

Der tanz.

Becker, Marie Luise, 1871- .

Leipzig, H. Seemann nachfolger [1901]

<http://hdl.handle.net/2027/uc1.b4503887>

HathiTrust



www.hathitrust.org

**Public Domain in the United States,
Google-digitized**

http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

We have determined this work to be in the public domain in the United States of America. It may not be in the public domain in other countries. Copies are provided as a preservation service. Particularly outside of the United States, persons receiving copies should make appropriate efforts to determine the copyright status of the work in their country and use the work accordingly. It is possible that current copyright holders, heirs or the estate of the authors of individual portions of the work, such as illustrations or photographs, assert copyrights over these portions. Depending on the nature of subsequent use that is made, additional rights may need to be obtained independently of anything we can address. The digital images and OCR of this work were produced by Google, Inc. (indicated by a watermark on each page in the PageTurner). Google requests that the images and OCR not be re-hosted, redistributed or used commercially. The images are provided for educational, scholarly, non-commercial purposes.

UC-NRLF



B 4 503 887

MARIE LUISE BECKER:
DER
TANZ!



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

SEP 8 1969

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class

45
539

N. S. 10428

GENERAL







Mänade von Ernst
Seeger in Berlin. /

MARIE LUISE BECKER

DER TANZ

Tanz, wie Mythos und Sage sind Verkörperungen des allgemein Menschlichen. (Die Pythagoräer.)



VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER, LEIPZIG

Erweitert
2014

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Gedruckt bei
E. Haberland, Leipzig-R.

WOLFGANG KIRCHBACH
GEWIDMET!

Vorwort.

Die Idee meines Buches war, den Tanz zu schildern in seiner wechselnden und doch ewig gleichen Beziehung zu Kunst und Menschenleben „solange die Erde steht“. Ich habe möglichst vermieden, die so zahlreich vorhandenen Legenden zu wiederholen, die den älteren Werken über dies Thema eine verblüffende Gleichheit geben. Ich habe vielmehr alles Gewicht auf anerkannte Ueberlieferungen, erhaltene Kunstwerke und Papiere gelegt, oder auf persönliche autorisierte Eindrücke, die den uralten Menschenfreund zeichneten.

Es ist ein gewaltiges Thema, an dessen Lösung besser einmal die Gelehrten und die Musiker und die Tanzkünstler aller Länder zusammen arbeiten müssten. Solange aber solch ein ideales Riesenwerk weder geplant, noch in Angriff genommen ist, glaube ich das volle Recht zu haben, gestützt auf mehrjähriges Studium, Selbstgeschautes, Selbsterlebtes und Selbstgedachtes, ein Werk zusammen zu stellen, das einen Blick in die Wechselwirkung von Empfindung und Rhythmus, von Impuls und Kunst, die der Tanz verkörpert, eröffnen mag. So manchen Rest vergessener deutscher Tanzpoesie möchte ich hiermit zugleich in Beziehung zur Kunst und Kulturforschung bringen. Ein französisches, vor zwei Jahren erschienenenes Werk *La Danse*, Paris 1898, von Gaston Vuillier hat eine Geschichte national-französischer, speciell höfischer Tänze gebracht. Deutschland, das nach französischen Kommandos verwelschte Weisen tanzt, ist noch heute im Volke reicher als Frankreich an köstlich-poetischen Resten nationaler Tänze und Tanzballaden. Ich habe neben den historischen Ueberlieferungen diesem poesievollen wissenschaftlichen Material Raum gegeben und zugleich illustrativ zwei Kunstepochen nebeneinander gestellt: die künstlerischen Tanzdarstellungen des antiken Lebens und die des modernen. Die mittelalterlichen Bilder mögen als Bindeglied zwischen Kinderreigen und Tanz dienen.

Die Realisierung des weiten Themas stellte grosse Anforderungen an die lebenswürdige Unterstützung meines Verlegers, dem in erster Linie für alle opferbereite Hilfe mein Dank gebührt. Ich möchte auch hier denen danken, die mir mit ihrem Rat zur Seite standen. In erster Linie den Leitern des Berliner archäologischen Instituts, wie den Herren Bibliothekaren der Berliner

königl. Bibliothek, der freiherrlich Lipperheideschen und gräfl. Schaffgottscheschen Bibliothek, wie dem Geheimen Hofrat Professor Graff in Dresden für den Nachweis des so vielseitig notwendigen Materials, dem Padre Cannavo in Paterno am Aetna, wie dem bosnischen General-Kommissar Herrn Moser und dem Direktor des Musée des Gobelins, Professor W. Guiffrey in Paris, die mich mit viel volkswissenschaftlichen Urkunden unterstützten, wie meinem alten Griechenfreunde Wolfgang Kirchbach. Besonders gilt mein Dank auch noch den Beamten des Stangens'schen Reisebureaus, die mir ritterlichen Schutz in den durchaus nicht einwandfreien Tanzlokalen von Paris boten. Thatkräftige Hilfe danke ich auch Herrn Hauptmann Coghovon Warmbrunn und der Studentenvereinigung Philochoros in Upsala. Was ich nicht selbst im Auslande gesehen, hat mir eine vielgereiste Frau, Pauline Wiese, berichtet; von den Tänzen des Stillen Oceans und Japans hat sie mir erzählt, alte Notizen und Schilderungen bestätigt und neue belebt.

Und schliesslich habe ich noch ein Dankeswort für meinen mir unbekanntem berühmten Landsmann Carus Sterne; nicht für seine Hilfe, aber für das, was er geschrieben und gesehen. Es ist ein merkwürdiges Finden: er ist bei der Beobachtung der Reigen und Spiele in meiner und augenblicklich auch seiner Heimat Eberswalde auf dieselben Schlüsse gekommen wie ich, die ihm als Kind diese Reigen und Liedchen gewiss oft genug unbewusst vortanzte.

Unbeeinflusst von seinen, mir erst viel später bekannt gewordenen Studien, gewann ich dieselben Gesichtspunkte, und so sollte dieser Dank eigentlich mehr noch meiner lieben alten Vaterstadt, der Heimerde gelten, die so treu alte Bräuche und uralte Poesie für ihre Jugend zu bewahren verstand.

Ein Lehrbuch für Tanzmeister wollte ich nicht schreiben, sondern ein Buch, das jedem Menschen ein kleines Etwas bietet, ein Stück Menschenleben. Demnach habe ich versucht, als Aehrenleserin auch hier und dort auf den Bühnen Umschau zu halten. Herr Geheimrat Pierson vom Berliner Opernhaus hat mir liebenswürdig die Wege geebnet. Als ich aber einen alten, um choreographische Studien viel verdienten Tanzmeister aufzusuchen wagte, entspann sich vor der Entreethür seiner Wohnung das folgende Gespräch:

Er: (sehr barsch) „Was wollen Sie?“

Ich: (sehr schüchtern) „Ich schreibe ein Buch — der Tanz —“

Er: „Wie kommen Sie dazu?“

Ich: „Ich hatte so die Idee —“

Er: „Was wissen Sie davon?“

Ich: „Ich habe seit mehr als drei Jahren —“

Er: „Ja, sind Sie denn Balletteuse, dass Sie das schreiben wollen?“

Ich: „Nein, nur Studentin der Philosophie, aber es ist ewig schade, dass ich nicht Balletteuse geworden bin, ich will Ihnen auch gewiss jeden Tanz vortanzen, den ich je gesehen —“

Doch donnernd krachte die Entreethür vor mir ins Schloss!

Marie Luise Becker.

Inhalt.

	Seite
Der Tanz und der Mensch	1
Der Tanz und die Tiere	3
Der Tanz und die Völker	6
Der Tanz im alten Aegypten	7
Der Tanz im Volke Juda	15
Griechische Kunst und griechischer Tanz und die künstlerischen Tanzdarstellungen von heute	22
Satyrn	31
Griechische Tänze	32
Mänaden	34
Theseus und Prometheus	38
Das Musikalische im griechischen Tanze	40
Mimik und Kunstprincipien	41
Gewandtänzerinnen	49
Rom und Pompeji	56
Frühchristliches	59
Altnordische und altgriechische Sonnwendfeste	60
Altchristliches und das Psalterium Aureum in St. Gallen	65
Salome vor 1000 Jahren	68
Osterbräuche	69
Kompromittierende Götter	71
Fackeltanz	72
Die Ballade und der deutsche Tanz	72
Vom Wiesenplan zu Hofe	104
Tänze der Renaissance	110
Das 17. Jahrhundert und die Musik	124
Höfische Balletts in Frankreich und Italien	127
Friedrich der Grosse und der Tanz	137
Vieux Saxe	139
Kunsttanz und Gesellschaftstanz	141
Der Tanz in Ungnade und der Walzer im 18. Jahrhundert	148
Der Tanz und das Heiratsgut	149
Spanische Weisen	150
Mohammedanische Tänze	156
Im Atlantischen Ocean	160

	Seite
Japan und Indien	164
Amerika — wildes und civilisiertes	168
Neugriechisches	170
Antike Tänze in Bosnien	171
Slavische Nationaltänze	176
Philochoros in Upsala	177
Der Tanz nach der Revolution	182
Deutsches und Internationales von Ballett und Menuett	187
Im Zeichen des Cancan	192
Kunst und Tanz von heute	197



Abb. 1. Bacchantenzug. Relief
im Museo Nationale in Neapel.

Der Tanz und der Mensch.

Was ist der Tanz? Die jedem Menschen mögliche Schönheitszeichnung seines Körpers, durch die künstlerischen Regeln eines Rhythmus geordnet. Die uralte, lebensvolle Bethätigung des Schönheitssinnes im Menschen, die erste bewusste Aeusserung des Kunstschaffens. Denn ehe der Mensch lernte, zu zeichnen, ehe er sein Ebenbild oder seine Geräte formte und modelte, ehe er Tonfolgen schuf und Harmonien fand, drückte er sowohl sein bestes Empfinden als auch seine Ideen über die Schönheit der Schöpfung und seines Ichs in dem Tanze aus. Durch Freude und Schmerz begleitete dieser uralte Freund des Menschengeschlechts alle Völker der Erde.

Ist der Tanz uns heut lediglich ein Ausdruck der Freude, der übermütigen Lebenslust und des mehr oder weniger raffinierten Sinnengenusses, so haben andere, ältere Völker ihn besser gekannt. Der Tanz ist eine Stylisierung unserer Gebärden, die künstlerische Formensprache des Menschen, sowohl des Menschen als fühlendes Wesen wie des Menschen als schönstes Meisterwerk der Schöpfung. Und in der Idee dieser heiligen Körperschönheit des eigenen, den Göttern nachgebildeten Ichs hat der natürlich empfindende Mensch alter Zeiten den Tanz in den Gottesdienst aufgenommen. Jeder Affekt, jeder Impuls des Menschen drückt sich in seinem Mienenspiel und in seinen Körperbewegungen aus, — und diese Bewegungen zu künstlerischen, schönen, rhythmisch geordneten Gruppen oder Linienschwingungen zusammenzufassen, ist die erste Bethätigung menschlicher Kunst gewesen: der Tanz.

Die erste Schönheitsform, die der Mensch seinem Körper gegeben, und die erste Dichtung. Denn die plastische Darstellung unserer Impulse, die Veredlung unserer Gebärden zu einer künstlerischen Form, die sinnfällige Verkörperung einer Idee durch den Tanz ist eine, wenn auch unbewusste

Dichtung. Zum Rhythmus des Reigens gesellte sich der Rhythmus des dazu gesprochenen, die Melodie des gesungenen Wortes. Aus der Tanzmusik ist allmählich im Laufe der Jahrtausende das geworden, was wir heut die hohe, die herrliche, die himmelstürmende Göttin Musik nennen. Tanzrhythmen waren die Eltern unserer Sonaten, und in der Musik einzig hat sich das erhalten, was der Tanz im Altertum besessen, was er früheren Geschlechtern gewesen nach den Berichten, die uns geblieben sind: ein sinnfälliger, doch weihevoller, schöner, wohl abgewogener Ausdruck heiligster Gefühle.

Mit Tänzen begrüßte in fernen Zeiten der Inder die aufgehende Sonne, seinen gewaltigen, siegenden, Leben spendenden und Leben verzehrenden Gott. Ist uns nordischen Völkern die Sonne die erlösende, gütige Befreierin aus dunkler, eisiger Winternacht, die Bethätigung aller Lebensgüte und aller Lebensfreudigkeit, so ist sie dem Inder der Schöpfer, aber auch zugleich der Verzehrter. Er giebt ihr das Symbol des gewaltigen, alles zarte Leben zertretenden, alles Schwache vernichtenden Löwen. Und so ist der Sonnenkultus des Inders keine reine Jubelhymne, so ist sein Tanz vor der aufgehenden Sonne nicht allein der Ausdruck überquellender Lebenslust gewesen, — es war auch die Bitte um Schutz, um Wohlgefallen, — gieb mir deine Wärme, aber verschone mich mit deinen versengenden Glutten! Lass meine Tiere nicht verschmachten und meine Saaten nicht verdorren, verschlinge mich nicht mit der Uebergewalt deiner glühenden, brennenden, feurigen Pracht!

So begrüßten die Inder, so begrüßten die Perser den emporsteigenden Sonnenball, ihren gewaltigen Gott, mit Tänzen. Und so sollten diese Tänze das Gefühl der Ehrfurcht ausdrücken, der Verehrung, aber auch in erster Linie die Bitte um das göttliche Wohlgefallen, um das göttliche Erbarmen. Und dass es Tänze waren, die der Mensch wählte, um dies Gefühl auszudrücken, als Vermittler seines Gebets zwischen sich und seiner hehren Gottheit, das ist zugleich der Beweis seiner Ueberzeugung von der Schönheit des Menschen an sich.

Der Tanz war damals dem Menschen das Symbol für seine Empfindungen, der Bote seiner Wünsche, wie es in dem letzten Jahrtausend unserer Kultur fast ausschliesslich die Kunst gewesen ist. Er war der Anfang der Kunst, die Formensprache, in der das Individuum seine geheimsten und heiligsten Empfindungen auslebte. Später kam eine lange, grosse Epoche, in der beides, Tanz und Kunst, froh und ernst nebeneinander hergingen und einander die Hände reichten, beide Kinder menschlichen Schönheitssinnes und menschlicher Ideen, — dann in der dritten grossen Epoche, die bald nach dem Siege des Christentums begann — trennten sich beide, allmählich, weit, weit voneinander und mit jedem Jahrhundert weiter.

Von den Kultustänzen der Alten bis zu unserem heutigen Tanze, welch ein weiter, weiter Schritt. Heut sind wir nicht die Betenden mehr, — wir sind die Spielenden. Wir tanzen nicht vor dem Schöpfer, — „Sieh, was du Herrliches geschaffen und freue dich über dein Werk in der Vollkraft seiner Schönheit,“ — heut tanzen wir vor den Menschen.

Ist das Ueberkultur?

Ich weiss es nicht!

* * *

Der Tanz und die Tiere.

Die Natur lehrt es uns auch in ihrer lebensvollen Eigensprache. Wenn die Mücken im Sonnenlichte tanzen oder die Fische im grünen Wasser, — ist es nicht auch ein durchaus natürlicher Ausdruck ihrer überquellenden Lebenslust, ihrer anmutvollen Zufriedenheit mit sich selbst und mit der Welt, eines rein sinnlichen Wohlbehagens und dadurch entstehenden Frohsinns? Ihnen ist der Tanz der Ausdruck einer reinen Lebensfreude wie uns.

Diesen Tanz der Tiere haben eine Reihe von Forschern zum Gegenstand ihres Studiums gemacht. Das lebhafteste Bild gewann der Direktor des städtischen Museums für Natur-, Völker- und Handelskunde in Bremen, Professor Dr. Schauinsland, der sich drei Monate auf der einsamen, kleinen Koralleninsel Laysan ganz tief und still in die Beobachtung des Wesens und des Seelenlebens der Vögel versenkte.

Wir entnehmen seinem Berichte darüber das folgende:¹)

„ . . . Unstreitig besitzen einige der Vögel den Hang zum Spielen. Nur zu ihrer Lust offenbar erheben sich um die Mittagszeit manche der herrlichen Flieger so hoch über die Insel in die Luft, dass sie kaum noch dem Auge erreichbar sind und ziehen dort stundenlang ihre Kreise. Voll stimme ich den übrigen Beobachtern bei, welche behaupten, dass der schwimmende Flug des mächtigen Fregattvogels in jenen Höhen auch ein verwöhntes Auge mit Entzücken erfüllen kann. Noch bewunderungswerter, nicht nur in Betracht der Schönheit, sondern, ich möchte fast sagen, in psychologischer Hinsicht, erschien mir ein anderes Flugspiel, das auch nur dem Ergötzen dient. Man sieht ja wohl auch bei uns eine Anzahl Störche oder an den Meerestüfen in den Frühlings- und Sommermonaten Möven zu grösserer Anzahl vereinigt kreisen; wie unscheinbar aber ist dieser Lufttanz gegenüber der grossartigen Vogelquadrille, an welcher wir uns häufig auf Laysan zu erfreuen Gelegenheit hatten. An ziemlich windstillen und warmen Tagen, meistens während der Mittagsstunden, sahen wir, wie sich eine bis dahin ganz unregelmässige Schar von Seeschwalben, nicht selten Zehntausende zählend, zu einer regelmässigen Figur zusammenfügte; sie bildeten einen ungeheuer grossen Cylinder, dessen unteres Ende sich bisweilen dem Meeresspiegel näherte, während das obere zu bedeutender Höhe sich in die Lüfte erhob; an seiner Peripherie bewegten sich Tausende und Abertausende von Vögeln scheinbar ganz regellos hin und her, indem die einen nach dieser, die anderen nach jener Seite hinflogen, aber trotzdem herrschte in dem Ganzen doch Ordnung und Gesetzmässigkeit; es erschien wie die wohlinstudierte Tour eines Reigentanzes. Neben der kreisförmigen Bewegung der einzelnen Vögel auf der Cylinderfläche rückte nun die gesamte Masse dabei auch auf- und abwogend gleichmässig weiterschreitend vor, meistens dem leichten Zug des Windes folgend. Jeder Vogel unter all den Tausenden beschrieb dabei, wie leicht ersichtlich, eine ausserordentlich komplizierte Linie, und doch sah das Ganze rhythmisch und harmonisch aus. Als die Jungen

1*

flügge zu werden begannen, war es höchst possierlich, mit anzusehen, wie auch diese sich daran beteiligen wollten, meistens aber ‚Kohl‘ machten und dann bald abschwanken. Sehr sonderbar ist es, dass bei diesem Tanz sich nicht nur eine Vogelart beteiligte; stets war auch eine ganz beträchtliche Anzahl von Fregattvögeln dabei, die sonst mit den Seeschwalben durchaus nicht auf gutem Fusse lebten, jetzt aber ganz freundschaftlich am Spiel teilnahmen. Diese beiden Arten waren stets in überwiegender Mehrzahl; hin und wieder sah man auch vereinzelt Tropicvögel, weisse Seeschwalben und Tölpel dabei, und nur ein- oder zweimal flog auch ein Albatros mit.“

Giebt uns hier der Forscher ein lebensvolles, feingezeichnetes Bild der Tiere, deren Spiel zum Tanze wird durch eine vielleicht bewusste Harmonie der Bewegungen, eines gemeinsamen Tanzes vieler, so geben uns auch gerade die anmutigen und weich abgeschliffenen Bewegungen der Vögel da ein Bild des Einzeltanzes, wo er als die symbolische Liebessprache gelten darf: der Werbende tanzt vor seiner Herzliebsten das schönste Solo. Da lassen sich auch in unseren unruhigen Kulturgebieten noch gar reizende Beobachtungen über die Tanzweise der Vogelart oder das Temperament der einzelnen machen. Auch Darwin⁹⁾ hat über den Tanz des Argusfasans in seinem Buche „Entstehung der Arten“ eingehende Beobachtungen niedergelegt. Wirklich einen walzerartigen Tanz führt auch der Auerhahn auf, wenn er seinen leidenschaftlichen Liebesreigen vor der Dame seines Herzens im schweigenden Nachtwald des Hochgebirges rast.

Sind diese Tiere nun unsere Lehrmeister gewesen in der ersten, scheuen Schönheitssprache unseres Menschenkörpers? Lehrtens sie uns die Rhythmen ihres Reigens und die Harmonie ihrer Bewegungen? Oder waren es die Gestirne in ihrer immer gleichen, schweigenden Wiederkehr? Wer vermag das zu sagen! Vergessen sind die ersten Anfänge der Tänze, wir können ihnen nur nachspüren auf tausend vielgestaltigen Wegen und froh ergreifen, was sich uns Thatsächliches bietet!

Unsere Quellen.

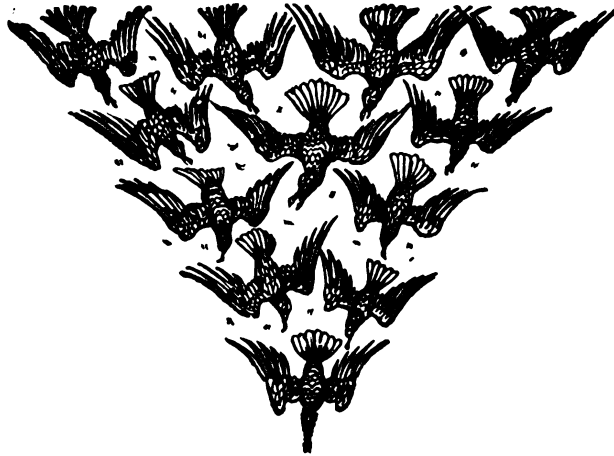
Schriftzeichen, Noten und kleine Notizen, Vasenbilder und Miniaturen und die Reime der Kinderliedchen, das sind die Reste, die von allem geblieben, was einst gewesen.

Kein Name nennt uns die Finder oder Erfinder eines alten Reigens, kein Name die Tänzerin zu Ehren des Bacchos auf unseren Vasen.

Wie unsere Märchen heut nehmen wir die Tänze als etwas Ererbtes auf, als etwas Fertiges, in sich Abgeschlossenes. Wie diese sind sie Klänge aus der Nacht gewordenen Vergangenheit, die kein Strahl unserer heutigen Sonne noch einmal durchdringen kann, Reste alter heidnischer Kulturgebräuche, Reste geheimnisvoller Mysterien, in denen das Volk die Symbole der Gottheit umkreiste, — Reste auch aller Sinnenglut und Liebesraserei der Völker von tausend und tausend Jahren. Vermodelt, verbogen und verschoben, wie die Moden alter Jahrhunderte, die die immer wieder neugebärende Tagesmode umgestaltet wiedergiebt oder die wir noch in den ländlichen Volkstrachten finden, erkennen wir sie so leicht nicht wieder, die

Freunde unserer Vorfahren, — aber ein weites Feld des Studiums und Sammelns harret hier noch des wissenschaftlichen Forschers.

Noch finden wir freilich auch handgreifliche Ueberbleibsel alter Tanzweisen: Unsere Prozessionen sind Reste der religiösen Reigen, wie sie die heidnische Zeit gekannt und wie sie auch der christliche Kultus in den ersten Jahrhunderten übte, unser Militärmarsch hat seinen Ursprung im weihevollen Schwertertanz und der Sieges-Prozession, dem Choros (Reigen) der Griechen — zu Ehren der Kriegsgötter. Nicht so gross, wie wir meinen möchten, ist der Unterschied in den Tänzen an sich, die zeitgenössischen Darstellungen zeigen uns innigste Verwandtschaft der Tanzformen von einst und jetzt. Freilich — zuverlässige Darstellungen reichen nicht in jene ferne Vorzeit zurück, in der die Sonnenanbeter Indiens die Arme emporgebreitet und die Wasser des Euphrat in der uralten Menschenwiege zu den Klängen der Tuba ihr ewiges Lied gerauscht.



Der Tanz und die Völker.

Ein wiegendes, schwingendes Bild im Wechsel der Zeiten zeigt die Kulturgeschichte des Tanzes. Mit jedem einzelnen Volke ist er erblüht, hat die Jugend desselben in zarten, keuschen, scheuen Rhythmen begleitet, herb, ein Kriegstanz, ein gottesdienstliches Weihespiel, eine Feier des Unsterblichen durch den sterblichen Leib. Und mit dem Volke ist er erblüht, reicher, neugestaltiger, wechselnder. Mit ihm ist er ausdrucksreicher und lebendiger geworden, immer bewusster seiner Schönheit, seines Reizes, seiner fort-reissenden Macht über Götter und Menschen. So hat er jedes Kulturvolk in seiner Vollendung verherrlicht, in seiner Vollkraft, in der reifen, bewussten Schönheit seiner einzelnen Körper und ihrer Bewegungen. Die Blüten des Landes hat er in Rhythmen gefesselt, in Gruppen künstlerisch zusammengefasst, — mit jedem ist er emporgestiegen zur schönsten Vollendung. Und dann ist der Tanz mit jedem einzelnen Volke gesunken, mit jedem einzelnen Volke verdorben.

Aus der Menschheit emporgewachsen, war er die mimische Sprache der Menschenleben. Er war jedes Volkes Wiegenlied und Brautgesang, doch selten, selten ein reiner, volltönender Grabgesang. Aus den schönen, edlen, freudfrohen Rhythmen wurden die lüsternen Gesten, die das Reizmittel des alternden, satten Volkes bildeten. Mit jedem Volke ist der Tanz rein gewesen in seiner Jugend und gemein, lüstern, frech geworden in der Welkezeit, wenn der morsche Stamm keine Früchte mehr reifen lassen konnte. Und so ist die Geschichte des Tanzes eigentlich — im tiefsten Innern, eine Kulturgeschichte vieler Völker, die Geschichte ihrer Schönheitsideale und ihres Unterganges.

Schlaglichter auf diesen Entwicklungsgang nur werfen die ältesten historischen Notizen, lebensvoll und wahrheitsgetreu in künstlerischer Fassung erst entrollt sich dies Bild im griechischen Staatswesen und der uns davon erhaltenen Kunstwerke.

* *
*

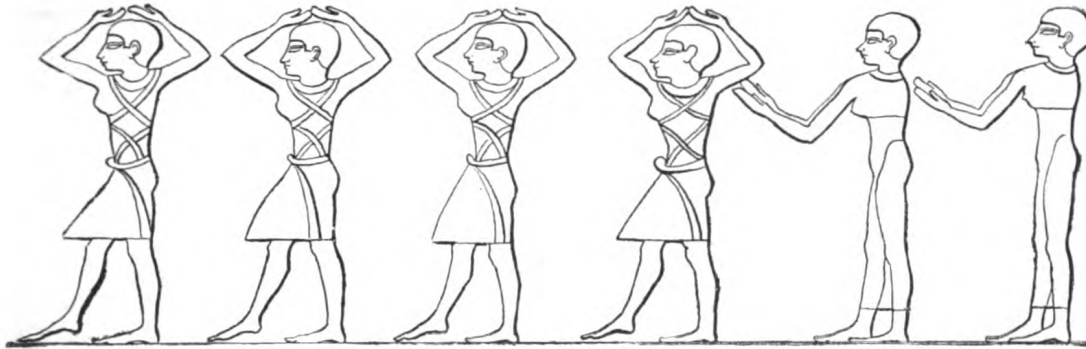


Abb. 2. Tanzscene aus dem Grab 31 in Sakkarah; altes Reich.

Der Tanz im alten Aegypten.

Die ältesten Ueberlieferungen, an welche wir heut anknüpfen können, finden sich in Aegypten, — heut, — vielleicht dass späteren Geschlechtern auch das alte Babylonien noch vieles berichten wird. Noch aber ist Aegypten als der „vorgeschobenste Posten der Geschichte“ die klarste Quelle, aus der schöpfend, wir einen Blick geniessen dürfen in die frühen Kulturen, deren Spuren verwischt, deren Ueberlieferungen verklungen, deren Kunstwerke zerstört und zerfallen sind. Treulich barg die ägyptische Erde Jahrtausende hindurch, was uns späten Geschlechtern eine fesselnde Fülle kunst- und volksgeschichtlichen Materials, eine unerschöpfliche Quelle des Studiums werden sollte. Es ist durchaus nicht anzunehmen, dass Aegypten das einzige Land gewesen sei, das vor 5000 Jahren eine blühende Kultur, ein geordnetes Staatswesen besessen, — aber nur dort, im sonnendurchglühten Sande blieben die Zeugen alter Geschehnisse unverändert und unzerstört aufbewahrt. Und erst der siegende Korse war es, der unsere heutigen Kenntnisse Aegyptens und seiner Kunst erschloss. Bis dahin umhüllten geheimnisvolle Schleier die Ufer des Nil und ihre Geschichte. Als die Griechen im siebenten Jahrhundert das Nilthal zuerst betraten, fanden sie eine ihnen wunderbar scheinende und doch grosse, imponierende alte Kultur, ein sonderliches Volk mit festgefügtten Sitten, das in grossen, mit allem Luxus ausgestatteten Städten wohnte und seine Götter in gewaltigen Riesentempeln anbetete. Und rasch spannen sich griechische Sagen um dies Volk, dessen erste Erziehungsregel „zur Zeit schweigen“ hiess. Sagenumspinnen blieb von der Zeit ab das Land durch alle Wechsel, die Schicksal und Zeiten ihm brachten, geheimnisvoll blieben seine Schriftzeichen, hinter denen man Offenbarungen nun ewig verlorener Weisheit vermutete, geheimnisvoll blieben die Opfergebräuche und die mysterischen Ceremonien.

17 Jahrhunderte hat diese Verehrung des Wunderlandes im Nilthale gedauert, hat dies alte Kulturvolk mit seinen kahlköpfigen Priestern und tierköpfigen Göttern jener Nimbus umspinnen, den Goethe „eine heilige Dämmerung“ nennt. Heut wissen wir, dass vor fünf Jahrtausenden die Menschen dieselben waren wie jetzt, dass ihr Glück und ihr Leid, ihre Freude und ihre

Qual demselben Wechsel der Empfindungen, denselben Leidenschaften und Lebenssorgen entsprangen wie heut. Heut, nach dem Funde von Rosette, haben unsere Forscher die Hieroglyphen entziffert, und was diese geheimnisvollen Zeichen erzählen, sind Lebensbilder, wie sie jedes Kulturvolk besitzt: Liebeslieder und Rechnungen, Festberichte und Kriegsnotizen, Polizeiverordnungen und Familiennachrichten.

Die Gräber aber zeigen uns dazu eine grosse, teils im Schema erstarrte, aber doch auch ungeheuer realistische Kunst in Aegypten, die alle ihre Motive aus dem wirklichen Leben nimmt und uns so hineinschauen lässt in die Gebräuche und Sitten des Volkes, so dass wir ihre Arbeiten kennen lernen und ihnen in Freud und Leid des täglichsten Lebens nahetreten. Immerhin sind es aber doch auch hier nur wenige Bilder, die uns den Tanz zeigen, — und unter diesen Bildern treten auch wenige Variationen auf, wenn man bedenkt, dass sie ein Kulturbild von zwei Jahrtausenden umfassen, in denen bald diese, bald jene Dynastie, ja dieser oder jener Volksstamm dem Nillande einen König gab.

Bisher hat man, — wohl hauptsächlich unter der Beeinflussung des schon erwähnten geheimnisvollen Nimbus, der die Gebräuche der alten Aegypter umhüllte, viele Vermutungen speciell über die Totentänze der Aegypter ausgesprochen, man hat die „Figurentänze der sieben Planeten“ mit der Sternkunde dieses Volkes zu verschmelzen gesucht und besonders gern viel Mystisches in die Ueberlieferungen hineingetragen. Thatsächliche Beziehungen der Tänze zu den Leichenfeiern habe ich nicht entdecken können. Die sich die Haare raufenden und weinenden Weiber kann man nicht absolut als Tanzende bezeichnen! Sie machen vielleicht einige mimische Gesten, wie sie als Ausdruck schmerzlichen Affekts so oder so in allen Völkern gewissermassen „guter Ton“ sind, aber von einem offiziellen Totentanz ist nirgends eine überzeugende Darstellung zu finden. Man ging eben im alten Aegypten so gut trauernd hinter dem vorangetragenen Leichnam her, wie wir es heut bei einer Beerdigung thun, nur dass wir uns heut dressiert haben, Schmerz und Freude in steifere Formen zu giessen. Auch heut werden noch besondere „Träger“ und „Leichenkommissare“ gemietet, deren Pflicht ist, in schwarzer Tracht den Sarg zu begleiten und möglichst betrübte Mienen zu zeigen.

In meiner Heimat trägt dieser „Kommissar“ sogar einen Dreimaster mit langem, schwarzem Tuch vor dem Gesicht, was einen tieftraurigen Eindruck macht, wenn er vor dem Sarge in gemessenen Schritten durch die Strassen geht. Niemand wird aber doch darauf kommen, diese Prozession einen Leichentanz zu nennen, — und ebensowenig kann man dies sicher von derartigen Darstellungen des Altertums behaupten. Wäre solch Totentanz eine allgemeine Ceremonie gewesen, so hätten wir deren Beschreibung und Darstellung unbedingt bei dem heut so reichen Material entdecken müssen, — denn alles Wichtige, Interessante, Vornehme im Leben eines Menschen findet sich mit peinlicher Genauigkeit in den Grabgemälden und Reliefs verewigt.

Freilich finden wir verstreute Tanzscenen auch in den Gräbern, — das aber sind fröhliche Tänze, Darstellungen von Lustbarkeiten und Festen in

den Frauenhäusern oder von Trinkgelagen, wo die Weiber als Dirnen charakterisiert sind. Denn der ägyptische Grosse besass ausser seinem Weibe, das alle Ehren und Rechte mit ihm teilte, noch einen Harem, dessen Bewohnerinnen die Pflicht hatten, ihm in jeder Weise dienstbar zu sein und zu seinem Behagen, ergo zur Befriedigung seines Schönheits- und Genuss-sinnes allezeit bereit zu sein. Diese „Abgeschlossnen“, denen aller unnütze Verkehr mit der Aussenwelt verboten war, waren teils Töchter aus guten ägyptischen Familien, teils fremde Sklavinnen. Ein Skarabäus im Berliner Museum berichtet^{*)}: „König Amenhotep III. erhält von einem Fürsten von Naharina seine älteste Tochter und dazu noch 317 Mädchen, die Auserlesensten der Abgeschlossnen, als Geschenk.“

Diese schlank und zierlich dargestellten Frauen scheinen im Harem wie ihr Herr nackt, nur mit einer Halskette bekleidet, einhergegangen zu sein. Die Handschriften, die von einer durchaus herzlichen Liebe und Achtung zur „Herrin des Hauses, die von ihrem Gatten geehrt wird“, sprechen, erwähnen dieser Nebenfrauen als der „schönen Sängerrinnen und Dienerinnen im Frauenhause“. Hier also finden wir viele der Tänzerinnen Alt-Aegyptens.



Abb. 3. Tanz: der Wind. Grabmalerei in Beni-Hassan. Grab 3. 12. Dynastie.

Im Grabe des Hofbeamten Ty, der unter der 5. Dynastie lebte, sehen wir einen solchen, vor dem Herrn tanzenden

Harem. Auf einer andern Darstellung von dem Frauenhause des Priesters Ey, sehen wir diese Frauen in gemütlichem Zusammensein, sich schmückend, Laute spielend und tanzend, und offenbar ist zwischen diesen, wenn auch nicht legitimen Frauen und den öffentlichen Dirnen damals der gleiche, grosse gesellschaftliche Unterschied gewesen wie heut. Da der Aegypter immer als legitime Gemahlin seine Schwester oder seine Cousine heimführte, — ein Brauch, der im heutigen Aegypten gleichfalls noch als der natürlichste und vernünftigste derart erscheint, dass heute beide Bezeichnungen das Gleiche bedeuten, so dürfen wir — gestützt auf die alten Berichte — auch in Bezug auf die Zusammensetzung des Harems noch eine grosse Aehnlichkeit vermuten. Diese „Sängerinnen und Tänzerinnen, die Weiber des Harems“, aber scheinen dem Herzen des Gebieters nicht allzu nahe oder doch nur in seltenen Fällen nahe gestanden zu haben, sie sind in den Bildern seltener und fast immer entfernt von ihm dargestellt, und die Liebeslieder nennen die Geliebte immer „Schwester“.

Oft schwer im Ausdruck, geheimnisvoll und verhalten leidenschaftlich, erinnerten mich diese Liebeslieder und Reigen sowohl an das Hohelied Salo-

monis, das auch Tanzreigen enthält, wie an die von Herder überlieferten nordischen Gesänge⁴⁾).

„Wäre ich, ach! nur der Kranz von Myrten,
O teure Schwester!

Wie würde ich deinen lieblichen Nacken umklammern!“

In den Verfallzeiten indessen, die mit der Weltmachtstellung Aegyptens, als es seine Kolonien bis zum Euphrat und in den Sudan ausdehnte, begannen, als fremde Völker den Baal- und den Astartekult in ihre Gebräuche pflanzten⁵⁾, als mit dem fremden Reichtum auch Fremdwörter und barbarisch-rohere Sitten in die einfach-fröhliche, bürgerlich-solide Lebensweise eingedrungen waren, finden wir sofort ein anderes Bild. Die „Schwester“ spielt hier in den Gerichtsverhandlungen die Rolle einer Konkubine und scheint dieser Verwandtschaftsausdruck allmählich eine laxere Umgehung der Ehe geworden zu sein, wie man sie bei alten absterbenden, überreifen Kulturen meist findet.

Aus jener Zeit ist uns auch ein Buch mit obscönen Bildern und Karikaturen erhalten, das jedenfalls ein charakteristischer Beweis für den Sittenverfall des Volkes ist.

In der guten alten Zeit des Landes waren gymnastische Uebungen und Tänze, Ballspiele und Ringkämpfe, wenn vielleicht nicht offizielle Schaustellungen, so doch häusliche Vergnügungen, bei denen der Herr des Hauses der Zuschauende war. Der Tanz durfte für den Aegypter bei keinem Feste fehlen, — „Jauchzen und Tanzen waren in seiner Poesie synonyme Ausdrücke“⁶⁾. Wir finden Darstellungen des Erntefestes, das zugleich wie das unserige einen kirchlichen Charakter hatte, und Notizen über die Feste der grossen, heiligen Göttinnen der Freude: Hathor und Bastet. Reigen und Kränzebinden waren wie der Tanz von diesen Feierlichkeiten unzertrennlich, — wie man die Blüten der Erde zum Kranze reihte, so ward der Reigen, ein Kranz aus den Blüten der Menschheit, zur Ehre der Götter geschlungen. Während wir es hier mit einem einfachen Volkstanze zu thun haben, bei dem auch die Bockshörner als Attribute der fruchtbaren Natur die Rolle einer symbolischen Maskerade spielen, verraten die Tänze bei den „Festen der Ewigkeit“, bei dem Feste, das zu Ehren der Toten gefeiert wird an der Statue des Verstorbenen, gemessene, genau abgewogene Formen: die Ausführenden, die Tänzerinnen und Sängerinnen des Harems, halten, schreitend, die Arme über dem Kopf, zuweilen auch strecken sie den rechten Arm schräg nach oben und legen die Linke gegen den Rücken. Es ist kein Klagetanz, sondern die Weiber bereiten dem Toten die Freude, die er als Lebender gern genoss. Zwei oder vier händeklatschende Frauen bilden, hinter den Tanzenden stehend, die Begleitung. Diese barbarische Takteinteilung scheint den Aegypter übrigens nie gestört zu haben, — wir finden sie auch auf den zahlreichen Darstellungen musikalischer Vorträge, die uns mit den verschiedensten Musikinstrumenten bekannt machen. Die Wiedergaben dieser „schönen Tänze“ sind wenig wechselnd, — wenigstens durchweg nicht so, dass wir uns ein besonderes Bild der Tanzbewegung und ihres Charakters machen können. Sie sind mit der photographischen Realistik ägyptischer Kunst gegeben, die

uns gerade für den Tanz dasselbe schuldig bleibt wie die Photographie: den Pulsschlag. Die ägyptischen Bildnisse geben uns eine Pose oder eine mimische Bewegung, aber kein Ganzes, wie der Tanz vor unseren Augen erscheint. Sie zeigen uns wohl den momentanen Reiz, — für den damaligen Zuschauer jedenfalls auch den von der Person der Tänzerin in dieser Pose gerade ausströmenden Sinnenreiz wie heut unsere Photographieen, — aber nicht den Charakter des Tanzes.

Das Berliner Museum besitzt die Darstellung eines solchen Tanzreigen im Grabrelief des Persen, das in einem Grabe bei Sakkarah gefunden wurde und der 5. Dynastie angehört. Ein anderes Relief aus Sakkarah hat Mariette

publiziert⁶⁾, es stellt den Toten dar, auf einem Stuhle sitzend, vor ihm die Tänzerinnen, zehn an der Zahl, und drei taktschlagende Frauen. Hier wie dort sind die Namen neben diese Künstlerinnen geschrieben, — leider aber sind diese Zeichen nicht mehr zu entziffern, — sie würden gewiss unseren Betrachtungen interessante Aufschlüsse über diese Tänzerinnen selbst geben. Ausser diesen Reigen begeg-



Abb. 4. Stück einer Grabwand im Museum von Kairo

genen wir einem richtigen Ballettanz im 15. Grabe von Beni Hassan⁷⁾ aus der 2. Dynastie, einem Ballettanz mit kunstreichen Sprüngen, die uns auch wie photographische Aufnahmen treulich vorgeführt werden. Einzelne Posen der Tänzer sind hier zu einzelnen Bildern verwertet, die einander ergänzen.

Unbedingt sind diese Tänze des alten Reiches lebhafter und reizvoller gewesen, als sie uns auf den Reliefs scheinen, — ganz anders ist freilich unsere Darstellung aus dem neuen Reiche, Abbildung 4, die die volle leidenschaftliche Stimmung und die wechselnden Bewegungen der Tänzerinnen, ja die Anmut jeder einzelnen und ihr technisches Können treulich wiedergibt. Wir fühlen hier den Rhythmus des Tanzes heraus, was uns in den Reliefs des alten Reiches nicht möglich ist, und der Tanz hat einen individuelleren Charakter gewonnen.

Stärker mimisch als diese Gruppentänze sind die von zweien nur aus-

geführten. Wir begegnen denselben auf den Darstellungen von Gastmählern, wo sie mehr die Unterhaltung der Gäste zu sein scheinen, wie der Orientale von heut seine Gastmähler mit tanzenden Knaben und Mädchen würzt.

Hier ist eine schwierige Stellung, eine Folge symbolischer oder aufregend komplizierter Körperbiegungen schon der Uebergang vom Tanz aus heiterer Naturfreude oder vom Kultgebrauch zum gewerbsmässigen Kunsttanz, der Schulung und Uebung voraussetzt und bedingt. Professor Erman beschreibt einen solchen Tanz in einem Grabe aus dem Ende der 4. Dynastie, der in drei, jedenfalls als Szenen eines Tanzes geltenden Gruppen dargestellt ist. Die beiden Tänzer, die einen befranzten Gürtel als einzige Kleidung tragen⁸⁾, stehen einander gegenüber und fassen sich mit ausgestrecktem Arme bei der Hand. Beide führen genau die gleichen Bewegungen aus. In der einen Pose erheben sie einen Arm und einen Fuss gegen den Nachbar, bei der anderen ziehen sie den erhobenen Fuss wie ein Kranich in die Höhe, bei der dritten wenden sie sich voneinander ab und scheinen nach beiden Seiten entfliehen zu wollen.

Ein anderer Tanz scheint nach der Inschrift „der Wind“⁹⁾ das Beugen der Gräser, vielleicht der Papyrus-Stauden, zu charakterisieren. Eine kleine Solotänzerin im Berliner Museum macht diese Bewegung auch, sie schlägt die Arme rückwärts über den Kopf bis die Fingerspitzen den Boden berühren. Diese Tanzform ist in der Zeit, wo dies kleine Kunstwerk aus Kalkstein gemeisselt wurde, noch nach ihrer Eingliederung in die Relief-Darstellungen durchaus Tanz gewesen, während sie in späteren Epochen zu jener Abart des Kunsttanzes gerechnet werden muss, die wir mit dem deutschen Worte Gaukeln oder dem höflicheren französischen Spécialité bezeichnen.

Die Tänzerinnen der älteren Zeit bekleidete nur ein Männerschurz, der Oberkörper und Beine nackt liess, während die den Takt angebenden Frauen fast immer das übliche Frauengewand trugen. Die ägyptische Tänzerin schmückte ihren fast ganz nackten Körper mit Halsbändern, Fussringen und Armringsen, sie umwickelte den Oberkörper mit Bändern und Kränzen. Während die Tänzerinnen des alten Reiches kurzes Haar oder die Zopftracht trugen, findet man bei den Darstellungen aus dem neuen Reiche das wildlockige, offene Haar¹⁰⁾, mit einem Kranz von den Blütenblättern der Lotosblume oder einer ähnlich gearbeiteten Goldspange gehalten.

Von den Kultgebräuchen der Aegypter ist weniger thatsächliches Material vorhanden, als wir nach der Kette von Sagen, die sie umspinnen, glauben möchten. Ein Fest des Ptah — Sokaris — Osiris im Monat Choiakh ist in einem thebanischen Grabe abgebildet, hier sehen wir die sechzehn königlichen Töchter musizierend in offenbar lebhaftem Zusammenhange mit dem Kultgebrauch, und im neuen Reiche finden sich am Tempel des Ammon sehr viele Sängerinnen. Es scheint hier thatsächlich ein fröhlicher Kult von Gesang und Tanz gepflegt worden zu sein, zu dem die Königin in eigenster Person die Anführerin war. Diese Damen bildeten den Harem des Gottes und hatten den mystischen Ehrentitel eines „obersten Kebsweibes des Gottes“. Sie trugen langwallende Gewänder und genossen als „Geliebte des Gottes“ hohe

Ehren, in Theben waren sie sogar eine Zeitlang nominell Herrscherinnen der Stadt.

Einen herzigen Bericht aus dem Briefe eines Kindes auf dem ägyptischen Königsthron, wie einen weiteren über die höfischen Solotänzer veröffentlicht Professor Adolph Erman¹⁰⁾.

Der Brief des Nefr-ke-re dreht sich zum grossen Teil um den ‚Zwerg der Tänze des Gottes‘, den Her-huf aus dem ‚Geisterlande‘ mitgebracht hat und den zu sehen der König kaum erwarten kann, da bisher nur einmal zur Zeit des Königs ‚Issi‘ ein gleicher und zwar aus Pünt gebracht worden ist.

Papyrustext Pepy 1400—404 lautet:

„Er ist der Vortänzer der Tänze des Gottes (Königs).

Die Freude des Gottes vor seinem grossen Sitze.“

Wenn sich der König Nefr-ke-re so sehr über den Tänzer freute, so dürfte dies daran gelegen haben, dass dieser Tänzer nach dem Bericht hier aus dem fernen Lande Imsm stammte. Einen Tänzer aus Aegypten hatte vielleicht jeder König gehabt, einen fremden bisher nur König „Issi“, den ihm sein Schatzmeister aus Pünt mitgebracht hatte. Der kleine König schreibt: Du hast in diesem deinen Briefe gesagt, dass du einen Deneg der Tänze des Gottes aus dem Geisterlande gebracht hast, der dem Deneg gleich ist, den der Gottesschatzmeister Bes-wer-ded zur Zeit des „Issi“ gebracht hat. Du hast zu meiner Majestät gesagt, dass niemals ein ihm Gleicher von einem anderen als du gebracht worden sei. Komme sogleich mit dem Schiffe zum Hofe, bringe diesen Deneg mit dir, welchen du lebend, heil und gesund aus dem Geisterlande gebracht hast, zu den Tänzen des Gottes und um das Herz des Königs Nefr-ke-re, der ewig lebt, zu erfreuen und zu erheitern.

Der König Nefr-ke-re war erst 8—9 Jahre, als er diesen Brief an den Her-huf richtete, daher dieser Eifer, die Sorgfalt bei seiner Beförderung an den Hof. Vielleicht ist es ein Satyr, dieser Deneg aus Aethiopien. Denn die Satyrn galten als Halbgötter, niedere Gehilfen des Gottes im Geisterlande, die mit Vorliebe tanzen und musizieren. Auch Herodot berichtet in der Schilderung des Osiris-Dionysos-Zuges¹¹⁾ nach Aethiopien über den Satyr so, dass man diese Figur wohl als nicht nur aus dem ihm so heimatlich bekannten Dionysos-Kult eingeschoben aufzufassen hat, sondern dass man an ein thatsächlich ihm vorschwebendes ägyptisches Vorbild denken kann. In Aegypten scheinen diese königlichen Vortänzer aus dem Geisterlande etwa die Rolle von Spassmachern, Tanzclowns oder Narren gespielt zu haben. Die Satyre sind im hellenischen Mythos freilich auch die nichtsnutzigsten und frechsten Gesellen, die immer zu allerlei Narrheit und Kurzweil aufgelegt sind. Als richtige Tänzer findet man sie ebenso wie als Gaukler und Spassmacher, kopfüberschiessend, kriechend, hopsend, gliederrenkend und grimmasschneidend, auf allen Vieren laufend, — kurz, als die übermütigen „Ulkmacher“ und weinseligen Spassvögel.

* *

*

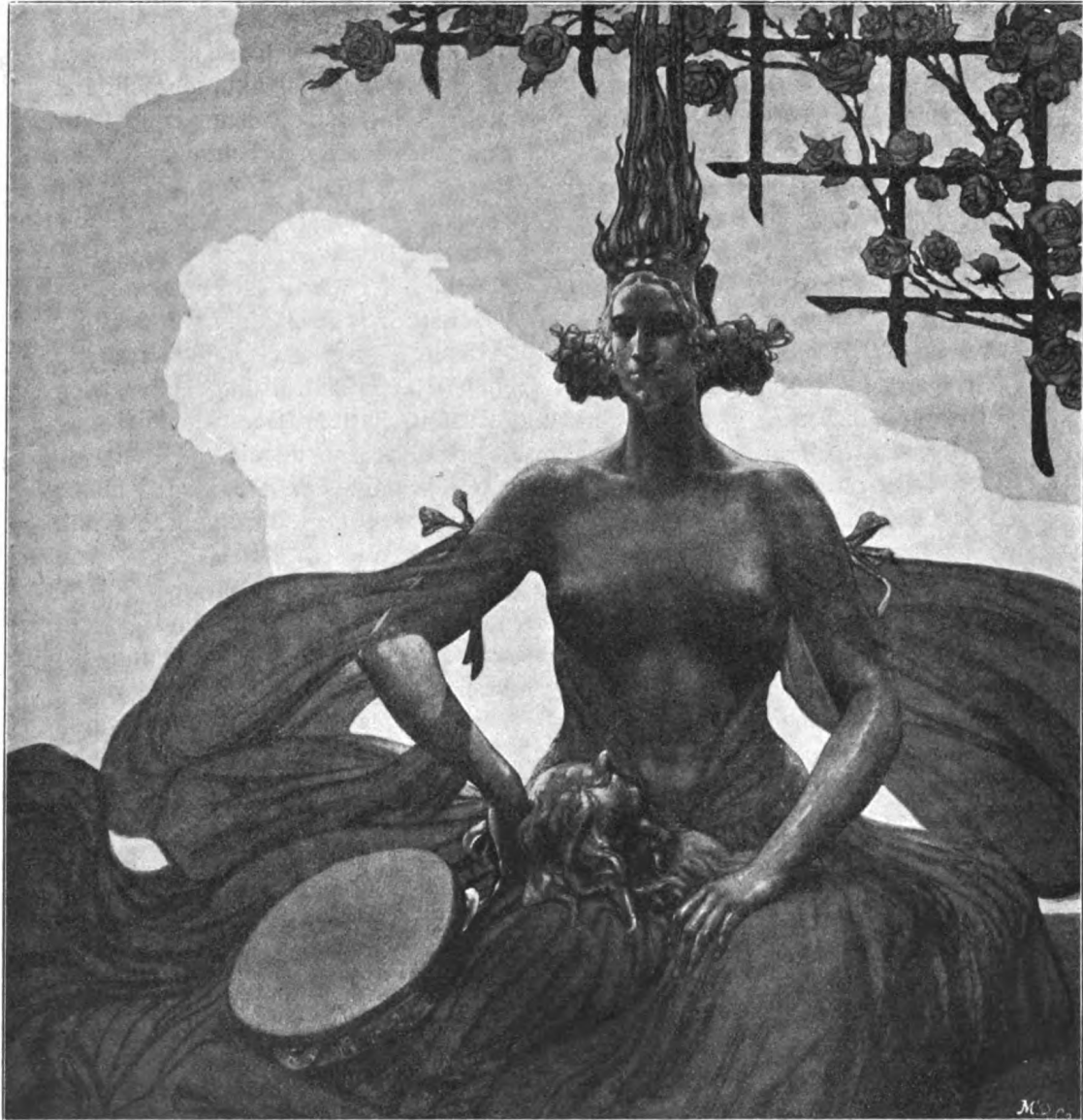



Abb. 5. Salome. Tempera-Gemälde von Fritz Erler, München.
Aus „Deutsche Kunst und Dekoration“ von Alex. Koch in Darmstadt. 

Der Tanz im Volke Juda.

Das Volk des Altertums, das uns neben den Aegyptern frühe Notizen giebt, ist das israelitische. Wohl müssen wir auch hier mit Sage und Ueberlieferung rechnen und nicht vergessen, dass spätere Schriftsteller den Gesetzgebern und Propheten in den Mund legten, was man in der „Bibel“ als eigene Berichte übernommen hat¹²⁾. Doch ist hier nicht der Ort, theologisch-historische Streitfragen eingehender zu betrachten, — ich kann nur die Notizen der Bibel als einheitliches Werk anführen, wie sie vor uns liegt, — mag, was sie berichtet, auch keinesfalls zeitgenössisch mit den Ereignissen sein, — immerhin sind es doch Ueberlieferungen aus einer Zeit, die teilweise eng an die ägyptische Epoche anschliesst, und vor allem Berichte, die von den Geschlechtern zweier Jahrtausende als Dogma anerkannt sind. Was in der Bibel über den Tanz steht, — schliesslich ja wenige Zeilen, — hat der Kunst des Mittelalters und manchem Kultgebrauch in der christlichen, jüdischen und muhammedanischen Religion als Signatur gedient und zieht seine Flammenschrift bis in Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts hinein. Trotz ihrer solid-theokratischen Färbung ist sie eine merkwürdig reiche Fundgrube für das Studium der Tänze. Folgen wir ihren Quellen, so sehen wir auch hier den Tanz als den „Freund des Menschen“ mit ihm wandernd.

Im ersten Buche Mose, Kap. 4 — das von den Kindern der ersten Menschen spricht, wird der Urenkel Kains genannt: „Jubal, von dem sind hergekommen die Geiger und Pfeifer.“ Es ist bemerkenswert, dass die für drei grosse Religionen authentischen Geschichtsschreiber der Moses-Bücher hier schon in der frühesten Jugend des Menschengeschlechtes den Tanz oder doch seine Begleitung, die rhythmische Musik nennen — man fügt, wohl im geistigen Zusammenhange mit den Kultgebräuchen, im 26. Verse desselben Kapitels hinzu: „Zu derselben Zeit fing man an zu predigen von des Herrn Namen“.

So hält auch der Verfasser dieser Notiz Musik und zwar die heitere Musik, bei welcher wir sogleich an einen Reigen denken, für die erste bewusste Freuden- oder gar Andachts-Aeusserung der Menschen, und sicherlich war dem lebensprühenden, leicht erregbaren Israeliten der Tanz eine ganz natürliche Gefühlsäusserung.

Johann von Münster knüpft hieran bei seinem 1594 erschienenen Traktat¹³⁾ die folgende, für uns wohl mehr für seine Zeit als für die Beurteilung altjüdischer Ueberlieferungen interessante Notiz, „ob Phidamon, ein Edelmann in Delphi, bei dem Phytio delubro allererst das Tanzen angefangen habe Anno M. C. 2671 oder Curetas ex Corybantes Anno 3656, oder ob Jubal (1. B. Mos. 4, 25) wie der Geiger und Pfeifer, also des Tanzes Urheber sei, oder Orpheus oder Erato, eine von den Musen, oder Romulus, oder endlich Hiero Suculus?“

Da sind so gelehrt beisammen alle die Vermutungen und Sagen, die sich um den lebensfrohen Menschenfreund, den Tanz, im Laufe der Jahr-

tausende gesponnen haben. Jedes Volk schrieb seine Erfindung eben dem zu, der sein Lehrmeister war, — mochte es nun in seinen Mythen ein Gott oder in seiner Tradition ein anderes Volk sein. Ein grosser Verehrer der holden Tanzkunst war Moses nach seinen späteren Aeusserungen und Berichten ja freilich nicht, und so ist es denn natürlich, dass hier Jubal der Enkel des heimatlosen Kain statt des tugend-samen Abel ist.



Abb. 6. Mirjam. Bronze-Gestalt von Lorenzo Ghiberti auf der Thür des Baptisteriums zu Florenz.

Im zweiten Buche Mose haben wir auch schon genauere Notizen über die Kenntnis der Israeliten in der Tanzkunst. Moses führt das Volk Israel aus seiner Gefangenschaft, — also um etwa 1300 vor Christi in dieser Gefangenschaft hatte das Volk schon die ägyptische Kultur gekostet, eine Kultur, die den Zauber heiteren Lebensgenusses in leichtfüssiger Bewegung ebenso gut kannte, wie den feierlichen Freudentanz, in dem das Volk an den Ufern des Nil seine Götter und ihren befruchtenden Segen feierte.

Und so heisst es nach Moses Lobgesang zum Dank für Errettung aus grosser Gefahr am roten Meere Kap. 15 Vers 20: „Und Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken am Reigen“.

Also angesichts der mit den Wellen kämpfenden Aegypter tanzten die Frauen aus Juda unter Mirjams Führung einen Freudentanz. Dass die Besiegten selbst ihre Lehrmeister in der eben entronnenen Knechtschaft gewesen, ist wohl zu erraten. Diese Tänzerin, Jephtas Tochter, ist eine viel genannte Persönlichkeit geworden.

Die ägyptischen Kultgebräuche, — jedenfalls des Kälbertanzes, — des Opfertanzes zu Ehren des Apis, charakterisiert das 2. Buch Mose im 32. Kapitel, Vers 17—19.

„Da nun Josua hörte des Volkes Geschrei, dass sie jauchzten, sprach er zu Mose: Es ist ein Geschrei im Lager wie im Streit.

Er antwortete: Es ist nicht Geschrei gegeneinander, derer, die obliegen und unterliegen, sondern ich höre ein Geschrei eines Singetanzes.

Als er aber nahe zum Lager kam, und das Kalb und den Reigen sahe, ergrimte er.“

So machte diese heidnisch-ägyptische Lustbarkeit dem würdigen Propheten schwere Sorgen. Gewiss aber ist uns die so überlieferte Scene ein Beweis, dass der formenstrenge Aegypter eine heitere Art, seine Götterfeste zu feiern, gehabt haben muss, eine Festlichkeit überquellender Lebensfreude muss es gewesen sein, dies Geschrei des Singetanzes, das im nächtlichen Dunkel der Wüste die Sehnsucht des wandernden, suchenden Volkes erweckt. Müde sind sie des nie endenden Weges, müde der strengen Zucht des eisernen Moses, der sie aus Elend und Erniedrigung emporreissen will. Müde aber auch einer andauernden Anstrengung ohne den Sinnenreiz und Rausch des Kulturlebens, dem sie entrissen sind. Denn in jeder Kultur bietet sich auch dem Aermsten diese oder jene Freude, die seine abgestumpften Sinne reizt und seine an Farben und Gebärdensprache gewöhnten Augen befriedigt. Der Singetanz um das goldene Kalb mag ein heiterer, er kann aber auch eine wüste, sinnverwirrende Orgie, ein Triumph aller Leidenschaften gewesen sein, wie ihn alle Kulturvölker aller Zeiten so gut gekannt und bis zur höchsten Raffiniertheit ausgebildet haben, wie auch die Völker, bei welchen wir mutmasslich eine einfache, natürliche Freudenäusserung junger Kultur auch für eine nach unsern heutigen Begriffen anständige halten. Und diese Verführung zu fröhlicheren Kultgebräuchen durch die Nachbarvölker machte den Priestern und Propheten Israels immer neue Sorgen im Laufe der Jahrhunderte.

Die Talmudisten nennen indessen später die Engel die Lehrer der Tänze, und man scheint nach dem Tode des gewaltigen Moses nicht mehr so streng an dem asketischen Dogma festgehalten zu haben. Man scheint vielmehr dem Temperament des Volkes diese und jene Konzessionen gemacht, ja den freudigen Tanz, wie damals alle Völker, als eine Art Gottesdienst aufgefasst zu haben. Dreihundert Jahre liegen offiziell zwischen dem Bericht aus dem 2. Buche Mose und dem folgenden, und wir sehen einen vollständigen Wechsel der Anschauungen, — speciell der Ansichten des Klerus über den Tanz, der sich im Laufe dieser Epoche vollzogen hat. Josua verhängt harte Strafen über das sündige Volk, — David tanzt schon zu Ehren Gottes, als er die Bundeslade von Siloh nach Jerusalem bringen lässt. Und aus dieser ausführlich beschriebenen Scene leiten noch heut Spanier und Neugriechen ihre Tanzprozessionen her, — aus ihr holten sich die Priester der ersten christlichen Jahrhunderte die Erlaubnis zu einer getanzten Prozessionsscene.

Für den Kultgebrauch der Muhammedaner wie für die Prozessionen der katholischen Religion war dieser Bericht im 2. Buche Samuelis Kap. 6 Vers 14 ausschlaggebend: „Und David tanzte mit aller Macht vor dem Herrn her und war begürtet mit einem leinenen Leibrock“.

Wenn man denkt, dass alle Berichte über den Tanz darin gleichlautend sind, dass sich die Völker des Altertums, seien sie im Norden oder im Süden, im Osten oder Westen angesiedelt, ihre Priester in der Ekstase der Begeisterung tanzend darstellten, — gleichsam durch eine Fülle von Bewegungen eine Ueberfülle von Empfindungen ausdrückend, so wird uns diese Schilderung

kaum wundern. Und die christliche Kirche musste gleichfalls auf diesen offiziellen Tanz des würdigen David in dem Augenblick zurückgehen, wo sie zur Landeskirche in Konstantinopel und Rom erhoben wurde, — zur Landeskirche bei den Völkern, die Gottesdienst und Tanz Jahrhunderte lang als eines betrachtet hatten, deren glühende Lebensfreude in einer überreichen, beglückenden Natur keinen schmerzvollen Reuekult, sondern einen jubelnden Dank- und Freudengottesdienst kennen konnten.

Weiter heisst es dann freilich an dieser Stelle sehr naiv und reizend wie ein herziges kleines Genrebildchen Vers 16: „Und da die Lade des Herrn in die Stadt Davids kam, guckte Michal, die Tochter Sauls, durch das Fenster, und sahe den König David springen und tanzen vor dem Herrn, und verachtete ihn in ihrem Herzen“

Da aber David wiederkam, sein Haus zu segnen, ging ihm Michal, die Tochter Sauls, heraus entgegen und sprach: Wie herrlich ist heute der König von Israel gewesen, der sich vor den Mägden seiner Knechte entblösset hat, wie sich die losen Leute entblößen.“

Natürlich muss das lustige Frauchen — die Gattin Davids — diese ketzerische Rede nach dem Bericht mit lebenslänglicher Busse bereuen, — schade! sie ist zur Strafe ohne Nachkommen gestorben. Wie hübsch hätte es geklungen, wenn sie nun die Mutter aller Ketzer und Komiker geworden wäre, wie der Kainsenkel der Vater der Geiger und Pfeifer. Das ist aber lange her, und der Gott über Zion straft anders als der Gott, der die ersten Menschen in den Wundergarten Mesopotamien pflanzte.

Wir hören später noch manchen Bericht über tanzende Könige, Könige, die ihr Ideal im Tanz verherrlichten. David tanzte Gott zu Ehren, Nero tanzte, sich und seine Macht und Schönheit und Kraft zu zeigen, Ludwig XIV tanzte als Sonnenkönig — aber von keinem Mädchen ist wieder berichtet, die gewagt habe zu lachen, wenn Könige ein Solo tanzen!

In Spanien hat sich die Tradition als Kirchengebrauch am deutlichsten gehalten: hier tanzt zu gewissen feierlichen Prozessionen ein Stellvertreter oder eine Puppe noch die Rolle des Königs David.

Einen lebensfrohen Reigen schildert das 1. Buch Samuelis 18. Kap. Vers 6: „Es begab sich aber, da er wiedergekommen war von des Philisters Schlacht, dass die Weiber aus allen Städten Israels waren gegangen mit Gesang und Reigen dem Könige Saul entgegen, mit Pauken, mit Freuden(?) und mit Geigen.“

Und die Weiber sangen gegeneinander, und spielten und sprachen: Saul hat tausend geschlagen, aber David zehntausend.“

Dieser Reigen, der in der Bibel nur erwähnt wird, weil er politisch wichtig schien, — eine ruhmreiche Scene für David, deretwegen Saul eifersüchtig auf David wurde, zeigt uns doch ebenso, dass freudige Reigen in Israel üblich, wie dass die Tanzkunst allen bekannt war. Es ist eine Art Ovation der Weiber aus allen Städten (wohlgemerkt nicht der Dirnen!) die sich für den Helden begeistern, wie sich zu allen Zeiten die Weiber für die Helden ihres Volkes begeisterten. Es muss ein bekannter, oft geübter Tanz gewesen sein, ein Gesellschaftstanz, den sie alle liebten und kannten.

Hochzeitsreigenlieder, die zum grossen Teil noch heut in Syrien, speciell Judäa gesungen werden, finden sich im Hohenlied Salomonis. Einige Stellen hier sind wie die mittelalterlichen Reigen, werden im Chor und mit Einzelpartien gesungen und mimisch dargestellt:

„Das ist die Stimme meines Freundes.
 Siehe, er kommt!
 Und hüpfet auf den Bergen
 Und springet auf den Hügeln.
 Mein Freund ist gleich einem Reh und gleich einem Hirsch.
 Siehe, er steht hinter unserer Wand
 Und sieht durch das Fenster
 Und guckt durch das Gitter.
 Mein Freund antwortet und spricht zu mir:
 „Stehe auf, meine Freundin,
 Meine Schöne, komm' her!
 Meine Taube in den Felslöchern, in den Steinritzen,
 Zeige mir deine Gestalt,
 Lass mich hören deine Stimme,
 Denn deine Stimme ist süsse
 Und deine Gestalt ist lieblich.
 Mein Freund ist mein
 Und ich bin sein,
 Der unter Rosen weidet,
 Bis der Tag kühle werde und der Schatten weiche.
 Kehre um!
 Werde wie ein Reh, mein Freund,
 Oder wie ein junger Hirsch auf den Scheidebergen.“

Das ist ein Hochzeitsreigen oder ein Frühlingstanz, wo der Tänzer, der den Bräutigam spielt, zugleich die flüchtigen, gewandten Tiere des Waldes im Hüpfschritt nachahmt und so das Liebesspiel unter den Menschen nach Art der semitischen Stämme durch Tiermotive, die Anmut und Schönheit, Gewandtheit und Kraft durch ein Tiersymbol erläutert.

Das Mädchen singt:

Mein Freund komme in seinen Garten
 Und esse seiner edlen Früchte!

Und die Antwort lautet:

Ich komme, meine Schwester,
 Liebe Braut, in meinen Garten.

Und an anderer Stelle beginnt der Reigen im Chor:

Wo ist denn dein Freund hingegangen, —
 O du Schönste unter den Weibern?
 Wo hat sich dein Freund hingewendet?
 So wollen wir mit dir ihn suchen!

In Deutschland singen unsere Kinder einen ganz analogen, mittelalterlichen Reigen:

2*

Hier ist Grün und dort ist Grün,
 Grün unter meinen Füßen,
 Ich hab' verloren meinen Schatz
 Und werd' ihn suchen müssen.
 Hier und da, da und dort, unter diesen allen
 Wird ja doch wohl einer sein, der mir kann gefallen.

Und Jeremias¹⁴⁾ malt die göttlich — glückselige Stunde der Heimkehr seinem Volke aus, das weinend, gefangen und elend an den Wasserbächen Babylons nach Freiheit und Glück dürstet:

„Du Jungfrau Israel, du sollst noch fröhlich pauken und herausgehen an den Tanz.“ (Jerem. 37, Vers 4.)

So war der Jungfrau Israels, ehe das Volk in diese Gefangenschaft zog, der Tanz eine erlaubte Bewegung, die weder Kult noch Sitte ihr verboten, nach der sie sich sehnte in der Schmach und dem Druck fremder Fesseln.

Und weiter malt der gefangene Poet an dem herrlichen Bilde: „Als dann werden die Jungfrauen fröhlich am Reigen sein, dazu die junge Mannschaft und die Alten miteinander. Denn ich will ihr Trauern in Freude verkehren.“ Dies war Traum und Tröstung derselben Israeliten um 588 vor Christo, die 500 Jahre später den Tanz als unheiligen Sünden kult verdamnten. Welch schönes, sittenreines Volk aber war in Babylon gefangen, dem das lichte Bild eines schlichten Reigentanzes, Jung und Alt, Hand in Hand mit Heimat und Heimatfrieden, leuchtend über allem Leide vorschweben

konnte! Das war ein anderes Volk mit reineren Idealen, mit lichten Zukunftsbildern, noch nicht erstarrt im Dogma, noch nicht versteint in den eisernen Gesetzen, das war ein anderes, jüngeres Volk als das Geschlecht seiner Enkel, die Christus ans Kreuz schlugen!

Von ihnen finden wir einen charakteristischen Bericht, der ganz zum Pharisäertum passt, das uns die Bibel im Neuen Testament schildert. Zu dem Pharisäertum, das jede Bewegung dem Gesetze unterordnet und jedes Gebet und jedes Lachen und jedes Weinen, das keinen Impuls kennt als den des Neides und des Hochmutes, zu dem Volk, das nur lacht, wenn seine Grossen zu lachen geruhen, und nur betet, wenn das Gesetz es will oder die Not. Dies Volk will nicht tanzen, — es sei denn das sinnenreizende, aufstachelnde,



Abb. 7. Frau Reisenhofer als Salome. // // // //

leidenschaftliche Solo einer Herodiastochter, die nicht zum Frohsinn, sondern zur Sünde berauschen will.

Von einer staatlichen Ordnung der Tanzspiele, die man diesem israelitischen Volke vorschreiben wollte, wird ein interessanter Bericht aus der Regierungszeit des Königs Herodes des Grossen überliefert. Wir hören¹⁵⁾ von ihm, dass er ein eifriger Fortschrittler unter den konservativen Israeliten gewesen. Mit grossem Widerwillen nur litt der den alten Sitten treue Teil der Nation eine Art Umsturzpolitik, die darin gipfelte, dass er an Stelle der eingezogenen Erziehung der israelitischen Jugend, die sich auf Gesetzeskunde beschränkte, römische und griechische Spiele und Tänze einführte.

Beeinflusst vom Kaiser Augustus, richtete Herodes Fechterspiele ein, die alle fünf Jahre abgehalten werden sollten und eine Nachahmung der olympischen Spiele — ein Sporn der heranwachsenden Jugend sein sollten. Für sie erbaute er ein eigenes Theater in Jerusalem, wie ausserhalb der Stadt ein Amphitheater. Hierzu wurden Preisgesänge gedichtet, Wagen- und Fechtturniere sollten Sport und Bewegungsfreude im Volke heben, Wettläufer und Tänzer die persönliche Kraft und Anmut, Gesundheit und Lebensmut heben.

Die Juden, durch diese Körperpflege, diesen Anreiz zum Neuen aus ihrem kleinbürgerlichen Behagen und aus ihrer engen, braven Kirchlichkeit gerissen, waren indessen so wenig erbaut über Herodes sportliche Neuerungen, dass sich die Spannung zwischen Fürst und Volk bis zu einer Verschwörung gegen sein Leben, der Herodes nur mit genauer Not entging, verdichtete. Diese wurde indessen entdeckt und der Fürst blieb bei seinem

naturverherrlichenden Verwaltungssystem, denn Josephus berichtet im 16. Band seiner jüdischen Geschichte, dass Herodes im 28. Jahre seiner Regierung bei der Einweihung der von ihm neubauten Stadt Cäsarea derartige Festspiele wieder aufführen liess. Ob freilich viele Israeliten daran teilgenommen, lässt sich aus der Fassung der Ueberlieferung nicht ersehen, im Gegenteil scheint es, als sei Herodes auch damals noch hauptsächlich auf fremde, zu den Festen bei ihm gastierende Künstler angewiesen gewesen. Und damit verschärft sich für uns das Bild des entnervten, untergehenden Volkes.

Der Bericht vom Tode des Johannes des Täuflers, dies oft verwertete Motiv alter und neuer Poesie und bildnerischer Kunst, das Lied von der



Abb. 8. Fräulein Bertha Rocco als Salome. // // //

Sünde der schönen Salome schliesst sich diesem Bilde im jüdischen Lande nur an. Vers 2 im 6. Kapitel des Matthäus-Evangeliums heisst: „Und es kam ein geeigneter Tag, dass Herodes auf seinen Jahrestag ein Abendmahl gab den Obersten und Hauptleuten und Vornehmsten in Galiläa.

Da trat hinzu die Tochter der Herodias und tanzte, und gefiel wohl dem Herodes und denen, die am Tische sassen.“

Diese einfach zeichnende Stelle ist so sehr die Quelle alter Gemälde und neuer Bilder, von Dichtungen und Dramen gewesen, dass sie uns allen von allen Ueberlieferungen der israelitischen Tänze am lebensvollsten vor Augen steht und am nächsten erscheint. Die Künstler und Dichter jeder Epoche haben in ihr ein fesselndes Problem gefunden, und ein zauberreicher Sagenkreis hat sich um die schöne Sünderin gesponnen, — die Frage: wie hat Salome getanzt, hat jede Kulturepoche anders und nach ihrem Sinne, jeder Künstler nach seinem Geschmack gelöst. Heut, nun Sudermanns Drama „Johannes“ diese verführerische Tänzerin zur Hauptperson eines deutschen Schauspiels gemacht hat, ist vielleicht eine Zusammenstellung dieser Auffassungen von besonderem Interesse. Ich habe darum einige Bilder der schönen Tänzerin, wie sie uns aus den letzten tausend Jahren erhalten, diesem Buche eingefügt, — ein Bild der Schönheitsideale verschiedenster Epochen, ein Bekenntnis der heimlich erträumten Verführungskünste durch das berauschte Zusammenschmelzen des Tanzes mit der Schönheit des Weibes, das ein Jahrtausend ablegt.

* *

*

Griechische Kunst und griechischer Tanz und die künstlerischen Tanzdarstellungen von heut.

Den sonnigen Gestaden des Mittelmeeres blieb es vorbehalten, aus den Tänzen der Völker, deren Kulturen hier zusammenschmolzen, ein unendlich lebensvolles Ganzes zu erzeugen. Die blauen Wogen des Mittelmeeres, die den Süden Europas, den Westen Asiens und den Norden Afrikas umspülen, verschmolzen die kraftvollen Volkstypen seiner Ufer, befruchteten das Leben des einen mit der Kunst des anderen, und eine unendlich liebevolle Natur gebar Volksstämme, aus denen ein neues, herrliches Menschentum hervorging. Die fruchtbaren Ufer des Mittelmeeres boten dem Menschen die glücklichsten, leichtesten Lebensbedingungen, so dass er nicht im Kampfe um

sein tägliches Brot seinen Leib und seine Seele vergessen brauchte. Und so konnte sich hier, in der Pflege des griechischen Volkes, des begabtesten, das die Erde getragen, in glücklichem Klima eine humane Kultur entwickeln, deren Sonnenleuchten noch heut unser Leben und unsere Kunst überstrahlt. Und hier, von glücklichstem Klima gehütet, von fein empfindenden, schönen, gesunden und schliesslich ästhetisch gebildeten Menschen gepflegt, konnte der Tanz zu einem gewaltigen Kulturfaktor werden. Haben uns die Schriftquellen der Bibel vom Tanz als etwas „Schönem“ berichtet und haben die alten Kulturvölker ihn als Gottesdienst wie als Liebesspiel oder Spassmacher schon gekannt, — haben die Dichter ihn besungen und die Bildhauer auch wohl wiedergegeben — voll verstanden und künstlerisch ganz erlebt hat ihn erst der Grieche. Erst griechischer Kunst gab er tausend Motive, erst griechische Kunst setzte ihr Höchstes daran, seine leidenschaftliche, heisse, gewaltig fortreissende Bewegungsharmonie zu verstehen.

Hier die beiden grossen Epochen des Tanzes in der bildnerischen Kunst: die Kunstwerke der Griechen und Römer und die Kunstwerke der jüngsten Neuzeit. Es ist eine scharfe Kritik: weder vor den Griechen, noch später, nach dem Untergang griechischer Kultur bis zur jüngsten Wiedergeburt der Kunst, konnte man die Bewegung im Tanz vollendet wiedergeben!

Ich habe von allen künstlerischen Abbildungen der dazwischen liegenden Epochen das Beste, Reifste nachgesucht, ich unterschätze keinesfalls die Meister, deren Bildwerke uns den Tanz des Mittelalters, der Renaissance, der letzten Jahrhunderte zeigen, — aber was zeigen sie uns denn? Posen! bestenfalls schöne Körper in dieser oder jener Stellung, die uns auf eine Tanzform schliessen lässt. Aber können wir's nachtanzen? Unmöglich! So schön das Gemälde von P. Cannot aus dem Jahre 1746 ist, — so interessant — lernen kann ich beim Zuschauen nichts aus der Stunde dieses Tanzmeisters! Die herzige Tanzscene, Abbildung 9 — nach einer Vase im Berliner Museum aber könnte uns heut noch eine Tanzstunde bedeuten. Die leichtgeschürzte Griechin tanzt wirklich, alles an ihr ist Rhythmus und Bewegung, alles gehalten von dem Masswerk der Tanzweise, die wir durchaus verstehen können; das ist der Tanz in der griechischen Kunst: das Leben. Zahllos sind die Bildwerke, die ihn uns überliefern, — und jedes einzelne spricht so ungeheuer lebendig zu uns, dass wir noch heut diese Tänze wiederholen können, ja wir fühlen heraus, dass die Tanzweise der Griechen nicht sonderlich verschieden von der unserigen war.

Von den mittelalterlichen Tanzballaden sind uns Bilder und allerdings bisher noch unbeachtete Reigentexte und Melodien erhalten, — trotzdem aber Bilder und Reigen zu einem Tanz zu verschmelzen, ist sehr schwer und unsicher, denn die Bilder geben uns nur eine Pose, keinen Rhythmus und kaum eine Stimmung. All die Tänze der Griechen könnten wir schon nach ihren Vasenbildern und Statuen tanzen, von dem Augenblick an, wo die griechische Kunst auf der Höhe stand, eine Bewegung des menschlichen Körpers lebensvoll wiederzugeben. Dem Griechen war der Tanz Freund und Jugendgenosse, Gottesdienst und Erziehungsmittel, Begleiter und Aus-





Abb. 9. Griechische Tanzstunde. Vase im Berliner Museum. Inv.-Nr. 3326.

druck all' seiner Freuden. Die volkpsychologische Gesetzgebung pflegte in ihm die Wertschätzung des Menschen an sich und die gesunde, erheiternde und befriedigende Freude des Menschen an sich. Ich will damit nicht die Behauptung aufstellen, dass Griechenland keine obscönen Tänze gekannt, — diese gab es in jedem Volke, denn es ist menschlich, selbst in sittlich reinen oder sagen wir sittlich einfachen Verhältnissen, einen Reiz in der Persiflage dieser Sittlichkeit zu sehen. Gaukler und Gauklerinnen mit aufreizenden Gesten oder leidenschaftliche Sinnlichkeitsorgien haben auch in Altgriechenland eine Rolle gespielt. Aristophanes'

Lysistrate und die Vasensammlung des Vatikans veranschaulichen uns die Kordax-Tänze, die Urbilder der Cancans — die von Männern noch naturalistischer als die heutigen Cancans getanzt wurden auf den satirischen Volksbühnen, die indessen nie eine Frau betrat, weder als Zuschauerin noch als Tänzerin. Wie in der guten Zeit Griechenlands die Bacchantinnen ihre leidenschaftlichen Tänze nur unter Frauen aufführten, so blieb der Kordax damals auch ausschliesslich ein Tanz unter Männern, was die Freiheit der Gesten weniger oder gar nicht beschränkte, andererseits indessen diesem Tanz noch einen besonders perversen Reiz gab.

Es ist viel über den Tanz im 17. und 18. Jahrhundert geschrieben worden, — man hat sich, speciell in kirchlich-choreographischen Streitschriften unendlich oft auf die alten Schriftsteller und ihre Ueberlieferungen berufen, bisher aber noch nie in Deutschland den griechischen Kunstwerken, den so lebensvollen und instruktiven Ueberlieferungen alter Tänze, gründliche Beachtung geschenkt. Ich glaube nun freilich nicht, mit den nun folgenden Betrachtungen des tanzenden Griechenlandes auch nur annähernd dies so ungeheuer reiche und vielgestaltige Gebiet erschöpft zu haben, sondern ich stehe hier wie das Kind, das Blumen vom Garten brachte und sprach: „Schild nicht, dass ich sie pflückte, diese Blumen waren für mich aufgeblüht, — draussen im Garten stehen noch tausendmal mehr!“ —

Auch ich sage denen, die sich wohl als Berufenere zu dieser Arbeit fühlten — (sie bisher aber nicht schrieben —): „Gehet hin zu den weissen Marmorzeugen griechischen Schönheitssinnes und zu den schwarzen und roten Vasenfiguren, den lebenswürdigen Zeugen jauchzenden Frohsinnes, und sucht und pflückt gleich mir die lachenden Blüten, mit denen der griechische Tanz die griechische Kunst überschüttete, — gehet hin und sammelt noch tausend, tausendmal mehr und bindet einen Strauss, — tausend-tausendmal grösser und schöner als der meine, ihr könnt's, die Blumen warten auf euch, zahllos, vielgestaltig, lockend und grüssend. Und dann grollt nicht,

dass es eine Frauenhand war, die diese Frühlingsblüten zusammengelesen, und dass es ein Frauenauge war, die dies heiterste Menschentum in den heiligen Hallen der Archäologie gesucht!“

Die nationale Kraft Aegyptens war gebrochen, als Griechenland sich als Nation zu entwickeln begann. Seit 730 herrschten äthiopische Fürsten im Nilland, und die assyrische Fremdherrschaft wurde dem Volke zur Last. Da riefen die Aegypter die griechischen Seefahrer zu Hilfe, und diese, abenteuerlustig und gewandte Streiter, kamen gern, schauten die Wunder des Pharaonenreiches und lernten von den Aegyptern, wie sie von den Phönikiern und Phrygiern gelernt.

In einem phönikischen Grabe bei Idalion auf Kypros¹⁶⁾ wurde eine bronzene Schale gefunden, die mit der Darstellung eines Reigentanzes geschmückt ist. In lebendiger Bewegung schreiten die nackten Frauengestalten, in rundlichen, weichen Formen naturalistisch herausgebildet, in offenbar heiterem Tanze dahin. Dies Zeugnis von dem fröhlichen Festreigen an einer Stelle, deren übrige Fundreste sich auf eine sehr alte Zeit zurückführen lassen, zeigt uns, dass auch die Phöniker, die im Epos so oft als die Lehrer der Griechen in Tanz und Kunstgewerbe, diesen beiden volkstümlichen Kulturanfängen, genannt werden, thatsächlich schon einen im Rhythmus gehaltenen Reigen gekannt haben, der sich in alten arischen Völkern als Naturkult erhalten hat. Der Ueberlieferung nach haben sich auch in Kypros diese weiblichen Reigentänze erhalten, — ist sie doch die sagenumblühte Zauberinsel des Aphroditekult, der sinnlich-naturalistisch im mystischen Tanze die Fortpflanzung der Menschheit verherrlichte.

Der Religionskult der Phryger und Lyder war eine reine Naturreligion, die in phantastischen Umzügen, nächtlichem Feueranzug und rasenden, wildorgiastischen Tänzen ihren sinnfälligsten Ausdruck fand. Herodot berichtet noch von den Lydern in Sardes, dass die Mädchen sich „mit ihrem Leibe“ den Brautschatz verdienen, — dies sollen noch heut die Tänzerinnen Aegyptens¹⁷⁾ thun, wie die Kybele-Pries-



Abb. 10. Kordax-Szene. Vase aus dem Museum in Corneto.

terinnen des Altertums. Eine griechische Tradition nennt Rhea, eine Tänzerin, zugleich Priesterin, welche die Priesterinnen auf Kreta das Tanzen gelehrt haben soll. Jedenfalls ist zuerst durch die umwohnenden Kulturvölker in den Griechen der Sinn für den Tanz geweckt worden, die mit der ihnen eigenen ästhetischen Feinfühligkeit das Schöne im Tanze sahen und ausbildeten, das andere Völker über Mystik und Motiv vergessen hatten. Die homerische Poesie rief zuerst die Grazien herbei, — die Verschönerinnen der Schönheit, und Hesiod gab ihnen die Namen: Aglaïa — Glanz — Euphrosine — Frohsinn und Thalia: blühendes Glück, und führte sie als Töchter des Zeus mythologisch legitimiert ein¹⁸⁾. Euripides aber nennt erst Harmonia als die Mutter der Musen. In den homerischen Hymnen wird von einem mit Gesang begleiteten Tanze gesprochen, den Charis mit den Musen und Aphrodite, die Göttin der Schönheit und Harmonie, ausführen. Das ist eine bewusste Verherrlichung des Tanzes als der Verschmelzung weiblicher Schönheit mit dem Klange des rhythmischen Wortes, mit der sinnlichen Schönheit und Lebensfreude, den Charitinnen und der Harmonie.

Rhythmus und Liedweisen scheinen hier innig verschmolzen und die künstlerischen Gesetze des Gesanges durch die Harmonie, die Fuge, damit begründet.

Noch im 7. Jahrhundert bildeten die Griechen asiatische und ägyptische Typen um, und diese fremdrassigen Beeinflussungen des Geschmackes sind noch bis in das 6., sogar bis in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts erkennbar. Dann erst zersetzte der hellenische Geist vollständig das barbarische Element¹⁹⁾ und drückte griechischer Kunst und griechischem Leben sein liches Zeichen auf die Stirn. Wohl verschmolzen mit asiatischen Bräuchen ist der arische Kybelekult, der sehr oft für asiatisch ausgegeben ist. Es ist ein nächtlicher Weihetanz, der das Wachstum der Saaten geheimnisvoll beeinflussen soll und der sich auch bei uns noch als nächtliche Beschwörungsformel erhalten hat. Seine Ausartungen sind geschlechtliche Orgien. Im Grunde aber ist er ein unendlich reiner, weihevoller Naturkult. Vielleicht ist hier der Brauch, dessen Plato erwähnt, auf deutscher Erde am unverfälschtesten geblieben: wenn das Grün der Saaten zu reifen beginnt, wenn sich der „Hafer färbt“, gehen in einer Nacht die reinen, unbescholtenen Weiber schweigend und ohne dass ein Männerauge ihren Körper entweiht, nackt im Hupfschritt über die Felder. Und dann werden die Saaten fruchtbar. Die Idee dieses geheimnisvollen Tanzes ist diese:

Das Weib und die Erde, beide tragen die Früchte des Lebens in sich, heilig ist beider Frucht, und beglückend. Und so giebt das Weib in nächtlicher Stunde seiner Mutter Erde das heiligste und schönste, was es besitzt: seine unentweihte Nacktheit. Dass die Saaten, die in der Mutter Erde reifen, dem Lebenskeime, den das Weib in sich trägt, zum Segen reichen und gesunde und reichliche Ernten die Sorgen verscheuchen, das ist die heilige Grundidee aller der nächtlichen Naturkulte, die sich im Wechsel verschiedenster Kulturen zu den teils nicht mit Unrecht verleumdeten nächtlichen Orgien umbildeten.

Doch bleiben wir in der griechischen Pflegstätte des Tanzes. Gerade

echt hellenisch ist die glühende Begeisterung für alle physische Schönheit, die seine Entwicklung bedingt, und lebensvoll spricht der griechische Sinn zu uns, der im Epos dem Hephaistos die anmutigen Chariten zugesellt, deren Liebreiz in der schwebenden Bewegung der schönen Füße gerühmt wird.

Die Tänzerinnen sind bei Homer nie nackt geschildert, auch nie nackt oder entblösst in der alten Zeit dargestellt, — das ist eine ganz andere Epoche der griechischen Kultur. In den homerischen Hymnen, die den Tanz Aphrodites, der Charis und der Musen zum Gesange schildern, finden wir die Anmut ihrer Bewegungen, die schönen Füße erwähnt, die tanzenden Göttinnen werden selbst schön genannt, aber der Gedanke einer nackten Schönheit liegt dem Dichter vollständig fern. Immer aber wird der Rhythmus, die Harmonie hervorgehoben, so dass jedenfalls damals mit dem Bericht über einen solchen Tanz in der Idee des Beschreibenden wie der Hörer eine feste Form verbunden war. Bei dem Charakter des Tanzes, — aller Tänze, die eine rasche Folge reicher und ausdrucksvoller Bewegungen sind, — wird nie in allen Jahrhunderten oder Jahrtausenden ein Schriftsteller auf den Gedanken kommen, eine Tanzbeschreibung zu geben. Wo wir solche Beschreibungen finden, ist es die Hand des Forschers, die sie uns hinterliess.

Wie wir den Ton einer Violine keinem beschreiben können, der dies Instrument nie gesehen, so können wir auch den Tanz als spontanen Gefühlsausdruck nicht erschöpfend beschreiben, — eine Reihe technischer Ausdrücke, wie sie der Tanzmeister in einer solchen Beschreibung heut vielleicht gäbe, wird auch nur oder kaum die Generation verstehen, der sie geläufig sind. Die, welche nach 1—2000 Jahren ein solches Manuskript ausgraben, können nach ihm kaum eine einzige Wendung tanzen. Wir können nur zweierlei heranziehen, — die philosophischen Kritiken, die uns erhalten, also die Berichte über die Stimmungen und die Ideale, unter deren Einfluss man tanzte, und die illustrativen Ueberlieferungen, die nun allerdings so ausserordentlich zahlreich sind, wie in keinem Volke vorher und nachher. Es hat sich mir bei der Zusammenstellung des Illustrations-Materials das eigenartige Bild gezeigt, dass sich mir aus der Blüteepoche Griechenlands eine unabsehbare Fülle köstlichster, vollendet künstlerischer Illustrationen darboten, — mehr als alle anderen Epochen, — unendlich viel mehr als unsere moderne Zeit mit ihrer so reichen und vielseitigen Produktion. Und dazu das Wunderbare: die Griechen auf ihren Vasen und Reliefs, — sie tanzen wirklich! wir sehen sie in der ganzen raschen, wilden Bewegung, wir verstehen ihren Tanz als solchen, — ja wir können ihn nach-



Abb. 11. Jonische Tänzerin.
Aus: Kalkmann, Zur Tracht
archaischer Gewandfiguren.
Jahrbuch d. arch. Institut.
XI. 1896. //

machen! Später aber und früher sehen wir nur die einzelne Pose, wir erkennen nicht die Stimmung der Tanzenden und nicht die sich notwendig ergebende Bewegung. Der Aegypter macht eine Art Bewegungsfolge zur Vermittlerin der scenischen Folgen seiner Tanzdarstellungen, wie heut die Momentphotographie zu geben imstande ist. Dazwischen steht auch das Mittelalter wenig lebensvoll, wir raten da mehr die folgende oder gar die ausgedrückte Bewegung, als dass wir sie sofort verstehen. Und unter den Modernen haben nur wenige die volle Bewegung erfasst und wiedergegeben, nur wenige zeigen uns wirkliche Tänze, die uns fortreißen möchten in jauchendem Strudel: unter diesen der Erste: Jules Cheret. Er steht künstlerisch ebenbürtig neben den Vasenmalern, die uns eine Fülle von Tänzen hinterlassen haben, die wir alle verstehen.

Nur eine beschränkte Auswahl im Rahmen dieser Publikation soll die Typen griechischer Tänzer und Tänzerinnen zeigen. Im Jahre 1896 ist in Paris ein Werk erschienen: *La Danse Grecque antique* von M. Emmanuel. Der Verfasser hat ein reiches Material, eine Fülle von Bildern zusammengetragen und die Technik des heutigen Tanzes in Momentaufnahmen neben die Kunstwerke griechischer Ueberlieferung gesetzt. Da sehen wir den französischen Ballettmeister neben dem Satyr vom Mittelmeergestade Pirouetten schlagen. Leider hat diese schematische Zusammenstellung und Eingliederung die üble Folge gehabt, dass der Herausgeber im Feuereifer des Entdeckers mehr Bewegungen herbeigezogen hat, als zur Charakterisierung griechischer Tänze notwendig waren, — mehr auch als der gute Geschmack erlaubt. Nach Emmanuel's Buch tanzt schlechterdings alles in Griechenland, — und wenn ich auch überzeugt bin, dass das frohsinnige Volk am Hellespont uns in Bezug auf Tanzkunde noch unendlich viel mehr überliefert hat als wie wir bisher beachtet, — die „Tanzkunde“ gehört eben noch zu den Stiefkindern der Gelehrsamkeit, — so möchte ich mir doch nicht gerade ganz Griechenland tanzend vorstellen.

Wenn die knidische Aphrodite des Praxiteles und die Venus von Milo oder die Amazonen zu einem Reigen gehören, der betende Knabe schliesslich in diesen Kreis hereingezogen wird, so wird eben leider damit das reiche gute Material von vornherein in dem Buche entwertet. Ein Ballettmeister mag ja manche mimische Geste mit heranziehen zu seinem Tanzschema, aber für den schlicht und künstlerisch empfindenden Menschen sind solche Vergewaltigungen der Kunst doch Geschmacklosigkeiten, besonders wenn sie Werke antasten, die für alle Geschlechter die edelsten Verkörperungen einfacher, natürlicher und unverfälschter Impulse sind. So weiche ich auch in diesem Buche, wo ich dem griechischen Tanze in heller Begeisterung für seine frische, ungekünstelte, ursprüngliche Schönheit ein Loblied singe, weit von den Bahnen des mir vorangegangenen, so sorgsamem Forscher ab. Nicht eine Reihe von Posen möchte ich hier aus den Tänzen der Griechen zusammenfügen, sondern einen Cyklus von Lebensbildern. Und diese sollen schlicht und einfach dem Beschauer erzählen, wie man in alten Zeiten gleich uns getanzt hat, — froh und ernst, übermütig und cynisch, leidenschaftlich und gemächlich.

Mimische Gesten, — Reigen vielleicht — finden sich auf den Dipylonvasen, deren ich schon erwähnte. Den Schild des Achill, den Hephaistos kunstvoll schmiedet, schmückt gleichfalls ein Reigentanz. Dieser Schild stellt in einer dichterischen Anordnung der Szenen einen Cyklus von Lebensbildern in Stadt und Land, und einen ländlichen Reigen von Jünglingen und Mädchen dar. Ein Sänger begleitet den Tanz mit seinem Liede zum Citharspiele. Vom Takt spricht Homer hier „reihenweise“ — er ist also mehr eine äusserliche Ordnung als ein volkstümlicher Rhythmus, doch schätzte man bereits die geschmackvolle und wechselnde Silhouette des Reigens, und diesen Eindruck machten auch die Darstellungen auf den Dipylonvasen. Die Stelle in der Iliade XVIII heisst Vers 590—605:

„Sieh es tanzten Jünglinge hier und schöne Jungfrau,
Bei den Händen sich haltend; in feinen Gewanden von Leinwand
Waren die Jungfrau gekleidet; ein feiner schliessender Leibrock,
Welcher glänzte von Oel, bedeckte der Jünglinge Leiber,
Schöne Kränze schmücken die Jungfrau; goldene Schwerter,
Hangend an silbernen Riemen, zierten der Jünglinge Hüften.
Kreisend liefen sie bald einher mit schwebenden Füßen
Schnell wie die kreisende Scheib' in den drehenden Händen des Töpfers.
Bald auch liefen sie reihenweise gegeneinander,
Dichte Haufen Volks umstanden den lieblichen Reigen
Hochergötzt; zwei wackere Tänzer waren darunter,
Die den Gesang anstimmten und durch die Reihen sich drehten.“

und Vers 491:

„Man sah in der einen (Stadt) ein Hochzeitfest und Gelage;
Bräute mit leuchtenden Fackeln geführt aus ihren Gemächern,
Zogen umher in den Gassen, und weithin tönte das Brautlied;
Jünglinge drehten sich tanzend im Kreis, indes in den Reihen
Klang von Guitarren und Flöten erscholl; an den Pforten der Häuser
Standen die Frauen umher und sah'n und staunten verwundert.“

Hier ist auch die erste Erwähnung des hochzeitlichen Fackeltanzes, auf dessen Geschichte ich noch zurückkomme.

Nach der Sage tanzte Helena auf dem Feste der Diana, ehe sie entführt wurde, berückend vor dem trojanischen Gaste.

Die Funde in dem alten mykenischen Fürstenschlosse Knossos auf Kreta veranschaulichen uns die Trachten der Homerischen Frauen: einen bis zum Gürtel reichenden engen, mit bunten ornamentalen Webereien gezierten Rock, — oder vielmehr ein vierkantiges, rockartig eng um die Hüften gelegtes Tuch und zuweilen weite, bauschige, bis zum Ellbogen reichende Aermel. Der Oberkörper blieb nackt.

So reich der Tanz beschrieben wird und das Leben, so eng begrenzt ist noch die Möglichkeit künstlerischer Darstellungen, dennoch ist trotz dieser Gebundenheit und Härte, dieser naiven Unvollkommenheit in den Darstellungen schon zu vermuten, dass damals der Tanz begann, in der Wiege hellenischen Geistes, Mykena, unter der Pflege von Rhythmus und Harmonie sich zu entwickeln.

„Was Athen für die Kunstblüte der Alten, das ist Mykena für die Heroenzeit“ sagt Curtius; und merkwürdig ist für die einfachen Sitten der Heroenzeit die so ausserordentlich feinsinnige Wertschätzung des harmonischen Tanzes²⁰⁾.

Die ältesten Einwohner Griechenlands, die Pelasger „das erdgeborene Volk der Alten“, hatten ihre Stammsitze in Dodona, in Thessalien und Arkadien. Ihre Gottheiten waren Naturgottheiten, wie sie das Klima dieser Gegenden erklärt. Von oft allzuheisser Sonne umglüht, galt ihnen der regenspendende Naturgott Zeus und seine Gemahlin Dione, die fruchtbare Erde, als segnende Götter, wie nordische Völker die Sonne als fruchterweckende, segenspendende anbeteten.

Unter der königlichen Eiche wurde dem Gotte das Weihopfer gebracht, wurde in anmutigem Reigen der Regen für Saaten und Früchte erlebt.

In Dodona blieb auch der Dioneenkult neben der Zeusanbetung bis in klassische Zeiten hinein, als sich an Stelle des Eichenhaines schon ein stolzer Tempelbau erhob, und hier ist eine innige Verschmelzung mit dem Bacchoskult, der feierlichen nächtlichen Umzüge zu Ehren des Bacchos zu beobachten.

Die Erdmutter Demeter Dione, die nährenden Göttin des Erdsegens Kybele, blieb auch im Bacchoskult wie Semele — deren offenes langes Haar als das Symbol in der Erde wurzelnden Samens gilt, und die Liebe des Menschen zu seiner Mutter Erde spricht sich in all den Reigentänzen in erster Linie aus.

Die alten Pelasger dienten ihren Naturgöttern mit Fackeltänzen in den geweihten Waldgebirgen und geheiligten Hainen, erbaten ihren Schutz gegen das Raubgetier und ihren fruchtbaren Segen für die Felder. Und diese Ideen beherrschen auch die frühe Epoche des hellenischen Volkes, der Kinder dieses gesunden Hirtenstammes, der sich für die ersten Bewohner der Erde hielt. Als Nachkommen dieser Pelasger gelten die Achäer, die Helden der griechischen Gesänge, die schönheitsfrohen Reigentänzer, deren ich hier gedachte. Ihren Idealen entwuchs die hellenische Bildung, deren Keim die arisch-griechische Volksanlage so ganz einzig ausgestaltete. Eine thätige Phantasie, die dichterische Gestaltungsfähigkeit und vor allem die durchaus naturalistisch-gesunde Anschauungsweise, die wenig von der Tier-Verquickung asiatischer Stämme behielt, sind die Quellen griechischer Kunst. Semitischem Kult entstammen die halbtierischen Waldgötter: Satyrn und Silene, die „mutwilligen und lüsternen Gefährten des Dionysos und Pan“, die man als fröhliche Zechgesellen in den griechischen Mythos übernahm. Sie sind das Närrische, das Lächerliche, das, wie Aristoteles sagt, „eine schmerzlose Hässlichkeit bedeutet.“

*

*

*

Satyrn.

Heroen dagegen füllen die Kluft zwischen Göttern und Menschen aus, sie sind durch und durch menschliche Typen, die bis in das äusserste betonte Vermenschlichung eines ästhetischen Ideals, fern von allem tierischen Mystisch-Symbolischen.



Abb. 12. Tanzender Silen auf einem Glockenkrater aus Unteritalien. Louvre. Paris.

„Den Griechen allein war es gegeben“, sagt Welker, „dass sie in dem mosaïschen Gefühl, dass der Mensch nach Gottes Bilde geschaffen sei, das Göttliche im Menschen in gottmenschliche Götter übertrugen, die menschliche Gestalt und Natur zum Leib der Gottheit erhuben, wie es vorher die Welt, das Physische, war. Statt des symbolischen und anthropomorphistischen Ausdrucks wurde ein realer, realidealer zur Aufgabe.“ Aus den alten pferdeköpfigen Göttinnen wurden ideale Weiber, nur die lustigen Satyrn phönikisch-semi-tischen Ursprunges, deren Jesaias als der Eselsköpfigen gedenkt, die tanzenden Spassmacher behielten ein Bockshorn oder ein Schwänzchen zur Erinnerung.

Der alte Sänger Hesiod spricht im 9. Jahrhundert

durchaus im griechischen Sinne von einer theogonischen Weltordnung und das vermenschlichte auch den griechischen Tanz gegen den mystischen Kult: die Griechenwelt war nicht geschaffen, wie die mosaïsche, sondern gezeugt.

Ihre Götter waren Menschen, die fühlten wie sie, und daher wurden sie im Tanz soviel menschlicher, darum wurde er kulturell wichtiger. Der gottesdienstliche Tanz trat ein wenig zurück gegen den Freudentanz, und der einzelne Sondertanz gedieh zu tausend Variationen.

Fast immer als Tänzer und Spassmacher, oft individuell springend und hüpfend, wie es sich für den ländlichen Tänzer ziemt, oft als sorgsam geschulte Kunstsänger, begegnen uns durch die ganze griechische Kunst hin die Satyrn, die im mythischen Marsias ihren Vertreter gefunden. Die älteste Statue des Marsias



Abb. 13. Tanzender Satyr. Paris. Bibliothèque Nationale.

wurde 1823 in Rom gefunden und im Museo laterano in Rom aufgestellt. Auf dem Esquilin ausgegraben, gehörte sie zu einem Bildhaueratelier, das hier verschüttet worden; die Arme fehlten, Stümpfe nur liessen auf ihre Haltung schliessen. Ein römischer Bildhauer hat dieselben mit Schallbecken in den Händen restauriert. Der Tänzer sieht danach auf die Füße des Gegenparts, um im Takt zu bleiben. Dieser recht kunstvolle Tanz ist noch volkstümlich,

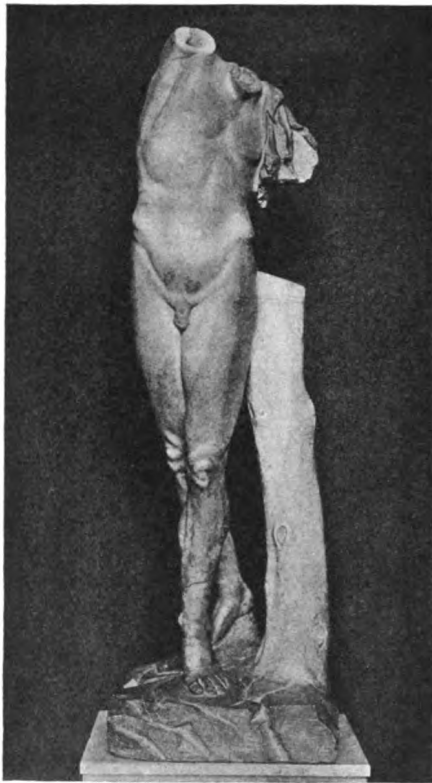


Abb. 14. Tanzender Satyr.
Original im Berliner Museum. Cat.-Nr. 262. // // // //

noch in der römischen Kampagna, viel der Willkür des Tänzers überlassend, aber doch durch Ausgleich der gegenseitigen Bewegung geregelt, bietet er dem Zuschauer das Bild wie hier unsere Satyrn. Etwas wild aber doch harmonisch sind diese Tanzformen durch die römischen Zeugen satyronischer Kunst, wie durch die Tänzer, Abbildung 13 und Abbildung 14, veranschaulicht.

Sehr anfechtbar als Tanzfigur ist der Marsias im Lateran, im ganzen aber verkörpern alle einen ländlichen, übermütigen Tanz der Satyrn, Halbtier mit menschlichen Gliedern und menschlichen Gelüsten, deren Hässlichkeit mit überlegenem, mitleidlosem Humor aufgefasst, später durch grosse Eleganz der Gestalt, wie im Berliner Original, Abbildung 14, wiedergegeben ist. Ueberall gilt Marsias als der Typus des tanzenden Doppelflöte spielenden Satyr, des leichtherzigen, zum Verlachen geschaffenen Kobolds. Abbildung 12, ein Vasenbild aus Unteritalien, zeigt uns den hässlichen, ausserordentlich künstlerisch tanzenden, stark mimisch spielenden Satyr. Burlesk,

obscön oft im höchsten Grade sind diese Satyrtänze besonders auf den Vasenbildern. Die Satyrn erscheinen hier als Typus männlicher Begehrlichkeit oft komisch drastisch aufgefasst.

* *
*

Griechische Tänze.

Die Olympischen Spiele gelten als die ältesten nationalen Feste.

In der geweihten Ebene von Olympia fanden Wettkämpfe in allen Sportfächern statt, hauptsächlich pflegte man hier die Kraftübungen, der Tanz war nur Beiwerk, freundlich-heiterer Abschluss anstrengender Tage.

Pythische Spiele in Delphi und Delos mit Tanz und Chorreigen haben indessen tiefe, symbolische Bedeutung und enge Beziehungen zu den Reigen nördlicherer Völker, auf die ich an anderer Stelle zurückkomme.

Im fünften Jahrhundert traten die Isthmien und die Nemeen weiter in die Reihe der Nationalfeste in Griechenland.

Musische Aufführungen und gymnastische Wettkämpfe wechselten mit Tänzen und Chorreigen ab.

Apollon war der Gott der Saatfelder wie der gesangliebende Hüter der Herden, und die apollinischen Feste verschmolzen den Naturkult mit lyrischer Poesie, die den Zauber der Natur in Reigenliedern und musikalischen Kompositionen verherrlichten. Und so wurde er auch Führer der Musen, und die Kunst stellt ihn sowohl als Musagetes im langen Gewand wie — den Apoll im Belvedere als Rennläufer der Arena, den Schützer von Tanz und Gymnastik dar. Tonkunst und Chorreigen waren innig verschmolzen, notwendig musste beides demselben Gotte unterstellt sein. In der Galerie des Louvre in Paris findet sich ein archaisches Relief, Apollon und die Musen im Reigenschritt darstellend, ein anderes zeigt Apollon, Artemis und eine Muse im anmutigen Reigen.

In Sparta pflegte man seit 665 Chorreigen nackter Knaben Apollon zu Ehren. Hier verbot Lykurg die hinderliche Kleidung beim Tanz und betonte seinen hohen erzieherischen Wert. Man pflegte in Sparta die Tänze des Hormos zu Ehren der Diana, Nationaltänze, ähnlich den Reigen des 15. und 16. Jahrhunderts.

In Syrakus, dem kampffrohen, wurden dem Mars besondere Chorreigen getanzt, ähnlich den Waffentänzen vor Troja, die die Belagerer zur Belustigung des Heeres und zu Ehren der Pallas Athene einrichteten.

Das Fest der Hyakinthien begann mit dem Trauern um den Tod des schönen Blumenkinds Hyakinthos und schloss mit fröhlichen Feiern und Festtänzen zu Ehren seiner Auferstehung im Himmel. Die Ueberlieferungen lassen auf ein Suchen und Haschen, mimische Spiele schliessen, wie sie unsere Kinder noch kennen. Die Vortänzer der Reigen spielten die Flöte und gingen, wie die Vasenbilder zeigen, in besonders künstlicher Schrittstellung mit den Armen über den Kopf gestikulierend. Dasselbe habe ich bei den Reigen des Mittelalters beobachtet. Lucian schwärmt von dem Reihentanz, Hormus, den er mit einer Halsschnur vergleicht, und den Knaben und Mädchen tanzten.

Die pyrrhischen Tänze pflegt man bei den Lacedaemoniern zu suchen, die einen mit ähnlichen Namen bezeichneten Kriegstanz zu Ehren des Apoll — lediglich Männer und Knaben — mit Palmenlaub bekränzt und nackt, eine Apotheose kunstvoll benutzter Kräfte, die später lediglich sinnliche Lustbarkeiten wurden und auch in Rom gepflegt, schliesslich noch mehr in Misskredit kamen als die Schwärme der Mänaden.

Die Feste der Aphrodite waren in Syrien sinnliche Orgien, wurden aber wohl in Griechenland zuerst nicht anders als rein im mythischen, gottesdienstlichen Formencharakter gefeiert, gleich dem Schönheitskult der holdseligen Göttin pflegte man dem Adonis besondere Feste zu geben. Der



Abb. 15. Hieronschale zu Berlin, schwärmende Mänaden. Vasenkatalog Nr. 2290.

Waldgott Pan, der auf der Hirtenpfeife Syrinx zu den Tänzen der Waldgeister lockende Weisen spielte oder selbst im ländlichen Reigen mitsprang, war auch der Hüter ländlichen Frohsinns.

Die Pfeifer hatten hölzerne Schuhe zum Taktschlagen während des Tanzes, auch noch in Rom blieb diese barbarische Sitte. Tänzer und Pfeifer werden litterarisch immer zusammen genannt. Man pflegte den Tanz hauptsächlich in Griechenland wie im Orient zu den Festen der Erdgötter und scenierte dabei in lebhafter mimischer Ausdrucksweise den Wechsel von Welken und Werden in der Natur. Die vielgenannten eleusinischen Feste waren kirchlichen Charakters, und sowohl Scherztänze als schwärmende Fackelumzüge begleiteten dies weihevollen Mysterium der Reinigung durch den Tanz. Sie begannen zuerst mit einigen Trauertagen, in denen Demeter als Mater dolorosa, suchend nach der entführten Tochter, die Erde durchstreifte und das Volk klagend ging — „So wollen wir mit dir suchen.“ Niobe, die schmerzzerzerrissene Mutter, wird oft mit in diesen Kult gezogen.

Die Dionysosfeste feierte man in Attika, Böotien und auf Naxos in kirchlich-heiterer Weise. Ein ländliches Volksfest mit allerlei Mummenschanz war das „Kelterfest“ im Herbst zur Weinlese. Die grossen Dionysien waren das Frühlingsfest der Athener und fielen einen Monat später als die ländlichen Dionysien. Auch sie verherrlichte ein schwärmender Festgesang in den Strassen der Stadt.

* *

*

Mänaden.

Auf Naxos feierte man das Fest der Ariadne, die Dionys verlassen; wie bei den eleusinischen Festen, wurde dies Verlieren, Suchen und Wiederfinden gefeiert wie die Sonnenwendfeste der nordischen Völker. Aus-



Abb. 16. Hieronschale zu Berlin, schwärmende Mänaden. Vasenkatalog Nr. 2290.

schweifende Trauerfeste während seines Todesschlafes glichen der Idee nach unseren christlichen Fasttagen. In kalten Wintertagen tanzten die Weiber und Mädchen aller Stände als Mänaden oder Thyaden, klagend, büssend, den Gott suchend und rufend in Tempeln und Hainen. Ein wilder Tanz! „Wer mit dem Gott nicht rasen will,“ lehren die Mythen, „wird mit Wahnsinn bestraft“.

Heilige Begeisterung, die ganze selbstvergessende, an Wahnsinn grenzende Leidenschaft, deren stark empfindende, heissblütige Weiber nur fähig sind, beherrscht dies mänadische Sausen. Die Bilder der antiken Bacchanalien zeigen uns wundervolle Tänzerinnen. Gehaltene Grazie liegt über den bewegten Gestalten, rascher und rascher, heisser und heisser werden ihre Tänze vor dem Altar des Gottes, heilige Wut im stolzen Leib, tanzen die Mänaden in langwallenden Gewändern. Die Locken sausen um das zurückgeworfene Haupt, das eine selbstvergessende Begeisterung ausdrückt. Nächtlich, geheimnisvoll ist ihr Tanz.

Wildes Feuer, ohne einen Hauch von Erotik, charakterisiert die antike Mänade, augenscheinlich begleitet ein weihevoller, aber rhythmisch lebendiger Gesang, dessen Worte sich im Gesichtsausdruck auf der Vase, Abbildung 14, wieder spiegeln, ihre Tänze. Wohl voll Leidenschaft und pulsierender Erregung, liegt doch ein geschlechtlicher Kult diesen Tänzen durchaus fern, man könnte höchstens auf eine idealisierte Sinnlichkeit, durch Rhythmus und Harmonie verklärte Leidenschaft schliessen. Diese mänadischen Reigen bildeten ein beliebtes künstlerisches Thema²¹⁾ durch alle Jahrhunderte griechischer Blütezeit. Aber erst in späten Epochen löste Harmonie und Lebensfreude das Geheimnisvolle, Mystische von dem düsteren Naturkult und lockte die Mänaden zu Festtänzen mit den Männern herbei.

Ein herrliches Stück aus der strengen Stylepoche der rotfigurigen attischen Vasen ist die sogenannte „Schale des Hieron“ im Berliner Museum, Abbildung 15 und 16, wie, ihr ebenbürtig, der Krater im Neapeler Museum, Abbildung 17 und 18. Beide stellen jene schwelgerischen und doch so an-

3*

mutigen, um das Idol des bärtigen Gottes Dionys nächtlich tanzenden griechischen Frauen dar, die dem Dionys-Serapis, dem Gott der Früchte dienen. Diesen charakterisiert ein Getreidemass und die Strahlen der Sonne auf dem Kopf der Neapler Vase als Erdgott, dessen Holzbild die Frauen umschwärmen, auf der Hieronschale trägt er einen Epheukranz, doch deutet sein sternbesätes Gewand auf die himmlische Abkunft.

Die Tympanonschlägerin Mainas, die Rasende genannt²³⁾, und die Tänzerinnen sind die Kadmostöchter und die Musen: die Flötenbläserin Euterpe, die gesellige Heiterkeit, Thalia, die Komödie, Choreia, die Mänade



Abb. 17. Krater im Museum zu Neapel.
Schwärmende Mänaden.

des Dionys, Polyhymnia, die verhüllte Sängerin. Immer bestand der Chor der Tyaden nur aus Frauen, die mit Gesang und Tanz alle acht Jahre in heiligen Prozessionen dem Gotte zu Ehren auf den Bergen schwärmten, und kein Mann durfte ihnen dann nahen. Die Hieronschale stellt ein Tyadenfest auf dem Parnass dar: neben dem Gotte steht Dione, die schöpfende, auch auf den neapolitanischen Vasen neben dem Gott, hier Stellvertreterin der fruchtbaren Erdmutter mit den langen, wurzelnden Haaren. Auf den beiden berühmten Vasen sind die Tänzerinnen ganz bekleidet dargestellt. Der Chor der Wolken des Aristophanes rühmt die Tyaden in ihrer durchsichtigen Gewandung, die von der rasenden Bewegung des

Körpers übertönt wird. Der Ausartung zur wildesten Raserei gilt das Euripides-Schauspiel der Bacchantinnen, das die ganze Wut ungezügelter Leidenschaft, die blutige Raserei dieser Tänze schildert. Auch der Thonbildner Hieron hat das Nackte unter den Gewändern durchgezeichnet, nicht so der Maler des Neapler Kraters.

Die Hieronschale zeigt reine Tanzszenen, zwei Mänaden tanzen gegeneinander im Auf und Ab, wie wir heut noch im Kontretanz. Man sieht ihnen die Lust und Liebe zum Tanz an, sie sind ganz in den Tanz versunken, während auf dem Neapler Gegenstück leidenschaftliches Empfinden dominiert.



Abb. 18. Krater im Museum zu Neapel.
Rückseite von Abb. 17.

Reliefs des Phidias am Sockel des Zeus von Olympia oder der Parthenonbasis. Der Tanz ist ihnen noch ganz Gebet, und erst die späteren Kopisten haben bacchische Tanzlust in diese weihevollen Szenen hineingetragen.

Wie ganz anders dagegen sind die Auffassungen der modernen Künstler, wie wenige haben die Tanzleidenschaft und die Bewegung zu geben verstanden, und was ist aus der Mänade alles geworden! Besonders Darstellungen antikisierender Balletts aus der Barockepoche möchte ich daneben beurteilt wissen. Hier ist ein durchaus innerliches Motiv wie von fast allen späteren Künstlern verkannt und nur oberflächlich benutzt.

In jüngster Zeit haben gerade die deutschen modernen Künstler die Idee der tanzenden Mänade erfasst, und es gelangen ihnen hierbei einige hervorragend schöne Verkörperungen der wilden Tänzerinnen.

Der Anständigkeitsbegriff für Mänaden

Immer zwei und zwei tanzen miteinander in gegenseitigem Rhythmus. Die acht Mänaden auf dem Krater aus Nocera in Neapel sind mehr schwärmend als tanzend um das Bild des Dionysos versammelt, die meisten gehen in musikalischem Schritt, nur drei tanzen direkt, hier aber sind Kopf- und Armbewegung von ausserordentlicher Leidenschaft und die Gestalten mit kraftvoller Verve gezeichnet.

Feierlicher Ernst, leidenschaftliche Hingabe zeigt der prozessionsartige Zug, wie die



Abb. 19. Tanzende Mänade. Original in Berlin aus Rom. Cat.-Nr. 208.

und Grazien wechselt auch litterarisch recht bedeutend im Laufe der Jahrhunderte.

Köstlich ist Martin Opitzens behaglich-bürgerlich-sinnliche Betrachtung. Er lobt die Grazien, ihre Anmut, ihre Liebenswürdigkeit, doch hat er leise Bedenken, — sind sie, als untergeordnete Göttinnen, doch weniger bekleidet als Juno und Venus²³⁾.

Fleming dagegen, höflich gegen die Grazien des Himmels wie gegen die „Grazien der Erde“, ihre Schwestern, singt zu ihrer Ehrenrettung ein Loblied:

Euphrosine ist keusch, Thalia zart und schöne,
Aglaiä fromm und gut. Dies liebliche Getöne
von soviel Tugenden macht eine Harmonie
mit solcher Trefflichkeit in euren dreien Leibern — —

Kräftiger klingt dazu des Euripides Wort:

„Werfet die Hüften!“

* *

*

Theseus und Prometheus.

Theseus der Jonier, der mythische Sieger über den Minotauros, der Held im Labyrinth zu Knossos, das den Sonnenstier beherbergte, scheint in der griechischen Sage die Rolle unseres deutschen Blumenlieblings Siegfried zu spielen. Die Sagen nennen Theseus den Stifter des Festes des Synökien, des alten Erntefestes, das zum Nationalfeste der Panathenäen wurde, wie der Sonnenwendfeste in Delos. Waffentänze und Spiele verherrlichen den Sieg des Zeus über die Titanen — klassische Namen für den Sieg der Sonne über den Sturm und Winter.

Der Titanensohn Prometheus, der Feuerbringer, wurde mit Tänzen um die flammenden Altäre gefeiert, — wieder das Motiv eines altarischen Kulttanzes, der sich in Nord und Süd findet, wo irgend mal die Spuren des grossen Völkerstammes sich nachweisen lassen.

Das ganze fröhliche und fromme Leben aber gipfelte in den Festen der heiligen „Jungfrau von Athen“, der jungfräulichen, keuschen Athena, der klugen Herrscherin des klugen Volkes.

Unter den zahlreichen Festen, die das Volk und die Stadt Athen zu Ehren ihrer Jungfrau feierten und die Kulturgöttin mit dem Ackerbau, den Naturereignissen zusammenschmolzen, bildeten die grossen und kleinen Panathenäen die wichtigsten.

Die kleinen Panathenäen waren die Sommersonnenwendfeiern jeden Jahres, und Theseus wurde als Kämpfer um Licht und Sonne Anführer des symbolischen Befreiungstanzes. Die grossen, alle vier Jahre gefeierten Panathenäen sollten von Erechtheus, des Kekrops Sohn und Pflegling der regenspendenden Göttin, gestiftet sein und bildeten eine mythische Ver-

schmelzung beider Nationalhelden. Das Volk feierte sie mit einer Prozession mit dem heiligen Gewand der Jungfrau, die sich durch alle Strassen bewegte, Prozessionschöre, Feueraltäre, Tanzreigen vereinigten das Volk zu jauchzendem Jubel.

In all diesen Festen und Sagen führt Theseus einen Tanz an. Plutarch führt diese Tradition genauer aus, er erzählt, dass Theseus einen Gruppentanz erdachte, der dem Zuschauer das Bild des Labyrinths und seiner Irrgänge veranschaulichte, dass die jungen Leute in Delos dies mimische Spiel von ihm lernten und vielfach aufführten.

Dieser Tanz, speciell als Frühlingsfest genannt, heisst Geranos, und wird im Hupfschritt gleich dem Kranich, dem Frühlingsvogel, getanzt. Ob hier Analogieen mit dem von Eрман genannten ägyptischen Relief vorliegen, kann ich nicht sagen, da ich es nicht sah, mit nordischen Bräuchen aber ist sicher enge Beziehung vorhanden.

Nach der in der Renaissance-Zeit üblichen, speciell in Frankreich gepflegten Auffassung soll man auch die Götter Jupiter, Mercur, Mars, die Heroen Theseus, Hercules und Jason tanzend dargestellt haben, — sichere Notizen kenne ich nicht. Auf den satirischen Volksbühnen geschah es jedenfalls²⁴⁾, auf den Balletts der Barockzeit sicher²⁵⁾, vielleicht in unbewusster Beziehung zu den Frühlingsstänzen, die Theseus oder Jason gelehrt.

Aehnliche Feiern fanden in Makedonien, Thrakien, Phrygien, ja in Aegypten, Persien und Indien²⁶⁾ statt. Man feierte die Wiederkehr der Sonne mit Fackelläufen und nächtlichen Tänzen, und die Osirisfeste scheinen viel ähnliche Bräuche und mystische Beziehungen zur Natur gehabt zu haben. In allen Völkern scheint das Mysterium der mit Schmerzen verbundenen Wiedergeburt der Natur festlich in Tänzen gefeiert zu sein, die den Kampf des Lichtes und der Finsternis mimisch in Labyrinth und Springtänzen charakterisierten²⁷⁾.

Der Lichtgott und Sonnenheld Perseus, der die Medusa, die urweltliche Finsternis besiegt, ist überall mit dem Springtanz, dem Geranus, zusammen genannt.

Während man dem Herakles zu Ehren Ringkämpfe, Wetten und gymnastische Spiele feierte, war er der typische Held der Tänze und Chorreigen. Und er scheint auch beliebter geblieben zu sein als sein Kollege Hercules, der später im Volksdrama der übermässige Fresser und beehrliche Freund der Frauen, vielkarikiert und verspottet, eine beliebte Possenfigur bildete²⁴⁾.

Dem griechischen Schönheitssinne war vor allem der Tanz eine Schönheitssprache der Natur, und hier begegnet er uns in seiner schönsten, vielseitigsten, vielgestaltigsten Form. Die „schönlockigen Musen“ führen ihn in unseren Gesichtskreis, das Spiel von Harfe, Leier und Flöten, Gesang und Tanz sind die anerkannten Verschönerer griechischen Lebens, die Dichter preisen die Anmut und Harmonie des Reigen und die Philosophen vertiefen sich in seine Motive²⁸⁾. Durch die Sagen des Homer klingen Berichte über ein wohlausgebildetes Kunsthandwerk, — wir sehen Hephaistos, den kunstvollen Schmied, bei der Arbeit, — und die fürstlichen Frauen als phantasievolle Weberinnen. Und wir hören auch vom Tanze, vom Reigen, den der

Achäer schön findet, — ein künstlerisches Vorbild für den bildenden Schmied, — ein bewundernswerter Ausdruck lebhaften Empfindens, — wir hören aber noch nichts von einer wirklichen Kunst. Es ist die Sehnsucht nach der Kunst, die durch diese Berichte klingt, und das erste Erfassen der menschlichen Schönheit, das sich im Tanze auszudrücken versucht.

* *

*

Das Musikalische im griechischen Tanze.

Terpander von Lesbos brachte Ende des 7. Jahrhunderts die Harmonien und Rhythmen der verschiedenen Stämme in festere Formen. Vor ihm mag in Hellas nur die Dorische Tonart bekannt gewesen sein, die feierlich und schwerfällig war. Zu dieser althellenischen Form brachte Terpander die kleinasiatische, die phrygische und die lydische, die, von Flöten und Pfeifen begleitet, beweglicher in der Stimmung waren. Bald schwärmend und leidenschaftlich, bald begeistert und wieder besänftigend und weich und zart verklingend schrill: Phryger-Pfeifen der Bacchantinnen des Euripides. Zuerst muteten diese neuen Weisen die Hellenen wenig an, sie schienen ihnen zu weichlich und schwärmerisch, bald aber erfasste sie eine grosse Begeisterung dafür, und auch die fremden Tonarten, zu denen in der Folge noch die melancholische jonische und die feurige äolische kamen, gewannen Heimatrechte zu Volks- und religiösen Festen²⁹).

Von Thaletas aus Kreta wird berichtet, dass er die so gewonnenen Tonarten und Rhythmen noch bereicherte und in die Kultgesänge dem Apollon zu Ehren neben dem ernstesten und feierlichen Pään, einen figurenreichen Tanzreigen des Hyporchema einführte. Und durch ihn wurden die kunstvollen, heiteren Tänze der Jugend, wie der Waffentanz mit seinen wilden Weisen und der lustige Reigen nackter Knaben ein Lieblingsschauspiel der Spartaner.

Unter den späteren Musikern, die sich um diese Tanzweisen noch verdient machten, wird Hierax als „Erfinder der musikalischen Weise“ genannt, des Reigens, den die Mädchen von Argos am „Fest des Blumentragens“ zu tanzen pflegten.

Die Chorgesänge, die im mehr oder weniger gemessenen Vor- und Rückschreiten gesungen wurden, hatten einen festgefügtten Rhythmus von Strophe und Gegenstrophe, zu deutsch der Wendung und Abwendung, eines Tanzes von Vor- und Zurückschreiten wie unsere Kontres und Quadrillen.

Vor flammenden Opferaltären wurden die dithyrambischen Chorgesänge voll wilder, stürmischer Leidenschaft, doch in rhythmische Strophen und Harmonien gebannt, in lebhafter Mimik tanzend zu Ehren des Dionysos seit den Zeiten des Arion und Stesichoros vorgetragen.

Leiden des Gottes wurden mit Trauertagen, in Lust und Freude und

Wonne seine Wiederkehr gefeiert. Dabei waren die Chorbewegungen ausserordentlich scharf gezeichnete.

Thespis von Ikara bereicherte diesen mystischen Kulttanz, das altattische Winzerfest, durch Einfügung eines lyrischen, weniger getanzten als gesungenen Dramas mit orchestraler Begleitung.

Der Chor stand auf der Orchestra, dem Mittelpunkt des Theaters, seine Silhouette bildete das Reigenthema, das alle im weiten Raume sehen und verstehen mussten, und so soll man sich unter Emmeleia — der rhythmischen Tanzbewegung, nur ja keine zu abgeklärten Posen denken³⁰⁾.

* *
*
*
*

Mimik und Kunstprincipien.

Ausser den Reigentänzen bezeichnen die Schriftsteller uns noch eine Reihe von Solotänzen, Pas-de-deux — um mich des scheusslichen Tanz-Deutsches zu bedienen —, auch Dreitänze finden sich auf den so zahlreichen Vasenbildern.

In Berlin ist eine lukanische Vase älteren Stiles, rotfigurig, die den Dionyszug, eine tanzende Mänade mit Tympanon, einen Jüngling mit Thyrsos und zahlreiche ähnliche Gestalten zeigen. Als Dionysanbeter gelten die Silenen. Ein tanzender Silen ist selten auf den apulischen Vasen. Unsere Abbildung 25 aus Ruvo zeigt indessen ein höchst künstlerisches Aufgehen in der ganzen Situation, eine schlanke, schöne, in schwebendem Tanze dargestellte Jünglingsgestalt. Zeitgenössisch sind die Phlyakendarstellungen auf den süditalischen Vasen, auf denen der Tänzer Marsyas einen beliebten Typus bildet. Die ganzen späteren Vasen zeigen meist die Tanzscene mit photographischer Härte ohne den Schwung antiker Bewegung kopiert. Sehr häufig findet man Dionys von einem Satyr verfolgt — oder gefolgt, vielleicht eine Persiflage des Bacchoskults; die Gestalten sind schematisch, wenig lebensvoll gezeichnet und zwar im Gegensatz zu anderen gerade die Tanzbilder, Die griechischen Chortänzer trugen Masken mit zweierlei Gesichtern, die halb heiter und halb ernst, je nach der Situation, gewendet wurden. Die mächtigen, so ungeheuer grossen Amphitheater erforderten eine solche Verstärkung der Physiognomien, die sich durchgängig auch für das Ballett hielt.

Noch nach 2000 Jahren finden wir in Frankreich die Masken für alle Chortänzer im Ballett, erst unter den lebhafteren Pas und Sprüngen des 18. und 19. Jahrhunderts wird diese beschwerliche Mode unter vielen Kämpfen abgeschafft.

Unaufhörlicher Widerspruch in alten Schriften über den Charakter dieser Masken wurde erst durch die Vasen gelöst, die uns eine Fülle köstlicher Typen zeigen.

Immerhin scheint man in Griechenland den Tanz als solchen ohne Masken geübt zu haben.

Die Griechen dehnten die Idee des Tanzens auch auf das ganze Gebardenspiel aus. Mimik war unerlässlich zum Tanz, und das lebhaftes Gebardenspiel, die Ausdrucksfähigkeit des Gesichtes, die Beweglichkeit und die sprechenden Gesten von Kopf und Armen wurden streng beobachtet und geschult und lassen sich auch auf den Vasen vollständig erkennen.

Bezeichnend ist ein Wettstreit des Cicero und des Roscius, wer von beiden einen Gedanken prägnanter ausdrücken könne — Cicero durch seine flammenden Reden oder Roscius durch den Ausdruck des Gesichtes und die Bewegung der Arme.

In Rom hatte man schliesslich Schulen, die Gesten und harmonische Bewegung lehrten.

Neben der griechischen und italischen ist die etruskische Kunst ein Sonderbild für sich. Das reiche, seemächtige Volk geheimnisvollen Ursprungs, das vor den Römern an den Ufern der Arno und Po in den oliven- und weinreichen Gegenden des Apennin bis zur Meeresküste und dem nördlichen Tiberufer wohnte, war wohl nicht ohne phönikische Einflüsse durch die zahlreichen Handelsverbindungen. Seit dem 6. Jahrhundert lassen sich hellenische Beziehungen beobachten, doch charakterisiert konservatives Protzertum das Volk der zwölf Stadtgemeinden. Florenz und Capua gelten als alte etruskische Kolonien. Die cornetaner Grabgemälde, die ungefähr bis gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts herabreichen, sind ein ausdrucksvolles Denkmal etruskischen Lebens. Das mächtige Volk hinterliess den Römern eine Fülle von Festen und Gebräuchen. Weichliches Flötenspiel, kunstvoller Tanz waren hier zu Haus. Unsere kleine etruskische Tänzerin, Abbildung 20, zeigt die ganz ausgesprochene Betonung eines Händetanzes, eine Stilisierung der Idee eines solchen, die charakteristisch ist für die späteren Malerschulen von Florenz, Siena, Chiusi und Perugia. Die kleine Tänzerin, durchaus un-griechisch, ist doch die verkörperte Idee der mimischen Geste.



Abb. 20. Etruskische Tänzerin. Bronze der Bibliothèque Nationale Paris.

Die Tanzscene, Abbildung 21, zeigt eine Freske des Cornetaner Grabes del Triclinio, in welchem augenscheinlich alles vereinigt ist, was die Freude des Verstorbenen ausmachte.

Auch hier ist die Haltung der Tänzer eine ausserordentlich leidenschaftliche, der Reigen scheint aus Pirouetten und Sprungschritten bestanden zu haben, besonders aber in lebhaften, sehr eckigen Armgesten. Diese Eckigkeit, hier speciell in der Form der Hände stark stilisiert, darf indessen für den antiken Tanz als charakteristisch gelten. Die

Die Tänzerin, durchaus un-griechisch, ist doch die verkörperte Idee der mimischen Geste.



Abb. 21. Etruskisches Fresko-Gemälde aus Corneto. Tomba del Triclinio. //

mimische Geste war weniger abgeschliffen als bei uns. Etruskische Vasen zeigen uns den auch hier heimischen Cordax, den Männer, auf den Grabgemälden sogar augenscheinlich Frauen tanzen.

Im Gegensatz zu dieser Pflege und Schulung der Armbewegung scheint man den Tanz der Füße mehr dem spontanen Empfinden des Einzelnen überlassen zu haben, bei den Etruskern sowohl wie bei den Griechen.

Meist wird in alten Darstellungen der schnelle Knielauf fälschlich als Tanz angesehen, wie die Gorgone auf der François-Vase, die Charakteristik des ältesten jonischen Laufschemas, von Emmanuel als Tänzerin bezeichnet ist.

Es lag im griechischen Kunstschaffen, durch Phantasieanregung in der Bewegung weit über den Moment hinaus zu gestalten. Die Griechen verlegten daher den Schwerpunkt des Körpers in der Bewegung mehr nach vorn, zuerst in der Lauf-, dann in der Tanzbewegung, und, als das Princip der Eckigkeit überwunden war, durch die Betonung der Bewegung von rechts nach links, ihrer Verschiedenheit und ihrer Kurven konnte sich, gestützt auf die kolossale Wirklichkeitsbeobachtung der Jonier, die griechische Bewegungsfreiheit entwickeln. Eine in Orvieto im Museo aufbewahrte, in der Necropolis von Orvieto ausgegrabene jonische Vase des 6. Jahrhunderts, einen Reigentanz darstellend (Dümmler, Paris 1893, bulletin de corresp.), zeigt uns ein lebensvolles Bild jonischer Tänzerinnen. Auch tanzende und musicierende Silene, lustig oder ruhig individuell erfasst, springende Silene, hüpfend, zuweilen freilich recht obscön nach jonischer Art, lassen schliessen, dass die Etrusker von den Joniern beeinflusst waren. Erst im schönen Stil des 5. Jahrhunderts siegt die Moral im Durchschnitt der Tanzdarstellungen hier.

Das übersichtlichste, lebensvollste Bild des Tanzes in all seinen dem Volke entsprossenen Entwicklungsphasen finden wir bei den Griechen. Hier,

im Schönheitskult der schönheitsfrohesten Nation bildeten Leibesübungen den wichtigsten Teil der Jugenderziehung. Der Mensch — halb Körper, halb Geist, muss nach griechischer Anschauung gleichwertig ausgebildet sein, — wie überhaupt beim Griechen die Idee der eigenen Vervollkommnung, Ausbildung viel reicher ist, als die Idee des Geschaffenen. Seine Götter waren geboren wie er, sie waren seine Schönheitsideale und freuten sich über seine Wohlgestalt.

Diese ästhetisch ideale Religion, die die Götter schön und menschlich



Abb. 22. Tänzerin. Original im Berliner Museum. Inv.-Nr. 1456.

darstellte, war eine Wiege der Kunst. Daher hatte in dieser Kunst nie die Stilistik wie bei uns die Naturform überwuchert. Eine innige Verbindung mit der Natur vielmehr führte alles Schaffen darauf zurück. So durchaus stilisiert wie die etruskische Tänzerin ist, wie ihr Händetanz ausgeprägt wurde, finden wir nichts im schönen Stil Griechenlands. Vielmehr wurde der Ausdruck gewonnen durch die Durchbildung des Ganzen in der Natur. War doch Natur der Begriff alles Schönen bei den Griechen, der Massstab aller Kritik. Die Harmonielehren des Pythagoras, des aus Samos gebürtigen Philosophen, sind nur Fragmente, überliefert durch Philolaus, einen älteren Zeitgenossen des Sokrates. Pythagoras nannte die ethische Ordnung als Grundlehre des Schönen:

„Zahl und Harmonie sind wahr und ohne Falsch.“

In dem Vollkommenen und Unvollkommenen des Weltalls ist die Harmonie die „Einheitstimmung des Mannigfaltigen, die Zusammenstimmung des Zwiespältigen“. Und so

fand er die Tonverhältnisse, den Massstab der Oktave für das musikalische Tanzlied. Der Einklang dieser Töne wurde die Verknüpfung der Gegensätze genannt und hier zuerst von den Pythagoreern anerkannt. Schwingungen und Längen der Saiten wurden fein erwogen und mathematisches Denken regelte Musik und Reigen.

Wie weit die Gestirntänze, von denen man so viel gefabelt, mit der „Harmonie der Sphären“ zusammenhängen, ist jedenfalls nicht zu begründen.

„Jeder schnell bewegte Körper bringt einen Ton hervor. Der Himmels-ton ist Harmonie: die Oktave.“ Das ist der Lehrsatz, an den man anknüpfte.

Immerhin ist die Tonkunst hier zumeist Gegenstand geistiger Thätigkeit, und mit Tanz und Reigen verschmilzt die Lehre vom Schönen:

„Schön ist das Mass, — daher das ruhige Gleichmass in Kunst und Tanz.“

Im 5. Jahrhundert galt die Musik als Reinigungs- und Erziehungsmittel, man gab ihr die Würde staatlicher Pflege.

In der homerischen Lehre findet sich keine direkte Schönheitsgöttin, und auch die Kunst hatte zuerst amüsische, mystische Gestalten, auch sie hat erst allmählich die Vollendung des Menschenkörpers gesehen und nachgebildet. Vermenschlichung der Götter brachte menschliche Verschönerung alles Lebenden. Nie vergass der Grieche, dass der Tanz mit zur Erziehung der Jugend wie Fechten, Ringen und Diskuswerfen gehörte. So lehrte man, um die Gewandtheit des Körpers und die mimische Ausdrucksfähigkeit zu bilden, Cheironomie — d. h. die geschickte Bewegung der Hände.

So erwähnt Ovid nicht einmal der Füße, sondern bezeichnet lediglich die biegsamen Arme als Erfordernis zum Tanz.

Die schönen Arme des Praxiteles werden gerühmt³¹⁾, und unsere Tänzerinnen aus Berlin, Abbildungen 22 und 23, zeigen solchen Händetanz, wie Abbildung 24 einen Gewandanz, der nur eine griechische Umbildung älterer Motive ist. Aristoteles sagt in seiner Poetik: „Die Handlungen, Sitten und Leidenschaften drückt man im Figurentanz durch harmonische Kadenz und geregelte Bewegungen aus.“



Abb. 23. Tänzerin. Original im Berliner Museum. Inv.-Nr. 1457.

Die Betrachtungen des Sokrates über Wirklichkeits- und Scheinbildnerie hängen eng mit der gewonnenen Bewegungsstärke griechischer Kunst zusammen. Auch Plato bittet die Künstler, wohl zu beachten „die Stellung der einzelnen Glieder und in welcher Lage ein Glied zum anderen in einer gewissen Ordnung gefügt wird“. Starke Empfindung für die Schönheit der einzelnen Gliederstellungen, für den Rhythmus, wurde so sorgsam geweckt, und bewusstes Beurteilen der Bewegungsschönheit führte zu der einzigen Vollendung³²⁾. Leonardo da Vinci z. B. war wohl ebenso bewusst der Bewegung, aber zu schwelgerisch in der Gesamtwirkung. „Der Körper an sich besitzt Symmetrie der Bewegung“ war seine Theorie und die der Renaissance, und was nach diesem Princip geschaffen wurde, wirkt auf mich daher oft unmusikalisch.

Plato verwirft die rein instrumentale Musik, denn „es lässt sich darin

nicht exakt sagen, was gesagt sein soll“ — er ist also für den Reigen. „Auch Musik ahmt nach, sie stellt das Benehmen guter und böser Menschen dar.“

„Das eigentlich Musikalische besteht in der Kenntnis der Rhythmen und Harmonien und der für den Charakter passenden Anwendung.“

Aristoteles betont den Zweck der Musik, ihre reinigende Wirkung auf Affekte durch Binden der Phantasie durch den Rhythmus.

Aehnlich dem rhythmischen Gewandanz, Tänzerin im Neapeler Museum, Abbildung 24, ist das Relief einer vierkantigen Basis der Soatra (Aphrodite),



Abb. 24. Gewandtänzerin. Bronze aus Herkulanum im Museum zu Neapel. // // // //

die den Schleier rhythmisch hebt. Herrlich ist die Anmut der Armbewegung. Aristoteles betont die Schönheit des Körpers im Gegensatz und in der Teilung von oben und unten, und der erste Schritt zum grossen Stil ist in diesem Sinne mit den Tänzerinnen gemacht. Das Freiheitsgefühl nach den Perserkriegen bethätigte sich in rein griechischen Ideen, die in der grossen Ruhe in der Tracht, die keine Zierden und Faltenfülle³³⁾ wie früher zeigt und eine ruhige Klarheit der Bewegungen hervortreten lässt. Hier kommt der grosse attische Geist voll zur Bethätigung. Der Einfluss der stärkeren Bewegungsmotive, die Pythagoras und Salamis, die etwa zu Anfang des 5. Jahrhunderts als reformierende Künstler in Samos genannt werden, als Princip und Zweck der Bewegung eingehend betonten, schützte diese Ruhe vor einer Formenstarre. Gerade für die Tanzmotive waren die folgenden Sätze von grosser Bedeutung:

Das Allgemeine ist, was einer Reihe von Dingen das notwendigste und natürlichste ist: die Gattung in der Kunst, die das einzelne Zufällige ausgeschlossen hält, sie geht wie die Philosophie auf das Allgemeine.

Die Poesie ist philosophischer als die Geschichte. Tanz, wie Mythos und Sage sind Verkörperungen des allgemein Menschlichen. Und hierin liegt die grosse, unvergängliche Klarheit dieser Tanzscenen und Typen.

Der Götterdienst mit Freudigkeit des Herzens, Poesie, nicht mit Erötung des Fleisches, sondern Belebung durch Kunstübungen und Entwicklung des Schönen und Guten, in vollster Gesundheit wurzelnd, bildete die Quelle dieser Kunst.

Nach dem Bericht wurde Thaletas von Kreta nach Sparta gerufen, um die Pyrrhiche, den Waffentanz, zu lehren, eine Nachahmung von Angriff und Abwehr nach Rhythmus. Er führte Flöte und kretische Weisen und

weiche lydische Harmonieen in Sparta ein. Mit Musik und Gesang waren Chortänze verbunden, mimische und kriegerische Tänze, die zur Erziehung der Jugend dienten und „das Schauspiel eines lebendigen Kunstwerks in der rhythmischen Bewegung der kräftigsten, gewandtesten und schönsten Körper darboten“.

Auch unter unseren modernen Künstlern sind diejenigen die besten Tanzcharakteristiker, die den Typus in der Individualität geben und das Allgemeine in der Persönlichkeit betonen. Chéret hat dies gethan und auch zugleich in der Darstellung der Bewegung gerade das Moment, das einer Veränderung unterworfen ist, gewählt und damit die Verve des Gesamtbildes erreicht.

Die ganze europäische Kunst betont das Organische auf Kosten der Bewegung meist zu sehr. Die unmittelbare Bewegungsdarstellung der Japaner bildet hier den schärfsten Gegensatz, sie malen unorganisch, aber alles in der Bewegung. Die Verschmelzung von beiden Extremen ist wohl das höchste und schwerste, die organisch empfundene Bewegung, und eine Tanzscene stellt darin an einen Künstler die höchsten, äussersten Anforderungen. Und doch soll bei aller Leidenschaft das Ethos — wir sagen heut vielleicht eher die Seelenstimmung — betont sein. Die Tänzerinnen in Botticellis Primavera haben darin die Antike ethisch erreicht: die Personen stehen über der Situation, sie tanzen mit der Seele, — nicht nur mit den Gliedern.

Vitruv hat zuerst Eurythmie als Schönheitsforderung genannt, hat sie von den Künstlern verlangt, während Lysipp in diesem Sinne noch Symmetrie gebraucht und Eurythmie bei Plato lediglich die „schöne Bewegung im Tanz“ bedeutet. Dies allen Verächtern des Tanzes zur Erwägung.

Gewandmotive und Bewegungsstudien lagen erst in den formalistischen Betrachtungen des 4. Jahrhunderts³⁴).

Die Brautwerbung in Sikyon 568 ist eine originelle Legende:

Der reiche Kleisthenes sucht, da er keinen Sohn hat, nach einem seiner Tochter Agariste wohlgefälligen Eidam. Die Festversammlung von Olympia bietet den Freiern, die aus allen Teilen Griechenlands herbeiströmten, die beste Gelegenheit, sich hervorzuthun. Der schöne Hippokleides gewinnt die Braut. Doch beim hochzeitlichen Fest verscherzt er sein Glück durch einen unziemlichen Tanz nach korinthischer Weise.

„Du hast dich um die Braut getanzt!“ ruft der ergrimte Kleisthenes



Abb. 25. Chortänzerin.
Bronze aus Herkulanum
im Museum zu Neapel.

und vermählt Agariste noch in letzter Stunde mit Megakles, einem reichen Athener.

Herodot, der freilich allzu phantasiereiche Plauderer, beschreibt den Tanz des Hippokleides zur Flöte, an dem „er selbst grosses Wohlgefallen hatte“. Der Athener lässt sich einen Tisch in den hochzeitlichen Festsaal bringen und tanzt auf demselben zuerst in lakonischer, dann in attischer Weise. Schliesslich stellt er sich auf den Kopf und gestikuliert mit den Beinen.

Dieser Tanz ist heut sehr gefeiert in China. Gelegentlich der Eröffnung des Chinesischen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung wurde er den geladenen Gästen vorgetanzt. Der Chinese hatte ausser seinem eigenen Kopf einen zweiten am Gewand zwischen den Beinen befestigt und tanzte nun so ausserordentlich geschickt, dass die Zuschauer nicht unterscheiden konnten, wann er auf den Armen und wann er auf den Beinen tanzte, besonders da der zweite Kopf dann immer, nach hinten gebogen, verschwand. Unsere chinesischen Wirte waren sehr stolz auf diesen durchaus rhythmisch gehaltenen Tanz. Ich bin indessen derselben Ansicht darüber wie Kleisthenes.



Abb. 26. Tanzender Silen auf einen Glockenkrater im Berliner Museum. Cat.-Nr. 3453.

Ein anderer Tanz wird von Xenophon³⁶⁾ beschrieben. Die Magnesier tanzten ihn, und wird er als eine mimische Darstellung des friedlichen Landvolkes bezeichnet, das die Räuber überraschen. Dies Thema kennen wir alle noch heut im Kinderspiel „Räuber und

Prinzessin“, „Wolf und Schaf“ und „Bauer und Räuber“.

Im Gastmahl wird eine Tänzerin besprochen, die eine erstaunliche Fertigkeit im Springen besass und über Degen hinwegsprang, ohne sich zu verletzen.

Eine apulische, den Phlyakenvasen ähnliche Vase zeigt eine Gauklerin (Berliner Museum, Vasen-Katal. 3444), die, auf dem Oberkörper balancierend, mit den Zehen über den Kopf weg einen Pfeil abschiess.

Zeitgenössisch mit dieser ist die in Abbildung 25 gezeigte, in Ruvo gefundene Berliner Vase, die einen tanzenden Satyr, eine Schale balancierend, darstellt. Sehr schön mit weiss, rot, gelb, in Licht und Schatten ist die Jünglingsfigur in Deckfarben auf dem dunklen Gefäss.

Sokrates war ein eifriger Verehrer des Tanzes, er verlangte den Ausdruck der Seele in der Kunst und im Tanz, und dieser Forderung wurde

gerade für den Typus des Tanzes die künstlerische Epoche der guten Zeit Griechenlands durchaus gerecht. Die echt attische Beachtung der „Verhältnisschönheit für das Auge“⁸¹⁾ war es vielleicht in erster Linie, die das Lebensvolle in den Tanzdarstellungen hervorrief, eine Kontrolle der Natur, in Griechenland die sekundäre, für die Renaissance die primäre Auffassung eines Kunstwerkes, ist hier, an der gewaltigen Raschheit der Bewegung, zuerst zu entbehren.

Ueber die Vereinigung von Kraft und Schnelligkeit im Faustkampf sagt Sokrates im Gespräch mit Kleiton: „Wie erreichst du, dass die Statuen lebensvoll seien? Nicht dadurch, dass du an den Körpern die Gegensätze der Bewegung, der Muskeln in der Stellung giebst?“

* * *

Gewandtänzerinnen.

Mit den Terrakotten erstet die glanzvolle Lösung des künstlerischen Problems der Gewanddarstellung im vollendetsten Sinne, wie die Verschmelzung von Gewand und Bewegung. Statt des dorischen war das jonische Gewand in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts Tracht geworden, und künstlerisch wurde der Akt mehr und mehr in das Gewand hineingezogen.

Eine Zwischenepoche zeigt die schwalbenschwanzförmigen Zipfel am Chiton, etwa Rokokogesmack, der sich auch in zierlicher Gewandraffung ausdrückt, eine Epoche, die zeitlich nach der Hieronvase liegt. Weite, faltige Aermel, spitzzipflige Mäntel, das war die bizarre Mode bis fast zur Zeit der Perserkriege. Nur Sparta hielt noch die dorische Tracht fest.

Alles dies wurde nach den Kriegen frischer, freier und schlichter, wie nach der französischen Revolution aller Toilettenschnickschnack fortfiel. Der Peplon mit seinen ruhigen Formen siegte in erster Linie, doch bot gerade für die Terrakotten der weichwallende, lange jonische Chiton mehr fesselnde Motive.

Dem 4. Jahrhundert gaben die Kunst des Lysippos, der Luxus und Geschmack eines Alexander neue, elegantere Formen. Praxiteles im 5. Jahrhundert war noch der Stein- und Marmormann gewesen, der dem Marmorstil den attischen Geist einhauchte, weicher, sinniger ist im 4. Jahrhundert die jonische Schule. Bronze und Terrakotten, weiche Thonmassen, die dem bildenden Fingerdrucke folgen, gaben der Kunst ein anderes Leben. Samos, die Wiege der Bronzekunst, war auch die Quelle schöner Terrakotten⁸⁷⁾.

Alexander, der Schüler des Aristoteles, liebte wohl Kunst und Tanz, denn die schöne Tänzerin Thais aus Athen reizte ihn zur Blutrache im fernen Asien, und er rächte Athen an Persepolis, das auf ihr Feuerwort hin in Flammen aufgehen musste.

Auch Philipp von Makedonien hatte einen Sohn von einer thessalischen

Tänzerin, und nun scheinen die Frauen als Solotänzerinnen auch hier eine Rolle zu spielen wie in Aegypten, wo das verkommene Geschlecht der Ptolemäer eine heillose Wirtschaft mit Buhldirnen und Tänzerinnen einrichtete, die das Leben zierlicher und schliesslich allzu zierlich machten und so den Untergang des alten, soliden, einst so gut bürgerlichen, beamtenreichen Aegyptens bewirkten.

Von der orchestralen kam man mit dieser Umschmelzung weiblichen Tanzes zur individuellen Tanzbewegung. Im 6. Jahrhundert zeigten die Vasen Satyrn und Mänaden, zu Ehren ihres Gottes tanzend in heller Begeisterung, ihre Tänze zeigten eine gewisse orchestrale Bewegung, die allen gemeinsam. Die Hände heben das Gewand, indessen nur das Oberkleid, Hacken und Spitzen schwingen sich, tragen aber immer zugleich den Körper, und Sprung und Kniebiegung sind mehr natürlich als wohl abgewogen, während die gehobenen Arme schon eine sorgsame Schulung³⁸⁾ anzudeuten scheinen. Alles

aber sind dekorative Motive, an Zweck und Rhythmus, nicht an die Naturform gebunden, unabhängig von der Persönlichkeit.

Das 5. Jahrhundert, die fromme Epoche, charakterisiert in den Tänzerinnen von Herculaneum schöne, kraftvolle Frauengestalten, aber keine Berufstänzerinnen, die die vornehmste Kunst eines Tanzes üben. Die Gestalten vom Theater in Herculaneum dürften indessen Chorführerinnen, wie die spätere Gewandfigur vom Theater in Milet gewesen sein. Es liegt eine Ruhe in ihrer Haltung, die auch die Vasen mit älteren Reigen charakterisiert.

Das 4. Jahrhundert setzte nun Grazie an Stelle der Feierlichkeit, empfindsamer wurden Kunst und Tanz, auch realistischer. Man beachtete mehr die Persönlichkeit, ich finde hier die Jugend bei den Tänzerinnen mehr betont als zuvor.

Die Motive attischer Schleiertänzerinnen, wie sie auch das Berliner Museum in dem Relief, Kat. 896, besitzt, sind sowohl von Walter Crane, als auch von Meister Böcklin verwandt und künstlerisch



Abb. 27. Tänzerin; Terrakotta. Im Privat-Besitz in Constantinopel.

benutzt worden. Auch in den Miniaturen des 10. und 12. Jahrhunderts finden sich Anklänge an diese anmutigen Gestalten.

Aus den Armgesten wurden Schleier- und Gewandtänze, je mehr Einzeltänze zur Geltung kamen.

Eine verhüllte Tänzerin im Museum von Turin, der Heinrich Heydemann⁸⁹⁾ eine eingehende Besprechung widmet, führt im Chiton und Mantel einen mimischen Schleiertanz aus, und wie sich aus der reichen Zahl von Vasenbildern und Statuetten ergibt, war dies ein in Griechenland sehr berühmter Tanz.

Den Mantel trugen die Frauen auf der Strasse, nach den Berichten eine „orientalische Sitte, von den Weibern Thebens, beziehentlich Böotiens auch in römischer Kaiserzeit noch gepflegt“.

Aber es sind so viele Terrakotten aus allen Gegenden erhalten, dass wir es wohl mit einer Mode, die fast überall auftrat, zu thun haben. Diese Manteltänzerinnen sind bald Mänaden, bald Nymphen, die ihr anmutiges Solo zu Flötenspiel oder Tympanon ausführen.

Sie tanzen zu Ehren der Artemis, des Adonis, der Horen, des Dionysos oder des Pan liebenswürdig und anmutig und drehen und wiegen sich wie die Schneeflocken. Holdeste Nacktheit in der dichten Umhüllung! Geschmeidigkeit und Gewandtheit, Anmut und Grazie bedingt der malerische Faltenwurf, der mit jeder Wendung wechselt. Füße und Hände müssen rascher und kraftvoller als das Tempo des Tanzes bewegt sein, um den Rhythmus der Falten zu gewinnen. Meist sind diese Tänze Soli oder zu Dreien ausgeführt, doch ist dann immer eine Hauptperson dazwischen. Aehnliche Gewandtänze hat man heut in Japan, doch stehen hier die Tänzerinnen durchaus still und zaubern die ganze Linienfülle nur durch die Bewegung der Arme und Auf- und Niedersenken der Gestalt. Den berühmtesten der modernen Schleiertänze hat Loie Fuller erfunden und Chéret als Plakat gemalt. Auch Ernst Seegers Serpentin-Tänzerin giebt den ganzen Linienzauber der weichen Falten, die ein weichschwebendes Gewand haben kann.

Ebenbürtig ist das neueste Kunstwerk der Sèvres-Manufaktur von Léonard, die herrliche Gruppe der Schärpentänzerinnen. Hier wie dort ist die Bewegung der Glieder durch die Mannigfaltigkeit des Faltenwurfes unterstützt und gehoben und ein unaussprechlicher Reiz durch die wechselnde Art der Umhüllung und das Stoffliche des Gewandes zur weichen Fülle des Körpers gegeben.

Unsere griechischen Gewandtänzerinnen zeigen bald nur die Augen frei, bald Nase und Augen verhüllt, und nur zuweilen das Gesicht vom Mantel



Abb. 28. Griechische Tänzerin. Statuette aus Myrina (Louvre-Museum, Paris). //

befreit, der zuweilen auch über die Stirn gezogen den Hinterkopf nur, herabgleitend, frei lässt. Wirbelnd dreht sich solch ein Figürchen, die Hände bleiben fast immer ganz eingehüllt, und nur das Heben und Einstemmen der Arme lässt sich zuweilen beobachten. Im raschen Rhythmus scheint sich die Tänzerin immer dichter einzuwickeln, bis sie sich schliesslich nur noch auf den Fussspitzen drehen kann im wirbelnden Schwunge. Natürlich bot dieser Tanze in wundervolles Motiv für die bildenden Künste⁴⁰⁾, und im 4. Jahrhundert sind wohl die Vorbilder zu suchen, die im 3. Jahrhundert kopiert und vervielfältigt wurden. Fundorte und Sahlkante der Mäntel lassen auf Attika schliessen und die Zeit Alexanders des Grossen. Vielleicht sind die Originale aus der Zeit des Praxiteles und des Skopas oder von ihnen selbst⁸⁹⁾. Und sie sind auch so unbeschreiblich reizend, diese Tänzerinnen!

Flüchtig wie ein Gedanke schwebt die leichte Gestalt auf den Fussspitzen im schwingenden Kreise, Schelmerei und Uebermut grüssen aus jeder Bewegung, alles am Körper tanzt und trotz der Umhüllung sehen wir, wie in einer nackten Gestalt, das Vibrieren aller Muskeln, die Freude am Tanz bis in jeden Nerv hinein.

Gehaltenheit, Anmut, kurz ein Tanz in seltenster Vollendung wird uns in den zahlreichen Terrakotten veranschaulicht, deren vollständige Verhüllung wie ein „Echo der Gestalt“ diese lieblich wiedertönt. Die entzückende Weichheit der Umriss, das malerische Verschwimmen der Konturen, durch die Falten und Stoffe gewonnen, giebt den Figürchen eine Harmonie und Lieblichkeit, wie sie voller und weicher kaum denkbar ist. Und trotz der verwaschenen Umrisslinie drückt der Tanz hier eine Leidenschaft und ein Pathos aus, wie es zugleich künstlerischer und menschlicher kaum denkbar ist. Die antiken Kunstquellen der Terrakotten waren Milet, Samos, Kreta und Chios. Die kleinen Thonfigürchen waren farbig und mit Blattgold bemalt, meist im wehenden Mantel, vielleicht sind einige aufgehängt zu denken wie die Tänzerinnen der Wandgemälde von Pompeji, schwebend, denn die Füsschen sind wohlausgebildet, ohne Basis. Die Terrakotten von der Krim scheinen mir nach den Falten ein älterer Stil zu sein.

Tänzerinnen finden sich auch unter den vielberühmten Terrakotten von Tanagra⁴¹⁾, dessen Kunst unter thebanischem Einfluss stand.

Von den thebanischen Frauen wird berichtet, dass sie den Kopf in ein weisses Tuch wie in eine Maske hüllten, so dass aus dieser Umhüllung nur die Augen sahen und das übrige Antlitz verdeckt war. Dazu trugen sie rote Schuhe an den schönen Füssen. Von hoher Gestalt, doch leicht und anmutig schreitend, loben die Griechen die schönen Bewegungen der Thebanerinnen, „der vollkommensten unter allen Frauen Griechenlands“.

„Zum vollen Besitz einer natürlichen Kunst, die Gewänder zweckentsprechend und schön zu tragen, wie sie nur durch eine, viele Menschenalter hindurch gepflegte Uebung entstehen kann, trat hinzu, wieviel Anteil an der unvergleichlichen Anmut und Poesie der Erscheinung, wie sie uns in diesen schönen und zarten Frauengestalten entgegentritt, wir nur dem verklärenden Genius der Kunst, unter dessen Händen zu Gold wird, was er anrührt, zu-

weisen wollen; die Motive selbst, aus denen diese anmutvollen Gebilde aufgebaut sind, mussten im Leben gleich oder ganz ähnlich, häufig oder alltäglich sein⁴¹⁾.

Die in den Nekropolen von Myrina⁴⁰⁾ gefundenen bezeichnet der französische Publizist als Kourtisanen, holde Cymbalschlägerinnen, Tänzerinnen und Tympanon- oder Lyraspielerinnen, die festliche Tänze in den bürgerlichen Häusern aufführten, aus welchen dann Orgien wurden. Ob dies gar so arg war?

Wohl ist hier ein wilderer Tanz:

Zwei Figürchen heben sich gegenseitig empor oder wirbeln umschlungen miteinander herum. Doch anmutige Schelmerei bleibt auch ihr Hauptreiz; auf den Fussspitzen tanzend, wie fast alle spätgriechischen Solotänzer, zeigt doch harmloser, neckischer Uebermut in ihrer ganzen Persönlichkeit, dass sie keineswegs lediglich Berufstänzerinnen von dem erwähnten zweifelhaften Rufe waren.

Die Reliefs der Abbildungen 22 und 23, die das Berliner Museum besitzt, zeigen die weniger bekleideten Schleiertänzerinnen, anmutige, bewegte Gestalten, deren Hauptaugenmerk auf einer grossen Bewegungsharmonie der Gestalt zum weichen Bogen des wehenden Schleiers liegt.

Mehr im Charakter der schwärmenden Mänade ist ein von Winter²¹⁾ als griechisches Original nachgewiesenes, im Konservatorenpalast zu Rom bewahrtes Relief, dessen Seitenstück sich in Madrid befindet und zwar durch Velasquez um 1648—1651 angekauft.

Ganz Kind des reinen Stils attischer Kunst, zeigt es alle Frische und alle Unmittelbarkeit der Blütepoche. Die Tänzerinnen-Reliefs sind Teile einer Rundbasis von acht tanzenden Mänaden, die zerrissen wurde. Acht scheint die für die Mänadenkulte gebräuchliche Zahl zu sein, denn auch auf dem Krater des Museo Nazionale in Neapel sind es acht typische Tänzerinnen, erst spätere Kopisten lösten diesen Zusammenhang und gaben die einzelnen Mänaden als Bilder bacchantischer Tanzwut in dieser oder jener Stellung ihres Reigens.

Die sogenannten borghesischen Tänzerinnen, die so unzählige Male auf neuattischen Reliefs wiederkehren, sind solche Mänaden.

Das antike Vorbild dürfte eine Tänzerin sein, die an jeder Hand eine Genossin fasst, oder doch paarweis tanzende Mänaden, wie sie auf der Hieronschale sind.



Abb. 29. Tänzerin; Terrakotta. Im Privat-Besitz in Constantinopel. // // // // //

Niccolo Pisano nahm — nach Winters Nachweis — von dem Krater im Campo Santo zu Pisa die Dionysgruppe für den Skulpturenschmuck an der Kanzel des Baptisteriums. Auch Duccio verwendete diese Tänzerinnen-Typen um 1440 zum bildnerischen Schmuck der Fassade von San Bernardino in Perugia, und Sandro Botticelli erweist sich ganz besonders beeinflusst von den attischen Tanzformen. Zunftmeister des Altertums benutzten die Typen der Alten zu unzähligen Variationen. Auch für die modernen Künstler ist der antike Tanz dieser Art oft mehr, als künstlerisch erlaubt, beeinflussend gewesen.

Italische Vasen der Bacchoszüge zeigen uns keine ernsten dionysischen Feiern, sondern das fröhlichste Treiben. Wenn wir das Relief der Akropolis, die schreitende Prozession, als Anfang eines Choros (Reigens) ansehen, die Hieronschale als Tanzscene an sich, so hat sich bis zu den römischen Bacchanalien der Tanz auch im Kult recht verweltlicht. Immer aber bleibt die Fackel als Attribut der Tänzerinnen grossen Stiles, — und nun Tarantella — lockende Raserei! — was mag der Name des Tanzes bedeuten! Ein Lob! Der reizvoll fließende $\frac{9}{8}$ Takt, der die so leidenschaftlichen graziösen Bewegungen der Italiener so hinreissend begleitet, dass wir Norddeutsche uns nicht satt schauen und hören können an dem lieblichen Gaukelspiel — was ist's anders, als das Mittel gegen den todbringenden Biss der Tarantel? Als feinwägendes Volk hat es ein gutes Mittel gefunden! Und gewiss ist die praktische Erklärung berechtigt — das rasch cirkulierende Blut that das Wunderwerk der mystischen Heilung durch die Tarantella.

Historisch indessen echter ist die Verschmelzung der Tarantella mit dem Tanz der Mänaden, die Furcht vor den Flammen der verfolgenden Daduchia oder Fackelträgerin, der Ampelos in der Antike, die den wilden Reigen anfeuert. Der Manteltanz ist vielleicht ein Uebergang von mänadischer Raserei zum von Kastagnettengeklapper begleiteten Tanze, den die Campagna noch als abendlichen Tanz kennt, Neapel wie die Felsküsten, die die Paläste der Kaiser getragen, Messina und Syrakus als wilde Weisen pflegen. Wild, frei und leidenschaftlich, doch ohne einen Hauch von Frechheit ist noch heut der Ton. In mänadischem Sausen von Saltarello zur Tarantella geht's in fliegendem Tempo und rasendem Wirbel. So hat Herodias vielleicht des Täufers Kopf ertanzt oder Thais die Flammen von Persepolis.

Auch die Italienerin von heut beginnt den Tanz in leisen, weichen Bewegungen, in fließenden Linien. Man meint, sie müsse aufschweben wie die pompejanischen Tänzerinnen, leise, duftig, bis im sausenden Tarantellakreis der Körper vor uns wirbelt und rast, dass alle Nerven beben.

Im Zuschauen solcher Tarantella am Mittelmeer versteht man den Zauber der Antike noch heut, und die alte Zeit ist nicht tot, Schutt und Asche, — dann scheint sie Leben, pulsierendes, wogendes Leben, unsterblich in der Schönheitssprache des Menschenkörpers. Dann steigt der Zauber alter Dichtungen vor uns auf, wir lauschen auf Virgil, der uns Dianen an den Ufern des Eurote tanzend und mit den Nymphen auf dem Berge Cyethien schildert, und wir belauschen mit Horaz den Tanz der Venus mit den Nymphen und Grazien im Mondlicht, wir hören den Bericht Apulejus', der Venus zum Tanz auf

die Hochzeit der Psyche begleitete oder lassen uns von Hesiod verführen, die Musen beim Tanz um den Tempel des Apollon, den sie allmorgendlich ausführen, vor Sonnenaufgang, zu belauschen, — oder erleben im Stillen das Idyll Theocrit's, der den Nymphen zuschaute, die in den Fontainen tanzten.

Und im alten Theater von Taormina scheint's, als tönen uns die Chöre des Aeschylus und des Sophokles und als neigten sich die hohen Gestalten, auf- und abwandernd, und sähen wir die lebensvollen, klaren Profile der alten, ernsten, grossen Reigen.

Auch in späten Zeiten scheint man die archaische Tracht für die Chöre der Dramen behalten zu haben, wie heut die Kostüme des Mittelalters für die zeitgenössischen Stücke gelten. Diesen Schluss vermittelte mir eine Gewandfigur vom Theater von Milet, eine Chortänzerin, meiner Ansicht nach, die im Rhythmus schreitet, — denn sonst könnte sie so nicht stehen. Die Tanzfigur ist im Louvre in Paris. Die reiche Gewandung, die an gotische Strebepfeiler gemahnt, ist durchaus altertümlich, während der Kopf dem 2. bis 3. Jahrhundert angehört; eine ähnliche und eine korrespondierende Figur unter dem Titel „Gewandfiguren vom Theater von Milet“ oder „Karyatiden“, wie der Franzose⁴²⁾ sagt, befestigte meine Ansicht. Die Tracht der Tänzerin ist nicht die des 2. bis 3. Jahrhunderts, wohl aber der Kopf und die Körperbehandlung, die leichte Anmut im Schreiten. Leider gelang es allen vielfachen Bemühungen nicht, eine Wiedergabe des interessanten Stückes für dieses Buch zu erlangen.

Ausgesprochener scheint noch der Gipsabguss einer pergamenischen Figur in der Gipskammer des Berliner Museums; auch diese ist in derselben Tanzhaltung, vorwärtsschreitend, mit dem Impuls eines Rhythmus gedacht. Sie tanzt auch nicht versunken, wie die Tänzerinnen der Hieronschale, sondern mit der Haltung einer scenischen Theatertänzerin.

Die tanzende Mänade zu Berlin, Abbildung 19, ein herrliches, 1874 in Rom erworbenes Original, ist das vollendetste Abbild reizvollen Tanzes. Die jugendliche Mädchengestalt ist in leidenschaftlicher Bewegung, gleichsam schnellend gegeben. Ein kurzer Chiton von festem Stoff um die linke Schulter geschlagen, ist die Bekleidung, doch ist der Ausdruck der Bewegung durch das Gewand noch gesteigert worden, wenngleich es die Gestalt kaum verhüllt. Doch gerade der nackte Rücken ist so ungeheuer lebensvoll und ausdrucksvoll, speciell für die Tanzbewegung! Am Baumstamm hängen zwei Cymbeln, und die Sandale am rechten Fuss löst sich im raschen Wirbel. Eine Meisterhand hat hier ein wunderherrliches Meisterwerk in der Verschmelzung von Jugend, Anmut und Rhythmus geschaffen.

Die Rücken der Mänade, Abbildung 19, und des Satyr, Abbildung 13, stehen im Museum nebeneinander, und es ist charakteristisch, die Durchbildung der Tanzbewegung zu vergleichen. Die schlanke Jünglingsgestalt tanzt einen idealistischen, feinerwogenen Pas, die Mänade ist ganz Temperament. Der weiche Körper giebt sich gleichsam ganz dem Tanze hin, und trotz des Zerstörungswerkes der Jahrhunderte an diesem Stück singt es uns doch ein Hohes Lied vom Tanze und der Bewegungsdarstellung der Alten.

* * *

*

Rom und Pompeji.

Die Wandmalereien von Pompeji werden als Porträts „der herrlichsten dramatischen Tänzerinnen des Kaiserreiches“ betrachtet, — ob mit Recht, weiss ich nicht, aber wer die anmutigen Pompejaner Fresken im Neapeler Museum gesehen, wird nichts dagegen haben.

Grazie und leichteste Anmut, lebensvolle Mimik und, — last not least — die anmutigen Schleiertänze in lieblichen Farben, — es sind wirklich köstliche Zeugen antiken Lebens. Jede scheint sich einen neuen Tanz komponiert zu haben.

Im Rundtanz, — entgegen allen früheren Behauptungen, dass der Rundtanz erst im 18. Jahrhundert anfangt — drehen sich die Pompejanerinnen, wie die Terrakotten auch schon einen Rundtanz zeigen. Auch die Hochzeitstänzer von Hans Scheufelein aus dem 16. Jahrhundert tanzen im Rundtanz, ich wage also zu behaupten, dass sich die früheren Choreographen sämtlich geirrt haben.

Livius erzählt, dass 387 nach der Erbauung Roms der Tanz durch etruskische Tänzer und Pfeifer als Mittel gegen die Pest eingeführt wurde. Auch das Mittelalter lobt diese tugendsame Eigenschaft des Tanzes mehrfach. Das dunkle, vorgeschichtliche Volk der Etrusker, das den Bewohnerinnen von Siena die verschleierte, mandelförmigen Augen und den Künstlern die Madonnenanmut der keusch-



Abb. 30. Schleiertänzerin aus Pompeji im Neapeler Museum. Nach einem Aquarell von H. v. Puttkamer.

hageren Gestalten gab, taucht damit wieder vor uns auf. Gleiche Elemente der Griechen und Römer aber scheinen den fremden Einfluss besiegt zu haben. Der Kultus des Mars in Rom unter der Republik beweist noch das kernige Kriegsvolk, wie Waffentanz und Waffenspruch der Salier im alten Rom.

Wilder in Tanz und Spiel waren die Feste zu Ehren des Saturn, des mit Lebenskräften gesättigten männlichen Erdgottes, die man in Rom viel brutaler als die Bacchosfeste Griechenlands feierte.

Die Saturnalien, schon Feste der alten Latiner, glichen den Sonnwend- und Neujahrsfeiern, die jedoch erst später regelmässig gehalten wurden und mehrere Tage mit Tänzen, Spielen und Mummereien ausfüllten.

Hier blieben zuerst noch die Volksballaden der Etrusker eingeschoben als altnationale Volksbelustigungen, später traten Gladiatorentänze und Spiele hinzu.

Harfenmädchen und Luxustänzerinnen „nach Art der Griechen“ kannte auch schon die römische Republik. Die grossen megalischen Feste zu Ehren der Göttermutter Kybele fanden in Rom rasch das Gepräge reicher, wildschwärmischer Feste.

Lupercus, der den Wolf abwehrende Hirtengott, wurde in dem volkstümlichen, ländlichen Fest der Lupercalien gefeiert und mimisch auch hier in „Wolf und Schaf“ und ähnlichen Reigentänzen aufgeführt. Auch Faunus, der Waldgeist, hatte seine ländlich-sittlichen Reigen. Die bacchischen Feste der Griechen waren zügelloser in Rom, wo die Bacchosfeste und Bälle im eigentlichen Sinne Tanzereien waren. Die Mysteriender Bacchanalien treten dabei ganz in den Hintergrund.

Charakteristisch für die griechische Tanzkunst, die später zur „Specialität“ des Volkes wurde, ist die Notiz des parthischen Siegesfestes: „Eine griechische Schauspielerbande tanzte dem König von Armenien, der das Hochzeitsfest seines Sohnes feierte, die Bacchantinnen von Euripides vor.“

Die Osirisfeste der Kleopatra in Samos bildeten ein sagenumblühtes Tagesgespräch, besonders als die schöne Herrscherin des makedonischen Weltreiches sie auch in Athen einführte mit dem ganzen Zauber ägyptischer Mystik und Tanzkunst.

Das goldene Zeitalter des Kaiserreiches war dem Tanz nicht allzu freundlich gesinnt. Horaz tadelt, dass das Volk dabei „kein Mass im Geniessen kenne“.

Sein Zeitgenosse Sallust wirft einer vornehmen Römerin, der Sempronia, die Schmach vor, „dass sie zierlicher tanzen könne, als es für eine ehrliebende Frau schön sei“. Auch dem Konsul Gabinius rechnete man es als Schande an, dass er tanzen konnte, und bei Kaiser Domitian fiel ein Senator in Ungnade, weil er sich mit der Kenntnis dieser Kunst brüstete.

Die öffentlichen Tänzerinnen standen ausserhalb der Gesellschaft, die sich indessen gern an ihren Ballettänzen und Pantomimen erfreute. Der Ueberlieferung nach scheinen diese Pantomimen mit Gewandtänzen und Schleierspielen verbunden gewesen zu sein. Die Verschmelzung des altitalischen Gebärdenspieles mit den reichen und charakteristischen Gewandtänzen Griechenlands wird des öfteren betont. Auch wird die Pyrrhiche als ein den Griechen entlehnter Kunstdanz gerühmt. Die Theater inscenierten mit Lustspielszenen und Balletts die lüsternen Liebesgeschichten der alten Götter- und Mythenwelt, und wie bei uns waren Cirkusaufführungen mit Balletts verbunden.

Je grösser indessen der Einfluss der Frauen am römischen Kaiserhofe war, desto mehr stieg der Tanz im Ansehen, und desto mehr verfeinerte sich die Ausbildung, auch einzelne Tänzerinnen, Phyllis, die anmutige und neckische



Gewandtänzerin, werden genannt. Hieron von Syrakus sandte einen Tänzer zu Nero nach Rom, um ihn seinen Wünschen geneigter zu machen. Man nennt in jener Zeit Syrakus die Heimat künstlerischer Pantomimen, deren Texte der Tyrann höchstselbst dichtete. Jedenfalls ist in Syrakus unter Dionys und Hieron der Tanz gepflegt worden wie in Rom unter Nero und in Frankreich unter Ludwig XIV. In dieser Beziehung scheinen diese grossen Tyrannen dieselben Passionen gehabt zu haben.

Nero war nicht allein ein specieller Freund des Tanzes, — er widmete sich auch den Tänzerinnen. Erst tanzte er im Palast zu den Juvenalien und richtete ein öffentliches Corps de Ballet ein, dann aber trat er selbst öffentlich auf. Speciell in Baja gehen noch unzählige Sagen, die den Tänzer von Rom schildern, und das Volk hat um den tanzenden Kaiser eine Fülle von Mythen gesponnen. Gern sind die Einwohner des stillen Baja noch heut bereit, die „Saltarello des Nero“ vorzutanzten, — ohne dass sich natürlich aus diesen volkstümlichen Ueberlieferungen ein weiterer Schluss ziehen liesse.

Von allen „Kennern“, die Nero umgaben, wurde dann seine göttergleiche Gestalt gepriesen, nach Tacitus führte er die Neronia-Nachbildungen olympischer Spiele ein. Lucian hat einen Dialog Neros mit dem Tanzmeister verfasst und vermittelt uns darin Notizen über zahlreiche historisch-mythische Balletts, deren Beschreibung den genussfrohen Höfen der Renaissancezeit als Vorbild diente.

Pyrrhische Chöre und pyrrhische Weisen scheinen in Rom besonders geschätzt gewesen zu sein, wir finden sie überall genannt neben pantomimischen Aufführungen und Tanzreigen. Eine alte römische Affiche lautet:

Ulpus Augusti libertus maximus pantomimorum coronatus adversus histriones omnes scenicos artifices hieronica.

Aehnliche Sagen und Berichte, wie über Nero zu uns gedrungen, beschreiben die Vergnügungen des kaiserlichen Tänzers Caligula.

Je tiefer Rom und Griechenland sittlich sanken, desto bereitwilliger riefen sie fremde Kulturen zu ihren Belustigungen herbei. Die frommen Kultfeste alter Zeiten wurden mit asiatischen Pikanterien gewürzt. Der persische Mithrasdienst, die Mysterien des Sonnengottes schienen den sensationslüsternen Römern interessanter als die Feste der heimischen Götter. Die Feste der grossen Mutter Astarte-Aphrodite wurden in rasendem Tanz gefeiert, die Schar der Hierodulen machten aus den sinnvollen Bräuchen alter Naturkulte geschlechtliche Orgien, — in denen indessen jede Ausschweifung immer noch als symbolische Ceremonie galt. Der kolossale Realismus, der in den Naturkulten bedingt liegt, die Verehrung des rein heidnischen Motivs der Fruchtbarkeit lässt uns antinaturalistische Christenmenschen alle diese Bräuche mit anderen Augen betrachten, als sie es verdienen. Thatsächlich waren diese „schändlichen und abenteuerlichen Mysterien“ immer noch durch die Idee geweiht, dass die Götter den Menschen zur Fortzeugung der Menschheit und zum heiteren Genuss der Erde, — nimmer zum Warten auf himmlische Freuden in die Welt gesetzt hätten. Dass aber auch die guten Geister in Rom sich gegen diese Ausschweifungen wehrten, beweist die elfte Satire des Decimus Iunius Juvenalis 6—140. Eine Einladung des Dichters auf seine

Villa bei Tibur: er werde ein Mahl geben, wie es bei den Vorfahren in der grossen Zeit Roms Sitte gewesen; kein prunkendes Haus- und Tafelgerät, kein kunstgelernter Zerleger, keine feingebildete Dienerschaft, keine üppige Tänzerin wird den Reiz erhöhen.

Doch unaufhaltsam raste Rom zu Kastagnettenschlag und Cimbelklang in wildem Strudel tollster Tänze seinem Untergange entgegen⁴⁸⁾.

* *
*
*

Frühchristliches.

Das Christentum hat der Welt eine neue Seele gegeben. Die Religion der Herzlichkeit löste den Naturkult vom Menschen und setzte selbstlose Hingabe an eine grosse Idee an Stelle der Begeisterung für die Schönheit der Erde und ihre Spender.

Langsam aber unwiderstehlich, unabwendbar umhüllten die grauen Schleier christlicher Entsagung und Enthaltbarkeit das lachende Kunst- und Lebensbild des antiken Tanzes. Jahrhunderte lang verbannte ihn die Kirche aus der Kunst, — gerade aus der Kunst mehr als sie ihn aus dem Leben zu verbannen im stande war. Noch der christliche Kaiser Konstantin liess von seinem Hofe ein Ballett der Erdsymbole tanzen, und der Gottesdienst konnte ohne die heidnischen Chorgesänge auch nicht populär werden. Aber schliesslich bewirkte doch die starke Betonung der Innerlichkeit in der christlichen Lehre einen Verfall des Natürlichen, — mithin auch der in der Lebensfreude wurzelnden Tanzkunst. Doch tanzen nach einem alten Kirchenlied die Unschuldigen mit Palmen und Krone im Himmel:

Vos prima Christi Victima
Grex immolatorum tener
Palmis et Coronis inditis.

Und die Jungfrauen tanzen um Christus, ihren heiligen Gatten:

Septus Choreis Virginum
Sponsus decorus gloria
Sponteque reddens praemia.

Beide Reigen sind aus dem ersten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung. Im Mittelalter hatte sich nach Sebastian Franck ein Weihnachtstanz der Jungfrauen um den Altar mit dem Christkind im Sinne eines Patentanzes erhalten. Jedenfalls war auch dieser Reigen ein Rest heidnischer Kultgebräuche. Denn hier fand von vornherein eine unendlich innige Verschmelzung der alten und neuen Religion trotz ihrer innerlichen Gegensätze statt.

* *
*
*

Altnordische und altgriechische Sonnwendfeste. ☯ ☯ ☯ ☯

Mein verehrter Landsmann Carus Sterne hat in verschiedenen Abhandlungen eine enge Beziehung zwischen den homerischen und den nordischen Eddasagen nachzuweisen gesucht und sich hier besonders auf die innige Verwandtschaft nordeuropäischer und römischer Festspiele berufen. Die Römer hatten, wie erwähnt, einen Labyrinth- oder Frühlingstanz, doch war bei ihnen die Befreiung der Jungfrau aus dem Labyrinth, die die Griechen offenbar scenisch im Tanze dargestellt, wohl schon vergessen. Die alte Sage aber, dass Theseus beim Tanze in Sparta die Helena (eben so wie die Ariadne auf Kreta) entführt habe, hat in den Eddasagen unbedingt einen Wiederklang: die Winterriesen haben die Göttin der Liebe und des Frühlings, der Jugend und Blüte, Iduna oder Freyja in eine unterirdische Burg entführt; sie zu befreien, versammeln sich die Jünglinge zu Kampfspielen⁴⁴).

In der griechischen Sage baut Dädalos das Labyrinth, in der germanischen legt sich Schmied Wieland sein „Völunduhus“ (so übersetzt die isländische Sage das Wort Labyrinth) in den verschlungenen Wolfslöchern, d. h. den Höhen des Bergzuges zwischen der alten Mimirstadt Münster und Steinfurt an. Die nordischen Sagen, die dies Labyrinth umwehen, gleichen durchaus den Theseus-Legenden.

Der Smidhr der Edda ist der Mamurius Veturius der alten Römer; und Alt-Mimir der Deutschen, — was sind sie anders als die Schmiedegötter, die im alten Rom wie im Norden, nach der Befreiung der Frühlingsgöttin durch den kriegerischen Labyrinthtanz der Jünglinge, mit Stöcken und Ruten zum Lande herausgeprügelt wurden? Im Norden hat sich diese Ceremonie noch erhalten, — man nennt sie das Tod- und Winteraustreiben⁴⁵).

„Denn aus der labyrinthischen Trojaburg mit den in ihr verborgenen, durch den verschlungenen Waffentanz zu erlösenden Liebes- und Frühlingsgöttern (Freyja, Frouwa, die vielleicht ähnlich wie Freyer, Froute, Frutis hiess) scheint die Sage von der Befreiung der Hesione oder Helena in Troja entstanden zu sein, und damit würde sich zugleich erklären, warum sich in Altitalien mit dem Trojaspiel der Fruteskult in den ‚Trojanischen Burgen‘ verband,“ schliesst Sterne seine Untersuchungen, „warum man zu Delos neben einer in Stein gegrabenen Darstellung des Labyrinthtanzes das daselbst von Theseus gestiftete alte Venusbild sah, welches Dädalos, der Erfinder des Tanzes, gefertigt haben sollte⁴⁶).“

Die nordischen Tänze haben auch innige Beziehungen zum antiken Kultgebrauch in Gotland und Delos⁴⁷). Beides durch Feuerbrände der Erde gewonnene Inseln, kannten den auf „einem Beine gehüpften Labyrinthtanz, mit dem man im Frühjahr die Rückkehr des Donnergottes und die Befreiung seiner Tochter, der Sonnengöttin, feierte. Auf Delos hatte Theseus, der Sage gemäss, diesen, dem altdeutschen ganz ähnlichen labyrinthischen Hüpfanz, den Geranos- oder Kranichtanz eingeführt, der alljährlich zum Andenken der

Jungfrauenbefreiung auf Kreta und zur Begrüssung des vom Hyperboreerlande heimkehrenden Apoll getanzt wurde.“

Dieser Labyrinthanz, der sich im Norden eng an die steinernen Trojaburgen aus der Bronzezeit anschliesst, hat sich lange erhalten, weit in die christlichen Zeiten hinein. Er war in Island wie in Skandinavien, Lappland und am bottnischen und finnischen Meerbusen zu einer Art Wetterkult geworden, gegen den die christlichen Bekehrer vergebens wetteiferten. Der finnländische Altertumsforscher Aspelin hat den Nachweis versucht, der meiner Ansicht nach durchaus der Wandlung entspricht, die alle heidnischen Kultgebräuche und Kultanschauungen unter der veränderten Perspektive christlicher Lehre annehmen. Aus der Feier des Naturereignisses wurde eine Art Wetterbesprechung, ein heimlicher Kompromiss der Bekehrten mit den alten Göttern, von denen sie im stillen mehr Interesse für ihre Lebenssorgen und Lebensgewohnheiten voraussetzten, als der neue, fremde Gott haben konnte. Die religiösen Ceremonien wurden zu magischen Praktiken umgewandelt, aus dem Symbol des Tanzes wurde eine geheimnisvolle, zauberspinnende Umkreisung, aus der Gottanbetung und Begrüssung eine Beschwörung. Das Umkreisen, Umschreiten, Umspinnen ist uns aus den so veränderten Kultgebräuchen synonym mit Zauberformel und Zauberwesen geworden. Es ist eine Idee des Bestrickens durch den Tanz, die in den Worten: umgarnen, umzingeln liegt. Die sibirischen Schamanen wie die Derwische glauben eine Beeinflussung des göttlichen Willens durch den leidenschaftlich in Kreisformeln gerasteten Tanz, und in unseren Märchen tritt auch des öfteren die Idee eines durch Umschreiten gewonnenen Zauberkreises auf. Sinnbilder für diesen gedachten Ring sind die Zauberräder und Zauberkreisel, die noch heut in den Spielen unserer Kinder Lebensrecht haben.

Und so wurde auch aus dem Sonnenkult des Nordens ein Wetterzauber, — man versuchte, die Befreiung der Sonnentochter zu beschleunigen, um rascher die Sonne wiederzusehen, ja, in nördlicheren Gebieten, wo sie sich wochenlang nicht zeigte, waren Ungeduld und Sehnsucht nach ihr so gross, dass man hoffte, durch den Tanz ihre Wiederkehr zu veranlassen. Schliesslich glaubte man, durch den „Trojatanz“ die Winde besänftigen, den Sturm stillen oder anfachen zu können.

Trotz aller Verbote der neuen Kirche hielt sich diese Variation der Waffentänze, von denen Tacitus uns zuerst berichtet, dass „die Ceremonie durchzublicken schien, mit der man zu Ostern den Kälte- und Sturmdämon aus dem Lande trieb, um die Frühlingsgöttin zu empfangen“ bis tief in das Mittelalter hinein. Eine in mehreren Fassungen vorhandene isländische Sage von Droplaugas Söhnen Helge und Grim aus dem 12. Jahrhundert, ist für die Auffassung des Tanzes als Wetterzauber durchaus charakteristisch. Die jungen Helden umtanzten ihres Pflegevaters rundes Opferhaus, in dem die Götter Thor und Freya auf den Hochsitzen schliefen, indem sie es „mit der Sonne umwandelten“. Da sie es aber nicht genau nach des Alten Weisung vollzogen — worin der Fehler in der Art der Umkreisung lag, wird zwar nicht berichtet — war aber statt des guten ein 14tägiges schweres Unwetter die Folge der falsch ausgeführten Beschwörung.

Aehnlich heisst es von einem Schifferbrauch auf Delos, dass die Schiffer, die abreisen,

„Eh sie um deinen Altar im Kreise sich unter der Peitsche
Schlägen gedreht und gebissen den Stamm des geheiligten Oelbaums,
Haltend die Händ' auf dem Rücken —“

von dem beleidigten Gott durch Windstille gestraft wurden.

Hier ist der Schritt von dem Opfertanz zur Zauberformel nur ein sehr kleiner, denn dieser Tanzkultus sieht einer abergläubischen Beschwörung, — nach unsern heutigen kirchlichen Begriffen wenigstens — verzweifelt ähnlich. Götterdienst jedenfalls ist dieser Schifferbrauch auf Delos nicht mehr zu nennen.

Erst von dem Zeitpunkt an, als die Römer mit den deutschen Stämmen in Berührung kamen, also um 100 vor Christi, beginnen die Nachrichten über unsere Vorfahren und die ihnen verwandten nordischen Völker. Als Charakteristikum diene zuerst ein Bericht aus dem Julian, der verrät, dass die deutschen Tänzer griechische und römische Tanzkunst verachteten. Es liessen sich, heisst es, einst dergleichen Leute am Hofe des keltischen Königs sehen, aber die tapfern Männer gingen weg und verachteten diese Kunsttänzer, die wie unsinnige und rasende Menschen herumsprangen.

Tacitus⁴⁸⁾ schreibt über den Schwertertanz der alten Germanen den ersten Bericht, der für uns in Betracht kommt:

„Sie haben eine Art Schauspiel und das ist überall verbreitet: Nackte Jünglinge, denen es eine Lust ist, tummeln sich zwischen Schwertern und drohenden Lanzen. Diese Uebung bringt Gewandtheit und letztere Anstand hervor. Und das geschieht nicht zum Lohn und Gewinn, obschon ein Preis ihres kühnen Uebermutes da ist, — das Vergnügen der Zuschauer.“ Diesen alten Tanz glaubte man später in den Gewerkstänzen der Handwerksgenossenschaften des Mittelalters noch erhalten zu finden, speciell in dem der Waffen- und Messerschmiede, und jedenfalls liessen sich dort noch einige Beziehungen nachweisen.

Auch von den nördlichen Goten berichtet Oläus Magnus in seinem Buch über die Sitten der nordischen Völker, dass sie ein fast gleiches Kriegsspiel geübt, zu dem aber nach genau abgemessenen Gruppen (sogenannten Rosen) Flötenspiel und Gesang passte. Auch die Geistlichen hatten das Recht, an diesem sittsamen Tanz teil zu nehmen.

Oläus Magnus, Erzbischof von Upsala, hat uns einige genaue und durchaus interessante Notizen über die Tanzspiele⁴⁹⁾ der Jünglinge und Krieger der nordischen Völkerschaften hinterlassen. Er hat diesen Bericht 1553 zu Rom in lateinischer Sprache in einem Foliobande herausgegeben, aus dem ich hier die folgenden Auszüge übermittle: die Goten und südlichen Schweden, die noch sehr weit vom Pol entfernt wohnen, haben am Johannistage ein Fest, das schon von den Alten feierlich begangen wurde. Männer und Weiber, Alte und Junge haben die Gewohnheit, auf den Strassen der Städte und auf den Feldern, wo allenthalben grosse Feuer angezündet sind, zusammenzukommen, um gemeinschaftlich zu tanzen und zu springen und die herrlichen Thaten der alten Helden zu besingen. Die nördlichen Goten

und Schweden haben zur Uebung der Jugend ein Spiel, das darin besteht, dass sie sich zwischen gezogenen Schwertern und scharfen Spiessen im Tanze üben. Die Jünglinge lernen diesen Kriegstanz nach der Weise und Gewohnheit der Fechter, welche in diesem Tanz und in der Fechtkunst wohl erfahren, sie allmählich und singend darin unterrichten. Sie stellen das Spiel vorzüglich um Fastnachtszeit an. Vor dieser Zeit üben sich die Jünglinge ganze acht Tage lang mit beständigem Tanzen und Springen. Ihr Tanz ist folgendermassen ausgeführt: sie heben ihre Schwerter in der Scheide steckend in die Höhe bis zur dritten Umdrehung. Dann ziehen sie dieselben heraus, halten sie in die Höhe, und indem sie aufeinander stechen, springen sie in der Runde und packen einer des andern Klinge oder Gefäss. Dann in wechselnder Folge bilden sie eine sechseckige Figur, welche sie Rose nennen. Schnell, aber indem sie ihre Schwerter nach sich ziehen und aufheben, brechen sie jene Figur wieder und halten ihre Schwerter so, dass sich über eines jeden Haupt eine viereckige Rose bildet. Endlich schlagen sie mit grosser Gewalt die Flächen der Schwerter gegeneinander und endigen plötzlich zurückspringend dieses Spiel ganz kurz. Flöten, oder Gesang, oder beides zugleich begleitet diesen Tanz, bei dem sie erst gemässigt, dann heftiger, und endlich am allerheftigsten springen.

„Man kann sich,“ schliesst unser Bericht, „ohne es gesehen zu haben, nicht vorstellen, wie angenehm und voll Würde dieses Spiel ist, wo durch Unterweisung eines Einzelnen eine ganze gewaffnete Menge mit fröhlichem Sinne zum Streit angeleitet wird. Auch den Geistlichen giebt man Erlaubnis, dieses Spiel mitzumachen, weil lauter anständige Bewegungen dabei vorkommen.“

Von diesen Kriegstänzen beschreibt Oläus Magnus mehrere Variationen, — mit Reifen und mit Bogen, Rädern, die in die Höhe durch die Luft geworfen werden und sind diese Spielgeräte, wie sie uns scheinen, teils kriegerische Symbole, teils Attribute der Götter, zu deren Ehren sie aufgeführt wurden. Jedenfalls hat der germanische und der gotische Jüngling dieselbe gymnastische Erziehung kennen gelernt wie der spartanische und hat die nordische Jugend wie die an den Ufern des Mittelmeeres heranwachsende, Kraft und Gewandtheit, Harmonie und Anmut im frohen, aber auch in einem im gewissen Sinne heiligen Tanze kennen gelernt.

Von den nordischen Feuertänzen giebt uns Oläus die folgende Beschreibung, die sich auch mit den Berichten der altgermanischen Kultgebräuche und Sonnwendfeste deckt:

„Man hat auch die Gewohnheit, dass man in den Zeiten der grossen Kälte vor den Höfen der nordischen Könige und Fürsten sehr breite Feuer macht, vornehmlich von Tannenbäumen, welche dort in grossem Ueberflusse sind, und aus deren Brand ein solches Gerassel und Lärmen entsteht, dass diejenigen, die es von fern nicht sehen, sondern nur hören, meinen, dass die Balken und Dächer einstürzen. Diejenigen, welche rund um das Feuer herumsitzen, hüpfen auf, wie durch Trommeln angefeuert, und alle, selbst die tapfersten Männer, fangen an, zu tanzen und zu springen. Dabei drängen sie sich immerfort springend aneinander, und dies mit solcher Gewalt, dass der hinterste Mann notgedrungen ins Feuer fallen muss. Ist er aber schnell wieder

herausgesprungen, so wird er unter dem Gejauchze der Tänzer auf einen hohen Stuhl gesetzt, um daselbst zur Strafe für die Verletzung des heiligen, geweihten Feuers, ein oder zwei Gefässe, die eben nicht klein sind, voll starken Bieres auszutrinken. Durch diesen gesunden Trank wieder mit neuem Mut und Kräften versehen, kehrt er geschwinde zu seinen Mittänzern zurück, die sich auch, durch die heftige Bewegung, durch das Feuer und den Durst bewogen, nicht unwillig zu dieser Strafe schleppen lassen. Einige haben sich im Feuertanze so geübt, dass sie nicht mehr ins Feuer gestossen werden können; diesen thut man die Ehre an, dass sie ein grösseres Mass als die anderen erhalten. Die Tänzer werden beinahe alle, einer nach dem andern, ins Feuer gestossen, und der Tanz dauert mit Fröhlichkeit bis in die Nacht.“

Dies ist, was uns Oläus von den nordischen Goten berichtet, und viele Anzeichen deuten darauf hin, dass wir den gleichen Brauch in den germanischen Ländern suchen können. Hier wie dort galt das Feuer als heilig, eine mystische, Weihende, gesunde und reinigende Kraft glaubte der Germane aus diesem Tanze zu gewinnen.

Noch heut ist das Erntefest ein Rest des Wodanskultus, hängen die Kirmestänze mit den altheidnischen Festtagen und der frohen Art, sie zu feiern, zusammen, wie auch die in vielen Gegenden üblichen lustigen Begräbnisschmäuse. Die Alten liebten es, durch Gesänge nachts an den Gräbern den Teufel zu scheuchen, und vergebens wurde dieser Brauch von den Päpsten bekämpft, ob aber die Sitte eines Totentanzes damit zusammenhängt, ist nicht nachzuweisen. Merkwürdig ist jedenfalls die Sage von dem Hervortanzen der Toten aus den Gräbern, die in Deutschland noch heut unzertrennlich mit dem nächtlichen Bild eines Begräbnisplatzes blieb. Alte Namen von Tänzen bezeichnen die Sagen des Ostgotenprinzen Herraud und seines Freundes, des Harfenkünstlers Bose. Hier wird am Hochzeitsfeste getanzt zum Gesang und Trunk der Asen, der Riesen; es folgt der Heermarsch, der Meerfrauen-Gesang, der Sturm der gefalteten Kopfbinden (Weibertanz), Freyatanz und ein grosser Springtanz, der zuletzt alle hinreisst.

Diese Sagen, deren Niederschrift aus dem 10. Jahrhundert datiert, zeigen uns eine Reihe von Tänzen, deren Namen auf gewisse Rhythmen und wechselnde Tanzformen schliessen lassen. Andere Sagen beschreiben den bestrickenden Tanz der Frau Holle im Hörselberge. Was dem Volke Freude machte, mussten auch seine Götter thun, und die Elfen und Elben, die Luft- und Sturmgeister tanzten den Albleich, der alle Zuschauer bis zum Selbstvergessen hinreisst und begeistert.

* * *

*

Altchristliches.

Mit der christlichen Religion kam der Tanz in eine andere Stellung zur Menschheit. Einer Religion, die Liebe und Sanftmut predigt, scheinen Kampfspiele und Kriegstänze wenig angemessen. Eine Religion, die Vergeistigung und Verleugnung aller Sinnlichkeit fordert, sieht im Tanze einen verderblichen Schönheitskultus, sie, die das Aufgehen der Persönlichkeit in der Gesamtheit, die Auflösung der Menschheit in einer grossen Idee verherrlicht, trennt die rein menschliche Freude von der rein göttlichen. Die orthodoxen kirchlichen Richtungen stellten und stellen alles, was die Erde und den Körper betrifft, die Wahrnehmungen äusserlicher Schönheit, als geringwertig dar: sie trennen das Geschöpf von seinem Schöpfer und setzen eine Art Selbstauflösungsprozess zwischen beide. Was allen Völkern bisher Gottesdienst gewesen, die Freude des Geschöpfes an dem Selbst, an der Bethätigung göttlichen Willens in Gestaltung des einzelnen, kompromittierte die christliche Kirche als weltliche Sünde.

Und je weiter diese Religion die Völker durchsetzte, desto weiter trennte sie Gottesdienst und Tanz. War er in den ersten Jahrhunderten noch, speciell in Rom, geduldet, ja in den Kultgebrauch aufgenommen, so war auch dies nur noch ein offizieller Kompromiss, den die christliche Kirche mit der heidnischen und ihren Gebräuchen schloss. Der heidnische Gottesdienst besass ein Mysterium des Tanzes, eine reinigende, weihevollende Handlung war er ihm, und die leidenschaftliche Ekstase, in die der Tanzende geriet, war in den weihenden Begriff dieses Mysteriums aufgenommen. So finden wir die Reste

Becker, Der Tanz.



Abb. 31. König David und seine Chöre. Miniatur aus dem Psalterium aureum in St. Gallen. 9. Jahrhundert. // // // // //

5

der Dionysos- und der Bacchosfeste mit ihren nächtlichen Schwärmen, den weihevollen und bei aller leidenschaftlichen Natürlichkeit durchaus innerlichen Kult der Alten in den nächtlichen Gesängen der ersten Christen. Und der schwärmerische Poetensinn der alten Kirchenväter söhnte sich gern mit diesem Brauche aus.

Den Völkern, deren leidenschaftliche Impulse zuvor keine so abstrakte Religion, wie das Christentum ist, gedämpft hatte, deren Naturgottheiten ihrem natürlichen Impuls volle Freiheit, ja, die Weihe des lebensvollen Empfindens gaben, — den Völkern war auch das so feurig geliebte, so lebhaft aufgenommene Christentum durchaus noch keine lebenslösende Verinnerlichung. So nahm die christliche Kirche auch den Chor der Alten vom Drama hinüber in die Festgebräuche, und es lässt sich daraus vermuten, dass auch die heidnisch-römische Kirche diese Choraufführungen eines mehr oder weniger gemessen tanzenden Doppelchores in ihren Ceremonien besass. Der Bischof war der Anführer dieser von den Priestern aufgeführten Tänze, dann folgte tanzend das Volk, — doch Männer und Weiber getrennt. Diese feierlichen Prozessionen waren die Gebräuche der hohen Feiertage und haben sich ihre Reste bis heut erhalten: in Spanien wird eine tanzende Puppe als David vor der Bundeslade noch heut in der Prozession geführt, und in Italien und Griechenland blieb ein recht lebhafter Tanz vor der Kirche dem Volke als Festgebrauch. Freilich, unsere deutschen Prozessionen werden jetzt in gemessenen Schritten ausgeführt, nur einzelne Städte und Landschaften haben sich diesen und jenen Brauch dabei erhalten, dessen Sinn im Naturkult und im Weihenden Mysterium des Tanzes alten Stiles liegt. Und wenn auch diesseits der Alpen die Kirchenmusik im Laufe dieser fast zweitausend Jahre allmählich ganz den weltlichen Charakter abgestreift hat, so ist man in Italien und Sicilien überrascht von den melodiosen, reigenartigen Liedern. Ich hörte in Palermo einen Priesterchor in der Santa Maria dell' Ammiraglio, der im Tempo wie in der Melodie durchaus als so ein alter kirchlicher Tanzreigen gelten musste und unbedingt aus jener Zeit stammte, — vielleicht auch schon von den Griechen in lauen Frühlingsnächten unter den gewaltigen Säulengängen des Hereion von Selinunt gesungen! Denn die direkt künstlerisch-antike Beeinflussung, die sich in den Tanzdarstellungen ältester Miniaturen verrät, befestigt die Vermutung in mir, dass auch ungezählte Chöre und Melodien mit hinüber genommen worden sind aus dem verpönten Heidentum.

* *

*

Das Psalterium Aureum in St. Gallen.

Zu den Perlen frühchristlicher Miniatur-Malerei rechnet man in erster Linie das Psalterium Aureum von Sankt Gallen, dem wir unsere Abbildung 31 entnehmen. Diese wertvolle und ausserordentlich künstlerische Schriftmalerei

ist um die Mitte des 9. Jahrhunderts im Kloster St. Gallen unter der Regierung des Abtes Grimald ausgeführt worden. Grimald hatte an der Hofschule Karls des Grossen seine Ausbildung erhalten und blieb auch stets dem karolingischen Hofe nahe. Ludwig der Deutsche, der ihn zu seinen treuesten Freunden zählte, berief ihn als Erzkanzler in eine offizielle Stellung. In diesem Range wurde Grimald auch 841 Abt von Sankt Gallen. Wohl war in Byzanz wie in St. Gallen zuvor schon die Initialenkunst geübt, unter Grimalds Einfluss aber hob sich die St. Gallische Kunst plötzlich zu einer alle übrigen Klosterarbeiten überragenden Höhe, — sowohl in Bezug auf künstlerische Auffassung der dargestellten Szenen als auf die technische Bemeisterung des Materials. Hatte der Abt am karolingischen Hofe so lebensvolle Studien machen können, wie seine Künstler wiedergaben? Hatte er einmal Schleiertänzer gesehen, die so anmutig und künstlerisch, so durchaus geschult und doch natürlich tanzten, oder schwebte ihm ein antikes Vorbild vor?

Jedenfalls, wenn dies der Fall war, hat doch ein frisches, naives Naturgefühl die Hand des Künstlers geleitet, dass er unendlich freier den Eingebungen seiner Phantasie folgte, als die zeitgenössischen Byzantiner. Merkwürdig ist jedenfalls, wie diese kleine Bibelstelle vom Tanze Davids, in den ersten christlichen Jahrhunderten zur Rechtfertigung der kirchlichen Priestertänze, unter der Regierung Karls des Kahlen zum typischen Psalterbilde in den Miniaturen wurde. Man übertrug die Notiz des Tanzes vor der Bundeslade zu einer „Darstellung Davids und seiner Chöre“ derart, dass man kaum einmal den dichtenden König ohne die ihn begleitenden Tänzer malte. Und gerade unter diesem Kaiser setzt der Aufschwung der graphischen Kunst auch im westlichen Teile des fränkischen Reiches ein. Die pastose Malerei mit Deckfarben, die nirgends den natürlichen Ton des Pergaments künstlerisch mitwirken lässt, veredelte sich ungeheuer bis zu unserer hier abgebildeten Miniatur, wo nur der Grund mit Purpurfarbe ausgemalt ist, während für die Figuren das Pergament ausgespart blieb. Nur einige Schatten sind hier in Hellgrün und Braunrot ausgemalt und die Lichter mit Gold gezeichnet, — eine Technik, die den Byzantinern noch ganz unbekannt war.

Die Zeichnung der Miniatur verrät indessen noch alle Fehler karolingischer Kunst: die Köpfe mit glattem Schädel und grossem, nach unten gezogenen Gesichtsoval, die glotzenden Augen und den konventionellen, gleichgültigen Mund, — vielleicht hat dem Künstler dabei die übliche von der Antike übernommene Schauspieler-Maske vorgeschwebt. Auch in den Körpern tritt die eigentümliche Verzeichnung des zu starken Leibes, die diesen Miniaturen eigen, hervor. Indessen ist die Durchführung der Bewegung im Körper gut, — so gut, wie nirgends in den folgenden Jahrhunderten, Die Gestalten drücken aus, was sie bedeuten, sie geben uns keine Rätsel auf, sondern zeigen uns eine lebhaft, lebensvolle Bewegung, — und das möchte ich auf eine wirkliche Anschauung zurückführen. Denn die byzantinischen Künstler, die mit so reichen antiken Vorbildern wirtschafteten und sich ihnen direkt schematisch unterordneten, drücken trotzdem keine wirkliche, verständliche Bewegung aus. Hier haben doch wohl eigene Erinnerungen von der Anschauung zeitgenössischer Auftritte zur Gewinnung einer so überraschenden Naturwahrheit

5*

in einer Epoche mitgesprochen, die keineswegs in dem Realismus der Bewegung ihre stärkste Seite fand. Der Sängerkönig David sitzt auf hohem, von einer rundbogigen korinthisierenden Säulenstellung umrahmten Polsterthronen, über ihm lauschen die Engel seinen Psalmen. In verzückter Haltung singt er zur Begleitung der Lyra in seiner Linken.

Die beiden Männer zur Seite erklärt man als die obersten Sängerkönige Assaph und Idithum⁵⁰⁾, die Schleiertänzer als Heman und Ethan. Ihre lebhafteste Tanzbewegung wird besonders prächtig durch die zur Seite geneigten Köpfe betont, dadurch fühlen wir den Pulsschlag der Bewegung durch den ganzen Körper und zugleich eine gewisse Anmut, eine Kraft der Impulse, die die folgende Bewegung ahnen lässt. Hier hat ein Autodidakt in den bescheidenen Grenzen klösterlicher Miniaturmalerei der Nachwelt eine schöne eigene Erinnerung an erlebtes Leben und geschauter Kunstwerke hinterlassen, die zu den seltensten Perlen einer Epoche gehört, für deren Auffassung starre Bewegungslosigkeit eigentlich charakteristisch ist. Fuss- und Armhaltung der Tänzer sind bis ins kleinste beobachtet und trotz der ornamentalen Durchführung und Gruppierung des Gesamtbildes lebenswahr und äusserst geschmackvoll realisiert.

Eine ähnliche Miniatur befindet sich in Paris: von Liuthard für den König Karl den Kahlen in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts geschrieben, und in Assaphs Topographie des Kosmos finden sich die Zeichnungen von Tänzerinnen, die durchaus Uebertragungen der so ungeheuer zahlreichen antiken Vorbilder sind.

* *

*

Salome vor 1000 Jahren.

Wie David der typische Tänzer des Alten Testaments ist, war es die Herodiastochter⁵¹⁾ des Neuen Testaments, und ich habe es mir angelegen sein lassen, in diesem Buche Verkörperungen dieser schönen Tänzerin zusammenzustellen, wie sie die wechselnden Jahrhunderte ihr gegeben. Sie ist der Typus der schönen Sünderin, der Verführung männlicher Herrschernaturen von relativ lobenswerter Charakterstärke durch den Zauberreiz weiblicher Grazie geworden, und so ist eine Zusammenstellung der Salomefiguren zugleich eine sinnfällige Veranschaulichung weiblichen Reizes im Wechsel von 1000 Jahren, — oder eine Geschichte des Geschmacks und des sinnlichen Wohlgefallens in dieser Zeit, — denn jeder Künstler, der die Salome verkörperte, stellte im Rahmen seiner Epoche das Reizvollste, Verführerischste — das Weib, das seine eigenen Sinne begehrt — dar. Es ist ein Bekenntnis seines Ideals der Sünde, seiner Auffassung vom dämonischen Zauber des Weibes, das jeder dieser Künstler darin niedergelegt hat.

Das älteste dieser Bekenntnisse, das ich finden konnte, ist die in Abbildung 32 gegebene vatikanische Miniatur, die in einem Neuen Testamente



Abb. 32. Salome. Vatikanische Miniatur des 9. Jahrhunderts.

der vatikanischen Sammlungen, Cod. Vatic. 39, fol. 641, erhalten ist. Auch hier finden sich noch die lebhaften Bewegungen karolingischer Kunstepoche. Die Tochter der Herodias, im lila Gewande fränkischen Schnittes, tanzt in leichtem und anmutigem Rhythmus. Das schlichte Gewand schmiegt sich eng um die schlanke Gestalt, es lag gewiss für jene Kunstepoche ein eigener Linienzauber in diesem Frauenkörper, dessen Formen das lange Gewand verfließen lässt. Und zu diesem schlanken Linienreiz stimmen die langen, herabhängenden Zöpfe dieser verführerischen Salome. Sie trägt, charakteristisch genug, einen Ball in der Hand, der auch häufig eine Begleiterscheinung ägyptischer Tanzscenen ist. Eine Geschichte des Ballspieles würde auch immer eine Geschichte des Tanzes sein, wie er noch unserem heutigen Worte für ein Tanzvergnügen, in dem der Ball selbst durchaus kein Heimatsrecht mehr hat, den Namen gab.

* *

*

Osterbräuche.

Im übrigen aber wurden aus den heiteren Tanzgenossen, den Festspielen heidnischer Naturkinder, verbotene Vergnügungen. Der Tanz der alten Deutschen zu den Opferfesten ward nicht mehr gestattet, und aus dem Frühjahrs-

tanz wurden christliche Osterbräuche. Die alten deutschen Ostern waren das Fest der Göttin Ostara, die aus purpurglühender Morgenröte hervortretend, der grauen Wintersonne ihr Gold wiederbrachte. So zieht man noch heute dem Sonnenaufgang am Ostertage entgegen, und wenn wir Christen rufen „Christ ist erstanden!“, so sehen wir auch im tiefsten Herzen in ihm in diesem Augenblick Frühling und Sonne verkörpert als die Bethätigung alles Guten!

Und das geheimnisvolle Osterwasserholen ist der Rest des Priesterinnen-Hochamts in der weihevollen Osternacht.

Spätere Zeiten machten aus dem geheimen Kompromiss mit den abgesetzten Göttern, der in dem vom Heidentum übriggebliebenen Brauche lag, eine christliche Ceremonie. In der Neumark spricht die nächtlich am Quell Schöpfende:

„Hier schöpfe ich mit Christi Blut,
Das ist für 77erlei Fieber gut.“

Schöner ist jedenfalls die Liebeszauberformel des westpreussischen Mädchens: „Untergeh'n, Aufersteh'n — Immer treu, Ewig neu —“, denn sie glaubt an die bindende Liebeskraft des Wassers in der Osternacht noch heute!

Auch im russischen Osterbrauch liegt noch der Rest altheidnischer Osterfeuer, die ja bisher in Deutschland trotz aller Polizei- und Kirchenverbote Gott sei Dank nicht ganz ausgestorben sind. In alten Zeiten tanzte man um alte, mit Kerzen geschmückte Linden, oder die Paare weihten ihre Liebe mit dem ewig bindenden Sprung durch das flammende Feuer, das auf dem Felde oder Berge aufgelodert war. Es ist die Göttin der Liebe und Schönheit mit den roten Flammenhaaren, die bei diesem Feuertanz der Burschen und Mädchen ein Wörtchen mitzureden hatte!

Bittfeuer um den Segen für die Fluren waren aber auch die alten deutschen Tänze, denn ihre Asche befruchtete die Saaten.

Das erste Veilchen und die erste Schwalbe wurde von unseren Ureltern mit Tänzen gefeiert, „am Ostermorgen tanzt die Sonne“, — sie tanzt aber gegen den Winter an, den sie bekämpfen muss. Und so gehört auch die Echternacher Springprozession zu diesen Frühlingstänzen, die wir als Labyrinth- und Kranichtänze kennen gelernt haben: der eine Schritt vorwärts, der zweite Schritt vorwärts, — der dritte zurück — das ist der nordische Frühling, den der Winter immer wieder zurückdrängt!

Ausser der Osterfeier kennen wir die Pfingstmaien, die erst mit Tänzen vom Walde geholt wurden, den Kirmes- und Erntetanz, den Schützentanz der westfälischen Bauern.

* *
*

Kompromittierende Götter.

Die armen, verbannten Götter, die keiner mehr im Tanze feierte, rächten sich, indem sie Tanzzaubereien schickten.

„Ei, so tanz' ein ganzes Jahr!“

Manch' Märlein berichtet uns von also Verwunschenen!

Sie gaben sich auch ihre Tanzgesellschaften für sich allein, die Götter, die man zu Dämonen gemacht hatte! Die Elfen tanzen im Mondenschein und die Nixen weissglänzend über den Sümpfen, die Teufel tanzen einen rotflammenden Feuerreigen, und in der Walpurgisnacht da tanzen die Hexen — die Priesterinnen der alten Naturgötter — auf dem Blocksberg⁵²⁾ (Brocken) und auf dem Pilatusberg bei Luzern.

Im ganzen Mittelalter hören wir von dem Tanz als mystisches Heilmittel gegen allerlei Uebel, — hat er doch früher eitel Segen gebracht! — und wenn auch die garstigen Hexen und Teufel tanzen, so tanzen doch auch die lieben, hilfreichen Heinzelmännchen, die bei der Arbeit helfen, heimlich in Küche und Werkstatt.

Am einschneidendsten in die Kultur des Tanzes und in das Schönheitsbewusstsein der Völker war die Beeinflussung der christlichen Kirche auf die Erziehung der Jugend. Sie war es, die den folgenden Geschlechtern eine Vernachlässigung und Verachtung des eigenen Körpers brachte, die uns heut die Bildwerke der Griechen wie die Verkörperung eines anderen, schöneren Geschlechts machte.

Fecht- und Tanzübungen, sonst die Freunde der Jugend, die Erziehungsbedingungen aller Kulturvölker, wurden sinnliche Vergnügungen, sinnliche Bethätigungen von Leidenschaften, die der christliche Mensch in erster Linie bekämpfen sollte.

Im Mittelalter noch treue Spuren kirchlicher Tänze verfolgen zu wollen, ist nicht gut möglich. Man hat offenbar von kirchlicher Seite den Tanz als solchen dauernd bekämpft und angegriffen, sich aber doch in den einzelnen Gegenden dem Geschmack des Volkes anzupassen gewusst. Wo das Volk gar zu sehr an seinen Tänzen hing, blieb dieser und jener Gebrauch und erhielt sogar eine gewisse Weihe, und, eng verwachsen mit dem Volke, innig seinem Impuls, seiner natürlichen Lebensäußerung verwandt, wie er ist, blieb



Abb. 33. Nixen, im Nebel tanzend. Von Max Bernuth. Aus Otto Ernst: Stimmen des Mittags (L. Staakmann in Leipzig, 1901).

er unter freundlicher Duldung sogleich späteren Geschlechtern erhalten. Wo einige freundliche Bischöfe oder eine spätere Bekehrung durch diese oder jene Einflüsse nicht allzusehr gegen den Tanz gewüthet, blieben uns auch Reste schöner, alter Volkstänze erhalten oder gingen unter der Pflege eines Hofes die im Volke erhaltenen Tanzweisen wieder zu neuer Blüte auf.

* *
*
*

Fackeltanz.

Wie so mancher alte Gebrauch nur den Namen gewechselt hat und das Kleid, und doch die gleiche, feierliche Ceremonie blieb, wie so ein Tanz als Symbol dieser oder jener Idee seinen geheimnisvollen Reigen durch die Jahrtausende zieht!

Noch heut geleitet zur fürstlichen Hochzeit eine Reihe von Fackelträgern das vermählte Paar in das Brautgemach. Diese Fackeln sind die Attribute des Gottes der Ehe bei den Griechen, Hymen, dem zu Ehren die Braut mit der unzerteilbaren Zahl von fünf Fackeln einst tanzend in das Haus des Bräutigams geführt ward.

Auch im hochzeitlichen Ceremoniell der ersten Christen noch findet sich dieser weihevollen Tanz, und der byzantinische Hof, den der christliche Souverain gern mit sinnvollen Gebräuchen und Prozessionen ausstattete — Festmotiven, die die Bacchuszüge der gestürzten Götter dem Volke ersetzen sollten, nahm ihn in das offizielle Ceremoniell auf.

Von Byzanz aber kam dann der Hochzeitsgebrauch des Fackeltanzes beim Volke in Vergessenheit und blieb ein Vorrecht fürstlicher Vermählungen. Und dieses ist er geblieben.

Nur die Turniergebräuche des Mittelalters zogen ihn noch einmal in das Privatleben hinein. Hier begegnen wir ihm noch öfter in der folgenden Ceremonie, die nach den Notizen in deutschen und englischen Hofturnieren üblich war: Wenn nach beendigtem Turnier die Dame den Siegerpreis überreicht hatte, tanzten dieser siegende Ritter und die Preisspendende allein unter dem Vor- und Nachtragen der Fackeln durch den Saal.

* *
*
*

Die Ballade und der deutsche Tanz.

Wie alt die anderen Tänze sind, festzustellen, wäre ein müßiges Beginnen. Jeder Tanz ist mehr Reflex eines Impulses, eine gemeinsame Vergnügung vieler, als gerade ein und derselbe Tanz in verschiedenen Völkern.

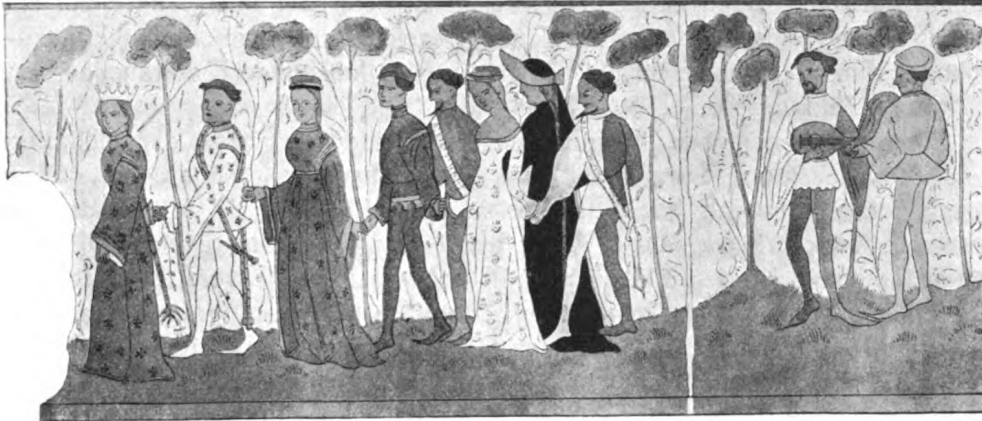


Abb. 34. Aus dem Fresken-Cyklus der Burg Runkelstein bei Bozen nach einer Lithographie von Ignaz Seelos. Farandola, unsere Polonaise.

Mit dem Worte Ball hängt das Wort Ballade indessen enger zusammen, als meist angenommen wird! Die alte Ballade wurde zum Tanze gesungen, und das ist keineswegs eine Hypothese: in allen Teilen unseres deutschen Vaterlandes hören wir noch heut die Kinder die alten Melodien und auch die alten Balladen singen. Im Kinderlied, — das freilich oft durchaus kein Kinderlied ist, — hat sich die alte gesungene Ballade, das Minnelied und der alte Singetanz erhalten. Wir wissen nicht, zu welchen unserer Bilder dieses oder jenes Lied geklungen, — sicher aber ist, dass die alten Tanzreigen von Liedern begleitet waren, die durchaus zum Charakter des Tanzes passten.

Im 12. Jahrhundert begann eine Teilung der Tänze in Volkstänze und -Gebräuche und höfische Tanzweisen und ich glaube, dass man in jener Zeit auch begann, den Gesang zum Reigen in den Sälen der Schlösser fortzulassen und sich mit einer schweigenden Bewegung zu begnügen. Und eine natürliche Folge dieser „modischen“ Veränderung war dann eine intensivere, raschere, schneller erschöpfende Bewegung. Zum heutigen Wirbeltanz könnte niemand singen, zum alten Reigentanz hat der Deutsche immer gesungen. Diese Veränderung unserer Tänze kam natürlich als höfischer Modeartikel mit neuen, fremden Tänzen vom Ausland herein. Die ältesten deutschen Tanznoten, die Franz W. Böhme⁵³⁾ veröffentlicht hat, geben hierzu einige Anhaltspunkte.

Die Allemande zum Beispiel, ein alter, auch im Auslande für deutsch geltender Tanz, hat den $\frac{4}{4}$ Takt. Die Musik besteht aus zwei gleichgebauten Perioden von je 8 Takten und beginnt mit einem Auftakt. Und dies ist auch die Grundform fast aller alten deutschen Volkslieder, Märsche und Tänze, die Grundform auch der typisch deutschen Hildebrandstrophe. Die meisten dieser Kompositionen bleiben in Dur und tragen den ruhigen, breiten, behaglichen Charakter der danse basse — des Schreitertanzes. Bis zum 16. und 17. Jahrhundert behalten die deutschen Tänze diesen graden Takt, wie ihn heut das sogen. Schottisch, Polka und Galopp haben. Er mag aus dem mittelalterlichen $\frac{4}{2}$ Takte der zum „getretenen“ Tanze, Farandola, gehörte,

entstanden sein. Doch ist dies eine meiner Ansicht nach noch nicht genügend begründete Hypothese. Jedenfalls deuten Bezeichnungen wie „Schaukeltanz — Schunkeltanz — Reihenschralt“ — die im 11. Jahrhundert auftauchen, auf lebhaftere Taktweisen.

Die alte Allemande beginnt mit der Suite, ihr folgt die lebhaftere Courante, die „stolze Sarabande“ und zum Schluss die rasche Gigue. Diese Zusammenstellung galt im Mittelalter in allen Ländern als Allemande, war besonders in Lothringen sehr berühmt, und Ludwig XIV. bildete sie schliesslich weiter kunstvoll aus, legte Walzertouren ein und liess sie 1680 zu Ehren des einverleibten Elsass bei Hofe pomphaft aufführen. Den Walzer finden wir sicher im 18. Jahrhundert in Schwaben, doch scheinen mir auch die Hochzeits-tänzer von Hans Scheufelin⁵⁴⁾ unserer Abbildungen aus dem 16. Jahrhundert einen ähnlichen Rundtanz auszuführen. Viele Hypothesen umspinnen den $\frac{5}{4}$ Takt, der hin und wieder auftaucht, bald als $\frac{5}{4}$ Takt, bald als $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt wechselnd. Das bekannteste Beispiel ist das alte Lied: Prinz Eugen der edle Ritter.

Inwieweit dies indessen ein Tanzlied gewesen sein mag, lässt sich wohl nicht nachweisen. Ich habe nur auf einem Schützenfest in der Soester Börde (Westfalen) einen Kindertanz gesehen, den nach altem Brauch nur die Kinder tanzen durften und der den Eindruck eines alten Spring- und Hüpftrittes machte. Er wurde indessen auch paarweis in der Runde getanzt und wechselte in $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takten ab. In der Umgegend von Oppeln in Schlesien tanzt das Landvolk nach polnischem Text einen sehr ruhigen Tanz, der mit zwei mal zwei Vorschritten (chassieren) beginnt und dann einige Umdrehungen bringt, — hier wechselt ein $\frac{3}{4}$ und ein $\frac{5}{4}$ Takt, auch habe ich einige Tänze beobachtet, die aus zwei $\frac{3}{4}$ und einem $\frac{4}{4}$ Takt wechselnd zu bestehen schienen. Dass die einzelnen Teile unseres Vaterlandes noch mehr solcher alten vergessenen Tanzweisen bergen, glaube ich bestimmt, — hoffentlich finden sich noch sorgsame Sammler, die uns dies und jenes festhalten. Wir haben uns so gewöhnt, alle andern Länder als kompetenter im Tanz, in der Anmut der Bewegungen anzusehen, als uns Deutsche, dass ich nur zu gern die folgende Kritik eines Franzosen hier wiedergebe und besonders auf die Reste alter deutscher Tänze in unsern Dörfern aufmerksam mache!

„Es giebt Länder,“ schreibt der mir unbekanntes Verfasser eines interessanten Fragmentes etwa aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, „wo die Einwohner überhaupt mit diesem musikalischen Gehöre geboren werden, welches in Frankreich etwas seltenes sein würde, wenn wir nicht die Provence, die Languedoc und das Elsass mit dazu rechneten. Die Pfalz, Schwaben, Sachsen, Brandenburg, Oesterreich und Böhmen geben den Orchestern der deutschen Fürsten eine Menge vortrefflicher Instrumentisten und grosser Komponisten. Die Deutschen haben von Natur lebhaftes Neigung zur Musik, der Keim der Harmonie liegt in ihrer Seele. Der Tanz ist in den deutschen Provinzen bis ins Unendliche verschieden. Die Tanzart, die in einem Dorfe herrscht, ist in dem benachbarten fast unbekannt. Selbst ihre Tanzmelodien haben verschiedene Charaktere und Bewegungen, ob sie gleich alle munter sind. Ihr Tanzen hat etwas reizendes, weil es ein blosses

Werk der Natur ist. Ihre Bewegungen atmen Freude und Vergnügen, und die Genauigkeit, womit sie Takt halten, giebt ihren Stellungen, Schritten und Gebärden eine besondere Anmut. Kommt es aufs Springen an, so können sie wohl hundert Personen um eine Eiche oder einen Pfosten finden, welche in eben demselben Augenblicke ihren Satz nehmen, sich mit Gleichmässigkeit in die Höhe heben, und mit derselben Genauigkeit wieder niederfallen. Sollen gewisse Taktnoten mit den Füßen angezeigt werden, so sind alle einig und schlagen zugleich. Heben sie ihre Tänzerinnen, so sieht man alle zu gleicher Zeit in derselben Höhe, und sie lassen sie nicht eher, als bei der markierten Note wieder nieder.“

In Simrocks Uebertragung des Amelungenliedes⁵⁶⁾ findet sich eine Beschreibung bäurischer Tanzweise, die unendlich anmutig sein muss und dem Tegernseer Bauerntanz von heut noch durchaus entspricht.

Das Mädchen fasst das Kleid, flieht und naht sich neckend dem Jüngling, der sie tanzend wie der Falke die Taube umkreist.

Seit einem Jahrhundert hat man erst begonnen, sich ernsthafter mit der deutschen Volkskunde zu befassen. Man hat dazu als grundlegend zwei Spuren in erster Linie verfolgt: die der Volksmundart und die der Volkstracht.

Zwei andere Wege in das Labyrinth der neuen Wissenschaft hat man noch wenig beachtet, trotzdem diese dem Forscher von vornherein mehr lebensvolles Material und vor allem reicher modelliertes Material zuführen. Vielfach mit einander verschlungen, einer den andern ergänzend, laufen diese Wege fast nebeneinander und zeigen uns auf unserer Wanderung manch anmutiges Bild. Direkt aus dem Volke entsprossen, mit seinen Schönheitsideen verwandt, in seinen religiösen und in seinen sittlichen Idealen wurzelnd, sind beide: Volkslied und Volkskunst. Zur Verzierung der Geräte seines täglichen Lebens nimmt der Landbewohner die Muster, welche die Ideen symbolisieren, die das Volkslied ausspricht. So befruchtet das eine das andere.

Um die Volkskunde Schlesiens haben sich heute zwei Männer — jeder in seiner individuellen, stark ausgeprägten Art — verdient gemacht, Robert Cogho in Warmbrunn, der sein ganzes Leben dem Studium seiner Heimat und ihrer Geschichte gewidmet hat, wie Oskar Scholz in Herzogswaldau, der Noten und Texte der Lieder und Tänze sammelt. Unter grössten Mühen und mit Hilfe sorgsamsten Nachspürens ist es ihnen gelungen, die alten Musikinstrumente wieder aufzufinden, die einst auf den Bauden erklangen, — einst, ehe der allbesiegende Leierkasten und das Klavier hier ihren Poesie verdrängenden Einzug hielten. Der freundlichen Mitarbeiterschaft beider verdanke ich die Möglichkeit, hier eine Fülle alten, wertvollen Materials geben zu können⁵⁶⁾.

Für die Geschichte der Leibesübungen und Tänze fängt eine neue Epoche mit Heinrich I. an. Er war es, der die Kampfübungen zum Preisspiel erhob⁵⁷⁾ und Deutschland die Turniere gab, die in Spanien, Frankreich und England bereits ritterlicher Brauch geworden. Diese Reiterspiele dürften aus den olympischen und römischen Circus- und Festspielen entstanden sein, und

es ist eine Art falscher Patriotismus, die Erfindung dieser Turniere Heinrich I. zuzuschreiben. Alle alten Schriftsteller nennen diese Turniere ausdrücklich Spiele. „Das Spiel hatte so viel Mannigfaltigkeit und Eleganz, dass man nicht ohne Grund sagen konnte, Venus und Mars, Bellona und die Gracien hatten gleichen Anteil daran“ — (Guido Pancirollus in novis repertis Tit. 30.)

Immerhin aber ist es interessant, dass die Einführung der Turniere von der Wiederbelebung der kirchlich so angefeindeten Tänze begleitet war. Gerade Heinrich I., der sich der kirchlichen Richtung jener Zeit und ihrer so weit gehenden Beeinflussung wie kaum ein anderer deutscher Kaiser zu entziehen verstand, konnte wohl auch in erster Linie den unbefangenen Blick haben, der ihn den Wert des Tanzes als Hebel und Förderer nationaler Entwicklung erkennen liess.

Auch bei den Wenden fand er Kultgebräuche mit Tänzen und Mummereien, festlichen Umzügen zu Ehren des göttlichen Swantewit. Leider sind die Ueberlieferungen, die uns die ausführlichere Beschreibung dieser Feste geben, zu lückenhaft, um uns erraten zu lassen, wie sich Heinrich später zu diesen heidnisch-nationalen Bräuchen stellte. Etwa 300 Jahre später brachte Friedrich II. ein paar saracenische Spielweiber mit nach Europa, welche, singend und Cymbeln schlagend, auf Kugeln tanzten. Jedenfalls aber hat hier die Ueberlieferung nicht ganz genaue Angaben. Friedrich als Herrscher Siciliens musste die Künste der saracenischen Tänzerinnen auch in Sicilien und Unteritalien kennen, während uns diese Beschreibung mehr auf die asiatischen und ägyptischen Tänzerinnen und Gauklerinnen zu passen scheint, die er sich gelegentlich des Kreuzzuges sehr wohl mitbringen konnte. Unter ihm, der es so meisterhaft verstand, sich die Kenntnisse und Geschicklichkeiten der Saracenen in seinen Ländern dienstbar zu machen und durch freundliche Duldung ihrer Religion ihre nationalen Fähigkeiten als fruchtbringende Geldquellen für sich und sein Reich auszunutzen, kamen auch die orientalischen Bogeninstrumente nach Europa. Ob dies freilich durch seine oder die früheren Kreuzzüge geschah, lässt sich nicht feststellen. Im allgemeinen war mehr noch als durch sie der orientalische Einfluss durch den Handel mit dem Osten und die Karawanentransporte ungeheuer gross, so dass diese Instrumente so gut mit den Goldgeweben, dem Geschmeide und den Metallgeräten, die das Abendland überschwemmtten, wie durch die Kreuzfahrer gekommen sein konnten. Wenn auch im allgemeinen die Annahme vom Verwälschen der deutschen Tänze durch den dreissigjährigen Krieg richtig sein mag, so ist eine Beeinflussung durch die einströmenden Asiaten, durch „ausländische Sterne“, dies speciell an den einzelnen Höfen, schon viel, viel früher nachzuweisen.

Wie das Osterfest ein alter, mit Tänzen gefeierter heidnisch-deutscher Brauch ist, so waren es die Maifeiern, die zu Pfingsten sich stellenweis noch heut erhalten haben. Am Rhein heisst das Tanzlied:

„Der Maie, der Maie, der bringt der Blümlein viel.“

Und die grünen Maibäume, die in Deutschland und den Niederlanden vom Wald geholt werden, sind ein Rest altheidnischen Sommerfestes. Am Rhein und in Littauen hat sich das gleiche Wort „Mailehen“ dafür erhalten. Durch

die Schützenfeste und Turniere in den verschiedenen Jahrhunderten hat man diesem alten Brauch des Maifestes, der tief im deutschen Volke wurzelt, einen neuen Rahmen gegeben, so dass wir nicht allzu deutlich die Feier der Naturreligion darin erkennen.

In Thüringen ist ein Frühlingsfest, ein Laubkönig- oder Laubmännchentanz im Walde noch heut Brauch, dessen Reime auf die Reste eines sehr alten heidnischen Festes schliessen lassen.

Der Kirschbaum hat sein Laub verloren,
Wir müssen ihm Laub besorgen.
Was haben wir der lieben Braut gethan,
Wir bieten ihr einen guten Morgen,
Einen guten Morgen bieten wir ihr,
Wir bieten ihn gar zu gerne,
Und wenn ich ein schönes Mädchen seh,
So möcht ich morgen sterben.
Bring heraus den schönsten Strauss
Allerschönster Rosen.
Du bist geschmückt mit Mandelkern,
Und wer dich sieht, der hat dich gern.

Leider ist hier der Sinn fast ganz verloren, es sind lediglich Reime, die uns blieben. Klarer ist folgendes Tanzliedchen:

Blaukohl, Blaukohl, das sind die schönsten Pflanzen,
Wenn das Mädchen gessen hat, fängt sie an zu tanzen.
Tanz, Liebchen, tanz!
Die Schuhe sind noch ganz.
Sind sie dann zerrissen,
So tanz ich auf den Füßen.
Sind sie dann zerbrochen,
So tanz ich auf den Knochen.
Tanz, Liebchen, tanz,
Wie schön steht dir der Kranz!
Soll er dir noch schöner stehn?
Liebchen will zum Tanze gehn.
Tanz, Liebchen, tanz!

An die alte Fuhrmannszeit erinnert offenbar folgendes Pflingstlied:

Rausche, rausche, mein Hirschlein auf der Weide!
Du, du bist meines Herzens Freude.
Ach, mein Schatz hat mich verlassen,
Darum muss ich wandern meine Strassen.
Holet mir die zwanzig der Pistolen,
So wird mich mein Schatz bald wieder holen.
Hat es nicht der Fuhrmann eine Schande,
Dass er ist gefahren aus dem Lande?!

Ein herber, ländlicher Volkston, der viel mittelalterliches Gepräge verrät, klingt indessen durch alle.

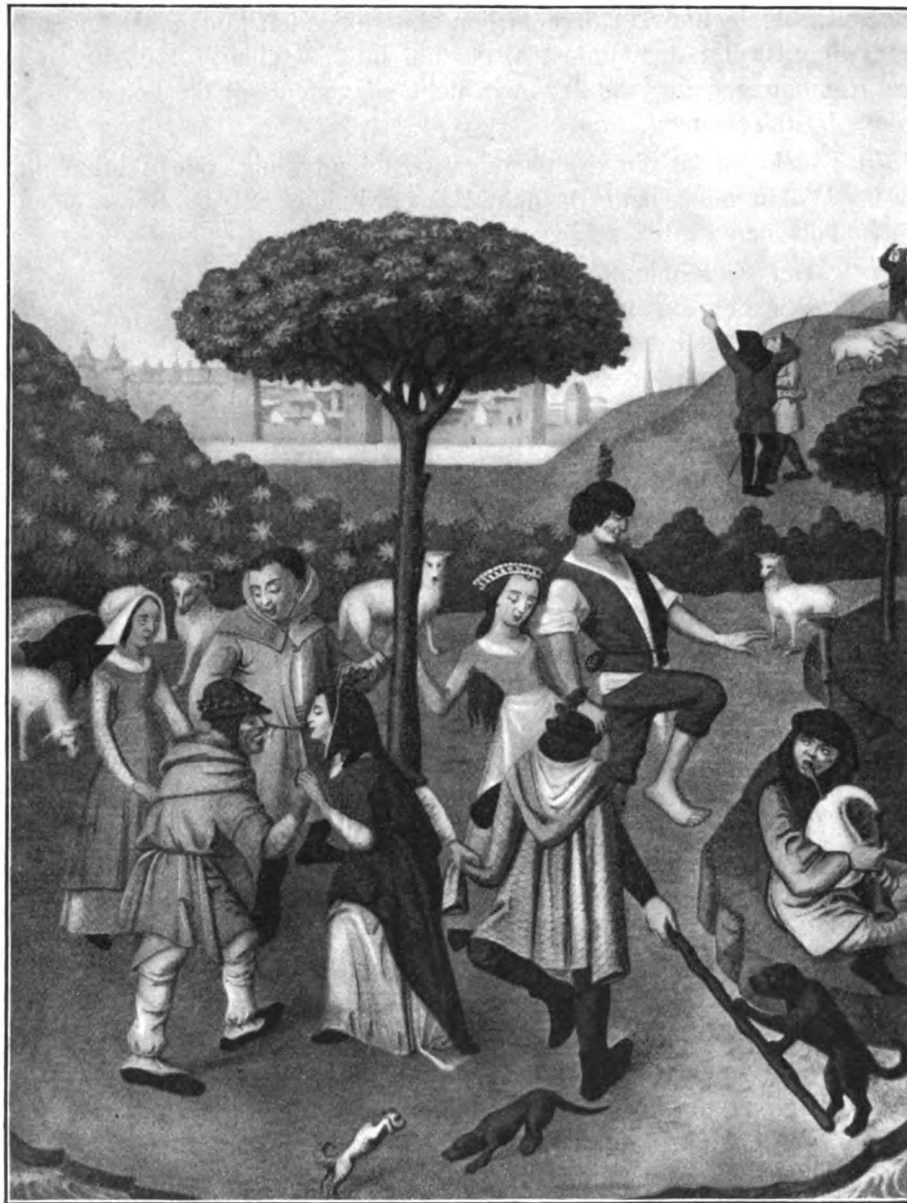


Abb. 35. Bauerntanz in den Niederlanden
im 15. Jahrhundert von Israel von Meckenen.
Ms. 1173 der Bibliothèque Nationale Paris.

Im Sommer, im Sommer, das ist die schönste Zeit,
Da machen sich fein lustig, die jungen, jungen Leut.
Das Lustigsein, das Fröhlichsein, das Tanzen,
Das Tanzen, das wird euch schon vergehn.
Wir wollen noch einen wohl,
Einen Ringelreigen sehn.
Wer richtet denn auf mich?

Es steht in unserer Klinge —
 Ein ganzer Garten voll!
 Das muss ein reicher Bauer sein,
 Der uns ernähren soll.
 Und wenn er uns ernähren soll,
 So kost's sein ganzes Gut.
 Frisch Mut, frisch Mut!
 Das Bierchen schmeckt recht gut!

In der Mark Brandenburg ist dieser Anfang gleichfalls zu einem Tanzreim geworden, der indessen bedeutend jünger ist, während hier noch die Anschauung ländlicher Hörigkeit vorherrscht und auf das Alter des Reimes schliessen lässt. Dem thüringischen Brauch des Maien- oder Laubkönigs, zu dem diese Lieder gesungen werden, stehen die folgenden Kinderreime nahe:

Ihr Vögelein, verlasst euer Nest
 Und feiert mit mir das Frühlingsfest!

Hier haben wir den gewiss deutlichen Rest einer alten Tanzballade, die den Frühlingseinzug mit seinem Kämpfen und Werden, seinem Weben und Locken darstellt.

Wir armen, armen Vögelein,
 Wir möchten gern im Neste sein

lautet die Antwort im Kinderspiel, und dann wieder ruft der Lockvogel:

Ihr Vöglein, fliegt alle aus
 Und sucht wiederum euer Haus.

Und zum gleichen Tanzspiel mag der Schlussreim gehören, der in Preussen gesungen wird:

Hänschen halt's fest,
 Wie der Vogel sein Nest,
 Wie der König die Kron,
 Und den goldnen Demant,
 Wer's hat, sag's niemand,
 Liebes Vöglein komm heim.

Der folgende Vers, der gleichfalls bei diesem Singetanz der Kinder vorkommt:

Der Spatz ist nicht zu Hause,
 Er ist zum grossen Schmause,
 Und wenn er wird nach Hause kehren,
 Frau Spätzin kannst du schimpfen hören,

dürfte indessen ein späteres Anhängsel sein aus der Zeit, wo der Bezug zur eigentlichen Frühlingsballade ganz vergessen war und die heitere Minnezeit mit der Natur allenthalben Zwiesprach hielt und die Frühlingsvögel, die schwärmenden Kraniche mit den schwätzenden Spatzen verwechselte.

Herr König, ich bin in deinem Land,
 Stehle dir Gold und Silberband!

Auch dieser Vers, den die Kinder im Vogtlande singen, mag aus dem

altgermanischen Frühlingstanz stammen, der Zusammenhang mit der folgenden Strophe:

Wir öffnen die Thore gar hoch und weit
Für eure fürstliche Herrlichkeit,

ist indessen so lose, dass ich vermute, es fehlen dazwischen eine Reihe von Versen, die weiter den Kampf zwischen Licht und Finsternis schildern, bis die „fürstliche Herrlichkeit“ im Strahlenscheine des „Gold und Silberbandes“ der zurückgeraubten Sonne, über die Erde zieht. In den Lentagen sehen wir die Kinder Schnecken, Kreise und Leitern auf die Erde zeichnen, die sie auf einem Beine hüpfend und einen Stein vor sich herstossend nach bestimmten Regeln durchschreiten. Diese Spiele hat Professor Colmar Schumann-Lübeck genau beobachtend in allen den Ländern festgestellt, wohin Germanen in der Völkerwanderung verschlagen sind.

„Der Benennungen ist Legion. Die blosse Bewegung bezeichnen: Hüpfen, Hinken, Hinkespiel, Hinkels, Hinfuss, Hinfot, Hinkepott, Hinkelhahn in Schleswig, Hoppen in der Schweiz, Humpelfix in der Altmark, Hicke in Thüringen, Hüpfeldrei in Südwestdeutschland, Hinkelpinken und Hoppeln in Belgien, Scotch-hopping in England. Bestimmtere Namen sind: Paradiesspiel, Paradieshüpfen, in Norwegen at hoppe Paradies, niederdeutsch Himmelhuppen, in Oesterreich Tempelhupfen; ferner Himmelsleiter, Himmel und Hölle, Erde und Himmel, Holland und Grüttopf; englisch pottle. Von den Zeichnungen stammen die Ausdrücke Kreisspiel und Schnecke, von dem Steinchen der in Gutsmuths Spielbuch angeführte Ausdruck Fuss Scheibenspiel und das französische la marelle oder mérelle, Spielstein. Dazu kommt noch das fremdartige Wochenhüpfen. Diese verwirrende Fülle verbürgt schon an sich ein hohes Alter und Ansehen und befähigt uns, dem Form- und Sinnwechsel nachzugehen.“

Dies Schneckenspiel, mit seinen labyrinthischen Gängen bringt uns wieder zur Theseussage und in die deutschen Sagen von der Befreiung Freias durch Donar, von der Erlösung Brunhild's aus dem Flammenzauber durch den Blumenliebbling Siegfried. Das Steinchen ist der Hammer, den nach der Sage der Donnergott vorauswirft, ehe er zum Kampfe springt. Aehnlich ist das Kreisspiel, das Wochenhüpfen ein alter symbolischer Tanz, dessen mimische Darstellungen einst vor den Opferaltären von den Priesterinnen getanzt wurden. Tacitus berichtet uns⁵⁵⁾, dass Valeda den Batavern „hüpfend gewahrsagt“ habe, — hier liegt die Erklärung dieses „Tanzes“, wie er es an anderer Stelle nennt. Die Priesterinnen stellten symbolisch das sich Suchen und Finden der himmlischen Sonnengatten in den Wintermonaten dar, wie heut zum Beispiel in Florenz am Ostersonnabend eine Taube, die von dem Hochaltar der Santa Maria del Fiore in den Himmel geschickt wird und durch die Richtung ihres Fluges den Erfolg der Ernte allerchristlichst voraussagt. Die Kirche machte aus dem heidnischen Wochenhüpfen sieben Stufen der Himmelsleiter, die oben im Himmel, mit den Füßen in der Hölle stand. Während im heidnischen Spiel die Tanzenden den Gott darstellen, der die Gefangene zu finden sucht, wurden sie im christlichen Spiel zu den Seelen, die zur Maria hüpfen. Damit hatte das Steinchen freilich keinen Sinn mehr, es blieb aber

als unverstandener Ueberrest wie das Hüpfen, das Springen auf einem Bein in einer raschen Tanzdrehung, die den Zickzackflug des Blitzhammers und den Sagenzug Siegfrieds, der springend zu Brunhilde gelangt, symbolisiert. So sehen wir auch das Labyrinth der Trojaburgen auf dem Fussboden mittelalterlicher Kirchen in Mosaik, angeblich als Symbol der Irrgänge sündigen Lebens. Zuweilen aber — z. B. in San Miniato in Florenz — finden sich noch die Sternbilder in diesen labyrinthischen Gängen. Charakteristisch für den Zusammenhang dieser Labyrinth mit dem heidnischen Frühlingsschwerertanz ist indessen die sich vereinigende und doch schliesslich aufgelöste Form dieser Labyrinth.

Man hat heut Spielkurse für Lehrer und Lehrerinnen eingerichtet, in denen gerade der Volks- und Jugendspiele gedacht wird. Möchten diese alten, herrlichen Bräuche doch erhalten werden, und möchten doch Lehrende und Lernende auch verstehen, was sie tanzen!

Man hat vielfach auf Turnplätzen heut diese Labyrinth im Rasen mit schmalen Gängen angelegt und die Kinder lernen sie taktmässig durchlaufen, — ob aber eines davon weiss, dass es den Schwerertanz seiner Urväter ausgeführt, den Frühlingshüpftanz, den die Griechen auf Kreta wie die salischen Priester in Rom, wie die nordischen Völker in Island und Finnland zur Begrüssung der Ostersonne vor tausend und tausend Jahren getanzt haben?

Mit den heidnischen Kampftänzen um die Sonne mag auch der alte Kirchweihentanz der Niederbayern, der Trümmertanz, Zusammenhang haben. Im westfälischen Münsterland ziehen die Bauern am Lambertstag, dem 17. September, mit Lichtern und Kränzen tanzend von Haus zu Haus.

Auch auf die Frühlingsfeier und den siegenden Einzug Siegfrieds bezieht sich ein Reigen aus der Mark Brandenburg:

Machet auf das Thor, machet auf das Thor,
Es kommt ein grosser Wagen!
Wer sitzt denn darin, wer sitzt denn darin?
Ein Herr mit goldnen Haaren!

Diesem altdeutschen prächtigen Anfang, der zum Ringelreihen gesungen wird, schliesst sich ein viel jüngerer, kindlicher Schluss an, der jedenfalls nie dazu gehört hat:

Was will der Herr, was will der Herr?
Er will den Wilhelm haben!
Was hat er denn gemacht, was hat er denn gemacht?
Er hat ein Kleid gestohlen!
. Aetsche, ätsche, ätsche aus,
Er hat ein Kleid gestohlen!

Es sind ja eigentlich durchaus keine Kinderlieder, die unsere Kleinen singen, wenn die Sonne sie hinauslockt aus der Winterhaft, der Sinn dieser Reime ist ihnen ganz fremd, sie ahnen ihn mehr, als sie ihn verstehen, und es ist nur zu natürlich, dass sie den abgerissenen Brocken einen ihrem kindlichen Sinn angemessenen Schlussvers anfügen. Jedenfalls ist hier noch der Sinn des gestohlenen Sonnen-Gewandes (aus Gold- und Silberband) auch im

Schlussvers verborgen, da diese Sage auch durch viele unserer Märchen klingt. Aehnlich ist der folgende Tanzreigen aufzufassen, der von zwei Reihen aufgeführt wird, die im Tanzschritt einander entgegen- und zurückgehen und im Frage- und Antwortspiel die Ballade singen:

Es kommt ein Herr aus Niniveh!
 Juchheissa vivalatis!
 Was will der Herr aus Niniveh!
 Juchheissa vivalatis!
 Er will die jüngste Tochter han,
 Juchheissa vivalatis!
 Die jüngste Tochter kriegt er nicht!
 Juchheissa vivalatis!
 Die jüngste Tochter muss ich han!
 Juchheissa vivalatis!
 Die jüngste Tochter kriegst du nicht!
 Juchheissa vivalatis!
 Dann raube ich sie heimlich fort!
 Juchheissa vivalatis!
 Dann schliessen wir die Thüre zu!
 Juchheissa vivalatis!
 Dann schlag' ich euch die Fenster ein!
 Juchheissa vivalatis!
 Was willst du mit der Tochter machen?
 Juchheissa vivalatis!
 Ich will ihr eine Kron' verschaffen!
 Juchheissa vivalatis!

Diese Ballade muss sehr alt sein, sie wird mit verschiedenen Schlussreimen in der Mark, in Pommern, Preussen und Littauen gesungen, der Herr kommt bald aus Niniveh, bald aus Württemberg oder Magdeburg, — das ist wechselnd, wie überhaupt so manches umgeschmolzen ist, was Frauenmund und Mutterlied den späten Generationen an alten, reizvollen Tanzreimen erhalten hat. Jedenfalls steht diese Ballade auf der Grenze, wo wir nicht mehr bestimmt sagen können: ist es die Verkörperung einer heidnischen Göttergeschichte oder ist es ein dramatisiertes Heldenlied? Sicher aber darf ihr Alter in jene Zeit deutscher Geschichte gerechnet werden, als die „Herren“ durchs Land ritten und die einzelnen Titel der Ritter noch nicht zum Schatten geworden waren.

Sicherer als ein heidnischer Balladentanz, der sich an die Göttersage anschliesst, lässt sich das folgende, in Mitteldeutschland vielfach gesungene Reigenlied erkennen. Hier ist die direkte Bezugnahme auf die in der Burg gefangene Prinzessin erhalten, deren Befreiung einen Kampf kostet. Anfang und Schluss charakterisieren die Odinstochter Iduna, die in der Tojaburg gefangen sitzt und die durch das Mysterium eines Tanzes erlöst wird. Die beiden Mittelzeilen dürften keinen Anspruch auf Zusammenhang mit dem übrigen haben und vom Volke als Ersatz für verlorene Strophen eingefügt sein:

Wer sitzt in diesem Kämmerlein?
 Des Königs schönstes Töchterlein!
 Was isst sie gern? was trinkt sie gern?
 Zucker und süssen Mandelkern!
 Wir wollen sie beschauen, berauhen,
 Und einen Stein abhauen!

Der Reigen wird auch so getanzt, dass alle einzeln in den Kreis springen und damit schliesslich die Königstochter in der Mitte des Kreises erlösen. Verwirrender ist der Sinn eines anderen Tanzes aus Süddeutschland und Hessen, der als Reigen aufgeführt wird. Der Nix in der Grube greift aus den ihn Umtanzenden einen heraus:

Nix, in der Grube,
 Du bist ein böser Bube,
 Wasche deine Beinelein,
 Mit silbergoldnen Sternelein
 Kämmе dir dein grünes Haar
 Wie das Mondenlicht so klar —
 Nix, — greif' zu!

Es scheint der Rest eines mittelalterlichen Hexentanzes zu sein, einer Ballade, welche den Nixenzauber sinnfällig veranschaulichte, der des nächtlichen Wandersmannes im Sumpfe wartete. Noch heut spielen die Kinder diesen

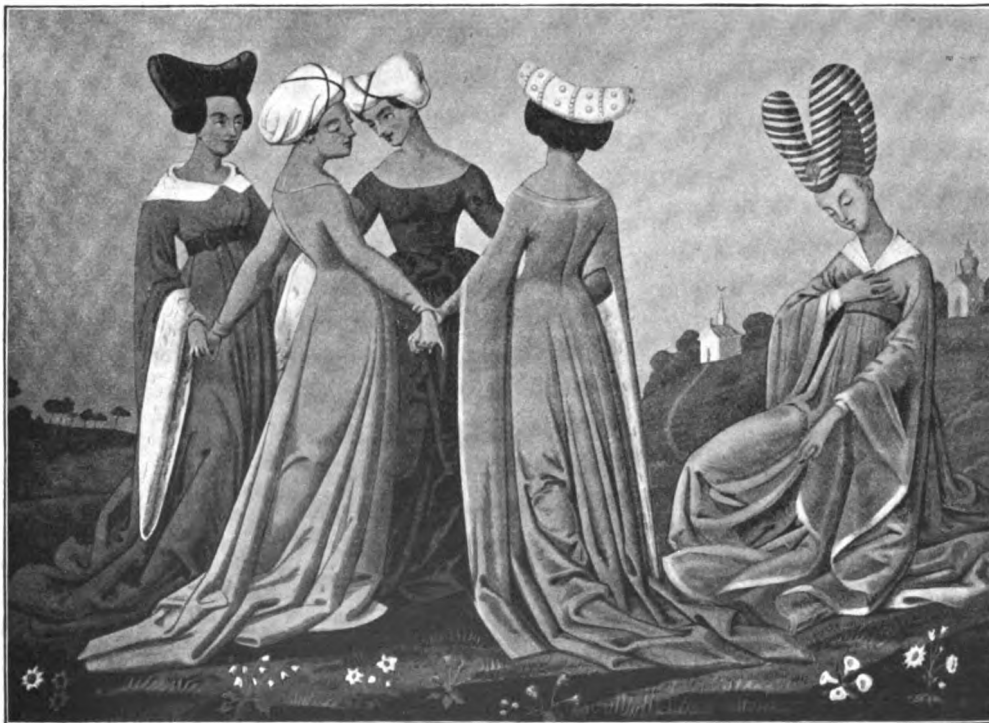


Abb. 36. Tanzreigen vornehmer Frauen in Ober-Italien. 15. Jahrhundert. Miniatur aus Boccaccio. Bibliothèque de l'Arsenal. Paris.

6*

Tanz ungeheuer dramatisch. Auch im Zusammenhang mit dem heidnischen Kultgebrauch stehen die zahlreichen Hasenlieder, die in allen germanischen Völkern als Reigen zu Haus sind:

Gestern Abend ging ich aus,
Ging wohl in den Wald hinaus,
Sass ein Häslein in dem Strauch,
Guckt mit seinen Aeuglein aus,
Husch doch, Häslein, dicht heran,
Dass ich mit dir reden kann.

„Bist du nicht der Jägersmann,
Hetzt auf mich die Hunde an?
Wenn dein Köter mich ertappt,
Bin ich Aermster eingeschnappt.“

Armes Häschen, bist so blass,
Geh' dem Bau'r nicht mehr ins Gras,
Geh' dem Bau'r nicht mehr ins Kraut,
Sonst bezahlst's mit deiner Haut!

Hier ist der Hase nun freilich nichts weiter als ein einfacher Hase, aber dass wir uns ja auch heut noch so viel mit ihm und seiner Osterthätigkeit beschäftigen, ist doch einzig in seiner altgermanischen Würde begründet. Und so hat sich ein ganzer Liederkreis um den unscheinbaren, springenden Gesellen gesponnen, und was im Hinblick auf altgermanische Tanzweisen besonders zu beachten ist: die Tänzer dieser Hasenballaden hüpfen alle mit möglichster Kunstfertigkeit wie das besungene Häslein.

Zwischen Berg und tiefem, tiefem Thal
Sassen einst zwei Hasen,
Frassen ab das grüne, grüne Gras
Bis auf den Rasen.

Als sie sich nun satt gefressen hatten,
Setzten sie sich nieder,
Bis dass der Jäger, Jäger kam
Und schoss sie nieder.

Als sie sich dann aufgesammelt hatten
Und sich besannen,
Dass sie noch am Leben, Leben war'n,
Liefen sie von dannen.

Das älteste und bekannteste der herzigen Hasenballaden, die unsere Kinder heut noch wie kleine Balletts oder Tanzopern aufführen, ist wohl das folgende, das einst ein naiveres Volk als wir so lebhaft und dramatisch wie sie aufgeführt haben mag.

Häschen in der Grube
Sass und schlief,
Armes Häschen, bist du krank,

Dass du nicht mehr hüpfen kannst?
Häschen hüpf! Häschen hüpf! Häschen hüpf!

Es scheint charakteristisch für die Kindheit der Menschen wie der Völker zu sein, dass ihnen das Mysterium des Tanzes, wie das Symbol, die Handlung im Tanz zuerst selbstverständlich erscheint. Wie schon erwähnt, bleibt der Tanz Reigen, Spiel und Lied, so lange er mit dem Wort verbunden ist und wird erst ohne dies der leidenschaftliche Rundtanz, der er für die Grossen ist. Unsere Kinder tanzen noch wie die Vorfahren, und hier liegt vielleicht am handgreiflichsten der Gradmesser für die Gesittung durch die Beobachtung des Tanzes in den verschiedenen Lebensaltern. Unsere Kinder tanzen heitere Reigen, singen harmlose oder geheimnisvoll-symbolische, ihre Phantasie anregende Sprüche dazu, — später, — wenn sie „tanzen können“ sind die thörichten Kinderverslein ihnen fremd geworden, nicht das Wort berauscht sie oder das Symbol — sie suchen die Schönheit in der Bewegung darzustellen und kommen zu einer Sinnlichkeit in der Bewegung wie in der gegenseitigen Berührung, gegen die der Tanz einer antiken Mänade hoch gesittet, deren Sinnlichkeit unendlich impulsiver, schlichter und reiner war. Die Mänade berauschte sich an der eigenen Bewegung und Leidenschaft, wir berauschen uns heut miteinander, so dass ein Blick in einen gefüllten Tanzsaal alles andere als ein ästhetischer Genuss ist. Und doch ist es noch Gesundheit und echtes Leben, das wir im wilden Rundtanz toben sehen, die Bethätigung überquellender Lebensfreude und Kraft im Gegensatz zu dem zuschauenden Alter, das wir in den Parterrelögen der Specialitäten-Theater finden. Die dort unsere Stars und Solotänzerinnen oder die möglichst entblössten hundert Beine eines Riesenballetts bewundern, sie sehen nicht mehr den Tanz, den heiteren, uralten und ewig jungen Menschenfreund, die Schönheit des Menschen in der schönsten Bethätigung aller seiner Glieder, — sie sehen nur die durch den Tanz gebotene Möglichkeit einer interessanten, aufreizenden Entblössung schöner Formen. Und so erlebt ein Mensch nach seiner eigenen, auf- oder absteigenden inneren Kultur in sich den gleichen Prozess, den Wandel eigener Anschauungen und Empfindungen beim Tanze, wie ihn die tausend Geschlechter in ihrem Werdegang der Jahrhunderte erblühend, reifend und welkend, immer von neuem durchmachen.

Von den heidnisch-symbolischen Balladen ganz verschieden sind die heiteren altdeutschen Ringelreihen:

Schwestern, reichet euch die Hände
Zu dem Kranze ohne Ende,
Keine darf von ferne stehn,
Das ist lustig, das ist schön!

Immer rund im frohen Kreise,
Singet laut und singet leise,
Wenn sich alle singend dreh'n —
Das ist lustig, das ist schön!

(Noten in: Turnspiele f. Mädchen u. Knaben. Schettler III. Plauen 1885.)

In Schlesien oder am Rhein wird er gesungen:

Wir bilden einen bunten Kranz
Und fangen an den Ringeltanz.

Und eine Fülle ähnlicher heiter-harmloser Tanzaufforderungen, die sich mit den mittelalterlichen Tanzbildern durchaus decken und ähnlich, auch in der Melodie in Nord und Süd und Ost und West gesungen werden und allezeit gesungen worden sind, existieren noch heut.

In der Mark Brandenburg wie in Sachsen, Pommern, in Preussen und Littauen singen die Kinder zu einer bestimmten Tanzceremonie des paarweisen Vorwärtsspringens und Zurückspringens, wie sie die Bilder des 16. Jahrhunderts besonders zeigen:

Liebe Schwester tanz mit mir,
Meine Hände reich ich dir, —
Einmal hin, einmal her —
Rund herum, — das ist nicht schwer!

Ei, das hast du schön gemacht,
Ei, das hätt' ich nicht gedacht!
Einmal hin, einmal her —
Rund herum, — das ist nicht schwer!

Noch einmal dies schöne Spiel,
Das mir gar zu gut gefiel —
Einmal hin, einmal her —
Rund herum, — das ist nicht schwer.

Das sind leichte Versreime, die lediglich den Zweck haben, den Tanzen eine Melodie und einen gemeinsamen Takt oder ein Tanzmotiv zu geben, das alle gemeinsam verfolgten, wenn die Maientänze das Volk hinauslockten. Nicht immer war der Pfeifer zur Hand, und das alte Bauernorchester: Pfeife, Geige, Trommel, Dudelsack, das zuweilen noch durch Flöte oder Harfen-Trompete bereichert wurde, ist meiner Erfahrung nach bei grossen Volksmengen nicht durchdringend wie unsere heutigen Orchester. So wurde im 12. und 14. Jahrhundert noch selbst bei Hofe im Notfalle zum Tanze gesungen. Auch damals wurde der Schreitetanz oder der gegangene Reigentanz durch lebhaft Sprünge unterbrochen — wie überhaupt ein Sprungtanz kaum eine nationale Eigentümlichkeit, sondern eine Folge des Tanzbodens, in alten Zeiten Wald, Feld und Wiese — war. Unsere heutigen Tänze bedingen das Parkett oder doch eine glatte Diele, die man im Mittelalter nur in den Schlössern kannte.

„Wie schön ist es in diesem Wald,
Es sind ja keine Räuber hier.“

sangen wir als Kinder in der Aufführung des höchst dramatischen Tanzspieles „Räuber und Prinzessin“ — die Räuber brachen natürlich hervor und die Gefangene sang:

„Ach Räuber, lieber Räuber mein,
Lass doch mein junges Leben sein.“

Dies Spiel scheint auch uralt und in Rom als „Raub der Sabinerinnen“ ähnlich getanzt wie als Theater-Ballett aufgeführt worden zu sein. Gleichen Stiles sind die Kriegstänze unserer Buben „Räuber und Gendarmen“, „Türkenkopf“ und „Reiterball“, deren Ursprung weit zurückreicht.

Aehnlich ist ein solch schwärmender Tanz, den unsere heutigen Balletts ja auch noch gern darstellen:

„Wir öffnen jetzt das Taubenhaus,
Die Täubchen fliegen froh hinaus,
Sie fliegen auf das weite Feld
Wo's ihnen gar so wohl gefällt.
Und kehren sie ein zu guter Ruh,
Dann schliessen wir wieder das Häuschen zu.“

In einzelnen Gegenden freilich findet bei diesem Tanz ein Täubchen sich nicht heim, es wurde geraubt, aber es war nicht das Rechte und der Tanzchor singt das Spottlied, das indessen kaum älter als 200 Jahre sein dürfte:

„Eia Papageno
Wie hat er sich versehn,
Das allerschönste Mädchen,
Das hat er lassen stehn.“

Dem Thema nach indessen gehören diese Balladen oder besser Balletts zusammen und ihre scenische Darstellung ist auch unbedingt verwandt und eines Stammes, — ob es nun die Gassenbuben an der Santa Lucia in Neapel oder die blondzöpfigen Schulkinder einer norddeutschen Kleinstadt spielen. Auch die Melodien sind ausserordentlich ähnlich:

Mäuschen, lass dich nicht erwischen,
Springe über Bank und Tischen,
Husch, husch, husch! Husch, husch, husch!
Mäuschen husch!

Dieser Fangetanz wird noch heut viel gesungen, er hat seine Beziehung zu dem noch in Mecklenburg erhaltenen Hochzeitsbrauch des „Rinkelreih“, einer altgermanischen Hochzeitssitte. Um Mitternacht nach Schluss des Tanzes umschliessen alle die Braut, die der Bräutigam nun erst haschen muss, während sich die Tänzer um sie im Kreise drehen.

Zu den Hochzeitsbräuchen Mecklenburgs gehört auch eine Quadrille von zwei Figuren „Schöndör“ und „Stolz“, die wie der mittelalterliche Kehraus getanzt wird. Zum Schlusse, der ein wilder Galopp ist, bringt jeder ein Gerät oder Werkzeug mit in die Wirtschaft, nur Besen sind verboten, da sie die Attribute der Hexen sind, die Unglück bringen. Ein anderer Reim vom Hochzeitsfest ist:

Zwei Vöglein sind verbunden,
Sie haben sich gefunden
Und fliegen fröhlich in den Hain.
Ich aber bin allein;
Mag's länger auch nicht sein,
Und hasch mir auch ein Vögelein!

Dieser wird oft als Schlussreim des erstgenannten getanzt, — „denn es wird keine Hochzeit gemacht, ohn' dass eine andre bedacht“, heisst der alte Spruch. Ein Hochzeitstanz ist auch nach Böhme der einzige Tanz der Ostfriesen.

Wohl in allen Teilen unseres deutschen Vaterlandes ist der folgende Reigen als Kindertanz bekannt. Ich glaube, dass derselbe an einen alten Brauch anschliesst, der sich bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts erhalten hatte. In früheren, unsicheren Zeiten wurde die Wäsche vieler Familien zugleich zur Bleiche vor das Thor der Stadt gebracht. Auf den Wiesen am Flusse oder Bache versammelten sich nach Verabredung die Frauen und Mädchen, auch der guten Familien, begossen und spülten die Wäsche, hingen oder legten sie in die Sonne, — wie es in den verschiedenen Gegenden Sitte war. Dann kamen die Männer hinzu und während die Wäsche trocknete, entwickelte sich ein fröhliches Tanzfest auf der Wiese, von dem unser Reigen jedenfalls ein Rest ist:

Ringel, ringel Rosenkranz,
 Setz ein Töpfchen Wasser auf,
 Morgen woll'n wir waschen:
 Kleine Wäsche, grosse Wäsche, —
 Wenn der Hahn wird krähen,
 Sind wir auf dem Brähen,
 Die ganze Kompanie:
 Kikerikkiki!

Wie die Spinnabende ihre eigene Poesie und dramatischen Aufführungen hatten, so hatten es auch diese Bleichtage, die nach der ersten und zweiten Heuernte ein mittelalterliches Fest unter allen denen waren, die sich des Besitzes der kostbaren leinenen Tischtücher und Handtücher oder gar — was recht selten war und als grosser Luxus galt — leinener Hemdchen erfreuten. Wenn diese Wertstücke auf der Bleiche lagen, galt es als ritterliche Pflicht, dass die männliche Jugend die Wiese mit den geschäftigen Frauen schützte. Und je mehr Kultur und Mode die Wäsche in Ansehen brachten, desto mehr gewannen diese Feste an Wichtigkeit.

Rein mimische Tanzreigen begleiten die Verse:

Adam hatte sieben Söhne,
 Sieben Söhne hatte Adam,
 Sie assen nichts, sie tranken nichts,
 Sie wussten von der Liebe nichts —
 Sie waren alle froh
 Und machten alle so:

Wie noch manche Variationen, die, scherzhafter oder ernsthafter, teils in unsere Operetten aufgenommen sind, wie: „Tyroler sind lustig“, die Jakob Haibel 1795 seiner Operette „Der Tyroler Wastl“ einfügte, oder die als Kinderspiele sanktioniert sind. So nahm Pestalozzi den Tanzreigen, der des Bauern Arbeit im Felde in einer Reihe von Szenen beschreibt: „Wollt ihr wissen, wie der Bauer seinen Acker bestellt?“ in seine Kinderlieder auf.

Walter Crane, der englische Maler, hat uns ein altes Lied erhalten durch



Abb. 37. Lucas Cranach d. A. Tanzscene aus dem Gemälde der Junnbrunnen im Berliner Museum. // // //

feine und künstlerische Verwertung. Es ist ein englisches Kinderlied, ein alter Reigen, der durch manches Jahrhundert seine heitere Weise erhielt und den unsere deutschen Kinder mit Springtanz und Aufhuschen und Hinkauern tanzen, wie die Signatur all' dieser altgermanischen Tänze ist:

Ringel, ringel, reihe,
Wir sind der Kinder dreie,
Wir sitzen im Hollunderbusch
Und rufen alle: husch, husch, husch!

Der Reigen Walter Cranes findet sich in gleicher und ähnlicher Fassung nicht nur in England, sondern auch in Franken, Holland und an der Ostseeküste:

„Ringel, Ringel, Reihe,
Hollunderbusch!“

Es ist ein alter Tanzreim zu Ehren der Frau Holla oder Holda, der fürsorglichen, mütterlichen Göttin der nordischen Sage, der der Hollerbusch heilig war.

Zu diesen Reigenliedern stimmt auch der niederländische Bauernreigen aus dem 15. Jahrhundert, Abbildung 35. In lebhaft bewegter realistischer Haltung tanzen die Hirten zum Klange des Dudelsacks, und diese Darstellung macht durchaus den Eindruck eines Singetanzes, zu dem der Text bestimmte Bewegungen beansprucht, denn die einzelnen Tänzer singen sich scheinbar Frage und Antwort zu, und jeder scheint durch den Reigen vor-

geschriebene Bewegungen zu machen. Das Original ist eine Miniatur von Israel von Meckenen, die sich in Paris in einem Missalienbuche befindet. Die ländliche, kraftvoll dargestellte Scene, die uns der niederländische Künstler zwischen den heiligen Schriftworten vermittelt, ist als Tanz der Hirten auf dem Felde oberflächlich gerechtfertigt. Vielleicht auch ist's ein größerer Reim, wie er dem bäuerlichen Geschmack und dem realistischen Ausdruck des Landmannes besser angepasst ist. So kenne ich einen Reim, der eine gewisse Sinnlichkeit und ein rein äusserliches Schönheitsgefühl oder Gefallen ausdrückt und in den verschiedenen Gegenden erhalten, sich nach dem Geschmack der Bewohner leicht, aber charakteristisch modelliert:

Das sind die Mädchen aus Jüterbogk,
Die Schürze ist länger wie der Rock!

singt man im südlichen Teile der Mark Brandenburg (denn in der Umgegend von Jüterbogk sind noch heut die alten Trachten erhalten), im nördlichen aber ist der Tanzreim, der sich hier nur auf die örtliche Volkstracht bezog, sehr viel wilder und schliesst mit einer groben Zote. All' jene mittelalterlichen Tanzverordnungen fallen uns dabei ein, die sich gegen die unsinnige Wildheit im Umschwenken, besonders gegen die Unsitte der Bauern richtet, die Tänzerinnen so wild zu schwenken, dass sie sich ganz entblößen, was bei der mittelalterlichen Tracht nicht allzu schwer war. Und thatsächlich scheint diese Ausartung der Tänze recht bedenklich gewesen zu sein und den Priestern wie dem Rate bittere Not gemacht zu haben. Die Verordnungen und Verbote sind zahllos und charakterisieren Erlaubtes und Verbotenes auf's genauste.

In Böhmen indessen scheint der Tanzreim wieder lediglich auf die Volkstracht zu weisen und den malerischen Reiz der golddurchwirkten slavischen Schürze beim Drehen des Tanzes zu loben, — derselbe heisst dort:

Tanz mit mir, tanz mit mir,
Ich hab 'ne bunte Schürze für!
Mit mir auch, mit mir auch!
Meine Schürze blinkert auch!

In der Dresdener Gegend bezieht sich der Reim auf die feingestickten weissen Brautschürzen, des nicht in der Spinnstube, sondern in der Kammer „wie ein Haar“ so fein gesponnenen Kammertuches, dem sog. Brautlinnen:

Komm tanz mit mir, komm tanz mit mir,
Ich hab 'ne bunte Schürze für, —
Mit mir ook, mit mir ook,
Miene is vom Kammerdook.

In ähnlichen Variationen, wie sie dieser Reigen erfahren hat, finden wir sie alle in den einzelnen Gegenden verstreut. Oft sind mehrere zu einem verschmolzen und Sinn oder Tonart verändert, — im ganzen aber ist doch noch eine solche Fülle vorhanden, dass man bequem zwischen Kinderliedern, Wiegen- und Spielreimen und offenbaren Tanzreimen unterscheiden kann. Zu den hier mitgetheilten liesse sich jedenfalls von einem gewissenhaften musikalischen Fachmann selbst noch eine Reihe von verlorenen Melodien

und Tänzen zusammenfinden. In der Regel sind gerade diese indessen zu andern Texten benutzt und Tanzspielen und Opern einverleibt worden. So hat man z. B. zur Vertonung von Emanuel Geibels Lied: „Der Mai ist gekommen“ einen alten Reigen verwendet.

Ein charakteristisches Bild der ländlichen Tanzwut giebt ausser diesen Verordnungen und Kehrreimen das alte Halberstädter Aktenmaterial über den Veitstanz. Im Kloster Kolbik bei Halberstadt soll derselbe zuerst vorgekommen sein. Fünfzehn Bauern und drei Weiber, schreibt der Chronist, hätten ein Jahr lang getanzt, ohne aufhören zu können, vier seien gestorben, die andern nach dreitägigem Schlaf genesen. Die Zeitangabe variiert zwischen 1002 und 1021. Natürlich waren Hexen und Teufel daran schuld. Denn in den Hexenprozessen des Mittelalters wurden' derart angezauberte Tanzgelüste oder ein dem Beklagten zur Last gelegter Tanz mit dem Teufel stets am verdammungswürdigsten gefunden. Entsetzlich kompromittierend — der Verdacht eines nächtlichen Tanzvergnügens mit Teufeln und Hexchen! Die Verheerungen dieser Prozesse, deren Flammenzeichen ein ewiges Brandmal auf der christlichen Kirche sein werden, sind eben so grausig wie die Erzählungen von dem seuchenartig auftretenden Veitstanz, der in Süddeutschland in den Jahren 1300 bis 1500 zuweilen epidemisch auftrat und mit den qualvollsten Bussen geheilt werden sollte.

Freundlicher sind die Variationen eines anderen Reigenes, der in der Mark Brandenburg wohl noch am reinsten erhalten blieb:

Zieheth durch, zieheth durch,
Durch die goldne Brücke!
Sie ist entzwei, sie ist entzwei —
Da wollen wir sie flicken.
Womit denn, womit denn?
Mit Steinerlein, mit Steinerlein!
Der erste kommt, der zweite kommt —
Der dritte muss gefangen sein!

Dieser Reigen wird noch heut schweigend und verständnislos bei unseren Polonaisen im Ballsaale als Einlage getanzt; durch die von den Armen einiger Tänzer erbaute Brücke ziehen die anderen hindurch. Leider spielt kein Orchester die herzige, alte Melodie dazu. Die Variation, die in Thüringen getanzt wird, fasst dies und das vorhergehende zusammen und spielt zugleich auf die mittelalterliche Sitte an, dass die Aufforderung zum Tanze immer durch einen Kuss geschah, der nie verweigert werden durfte!

Guten morgen, liebe Gret!
Sei mir schön willkommen!
Freudigkeit wohl an der Lieb?
Freudigkeit genommen?
Ach, du allerschönster Schatz,
Sei mir nicht zuwider,
Gieb mir einen süssen Schmatz,
Leg dich bei mir nieder. —

Es regnet auf die Brücke — es war schon nass,
 Es hat mich was verdrossen, ich weiss schon was.
 Ein Edelmann geht um mich 'rum —
 Ich weiss schon, wen ich nehmen soll.
 Schönster Schatz, komm her zu mir,
 Ich hab ein schönes Schürzlein für,
 Ich hab noch eine drunter,
 Die ist noch zehnmal bunter! —

In Brandenburg heisst ein ähnliches:

Es regnet auf der Brücke,
 Und die war nass,
 Begegnet mir eine Zicke,
 Und die frass Gras.
 Liebster Schatz, komm her zu mir,
 Meine Lippen reich ich dir!



Abb. 38. Lucca della Robbia: Kinderreigen. Opera del Duomo, Florenz. //

Ein derberer Bauerntanz ist auch der Plumpsack-Tanz, der jedenfalls auch mit einem alten Brauche zusammenhängt:

„Dreht euch nicht um,
Der Plumpsack geht 'rum.“

Etwas städtisch-phantastischer und sensibler mutet die andere Variation, die ebenso getanzt wird, an:

„Sonne, Mond und Sterne,
Nachts brennt die Laterne,
Dreh dich um, dreh dich um,
Draussen geht dein Schatz herum.“

Ein allerliebstes kleines Ballett tanzen die Kinder in der Mark Brandenburg, indem sie bei dem ersten Refrain: „Gebt acht auf eure Füße u. s. w.“, die Arme in die Seiten stemmen und die Füße im Wiegeschritt abwechselnd vor und zurück setzen. Bei den folgenden Strophen spielen dann alle die im Gesang beschriebenen Beschäftigungen der Waschfrauen mit köstlicher Treue in bestimmten, realistischen, aber streng rhythmisch gebundenen Bewegungen. Vielleicht ist auch dieser Reigen ein Tanz auf der Bleiche, wie das „Ringel, rangel, Rosenkranz“, wenn auch der Charakter desselben auf eine viel spätere Zeit, — frühestens auf das 17. Jahrhundert schliessen lässt.

Gebt acht auf eure Füße,
Gebt acht auf eure Schuh,
Und schauet den fleissigen Waschfrauen zu!
Sie waschen, sie waschen den ganzen Tag.
Gebt acht auf eure Füße,
Gebt acht auf eure Schuh,
Und schauet den fleissigen Waschfrauen zu!
Sie spülen, sie spülen die Seife heraus.
Gebt acht — u. s. w.
Sie wringen, sie wringen das Wasser nun aus.
Gebt acht — — —
Sie hängen, sie hängen die Wäsche im Wind.
Gebt acht — — —
Sie rollen, sie rollen die Wäsche geschwind.
Gebt acht — — —
Sie bügeln, sie bügeln die Wäsche so glau.
Gebt acht — — —
Sie legen ins Spinde und zählen genau.
Gebt acht auf eure Füße,
Gebt acht auf eure Schuh,
Und schauet den fleissigen Waschfrauen zu.

Aehnlich, aber jedenfalls erst aus der Rokokozeit, ist ein anderer pommercher Reigen:

„Im Sommer, im Sommer, da ist die schönste Zeit,
Da gehen wir spazieren mit unserm weissen Kleid.“

Hier gehen alle im tänzelnden Schritt mit gerafftem Kleid in der Runde.

„Wisst ihr, wie die kleinen Mädchen machen?
Püppchen tragen, Püppchen tragen, —
Alle machen so!“

Nun wieder der erste Reigen und eine scenische Darstellung aller Lebensalter, die an lustiger Komik und herzlichem anmutigem Humor nichts zu wünschen übrig lassen.

In derselben Zeit mag das Lied entstanden sein, das im behaglichen $\frac{6}{8}$ Takt von unseren Kindern mit den richtigen Rokoko-Schäferstimmungen getanzt wird:

„Ein Schäfermädchen weidete zwei Lämmlein an der Hand
Auf einer Wies', wo fetter Klee und Gänseblümchen stand.
Da hörte sie wohl in dem Hain den Vogel Kuckuck lustig schrein!“

Aelter ist die litauische Weise:

Es zog ein Rittersmann zum Thore hinaus,
Eine Schäferin weidete ihre Lämmer aus.
Falleri, fallera, falleri, fallera.
Eine Schäferin weidete ihre Lämmer aus!

Im ganzen haben aber die Lämmerchen eine bestimmte Epoche, zu der sie in Poesie und Tanzspiele eingeführt wurden, — und diese Epoche liegt unendlich viel später als jene Zeit, da sich die deutsche Lyrik mit dem Hasen beschäftigte. Jedenfalls wurden beide als göttliche Attribute dieser Ehre theilhaftig. Der Hase findet sich in der antiken Ornamentik so vielfach vertreten und spielte im germanischen Sagenkreise solch grosse Rolle, wie später das Lamm als Attribut und Symbol des guten Hirten, als Verkörperung der Sanftmut und der Fürsorge bedürftigen Zartheit. Und in diesen Eigenschaften liegt die Rolle bedingt, die das Lamm in der Rokokokunst und -Poesie spielen musste. Aelter und kräftiger sind die folgenden Reime, die sich mit dem Lamm zwar auch, aber weniger sensibel beschäftigen und darum eher in ländliche Gebiete und eine ältere Zeit gehören. Soviel ich weiss, stammen diese Reime aus dem liederreichen Vogtland:

Lämmerchen sind viele,
Futter ist so knapp,
Hör er mal, lieber Mann,
Füttere er mir dieses Lamm.

Es ist ein Singetanz mit recht dramatischen Scenen und ausserordentlich kräftigen Ausdrücken:

Wenn das Lamm wird hinken
Kriegt's was vor die Schinken.

Ob aber der Schluss nicht später und jünger als der Anfang ist, möchte ich dahingestellt sein lassen:

Ich wollt gern in den Garten gehn,
Wo schöne krause Kohlköpf stehn,
Wenn nur der böse Wolf nicht käm

Und mich angreine
 Und biss mich in die Beine.
 Schneid' Kohl ab! Schneid' Kohl ab!

Jedenfalls ein Tanzreim aus dem Mittelalter ist der folgende, den ich in zwei Variationen kenne.

Wir schliessen eine Kette,
 Und dass die Kette klingt.
 Wer ist denn diese Schöne,
 Und die so schöne singt?
 Sie singt so klar
 Als wie ein Haar.
 Sie hat gesungen sechs, sieben Jahr,
 Sieben Jahr sind um —
 Die Jungfer schwenkt sich 'rum.
 Es ist eine Jungfer hier,
 Ich will sie nicht nennen.
 Sie steht bei mir, an der Thür,
 Ich will sie mit entbrennen.
 Sie hat so bunte Kleider an,
 Ich will ihr mal mit Liebe nahn,
 Weil sie ist bescheiden.
 Rassa, Rassa, meinen Mut —
 Gieb mir Geld — und das ist gut —
 Komm in meinen Garten, komm in meinen Garten!

singen die Kinder in Thüringen, während das alte litauische Lied heisst:

Es drehen sich die Ketten,
 Bis die Kette sprang,
 (hier löst sich der Kreis)
 Es war 'ne schöne Dame,
 Die so herrlich sang.
 Sie sang so klar, wie ein Haar,
 Hat gesungen sieben Jahr,
 Da kam ein schöner Rittersmann,
 Der klopft an ihre Pforte an.

(einer aus dem Kreise nähert sich der Eingeschlossenen, während alle im lebhaften Springtanz singen:)

Sieben Jahr sind um und um,
 Mädels dreht im Kreis sich um.

Jedenfalls haben wir es mit einem sehr schönen und alten, dramatisierten Minnelied zu thun, einer Ballade von grosser Schönheit, die noch heute das Entzücken der Kinder bildet, wenn sie es tanzen, — die also durch viele Jahrhunderte ihre Kraft und Anziehung bewährt hat. Ein ebenso schönes, altheidnisches Balladenstück ist das folgende, — vielleicht der Rest eines altheidnischen Festbrauches oder einer Jagd- und Turnierfeier. Wohl möglich, dass ein Minnespiel diesem Liede zu Grunde liegt, denn ich glaube nicht,

dass diese in unseren Abbildungen gegebenen Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts und im Rundschrift ohne solche dramatische Handlung ausgeführt wurden.

Ich bin der Fürst von Thoren,
Zum Herrschen auserkoren,
Ihr andern aber alle
Stosst froh ins Horn, das schalle!

Euer Gnaden aufzuwarten
Mit Wildpret aller Arten
Sind wir allhier erschienen
Euch fürstlich zu bedienen.

Spann, Jäger, dein Gefieder,

(die Paare fassen sich unter und gehen im Kreise, einander grüssend)

Schiess mir das Täubchen nieder,
(der Fürst bezeichnet ein Mädchen)

Ihr andern aber alle
Stosst in das Horn, das schalle.

(der Fürst tanzt mit dem Mädchen und alle singen:)

Ins Horn, ins Horn, ins Jägerhorn.

Die Schwierigkeit, dass wir so wenige Abbildungen aus der Epoche haben, welche die Wiege dieser Tänze war, liegt in der kirchlichen Richtung der Kunst, die so unendlich wenig Weltliches darstellte im Vergleich zu der Fülle kirchlicher Vorbilder, die sie uns hinterliess, und die gerade den Tanz ja besonders in Acht und Bann that.

Ein höfisches Lustspiel, eine Art Herrentanz charakterisiert die folgende litauische, aber auch in Norddeutschland heimische Tanaufforderung:

Muss wandern, muss wandern
Allhier auf dieser grünen Wies'.
Da kommt ein muntre Springer 'rein,
Schüttelt mit dem Kopf,
Rüttelt mit dem Rock,
Stampft mit dem Fuss,
Macht einen Sprung:

Komm, wir wollen tanzen gehn, tanzen gehn,
Die andern müssen stille stehn.

Hier ist der Tänzer, der zur Aufforderung vortritt, sogar direkt noch Springer genannt. Es wird komisch beschrieben, wie er vortritt und seinen Kratzfuss macht, seine Verbeugung, die offenbar früher wesentlich lebhafter ausgefallen ist.

In dieselbe Zeit gehört das Liebesspiel, das wieder mitten im Reigen eine Solopartie enthält und gleichfalls in Ostpreussen und Littauen zu Haus ist. Leider ist diese Ballade offenbar nur recht verstümmelt erhalten.

Wer sich ins Kloster will begeben,
Auf eine lange Lebenszeit,

Der muss beschliessen sein junges Leben
 In stiller Ruh und Einsamkeit.
 Es dreht sich alles im Kreise herum, —
 Wir sehen uns nach was besseren um.

(Ein Ritter kommt in den geöffneten Kreis und reicht einem Mädchen die Hand:)

Gegrüßet seist du, holdes Mädchen,
 Gedrückt sei dir deine Hand,
 Ach, Kindchen, ich liebe dich ja von Herzen,
 Drum reich mir einen Kuss geschwind.
 Das eine Händchen, das eine Händchen,
 Das sei mein Pfändchen,
 Dass wir zu treuer Lieb verbunden sein.

(Alle:) Kann's sein, kann's sein! Kann's aber nicht sein,
 Dann ziehe ich wieder ins Kloster hinein.

Hier spielt zum ersten Male das Kloster, die Kirche als feste Institution hinein. Und eine Heiligenlegende scheint mir auch die Ballade, die in Pommern und Brandenburg von den Kindern getanz und mit Solopartien aufgeführt wird. Sie ist durchaus unkindlich, gefällt den Kindern aber sehr, und die Einzelpartien werden wie ein Drama gespielt.

Mariechen sass auf einem Stein,
 einem Stein,
 Und kämmte sich ihr goldnes Haar,
 goldnes Haar,
 Und als sie damit fertig war,
 Da fing sie an zu weinen,
 Da kam der böse Robert an,
 „Mariechen, warum weinst du —
 „Ich weine, weil ich sterben muss,
 Da zog er aus der Tasche,
 Ein grosses, blankes Messer 'raus,
 Und stach Mariechen durch das Herz,
 Da kam ihr Bruder Friedrich an,
 Der stach den Robert mausetot,
 Mariechen ward ein Engelein,
 Und Robert ward ein Bengelein,
 Nun wolln wir alle lustig sein.

Das Ganze schmeckt etwas nach Kirchweih und frommer Legende, nach den bluttriefenden Heiligenbildern des 16. Jahrhunderts. Ich glaube auch nicht, dass dies Lied in seiner Jugend sehr schön gewesen ist. Es hat sich aber jedenfalls ebenso eingebürgert wie die Salome als Tänzerin in unseren Miniaturen. Auch Israel von Meckenen hat uns ein Bild der schönen Sünderin hinterlassen. Der holländische Maler, von dem auch der Schäfertanz, Abbildung 35, stammt, hat uns mit diesen beiden, für kirchliche Anforderungen zurechtgemachten Bildern ein wertvolles Dokument des Tanzes zu Ende des 15. Jahrhunderts bei Hofe und auf dem Lande hinterlassen! Besonders wert-

Becker, Der Tanz.

7



Abb. 39. Fest der Herodias
von Israel von Meckenen. // //

voll in ihrer realistischen und stilgetreuen Zeichnung in einer Zeit, wo der Tanz sehr selten abgebildet wurde! Derselbe, der uns die ländlichen Tänzer so lebhaft bewegt darstellt, giebt die am Königshofe gelegentlich eines Balles tanzende Salome so ruhig schreitend wieder! Freilich gestatteten die langen Gewänder der Frauen keine raschen Bewegungen, ja, sie waren gezwungen, um schreiten zu können, das Gewand zu heben, weshalb vom 14. Jahrhundert ab bis in das 17. hinein die Frauengestalten eine verbogene Figur, vor allem die stark hervortretende linke Hüfte zeigen.

Das geisselt denn auch Dr. Sebastian Brant 1494 in seinem Narrenschiffe weidlich und beleuchtet satirisch die leichtfertige Tracht, die übermässige und hinderliche Pracht der schweren Festgewänder.

In jener Zeit taucht der Beiname „Schicke den Tanz“ für den Teufel auf. Man war halt in kirchlichen Kreisen dem Tanze gar nicht hold, und es war ein gross Unterfangen, als der Pfarrer Spangenberg 1547 zur Rechtfertigung desselben öffentlich behauptete, zu Kana habe man auch getanzt, und der Herr Jesus habe es nicht verboten, — vielleicht gar mitgethan!

Hold und lieblich im Ton der Minnelieder ist indessen das Brautlied:

Lavendel, Ros' und Thymian
Der wächst in meinem Garten,
Wie lange lässt der liebste Mann
Mich auf die Hochzeit warten?
Petersiel und Bitterklee,
Muss ich weinend pflücken,

Ach, mir thut das Herz so weh,
Möcht mich lieber schmücken
Mit Rosen, mit Rosen, mit Ros' und Tausendschön
Und Schätzchen, und Schätzchen, mit dir zur Kirche gehn!

Die Melodie ist ähnlich wie „Wir winden dir den Jungfernkranz“, in dem ja auch eine ältere Weise verwendet wurde. Die Aufforderung zum Tanz war ein Kuss und unanfechtbar galt des Tänzers Recht und Pflicht, seine Dame mit einem Kuss zu begrüßen, wie es die Pflicht der Dame war, den Partner nach dem Umschritt durch einen Kuss ihrerseits zu belohnen.

Unser „Kranzzertanzen“ und „Myrtengeben“ sind gleichfalls Reste alter germanischer Hochzeitsgebräuche, — nur dass der Myrtenkranz an Stelle der heimischen Blüten, des Rosmarin und anderer getreten ist. Nach unserer Sitte des Kranzzertanzens wird nach alter Weise drei Jünglingen von der Braut, die mit verbundenen Augen in der Mitte eines Kreises steht, die Myrte gereicht. Dies wurde noch bei der Hochzeit der Tochter Friedrichs I. von Preussen im Brautgemache selbst aufgeführt, und die, welchen ein Teil des Kranzes zukam, waren die nächsten, die „Hymen sich auserlesen“. Friedrich Wilhelm II. setzte eine Ceremonie darüber fest, die heut noch im preussischen Königshause gilt. Hierbei tanzen Braut und Bräutigam nach der Reihe mit allen Fürsten der reichsfürstlichen Häuser, und Pagen und Fürsten bringen dann die Neuvermählten bis zur Schwelle ihres Gemaches.

Vor 700 Jahren fügt ein Mägdlein in Tegernsee einen deutschen Hochzeitsreigen in den lateinischen Brief an ihren Herzliebsten ein:

Du bist mîn, ich bin dîn:
des solt du gewis sîn.
Du bist beslozzen
in meinem Herzen.
Verloren ist daz slüzzelîn,
du must immer dar inne sîn.

Der Rest eines alten Liebesreigens dürfte auch das in der Dresdener Gegend heimische Verslein sein:



Abb. 40. Tanzaufforderung aus der Folge der Hochzeitstänze von Aldegrever. ■■■■

Aus den kulturhistorischen Bilderbogen, Georg Hirth's Verlag, München.

7*

„Blauer, blauer Fingerhut
Steht dem Mädchen gar zugut“,

denn Blau war die der Frau Holde heilige Farbe, das Symbol weiblicher, treusorgender Huld, das nachher, — allerdings ohne die Uebertragung der deutschen hauswirtschaftlichen Ideale, auf die Jungfrau Maria überging.

Das nach alter historischer Bezeichnung noch heut Vogtland genannte Gebiet, das, als landschaftliches Gesamtbild betrachtet, etwa 2483 Quadrat-kilometer umfasst und heut in die Länder Sachsen, Bayern, Preussen, Sachsen-Weimar, Reuss j. und ä. L. und Böhmen zerrissen ist, habe ich als einheitliche Quelle so vieler Lieder absichtlich in der Gesamtbezeichnung angegeben. Es ist die hügelige Hochfläche, die sich nördlich an das Fichtelgebirge anschliesst und zwischen Erzgebirge und Thüringer Wald gegen die sächsisch-thüringische Tieflandsbucht verläuft. Dieser nicht mit Unrecht als „Gebirgs-lücke“ bezeichnete Distrikt ist eine reiche Quelle für das Studium der Volkskunde und bleibt dem Forscher auf den verschiedensten Gebieten nichts schuldig. Tanzlustig und sangesfroh, hat sich das Volk noch viele Reigen und Tanzreime erhalten. Ein alter Vers, der noch die genaue Taktbegleitung, die die Musik ersetzen sollte, enthält, ist der folgende:

Mit den Füßen trapp, trapp, trapp,
Mit den Händen klapp, klapp, klapp,
Ich sag's dir fein: hüt dich fein,
Lass dich mit keinem andern ein!

Westfalen wie das Vogtland haben noch den sogenannten Frohnetanz am zweiten Pfingsttage. Der oft schon besprochene Brauch des Langenberger Frohnetanzes der Bauern scheint eine liebenswürdige Erinnerung an



Abb. 41. Jan Miense Molenaar.
Bauerntanz. Berliner Museum.

die Lehenspflicht gewesen zu sein, wie sie in den Versen auf Seite 79 und Seite 96 auch vorkommt. Vielleicht auch der Rest eines Festbrauchs nach dem heiligen Gerichtsverfahren der Slaven und Germanen, auf den eine Stelle in Tacitus Germania hinzudeuten scheint. Hier möchte ich indessen die beiden meist missverstandenen Namen erklären: Frohn kommt von frône, heilig, ein Frohntanz ist also ein Weihetanz, Veitstanz wird meist auf den heiligen St. Veit zurückgeführt, dürfte aber mit dem alten slavischen Worte swiet: Licht zusammenhängen und den Sonnwendfesten entlehnt sein. -

In Westfalen ist unter dem Namen Schützenfest ein alter Tanzbrauch erhalten. Vom Pfingsttage bis zum Erntefest dauern die Schützenfeste, die von einem Dorf zum andern ziehen und in jedem Dorfe gefeiert werden. Der Tanzboden ist ein Bretterplan mit spitzem Zeltdach, davor auf dem Wiesenplane sind Tische und Bänke aufgeschlagen. Während in den Brandenburger Schützenfesten das Preisschiessen immerhin die Hauptsache ist, ist die Schützenpflicht mit der Wahl einer Schützenkönigin, die im weissen Blumenkranz drei Tage hindurch tanzen muss, erschöpft. Von Schiessen ist nicht viel die Rede, desto mehr vom Tanzen. Jedes Schützenfest in der Soester Börde und der Hochebene zwischen Möhn und Lippe dauert drei Tage und ist ein ausschliessliches Tanzfest, das selbst in der eiligsten Ernte sein Recht behauptet. Hier sah ich ausser dem Kindertanze noch eine Quadrille, die ausserordentlich anmutig und viel reicher an hübschen Gruppen als die unsrige, aus dem französischen Hofe übernommene ist. Da indessen alle Quadrillen, Menuetts und Françaises, die ich beobachtet habe, eine gewisse Aehnlichkeit zeigen, möchte ich glauben, dass wir damit alte deutsche Tänze mit französischen Etiketten zurückerhalten haben. Lothringer, als anmutige Tänzer gefeiert, brachten sie an den französischen Hof, der eifrig nach schönen neuen Tanzweisen suchte, und mit allerlei Variationen, Zöpfchen und Spitzchen erhielten wir sie, à la Mode, zurück.

Aehnlich diesem westfälischen Bauerntanze sind die Kirmestänze der Weinbauern am Rhein, die jeden Sonntag nach Trinitatis stattfinden und heut nach der leichtblütigen rheinischen Art auch die Städter herbeilocken. In Kessenich, einem Dorfe bei Bonn am Rhein, wird ein Kirmesreigen getanzt, wie er in den alten Handschriften der Berliner Universitätsbibliothek des 15. und 16. Jahrhunderts erhalten oder doch sehr ähnlich zu finden ist.⁴⁸⁾

Die Fastnachtsbräuche, speciell die Festlichkeiten in den Strassen der Stadt, wie sie heut noch in Mainz, Köln, Nizza und andern südlichen Grossstädten Brauch sind, haben ein hohes Alter und scheinen in allen arischen Volksstämmen üblich gewesen zu sein. In früheren Zeiten lag der Kern der Mummereien darin, dass die Menschen Götter, die Männer Weiber, die Weiber Männer und die Herren die Diener vorstellten, kurz jeder das Gegenteil dessen, was er sonst im Leben war. Wer heut die heiteren Reigen und Rundtänze im Gürzenich beobachtet, und sich der mittelalterlichen Schilderungen dieser Lustbarkeiten erinnert, muss allerdings unserer heutigen Kultur ein Kompliment sagen. Harmloser Uebermut, glückliche Lebensfreude äussern sich anders als vor einigen Jahrhunderten. Der Sinn für Komik hat sich veredelt, auch der Begriff Neckerei. In Hubach wurde es zum Beispiel 1386



Abb. 42. Reigen im Wiesenplan von Beato Angelico aus dem Fragment des letzten Gerichts. Tanz der Seligen. Florenz, Accademia delle relletade. // // // //

Sitte, Blinde als Ritter verkleidet aufeinander zu hetzen im Kampfe um ein Schwein, die Stadt Köln machte diesen Fastnachtsscherz 1498 nach.

Den vielfach so angefeindeten Tänzen redete übrigens auch Dr. Martin Luther das Wort: „dass aber Sünden und Laster dabei vorgehen, ist nicht der Tanz, sondern den unordentlichen Begierden der Tanzenden zuzuschreiben“, — das ist jedenfalls eine vernünftige Ansicht als die des Rats und des Klerus der freien Reichsstadt Essen, die von jedem zum ersten Male das Abendmahl erhaltenden Kinde das Gelübde, niemals zu tanzen, öffentlich als Spruch verlangte.

Denn mit solchen Mitteln wurde die Bewegungsfreiheit des Volkes künstlich unterdrückt, eine Massregel, deren Folgen sich in der Kunst wie in der gesundheitlichen Lebensweise des Mittelalters durchaus ungünstig bemerkbar macht. Das Christentum, fähig, der Welt eine neue Seele einzugeben, die schlichte Religion der Herzlichkeit stand zuerst und steht zum Teil auch heut noch allem natürlichen Leben negierend gegenüber. Allen Naturereignissen fremd, verlangte es von den in ihnen lebenden Völkern plötzlich statt jubelnder Lebensfreude sittliche Selbstkritik als Gottesdienst und um diesen ungeheuern Umschwung zu erreichen, setzte die Kirche, wie der Erfolg beweist, übrigens durchaus richtig, mit strenger, finster dualistischer Verwerfung und Verfolgung der Sinnlichkeit ein. Und so stehen wir als fragende Sammler heut vor den Resten, die uns geblieben von den altheidnischen Tanzmysterien unserer Vorfahren: halbverklungenen Reigen und Melodien, wenigen und unklaren Zeichnungen, Bräuchen und Spielen. Doch aber

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LIBRARY



Abb. 43. Hoffest in Flandern. Miniatur aus dem Roman von Girart de Nevers et de la belle Euriant. Bibliothèque Nationale Paris, Nr. 92.

scheinen sie alle uns eine Fülle reichsten Lebens und köstlicher Poesie, wenn auch unsäglich wenig tanztechnische Handhaben zu verraten.

Charakteristisch ist, dass bei den meisten Tänzen das erste Paar sich quer gegenübersteht, während die anderen vorwärtsschreiten. Jedenfalls liegt darin der Hinweis auf eine besondere Drehung, die auch im Schreitanz ausgeführt wurde. Ebenso ist eine Fussdrehung auf allen mittelalterlichen Tanzdarstellungen zu beobachten, eine Art Pirouette — um im modernen „Tanzdeutsch“ zu reden, die bei den vom freien Wiesenplan in die Marmor-gepflasterten Rittersäle umgezogenen Tänze vom Hüpfschritt geblieben war.

Alte Bezeichnungen der Bauerntänze aus dem 14. Jahrhundert und früher sind: Krümmer-Reie (Reigen), ein wilder Rundtanz von vielen, der bald gehinkt, bald getanzt und gesprungen wurde, der Hoppelrei, der sich in der Bezeichnung Hopper für die gesprungene Polka erhalten hat, und Gimpelgampel, für den uns indessen meines Wissens genauere Notizen oder verständliche Hinweise fehlen.

*

*

*



Vom Wiesenplan zu Hofe.

Der Uebergang des Tanzes vom Wiesenplan auf die Marmorplatten musste eine grosse Veränderung bringen. Draussen über den mehr oder weniger weichen nachgiebigen Boden war ein Schleifschritt, wie wir ihn heut kennen, unmöglich, wer aber einmal auf dem Marmorfussboden einer Ritterburg des 11. oder 12. Jahrhunderts getanzt hat, wird wissen, wie ausserordentlich glatt derselbe ist, so dass der Springtanz, das Hüpfen auf einem Bein und ähnliche lebhaftere Kunstbewegungen nicht ohne Gefahr auszuführen wären. Das aber ist der grosse Unterschied zwischen Tanz und Gaukelei: diese ist ein durch Uebung und Verachtung aller Gefahren erreichtes Kunstprodukt, — jener die Verkörperung eines klassischen Wortes Friedrich Theodor Vischers: „Lust empfinden heisst die Zeit nicht fühlen.“

Zwischen diesen beiden Extremen freilich steht die „schöne Kunst des Tanzens“, die künstlerische Ausbildung dieser Körper- und Gebärdensprache, die in allen Epochen neben dem gesellschaftlichen Tanz mehr oder weniger als echte Kunst geschätzt worden ist und im Altertum wie in der Neuzeit zur Darstellung poetischer oder theatralischer, wie grotesker Tänze herbeigerufen wurde. Das Mittelalter kannte vielleicht am wenigsten von allen Epochen den mimischen Tänzer der Bühne, — hier finden wir neben den Solisten, von denen die Berichte nichts überliefern, das auf künstlerische Leistungen wie die der übrigen freien Künste schliessen lässt, lediglich die Gesellschaftstänze, — die freilich mit lebhafter Mimik und dramatischen Einlagen, wie wir gesehen haben, ausgestattet waren. Jedes dieser Tanzlieder, die hier Aufnahme fanden, stellt an die mimischen Darstellungstalente wie an das musikalische Empfinden der einzelnen Reigentänzer und Tänzerinnen besondere Anforderungen, jede musste, gab der Zufall ihr die Rolle der Handelnden, mehr Persönliches geben, als die Mitglieder einer modernen Ballgesellschaft oder die Balletteusen von heut. Mehr im Charakter unserer heutigen Gesellschaftstänze ist das in Herzogswald noch erhaltene Bauernmenuett. In welche Zeit es gehört, möchte ich nicht entscheiden — auch nicht dadurch, dass ich seiner hier zwischen der Bauernkunst des Mittelalters und den Ueberlieferungen aus den höfischen Festen des 14. und 15. Jahrhunderts erwähne. Sammler noch und Sucher, wie wir auf dem so jungen Gebiet der Volkskunde heut alle noch sind, wäre es verfrüht, mit dem grade musikalisch noch ausserordentlich spärlichen Material historisch operieren zu wollen. Ich hatte mir indessen die Freude gemacht, dieses Menuett in echt schlesischen Trachten nach einem Menuett à la Reine gelegentlich grosser Feste im Krollschen Theater und im Theater des Westens in Berlin anzulegen, und es wirkte in seinen anmutigen Gruppen ausserordentlich frisch, natürlich und als lebensvoller Gegensatz zu dem höfischen Tanz.

Ebenbürtig stand dieser alte Schlesiertanz neben den blassen Formen des französischen Menuetts und von allen Seiten wurde der Wunsch laut: möchte doch die Fülle schöner alter deutscher Tänze nicht untergehen, sondern

vor dem Vergessenwerden bewahrt werden! Der Tanz ist ein Stück nationalen Volkslebens der Deutschen seit alters her und in früheren Zeiten wurden genug schöne Tänze und Reigen erfunden, dass wir nicht auf den ausländischen Import angewiesen sein brauchen.

Merkwürdigerweise wird ja auch in Deutschland das Bauernkostüm nicht als hoffähig betrachtet. Und doch ist es ein Zeichen starker Individualität im Volkscharakter, wenn sich eigne Tracht und heimische Kostüme erhalten. Der Engländer hat seine schottischen Regimenter und trägt selbst die schottische Tracht bei den Hochlandsjagden. Auch die Nordländerinnen tragen die Nationaltracht zu festlichen Gelegenheiten, und die junge holländische Königin hat sich oft ihrem Volke im friesischen Kostüme bei offiziellen Festen gezeigt. Der österreichische Kaiser erscheint in Ungarn im Landeskostüm zu offiziellen Empfängen, nur selten aber findet man in Deutschland nur einen Gutshof, wo Besitzer und Besitzerin zum Erntefeste die landesübliche Tracht tragen. Die russische Gutsbesitzersfrau kleidet sich im Sommer in die slavischen, leichten, reichgestickten Gewänder, die deutsche aber hat kein Verständnis für die Behaglichkeit, die Anmut und den Geschmack dieser Gebräuche. Sie sitzt im Sommergarten, sie steht im Kuhstall im steifen heissen Schneiderkleide Pariser Schnitts. Und doch ist es keine Principienreiterei, wenn Künstler mit Vorliebe die stilvolle Volkstracht bei ihren Porträts und Sittenbildern wählen. Der Rahmen der Persönlichkeit ist hier ruhiger, die starken und einfachen Empfindungen des Landmanns haben der Tracht einen klaren, keuschen Charakter aufgeprägt. Hier ist nicht zu befürchten, dass ein heut gemaltes Bild in zwanzig Jahren gegen das Schamgefühl verstösst, oder den Eindruck der Persönlichkeit durch eine heut bewunderte, morgen als lächerlich verachtete Kleidung verschiebt. Zum Klange des Volksliedes, das heut die dörflichen Männergesangsvereine durch banale Chöre ersetzen, webte und stickte man diese Gewänder, malte man Truhen und Schränke. Ein Pulsschlag des Volkes lebt auch in ihnen.

Und wie die schönen malerischen Trachten, werden auch die nationalen Tänze vom deutschen Volke selbst nicht beachtet. Die Schwedinnen⁵⁸⁾ tanzen wie die Polen auf den Festen ihren Nationaltanz, — warum in aller Welt beschränken wir Deutschen uns auf einen phantasielosen, wenn auch „gefühlvollen“ Walzer?

Noch sind wir alle freilich in der Volkskunde Sammler und Forscher mehr als Erforscher, noch gilt es nur, durch Festhalten und Bewahren der Reste zu erhalten, was eine spätere Generation erst mit dem heute Zusammengetragenen kritisch und erschöpfend im Gebiet der Volkskunde ausbeuten kann.

Die Schalmei der alten Schlesier war ein sehr langes und ganz eigen gebautes Instrument von grosser Klangfülle.⁵⁹⁾ Wenig stand ihr die Trompta Maria nach, eine gewaltige Bassgeige, deren mächtigen Ton die Venetianer einst als Signallaut auf ihren Schiffen benutzten. Die einzige erhaltene Trompta Maria hat leider ihren Steg verloren, wie das so oft das Schicksal seltener alter Streichinstrumente ist, doch lässt sich vermuten, dass dieser Steg der übliche war, den man indessen bei der eigenartigen Konstruktion dieser Bassgeige durchaus verschieden einstellen konnte, um eine ganz



Abb. 44. Schlesischer Trampelwalzer.

wechselnde Klangfarbe zu gewinnen. Diese Trompeta Maria in Hirschberg in Schlesien hat eine Schwester im Arsenal von Venedig. Die dortige Geige besitzt keinen Steg, sondern eine Art Dorn, sie giebt auch nur zwei Töne her, — eben durch diese merkwürdige Stütze der Saiten —, aber der Gewalt und Klangfarbe dieser beiden Töne kommt kein anderes Streichinstrument gleich.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts war der Cymbal in ganz Schlesien das beliebteste Instrument.

In dem leider nur unvollkommen erhaltenen alten Gebirgsliedchen: „Hopsasa, rüber und nüber“ heisst's von „Geiga und Trompetablasa,“ und Notizen aus dem Jahre 1864 bezeichnen die Klappentrompete als beliebtes Instrument. Es ist dies derselbe Bericht, der die kleine Baude am kleinen Deich ausführlich beschreibt, und Hampelbaude und Schlingelbaude als die „höchsten menschlichen Wohnungen im Gebirge“ bezeichnet.

Ich habe hier ein vielfach mit Unterschriften versehenes Notenblatt, einen alten Tanz, „Der ale Deutsche“ genannt:

„Hinger Schulza's Schuppla jo geht's lustig zu,
Do tanzt a pulscher Uxe mit er deutschen Kuh.
Tram die die dom dididam dom dom.“

Die Unterschriften sind die Bestätigungen, dass nach „Dudeleien“ und „Singsang“ sehr alter Leute dies mittelalterliche Stück Volksleben festgelegt worden ist. Dieser alte Tanz ist eine wilde Polonaise, von der eine ältere litterarische Quelle berichtet: „der oberschlesische Tanz bestand noch — Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts — in einer Abart der Polonaise und in einem im Takte des Schottisch, aber fast in der Form der Polonaise sich bewegenden Rundgang, dann im Zweitritt, zu welchen grossenteils barfuss getanzten Stücken nur Bass oder Bratsche, Geige oder Cymbal aufzuspielen pflegten.“ Dieser Tanz deckt sich mit einer Dorfkirchweihscene von 1530, die ebenso tanzende Bauern darstellt.⁶⁰⁾ Es ist ein mittelalterlicher Reigentanz, dessen Text verloren und durch eine Bezugnahme auf die politischen Wirren der Renaissance ersetzt worden ist.

Ebenso findet sich der alte schlesische Trampelwalzer in Wendels „Taschenliederschatz“ wiedergegeben, ein leidenschaftlicher Tanz, in dem indessen die Paare sich nicht berühren, sondern nur breitbeinig, — also in mittelalterlicher Paradedstellung — stehend, durch Springen und Hopsen im Takte grüssen. Der dazu gesungene Text lautet:

„Drei Wochen vor Ostern, da geht der Schnee weg,
Und da heirat' mei Schatzerl, und da hab ich an Dreck.“

Hier haben wir es jedenfalls mit einem verhunzten Minnelied zu thun, denn wie fein und stimmungsvoll mutet der Anfang an!

Die Melodien der schlesischen Reigen, die ausserordentlich anmutig getanzt werden, sind fast durchweg durch die ältesten Strauss'schen Walzer derart beeinflusst, dass sie nicht mehr als wirkliche Originale gelten können. Unbewusst singen die musikalischen Quellen, — ergo die alten Bauern und Bäuerinnen — aus denen wir heut schöpfen, Anklänge an diese Walzer, die, den Originalen sicher auch durchaus nicht fremd, seit ihrer Kindheit schon zu ihnen geklungen und ihre Tänze begleitet haben. Und so sind auch die Reime altdeutsche Reigengesänge, die, im Laufe der Zeit hier und dort abgeschliffen, eine wunderliche Form bekommen haben. Meist sind einige herrliche und originelle Stellen in jedem zu finden, nie aber hält die Stimmung durch, ein jäher Umschlag, ein unharmonischer Missklang zerstören oft die eigenartigsten und volkstümlichsten Bilder, oder die ganze Darstellung, die sich äusserst metrisch aufgebaut, wird brüsk abgebrochen. Doch sind alle stark in der Zeichnung und in ihrer drastischen Form äusserst lebensvoll. So der „Tanz vor dem Ofenloch“ — der grosse Ofen ist das Schmuckstück aller Bauden, schön in seiner mächtigen, wuchtigen Zweckform, oft mit glasierten Kacheln von bunter Farbe geziert, aus Backsteinen in der Mitte des Zimmers errichtet, und von Bänken umgeben. Eingemauerte blanke Kupferbottiche verschönern ihn ausserordentlich, und, wenn sein weites Feuerloch von den prasselnden, harztriefenden Knieholzstangen helllohend gefüllt ist, mag so ein Tanz vor dem Ofenloch seine grosse Poesie und stimmungsvollen, malerischen Reiz besitzen. Das ist für den winterlichen Wanderer das einladende Wirtshaus, die „Baude“ des Gebirgsdorfes.

„Sieht man ein Wirtshaus stehn,
Kann man viel Leute sehn,
Bald wird der Haufen gross,
Es Tanzen geht los.
Schlimp oder Schlamp, Schlimp oder Schlamp,
Tanzboden vorm Ofenloch.“

Das vor mir liegende Original ist ein handschriftliches Dokument des Baudenwirtes Christian Wolf in den Baberhäusern und verdiente eigentlich, ungeändert verewigt zu werden, — als wertvolles Dokument deutscher Bildung im Riesengebirge, — und moderner Schreibkunst. Während des nach jeder Strophe viermal wiederkehrenden alten Tanzreimes „Schlimp oder Schlamp“ wiegen sich die Paare gegeneinander und finden sich dann erst zum Rundtanz wieder zusammen.

An Walzern in allen möglichen Formen ist Schlesien besonders reich. Da giebt es den Trampelwalzer, — trotz seines unharmonischen Namens ein anmutiger Tanz, in dem die Paare, sich schwingend und biegender, den Oberkörper und die Arme nach der Melodie gegeneinander und voneinander neigen, wie unsere Abbildung zeigt. Ein ähnliche Tour ist Satz 3 des Menuetts aus der Herzogswaldauer Gegend. Hier wie in dem „Warmbrunner Brauttanz“ Krause-Benje's Brauttanz genannt:

(Benje-Benjamin):

„Gutes Kind, schönes Kind, heirat du mich,
Viel gute, schöne Tage sollst du haben bei mir“

chassieren die Paare einzeln durch den Saal, dann tritt das Mädchen vor den Burschen, er fasst sie an den in die Hüften gestemmten Handgelenken an, sie walzen durch den Saal, — ein Tanz, der in den bunten Trachten bildhübsch aussieht.

Wie die Washington-Post, die wieder Modesache geworden ist, wird der altschlesische Fuhrmannswalzer getanzt, es ist der Rest des alten höfischen, einst so beliebten „Schreitetztes“, wie ihn die altdeutschen langen Frauentrachten bedingten. Das Volk, das ihm einen stark erotischen Liedertext gegeben, schliesst den Umschritt mit einem Walzer, bei dem sich die Tanzenden nach alter Sitte die Hände auf die Schultern legen.

Ein Hochländer ist der Besentanz, der in der Mark Brandenburg mit ähnlichem Text ein Kinderreigen ist.

„Wenn ich kein Geld zum Saufen hab,
Geh ich zum Wald, schneid Ruten ab.“

Nach der Melodie „Es kommt ein Vogel geflogen“, heisst ein altschlesisches Volkslied:

„Für die Zeit, wo du mich geliebt hast,
Bedank ich mich schön,
Und ich hoff es noch einmal,
Wenn's uns besser möchte gehn.
Ei kuhl, eikulala, allaleikuhl, allaleikuhl.“

Die Melodie hat Karl von Holtei, der alte Schlesienforscher, zu dem Liede genommen, das den Deutschen seit 1824 wieder Volkslied geworden, es ist ein altschlesischer Ländler. Das Jungerntanzlied, das halb Tanzlied, halb Minnesang und Trinklied ist und wohl auch die Verschmelzung eines Tanzreimes und eines Minneliedes aus dem 15. oder 16. Jahrhundert ist, dem spätere Geschlechter, wie man es in diesen Resten meist findet, einen stark erotischen Schluss oder einen wüsten Trinkspruch angefügt haben, heisst:

Drei Rosen im Garten, drei Vöglein im Wald,
Im Sommer ist's lieblich, im Winter ist's kalt.
Hab Hafer gedroschen, hab Weizen gesät,
Hab manch schönes Mädchen im Tanze gedreht.
Dort drüben im Kretscham, da stehet ein Tisch,
Da klappern die Gläser, da trinken wir frisch.
In Ungarn, in Polen geht's sehr lustig zu,
Da tanzen die Jungfern, da klappern die Schuh!

Und der Kehrreim:

Honns Dompf und Honns Duideldum
Tanzta im a Danziger Thorturm rum,
Im a Danziger Thorturm und über de Brücke,
Rüber und nüber und wieder zurücke.

wird noch heut in den Herzogswaldauer Bauernhöfen getanzt.⁵⁶⁾

Der Deutschtanz im Kreise Waldenburg wird gewöhnlich von vier Paaren getanzt. Beim ersten Teil, der zweimal gespielt wird, reicht sich das Paar gegenseitig die rechten Hände; die linke Hand stützt der Herr in die Hüften,

die Tänzerin rafft mit der rechten ihren Rock. Nun schwenkt der Herr die Tänzerin im Kreise herum und giebt sodann ihre Hand frei, worauf er links, die Tänzerin mit beiden Händen ihren Rock raffend, rechts im Kreise weitergeht, bis sie sich treffen. Hierauf wird noch einmal die Figur wiederholt, wobei man wieder an die Stelle kommt, wo der Tanz begonnen hat.

In der zweiten Tour stellt man sich wie zu Anfang des ersten Teiles auf, sodann Schwenkung, doch wird bei dem darauffolgenden Einzelgehen die Figur einer 8 gebildet und in der Mitte, wo man sich kreuzt, sowie am Endpunkt eine gegenseitige Verbeugung eingeschoben, alsdann wird die Figur noch einmal gebildet.

Im dritten Teil reicht der Herr seiner Tänzerin die rechte Hand, während diese ihm die linke giebt, schwenkt er sie zuerst im Kreise herum und führt sie sodann weiter, noch dreimal herumschwenkend. Dann führt der Herr seine Tänzerin, so lange die Musik spielt, im Kreise herum, worauf sodann vier andere Paare den Tanz von neuem beginnen.

Im Jungferntanz stellt sich der Herr seiner Tänzerin gegenüber auf, stützt den linken Arm in die Hüften und reicht ihr die rechte Hand. Die Tänzerin hingegen giebt dem Herrn die linke Hand und rafft mit der rechten ihren Rock. Nun wiegen sie sich auf einer Stelle fünf Takte hin und her, bald auf dem linken, bald auf dem rechten Fuss stehend, die Arme hochschwingend. Darauf lassen sie sich los und ein jedes dreht sich während der folgenden vier Takte um sich selbst im Kreise herum. Die letzten vier Takte fassen sie sich wieder an und tanzen miteinander rund im gewöhnlichen Tyroliennenschritt.

Während die Tänze in Niederschlesien einen gleichen Typus wie die übrigen deutschen Tänze⁶¹⁾ haben, tritt in den oberschlesischen ein spezifisch schlesischer Charakter mehr hervor: Walzer, Ländler, Hopser, auch rein polnische Weisen.

Trampelwalzer — Fuhrmannswalzer — Wurgwalzer, — welch' eine Fülle hübscher anmutiger und reizvoller Gruppen liegt in diesen fast vergessenen alten Tänzen! Man hat erst auf Anregung genannter Forscher in jüngster Zeit begonnen, dieselben auch den jüngeren Generationen von den Alten wieder einüben zu lassen und auch im Sommer Tanzabende, sogenannte Spinnstuben im Gebirge einzurichten, die auch den weiteren Kreisen



Abb. 45. Hans Scheufelin. Aus der Folge der Hochzeitsklänge. Um 1527.



Abb. 46. Hans Scheufelin. Aus der Folge der Hochzeitstänze.

der Durchreisenden ein Bild dieser alten deutschen Tänze zu geben im stande sind. Jedenfalls steckt in solchen Spinnabenden in Hain oder Herzogswaldau mehr echtes deutsches Volksleben und mehr lebensvolles Material für den Forscher auf dem Gebiete der Volkskunde und Trachtenkunde, der Volksitten und Volkspoesie als in den ungleich berühmteren Oberammergauer Passionsspielen!

* *
*

Tänze der Renaissance.

Die Trachtenforschung hat uns für den Tanz zu einigen neuen Beobachtungen verholfen. Der getretene Tanz, die Farandola, des Mittelalters war vielfach durch

die sehr langen gotischen Gewänder Bedingung geworden für die Kreise, die sie trugen, — eine neue Epoche brach für die nördlicheren Kulturgebiete im 16. Jahrhundert durch die langen gestrickten Strümpfe an. Diese erst setzten die Tänzer und die Tänzerinnen besonders in stand, sich lebhafter zu bewegen und jene Theatertracht für das Ballett einzuführen, die sich von damals bis jetzt zu den spinnwebfeinen Trikots unserer leichtgeschürzten Sterne entwickelt hat!

Diese kurzen Röckchen kamen zuerst im 16. Jahrhundert auf. Die Königin Maria von Ungarn, die geistreiche Schwester Karls V. führte zuerst den Tanz à la Nymphale ein, der dann von den übrigen Höfen allmählich nachgeahmt wurde. Kurze Höschen aus gold- und silberdurchwirkten Stoffen mit purpurnen Schnüren waren eine Neueinführung, die sich an die der langen Strümpfe und kurzen Röckchen schloss. Die Städte freilich kannten diese Neuerung noch durchaus nicht: eine zum Tanz gehende Nürnberger Patrizierin Meister Albrecht Dürers, wie die Hochzeitstänzerinnen von Hans Scheufelin, sind in dem vollen reichen Schmuck wiedergegeben, der nach der Ueberlieferung im Quattrocento unerlässlich zum Festkleide der Frauen war. Man machte in den Städten wie in ritterlichen Kreisen grosse Toilette und ging, mit Blumen reich geschmückt und mit einem Spiegel in der Hand zum Tanze. Als die in den Ritterburgen wie an den Höfen nach dem Ende des 12. Jahr-

hundreds üblichen Tänze sind uns einige Namen überliefert: Treialtri, eine von 12 Paaren getanzte Quadrille, und die Wänaldei, von der wir nur den Namen kennen. Nach lebhafter sechszeiliger Doppelstrophe tanzte man den Virlei und den Frauentanz. Fränkische verstümmelte Namen trugen Gofenanz (Konvenanz) und Ridewanz (Retrovange). Alt, wie diese Namen ist unsere Miniaturabbildung 43, die ein Hoffest aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Flandern darstellt. Es ist eine Illustration aus dem Roman von „Girard de Nevers et de la belle Euriante“ und in Paris in der Bibliothèque Nationale aufbewahrt. Das Original ist unendlich reizvoll ausgeführt. Es stellt das Innere des Schlosses Ludwigs des Dicken dar. Der König ist hier nach seinem



Abb. 47. Hans Scheufelin. Aus der Folge der Hochzeitstänze.

Beinamen, dicker als die übrigen gezeichnet. Das ganze Bild zeigt, wie der Roman, einen Blick in das Feudalleben des 15. Jahrhunderts. Noch beschränken lange Gewänder die Bewegungsfähigkeit und heben die Hennins die Frauengestalten ins Unendliche. Vor dem in Goldbrokat und Hermelin gekleideten König tanzen die Ritter und Frauen einen Reigen, Hand in Hand schreitend. Der Roman der schönen Eurianthe von Gilbert de Montreux, der Gräfin Marie von Ponthieu gewidmet, war im 13. Jahrhundert schon geschrieben, unsere Abbildung entstammt einer späteren Uebersetzung, die dem Grafen Karl von Nevers und Rethel Baron von Donzy in Nivernais gewidmet ist. Eine weitere Umbildung ist der berühmte Roman de la Violette, den wieder Boccaccio und Shakespeare in seiner Cymbeline verwendeten.

Volkfeste und Volkstänze scheinen sich in Italien trotz aller Verbote erhalten zu haben. Vielleicht war auch die Kirche in Rom nicht so streng wie in den mehr als fünf Jahrhunderte später bekehrten Ländern jenseits der Alpen. Jedenfalls haben wir einen Bericht über ein Tanzspiel vom Jahre 1341, — ein Tanzspiel⁹²), das als Ballett bezeichnet wird in einer Zeit, wo wir wohl von Tänzen hören, aber aus den verstümmelten Berichten keine weiteren Schlüsse auf die Art derselben machen können. Dieser Bericht aber lässt vermuten, dass man in Rom selbst die Tanzspiele der Kaiserzeit nicht vergessen hatte. Am 22. Mai, dem Himmelfahrtstage des Jahres 1341 fand die Dichterkrönung Petrarkas auf dem Kapitol statt. Nach

der Messe, die in der Kapelle des Palazzo Colonna vom Bischof gelesen wurde, gab der Principe Colonna ein symbolisches Ballett zu Ehren des Dichters. Alle Wissenschaften — tanzten — und krönten dann den geistvollen Poeten. Man gab ihm die Tiara und das purpurne Bischofsgewand des Kirchenfürsten, eine Lorbeerkrone für die Heldendichtungen, eine Rebenkrone für die Dithyramben, eine Myrtenkrone für seine Lyrik, und die vier Töchter des Principe Anquillara brachten ihm Stickereien zum Dank für die in seinen Dichtungen ausgesprochene Ehrung des weiblichen Geschlechts.

Unter der scharfen Abgrenzung der Gesellschaftsklassen teilte sich auch der Tanz und seine Bräuche. Der Hof hatte den Adelstanz, die Städte ihren Geschlechtertanz, zu dem der Gassenhauer in schärfstem Gegensatze stand. Ein weites Gebiet für sich beanspruchten die einzelnen Gewerksstände der Gesellen und Lehrlinge, die Reigen, die die Böttcher sangen, während sie den Reifentanz um das Fass ausführten. Jede Zunft hatte ihre eigenen rhythmischen Tanzlieder, die zum Klingklang des Handwerks passten. Viele sind auch davon noch erhalten.

Historisch wurde der Münchener Schäfflertanz im Jahre 1515.

Die Pest lag grauenerweckend in den Mauern, Jammer und Qual, wohin man sah. Furcht und Entsetzen machten selbst den Gesunden krank. Da ein fröhlicher Tanz, dessen Weise alle mit fortreisst, — ein Tanz, der alle trüben Gedanken verscheucht, alle Kräfte anspannt, alle Säfte pulsieren lässt und anregt, bis zur endlichen Ermüdung, die den eben noch Grauengeschüttelten den gesunden, wohlthätigen Schlaf, den Erquickten neue Lebenskraft giebt! Neben diesem lichten Bilde steht freilich eine Prenzlauer Hochzeits-Verordnung vom Jahre 1555, „dass die, so zu einer Hochzeit gehören, einen ehrlichen, christlichen Tanz aufführen und im Verdrehen und Umschweifen Zucht und Mass halten mögen“ und viele ähnliche Beschwerden, die sich weder im Fortschritt der Kultur noch im Wechsel der Mode wesentlich ändern. Der Begriff „Mode“ taucht erst im 14. Jahrhundert auf, — mit dem Erblühen der nördlichen kälteren Kulturgebiete, die eine anschliessendere Tracht als die südlichen bedingten. Die Stoffmode, die das Altertum wohl gehabt, wurde mehr Formen und Schnittmode und von der Bühne herab kam ihr manche Neuerung. So wurde die lange Hose — das Pantalon, in den Revolutionszeiten der Ersatz für die Kniehosen, — die lange Hose der lustigen Person in der venetianischen Harlekinade! Und auch sie brachte gerade dem Gesellschaftstanz dann wieder neue Wandlungen. Was ist das Menuett à la reine zum Beispiel ohne Degen und Kniestrümpfe? Für unsere heutige Tracht passt es nicht, darum wurde es im grossen und ganzen vergessen.

Es ist nicht immer gesagt, dass bei solchen Wandlungen der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen vor uns liegt, — weit öfter kann man das Gegenteil beobachten. So hat zum Beispiel Luther die Melodie zu seinem Kirchenlied: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ einem altdeutschen lustigen Kränzleintanz entnommen: „Ich kumm aus frembden Landen.“

Die Darstellungen des Totentanzes aus jener Zeit verkörpern uns keinen Brauch — meines Erachtens, — sondern eine Sage, die mit den altheidnischen, speciell slavischen Kulturanschauungen in Verbindung stehen mag und als

Ballett getanzt sein mag. Eine direkte Tanzscene zeigt ein Sandsteinrelief auf dem Neustädter Kirchhof in Dresden, es sind hier in 27 Figuren alle geistlichen und weltlichen Stände so dargestellt, dass man bei einzelnen die Haltung im Zunfttanz herauserkennen kann.⁵⁸⁾ Herzog Georg liess diesen Totentanz um 1535 über dem Thore seines Schlosses anbringen, dem heutigen Georgenthor, doch wurde er nach dem Brande 1701 entfernt und erst 1733 an der Kirchhofsmauer angebracht. Der Rest dieses Totentanz-Glaubens liesse sich vielleicht in unserm Kinderspiel vom Schwarzen Mann nachweisen. Die Hochzeit des Winterkönigs Friedrichs V., Pfalzgrafen bei Rhein mit der einzigen Tochter wurde durch ein Ballett verherrlicht, das der Bräutigam als St. Georg der Drachentöter tanzte. Den Chor bildeten Jäger.⁵⁹⁾

Ein kolorierter Kupferstich der Lipperheidischen Sammlung zeigt das Bild eines Balles, der zur Hochzeit des Pfalzgrafen bei Rhein 1562⁶⁰⁾ stattfand und zwar neben einer Reihe von Reigenscenen und Rundtanzgruppen den Fackeltanz der Brautjungfern in offenbar antikisierenden Kostümen, die entgegen denen der anderen tanzenden Frauen fussfrei — à la nymphale — sind.

Jakob Rohrbach⁶¹⁾ erzählt: „Uf Sonntag estomihi und den Montag sassen mann und frawen des abends auf der stuben und danceten nach dem abentessen öffentlich im husären“ (Hausflur). Und alsdann folgt eine Reihe von Gesellschaften beschrieben, die alle mit unterschiedlichem tanzen reichlich gewürzt waren. „Nach dem abendessen dancet man in der Stuben nach kornpifen und nach der stospifen.“ Das waren die Feste der Herren von Limburg im 15. Jahrhundert.

Peter von Magenbach beschreibt einen Tanz zu Fastnacht 1474: zuerst eine Polonaise wie die unsrige noch heute. Dann stemmt jeder die Hand in die Seite, in der folgenden Tour beide Hände, und schliesslich vereinigen sich die Paare wie heute bei dem schlesischen Menuett. Indessen wurden die welschen Tänze als züchtig im Gegensatz zu dem wilden Umschwenken der deutschen gerühmt und von allen sittlichen à la Mode-Menschen und Pfarrern wurde gegen die deutschen, urwüchsigen Tanzbräuche geeifert!

Die Reigentänze „wo einer vorsingt und die andern nachfolgen, und wo viel Schmähhliches von Liebe gesungen wird, was zur Wollust anreizt und gegen die Ehrbarkeit der Ehe gerichtet ist“ wie Geiler zürnt, sollten durch die stummen welschen Pas ersetzt werden. Und soweit sind wir ja auch glücklich. Im Grunde machen wir uns aus den Tänzen recht wenig, die uns in einer fremden Sprache vorkommandiert werden und gar nicht zu unserm nationalen Empfinden passen. Wer einmal diese altdeutschen Reigen und Tänze geübt hat, der weiss erst, welche Freude diese urwüchsigen Stamm-tänze unserer heutigen französisch-etikettierten Quadrillen und Françaises bereiten können. Der weiss erst, welche Fülle von Anmut und welch' frohes Scherzspiel in ihnen verborgen liegt. Dies unmoderne Deutschtum ist ja tausendmal schöner und echter als das Talmi-Welsch, das unsere Bälle heut aufweisen, — tausendmal ideenreicher, menschlicher und künstlerischer!

Köstlich ist die mittelalterliche Tanzaufforderung:

Becker, Der Tanz.

8



Abb. 48. Tanzende Engel. Kinderreigen von Donatello, Florenz. ///

Ich schenke dir ein Blümelein
 Vergissmeinnicht, Vergissmeinnicht,
 Und wen ich hier am liebsten hab, den
 küsse ich.

Eine andere alte Tanzaufforderung ist ein ganz reizend Minnelied.

Hier ist Grün und dort ist Grün,
 Grün unter meinen Füßen,
 Ich hab verloren meinen Schatz
 Und werd ihn suchen müssen.
 Hier und da, da und hier,
 Unter diesen allen
 Wird ja wohl noch einer sein,
 Der mir kann gefallen.
 Dreh dich um, ich kenn dich nicht,
 Bist du es oder bist du es nicht?
 Nein, nein! du bist es nicht!
 Scher dich weg, ich mag dich nicht!

Dann wieder der erste Kehrreim und das Mädchen sucht einen andern:

Ach ja, ach ja! du bist es ja,
 Der mir ein Küsschen schuldig war!

Bei diesem alten Sonnwendreigen ziehen alle im Kreise singend während der ersten sechs Zeilen. Dann tritt die Suchende hervor, wählt einen Ritter, den sie im Kreise herumdreht, dann aber stehen lässt und mit den andern von neuem den Reigen beginnt. Die Wiederholung dieser Abweisung steht in ihrem Belieben, bis es ihr passt, den Schlussreim zu singen und die goldene Belohnung zu spenden. Hier haben wir jedenfalls ein altes Tanzlied vor uns, das die Jahrhunderte nur wenig abgeschliffen und umgemodelt haben.

Lustige Reigenreime, die auf die heiterste und fröhlichste Naturbeobachtung hindeuten, sind die folgenden:



Eia popaia, was raschelt im Stroh?
Das sind die lieben kleinen Entchen,
Die frieren ja so.
Haben keine Strümpfchen und haben keine Schuh,
Mit den gelben, gelben Beinchen sie rascheln im Stroh.
Der Schuster hat Leder, keinen Leisten dazu
Drum gehn die armen Entchen ohne Schuh.

In einzelnen Gegenden singt das Landvolk einen Gänsereim, der mit einer mimischen Wiedergabe der mit schiefen Kopfe nach dem Wetter ausschauenden Gans schliesst und mit dem Reigenschritt beginnt:

Vier Gänse sassen im Haberstroh,
Sie sassen und frassen und machtens halt so.

In dem Augenblick, wo die Kirche duldsamer gegen die Lebensäusserungen der Menschen wurde, besann man sich in Italien auch auf den Tanz und seine künstlerischen Darstellungen, die sich dem Auge noch in herrlichen Zeugen antiker Kunst überall darboten. Von der Beeinflussung durch die Kirche, die die wenigen zeitgenössischen Tanzdarstellungen in ihren Ideenkreis zog und nach ihren Traditionen modelte, machten sich zuerst diejenigen frei, die, fussend auf den Ueberlieferungen der Antike, doch individuell genug waren, sich einen eigenen Stil zu schaffen. So ist es für uns Donatello, dessen Spuren wir im blühenden Florenz auf Schritt und Tritt finden, der uns eine Tanzscene von prächtiger Lebenswahrheit und dramatischer Kraft überliefert hat. Er hat mit dem ungemein zarten Relief in den Uffizien zu Florenz, die „tanzenden Lebensalter“ darstellend, zum ersten Male, soweit wir es beurteilen können, im Tanz nach dem Schema einer traditionellen Darstellung, wie sie nachgerade geworden war, zwar in lebhaften Anklängen an antike Ueberlieferungen, doch viel Selbstgeschautes gegeben.

Frankreich gebührt die Anerkennung, dass es, wenn nicht Erfinder, so doch Pfleger des Tanzes war, und von dort aus kam auch durch die Expeditionen Ludwigs XII. ein anmutiger Reigentanz wieder nach Italien, das scheinbar lange Zeit auf den Gesellschaftstanz verzichtet hat. Die Medicäer wie die Fürstenhöfe Oberitaliens wurden dann Pflegstätten der modischen Reigen, Balladen und schliesslich Balletts. Der leichtere, oft freie gesellschaftliche Ton, den das 15. Jahrhundert schon anzuschlagen begann, kam diesen Darstellungen natürlich zu gute. Eine Illustration der Werke Boccaccios, des meisterhaften Plauderers, um dessen Wiege sich Paris und Florenz streiten, ist der Reigentanz Abbildung 36, von einem lombardischen Künstler des 15. Jahrhunderts ausgeführt und der Miniaturen-Sammlung des Arsenalis in Paris entnommen. Die vier Tänzerinnen erscheinen in ihren langen, engen Gewändern von weichem Stoffe wie nackte Gestalten. Hülle, die mehr verrät als verhüllt, sind diese schmiegsamen, fliessenden Kleider, die im schweren Stoffe der Nordländerinnen gleicher Zeit einen solchen berückenden Reiz nicht ahnen lassen. Ein künstlerischer Hochgenuss mag ein solcher Reigen, langsam, weich wallend zum anmutigen Liede getanzt, dem Zuschauer wie den vornehmen Frauen gewesen sein!

8*



Abb. 49. Sandro Botticelli: „Primavera“ in der Akademie zu Florenz.

Eine Notiz, die gewisse Geschmacksbeeinflussungen der italienischen Tänze auf die Königin von Ungarn, die den Nymphantanz einrichtete, erraten lässt, findet sich in italienischen Reisebeschreibungen aus den Anfangsjahren des 16. Jahrhunderts, die Böhme uns überliefert: „Zaimer, ein deutscher Reigentanz ‚Zaim‘, wie noch heut eine Tour der Polonaise heisst, wurde im 15. Jahrhundert in Florenz von nackten Nymphen und Faunen getanzt.“

Vielleicht war dies ein berühmter „Specialitätentanz“, der mit einigen Variationen auch in der „guten Gesellschaft“ Schule machte wie heut der Serpentinertanz Loie Fullers.

Florenz, in dessen Schlössern die Medici und die Pitti ihre Festreigen tanzten, ist uns noch weiter eine Fundgrube künstlerischer Tanzdarstellungen. Im Leben der Medici selbst spielte er einst eine Rolle: im Palazzo vecchio tanzte eine mediceische Fürstin vor ihrem Bruder, dem Kardinal, um das Leben des Gatten. Sie tanzte um sein Mitleid für ihre Liebe, — tanzte — bis der grausame Kardinal lächelte, — aber dies Lächeln bedeutete den Tod.⁶⁴⁾

Doch auch heiterere Mediceertänze hat das alte Florenz gesehen, sahen die Säle des Palazzo vecchio und die blühenden Gärten des Pitti. Manch festliches Ballett aber auch die Strassen und Plätze der Stadt, manch Tanzfest, in dem die mediceischen Fürsten in eigener Person die Hauptfigur tanzten, wie einst Nero und Caligula es gethan.

Sandro Botticelli musste hier für seine eigene Anschauung manch künstlerisches Vorbild finden. Was er in dem Palazzo Pitti oder in den Villen der Medici lebensvoll erschaut, was die genussfrohe Stadt an sinnen-

reizenden Tanzspielen im geheimen bot, das saugte seine Phantasie auf und gab es künstlerisch geläutert und in jener seelischen Reinheit und in jenem Naturidealismus wieder, der seine weltentrückten Idealgestalten so ewig schön macht. Das Loslösen der Gestalt vom Boden, das der Tanz ahnen lässt, das Wehen der Gewandung, die ganze Anmut in der Bewegung und der durch diese Bewegung hindurchklingende Rhythmus, — das waren seine künstlerischen Probleme, die er mit der ganzen scheuen und zarten Eigenart seiner innerlichen Kunst zu lösen suchte. Botticellis Gestalten tanzen mit ganzer Seele. Wenn sie im Frühlingsreigen sich wiegen, so fühlen wir mit ihnen die freudige, leidenschaftlich-glückselige Hingabe an die neuerblühende Natur, die Liebe zur Sonne und zur neuerwachten Muttererde klingt durch jede ihrer Bewegungen. Naturkult ist, was Botticelli malt, und auch Sinnlichkeit, die viel befeindete, aber die reine, selige Sinnlichkeit des sich in einem reinen, echten, aber durchaus ungetrübten Lichtgefühl keusch, zart und doch selig auslebenden Menschen. Ganz Naturkinder, leben diese Tänzerinnen Botticellis in Luft und Sonne, und ihre Bewegungen wirken auf uns wie das Wehen des Windes, der ihre Schleier kosend löst.

Ganz unter antikem Einfluss steht Botticelli in seinen Skizzen zu Dantes göttlicher Komödie. Denn auch er zeigt König David mit drei Begleitern im lebhaften Spring- und Hüpfanz, der ausserordentlich naturalistisch beobachtet ist, Harfe, Tuba und — Kastagnetten sind die begleitenden Instrumente. Charakteristisch für die Anschauung ist Bild 29 des Purgatorio, wo die drei theologischen Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung und die vier Kardinaltugenden: Gerechtigkeit, Tapferkeit, Klugheit und Mässigkeit als schöne Frauen in

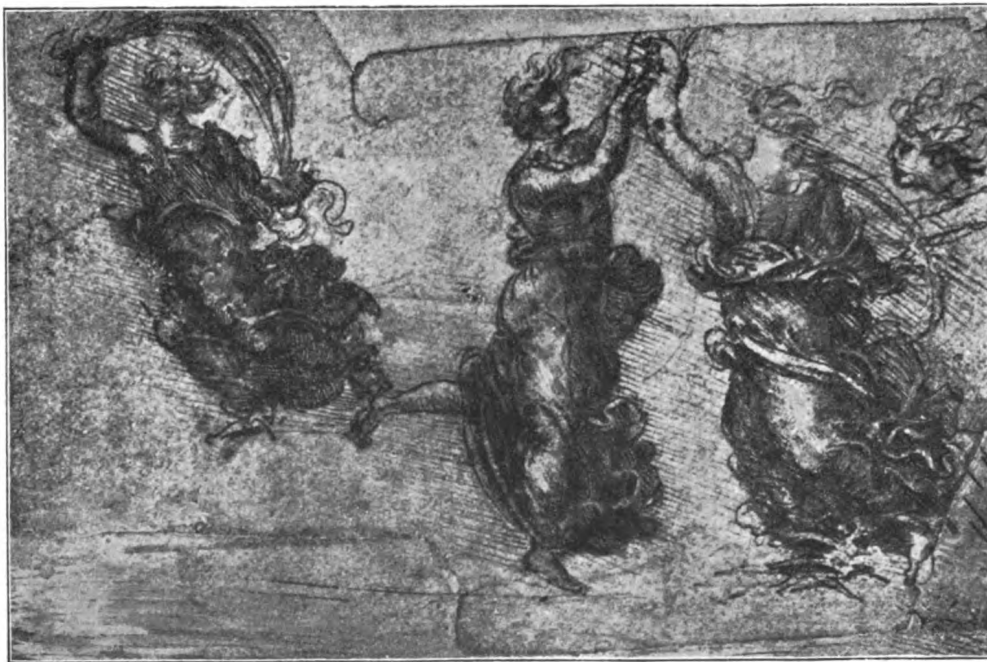


Abb. 50. Tänzerinnen. Skizze von Lionardo da Vinci. // // // // //

sehr lebhaften Reigen den Siegeswagen der Kirche umtanzen. Hier ist Botticelli der echte, noch nicht von Savonarola beeinflusste Renaissance-Mensch, dem der Tanz eine Kunst ist, deren sich selbst die heiligsten Tugenden nicht zu schämen brauchen. So tanzten ja auch die Fürstinnen als Tugenden und Musen!

Eine genaue Illustration der Reigen ist auch der 31. Gesang des Purgatorio. Beatrice öffnet ihre Arme und taucht Dantes Haupt unter das Wasser:

Nahm dann heraus mich, und gebadet bot sie
 Mich dar dem Reigen der vier schönen Frauen,
 Und jede deckte mich mit ihren Armen —

Diese Danteworte hat Botticelli so illustriert, wie er augenscheinlich die Reigen sah: die Tanzenden nahmen Dante in ihre Mitte und führten ihn, so immer rund um ihn tanzend, weiter. Es ist in zwei Darstellungen gezeigt — ganz naturalistisch, wie er sich knieend in den Reigen unter den Armen der Tänzerinnen hindurchschiebt und dann in ihrer Mitte steht. Das ist die naive Wiedergabe eines zeitgenössischen, ihm bekannten Tanzes.

Und selbst der übersinnliche Asket Fra Giovanni da Fiesole, Beato Angelico, der Dominikaner, hat uns einen Tanzreigen hinterlassen. Dieser Klostermaler mit durch und durch christlichem Empfinden verklärt sich gleichsam selbst in einer allem Irdischen abgewendeten, alles körperliche Formenspiel lösenden, wonnedurchschauerten, poesievollen Kunst. Es ist das Fragment seines letzten Gerichts in der Galeria zu Florenz, das dazu bestimmt war, uns einen Reigentanz der Seligen zu überliefern, wie ihn der so ganz unweltliche Mönch in seinen Künstlerträumen geschaut (Abb. 42).

Die Pinakothek von Venedig bewahrt eine Handzeichnung Lionardo da Vincis auf, des Riesen unter der florentinischen Malern. Auch er, der grosse Philosoph unter den Künstlern der blühenden Renaissance, hat uns eine Bewegungsstudie im rhythmischen Reigen hinterlassen. Es ist, — wenn auch in Bezug auf die Wahrhaftigkeit der Naturbeobachtung unendlich reifer als die formalistischen Anschauungen eines Giotto — doch nur eine Studie. Unendlich fern von den Tagen der antiken Kunst in dem Schauen der Natur, im unbefangenen Verständnis der Bewegung bleibt auch der grosse Leonardo. Der märchenhafte Zauber übersinnlicher Kirchlichkeit, der die Menschen seit 1000 Jahren eingesponnen, spricht sich auch hier besonders deutlich aus. Es war ein dürstendes Suchen zwischen Kunst und Tanz in der Renaissancezeit.

Lucca della Robbia, der wuchtige, frische Meister italienischer Frührenaissance, liebte offenbar den Tanz und sein heiteres Bewegungsspiel unendlich. Wenn auch die Zahl seiner eigentlichen Tanzdarstellungen eine beschränkte ist, so findet sich doch in seinen, durch Harmonie und keusche Reinheit so ausgezeichneten Kompositionen eine leise Neigung zur Harmonie der Bewegung, zur Wiedergabe des anmutigen Linienzaubers im Rhythmus, der eine gewisse musikalisch-formale Neigung verrät. Seine Tanzgruppe, Abbildung 38, ein Basrelief aus Marmor, wurde für Santa Maria del Fiore angefertigt, von kirchlich strengeren Priestern aber später in die Säle der Uffizien von Florenz verbannt, wo der heitere, lebensvolle Reigen wie ein

lachender Gruss aus der überquellend reichen Kunstepoche des 16. Jahrhunderts in unser Leben hinübergrüsst.

Der Kreuzgang des Spedale Grande, einstigen Palazzo Scafani zu Palermo, enthält ein grosses Freskogemälde des 15. Jahrhunderts, einen Trionfo della Morte, den Totentanz, den festlich gekleidete Mädchen zum Zitherspiele ausführen. Die Sage schreibt das Gemälde einem flandrischen Meister zu, der hier krank gelegen, und die blonden Köpfe der bleichen, totgezeichneten Jungfrauen, wie einige formale Einzelheiten lassen auf nordische Beeinflussung schliessen. Zuverlässig ist keine Notiz über den Maler dieser Freske, doch hat sich der Künstler selbst mit Pinsel und Malerstock als Zuschauer dort porträtiert.

Eigenartig im höchsten Grade ist eine Publikation von Fabritio Caroso da Sermonete, *Il ballerino*, um 1586.⁶⁵⁾ Wir entnahmen dem den Herzog und der Herzogin von Parma und Piacenza gewidmeten Buche über den Tanz des eleganten Venedig, Abbildung 51, eine Ballettfigur: Alta Colonna Baletto in lode Dell' ill^{ma} et eccam Sig. Arsilia Sforza Colonna. Principessa di Pellestrina.

Eine kleine Bronze nach Benvenuto Cellini im Museum zu Berlin, die schlanke Gestalt eines Tänzers, hat mich lebhaft an unsere etruskische Tänzerin, Abbildung 20, erinnert. Auch hier die schlanke Gestalt, die stark betonten Gesten der Hände zeigen eine eigenartige Betonung etruskischer Kunstprincipien, wie ich sie auch auf einem Reigen der alten Felsina (Bologna) einer Bronze-Situla im Museo Civico daselbst beobachtete.

Ein weiteres wichtiges Quellenwerk ist das 100 Jahre später in Paris (1681) erschienene Buch: „Des Ballets anciens et moderns selon les règles du Théâtre. Recherches de François Menetrier“, einem Jesuiten, der 1631 in Lyon geboren wurde und dies Buch dem Herzog d'Aumont, dem ersten königlichen Kammerherrn und Gouverneur von Bologna, widmet. Der Verfasser verbindet mit gründlicher Bildung eine für die Berichte vom französischen Hofe jener Zeit selten anständige Objektivität. Selbst wo er von den Tänzen des Königs berichtet, ist er mehr Kritiker als Schmeichler, und das Material, das zu seiner Verfügung steht, ermöglicht die Uebersicht einer Reihe von höfischen Festlichkeiten im Laufe dieses Jahrhunderts.



Abb. 51. Tour de Marius 1586. Aus Caroso da Sermonete, *Il ballerino* 1586.

Die klassische Bildung des Quattrocento hat offenbar die Vorliebe für antike Göttersymbole auch im Tanz eingeführt und statt der Reigenlieder begann man an den italischen wie an den französischen Höfen Balletts aufzuführen. Das ermöglichte zugleich allerlei Mummenschanz und Maskerade, die im Stil jener Zeit ausgeführt und inszeniert wurde. Im Jahre 1561 fand am ferraresischen Hofe ein Ballett statt, bei welchem man, angeregt durch einen Bericht des Plinius, abgerichtete Elefanten mittanzten liess. Diese Notiz im Plinius sagt, dass die Sybariten die Pferde zu einem Ballett dem Aeolos zu Ehren abrichten, und so sollte in Ferrara dieser Kulturzustand der Alten schleunigst übertroffen werden. Alfons Ruggeri Sanseverino wird genannt als Arrangeur eines Tanzfestes zur Hochzeit des Prinzen von Toskana 1608 auf dem Platze Santa Croce in Florenz. Antonio di Medici führte den Tanz als Aeolos, König der Winde, an, den Fontainen, — scheinbar damals unerlässliche Attribute aller reicheren Scenerien, entstiegen Tritone und acht Sirenen und Nymphen, während ein Heer von Winden den Medici begleitete. Einen ganzen Cirkus scheint Florenz oder seine prachtliebenden Herrscher dem Herzog von Urbino zu Ehren 1615 herbeigerufen zu haben, der Jesuit berichtet von einem Ballett, in das ein auf Löwen gerittener Schlachtanz, ein Reigen von Elefanten und den wahrhaftig recht ungraziösen Rhinoceros eingefügt war. Und diese Cirkusscene stellte den Triumph Amors über den Krieg dar!



Abb. 52. Bronze nach Benvenuto Cellini. Berliner Museum. // // // //

Zum Empfang des Herzogs von Urbino wurde dann 1616 wieder in Florenz ein grosses Tanzfest mit „Karoussel“ aufgeführt. Der gefeierte Gast heiratete die Tochter des Prinzen von Toskana, und das Hochzeitsballett hiess Guerra de Bellezza auf dem Parnass.

Gesang und Tanz vereinigten sich mit den Reiterkünsten der Kavaliere wiederum zu dem Festbilde, dessen reiche Schönheit die kunst- und lebensbegeisterte florentinische Bürgerschaft mit Jubel begleitete. Die gewaltigen Wandteppiche, die in alten Zeiten, bis zur Erfindung der Papiertapete, zur Bekleidung der Wände dienten, boten mit ihren grossen

Flächen und der für sie üblichen Wirktechnik aus farbiger Wolle, Seide und Gold die geeigneten Flächen zur Wiedergabe solcher Festscenen. Leider blieben von den Zeugen alter Herrlichkeit, die sie durch die Bildsamkeit des Materials waren, nicht so viele erhalten, wie sich nach der ungeheuren Menge, die nach den alten Akten existiert haben muss, annehmen liesse. Krieg, Brand und Zerstörung, die Bürgerkriege der Renaissance, waren ihre Feinde, und sie versanken, verblichen, zerfetzt, zerschossen.

Die wenigen Zeugen aber, die sich als florentinische Arbeiten, die unter dem Schutz der Mediceer von Meistern und Künstlern angefertigt wurden, erweisen, und die laut Notizen aus dem Jahre 1628 wie nach der Tracht auf diese Zeit zurückzuführen sind, gestatten uns einen Blick in die Festscenen jener Zeit.

Wie am mediceischen Fürstenhofe sich das Leben der Renaissance, die überreiche Phantasie und der Reichtum der Lebensführung in diesen prunkvollen Tanzvorstellungen bethätigte, so wurde diese Art getanzter Gemälde auch in den mit florentinischem Glanz konkurrierenden italischen Höfen begünstigt, und die Fürsten überboten einander in reichen scenischen Kombinationen, die dem Tanze ein immer neues Bild geben sollten.

Am letzten Karnevalstag des Jahres 1633 tanzte man in Turin am Hof des Herzogs von Savoyen ein grosses Ballett, das der Graf Philipp d'Aglié ausgedacht und insceniert hatte. Das Thema war „Liebe, die alle Lichter des Himmels zu Hilfe ruft.“ Ritter Grisdelin wendet sich an Amor mit der Bitte, ihm ein Mittel zu geben, die Liebe der schönsten Frau zu erringen. Amor wendet sich nun, selbst ratlos, an Juno, die Beherrscherin aller Himmelslichter und diese sendet dem Ritter bunte Bänder, die Geliebte zu fesseln, — er möge sich die Farbe (jedenfalls des Regenbogens) unter ihnen suchen. Er wählt die schönste Farbe, — und siehe! es ist die der Mme. Christine von Frankreich, Herzogin von Savoyen! Man sieht, die an Pomp und Komplimente gewöhnte Zeit war nicht wählerisch in Bezug auf das Thema, wenn es nur Gelegenheit bot, möglichst alles zu kostümieren, was Himmel und Erde irgend beherbergen konnte und schliesslich eine mehr oder weniger geschickte Ovation für Fürst oder Fürstin einzuflechten.

Ein anderes 1634 zum Geburtstag des Kardinals v. Savoyen aufgeführtes Ballett „Hahn und Hennen“ dürfte sich an ein älteres Thema anschliessen, denn bekanntlich haben Gallier und Römer den Appetit dieser heiligen Tiere für ihre Wahrsagungen beachtet und gepflegt, — und die schon genannten Reigen wie manches erhaltene Verslein deuten darauf hin, dass man schon im Mittelalter Reigen tanzte, die das Gebahren dieser Tiere nachahmten. Jedenfalls ist die reiche scenische Ausgestaltung und musikalische Ausschmückung solches Tanzes Grundlage des Balletts gewesen.

Eine Apotheose des Tabaks war ein anderes 1650 in Turin gelegentlich des Karnevals aufgeführtes Ballett, das gab Gelegenheit, die Trachten der Bewohner neuentdeckter Länder auf die Bühne zu bringen. Zur Hochzeitsfeier der Mme. de France mit dem Prinzen von Savoyen dagegen glorifizierte man, wie in jener Zeit gern, die Götter und Trachten des alten Rom. Gelegentlich dieses Balletts, das „Triumph der Minerva“ bezeichnet war, tanzte die hohe Braut selbst als Göttin, von einem Chor von vierzig Damen der



Aristokratie begleitet. Und diese stellten — tanzend! — die Tugenden dar! Die Verschmelzung von Hochzeit und Karneval, die sich in den alten Berichten ausdrückt, bestätigt sich auch in den Quellen unserer Trachtenstudien: man feierte die Hochzeiten der grossen Familien in Italien mit regelrechten Karnevalstagen.

Sehr lebhaft sind diese Balletts indessen keineswegs gewesen, — dies erklärt sich sowohl aus den zeitgenössischen Bildern, wie aus der Tracht.

Die schweren Renaissance-Gewänder wurden auch für das Ballett nicht leichter und weniger umfangreich, höchstens kürzer gemacht.

Die Fussbekleidung der Damen bestand im 17. Jahrhundert in dem, was wir heut mit dem Worte „Pantinen“ bezeichnen: Pantoffeln mit Absätzen und dicken Sohlen, die noch heut die Landmädchen tragen und die bei den kotigen Strassen damals so notwendig waren wie heut auf dem ungepflasterten Bauernhofe. Diese Pantinen waren für Fussstänze jedenfalls ausserordentlich unbequem, man liess sie aber so wenig fort wie der Tradition nach der Chor der Alten den Kothurn fortliess. Sie waren goldgestickt aus Seide oder vergoldetem Leder oder aus kostbaren Reticella-Spitzen. Der etwas gewölbte Absatz, der sich wie eine Garnrolle nach oben und unten verbreiterte, war bunt bemalt, aus Holz und mit Gold verziert. Der Rokokoschuh, der sich im 18. Jahrhundert daraus entwickelte, der Stöckelschuh, dessen etwas gemilderte Form noch heut unsere Fussbekleidung bestimmt, dürfte gleichfalls alle lebhaften Uebungen oder gar einen Springtanz verboten haben. Eine Wandlung in dieser Art trat erst mit der Empire-Tracht auf und ermöglichte eine lebhaftere Anmut und frischere Beweglichkeit. Der Kultus der Griechen-tracht im republikanischen Frankreich bevorzugte Sandalen und weiche Schuhe ohne Absätze. Die bequemen, zum Teil gestickten Atlasschuhe der Empire-damen erinnern lebhaft an die vielgerühmten „roten Schuhe“ der so anmutigen Tanagräerinnen, der schönen Gewandtänzerinnen Alt-Griechenlands!

Deutschland, das einst blühende, städtereiche, hatte der 30jährige Krieg zerfleischt wie kein anderes Land, und so war mit ihm für lange Zeit alles Leben in Fröhlichkeit und Schönheit, das einer Kultur der Tänze zu Grunde liegt, ertötet. Mit den alten Bräuchen erloschen die Traditionen der Tänze, und diese Epoche tiefsten Elends und bitterster Not macht heute das Aufspüren alter Reste doppelt schwer. Von fröhlichen Festen aus den dem Kriege vorangehenden Jahren dagegen haben wir vielerlei Berichte. Das hervorragendste Kulturbild giebt die Bilderhandschrift Freidal, die die Turniere und Feste Kaiser Maximilians I. veranschaulicht.⁶⁵⁾

Aus der reichen Zahl dieser Bilder lässt sich entnehmen, dass man damals, besonders für die Vortänzer der Farandola, einen Rundtanz im Reigen gekannt hat, der augenscheinlich noch im Springschritt gehalten ist. Ein scenisches Tanzspiel zeigt, wie der Spassmacher und die Jungfrau mit den Blumen einander zusingen, während die andern im Wiegeschritt verharren. Besonders anmutig scheint ein Tanz gewesen zu sein, in dem die jüngste der Damen offenbar im Reigen eine Solopartie singt, in deren Rhythmus die andern einfallen.

Bei diesen Tänzen erscheint der Kaiser immer als Zuschauer mit dem

Windlicht in der Hand, nie als Tänzer. Ueber die Entstehung des Werkes findet sich im Gedenkbuche des Kaisers vom Jahre 1502 die Notiz: „Maister Martin sol all mumerey so k. Mt. ye gebraucht hat in aim buch mallen lassen.“ Nach dem Tode des Kaisers blieb das Werk unvollendet und zerstreut, bis Erzherzog Ferdinand es 1525 sammeln liess. Im Jahre 1881 endlich erschien das Buch in Wien als einheitliches Werk.

Michael Eyquem de Montaigne,⁹⁶⁾ der geistreiche französische Kritiker deutscher Sitten berichtet von einer Hochzeit in der Familie Fugger zu Augsburg 1580, dass Männer und Frauen nach dem Tanze getrennt gesessen — noch heut die Ball-Leiden speciell der deutschen Kleinstädte, — „denn es scheint als hätten die Männer nicht gern viel mit ihnen zu thun.“

Trotzdem aber küssten sich die Paare zu seiner Verwunderung beim Auffordern zum Tanze und zuweilen hat der Franzose beobachtet, dass der Herr nach dem Tanze auf dem Schosse der Dame sitzen blieb und sich unterhielt. — Dass ihm dies als merkwürdig auffiel, beweist, dass in seinem heimatlichen Bordeaux dieser derbe Gemüthlichkeitsstil nicht gepflegt wurde. Ein alter Tanzreim schliesst sich diesem Bericht an:

Doch hör' ich sagen: welcher Herr
Macht wohl im Tanz sich heiss,
Wenn er von Frauenlippen nicht
Gewinnt des Tanzes Preis?

Die Verrohung des 30 jährigen Krieges brachte auch neben einer brutalen Verwilderung aller Sitten, — und mit ihr aller Tänze — den grausigsten Aberglauben aller Jahrhunderte, den Hexenglauben mit seiner spukhaften Furcht und seiner blutigen Verachtung alles Menschenrechtes zur schönsten Blüte. Und nichts war im lieben deutschen Vaterlande den Hexenrichtern so ein Dorn im Auge, wie der Tanz. Unter den Akten jener teuflischen Prozesse, die unter der Fahne Roms und des deutschen Rechtes nach 1630 zum Entsetzen des Volkes zu Mord und Blutgericht führten, findet sich, wenn keine andere Anschuldigung möglich, ein Tanz mit dem Teufel genannt, ein Hexentanz oder gar die Kenntnis eines den übrigen Leuten fremden Reigenschrittes, den der oder die Beklagte nur in jenen spukhaften Versammlungen des lichtscheuen bösen Gesindels nächtlich auf den Bergen gesehen und erlernt haben konnte. Das Volk raste seine wilden Reigen, seine tollsten Tänze, es berauschte sich an der leidenschaftlichen Bewegung und suchte immer neuen Sinnenreiz in unzüchtigen Drehungen und immer engeren Umschlingungen zu finden, suchte Lust und Reiz, die die Verzweiflung der drückenden Not und jämmerlichen Furcht vor dem morgenden Tage und seinen Schrecken übertäubten, — wehe aber dem Sonderling, der durch fremde oder gar neue Tanzweisen das Wesen seiner teuflischen Lehrmeister unbedacht verriet!

* * .
*
* * .

Das 17. Jahrhundert und die Musik.

Das 17. Jahrhundert bedeutet sowohl für den Tanz wie für die Tanzmusik eine neue Epoche. Nachdem die griechischen Musiker zuerst klärend und ordnend aus dem unbeschränkten Reichtum asiatischer Intervalle, aus der Ueberfülle asiatischer Tonschwärmerei die Melodie herausgelöst, blieb lange Jahrhunderte eine reine melodiöse Musik für Kirche und Festsaal. Ein bewusstes Loslösen der Vokal- von der Instrumentalmusik beginnt erst im 16. Jahrhundert. Die christliche Kirche übernahm, speciell im Süden, die Melodien des heidnischen Kultus, begann dann aber verhältnismässig früh, an neue, der sensitiven Innerlichkeit und ernsthaften Selbstentäußerung des christlichen Glaubens angemessene Kompositionen zu denken. Im Jahre 220 verbot der Kirchenvater Clemens von Alexandria den Gebrauch der chromatischen Tonfolgen im Gottesdienst. Trotzdem sind alle Reformen, die man im Laufe der folgenden Jahrhunderte auf musikalischem Gebiet machte, im Schosse der Kirche erzeugt. Guido von Arezzo beachtete in seinen weitgehenden Reformen zuerst die Einheitlichkeit einzelner Musikphrasen, Taktstriche aber scheinen erst im 16. Jahrhundert die Notenschrift geordnet zu haben. Franzesco von Köln hat um 1200 zuerst zweierlei Notenwerte beachtet, — eine wertvolle Ueberlieferung im Hinblick auf die entsprechend ältere Tanzmusik.

Da die weltlichen Musiker des Mittelalters zu den „unehrlichen“ Leuten, den Heimatlosen und Rechtlosen gehörten, so konnte sich hier nur mühsam das Alte fortschleppen und von Mund zu Mund weiter erhalten. Der Neuschöpfungen waren wenige. Andererseits aber brachte dies wandernde Volk der Spielleute von Süd nach Nord, von Ost nach West die Reigen und Melodien, die hochbegabte Musiker und fein abwägende Gelehrte in sonnigeren Zeiten heiteren Tänzern gegeben, und bewirkten eine Verschmelzung der Harmonieen, eine Befruchtung des Lebenden durch das Tote, eine Veredelung des rauheren Heut durch das feinverschmolzene Einst, dass wir die Reigen — und Liederklänge, — vielleicht des Altertums — über alle mittelalterlichen Kulturländer tönen hören. Bahnbrechend für eine Veredelung der Kirchenmusik war Palästrina, vor ihm schufen die holländischen und vlämischen Meister indessen schon eine Fülle herrlicher Musikstücke, die notgedrungen bei dem weltlichen Sinn des 16. und 17. Jahrhunderts auch für die weltliche Musik neue Ideen bringen mussten. In einer Epoche, wo sich der Mensch aus den Grenzen kirchlicher Dogmen emporwand, konnte erst eine eigene weltliche Musik wieder erstehen. Erst mit der Entwicklung des Individuums zum selbständigen eigenen Leben, erst, nachdem das Weltliche an sich eine Kraft, eine Wertung geworden, konnte sich eine weltliche Instrumentation ausbilden.

Unter denen, welche „das seelische Leben früherer Generationen in lebendigen Tönen malen“, sind die alten Niederländer besonders hervorzuheben; trotzig, froh und von frischer Ursprünglichkeit wie die Gemälde, die uns in reichen Variationen ein immer heiteres, bewegungs- und darum tanzfrohes Volk zeigen, sind ihre Kompositionen. Typisch und originell sind



Abb. 53. Eiertanz. Nach einem Gemälde von Aertzen. Museum in Amsterdam. //

die Nationaltänze, die Urkraft und Uebermut verraten. Eine Beschreibung aus dem 18. Jahrhundert lautet: vier Personen im Viereck hüpfen gegeneinander auf, schleudern sich mitunter einmal herum, machen possierliche Bewegungen, springen mit ausgesperrten Beinen so hoch sie können, schlagen mit den Händen an die gebogenen Beine, pfeifen und jauchzen eins dazu.

Hans Leo Hassler wird anfangs des 17. Jahrhunderts als Schöpfer der polyphonen Gesangsmusik genannt. Eine Trennung, auch im Gebiete der weltlichen Musik, zwischen Tanz und Theater, und rein orchestraler oder vokaler Musik fand durch Archangelo Corelli in Rom Ende des 17. Jahrhunderts statt. Er schrieb „Sonaten“ für die Violine, deren Meister er als Zeitgenosse der genialen Violinbauer Amati, Stradivarius, Guarnerius und Steiner war. Und die Sonaten nannte er da camera — für die feine fürstliche Gesellschaft, — keine Tanz- und keine Kirchenmusik. Der Ausdruck „Sonate“ freilich bedeutete damals lediglich eine Reihenfolge von Tänzen, ein Beweis, dass der Tanz der Schöpfer aller weltlichen Musik ist. Sarabande, Gavotte, Gigue, Musette, Bourrée, Ciaconna, — das waren die Tänze einer Sonate, und der Rhythmus des einzelnen war bestimmend für diese Partie. So lehnte sich in der ersten Zeit rein musikalischen Denkens und Empfindens Thema und Takt an die seelische und körperliche Harmonie des Tanzes an. Die Stimmung, die der einzelne Tanz in seiner Art in dem Tänzer wachrief, sollte auch durch die rein musikalische ideelle Hypnose erzielt werden, die Seelenstimmung des Tanzenden im Zuhörenden nachschwellen. Ehe die moderne Musik-Philosophie einsetzte und Welträtsel durch Harmonien löste, borgte sie sich des lichte Gewand des Tanzes, um die Seelen auf ihren wallenden Flügeln über die Alltäglichkeit emporzutragen und die Menschen von den Ketten des grauen Einerlei zu befreien.

Allmählich erst löste sich das Thema vom Rhythmus und schliesslich

blieb das Menuett als Rest alter Abstammung nur der Sonate. Gerade aber die heutige Kammermusik, das feinste und gebildetste unter den Seelchen der grossen Welteneroberin Musika hat noch heut ein Restchen von altem überwundenem Heidentum in sich. Es liegt in der ideellen Auffassung der Komposition, für mich sogar in den Grundsätzen ihrer Schönheitslehre, dass das einzelne Instrument seine eigene Stimme redet. Dass jede Stimme hier von nur einem Instrument⁶⁷⁾ besetzt ist und so dem einzelnen seine eigene Melodie und seine eigene Sprache bleibt, dass sie sich nicht alle auflösen im Bienenschwarm orchestraler Accorde oder modernen Chorgebrauses, dass jedes Seele und Individualität bleibt, das ist das Alte, Unsterbliche, das Griechische in der Kammermusik.

Im Chor sind wir weit, weit ab von antiker und mittelalterlicher Vokalmusik. Trotzdem dieselbe unendlich fein in beiden Epochen ausgebildet war, sind wir heut für das rein lyrische Lied — vielleicht — anspruchsvoller geworden, — wir verlangen die Solostimmen. Vielleicht aber sind die griechischen Reigen wie die deutschen, einst unendlich musikalischer gesungen worden, als was heute der Durchschnitt unserer Chöre zu stande bringt.

Ehe also die Instrumentalmusik rein mystisch suggestiv wurde, lieb sie sich das Körperhafte, Stimmung und Stoff vom Tanz; selbständiger, unabhängiger vom Reigen mag das Lied, die Textkomposition sein.

Ein geistreicher Franzose forderte, dass die Tanzmusik das geschriebene Gedicht sei, dass der Tänzer recitiere, — und im Hinblick auf die Operette und das Ballett kann oder sollte diese ideelle Forderung noch heute gelten: der Tanz ist das Organ, die vorgeschriebenen Ideen der Musik zu verkörpern.

Im Anschlusse an meine Vermutung, dass die Liederklänge unserer alten Volkslieder mit antiken und mittelalterlichen Tänzen zusammenhängen, bemerke ich noch: Aehnlich der Melodie „Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus“, die sich im rhythmisch sehr prägnanten $\frac{6}{8}$ Takt bewegt, sind eine Anzahl anderer deutscher Reigen, wie sie Volk und Kinder tanzen, — vielleicht ist dies Angeführte der Rest eines Totentanz-Reigen. Mittelalterlich und nachweisbar im 16. Jahrhundert getanzt ist der Reigen:

„Wer die Gans gestohlen hat,
Der ist ein Dieb,
Und wer sie mir dann wiederbringt,
Den hab ich lieb“,

zu dem man in neuerer Zeit für die Kinder den Text: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“ zurechtgemacht hat. Ich halte es für ein Tanzlied aus dem dreissigjährigen Kriege.

Älter, viel älter ist die Melodie:

„Muss ich denn, muss ich denn, zum Städli hinaus“,

in der ein Rhythmus liegt, zu dem sich sehr wohl ein Springtanz oder Labyrinthtanz ausführen liesse. Die gleichwertigen Tongruppen und der $\frac{3}{4}$ Takt beweisen ein hohes Alter, und unser Weihnachtslied:

„O Tannebaum“

klingt wie ein alter weihevoller Chorreigen.

Da die griechische Harmonie die Anapäste bevorzugte, — auch die Töne der griechischen Oktave gingen von oben nach unten statt wie bei uns mit dem tiefen Ton beginnend — trägt das „Muss i denn“ sehr viel typisch Griechisches an sich.⁶⁸⁾

Dem bereits citierten Gelehrten Pouqueville⁶⁹⁾ ist aufgefallen, dass „die im Orient übliche Sitte, den Tanz mit Gesang zu verbinden, sich auch in denjenigen Teilen Frankreichs findet, die einst die Römer inne hatten, vorzüglich aber in Marseille, welches eine griechische, von den Phokäern gestiftete Kolonie ist.“ Wenn nun auch diese Zusammenstellung des mit Gesang verbundenen Tanzreigens mit dem Orient wenig Wert hat, so ist die Notiz aus dem bei Hinrichs in Leipzig übersetzt erschienenen Werke immerhin für den Forscher alter Volkstänze von Wichtigkeit. Sie sagt uns, wo sich die alten Tänze, denn alle alten Tänze waren durch Gesang oder rhythmisches Takt schlagen begleitet, in Frankreich am längsten gehalten und vielleicht auch heut noch aufspüren lassen. Dass hierbei keine römische Uebertragung zu suchen ist, geht schon daraus hervor, dass wir diese Liederreigen in deutschen Gegenden finden, die nie unter römischem Einfluss gewesen.

* *

*

Höfische Balletts in Frankreich und Italien.

Italien und Frankreich haben im höfischen Tanze einander befruchtet und im Luxus der Festlichkeiten, in der raffinierten Zusammenstellung der gebotenen Genüsse, der reicheren, bunteren oder feiner abgestimmten Tanzweisen miteinander zu wetteifern gesucht. Die Mediceerinnen brachten vom tanzfrohen Florenz immer wieder neue Anregungen, die ein Luxus und Abwechselung liebender Hof freudig begrüßte und aufnahm. Vom Ballspiel blieb die Bezeichnung bal für die Tanzfestlichkeit, ballet für die Tanzauführung, die sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien und Frankreich zu dem entwickelte, was wir heut als tanzdramatische Aufführung kennen. Die Louvre-Galerie bewahrt (Abt. 6, Nr. 1034) das Gemälde eines unbekanntenen Meisters aus dem 16. Jahrhundert auf, einen Ball am Hofe Heinrichs III. darstellend. Das Bild zeigt links unter dem Throne den König und seine Mutter Katharina von Medici, im Vordergrund tanzt der Herzog von Joyeuse mit seiner jungen Gemahlin Margarethe von Lothringen.

Von einem komischen Ballett, das 1582 in Fontainebleau aufgeführt wurde, „zur Hochzeit des Herzogs von Joyeuse mit Mme. de Vaudemont, der Schwester der Königin,“ berichtet dann Menetrier in seinen „Recherches“. Hier wurde von der Königin ein Solo und von anderen Fürstlichkeiten ein Menuett getanzt. Gelegentlich eines andern Balletts in demselben Jahre tanzte die

Königin Louise von Frankreich als Nymphe und Madame Elisabeth von Frankreich, die Braut des Prinzen von Spanien, als Minerva.

Es scheint, als habe man sich in jenen blutgezeichneten Zeiten mit lächelnder Miene über Furcht und Verzweiflung hinwegtanzen wollen. Wie am Mediceerhofe hinter den rauschenden Festen Verzweiflung und Verbrechen lauerte, wie Angst und Grauen und Verrat hinter der heiteren Maske der geschmückten fürstlichen Tänzerinnen schlummerte, so waren am französischen Hofe die Fürsten und Prinzessinnen die Marionetten, die Rom und sein Lige tanzen und als religiöse Schwärmer morden liess. Im Gegensatz zu den historischen Ereignissen jener Zeit, den Bürgerkriegen, die das Land verwüsteten und die Kunstschatze des Landes zerstörten, in jener Zeit, die alle Kunstschatze Frankreichs vernichtete, berühren diese Festberichte wie das Hohngelächter eines Verzweifelten.

Karnevalistische Maskeraden wurden in jener Zeit an allen Höfen besonders gepflegt. Man liebte es dann, nach Art der römischen Saturnalien, die Rollen zwischen Herrschaft und Dienerschaft, zwischen Fürst und Volk zu wechseln. Besonders beliebt war ein Scherz „aux wirtschafts d'Allemagne“, wo die Fürsten „ländliche Sklavendienste“ verrichteten.

Älter noch als der genannte Berichterstatter am Hofe Ludwigs XIV., dem wir diese Notizen verdanken, ist die „Orchesographie“ des Domherrn Jehan Tabourot, der unter dem aus den Buchstaben seines Namens gewonnenen Pseudonym Thoinot Arbeau als erster weltlicher Tanzschriftsteller auftrat. Von seiner Mutter der Kirche angelobt, trat er jung, schön und als leidenschaftlicher Tänzer in den Orden. Aus seinen Notizen geht hervor, dass damals die Priester noch zu besonderen Festen einen Reigen in der Kirche tanzten. „Erst am 3. September 1667“, bemerkt Cornelius Gurlitt zu diesem priesterlichen Bekenntnis, „verbot das Pariser Parlament diese heiligen, aber vielfach durch Weltlust entweihten Tänze der Geistlichen. Tabourot aber glänzte in diesen unter seinen Kuttengenossen so hervor, dass er sich in seinem 55. Jahre endlich bis zum Domherrn von Langres emporgetanzt hatte.“

Als alter Mann schrieb er dann seine Orchesographie, in deren Vorrede er den Zweck seines Werkes erklärt, dass er wünsche, selbst zu alt und schwerfällig, um weiteres in seiner Kunst leisten zu können, der Nachwelt an Stelle der unzüchtigen, schamlosen ein Andenken und eine Anleitung zur Ausführung der alten ehrbaren Tänze zu hinterlassen.

Die gemessene Ruhe und pompöse Formensprache altfranzösischer Balletts und Menuetts lässt übrigens wirklich eine gewisse kirchliche Beeinflussung herausfühlen, nach den angeführten Werken scheinen ja auch tatsächlich die Priester die Sachverständigen über den Tanz und seine Geschichte zu sein! Pater Tabourot⁷⁰⁾ versucht, durch mathematische Zeichnungen den Figurentanz als solchen leserlich zu machen, Pater Menetrier²⁶⁾ stellt eine historische Uebersicht des Balletts in alten und neuen Zeiten zusammen.

Wir haben uns gewöhnt, Gavotte und Menuett als typisch französische Tänze zu betrachten. In welchem Grade dies richtig ist, dürfte sich schliesslich vielleicht klarlegen lassen. Das heut noch erhaltene schlesische Bauernmenuett aber dürfte kaum im 18. Jahrhundert durch französisch-höfische

Lehrmeister verpflanzt sein. Im 16. Jahrhundert lässt sich die Gavotte in der Dauphiné nachweisen; heut fast vergessen, und erst am deutschen Kaiserhofe zu neuem Leben erweckt, gehörte sie früher zu den herrlichsten Perlen altfranzösischer Tanzkunst. Jedes Paar im alten Menuett tanzt für sich seine einzelnen Pas und Schritte, ohne, wie dies neuerdings vielfach geschieht, mit den Nachbarn oder dem Vis-à-vis in Beziehungen zu treten. So kommt es auch, dass die zahlreichen Gemälde, die uns Tänzer und Tänzerinnen des 17. und 18. Jahrhunderts überliefern, solche einzelnen tanzenden Paare in den verschiedenen Pas der höfischen Tänze darstellen. Im ganzen ist die Gavotte ein etwas lebhafterer Tanz als das Menuett, beide wirken im Gegensatz wie ein imposantes Andante zum Allegro con scherzo.

„Der Tanz ist eine Wissenschaft, die man nicht genug schätzen kann“, sagt Molière, und dass man unter dem Regime der Bourbonen den figuralen wie den mimischen Tanz ausserordentlich bewertet hat, beweist die Fülle von Tanzfesten, ihre sorgsame Einstudierung, die ausführlichen Berichte darüber und die verschiedenen choreographischen Werke, denen übrigens auch deutsche Schriftsteller folgten. Feuillet⁷¹⁾ schrieb 1700 eine „Chorégraphie, ou l'art d'écrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs“, der Organisator der ersten Pariser Tanzschule, Charles Louis Beauchamp⁷²⁾, gab eine „Chorégraphie“ heraus, und die Berichte der Tänze bei Hofe gehen ins Unendliche.

Im Jahre 1662 wurde in Frankreich eine Académie royale de danse gestiftet, in deren Stiftungspatent es heisst: „l'art le plus avantageux et le plus utile à Notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher“, und weiter: „La France reconnaît depuis longtemps pour le commencement de tous les beaux exercices l'art de danser. C'est elle qui corrige les défauts naturels du corps et qui en change les mauvaises habitudes, c'est elle qui donne cet air aisé et cette grace qui repand tant d'agremens dans toutes ses actions. C'est elle, qui enseigne à ceux qui la cultivent l'art d'entrer agréablement dans les compagnies et d'y gagner cette première et prompte approbation, qui fait quelque fois leur fortune, et toujours leur joye, avec celle des spec-

Becker, Der Tanz.



Abb. 54. Ludwig XIV. als Roi Soleil im Ballet de Nuit 1653.



Abb. 55. Le sieur Ballon. Erster Tänzer am Hofe Ludwig XIV.

tateurs. C'est elle qui leur apprend à se demeler avec bienséance et sans desordre des lieux les plus embarasses. C'est elle qui les rends plus propres à servir leur prince et à lui plaire dans ses divertissements."

Das ist in treuer Wiedergabe die Sprache am Hofe Ludwigs XIV., des Sonnenkönigs, der alle die Strahlen überreich blühender Phantasie, alle die Bestrebungen und Geschmacksrichtungen, alles Versuchen und Werden und Wollen in sich vereinigte und unstreitig der ganzen folgenden Epoche des Tanzes bis heut den Stempel seiner Individualität aufgedrückt hat. Ludwig XIV. war wie Nero ein leidenschaftlicher Tänzer, der mit Vorliebe auch öffentlich auftrat und bis zu seinem 32. Jahre in den Balletts seines Hofes tanzend als Heros, als Gott oder Idol erschien. Und wenn sein Sonnenkönigtum irgend seines Namens wert gewesen, wenn es belebend, erwärmend, Blüten treibend irgend zur gewaltigen, strahlenden Pracht emporstieg, so

war es wirklich im Gebiete der Tanzkunst. Altes, Absterbendes hat er neu belebt, neue Formen hinzugedichtet, Zerrissenes in neue Gestalt gegossen und einen reichen, stolzen und unbeschreiblich schönen Typus höfischer Tanzkunst geschaffen. Unter Ludwigs hocheigener sorgsamer Pflege gediehen Gesellschaftstanz und Ballett zu dem, was sie heut sind. Haben auch spätere Epochen hier Vergrößerungen, dort Verfeinerungen und Raffiniertheiten gebracht, — der Sonnenkönig hat dem Tanz doch sein Strahlenzeichen aufgedrückt. Ludwig XIV. kam jung, als schöner, gewandter und liebenswürdiger Mann auf den französischen Thron.

Seine Beliebtheit war ohne Gleichen, er verstand es, seinen eigenen leidenschaftlichen Glauben an sich und sein Sonnenkönigtum auch dem Volke beizubringen, — er lehrte es, mit seinen Augen sehen und mit seinem Pulsschlag empfinden. Solche Naturen pflegen, was sie ausführen und ausbilden, auch zugleich ihrer Umgebung in eine andere, fesselndere Perspektive, in die eigenartige, durch ihre Persönlichkeit gegebene Beleuchtung zu bringen.

Zu Anfang seiner Regierung war der Hof meist in Fontainebleau, und

wurden in den Gärten des Schlosses zuerst jene berühmten und vielfach auch verleumdeten Balletts getanzt. Wir von heut freilich, die beim Worte Ballett in Gedanken nur viel Trikot und wenig Tüll sehen, müssen dem alt-französischen Ballett etwas mehr Gewand und Würde zutrauen.

Die Königinnen führten spanische Etikette ein, die spanischen Tänze Fandango, Pavane und Sarabande und Maria Theresia, Ludwigs spanische Gemahlin, freilich mehr für ein still-klösterliches Leben, als ihr frohgesinnter Gemahl, verstand sich wohl auch zuweilen dazu, gelegentlich der grossen Feste einen anmutvollen spanischen Tanz zur Geltung zu bringen.

Versailles, das Wunderwerk des prachtliebenden Fürsten, war der geeignete Rahmen für jene Balletts und „ländlichen Feste“, die der König, als er nach 1679 nach dem Frieden von Nymwegen auf den Höhepunkt der Macht war, in kurzen Zwischenpausen auf das reichste aufführen liess. Die militärisch-ritterlichen, einfachen Sitten schwanden hierbei freilich und machten einem leidenschaftlichen Vergnügungshunger, der die Gesellschaft von Fest zu Festen trieb, Platz.

Der heilige Tanz der Priester wurde von der Blütepoche weltlicher Tänze überwuchert. Molière, Sully und Quinault dichteten und komponierten für den Hof, dessen Feste schon die schönen Tänze der holden Margarete von Valois berühmt gemacht hatten und Ludwig XIV., der genialste Geck auf dem Königsthron, führte, bewundert von allen fachkundigen Höflingen, die selbsterfundenen Balletts an. Er war es auch, wie wir aus den Bericht der von Beauchamp geleiteten Akademie ersehen, der den Tanz wieder als unerlässliches Erziehungsobjekt in die Ausbildung der Jugend aufnahm. Wer nicht tanzen konnte, galt in Versailles nicht als vollendeter Kavalier. Im Jahre 1653 wars, als der König als Sonne im Ballet de Nuit erschien. Sonnen am Strumpfband, Sonnen auf den Schuhen, Sonnen an Hals, Aermeln, Hosen, Hüften, von Locken umwallt, die der Strahlenschein einer Riesensonne überspannte. Unerlässlich dazu die hohen „antiken Federn“, die man, wie es scheint, in jener, in allem und jedem mit dem Luxus römischer Kaiserzeit konkurrierenden Epoche, auf einen römischen Brauch zurückführte. Wenigstens schreibt ein Franzose von dem Tänzer le Chasse, dass er sich statt der antiken Federbusche zum ersten Male der Plumen bediente, den er mit Geschmack und Wahl anbrächte. Auch „le Sieur Ballon“⁷¹⁾, der erste Tänzer des Hoftheaters, trägt in dem 1670 angefertigten Bilde, Abbildung 55, diesen gewaltigen Federbusch.



Abb. 56. Mänade in den Balletts Ludwig XIV. // //

9*



Abb. 57. Tänzer Dieu Marin im kgl. Ballett „Hochzeit des Peleus und der Thetis“ 1654, nach einem Bilde v. Bestre Séphir tanzend.

Charakteristisch für die ganze Theatertanztracht im Vergleich zur Tracht des gesellschaftlichen Tanzes ist dies Bild wie das der Bacchantin aus dem Jahre 1680. Wunderliche Wandlungen des menschlichen Geschmacks! Bacchantinnen, die wilden, leidenschaftlichen Tänzerinnen des Altertums, unsere Symbole für den leidenschaftlichen, den Tanz, in dem der Mensch als Mensch ganz verschwindet und nur Leben, Bewegung, rasendste Begeisterung aller Sinne ist. Und nun werfe man einen Blick auf diese Bacchantin und auf die der Neapolitanischen Vase, Abbildung 17 und 18, der Hieronschale Abbildung 15 und 16, wie auf den schönen Torso der Berliner Mänade!

Alles dieselbe — die leidenschaftliche Tänzerin, deren Seele der Tanz fortgerissen, — die Bacchantin von Pompeji und die Bacchantin von Paris — und die Mänaden und Bacchantinnen der Neuzeit — eine Geschichte des Tanzes, — aber auch eine Kulturgeschichte der Völker, eine sehr

kritische Kunstgeschichte in wenig Bildern. Heilige Begeisterung des Tanzes, Begeisterung nur in ihm und durch ihn, die ganze jauchzende Sinnenglut des Tanzes an sich — wie wenige Epochen haben sie verstanden, wie wenige künstlerisch verwertet oder gar erfasst.

Unsere Mänade trägt statt des Thyrsusstabes einen Amorpfel mit Reben, und für unser kostümhistorisch gebildetes Auge sind Trauben und Tigerfell die einzigen Zeichen, die auf eine Beziehung zum Bacchus deuten. Die Balletts am Hofe waren ein buntes Gemengsel von religiösen und klassicistischen Motiven. Hier einige Titel²⁵⁾:

La foire St. Germain.

Le Grêdelin — ähnlich dem am savoyischen Hofe getanzen.

La vérité ennemie des apparences.

Le Lys sacré Roi des fleurs — Apotheose der französischen Königslilie.

Le Mariage du Lys et de l'Imperiale.

La Cour du Soleil.

La Naissance de Venus.

Les Songes.

Herkule amoureux.

Ballet de Circcé.

Le mariage forcé.

Ballet de Comètes.

La Destinée de Monseigneur le Dauphin.

Le Printemps victorieux de l'Hiver.

Ércole in Thebe.

Im Theater zu Paris tanzte der König 1664 in einem Ballett der Liebesgötter, — also jedenfalls als Amor majestatis.

Auch in dem Ballett Mariage forcé, das im Januar 1664 aufgeführt wurde, fiel dem Könige eine Hauptrolle zu. In die Komödie waren Tanzszenen eingelegt, z. B. erschienen [nach der 2. Scene Aegypter, Magier und Dämone tanzend.

Ein anderes, das Ballet royale, wurde von beiden Majestäten als Solopartie getanzt, und zwar eingelegt in die grosse italienische Tragödie „Die Schule der Liebenden“. Nach dem ersten Akte tanzte das Königspaar und darauf folgte, — wie Pater Menetrier in seinem Bericht nicht mit Unrecht, aber mit grossem persönlichen Mut zu behaupten wagt — recht geschmacklos — die Apotheose Frankreichs als des mächtigsten Staates durch den Glanz seiner Königsfamilie. Diese versammelte sich zum Schlusstanz um das Königspaar: Der Herzog und die Prinzessinnen von Alençon und Valois, die Gräfinnen von Soissons und d'Armagnac, de Nemours und d'Aumale (die Vertreterinnen zweier Throne, Portugal und Savoyen), die Herzoginnen von Luynes, Sully, Crègny, Gräfin Guiche, als Fürstin du Lude, Mmes de Rohan, de Mortemar, des Autels und andere. So tanzen Könige ihre eigene Apotheose!

Die Hochzeit der Lilie mit dem Herrscher wurde zur Hochzeit des Königs getanzt; ein Jahr später, am Geburtstage des Dauphin tanzte das Collège de Tournon nach einem 1628 vom Abbé Scotto erfundenen „Ballet cour du Soleil“ ein reicheres: l'Arc en Ciel, fils du Soleil, und mit Nymphen, dem Zephyr und der den Fluten entsteigenden Venus Anadyomene wurde das Wort des Königs verherrlicht: mein Kind ist wie die Sonne im Frieden geboren. Die Sonnenidee des Königs hatte eine Manie für Gestirne zur Folge, alle Himmelszeichen, ob sie passten oder nicht, gleichviel! wurden dem Ballett eingefügt. Eine wahre Raserei unter Göttern und Menschen, Symbolen und historischen Persönlichkeiten bedeutete das vom König 1664 getanzte Ballett Les Amours déguisez. Jedenfalls diente hierzu die Fontainenpartie von Versailles, denn man liebte wirkliches Wasser ungeheuer für diese Tänze.



Abb. 58. Ballett des Fürsten du Chantilly.

Hatte doch der Herzog von Savoyen für ein solches Ballett eigens einen Kanal bauen lassen! In der Grotte des Vulcanus sind acht Amoretten mit dem Schmieden von Pfeilen beschäftigt. Tritonen überfallen sie und es entspinnt sich ein Seekampf. Dann taucht Venus mit ihren schönen Begleiterinnen auf und zeigt Marc Anton die Kleopatra, in die er sich natürlich schleunigst verliebt. Wenn ich mir die Bacchantin (Abb. 56) ansehe, thut es mir jedesmal leid, dass kein Bild dieser Venus und dieser Kleopatra erhalten blieb.

Wie die Theaterkostüme beschaffen waren, speciell der Chortänzer, das bildet den Jammer eines Franzosen des 18. Jahrhunderts. In erster Linie trug der ganze Chor Masken, die dutzendweise nach einem Schema hergestellt wurden. Die Masken der Tritonen sind grün mit Silber, der Dämonen Feuerfarbe mit Silber, der Faunen schwarzbräunlich, der Winde pausbäckig — Griechen, Römer, Schäfer, Matrosen, Scherze, Spiele, Amouretten, Priester und Wahrsager haben alle eine Physiognomie, was dem Ganzen eine unwahre Signatur giebt, denn im Leben liegt der Reiz eines Gesamtbildes im Wechsel der Erscheinungen. Wir, die wir dies nivellierende antike Maskensystem nicht mehr kennen, können uns von der Einheitlichkeit solchen Balletts keine Vorstellung machen. Man denke aber einen jungen, schönen König, strahlend in Pracht und Vornehmheit in kunstvoll gemessenen, ruhigen, aber anmutigen Tanzschritten zwischen solche Welt von Larven tretend, — wahrlich — dann ging die Sonne auf!

Charakteristisch für die sinnfällige Art alter Ballettrachten heisst es weiter: die Welt wird mit einem Kopfputze, der den Olymp abbildet, mit einem Habit, der eine geographische Karte vorstellt und folgende Inschriften trägt, dargestellt: auf der linken Brust: Gallia, auf dem Bauch: Germania, auf einem Bein: Italia, auf dem Hinterteil: Terra australis incognita, auf einem Arm: Hispania u. s. w. Wenn hier auch die gallige Stimmung des alten Tanzmeisters und Reformators etwas gar zu wild beschreibt, mag doch manch drastische Brutalität, manch böse Geschmacksverirrung vorgekommen sein!

Zu Ehren der Einverleibung des Elsass wurde 1680 zum ersten Male am französischen Hofe die Allemande getanzt, die in Deutschland schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus der Mode kam, sich aber in andern Ländern als anmutiger und wohlgeschätzter Deutschtanz hielt. Goethe berichtet wenigstens in seiner italienischen Reise, dass er in der Oper zu Vicenza am 20. September 1786 einen eingelegten Tanz, die Allemande, sah. Das Hauptpaar tanzte, dass man nichts Zierlicheres sehen konnte. Aus gleicher Zeit existiert eine englische Zeitung, die diesen Tanz darstellt.

Die Bewohner unserer heutigen Reichsländer waren nach allen Berichten in Frankreich als vorzügliche Tänzer geschätzt, — das warf einen verklärenden Schimmer über die gesamte deutsche Tanzkunst; die Allemande wurde ein Liebling Ludwigs XIV., der sie mit allerlei Touren ausstattete und bereicherte, und aus dem bieder-deutschen Singetanz einen höfischen machte. So verloren auch die Verse ihren Zusammenhang mit dem Tanze. Der Reiz der Allemande lag im Biegen der Arme und Hände. Das nebeneinander-

stehende Paar fasste sich an, hob die Arme, neigte sich zu einander, wandte sich, und wenn beide Rücken gegen Rücken standen, sang der Herr ⁷⁴⁾:

„Weil mir das Glücke blüht
In diesem Haine,
So soll die Kompagnie
Mir das bescheinen.
Mamsell, Sie steht mir gar nicht an,
Sie ist zu hitzig
Und ihre Redensart
Ist viel zu spitzig.“

Das Mädchen, unter dem gehobenen Arme sich ihm zuwendend, antwortet:

„Monsieur, man weiss ja wohl
Was Sie da meinen,
Ich suche meine Lust
Und meine Freude.
Mit dir, o schönster Schatz,
Bleib ich verbunden
Weit mehr als tausend Jahr
Und tausend Stunden“ ^{74 a)}.

Dies ist eine Umbildung des älteren Deutschtanz-Textes:

„Hast gesagt du willst mich nehmen,
Sobald der Sommer kummt,
Und der Sommer ist gekommen
Und du hast mich nicht genommen“ etc.

Neben aller Prunksucht bewahrte sich Ludwig XIV. immer einen romantischen Sinn, der ihn wohl zur Symbolik verlockte, aber ihm auch für schlichte Natur Verständnis liess, das seiner Schwägerin, Liselotte von der Pfalz, besonders zu gute kam. Sie, deren frische, offene Herzlichkeit er so liebte in seiner Umgebung, mag wohl auch die Verpflanzung der Allemande bewirkt haben.

Die erste Musik zum Menuett als solches hat Lully zu einem Ball 1663 im Versailler Schloss geschrieben, diese Noten sind noch erhalten. Der König tanzte es selbst mit seiner damaligen Geliebten, Frau v. Maintenon. Der Tanz, der rasch das Entzücken des Königs hervorrief, war im $\frac{3}{4}$ Takte gehalten. Das Ganze hatte

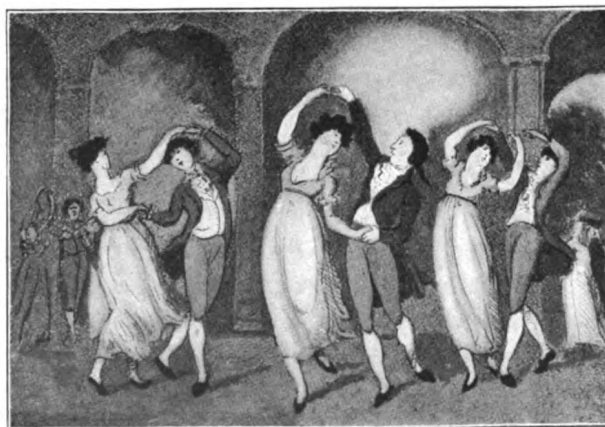


Abb. 59. Allemande nach einer engl. Graviere, Ende des 18. Jahrh.

zwei Reprisen von jedesmal acht Takten, die nach dem vierten immer einen Absatz bemerkbar machen. Die Melodie klingt nur in einer Stimme und wird ebenso von einem einstimmigen Basse begleitet, der zuweilen die Melodie selbst imitiert. In dieser Komposition giebt es natürlich keine reicheren Accorde, schlicht und einfach klingt die leicht malende Melodie im scharfgezeichneten Rhythmus aus.

Die Ueberlieferung erzählt, dass ein Tanzmeister in Poitiers das Menuett zur Silberhochzeit eines Bürgers erdachte, — jedenfalls ist es nicht in Paris selbst erfunden, und die Pariser Akademie widersetzte sich der Einführung desselben mit aller Energie. Als Hofanz eingeführt, bekam es den Namen Menuett à la reine, und der ganze Glorienschein höfischer Pracht scheint sich noch heut um diesen Tanz zu spinnen. Dennoch blieb er lange verbannt, ein Geheimnis der Tänzerdynastien der Moquets, Röhnisch u. a. Kaiser Wilhelm II. lernte es als Knabe von seinem Tanzlehrer Röhnisch, und er war es, der das verbannte, fast vergessene Menuett à la reine wieder an den Hof befahl, wo es zu den festen Formen der Toiletten, der ruhigen, würdevollen Pracht der Hoffeste passt.

Seine Blütezeit aber erlebte es unter der Pflege Ludwigs XIV. in Versailles und Paris und im 18. Jahrhundert an den Fürstenthöfen, die die Nachahmer des Sonnenkönigs waren. Die Bilder Watteaus und Lancrets zeigen uns Gavotte, Menuett und Quadrille à la cour, die innig verwandten, bald im Festsaal, bald im festlichen Garten, der vor 200 Jahren mehr als heute Tanzplatz war.

Das Menuett gehörte im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich, Spanien und Deutschland „zu den notwendigen Stücken einer guten Erziehung“. Im allgemeinen giebt man Poitou als Heimat des graziös-gravitätischen Reihentanzes an. Grade, sichere Körperhaltung und rhythmische Arm- und Fussbewegung sind die Haupterfordernisse.

Als Lieblingstanz Ludwigs XIV. am französischen Hofe, kam es erst durch die Revolution — und allerdings gründlich — ausser Mode.

Vielleicht giebt es keinen Tanz, der so Grazie und imposante Sicherheit zugleich zur vollen Geltung bringt, — ja beides von den Ausführenden so fordert, wie das Menuett in all seinen komplizierten Touren und seinen verschiedenen Abarten.

Die Musik hat zwei Reprisen, die aus je acht mässig-geschwinden Takten bestehen, die nach dem vierten Takt einen merklichen Absatz haben. Der Hauptmelodie hat man später eine zweite, das Trio, eingefügt, das sich in den gleichen rhythmischen Kurven bewegt.

Meister Haydn nahm das Menuett zuerst in die Symphonie auf, und Beethoven fügte dem traditionellen Menuettkörper ein Scherzo ein, das das tempo di menuetto heut fast ganz aus den neueren Symphonien verbannt hat.

Die Bilder der Tänzerinnen des 17. Jahrhunderts, Mademoiselle Maupint und Mademoiselle Dufort, die noch erhalten sind, zeigen uns im Gegensatz zu denen des 18. Jahrhunderts noch immer lediglich die vornehme Frau, die ruhig im Schreitertanz mit anmutigen Armbewegungen tanzt. Immerhin aber legte Beauchamps Schulung unter Ludwig XIV. den Grund zu dem künst-

lichen Theatertanz, den Noverre später komplizierter ausbildete. Viel sprach hier italienischer Einfluss, die „leichtgeschürzten Schäferdichtungen eines Marini“ sprachen mit, dass aus dem danse basse, der Farandola, die Ludwig XII., Franz I. und die Heinriche kultivierten, ein Saltarello wurde. „Junge, angehende Tänzer mögen sich hüten, die edle Pantomime mit jenem gemeinen und niedrigen Ausdrücke zu verwechseln, welchen die italienischen Gaukler nach Frankreich herübergebracht haben, und den der schlechte Geschmack angenommen zu haben scheint“ — donnert ein französischer Tanzlehrer.

Die Frauen scheinen übrigens nie Masken getragen zu haben, denn ihre „zärtliche, wollüstige, lebhaft, seelen- und ausdrucksvolle Physiognomie“, die sie auch beim angestrengten Tanz behalten, wird lobend gerühmt.

In England scheint man der holden Kunst auch nicht ganz abhold gewesen zu sein: Vom Grafen Leicester, dem Günstling der Elisabeth, wird berichtet, dass er „der gewandteste Tänzer“ war — also doch auch Gelegenheit hatte, diese Talente am englischen Hofe leuchten zu lassen, während die junge, lebensprühende Maria Stuart in Schottland, noch unter den Eindrücken französischen Hoflebens, manch reizvolles Tanzfest gab. Da tanzte dann auch die schöne Gebieterin von Holyrood mit den Söhnen des Landes und bezauberte mit französischer Anmut die biedereren Hochlandssöhne. Arme Königin! „Baaldienst“ wurde von den demokratischen Predigern der reformatorischen Gegenpartei ihr reizvoller Tanz genannt, und in den Kirchen eiferten sie „wider diesen heidnischen Kultus mit seinen fleischlichen Genüssen“, — die schottische Geistlichkeit mit Frau und Schwiegermutter machte in gehässigsten Ausdrücken Front gegen „Hoffeste, Tänze und Hurerei“, wie sie am Hofe von Holyrood in Gestalt von Bällen gefeiert wurde! Jede Aeusserung frohen Lebensgenusses galt jenen als sündhaft, und der solide Adel wie der reformatorische Klerus beantworteten die Einladungen zu Hoffesten und Bällen mit Buss- und Bettagen, in denen sie die Vergnügungen der anmutigen und lebensfrohen Königin vor dem Volke allerchristlichst in den Kot zogen. Trotzdem tanzte man am soliden englischen Hofe ruhig weiter, ja in französischen Werken wird der grosse Realismus in den Pantomimen der englischen Tänzer gerühmt, und das Werk von Kellom Tomlincon, das 1735 in London erschien, „the Art of dancing“, giebt an Sachkenntnis den französischen nichts nach.

* *

*

Friedrich der Grosse und der Tanz.

Von Friedrich dem Grossen berichtet Franziska von Buchwald⁷³⁾, dass er auf der Hochzeit seiner Schwester mit dem Erbprinzen von Bayreuth ausgezeichnet Schwäbisch (Walzer) getanzt habe. Auch später hat der König



Abb. 60. Mademoiselle Camargo nach einer Gravure des 18. Jahrh. Bibliothèque Nationale Paris. ■■■■

lebhaftes Interesse sowohl für den höfischen wie für den Kunstanz, der sich aus den Balletts entwickelte, bekundet. Die Wände des Schlosses Sanssouci wie seine Gemäldesammlung beweisen uns heut noch des Monarchen künstlerisches Interesse daran. Dort hängen die reizvollsten Tanzgruppen aus der Blüteepoche höfischer Tänze, die Maler wie Lancret und Watteau geschaffen, und die gelegentlich der Weltausstellung nach Paris gewandert sind, — die Perlen französischer Kunst, deren Kopien in den Pariser Sammlungen, deren Originale in deutschen Schlössern sind⁷⁶⁾. Paul Seidel, der feinsinnige Direktor der königl. Privat-Sammlungen zu Berlin, veröffentlicht eine bezeichnende Stelle aus Friedrichs Dichtungen: „Als der ihm nahestehende Hofmaler

Antoine Pesne einige Kirchenbilder gemalt hat, beklagt Friedrich in einem an ihn gerichteten Gedichte vom 14. November 1737 diese Verkennung seines Talents und schreibt ihm andererseits die Motive, die er mit seinem Pinsel verherrlichen soll:

„Ton pinceau, je l'avoue, est digne qu'on l'admire;
 Mais pour l'adorer, non, je ne ferais que rire.
 Abandonne tes saints entourés de rayons,
 Sur des sujets brillants exerce tes crayons;
 Peins-nous d'Amaryllis les danses ingénues
 Les nymphes des forêts, les Grâces demi-nues,
 Et souviens-toi toujours que c'est au seul amour
 Que ton art si charmant doit son être et le jour.“

Unter den Malern, die den Tanz künstlerisch verwerteten und uns lebensvolle Bilder der zeitgenössischen Tanzweisen hinterlassen, ist zuerst Nicolas Lancret zu nennen, ein Pariser Maler, dessen künstlerische Thätigkeit mit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eng verwachsen ist. Die Sammlung Friedrichs des Grossen besitzt 26 Gemälde von ihm.

Die lebenswürdigsten Szenen gesellschaftlichen Tanzes, Soloscenen im Parke, in anmutigen schattigen Plätzchen und Nischen getanzt, Solopartien

aus dem Menuett, dem Moulinet, der Quadrille à la cour, der Allemande, die uns zeigen, wie anmutig man diese Tänze auch als einzelne Figuren zu verwenden verstand.

Abbildung 60 zeigt uns die Tänzerin Camargo, die junge und graciöse Marie-Anne Cuppi.

„Dans le cours de mes ans, terme si peu durable
Je veux sur mon chemin du moins semer des fleurs,
Et, peignant tout en beau, rendre ma vie aimable;
La vérité désagréable
Ne vaut pas mes douces erreurs.“

Friedrich der Grosse.

* * *

*

Vieux Saxe.

Ebenbürtig neben den künstlerischen Zeugen poesievoller Tänze an den Höfen des 18. Jahrhunderts stehen die Kunstwerke der Porzellan-Bildnerei, die in jener Epoche in Meissen, wie in dem englischen Chelsea ihre Blüte-epoche feierte. Einen leidenschaftlichen Rundtanz führt die Gruppe, Abbil-



a) Tanzende Komödiantin. Beste Epoche. Meissen.

c) Tanzendes Paar. Walzer. Alte Gruppe mit eingebrannter Marke W (jedenfalls Chelsea).

e) Tanzende Komödiantin. Beste Epoche. Meissen.

b) Harlekin, als Spanier tanzend. Altmeissner Statuette; gute Epoche.

d) Tanzende Polin. Altmeissner Statuette.

Abb. 61. Aus Lepkes Kunstsalon. Berlin.

dung 61 c, aus. Es ist in seiner Modellierung und künstlerischen Durchbildung, in der Realisierung der rasenden, leidenschaftlichen Bewegung des umschlungenen Paares sowohl, wie in der künstlerischen Durchbildung des Materials einer der schönen Zeugen altenglischer Porzellankunst, die ich kenne. Ich entdeckte diese eigenartige Gruppe, die übrigens mit eingebrannter Marke W gezeichnet war, gelegentlich einer Auktion alter guter Porzellanfiguren bei Lepke-Berlin, wohin sie aus dem Besitz des Fürsten M. kam. Das gleiche Kunstauktionshaus beherbergte vorübergehend die schönen Meissner Statuetten, Abbildung 61 (a b d e), aus dem Besitz von H. L. Edelstein in Moskau und ermöglichte mir liebenswürdigst die künstlerische Wiedergabe dieser anmutigen Zeugen der besten Meissner Kunstepoche.

1720 übernahm Herold die Leitung der Meissner Manufaktur, und die Künstlerhand des Bildhauers Kändler schuf eine neue Epoche in der Fabrikation des Vieux Saxe — die künstlerische Glanzperiode des Meissner Porzellans. Die Oberleitung lag von 1739 ab in den Händen des Ministers Brühl, der seinerseits auch durch Aufträge viel für die künstlerische Entwicklung des Porzellans that.

Die leichtfertige, üppige Zeit war ganz geschaffen und bereit, eine so bizarre Kunst zu befruchten. Hof und Gesellschaft, allenthalben charmierend, kokettierend, tänzelnd und kosend, boten dem hoffähigen Künstler selbst die Modelle für seine köstlichen Entwürfe, die uns heute neben dem Kunstwert ein historisches und kulturgeschichtliches Zeitbild von photographischer Treue zeigen. Kändler war ein echtes Kind seiner Zeit, er fühlte mit ihr und verstand sie in all ihrem Raffinement des Genusses, des Geschmacks, der Sünde. Was hier tändelt und scherzt in den zahllosen Schäfergestalten — es ist wie geschaffen für die Technik des Porzellans, für die glatte, scheinbar biegsame, kantenlose, farbige, zierlich-graziöse Aussenseite, die den toten Kern so lachend umhüllt.

Es sind keine Schablonen, die dem Meister als Vorbild dienen, es sind Menschen, Menschen mit Fleisch und Blut und mit sündigen, eitlen, thörichten Herzen. Die reichen Hoffestlichkeiten, die Schäferspiele, die mythologischen Opern, die Festzüge, Bauernhochzeiten — kurz der ganze, närrische Karnevalszug des Rokoko zieht mit ihnen an uns vorüber. Gott Amor scheint ihn anzuführen, zahllose Amoretten und Putten sind sein Gefolge, Lämmlein und allerlei Musikinstrumente der süßlich-zärtlichen Zeit die Begleiter der koketten graziösen Gestalten. Die berühmteste Arbeit Kändlers ist der „Karneval von Venedig“, eine Vereinigung von 100 einzelnen Figürchen, die verschiedenen Stände und Gewerbe skizzierend, welche sich um den Mittelpunkt, ein prächtiges Uhrgehäuse, gruppieren.

Für die Gräfin Kosel, seine kunstsinnige und geistvolle Geliebte, liess der Kurfürst, der spätere König von Polen, ein köstliches Service anfertigen; ihre schöne Frauengestalt bildete vielfach den Mittelpunkt der verschiedensten Schäfer- und Kostümgruppen. In so mancher der koketten Gestalten erkennt man sie wieder, und öfter noch, als wir es wissen, mag ihr reizvolles Bild dem Künstlerauge vorgeschwebt haben. Liebt der Hof es doch, sich als Vorbild für die zierliche Kunst darzubieten! Ja, der allmächtige Graf

Brühl sass mit seiner Gemahlin als Gärtner und Gärtnerin dem modellierenden Künstler, und so manche bekannte historische Persönlichkeit schaut aus dem Mummenschanze hervor.

Dass die leichtfertige Zeit auch mit einer pikanten, oft recht derben Komik auftrat, in welche allerhand Schneiderlein, Friseure oder gar wunderliche Hofschranzen in den närrischsten Situationen dargestellt wurden, ist nicht zu verwundern.

Die französischen „Wirtschafts d'Allemagne“ wurden am Hofe Augusts des Starken in Wirklichkeit aufgeführt, Jahrmärkte, Kirmess, Vogelschiessen etc., am Hofe gefeiert, gaben Gelegenheit, auch allerlei Volk hinzuzuladen, das seine ländlichen Reigen und derben Weisen dann zu aller Ergötzen tanzen und singen musste.

Kändler gestaltete die Bilder eines Watteau und Boucher plastisch aus.

Die Leitung des Grafen Marcolini brachte noch einige reizvolle Gestalten aus späterer Periode, — ein fruchtbares Neuaufleben dieser durch den siebenjährigen Krieg tiefgeschädigten Kunstanstalt bleibt uns Meissen indes heut noch schuldig. Wie dies heute geschehen kann, hat uns indessen die Manufacture Nationale in Sèvres bewiesen.

* *
*
*
*

Kunsttanz und Gesellschaftstanz.

Aus den Balletts der Mediceer und Bourbonen gingen in Italien und Frankreich die künstlichen Tanzweisen hervor, die vielleicht heute, im Gegensatz zum gesellschaftlichen Tanze, ihre Blüteepoche haben. In den Ballettschulen von Mailand und Paris blühte diese Kulturpflanze hervor, bis auch das kaiserliche Berlin sie in Pflege nahm. Im 18. Jahrhundert beginnt auch die Tanzmusik ohne Textworte populär zu werden, ein Genre für sich zu bilden, das nichts mehr mit Reigen, Balladen und Tanzspielen, nichts mehr mit der neugeborenen Kammer- und Opernmusik zu thun hat. Länder, die die tanzfroheste Bevölkerung haben, bringen die ersten Komponisten der Ländler und Polonaisen, der Polka und Walzer, der Schottisch und Hochländer hervor. Benda und Weigel, der uns 10 Balletts hinterliess, Johannes Nepomuk Hummel, Hyrowetz, Paul Wranatzky, Wenzel von Müller sind Oesterreicher, und auch der Mannheimer Peter von Winter ist ein Schüler Salieris in Wien. Muzio Clementi, der 24 Walzer der tanzenden Nachwelt hinterliess, war 1752 in Rom geboren, und Vincento Righini ist ein Bologneser Kind. Das nördliche Deutschland nannte nur der Königsberger Reichardt seine Heimat, aber der internationale Spontini, der von Italien an die Opern von Paris und Berlin kam, versorgte auch Berlin mit dem ganzen vorchristlichen Pomp cäsarischer Ballettphantasien zur Genüge. Boieldieu, in Rouen geboren, der Gatte der Tänzerin Klotilde Mafleury, kam von Paris nach St. Petersburg als Leiter der dortigen



Abb. 62. Mademoiselle
Allard als Hebe. // // //

Ballettmusik. Früh wurde so der Kunsttanz ein internationaler; Kind höfischer Launen und höfischer Prunksucht, war er im 18. Jahrhundert noch ganz königlich-kaiserlicher Pflegling. In die breite Öffentlichkeit brachte ihn erst die französische Revolution, — als weitstrahlende Epoche betrachtet; nach den Zeiten aber, in denen der würdige Kardinal und weltgebietende Staatsmann Richelieu mit der Königin Anna von Oesterreich Sarabande und Menuett mit Kastagnetten und Glöckchen getanzt, und die Tänzerin Fräulein Sallé die bals champêtres verherrlichte, trennten sich Kunsttanz und Gesellschaftstanz voneinander. Das alte Ballett war eine Verschmelzung von Maskerade und Reigen gewesen und bunt genug mags hergegangen sein. Mit den Werken

guter Komponisten und eigens für den Tanz geschulter Kräfte kam eine neue Epoche. Schon Père Mambrun hatte einheitliche Handlung verlangt und gegen die schematische Verwertung von alten, typischen Tanzfiguren, die, echt cäsarisch, Jupiter, Merkur, Mars, Theseus, Herkules, Jason, David, Cadmus, Philomele, Europa, Danae, Leda, Ganymed und Circe hiessen, berechnete Einwendungen erhoben,

Einen grossen Schritt auf reformatorische Bahnen machte Beauchamp, indem er bei der Inszenierung des balletto „Les triomphes de l'Amour“ 1681 zum ersten Male im Odeontheater Tänzerinnen statt der Männer in Frauenkleidern öffentlich auftreten liess.

Sein Nachfolger, Louis Pécour, ging in diesen Neueinrichtungen noch weiter, indem er weitgehende Veränderungen an der Tracht der Damen für das Ballett vornahm, in gleichem Sinne baute Marcel weiter, so dass sich etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon der Tanz als Kunstwerk etwas verdrängt sah durch den rein sinnlich-reizvollen Zauber der Persönlichkeit. Dem Ballett wurde damit allmählich das rein künstlerische genommen, das Kostüm verlor seine idealistisch-mystische Tradition und wurde mehr auf Kleidsamkeit berechnet — kurz, Kunstform und Körperform begannen gemeinsam zum Gemälde des Tanzes beansprucht zu werden.

Die Camargo und die Sallé, die Vestris Allard und Noverre sind die Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts, denen das „galante Ballett“ seine Entwicklung verdankt.

Doch achteten die guten französischen Tanzschulen nicht allein auf die Fussbewegung, sondern auf die Entwicklung der Mimik wie der ausdrucksvollen Armbewegungen.

„Man würde mich unrecht verstehen, wenn man dächte, ich wollte die gewöhnlichen Bewegungen der Arme, alle schweren und brillanten Pas und alle zierlichen Positionen der Tanzkunst abgeschafft wissen; ich verlange mehr Abwechslung, mehr Ausdruck mit den Armen; ich wünsche solche mit mehr Nachdruck reden zu sehen; sie malen die Empfindung und die Wollust; aber das ist noch nicht genug, sie müssen auch die Wut, die Eifersucht, den Unwillen, die Unbeständigkeit, den Gram, die Rache, den Spott, mit einem Worte, alle natürlichen Leidenschaften des Menschen malen, und einhellig mit den Augen, der Physiognomie und den Schritten mir den Ausdruck der Natur verständlich machen“ — schreibt ein Tanzästhetiker.

Wie weit sich im folgenden Jahrhundert dieser Kunsttanz entwickelt hat, beweist der folgende Herzerguss eines Fachmannes:

„Und sollte ich mir auch eine Menge sechzigjähriger Feinde machen, so muss ich es sagen, dass die Tanzmusik des Lülly kalt, langweilig und ohne Charakter ist: sie ist freilich zu einer Zeit gemacht, wo der Tanz ruhig war, und die Tänzer ganz und gar das nicht kannten, was man Ausdruck nennt. Also war alles vortrefflich; die Musik war für den Tanz gemacht, und der Tanz für die Musik; aber was dazumal zusammen passte, lässt sich heutzutage nicht mehr paaren. Die Pas sind vielfältiger geworden, die Bewegungen sind schnell und folgen geschwind aufeinander; die Verknüpfungen und Vermischung der Tempos sind unendlich; die Schwierigkeiten, die Kapriolen, das Glänzende, die Geschwindigkeit, die Ruhe, die Unentschlossenheiten, die kräftigen Stellungen, die veränderten Positionen, alles dieses, sage ich, kann sich unmöglich mit der ruhigen Musik und der einförmigen Melodie, die durchgängig in den Kompositionen der alten Meister herrscht, vereinigen lassen. Der Tanz nach einigen Melodien des Lülly macht bei mir eben den Eindruck, den die beiden Doktoren in Molières Mariage Forcé machen. Dieser Kontrast einer äussersten Geläufigkeit und eines unbeweglichen Phlegma bringt bei mir einerlei Wirkung hervor. Solche beleidigenden Widersinnigkeiten dürfen gar nicht aufs Theater gebracht werden, sie vernichten die Anmut und Harmonie und machen, dass das Gemälde kein Ganzes mehr bleibt.

Die Musik ist beim Tanz, was die Worte bei der Musik sind; diese Vergleichung will nichts weiter sagen, als dass die Tanzmusik das geschriebene Gedicht ist oder sei, und mithin die Bewegungen und Handlung des Tänzers festsetzen und bestimmen sollte; dieser soll also das Gedicht recitieren, und durch die Energie und Wahrheit seiner Gebärden, durch den lebendigen und beseelten Ausdruck seiner Physiognomie verständlich machen; der Tanz ist folglich das Organ, das die vorgeschriebenen Ideen der Musik ausdrücken und erklären soll.“

Und an anderer Stelle:

„Die Art zu tanzen ist heutzutage neu, es ist also platterdings nötig, dass die Tanzmusik ihrerseits es gleichfalls werde.“

Derselbe Schriftsteller wendet sich auch gegen die steifen Korbrücke der Tänzerinnen — und Tänzer, und verlangt jene Anmut der Bewegungen,

die möglich sind, wenn ein weiches, schlichtes Gewand den Gliedern folgt, wie es Ariadne und Leda getragen, die man doch vorstellen wollte.

Schon 1703 erschien in Leipzig ein deutsches Tanzmeisterbuch: Samuel Rudolph Behr, „Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst“⁷⁷⁾, das nicht allein Lehrbuch war, sondern auch in einem Anhang Front gegen alle anti-tanzlichen Bestrebungen machte: Ausgesiebete Grillen, sowohl über das Tanzbuch selbst als auch über die von alten altväterischen Leuten und jungen superklugen Leuten gefällten „absurden Urteile“.

Ein wundervolles Original, ein köstliches Stück „altväterischer Sittengeschichte“ ist Johann Paschens Beschreibung „wahrer Tanzkunst“⁷⁸⁾, das in Leipzig geschrieben und in Frankfurt 1707 verlegt wurde. Pasche, ein Leipziger Tanzlehrer, fügte sogleich allerlei Anstands- und Sittenregeln hinzu, wie sie in der für ihren gesellschaftlichen Schliff vielgerühmten Stadt Leipzig zum Wohle der übrigen Menschheit und nach französischem Rezept ausgeklügelt worden waren. Die Sitte des Tanzordners beim Bal réglé und der Ausdruck „Ballkönigin“ stammt aus jenen Imitationen des Versailler Hofes. Ceremonienmeister und Königin wurden für den Abend gewählt, die Königin bestimmte die Tänze, der Ceremonienmeister forderte die Paare auf und bestimmte, wer miteinander tanzte.

Ein charakteristisches Bild aus dem Ende des 18. Jahrhunderts entwirft ein Brief aus dem Jahre 1805, den ich hier vorlege:

„Sie haben treffend bemerkt, dass man jetzt die Damen ganz anderes in die Kirche und in den Ballsaal eintreten sähe als sonst, indem Sie meinen, dass der Kopf bei unseren heutigen Damen immer eine Viertelstunde eher hineinkomme als die Füße, und dass vor 25 und 30 Jahren, als noch Grazie und Anstand durch den Tanzmeister in die Mädchen gelegt wurde, es ganz umgekehrt gewesen sey, da wäre erst der Fuss und dann der Kopf gekommen.“

Der Walzer galt um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch als äusserst plebejisch. Ein Bericht darüber lautet: „Beim Walzer führt der Tänzer seine Dame in der Kreisfigur am Arme herum, bald aber umfassen sich beide und setzen die Bewegung fort, indem sie sich um sich selbst umdrehen.“ Das fand man höchst unpassend und be-



Abb. 63. Tanzstunde; nach einem Gemälde von Cariot. Stich von Lebas. 1745. //

vorzuzie die Kourante, den Dokortanz, wegen seiner würdigen Haltung, das Menuett und all die französisch etikettierten Tänze. Desto mehr pflegte und pflegt das Volk den Walzer, ganz Süddeutschland bildete ihn in allerlei reizenden Variationen aus, — und so tanzt ihn heute noch das Volk in Gegenden, die sich durch treue Anhänglichkeit an alte Sitten auszeichnen.

Keiner hasste aber den Walzer als unmoralisch mehr als Lord Byron, der ihn in seiner Walzer-Ballade auf das heftigste angriff.

Tanzmeister Pasche macht in seinem Buche Front gegen diese ländlichen Hopser und Schleifer und die Liedertänze, deren Texte nach den Kriegen recht verrotzt scheinen. Er spricht mit tiefer Empörung aus, „dass der wahren Tanzkunst durch greuliche Abusus heutzutage mancher Tort- und Schandfleck zugezogen worden, wenn nemlich kein gebührender Unterschied 1. zwischen dem alten und neuen Tante, 2. zwischen rechtschaffenem Tanzmeister und gâte métiers, 3. dem kunstmässig und lasterhaften irregulären Tänzten gemacht wird“. Diese verpönten Tänze waren: „Ach Vater, gieb das Erbteil 'raus“, ein märkischer Rundtanz, und ein schlesischer Walzer, der noch heute in den Bauden unter dem Namen Fuhrmannswalzer erhalten ist. Sein Text ist wirklich nicht ganz einwandfrei:

Ich bin ein lustger Fuhrmannsknecht,
Ich fahre so gern auf der Strass,
Wenn mir mein Vater fünfzig Thaler giebt,
Fahr ich nach Ungarn nach Wein.

Und als ich über den Berg 'rauf kam
Sah ich das Wirtshaus schon stehn,
Da freute sich mein junges Blut
Dass ich mein Schätzchen werd sehn.

Ich kam wohl um die Mitternacht
Vor meines Schätzleins Thür,
Ich klopfte zwei-, dreimal leise an,
Ei Schätzchen mach du mir auf.

Ei Schätzchen, um was ich dich bitten thu,
Gieb mir eine Handvoll gut Heu,
Dass ich meine Schimmelein füttern kann,
Ich stehe so munter dabei.

Dahinten, hinter dem Schuppen,
Liegt Haferstroh, oben liegt Heu,
Lieb Schätzchen, komm du ein andermal,
Heut Abend lieb ich schon zwei.

Ei Schätzlein, ei Schätzlein, was denkst du denn,
Was bildest du dir denn ein,
Da such ich mir eine andere aus,
Es muss eine Kellnerin sein.

(Hier fehlen einige Verse.)

Und als ich gegessen, getrunken hab,
 Fragt ich, was schuldig ich sei,
 Drei Gulden, sechs Kreuzer, die müssen sein,
 Darf auch kein Heller dran fehl'n.

Hausknecht, spann die vier Rösslein an
 Und trag mir heraus meinen Hut,
 Ich muss ja heute noch weiter fahrn,
 Das Bleiben thut niemals sehr gut.

Ei, ei, du lustger Fuhrmannsknecht,
 Schlaf noch eine Nacht bei uns,
 Ei, ei, was hab ich meinem Schätzlein gethan,
 Dass er mich sobald verlässt.

Ei Schätzchen, wo hast du dein Heiratsgut,
 Ei Schätzchen, wo hast du dein Haus?

Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter geben in ihrem 1842 in Leipzig erschienenen Werke: „Schlesische Volkslieder mit Melodien“ eine Reihe ganz ähnlicher Tanzlieder, die solche nächtliche Konferenzen zum Thema haben und wohl alle ihrem Styl nach derselben Zeit entstammen.

Aehnlich im Ton wie der schlesische Walzer ist ein Reigen „Heidel-dum-dum-dumm, habs Geld verthan“, der von den losen Buben und Mädeln als Galopp getantz wurde, — dem alten Kehraus.

Aus Paschens zornigen Worten merken wir, dass der bayerische Trümmertanz und der Siebensprung in der Umgebung von Bremen, Schuhplattler, Rinkelreich und das nassauische „Vogel hüpf auf die Höh“ als bäuerliche, frische Reigentänze in Wald und Wiesen noch heimisch waren. Da tanzte man noch — wie Hartmann Creidius sagt „die lasterhaften irregulären Tänze, bei welchen Knechte und Mägde, Junggesellen und Jungfrauen, Männer und Weiber nicht anders, als das dumme Hornvieh in- und durcheinanderlaufen“⁷⁴).

„Es ist incivil, im Vorbeitanzen der Dame näher als einen Schritt weit zu nahen“, sagt Meister Paschen, und „wenn man die Dame bei der Hand fasst, soll es nicht lange und bei dem äussersten der Finger geschehen, und sollen auch die Tänzer beyderseits Handschuh anhaben!“

„Dass man im Tanzen einander das Gesicht zuwendet, ist eine Höflichkeit und würde das Abwenden des Gesichts eine Verachtung sein!“

„Hierbei sollen die Gesichter weder lachen noch sauer sehen, sondern sich modest und indifferent erweisen. Reden kann man gar nicht in den Tänzen, so nach wahrer Kunst eingerichtet sind, und wenn man ausgetantz hat, so ist man denen andern honetten Leuten so nahe, dass es sich sehr übel schicken würde, von unanständigen Dingen zu reden!“

„Auch soll man nicht allzulange dergleichen Versammlungen dauern lassen, weil man endlich alles müde wird. Endlich ist der Höflichkeit gemäss, dass ein jeder von denen Tänzern eine Dame nebst den Ihrigen auf der Carosse oder auch mit anderer Gelegenheit bis an ihre Behausung be-

gleite, und wo man nicht vielleicht aus sonderbarer Ursache von denen Eltern oder Freunden mit ins Haus genötigt wird, so soll man sein Abschieds-Compliment an der Hausthür machen, zumal wenn es spät ist und man das Frauenzimmer nicht unterwegs der Insolenz unhöflicher Leute überlassen will.“

„Ich habe“, erzählt Pasche, „von meinen Eltern in meiner Kindheit erzählen hören und nach diesem in alten Tanzbüchern gefunden, dass um das Frauenzimmer polit zu machen und ihm Gelegenheit, zu honesten Conversation in presence ehrbarer Leute zu geben, dass Hochzeitstänze entstanden. Man hat sie, wenn sie von denen Jahren gewesen, dass sie nunmehr auch aufs Heyraten haben denken dürffen, mit auf die Hochzeiten genommen, und weil man sie in denselben Zeiten nicht gerne zusammen gezwungen, so haben die jungen Leute daselbst Gelegenheit bekommen, in presence ihrer Eltern und anderer wackerer Leute mit einander zu reden und sich bekannt zu machen, damit man sehen möchte, ob diejenigen auch einander lieben könnten, auf welche die Eltern vielleicht schon Reflexion gemacht hatten. Und daher soll das alte Sprichwort kommen sein:

„Es wird keine Hochzeit vollbracht,
Es wird wiederum eine dabei bedacht!“

Darum schlägt er ihnen vor, dass ihr Leib durch „wohlanständige gestus wohl civilisieret sey“, ihr „Gemüt, Humeur, Kraft und Conduite“ zum „avantageusen Heyrathen contribuere“. Dazu ist es nötig, dass „Modestia allezeit die Oberhand habe“ und „ihre Sprünge niemals das Contre temps überschreiten.“

Trotz dieser strengen Sittenrichterei, dieses Abzirkelns jeder Miene und Bewegung, redet aber doch der biedere Tanzmeister zu Leipzig, Gottfried Taubert⁷⁶⁾ in seinem 1717 dort erschienenen Buche „Rechtschaffener Tanzmeister und gründliche Erklärung der Frantzösischen Tanzkunst“ noch ein wichtiges Wort zu Ehren des Kusses:

„Eine Dame von Verstand und Esprit, so nicht weniger als andere keusch und züchtig, bedeutet, dass ihr ein Kuss um nachfolgender dreifacher Ursache willen im geringsten kein Macul weder im Gewissen noch in der Fortün zuwege bringen kann, nemlich: 1. Weil es das Spiel so mit sich bringt, 2. weil ehrliche Leute dabey seyn, und 3. weil es andere auch thun und leiden müssen. Ob sie sich daher schon anfänglich aus Schamhaftigkeit, weil sie dergleichen Leckerey ungewohnt ist, ein wenig weigert und ihren Nachbar freundlich bittet, dass er sie damit verschonen wolle; so leidet sie es doch endlich, wenn sie siehet, dass es nicht anders ist und wehret sich nicht närrisch!“

* *
*

10*

Der Tanz in Ungnade und der Walzer im 18. Jahrhundert.

Strenger urteilte die Kirche über diese mittelalterliche Sitte, gegen die sie mit allem Eifer zu Felde zog, wie überhaupt bei ihr und den von ihr beeinflussten Fürsten der Tanz auch als Erziehungsmittel durchaus nicht in Ansehen stand. Die Angriffe waren wohl recht empfindlich, weshalb Pasche die geistlichen Herren einladet: „damit die Tantzenden ihre actiones desto respectueuser verrichten müsten und die lieben Herren selbst sehen könnten wie es darbei hergeheth; zumal wenn sie sich nur theoretice vor einem rechtschaffenen Meister hätten im Grunde dieser Kunst instruieren lassen, vielleicht schütteten sie nicht so gar das Kind mit dem Bade aus, wie einige thun!“

Eine Verordnung des Markgrafen August Georg von Baden „wegen des Danzens, nächtlichen Herumvagierens etc., gegeben Rastatt d. 6. August 1766“ ist tief indigniert und Johann Laurenberg schreibt „De veer olde“, verhöhnende Scherzgedichte. Als:

4. Van Poesie und Rymgedichte. 1653.

Ein anderes Werk nennt sich: „Sonderbare Theologische und historische Curiositäten, darinnen geschrieben und gehandelt wird von geistlosen geistlichen Regenten — Pflicht, Haus und Kinder-Zucht, Freche Huren-Tracht d. Fontangen. Klage der [relegierten Mäntel/Tantzen etc., zusammengetragen von D. H. N. 1713. Auch das Narren Kurtzweil sagt: „Das ist Greuel des Tanzens“. Augsburg und Innsprugg. 1754.“⁷⁹⁾

So suchten die Gelehrten denn im Auftrage ihrer Fürsten alles hervor, was sich an Bibelstellen und antiken Schriftstellen zum Lobe des Tanzes finden liess und in heftigen Streitschriften hiess es: hie Erziehungsmittel und gesunder Sport, — hie Teufelswerk.

„Freiwillige Anwendung körperlicher Kräfte ist mit Wohlbehagen verbunden“, beginnt der öffentliche Lehrer der Mathematik zu Dessau Herr Gerhard Ulrich Anton Vieth sein Buch: „Versuch einer Encyklopädie der Leibesübungen“⁸⁰⁾, aus dem ich manches Wissenswerte, besonders viel für seine Zeit charakteristische schöpfen konnte. In tiefster Ergebenheit für seinen sportliebenden Landesfürsten bringt er diesem alles dar, was irgend an sportlichen Veranstaltungen auf der Welt existierte. Und so verdanken wir seiner Ueberlieferung manche Notiz, vor allem die Noten des Fandango, des vielumstrittenen Tanzes. Diese „Pantomime der Wollust“ sollte ja einst die richtenden Priester bezwungen und in ihre lockenden Kreise hinein gezogen haben. Und in Vieth finden wir denn auch den ersten, der dem Walzer ein Loblied zu singen wagt und hier Brauch und Missbrauch zu beleuchten weiss.

„Es ist schon von andern als ein physiologisches Phänomen bemerkt worden, dass der Nationalgesellschaftstanz der Deutschen der Walzer ist; man findet die raschen, und wie einige wollen, nicht ganz sittsamen Bewegungen dieses Tanzes dem ernstern und keuschen Charakter unserer Vor-

fahren unangemessen. Was die raschen Bewegungen betrifft, so ist zu bedenken, dass der Tanz auf unsern Bällen viel wilder getanzt wird, als er eigentlich dem gehörigen Tempo gemäss getanzt werden sollte, und das trifft auch bei anderen Tänzen ein. Wer nur einiges Gefühl für Rhythmus hat, wird auf dem ersten besten Tanzsaal sogleich die ganz übertriebene Geschwindigkeit der Menuetten, Polonaisen, Walzer u. s. w. fühlen. Ich weiss nicht, wie es kommt, dass dieser Geist der Uebereilung und Ueberspannung in Tanz und Musik so allgemein wird. Ein Adagio wird Andante, ein Andante Allegro, ein Allegro Presto gespielt, und Blas- und Saiteninstrument werden je mehr und mehr in die Höhe gestimmt. — Jenes wilde Umherschleudern und wilde Springen liegt unstreitig nicht im Charakter des Walzers, sondern in dem Charakter unserer leichten Herren und Damen. Uebrigens scheint es mir sehr natürlich, dass Männer, deren starke Nerven nur durch starke Eindrücke in behagliche Schwingungen gesetzt würden, die im Getümmel der Schlacht oder des Turniers sich wohl befanden, und gern volle Humpen ausleerten, dass die auch im Tanze an einer Art von Trunkenheit, an einem Taumel Geschmack fanden, der durch die drehende Bewegung des Walzers befördert wird.“

Soweit unser höfischer Berichterstatter des durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Leopold Friedrich Franz, regierenden Fürsten zu Anhalt-Dessau. Diese Kritik hat heut für uns besonderen Wert als zeitiger Bericht über den damals also schon ganz eingebürgerten Walzer, den andere gern in eine spätere Zeit verwiesen, und als Hinweis auf das Tempo jener Tänze des 18. Jahrhunderts, die wir heut erst wieder beginnen zu tanzen und deren Tempo eine vielerörterte Streitfrage ist.

* *
*
*
*

Der Tanz und das Heiratsgut.

Die Renaissance-Ideen, die Pflege antiker Kunst an den deutschen Fürstenhöfen hat übrigens auch den Wunsch nach irgend welchen, den spartanischen gleichenden Wettspielen geweckt und wir finden den Bericht über eine ebenso originelle wie liebenswürdige Feier im „Philanthropischen Lesebuch für die Jugend und ihre Freunde (Oktober 1779, S. 136).“ Es ist dies ein Wettlauf von Knaben und Mädchen, im Monat September „im Dessauischen am sogenannten Drehberge“ gehalten, an das sich ein Pferderennen schloss. Sieger und Siegerinnen zeichnete der Fürst aus, und zwar erhielten die Mädchen, die zugleich das Zeugnis ihrer guten Aufführung von den Aeltesten der Gemeinde vorweisen mussten, eine gewisse Summe als Ausstattung, „wovon sie jährlich die Zinsen geniessen, bis sie sich verheyrathen und etablieren.“ Das war doch wirklich nett! Vielleicht — als inkonsequente

Frau erlaube ich mir die Abschweifung, — ein nicht zu übersehender Wink zur Lösung der Frauenfrage!

„Ländliche Tänze der verschiedenen Dorfschaften unter freyem Himmel beschliessen diese Lustbarkeit“, wird weiter berichtet, „welche durch Zeit und Art zur Feyerlichkeit wird; jene ist nemlich der Geburtstag der Fürstinn, dieser eine kreisförmige Anlage, in der Mitte ein Tempel zur Grabstätte des Fürsten und der Fürstinn von ihnen selbst geweiht.“

* *

*

Spanische Weisen.

Wie ich bereits erwähnte, war es neben altspanischer Grandezza und Etikette manch national-spanischer Tanz, der mit den Königs- und Fürstentöchtern Hispanias an den französischen Thron kam. Die eigenartige Verschmelzung romanischer und saracenischer Nationalität, die zur Bildung des spanischen Charakters mitsprach, giebt auch seinen Nationaltänzen, die uns heut Tänzerinnen wie die Guerrero auf den Bühnen vorführen, einen besonderen Charakter.

Freilich wird hier nur zu oft das Sinnliche vorherrschend, das rein Körperliche und das Mystische, das auch in den erotischen spanischen Tänzen liegt, kann keinen Zauber spinnen.

In Spanien fanden seit der Herrschaft Philipps die Tänze und Theateraufführungen reiche Pflege. Er war es, der den Pedro Calderon de la Barca mit der Anordnung von Festspielen und getanzten Balladen im Palast von Buen Retiro beauftragte. Und weniger Prunkballetts, wie diese Veranstaltungen in Italien und Frankreich, scheinen diese gewesen zu sein. Die leidenschaftliche, mysteriöse Kirchlichkeit feierte vielmehr Opferdarstellungen, religiöse Feste wie das Mysterium der Transsubstantiationen am Frohnleichnamfest, das in Tänzen und Reigen, mit Chören und feierlichen Umzügen bestand. Die ergreifende Sage „Das Mahl Belsazars“, von der Daniel berichtet, bot Gelegenheit, die üppigen Dirnen des Königs als Tänzerinnen auftreten zu lassen und ein Ballett von grosser Schönheit und mit starken Pointen aufzuführen, das doch immerhin ein Stück Kirchengeschichte bedeuten sollte. Neben diesen christlichen spielten mythologische Tanzdarstellungen, Balladen, denen die romantische Zauberwelt der Ritterbücher zur Grundlage diente, eine Rolle. Hier entstanden vielleicht



Abb. 64. Catalanischer Tanz.
Nach einer Zeichnung von Maurin.

die Mysterien und Passionsspiele des Mittelalters, deren Reste sich noch heute, teils dramatisch, teils als mimische Tänze finden lassen, tanzt man doch heute noch zu allen kirchlichen Festen in Spanien.

Die Seele dramatischer Poesie liegt in Spanien, von hier aus zog ein wundersamer Zauber, ein Wolkenduft, wie ihn die Bilder Correggios zeigen, über allen nüchternen Realismus der Darstellungen. Und die Zauberwelt spanischer Phantasie spricht auch in den spanischen Tänzen zu uns. Hier lebt alles. Jede Wendung, jede Geberde spricht zu uns. Heisses Blut und starkes individuelles Empfinden schufen sie. Und ich glaube, noch viel Schönes wird uns von dort kommen.

Der Fandango der Spanier war einst ein mystisches Geheimnis, von dem vielerlei kuriose und konfuse Sagen durch die übrige Welt tönnten. Arg verleumdet und doch lockend und reizend wie süsse Sünde hat dieser Nationaltanz indessen aus seiner interessanten Verborgenheit heraus einen Siegeszug über alle Bühnen gemacht. Gerade in neuester Zeit beherrscht er unsere Theater.

Es ist ein merkwürdiger Tanz! Nicht einmal die Fingerspitzen des Tänzers und der Tänzerin berühren sich, und doch haben jene recht, die ihn eine „Pantomime der Wollust“ nennen, denn er bringt alle Sinne in Aufruhr und reisst die Tanzenden wie die Zuschauer in gleicher Weise hin. Es ist ein Kampf zwischen Sehnsucht nach Zärtlichkeit und weiblicher Zurückhaltung, zwischen Fliehen und Gewähren, zauderndem Geben und stolzem Versagen. Ein langer Kampf, der das Blut der Zuschauer bald wie das der Tänzer heiss durch die Adern jagt.

Der Fandango wie die Pavane werden in Spanien sowohl von einzelnen Paaren wie als Gesellschaftstanz — aber auch dann natürlich immer paarweise — getanzt. Fandango ist das Spielmannslied auf dem Feste, das alle herbeilockt, alle. Das spanische Volk tanzt gern, — Kenner des Landes behaupten, lieber als alle europäischen Völker, — das will aber sehr viel sagen. Im farbigen Rock mit dem Spitzenbesatz, schimmernd von Gold- und Silberstickereien, die graciös geraffte Mantilla, Castagnetten und die zierlichen Schuhe, die duftenden feurigen Blüten dicht im schwarzen Haar, so beginnt die Tänzerin.

Und dann die Musik, diese zärtlich flüsternden, unbändigen Weisen, die die Seele elektrisieren und das Herz im pochenden Schlage fortreissen. Langsam — feierlich, mit Grandezza



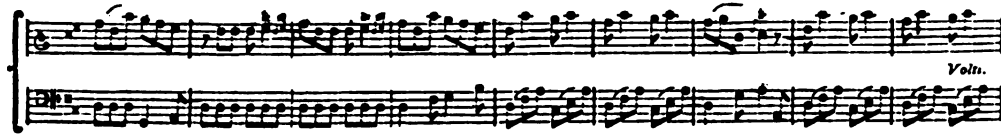
Abb. 65. Die Tänzerin Cléo de Mérode, Pavane tanzend. // // //

Der Fandango.

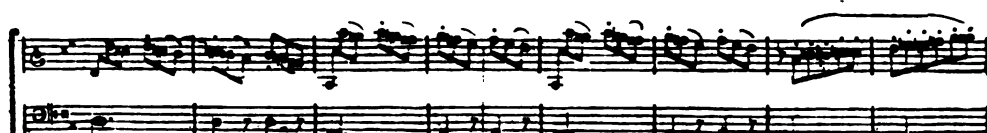
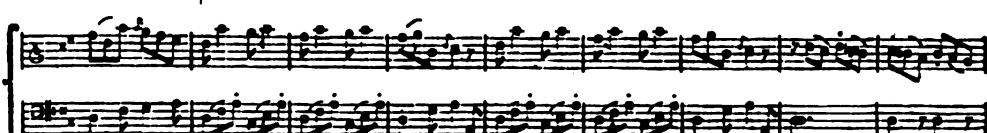
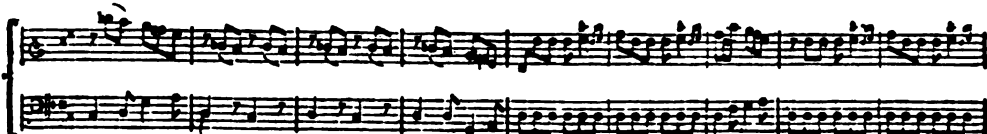
Pompofo Moderato.



Alligretto.



Volte.



Fandango. Noten aus: G. U. A. Vieth
„Versuch einer Encyclopädie der Leibes-
übungen“. 1794. //

Fandango. Noten aus: G. U. A. Vieth
 „Versuch einer Encyclopädie der Leibes-
 übungen. 1794. //



Abb. 66. Die Tänzerin Otéro im Fandango. //

beginnt die Musik, ruhig steht, sich wenig wiegend, die dunkle, glutäugige Tänzerin. Doch wilder und wilder werden die Strophen, die Töne werben gleichsam um eine Bewegung des schönen Körpers. Und nun beginnt sie — ein Wiegen und Biegen und Grüssen und Nicken — verlockend, verführerisch, — alles verheissend und alles versagend — und leidenschaftlicher werben die Töne und der das Mädchen umkreisende Tänzer.

Es scheint, als sei jede Bewegung ein fein abgewogenes Kunstwerk, alle Reize der Gestalten zu enthüllen und doch künstlerisch zu idealisieren.

In tausend verführerischen Bewegungen nähert sich das Paar und trennt sich sogleich ohne die leiseste

Berührung. Bald scheint sich die spröde Verlockerin dem werbenden Jünglinge hinzugeben, bald entschlüpft sie ihm und flieht vor dem zärtlichen Verfolger, bis endlich Olé- und Bravorufe sie umbrausen. Unnachahmliche Grazie und ein bis ins Kleinste der Situation entsprechendes Mienenspiel — das sind die Mittel, die die Nationaltänze der Spanier so verführerisch schön machen. Der vielverleumdete leidenschaftliche andalusische Tanz ist heut mehr auf den Bühnen als in den volkstümlichen Tanzlokalen zu Haus. Hier herrschen die Sevillanos, Malaguennas und die Jota von Aragon, die auch in den Salons der Gesellschaft vollständig zu Hause sind, — durch Nationaltänze, die der Spanier sehr liebt und pflegt.



Abb. 67. Die Tänzerin Guerrero im Fandango.

Weniger als der Fandango ist im Auslande der andere spanische Nationaltanz, die Sequidilla bekannt, — oft freilich mag der Name Fandango auch hierfür genommen werden. Die Sequidilla ist eine von acht Paaren getanzte Quadrille, die im Gegentanz der Paare zum Lockruf der Castagnetten ein verführerisches Liebesspiel darstellen. Der Takt wird durch Aufschlagen der Absätze markiert. Jede Bewegung der Tanzenden zu einander ist Liebesspiel und sinnlicher Reiz, es ist ein ewig wechselndes Gemälde, das die Liebesehnsucht zweier Menschen darstellt. Schlimmer steht's mit dem Tanze, den die Zigeunerinnen bei Granada tanzen und ähnlichen „bailes flamencos“, die, wohl im nationalen Charakter, doch fast ausschliesslich in



Abb. 68. Nach einem Holzschnitt von Gustave Doré. Volksball (Candilla in Sevilla). Spanische Reise des Baron Davillier. // // // // // // // // // //

den schmutzigen Chantants niederer Sorte, die heut in Spanien wie Pilze aus der Erde schiessen, vor Toreros, verkommenen Studenten und Buchmachern getanzt werden, — ohne dass indessen die Tänzerin selbst dadurch zur Dirne würde. Andalusische Eifersucht wacht mit dem Dolch über ihrer Treue.

Die Sarabande ist ein ursprünglich maurisch-arabischer Tanz, der, ähnlich den Mänaden-Schwärmen, nur von Frauen, die mit Castagnetten die Musik dazu schlagen, indes auf leidenschaftliche spanische Art getanzt wird. Unter den Bourbonen kam er an den französischen Hof und ist ein Solotanz der Frauen geblieben, — wenn er richtig getanzt wird, was ihm heute im Auslande wohl nicht oft passiert.

Wenn jemals der Tanz der Göttin der Liebe geweiht ist, so ist es der

spanische Tanz, mag er nun Fandango oder Sequidilla oder Malaguennas oder Pavane oder Candilla heissen! Alle Reize der Gestalt und der Stellung werden hier aufs höchste entwickelt. Man nähert sich mit tausend verführerischen Wendungen, man flieht sich wieder, bald scheint die schmachende Schöne sich dem siegenden Jüngling hinzugeben, bald entschlüpft sie ihm wieder und flieht vor ihrem zärtlichen Verfolger. Selbst römische Prälaten, die kamen, den sündigen Tanz zu verbieten, sollen ihm nicht widerstanden haben. Anders die Sarabande! Sie ist eine begeisterte Hingabe zum Tanze an sich, zu wilder Raserei der Mänaden.

* *
* *
* *

Mohammedanische Tänze.

Mohammed, der grosse Unfriedensstifter — um mit Dante zu reden —, hat bei der Gründung seiner neuen Religion die Psalmen Davids in den Koran



B. Picard del. 1741.

TCHINGUI Dancaur Turc

Abb. 69. Bernhard Picard, aus: *Histoire Générale des Cérémonies, Moeurs et Costumes religieuses de tous les peuples du monde*. Amsterdam 1741.

aufgenommen. Und so klingen diese Dichtwerke des königlichen Lyrikers den Bekennern des Islam wie uns. Und wie sie die Motive für kirchliche Symbole gegeben haben, so haben sie auch die kirchlichen Gebräuche beider Religionen vielfach angeregt. Alten Ueberlieferungen nach ist der Tanz der Derwische aus der Tradition des Davidtanzes vor der Bundeslade entstanden. Es ist eine leidenschaftliche Raserei, ein wilder Gruppen- und Tourentanz, den die Derwische Dienstags und Freitags nach einer Koranlesung und Gesang in der Moschee aufführen. Sie bethätigen hier ihren religiösen Eifer, wie ihre Freude an der Gottheit, der sie sich durch den Tanz angenehm zu machen suchen. Thevenot berichtet die Sage,⁸¹⁾ dass dieser Tanz von einem heiligen Derwisch, Mevulana, erfunden wurde. Ricault⁸²⁾ nennt den Heiligen Mevelava und erzählt,

er habe vierzig Tage getanzt, während Hamzé, ein anderer Derwisch, ihn auf der Flöte begleitete. Die Flöte gilt hier als das heilige, das Hirteninstrument. Wie das Schwärmen der Mänaden ein heiliger Tanz war, so ist dieser geweihte Tanz der Derwische eine Heiligung. Wie die Mänaden und die Tänzer des Bacchuszuges werfen sie in leidenschaftlicher Begeisterung den Kopf beim Tanzen in den Nacken. Dem 1741 erschienenen Werke über die Kultgebräuche des Islam sind die folgenden Abbildungen entnommen. Sie zeigen uns die Tänze der Türken im 18. Jahrhundert. Heut, wo dem Reisenden die wollüstig-wilden Tänze, unter denen der Bauchtanz eine Hauptrolle spielt, überall begegnen, wo die Söhne des Islam entschleierte Töchter ihrer Heimat mit sich führen, ist so ein Blick auf alte Bilder recht interessant. Gemeiniglich nimmt man an, dass nur die Derwische und die öffentlichen Tänzerinnen, — allenfalls auch die Frauen im Harem tanzen. Doch hat auch das grosse Volksgemengsel der Mohammedaner noch viele Volkstänze aufzuweisen, die den antiken Charakter nicht verleugnen.

In Aegypten findet man auch heut die gleichen Gruppen und Stellungen, auch im Solotanz, wie die alten Reliefs uns überliefern. Ein solcher heisst die „Biene“: Die Tänzerin imitiert den Schmerz über den Stich und sucht das Insekt, wirft dabei allmählich alle Gewänder ab, bis sie ganz nackt ist und in Glut und Ermüdung zusammenbricht. Mehr als mimische Zote denn als Tanz hat man diese Pantomime neuerdings nach Paris und Berlin importiert und dies exotische Spektakel in das Lampenlicht der Moulin rouge und des Wintergartens gerückt. Auch dürfte hier ein sinnverwirrenderer Walzer statt der uns Europäern schaurig erscheinenden Musik ertönen, die das nicht ganz einwandfreie clair-obscur der sogenannten Câfé maures, — der Moulin rouges Aegyptens und der Oasen der Sahara durchdringen.

Zum Bauch- und Brusttanz, Bienentanz, Händetanz — Tüchertanz — Messertanz und wie diese Variationen sonst heissen, tönt, ausser dem Klap-



TEHINGUIS ou Danseuse Turque

Abb. 70. Bernhard Picard, aus: *Histoire Générale des Cérémonies, Mœurs et Costumes religieuses de tous les peuples du monde*. Amsterdam 1741.

pern der Castagnetten ein Orchester, das aus zwei Blasinstrumenten in der Form unserer Kindertrompeten und ein paar Kesseltrommeln besteht. Die Melodien haben nur wenige Tonbilder, sind aber durchweg melancholisch gefärbt, und die Musik „erreicht unter stetem *accrescendo* und *accelerando* endlich den Höhepunkt mit einem wahnsinnig-tollen Hexensabbath“.⁸³⁾

Die Tänzerinnen sind arabische Steppenkinder, die in losen Gazegewändern, mit goldblitzenden Münzen und Ketten behangen, meist paarweis ihre eigenartigen Tänze aufführen. Ein starrer, sphynxartiger Ausdruck beherrscht das meist schöne Gesicht der arabischen Tänzerin auch im wildesten Tanze. Es ist in der Regel nur ein aus Viertelwendungen bestehendes Vorwärts- und Seitlichschreiten, der eigentliche Tanz liegt in der Bewegung der Arme und speciell der Hände, die sich nach Art der etruskischen Tänzerin, Abbildung 20, ungeheuer ausdrucksvoll und lebhaft hin- und herbewegen. Es ist oft ein ausgesprochener Händetanz, wie ihn auch die tatarischen Frauen ausführen und die Armenierinnen. Beim Tüchertanz dienen Schleier zur Erhöhung des wirkungsvollen Bildes, im Messertanz jonglieren die Hände mit Messern herum, bei allen ist Brustkorb und Unterleib in ständiger schütternder Bewegung. Je künstlerischer dieser Tanz ausgeführt wird, desto ruhiger bleiben Kopf und Oberkörper, etwas zurückgebeugt, während der Unterleib in stossenden Bewegungen mit mehr Anstrengung als Grazie arbeitet. Die Näilijas der Oasen Biskra, Tuggurt und andere Nachfolgerinnen der altägyptischen Tänzerinnen zu Ehren der tierköpfigen Götter tragen das Gesicht unverhüllt und leben ein jeder obrigkeitlichen Fürsorge enthobenes Leben, bis sie reich genug sind, als gute Parteien in die heimische Steppe zum Stamme des Walad Naïl zurückzukehren, wo sie, dem Bericht nach, begehrte Ehefrauen sind. Jedenfalls sind nach diesen Berichten mohammedanischer Tänze die der Türkinnen im 18. Jahrhundert mehr im Charakter lebhafterer Fortbewegung gewesen, auch haben damals die Gewänder eine solidere Rolle gespielt. Heut sind sie mehr enthüllend als verhüllend. Immerhin wird aber der Bauchtanz in den seltensten Fällen ohne die übliche, mindestens doch schleierartige Gewandung getanzt. Das Dekolletieren ist eben verschieden wie der Geschmack. Unsere Tänzerinnen entblößen Brust und Arme und umspinnen den Unterkörper mit einem möglichst zarten Gewebe, die Pariser Cancantänzerinnen tragen solide geschlossene Strassenkleider und zeigen nur bei ihren Pas spitzenumwogte Beinchen, die Cocotten im Quartier latin bevorzugen zu einer obscönen Quadrille das Radfahrkostüm, die mohammedanischen Tänzerinnen entblößen den Nabel und was viel schlimmer ist: das Gesicht! Und die Tänzerinnen der japanischen Theehäuser gehen mit ganz nacktem Oberkörper einher. Ueberall liegt der sinnliche Reiz nicht in der Entblössung, sondern in dem Bau der einzelnen Rassen und in ihrer sittlichen Anschauungsweise. Und wenn man in Deutschland das Wort Bauchtanz nur mit einer gelinden Gänsehaut auszusprechen wagt und — als Dame — seine Kenntnis möglichst verleugnet — so wird jedenfalls eine solche Bauchtänzerin tief entsetzt sein, wenn sie in unsern besten Theatern sieht, welche Sprünge und obscönen Stellungen sich die anständigsten Frauen vortanzen lassen.

Der Orientale von heute tanzt nicht selbst, er setzt seinen Gästen als Würze des Mahles tanzende Knaben und Mädchen vor.

So wurde mir eine interessante Schilderung orientalisches-tatarischer Tanzgesellschaften in der durch ihre Teppich- und Waffenfabrikation bekannten Stadt Schirwan übermittelt. Die Gäste werden in reichen Empfangssälen auf dem Fussboden placiert, den sammetartige kostbare Teppiche decken, seidene, mit Gold- und Silber gestickte Kissen in reicher Zahl müssen diese Sitze bequem machen. Die Festmusik fehlt bei diesen Gesellschaften von vornherein niemals, sie besteht aus einem nicht grade melodischen Gemengsel von Paukentönen, Tambourins und dem Klappen der Schallbecken, dazwischen schwirrt wie ein verängstigtes Vögelchen der zarte Ton einer Zither mit langem Halse, deren metallene Saiten mit einer Feder geschlagen werden und der eines Violoncells von recht merkwürdiger Form — deren wissenschaftliche Würdigung ich den Fachmännern überlasse, die sich an eine Darstellung und kritische Besprechung alter und volkstümlicher Musikinstrumente machen, — oder machen sollten, ehe ihre Spuren durch den nivellierenden Einfluss unserer heutigen Fabrikwarenkultur verwischt sind. Ich denke dabei ebenso an die verschiedenen alten Instrumente, die in Deutschland vom 17. und 18. Jahrhundert noch erhalten sind, — die trompta Maria, — die Schalmei und all die vielen, in den einzelnen Gegenden variierenden Schallinstrumente, die sich, als Reste alter Zeiten, zuweilen noch im Bauernhofe finden und die selbst auf den höchsten Bauden durch das allbesiegende Klavier verdrängt worden sind!

Die persischen Tänzerinnen, welche dem Gaste wie ein Kunstwerk oder eine köstliche Speise vorgesetzt werden, stehen ebenso wie die Solotänzerinnen beinahe aller Völker etwas ausserhalb der „Gesellschaft“. Merkwürdigerweise hier aber nicht, weil sie durch ihren Tanz die Sinne erregen, sondern weil sie die nach orientalischer Sitte unerhörte Unzüchtigkeit üben, ihr Antlitz unverhüllt dem Auge der Männer darzubieten. Die Tracht dieser Tänzerinnen ist keineswegs anders als die jeder Perserin, deren Hemd beim leisesten Windzuge, bei jeder lebhafteren Bewegung die Brust, immer aber die Herzgrube und den Leib bis unterhalb des Nabels unverhüllt zeigt, — den Körper zu verhüllen ist keine sittliche Notwendigkeit bei den Orientalen, — wehe aber der Entehrten, wenn ein Mann ihr Antlitz schaut! Kein Mann würde die so Prostituierte je zu seinem Weibe machen, — sei sie noch so schön und noch so reich. Diese so verschiedenen Ansprüche, welche die gute Sitte hier und dort, einst und jetzt an die Frau stellt, sind eigentlich der amüsanteste Beweis von der Sanftmut und Elastizität der Frau, die unter allen Kulturepochen nur das eine Ideal kannte: das Schönheits- und Liebesideal des Mannes zu sein, das dieser nun unter dem Einfluss der einen oder anderen Kultur recht verschieden forderte!

Die Aegypterin des alten Reiches ging ohne den Kopfschleier, der heute die Frau dort isoliert und abschliesst. Warum trägt sie ihn heute? Weil der Mann dies als unumgänglich notwendig erachtet, um in ihr sein Schönheits- und Sittlichkeitsideal zu sehen. Und in diesem Moment wurzelt die eigentümliche Erscheinung, dass die Frau sich überall dem Zeitgeschmack oder dem sittlichen

Begriff unterordnete, ihren Körper entblösste oder verhüllte, einschnürte und einpresste, verbog und verschob. Die Frau ist nun einmal das Schönheitsideal aller Völker gewesen und muss es naturgemäss sein. Und immer hat sich der Geschmack, der Schönheitssinn, die Schönheitsauffassung nach dem Stil gerichtet, der das Jahrhundert beherrschte, nach dem Dogma, das die Geister schulte. Im Rahmen des Ganzen forderte der Mann von seinem Schönheitsideal das eine und das andere, und das Weib, schmiegsam und biegsam, eitel und liebebedürftig, wirtschaftlich schwach, fügte sich in die Formen, die die Kulturepoche von ihm verlangte.

In Schirwan giebt es ebenso Sterne ersten Ranges wie bei uns. In den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts war in Schamaki eine Tänzerin Nyssa⁶⁴), die lange Zeit für die grösste Schönheit der Erde galt und sich nur für kolossale Summen auf solchen Festen sehen liess. Sie kam mit einigen anderen Mädchen, ihren Schülerinnen, und schönen, in Mädchenkleider gesteckten Knaben. Die Tanzenden nehmen Platz, die Musik lärmt weiter. Allmählich erheben sie sich und beginnen einen langsamen Marsch, von lebhaften Armbewegungen, die alle Reize der üppigen Gestalten zur Geltung bringen, begleitet. Nun beginnen die Orientalen durch Händeklatschen ihre Begeisterung für die Schönheit der Tanzenden auszudrücken, und dies Händeklatschen dauert fort und giebt immer leidenschaftlicher, immer lebhafter die Stimmung auch für die Tanzenden an. Sie eilen im Saal umher, bald vor dem einen, bald vor dem anderen stehen bleibend und ihm eine eingehendere Würdigung ihrer Reize gestattend, immer rasender, immer rascher wird dieses Hin- und Herjagen, bis die Tänzerin zu Tode erschöpft auf die Kissen sinkt, unfähig, auch nur noch ein Glied zu rühren. Tobender Beifall lohnt die Ermüdete.

* *

*

Im Atlantischen Ocean.

Cook berichtet in seiner dritten Reise um die Welt⁶⁵) mehrfach von den Tänzen der Südsee-Insulaner; dieselben scheinen meist in einer sehr taktgemässen und gelenkigen Bewegung der Hände bestanden zu haben, von Gruppentänzen und Reigen begleitet. Genauer beschreibt er ein grosses Ballett von 105 Tänzern und Tänzerinnen, das ihm zu Ehren auf einer der Karolineninseln getanzt wurde. Es war ein grosses Volksfest, das sich vor ihm entfaltete. Frauen und Männer, gruppenweise auftretend, waren bald mit den grünen Blättern der Kokospalmen, bald mit Kränzen von leuchtenden scharlachroten Blumen geschmückt. Der Tanz der Frauen war auch hier ein Wiegen in den Hüften und ein harmonisches Händespiel, für dessen Reiz wir heute augenscheinlich den künstlerischen Sinn verloren haben, wie es aber die altetruskischen Darstellungen unbedingt identisch veranschaulichen. Betont

•

doch Cook auch in seinem Bericht (1. Band, 3. K.) ausdrücklich, dass viele der Tanzbewegungen dieses Balletts gewiss in Europa für unanständig gelten würden, hier von diesen naiven Völkern aber vollständig harmlos und naiv aufgefasst werden. Nach der sehr ausführlichen Beschreibung war dies Ballett durchaus exakt einstudiert, und eine harmonische Wechselwirkung mit dem Orchester, Frage und Antwort hinüber und herüber deuten auf eine gewisse Ceremonie, die auch dem Festtanz der Wilden, — ebenso gut wie den Bacchus-Schwärmen der Griechen und Römer — zu Grunde gelegen haben wird. Dieses grosse Ballett, von dem wir eine sehr genaue Beschreibung besitzen, mit seinen wechselnden Tempos und zahlreichen Gruppen ist die Grundlage vieler unserer Operntänze geworden, speciell wenn es sich darum handelte, die Tänze wilder Volksstämme darzustellen. Fast alle Berichte derer, die zuerst auf ihren Forschungsreisen diese Tänze der wilden Stämme von Oceanien sahen, — und auf ihr Zeugnis lege ich hier das Hauptgewicht, da ja im Tanz besonders sich jede Beeinflussung durch neue Gebräuche, durch eine durch das Eindringen der Kultur bedingte Veränderung der Charaktere wie in einem Spiegel zeigt und daher auch die Tanzweisen der nach Europa „zur Ansicht“ importierten Wildlinge nicht ohne eine gewisse Reserve zum Studium geeignet sind, — fast alle jene ersten betonen, dass die grossen Balletts mit einem feierlichen Reigen, einer Art Prozession begannen, der symbolische Bewegungen folgten. So steigerte sich von der Andacht die Stimmung zum übermütigen Lebensjubiläum in den Wogen des immer leidenschaftlicheren Tanzes.

In Sumatra waren die Gewandtänze, — sonst aus naheliegenden Gründen den wilden Völkerstämmen nicht gerade bekannt, — nach alten Berichten augenscheinlich auch schon vor europäischer Beeinflussung vorhanden. Der Tanz auf Sumatra ist langsam und wird von zwei Paaren getanzt. Zuerst biegen sich nur die Oberkörper nach vorn, und die Damen schlagen von Zeit zu Zeit mit einem Fächer, den sie in der Hand halten, sanft an den Ellbogen, fassen die Enden ihres seidenen Salendangs (eines breiten, schürzenartigen Gürtels) und breiten den Stoff hinter sich wie einen Mantel oder Schleier aus. Genau nach dem Takte wechseln diese langsamen harmonischen Bewegungen, deren Beschreibung uns etwas an das Menuett erinnert. Marsden indessen erzählt in seiner Beschreibung der Insel Sumatra, dass man den Eingeborenen die im 18. Jahrhundert üblichen Tänze, Menuett und Kontretanz, vorgeführt habe, — dass diese künstlichen Kulturkinder aber tüchtig ausgelacht und durchaus nicht verstanden wurden⁸⁶⁾.

Gewandtheit, Schnelligkeit, bewusstes Gebrauchen und Ausnutzen aller Körperkräfte, — das ist das Schönheitsideal, das die Kritik der wilden Völkerstämme wohl durchweg verlangte. Gesang und Tanz sind ihnen allen die ersten Lustbarkeiten, die natürlichsten und unwillkürlichsten, unmittelbarsten Ausbrüche ihrer Freude. Allmählich mit dem Formen der Nation, mit dem Bilden einer gewissen gesetzmässigen Ordnung gewinnen auch diese körperlichen Uebungen und sinnlichen, spontanen Aeusserungen eine andere Gestalt. Aus der kunstlosen Bewegung wird eine geregelte, eine ceremonielle. Dadurch, dass sie sich mit dem Empfinden deckt, dessen Ausdruck sie ist,

wird sie das Symbol wieder dieses Empfindens. Jedes Symbol aber ist schon eine Kunstform, die die Zeugungsfähigkeit zu tausend neuen in sich trägt. Und eine Reihe solcher symbolischer, durch eine Regel, einen Rhythmus geordneter Bewegungen giebt das erste festliche Ceremoniell, die orchestrale Ausgestaltung. Je raffinierter die Sinnesempfindungen eines Volkes durch die Gebote wachsender Kultur sind, desto weniger Kraftleistung oder rein natürlich-ästhetischer Schönheitsdienst ist der Tanz. So lange natürliche körperliche Schönheit und Uebung aller Kräfte dem Einzelnen noch notwendig sind, so lange der Einzelne durch sie noch Lebensbrot und Lebensfreude findet, so lange ist der Tanz mit dem Volke zugleich auf blühendem Boden.

Sowie aber in einer Nation jene Reife der Kultur beginnt, die das Kapital und seine sachliche Verzinsbarkeit über die Erwerbsfähigkeit des Individuums stellt und an die wissenschaftliche Leistungsfähigkeit des Einzelnen die höchstmöglichen Anforderungen legt, setzt der erste Verfall der Kultur mit der Ausscheidung des Tanzes aus dem Volksleben und der Volkserziehung ein. Gleichviel ob es dann Fabriken oder Universitäten sind, die die Jugend aufnehmen und ihre Kräfte aufsaugen: nur das Volk, das noch eine Jugend hat, findet seine Freude am Tanzen, — die bildungs- oder arbeitsüberlastete Jugend des Kulturvolkes betrachtet dies mehr als das Schauspiel, das ihre Sinne anregt, oder als die Unterhaltung, die ihre Nerven anreizt. Luxus und Reichtum erzeugen Bequemlichkeit, und wissenschaftliche Bildung verdrängt die gymnastische. Spiele des Geistes, des Witzes treten an Stelle der Spiele des Körpers, und schöne Gestalten, die den Tanz zum Schönheitskultus machen, werden seltener, werden weniger beachtet und verstanden als schöne Geister, wenn nicht gerade feilgeboten.

Wenn die Justiz dem Einzelnen das Faustrecht aus der Hand nimmt, wird das Turnier zur Farce, und nur ein Volk in Waffen ist ein Volk von Tänzern; braucht der Bürger keine Kräfte mehr zu seiner Verteidigung, so hören sie auch auf, seine Freude zu sein. Dies ist nicht das Bild einer Kultur, — es ist das Bild, das sich in allen Jahrtausenden mehr oder minder scharf in jeder der herrschenden Nationen ausgeprägt hat.

In Hawais Hauptstadt Honolulu wird ein besonders schöner Tanz noch heute aufgeführt. Er heisst der Hula-Hula und ist der Nationaltanz des Volkes. Tanzfroh und klangfroh ist dies Volk, seine Musik ertönt, wo sich zwei Eingeborene beisammen finden.

Hula-Kui ist der Tanz der Athleten, heute der populärste Volksreigen mit vielen Szenen, ein sehr alter Tanz mit den schönsten Profilen der Linien in den wechselnden Gruppen.

Kallablüten und hängende, lange Blätter und Blattfasern, dichte Blütenkränze sind Kleidung und Schmuck der Frauen. Nur ein kurzes, enges Bast- oder Leinenhemd gehört zur heutigen Tracht. Fusstampfen und merkwürdig nasales, hervorgestossenes Singen ist der Beginn des Tanzes und die Begleitung der Zuschauer.

Der ächte Hula-Hula wird von einer Reihe von schönen Mädchen, mit Blumen und Weinranken umhüllt, in leichtester Kleidung, die Brust und Beine freilässt und nur mit Jasminketten umduftet, getanzt. Die Musik schlägt



Abb. 71. Japanische Tänzerin
im Adzuma-mai. //////////////

das Tamtam, und die Zuschauer bilden zugleich Publikum und Chor. Der Ceremonienmeister, grauhaarig und runzlig, fordert mit einem lauten, wilden Geschrei im Namen der Gottheit zum Tanze auf. Und dieser vereint rasch alle Tänzerinnen in herrlichem Rhythmus. Die Körper biegen und werfen sich vor und zurück, nach rechts und links, während die Arme in weichen Wellenbewegungen in der Luft kreisen. Zärtlich und sensitiv, doch anmutig frei sind die Bewegungen, allmählich heftiger werdend, scheinen sie sich einer bösen, über ihnen schwebenden Macht zu erwehren, die unsichtbar, doch durch ihre Gesten auch dem Zuschauer schliesslich unheimlich nahe scheint. Atemlos lauscht die Menge, fasziniert durch den wilden Gesang zum monoton schallenden Tamtam. Und je wilder die nackten Arme der Tänzerinnen die Luft durchschneiden, je leidenschaftlicher wird die zuschauende Menge. Plötzlich werfen sich die Tänzerinnen auf die Erde und umarmen gleichsam, zitternd vor Erregung, in heisser Anbetung Licht und Luft. Wild tönt ihr Gesang, wild das Beifallsgebräuse der Zuschauer. Wie Schlangen gleitend, halb stürzend, sich wiegend, rutschend und drehend, tanzen die Weiber in hysterischer Verzückung weiter, bis sie, gänzlich erschöpft, liegen bleiben — üppige, schwellende, kraftstrotzende Gestalten, dampfend in heisser Erregung, umwozt von den Düften exotischer Blüten und herbsaftiger Blätterkränze. Weiss liegen die Jasminblüten welk auf den dunklen, blanken Gliedern, und in schreienden Farben leuchtet das kurze, bunte Gewand aus Pflanzenfaserstoff, das den Leib umschlingt.

* *

*

Japan und Indien.

Mit instinktivem Schönheitssinn finden die Menschenrassen die ihrem Körperbau geeigneten Tanztypen heraus. Die Menschenrassen Ostasiens, die schlanken Körper mit schmalen Hüften, dünnen Schultern und langen Armen fanden einen anderen Modus der sinnlich-schönen Tänze als unsere arischen Stämme mit den üppigen Armen und schwellenden Hüften. Auch bildet sich speciell bei den Frauen, die beständig knien statt zu sitzen, eine Deformation der Knochen, speciell an den Schienbeinen und Knien, die die den Unterkörper verhüllende Tracht aller ostasiatischen Tänzerinnen berechtigt erscheinen lässt.

Die buddhistische und die Shinto-Religion besitzen einen geweihten, alten, kirchlichen Tanz, der eng mit dem Naturkult, der aus dem philosophischen Dogma geworden, verwachsen ist. Die Tempel des Shinto haben einen Tanzsaal (bugaku-dai), in dem der alte symbolische Kagura, der heilige Tanz, gepflegt wird. Junge Mädchen, die Priesterinnendienste verrichten, sind die Tänzerinnen. In Pantomimen drücken sie anmutig die Darbietung der täglichen Opfer, Reis, Früchte, Fische aus. Sie wohnen im Tempel, doch keinerlei



Abb. 72. Burlesk-dramatischer Tänzer in Japan. Altes Kunstblatt. // // // // //

Gelübde bindet sie, sie können heiraten wie sie wollen. Der Tanz wird den Pilgern im Tempel vorgetanzt — als grosser oder kleiner Kagura —, je nachdem sie ihn bezahlen.

Der heilige Adzuma-mai-Tanz wird im prachtvollen Shimo-Gamo-Tempel, einem der Haupttempel der Shinto-Religion gepflegt — nach den wechselnden Namen und Beschreibungen scheint jeder Tempel seine Specialität ausgebildet zu haben, alte symbolische Tänze der einzelnen Landschaften und doch schliesslich geweihter Schönheitskult rein empfindender feinsinniger Menschen. Die Tänzerinnen, die den Kagura ausführen, tragen weisses Untergewand, darüber weite rote Pumphosen. Ein weiter, sehr langer Gazemantel hüllt die Gestalt ein, er ist mit den heiligen Blüten, die dem Gotte geweiht sind, bestickt. Gleiche Blüten glänzen und duften am Festtage in dem Tempel und heiligen Haine.

Das Haar ist in eine lang herabfallende Locke gewickelt, ein Kranz künstlicher Wästarten, der heiligen Blumen, ruht auf dem Kopf, vorn über der Stirn eine einzelne rote Kamelie.

Das Gesicht dick gepudert. Bei Beginn des Tanzes halten die Mädchen bald einen blühenden Zweig, bald eine Blüte in der Hand und schildern beider Beziehungen zu dem Gotte und den Menschen.

Drei Priester bilden das Orchester.

Die Tänze sind ausserordentlich lebhaft in den Gesten des Oberkörpers, die Tänzerinnen machen Handbewegungen wie die etruskische Tänzerin, Abbildung 20, bewegen aber die Füsse fast gar nicht. Der heitere Spieltanz ist vielfach wechselnd und mit heiteren Scherzmotiven gewürzt. Die schönen und vornehmen Gewandtänzerinnen sind unendlich kostbar gekleidet.

Ausgebreitete Arme, starke Handgesten und ein Wiegen und Biegen, Wenden und Schmiegen des Oberkörpers lässt das Farbenspiel der reichen Gewandung, die weichen, wehenden, schwellenden Seidenstoffe köstlich leuchten. Trotzdem die Tänzerinnen ganz still stehen, ist doch alles Bewegung um sie durch das Neigen und Biegen des Oberkörpers. Lebhafter ist der Fächertanz; kurzes Gewand und Strümpfe, die die Zehen markieren, kennzeichnen ihn als den der Coupletsängerinnen und Tänzer, der flatternen Bühne.

Lebhafte Mimik, kolossal dramatische Handlung drückt die alte Tanzfigur, Abbildung 72, aus. Mit grösster Leidenschaft sind alle Tanzformen zum Tanzdrama umgeprägt.

Lebhaft gehts auch in den Theehäusern zu.

Yamada ist berühmt wegen dieser Lokale, wo Tanz und Liebe sich vereinen. Der Gefeierte der Tänze in Yamada ist der Ise Oudo. Ein alter, anmutiger Reigen, den leider der Charakter der öffentlichen Häuser, die ihn pflegen, recht entwertet hat. Das Erstehen der Blüten im Frühling wird darin von drei bis acht schönen Theemädchen in langen Schleppkleidern „getanzt“. Obgleich sie ganz still stehen, drücken sie das sinnige Motiv äusserst anmutig und lebensvoll aus.

Weiche, wehende, schmiegsame Stoffe umhüllen die schlanken, feinen Gestalten, die selbst wie ein Blumenstiel sind, auf- und absteigend, er-



Abb. 73. Japanische Tänzerinnen des Ise Oudo. // //

wachend und entschlummernd, erblühend und welkend, heben, sich im Wechsel neigend und biegender, knieend und hockend, die Blumendarstellerinnen. Das ganze jubelnde Erblühen der Blumenwelt wissen sie zu charakterisieren. Ein Kunstwerk ist dieser Gewandanz; zwischen Pfeifen- und Stiefelläden der Strassen aber bieten sich Tänzerinnen an, die für wenige Cents ihre Künste zeigen. Sie tanzen den O Sugi O Tama. Es ist eine närrische kleine Mimik, die Zuschauer werfen Kupferstücke nach dem Gesicht der Tänzerinnen, die meist zu dreien sind, und sich anmutig im Ausweichen, hier- und dorthin biegen.

In Kioto wird abends der Miyako-odori, als ein Ballett, getanzt, um den April zu feiern mit dramatisch-mimischen Tänzen.

Natürlich haben in Japan wie in China all' die Wunderkünste der Bewegung, Springen, Kopfstehen — kurz, all' die Gaukeleien Heimatsrecht wie in jedem Volke neben dem Tanz.

Nicht so heilig und rein wie das Amt der Japanerinnen hat sich das der Bajaderen, der Tempeldienerinnen des Gottes Schiwa unter den Indern erhalten. Ich nenne sie hier mit den gebräuchlichen, von den Engländern gegebenen Namen. Im Lande heissen diese Mädchen Devedaschies — Gottestänzerinnen. Der Tanz gehört unerlässlich zum indischen Kultus, Schiwa, der wollüstige, begehrlche, unersättliche Zauberer muss durch den Tanz seiner Geliebten, der Tänzerinnen, freundlich gesinnt erhalten werden, und in der Verehrung dieser Frauen liegt die heimliche Furcht des Inders, die Bitte um Fürsprache. Zu den religiösen Festen tanzen die Bajaderen in langen, engen Gewändern auf den Plattformen der Tempel, und für schweres Geld gestattet der Priester diesen geheiligten Gottesbräuten, zu den Privatfesten der Inder zu tanzen.

Diese mystische Vermählungs-Idee, die ideelle Angehörigkeit der Tänzerin zur Gottheit, die durch sie bewirkte sinnliche Beeinflussung des göttlichen Willens zu Gunsten der Menschen findet sich in Aegypten, wie wir gesehen, schliesslich auch in Griechenland, hier freilich gesünder, realer, weniger mystisch, aber doch recht drastisch. Anklänge an diese Idee verrät auch der Kultus des christlichen Himmelsbräutigams der Nonnen; dies Motiv ist auch Sinnlichkeit, wenn auch mystifizierte, und alte Kirchenlieder — noch gar nicht einmal sehr alte — sind in diesem Sinne recht erotisch gehalten. Die Engländer prostistuierten die Himmelsbräute Indiens, die Bajaderen, als öffentliche Mädchen, obgleich sie dort durchaus keine Parias sind und gegen ihren Ruf und ihre Tracht nichts Begründetes einzuwenden ist.

* *

*

Amerika — wildes und civilisiertes.

Eine Art Mimik spricht beim Tanze auch in allen diesen Völkern mit, teils beim religiösen Tanz in den rituellen Reigen-Bewegungen, teils als Illustration des Themas beim Vergnügungstanze. Sparrmann erzählte von

den Hottentotten, dass sie einen Paviantanz hätten, indem sie die Bewegungen des Affen, auf Händen und Füßen tanzend, nachahmten, — ein anderer, der Bienentanz, veranschaulicht das Schwärmen und Gesumse der Bienen. Immer deuten diese Bezeichnungen auf ein getreues Beobachten der Natur.

Von den Ostiaken und den Kaliforniern berichtete Pallas (III, S. 44), dass ihre Tänze Nachahmung der Jagden wie des Tierlebens seien und der Bären-tanz, den wir auch hier kennen, sogar nebst Musik von ihnen stamme. Auch diese schildert er als öffentliche Ballette wie die Heiwatänze der Südseeinsulaner, die öffentlichen Ballette auf den Sandwich-Inseln und Freundschafts-Inseln.

So berichtet Archenholz⁸⁶⁾, dass die Karaiben eine Art trauervoller, wehmütiger Begräbnistänze gehabt, speciell aber Sonnen- und Mondfinsternis oder ein Erdbeben mit leidenschaftlichen Gebeten und leidenschaftlichen Tänzen gefeiert hätten. Die Weiber hielten sich die Oberkörper umschlungen und rasten im Kreise wie die schwärmenden Mänaden.

Die Irokesen in Britisch-Nordamerika tanzen — nach einem Missionsbericht vom Jahre 1789 (Loskiel, Geschichte d. Mission d. evangelischen Brüder unter den Indianern von Nordamerika. Barby. 1789.) — unter dem Namen Friedenstanz eine Scene, wie wir sie in der Polonaise kennen: „die Tänzer geben einander die Hände und hüpfen in einem geschlossenen Kreise eine Weile herum; plötzlich lässt der Vortänzer die Hand eines seiner Nachbarn los, den andern aber hält er fest, hüpfert auf einem Flecke, dreht sich im Kreise und zieht auf diese Weise die ganze Gesellschaft an sich, dass sie sich gleichsam um ihn herumwickelt und endlich alle auf einen Klumpen beisammen sind. Schnell dann fahren sie auseinander in ihre vorige Stellung und halten bei allen diesen Wendungen und Veränderungen einander immer an den Händen fest. Das soll die Kette der Freundschaft vorstellen. Auch wird ein Gesang dazu angestimmt, der bloss für diese Feierlichkeit gemacht ist.“

Dieser interessante Bericht wird von unserm Gewährsmann aus dem 18. Jahrhundert noch mit einer für uns nun recht wichtigen Notiz gegeben: „Fast ganz diesem ähnlich ist der Reihetanz oder Langetanz, der in einigen Gegenden von Deutschland bei Hochzeiten getanzt wird und gewöhnlich die Lustbarkeit beschliesst.“ Diese unsere Polonaisentour ist der schwedische Langdanz. Auch Forster weiss in seiner „Reise um die Welt“⁸⁶⁾ von solchen Festtänzen zu berichten, — ja, es finden sich unter den älteren Schriftstellern mehr, die darauf geachtet haben und uns Bilder überlieferten, als unter den so zahlreichen heutigen. Heute, wo alles photographiert wird, was irgend menschenmöglich, wo alles beschrieben und bekrittelt, beleuchtet und bewundert wird, was irgend eine photographische Platte oder etwas Druckerschwärze wert ist, sind recht wenige mit offenen Augen für die gebotenen Schönheiten durch die Welt gereist. Und noch weniger Schönheitsucher können einen empfangenen Eindruck lebensvoll wiedergeben, können einen Tanz schildern, — einen Tanz, diesen flüchtigen Schmetterling über allen Teilen der Erde.

„Yankee-doodle went to town
Upon his little pony.“

Das ist der sinnvolle, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Amerika eingebürgerte Yankeetanz. Er entspricht ganz dem burlesken, wuchtigen und geschmacklosen Fortschrittler jener Epoche, beeinflusst von Wilden und alten Kulturvölkern, ein Samenkorn, aus künstlichen Beeten plötzlich auf den jungfräulichen Boden des fruchtbaren, unentweihten Landes geworfen. Der Yankee-doodle wird, wie man behauptet, „nach Niggerart“ gehopst, indem die Füße abwechselnd mit den Hacken den Boden stampfen. Der Tanzende bleibt dabei zuerst auf einem Fleck und läuft erst zum Schluss singend und trampelnd im Kreise. Die Hände sind dabei zur Faust geballt, die Arme eng angezogen und stossen zuweilen rhythmisch nach vorn. Wer einmal die schwermütigen Harmonieen der Niggerlieder gehört, bezweifelt diesen Zusammenhang mit dem modern-realen Gassenbuben Yankee-doodle. Ich möchte ihn eher eine Missgeburt des Barentanzes nennen, ohne indessen eine Wertschätzung des originellen Yankee-doodles als Stückchen Volksleben verleugnen zu wollen. Die Zahl dieser amerikanischen Gassenhauer und Tanz-Burlesken ist ins Endlose gewachsen.

* *
*

Neugriechisches.

Ein Reiseschriftsteller aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts berichtet über den Tanz auf der Halbinsel Morea noch mancherlei, was sich vielleicht mit den Tänzen antiken Stiles bei den Griechen deckt. In erster Linie scheint ihm bei diesen Aufführungen eine höhere ästhetische Auffassung der sinnvollen Reigen, als man sonst bei Volkstänzen findet, aufgefallen zu sein, und er findet darin manchen „schönen Zug der hohen ästhetischen Kultur ihrer Vorfahren.“ Auch regt er die Frage an, ob nicht alle Nationen, die den Süden bewohnen, grössere Neigung als die Nordländer für den Tanz besitzen und vermöge ihrer glühenderen, sprühenden Phantasie diesen Tänzen einen anziehenderen, sinnvolleren Charakter und ein einheimischeres Gepräge, eine nationale Type geben. Jedenfalls eine durch die Entwicklungsgeschichte der Tänze nicht bestätigte Frage, — sie klar und erschöpfend zu beantworten indessen wird späteren Geschlechtern vorbehalten sein müssen, — Geschlechtern, die das Kulturbild des Nordens mehr als Einheit übersehen als wir, die wir mitten in seiner Zeichnung stehen. Unser Reisender berichtet von Tänzen, die zu einzelnen öffentlichen Festlichkeiten gehören: Er nennt den candiotischen, der hauptsächlich von jungen Mädchen aufgeführt wird: „Man glaubt hier Ariadnen zu erblicken, wie sie dem treulosen und doch so geliebten Theseus die Irrgänge des Labyrinthes zeigt und ihm endlich heraushilft. Wenigstens enthält die Form dieses Tanzes, seine Verwicklung und

Intrigue, genug, um diesen Charakter auszudrücken,“ — leider aber erfahren wir nichts Genaueres über diese Formen und Gruppen und müssen uns darauf beschränken, dem Schriftsteller einen Eindruck nachzuempfinden, der in jenen klassicistischen Epochen vielleicht ebenso in der Stimmung des Zuschauers wie der Umgebung gelegen haben kann.

Treuer ist ein Bericht Pouquevilles über einen Tanz der Neugriechen, der noch den alten Namen: pyrrhischer Tanz besass. Er wird auch heut noch dort getanzt, wie ihn der berühmte Reisende vor hundert Jahren sah. „Zwei mit Dolchen bewaffnete Männer gehen in gemessenen Schritten aufeinander los, indem sie die Waffen schwingen, welche sie teils gegen sich selbst, teils gegen ihren Gefährten richten. Sehr heftige Sprünge und Bewegungen bezeichnen diese kriegerische Uebung. Als ich diesen Tanz erblickte, glaubte ich mich in das alte Sparta versetzt, und ich muss gestehen, dass ich fast schauderte, als ich eine Art von wilder Wut zuletzt an die Stelle der anfänglichen Heftigkeit treten sah, und ich glaubte gewiss, es würde noch zu blutigen Auftritten dabei kommen.“ Ein anderer Tanz ist der römische, „Romeika“ genannt. Ihn beschreibt Pouqueville folgendermassen: „Mitten in einem grossen Saale oder auf einem mit Blumen geschmückten Rasenteppich ist sein Anblick wirklich imposant und bezaubernd. Welche Fülle von Anmut, welcher Zauber und Liebreiz entfaltet sich nicht in der dicht geschlossenen Reihe schöner Frauen, welche, einander an den Händen fassend, sich in sich selbst hineinwinden, und wo die eine immer unter dem sanft gebogenen Arme der andern durchschlüpft. Der Tanz fängt mit einer langsamen, ernsten Bewegung an, welche immer schneller und schneller wird, so dass ihr endlich das Auge kaum noch zu folgen vermag. Gesänge von den Tanzenden, im Einklang mit Instrumenten wiederholt abgesungen, geben der Bewegung Takt und Mass.“ — Hier freilich sehen wir die lebensvolle Wiederholung der Tänze und Reigen auf den ältesten Vasen mit ihren naiven Darstellungen. Diese Reigentänze scheinen wirklich die Geschlechter überdauert zu haben. So betont auch der französische Gelehrte ganz besonders die grosse Freude des Neugriechen am Tanze: „Fast kein Fest der Griechen ist ohne den Tanz. Diese Uebung ist bei dem lebhaften und fröhlichen Volke das Vergnügen jedes Alters und die Seele ihrer Zusammenkünfte. Bei allen öffentlichen Festen fehlt sie gleichfalls nie, und bei den durch die Religion geweihten Ruhetagen übertäubt der Tanz das Geräusch der Ketten, die der unglückliche, entartete Grieche trägt.“ In gleichem Sinne lauten auch heutige Berichte, — fröhliche Tänze zu jedem Feste, Tänze mit typisch antikem Charakter.

* *

*

Antike Tänze in Bosnien.

Wichtiger noch sind mir die Berichte, welche der Direktor des Sarajewoer Museums, Regierungsrat Hörmann, der Wiener Anthropologischen Gesellschaft über die nationalen Volkstänze in Bosnien und der Herzegowina



Abb. 74. Scene aus dem Kolotanz in Bosnien. ///

gab. Das österreichische Annexionsgebiet mit seinen antiken Kulturresten bietet naturgemäss dem Forscher ein weites Feld des Studiums, — besonders da sich die österreichische Regierung in treuester Weise um die Pflege dieser wertvollen Ueberlieferungen verdient macht, alten Techniken, wie alten Gebräuchen das feinsinnigste Verständnis entgegengebracht hat. Das Umgestaltungswerk Kaiser Franz Josephs an diesen Ländern, die vor wenig Jahrzehnten ein von Bürgerkriegen und Räuberbanden zerrissener Komplex waren, hat diese Schätze, die verborgen schlummerten, wohl zu hüten gewusst und nicht mit Polizeiverordnungen in die alten tausendjährigen Gebräuche des Volkes vorwitzig gegriffen. Bessere Ruhe stiftete man hier und grösseren Frieden in der Pflege nationaler Tänze.

Herr Regierungsrat Constantin Hörmann schreibt:

Durch Jahrhunderte von abendländischen Kultureinflüssen fast gänzlich abgeschlossen, erhielt sich beim bosnischen und herzegowinischen Volke, dessen konservativer Charakter uns auf Schritt und Tritt zur Wahrnehmung gelangt, mancher, aus weiter Vergangenheit stammender Brauch in ursprünglicher Reinheit. Ganz besonders ist dies der Fall bei Volksspielen und Tänzen, welche bei den übrigen stammverwandten südslavischen Volksstämmen, den Serben, Kroaten und Slovenen, und teilweise auch den Bulgaren, entweder schon der Vergessenheit anheim gefallen sind, oder infolge des nivellierenden Einflusses der westlichen Kultur und der von dort übernommenen neuen Lebensanschauungen und Gewohnheiten Modifikationen erfahren haben, die dem nationalen Spiele mehr oder minder seine Eigenart benahmen.

Wenn wir die in so grosser Zahl erhalten gebliebenen mittelalterlichen Grabdenkmäler Bosniens und der Herzegowina — bisher wurden in 1678 Gräberfeldern nicht weniger als 59 455 solcher Denkmäler gezählt — betrachten, so entdecken wir an gar vielen derselben Skulpturen, welche die markantesten Lebensgewohnheiten der Bosnier und Herzegowzen zur Zeit bis zur türkischen Invasion, welche im Jahre 1463 dem bosnischen Königreiche das Ende bereitete, zur Darstellung bringen. Wir finden dort neben Jagdscenen vielfach den Kolotanz und Turnierspiele veranschaulicht, Vergnügungen, welchen der Bos-

niake und Herzegowze mit demselben Eifer und in fast unveränderter Form wie seine Vorfahren auch heutzutage huldigt.

In dieser Beziehung bleiben die Bekenner des mohammedanischen Glaubens hinter ihren Brüdern der beiden christlichen Konfessionen nicht zurück, denn in allen seinen Lebensgewohnheiten blieb der zur Zeit der Eroberung des Landes durch die Osmanen zum Islam übertretene Teil der Bevölkerung, — soweit dies mit den Satzungen des mohammedanischen Glaubens nicht im direkten Widerspruch stand — den von den Vorfahren ererbten Sitten und Gebräuchen treu.

Heiteren Temperaments, genügsam in seinen Anforderungen an das Leben, versteht es der Bosnier und Herzegowze, sei er Bauer oder Städter, in seinen Mussestunden dem Leben die heiterste Seite abzugewinnen. Er liebt die Geselligkeit, was die Vorbedingung der sprichwörtlichen südslavischen Gastfreundschaft ist, und beide Eigenschaften bringen es mit sich, dass bei Versammlungen, die aus vielfachen Anlässen im Hause wie auch im Freien stattfinden, neben Erzählungen und von Guzla-Klängen begleiteten Recitationen uralter Heldenlieder eine Menge von Spielen die Zeit angenehm verkürzen helfen.

Bei Aufzählung der mir bekannt gewordenen, von mir so oft belauschten Volksspiele werden sich einige finden, deren Ursprung ein allgemeiner ist; die meisten sind aber rein slavisch. Unter den Kinderspielen finden wir vor allem einige aus der Antike überlieferte und mehr oder weniger zum Gemeingut aller Völkerstämme gewordene Spiele. So zunächst das mit dem antiken *Scrupulus* identische Spiel „Koza“ (Ziege) genannt, wo es sich darum handelt, von vier Kieselsteinen zunächst einen, dann zwei, drei und vier aufzufangen, während der fünfte in die Höhe geworfen und ebenfalls abgefangen werden muss, worauf dann noch der Spieler beim steten Emporwerfen und Abfangen des fünften Steines die übrigen vier durch das vom Daumen und Zeigefinger der linken Hand gebildete Thor in die Hürde (Tor) oder das Zelt (Cador) hineinzuschnellen hat.

Ich glaube, dass es nicht uninteressant ist, wenn ich erwähne, dass das in Tirol unter dem Namen „Sautreiben“ bekannte Spiel in Bosnien und der Herzegowina zu den Lieblingsspielen nicht bloss der Kinder, sondern selbst der Erwachsenen zählt, und heisst es dort *Ke va*, *Cureta* oder auch *Svadba*. Gespielt wird dasselbe ganz auf dieselbe Weise und wird das Mitteloch „Kotar“ (die Hürde), die Löcher der Mitspieler *Kuce* (die Häuser), die „Sau“ aber „*cur*“ genannt.

Gesellige Versammlungen an langen Winterabenden, bei Mohammedanern zumeist zur Zeit des Fastenmonates Ramazan, sind dem Bosnier und Herzegowzen ein Bedürfnis, welches er nach alter Väter Sitte unter keinen Umständen unbefriedigt lassen will. Bei diesen Versammlungen (*Sijelo*, *sastanak*, *prelo* = Spinnabend) finden sich Alt und Jung aus allen befreundeten Nachbarhäusern ein, bei den Mohammedanern natürlich bei Trennung der Geschlechter, und vertreibt man sich die Zeit bis in die späte Nacht mit Gesang und einer reich abwechselnden Serie anziehender, dabei stets decenter Spiele, welche sich um so reizender darstellen, weil mancher Vorfall, der sich im Dorfe oder in der Nachbarschaft ereignete, in humorvoller Weise parodiert in das

Spiel und den Begleitgesang mit verflochten werden. Niemand wird es einfallen, wegen solcher Scherze böse zu thun, denn heilig wird das Sprichwort gehalten, „dass Scherze im Spiele keine Beleidigung sind“.

Die Aufzählung aller dieser Spiele würde zu weit führen und dürfte es genügen, bloss zu erwähnen, dass sie in zwei Gruppen zerfallen, von denen die eine aus Reigenspielen gebildet wird, wobei die Spieler im Kreise auf dem Boden oder den Minders sitzend nach dem Kommando des Spielleiters (Majstor) verschiedene pantomimische Szenen aus dem Leben durchführen, oder einen in der Mitte postierten Spieler von irgend welcher Verrichtung zu befreien trachten, was die Gegenpartei zu vereiteln versucht. Jedes dieser Spiele hat seine festen Regeln, wobei aber Improvisationen gerne eingeschoben werden. Manche dieser Spiele begleiten Gesänge oder auch Reigentänze nach eigenem Rhythmus und Tanzschritt.

Den Glanzpunkt jedes Festes, jeder geselligen Zusammenkunft bei verschiedenen familiären oder öffentlichen Anlässen bildet der nationale Reigentanz, das „Kolo“. Ohne ihn ist keine Festlichkeit denkbar. Wenn die Mohammedaner am Vorabende des Alidzun, (mit dem St. Eliastag identisch) in hellen Scharen die nächste Bergkuppe besteigen, um dort den anbrechenden Morgen oder wie sie sagen „die Geburt der Sonne“ zu erwarten; wenn sie am Nachmittage des Alidzun ins Freie zum Teferic (Ausflug) wandern; wenn sich die Dorfbewohner bei einem Nachbar über dessen Einladung zur freiwilligen Arbeitsleistung oder zum Auslösen der gebrochenen Maiskolben einfinden; wenn der orthodoxe Christ sein Fest des Hauspatrons feiert; wenn sich die christliche Bevölkerung beim Kirchweih- oder sonst einem ähnlichen Feste, der Mohammedaner beim Turbe (Grabstätte) eines heiligen Mannes versammelt; endlich wenn Hochzeiten oder sonstige Familienfeste stattfinden, so bezeichnet der Kolotanz stets den Höhepunkt der Festesfreude.

Den Tanz begleiten entweder gesungene Melodien, oder es dreht sich der Reigen nach dem Rhythmus volkstümlicher Instrumente: der Diple, Tamburica, ceman, sargija, svirala u. s. w. Im Kolo tanzen nur Mädchen und Burschen, selten zu Paaren, sondern willkürlich im Reigen geordnet. Bei Mohammedanern tanzen die Burschen für sich im musko kolo (Männer-Kolo), die Mädchen getrennt im Zensko kolo (Weiber-Kolo) im abgeschlossenen Hofraum oder Garten.



Abb. 75. Kolotour.

Der „Kolovogja“ (Reigenführer, Vortänzer) leitet den Tanz und Gesang; wird aber das Kolo mit Instrumentalmusikbegleitung exekutiert, so sind die Musikanten in der Regel in der Mitte des Reigenes postiert. Wer erblickt hier nicht eine überraschende Aehnlichkeit mit dem Horostanz der alten Griechen, wobei ich noch bemerken

möchte, dass der Kolotanz bei den Bulgaren den Namen „Horo“ führt und dass eine Art Kolo in einigen Teilen Serbiens „Oro“, Kraljevo oro“ (Reigen, Königsreigen) genannt wird.

Vielfach sind die Arten des Kolo, die Tanzschritte und das Tempo so vielseitig, dass es eines geschickten Musikologen und Tanzkünstlers bedürfen würde, um alle Motive dieses so beliebten Nationaltanzes in den verschiedenen Gebieten der südslavischen Völkerstämme festzustellen. Zwei



Abb. 76. Ruthenischer Tanz „Kolomyika“ von Wilhelm Wachtel. // // Verlag H. Altenberg in Lemberg.

interessante Arten des Kolo konnte ich in Bosnien und der Herzegowina beobachten, die ich sonst in den von Südslaven bewohnten Ländern nicht vorfand. Die eine ist das dvostruko kolo (Doppelreigen), bei welchem in der Mitte des grossen Reigens ein kleinerer Kreis kräftiger Burschen (gewöhnlich vier bis sechs) tanzt, auf deren Schultern in aufrechter Stellung ebenso viele junge Männer stehen und Mühe haben, sich bei den lebhaften Bewegungen ihrer Träger im Gleichgewichte zu erhalten. Die andere interessante Koloart ist das junacko kolo (Heldenreigen), wo die nach Art der Quadrille in zwei Reihen aufgestellten Tänzer reihenweise in der Richtung zur Gegenreihe zunächst einige Schritte im langsamen Tempo schreiten, um hierauf einen gewaltigen Sprung auszuführen.

Auch die nationalen Schauspiele möchte ich erwähnen. Es ist dies eine Belustigung von so allgemein ethnographischer Basis, dass es für diesmal genügen dürfte, bloss das Vorhandensein volkstümlicher Possenspiele auch in Bosnien und der Herzegowina zu konstatieren. Das Sujet dieser Studie wird meist dem Leben entnommen und in mancher derselben werden mit beissender Satire durch Wort und Geberde althergebrachte Missbräuche gegeißelt.

Die hauptsächlichste Würze erhalten diese mit vielen derben Spässen versetzten Possen durch den wirklich durchschlagenden, urwüchsigen Humor der Darsteller.

Auch Umzüge, die an bestimmten Tagen veranstaltet werden, konnten in Bosnien und der Herzegowina konstatiert werden, wobei es auffällt, dass sich diese bis zum heutigen Tage nur bei der mohammedanischen Bevölkerung erhalten haben. Ein solcher Umzug „Trubaljke“ genannt, wird am Vorabende des Georgstages ausgeführt. Die jungen Burschen aus allen Häusern des Dorfes versammeln sich an einem bestimmten Platze, und jeder bringt eine aus Weiden- oder Haselnuss-Rinde gedrehte Flöte mit. Unter Leitung eines gewählten Führers zieht nun die Gesellschaft von Haus zu Haus, wobei zuerst das Haus eines Weibes, welches im Verdachte der Hexerei steht, aufgesucht wird. Dort angekommen, stossen alle in ihre Flöten und spekta-

kulieren einige Zeit hindurch, um sodann nach der Reihe alle Dorfhäuser abzugehen und überall den gleichen Lärm zu machen. Dadurch soll den Anschlägen böser Geister und der Hexen vorgebeugt werden.

Ein anderer Umzug, Caraice (wörtlich übersetzt Beschwörer) oder Ocice (Seher) genannt, geht, nachdem sich die Teilnehmer ver mummt haben, am Vorabende des Weihnachtsfestes von einem mohammedanischen Hause zum andern, angeführt vom „Did“ (Djed, der Greis) und der „Cura“ (Mädchen), welche ein in Weiberkleidung gehüllter Bursche darstellt. Beim Hause angekommen, wird der Hausherr herausgeklopft und von ihm eine Gabe erbeten, indem ihm gleichzeitig Glück und Gottessegen gewünscht wird. Lässt sich's der Hausherr beifallen, nicht zu erscheinen oder giebt er den Caraices keine Gabe, so folgen arge Beschimpfungen, die ebenso wie die Segenswünsche nach althergebrachten, unabänderlichen Formeln vom „Did“ gehalten werden.

Manche Tänze dürften wohl von den Nachbarstämmen übernommen sein, die meisten wurzeln aber in weiter Vergangenheit. Viele der letzteren scheinen von den Urbewohnern den slavischen Einwanderern überliefert worden zu sein und namentlich die gymnastischen Kraftübungen deuten auf die klassische Antike, — oder sie sind urslavischen Ursprunges, wie z. B. alle eigentlichen Festspiele, und namentlich der Kolotanz, von dem man mit einiger Wahrscheinlichkeit sagen könnte, dass er in urslavischer Vergangenheit nicht ein blosses Vergnügen war, sondern sacrale Bedeutung hatte.

Wird ja doch dieser Tanz mit Vorliebe hauptsächlich an Festtagen ausgeführt, welche, wie St. Georgs- und St. Eliastag, mit den Festtagen slavischer Natur-Gottheiten übereinstimmen.

* *
*
*
*

Slavische Nationaltänze.

Der Schönheitssinn der slavischen Völker, ihr leidenschaftliches, sinnliches Temperament, ihre gewandte Beweglichkeit haben eine reiche Zahl köstlicher Variationen der schon besprochenen Tänze und einige ganz eigene, gesondert dastehende, geschaffen. Die polnischen Nationaltänze, Masur und Polka, sind der Musik nach wohl Allgemeingut geworden und paradien auf jeder Tanzkarte, — im übrigen indessen sind sie ganz andere Tänze in polnischen Gebieten. Der Masur, die grandios-leidenschaftliche Raserei hat nichts als den Rhythmus mit dem norddeutschen Gesellschaftstanz gemein, und kein Pole würde je in echt polnischer Gesellschaft seine Bewegungen irgendwie mässigen. Hier wie im Polka kniet er während des Tanzes plötzlich nieder oder umschlingt seine Partnerin und hebt sie empor. Ist der Fandango ein Liebesspiel, so ist die polnische Tanzweise eine Apotheose der Liebe des Mannes zum Weibe, der Vergötterung der Frau, ein Kulttanz des

Menschen zum Menschen. Heisses Begehren und unbegrenzte Verehrung drückt der Pole seiner Dame im leidenschaftlichen Tanze aus.

Der russische Nationaltanz ist dem Fandango der Spanier am ähnlichsten und drückt wie dieser das Liebeswerben, Fliehen und Nahen der Tanzenden aus.

Gobulez heisst dieser Tanz, Taubentanz. Und in weichen Harmonien begleitet die Melodie eine mimisch-rhythmische Phantasie über Liebe und Sprödigkeit. Kräftiger ist der Kosak, der gleichfalls von zwei Personen in lebhaften Pantomimen getanzt wird. Eine einfache Melodie im $\frac{2}{4}$ Takt, die scharf abwechselnd aus Moll in die verwandten Durtonarten überspringt, ist die Begleitung.

Ein Tanzreigen im $\frac{2}{4}$ Takt ist auch der in Deutschland so ungemein bekannte „Rote Sarafan“.

Walachen und Serben haben den Kolo oder doch Variationen davon als Nationaltanz. In der Walachei heisst er „Pumanieska“ und wird zu einer endlosen, lärmenden Melodie, die zuweilen hart unterbrochen, keinen rechten Schluss hat, getanzt.

Reich ist das böhmische Volk an Tänzen, die von weichen Mollharmonien begleitet werden. Die Texte sind Liebeslieder. Das Interessanteste ist ein Hüpfanz, Skakave, der eine liebliche innige Melodie hat und den Text:

„Mutter vom heil'gen Berg,
Du bist an Pracht so reich,
Mutter vom heil'gen Berg,
Du bist an Huld so reich!“³³⁾

Der ungarische Nationaltanz, der Csárdás, ist berühmt und bekannt genug, keine eingehendere Besprechung zu erheischen. Die ungarischen Violinen tragen seine Weisen weit über alle Welt.

* *

*

Philochoros in Upsala.

In Schweden allein hat der Nationaltanz die Pflege gefunden, die ich ihm heute auch in Deutschland wünsche. Man hat dort nicht allein die Notizen und Reste alter Lieder und Reime gesammelt, sondern auch an ihre Neueinstudierung und Wiederbelebung gedacht. Und hier liegt der erste Keim zu dem idealen Zusammenwirken, zu einem wertvollen anthropologischen Gesamtbilde, gewonnen aus dem vergleichenden Studium aller Völker und der Gelehrten, jedes einzelnen mit denen des anderen, wie die treue Verwirklichung solcher Reste durch die gesellschaftliche Verwertung derselben anstatt fremdländischer Modeware.



Abb. 77. Langdans. Altnordischer Tanz, von Studenten in Upsala ausgeführt.

Ursprüngliche, charakteristische Volkstänze giebt es auf dem Lande, unter dem eigentlichen Volke nunmehr nur an einzelnen Orten, gewöhnlich in den Gegenden, die von der modernen Kultur am unberührtsten sind. In den übrigen Teilen sind sie im Schwinden.

Unsere Kenntnis von diesen Tänzen und ihrer Darstellung in der Zeit, als sie noch unter dem Volke vorkamen, ist ziemlich unbedeutend. Die meisten haben sich wahrscheinlich seit längst vergangenen Zeiten von der einen Generation auf die andere vererbt, bis sie in den letzten Jahrzehnten allmählich in Vergessenheit geraten sind.

Durch die Entstehung des Vereins Philochoros im Anfange der achtziger Jahre wurden indessen die alten schwedischen Volkstänze unerwartet auf

ein ganz neues Gebiet eingeführt. Dieser Verein, der aus Studenten der Universität Upsala besteht, hat mit grossem Eifer und Energie die zerstreuten Ueberbleibsel alter Tänze, Volkstrachten und Volksmelodien gesammelt, hier und da lange Tourentänze gefunden, an anderen Orten blosse Fragmente angetroffen, die zu Tänzen zusammengefügt worden sind. Während dieser unablässig betriebenen Sammlungsarbeit sind in dem Vereine die Tänze eingeübt, die Melodien gespielt worden. Die schönsten und amüsantesten hat man dort auserlesen und über ganz Schweden weiter verbreitet. Hier ist es vorzugsweise die gebildete Jugend der Städte, besonders die



Abb. 78. Tour aus dem Dal-dansen. Vergl. Noten S. 180.

Stockholms, die mit Enthusiasmus diese alten Reigen zu tanzen begonnen hat, die auf diese Weise zu neuem Leben auferweckt worden sind. Die konventionellen Bälle mit ihren steifen langweiligen Tänzen werden nun oft schon in ganz Schweden gegen die sogenannten „Ckstuga“ (sing. lckstuga best. Form „Ckstugan“ = die „Lckstuga“) d. h. Gesellschaften von Familien, Vereinen oder Klubs ausgetauscht, wo schwedische Volkstänze aufgeführt werden, und alle Teilnehmer Nationaltrachten tragen. Und diese Feste verdienen in der That ihre ausserordentliche Popularität. Die lebhaften und charakteristischen Formen der Tänze vereinigen sich mit den originellen und im allgemeinen sehr schönen und geschmackvollen Trachten zu einem Ganzen von besonders harmonischer Einheit.



Abb. 79. Tour aus dem Dal-dansen. Vergl. Noten S. 180.

Von allgemeinem Gebrauche in den Hunderten von Volkstanzklubs verschiedener Art, die sich, über ganz Schweden verbreitet, vorfinden, sind zur Zeit etwa dreissig alte Tänze, weitere werden aber unaufhörlich entdeckt und dem alten Repertoire einverleibt. Upsala, die alte Opferstätte nordischer Ahnen ist eine unerschöpfliche Quelle der verschiedensten Reigen und Rundtänze.

Hiermit möchte ich die zwei verschiedenen Gebiete angedeutet haben, die der Begriff schwedische Volkstänze umfasst, teils die Tänze der Landbevölkerung, wie sie aus alten Zeiten fortleben, teils die moderne Volkstanzbewegung, vom Philochoros angefangen, die auf das Erhalten und Wiederbeleben dieser alten Tänze ausgeht, und die in denselben eine schöne und lebhaftere Form für ein einfaches, angenehmes und obendrein rein nationales Vergnügen gefunden. Die Namen der bekanntesten Tänze sind:



Abb. 80. Tour aus dem Dal-dansen. Vergl. Noten S. 180.



(Daldansen.)

The musical score for 'Daldansen' is presented in ten systems of grand staff notation. The piece begins in B-flat major and 3/4 time. The first system features a piano (p) dynamic in the bass line. The second system includes a piano (p) dynamic in the bass line. The third system features a forte (f) dynamic in the bass line. The fourth system is in B-flat major. The fifth system includes trills (tr) and piano (p) and forte (f) dynamics. The sixth system is in D major. The seventh system includes accents (^) and piano (p) and forte (f) dynamics. The eighth system includes accents (^) and piano (p) and forte (f) dynamics. The ninth system includes accents (^) and piano (p) and forte (f) dynamics. The tenth system includes accents (^) and piano (p) and forte (f) dynamics.

Aus dem Notenschatz des Philochoros in Upsala.



Abb. 81. Tour aus dem Tanze „Väfva Valmal“. //

Lott is tod,
Ostgötapolska,
Fryksdalspolska,
Gotlandskadrilj und
der touenreiche, schöne
Daldans,
der verblüffend ähnlich in Schlesien und in Schottland getantz wird.

Die Herren Studenten von Upsala haben mich gebeten, hier zu erwähnen, dass die Vorlagen nur von Jünglingen getantz werden. Ich erfülle diese Pflicht und bemerke indessen, dass die meisten dieser Tänze, wie ich sie kenne, sehr wohl auch von Damen getantz werden könnten, ohne den Moral- und Schönheitsbegriff zu verletzen.

Und der berühmte uralte Väfva Valmal, der Friesswebertanz. Noch heute am bekanntesten in Schweden ist der Daldansen, ein typisch germanischer Volkstanz, mit den Gruppenformen ganz gleich dem schlesischen Menuett. Besonders hübsch ist in beiden die letzte Tour, Abbildung 80, wo die Paare hintereinanderstehend in der Runde zum $\frac{3}{4}$ Takt tanzen.

Der berühmte, aus Norwegen stammende Hallingtanz, den die Ermländer Jünglinge mit schwierigsten Touren aufführen, ist ein bäuerisches Ballett edelster Art; denselben tanzen auch die Upsalaer Studenten.

Der alte, ursprünglich vom Karlstädter Gymnasium in Ermland herstammende Djähnär — der Ochsentanz und allerlei nationale, originelle Tanztypen, die der 1854 gestorbene Grotteskentänzer P. J. W. Petterson, ein Dalekarlier, zuerst auf die Specialitäten-Bühnen brachte, finden im Philochoros natürlich gleichfalls beste Pflege. Hand in Hand mit ernsthaften wissenschaftlichen Forschungen hält fröhliche Jugend die alten Bräuche hier hoch und heilig⁸⁷).

* *

*

Der Tanz nach der Revolution.



Abb. 82. Walzer 1796. Karikatur aus dem Bon Genre. // // // // //

Die Revolution brachte Frankreich die Umwertung aller Werte; das Volk, zur Herrschaft gelangt, tanzte das Menuett à la reine zwischen Marktbuden auf den Gassen und Plätzen, und die antikisierende Tracht der neuen Zeit erlaubte plötzlich einen Tanz, bewegungsreich, Springtanz, Hüpfanz, wildes Drehen, wie es Tracht und Kirche scheinbar endgültig aus dem Sinne des Volkes verbannt hatten.

Aber nichts Aeusserliches, von aussen Hereinströmendes ist der Tanz, — er ist herzpochendes Leben, das sich nicht verleugnet. Leben, täglich neu emporblühend und doch seit Jahrtausenden das gleiche, mit jeder Individualität wie eine Physiognomie wechselnd, ist der Tanz.

Wie die Stimme ein Laut der Seele, ein eigenes, ist der Tanz eine Zeichnung, die der Mensch von sich selbst giebt. Und so neu

und doch ewig alt. Und so kam auch ein wilder, jauchzender, toller Tanz aus dem Schutt des Königstums empor, und wie die Juden am Roten Meer, tanzten die Sansculotten vor der Guillotine den sterbenden Aristokraten den Tanz vor, den sie ihnen gelehrt.

Zahlreiche Bilder jener Zeit zeigen uns dies in seiner blutgierigen Raserei lachende, springende, tanzende Volk. Erst die Direktorezeit mit ihren Geckenmoden, ihren Narrheiten gab diesen Tänzen eine festere Form, machte endgültig Karikaturen aus vielen höfischen Manieren und verballhornisierte das Gesunde in der neuen Bewegung.

Wohl änderten hier die festeren Formen der Kaiserzeit, das neuerwachende Hofceremoniell in der Folge noch einiges, aber als ein Umsturz alter Tanzschemata ist die Revolution anzusehen.

Zwar liess es sich Napoleon angelegen sein, eine gewisse Ausbildung auch der Gesellschaftstänze wachzurufen, doch hat er nichts Wesentliches



Abb. 83. Charakter-Tanz aus der Zeit des Directoire in Paris. // // // //
Nach einer zeitgenössischen Karikatur.

geändert. Selbst Verehrer schöner Kunsttänze und in der Bestimmung der zu ihm befohlenen Solotänzerinnen und ihrer Kostüme von einer gewissen brutalen, kalten Sinnlichkeit, mag ihm doch wohl kaum das warmherzige Leben, die lebendige Anmut im Tanze recht zum Verständnis gekommen sein. Und so bildete sich aus einem bunten Gemengsel von höfischen Tänzen, Reigen, Balletts und modischen Verkrüppelungen alter Nationaltänze im Laufe des 19. Jahrhunderts unter der Pflege fürsorglicher Tanzmeister das heraus, was sich als gesellschaftlicher Tanz heute auf unseren Tanzkarten präsentiert. Nicht besonders charakteristisch oder gar national stellt sich auch das Bild preussischer Tanzgeschichte im 19. Jahrhundert dar.



Abb. 84. Grotesk-Tänzer. Nach einer Gravure v. Callot (Bibliothèque Nationale).

Das Volkslied von 1799 — „Ach du lieber Augustin“, — hat im Laufe von hundert Jahren zahllose Nachfolger gehabt: Walzer mit flachen, oft zotigen Texten, Banalitäten mit ein wenig gemütlich-behaglicher Stimmung, — die es in wenig Monaten zu einer unheimlichen Popularität brachten und langsam aber sicher dann der Vergessenheit anheimfielen. Ja, während die alten Reigen und Tanzlieder uns, wenn wir sie wieder hören, wie tausend Blumendüfte entgegenwehen, sind die abgetakelten Walzertexte wie schmutzige, zerrissene Ballkleider, ja ich persönlich habe ein körperlich unangenehmes Gefühl, wenn ich Lieder wie „die Fischerin“ oder das Pflaumenlied und ähnliche zum tausendsten Male hören muss, — und ich glaube, die dichterischen Stossseufzer einiger moderner Satiriker gegen diese Phantasie-Hypnose fanden überall Wiederhall.



Abb. 85. Grotesk-Tänzer. Nach einer Gravure von Callot (Bibliothèque Nationale). // // // // // // // // // // //

Wie lieb klingt dagegen das schwäbische:

Wenn zu mein Schätzle kommst
Thu mer's schön grüsse,
Wenn sie fragt, wie's mir geht,
Sag auf zwei Füsse,
Wenn sie fragt, ob ich krank,
Sag ich sei gestorbe,
Wenn's an zu weine fangt,
Sag: ich käme morgte.

Recht aktuell wie unser heutiger Walzer ist schon das im Jahre 1812 von August Langbein nach einer alten Tanzweise umgeformte Grossvaterlied:



Abb. 86. Trenis. Eine Figur des Contre von 1797. Nach einer Gravure des Bon Genre. Karikatur. // // // // // // // // // //

Als der Grossvater die Grossmutter nahm —
da heisst's dann:

„Man trug sich fein ehrbar und fand es nicht schön,
In griechischer Nacktheit auf Strassen zu gehn.“

Dieser aktuelle Ton ist vielleicht daran schuld, dass der gute Grossvatertanz so ganz veraltet ist.

Aus dem mittelalterlichen getretenen Tanz, dem altfranzösischen Branle, der Farandola wurde unsere Polonaise, die unter diesem Namen zuerst durch den Polenkönig August den Starken am Hofe von Dresden eingeführt wurde. Dass sie reich an alten Reigentänzen ist, die ihren schwerfälligen Charakter reizvoll unterbrechen, haben wir bereits gesehen, ähnlich ist der Cotillon noch von vielen alten Bräuchen durchsetzt.

Der alte Kehraus, der moderne Galopp, ist ein gut deutscher Tanz, den schon die Nürnberger Patrizierstöchter am Ballschluss getanzt, und heisst erst seit 1825 Galopp. Er befruchtete die deutschen Dichter im letzten Jahrhundert zu litterarischen Perlen wie

„Ich sah einen Topf mit Bohnen stehn,
Und sah einen Topf mit Speck“

und

„Wir gehn nach Lindenau“ —
„Mutter, der Mann mit dem Coaks ist da“.

Durchaus unmodern geworden ist indessen die alte Tanzregel:

„Ein Küßgen in Ehren
 Kan niemand verwehren:
 Der freundliche Mund
 Wird drum nicht verwundet,
 Wer will sich dran kehren!
 Ein Küßgen in Ehren
 Kan niemand verwehren.
 Er waschet sich weg
 Ohn einzigen Fleck.
 Ein Küßgen in Ehren
 Kan niemand verwehren:
 Der liebliche Schertz
 Muss Kummer und Schmerz
 Und alles verzehren:
 Ein Küßgen in Ehren
 Kan niemand verwehren.“

Trotzdem hat der Tanz seinen alten Streit mit der Kirche noch nicht endgültig ausgefochten. Auch heute noch hat er bittere Feinde, ja, vielleicht ist er noch nie so ganz von jedem kirchlichen Fest getrennt gewesen wie heute in Deutschland, und wenig gilt noch das kernige Lutherwort: „Der Glaube und die Liebe lassen sich nicht austanzen, so du züchtig und mässig darinnen bist.“ In neuester Zeit hat erst eine kernige Streitschrift des Pfarrers Heinrich Hansjakob⁵⁹⁾, die für den dörflichen Tanz eine Lanze bricht, so mutig und echt, dass man ihm froh dankend für sein nationales Bewusstsein zjubeln möchte, eine ernste, schwerwiegende Rüge gebracht. Der Pfarrer, der die Tanzhetzereien der reformatorischen Kirche zuschreibt und seine eigene katholische als verständiger rühmt, wird von ihr selbst eines anderen belehrt. Hansjakob schreibt mit reichem Material, wie alle Kämpfer für den Tanz seit Jahrhunderten geschrieben, er ruft sie alle zu Hilfe, die alten tanzfrohen Sinnesgenossen, und zwar aus folgendem Grunde, — doch lassen wir den prächtigen alten Badenser selbst sprechen:

„Ich hörte mit Erstaunen, dass anlässlich des Volkstrachtenfestes



Abb. 87. Das Moulinet. Nach einer Karikatur von Cruikshank. // // // //

von Bleibach einzelne katholische Pfarrer von den Kanzeln herab den Besuch dieses Festes mit dem Interdikt belegt hätten. Und warum? Weil der Trachtenverein für das junge Volk im Freien einen Tanzboden errichtet und dazu die volkstümlichen Musikanten bestellt hatte. Dass die Jugend trotz des Verbotes kam und so die Autorität der geistlichen Herren Schaden litt, that mir leid: allein daran war weder ich noch der Trachtenverein schuld. Die Trachtenbuben und Trachtenmaidle benahmen sich bei diesem Tanzen so decent, dass zwei Herren, die es wissen können, erklärten, anständiger und geziemender gehe es auf keinem Hofballe her. Es ist mir jedoch nicht bekannt, dass je von den Kanzeln herab der Besuch von Hofbällen untersagt worden wäre. (O ja, in Schottland!) Bei dieser Gelegenheit möchte ich meine Ansicht über das Tanzen zum besten geben; ein Bauern-Schriftsteller darf auch von dieser alten Volkssitte reden. Ich halte das Tanzen an sich für eine närrische Sache. Aber wir Menschen sind eben von Natur aus zu vielen närrischen und kuriosen Dingen angelegt und befähigt, die anderen „Wirbeltieren“ abgehen. Kein Tier kann seine inneren Empfindungen so vielfach kundgeben wie der Mensch. Er kann nicht bloss seine Stimmung mit Worten ausdrücken, er kann es auch thun durch Pfeifen, Singen und Tanzen. Der Tanz nun ist nichts anderes als ein natürlicher Ausdruck menschlicher Empfindung und Stimmung. Die Fröhlichkeit und Lebenslust fährt dem Menschen in Arme und Beine, und drum tanzt er, wie wir schon an den Reigen der spielenden Kinder sehen können.

Und ich frage: wo wird am meisten getanzt? Bei den sogenannten katholischen Nationen in Italien und in Spanien, und in Deutschland in den gut katholischen Rheinlanden, wo ein heiteres, lebensfrohes Volk wohnt! Man suche die Tänze bei uns zu veredeln; aber sie ganz zu verbieten oder unterdrücken wollen, ist ein Unding, das nie erreicht wird. In den Städten tanzt alles vom Staatsbeamten und Offizier bis zum Arbeiter und Fabrikmädchen, ohne Unterschied der Konfession, und es fällt keinem Pfarrer ein, dagegen zu protestieren. Darum kann ich es auch nicht leiden, wenn Geistliche auf dem Lande so gegen das Tanzen losziehen. Soll denn das Landvolk gar keine Lebensfreude haben, jenes Volk, das am wenigsten von den Genüssen der Welt hat, fast allein noch am Werktag arbeitet und betet und am Sonntag Gott die Ehre giebt? Man muss nicht päpstlicher sein wollen als der Papst. — Die absoluten Tanzgegner sagen, das Tanzen sei eine nächste Gelegenheit zur Sünde und werde missbraucht. Ich frage aber: Kann nicht alles und jedes Zusammensein eine nächste Gelegenheit werden? Man müsste auch den Besuch von Jahrmärkten verbieten und könnte selbst den Hin- und Herweg zu und von der Kirche auf dem Schwarzwald verdächtigen.“

Und so wird noch manche Streitschrift entstehen und manch Feuerwort gesprochen werden.⁸⁹⁾ Und ist's mir um den prächtigen, ehrlichen, deutschen Badenser bange, dem man von Rom aus seine nationale deutsche Tanzfreude sehr merklich verwiesen hat, — um den Tanz ist's mir nimmer! Angefochten, geschmäht und verdächtigt, hat er sich ehrlich durchgeschlagen bis heute, — sollte das nationale Bewusstsein, das sich ringsumher in Kunst und Leben im neuen deutschen Kaiserreich rührt, nicht

auch eine Neugeburt der einst so
schönen echten deutschen Tanz-
weisen — und Arten bringen?

* *
*

Deutsches und Internationales von Ballett und Menuett.

Im Laufe des letzten Jahrhunderts hat der Walzer einen Siegeszug durch alle Länder gemacht. Ein jeder hat ihn nach der eigenen Idee gemodelt, dem steiferen oder flotteren Volkscharakter angepasst. Der Walzer des Polen und der Walzer des Amerikaners, welch ein Unterschied! Und doch ist's der gleiche gemütlich-sinnliche Dreivierteltakt, der all' diese Gestalten lenkt und ihr Blut rascher wogend macht! Und doch wurde er auf den Bällen im königlichen Schloss lange Zeit nicht mehr getantz, nur Galopp und Lancier — als die einzigen eleganten Tänze. Die anmutige Gräfin Lucie Radolin⁹⁹⁾ war es, die ein Neueinstudieren des Menuett à la reine — in Tracht der Königin Luise gelegentlich eines Balles im Palais Radolin — wagte, einer Verwandten der Tänzerfamilie Hogue, einer Frau Köbisch-Wolden, „Tanzmeisterin par excellence“, fiel die Lehrerinnen-Rolle zu. Es war ein Ereignis in der Berliner Gesellschaft, — vielbesprochen im Winter 1889 und bedeutete die Wiedergeburt des Menuett. Der Kaiser liess es sich wiederholen, im privaten Kreise, und auf dem ersten Hofballe des Winters 1892 tanzten die Damen der Hofgesellschaft im königlichen Schlosse das Don Juan-Menuett zum ersten Male. Auf dem folgenden tanzten deutsche Fürsten und Fürstinnen, auch die Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen, das Menuett à la reine. In Stuttgart wurde durch die Prinzessin Pauline von Württemberg zum ersten Male wieder die Gavotte de Vestris getantz.

Unser Kaiser hat das dankenswerte Bestreben gezeigt, alte schöne Tanzweisen vor der Vergessenheit zu bewahren und zugleich Kombinationen alter in neuem Gewande einzuführen, unter diesen besonders die herrliche Gavotte der Kaiserin, die wie die Renaissance-Tänze, von Rundtänzen unterbrochene Schrittformen, danses basses, enthält und in schönen Rhythmen graziös und ruhig ausgeführt in einzelnen fein erwogenen Posen schöne Gestalten zur vollen Geltung bringt.

Die Gavotte-Quadrille des 17. Jahrhunderts wurde 1892 zum ersten Male von den Mitgliedern des Berliner Corps de Ballet vor dem Kaiser getantz, So ist die altfranzösische Tanzkunst am deutschen Hofe neubelebt.

Ballettaufführungen mit Tänzen sind dagegen für unsere Gesellschaft

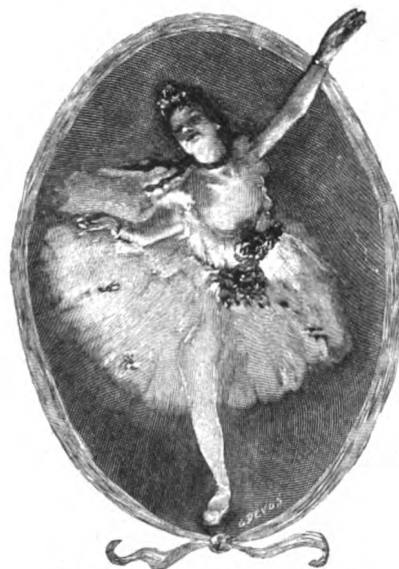


Abb. 88. Ballett-Tänzerin.

etwas abgekommen. Man macht wohl noch Festzüge — speciell auf den grossen Bazaren — mit eingelegten Tanzscenen, doch sind selten dabei die Tänze von künstlerischem Wert. Von wirklich national-wissenschaftlichem Charakter war im Winter 1900—01 zum ersten Male ein Fest im Kroll'schen Theater: Gross-Deutschland. Alle Stämme des deutschen Reiches brachten in ihren Volkstrachten die Früchte ihrer ländlichen Kulturen und tanzten ihre eigenen Tänze. Viele, balletartig zurechtgeputzte, schematische Reigen waren freilich dazwischen, echt indessen der Schlesiertanz, der Schuhplattler und Elsässertanz (Allemande), wie Vieux Saxe als Menuett und Alt-Berlin (Porzellanfigürchen) als Gavotte. Das „grosse Deutschland“ mit seinen reichen, farbenfrohen, prächtigen Trachten und den frischen, anmutigen Tänzen, das



Abb. 89. Tanzscene (Menuett). Aus dem Magazin der Moden. Leipzig und Paris. VIII. Jahrgang.

ganze heimisch-typische dieser Bewegungen, boten ein unendlich reiches, prächtiges Bild, — eine Apotheose — nicht „du mariage du Soleil“, sondern des kernfrohen, aus sich emporgewachsenen, eines eigenen Tanzes und eigenen, vollbewussten Frohsinns fähigen deutschen Volkes.

Die Annalen der preussischen Hofgeschichte berichten von einem anderen Fest, das der Königin Luise zu Ehren am 12. März 1804 gegeben wurde, im königlichen Nationaltheater.⁹¹⁾ Die Publikation nennt sich sehr richtig „ein Denkmal des Geschmacks, soweit er sich im Jahre 1804 entwickelt hatte“.

Man hatte sich bemüht, „tanzend alle die Formen zu versuchen, für welche Phantasie und Laune sich erklären,“ und „nicht Tänzer sondern Balladeurs“ sollten diese Aufführung machen. Das Thema war: Alexander vor Susas Thoren. Die Königin Luise hatte die Rolle der Statira, ihre Damen waren die Prinzessin von Oranien, Prinzess Wilhelm, Fürstin Radziwill und die Herzogin von Kurland. Magier feierten das Fest der Sonne, Prinz Belmonte Pignatelli führte sie an, als Alexander zur Statira trat. Ein Reigen „wie ein Wonne-taumele“ umringte beide. Dann kamen Tanzbilder: Mekka, — wo Sklaven und Sklavinnen vor dem Pascha tanzen, — das schottische Hochland mit seiner Ecosaise, seinem Nationaltanz, — Neger, — ein Tag der eleusinischen Feste in At-



Abb. 90. Menuett im Ranelagh. Die Spitzen der Gesellschaft. Nach einer Lithographie von 1850. //

tika, — dann 16 graue Nebelgestalten, aus denen sich während des Tanzes 16 liebliche Psychen entpuppen, die huldigend die Königin umtanzen. Dann folgten die Zünfte, die ländlichen Arbeiter, — eine Fülle anmutig schlichter Gestalten, bis schliesslich das Menuett à la reine den kunstvollen Schluss bildete.

Die schöne lebensfrohe Königin, der das Fest galt, bildete den Mittelpunkt aller huldigenden Tanzgruppen.

Aehnliche klassicistische Balletts führten die Fürsten gelegentlich des Wiener Kongresses, auf Anregung des galanten Kaisers Alexander von Russland, mehrfach auf. Auch hier waren die antiken Kostümmotive vorherrschend. Hand in Hand mit der Entwicklung moderner Kunsttänze ging die Kunst ihrer Wiedergabe. Die köstliche Frische der bürgerlich-studentischen Tanzscene im Quartier latin⁹²⁾ in Paris, der ganze Triumph des Behagens im vorigen



Abb. 91. Mlle. Ceritto und Signor Guerra. Englische Lithographie aus dem Ballett: Der Feensee.

Künstlerisch aber glitten diese Sterne an uns vorüber. Es ist mit den Tanzdarstellungen ein eigen Ding. Bilder mit Tänzerinnen und Tanzscenen giebt's viele, — wenige aber nur genügen den Anforderungen, die man an solche Motive stellt.

Ich finde, dass nur die Griechen und die Meister der heutigen jüngsten Kunst einen Tanz darstellen konnten.

Den Tanz! keine Tanzpose. Er muss uns fortreißen, pulsierend, — wir müssen die Bewegung verstehen, ihren Zweck, ihre Fortsetzung, den Takt, der dazu klingt, den Rhythmus, der den Körper dabei durchbebt.

* * *

Jahrhundert war nicht imstande, eine Kunst zu wecken, die den Tanz an sich wiedergab, wie es die Griechen gekonnt. Das letzte Jahrhundert hat seine Stars gehabt, — man hat für die Taglioni und Lucie Graneu geschwärmt, und eine spanische Tänzerin riss die Berliner im Winter 1849 zur unsinnigsten Begeisterung durch ihre weichen, ruhigen, exotisch-sinnlichen Tänze hin, — noch heute bewundern wir gern das temperamentvolle, kunstreiche Ballett, das die Berliner Oper seit langem in Fräulein dell'Éra pflegt.



Abb. 92. Die Tänzerin Taglioni.



Abb. 93. Fräulein Hruby vom Leipziger Stadttheater.



Abb. 94. Fräulein Hruby vom Leipziger Stadttheater.



Abb. 95. Die Tänzerin Dell'Era von der königl. Berliner Oper. //



Abb. 96. Die Tänzerin Cléo de Mérode. // ///



Abb. 97. Ballett-Probe.
Paul Renouard, Paris. //

Im Zeichen des Cancan.

In Frankreich hat einer zuerst dies Geheimnis gelöst, — den Zauber erfasst, der künstlerisch in der leidenschaftlichen Tanzbewegung liegt: Jules Chéret, der Meister der Affiche.



Abb. 98. Miss Saharet.



Abb. 99. Die Tänzerin
Saharet im Cancan. //

Der heutige französische Tanz steht im Zeichen des Cancan. Und diese Beeinflussung des Cancan hat auch dem Ballett einen ganz anderen Charakter gegeben. Auch unser heutiges Ballett hat viel vom Typus des wilden Gassenbuben übernommen. Tollste, frivole Bewegungen, soll er ursprünglich den Tanz eines Affen charakterisieren, und insofern allerdings hat der Cancan etwas Affenartiges, dass man schliesslich vergisst, ob die Beine eines Menschen eigentlich auf die Erde oder auf die Schultern seiner Nebenmenschen, resp. in die Luft gehören. Die Cancan-Quadrillen werden von vier Damen getanzt, meist in einfachen Strassenkleidern, die, aufgehoben, eine Fülle von Spitzenröckchen und die Beine — je nach Kolorit des Lokales mehr oder weniger bekleidet —



Abb. 100. Die Tänzerin Otéro. Tanzfigur. Vergl. Abb. 3 aus Altägypten.



Abb. 101. Tänzerin Saharet in der Cancan-Quadrille. //

Becker, Der Tanz.

enthüllen. Die Arme sind ganz unbeteiligt am Tanze, sie raffen ganz ungraziös das Kleid, und der Reiz des Cancan liegt lediglich in der originellen Verve, mit der diese Beine die Luft durchkreuzen. Und das ist, — vom sinnlichen Standpunkt ganz abgesehen — wirklich recht eigenartig und zuweilen von ausserordentlicher Grazie begleitet.

Cancan — immer wieder Cancan ist's, der die Zuschauer allnächtlich in die grossen Musikhallen des mächtigen Paris lockt, in deren Mittelsaal oder Gartenpavillon von 8 bis 12 öffentlichen Tänzerinnen die „Quadrille“ aufgeführt wird. Die bunten Lampen der Folies-Bergères verkünden die Fleurs de Lotos oder eine lebende Puppe, deren Ori-



Abb. 102. Tänzerin Sidney
in der Cancan-Quadrille. //



Abb. 104. Tänzerin Cléo de
Mérode. Fussspitzen-Ballett.

ginalität in der Imitation einer Maschinerie besteht. Das Casino de Paris und in den Champs Elysées der Jardin de Paris empfangen allabendlich die zuschauenden Gäste. Die Cafés les Ambassadeurs führen Genovefa von Brabant in den Champs Elysées pantomimisch tanzend auf, und die Bälle vom Moulin-Rouge und Jardin de Paris stehen gleichfalls im Zeichen des Cancan. Höher steht das Théâtre



Abb. 103. Tänzerin
Mialy im Cancan. //

des Bouffes-Parisiens, das mit Ballett die Operetten von Ludovic Halévy und Offenbach bringt. — Hier lässt sich das feinere Paris vortanzen, zuschauend, müde.

Anders ist's jenseits der Seine, wo die Sorbonne dem Stadtteil ihr Zeichen aufdrückt. Die Studentenbälle im Quartier latin an den Königsgärten des Luxemburg haben eine gewisse Berühmtheit. Braun, blond,

schwarz, in seidenen Tailen und dunklen Röcken, die Theaterhüte duftig, gross, blumenbedeckt, tanzen hier die kleinen Freundinnen der Studenten. Knisternde Atlasröckchen sind auch hier verborgen und hold-lächelnd süsse Gestalten drehen sich im Walzer mit dem typischen Pariser Studenten, bis irgend eine freche Quadrille einmal Abwechslung bietet. Schwirrend, lachend, kosehend oder streitend klingt es in der dicken Luft. —

Les lilas blancs se faneront.⁹⁸⁾

Anders wieder ist der Typus der Tänze im Quartier des Gobelins: das Casino du XIII trägt den Stempel des republikanischen Frankreich. Auch hier sind die Tänzerinnen Typen, doch tanzt alles! Coco, Fifi, Ugène, Kiki kommen mit ihren Freunden zum Tanz, — die Männer sind nicht nur die Zuschauer wie in den Cafés der Champs Elysées.

Zu den echt republikanischen Bedientenbällen ladet die Affiche Abb. 111 ein: Kutscher, Hausdiener und Stubenmädchen tanzen auf der Grande redoute im Casino de Concierges, der tyrannischen Thürhüter von Paris.

Citoyens et citoyennes! Concierges! essayez vos pieds!

Die Cabarets artistiques à Paris wieder vereinigen kleine Beamte, Schreiber, Diener, Bookmakers, verirrte Provinzler und Gymnasiasten, die sich schlechte Spässe und schlechte Tänze vormachen lassen.

Zwischen drei und vier morgens beginnt dann das Leben an den Hallen, — wenn die Früchte in die Stadt kommen; „le Père Tranquille“ ist weniger für Tanzburlesken als „le chien qui fume“, wo wir Scenen gleich den holländischen Tanzgruppen, Abbildung 41, beobachten können, während sich „A l'ange Gabriel“ der Anblick auf die an den Wänden erscheinenden



Abb. 105. Gemälde von P. Carrière-Belleuse. // //

Lichtbilder beschränkt, die uns die Wunder einer Seligkeit von tausend wirbelnden Beinchen und wiegenden Körpern schauen lassen.

In der Weltausstellung sollte ein Palais de la Danse die Entwicklung des Tanzes in allen Epochen vergegenwärtigen. Wer indessen etwas künstlerisch und wissenschaftlich dem so wohlgelungenen Palais du Costume Gleichwertiges erwartet hatte, war bitter enttäuscht. In dem sehr spät eröffneten Hause kam man über einige ganz echte Bewegungen zwischen modern konventionellen Pas und einem fein abgestimmten Scenen-Milieu nicht hinaus.

Ein Heim für den Tanz, wie Bayreuth es der Musik ist, hat man trotz aller Versuche und Reklamen in der Cours de la Reine nicht erbaut. Das dort vorgesezte Menu lautet etwa: der chinesische Piny-Yon, der Tanz der Bajaderen von Sivah, ein ägyptischer Tanz, Kriegstänze der alten Griechen und Römer: der Tanz der Isis, der Pyrrhische Tanz und ein römisches Bacchanal. War man hier wirklich zu stellenweise recht guten Scenen gelangt, so beschränkte sich das Mittelalter auf Gaukeleien, und erst die Renaissance-Tänze, Passepieds, Gavottes, Menuets boten, anschliessend an das unendlich reiche choreographische Material jener Zeit in Frankreich, lebensvoll Fesselndes. Vorzüglich waren natürlich der Cancan de Mabilie und die Serpentine-Tänze der Loie Fuller.



Abb. 106. Loie Fuller im Serpentinanz. Photo Reutlinger. // // // // //

Kunst und Tanz von heute.

Es liegt im Wesen des Tanzes, dass er mit dem Impuls in Kunst und Kultur Hand in Hand geht, denn er ist der Reflex aller Ideen und Bestrebungen im Volke. Und wir haben ihn gesehen, den Gräsern gleich an den Ufern des Nil, und wir haben seine Harmonien in den herrlichen Tänzerinnen von Hellas gespürt. Wir sahen, wie in der Blüte-Epoche griechischen Lebens die Kunst imstande war, die tolle Bewegung im Tanze, das Fortreissende, Jauchzende, die Schönheit einer solchen Formenharmonie an sich zu geben. Nur die Blüte-

epoche des schönen Stils in Griechenland wurde dem Tanz ganz gerecht.

Darum begrüße ich aber auch ganz besonders froh das Wiedererwachen der Kunst im Tanze. Während ich noch an meinem Werke schrieb, sah ich in der deutschen Kunst immer neue Schönheiten erblühen. Sah, wie unsere Künstler immer heller diese Schönheiten schauten, immer kühner diese Bewegungen meisterten und den Stil im Tanze fanden.

Und wie auch immer neue Tanzformen erblühten. Loie Fuller brachte der Kunst den Serpentine-Tanz. Abbildung 106 und 109.

Diese Gewandtänze sind künstlerisch von grossem Reiz. Die Wirkung der Bewegungen wird noch erhöht durch phosphorescierende Gewänder auf dunkler Bühne. Das Plakat, das Freskobild der Strasse war es, das Jules



Abb. 107. Plakat von Jules Chéret aus Sponsel „Das moderne Plakat“. // // // //
G. Kühnmann, Dresden.

Chéret zu seinen Tänzerinnen anregte. Seine Plakate für die *Pantomimes lumineuses* im Musée Grévin und *Théâtre Optique* geben uns ein Bild des

Zaubers von Licht, Farbe und Bewegung im Gewandanz, während wir uns bei den Terrakotten Griechenlands, die auch farbig gewesen sind, auf die Licht- und Schattenwirkung beschränken müssen.

Die Beeinflussung japanischer Bewegungstheorien in der Kunst und japanischer Flächenmalerei macht sich im Plakat heutigen Stiles am deutlichsten bemerkbar. Und aus den Ruskinschen Schönheitstheorien und den Beeinflussungen Japans, nicht zuletzt aber auch aus den zahlreichen Motiven heraus, die unsere heutigen Tänzerinnen den Künstlern bieten, ist gerade das Plakat das lebendigste Bewegungsbild geworden.

Die modernen Tänzerinnen, die über dem Durchschnitt stehen, sind selbst künstlerische Individualitäten. Jede hat ihren eigenen Stil, ihr eigenes Motiv. Und damit giebt jede auch der grossen Kunst wieder ein eigenes Stück neuen Lebens, das der Künstler in sich reproduziert.

Immer neue Motive wachsen aus den capriciösen, oft aber auch rein künstlerischen Tanzformen unserer einzelnen Stars, selbst von den Specialitäten-Bühnen den Künstlern entgegen.

Wir dürfen neben den Künstlern speciell der Pariser



Abb. 108. Plakat von Jules Chéret aus Sponsel „Das moderne Plakat“. // // // //
G. Kühnmann, Dresden.

Plakate die nicht vergessen, die neue Motive oder die Belebung volkstümlicher oder antiker Tanzformen auf die Bühne brachten. Die individuellen und eigenartigen Tanzkünstlerinnen von heute stehen den Tänzerinnen des Altertums durchaus nicht allzufern. Man vergleiche nur die Gewandmotive, Abbildung 112, mit denen der Abbildung 24 und Abbildung 19 oder die Tänzerin Abbildung 11 und Abbildung 26 mit dem Plakat von Chéret.

Nicht das Motiv allein ist es, die adelnde Hand des Künstlers kann gerade im Tanze, neugeboren aus seiner schönheitsfrohen Seele, geschautes Leben als reinstes Kunstwerk schaffen. Wie in Griechenland Vasenmalerei und der weiche Thon der Terrakotta dieser anmutigen Schönheitssprache des Menschengeschlechts das bereiteste und geeignetste Material war, Material, das Vollen- dung in sich barg, so ist heute die Plakatkunst mit ihren leichten, immer bereiten Farben und die Bronze das für die Blüte einer solchen Kunstsprache durch- aus geeignete Material. Bronze, das Thonmodell, Por- zellan, das sind die weichen, fügsamen Massen, die dem modellierenden Künstler in der Bewegungs-Feinheit folgen.

Wie im alten Rom ist noch heute der Circus ein Verschmelzen von körperlicher Schulung der Men- schen und der Tiere. Meist treten die Solopartien gegen die Chorrhythmen zurück, die uns wie im Altertum mehr die Silhouette des Reigens statt indi- vidueller Leistungen im Tanz zeigen. Nur die Perle heutiger Balletts, den Wirbel auf den grossen Zehen, hat das arme gute Altertum nicht gekannt! Trotz ihrer Ruhe stürzender Tanz ist die Tänzerin von Paul Morin, der hier das Bewegungsmotiv glücklich in die Gewandung legte. Die schöne Tänzerin scheint nur wegen des Schleiers und seiner duftigen Falten zu tanzen, und hier liegt bei ihr alle Bewegung und der lebensvolle Eindruck des



Abb. 109. Danse du Feu. Loie Fuller im Serpentinanz. Plakat von Jules Chéret, Paris. // // // //



Abb. 110. Emil Kiemlen, Stuttgart. Saharet. Bronze-Statuette.

Tanzes an sich. Solche wilden und doch auch so anmutigen Bewegungsharmonien, solch ein Schwelgen in den an sich so ungeheuer zarten Schwingungen des Körpers im Tanze muss notgedrungen seine vollste Reife im Bronze-Material finden. Aus Erde geboren, eine Verherrlichung der Erde und ihres Segens, findet der Tanz auch seine künstlerische Wiedergeburt in ihr.

A. Léonards berühmte Sèvres-Figuren, — das Schärpenspiel, Zierfiguren für eine Festtafel — sind die anmutigste Wiederbelebung, die die Porzellankunst finden konnte. Wie köstlich begleitet die lose, weiche, faltige Gewandung alle Bewegungen und Schwingungen, wie reizvoll schimmern die Ge-



Abb. 111. Adolphe Willette aus Sponsel „Das moderne Plakat“. G. Kühnmann, Dresden.



Abb. 112. Guerrero. Gewandanz.

stalten durch die losen Falten. Das lieblichste Tanzspiel entrollt sich vor unsern Augen, das die neue Kunst uns geschaffen. Fast alle diese Tänzerinnen sind ganz Harmonie und Bewegung, ich möchte diese Gruppen mit den Tänzerinnen der Hieronschale, Abbildung 15 und 16 vergleichen, — Gewandbehandlung und Seelenstimmung haben viel Verwandtes. Nur dass Léonards Schärpentänzerinnen mehr im Banne des Tanzes, die Mänaden des Meisters Hieron mehr im Banne des heiligen Mysteriums sind.

Diese Gestalten der Sèvres-Manufaktur haben sich auch eine gewisse ungeheuer zarte Durchsichtigkeit bewahrt, die das Porzellan selten erreicht, die aber immer unendlich reizvoll ist. Besonders hier,

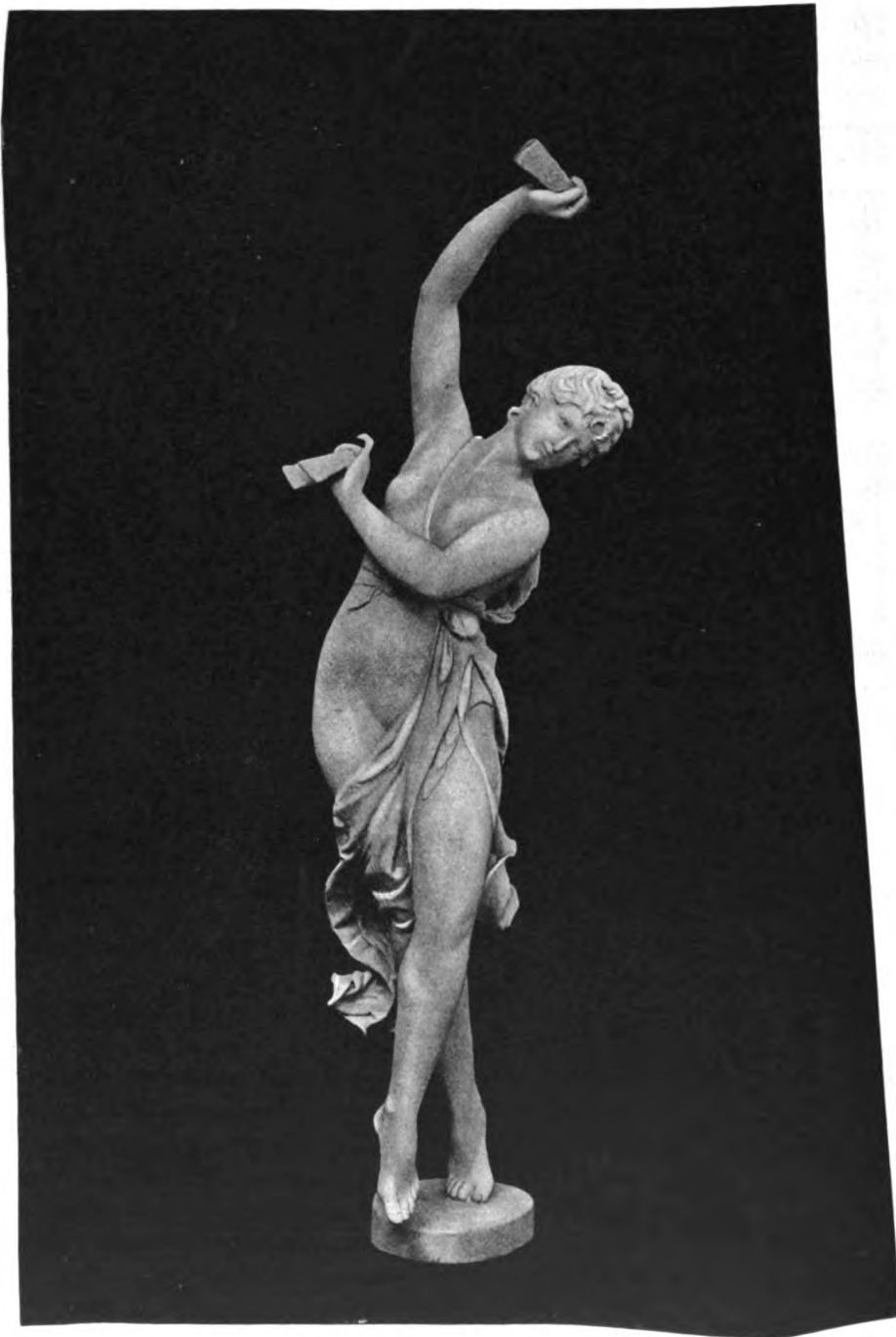


Abb. 113. Tänzerin von Uphues. Bronze der Aktiengesellschaft vorm. H.Gladenbeck u. Sohn, Bildgiesserei, Friedrichshagen bei Berlin. // // //



Abb. 114. Schleiertänzerin v. G. Morin. Bronze d. Aktiengesellschaft vorm. H. Gladenbeck u. Sohn, Bildgiesserei, Friedrichshagen bei Berlin. // //



Abb. 115. Schärpentänzerinnen (Tafelaufsatz) von A. Léonard, Paris. Porzellanmanufaktur von Sèvres. Mit Genehmigung von A. Koch, Darmstadt. // // // // //

wo das Stoffliche als reines Kunstmotiv zum Schönen wertvoll mit-spricht.

Wie die Griechinnen am Mittelmeergestade, nackt in reicher Gewandung, ist auch unsere holde kleine Serpentinetänzerin — Abbildung 117. Die schlanke Gestalt der Tänzerin scheint aufgelöst zu sein in einer jauchzenden Formensprache, in den Linien ihrer Gewänder, die der Reflex doch nur ihrer seelischen Schönheitsfreude sind. Aufschwebend, bleibt sie doch ganz auf der Erde und Kind der Erde, sich auflösend in der Form eines lichtfrohen Schmetterlings, bleibt sie doch ganz Mensch, zitternd vor Glückseligkeit, Mensch zu sein. Das ist der Weg zur Höhe.

Walter Crane, der grosse Schüler Ruskins, der feinsinnige Griechen-schwärmer, steht nicht im Zeichen des Cancan, — seine Gestalten wurzeln auch im Tanz, wohl in Heimaterde und Heimatduft, — doch Heimat seiner Seele ist Griechenland: das verraten sie auch.

Das jüngste Deutschland steht mit seiner Kunst nicht wie Frankreich im Zeichen des Cancan, — aber im Zeichen des Tanzes. Aus der grossen Fülle modernster Tanzdarstellungen in Kunst und Kunstgewerbe finde ich doch immer nur die heraus, die unter dem idealen Einfluss des Wortes

„deutsche Kunst“ schaffen. Die Mehrzahl der guten deutschen Tanzentwürfe sind keine Specialitätenstudien. Ausnahmen sind einige Bronzen, die indessen vollgültigen Kunstwert haben:

Emil Kiemlens Saharet ist eine Bewegungsstudie von grossartiger Schönheit, — von einer Gewalt der Raserei im Tanz, die etwas Hinreissendes hat. Dies Lob gilt sowohl der leidenschaftlichen Künstlerin des Tanzes wie dem Meister, der, was Abbildung 103 in der Photographie nur als Pose giebt, in strudelndes Leben der Bronze bannte.

Franz Stucks Mänade, Abbildung 118, gehört natürlich zu dem besten, was die realistisch-mystische Kunst dieses Meisters uns brachte, ich entnehme sie seinen zahlreichen Darstellungen, von denen wirklich eine immer schöner als die Andere ist. Wildgewachsene Schösslinge meist, Waldgeruch atmend, sturmgetrieben. Immerhin ist es noch nicht Vollendung dessen, was mir der Tanz sagt. Die mädchengleich Schwärmende dreht sich wohl und die griechisch-nassen Gewandfalten geben ein reizvolles Motiv, — es fehlt mir hier aber das Letzte eines seelischen und körperlichen Loslösens von



Abb. 116. Schärpentänzerinnen (Tafelaufsatz) von A. Léonard, Paris. Porzellanmanufaktur von Sèvres. Mit Genehmigung von A. Koch, Darmstadt. // // // //

der Erde wie von der Idee des Betrachtetseins, das z. B. die römische Mänade viel besser ausdrückt. Mir fehlt hier ein leiser feiner Seelenton, — vielleicht der der Harmonie, die durch den Körper der Tanzenden schwingen sollte!

Heimatduft, Frühlingsstimmung des Ariers, Märchenklang und Reigen-



Abb. 117. Ernst Seeger,
Berlin. Serpentinertänzerin.

lied waren es in erster Linie, die unsere jungen deutschen Künstler befruchteten. Und sie tanzen wirklich, diese wildwehenden, duftdurchwogten Gestalten, das ist Tanz, keine Pose, sondern heisser, tiefer, jauchzender Impuls. Nicht die peinlich treue Wiedergabe der Natur, sondern das Ausleben der Idee von Harmonie und Rhythmus, das im Tanze liegt, die Verschmelzung von Stimmung und Form sind die Geheimnisse der Kunst, den Tanz nachzubilden.

Diesen deutschen Charakter der Kunstsprache neuesten Datums sollte



Abb. 118. Franz Stuck.
Bronze-Mänade. // // // //



Abb. 119. Tanzduett: Der lustige Ehemann v. Bierbaum (Herr Koppel und Frl. Bozena Bradsky). // // // //

Bilder, die ich verstehe, die meiner Seele wohlthun.

Als ich den schlesischen Bauerntanz einübte, fiel mir das eine auf: die heiteren Rhythmen, die einfachen Formen, der ganze Charakter des Tanzes bewirkten ein engeres Zusammenschliessen, ungetrübte, heitere Stimmung, ein Auflösen aller Disharmonien unter den Vielen, während im gleichzeitigen Menuett-Ensemble ein steifer, fremdkalter Ton, ein Kastengeist ohne wirklichen Humor dominierte. Ich hätte diese Erscheinung nie beachtet, wenn mir nicht über den Philchoros in Upsala berichtet worden wäre, dass die Tänzer der alten Nationalreigen sich vor allen anderen Jünglingen

man ja nicht unterschätzen. Der Künstler spricht immer nur aus, was das Volk denkt, er ist die redende Seele des Volkes. Und das Volk begehrt seine Heimatlaute, wie der Künstler seine Heimatformen suchte, seine Harmonien. Wir denken uns doch alle nicht die Elfen im Mondenschein Menuett tanzend oder Gavotte!

Und das ist die Weihe des Tanzes: dass er die Verkörperung unserer Ideale ist! Was hat meine Seele von einem Tanz nach französischen Vokabeln? Erquickung? Freude? Meine Seele will aber Lust empfinden im Reigen, meine Seele will sich baden in der Harmonie, meine Gedanken wollen nach der Arbeit heitere, lichte Bilder sehen;



Abb. 120. Tanzduett: Der lustige Ehemann von Bierbaum (Herr Koppel u. Frl. Bozena Bradsky).

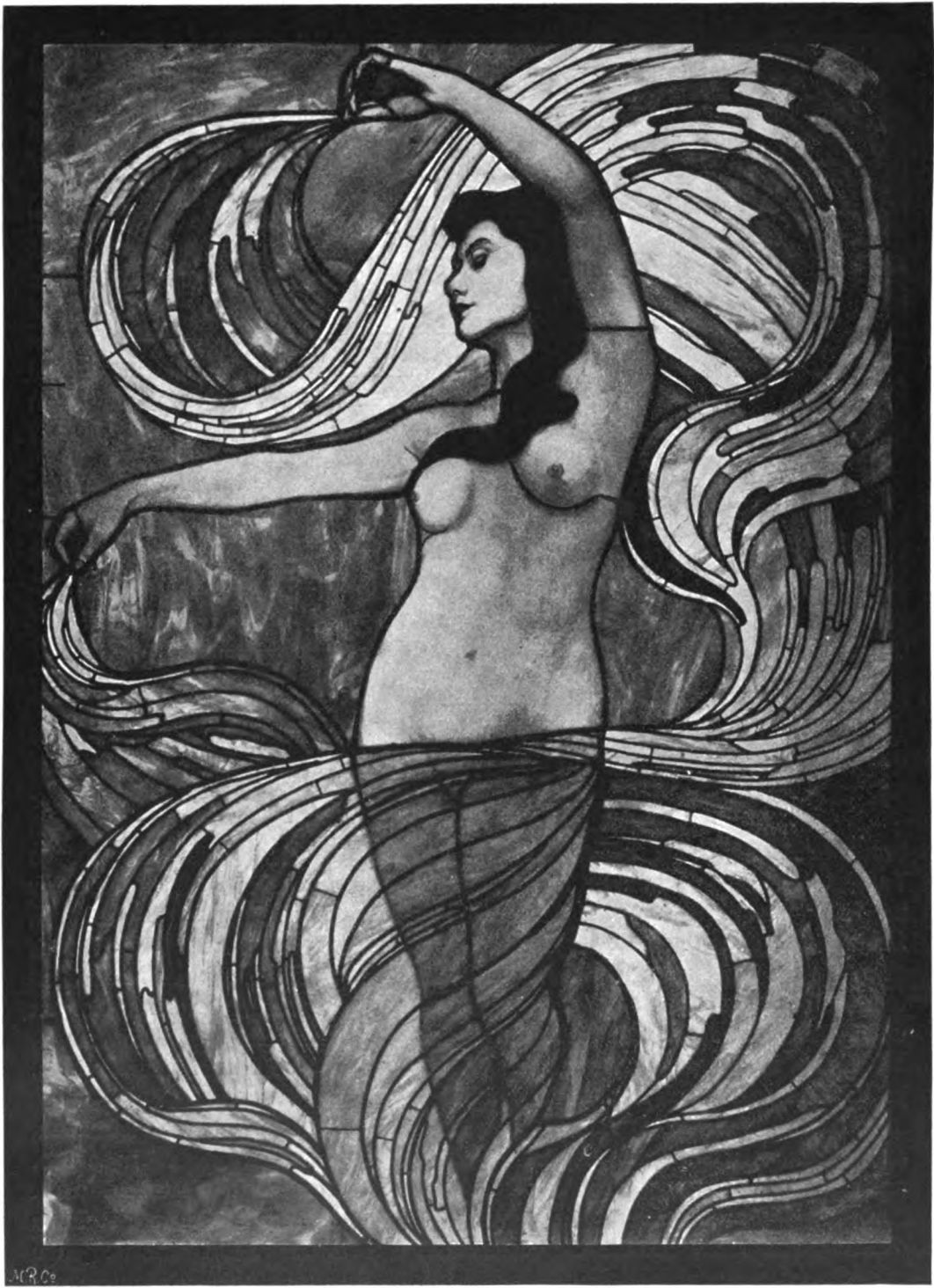


Abb. 121. Schleiertänzerin von Hans Unger in Dresden. Kunstverglasung aus „Deutsche Kunst und Dekoration“. Verlag von Alex. Koch Darmstadt.

Becker, Der Tanz.

14



Abb. 122. Plakat von Henri de Toulouse-Lautrec. Aus Sponzel „Das moderne Plakat“. // G. Kühnmann, Dresden.

durch heitere Liebenswürdigkeit, Gesundheit an Seele und Leib wie ein neuerblühendes Geschlecht auszeichneten. Und diese Beschreibung hat mir zu denken gegeben.

Und das Ueberbrett!
Das gab uns mal so einen Tanzreigen, wie wir sie schönsten vergassen, — und nichts kann mir mehr ein Beweis von der Harmonie und Schönheit solches deutschen Tanzes sein, als „der lustige Ehemann“, ein „Tanzduett“ (o liebe deutsche Muttersprache), das im verwöhnten Berlin allabendlich in diesem Winter stürmischen Jubel und durchgehends heiterfrohe Stimmung hervorrief. Und warum? Weil es deutsch ist!

Weil der schlichte Tanz mit seiner einfachen Weise das ausprägt, was der Deutsche zu seinem Behagen

braucht! Lediglich im Typus des Deutschtums liegt der Riesenerfolg dieses Tanzes. Er ist so einfach, so schlicht, so gar nichts eigentlich. Aber er ist Harmonie. Er ist das Ausklingen glücklichen Behagens in heiteren Lauten und anmutigen Bewegungen. Und das soll der Tanz ja doch auch sein, — das ist ja alles und genug und übergenuß für ein kleines Menschenleben! Ein Freund, der mit uns lacht, der die Spannung unserer Nerven und Muskeln in Harmonie löst und zugleich aus uns selbst ein Meisterwerk der Natur macht, — das kann der Tanz uns allen sein und sollte er sein. Ja, und ist denn auch das nicht genug?

Nicht ganz genug. Dem Menschen wohl. Nicht aber dem Schaffenden, dem Künstler. Dem gibt er mehr. Aber er fordert auch mehr. Er fordert das Letzte, Grösste von ihm, das Loslösen seines Ichs von der Subjektivität der Form, die Stilisierung jeder geschauten und erlebten Form zu einem Ganzen, das nicht nur die Gegenwart des Moments, sondern das Folgende und Gewesene zugleich giebt. Und das alles nicht pathetisch, laut, welterschütternd. Nur in reiner Harmonie, menschlich, uns gleich und nahe, kein Drama, kein Ereignis. Aber die Erlösung alles Menschlichen in Harmonie und Schönheit. Die Schönheitssprache des ersten, wie des letzten Menschenkörpers, den die Erde trägt.

Ende.



Quellenwerke.

- 1) Dr. Schauinsland: Drei Monate auf einer Koralleninsel. Das Tanzen der Vögel. Bremen.
- 2) Darwin: Entstehung der Arten.
- 3) Erman: Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum.
- 4) Erman: Aegyptische Lieder. Max Müller: Alt-Aegyptische Liebeslieder.
- 5) Dümichen: Geschichte des alten Aegypten.
- 6) Zimmer: Der alte Orient. Leipzig, 1901. Mariette: Les Mastabas de l'ancien empire. Paris.
- 7) Die Gräber von Beni Hassan.
- 8) Stern: Aegyptische Zeitschrift. 1873.
- 9) Bissing: Eine altägyptische Mädchentracht. Aegyptische Zeitschrift. Leipzig, 1899.
- 10) Erman: Zu den Inschriften des Hrhwf. in Assuan 1891 und 1893.
- 11) Herodot II., 29. Strabon XVIII., 23.
- 12) Nowack: Lehrbuch der hebräischen Archäologie.
- 13) Johann von Münster: Tanzfest der Töchter zu Siechen od. Traktat wider das Tanten. 1594.
- 14) H. Cornel: Der israelitische Prophetismus. Strassburg, 1896.
- 15) H. Clemens: Jüdische Altertümer des Flavius Josephus. Halle. XV. Bd., 8. Kap.
- 17) E. W. Lane: Manners and Customs of the modern Egyptians.
- 18) Julius Walter: Geschichte der Aesthetik im Altertum.
- 19) Manhardt: Feld und Waldkulte. Wolfgang Kirchbach. Gedichte.
- 20) Helbig: Das homerische Epos nach den Monumenten erläutert. Ilias: XVIII. Bruckmann: Denkmäler.
- 21) Winter: Ueber ein Vorbild neuattischer Reliefs, 15, Berliner Winkelmann-Programm. 1890.
- 22) Furtwängler, Vasen-Katalog des Berliner Museums.
- 23) Franz Pomezny: Grazie und Grazien. Hamburg und Leipzig, 1901.
- 24) Heidemann: Phylaken-Darstellungen. Jahrbuch 1887.
- 25) F. Menetrier: Des Ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre. Paris.
- 26) Raphael du Mans: l'État de Perse en 1660.
- 27) Wills: In the land of the lion and the sun 1891
- 28) Bücher: Arbeit und Rhythmus.
- 29) Fr. Bellermann: Hymnen des Dionys und Masomedes. Berlin, 1840.
- 30) Emanuel: La Danse Grécque antique d'après les monuments figurés. Paris 1896.
- 31) Kalkmann: Proportionen des Gesichts. 53. Berliner Winkelmann-Programm.
- 32) Eduard Müller: Geschichte der Theorie der Kunst der Alten. Breslau, 1834.
- 33) Kalkmann: Zur Tracht archaischer Gewandfiguren. Archäolog. Jahrbuch 1896.
- 34) Friedrichs, Kunstgeschichte.
- 35) Herodot VI., 119.
- 36) Xenophon: De expedit. Cap. Cyri L. VI., C. 1.
- 37) Kekulé: Terrakotten von Sicilien.
- 38) Gerhards: Auserlesene Vasenbilder.
- 39) Heinrich Heydemann: Verhüllte Tänzerin. Bronze im Museum zu Turin, IV. Hallisches Winkelmann-Programm 1879.
- 40) Poitiers-Reinach: Nécropoles de Myrina. Paris. Dümmler: Hellenische Korrespondenz. Paris, 1893.
- 41) Kekulé: Terrakotten von Tanagra.
- 42) Rayet: Monuments de l'art antique.
- 43) Annales Pontifikum 133.
- 44) Carus Sterne: (Ernst Krause.) Tuiskoland.
- 45) — — Die Trojaburgen Nordeuropas.
- 46) Pausanias IX., 40.
- 47) Carus Sterne: (Ernst Krause.) Sonnenlehen.
- 48) Tacitus Germania. 6.. 24.
- 49) Oläus Magnus: Rom 1555.
- 50) Das Psalterium Aureum St. Gallen.
- 51) Vatikanische Miniaturen. Freiburg i. B., 1893. Miniaturen de la Bibliothèque de l'arsenal de Paris. Haugard-Maugé: Les Arts tomtuaires II, Paris.

- 52) Heinrich Heine: Götter in Verbannung.
- 53) Franz M. Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig, 1886.
- 54) Danneburg: Burg Runkelstein. Hans Scheufelin: Hochzeitstänzer. Nürnberg, 1530–41. Paris, 1865. Otto Spamer: Allgemeine Weltgeschichte fürs Volk.
- 55) Ruotlieb VIII.
- 56) Oskar Scholz. Der Spinnabend zu Herzogswaldau im Winter 1899/1900. 1. schlesischer Lichtenabend. Berlin, 1899. Mitteilungen des Museums für deutsche Volkstrachten.
- 57) Schmidt: Geschichte der Deutschen.
- 58) Tacitus Germania 6. 24. Historie V. Lckstugan: Stockholm.
- 59) Schlesische Provinzialblätter: Trachten und Tänze. 1871.
- 60) Otto Spamer: Hausschatz. Leipzig, 1874. L. Starke: Deutsche Geschichte, II. Band. Velhagen & Klasing. 1881.
- 61) Hoser: Riesengebirge.
- 62) Beschreibung der Hochzeit des Pfalzgrafen bei Rhein 1568. Adam Berg. München.
- 63) Jacob Rohrbach: Tagebuch. 1466.
- 64) Isolde Kurz: Die Mediceer, Gartenlaube, 1896.
- 65) Holzhausen, Wien: Freydal des Kaisers Maximilian I. Carosa da Sermoneta. Il ballerino. Venedig, 1586.
- 66) Michael Eyquem de Montaigne: Ess. 1780.
- 67) Programm des 4. Kammermusikfestes. Bonn, 1899.
- 68) Fr. Bellermann: Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin, 1847.
- 69) Histoire générale des Cérémonies Moeurs et Costumes religieuses de tous les peuples du Monde. Kupferstiche. Bernh. Picart, Amsterdam 1721–43.
- 70) Jehan Tabourot: Orchesographie. Paris 1588.
- 71) Feuillet, Paris, 1761: Art d'écrire la danse.
- 72) Charles Louis Beauchamp: Choregraphie. Paris, 1664.
- 73) Costumes des Théâtres von 1600–1820, Lecomte. Paris.
- 74) Cornelius Gurlitt: Der Tanz im 18. Jahrh. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, Monatshefte.
- 74a) Goethe: Italienische Reise.
- 75) Franziska von Buchwald: Friedrich der Grosse.
- 76) Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Pariser Weltausstellung 1900 von Paul Seidel und Peter Halm. Berlin und Leipzig, 1900.
- 77) Samuel Rudolph Behr: „Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst.“ Leipzig, 1703.
- 78) Johann Paschen: Beschreibung wahrer Tanzkunst. Leipzig. Kellom Tomlincons: The Art of Dancing. London, 1735. Gottfried Taubert: Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der französischen Tanzkunst. Leipzig, 1717.
- 79) Sebastian Brandt: Narrenschiff. 1494. Sparrenberg- 1547.
- 80) Vieth: Encyclopädic der Leibesübungen. Berlin, 1794. Gaston Vuillier: Hachette 1898. Paris. La Danse.
- 81) Thevenot: I. Bd., Kap. 40.
- 82) Ricault: II. Buch, 13. Kap., 14. Brief, de l'Etat de l'empire Ottoman.
- 83) Rudelsberger: Ein Ballett in der Wüste. Otto Elsner, Bühne und Welt, 1899.
- 84) Zimmermann: Völkerkunde.
- 85) Cook: 3. Reise um die Welt. I. Bd.
- 86) J. R. Förster: Reise um die Welt. Archenholz: Völkerkunde und Litteratur. 1785.
- 87) Dansen: Folkdans, Balletdans, Sällskazdans. Af Carl von Heidemann och Axel Oefhrlöf. Dansar och Latar: „Philochoros“. Stockholm. Philochoros -Album. Stockholm. Nytt Philochoros-Album. Stockholm. Lipperheidische Sammlung.
- 88) Heinrich Hansjacob: In der Karthause. Stuttgart, 1900.
- 89) R. Voss: Lexikon der Tänze. Czerwinsky: Geschichte der Tanzkunst bei den kultivierten Völkern.
- 90) Gertrud von Lieres-Wilkau: Moderne Tänze, Lipperheid. S. Eatheteur: Letters of dancing. London, 1831. Cellarios: La dance des Salons. Paris 1847.
- 91) Der grosse Maskenball in Berlin zum Geburtstag der regierenden Königin von Preussen am 12. März 1804.
- 92) Scènes d'Amourettes. Paris, 1830.
- 93) Dr. Käthe Schirmacher: Paris. Berlin, 1900.



Monographien des Kunstgewerbes.

Herausgeber: Dr. Jean Louis Sponcel.

Verlag: Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig.



Das Kunstgewerbe steht unter den Kulturgütern, die in den letzten Decennien eine so unvergleichliche Blüte erfahren haben, in der vordersten Reihe. Die mächtige Bewegung des kunstgewerblichen Aufschwungs, die sich von England über Belgien nach Deutschland fortpflanzte und hier ihre grössten Triumphe feiert, bricht sich immer gewaltiger Bahn. Den gewerblichen und angewandten Künsten wird allgemeines Interesse gewidmet.

Dieser grossen Kulturströmung will die Sammlung „MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES“ dienen, herausgegeben von Dr. JEAN LOUIS SPONSEL, dem in der Fachwelt wie in den Kreisen der Kunstfreunde und Sammler in gleicher Weise rühmlichst bekannten Dresdner Forscher. Dieselben sollen sowohl das moderne als auch das historische Kunstgewerbe darstellen und fördern. Ausser den einzelnen kunstgewerblichen Gebieten sollen auch die grossen Kulturepochen des Kunsthandwerks und seine Blütezeiten behandelt werden.

Die „MEISTER DES KUNSTGEWERBES“, eine Sondergruppe der grösseren Abteilung, sollen endlich die bahnbrechenden Schöpfer, die Pioniere und Genies des Kunsthandwerks wie in einer Galerie vereinigen.

Die Mitarbeiter der Sammlung haben sich sämtlich durch eigene Forschung auf dem von ihnen behandelten Gebiete heimisch gemacht und beherrschen ihren Stoffkreis so, dass sie die leitenden Züge der Entwicklung, die durch das Material bedingte technische Behandlung und die Stellung unserer Zeit zu den Werken der Vergangenheit durchaus exakt und erschöpfend darzustellen vermögen. Jedes Heft wird so reich als nur möglich und so eingehend, als es der Stoff verlangt, durch Abbildungen illustriert. Auch werden da, wo grösstmögliche Treue der Wiedergabe geboten ist, Lichtdrucke — und da, wo die farbige Wiedergabe der Originale für deren Wirkung in erster Linie steht, Farbentafeln beigefügt.

Bis jetzt sind folgende Bände erschienen:

- Dr. Wilhelm Bode**, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
„Vorderasiatische Knüpftteppiche aus älterer Zeit.“ Preis geb. 8 M.
- Dr. Brüning**, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance.“ (Im Druck.)
- Dr. Hermann Luer**, am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Technik der Bronze- Plastik.“ (Im Druck.)
- Dr. Gustav E. Pazaurek**, Direktor des Nordböhmisches Gewerbemuseums in Reichenberg.
„Moderne Gläser.“ Preis geb. 6 M.

In Vorbereitung:

- Dr. Wilhelm Bode**, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
1. „Die italienischen Hausmöbel der Renaissance.“
 2. „Bilderrahmen in alter und neuer Zeit.“
 3. „Florentiner Majoliken des 15. Jahrhunderts.“
- Professor Dr. Richard Borrmann**, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Moderne Keramik.“
„Antike Möbel und Hauseinrichtungen.“
- Dr. Friedrich Dörnhöffer**, Leiter des Kupferstichkabinetts der k. k. Hofbibliothek in Wien.
„Das Buch als Kunstwerk II. Druck und Schmuck.“

- Professor Otto Eckmann**, Berlin, Kunstgewerbemuseum.
„Flachornamente und Innendekoration.“
- Cornelio von fabriczy**, Direktor des kgl. Museums Stuttgart.
„Medaillen der italienischen Renaissance.“
- Dr. Otto von Falke**, Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln.
„Deutsches Steinzeug.“
- Dr. Adolf Goldschmidt**, Privatdozent an der Universität Berlin.
„Frühmittelalterliche Elfenbeinskulpturen.“
- Dr. Richard Graul**, Direktor des Grassi-Museums Leipzig.
„Bronze-Klein-Plastik seit der Renaissance.“
- Dr. Peter Jessen**, Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums Berlin.
„Wohnungskunst seit der Renaissance.“
- Professor Ferdinand Luthmer**, Direktor der Kunstgewerbeschule Frankfurt a. M.
„Deutsche Möbel der Vergangenheit.“
- Dr. Jean Loubier**, Direktorial-Assistent an der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin.
„Das Buch als Kunstwerk I. Bucheinband in alter und neuer Zeit.“
- Professor Dr. Alfred G. Meyer**, Dozent an der Technischen Hochschule Charlottenburg.
„Stil, Stilgeschichte und Stillehre.“
- Professor Dr. Erich Pernice**, Direktorialassistent an der Antikenabteilung der kgl. Museen Berlin.
„Antike Gold- und Silber-Arbeiten.“
- Dr. Friedrich Sarre**, Berlin.
„Persische Keramik.“
- Professor Dr. Christian Scherer** vom herzoglichen Museum in Braunschweig.
„Elfenbeinplastik seit der Renaissance.“
- Dr. Julius von Schlosser**, Direktor an den kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien.
1. „Höfische Wohnungskunst im Mittelalter.“
2. „Kunst- und Kuriositäten-Kammern seit der Renaissance.“
- Professor Dr. Paul Seidel**, Dirigent der Kunstsammlungen des kgl. Hauses und Direktor des Hohenzollern-Museums Berlin.
„Die dekorative Kunst unter Friedrich I. von Preussen.“
- Dr. Jean Louis Sponzel**, Dresden, Kupferstichkabinett.
1. „August der Starke und das Kunstgewerbe.“
2. „Deutsches Rokoko.“
3. „Benvenuto Cellini.“
- Dr. Richard Stettiner**, Assistent am Kunstgewerbemuseum Hamburg.
„Sèvresporzellan.“
- Professor Henri van de Velde**, Berlin.
„Philosophie und Aesthetik des Kunstgewerbes.“
- Professor Dr. Franz Wickhoff**, Wien, K. K. Universität.
1. „Der italienische Garten.“
2. „Die Wohnung in den Niederlanden und Frankreich im 15. Jahrhundert.“
- Julius Zöllner** in Leipzig.
„Das Zinn in alter und neuer Zeit.“



An Mitarbeitern sind ferner gewonnen worden: Dr. Angst, Zürich, Dr. Justus Brinkmann, Hamburg, Dr. Deneken, Krefeld, Dr. Alfred Lichtwark, Hamburg u. a. Interessenten, welche eingehendere Prospekte zugeschickt haben wollen, werden gebeten, ihre Adresse dem Verlag Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig, Goeschenstrasse 1 bekannt zu geben.

Empfehlenswerte neuere Werke aus dem Kunstverlag von
HERMANN SEEMANN NACHFOLGER in LEIPZIG:

- Apulejus**, Amor und Psyche. Ein Märchen, ins Deutsche übertragen von Prof. Dr. Norden, mit Bildern von Walter Tiemann. Geb. M. 6,—
- Joseph Bédier**, Der Roman von Tristan und Isolde. Mit Geleitwort von Gaston Paris, aus dem Französischen übertragen von Dr. Julius Zeitler. Textausgabe br. M. 4,—, geb. M. 5,—. Illustrierte Prachtausgabe mit ca. 150 Illustr. von Robert Engels geb. M. 18,—, Liebhaber-Ausgabe (50 numer. Exemplare) geb. M. 50,—
- Hans Bélart**, Nietzsches Ethik. M. 2,—
- Georg Biedenkapp**, Kleine Geschichten und Plaudereien philosophischen, pädagogischen und satirischen Inhalts. Br. M. 3,—
- Wilhelm Bölsche**, Ernst Haeckel. Ein Lebensbild. Geb. M. 3,60
- fritz Burger**, Gedanken über die Darmstädter Kunst. (In Eckmannschrift.) Br. M. —,75
- Challemel-Lacour**, Studien und Betrachtungen eines Pessimisten. Autoris. Uebersetzung aus dem Franz. von M. Blaustein. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50
- Michael Georg Conrad**, Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. Br. M. 2,50
- Walter Crane**, Dekorative Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. II. Auflage. Br. M. 7,50, geb. M. 9,—, Liebhaberausgabe geb. M. 12,—
Linie und Form. Br. M. 10,—, geb. M. 12,—
Grundlagen des Zeichnens. Br. 12,—, geb. M. 14,—
- Walter Crane, Cobden-Sanderson, Lewis f. Day, Emery Walker, William Morris u. a.** Kunst und Handwerk (Arts and Crafts Essays).
I. Die dekorativen Künste.
II. Die Buchkunst.
III. Keramik, Metallarbeiten, Gläser.
IV. Wohnungsausstattung.
V. Gewebe und Stickereien.
Jeder Band br. M. 2,—
- Herman frank**, Das Abendland und das Morgenland. Eine Zwischenreich-Betrachtung. M. 2,50
- Dr. Sigismund friedmann**, Ludwig Anzengruber. Br. M. 5,—, geb. M. 6,50
Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern. I. Band br. M. 5,—, geb. M. 7,—
- Otto Grautoff**, Die Entwicklung der neuen Buchkunst in Deutschland. Br. M. 7,50, geb. M. 9,—
- Wilh. Hauff**, Zwerg Nase. Märchen mit Bildern von Walter Tiemann. Geb. M. 4,—
- felix Hübel**, In einer Winternacht. Eine Gespenstergeschichte. Br. M. 2,—, geb. M. 3,—
Und hätte der Liebe nicht! Roman. Br. M. 4,—, geb. M. 5,—
- Dr. Hans Landsberg**, Friedrich Nietzsche und die deutsche Litteratur. Br. M. 2,50
- Otto Ludwig**, Die Heterethei. Erzählung aus dem Thüringer Volksleben. Mit Illustr. von Ernst Liebermann. Geb. M. 6,—
- Paul Moos**, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Br. M. 10,—; geb. M. 12,—

William Morris, Kunsthoffnungen und Kunstsorgen (Hopes and Fears for Art).

I. Die niederen Künste.

II. Die Kunst des Volkes.

III. Die Schönheit des Lebens.

IV. Wie wir aus dem Bestehenden das Beste machen können.

V. Die Aussichten der Architektur in der Civilisation.

Jeder Band br. M. 2,—

Neues aus Nirgendland. Utopischer Roman. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50

Kunstgewerbliches Sendschreiben. M. 2,—

Die Kunst und die Schönheit der Erde. M. 2,—

Joseph Pennell, Moderne Illustration. Br. M. 7,50, geb. M. 9,—

Dr. Heinrich Pudor, Laokoon. Ästhetische Studien. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50

Eduard Platzhoff, Ernest Renan. Ein Lebensbild. Geb. M. 3,60

Richard Schaukal, Pierrot und Colombine. Mit Buchschmuck von Vogeler-Worpswede. M. 3,—

Dr. Heinr. v. Schoeler, Fremdes Glück. Eine venetianische Novelle. Br. M. 2,50

Ernst Schur, Vom Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst. M. 2,—

Grundzüge und Ideen zur Ausstattung des Buches. M. 4,—

Paraphrasen über das Werk Melchior Lechters. M. 2,—

Dr. Jean Louis Sponcel, Kabinettstücke der Meissner Porzellanmanufaktur von Johann Joachim Kändler. Prachtwerk in 4^o Format mit zahlreichen Beilagen und Textbildern. Br. M. 30,—, geb. in eleg. Liebhabereinband M. 32,50

Die Abteikirche zu Amorbach, ein Prachtwerk deutscher Rokokokunst. Mit 3 Textbildern und 40 Lichtdrucktafeln. Fol. In Mappe M. 50,—

Dr. Thiele, Hinauf zur bildenden Kunst. Laiengedanken. Brosch. M. 1,—

Wilhelm Uhde, Vor den Pforten des Lebens. Aus den Papieren eines Dreissigjährigen. Br. M. 3,—

John Jack Vrieslander, Variété. 12 Kunstblätter auf Japankarton in eleganter Mappe M. 6,—

Dr. Ludwig Wüllner, Byrons Manfred. Liebhaber-Ausgabe mit Buchschmuck von Walter Tiemann. M. 4,—

Dr. Julius Zeitler, Nietzsches Aesthetik. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Die Kunstphilosophie von Hippolythe Adolphe Taine. M. 6,—, geb. M. 7,—

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes. //



THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN
THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY
WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH
DAY AND TO \$1.00 ON THE SEVENTH DAY
OVERDUE.

MAR 19 1933

MAR 20 1933

DEC 28 1936

NOV 12 1938

NOV 26 1938

5
MAY 6 1960
REC'D LD

MAY 10 1960

LD 21-50m-1,'33

YD 06338

GV1601
.B4
137087
BECKER

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN
THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY
WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH
DAY AND TO \$1.00 ON THE SEVENTH DAY
OVERDUE.

MAR 19 1933

MAR 20 1933

DEC 28 1936

NOV 12 1938

NOV 26 1938

5 May '60 P P
REC'D LD

MAY 10 1960

LD 21-50m-1, '33

YD 06338

GV1601
.B4
137087
BECKER

