



TANZENDE BAUERN (BAUERNHOCHZEIT)

Deutsche Volks- und Gesellschaftstänze vom Mittelalter bis zur Neuzeit

Mit dem Untergang der antiken Kulturwelt hebt eine neue Epoche in der Entwicklung der Menschheit an. Junge Völker, die bisher im Dunkel der Geschichtslosigkeit dahinlebten, treten plötzlich in das Licht der Weltgeschichte. Eine hochentwickelte geistige und künstlerische Kultur wird zu Grabe getragen, und aus dem Erdreich des immer mehr verödenen Friedhofs sprießen neue, fremde Reiser. Diese ziehen zwar mancherlei Säfte und Kräfte aus dem nährenden Boden der abgestorbenen Antike, aber im innersten Kern sind sie ihr wesensfremd.

Auch in der Geschichte des Tanzes beginnt ein neues Blatt. Unter den europäischen Völkern, die während des Mittelalters Träger der Weltgeschichte werden, interessieren uns besonders die Germanen, die Slawen und die Romanen. Sie haben im Tanz eigene Formen entwickelt, die ausgeprägten nationalen Charakter tragen, obwohl die Völker untereinander auch auf diesem Gebiet sich gegenseitig beeinflussen.

Mittelalter

Von den Tänzen der Urgermanen wissen wir nichts. Es ist aber anzunehmen, daß die zwischen Rhein und Elbe wohnenden Völker ebenso wie alle anderen Primitiven ihre nationalen Reigen und bei Festen und Opfern



TANZENDE BAUERN (BAUERNHOCHZEIT)

ihre kultischen Tänze gehabt haben. Und ebenso dürfen wir annehmen, daß diese Tänze in der Regel mit Gefang und Gebärdenpiel verbunden waren.

Die erste geschichtliche Kunde erhalten wir durch den römischen Geschichtsschreiber Tacitus, der von einem Schwertertanz der germanischen Jünglinge berichtet, einem Tanz, der eine Art kriegerischen Spiels gewesen zu sein scheint, wahrscheinlich ohne Gefang, aber von Pfeifen und Trommeln begleitet.

Dann schweigt die Geschichte wieder mehrere Jahrhunderte lang, und erst als die europäischen „Barbarenvölker“ mit dem Christentum in Berührung kommen, beginnen die historischen Quellen, wenn auch nur spärlich, zu fließen.

Der altchristlichen Kirche, die die Abtötung des Fleisches und der Sinnenlust predigte, mußte die heidnische Tanzfreudigkeit ein Greuel und Abscheu sein. Aber die Geistlichkeit war schlau genug, die Zügel nicht zu fest zu ziehen. Man machte Zugeständnisse. Zwar bei den christlichen Hochzeiten wurde das Tanzen verboten, dafür fand es aber Eingang in die Kirche selbst. Durch eine nicht ganz einwandfreie Deutung einiger Aussprüche des Apostels Paulus stellte man fest, daß das Tanzen beim Gottesdienst erlaubt sei, und nachdem die Christenverfolgungen aufgehört hatten, wurden alle frohen Kirchensfeste durch Tänze verherrlicht. Der Bischof selber fungierte als Anführer und wurde in dieser Eigenschaft „Praeful“ (Vortänzer) genannt. Die heiligen Reigen wurden gewöhnlich in den größeren Städten aufgeführt, wo die Gläubigen aus der Umgegend zusammenkamen. Man tanzte in der Kirche, man zog im Tanzreigen durch

die Straßen und tanzte auf freiem Felde an den Grabstätten der Märtyrer. Es versteht sich von selbst, daß diese christlichen Kirchentänze ursprünglich einen ernst, feierlichen Charakter hatten. Sie waren ebenso ehrbar und gemessen wie die religiösen Tänze der antiken Heiden. Allmählich aber arteten sie mehr und mehr aus. Der heilige Basilius (4. Jahrh.) hatte in seinem ersten Briefe an Gregor von Nazianz die gläubigen Christen zum Tanz angefeuert und erklärt, tanzen sei die vornehmste Beschäftigung der Engel im Himmel. Drei Jahrhunderte später aber eiferte ein Konzilbeschluss gegen die schändliche Ruchlosigkeit der Kirchentänze, die nichts weiter seien, als eine Nachahmung der heidnischen Dionysos- und Bacchusfeste. Und der heilige Bonifazius ließ die Laienreigen und die Mädchenlieder, d. h. Ringelreihen, in der Kirche für unerlaubt erklären.

Daß diese Verbote keine nennenswerten Erfolge gehabt haben, beweist ihre von Zeit zu Zeit wiederkehrende Erneuerung. Man konnte die alte Tanzfreudigkeit nicht ausrotten und mußte sich damit begnügen, ihr einen kirchlichen Charakter zu geben. Im 13. Jahrhundert entstanden die geistlichen Schauspiele, die von Klerikern und Laien aufgeführt wurden. Ihr Schauplatz war die Kirche, und mit ihnen drangen Reigentänze und Pantomimen wieder in die christlichen Gotteshäuser ein. Solche Tanzspiele in Kirchen fanden noch 1617 im frommen Erzbischof Köln statt.

Daß bei weltlichen Festen, bei Gastmählern, Erntefeiern, Hochzeiten der Tanz als höchster und schönster Ausdruck des Frohsinns unausrottbar blieb, versteht sich von selbst. Von der Form dieser frühmittelalterlichen Tänze können wir uns freilich nur eine sehr skizzenhafte Vorstellung machen. Es fehlt an Berichten und an bildlichen Darstellungen. Um so wertvoller ist uns die anmutige Schilderung eines süddeutschen Tanzes, die in dem lateinischen, um das Jahr 1000 entstandenen Gedicht „Rudlieb“ enthalten ist. Es heißt dort:

Rudlieb hub an zu spielen und fang ein Lied dazu,
Es hätte hüpfen mögen das Kalb in der Kuh.
Vom Tische frohlockend sprang die schöne Maid
Und schwang sich gefällig und hob mit Anstand das Kleid.
Da kam ihr entgegen der schnelle Jüngling froh,
Die Meidende zu fuchen, die ihn doch ungern floh.
Er kreifte wie der Falke, da sie der Taube glich,

Meint' er sie zu hafchen, ent schlüpfend wandt' sie sich.
Sein Tanzen war ein Fliegen, zu schweben schien die Magd,
Nun hatt' er sie gefunden, das holde Wild erjagt.
Sie reicht die Hand ihm willig und beut ihm den Kranz,
Doch schnell dem Geneckten entflieht sie wieder im Tanz.
Nie sah man bessere Tänzer und nie ein schöneres Paar,
Alle Gäste klagten, als er zu Ende war.

Reicher werden die Nachrichten, als mit der Zeit der Minnesänger eine neue gesellschaftliche Kultur in Deutschland Eingang findet, als die trockene und lehrhafte Religiosität des frühen Mittelalters einer mystischen Glaubensschwärmerei Platz macht und auf der andern Seite das Erwachen neuer Weltlust sich ankündigt. Es war, als ob nach einer langen, todesstarrten Winternacht der Frühling mit tausendfältigem Blühen, Duften und Klingen hereinbrach. Zarter, schwärmerischer Minnedienst der Ritter, ausgelassene Lebensfreude der Bürger und Bauern kennzeichnen den Zeitgeist. Gewiß war die Epoche überreich an blutigen, kriegerischen Greueln, an feudalem Hochmut, an Unterdrückung und wirtschaftlicher Ausbeutung der breiten Volksschichten. Aber die unverwüftliche Lebenskraft und Lebensfreude des Volkes forderte ihr Recht, und immer wieder tritt sie wärmend und leuchtend hervor bei tausendfältigen Anlässen. Damals erlebte der Tanz in Deutschland seine Blüteperiode. Es tanzten die Ritter und Edelräulein in den Sälen der Burgen, es tanzte das Volk im Freien, sobald der Frühling kam, auf den Plätzen und in den Straßen der Städte, unter der Linde des Dorfs. Die Bürger und die Zünfte erbauten sich eigene Tanzhäuser, die zuweilen mit dem Rathaus verbunden waren.

Tanzlieder sind uns aus diesen Zeiten in reicher Fülle erhalten und aus zahlreichen Gedichten der Minnesänger können wir uns eine Vorstellung von den Formen des damaligen Tanzes bilden.

Zwei streng voneinander geschiedene Arten von Tänzen gab es: Den „Reihen“ oder Reigen, der „gesprungen“, und den „Tanz“, der „getreten“ wurde. Gefang begleitete beide. Der Reihen fand gewöhnlich im Freien statt, der Tanz im geschlossenen Raum. Der Reihen war die uralte Lieblingsbelustigung der Bauern. Der Vorfänger, der zugleich Vortänzer war, stimmte das Lied an, die andern fangen mindestens den Refrain mit, der keinem Tanzliede fehlte. Einer der beliebtesten Reihen war der wilde

Hoppelrei, bei dem die Bauern sprangen, „als ob sie fliegen wollten“. Ihm nahe verwandt war der Hoppeldei, der teils gesprungen, teils getreten wurde, und bei dem sie „wie wilde Bären“ umherfuhren. Dann gab es den raschen, behenden Firlerei oder Firlanz, den mutwilligen Hopfertanz Gimpelgampel, den Krummereie, der bald gesprungen, bald gehinkt wurde, den Stampf, dessen Charakter schon durch den Namen bezeichnet wird, die sanfte, ruhige Stadelweise und mehrere Arten von Schwerertänzen, bei denen zwei feindliche Reihen sich fechtend zu durchbrechen suchten, während die tanzenden Mädchen die Kämpfer anfeuerten, rühmten oder verhöhnten.

Die Ritter bevorzugten bei den Tänzen auf ihren Burgen den getretenen Tanz, den sie mit anmutigem Gebärdenspiel begleiteten. Die Frauen gingen gewöhnlich rechts und wurden von ihrem Tänzer an der Hand oder am Ärmel geführt. In schleifendem Schritt zogen die Paare umher. Die Frauen hatten die Schleppe zusammengefaßt, und die in langen, spitzschnäbeligen Schuhen steckenden Füße waren, wenn sie besonders zierlich erscheinen sollten, nach innen gedreht, so daß sich die Fußspitzen beinahe berührten. Es war ein feierliches Schreiten, begleitet von Gesang und Fiedelklang. Der Tanz, der bei den geselligen Zusammenkünften der Ritter namentlich zur Winterzeit besonders beliebt war, führte den Namen Gosenanz*. Daneben gab es den Ridewanz**, einen Liedtanz mit Chorrefrain, den Treialtrei, eine Art Quadrille, die von zwölfen getanzte wurde, den Wanaldei, Fingamdray, Treiros und Virlei. Dieses waren alles getretene Tänze höfischen Charakters, die sich von den Bauerntänzen wesentlich unterschieden. Wenn aber der Frühling ins Freie lockte, ließen sich auch die Ritter herbei, in den Baumgärten und Lindengängen der Burghöfe gesprungene Reigen aufzuführen. Eine lange Kette von Herren und Damen in bunter Reihe folgte dann einem Vortänzer, und in zierlichen Sprüngen sich vorwärts bewegend, machten sie allerhand Windungen.

Als um die Mitte des 14. Jahrhunderts der „schwarze Tod“ von Asien kommend durch Deutschland zog und Millionen von Opfern forderte, da zeigte sich neben Auswüchsen roheften Aberglaubens auch eine seltsame

* Eine Verstümmelung des französischen *convenance*, d. h. Zusammenkunft.

** Vielleicht von dem sächsischen Nationaltanz Redowa herzuleiten.



RELIGIOS-EROTISCHE TANZEPIDEMIE

pathologische Erscheinung, die von den Schriftstellern als „Tanzwut“ beschrieben worden ist. Im Rheinland tauchten Scharen von Männern und Frauen auf, die in scheinbar bacchantischer Ausgelassenheit unter wilden Sprüngen und Gliederverrenkungen sich drehten. Hand in Hand schlossen sie Kreise und tanzten in wüster Raserei, bis sie wutschäumend zur Erde stürzten. Die Töne der Musik, der Anblick der roten Farbe und andere starke Sinneseindrücke beförderten den Ausbruch der Tanzwut. Die Form der Aufzüge wird von den alten Chronisten etwa so dargestellt: Voran gingen einige Sackpfeifer, dann folgte eine Schar Neugieriger, dann die Tanzwütigen selber in ihren wunderbaren Sprüngen und schließlich die jammernden Angehörigen, die vergebliche Anstrengungen machten, die Unglücklichen zur Vernunft zu bringen. Bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts dauerte die Seuche, dann verlor sie sich allmählich. Man nannte die Kranken „Johannistänzer“, weil das Übel bei der Feier des St. Johannisfestes seinen Anfang genommen haben soll,

richtiger aber wohl deshalb, weil die Befallenen sich dem Schutz des heiligen Johannes anbefahlen und diesen laut anzurufen pflegten. Als im Jahre 1418 in Straßburg eine Tanzwutepidemie ausbrach, benutzte man die Kapelle des heiligen Veit zu Beschwörungen, und die Kranken wurden daher „Veitstänzer“ genannt.

Übrigens wird in alten Chroniken auch von Tanzkrankheitsfällen berichtet, die sich vor und nach der großen Epidemie des 14. Jahrhunderts zugetragen haben. So heißt es in einer thüringischen Chronik: „Zu Erfurt versammelten sich im Jahre 1237 ganz unvermutet und auf einmal über hundert Kinder auf der Gasse, Knaben und Mägdelein, fingen an zu tanzen und tanzten zum Tore hinaus in einem fort durch den Steigerwald bis nach Arnstadt, wo sie ganz matt und ermüdet an den Mauern auf der Gasse nieder und in tiefen Schlaf fielen. Sie wurden von den Eltern auf dem Wagen zurückgeholt. Viele aber hatten ein Zittern bekommen, welches sie lebenslang nicht wieder verlieren konnten.“ Von einem Fall, der besonders durch das Eingreifen der weisen Obrigkeit merkwürdig erscheint, wird aus Basel berichtet. Dort wurde 1615 „ein Dienstmädchen von einer so schrecklichen Tanzwut ergriffen, daß sie einen ganzen Monat hindurch sich krank und die Fußsohlen abtanzte. Sie schlief und aß nur sehr wenig, tanzte aber immer in einem fort, bis sie sich ganz von Kräften gesprungen hatte, in ein Hospital gebracht und dort kuriert wurde. Während ihrer Tanzwut aber hat die Baseler Obrigkeit zwei starke Männer der Tanzenden zugeordnet, die rot gekleidet waren, mit weißer Feder auf dem Hute und einer um den andern mit der Tanzwütigen tanzen mußten.“

Alle diese Tanzseuchen, sowohl die Pesttänze, wie die andern, waren Krankheiten, aber Krankheiten, die mit dem innersten Wesen des Tanzes aufs engste verknüpft erscheinen, und deshalb wurden sie hier wenigstens kurz erwähnt. Der Tanz geht aus dem allgemein menschlichen Bedürfnis hervor, starkem seelischem Erleben durch körperliche Bewegung Ausdruck zu verleihen und sich dadurch von quälenden inneren Spannungen zu befreien. Dieses Bedürfnis ist ein urgefundes, der normalen menschlichen Natur gemähes. In Zeiten allgemeiner starker seelischer Erregung, wie es die Pestperiode im mittelalterlichen Europa war, kann aber die Auswirkung

des Bedürfnisses Formen annehmen, die pathologisch erscheinen. Sie kann es auch bei einzelnen Veranlassungen, wo besondere äußere Umstände übermäßig aufpeitschend auf die Seelenstimmung einwirken und der Tanz nicht nur als Erlösung erscheint, sondern auch ausdrücklich als nützliches Tun empfohlen wird. Dies ist der Fall bei den orgiastischen Tänzen der antiken dionysischen Mysterien, wo die Grenze zwischen gesundem seelisch-körperlichem Sichausleben und pathologischer Raserei ebenfalls oft überschritten wurde. Indessen – wer vermag diese Grenze mit Sicherheit zu setzen? Jeder Tanz, der befreiend aus innerster Seele sich auswirkt, rührt an den tiefsten geheimnisvollen Urgründen der Menschennatur, die zu enträtseln menschlichem Verstande nicht gegeben ist.

Erinnerungen an die mittelalterlichen Tanzseuchen haben sich bis in die Neuzeit erhalten. Es sind der Metzgersprung und der Schäfflertanz in München. Auch die Echternacher Springprozession, die alljährlich am Pfingstdienstag ausgeführt wird, ist auf eine frühmittelalterliche, im 8. Jahrhundert in jener Gegend wütende Tanzepidemie zurückzuführen.

Übergang zur Neuzeit

Im Laufe des 14. Jahrhunderts bildet sich in Deutschland ein neuer Stand heraus, der zu dem ländlichen Bauern- und Ritterstand in Konkurrenz tritt: das städtische Bürgertum, das teils durch zünftige Handwerker, teils durch alteingefessenes Patriziatum repräsentiert wird. Dementsprechend treten zu den Bauern- und Rittertänzen jetzt die städtischen Handwerker- und „Geschlechter“-Tänze. Zugleich vollzieht sich in der Form des Tanzes eine epochemachende Wandlung. Der „Paarentanz“, d. h. das paarweise Tanzen, bei dem Herr und Dame einander mit den Armen umfassen, statt sich nur die Hände zu reichen, wird mehr und mehr üblich. Im Mittelalter war diese Tanzart in den Dörfern schon gebräuchlich gewesen, aber die Behörden hatten sie meist verboten. Als der Paarentanz nun gegen Ende des 14. Jahrhunderts in den Städten Eingang findet, wird seine Ausübung (z. B. in Ulm) von der Obrigkeit anfangs auch mit Strafe belegt. Aber er setzt sich trotzdem durch, und im 16. Jahrhundert ist er bereits zur herrschenden Form des Gesellschaftstanzes geworden.



TANZ UNTER DER DORFLINDE

Ländliche Volkstänze

Die breiten Schichten des deutschen Volkes bewahrten im großen und ganzen noch den alten Charakter des deutschen Volkstanzes. Die ostfriesischen Bauern hatten ihren nationalen Liedtanz, der von zwei Männern und zwei Frauen ausgeführt wird, mit „gar sonderbaren Aktionen und Bewegung des Leibes, der Arme, Hände, Beine, Kopfes und aller Glieder“. Der Tanz – sagt ein Pastor, der uns das dazu gehörige Tanzlied mitteilt – sei schwer gewesen und habe Schweiß gekostet. Man habe dabei die Hurligkeit der Friesen sehen können, die ihre Glieder nach dem geschwinden und langsamen Takt meisterlich bewegt hätten. Die Frauen hätten gleiche Posituren mit den Männern machen und mit gleichen Mienen ihnen alles nachtun müssen. Die Männer hätten beim Tanze mit den Händen

zusammengeschlagen bald vorn, bald hinten auf dem Rücken, bald vor den Beinen, „welches alles die Weibsbilder mittun mußten, welches, wie ich's einstens gesehen, mir zwar lächerlich, doch nicht ungeschickt vorkam“. Beim Kränzleintanz, der in Bayern, Schwaben und Franken verbreitet war, fucht der Bursche sein Mädchen durch Sang und Tanz zu gewinnen und ihm teils mit List, teils als freiwillig gespendeten Lohn einen Blumenkranz abzunehmen. Die Kranzlieder, die bei diesen Tänzen gefungen wurden, waren so beliebt, daß viele von ihnen in der Reformationszeit geistlich umgedichtet wurden. So hat Luther die Melodie und den Anfang des Textes zu seinem Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm' ich her“ dem Straßburger Kranzliede „Ich komm' aus fremden Landen her“ entlehnt. Der Zäuner, ein Reigentanz, bei dem die Tanzenden durch Verflechten der Hände und Arme eine Art Zaun bildeten und sich bemühten, den in der Mitte des Kreises stehenden Solotänzer nicht durchkriechen zu lassen; der Scharer, bei dem in jeder Tour höchstens vier Personen tanzen dürfen und keiner zum zweiten Male antreten darf, bevor alle an die Reihe gekommen sind, es sei denn, daß er die Musik für seine Extratour besonders bezahlt*; der Betteltanz, während dessen die Zecher eingesammelt wurde und der oft Anlaß zu Streit und Prügelei gab; die im Meißnischen beliebten Lobetänze, die vielleicht wendischen Ursprungs waren und als Verlobungs- und Ehevermittler dienten, indem sie den Eltern Gelegenheit gaben, ihre heiratsfähigen Kinder den Nachbarn vorzuführen, waren die bekanntesten ländlichen Tänze dieser Zeit. Zur Begleitung ertönte Gesang der Tanzenden, Geige, Pflife, Trommel oder die Drehleier, ein Musikinstrument, das einer Gitarre ähnlich war, dessen Saiten durch eine Art Klaviatur an der Seite des Halses verkürzbar waren, unten aber über ein durch eine Kurbel drehbares, mit Geigenharz bestrichenes Rad liefen.

Handwerkertänze

Das 14. bis 16. Jahrhundert war die Zeit, in der die deutschen Handwerker- und Zunfttänze sich zu den Formen entwickelten, die sie zum Teil bis in die Gegenwart hinein beibehalten haben. Öffentliche festliche Aufzüge mit

* Ein noch heute in den Bayrischen Alpen bei Hochzeiten zu Ehren des Bräutigams häufig aufgeführter Tanz.

Tänzen, von denen manche alljährlich, andere nur gelegentlich gehalten wurden, gehörten zu den Kennzeichen des bürgerlichen Wohlstands und Frohsinns dieser Epoche. Nürnberg und Augsburg waren die Zentren der Tanzfreude, die vornehmlich am dritten Pfingsttage, am Aschermittwoch und zuweilen auch am Johannistage sich auswirkte. Da ziehen dann die Innungen, Meister, Gefellen und Lehrjungen eines besonderen Handwerks, festlich geschmückt, mit ihren Innungsabzeichen, Fahnen und Kränzen, auch Trinkgeschirren, von Pfeifern und Trommlern begleitet, durch die Stadt nach einem bestimmten Hause, wo sie fröhlich zechen und tanzen. Die Messerschmiede hatten ihren Schwertertanz, die Böttcher ihren Reiftanz, die Tuchmacher ihren Fahnentanz.

Befonders berühmt war der Schwertertanz der Nürnberger Messerschmiede, der gewöhnlich alle sieben Jahre vor dem Rathause aufgeführt wurde und in einer pantomimisch dargestellten Fechtchule mit Schwertern und Schilden bestand. Ein Reiftanz war der Schäfflertanz, den die Münchener Böttchergefellen auf Grund eines kaiserlichen Privilegiums im ersten Regierungsjahr eines neuen Landesfürsten und dann alle sieben Jahre in der Fastnachtzeit vor den Häusern gewisser Herrschaften und vor denen ihrer Hauptkunden, der Brauer und Gastwirte, aufführten. Es war eine Art Kontertanz, der Große Achter genannt, wobei die in der damaligen Tracht der Edelknaben erscheinenden Gefellen große, mit Buchsbaum und bunten Bändern verzierte Reifen in den Händen hielten und damit verschiedene Figuren bildeten. Der Rhythmus des Tanzes ging nach der Melodie eines eigenen Liedes, dessen Text lautete:

Gretl in der Butten
Wieviel gibst du Oar? (Eier)
I gib nit mehr, i gib nit mehr
Als um en Batzen zwoa.
Und wenn du mir nit mehre gibst
Als um en Batzen zwoa:
So b'halt du deine Butten
Und alle deine Oar!

Vor dem feierlichen Gesundheitstrinken, das den Auftritt schloß, wurden die vollen Gläser auf die innere Fläche der Reifbogen gestellt und mit

diesen im Kreise herumgeschwungen. Wie der Fahnentanz ausgefallen hat, den die Tuchmacher in Nürnberg am Neujahrstage veranstalteten, wissen wir nicht. Sie hielten erst einen Umzug durch die Stadt und zogen dann auf das Rathaus nach Wöhrd, einer Vorstadt von Nürnberg, wo der Tanz stattfand. Dabei führten sie Krone, Zepter und zwei burgundische Kreuze mit.

Eine besondere Art öffentlicher Fastnachtsluftbarkeit war in Nürnberg das Schembart- (Schönbart-) Laufen, das dort von alters her bestand, seit dem Jahre 1349 aber nur von den Metzgern und Messerschmieden abgehalten werden durfte. In diesem Jahre hatten nämlich die nürnbergischen Zünfte einen Aufruhr angestiftet, bei dem es auf die Ermordung der damaligen Ratsherren abgesehen war. Der Aufruhr wurde niedergeschlagen, und Kaiser Karl IV., der in eigener Person ein strenges Gericht über die Rebellen abhielt, verfügte, daß hinfort den Zünften, mit Ausnahme der Metzger und Messerschmiede, die dem Rat treu zur Seite gestanden hatten, jede öffentliche Festlichkeit unterfagt und auch den beiden treuen Gewerben nur das Schembartlaufen gestattet sein sollte. Der Schembart* war ein Maskenaufzug und bestand aus 24–32 Personen in eng anliegenden Hosen, Jacke, Kappe, kurzen Stiefeln und Handschuhen. Manchmal war das Kleid von unten nach oben geteilt und jede Seite andersfarbig. In der einen Hand hielten die Männer einen mannslangen Speiß, in der andern einen kolossalen grünen Pinienapfel, aus dem ein blinder Schuß fuhr. Dem Zuge voran gingen einige als Narren gekleidete Personen, die mit ihren Peitschen die Jugend neckten und Raum schafften. Bisweilen lief oder ritt ein Mann voraus, der einen Sack mit Nüssen hatte, die er unter die Jungens warf, oder einer mit einem Körbchen voll Eier, die mit Rosenwasser gefüllt waren und nach den Mädchen geworfen wurden, die aus den Fenstern guckten oder in den Haustüren standen. Wenn der Zug auf einem Platz angekommen war, so begann ein Tanz. Drei oder mehrere Spielleute bliesen auf. Bei ihnen stand ein Mann, der einen mit allerhand bunten Kleinigkeiten behangenen Baum trug. Dann erschienen einige Paare auf Pferd puppen, die an ihrem Leib befestigt waren und mit denen sie sich wie Reiter gebärdeten. In den ersten Jahren nach jenem Aufruhr hatten

* Schembart = Schönbart, d. h. Maske oder Larve.

die Metzger und Messerschmiede bei ihren Schembartfesten unter den Feindseligkeiten des Nürnberger Volks zu leiden, das die Tänze zu hindern suchte. Sie stellten daher einige bewaffnete Wächter auf, die sich aber so brutal benahmen, so fürchterliche Hiebe und schwere Verwundungen austeilten, daß darüber Unruhen in der Stadt entstanden. Daher verbot der Rat das Führen von Waffen, aber die Metzger kümmerten sich nicht um das Verbot, sondern mieteten Rowdies, die „sich um des Lohnes willen dazu bereit fanden“, auf die unbequem werdende Menge einzuhauen. Da diese „Ehrengarde“ in ihren Soldforderungen aber immer unverschämter wurde, so verlangten die Metzger eine Schutzwache auf Kosten des Rats. Sie ward ihnen verweigert, und da fanden sich denn mehrere wohlhabende Bürger, die die erforderlichen Kosten bestritten oder auch selber den Tänzern Schutz leisteten. Daraus entstand eine sogenannte „Schembarts-Gesellschaft“, die schließlich als eine Art Festkomitee zur Erhöhung des Glanzes dieser Luftbarkeit viel beigetragen hat. Ein kleines Kulturbild aus den Klaffenkämpfen in der „guten alten Zeit“!

Daß es bei diesen Handwerkertänzen ehrbar und anständig zugeht, dafür trugen die Meister und Altgefallen strenge Sorge. Die Polizei aber wachte darüber, daß nicht zu großer Aufwand gemacht und die obrigkeitlich gestattete Zahl der Musikanten nicht überschritten wurde.

Patriziertänze

Über den Stand der zünftigen Handwerker aber erhoben sich in dieser Zeit die bürgerlichen Patrizier, die alteingesessenen, „ratsfähigen“ Geschlechter, die sich als etwas Besseres dünkten, weil sie über größeren Besitz verfügten. Sie hatten und pflegten ihre besonderen Tänze, die sich von denen der Bauern und Zunftgenossen durch mehr äußere Prunkentfaltung und Nachahmung adeliger und höfischer Formen unterschieden. Den „niedereren“, namentlich den dienenden Klassen war die Teilnahme an diesen Tänzen der städtischen Protzenschaft verboten. So lautet eine Nürnberger Polizeiverordnung im 14. Jahrhundert: „Es soll keine Dienstmagd zu Hochzeiten reihen noch tanzen in der Bürgerin Reihen oder Tanz, oder sie muß geben zween Schillinge.“ Dagegen sah man es gern, wenn an den

Geschlechtertänzen „hohe Gäfte“ teilnahmen, und wir lesen in alten Chroniken nicht selten, daß Kaiser und Könige, wenn sie wegen Reichsangelegenheiten sich in den Reichsstädten aufhielten, in den Herrentrinkstuben und auf den Rathäusern zum Tanze mit schönen Patriziertöchtern und -frauen sich herabließen. Auch gaben sich die Stadtobrigkeiten zuweilen die Ehre, Fürsten und edle Ritter zu den in der Faschingszeit auf dem Rathause abgehaltenen Tanzkränzchen einzuladen.

Wie man im Zeitalter Dürers, Luthers, Hans Sachs' in der vornehmen bürgerlichen Gesellschaft zu tanzen pflegte, davon gibt uns der fromme und gelehrte badische Rat Johann von Münster ein anschauliches Bild. „Die deutsche allgemeine Tanzform bestehet hierinnen,“ sagt er, „daß, nachdem bei den Pfeifern und Spielleuten der Tanz zuvor bestellet ist, der Tänzer auf das zierlichste, höflichste, prächtigste und hoffärtigste herfütrete und aus allen allda gegenwärtigen Jungfrauen und Frauen eine Tänzerin, zu welcher er eine besondere Affektion trägt, sich erwähle, dieselbe mit Abnehmung des Hutes, Küssen der Hände, Kniebeugen, freundlichen Worten und anderen Zeremonien bittet, daß sie mit ihm einen lustigen, fröhlichen und ehrlichen Tanz halten wolle... Wenn die Person bewilligt hat, den Tanz mit dem Tänzer zu halten, treten sie beide herfür, geben einander die Hände und umfassen und küssen sich, nach Gelegenheit des Landes, auch wohl recht auf den Mund, und erzeigen sich sonst mit Worten und Gebärden Freundschaft, die sie vor langer oder kurzer Zeit gewünscht haben einander zu erzeigen. Danach, wenn es zum Tanz selbst gekommen ist, halten sie erstlich den Vortanz, derselbe gehet mit ziemlicher Gravität ab. Denn in diesem geschieht nicht soviel ungebührlichen Tummelns, wie in dem Nachtanze zu widerfahren pflegt. Es kann aber in diesem Vortanz das Gespräch und die Unterredung derer, die sich liebhaben, besser gebraucht werden als in dem Nachtanze. Dies aber haben sie gemein, daß die Tänzer, wenn sie zum End des Gemaches, in welchem sie tanzen, gekommen sind, wieder umkehren und sich zu beiden Seiten, zur rechten und zur linken, so lang wenden und treiben, vorgehen und folgen müssen, bis der Pfeifer aufhört zu spielen und ihn gelüftet, ein Zeichen zu geben, daß der Vortanz ausgetanzt sei. Danach ruhen sie ein wenig, stehen aber nicht lange still. Sind es gute Freunde.



so reden sie miteinander von den Dingen, die sie gern hören. Ist aber die Freundschaft nicht so groß, so schweigen sie still und warten, bis der Pfeifer wiederum aufblaset zum Nach Tanz. In diesem gehet es unordentlicher zu als in dem vorigen. Denn allhier wird des Laufens, Tummelns, Handdrückens, heimlichen Anstoßens, Springens und bäurischen Rufens und anderer ungebührlicher Dinge, die ich ehrenhalber verschweige, nicht verschont, bis daß der Pfeifer die Leute durch sein Stillschweigen geschieden hat... Wenn aber der Tanz zu Ende gelaufen ist, bringt der Tänzer die Tänzerin wiederum an ihren Ort, da er sie hergenommen hat, mit voriger Reverenz, nimmt Urlaub oder bleibt auch wohl auf ihrem Schoß sitzen und redet mit ihr, dazu er durch den Tanz sehr gute und keine bessere Gelegenheit hat finden mögen."

Wie wir aus dieser Schilderung erkennen, gehörte der gute Johann von Münster nicht gerade zu den begeisterten Freunden des Tanzes. Seine Schrift, der die obige Stelle entnommen ist, führte den Titel „Gottseliger Traktat vom ungottseligen Tanz“. Zur Ergänzung mag eine andere, ungefähr aus derselben Zeit stammende Darstellung dienen, die der französische Moralphilosoph Michel de Montaigne von einem Tanz gibt, den



er im Hause der reichen Kaufherren Fugger zu Augsburg sah. „Wir gingen“, heißt es, „in das Fuggersche Haus, wo wir zwei Säle sahen, von denen der eine mit Marmor gepflastert und der andere zur ebenen Erde mit alten und neuen Medaillen geschmückt war. Wir sahen auch tanzen, es waren lauter Deutsche. Sie hören alle Augenblicke wieder auf, führen die Damen auf ihre Sitze zurück, die sie auf einer Seite des Saales abgefondert haben und die mit rotem Tuche beschlagen sind, und nehmen die Tänzer sich dann eine andere. Die Mannspersonen haben ihre eigenen Sitze, die von denen der Damen ganz abgefondert sind, denn es scheint, als hätten sie nicht gern viel mit ihnen zu tun. Ihr Tanz war dieser: Sie nahmen das Frauenzimmer bei der Hand, die sie ihr auch zugleich küßten*, legten sodann ihre Hand auf die Schulter der Dame, umfaßten sie und drückten sie dermaßen an sich, daß die Wangen zusammen kamen. Das Frauenzimmer legte unterdessen ihre Hand auf seine Schulter und in dieser Stellung gingen sie herum. Sie tanzten und unterhielten sich ganz öffentlich.“

* Die Sitte, daß der Herr seine Dame vor und nach dem Tanze küßt, scheint nicht nur auf Deutschland beschränkt gewesen zu sein. In Shakespeares „König Heinrich VIII.“ sagt der König zu Anna Boleyn: „Unziemlich wär's, zum Tanz Euch aufzufordern und nicht zu küssen“.

Die Beschreibung eines Geschlechtertanzes auf einer Patrizierhochzeit zu Augsburg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gibt uns der schlesische Ritter Hans v. Schweinichen. „Wenn Ihre fürstlichen Gnaden tanzten,“ heißt es, „so tanzten allemal zwei vornehme Ratsherren vor. Sonsten ist es Brauch, daß allemal zwei Personen, so lange rote Röcke mit weißen Ärmeln anhaben, vortanzen, und darf sonst keiner, er sei wer er wolle, einen Tanz anfangen. Es tanzten also die zwei voran, und sobald sie sich drehen, so mögen sich die, so nachtanzen, auch drehen, ebenso, wenn sie sich miteinander im Tanze herzen, so darf der Junggefelle die Jungfrau auch herzen. Es werden die Vortänzer oft mit Geld bestochen, daß sie einander in einem Reihem etliche Male herzen, damit der Junggefelle die Jungfrau desto öfter herzen kann, wie ich ihnen selbst also getan. Bekennen muß ich, daß ich mein Lebtag keine schöneren Frauenzimmer beieinander gesehen als da. Sie waren ihrer über siebenzig, und der Braut zu Gefallen alle weiß in Damast und dergleichen gekleidet, auch mit Ketten und Kleinodien über die Maßen gezieret. Und war in einem schönen Saal, welcher mit Gold und Silber gefunkelt, und waren über etliche hundert Lichter, groß und klein, darinnen, daß man vermeint, es wäre mehr das Himmelreich oder das rechte Paradies allda. Mir ist sehr wohl gewesen; denn wie gemeldet, die Jungfrauen waren schön und gaben auserlesene höfliche gute Worte.“

Tänze des Adels und der Höfe

Zu den beliebtesten Tänzen des Adels in dieser Zeit gehörte der Fackeltanz, der bei ritterlichen Turnieren und namentlich bei höfischen Festen getanzt wurde. Es war das eine schon im Altertum gebräuchliche Zeremonie, bei der die männlichen Tänzer Wachsfackeln trugen. Die Hochzeitsfeierlichkeiten der alten Griechen pflegten mit einem Zuge zu enden, der die Neuvermählte in das Haus ihres Gatten führte und bei dem ein fackeltragender Jüngling voranschritt, der den Hymen, den Hochzeitgott, darstellte. Während des Mittelalters fanden Fackeltänze bei fürstlichen Hochzeiten zuweilen statt. Im 15. Jahrhundert gehörte der Fackeltanz zu den regelmäßigen Tänzen auf den Bällen, die sich an Turniere anzuschließen

pflegten. Er war eine Art Polonäse, ein feierliches Schreiten, bei dem es kein Umfassen der Paare, sondern nur eine Führung mit angefaßter Hand gab. Den gleichen Charakter der Feierlichkeit, Würde und Steifheit tragen die meisten an den Höfen und in den Adelschlössern gepflegten Tänze dieser Zeit. Italien und Frankreich werden die internationalen Lehrmeister höfischer Art und Sitte, und die deutschen Fürstenhöfe sind die Einfuhrhäfen auch für italienische, spanische und französische Tanzformen. Vom 16. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurden an diesen Stätten fast nur ausländische Tänze geübt und kultiviert. Die bekanntesten dieser importierten Tänze, die dann zum Teil auch richtige Volkstänze wurden, waren die aus Spanien stammenden Pavane, Sarabande, Chaconne und Canarie; die italienischen Galliarde, Passamezzo und Bergamasca; die französischen Branle, Bourrée, Gavotte, Courante, Mufette, Passepied, Rigaudon, Tambourin und Menuette. Dazu kamen die Gigue, deren Herkunft man nicht kennt, und die Morisca, die in allen Ländern getanzt wurde, in denen sich Traditionen vom Kampf der Christen gegen die Sarazenen erhalten hatten. Die Gigue wurde nach der Mitte des 17. Jahrhunderts in England, Schottland, Frankreich, Italien und Deutschland bekannt und sehr beliebt. Sie war ein richtiger Volkstanz, kein typischer Gesellschaftstanz. Bis tief ins 18. Jahrhundert hat sie sich, zuletzt besonders als Kunstdanz auf der Opernbühne erhalten, und als Schiffertanz lebte sie in Irland und England noch in unserer Zeit. Es ist ein lebhafter, munterer, fröhlich hüpfender Tanz, bestehend aus zwei Repetitionen von je acht Takten, die keine geschwinderen Noten als Achtel enthielten. Die Morisca oder Moresca, in Deutschland auch Mauren- oder Mohrentanz genannt, war eine Art Schwertertanz und vielleicht maurischen Ursprungs. Sie soll aus Spanien schon im 14. Jahrhundert nach England gekommen sein und verbreitete sich dann rasch bei allen christlichen Völkern, die gegen die „Ungläubigen“ gekämpft hatten. Sie gehörte im 15. und 16. Jahrhundert in England, Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien zu den beliebtesten Volkstänzen und hat sich besonders lange bei den Korfen, Griechen, Albanesen, Serben und Montenegrinern erhalten. Man kann sagen, daß die Morisca der verbreitetste Tanz gewesen ist, den es in der ersten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrtausends gegeben

hat. Man tanzte sie im schnellen $\frac{3}{2}$ -Takt mit Schellen an den Kleidern, langsam vorrückend, abwechselnd mit dem rechten, dem linken und beiden Hacken aufschlagend. In Spanien wurde sie mit Schwertern in den Händen unter seltsamen Luftsprüngen aufgeführt. In England kam sie allmählich aus der Mode, weil sich der Verdacht verbreitet hatte, durch das Aufstampfen mit den Füßen werde Podagra und Gicht erzeugt. Den Charakter der andern obengenannten Tänze werden wir kennenlernen, wenn wir auf die betreffenden Ursprungsländer zu sprechen kommen.

Neuzeit

Der Dreißigjährige Krieg förderte zunächst die Verwilderung des deutschen Tanzes. Aber diese Wirkung war nicht von langer Dauer. Namentlich die verfeinerte gesellschaftliche Kultur der romanischen Länder farbte auf Deutschland ab und gab den Tänzen ein zierlicheres Gepräge, zunächst allerdings mehr in den Städten als auf dem Lande. In den Städten war der Glanz der Patriziergeschlechter erloschen, und es hatte sich aus allen Klassen der begüterten Bevölkerung ein „höherer Bürgerstand“ herausgebildet, der zum Träger der Kultur, auch der Kultur des Tanzes, wurde. Was dieser neue führende Stand in Nachahmung höfischer Sitten besonders pflegte, war der „Alamode“-Tanz, d. h. die Tanzkunst nach französischer Art. In allen Kreisen des gebildeten Bürgerstandes tanzte man jetzt die gleichen künstlichen und mit der Mode wechselnden Tänze. Zu ihrer Erlernung kamen auch in den deutschen Städten die Tanzlehrer mehr und mehr in Aufnahme. Nur auf dem Lande und in den abgeschlossenen Bergtälern blieben noch die alten Volkstänze in Übung.

Gesellschaftstänze der höheren Stände

Bei den Hoffesten kam im 17. Jahrhundert eine Art von Tanzmaskerade auf, die man „Wirtschaften“ nannte. Es waren Aufführungen, bei denen der fürstliche Gastgeber und seine Gattin sich als Schenkwirte, Brauteltern einer Bauernhochzeit u. dgl. verkleideten, während die Hofleute Wirts-

hausgäste, Bauern ufw. darstellten. Man tanzte hier, dem Charakter der Veranstaltung entsprechend, ländliche Tänze, die meist als Quadrillen bearbeitet waren. Auf diese Weise fanden schlichtere und zwanglosere Tanzweisen, als sie sonst gebräuchlich waren, Eingang in die zeremoniellen Feste. Im Anfang des 18. Jahrhunderts verschwanden aus den Gesellschaftstänzen die Galliarde und der Branle und es kam die Polonäse auf, in deren mehr oder weniger feierlichem Schreiten der mittelalterliche „getretene“ deutsche Tanz fortlebt. Ihr Ursprungsland ist, wie der Name sagt, Polen, aber sie hat sich sehr rasch über ganz Europa verbreitet und diente bis zur Gegenwart als Eröffnungstanz aller Bälle. Im Jahre 1755 tanzte man zum erstenmal den Kotillon, ungefähr 1764 treten die Kontertänze auf, die, durchaus verschieden von den heute noch üblichen, zu acht Personen im Viereck getanzt wurden und ursprünglich den Namen „Englische Tänze“ führten. Aus ihnen sind die Quadrillen entstanden. Es folgten dann als Modetänze die Anglaise, die Ekossaise und die Française. Der Lieblingstanz der bürgerlichen Gesellschaft während des 18. Jahrhunderts war aber die Menuette, die in Frankreich entstanden, von allen im Laufe der Zeiten erfundenen Gesellschaftstänzen sich am längsten in der Gunst des Publikums erhalten hat. Sie ist in ihren Konsequenzen noch im modernen Kontertanz zu erkennen. Aus der Menuette, wie aus den Sarabanden, Gavotten, Mufetten tönt im 18. Jahrhundert uns die gemessene Würde, die Gravität, die schäferliche Spielerei und der barocke Humor des Zeitalters entgegen. Gegen Ende des Jahrhunderts fand dann unter dem Namen Walzer ein Tanz Eingang in die Ballsäle, dessen Anfänge vielleicht bis zur Minnefängerzeit zurückgehen und schon im Springtanz, dem zweiten Teil jedes deutschen Tanzes, zu erkennen sind. Der moderne Walzer im $\frac{3}{4}$ -Takt ist direkt aus dem alten Dreher oder Ländler entstanden, der unter Gesangbegleitung getanzt wurde. Eins dieser alten Dreher-Tanzlieder hat sich bis in unsere Tage lebendig erhalten. Es ist das Liedchen „Ach du lieber Augustin“, das auf einen Wiener Bänkelfänger dieses Namens gedichtet wurde, der um 1670 lebte. Der Walzer, den man als den eigentlich charakteristischen deutschen Tanz bezeichnen kann, ist ein Paarentanz und seiner Form nach ein Rundtanz, für den der alte Name Dreher sehr passend erscheint. Denn er stellt die sich umfassenden Paare in einer leicht

drehenden (walzenden) Bewegung dar, die eine doppelte ist. Erstens dreht sich jedes Paar um seinen eigenen Mittelpunkt und zweitens bewegt es sich in einer größeren Kreislinie fort, bis es wieder an seinen Platz gelangt ist. Das Geburtsjahr des modernen Walzers ist 1787, wo in Wien die Oper „Una cosa rara“ (deutsch unter dem Titel „Lilla oder Schönheit und Tugend“ bekannt) von Vincenz Martin aufgeführt wurde. In dieser Oper tanzten vier Personen den ersten Walzer. Der ungeheure Beifall, den die Oper fand – sie trug bekanntlich den Preis über Mozarts „Figaro“ davon – hatte zur Folge, daß man auch der Tanzeinlage Beachtung schenkte. Sie wurde in der Gesellschaft nachgeahmt und führte anfangs den Namen „Cosa rara“, der aber bald in „Wiener Walzer“ oder „Deutscher“ umgeändert wurde. Der Walzer war damals ein anmutig dahingleitender, simpler Schleifer. Er wechselte seinen Charakter erst im 19. Jahrhundert, wo er durch Johann Strauß den Älteren zu einem feurigen, glänzenden, leidenschaftlichen Tanz wurde, vor dessen elektrifizierender Zauberwirkung alle Ekossaisen und Francaisen das Feld räumen mußten. Der Walzer wurde der populärste Tanz des vorigen Jahrhunderts. Man kann sagen, daß mit ihm eine neue Epoche des Gesellschaftstanzes begann. Vorher gab es Einzelpaartänze, und es gab gemeinsame Tänze. Jetzt, im Walzer, tanzt jedes Paar für sich, solange es will, und jedes andere Paar hat dasselbe Recht. Alle Paare zusammen aber bilden doch eine Einheit, indem sie sich gemeinsam im gleichen Takt bewegen.

Als ein weiterer gemeinsamer Einzelpaartanz kam seit 1825 der Galopp in Aufnahme, ein sehr schneller Rundtanz im $\frac{2}{4}$ -Takt. Er ist eine deutsche Erfindung, wie der Walzer, und wurde auch „Rutscher“ oder „Preußisch“ genannt. Der älteste Galopp soll der sein, der in der Posse „Die Wiener in Berlin“ (um 1825) vorkommt. Ferner fand die Polka Eingang, die Erfindung eines böhmischen Bauernmädchens (1835), die freilich schon weit früher in sehr ähnlicher Art als „Schottischer“ vorhanden war. Lancier nannte man einen aus vier Nummern zusammengesetzten Kontertanz, der 1857 in Berlin durch Mitglieder des Königlichen Balletts eingeführt und dann als Gesellschaftstanz in Deutschland, Frankreich und England aufgenommen wurde. Auf der Bühne wurde er ursprünglich im Kostüm der Lanzenreiter (Lanciers, Ulanen) mit Fahnen und leichten Waffen getanzt, woher



WALZER 1847

er feinen Namen erhielt. Weniger verbreitete oder nur kurze Zeit in Übung gebliebene Gefellſchaftstänze des 19. Jahrhunderts ſind die Quadrille, ein Tanz von vier Perſonen oder vier Paaren, die in Kreuzform aufgeſtellt ſind, ſo daß zwei und zwei ſich gegenüberſtehen, die Tempête, ein Kolonnentanz im raſchen $\frac{2}{4}$ -Takt, der in der erſten Hälfte des Jahrhunderts in Deutſchland beliebt war, die ſlawiſche Kalamaika und der tſchechiſche Redowa oder Rejdowak.

Ländliche Volkstänze

Die alte deutſche Tanzart, paarweiſe hintereinander zu tanzen, hatte ſich im 18. Jahrhundert nur noch auf dem Lande erhalten. Man kann hier zwei Formen unterſcheiden: Den Schleifer und den Reihentanz. Der Schleifer, entweder im geſchwinden $\frac{2}{4}$ - oder im reißen $\frac{3}{8}$ -Takt, iſt ein luſtiger, ſchneller Rundtanz, der als Sinnbild einer Liebeswerbung erſcheint. Er hat immer zwei Teile. Der erſte ſtellt die eigentliche Werbung, der zweite das Glück des Erhörten und das jungfräuliche Sträuben des Mädchens dar. Erſt geht der Burſche dem Mädchen nach, das zu entfliehen ſucht. Bald erhaſcht er ſie und will ſie feſthalten, aber ſie reißt ſich aus ſeinen Armen los. Er jedoch iſt ſtandhaft, und wohin ſie ſich wendet, ſteht er wieder vor ihr. Endlich erliegt das Mädchen und reicht ihm die Hand. Er umſchlingt die Spröde und läßt ſie nicht mehr aus den Armen, ſo ſchamhaft ſie ſich auch ſträubt und während des ganzen Tanzes mit der Rechten ſich lozumachen ſucht. Das Drehen und Walzen ſollte urſprünglich vielleicht nichts anderes als das Ringen mit dem ſich ſträubenden Mädchen bedeuten.

Der Reihentanz hat einen ganz anderen Charakter, er iſt nicht nur älter, ſondern auch einfacher und ernſthafter als der Schleifer. Beim Reihentanz umſchlingt man ſich nicht, und man dreht ſich auch nicht paarweiſe herum. Es iſt mehr eine feierliche Prozeſſion, ein Aufzug. Urſprünglich war der Reihentanz der gebräuchliche Tanz der Kirchweihfeſte, doch wurde er allmählich von dem luſtig hüpfenden Schleifer verdrängt. Wie ſolch ein Reihentanz um 1800 herum ausgeführt wurde, zeigt die Schilderung eines Feſtes, das die Salzfieder in Schwäbiſch-Hall alle drei Jahre zu feiern

pflegten und das ſie den „Hof“ nannten. „Unter vielen Luſtbarkeiten“, heißt es, „iſt auch ein feierlicher Reihentanz zu erwähnen, der auf einer kleinen, von uralten Linden beſchatteten Inſel aufgeführt wurde. Mitten auf der Inſel ſaßen die Muſikanten unter einer großen Linde. Ihre Inſtrumente waren Querpfeife und Trommel. Rund um die Muſik war ein längliches Rundteil gezogen, in welchem man tanzte. Der Tänzer nahm die Tänzerin nur züchtig beim Finger und kam ihr während des Tanzes niemals näher. Der Text zur Muſik war allen bekannt und hieß:

Mei Mutter kocht mir Zwiebel und Fiſch,
Rutſch her, rutſch her, rutſch her!

Es wurde aber niemals gefungen, ſondern bloß in Gedanken wiederholt, um die Tanzſchritte danach zu regeln. Zu den erſten drei Noten wirbelt die Trommel, und ſo auch beim Ende und Wiederanfang. Bis auf den Wirbel machten die Tanzenden gerade drei große Schritte und bei jedem Wirbel zwei kleine, wobei der Burſche ſich gegen das Mädchen kehrte. Der ganze Tanz iſt durchaus ernſthaft und ſtill. Sprechen, Lachen, Jauchzen würde zur Unchre gereichen, bloß freundlich ſein dürfen die Tanzenden. Der Tanz blieb ſich fortwährend gleich, nur daß der Kreis zuweilen in eine Schlangenlinie verwandelt wurde.“ Es heißt, daß dieſer Reihentanz ſchon über 500 Jahre in unveränderter Geſtalt in Schwäbiſch-Hall beſtand. Faſt alle deutſchen Volksfeſte, die Naturfeſte wie die Familienfeſte, waren und ſind mit Tänzen verbunden. Da gibt es eine ganze Menge von Frühlingstänzen, die z. T. aus fehr alter Zeit ſtammen und noch heute beim Eintreffen der erſten Schwalbe, beim Erblühen des erſten Veilchens aufgeführt werden: das Laubmännchen und der Graskönig in Thüringen, Mairösleins Umzug im Elfaß, der Frühlingstanz der Salzfieder in Salza, der Mai-Lehen im Eifelland, die Pfingſttänze, die in Thüringen Plantanz oder Birkentanz, in der Oberlauſitz und in der Provinz Sachſen Laubtanz genannt werden. Da gibt es den Siebenſprung, einen uralten Tanz, der ſich aus dem germaniſchen Frühlingſopfertanz entwickelt hat und ſeit der Einführung des Chriſtentums an Erntefeſten, auf Kirnfen oder bei Hochzeiten aufgeführt wurde. Er war bis in die Gegenwart hinein in Schwaben, Bayern, am Rhein, in Weſtfalen, am Harz und in der Mark bekannt. Er wird nur von einem Paar getanzt, wobei der Herr die ſchwierigſte Rolle

hat. Tänzer und Tänzerin wandeln während der ersten acht zu wiederholenden Takten der Musik herum. Dann muß der Tänzer in bestimmten Zwischenräumen folgende sieben Bewegungen ausführen: Zwei mit den Füßen, zwei auf den Knien, indem er erst das eine, dann das andere niederläßt, zwei mit den Ellenbogen, die er nacheinander auf den Boden stößt, und eine mit dem Kopf, indem er mit der Stirn den Boden berührt. Während des Tanzes wird vom Tänzer gefungen:

Mach mir nur den Siebenprung,
Mach mir's alle liebe,
Mach mir, daß ich tanzen kann,
Tanze wie ein Edelmann:
's ist einer.

Bei den Worten „'s ist einer“ liegt der Tänzer auf den Knien und berührt die Erde mit der Stirn, was die letzte Bewegung ist, während das Mädchen um ihn herumtanzt. Hierauf wird der Vers wiederholt, aber mit der Schlußwendung „'s sind zwei“, und so zählt der Tänzer fort bis sieben. Dann geht er wieder rückwärts, indem der Tänzer zählt „'s sind sechs“, „'s sind fünf“, bis auf den ersten.

Ein Überrest altheidnischer Frühlingstänze ist auch die schon erwähnte Echternacher Springprozession, die noch jetzt zum Gedächtnis an eine glücklich überstandene Tanzwutepidemie alljährlich am Pfingstdienstag ausgeführt wird. Die Teilnehmer (bis zu 15000 Personen), durch festgehaltene Tücher miteinander verbunden, ziehen unter Begleitung der Geistlichkeit und zahlreicher Musikanten von der Sauerbrücke eine halbe Stunde in das Städtchen Echternach zur Grabeskirche des heiligen Willibrord. Die Prozession wird in der Weise ausgeführt, daß jeder nach drei vorwärts getanen Schritten zwei Schritte zurückspringt. So tanzt man um den Altar herum, auf den jeder seine Spende niederlegt. Die „Jubelmelodie“, nach der der Tanz vor sich geht, ähnelt den alten Reigenmelodien („Mei Mutter kocht mir Zwiebel und Fisch“) und noch mehr den Singweisen zu Kinderreigen („Fuchs, du hast die Gans gestohlen“) und enthält ein Stück uralter deutscher Volkstanzmusik.

Die Kirmestänze in den thüringischen, sächsischen, rheinischen und bayrischen Dörfern gehen vielfach direkt auf altheidnische Opferfeste zurück. Bei dem thüringischen Kirmestanz ziehen die Burfchen unter Vorantritt

der Spielleute unter die Linden des Gemeindeangers, hüpfen nach einer bestimmten Melodie einige Male im Kreis um den großen Stein, der als Tisch die Hauptlinde umgibt, und zerstreuen sich dann einzeln ins Dorf, um die Jungfrauen (Platzjungfern, „Blotzjungfern“) zum Tanz abzuholen. Jedes Mädchen heftet ihrem Tänzer ein Seidentuch auf die linke Achsel, geht sodann in weißen Hemdärmeln und Mieder hinter ihm her nach dem Gemeindeanger zu. Dort werden sie am Steintisch (auf dem große hölzerne Kannen oder Eimer voll Bier stehen) mit dem „Paßglas“ empfangen, und es wird ihnen zugezogen. Nachdem sie daraus allen Bescheid getan, geht der Tanz an. Der Platzmeister, den die Burfchen aus ihrer Mitte gewählt haben, hat den Vorreihen, d. h. er tanzt mit einem Mädchen ganz allein und den anderen voran. Die Mädchen auf dem Plan tanzen anfänglich mit leichter Wendung um ihre Tänzer herum, dann umfassen sie sich und schwenken sich paarweise hintereinander. Bisweilen tanzen die Mädchen auch allein und die Burfchen singend um sie herum. Ein alter Kirmestanz, der in Niederbayern unter freiem Himmel abgehalten wurde, ist der Trümmertanz. Auf grünem Plan bilden alle Tanzpaare einen großen Kreis, in dem jedes Paar seine Tour allein, aber nicht im Wirbel drehend, macht, indem es sich bemüht, den Beifall des zuschauenden Kreises zu verdienen. Derselbe Tanz, der in Niederbayern Trümmertanz heißt, wird in fränkischen Dörfern Platztanz genannt. Seine Ausführung entspricht der des thüringischen Kirmestanzes.

Schwertertänze haben sich beim Landvolk das ganze Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit hinein erhalten. So bei den Dithmarschen, den Heffen, den Westfalen und in der Steiermark. Die Dithmarschen tanzten ihren Schwertertanz zu Trommelbegleitung, bald in die Runde, bald kreuzweis durcheinander, bald sprangen sie über die Schwerter, bald legten sie sie in eine künstliche, einer Rose ähnliche Stellung und tanzten im Kreise herum oder sprangen darüber, bald hielten sie die Schwerter über den Köpfen, bald verwickelten sie die Schwerter so ineinander, daß sie den Vortänzer darauf in die Höhe heben konnten. Vom westfälischen Schwertertanz gibt ein Bericht aus dem Ende des 18. Jahrhunderts folgende Schilderung: „Erwachsene Jünglinge gehen bei herannahendem Frühling von Ort zu Ort, von Haus zu Haus, legen ihre Schwerter entweder kreuzweise oder nach

anderen beliebigen Formen. Zu einer kriegerischen Musik springen die Tänzer über die Schwerter und in die Zwischenräume, ohne ein Schwert zu berühren. Geschieht dies gleichwohl, so hat der Tänzer allen Anspruch auf den Beifall der Zuschauer verloren. Auch werden während des Tanzes die Schwerter in die Höhe geworfen und wieder aufgefangen. Mit diesem kriegerischen Spiele werden auch Leibesübungen verbunden: man springt durch Reifen, über emporgehaltene Stangen usw."

Groß ist die Menge der Tänze, die bei Hochzeitsfesten getanzt wurden. Da gab es den Kränzeltanz, bei dem der Brautkranz, und den mecklenburgischen Stückelreih, bei dem die Braut ausgetanzt wurde, nämlich aus der Gemeinschaft der Unverheirateten. Der ebenfalls bei mecklenburgischen Hochzeiten übliche „Schön dör un stolt" ist eine Quadrille mit zwei Touren, von zwei Paaren getanzt. Bei der ersten Tour tanzen die vier Personen kreuzweise durcheinander (schön dör = schön durch), bei der zweiten gehen sie, die Arme in die Seite gestemmt, stolz („stolt") einher. Bayrische Hochzeitstänze waren oder sind der Hungertanz, vor dessen Beendigung nichts gegessen oder getrunken werden darf, und der schöne poesievolle Kunkeltanz, der vor dem Hochzeitshaus aufgeführt wird. Die stärkste Kranzjungfer bringt eine Kunkel herbei mit einem bebänderten und mit der Spindel besteckten Rocken. Andere Mädchen fassen die lang herabhängenden Bänder, und unter diesem Gitter der gespannten Bänder tanzt dann, das Brautpaar voran, die ganze Gesellschaft. Das Ende der Hochzeitsfeste bildete häufig der Kehraus oder Großvatertanz, eine Art Polonäse. Er bestand meist aus zwei Teilen, einem langsamem, getretenen Tanz im $\frac{3}{4}$ -Takt und einem raschen, gesprungenen Rundtanz im $\frac{2}{4}$ -Takt. Beim ersten fang man:

Und als der Großvater die Großmutter nahm,
Da war der Großvater ein Bräutigam,
Und die Großmutter war eine Braut,
Da wurden sie beide zusammen getraut.

Beim zweiten: Mit mir und dir ins Federbett,
Mit mir und dir ins Stroh,
Da sticht dich keine Feder nicht,
Da beißt dich auch kein Floh.

Unter den bayrischen Tänzen ist der beliebteste und berühmteste der Schuhplattler oder Haxenschlager, der eigentliche Nationaltanz der Alpenbewohner des bayrischen Oberlandes, Salzburgs und Tirols. Es ist ein Ländler* für ein Paar, wobei das Mädchen mit fittsam gefenkten Augen still sich dreht, während der Bursche sie umkreist und seine Liebe und Freude auf allerlei Weise pantomimisch ausdrückt. Er stampft mit den Füßen, klopft nach dem Takt der Musik mit den Händen auf Schenkel, Knie und Fußabfätze, macht einen Purzelbaum, schlägt ein Rad, springt über das Mädchen hinweg oder läßt sie unter seinem Arm sich drehen und dreht sich unter dem ihrigen durch, schwingt sie in die Höhe, hoch über sein Haupt, und läßt sie zierlich wieder herunterflattern. Nur selten, aber dann mit Leidenschaft, nimmt er sie in seine Arme.

Andere ländliche Volkstänze in Ober- und Niederbayern sind der Betteltanz, der schwäbische Langaus und der kunstvolle Sechser-, Achter- oder Zwölfertanz, eine Art Quadrille, deren zwei Hauptteile, im Menuettschritt getanzt, oft über 20 verschiedene Touren umfaßten. Im zweiten Teil wurden diese Touren rasch wiederholt, und zuletzt wurden die Tänzerinnen je von zwei Burschen der Reihe nach auf den verschlungenen Händen getragen, was man „Engeltragen" nannte. Der Dreischrittwalzer hat seinen Namen zum Unterschied von dem durch 6 Schritte auszuführenden Wiener Walzer, geht aus langsamem $\frac{3}{8}$ -Takt und wird auch Schleifer genannt. Ein interessanter älterer Tanz, der im Salzburgerischen noch hier und da getanzt wird, ist „Auf und ab", bei dem jedes tanzende Paar ein bestimmtes Brett nicht verlassen darf. Dem Algäu gehört der Fischingertanz an, der von einem sich gegenüberstehenden Paar ausgeführt wird und in einer Reihe von Pantomimen eine vollständige Liebesgeschichte zeigt, beginnend mit schüchternem Gruß, und durch Scherz und Zärtlichkeit, durch Schmollen und Streiten zur schließlichen Vereinigung führt. Bursche und Mädchen, etwa drei Schritte voneinander entfernt, schlagen bei jeder Figur zuerst mit beiden Händen auf ihre Hüften, klatschen dann in die Hände, worauf eine wechselnde Bewegung kommt, und zuerst ein Grüßen

* Die Bezeichnung „Ländler" stammt von den Bewohnern des sogenannten „Landls", des Landes ob der Ems in Osterreich, bei denen ein Tanz im $\frac{3}{8}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt beliebt war, zu dem die Bauern die Melodien meist selbst erfanden oder variierten.

mit dem Kopf, worauf wieder der Hüften- und Händeklatsch, dann ein Überkreuzschlagen mit den Händen, worauf sich das Paar die Rechte reicht und einen dreimaligen Kreis tanzt. Der Schlag an die Hüfte, das Händeklatschen und der dreimalige Kreis bleiben sich bei jeder Figur gleich, dem Kopfnicken folgt aber dann ein Drohen mit dem Zeigefinger der rechten Hand, während die Linke sich in die Seite stemmt, ferner ein Aufheben der ganzen Hand, ein Verschlingen der Arme und Auflegen der Rechten auf die Schulter des Partners, Vorstrecken des Fußes auf dem Absatz, zierliches Vorbeugen des Leibes nach rechts und links mit freundlichem Kopfnicken und zuletzt ein Kuß. Als Varianten kommen vor: Drohen mit der Faust, Zupfen an Ohr und Nase und statt des Kusses ein Handschlag. Zu dem Tanz singen die Zuschauer ein Lied, das die Bewegungen erklärend begleitet und den Verlauf einer Liebesgeschichte erzählt. Aus dem tanzlustigen Vogtland kommt eine Reihe von Volkstänzen, die zum Teil mit Gesang und Gebärdenspiel verbunden sind. Der eigentliche Nationaltanz des Vogtlands ist der Dreher, ein sehr anmutiger, aber schwer zu erlernender Tanz im $\frac{2}{4}$ -Takt. Seine Abarten sind der Halbdreher, bei dem halb gedreht und halb gerutscht wird, und der mehr hüpfende Schreiter. Vogelfsteller oder Winker heißt ein vogtländischer Gebärdentanz, dessen Liedtext lautet:

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

Bei den Silben „trapp“ wird dreimal mit den Füßen aufgestampft, bei „klapp“ dreimal mit den Händen geklatscht. Mit den Worten: „Ich sag' dir's fein“ erheben die Tanzenden, einander drohend, erst den rechten, dann den linken Zeigefinger und bei den letzten Worten drehen sie sich auf dem Absatz um. Dann schließen sich einige Takte Rutscher an, bis das Spiel von neuem beginnt.

Der Tanz „Sackmütze“ wird nach folgendem Liedchen getanzt:

Seht nur mal die Sackmütz an,
Wie die Sackmütz tanzen kann!
Sackmütz hin, Sackmütz her,
Sackmütz ist ein Zottelbär.

Einen langamen Walzer unter dem Namen „Haufchild“ tanzte man im Vogtlande und auch sonst in Sachsen nach einem Verse, der dann im studentischen Kommersbuch Eingang fand:

:: Lebt der alte Haufchild noch,
Haufchild noch, Haufchild noch? ::
Ju, ja er lebet noch,
Liegt im Bett und zappelt noch.

Ein im Altenburgischen und im Vogtland verbreiteter Tanz, wahrscheinlich tschechischen Ursprungs, ist Manchester, bei dem die Tanzenden anfangs viermal langsam vordereiten, dann in schnellem Tempo sich rückwärts bewegen und schließlich in einen flotten Rutschartakt übergehen.

Der Text lautet: Stöck, Stöck, Stöck, Stöck,
Macht mei Vater, macht mei Vater,
Macht mei Vater Stöck.
Lott ist tot, Lott ist tot,
Jule liegt im Sterben,
Das ist recht, das ist recht,
Krieg' mer was zu erben.

Der Rutscher ist ein älterer vogtländischer Tanz. Er zerfällt in zwei Teile. Während des ersten stehen Tänzer und Tänzerin sich gegenüber und rutschen im $\frac{2}{4}$ -Takt mit den Füßen abwechselnd vor- und rückwärts:

Rutsch hin, rutsch her!
Rutsch in der Magd ihr Federbett,
Rutsch in der Magd ihr Bett.

Daran schließt sich als zweiter Teil ein Walzer im $\frac{3}{4}$ -Takt:

In dei Bett mag ich nit,
Haft zu viel Flöh;
Schätzchen, dich mag ich nit,
Du siehst nit schön'.

Schließlich sei noch ein in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts in Sachsen und Thüringen sehr beliebter Gesellschaftstanz erwähnt, der den Namen „Herr Schmidt“ oder „Hallischer Stiefelknechts-Galopp-Walzer“ führte. Man fang zu ihm die Worte:

Herr Schmidt, Herr Schmidt,
Was kriegt denn Röschen mit?
Ein Schleier und ein Federhut;
Das sieht dem Mädchen gar zu gut.

Der Name „Stiefelknechts-Galopp-Walzer“ rührt daher, daß die erste Tour, den Worten „Herr Schmidt“ angepaßt, in ihrem Vorfchieben und Zurückziehen des Fußes Ähnlichkeit mit den Bewegungen beim Stiefel- ausziehen hat.

Unter den märkischen Bauerntänzen war zu Anfang des 19. Jahrhunderts und auch noch in späterer Zeit der Schmiede-Michel sehr beliebt. Es ist ein scherzhafter Tanz im $\frac{2}{4}$ -Takt und besteht aus vier Takten, die immer wiederholt werden. Die Paare sind reihenweise, Tänzer und Tänzerinnen einander gegenüber, aufgestellt. Sie reichen einander die Hände, die sie hoch emporhalten. Das erste Paar tanzt durch die Reihe hindurch, die andern Paare folgen eins dem andern nach. Sind alle Paare hindurch, so beginnt das letzte Paar den Tanz durch die Reihe von neuem usw. Das Tempo ist anfangs sehr ruhig, wird aber schneller und immer schneller, bis unter Trubel und Lachen die Tanzenden niederfallen oder erschöpft zurücktreten. „Das dumme Ding“ hieß ein märkischer Volkstanz im $\frac{2}{4}$ -Takt, der aus zwei Teilen von je 8 Takten bestand. Im zweiten Teil treten die Tanzenden alle taktmäßig mit den Füßen und drohen einander mit den Worten: „Na wart man!“ Ein märkischer Tourentanz war Kiekebusch. Seine Musik in zwei achttaktigen Teilen hat ziemlich raschen $\frac{2}{4}$ -Takt. Zum ersten Teile auf je acht Takte tanzen vier Paare eine Ronde, links und rechts herum. Auf die vier ersten Takte des zweiten Teils tritt jeder Tänzer hinter seine Tänzerin und „kickt“ (schießt) ihr in die Augen, nachdem er sie an der Taille etwas herumgedreht hat. Auf die vier nächsten Takte wechselt das erste und zweite Paar, paarweise passierend, seine Plätze; beim Wiederholen dieses Teils wechseln auch das dritte und vierte Paar die Plätze. Dieser zweite Teil kommt immer gleichartig zur Ausführung, während auf den ersten sieben Takten verschiedene Touren nach und nach getanzt werden. Eine große Anzahl halbpantomimischer Tänze waren in der Mark verbreitet. So der Schufertanz, der die Hantierung des Schusterhandwerks nachahmte, der Schornsteinfegertanz, der Barbiertanz, der Leineweber- und Scherenschleifertanz.

Englische, schwedische, holländische Tänze

Im allgemeinen haben die Tänze der germanischen Völker für die Geschichte des Tanzes bis in die Gegenwart hinein nicht die gleiche Bedeutung gehabt, die die Tänze der slawischen oder gar der romanischen Völkerchaften gehabt haben.

Aus England stammt die Anglaise, ein in der zweiten Hälfte des 18. und im Anfang des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland und Frankreich beliebter Gesellschaftstanz, der in Form einer Kolonne bald im $\frac{2}{4}$ -, bald im $\frac{3}{8}$ -Takt getanzt wurde. Sie war leicht bewegt und von lebhaftem Charakter. Der „finnenreizende“ Kiffentanz (Cushion-dance) hat zwar keine Verbreitung über England hinaus gefunden, hat sich dort aber Jahrhunderte hindurch erhalten und mag im vertrauten Familienkreise noch heute gelegentlich aufgeführt werden. Man tanzte ihn nach einer munteren Melodie, die „Joan Sanderfon“ hieß. Sämtliche Paare bildeten einen Kreis, und ein Tänzer, der unter dem Arm ein großes Kissen trug, schaffte im Saal in die Runde, stand gegen das Ende der Melodie still und fang zu dem Musiker gewendet:

Der Tanz kann nun nicht weitergehn.

Worauf der Musiker antwortete:

Ich bitte, Sir, was spricht Ihr so?

Der Tänzer erwiderte:

Joan Sanderfon (hier wurde der Name der Dame eingeschaltet, mit der der Herr den Tanz aufführen wollte) will nicht mit mir gehn!

Der Musiker:

Sie muß mitgehn, und sie wird mitgehn,
Und sie muß, ob sie will oder nicht will gehn.

Die Dame trat nun in die Mitte des Kreises, der Herr legte das Kissen vor sie auf den Boden, kniete darauf nieder, gab ihr einen Kuß und fang:

Joan Sanderfon, ich grüße dich, willkommen seist du mir.