Trifolium, die Dreifaltigkeit der irdischen Genüsse, werden also auch hier begeisternd wirken, die gazellenartige Polin — wird und muß sich anders bewegen als Albions majestätische Blondine, und die wie ein Doppelpont kräftig gebaute Czechin kann mit der Pariserin der Chamière oder des Jardin Mabille sich in kein graziöses Wettrennen einlassen — jede glänzt in ihrer Art und folgt ihrem unumstößlichen Naturgesetze auch im Tanze.

Die Krankheiten aber als Ursache der Nationaltänze anzunehmen, hat man wohl mit Recht in das Reich der Fabel verwiesen — Religionsgebräuche — frommer Sinn, u. s. w. mögen der Unsitte, die allmählich über sie hereinbrach, nur zur Folie gedient haben, wie es Devote gibt, die alle Fasttage gewissenhaft beobachten, weil ihnen gut gesulzte Fische und Mehlspeisen sehr gut munden.

Was den hygienischen Theil des Tanzes anbelangt, so steht es fest, daß der Tanz zu den gesundheitsfördernden gymnastischen Uebungen gehört, wenn man dabei die große kleine Regel nicht übersieht: „est modus in rebus,“ da Tänzer noch mehr Sauerstoff verbrauchen, als die Tänzerinnen Stoffe überhaupt, da ein böser Satyriker einst die Damen mit den Kerzen verglich und behauptete, daß beide fleißig gepuht werden müssen, wenn sie gut brennen und glänzen sollen — da aber auch die Kerzen und Lampen Sauerstoff brauchen — so folgt daraus, daß gute, reine Luft das zweckmäßige Medium

für Tänzer und für Herzen ist. Am gesündesten ist daher der Tanz im Freien oder in gut gelüfteten Räumen.

Der Tanz selbst ist von Niemandem als verwerflich erklärt, es sei denn von Menschen, die an puritanischer Ueberspanntheit leiden. Jedem, der gern tanzt, ist es ziemlich gleichgiltig, mit wem er tanzt, nur muß man gut tanzen. Sorglosigkeit, jugendlicher Frohsinn, der süße Trieb der Geselligkeit — sind wahrscheinlich die uralten einzigen Erfinder des Tanzes — ohne daß sich die Gelehrten den Kopf zerbrechen, um zu entscheiden ob Zubaal oder Orpheus die ersten Tanzmeister waren, und ob Terpsichore wirklich die Fanny Elsler, die Cerito des Musenconservatoriums im Olymp war.

Basedow — der berühmte Pädagog, † 1723, der Zeitgenosse Pestalozzi's, der eifrige Verfechter des Kosmopolitismus — behauptet: „Das Menschengeschlecht würde um ein Beträchtliches glücklicher sein, wenn wenigstens einmal in der Woche in jeder Familie getanzt würde.“

Daß der Tanz im höchsten Grade geeignet ist, gesellschaftliches Vergnügen zu befördern, wird man schon darum nicht leugnen können, weil er eine gymnastische Uebung ist, an der auch das schöne Geschlecht theilnehmen kann, das schöne Geschlecht, das ein Satyrer — die göttliche Mahonnaise der Schöpfung nennt, die Alles schmackhaft macht, und die ärmste Speise pikant veredelt.

Jede Körperbewegung, also auch der Tanz, befördert die Fröhlichkeit, bringt träges Blut in schnellere Circulation und fröhliche Menschen sind glücklicher, als trübsinnige; heitere Menschen besser, als Grämlinge und Hypochonder.

Der Tanz wird heutzutage wie das Salz die unentbehrliche Würze für Alles, beinahe keine Unterhaltung, an der sich Jugend und Mittelalter betheiligen, kann des Tanzes entbehren, ja sogar die wissenschaftlichen Vorlesungen vertragen diesen Beigeschmack und gewinnen durch

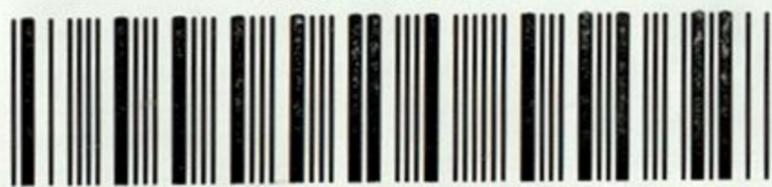
ihn an Werth und Anziehungskraft, und wie jeder Psalm mit dem Gloria endet, so wird jetzt ein Tänzchen das Finale, der kalligraphische Verzug, den man überall anbringt.

Da aber Göthe sagt:

Grau, theurer Freund,
Ist alle Theorie
Und grün des Lebens gold'ner Baum,

so empfehlen wir nach dieser theoretischen Studie die goldene Praxis — denn sonst könnten wir wirklich das italienische Dictum zu hören bekommen: meno chiacchiere e più fatti.

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA



00000330012

COBISS eE284

