

Franz Josef Krafeld:

"Wir tanzen nicht nach eurer Pfeife" -

**Zur Sozialgeschichte von Volkstanz und Volkstanzpflege in
Deutschland.**

Eres-Verlag, Lilienthal 1985.

**Wiedergabe dieses längst vergriffenen Buches
mit freundlicher Genehmigung des Verlages.**

Franz Josef Krafeld



Zur Sozialgeschichte von
Volkstanz und Volkstanzpflege
in Deutschland

Eres 2394

1.

*Bedeutung des Volkstanzes
bis zum Ende des
Hochmittelalters*

2.

*Entwicklung des
Volkstanzes bis zu
den Bauernkriegen*

3.

*Entwicklung des
Volkstanzes bis zur
Französischen Revolution*

4.

*Entwicklung des
Volkstanzes seit der
Französischen Revolution*

5.

*Volkstanzpflege
im 20. Jahrhundert*

....natürlich bei eres

Franz Josef Krafeld

Wir tanzen nicht nach eurer Pfeife

**Zur Sozialgeschichte von
Volkstanz und Volkstanzpflege
in Deutschland**

Eres Verlag Lilienthal / Bremen

Außentitel: Horst Schubert nach einer Vorlage von
Albrecht Dürer

ERES EDITION Horst Schubert
2804 LILIENTHAL/BREMEN
POSTFACH 12 20

Bestell-Nr. ERES 2394
ISBN 3 87204 017 0
© 1985 by Eres Edition
Printed in Germany

Vorwort	5
1 Bedeutung des Volkstanzes bis zum Ende des Hochmittelalters	13
1.1 Kultische Tänze der Germanen	13
1.2 Entwicklung des Tanzes in der christlich geprägten Feudalgesellschaft	16
1.3 Höfische Tänze im Mittelalter	18
2 Entwicklung des Volkstanzes bis zu den Bauernkriegen	20
2.1 Der bäuerliche Tanz im späten Mittelalter	21
2.2 Der städtische Tanz im späten Mittelalter	28
2.3 Die fahrenden Spielleute	31
3 Entwicklung des Volkstanzes bis zur Französischen Revolution	34
3.1 Die Auswirkungen der Bauernkriege und der Reformation	34
3.2 Der bürgerliche Tanz während der absolutistischen Phase	43
3.3 Der Tanz der unteren städtischen Schichten und auf dem Lande während der absolutistischen Phase	48
4 Entwicklung des Volkstanzes seit der Französischen Revolution	52
4.1 Die Wirkungen der Französischen Revolution auf Volkslied und Volkstanz	52
4.2 Die Entwicklung bürgerlicher Gesellschaftstänze als Faktor der Veränderung der Volkstänze im 19. Jahrhundert	57
4.3 Die Durchsetzung kapitalistischer Produktionsverhältnisse in ihrer Auswirkung auf Volkstänze	67
5 Volkstanzpflege im 20. Jahrhundert	73
5.1 Die Pflege deutscher Tänze bis 1945	73
5.2 Die Volkstanzpflege in der BRD von 1945 bis zur Zeit der Studentenbewegung	81
5.3 Die Volkstanzpflege seit der Zeit der Studentenbewegung	88
5.4 Die Folk-Bewegung als Anstoß zu veränderten Volkstanzverständnissen	99
Literatur	114

Vorwort

Was kann schon dabei herauskommen, wenn einer sich daranmacht, eine Sozialgeschichte von Volkstanz und Volkstanzpflege zu schreiben, der völlig unmusikalisch ist, der nur sehr schwer Melodien wiedererkennen oder gar behalten kann, der weder Noten lesen noch mit Begriffen wie Rhythmus oder Takt wirklich etwas anfangen kann, der zwar gerne laut und kräftig singt, aber z.B. in der Schule meist wegen seines Falschsingens still sein durfte, der von Liedern am ehesten noch die Texte behält und sich daran orientiert, der zwar mit 30 Jahren erstmals angefangen hat, ein Instrument zu spielen, dabei aber wohl nie über das Spielen für den Hausgebrauch hinauskommen wird, der zwar mit Folklore auch Volkstänze interessieren, der aber eigentlich völlig unsportlich ist und Sport überhaupt nicht mag, der relativ lange braucht, um Tänze zu können, dem es dabei nicht darauf ankommt, ob sie 'richtig' sind, sondern ob man am Tanzen gemeinsam Spaß hat, der auch gerne eine Pause einlegt, um sich zu verschlafen oder mit jemandem zu schwätzen.

Wenn ich mich trotz alledem darangemacht habe, den vorliegenden Text zu schreiben, dann war es zunächst ganz einfach die Lust dazu, mich mit diesem Thema zu beschäftigen. Und als ich dann in Bibliotheken nach entsprechender Literatur suchte, mußte ich feststellen, daß es dazu so gut wie nichts gibt. Die einzige Chance war, aus einer Vielzahl von Büchern mühsam Einzelpassagen zur Frage des Zusammenhangs von gesellschaftlicher und sozialer Entwicklung und der Entwicklung des Volkstanzes und seiner Pflege in Deutschland herauszusuchen. Diese teils widersprüchlichen, teils in ihrem Aussagewert völlig unklaren Passagen mußten dann in Beziehung gesetzt werden zu anderen Textaussagen und zu allgemeineren sozialgeschichtlichen Aspekten in meinem Hinterkopf oder meinem Bücherregal. Eigentlich saß ich an dieser Thematik nur, weil sie mich schon sehr lange interessierte und weil ich endlich nach dem Abschluß eines sehr arbeitsintensiven Buchmanuskripts (Geschichte der Jugendarbeit. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Weinheim 1984) mal etwas tun wollte, zu dem ich im Moment Lust hatte. Die beschriebene Literaturlage führte dann dazu, daß mir der Gedanke zu diesem Manuskript kam. Nun schrieb ich mir

all das auf, was ich herausfand, um es auch anderen zugänglich zu machen und ihnen die gleiche mühsame Suche zu ersparen. - Selten habe ich mit so einem Spaß so viele Stunden pro Tag an einem Thema gearbeitet wie in diesen Wochen, als ich mich eigentlich entspannen wollte. Wenn der Text diesen Spaß nicht so zum Ausdruck bringt, wie es ihm sicherlich guttun würde, so liegt das daran, daß ich durch meine Berufstätigkeit als Hochschullehrer und den Umgang mit ihr leider Schwierigkeiten habe, mich bei gleicher Exaktheit und Fundiertheit einfacher und leichter verständlich auszudrücken.

Mein Ziel war es herauszufinden, aus welchen gesellschaftlichen, sozialen und wirtschaftlichen Zusammenhängen Menschen das entwickelt und verändert haben, was wir als Überlieferung von Geschichte unserer Gesellschaft, in der wir heute leben, heute in Volkstänzen vorfinden und in Volkstanzgruppen tanzen. Unter Volkstänze verstehe ich dabei diejenigen Tänze, die nicht die herrschenden, sondern die sich die jeweils unterdrückten und abhängigen Klassen im Zusammenhang mit der Entwicklung und der Veränderung ihrer Lebensrealitäten geschaffen oder aus bekannten Grundlagen zurechtgeformt haben. Deren Tänze stellen einen wesentlichen Teil des produktiven kulturellen Umgangs mit diesen jeweiligen Realitäten dar, mit den Realitäten derjenigen Menschen, die als Mehrheit der Bevölkerung die materiellen Grundlagen der Existenz der Gesellschaft geschaffen haben und schaffen. Gleichzeitig wird ihnen unter den jeweiligen Herrschaftsverhältnissen die Verfügungsgewalt und Nutzung dieser ihrer eigenen Produktivität mehr oder weniger massiv (und mal so und mal so) enteignet.

Die beschriebene Zielsetzung halte ich deshalb für so wichtig, weil es uns nur über die Aneignung der sozialgeschichtlichen Hintergründe und Prägungen möglich ist, die in den kulturellen Traditionen des Volkstanzes angelegten Möglichkeiten tatsächlich zu nutzen für einen Umgang mit unserer heutigen Lebensrealität. Nun ließe sich dagegen einwenden, daß man doch einfach tanzen wolle und könne, um Spaß und Freude zu erleben, um das gemeinsame Tun zu genießen und eigene körperliche Bewegungs-, Ausdrucks- und nonverbale Kommunikationsmöglichkeiten zu entfalten. Mag dieses 'Tanzen an sich' in anderen Gesellschaften schon sehr problematisch und immer mit dem Ausblenden wirksamer gesellschaftlicher Zusammenhänge verbunden sein (wie könnte ich als Antimilitarist z.B. darüber hinweg-

sehen, daß sich britische Folklore und Volkstänze nicht zufällig gerade im britischen Militär besonderer Beachtung und Beliebtheit erfreue, so gilt das noch um vieles mehr in Deutschland. Denn keine Befassung mit Volksliedern und Volkstänzen in Deutschland kommt umhin, sich der Tatsache zu stellen, daß deren Pflege und Verbreitung sich in neuerer Zeit so entfaltet hat, daß sie mit den dahinterstehenden Verständnissen nicht nur weitgehend unbeschnitten im Faschismus übernommen, sondern von ihm auch ideologisch ungemein nützlich aufgegriffen und gefördert werden konnten. Ein unreflektiertes oder scheinbar unpolitisches Umgehen mit Volkstänzen heute läßt aber die in einem selbst - teils unbewußt - aus diesem gesellschaftsgeschichtlichen Kontext herrührenden Vorstellungen ebenso unangetastet wie die bei neu Hinzukommenden oder die bei eventuellen Zuschauern, stabilisiert und verfestigt sie also letztlich unerschütterlich noch. Zweifellos drückt sich das bei den Aktiven heute in aller Regel nicht in der Förderung eines völkischen Empfindens aus, sondern läßt sich vor allem festmachen an mit dem Tanzen und den Tänzen verbundenen Vorstellungen von Ursprünglichkeit, Echtheit, Richtigkeit, von wirklich alt oder traditionell, von stilet, volksverbunden oder heimatverbunden, schließlich von Pflege von Gemeinschaft, Zusammengehörigkeit und Zusammenhang, von gemeinsamen Erleben und Entfalten oder von besseren Beziehungen zueinander. Bei Zuschauern können allerdings oft auch noch ganz andere, vor allem unmittelbar reaktionäre bis faschistoide Vorstellungen zu ihrer Zustimmung oder Ablehnung führen. So lange und so weit die Vorstellungen der Tanzenden nicht bewußt in ihrem gesellschaftlichen Kontext reflektiert und damit einer Veränderung zugänglich gemacht werden, reproduziert sich in den Tanzaktivitäten selbst bei Menschen, die sich durchaus als fortschrittlich verstehen, manch konservativer bis reaktionärer Grundgehalt. Denn solange in unserer gesamten Lebensgeschichte (und insbesondere hier in den Vorstellungen von Volkstanz) das Konservative dominiert, wird es sich über Erlebnisse und Erfahrungen auch immer wieder unbewußt durchzusetzen versuchen. Erst recht knüpft die Wahrnehmung von Volkstanz dann bei Zuschauern an Vorstellungen an, nach denen sie entweder als altmodisch, reaktionär o.ä. abgetan oder gerade deshalb begrüßt werden.

Wir kommen also nicht umhin zu sehen, daß, wer sich z.B. mit Volksliedern und Volkstänzen beschäftigt, unwillkürlich, teils

unbewußt, teils ausdrücklich auf geschichtliche Prozesse, Entwicklungen und Vorstellungen Bezug nimmt. Er nimmt gleichzeitig Verständnisse von dieser Geschichte in den Umgang mit der heutigen Realität hinein und unterstützt deren Wirksamkeit in die Zukunft hinein. Gerade die Folklore-Bewegung seit Anfang der 70er Jahre hat viel dazu beigetragen, unser Bild von überlieferten Volkskulturen realitätsgerechter zu differenzieren. Vor ca. 15 Jahren war die Haltung noch fast unumstritten gewesen, daß das Singen und Musizieren von Volksliedern wegen ihres angeblich durch und durch reaktionären Charakters völlig unvereinbar sei mit irgendwelchen fortschrittlichen oder linken Vorstellungen. Erst die Folklore-Bewegung hat vielen Leuten deutlich gemacht, daß es nicht nur diejenigen Traditionen gibt, die in den herrschenden Formen der Volkskulturopflege zum Ausdruck kommen. Viele unterdrückte sozialkritische und oppositionelle Lieder aus früheren Jahrhunderten wurden wiederentdeckt. Nun wurden sie wieder gesungen und in die heutige Realität einbezogen. Viele wurden dazu umgestaltet oder dienten als Anregung zur Schaffung aktueller neuer Lieder. Allerdings schlichen sich dabei nicht selten unwillkürlich und zumeist ungewollt auch wieder Traditionen ein, von denen man gerade meinte und beanspruchte, sich eindeutig losgesagt zu haben. Walter Moßmann und Peter Schleunig machen das z.B. an etlichen aktuellen Liedern deutlich (Moßmann/Schleunig, S. 337-349 u.a.). Trotzdem ist es heute unstrittig, daß der Umgang mit Liedern aus unserer Geschichte eine große kulturelle Bereicherung darstellen kann. In den sozialen und kulturellen Bewegungen der letzten Jahre hat folglich das Einbeziehen dieser Traditionen eine sehr große Bedeutung eingenommen.

Gerade die kritischen Texte vieler alter Volkslieder haben es relativ leicht gemacht, daß sie als bedeutsam angesehen werden für heutige soziale und politische Auseinandersetzungen - nachdem sie überhaupt erst einmal wieder entdeckt worden waren. Demgegenüber haftet dem Volkstanz oft bis heute weitgehend das pauschale reaktionäre Verständnis an, das noch Anfang der 70er Jahre auch für Volkslieder galt. Und selbst da, wo Menschen, die sich als fortschrittlich oder links verstehen, zum Volkstanz gefunden haben und an ihm Spaß empfinden, müssen sie sich immer wieder verteidigen gegen den Vorwurf, et-

was reaktionäres zu betreiben. Aber nicht allein das macht heute den Unterschied zum Umgang mit Volksliedern aus. Viel wichtiger ist noch, daß diese Volkstanzinteressierten dabei zumeist selbst einen Umgang mit der eigenen kulturellen Geschichte zum Ausdruck bringen, die bei ihnen nicht die fortschrittlichen Elemente der Traditionen voll zum Durchbruch kommen läßt. Vielmehr scheinen überall und immer wieder romantisierende oder reaktionäre Volkstanzverständnisse durch, die soziale und geschichtliche Verhältnisse idyllisieren, die mit einer Suche nach vermeintlicher Ursprünglichkeit, Echtheit und Natürlichkeit Geschichte entgeschichtlichen oder sozialromantisch verklären, oder die an nationalistische, chauvinistische oder völkisch beeinflusste Vorstellungen anknüpfen. Daß solche Elemente auch heute im Umgang mit Volkstänzen selbst bei fortschrittlich denkenden Menschen immer wieder auftauchen, ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, wie wir geschichtlich geprägt worden sind und daß Volkstanzpflege jahrzehntelang kaum andere als derartige Verständniszusammenhänge kannte (anders z.B. als die Volksliedpflege, die sich in ihren Anfängen im 19. Jh. ausdrücklich als fortschrittlich definiert hat).

Mein Ziel ist es also, Grundlagen und Anstöße dazu zu geben, diese überfällige Auseinandersetzung mit den eigenen Vorstellungen über das Volkstanz voranzubringen und damit dazu beizutragen, den Umgang mit Volkstänzen in fortschrittlichen oder alternativen Kreisen und Gruppierungen zu entwickeln und zu verändern. Ich unterlasse es hier bewußt zu definieren, was ich dabei unter fortschrittlich, links oder alternativ verstehe. Obwohl ich dazu bestimmte Vorstellungen habe, die im weiteren Text auch deutlich werden, halte ich es doch für verfehlt und gerade heute besonders wenig leistbar, eine bestimmte Definition als richtig zu setzen. Die Frage nach dem Verständnis dieser Begriffe muß vielmehr Gegenstand unserer gemeinsamen Auseinandersetzungen in unseren konkreten Lebenszusammenhängen sein. - Erst recht muß ich diejenigen Leser und Leserinnen enttäuschen, die sich erhoffen, daß ich aus der Analyse ein neues 'Konzept' für den Umgang mit Volkstänzen entwickle. Wiewohl ich dazu einige mehr oder weniger fundierte Vorstellungen, Überlegungen und auch Erfahrungen habe, kann ich doch nicht dasjenige individuell zu vollziehen beanspruchen, was als gemeinsame Aufgabe vor uns liegt und nur gemeinsam zu re-

levanten kulturellen Produkten führen kann. Ich kann es umso weniger, als ich in unterschiedlichen Teilbereichen sehr unterschiedlich kompetent oder inkompetent bin; z.B. bin ich in sozialgeschichtlicher Forschung durchaus bewandert, habe andererseits z.B. von Musik keine Ahnung.

Meiner aufgezeigten Intention entsprechend habe ich es auch hingenommen, daß es mir bei diesem teilweise für mich doch sehr neuen und unbekannten Gegenstand unterlaufen sein kann, manches zu sehr vergrößert, verallgemeinert oder auch ganz einfach falsch dargestellt und entwickelt zu haben, was ja meinem Selbstverständnis als Wissenschaftler eigentlich widersprechen müßte. Aber mir ist es hier vorrangig darum zu tun, neue und weiterführende Anstöße zu geben, die ich trotz - vielleicht sogar auch wegen - mancher Schwächen dieses Textes erhoffe. Aus demselben Grunde habe ich es auch unterlassen, mit größtmöglicher Genauigkeit sämtliche hinzugezogene Literatur anzugeben. Ich habe mich vielmehr auf diejenigen Titel beschränkt, auf die ich mich intensiver gestützt, die ich unmittelbar zitiert oder auf die ich als weiterführende Literatur hingewiesen habe. Stattdessen erscheint es mir für die dargestellte Intention und für das Verständnis des Textes wichtiger, zu verdeutlichen, was mich aus meiner Lebensgeschichte und aus meinen Erfahrungen dazu gebracht hat, mich mit dem Gegenstand in der beschriebenen Weise zu befassen:

Ich, der ich 1947 geboren wurde, gehöre zu denjenigen, die über eine bündisch orientierte Jugendgruppe und ein von der Jugendbewegung geprägtes Elternhaus früh zahlreiche Volkslieder und Lieder der bündischen Jugend kennengelernt und besonders gerne am Lagerfeuer und auf Fahrt 'gegrölt' haben. Wie viele andere schmiß ich dann zur Zeit der Studentenbewegung all diese kulturellen Traditionen pauschal über Bord, nachdem mir der Gehalt der bis dahin meist völlig unreflektiert gesungenen Texte aufgegangen war. Erst ein Konzert von Hein und Oss Kröher mit Liedern aus der 1848er Revolution ließ mich 1972 diesen Teil meiner eigenen Geschichte wiederentdecken. Fortan interessierte ich mich - damals neben der Rockmusik - nicht mehr nur für anglo-amerikanische Folklore, Arbeiterlieder und Protestlieder, sondern vor allem für volksliedhafte oppositionelle politische, dann auch im breiteren Sinne für sozialkritische Lieder. Begünstigt wurde dieses Interesse si-

cherlich dadurch, daß ich bei meiner Herkunft aus einer im bürgerlichen Sinne zwar eher bildungs- und kulturabstinenten, aber politisch und sozial engagierten Handwerkerfamilie schon seit der Kindheit dazu gekommen war, über Geschichte gesellschaftliche und politische Realitäten begreifen zu wollen - ein Bestreben, das inzwischen in meinen Arbeitsschwerpunkt 'Sozialgeschichte' eingemündet ist.

Schließlich kam ich Mitte der 70er Jahre dazu, auch scheinbar unpolitische Lieder als Ausdrücke von Lebenszusammenhängen zu begreifen, in denen die erstgenannten Lieder entstanden sind und die folglich zu ihrem geschichtlichen Zusammenhang dazugehören. Anders ausgedrückt: In der Verbreiterung meines Folkloreinteresses entfaltete sich ein Verständnis, daß zum Leben nicht nur politische Auseinandersetzung, sondern ebenso gemeinsames Erleben, Spaß und Freude, also scheinbar private Bedürfnisse gehören.

Als ich ab 1975 an zahlreichen Folk-Festivals teilnahm und dort eine Atmosphäre erfuhr, die gerade diesen Zusammenhang erlebnishaft besonders deutlich machte, erschienen mir die dort erstmals mitgemachten Volkstänze als wesentliche Bereicherung. Sie brachten zwar kaum je direkt und unmittelbar politische Inhalte zum Ausdruck, wurden aber in einem Zusammenhang und in einer Weise getanzt, die nach meinem Empfinden die fortschrittliche Grundstimmung dort auf den Festivals im gemeinsamen Spaß unterstrich und im gemeinsamen Umgehen miteinander untermauerte.

Aus diesen Festivals erwachsen bald vor allem zwei Interessen, die bis heute fortbestehen. Zum einen wollte ich endlich auch einmal selbst Musik machen können, statt immer nur zuhören zu müssen. Durchaus dilettantisch, aber mit sehr viel Spaß, fing ich an, Dulcimer (weil er so einfach ist) zu spielen und dazu zu singen. Erst in jüngster Zeit, seit Herbst 1982, habe ich dann auch mein Interesse realisieren können, regelmäßig bei Volkstänzen mitzumachen. Von Mitarbeitern eines selbstorganisierten Stadtteilladens war eine entsprechende Gruppe initiiert worden. Bis dahin war ich immer nur auf Gruppen gestoßen, die mir entweder zu sehr in entpolitisiert-traditionellen Vorstellungen verhaftet waren oder die Tanzen zu sehr als Sport denn als kulturelle gemeinsame Handlungs- und Um-

gehensmöglichkeit verstanden. Aus dem Tanzen bei einer zweitägigen Munitionslagerblockade im Herbst 1983 ist nun eine Gruppe entstanden, die sich ausdrücklich über gemeinsame gesellschaftspolitische Vorstellungen definiert. Inzwischen haben wir mehrfach bei ähnlichen Aktionen getanzt, was sicherlich sowohl die Aktivitäten der Friedensbewegung als auch den Umgang mit Volkstänzen bereichern kann.

1.

Bedeutung des Volkstanzes bis zum Ende des Hochmittelalters

1.1 Kultische Tänze der Germanen

Zur Zeit der größten Ausdehnung des römischen Sklavenhalterstaates vor ca. 2000 Jahren hatten sich in der zerfallenden Urgesellschaft in Mitteleuropa bereits Stämme und Stammesverbände gebildet. Die Sippe bildete die ackerbauende Siedlungsgemeinschaft, der der Boden zunächst noch gemeinsam gehörte. In den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung entwickelten sich aber immer deutlicher patriarchalische Hofverbände, in denen die führenden Familien über Ackerland und Großvieh verfügten, von denen sich Untersassen mit minderen Rechten deutlich unterschieden.

Über den Volkstanz sind aus dieser Zeit fast keine Quellen vorhanden. Trotzdem ergeben die wenigen Überlieferungen und besonders die in Resten sogar bis in unsere Zeit vorfindbaren, wenn auch vielfach überformten und veränderten Relikte zusammen mit kulturvergleichenden Elementen ein ungefähres Bild. Dabei interessiert hier vor allem, wie die sozialgeschichtliche Entwicklung des Volkstanzes heute noch greifbare und aufgegriffene Überlieferungen in ihrem Gehalt verdeutlichen kann. Dem-

nach sind hier also z.B. spezifischere Aspekte des Tanzes in der Geschichte von Stammeskulturen unbedeutsam (vgl. dazu Sachs, S. 7-160) und es genügt hier, allgemeine Aspekte des Tanzens bei den späten Germanen aufzuzeigen:

Danach hatte der Tanz bei den Germanen - wie früher bei allen Völkern - eine kultische Bedeutung. Er war zentraler Bestandteil kultischer Handlungen, insbesondere zur Verehrung der Götter. Wir wissen z.B. von speziellen Fruchtbarkeits-, Hochzeits- oder Begräbnistänzen, Tänzen zu verschiedensten Festen im Jahresablauf oder von kriegsorientierten Schwerttänzen. Darunter gab es zahlreiche Formen, die nur von Männern bzw. nur von Frauen ausgeführt wurden. Ein heute wieder bekannter Tanz aus diesem geschichtlichen Zusammenhang ist z.B. der in ganz Mitteleuropa verbreitete Siebensprung. Ursprünglich wurde er im Frühling von Männern als Fruchtbarkeitstanz durchgeführt. Später entwickelte er sich vielfach zum Hochzeits- oder zum Werbetanz, an dem sich jeweils nur ein Paar beteiligte, wobei der Mann alleine die kennzeichnenden Sprünge vornahm (Goldschmidt, S. 291).

Für den Tanz und für das kultische Opfer gab es in dieser Zeit eine gemeinsame, identische Bezeichnung: 'leich' (Böhme, S. 8). Zu jedem leich wurde ein Kehrreim gesungen, der teilweise allerdings in späteren Quellen fehlt, da er zumeist nicht speziell zu einem ganz bestimmten Tanz gehörte, sondern oft gleichermaßen in verschiedenen verwandt wurde (ebda, S. 27). Auch gab es keine Trennung zwischen Lied und Tanz. Lieder waren immer Tanzlieder, wie umgekehrt Tanz immer mit Gesang verbunden war. Musikinstrumente, insbesondere Trommeln und Pfeifen, unterstützten den Gesang, ersetzten ihn aber nicht. Vielmehr bestimmte der Rhythmus von Sprache und Gesang die Tanzbewegungen. Charakteristisch für die Tänze war auch, daß die Bewegungen und Gebärden symbolische Bedeutungen hatten und pantomischem Spiel und Gesellschaftsspielen glichen (Oetke, S. 14). Ja, 'tanzen' ist die älteste Bedeutung des Wortes 'spielen' (Sachs, S. 169). Tanz, Gesang und Spiel bildeten also eine untrennbare Einheit.

Bei den Tanzgesängen lassen sich zwei Arten unterscheiden: Die Chortanzlieder und die epischen Gesänge.

Die Chortanzlieder waren einfach und kurz, bestanden aus wenigen ungleich langen, allitterierenden (d.h. in den Ablauten gleichklingenden) Strophen zu einer festgeformten und allgemein bekannten Melodie und wurden beim Tanze gemeinsam gesungen (Böhme, S. 13). Reste dieser Tänze leben, nachdem sie im 16. Jh. endgültig aus den Tänzen der Erwachsenen verschwunden sind, bis heute in etlichen Kinderreigen fort.

Die epischen Gesänge demgegenüber stellten die ältesten epischen Dichtungen dar. Der Vortänzer und Vorsänger führte den Reihentanz an und sang jeweils einen Vers, der dann von allen wiederholt wurde. Im Unterschied zu anderen Gegenden gab es im germanischen Sprachraum allerdings nur wenige Balladen mit einem Kehrreim, der den Gesang strophentypisch gliederte (ebda, S. 27 f). Die Bezeichnung Ballade rührt übrigens von mit Tänzen verbundenen Ballspielen her (ebda, S. 4).

Zu diesen Gesängen waren zwei Tanzformen gebräuchlich:

- der Schreittanz (im Mittelalter oft als Tanz bezeichnet): Er wurde (oft schleifend) geschritten. Man bewegte sich inmäßigem Tempo im Kreis oder in langen Reihen. Alle Tanzenden machten dabei gleichzeitig dieselben Bewegungen, indem sie hintereinander hergingen, sei es einzeln oder auch paarweise oder in Dreier- oder Vierergruppen. Er scheint insbesondere bei Balladen gebräuchlich gewesen zu sein. Den vorliegenden Beschreibungen nach ähnelt er sehr den Tänzen, die noch heute im Innern der Bretagne zu dörflichen Festen (den Fest Noz) üblich sind und zum balladenhaften Wechselgesang von zwei Vorsängern durchgeführt werden, teilweise ganz ohne die Verwendung irgendwelcher Musikinstrumente.

- der Springtanz (im Mittelalter oft als Reihen oder Reigen bezeichnet): Er wurde zunehmend variationsreich gelaufen und gesprungen. Man bildete dabei Kreis- oder Kettenformen, indem sich alle nebeneinander oder hintereinander anfaßten oder später auch paarweise hintereinander herbewegten. Es ist davon auszugehen, daß eine Anzahl von Figuren den Reigen belebten, wie z.B. das Umtanzen der Paare am Ort, das Durchstülpen oder Umdrehen des Kreises, der Doppelkreis, der Achterlauf der Kette, das Torebilden oder die besondere Tanzgestaltung durch eine Person oder ein Paar in der Kreismitte (Oetke, S. 14 f). Insgesamt war es ein Tanz, für den im Freien viel Platz benötigt wurde und der sich daher am längsten bei denjenigen Schichten hielt, die auch in späteren Epochen noch im Freien tanzten.

Nicht nur sprachgeschichtlich ist interessant, daß der Begriff Tanz im Laufe der Zeit mehrere Bedeutungsveränderungen durchmacht hat, die dazu führten, daß z.B. im Mittelalter über lange Zeit mehrere Verständnisse parallel benutzt wurden. Im 1. Jahrtausend hatte Tanz lediglich den pantomimisch besonders ausdrucksvollen und von den Bewegungen her besonders eingeübten und ausgefeilten Tanz von Paaren oder kleinen Gruppen bezeichnet, der als Schautanz Höhepunkt kultischer Handlungen darstellte. Den mengenmäßigen Hauptteil beim Tanze machten dagegen Reigen aus, die von allen gemeinsam mit gleichförmigen Bewegungen im Kreis oder in Reihen getanzt wurden, ursprünglich, ohne sich dabei anzufassen (Sachs, S. 187 f.) Der damalige Tanz zeigte jedoch den höchsten und vollkommensten Ausdruck der jeweiligen kulturellen Entwicklung, auch wenn er quantitativ eine untergeordnete Rolle spielte. So konnte sich trotzdem sein Name im Laufe der Zeit als übergeordneter Begriff durchsetzen.

1.2 Entwicklung des Tanzes in der christlich geprägten Feudalgesellschaft

Zuerst bei den Franken hatten sich bereits im 5. und 6. Jh. staatliche Verhältnisse frühfeudaler Art herausgebildet, die eine Synthese darstellten aus Elementen der zerfallenden römischen Sklavenhaltergesellschaft und feudalistischen Ansätzen in der zerfallenden germanischen Gentilordnung. In diesen sich entwickelnden Klassenverhältnissen wurde das Christentum zu einem entscheidenden ideologischen und machtpolitischen Instrument. Diese Funktion kommt z.B. darin zum Ausdruck, daß im Verlauf des Feudalisierungsprozesses der folgenden Jahrhunderte bei den einzelnen Völkern immer zunächst der Adel zum Christentum übertrat, während die Masse der Bevölkerung dem alten Glauben noch lange treu blieb und auch nach erzwungener Bekehrung viele traditionelle Orientierungen aufrechterhielt. Widerstände gegen Feudalisierung und Christianisierung zeigten sich teilweise noch über etliche Jahrhunderte.

Ein Großteil der Quellen zur Geschichte des Tanzes vor dem Hochmittelalter besteht aus festgehaltenen Verböten traditioneller Tänze. 743 etwa setzte Bonifatius auf dem Konzil zu Leptinus ein Verbot der Reigen der Laien, der Tanzgesänge der Mädchen und der Gastmähler in den Kirchen durch (Böhme, S. 17). In anderen Verböten werden immer wieder - bis weit in das Mit-

telalter hinein - genannt: Sing- und Springtänze, Chorreigen, Teufelsgesänge und Teufelsspiele, schändlicher und üppiger Gesang in und um die Kirche, zur Nachtzeit an den Gräbern, zunehmend aber auch auf allen öffentlichen Plätzen, in den Häusern und außerhalb der Ortschaften, Verböte an heidnischen oder an - teils bewußt auf dieselben Termine gelegten - christlichen Feiertagen. Die Minnesänger des 12.-14. Jh. berichten aber immer wieder, daß die in der germanischen Mythologie verhafteten Vorstellungen, Riten und Gebräuche - und nicht zuletzt gerade der Tanz - im einfachen Volk nach wie vor sehr verbreitet waren.

Den Vertretern des Christentums war natürlich von Anfang an klar, daß sie die kultischen Traditionen nicht einfach verbieten konnten. Daher wurden eine Vielzahl von Maßnahmen ergriffen, heidnische Elemente umzudeuten, mit anderen Inhalten zu verbinden oder abzuändern, um sie so in christliches Brauchtum zu übernehmen. Viele Tänze wurden etwa auf christliche Feste und auf Feste einzelner Heiliger bezogen, die Texte entsprechend abgeändert. In den Kirchen wurde angeknüpft an die Gebräuche des frühen Christentums im Mittelmeerraum, die dort in der Auseinandersetzung mit den jeweils bestehenden heidnischen Kulturen entstanden waren. Dort tanzten die Priester auf dem Chor ihre heiligen Tänze und führten anschließend die Aufsicht bei den gemeinsamen Tänzen an den Festtagen außerhalb der Kirche, bei denen Frauen und Männer stets getrennt gehalten wurden. Wie der Tanz, so sollten auch die christlichen Festmähler sittsam vonstatten gehen. Tatsächlich jedoch waren Ausschweifungen nicht selten, so daß derartige kultische Gebräuche immer weiter eingeschränkt wurden (ebda, S. 15 ff.).

Eine besondere Bedeutung nahm die Durchführung zahlreicher Prozessionen ein, die Traditionen heidnischer Schreittänze aufnahmen, so, wie übrigens auch die Militärmärsche die Traditionen der Kriegstänze aufgriffen (ebda, S. 3). Überall wurde jetzt in den Gesängen das 'Kyrie eleison' angestimmt, das wir als Schlußvers noch in einigen mittelalterlichen Liedern finden. Die Dämonisierung der bisherigen Götter und Göttinnen sollte ein übriges dazu beitragen, von alten kultischen Formen Abstand zu nehmen, indem die Götter zu Hexen und bösen Geistern wurden, von denen viele Sagen nicht zuletzt deren Tänze erwähnen, die nicht selten konkret auf noch verbreitete Tänze (u.a. Frauentänze) bezogen sind.

Gleichwohl konnten die alten Tänze nicht gänzlich verdrängt werden. Bis um 1600 noch liegen Quellennachweise dafür vor, daß kultische Tanzspiele in und vor Kirchen verurteilt wurden. Unter Eichen und Linden, die als alte Opfer- und Gerichtsstätten galten, fanden das ganze Mittelalter hindurch Tänze auf dem Lande statt. Allerdings ist davon auszugehen, daß im 13. Jh. die rein heidnischen Kultformen weitgehend verschwanden und fortan nur noch Mischformen weiterlebten (ebda, S. 23). Auch die vorchristlichen epischen Heldensagen hielten sich noch bis in diese Zeit. Vorchristliche Gesänge waren bis dahin vielfach überliefert worden, indem man die Texte immer undeutlicher und unverständlicher sang oder für Götternamen Heiligennamen einsetzte - und sei es nur dann, wenn ein Priester in der Nähe war.

1.3 Höfische Tänze im Mittelalter

Im 12. und 13. Jh. erreichte das Feudalsystem seine höchste Ausprägung. Entsprechend lag in dieser Phase auch die Blütezeit einer spezifischen höfischen Tanzkultur. Im Adel herausgebildete besondere Stilformen und Umgehensweisen, nicht zuletzt aber die Konzentration auf die Ritterburg hatten eigenständige Tänze zur Folge. Während die Bauern in aller Regel draußen tanzten, hielten die Ritter ihre Feste in den Sälen der Burgen ab, die schon aus Platzgründen viele Bauerntänze gar nicht zugelassen hätten. Höfischer Tanz entwickelte sich vielmehr zu einem getretenen Tanz mit schleifendem Fuß und anmutigen Gebärden. Soweit überhaupt einmal dazu gesprungen wurde, erfolgte das mehr angedeutet als wild. In hintereinandergehenden Reihen schritt jeweils ein Ritter zwischen zwei Frauen, die er sitzsam an den Händen faßte. Diese Tanzweise macht nicht zuletzt die bestehenden Herrschaftsstrukturen auch innerhalb des Adels deutlich, wenn man bedenkt, daß sich auf den Burgen oft weit mehr Männer als Frauen befanden und diese den Rittern vorbehalten waren - eine Situation, die u.a. viele Minnelieder zum Gegenstand haben.

Die Tänze der Adligen wurden nur selten noch aus den einheimischen entwickelt, sondern vor allem aus Frankreich mitgebracht. Sie wurden gespielt, vor allem mit Geige, Flöte und Trommel, aber auch mit Harfen und Posaunen. Dazu wurde gesun-

gen. Nur gelegentlich wurde im Frühjahr auch außerhalb der Säle in den umfriedeten Burganlagen getanzt, wo dann auch größere - geschrittene - Reigen möglich waren.

Bis ins 12. Jh. hatte sich noch eine enge Verbindung des höfischen Gesanges mit dem Gesang des Volkes gezeigt. Danach entwickelte er immer deutlicher eine klassenspezifische Eigenständigkeit, die in dem Minnegesang ihren besonderen Ausdruck fand und Ende des 12. bis Ende des 13. Jh. ihren Höhepunkt hatte. Auch der höfische Tanz trennte sich im 13. Jh. endgültig vom Volkstanz und nahm eine eigene Entwicklung. Äußerlich erstarrte er immer mehr zu festgelegten kunstmäßigen - anmutig getanzten - Figuren, Haltungen und Schritten, die nun durch Tanzlehrer eingeübt wurden.

Die Entfaltung der höfischen Kultur wurde nicht zuletzt getragen von den Minnesängern, die zwar zumeist auch zu der großen Gruppe der fahrenden Spielleute gehörten, aber vielfach selbst dem Adel oder verarmten Ministerialenfamilien entstammten, also mit dem Leben am Hofe besonders vertraut waren. Sie stellten eine Elite der Spielleute dar, die aufgrund von Herkunft und Fähigkeiten besonders gern an den Höfen empfangen wurden und sich daher nicht oder nur wenig auf dem verarmten Lande oder in den entstehenden Städten durchschlagen mußten. Erst mit dem Niedergang des Adels seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. wandten sie sich wieder stärker dem Leben der Bauern zu - teils, weil dort die kulturellen Formen nicht erstarrt waren, teils, weil sie bei Hofe nicht eingelassen wurden. Eine Ausnahme war Neidhart von Reuenthal, der sich auch in der Blütezeit des Minnegesangs sehr an Gesängen und Tänzen der Bauern beteiligt hatte. Infolgedessen schuf er auch viele Lieder, die unter den Bauern sehr verbreitet waren, ja, geradezu zu einer Neidhart-Mode führten (Oetke, S. 220).

2.

Entwicklung des Volkstanzes bis zu den Bauernkriegen

In der Mitte des 13. Jh. war bereits der Höhepunkt des Feudalsystems überschritten. Bis zur gegenseitigen Neutralisierung reichende Auseinandersetzungen zwischen Zentralgewalten (Kaiser und Kirche), den Territorialfürsten und dem niederen Adel erfolgten in einer Zeit, in der die Städte ökonomisch immer mächtiger wurden und dem Adel schrittweise immer mehr Rechte abtrotzten. Während die höfische Kultur ihre Blütezeit hinter sich hatte, entstand in den Städten zunehmend auch ein eigenes kulturelles Gepräge. Die oberen Schichten des Bürgertums, insbesondere die Patrizier, orientierten sich deutlich an der Kultur des Adels, während die unteren Schichten sich vornehmlich an bäuerlicher Tradition ausrichteten. In den Städten entstanden daher verschiedene Mischformen zwischen diesen beiden Kulturen, die zum einen Grundlagen für die Entfaltung eigener kultureller Formen boten, andererseits auch das Leben auf dem Lande wieder bereicherten.

Der Kampf gegen die Allmacht des mehrschichtigen Feudalsystems weitete sich immer mehr aus, bis schließlich die Niederlage in den Bauernkriegen 1524/25 die Herrschaft des Adels wieder festigte. In dem davorliegenden jahrhundertelangen Entwicklungsprozeß war in den Städten und auf dem Lande eine bis heute herausragende Blütezeit in der Geschichte des Tanzes und des

Liedes erwachsen. Die Restabilisierung des Feudalsystems schließlich führte nicht zuletzt auch in diesen Bereichen zu einem entscheidenden Einschnitt.

2.1 Der bäuerliche Tanz im späten Mittelalter

Der Volkstanz blieb auch in dieser Zeit "ein freies, schöpferisches Spiel, das in seiner Ursprünglichkeit dem eigenen Temperament, der freien Gestaltung überlassen bleibt und durch einfaches Zusehen und Mitmachen erlernt werden kann." (ebda, S. 98). Die alten Tanzformen waren in ihren Grundzügen weiter dominant, wurden aber immer variationsreicher ausgestaltet, vielfach auch immer wilder und übermütiger getanzt, oder, wie es bei Böhme heißt: maßlos, roh und schamlos (Böhme, S. 39). Vortänzer und Vorsänger blieben eine gemeinsame Funktion. Um dieses besonders angesehene Amt gab es nicht selten harte Auseinandersetzungen. Ein guter Vortänzer, der immer auch besonders kräftig und gewandt war, wußte so viele Lieder, daß es sein Stolz war, keines zweimal in einem Jahr zu singen. Nachdem er angestimmt hatte, fielen die Musikanten mit ein. Er gestaltete nun aus dem Stegreif z.B. den Inhalt einer Ballade, indem er Tanzschritte variierte und die Richtung des Reigens änderte (Oetke, S. 103). Zu seiner Ausstattung gehörte ein Trinkbecher, den er vor und nach dem Tanze mit seiner Tänzerin und seinen Kumpanen leerte und der - in Nachahmung einer Hofsitte - nicht selten während eines Schreittanzes auf dem Kopf balanciert wurde (Böhme, S. 27).

Üblicherweise spielten nicht mehr als drei Musiker zum Tanz auf, meist ein Pfeifer, ein Geiger und ein Trommler. Nicht selten aber war es auch lediglich ein einzelner: er bediente mit der einen Hand die Flöte, mit der anderen die umgehängte Trommel. Allenfalls bei großen Festen konnten es sich die Bauern leisten, auch Sackpfeife (Dudelsack), Harfe und Zinken (Trompeten) zu bezahlen. Teilweise wurde auch ohne Vorsänger von den Spielleuten musiziert, wobei dann die Tanzenden die Lieder oder zumindest den Refrain mitsangen oder sich Instrument und Gesang abwechselten. Die nach wie vor enge Verbindung von Gesang und Tanz machte es möglich, daß bei größeren Festen - z.B. bei Markttagen - nicht selten die Spielleute einen Tanz in Gang brachten, um diese Gruppe dann ihrem Tanz und Gesang zu überlassen und ein Stück weiter für eine andere Gruppe auf-

zuspielen - und so gleichzeitig im Wechsel zwei Gruppen zu bewegen.

Kultische Inhalte aus vorchristlicher Zeit waren inzwischen allerdings weitgehend aus den Gesangsinhalten verdrängt. Neben den jahrhundertlangen obrigkeitlichen Verboten hatten dazu sicherlich auch die im 13. Jh. entstandenen Mysterienspiele ein übriges geleistet. Sie waren von der Kirche gedacht als Gegenstück zu vorchristlichen Balladen und stellten in ihren dramatischen Darstellungen frühe Anfänge des Schauspiels dar. Sie wurden zunächst von Priestern und Chorknaben in der Kirche, später auch von anderen Personen außerhalb der Kirche aufgeführt. Die Besucher tanzten dazu in Reigen und gestalteten den Verlauf pantomimisch mit. Bald wurden die Aufführungen auf den Friedhof verlegt, sei es wegen des großen Zustroms oder deshalb, weil die Mysterienspiele sich zu großen Festen ausweiteten, bei denen das biblische Geschehen immer mehr nur noch einen Rahmen abgab, indem z.B. als Abendmahlsszene große Schmausereien und Gelage abgehalten wurden. Die Texte der Bibel wurden angereichert durch vielfältige Possen und Grotesken, durch derbe Späße und Ulk, durch wüste Schlägereien, Prügel- und Trinkszenen, die immer häufiger und deutlicher Kritik an den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen zum Gegenstand hatten. Trotz etlicher Verbote hielten sich diese Mysterienspiele vielfach bis zur Reformationszeit.

So, wie mit der Zeit in den Mysterienspielen, brachten im Mittelalter allgemein die Tanzlieder all das zum Ausdruck, was das Volk bewegte. Sie vertraten und verbreiteten die Meinung des Volkes. In ihnen erinnerte man sich voll Stolz der eigenen Taten und jener der Vorfahren, rügte einzelne Vorkommnisse und Zustände, spottete über Personen, Institutionen, andere Klassen und Schichten und drückte dabei zumeist sehr drastisch und derbe seine Meinung aus. Zu den Scherz- und Spottliedern gehörten vor allem die auf Pfaffen, Mönche und Nonnen, sowie die auf den verarmten und verkommenen Adelsstand. Heute noch bekannte Beispiele aus der Zeit um 1500 sind etwa: 'Es het ein biedermann ein weib', 'et ging en Paterke langs de Kant', 'der Edelmann und der Schäfer' oder 'es liegt ein Schloß in Österreich' (eine spätere Melodie dieses Liedes übernahmen 1844 die schlesischen Weber für ihr Weberlied). Andere Lieder handelten

von der Liebe, von den Jahreszeiten, von den Arbeitsvorgängen, von Schmerz, Hoffnung, Glück, Abschied u.a. (Oetke, S. 24 ff.).

Zumal in den Städten entstanden gerade um die Wende vom 15. zum 16. Jh. sehr viele neue Lieder, so daß in dieser Zeit z.B. nur wenige Jahre auseinanderliegende Liederbücher kaum identische Texte ausweisen. Nur ganz wenige Reste sind uns jedoch davon erhalten geblieben. Gerade die oppositionellen Lieder wurden immer wieder verboten und unterdrückt und tauchen so allenfalls in Verbotsverfügungen oder Gerichtsakten auf. Umgekehrt wurde die Tradierung geistlicher Lieder besonders gepflegt, so daß uns von ihnen viele seit dem 13. Jh. entstandene überliefert sind, nicht selten solche, die die Melodie von alten Tanzliedern übernommen haben. Die weitverbreitete Auffassung, daß im Mittelalter vorwiegend geistliche Lieder gesungen wurden, ignoriert, daß diese aus ideologischen Gründen tradiert und aufgeschrieben, weltliches und erst recht oppositionelles Liedgut aber absichtsvoll von der Tradierung ausgeschaltet wurde (Strobach, S. 50).

Gerade im späten Mittelalter wurde kaum eine Gelegenheit zum Tanz ausgelassen. Besondere Anlässe waren der Tanz Sonntags nach dem Kirchbesuch, der Frühlingsanfang und sein Verlauf, Pfingsten, Johannis, Erntezeit, Fastnacht, Kirchweih, sowie der Katharinentag (25.11.) als letzter Tanztage im Jahr, außerdem Hochzeiten, Flurumzüge u.a. (Böhme, S. 82). Getanzt wurde im Freien, auf dem *Tanzrain* oder *Tanzplan* unter der Linde, auf Plätzen und Straßen, auf dem Anger und zu besonderen Anlässen (wie z.B. Kirchweih) auf einem bedeckten Tanzboden, auf dem Dorf meist mit Laubwerk überdeckten und mit Maien geschmückten *Tanzlauben* oder *Tanzhütten* (ebda), in Städten häufig auch in Leinwandzelten. Daraus ergab sich, daß in der Winterzeit kaum getanzt wurde, allenfalls später ganz gelegentlich in der Stube oder in der ungeheizten Scheune. Dort war jedoch zumeist nur Platz für wenige Leute und für geschrittene Tänze.

Zum Tanze ging man reich geschmückt, wozu bei den Mädchen auch ein Blumenkranz im Haar gehörte, der beim Tanze an den *Liebsten* verschenkt werden konnte. Die Männer trugen oft ihr Schwert, das nicht selten bei den zahlreichen blutigen Schlägereien auch benutzt wurde (ebda, S. 39).

Auch durch das ganze Mittelalter hindurch beherrschte das Tanzen gleicher Bewegungen in einer Kette zumindest auf dem Lande noch fast ausschließlich das Tanzgeschehen. Denn diese Tanzform brachte in dem gleichen und gemeinsamen Tun in besonderer Weise die bäuerliche Wirtschafts- und Lebensgemeinschaft zum Ausdruck, weit deutlicher noch als das Tanzen in Kreisen, in denen im Rahmen der Gemeinschaft auch paarweise Passagen individuell getanzt und ausgestaltet wurden - sei es, von allen Paaren gleichzeitig oder nacheinander von jeweils einem Paar in der Kreismitte (Oetke, S. 98). Der spätere Rückgang des in Ketten getanzten Reigens hängt daher eng mit der gesellschaftlichen Entwicklung zusammen.

Deutliche Tendenzen dazu zeigten sich allerdings bereits während des späten Mittelalters in den oberen Klassen und Schichten an den Höfen und in den Städten. Die starke Hierarchisierung innerhalb der Stände und zwischen ihnen hatte dazu wesentlich beigetragen, aber auch die Verlegung der Tänze vom Freien in geschlossene Räume. Um die jeweilige Identität des eigenen Standes zu betonen, wurde dort immer mehr Wert auf spezifische Gestaltungs- und Ausdrucksformen gelegt, die die Norm- und Wertvorstellungen der jeweiligen Klasse oder Schicht zum Ausdruck brachten. Zusammen mit immer spezielleren Ausprägungen der Tänze tendierte man dazu, in immer ausgefeilteren, genau festgelegten und vorgeschriebenen Bewegungen und Gesten zu erstarren, besonders dann, wenn die sozialen Strukturen auch insgesamt in den jeweiligen höheren Ständen mehr und mehr erstarrten.

Derartige Prozesse hatten sich im Mittelalter zunächst im Adel gezeigt, dann aber auch im Patriziat in den Städten und schließlich in immer deutlicheren Tendenzen in den Zünften. Die jeweils unteren Klassen und Schichten dagegen, vor allem schließlich die bäuerliche Landbevölkerung und die einfachen Leute in den Städten, übernahmen Elemente aus diesen Veränderungsprozessen und bezogen sie in freier Gestaltung bereichernd in ihre eigenen Tänze ein. So konnten z.B. gravitatische Stilformen der höfischen Minne schließlich zu derben erotischen Ausdrucksformen bei den Bauern werden und bereicherten sie so, ohne die gebräuchlichen kultisch hergeleiteten Stilformen als tragende Elemente des eigenen Tanzens zurückdrängen zu können. Das Zurückdrängen der traditionellen Tänze der unteren Klas-

sen und Schichten erfolgte erst da, als nach der Niederlage der Bauern und der unteren städtischen Schichten in den Bauernkriegen (1525) von oben her Selbstbewußtsein und Identität der unterdrückten Klassen und Schichten zerschlagen werden sollte. Erst da verschwand auch der Reigen weitgehend aus dem Tanzgeschehen und konnte sich lediglich noch als harmlos erscheinender Kinderreigen erhalten.

Bis zur Zeit der Bauernkriege wird in der Literatur immer wieder betont, daß Ketten- und Balladentänze vorherrschten (ebda, S. 26) und vornehmlich dort, wo in geschlossenen Räumen getanzt wurde (also in den Städten und am Hofe), auch Reihentänze eine große Bedeutung hatten, bei denen sich zwei Reihen gegenüberstanden. Andererseits wird auch den Paartänzen eine besondere Bedeutung zugeschrieben. Welchen Stellenwert die Paartanzformen hatten, ist aus der verfügbaren Literatur allerdings nur schwer zu ersehen. Denn diese Literatur versucht sämtlich, nach äußeren Gestaltungselementen zu differenzieren, z.B. in Kreis- und Reihentänze, Kettentänze und Paartänze bei Oetke, in geschrittene und gesprungene Tänze sowie Paartänze bei Böhme oder in Gruppentänze und Paartänze bei Goldschmidt. Diese Kategorisierung führt dazu, daß bei den Gruppentänzen immer allenfalls kurz erwähnt wird, daß viele von ihnen paarweise hintereinander in einer Kette getanzt wurden. Solche Elemente werden dann aber kaum konkretisiert. Vielmehr werden entsprechende Ausführungen von der Beschreibung dieser Tänze getrennt und vermengt mit Darlegungen unter dem Oberbegriff *Paartänze*. Die angeführten Quellenzitate deuten dagegen darauf hin, daß dieser Begriff im späten Mittelalter vornehmlich für eine besondere inhaltliche - nicht formale - Tanzart verwandt wurde, nämlich die Werbetänze. Diese wurden im Unterschied zu anderen Tänzen zumeist lediglich von einem Paar inmitten eines - meist mitsingenden - Kreises aufgeführt. Teilweise war gerade bei diesen Tänzen auch eine ausschließliche Instrumentalbegleitung üblich. Denn sie waren zusammen mit anderen Schautänzen Reste weit variationsreicherer kultischer Tänze, in denen es auf besonders ausgefeilte pantomimische Darstellungen ankam (Sachs, S. 184 ff.). Die Vermischung der beiden genannten paarweisen Tanzarten wurde sicherlich dadurch begünstigt, daß Verbote sich immer wieder auf das paarweise Tanzen bezogen, offensichtlich damit aber primär das als wild und sittenlos angesehene Tanzverhalten von Paaren innerhalb von Kettentänzen

gemeint war. Denn die häufig ausdrücklich inkriminierten Tanzfiguren waren solche, die sich als Elemente in den Kettentänzen und Chorreigen entwickelt hatten. Im folgenden soll daher begrifflich unterschieden werden zwischen dem paarweisen Tanzen (als Bestandteil von Kreis- und Reigentänzen) und den zunächst zumeist einzeln durchgeführten Paartänzen.

Der paarweise Aufzug hatte schon zu den Gestaltungselementen der vorchristlichen kultischen Tänze und Reigen gehört. Bewegungsformen und Tanzfiguren dieser Tänze wurden im Laufe der Jahrhunderte immer weiter entwickelt, nicht zuletzt dadurch, daß sie zunehmend jeweils paarweise ausgeführt wurden. Gemeinsame Elemente in Kreis- und Kettentänzen und im paarweisen Tanzen waren das Schreiten, Springen, Laufen, Stampfen, Klatuschen, Winken, Verbeugen, die Tore, Haktouren, die Kiekbusschfassung, das Eindrehen, der Rundgang und der Rundtanz. Aus dem großen Kreis wurde teilweise der Paarkreis, aus der großen Mühle die Einhandmühle. Charakteristisch für das paarweise Tanzen ist nicht die - aus heutiger Sicht leicht hineininterpretierte - Auflösung des Gruppentanzes, sondern die Ausweitung der tänzerischen Möglichkeiten durch jeweils freiere Gestaltung des Tanzthemas für die einzelnen Paare (Oetke, S. 273). Nun gab nicht mehr der Vortänzer - seiner eigenen jeweiligen Inspiration entsprechend - die einheitliche Tanzform an, sondern es bestanden für die einzelnen Paare im Rahmen des Inhalts der jeweiligen Tanzlieder unterschiedliche improvisierende Gestaltungsmöglichkeiten. Der durch den Inhalt der Tanzlieder gegebene gemeinsame Bezug, der in gemeinsamem Gesang seinen Ausdruck fand und tänzerisch-pantomimisch gestaltet wurde, unterstreicht, daß es sich bei diesem paarweisen Tanzen vom Grundverständnis her um Gruppentänze handelte. Der im Spätmittelalter sehr beliebte Partnerwechsel macht das zusätzlich deutlich (ebda, S. 226). Außerdem dienten nach allgemeinem Verständnis die Tänze nicht nur den Tanzenden zur Freude, sondern waren für alle Beteiligten und Zuschauenden gleichzeitig eine Art von Schauspiel mit und für andere, also auch insofern eine Gemeinschaftsangelegenheit.

Erst vom 13. Jh. an setzte es sich nach und nach durch, sich beim paarweisen Tanzen zu umfassen. Aus dieser neuen Art zu tanzen entwickelten sich im späten Mittelalter die frühen Formen des gehopsten Drehers (ebda, S. 222). Diese Änderung führt

dazu, daß man beim Tanz immer mehr unterschied zwischen Vortanz und Nachtan, wobei der Vortanz Elemente der geschrittenen oder gesprungenen alten Tanzformen aufnahm und der Nachtan paarweise gedreht wurde. Diese Unterscheidung in Vor- und Nachtan griff auf frühere Formen zurück, nach denen sich gemeinsamer Umgang und pantomimische Darstellung abwechselten und für jeden Teil eine eigene Taktform verwandt wurde (Sachs, S. 191). In den Vortanz wurden nun teilweise (besonders in den Städten) Elemente des höfischen Tanzes aufgenommen.

Im Unterschied zu diesem paarweisen Tanzen war der Paartanz bisher durchgeführt worden, indem das pantomimische Spiel im Vordergrund stand und sich die Tänzer nicht oder allenfalls am Schluß anfaßten. Erst allmählich entwickelte sich in dieser Zeit aus dem Schlußteil der Paartänze ein gemeinsam gedrehter Abschluß. Gleichzeitig verlor der Paartanz an spezifischen und herausgehobenen Elementen als Schautanz, so daß sich eine Annäherung zwischen paarweisem Tanzen und Paartänzen ergab. Trotzdem haben sich unterschiedliche Ausprägungen bis heute erhalten. Während in Norddeutschland Kreis- und Reigenformen dominant blieben und verkümmerte Paartanzelemente vor allem in den Schlußteil aufgenommen oder diese nacheinander in der Kreismitte getanzt wurden, ist in Süddeutschland die Herkunft von werbenden Paartänzen besonders deutlich geblieben, auch wenn sie seit Ende des 19. Jh. durch die Trachtengruppen sehr formalisiert wurden (Oetke, S. 96).

In der Zeit des späten Mittelalters begannen die damals zumeist noch einzeln aufgeführten Werbetänze z.B. damit, daß der Tänzer nach dem Bezahlen des Tanzes eine Schnadahüpfl-Melodie anstimmte und die Musik einfiel. In freier Improvisation gestaltete nun das Paar den Tanz. Dazu gehörten Formen wie das Drehen der Frau an der Hand des Mannes, um ihn zu animieren, das Verfolgen, Um- und Einkreisen der entfliehenden Frau, das Hochheben (Lupfen) der Frau, der paarweise Umgang, das Sichumeinanderdrehen mittels verschlungener Armführungen, das Hindurchschlüpfen unter den gefaßten Armen, dazu immer wieder Sprünge, Stampfer und Klatscher (in die Hände, auf die Schenkel, die Sohlen oder den Fußboden) durch den Mann, begleitet von werbenden Lauten, Juchzen und Singen und zum Schluß immer die Vereinigung des Paares im engumfaßten Rundtanz (Goldschmidt, S. 98).

Die sehr zahlreichen Verbote zum Tanz im Spätmittelalter konzentrierten sich auf die Gesänge, die oft oppositionelle, verspottende oder erotische Inhalte hatten, sowie auf die unsittlichen Auswüchse in den Bewegungen, insbesondere beim vielfach verbotenen paarweisen Tanzen. Es werden immer wieder das Hochwerfen, Herumwirbeln und Verdrehen der Frauen genannt, die den Blick auf all das freigäben, was die Natur bedeckt haben wolle, das Umfassen der Tänzerin und das unsittliche Greifen an alle Körperstellen, das Entblößen durch Ablegen des Mantels oder durch Öffnung der weiblichen Kleidung bis zum Schoß hinunter und nicht zuletzt das seit Alters her übliche Küssen vor und nach dem Tanze (Böhme, S. 102 ff.; Oetke, S. 86). Immer wieder angeprangert wird auch der vielfach verbotene Brauch, sich gegenseitig umzuwerfen. Bei den üblichen hohen und wilden Sprüngen stürzte nicht selten ein Tänzer und riß dabei oftmals auch seine Tänzerin mit zu Boden. Dies bot den Anlaß, mit Geschick zu versuchen, andere Tänzer durch Anrempeeln u.a. aus dem Gleichgewicht zu bringen (Böhme, S. 86).

2.2 Der städtische Tanz im späten Mittelalter

Seitdem sich im 13. Jh. der höfische Tanz endgültig vom Volkstanz getrennt hatte, zeigte auch die Entwicklung des Tanzes in den Städten immer deutlichere eigenständige Ausprägungen mit entsprechenden Klassen- und schichtspezifischen Differenzierungen. Der Tanz der vorherrschenden Patrizier wurde nun weitgehend in Anlehnung an den höfischen Tanz entfaltet. Dementsprechend orientierte er sich weitgehend an französischen Tänzen, während Bezüge zu den bäuerlichen Tänzen des eigenen Landes immer mehr schwanden. Soweit bäuerliche Tanzelemente aufgegriffen wurden, wurden sie umgeformt und mit grazilen Bewegungen geschritten. Andere Elemente waren prinzipiell verpönt oder verboten, wie z.B. das Umspannen des Partners mit den Armen (ebda, S. 71).

Die Orientierung an höfischen Tänzen konnte insbesondere durchgreifen, als seit dem 13. Jh. in den Städten Tanzhäuser üblich wurden und folglich wie an den Höfen in geschlossenen Räumen getanzt wurde. Vielfach befanden sich diese Tanzhäuser der Patrizier unmittelbar neben den Rathäusern. Abgeschlossen und abgehoben von den anderen Klassen und Schichten fanden dann dort allenfalls im späten Mittelalter bäuerliche Elemente als erheiternde Kuriositäten neuen Eingang. Zu dieser Zeit wurde es auch üblich, zu besonderen Anlässen altmodische Trachten zu tragen und Maskeraden aufzusetzen, die allerdings das Gesicht nicht verdecken durften (Böhme, S. 69 ff.). Denn anders als in unteren Schichten stellten diese Verkleidungen nicht ein Element der Auseinandersetzung mit der Realität dar, die in spezifische kulturelle Formen gebettet war. Sie dienten vielmehr als Ausdruck dafür, sich voll Stolz auf die Geschichte der eigenen Schicht zu beziehen und sich insbesondere abzuheben von den unteren Schichten und deren Traditionen.

Im mittleren Bürgertum zeigte sich seit dem 14. Jh. eine Vermischung höfischer und bürgerlicher Elemente, wobei zumeist einem würdevoll geschrittenen Vortanz ein bäuerlicher Dreher als Nachttanz folgte (Oetke, S. 227). In der Regel gab es nun wie bei den Patriziern genaue Tanzordnungen, die zum einen den gesitteten und ehrsamten Ablauf regelten und zum anderen bestimmte Tanzformen festlegten. Lange Zeit galt es z.B. auch in diesen Kreisen als unzüchtig, sich mehr als die Hand zu reichen. Selbst die Zahl der Musiker war oft genau für die verschiedenen Anlässe festgeschrieben (Böhme, S. 64). "Die Pantomime, einst dem Gefühl und der freien Gestaltung überlassen, erstarrt in festen Formen, die ihr nicht die Tänzer, sondern die Tanzlehrer geben. Der Tanz, bis dahin ein Kind der Leidenschaft und des unwiderstehlichen Antriebs, wird von den Meistern künstlerisch-künstlich komponiert. Er ist ein Kunstwerk und will kunstmäßig gelernt sein, in Figur, Haltung und Schritt." Auch die Kleidung läßt nun ein freies und weitbewegtes Tanzen nicht mehr zu (Sachs, S. 268 f.). Im 15. und 16. Jh. wurden dann jedoch in bürgerlichen und großbürgerlichen ebenso wie in adligen Kreisen die sittenstrengen Regelungen immer häufiger durchbrochen.

Gerade von den Zünften wurden in den Städten außerdem eine Reihe von alten Tänzen speziell gepflegt oder der veränderten Lebensweise entsprechend angepaßt. Besonders kunstvoll gestaltet waren neben den Reifentänzen insbesondere die Schwerttänze, die zumeist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Rates aufgeführt werden durften und in den Fechtschulen erlernt wurden. Daneben gab es eine Reihe von zunftspezifischen Arbeitstänzen, die ebenfalls der vorchristlichen Kultur entstammten. Waren sie ursprünglich bäuerlichen Arbeitsrhythmen angepaßt gewesen, so wurden sie nun entsprechend den Arbeitsrhythmen in den jeweiligen Handwerken gestaltet. (Die heute noch bekannteste Art von Arbeitsgesängen sind die Shanties der Seeleute.) Diese Tänze waren reine Männertänze und wurden meist als Schautänze aufgeführt.

In der Literatur wird sehr häufig über Männertänze in den Städten, kaum allerdings über entsprechende Frauentänze berichtet. Diese scheinen sich u.a. als kultisch geprägte Erntefastnachts-, Fruchtbarkeits- oder Werbetänze vor allem auf dem Land erhalten zu haben und wurden dort teilweise abseits der Männer und abseits der zentralen öffentlichen Bereiche im Dorf getanzt. Nur selten sind dagegen umgekehrte Darstellungen, wonach zu bestimmten Anlässen die tanzenden Frauen die Männer verjagten oder sie einzufangen suchten, um mit ihnen ihre Späße zu treiben - abgesehen von bestimmten Relikten in verschiedenen Fastnachtsbräuchen. Diese Gesamtentwicklung ist nicht verwunderlich, wenn man die Stellung der Frau im christlich-patriarchalischen Feudalsystem bedenkt und sich der zahlreichen Verteufelungen (z.B. in Hexentänzen) und Verfolgungen (besonders der Hexenverfolgungen vom 15. bis 18. Jh. erinnert. Daraus wird auch verständlich, daß teilweise gerade den Töchtern der Patrizier in den Städten die Teilnahme am Tanzen gänzlich verboten war (ebda, S. 69).

Neben der Geschlechtsrolle spielte auch der jeweilige soziale Stand beim Tanzen eine große Rolle. Überall kamen den politisch und ökonomisch Führenden, seien es die hohen Adligen, die führenden Patrizier, die Zunftmeister oder die reichen Bauern, besondere Rechte auch beim Tanzen zu. Teilweise gab es klare Regelungen, wer beim Kettenreigen hinter wem tanzen

oder wann man sich am Tanz beteiligen durfte. Denn die ersten Tänze waren jeweils den Bessergestellten vorbehalten. Einige Bevölkerungsgruppen waren vom Tanzen fast ganz ausgeschlossen, so die Knappen in den Burgen, oder die Knechte und Mägde, sowie die Handwerksburschen in den Städten. Für solche Gruppen gab es dann allerdings ganz gelegentlich und zu besonderen Festen auch spezielle Rechte oder Vergünstigungen, ausnahmsweise tanzen zu dürfen (ebda, S. 67 ff.).

Mit der eigenständigen Entwicklung des Tanzes in den Städten ergaben sich auch eigenständige Entwicklungen des Liedes und der Instrumentalmusik. Zunächst hatte man sich gerade in den höheren städtischen Schichten teilweise am höfischen Minnengesang und an Musik aus anderen Ländern orientiert, die von ausländischen Musikern und Tanzmeistern mitgebracht wurde. Im 15. Jh. dann entstand in den Städten eine Blütezeit des Schaffens neuer Lieder. Während dieser Zeit begann man, viele von ihnen kunstvoll zu bearbeiten und ein differenzierteres Instrumentalspiel zu pflegen. Hatte vorher das Instrumentalspiel lediglich begleitende und unterstützende Funktion gehabt, so wurde es nun im Bürgertum vielfach zu einem zentralen Element, das allmählich die Vorrangigkeit des gemeinsamen Gesangs bedrängte. Entscheidendes trugen zu dieser Entwicklung bürgerliche Liedmeister bei, die als früher fahrende Musiker unter dem Mäzenatentum der Höfe oder der reichen Städte seßhaft geworden waren. Eine andere bedeutsame Richtung war der im Handwerk entwickelte Meistergesang, der sich von den Liedern der Märkte, Gassen und Schenken bewußt absetzte und seine Wirkungen insbesondere als historisch-politisches Zeitgedicht und Zeitungslied hatte (Strobach, S. 80).

2.3 Die fahrenden Spielleute

Zu einem richtigen Tanzfest gehörten immer auch die fahrenden Spielleute. Obwohl die Quellen kaum entsprechendes berichten, ist doch davon auszugehen, daß es daneben in den meisten Dörfern auch einzelne Bauern oder Knechte gab, die sich aufs Musizieren verstanden und trotz aller durchs ganze Mittelalter hindurch immer wieder erfolgten Diskriminierungen, Verurtei-

lungen und Verbote bei entsprechender Gelegenheit zum Tanz aufspielten. Die entscheidende Bedeutung lag aber offensichtlich bei den fahrenden Spielleuten, nicht zuletzt sicherlich, weil siemehr Zeit für ihr Spielen aufbringen konnten und immer wieder neue Tänze mitbrachten. Sie waren also Berufsmusiker im Unterschied zu seßhaften Laienmusikern. Die Tradition der Spielleute ging u.a. zurück auf umherwandernde Volkssänger und Volksdichter, von denen schon aus der Mitte des ersten Jahrtausends berichtet wird.

Im Mittelalter gab es eine sehr große Zahl von Fahrenden, unter denen die Spielleute neben den Vaganten, den Lotterpfaffen und den zahlreichen Armen und Bettlern lediglich eine Gruppe ausmachten. Zu den Spielleuten zählten Narren und Gaukler, Puppenspieler, Akkrobaten, Dompteure, Tierstimmenimitatoren, Springer und Tänzer und nicht zuletzt die Instrumentalisten. Einerseits zählten diese zu den überall besonders beliebten Spielleuten, andererseits waren gerade sie besonders verachtet. Als rechtlos galten zwar alle Fahrenden. Gerade die Musikanten wurden aber darüberhinaus oftmals mit dem Bann belegt, von Kirche und Begräbnis ausgeschlossen und immer wieder verfolgt. Gerade sie wurden als die Kinder des Teufels bezeichnet, weil sie das Volk zu heidnischem oder unsittlichem Verhalten aufstachelten und nicht zuletzt durch ihre Texte gotteslästerliche, unzüchtige und aufrührerische Inhalte verbreiteten. Deren Texte waren gerade deshalb so bedeutsam, weil die Musikanten meist die entscheidenden Nachrichtenübermittler waren und wegen ihres weiten Herumreisens als besonders kenntnisreich und erfahren galten. Spielten sie gerade nicht zum Tanze auf, wußten sie nicht nur durch das Spielen ihrer Weisen und durch allerhand andere Kunststücke zu erfreuen, sondern konnten in epischem Gesang und Erzählungen auch viel berichten.

Vor allem die fähigsten von ihnen fanden auch immer wieder beim Adel ihr Auskommen. Es gab jedoch kaum welche unter den Fahrenden, die sich auf das Spielen für diese Klasse beschränken konnten. Wurde allerdings in den Burgen und an den Höfen ein Fest gegeben, fand sich immer eine große Schar von Spielleuten dort ein. Oft wurden sie dort, soweit sie vorgelassen wurden, freigiebig mit Speis und Trank, häufig mit Kleidung und Wertsachen und in seltenen Fällen gar mit einem Pferd oder

einem kleinen Lehen belohnt (Böhme, S. 278 ff.).

Seit dem 14. Jh. wurden einige der fahrenden Musikanten in den Städten seßhaft, wo sie eine feste Anstellung als Stadtpfeifer oder Stadtzinkenist fanden, Tätigkeiten, die oftmals mit der Funktion des Türmers verbunden waren. Nicht selten hatten sie einige Gesellen und das Recht, mit ihnen allein die Musik in der Stadt zu besorgen. In etlichen Gegenden entstanden nun auch Bruderschaften, die sich äußerlich an die Formen der Zünfte anlehnten und gegen entsprechende Abgaben das Recht erhielten, in dem jeweiligen Gebiet alleine zu musizieren. Praktisch gaben diese Bruderschaften oft nach innen eher eine vagantische Parodie auf die Zünfte und ihre Riten ab. Mit ihnen wurde die Konkurrenz ausgeschaltet und die Diskriminierung abgebaut (ebda, S. 288 ff.). Gelegentlich wurde sogar der Kirchenbann aufgehoben, wenn auch die Tätigkeit weiter zu den zahlreichen unehrlichen Tätigkeiten zählte. Dieser rechtliche Status der Unehrllichkeit u.a. für die Vaganten wurde erst im 18. Jh. formell abgeschafft, galt praktisch aber weithin sogar bis ins 19. Jh.

Mit dem Ausgang des Mittelalters scheinen zumindest in den Städten die fahrenden Musikanten an Bedeutung verloren zu haben. Später kamen sie oft nur noch zu Messen, Märkten und besonderen Festen, während sie sonst vornehmlich in den Dörfern herumreisten. Aber auch dort gab es seßhafte Musikanten, wie z.B. Hans Böhme, den Pfeifer bzw. Pauker von Niklashausen, der 1476 als Anführer des ersten der großen Bauernaufstände auftrat, die schließlich zum Großen Bauernkrieg führten. Er war von Beruf Hirte und hatte nebenher in der Umgebung auf Festen beide Instrumente gespielt, von denen er seine Beinamen erhielt.

3.

Entwicklung des Volkstanzes bis zur Französischen Revolution

3.1 Die Auswirkungen der Bauernkriege und der Reformation

Die grausame Niederschlagung der Bauernkriege und der städtischen Aufstände bewirkten zusammen mit der Durchsetzung der Reformation bzw. der Gegenreformation den in der gesamten deutschen Geschichte größten Einschnitt in der Entwicklung von Volkstanz und Volkslied. Um diesen Einschnitt deutlich zu machen, ist es notwendig, näher auf die geschichtlichen Hintergründe dieser Entwicklung einzugehen:

Zu Anfang dieses Jahrtausends bestanden die wenigen kleinen Städte als Marktansiedlungen oder als Siedlungen von Handwerkern und Kaufleuten rund um die Niederlassungen geistlicher oder weltlicher Feudalherren. Seit dem 11. Jh. war es ihnen gelungen, den Feudalherren schrittweise Rechte abzukämpfen. Innerhalb der Städte bildete sich eine herrschende Schicht von Patriziern heraus. Es entstanden Gilden und Zünfte. Seit dem 13. Jh. waren wirtschaftlich immer mächtigere und politisch für diese Zeit relativ freie Städte herangewachsen, die große Ausstrahlung auf das umliegende Land ausübten. Gleichwohl war gerade dieses und das folgende Jahrhundert auch von

vielen kämpferischen Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Klassen und Ständen geprägt. Da war einmal die Auseinandersetzung zwischen der kaiserlichen Zentralgewalt und dem Streben des mittleren Adels nach eigenständigen Territorialstaaten, - die kirchliche Zentralgewalt blieb noch weitgehend unangetastet -, dann die Kämpfe des sich stabilisierenden Territorialadels gegen die durch kaiserliche Privilegien relativ selbständigen Städte innerhalb ihres Gebiets, weiterhin die Entstehung von Städtebündnissen gegen den Adel, die bald auch übergreifende ökonomische und politische Macht ausübten (vor allem die Hanse) und nicht zuletzt die Kämpfe innerhalb der Städte zwischen Patriziat und den weitgehend rechtlosen Zünften. Erst zum Ende des 14. Jh. zeichnete sich eine gewisse Stabilisierung ab. Kriege wurden nun seltener, die große Pest, die um 1350 in Deutschland fast die Hälfte der Bevölkerung dahingerafft hatte, war vorüber.

Im 14. Jahrhundert war übrigens auch die Zeit gewesen, in der neben den Geißlern, die durch bis zur Selbstvernichtung gehende Selbstzüchtigungen das Elend abwenden wollten, auch die sogenannten Veitstänzer in großen Scharen durch die Lande zogen. Sie versuchten durch ekstatische kultische Tänze Gott zu bezaubern. Daraus wurde geradezu eine Sucht, in wilder Raserei und mit den wildesten Sprüngen und Verrenkungen bis zur völligen Erschöpfung zu tanzen, teilweise dabei bewußt in beengende Kleidung gezwängt. Da viele von Wahn getrieben schienen und sich nicht selten zu Tode tanzten, wurde in diesen Tänzen vielfach ein dämonisches Wirken gesehen, zumal auch entsprechende Bemalungen derartige Verstandnisse unterstrichen (ebda, S. 40f.).

Die Städte, aber auch das ganze Land erlebten nach dieser Phase eine besondere Blütezeit, die sich neben den Hansestädten (in Norddeutschland) vor allem im süddeutschen Raum zeigte. Gerade dort hatten auch die Bauern zunächst von dieser Entwicklung profitiert, bis daß im 15. Jh. nach und nach die Naturalabgaben durch Geldabgaben ersetzt und damit ernte- und verbrauchsunabhängig wurden. Die Folge war nun ein immenses Ansteigen der Abgaben.

Zum Ende des 15. Jh. war damit eine Situation entstanden, in der die Bauern unter den wachsenden Feudallasten immer mehr

verarmten, gleichzeitig die Städte durch immensen Ausbau der Handelswege und durch die Entwicklung neuer Produktionsweisen (vor allem in Bergbau und Metallverarbeitung und in der Textilproduktion) auch ökonomisch immer deutlicher an die Grenzen der herrschenden Feudalverhältnisse stießen. Längst war der verschuldete Adel finanziell von ihnen abhängig geworden. Selbst die Kaiser waren auf die finanzielle Unterstützung von Bürgern angewiesen, von denen die Augsburger Fugger die Mächtigsten waren. Teile des Adels, besonders die Ritter, waren völlig verarmt. Sie hatten durch die Entwicklung der Territorialstaaten ihre landesherrlichen Befugnisse eingebüßt und konnten nach der Durchsetzung des Geldverkehrs wirtschaftlich die entstehenden Prunksüchte auch mit Hilfe immens erhöhter Abgaben der Bauern nicht mithalten. Schließlich hatten sie durch Einführung neuer Kriegstechniken ihre Bedeutung für die Kriegsführung verloren. Das Feudalsystem zeigte damit eindeutig, daß es geschichtlich überholt und zu einem entscheidenden Hemmnis für die weitere ökonomische Entwicklung geworden war. Die aufstrebende Klasse des Bürgertums mußte nunmehr ein besonderes Interesse daran haben, entsprechend ihrer ökonomischen Macht und ihren ökonomischen Interessen auch politisch entsprechende Verhältnisse durchzusetzen. Die Bauern waren dagegen längst nicht mehr diejenigen, die die ökonomische Entwicklung prägten, vielmehr diejenigen, die unter ihr am allermeisten (bis hin zur Frage der Existenzsicherung) litten.

Es waren allerdings vor allem die Bauern, von denen die zahlreichen und immer massiveren Aufstandsbewegungen zwischen 1476 und 1525 ausgingen, erst in zweiter Linie auch die unteren Schichten in vielen Städten. Insgesamt beteiligten sich von den Städten insbesondere kleinere und mittlere, in denen sich zeitweise in den innerstädtischen Klassenauseinandersetzungen untere Schichten durchgesetzt hatten. Die oberen Schichten des Bürgertums sahen sich dagegen von dieser Bewegung bedroht, obwohl deren Hauptstoßrichtung gegen Adel und Kirche gerade ihren ökonomischen Interessen entsprach. Sie befürchteten aber bei einem Kampf gegen das Feudalsystem gleichzeitig eine Bedrohung ihrer Klasse von unten her. Differenziert man zwischen der Frage, wessen Interessen in den Aufständen zum Ausdruck kamen und der Frage nach den Aktiven der Aufstände, so kann man hier davon sprechen, daß es sich hier um eine frühbür-

gerliche Revolution gehandelt hat, die allerdings nicht von der Masse des Bürgertums, sondern von der Masse der Bauern und der ärmeren Stadtbewohner getragen wurde und letztlich weitgehend führungslos war.

Diese Bewegung berief sich ausdrücklich auf das Christentum, ja, sah sich als dessen wahrer und ernsthafter Vertreter gegenüber dem unchristlichen Verhalten der Herrschenden, unter denen die politische und ideologische Macht der Kirche die stärkste - aber inzwischen auch umstrittenste - Stellung einnahm. Die entscheidende ideologische Grundlage für die Zuspitzung der Kämpfe schuf daher die Reformation. Sie einte die Bewegung zunächst im Kampf gegen die Kirche. Sehr bald wurde jedoch deutlich, daß Luther mit der Reformation nicht die aufständischen Bauern unterstützte, sondern eine entscheidende ideologische Grundlage für die Stabilisierung der politischen Macht der Territorialfürsten gegenüber Kaiser und den aufstrebenden Städten, sowie die Stabilisierung der ökonomischen Macht des bürgerlichen Frühkapitalismus gegenüber sozialreformerischen Bewegungen geliefert hatte. Dort, wo sozialreformerische Bewegungen unter Bauern und unteren städtischen Schichten große Wirkungen zeigten, entwickelte sich bis zur Niederlage 1525 im Gegensatz zum Luthertum die von Müntzer geprägte sozial-reformerische reformatorische Richtung. Vornehmlich in den ökonomisch besonders mächtigen Städten der Schweiz und der Niederlande schließlich entstand der auf bürgerlich-republikanische kapitalistische Entwicklungen ausgerichtete Calvinismus. Bei aller Unterschiedlichkeit dieser Richtungen war eine wesentliche Grundlage der protestantischen Ethik, Macht nicht mehr von außen durch Zwang auszuüben, sondern darauf hinzuwirken, sie als christgemäß zu verinnerlichen.

Nachdem in den Bauernkriegen 1524-26 die weitgehend unkoordinierten Bauernheere vernichtend geschlagen und Hunderttausende anschließend umgebracht oder verstümmelt worden waren, wurde in der Folgezeit mit allen Mitteln versucht, derartige Bewegungen auch für die Zukunft auszuschließen. Allerdings wurden entsprechende Maßnahmen zunächst dadurch behindert, daß die Auseinandersetzungen zwischen protestantischen Territorialfürsten und kaiserlicher und kirchlicher Zentralgewalt sich nun ungehindert entfalten konnten und erst im Augsburger Religionsfrieden von 1555 ihren vorläufigen Abschluß fanden.

In dieser Zeit nach den Bauernkriegen und insbesondere nach der Stabilisierung der politischen Verhältnisse seit 1555 erfolgte nicht nur eine ungeheure Häufung von Verboten gegen das Singen und Tanzen. Diese Verbote wurden auch mit besonderer Strenge und unterstützt durch eine Vielzahl von anderen Maßnahmen durchgesetzt. Vielfach wurde nun - zumal in protestantischen Gegenden - jeder Tanz verboten. Spielleute wurden als aufrührerische und sittenlose Leute verfolgt. Soweit Tänze stattfanden, wurde mit genauen Ordnungen und Überwachungen auf ein sittenstrenges Verhalten geachtet. Insbesondere wurden darin immer wieder verboten: das unzüchtige Tanzen, das Herumschwingen und Verdrehen, Geschrei und ungebührliche Gebärden, nicht schamhafte Kleidung, Tänze im Freien und am Abend, Durchführung von Brauchtumstänzen, Tanzen und Springen von Reigen, zumal dann, wenn sich Frauen daran beteiligten u.v.a. (ebda, S. 144 ff.).

Mindestens so wie die Tänze wurden auch die Lieder verfolgt. Sie hatten ja bisher ein zentrales Element des Tanzes ausgemacht und vielfach oppositionelle, erotische oder andere unchristliche Inhalte transportiert. Diese brutale Verfolgung wird etwa darin sichtbar, daß uns aus der Zeit der Bauernkriege zwar viele Lieder gegen die Bauern, aber nur ganze zwei für die Interessen der Bauern überliefert sind, dazu einzelne kurze Bruchstücke. Und diese wenigen Quellen entstammen Gerichtsakten. Aus Thüringen wird z.B. berichtet, daß mehrere Leute nur deshalb gefoltert und hingerichtet wurden, weil bei einem von ihnen ein entsprechender Liedtext gefunden worden war. (Sämtliche heute als Lieder aus den Bauernkriegen gesungene Texte sind übrigens in ganz anderen zeitgeschichtlichen und ideologischen Zusammenhängen entstanden. Eine gute Darstellung über den Hintergrund dieser Lieder geben Moßmann/Schleuning, S. 121-168.)

Die oppositionellen und historisch-politischen Lieder, von denen es vorher eine wahre Flut gegeben hatte, verschwanden völlig. Lediglich in der Zeit der Religionskriege zwischen 1542 und 1554 wurden noch einmal etliche neue geschaffen - nun aber fast ausschließlich Propagandalieder für die katholische oder protestantische Seite. Zwar entstanden auch später, vor allem im Dreißigjährigen Krieg, etliche historisch-

politische Lieder. Diese beklagten aber entweder ohne kritische Töne Leiden und Nöte des Volkes oder drückten Propaganda aus für die kämpfenden feudalen Lager (Strobach, S. 81 f.) Diese späteren Schöpfungen können allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Blütezeit der Liedentwicklung, die seit dem 15. Jh. zunächst in den Städten und dann auch auf dem Land erwachsen war, spätestens Mitte des 16. Jh. mit einem immens tiefen Einschnitt ihr Ende fand. Selbst in späteren geselligen Liedern zeigte sich dies. Fortschritte erfolgten danach kaum noch in der textlichen Gestaltung, sondern nun überwiegend nur noch auf der musikalischen Seite (ebda.).

Eine sehr wichtige begleitende Maßnahme zur Unterdrückung bisheriger Traditionen war die Herausgabe einheitlich normierender protestantischer Kirchengesangsbücher. Bisher waren auch Kirchenlieder fast ausschließlich mündlich tradiert worden. Entsprechend vielfältig und variationsreich waren sie. Die Erfindung der Buchdruckerkunst ermöglichte nun die Verbreitung von Büchern, neben der Bibel vor allem auch von Gesangsbüchern. All das, was dort nicht enthalten war, durfte nicht mehr gesungen werden. Luther selbst hatte übrigens viel dazu beigetragen, auf alte und bekannte Melodien neue Texte zu schaffen und damit die alten zu verdrängen.

Man kann in dieser Phase im wahrsten Sinne des Wortes davon sprechen, daß in der Mitte des 16. Jh. das Volk - und damit ein Großteil der Kultur - brutal zum Schweigen verurteilt wurde. Was noch erlaubt war, waren im Vergleich zu vorher auch quantitativ spärliche Reste eines streng normierten und überwachten Singens zur Ehre Gottes, wobei das verwandte Liedgut zumeist der städtischen Musik- und Gesangsproduktion entstammte und gerade der Landbevölkerung weitgehend fremd anmuten mußte.

Somit hatte gerade die Landbevölkerung einen zentralen Teil ihrer bisherigen kulturellen Identität verloren, mit der sie nicht zuletzt auch die kulturelle Entwicklung in den Städten immer wieder beeinflußt und gefördert hatte. In den Städten dagegen war der in der Folge der Bauernkriege und der Reformation bewirkte kulturelle Bruch weniger einschneidend und durchgängig. Er betraf zwar die unteren Schichten ähnlich wie die Bauern. Die mittleren und besonders die oberen Schichten dagegen waren die, die die neu durchgesetzten ethischen Normen am

ehesten mit ihrem bisherigen Verhalten (z.B. auch beim Tanzen) verbinden konnten, die der normierten Kirchenmusik am nächsten standen, und schließlich diejenigen, die Formen des nichtgesanglichen Instrumentalspiels entwickelt hatten. Außerdem hatte das mittlere und obere Bürgertum sich bereits vorher zum erheblichen Teil am Tanz des Adels ausgerichtet.

Nunmehr wandte sich die Kunst - und damit auch Lied und Tanz - endgültig von der Überlieferung des Volkes ab und unterwarf sich voll dem Einfluß und den Maßstäben des spätfеudalen Absolutismus (ebda, S. 11). Bis über die Mitte des 18. Jh. hinaus orientierten sich nun die wechselnden städtisch-bürgerlichen Stile an der herrschenden, meist ausländischen Vorbildern verpflichteten Kunst der Höfe der gefestigten Territorialfürstentümer. Daneben zunächst am Ende des 16. Jh. vorfindbare Ausrichtungen auf die Kultur des weit stärkeren und selbstbewußteren Bürgertums in Italien und in den Niederlanden (wo 1568 der vom Großbürgertum geprägte Aufstand gegen die Feudalherrschaft der Spanier begann, der uns bis heute u.a. in den Geusen-Liedern überliefert ist) blieben nur kurze Episoden in derjenigen zeitgeschichtlichen Phase, als die Niederlage des Bürgertums in Deutschland noch nicht weit zurücklag (ebda, S. 83).

Eine Folge der politischen und geistigen Unterordnung des Bürgertums unter die Feudalherrschaft war - wie aufgezeigt - eine einschneidende Einengung der Thematik der Lieder. Wesentliche Bedeutung nahm in der Folgezeit dann neben den Kirchenliedern die galante Lieddichtung in Orientierung auf die feudale Repräsentationskunst der entstehenden Oper ein. Gesellschaftliche und soziale Lebensrealitäten wurden nunmehr ausgeklammert. Selbst die Liebeslyrik verkam zur modischen Schäferlyrik mit ihrem platten Einerlei der Themen. Zielgerichtete ideologische Beeinflussung der Volksmassen wurde durch die zahlreichen sogenannten Ständelieder versucht, die selbstgenügsame Zufriedenheit und gehorsame Unterordnung propagierten. Die hier deutlich werdende Linie setzte sich fort über die zahlreichen *Lieder fürs Volk* (die bezeichnenderweise nicht Lieder des Volkes hießen) im letzten Drittel des 18. Jh. bis hin zum kleinbürgerlichen Gesangsverein des 19. Jh.. Unter den *Liedern fürs Volk* nahmen die Romanzen des 18. und 19. Jh. eine besondere Bedeutung ein, die zumeist Gefühlserlebnisse der Selbstgenü-

samkeit manipulierten und die Hoffnung auf soziale Scheinlösungen durch schicksalhafte Glückserfüllung und ähnliche Klischees darstellten (besonders bekannt sind etwa: "Mariechen saß weinend im Garten" oder "Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten"), die schließlich später in die fabrikmäßig produzierten Schlager mündeten (ebda, S. 83 ff.).

Für die Zukunft des Volkstanzes in Deutschland hatten die aufgezeigten Entwicklungen entscheidende Folgen. Indem das Volk zum Schweigen gebracht wurde, wurde der seit jeher bestehende Zusammenhang von Tanz, Gesang und Spiel zerstört. Damit verschwanden die alten Gesänge, genauso aber auch die alten Tanzformen, die Kreis-, Ketten- und Reigentänze, die aus diesem Zusammenhang gelebt hatten. War bisher, trotz aller Einflüsse aus relativ weit entwickelten anderen Ländern und trotz aller Entwicklungen spezieller Tanzformen in den herrschenden Klassen der Fundus der traditionellen bäuerlichen Tänze grundlegend gewesen, so wurde in der Folgezeit das Bürgertum zu der Klasse, die auch bei der Entwicklung des Tanzes den entscheidenden Stellenwert einnahm, während auf dem Lande dann die aus den Städten kommenden Tänze den eigenen Vorstellungen angepaßt und mit überlieferten Elementen aus der eigenen früheren Tanzkultur verbunden wurden. Wenn man unter Volkstanz diejenigen Tänze versteht, die die produktiv tätigen Menschen im Kontext der sozialgeschichtlichen Entwicklung ihrer produktiven Tätigkeit und dadurch gekennzeichneten Lebensweise entwickelt und verändert haben, dann muß man sagen, daß Volkstänze in diesem Sinne in Deutschland seit der Mitte des 16. Jh. weitgehend verschwunden sind. Allerdings läßt dieses Volkstanzverständnis außer acht, daß sich die kulturelle Entwicklung auch immer unter den Maßstäben vollzieht, in die die herrschenden sozio-ökonomischen Verhältnisse die jeweilige produktive Tätigkeit und insgesamt die Lebensrealisierung pressen. Bezieht man diesen Aspekt mit ein, so muß man differenzierend feststellen, daß in der Mitte des 16. Jh. der von bäuerlichen Traditionen gekennzeichnete Volkstanz abgelöst wurde durch einen Volkstanz, dessen Entwicklung fortan das Bürgertum prägte, der allerdings dann von den ländlichen und unteren städtischen Schichten jeweils unter Einbeziehung eigener Realitätserfahrungen und Traditionen umgestaltet wurde. Vor allem in stadtfernen und abgelegenen Gegenden erhielten sich dabei allerdings auch viele

alte Formen, wenn sie auch mit den aus den Städten kommenden Tänzen vermischt wurden. Dabei kann man als besondere regionale Auffälligkeit feststellen, daß sich in Norddeutschland vor allem Formen und Elemente der Kreis- und Reigentänze hielten, während es in Süddeutschland vornehmlich die paarweise getanzten Werbetänze waren (Oetke, S. 96).

Eine weitere Folge war schließlich, daß die schon vor dieser Zeit bestehenden Anfänge mehrstimmiger Instrumentalmusik im Bürgertum - zumal nach dem 30jährigen Krieg - immer mehr fortentwickelt wurden und schnell zu einer Blüte der Instrumentalmusik führten (Böhme, S. 251). Diese begleitete in der Zukunft den Tanz - selbst wenn auf dem Lande oft nur ein einziges Instrument zur Verfügung stand. Der Gesang spielte allenfalls noch eine Nebenrolle, indem es z.B. bis durch das 18. Jh. hin durch auf dem Lande häufig üblich war, den jeweiligen Text mit dem Anfangsvers anzusingen, der weitere Text aber in Vergessenheit geriet oder nicht entwickelt wurde. Die wenigen heute bekannten Texte zu Tänzen sind zumeist im 18. oder 19. Jh. aus solchen Anfangsversen neu entstanden oder gar erst in der Volkstanzpflege des 20. Jh. geschaffen worden. Längere Texte finden wir am ehesten bei tanzbaren Volksliedern. Kritische oder oppositionelle Texte sind darunter kaum vorhanden. Wo es sie gibt, steht zumeist dahinter, daß entweder aus so einem Lied ein Tanz gemacht wurde oder einem bekannten Tanz ein aktueller Text unterlegt wurde. (So entstand nach der 1848er Revolution aus dem Hecker-Lied ein Hecker-Dreher oder es wurde 1918 das "Wem ham'se de Krone jeklaut" auf die Melodie eines alten Bauerntanzes gesungen.)

Auch Gebärdenspiel, pantomimisches Spiel und Formen von Gesellschaftsspiel nahmen fortan im Volkstanz nur noch eine geringe Rolle ein. Zwar wurden viele einzelne Formelemente später wieder in andere neuere Tänze aufgenommen und integriert, ihr Sinngehalt und gar ihr Sinnzusammenhang gingen aber weitgehend verloren. Dramatische Gestaltungselemente und pantomimische Darstellungszusammenhänge wurden in kaum einem Tanz noch für Beteiligte und Zuschauer deutlich. Gerade in Schwerttänzen, die nicht ganz verschwanden, wurden solche Veränderungsprozesse besonders sichtbar. Waren sie im späten Mittelalter Schautänze der selbstbewußten Zünfte, so wurden sie mit deren Niedergang im 17. Jh. von umherziehenden Schauspielern aufge-

führt, die kaum noch etwas von dem hohen Ansehen im späten Mittelalter genossen und die Tänze durch Akrobatik und komödiantische Gestaltung, nicht aber unter Bezug auf ihre früheren Sinngehalte interessant zu machen suchten (Oetke, S. 132 f.).

Als nach dem Dreißigjährigen Krieg das Tanzen wieder eine größere Verbreitung fand, war es zumindest in den Städten üblich, Tanzmeister zu beschäftigen, die inzwischen genau und eindeutig festgeschriebene Tanzfiguren und Bewegungen einübten (Böhme, S. 144). Für freie Improvisation - bis zum 16. Jh. entscheidendes Merkmal allen Tanzens - blieb kein Platz mehr, damit natürlich auch weniger Platz für Tanzformen, die den herrschenden sittlichen Vorstellungen widersprachen.

Insgesamt wird in der aufgezeigten Entwicklung auch deutlich, daß auch nach der Restabilisierung des Feudalsystems infolge der Niederlage in den Bauernkriegen und der Reformation die bürgerlich-städtische Kultur des Tanzes und des Liedes endgültig von der auf dem Lande loslöst (Strobach, S. 84).

3.2 Der bürgerliche Tanz während der absolutistischen Phase

Trotz aller scharfen Verfolgungsmaßnahmen und Bestrafungen hatte sich natürlich das Tanzen im 16. Jh. nicht gänzlich verdrängen lassen. Fand sich eine Gelegenheit, so wurden nach wie vor alte Tänze wieder aufgegriffen. Wollte man überhaupt tanzen, war es allerdings oftmals notwendig, eine Vielzahl von Texten, Gestaltungsformen und Bewegungen wegzulassen oder sich sittsamere Verhaltensweisen anzueignen, als man sie bisher geübt hatte. So schwanden also die alten Tänze nicht mit einem Schlag, sondern erst nach und nach, indem man sich - teilweise im Ablauf von mehreren Generationen - an die Auflagen und genehmigten Formen anpaßte und andere Arten des Tanzens in Vergessenheit gerieten. Zum langsamen Absinken bisheriger Tanzkulturen trug nicht zuletzt bei, daß in vielen Gegenden auch nach dem Augsburger Religionsfrieden von 1555 weitere Kriege stattfanden und schließlich in den 30jährigen Krieg mündeten. Insgesamt konnte sich daher das Tanzen, trotz aller Bedürfnisse danach, erst in der zweiten Hälfte des 17. Jh. wieder erholen von dem massiven Einschnitt, der über ein Jahrhundert vorher erfolgt war.

Nur in den Städten waren zwischen den Religionskriegen und dem 30jährigen Krieg einige neue Tänze in Mode gekommen,

die sich als Vorläufer einer Entwicklung zeigten, die sich erst nach diesem Krieg allmählich entfalten konnte. Die neuen Tänze stammten sämtlich aus dem Ausland, insbesondere aus Frankreich und Italien. Sie waren dort die Tänze des Adels und des Großbürgertums. In Norditalien waren im Mittelalter einige sehr mächtige Republiken entstanden, die vom handeltreibenden Großbürgertum beherrscht waren. Entsprechend war Norditalien auch im Spätmittelalter führend in der Entwicklung einer großbürgerlichen Kultur, die sich mit dem Niedergang der Handelsrepubliken immer mehr mit der feudalen Kultur vermischte. Von Frankreich, das sich im 17. Jh. zu demjenigen Staat entwickelte, der am ausgeprägtesten den feudalen Absolutismus realisierte, wurden viele Elemente dieser Kultur übernommen. In jeder Hinsicht wurde Frankreich schließlich zu dem Land, das Vorbild für alle absolutistischen Staaten wurde.

Die aus diesen Ländern herüberkommenden Tänze waren freilich ursprünglich auch aus Tänzen der Landbevölkerung entstanden, wie z.B. im deutschen Mittelalter die höfischen Tänze. Um sich aber von den unterdrückten Klassen im eigenen Land abzuheben, wurden besonders gerne Tänze aufgegriffen, die aus den Traditionen anderer Völker entwickelt waren, zumal da, wo die kulturelle Tradition der eigenen Landbevölkerung mit Elementen verbunden war, die den herrschenden ideologischen und machtpolitischen Verhältnissen widersprachen oder integraler Bestandteil mächtiger oppositioneller Bewegungen geworden waren. Beides galt insbesondere für das politisch besonders zersplitterte und daher instabile Deutschland. Einmal war dieses Land weit später als Italien oder Frankreich christlich-feudalen Herrschaftsstrukturen unterworfen worden, so daß sich nichtchristliche Kulturelemente in ihrem Sinngehalt noch bis ins Hochmittelalter, in Resten sogar bis ins 16. Jh. gehalten hatten. Zum anderen hatten die tradierten Formen des integralen Zusammenhangs von Tanz, Gesang und Spiel gerade in der zu den Bauernkriegen hinführenden Aufstandsbewegung ein bedeutsames Mittel zur Zersetzung herrschender Verhältnisse dargestellt. Ausländische Tänze dagegen ließen es weit unwahrscheinlicher werden, daß sie durch Gesang und pantomimische Gestaltung mit bestimmten Inhalten verbunden würden, da sie nicht auf in der Bevölkerung bekannte Elemente zurückgriffen. Über ausländische Tänze wurde also versucht, sich von den unterdrückten Klassen besonders deutlich abzuheben und diese gleichzeitig von ihren

kulturellen Traditionen eher abzuschneiden als deren Traditionen zu fördern.

Während des späten 16. Jh. und im 17. Jh. kamen so eine Anzahl von ausländischen Tänzen in den Städten in Mode. Zunächst waren es Tänze wie die Allemande, die Bergameska, die Branle und die Gavotte. Bei der Allemande handelte es sich um einen in Frankreich in Mode gekommenen, ursprünglich süddeutschen Tanz, der zunächst paarweise hintereinander behäbig geschritten, Ende des 17. Jh. aber im Walzertakt mit vielen Touren getanzt wurde. Er ging zurück auf einen Tanz, der früher im ersten Teil geschritten und im zweiten gesprungen wurde. Bei den aus Frankreich stammenden Branle und Gavotte handelte es sich um Reigentänze, von denen der erste auch mit Gesang und Spiel verbunden war (Böhme, S. 120 ff.).

Für das 17. Jh. nennt Böhme eine ganze Reihe von neuen Tänzen: Die Gagliarde war ein altitalienischer Sprungtanz. Die ebenfalls italienische Passemazzo wurde als Promenade geschritten und von Gesang begleitet. Der dritte aus Italien stammende Tanz, die Volte, war ein mit vielen Capriolen versehener Sprungtanz, bei dem u.a. der Tänzer die Tänzerin aufwarf und über sich schwenkte. Er war daher in Deutschland vielfach verboten.

Aus Frankreich stammte die Courante, eine Vorläuferin des Menuett, die paarweise hintereinander als getretener Tanz durchgeführt wurde, mit vielen Verbeugungen versehen war und sich später zu einem Zeremonientanz entwickelte, ferner die Bourée als mit einfachen, langsamen und zierlichen Schritten gestalteter Reigen, der teilweise auch mit Figuren angereichert war, und schließlich der aus der Bretagne stammende Passepied, ein Reigen, bei dem die Füße jeweils voreinander gekreuzt wurden. Aus Spanien schließlich war die Canarie verbreitet, bei der ein einzelnes Paar zunächst den Saal durchschritt, um dann in verschiedenen Figuren jeweils auseinander und aufeinander zu tanzen (ebda, S. 120 ff.).

Zum Ende des 17. Jh. kam das Menuett auf. Es wurde mit kleinen, zierlich gemessenen Schritten getanzt und sehr graziös gestaltet. Es stellte eine Verbindung von Würde und Anmut, verhaltener Leichtigkeit und anstandsvoller Galanterie dar (Sachs, S. 272). Das Menuett hat mit seinen "Varianten und Abarten

über zwei Jahrhunderte hindurch den Geschmack am Tanze in der ganzen gebildeten Welt gefesselt" (Böhme, S. 132). Außerdem verbreitete sich seit der Wende zum 18. Jh. die Polonaise.

Nach 1750 kamen über Frankreich etliche englische country-dances als Kontretänze nach Deutschland. Diese neue Moderichtung leitete in den Städten - weit deutlicher allerdings noch auf dem Lande - eine neue Phase der Entwicklung der Volkstänze ein. In den Städten bedeuteten sie eine erste Distanz zu den bisher in Mode stehenden höfisch geprägten Tänzen und brachten damit auch im Tanzen ein Wiedererstarken des Bürgertums zum Ausdruck. Sie gingen zurück auf Tänze, die im 17. Jh. im englischen Bürgertum aus den Tänzen der ländlichen Bevölkerung entwickelt worden waren.

Auffällig ist dabei zunächst, daß in England und teilweise auch in Frankreich - im Unterschied zu Deutschland - die Bürgertänze aus den Tänzen der eigenen ländlichen Bevölkerung entwickelt worden waren. Weder hatte es dort aber eine derart massive Niederlage der abhängigen Klassen gegeben wie in Deutschland 1525, noch war die politische Lage und damit auch das Verhältnis der Klassen zueinander durch vielfältige territoriale Aufsplitterung so relativ instabil wie hier. Vielmehr hatten sich dort mächtige Nationalstaaten herausgebildet, in denen das oppositionelle Bürgertum entweder im 17. Jh. unterworfen worden war (Frankreich) oder wo es eine politische Machtteilung mit dem Adel hatte durchsetzen können. (Während z.B. noch 1918 ein deutscher Kaiser nach erfolgreicher Flucht ins Ausland all sein Vermögen behalten konnte, hatte in England bereits 1649 ein König durch Verlust seines Kopfes abdanken müssen.) Zudem war im England des 16. und 17. Jh. die agrarische Struktur weitgehend zerschlagen worden. Um durch gesteigerte Schafzucht die Wollproduktion für die großen Tuchmanufakturen zu erhöhen, wurden die Bauern mit aller Brutalität vom Lande vertrieben und viehzuchttreibende Güter errichtet. Während ein geringer Teil der Landbevölkerung als Landarbeiter ein Auskommen fand, wurde der größere Teil in die absolute Armut getrieben. (Eine ganz ähnliche Entwicklung erfolgte übrigens nach der Unterwerfung Schottlands auch Mitte des 18. Jh. dort.) Der Massenarmut wurde dann dadurch entgegenzuwirken versucht, daß statt der Schaffung neuer Arbeitsplätze in den dafür noch zu gering entwickelten Manufakturbe-

trieben einfach Bettelei und Vagabundage unter Todesstrafe gesetzt und allein unter Heinrich VIII. über 72.000 Arme deshalb hingerichtet wurden. Auch das zu späte Auflehnen im Cromwell-Aufstand ab 1649 konnte diese Entwicklung nicht zurückdrehen, zumal er neben den Bauern gerade von Teilen des Landadels getragen wurde. Die Zerschlagung des englischen Bauerntums ließ es daher für das englische Bürgertum risikolos sein, sich deren Kultur in den Tänzen anzueignen und den eigenen Ansprüchen entsprechend umzuformen, zumal der Zusammenhang von Tanz, Gesang und Spiel seit dem 16. Jh. nicht mehr bestand. Daran hatte auch dort neben der Bauernvertreibung das Aufkommen der Kunstmusik beigetragen (Oetke, S. 72).

Die nun im 17. Jh. entstandenen bürgerlichen country-dances waren relativ unzeremoniell und natürlich gegenüber den höfischen Tänzen und werden beschrieben als Tänze von fröhlicher Schlichtheit mit ungezierten, unbetonten und anmutigen Arm- und Körperbewegungen zu sparsamen, einfachen Schrittformen, die sich auf Lauf-, Geh-, Gleit- und Doppelschritte sowie den Zwiesprung beschränkten. Bei den nach 1750 über Frankreich nach Deutschland kommenden Tänzen, unter denen die Anglaise und die Eccossaise die bekanntesten waren, gingen zunächst die Paare auf und ab, um sich dann in je einer Reihe gegenüberzustellen und nacheinander paarweise eine Tanzfigur auszuführen. Kurz danach folgten auch verschiedene Quadrillen, bei denen sich entweder vier Paare in Kreuzform oder in zwei Reihen eine gleiche Anzahl von Paaren gegenüberstanden und mit allerlei kunstvollen Schritten bzw. mit rhythmischem, graziosem Gehen und Gleiten sechs Touren tanzten (ebda, S. 31).

"Die neuen, aus England kommenden Tänze begannen dem höfischen Menuett den Rang streitig zu machen. Ihre schnelle Verbreitung und allgemeine Beliebtheit war eng mit dem Aufstieg der bürgerlichen Klasse verbunden. Mit dem Sieg der Französischen Revolution von 1789 setzte sich der Kontertanz endgültig als bürgerlicher Gesellschaftstanz in ganz Europa durch" (Goldschmidt, S. 58).

In vielen Darstellungen werden bis heute die Kontretänze des ausgehenden 18. Jh. verwechselt mit den kurz danach vor allem auf dem Lande entwickelten deutschen Kontertänzen und Quadrillen oder mit den heute bekannten englischen country-dances,

die zumeist erst nach 1911 aufgrund von Vorbildern aus den Relikten von Reihentänzen rekonstruiert wurden (Oetke, S. 72)

3.3 Der Tanz der unteren städtischen Schichten und auf dem Lande während der absolutistischen Phase

Es mag zunächst überraschen, daß in der vorliegenden Literatur für den Zeitraum zwischen der Mitte des 16. und der Mitte des 18. Jh. kaum Angaben über die Entwicklung des Tanzens der unteren Schichten gemacht werden, während das Geschehen in den Städten zumindest für die Zeit nach dem 30jährigen Krieg wieder größere Berücksichtigung findet. Mehrere Faktoren können diese Literaturlage jedoch erklären. Zum einen zielte die Volkslied- und Volkstanzforschung seit ihren Anfängen auf die Suche nach einer wie auch immer verstandenen Ursprünglichkeit oder Unverfälschtheit ab. Daher galt ein besonderes Interesse der Entwicklung bis zur Mitte des 16. Jh. Die Folgezeit rückte erst von da an wieder stärker in den Blickpunkt, wo sich direktere Verbindungen zu von den Forschern noch selbst vorgefundenen Tanzformen ergaben. Das, was sich aber zu Beginn der Volkstanzforschung Ende des 19./Anfang des 20. Jh. in ländlichen Gebieten noch erhalten hatte, ließ sich nur sehr selten bis über die Mitte des 18. Jh. zurückverfolgen. Dort, wo längere Traditionen deutlich wurden, trafen sie zumeist im 18. Jh. auf städtische Modetänze, oder es waren die weiter zurückreichenden Elemente in den Quellen so allgemein gehalten, daß sich Bezüge zu den Volkstänzen vor der Mitte des 16. Jh. unmittelbar aufdrängten, die Tradierung dieser Elemente seit dieser Zeit bis ins 18. Jh. aber ausgeblendet war. Schließlich erfolgte die Sammlung noch vorfindbarer Tänze unter dem Hauptaspekt, diese in ihren formalen Abläufen möglichst exakt nachtanzbar zu beschreiben und damit eine Kategorisierung von Bewegungsformen zugrunde zu legen. Tanzen bedeutete jedoch auf dem Lande weitgehend noch durch das ganze 19. Jh. hindurch zu einem erheblichen Teil frei improvisierende Gestaltung, die zwar nicht mehr aus dem Zusammenhang von Tanz, Gesang und Spiel, aber doch aus dem Zusammenhang von Musik und Musikempfinden im Kontext der eigenen Lebenserfahrungen im ländlichen Alltag lebte. Dieser Zusammenhang war dann zwar in gewisser Weise für die Zeit bis zum 16. Jh. erfaßbar, sehr schwer allerdings für die Zeit danach,

als die äußerlich wirksame kulturelle Einheit weitgehend zer schlagen worden war.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß für diese relativ stark im Dunkeln liegende Phase des Tanzes der unteren Schichten vor allem Darstellungen über seit dem Mittelalter tradierte Brauchtumstänze vorliegen, die den Zusammenhang von Tanz, Gesang und Spiel relativ weitgehend bewahren konnten. Des weiteren finden sich bei heute noch bekannten Tanzformen immer wieder Verweise auf Vorläufer dieses Tanzes, deren Gestaltungsform dann aber oftmals im Dunkeln liegt, zumal dann, wenn sie sich aus mittelalterlichen Tänzen entwickelt haben. Kennzeichnend dafür ist z.B. das, was Goldschmidt für den Ländler anführt. Sein Name sei Mitte des 18. Jh. geprägt worden und beziehe sich heute einmal als Sammelname auf die verschiedenen süddeutschen Werbetanzformen, zweitens auf eine bestimmte ländlerische Tanzform und schließlich auf den langsamen abschließenden Rundtanz des Ländlers (Goldschmidt, S. 109). Der Tanz im erstgenannten Sinne sei aber weit älter und unter Namen wie deutscher Tanz, Deutscher, Schwäbischer, Langaus, Schleifer, Steirischer, Dreher u.a. geläufig gewesen (ebda, S. 97).

Auch wenn also gerade für die Zeit zwischen Mitte des 16. und Mitte des 18. Jh. kaum Aussagen vorliegen, lassen sich doch wenigstens einige Entwicklungsaspekte skizzieren: Wie schon erwähnt, hatten sich nach dem 16. Jh. in Süddeutschland vorwiegend die improvisierten Formen des Werbespiels von Tanzpaaren und in Norddeutschland zahlreiche Elemente aus den Kreis- und Reihentänzen erhalten. Aus diesen beiden Hauptsträngen müssen sich in der Folgezeit eine Vielzahl von Variationen und von Verknüpfungen mit anderen tradierten Elementen ergeben haben. So entwickelten sich in Süddeutschland immer vielfältigere pantomimische Ausdrucksformen und Gestaltungsformen des gedrehten Paartanzes, je nach den unterschiedlichen Taktarten, zumal die Entwicklung der Instrumentalmusik seit dem 17. Jh. immer neue Anstöße geben konnte. Die Gestaltung dieser Dreher erfolgte sehr variationsreich und setzte voraus, die jeweilige Musik genau zu erfassen (Oetke, S. 261). Nicht zuletzt werden diese Tänze gefördert worden sein durch den besonderen Stellenwert, den seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. die Schäferlieder und dann die Romanzen einnahmen. Soweit sich

später im 19. Jh. beliebte Rundtänze in Deutschland entwickelten, gingen ihre Vorläufer meist zurück auf verschiedenste Formen süddeutscher Rundtänze, die aber vorher nicht nur in geschlossener, sondern in unterschiedlichsten Fassungen und Aufstellungen getanzt worden waren. Da die Werbetänze in Süddeutschland nunmehr eine zentrale Stellung einnahmen, werden sie in der Regel nicht mehr einzeln, sondern gleichzeitig von mehreren Paaren getanzt worden sein, worauf unterschiedliche Formen, vor allem aber die Kreise hindeuten. Hier in Süddeutschland entstand auch eine bis heute überlieferte Form des Taktwechsels in einem Tanze in der Form des *Zweifachen* bei dem sich zwei Rundtänze aneinander anschlossen (Goldschmidt, S. 192 ff.).

In Norddeutschland demgegenüber sind sicherlich vor allem unterschiedlichste Figuren aus den früheren Reigen in Kreis- und Reihentänze übernommen worden und haben gleichzeitig zu einer Vielfalt der Gruppentanzformen geführt, seien es gegenüberstehende Reihen, Paarreihen, quadrillenartige Anordnungen, Keltänze u.a. Gleichzeitig fällt hier eine besondere Vielfalt von Schrittformen auf, die sicherlich tradiert und weiterentwickelt wurde.

Den deutlichsten Eindruck über die Entwicklung des Tanzes in Norddeutschland gibt aber die Reaktion ab, die sich Mitte des 18. Jh. auf das Auftauchen der modischen Kontertänze in den Städten zeigte. Während diese Mode sich dort allenfalls bis um 1830 hielt und in jeweils festgelegten Tanzformen ausdrückte, gab sie auf dem Lande den Anstoß für eine durch das ganze 19. Jh. hindurch blühende Vielfalt an *Bunten Tänzen*. Viele von ihnen wurden zwar - vor allem später oder durch Übernahme in den Städten - auch als Kontertänze oder Quadrillen bezeichnet, stellten aber nur zum geringsten Teil eine Übernahme der städtischen Modetänze dar. Die Bunten waren vielmehr in erster Linie Tanzformen, die sich aus einer Vielzahl bisheriger Einzeltänze und einzelner Tanzelemente zusammensetzten und von denen immer neue Variationen entstanden. Nicht die ganzen Tänze waren neu. Vielmehr stellten sie neue Zusammensetzungen längst bekannter Formen dar. Die Formenvielfalt war nicht zuletzt deshalb besonders groß, weil in dieser Zeit oft jedes Dorf seine eigenen Tänze hatte, die sich von denen der Nachbardörfer unterschieden und die jeweilige dörfliche Identität

wohl weniger deren Abgeschlossenheit, unterstrichen (Oetke, S. 30).

In dieser Phase, in der das Heraufziehen der bürgerlichen Herrschaft nach der Unabhängigkeit der USA (1776) und der Französischen Revolution (1789) unübersehbar war, wandte sich das Bürgertum in den Städten endgültig von den höfischen Tanzorientierungen ab. Erstmals seit über zwei Jahrhunderten wurden stattdessen wieder Tänze aus der eigenen ländlichen Bevölkerung aufgegriffen. Aus Norddeutschland waren das vor allem die Bunten, die nun als Kontertänze oder Quadrillen im Bürgertum großen Anklang fanden und - natürlich abgeändert und formalisiert - teilweise bis zum Ende des 19. Jh. dort getanzt wurden. Daß sie demgegenüber die modischen country dances relativ schnell verdrängten, lag nicht zuletzt daran, daß diese auf relativ wenige Bewegungen reduziert waren und sich mit der Vielfalt der Bunten nicht messen konnten (ebda, S. 73). Aus Süddeutschland waren es dagegen in der Folgezeit einige Paartänze, die als bürgerliche Gesellschaftstänze adaptiert wurden.

4.

Entwicklung des Volkstanzes seit der Französischen Revolution

4.1 Die Wirkungen der Französischen Revolution auf Volkslied und Volkstanz

Die Zusammenhänge der Entwicklung des Volkstanzes im 19. Jh. und der Volkstanzpflege im 20. Jh. mit den gesellschaftlichen und sozialen Entwicklungen in diesen beiden Jahrhunderten lassen sich besonders gut beleuchten, wenn man sie auf dem Hintergrund der Entwicklung der Volksliedforschung betrachtet. Mit ihr wurden erstmals kulturelle Traditionen der produktiv tätigen Klassen und Schichten ausgegraben und aufgearbeitet - über hundert Jahre früher übrigens, als die ersten Volkstanzforschungen begannen. Denn die letzteren entfalteten sich nach Anfängen zu Ende des 19. Jh. im wesentlichen erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. - Im folgenden soll daher zunächst zusammenfassend die Entwicklung der Volksliedforschung im 19. Jh. dargestellt werden, auch wenn sie einen kulturellen Bereich betrifft, der seit dem 16. Jahrhundert weitgehend nicht mehr verbunden war mit dem Bereich des Volkstanzes, sondern seither eine eigene Gattung kultureller Produktion darstellte.

Mit dem Heraufziehen der französischen Revolution und - wie

viele damals hofften - auch der schließlichen Überwindung des Feudalismus in Deutschland suchten Teile des Bürgertums, insbesondere der bürgerlich-demokratische Flügel der Intelligenz, Verbindung zur Masse des Volkes im Kampf gegen den Feudalismus. Die bisher verachtungsvoll betrachteten unteren Klassen und Schichten rückten damit als mögliche Bündnispartner ins Blickfeld dieser Leute. Im breiten Volk wurde nun teilweise der wertvollste Teil einer Nation gesehen, die es als bürgerliche erst noch aus den feudalistischen Kleinstaaten zu errichten gelte. Der revolutionäre und der nationale Gedanke gehörten also in dieser Zeit zusammen und ließen einen damals fortschrittlichen Volksgedanken aufkommen. Die Orientierung auf Nation und Volk sollte dabei ein Gegengewicht zur vorherrschenden Orientierung auf das absolutistische Frankreich und die Interessen der Territorialfürsten darstellen.

Aus diesen Verständnissen erwuchs der erste Versuch, verlorengegangene Volkskultur wiederzuentdecken. Herder, der die *nationale Denkart* in der Dichtung seiner Zeit weitgehend verschüttet sah, suchte diese nun in Liedern früherer Jahrhunderte. Er wandte sich dabei der Zeit zu, bevor sich die Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jh. von der Überlieferung des Volkes abgewandt und dem Einfluß des spätfeudalen Absolutismus unterworfen hatte. 1778 und 1779 erschienen unter dem Titel 'Volkslieder' (ein Begriff, den er selbst geprägt hat) zwei Bände einer Sammlung von Volksliedern aus etlichen Ländern (Strobach, S. 9 ff.). Mit dieser Veröffentlichung ging es ihm "nicht um eine Rückkehr zu früheren Stufen der Kulturentwicklung oder ihre bloße Wiederbelebung oder Nachahmung, sondern um eine Weiterentwicklung durch produktive Aufnahme des Wertvollsten aus der Geschichte des eigenen Volkes wie der Menschheit" (ebda, S. 13). Die übergreifende Kategorie war für ihn nicht irgendein Volksgedanke, sondern der geschichtliche Fortschritt als Grundlage eines progressiven vorrevolutionären bürgerlichen Geschichtsbildes. Wegen des politisch-kulturellen Zusammenhanges, in dem Herders Forschung stand, fand sie großes Interesse, da sie Grundpositionen der Sturm-und-Drang-Bewegung in sich vereinigte und exemplarisch sichtbar machte.

So wie diese erste Volksliedrezeption in Deutschland standen auch die folgenden Beiträge jeweils sehr deutlich in einem bestimmten politischen Kontext. Die zweite Volksliedveröffent-

lichung erfolgte zwischen 1805 und 1808 in dem dreibändigen 'Des Knaben Wunderhorn' von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Es enthielt ausschließlich deutsche Volkslieder aus dem 16. und frühen 17. Jh., dazu etliche spätere Dichtungen. Viele gesammelte Lieder wurden stark bearbeitet. Insgesamt machte dieses Werk die nationale Idee zum zentralen Orientierungspunkt, um angesichts der Napoleonischen Eroberungskriege Beispiele nationaler Tradition zu geben und nationales Bewußtsein zu wecken, das dann entscheidende Grundlage für die Befreiungskriege 1813/14 bildete. Gleichzeitig enthielt es deutliche Tendenzen zur Verwischung sozialer Gegensätze, wie sie sich später in der Romantik entfalteten. Der außerordentlichen patriotischen Begeisterung gegen die napoleonischen Fremdherrschaft stand ein Rückschritt hinter die Bestrebungen der progressiven bürgerlichen Kräfte zum Ende des 18. Jh. gegenüber, für die noch der antifeudale Akzent deutlich gewesen war. Nun galten die Volkslieder als Schirm gegen den "Wirbelwind des Neuen" (Arnim) und "das gewaltsame Vordringen neuer Zeit und ihrer Gesinnung" (Brentano). Mit 'neu' war dabei sowohl die Französische Revolution mit ihren Folgen, wie auch die sich entwickelnde kapitalistische Produktionsweise mit ihren Auswirkungen auf alle Lebensbedingungen gemeint (ebda, S. 14 ff.).

In den folgenden Jahrzehnten entstanden etliche regionale Sammlungen alter Volkslieder. Eine besondere Bedeutung schließlich hatten die 1844/45 von Ludwig Uhland veröffentlichten 'Alten hoch- und niederdeutschen Volkslieder'. Uhland konzentrierte sich auf Lieder aus dem 16. Jh., von denen er sehr viele unter dem Maßstab der Einfachheit und Schlichtheit bearbeitete. Er vertrat damit die Vorstellung von einem poetischen Zeitalter, das sich in diesen Liedern manifestiere. Damit meinte er die Periode, die zur frühbürgerlichen Revolution führte, bzw. deren unmittelbaren Nachwirkungen.

Seit Herders Anfängen bis zur Revolution von 1848 war die Volksliedsammlung (bei allen Unterschieden zwischen den verschiedenen Sammlern und Perioden) von progressiven bürgerlich-demokratischen Positionen geprägt. Andere Sammler der frühen Phase waren etwa: Goethe, Schubart, Schiller und Lessing, und in der Periode zwischen 1815 und 1848: Grimm, Hoffmann von Fallersleben, Erk (der erfolgreichste Sammler des 19. Jh.),

Parisius, Dittfurth u.a. (ebda, S. 17ff.). Dabei stellte die Zeit des Vormärz ab 1840 den Höhepunkt der Sammlung und der politisch-kulturellen Wirkung dar, die u.a. in dem umfangreichen Schaffen neuer Lieder zur 48er Revolution und ihrem Umfeld ihren Ausdruck fand.

Nach der Niederlage der 48er Revolution und der in der Folgezeit vonstattengehenden intensiven Durchsetzung der kapitalistischen Produktions- und Gesellschaftsverhältnisse vollzog sich auch in der Volksliedarbeit und -rezeption ein entscheidender Wandel, zumal nach Errichtung des junkerlich-preussischen Nationalstaates 1871. Nun traten in ihr zunehmend reaktionäre, antidemokratische und chauvinistische Züge hervor. Bekanntestes Beispiel ist der dreibändige 'Deutsche Liederhort' von Franz Magnus Böhme (1893-1894), mit der (auf der Grundlage der Sammlungen von Erk) die bis heute umfassendste Sammlung deutscher Volkslieder publiziert wurde. Bewußt unterdrückte Böhme z.B. oppositionelles und antimilitaristisches Liedgut. (Eine auf diese Aspekte spezialisierte Sammlung legte erst Wolfgang Steinitz 1955 und 1962 in der DDR vor.)

Zahlreiche Volksliedpublikationen seit etwa 1900 gaben dann ein Bild vom deutschen Volkslied wieder, das unmittelbar reaktionären, chauvinistischen und imperialistischen Interessen in der Phase der Kriegsvorbereitung diente. In der gleichen Zeit - zumal nach der Gründung landschaftlich gebundener Volkskundevereine - entstanden etliche Sammlungen des umlaufenden ländlichen Liedguts. Zum großen Teil handelte es sich dabei um Lieder zweit- und dritrangiger Dichter seit dem Ende des 18. Jh. (ebda, S. 19 f.).

In dieser Zeit setzte sich auch ein Volksliedverständnis durch, das als entscheidendes Kriterium die mündlich-gedächtnismäßige Überlieferung zugrunde legte. Dadurch bedingte ständige textliche und musikalische Veränderungen wurden nun als schrittweiser Verfall ehemals höherstehender individueller Kulturschöpfungen angesehen. Das Variieren wurde also nicht begriffen als schöpferischer Prozeß, der im Kontext der Lebenserfahrungen der überliefernden produktiv tätigen Klassen und Schichten erfolgte. Das aufgezeigte Verständnis führte vielmehr dazu, daß den abhängigen Klassen und Schichten eigene kulturelle Fähigkeiten abgesprochen wurden. Deformierende Auswirkungen wur-

den also verabsolutiert und letztlich den Opfern angelastet (ebda, S. 20 ff.).

Aus diesem Volksliedverständnis ergab sich die eigene Zielsetzung, versinkendes Kulturgut bewahren und erretten zu wollen. Die Folge war eine Einengung des Volksliedes auf das Bauernlied, insbesondere auf älteres, als unverfälscht geltendes Liedgut und Brauchtumslieder. Das Bauerntum wurde dabei als geschichtslos begriffen, das durch Beharrung und Dauer gekennzeichnet sei; geschichtliche Prozesse wurden aus der Entwicklung des ländlichen Lebens ausgeblendet.

Immer deutlicher schälten sich daraus auch völkische Verständnisse heraus, die nicht erst während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft von 1933-45 die Volksliedforschung bestimmten, sondern diese auch vielfach vorher schon - insbesondere in den 20er Jahren - prägten. Die völkischen Verständnisse setzten der mit der fortschreitenden Durchsetzung kapitalistischer Lebensverhältnisse einhergehenden Zerstörung sozialer Zusammenhänge und Beziehungen ihr Ideal einer als stab gedachten Volksgemeinschaft entgegen. Volksgemeinschaft sahen sie als in vorkapitalistischen Verhältnissen existent und in ständestaatlich-hierarchischen Strukturen begründet. Geschichtlich vergangene Verhältnisse wurden also sozial-romantisch verklärt und als eine heile Welt idealisiert, in der Gemeinschaft statt Klassengegensätze prägend gewesen seien. Ein zunehmend rassistisch gefülltes Volksbewußtsein sollte die tatsächlich bestehenden gesellschaftlichen Gegensätze überwinden helfen. Von sozialdarwinistischen Vorstellungen her sei auch in der Gesellschaft ein permanenter Kampf des Stärkeren gegen das Schwächere natürlich, und das Starke erhalte sich nur dadurch, daß es sich rein und unverfälscht entwickle. Somit wurden hier soziologische Kategorien durch biologische ersetzt, mit deren Hilfe gesellschaftliche Prozesse entsprechend unwandelbarer Gesetze der Natur interpretiert wurden. Letztlich wurde damit Geschichte entgeschichtlicht. Menschliche Bedürfnisse nach Gemeinschaft wurden nicht im Gegensatz zu bestehenden Klassenverhältnissen begriffen, sondern Zerfall von Gemeinschaftsformen dem egoistischen Durchsetzenwollen gegensätzlicher Interessen angelastet. In der Konsequenz wurde nicht der Kapitalismus als Ursache der Zerstörung sozialer Zusammenhänge gesehen, sondern dies insbesondere den Arbeitern vorgeworfen, die

sich gegen diese Klassenverhältnisse auflehnten. Gemeinschaft wurde demgegenüber als in der Volksgemeinschaft bereits seit jeher bestehend und nur verschüttet bezeichnet. Heraushebung des eigenen Volkes und Höherwertigkeit der eigenen Rasse sollten dann auch den Niedrigsten das Gefühl vermitteln, zu den Ausgewählten zu gehören.

Etliche Elemente derartiger völkischer Verständnisse haben auch nach 1945 noch eine große Bedeutung gehabt, indem vorkapitalistische Verhältnisse als im Grunde genommen statisch begriffen wurden und in ihnen (bei Ausblendung aller Klassen- und schichtspezifischen Unterschiede und Formen der Herrschaftsausübung und Unterdrückung) ein Ideal von Gemeinschaft des Volkes realisiert gesehen wurde. Die rassistische Komponente kam dabei allerdings höchstens teilweise noch subtil vor.

4.2 Die Entwicklung bürgerlicher Gesellschaftstänze als Faktor der Veränderung der Volkstänze im 19. Jahrhundert

Auf dem Hintergrund derselben geschichtlichen Prozesse und politischen Zielvorstellungen, die Herder den Anstoß für seine Volksliedforschungen gaben, erwuchs auch ein Interesse an den Tänzen, die sich in der Tradition der unteren Klassen und Schichten entwickelt hatten. Diese Umorientierung des Bürgertums auf die untere städtische und die ländliche Bevölkerung im eigenen Lande fand zunächst ihren bedeutsamsten Ausdruck in den Kontertänzen, die sich mit der französischen Revolution schließlich eindeutig durchgesetzt hatten. Die in Reigen getanzten frühen Formen - (vor allem die Anglaise und die Eccosaise) erinnerten trotz allem noch sehr an höfische Tanzformen und blieben daher weitgehend auf die Städte beschränkt. Nur relativ wenige in gegenüberstehenden Reihen getanzte Formen entwickelten sich auch auf dem Lande. Eine ganz andere Resonanz fanden die wenig später aufkommenden Formen, die später als Quadrillen oder als Bunte bezeichnet wurden. Der Gebrauch dieser beiden Begriffe gibt allerdings nur selten darüber Auskunft, ob die wesentlichen Grundlagen des jeweiligen Tanzes aus England oder aus deutscher ländlicher Tradition stammten.

Bei diesen Bunten lassen sich grobe Unterscheidungen danach treffen, ob sie von zwei, drei, vier (die häufigste Art) oder

acht Paaren getanzt, ob sie in kreuzweiser Aufstellung vornehmlich jeweils von den gegenüberstehenden Paaren oder parallel auf der Kreislinie gestaltet (den beiden häufigsten Formen), mit gegenüberstehenden Paarreihen, mit einem überzähligen neunten Teilnehmer in der Mitte (den Kegeln) oder ob sie mit Kettenreigenformen vermischt waren (Goldschmidt, S. 73). Nach 1800 entstand dann noch als weitere Richtung der Kontertänze die Kolonnenform, für die die Tampets die bekanntesten sind (Böhme, S. 228). Für einige Jahrzehnte prägten diese Bunt in ihrer Vielfältigkeit das Tanzgeschehen. Dabei ist freilich zu unterscheiden, daß sie in bürgerlichen Salons in ihre Form jeweils eindeutig genormt waren und entsprechend eingeübt wurden, während sie sich auf dem Lande in großer Vielfalt entwickelten und mit zahlreichen vorhandenen Gestaltungselementen gemischt wurden. Unter diesen Elementen waren übrigens einige die uns sonst nirgendwo überliefert wurden, wie z.B. der Plüschschritt (Goldschmidt, S. 59).

In den Bunt und Quadrillen fand die Befreiung vom Absolutismus ihren tänzerischen Ausdruck. Die Vielfalt der Bewegungsarten, die jedenfalls von höfischen Zeremonien befreit waren, brachten das neue Freiheitsgefühl zum Ausdruck und gaben Raum für eigene Entfaltung. Gleichzeitig waren Vorstellungen von kollektivem Verhalten noch so stark in den Lebenserfahrungen des Alltags verwurzelt - und schließlich durch die Befreiungskriege unterstrichen worden - daß die Gemeinsamkeit in diesen Tänzen besonders betont wurde. Der Unterschied zwischen den normierten städtischen und improvisierten ländlichen brachte jedoch auch zum Ausdruck, daß soziale Lebenszusammenhänge innerhalb der eigenen Klasse bzw. Schicht auf dem Lande noch weit selbstverständlicher erfahren wurden, während in den Städten die weiterentwickelte Arbeitsteilung und die freie individuelle Konkurrenz in der kapitalistischen Produktion den teilweise ideologisch aufgesetzten Gemeinschaftscharakter selbst in der Normierung der Tänze deutlich werden ließ. So, wie in 'Des Knaben Wunderhorn' zur Zeit der Befreiungskriege sozio-ökonomische Unterschiede zugunsten des nationalen Gedankens ausgeblendet wurden, wurden sie auch im normierten bürgerlichen Tanz überspielt. Freilich hatte diese Normierung dort bereits eine jahrhundertealte Tradition und diente seit langem auch der deutlichen Abgrenzung und Heraushebung gegenüber den unteren sozialen Schichten.

Sehr leicht drängt sich einem zunächst der Gedanke auf, Gemeinschaftstänze seien im Laufe der Jahrhunderte schrittweise zurückgegangen. Hier zur Wende vom 18. zum 19. Jh. eine neue Blütezeit von Gemeinschaftstänzen nach deren weitgehender Zerschlagung im 16. Jh. vorzufinden, mag daher zunächst überraschen. Trotzdem läßt sich dieser scheinbare Schwenk in der Geschichte relativ leicht erklären: Schon in den Bauernkriegen und erst recht danach hatte das Bürgertum seine Perspektive darin gesehen, sich unter Zurückstellung seiner eigenen politischen Interessen mit dem Feudalismus zu arrangieren und u.a. mitzuhelfen, die bisherige Tradition des Gemeinschaftstanzes, die in der Einheit von Tanz, Gesang und Spiel ihren Kern hatte, zu zerschlagen. Im Bürgertum waren seitdem von feudalistischer Fessel (höfischem Stil) geprägte Tänze gepflegt worden, die zu Instrumentalmusik erfolgten. Die ländlichen Schichten hatten sich nur mühsam Reste ihrer Traditionen erhalten können.

Nachdem der bürgerliche Tanz sich nun von der feudalen Fessel befreit fühlte, konnte er unter Aufnahme überlieferter ländlicher Formen seine Art des Gruppentanzes wieder freier entfalten und damit auch wieder Anstöße für das Aufblühen des ländlichen Tanzes geben. Gleichwohl war dieser Gruppentanz - von Ausnahmen auf dem Lande abgesehen - nicht mit Gesang und Spiel verbunden. Hätte man diese wieder integrieren wollen, hätte man nicht nur die bürgerliche Kunstmusik als ein Element des Fortschritts der bürgerlichen Klasse zurückdrängen müssen, was schon aufgrund des sozio-ökonomischen Kontextes bürgerlichen Fortschritts nicht dankbar gewesen wäre, sondern wäre auch den unteren Klassen und Schichten darin behilflich gewesen, ihren eigenen kulturellen Ausdruck zu finden. Denn hätten diese zu ihren Tänzen gesungen, wären sicher bald hinter der Fassade der nationalen Einheit die bestehenden Klassengegensätze auch im Tanz wieder zum Ausdruck gebracht worden. Der Gemeinschaftstanz aus der Zeit um 1800 stellte daher nicht ein Anknüpfen an Gemeinschaftstänze aus dem späten Mittelalter dar, sondern war von ganz andersartiger Qualität. Nicht zuletzt war er in entscheidend geringerem Maße Gemeinschaftstanz als die mittelalterlichen Formen, was sich vor allem auch in dem hohen Stellenwert von paarweise ausgeführten Elementen in diesen Tänzen zeigte.

Die freiere Entfaltung der kapitalistischen Produktionsverhältnisse seit der Zeit der Französischen Revolution führte denn auch dazu, daß die Kontertänze aus dem Bürgertum um 1830 weitgehend verschwanden und den Paartänzen wichen. Nur als besondere Einlagen wurden sie bei Tanzveranstaltungen noch beibehalten, bis sie nach dem Arrangement des Bürgertums mit dem Feudalsystem nach der 1848er Revolution und zumal nach der unter preußisch-feudaler Führung 1871 erreichten nationalen Einigung ganz aus den Tanzsälen verschwanden. Danach hielten sie sich noch einige Jahrzehnte als besonderes Element von häuslichen Feiern, wohl nicht zuletzt deshalb, weil mit der Trennung von Arbeit und Wohnung und der dadurch bewirkten Entstehung der Kleinfamilie diese eine immer wichtigere ideologische Funktion dafür einnahm, im Produktionszusammenhang und damit im öffentlichen Leben immer mehr zerstörte soziale Zusammenhänge zu ersetzen und mit der Idylle der Biedermeier-Familie unverfälschte Gemeinsamkeit zu repräsentieren.

Auf dem Lande dagegen, wo reale soziale und produktive Zusammenhänge trotz aller Verfallserscheinungen noch weit stärker bestanden, konnten sich die Kontertänze vielfach noch bis ins 20. Jh. hinein halten. Allerdings waren sie dort inzwischen längst mit neueren Tanzformen - vor allem mit Rundtänzen - verbunden worden, seien es z.B. der Schottisch, die Polka oder der Walzer (Goldschmidt, S. 60). Diese Entwicklung galt allerdings lediglich für Norddeutschland, wo sie sogar vielfach die dominierenden Tanzformen blieben. In Süddeutschland dagegen verschwanden die Kontertänze schon etwa zur selben Zeit wie aus den Städten, da sie dort nur wenige tradierte Momente hatten aufgreifen können. Dort wurden nun umgekehrt Kontertanzelemente in dominante tradierte Tänze - insbesondere die Werbetänze - übernommen.

Wie widersprüchlich insgesamt das Verhältnis des Bürgertums zu der Masse des Volkes in der Zeit nach der Französischen Revolution war, zeigen einige andere Modetänze aus dieser Zeit deutlich. Das in besonderer Weise mit der höfischen Tanzkultur identifizierte Menuett verschwand zwar 1789. Seine Stelle nahm allerdings weitgehend die schon seit Beginn des 18. Jh. verbreitete Polonaise ein. Bei ihr handelte es sich um einen Umzug von gravitatisch-feierlich hintereinander herschreitenden Paaren, der mit einigen Touren angereichert war. Sie wurde

nun zum üblichen Eröffnungstanz an den Höfen und in der gehobenen bürgerlichen Gesellschaft und hat sich in Restformen bis in die jüngste Zeit erhalten. Ein anderer Tanz war der Cotillon, der ursprünglich Mitte des 18. Jh. ein Kontretanz gewesen war, um 1820 aber in einer veränderten Art in Mode kam, die im ersten Teil der Polonaise ähnelte und im zweiten Teil eher einem Gesellschaftsspiel glich (Böhme, S. 225).

Seit dem Jahrhundertbeginn, insbesondere aber in der Mitte der 20er Jahre des 19. Jh., begann dann im Bürgertum die große Zeit der Paartänze. In der Reihenfolge, wie diese Tänze zu Modetänzen wurden, sollen die bedeutendsten von ihnen im folgenden kurz dargestellt werden, wobei oftmals der geschichtliche Hintergrund auch manches Zusätzliche erhellt über die Tanzentwicklung der unteren Schichten des Volkes im 17. und 18. Jh.:

Als erster hatte sich bereits seit etwa 1800 (also parallel zur Mode der Kontertänze) der Schottisch als früherer abschließender Rundtanz der Eccossaise verselbständigt. Er wurde praktisch genauso getanzt wie der auf dem Lande schon lange verbreitete Hopser. Das Aufkommen des Schottisch zur Zeit der Kontertänze und der damit erfolgenden Einbeziehung von Tanztraditionen des eigenen Landes in die bürgerliche Mode stellt den Hauptgrund dar für seine auffällig starke Übernahme in ländliche Tänze. Nach 1840 wurde er dann mehr und mehr durch die sehr ähnliche, aber schnellere Polka verdrängt (Goldschmidt, S. 215).

Der bedeutendste modische Rundtanz, dessen Vorformen sich auch bereits außerordentlicher Beliebtheit erfreut hatten und zeitweise zur Mode geworden waren, war dann ab 1825 der Walzer. Er gilt seither als "der deutsche Nationaltanz schlechthin" (ebda, S. 160). Entsprechend vielfältig - aber auch widersprüchlich - sind Darstellungen über seine Herkunft. Für Goldschmidt können alle gedrehten Paartänze als seine Vorläufer gelten (ebda, S. 167). Konkreter ist die unstrittige Angabe, daß er aus dem abschließenden Rundtanz früherer Werbetänze entstanden ist, die als Ländler (wie die Werbetänze auch übergreifend bezeichnet werden), als Dreher, Schleifer, Deutscher, Schwäbischer u.a. bekannt waren. Sie hatten sich in Süddeutschland und Österreich entwickelt. Der Deutsche, Schleifer oder Walzer - (hier taucht der Name erstmals auf) - wurde Ende des

18. Jh. zu einem bürgerlichen Modetanz. Er war vornehmlich bei jüngeren fortschrittlichen Bürgern beliebt und wurde mehrfach verboten (ebda, S. 267). Bis in diese Zeit war er allerdings langsamer als der spätere der Wiener Walzer-Komponisten (Böhme, S. 218).

Zur gleichen Zeit wie der Walzer kam der Galopp in Mode. Er war aus dem Rutscher entwickelt worden, wurde aber nicht mehr in Form des fortlaufenden Galoppierens, sondern als schneller Rundtanz praktiziert. Die Form des Rutschers erhielt sich allerdings teilweise auf dem Lande. Der Galopp wurde oft als zu wild kritisiert und verschwand in den 60er Jahren (ebda, S. 220 f.).

Besondere Bedeutung gewann bald auch die Polka. Sie stammte aus Böhmen und verbreitete sich seit 1841 sehr rasch, besonders aber, nachdem sie 1844 in Paris in Mode gekommen war. Denn Paris war nach wie vor - wie zur Zeit des Absolutismus - die Stadt, die die Mode prägte. Hier bestand zwar nicht mehr das mächtigste absolutistische, aber inzwischen trotz mancher Niederlagen und Rückschläge das System mit den relativ größten Freiheiten für das Bürgertum auf dem Kontinent.

Für eine kurze Phase zwischen 1840 und 1850 kam auch die Mazurka in Mode, der sich die Varsovienne als Variante anschloß. Um 1850 kam dann der Rheinländer auf, der sich aus dem Schottisch, der Polka und einer volkstümlichen Hopsanglaise (einer Mischung aus Hopser und Anglaise) entwickelte und der ihre Merkmale vereinigte (ebda, S. 238). Als Gesellschaftstanz ist er bis heute bekannt. Gerade für den Rheinländer wurden auf dem Lande sehr viele Varianten entwickelt, die vor allem auch in offener Fassung getanzt wurden.

Für alle diese Modetänze des 19. Jh. galt, daß sie sich sehr schnell auch auf dem Lande verbreiteten und dort vielfach verändert oder mit anderen Tänzen verbunden wurden. "Während im Salon die Tanzlehrer unerbittlich darüber wachten, daß die vorgeschriebene Form und Ausführung unangetastet blieb, tanzte sich das Volk diese Tänze nach eigenem Geschmack und mit großer Stilsicherheit zurecht" (Goldschmidt, S. 9). So wurden insbesondere Schottisch und Polka als Nachtanz sehr gebräuchlich. Auf die Rhythmen von allen Modetänzen wurden eine Vielzahl von Variationen entwickelt, die zumeist ältere Tanzele-

mente aufnahmen. Goldschmidt nennt beispielsweise für den Walzer: den getretenen Walzer, den ländlichen Wechselschritt-Walzer, den Schleifwalzer oder Schleifer, den Wiener Walzer, den Zweitritt und den Hüpfwalzer (ebda, S. 160). Auch andere Tänze erlebten viele Abänderungen. Ein besonderes Beispiel dazu ist der in Norddeutschland sehr verbreitet gewesene Hackenschottisch, bei dem Hacke-Spitze-Schritte den ersten Teil vor einem Schottisch-Rundtanz ausmachten. Neben unterschiedlichen Schrittarten entstanden aber auch zahlreiche unterschiedliche Fassungen, von denen die offene Polka wohl die bekannteste ist, sowie verschiedenste Figuren und Touren. Auch etliche spielerische Motive wurden in Verbindung mit diesen Modetänzen wieder aktualisiert, wie z.B. das Stampfen, das Klatschen, Verbeugen, Winken, Drohen mit dem Finger u.a.

Eine entsprechende Bereicherung der traditionellen Tänze durch die Modetänze, wie sie sich für Norddeutschland aufzeigen läßt, ist im süddeutschen Raum nicht zu erkennen. Zwar wurden auch hier Elemente aus diesen Tänzen übernommen, so z.B. in die Zwiefachen. Die verschiedenen Formen der Werbetänze weisen jedoch derartige Einflüsse nur in relativ geringem Maße auf. Es entwickelten sich vielmehr neue bzw. veränderte eigenständige Formen aus den bisherigen Werbetänzen. So gewann um 1800 der im Jahrhundert davor aus dem Ländler entwickelte Steyrer eine besondere Bedeutung (ebda, S. 122 f.). Kurze Zeit später tauchte der Neubayrische auf, der später Walzercharakter annahm (ebda, S. 158). Der durch Trachtenvereine heute besonders bekannte Schuhplattler entstand erst um 1860, auch wenn das Plattel-Motiv selbst weit älter ist. Nun ersetzte es aber etliche sonst im Ländler übliche Motive durch variantenreiches und immer kunstvolleres Platteln (ebda, S. 134 ff.). Überhaupt nur einige Elemente der Werbetänze enthielten die im ersten Drittel des 19. Jh. aufgekommenen Wickler-Tänze (ebda, S. 154).

Mit der Entwicklung des Gesellschaftstanzes im 19. Jh., insbesondere durch die jeweiligen Modetänze, wurde das Tempo auch der Volkstänze vielfach schneller. Zunächst wurden alle diese Tänze unter Aufgreifen schon vorhandener Stilelemente mit sehr vielen Figuren, Fassungen, Schrittarten u.a. getanzt. Die schnellere Geschwindigkeit führte aber dazu, daß diese in den gesellschaftlichen Tanzformen sehr bald nur noch flüchtig an-

gedeutet wurden oder sich ganz verloren. Die Paartänze fanden daher zu Formen, die nur noch ausschließlich auf das gemeinsame Drehen der Partner um die eigene Achse beschränkt waren. Lediglich beim Rheinländer blieben noch verschiedene Tanzfiguren gewahrt (Oetke, S. 261 f.). Dieser Entwicklung der Gesellschaftstänze standen die noch lebendigen Volkstänze umso deutlicher gegenüber.

Auffällig für die bedeutenden Gesellschaftstänze des 19. Jh. ist, daß sie sich sämtlich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entwickelten. Diese Phänomen läßt sich jedoch leicht erklären. Die französische Revolution war der Auslöser dafür gewesen, auch in Deutschland das feudal-absolutistische Ständesystem abzuschaffen. Damit waren neben den ökonomischen auch die gesellschaftspolitischen Voraussetzungen zu einer breiten Entfaltung der kapitalistischen Produktionsweise entstanden, trotz aller halbfeudalen Restauration nach 1815. Die auf extensive Arbeitsmethoden gegründete kapitalistische Produktion erlebte in diesen Jahrzehnten einen ungeheuren Aufschwung. Damit entfaltete sich das Selbstbewußtsein des Bürgertums. Es verstand sich immer deutlicher als diejenige Klasse, der die Zukunft gehöre. Entsprechend gestaltete sie nicht nur die ökonomischen, sondern damit auch alle anderen Lebensverhältnisse um und wandte sich schließlich seit 1840 auch immer deutlicher gegen die halbfeudalen Beschränkungen, die nach wie vor bestanden. Bestandteil dieser allumfassenden kapitalistischen Umwälzung war nicht zuletzt auch die Entfaltung einer eigenen Kultur, die sich u.a. in der Aufnahme immer neuer Tänze ausdrückte.

Entscheidend anders dagegen war die Situation nach der Revolution von 1848. Mit ihr hatte eigentlich die bürgerliche Gesellschaft durchgesetzt werden sollen. Gerade in ihrem Verlauf hatte sich aber unübersehbar gezeigt, daß in den sich entwickelnden kapitalistischen Verhältnissen eine neue Klasse, das Proletariat, entstanden war. Dieses war im Kampf gegen den Feudalismus mit dem Bürgertum verbündet und trug entscheidend die Revolutionsaktivitäten, wollte aber den Kampf gegen Unterdrückung auch gegen die bestehenden kapitalistischen ökonomischen und sozialen Verhältnisse wenden. Aus Angst vor dieser aufstrebenden Klasse verbündete sich das Bürgertum noch im Verlauf seiner eigenen Revolution mit den Feudalmächten. Daraus

entstand eine eigenartige Machtverteilung, die dem Großbürgertum die ökonomische Entfaltung ermöglichte, dem Feudalsystem aber große Teile politischer Macht beließ. War also vor 1848 das Streben nach gesellschaftlichen Änderungen für das Bürgertum entscheidend gewesen, so stand danach gerade die Angst vor solchen Veränderungen im Vordergrund. Aus diesem Kontext wird auch verständlich, weshalb bis in diese Zeit neue Modetänze begeistert aufgegriffen wurden, man danach aber an dem Bestehenden festhielt und für Veränderungen - selbst beim Tanzen - nicht mehr offen war.

Dieser gesellschaftliche Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Gesellschaftstanzes und der demokratischen Bewegung bis 1848 wird noch an einem anderen Detail deutlich. Auffällig ist, daß um 1840 gleich zwei Tänze in Mode kamen, die auf eine slawische Herkunft verweisen, während eine solche Herkunft bisher lediglich für einen bedeutenden Tanz, die Polonaise, bekannt war. Die Polonaise war zu Beginn des 18. Jh. in Sachsen während der Personalunion von Sachsen und Polen entstanden, und zwar unter einer Form absolutistischer Verhältnisse, die von den unterdrückten Klassen noch als relativ erträglich angesehen wurde. Das mag als Erklärung dafür dienen, daß dieser Tanz nach der französischen Revolution in großbürgerlichen Kreisen zu einem Modetanz in Ablösung des Menuetts wurde. Er wurde offensichtlich von denjenigen Teilen des Bürgertums getragen, die auch damals ein Bündnis von Adel und Großbürgertum gegen die unteren Klassen und Schichten anstrebten. Polka und Mazurka kamen dagegen genau in den Jahren des Vormärz auf, als sich nach 1840 die bürgerlich-demokratische Opposition breit entfaltete. In diesen fortschrittlichen bürgerlichen Kreisen gab es eine besondere Sympathie für Polen, das 1795 seine staatliche Existenz verloren hatte und nun zum Großteil vom einzigen in Europa noch existenten absolutistischen System, dem russischen Zarismus, geknechtet wurde. Bereits 1830 war in Polen ein großer Aufstand gegen den Zarismus niedergeschlagen worden. Trotzdem wuchs dort der Widerstand weiter, der 1848 zu einem neuerlichen Aufstand führen sollte. Nach 1830 ins Exil getriebene Polen spielten gerade in der bürgerlich-demokratischen Bewegung in Deutschland - aber auch in Frankreich - eine große Rolle. In Böhmen, von wo die Polka kam, erstarkte gleichzeitig die bürgerliche Opposition gegen das halb-absolutistische Österreich. Insgesamt ist daher da-

von auszugehen, daß die Sympathie mit der gegen den Absolutismus gerichteten Opposition in den slavischen Ländern etliches dazu beigetragen hat, daß Polka und Mazurka in Deutschland zu Modetänzen wurden. - Eine andere Möglichkeit der Erklärung, weshalb gerade sie in Mode kamen, erscheint dagegen als äußerst unwahrscheinlich: Diese Tänze erzielten ebenso wie fast alle anderen Modetänze über Paris ihren entscheidenden Durchbruch. In Paris aber hatte sich seit den späten dreißiger Jahren eine Vorliebe für Tänze südosteuropäischer Herkunft herausgebildet. Hinter dieser Welle stand einmal das Verständnis, daß sich dort unter der jahrhundertelangen Türkenherrschaft die im übrigen Europa vonstattengegangenen Veränderungen nicht hatten breitmachen können. Daher seien dort ursprünglichere Tanzformen erhalten geblieben, zumal sie zur Aufrechterhaltung der eigenen kulturellen Identität unter der Fremdherrschaft eine wesentliche Rolle gespielt hatten. Dieser Aspekt wurde vermischt mit später noch weit deutlicher werdenden kulturimperialistischen Bestrebungen im Kontext der frühen Phase imperialer Eroberungen, die sich auf das Mittelmeerumfeld konzentrierten. Gegen die Möglichkeit, daß auch dieser Aspekt den Aufstieg von Polka und Mazurka erklären kann, spricht, daß vergleichbare kulturimperialistische Bestrebungen in Deutschland zu dieser Zeit kaum noch deutlich wurden, und daß von den in Frankreich in Mode gekommenen Tänzen südosteuropäischer Herkunft keiner auch in Deutschland zur Mode wurde.

Schließlich soll noch ein anderes Phänomen der bürgerlichen Gesellschaftstänze aus der ersten Hälfte des 19. Jh. erwähnt werden. Während die meisten anderen Tänze von Namen und Herkunft her aus eher für die kapitalistische Entwicklung randständigen Gebieten stammten und der in der Phase der Restabilisierung des Feudalsystems zur großen Mode gewordene Walzer seiner unmittelbaren Herkunft nach auf den Zusammenhang von Adel und Großbürgertum hinweist, taucht mit dem Namen Rheinland die Bezeichnung der führenden Region in der bürgerlich-kapitalistischen Entwicklung Deutschlands auf. Im Rheinland hatte sich wie in keinem anderen Gebiet ein starkes selbstbewußtes Bürgertum herausgebildet, das seit Jahrzehnten eine ökonomisch und politisch führende Rolle spielte. Daß gerade unmittelbar nach der 48er Revolution, als deren Geist längst noch nicht untergegangen war, ein Modetanz mit diesem Namen auftauchte, ist sicherlich kein Zufall, zumal sich das Bürger-

tum ja nicht dem Feudalsystem wieder hatte unterwerfen wollen, sondern sich gerade im Rheinland bald als dessen selbstbewußter Partner verstand, der in diesem Bündnis auf seine demokratischen Forderungen zugunsten der Absicherung seiner ökonomischen Ziele verzichtet hatte. Vielleicht ist gerade der Variantenreichtum des Rheinländers auch ein Ausdruck dieses undefinierten Selbstbewußtseins, bevor die Angst vor Veränderungen dominant wurde und auch das Aufkommen weiterer Modetänze sehr erschwerte.

Daß all diese in der ersten Hälfte des 19. Jh. in Deutschland verbreiteten Tänze auch in den anderen führenden kapitalistischen Ländern (z.B. in Frankreich, England und USA) in Mode kamen, widerspricht nicht den oben vorgenommenen Versuchen der sozialgeschichtlichen Einordnung. Denn teilweise spielten dort ähnliche Hintergründe eine Rolle (z.B. bürgerlich-demokratische Bewegungen und Polen-Sympathie), teilweise gab es dort noch eine Reihe anderer Modetänze, die bei uns jedoch nicht Fuß faßten, und zum dritten war die Bedeutung, die sie in den einzelnen Ländern erreichten, durchaus sehr unterschiedlich.

4.3 Die Durchsetzung kapitalistischer Produktionsverhältnisse in ihrer Auswirkung auf Volkstänze

Der bedeutsamste Aspekt der Entwicklung des Tanzes im 19. Jh. ist bisher ausgeklammert worden, nämlich der endgültige Übergang von Gruppentanzformen zu reinen Paartänzen seit den 20er Jahren. Paartänze hatte es freilich vorher auch bereits gegeben, teilweise sogar schon im späten Mittelalter. Dieses paarweise Tanzen fand jedoch innerhalb gemeinschaftlicher Zusammenhänge statt, wie oben (vgl. S. 25 ff.) ausführlich dargestellt. Nun jedoch setzten sich Paartänze durch, bei denen zwischen den tanzenden Paaren und den anderen Tänzerinnen und Tänzern kein anderer Zusammenhang mehr bestand als der, daß man nach ein und derselben Musik tanzte und sich bei zu voller Tanzfläche in der freien Entfaltung gegenseitig behinderte. Tanzen wurde zu einer Privatangelegenheit, die lediglich durch bestimmte gesellschaftliche Normen und Rituale vielfach eher beeinträchtigt als bereichert wurde. Man denke dabei nur an die in Gesellschaftskreisen üblichen Pflichttänze, an Achtungs- und Begrüßungsrituale u.a.

Die Durchsetzung der Paartänze erfolgte im Kontext der gesell-

schaftlichen Entwicklung. Daher zeigte sie sich dort zunächst, wo sich von der kapitalistischen Produktionsweise her bestimmte Lebensverhältnisse am weitgehendsten durchgesetzt hatten. In der ständischen Gesellschaft hatten noch eindeutige und klar definierte Lebenszusammenhänge bestanden, wenn es auch Lebenszusammenhänge unter feudaler Abhängigkeit waren, die viele lebenslänglich zu Elend und Not verdamnten und auch immer mehr Menschen überhaupt aus allen gesellschaftlich akzeptierten Lebenszusammenhängen herauswarfen. Z.B. hatten die vagabundierend durch die Lande ziehenden Armen und Bettler, die außer in Zucht- und Arbeitshäusern nirgends eine feste Bleibe finden konnten, Mitte des 18. Jh. in einigen Regionen sogar über 25 % der Bevölkerung ausgemacht. Die späterhin vielfach idealisierten Verhältnisse in der städtischen Gesellschaft hatten also wahrlich keine heile Welt dargestellt, sondern ein starres System von Zwängen, Abhängigkeiten, ökonomischen und sozialen Belastungen und Kontrollen, unter dem die Masse der Bevölkerung unabänderlich lebenslänglich zu leiden gezwungen war. Was diese feudalen Lebensverhältnisse mit vorfeudalen Formen gemeinsam hatten, sie aber von den nachfolgenden kapitalistischen Verhältnissen unterschied, war vor allem, daß in ihnen eindeutige Lebens- und Arbeitszusammenhänge existierten, in denen die Menschen in festen Beziehungssystemen zueinander standen, die für alle Bereiche des Lebensalltags, nicht lediglich für einzelne Rollen oder Funktionen, ihre Bedeutung hatten.

Mit der Aufhebung der ständischen Gesellschaft waren die Menschen frei von bisherigen feudalen Zwängen. Diese Freiheit war freilich eine, die dem einzelnen allein die Last aufbürdete, für seine Existenzsicherung zu sorgen, denn z.B. mit der Entlassung von einer Arbeitsstelle war der Unternehmer frei von jeder Verantwortung für seine Arbeiter. Es war auch die Freiheit, seine Arbeitskraft nur dann, nur dort und nur zu dem Preis verkaufen zu können, wie und wo es dem Unternehmer aus seinem Interesse her für richtig erschien. Der Arbeiter war schließlich frei von einem konkreten Arbeitszusammenhang als Mittel der Existenzsicherung. Vielmehr wurde er seiner eigenen produktiven Tätigkeit entfremdet. Das Produkt seiner Tätigkeit wurde ihm fremd und gleichgültig. Entscheidend wurde für ihn vielmehr, was er für sie als Lohn bekam. Damit wurde er auch seinen Produkten entfremdet, sowie den Mitmen-

schen gegenüber, die nicht mehr primär als kooperierende bei gemeinsamer Produktion, sondern als Konkurrenten wahrgenommen wurden. Diese Zerstörung von Zusammenhängen in der produktiven Tätigkeit setzte sich fort in der Zerstörung anderer Lebenszusammenhänge. Ausgangspunkt war die Trennung von Arbeitsplatz und Wohnung und damit die Trennung von produktiver Tätigkeit und der Reproduktion der Arbeitskraft. Wie Industriebetriebe entsprechend ihrer spezifischen wirtschaftlichen Funktion aufgebaut und organisiert wurden, so wurden zunehmend auch alle anderen Bereiche in der Gesellschaft nach Gesetzmäßigkeiten kapitalistischer Verwertbarkeit umgestaltet: Wohnungen, Wohnbezirke, lokale Infrastruktur, Schule, Familie (in ihrer Entwicklung zur bürgerlichen Kleinfamilie) und Freizeit. Der Aufteilung des Alltags in Einzelfunktionen folgte die Notwendigkeit, eigene ganzheitliche Konzepte adäquater Verhaltensweisen aufzulösen und sich jeweils spezifischen Rollenanforderungen anzupassen. Über die Produktion setzte sich auch in allen anderen Lebensbereichen durch, daß nicht Gebrauchswerte (z.B. auch von eindeutigen, verlässlichen sozialen Beziehungen) wichtig, sondern der jeweilige Tauschwert entscheidend war, also die Frage, was man für eine jeweilige Ware bzw. Leistung bekam. Die Aufspaltung der Lebenszusammenhänge zeigte sich übrigens nicht nur im Lebensalltag, sondern auch im lebensgeschichtlichen Ablauf. Einzelne Phasen wie Kindheit, Schulzeit, Jugend oder auch Alter wurden immer deutlicher voneinander geschieden, wenn auch zunächst vornehmlich im Bürgertum.

Diese gesellschaftlichen Veränderungen lassen sich nicht zuletzt auch in der Entwicklung des Tanzens ablesen. Spätestens nach der Französischen Revolution waren zunächst sehr schnell die höfischen Tänze verschwunden und durch die Kontertänze als Gruppentänze verdrängt worden. Dies geschah in einer Zeit, als der Zusammenhalt der bürgerlichen und der unteren Schichten in der aktuellen Auseinandersetzung mit dem Feudalismus eine wesentliche Rolle spielte. Nachdem sich aber nach 1815 die gesellschaftlich-politischen Verhältnisse wieder stabilisiert hatten, setzte sich mit den Paartänzen sehr schnell die Abkehr vom gemeinschaftlichen Tanzen durch. Mit dem rapiden Aufschwung kapitalistischer Produktion nämlich hatten solche Zusammenhänge vielfach ihre Bedeutung verloren. Grundlegend waren vielmehr liberalistische Vorstellungen geworden, die die freie

Entfaltung des einzelnen in Konkurrenz zu anderen als entscheidend heraus hoben. Freiheit wurde verstanden als Freiheit von politischen und gesellschaftlichen Regelungen, die die eigenen individuellen Entfaltungsmöglichkeiten hätten einengen können. Dazu gehörte nicht zuletzt auch die Freiheit von Verpflichtung auf soziale Zusammenhänge und von sozialer Verantwortung. Neben der Freiheit war die Gleichheit entscheidend, die jedem juristisch gleiche Rechte zu seiner Entfaltung gab, unabhängig von seinem Stand - aber natürlich nicht unabhängig von seinen materiellen Voraussetzungen. So war denn auch die dritte zentrale Forderung der Französischen Revolution, die nach Brüderlichkeit, also nach sozialer Gerechtigkeit, im liberalistischen Verständnis nicht vorhanden.

Der Paartanz war nun Ausdruck des von liberalistischen Verständnissen geprägten Bürgertums und machte die fortgeschrittene Ausspaltung der Lebenszusammenhänge deutlich. Geselligkeit und Freude wurden zu einer privaten Angelegenheit, die nur noch formal - durch klassen- und schichtspezifische Tanzveranstaltungen - in größere soziale Zusammenhänge integriert waren. Diese spezifischen Tanzveranstaltungen stellten zwar nach wie vor eine Abgrenzung zu anderen Klassen und Schichten, kaum aber mehr das Zeichen eigener Zusammenhänge dar. Gerade das schnell in Mode gekommene ausschließliche paarweise Rundtanz signalisierte besonders deutlich die Abkapselung von der Umgebung der anderen Tänzerinnen und Tänzer. Es war sicherlich kein Zufall, daß sich erst nach weiterer Entfaltung und Stabilisierung der bürgerlichen Gesellschaft wieder offene Tanzformen zeigten, wie sie nach 1850 beim Rheinländer zahlreich waren. In dieser Zeit hatte sich bereits das Verständnis des individuellen paarweisen Tanzens so weit verfestigen können, daß es auch durch stärkere Öffnung der Partner zum übrigen Tanzgeschehen hin nicht mehr in Frage gestellt werden konnte.

Nicht zuletzt zeigen die Paartänze auch die mit der Trennung von Arbeitsplatz und Wohnung durchgesetzte Entwicklung zur Kleinfamilie und die Aufspaltung lebensgeschichtlicher Zusammenhänge auf. Die daraus resultierende isolierte und nach außen hin weitgehend abgekapselte Paarbeziehung, die weder in die Großfamilie eingebettet ist noch ihre Nachkommen in ihre Lebenszusammenhänge integriert, läßt selbst von der familialen Situation her Gruppenorientierungen im Tanzen überflüssig wer-

den. Und schließlich wurde gerade im Bürgertum des 19. Jh. die Frau als ein Luxusobjekt verstanden, daß in den Lebenszusammenhängen des Mannes zumeist keine Rolle spielte und unter Trennung von allen Tätigkeitsbereichen - für die man sich Dienstpersonal leisten konnte - lediglich dafür da war, dem Mann als Luxusbesitz zu dienen. Diese Luxusobjekte galt es beim Tanz vorzuführen und festzuhalten.

Die Durchsetzung kapitalistischer Lebensverhältnisse in den Tänzen zeigte sich aber nicht nur im Bürgertum der Städte. Auch von den unteren Schichten wurden dort immer mehr diese Tänze übernommen, zumal seit dem Beginn des Jahrhunderts riesige Massen an Arbeitskräften aus den unterschiedlichsten Regionen in die Städte geströmt waren und unterschiedliche kulturelle Traditionen mitgebracht hatten, also immer weniger auf eigene gemeinsame Tanztraditionen aufbauen konnten. Aber auch auf dem Lande wurde diese Entwicklung deutlich. Sie wurde insbesondere darin sichtbar, daß die Volkstanzforscher zu Beginn des 20. Jh. feststellten, daß es in abgelegenen Gegenden mit kleineren, mittleren und größeren Bauernhöfen noch eine sehr reiche Tradition an Volkstänzen gab, während in Gegenden, in denen größere Güter vorherrschten, nur sehr wenige aufzufinden waren. Das lag daran, daß die junkerlichen Güter eine Form der kapitalistischen Agrarproduktion entwickelt hatten, in der vorwiegend zugezogene Landarbeiter und Saisonarbeiter tätig waren (Oetke, S. 31).

Insgesamt wurden auf dem Lande in dem Maße bürgerliche Paarrundtänze übernommen, wie die jeweilige Gegend durch sozio-ökonomische Veränderungen von der kapitalistischen Entwicklung beeinflußt und geprägt wurde. Zunächst vollzogen sich diese Veränderungen neben den Gegenden mit Gutswirtschaft vor allem dort, wo durch die Nähe zu industrialisierten Regionen städtische Einflüsse größere Wirkungen ausüben konnten, ferner in denjenigen ländlichen Regionen, in denen sich aus dem traditionellen Handwerk industrielle Produktionsstätten entwickelten oder solche dort angesiedelt wurden. Wo die Volkstänze weiter lebendig waren, wurden sie oftmals mit den Modetänzen des 19. Jh. verbunden. Diese ersetzten nun vielfach ältere Rundtanz-Formen oder wurden als neue Elemente in ältere Tänze, z.B. in die Bunten, übernommen. Mit der größeren Schnelligkeit der Mode-Tänze wurden aber auch zahlreiche Variationen aufge-

geben, während andere verkümmerten oder nur noch angedeutet wurden. Schließlich zeigte sich auch hier vor allem zum Ende des Jahrhunderts hin ein immer deutlicherer Trend, zu entsprechenden Melodien nur noch paarweise rundzutanzten und traditionelle Tanzformen nur noch zwischendurch, bei besonderen Festen oder im Zusammenhang mit noch erhaltener Brauchtumpflege zu verwenden. Diese Veränderungen im späten 19. Jh. sind jedoch weit deutlicher auf allgemeine Orientierungen an städtischen Entwicklungen als auf veränderte Lebensbedingungen unter kapitalistischen Bedingungen zurückzuführen, so daß sich Volkstanztraditionen in stadtfernen und entlegeneren Gebieten auch am ehesten halten konnten und auch in dieser Zeit oft noch ein für das jeweilige Dorf charakteristisches Spektrum an Tänzen verfügbar war und praktiziert wurde.

5.

Volkstanzpflege im 20. Jahrhundert

5.1 Die Pflege deutscher Tänze bis 1945

Während die Volksliedforschung sich bereits seit der Zeit der Französischen Revolution entwickelt hatte, setzte ein entsprechendes Interesse an den Volkstänzen erst ca. 100 Jahre später ein. Zwar hatten Czerwinski (1862) und der Hofanzlehrer Voß (1869) bereits früher Veröffentlichungen über die Geschichte des Tanzes vorgelegt. Sie waren aber Fragen zur Geschichte und Vorgeschichte der Gesellschaftstänze nachgegangen und hatten sich auf Beispiele hochentwickelter Tanzkunst in den herrschenden Klassen verschiedenster Kulturen konzentriert. Abgesehen von einigen kleinen regionalen Beiträgen war 1886 die von Franz M. Böhme herausgegebene 'Geschichte des Tanzes in Deutschland' die erste - und bis heute grundlegende - Schrift zur Volkstanzforschung in Deutschland. Böhme konnte sich freilich noch nicht auf eigene oder von anderen durchgeführte Sammlungen von Volkstänzen stützen. Er gründete seine Arbeit daher auf die Auswertung einer Vielzahl von Quellentexten. Sein Ziel war es, der Verachtung der guten heimischen Tänze entgegenzuwirken und aus nationalistischer Überheblichkeit die eigene Kultur als hochwertiger darzustellen. In diesem Sinne schreibt er im Vorwort: "Hoffentlich hat das Tanzen nach der Pfeife anderer Völker für das große, geeinte Deutschland auf immer ein Ende" (Böhme, S. VI f.).

Anders als die Volksliedforschung entstand die Volkstanzforschung also nicht im Zusammenhang mit einer fortschrittlichen bürgerlich-demokratischen Bewegung, sondern zu einer Zeit, als das Streben nach nationaler Einheit seit 1848 von dem Streben nach bürgerlich-demokratischen Verhältnissen getrennt und inzwischen vom preußisch-junkerlichen Obrigkeitsstaat 1871 realisiert worden war. Dieser aus dem Bündnis zwischen Großkapital und Adel hervorgegangene Staat war zu einer ökonomischen und militärischen Großmacht geworden, die sich durch den Erwerb von Kolonien seit 1884 unmittelbar als imperialistische Macht darstellte. Die nationalistische - und später völkische Ideologie - wurde immer mehr zu einem Ersatzkorsett, das die bestehenden scharfen Klassengegensätze und die Unterwerfung aller Lebenszusammenhänge unter die kapitalistischen Profitinteressen verbergen sollte. Während Wilhelm II. einige Jahre später die imperialistische Politik unter das Motto stellte 'Am deutschen Wesen soll die Welt genesen', zeigten sich seit Mitte der 80er Jahre allerdings immer deutlichere Risse in der Identität des Bürgertums. Das Bürgertum mußte immer mehr erfahren, daß seine tradierten Werte und Ideale verkamen angesichts der Macht des *Materialismus* und der dadurch bewirkten Zerstörung aller sozialen Zusammenhänge und Bezüge. Daraus entstand eine Vielzahl von bürgerlichen Reformbewegungen, insbesondere aber auch eine chauvinistische Volkstums- und Deutschtumsideologie, die in der Geschichte des deutschen Volkes einen herausragenden Wert gegenüber der anderer Völker sah.

Dieser gesellschaftliche Hintergrund war es, der die Veröffentlichung von Böhme ebenso prägte wie die in derselben Zeit entstandenen Traditionspflegevereine. Der erste der Volkstanz- und Trachtenerhaltungsvereine war 1883 in Bayrisch-Zell entstanden. Seit 1885 gab es dann eine Welle von weiteren ähnlichen Gründungen in zahlreichen Orten. Das erste Ziel dieser Vereine war es, noch tradierte Tänze und Trachten vor dem völligen Verschwinden zu bewahren (Goldschmidt, S. 142). Unter dem Bestreben, das Ursprüngliche und das Besondere zu pflegen, wurden Tanzformen in diesen Gruppen festgeschrieben und Gestaltungselemente perfektioniert. Die Trachten der oberen Schichten der ländlichen Bevölkerung wurden noch attraktiver herausgeputzt und mit älteren Elementen ergänzt. Beides riß man damit aus den lebendigen Zusammenhängen. So wurde der Tanz von

einem gemeinsamen Feierelement zum Schaustück für passive Zuschauer gemacht, das mit phantasievollen Bühnenkostümen ein sehenswertes Kuriosum für Touristen darstellen sollte. Die auf diese Weise einsetzende Volkstanzpflege bedeutete nie ein lebendiges Festhalten tradierter Überlieferungen, sondern immer eine Mischung aus noch lebendigen Elementen, scheinbaren und tatsächlichen älteren Traditionselementen, Perfektionismus und Gekünsteltheit, Zentrierung auf äußerst diffizile, wirkungsvolle und vielfältige Formen sowie schaustellerische Darbietung. Die Vereine legten besonderes Gewicht auf formspezifische Überlieferungen herausragender Tänze und Brauchtümer aus den jeweils oberen ländlichen und kleinstädtischen Schichten. Ihre Sammlungstätigkeit beschränkte sich auf die beschriebenen Intentionen, so daß von Anfängen einer Volkstanzforschung auch für diese Zeit kaum gesprochen werden kann.

Hätte allerdings die seinerzeitige Volkstanzpflege stattdessen z.B. lediglich die Absicht gehabt, das Bestehende festzuhalten und nicht aussterben oder verfallen zu lassen, so wäre auch das letztlich zum Scheitern verurteilt gewesen. Denn so, wie Kulturentwicklungen Ausdruck bestehender Lebensverhältnisse und des Verständnisses von diesen Lebensverhältnissen sind, so unterliegen sie auch ihrem permanenten Wandel. Dieser geschichtliche Wandel kann in einzelnen Regionen oder in verschiedenen Klassen oder Schichten sehr unterschiedlich sein. Es wandeln sich nicht nur Gattungen, Inhalte und Formen, sondern auch Trägerschichten, Funktionen, Verständnisse, Verbindungen zu anderen Elementen des Lebensalltags und damit die Stellenwerte im Kontext der jeweils aktuellen Lebensverhältnisse. Da sich aber auch die Volkstänze genausowenig wie andere Aktivitäten gesellschaftlich absichtsfrei entwickeln, sondern sich immer aus bestimmten Intentionen und deren Veränderungen ergeben, ist es nicht verwunderlich, daß die herrschenden bürgerlichen Gesellschaftsauffassungen damals auch zur Grundlage der Volkstanzpflege wurden.

Nach einigen kleineren Veröffentlichungen wurde schließlich 1911 die erste größere Volkstanzsammlung vorgelegt, und zwar 'Heidjers Tanzmusik, 28 Bauerntänze aus der Lüneburger Heide' von Eduard Kück und Elfriede Schönhagen (Goldschmidt, Notenband, S. 87). Noch vor dem ersten Weltkrieg erschienen etliche andere Beiträge aus verschiedensten Regionen, vor allem Nord-

und Mitteldeutschlands. Daraus entstand eine Blütezeit der Volkstanzforschung und Volkstanzpflege, die sich dann vor allem in den 20er und 30er Jahren sehr breit entfaltete. Seit dieser Zeit wurden Volkstänze bewußt auch von Bevölkerungsgruppen aufgegriffen und gepflegt, die selbst keine unmittelbaren Bezüge mehr zu diesen Traditionen hatten. Grob lassen sich dabei einige verschiedene Richtungen unterscheiden, die sich allerdings oftmals überschneiden und daher nicht als Abgrenzungen gesehen werden dürfen: der Volkstanz in der Jugendbewegung, in der Reformpädagogik und in der Gymnastik, die volkstümlich-idyllisierende Volkstanzpflege sowie die völkisch geprägte und die völkische Volkstanzpflege.

Abgesehen von den Trachtengruppen in Süddeutschland waren die Jugendlichen der bürgerlichen Jugendbewegung die ersten, die sich wieder alten Volkstänzen zuwandten. Die bürgerliche Jugendbewegung (zunächst der Wandervogel) war seit 1896 entstanden. Sie lehnte sich auf gegen die starren Strukturen in einer Gesellschaft, in der deren eigentlichen Werte und Ideale immer mehr verkamen. Die Jugendlichen suchten sich aus ihren Abhängigkeiten zu lösen und in der Natur - vor allem beim Wandern - das Wahre, Echte, Reine und Natürliche zu finden, das in der Gesellschaft immer weniger vorzufinden sei. In einer Welt, in der soziale Beziehungen immer mehr zerstört wurden, wollten sie wahre Gemeinschaft leben und damit eine neue Jugend schaffen, die die Zukunft des Volkes bedeute. Diese unpolitisch gedachte Vorstellung, Elite des Volkes zu sein, ließ sie besonders enthusiastisch in den 1. Weltkrieg ziehen und führte einen Großteil von ihnen in den 20er Jahren zu antirepublikanischen oder auch deutlich faschistoiden Vorstellungen. Ihr zentrales Gemeinschaftspostulat ließ sie insbesondere die fehlende Volksgemeinschaft beklagen. Wegen der größtenteils ausgeblendeten sozio-ökonomischen Zusammenhänge landeten sie dann sehr leicht bei völkischen Ideologien.

Aus der Hinwendung zu einem idyllisierten Verständnis des früheren ländlichen Lebens und dessen ebenfalls zur Idylle stilisierten Kulturtraditionen hatte die Jugendbewegung schon sehr früh weit über ihre Gruppen hinaus eine erste große Wiederbelebung alten Liedguts bewirkt. Der 1909 erstmals erschienene 'Zupfgeigenhansl' war bereits 1913 100.000 mal verkauft worden (Strobach, S. 91). Er wandte sich gegen das damals vor-

herrschende sentimentale Gesangsgut und griff vornehmlich Lieder aus dem 16. Jh. und jüngere, ähnlich geprägte auf. In demselben Zusammenhang fanden auch Volkstänze eine große Beachtung, da sich in ihnen in unverfälschter Weise Gemeinschaftserleben zu realisieren schien, zumal in alten Reigentänzen. Da aber Reigentänze außer in Kinderreigen kaum noch vorfindbar waren, wurden andere Tänze frei improvisiert zu Reigentänzen umgestaltet, wobei nach Möglichkeit vom Stil her ähnliche Melodien wie in den Liedern aufgegriffen wurden. Schon vom Meißnerfest 1913, dem bedeutendsten Treffen in der Geschichte der Jugendbewegung, wird berichtet, daß viele dort stundenlang ihre Reigen tanzten und sich damit von dem übrigen Geschehen fernhielten. Auch das Blütenkränzchen im Haar wurde als Mode der Mädchen wieder aufgegriffen. Nichts aber macht die Funktion des Volkstanzes in der Jugendbewegung so deutlich wie die Geschehnisse auf der Hofgeismartagung 1920. Dort trafen die seit dem Kriege entstandenen völkischen, liberalen und kommunistischen Richtungen in voller Schärfe aufeinander. Die grundlegenden Gegensätze schienen unüberbrückbar. Schließlich schloß die Mehrheit die kommunistische Fraktion aus. Unmittelbar danach wurde aber erklärt, daß man eine Gemeinschaft der Jugendbewegten sei und die Mitglieder dieser Fraktion als Personen daher zur weiteren Teilnahme eingeladen seien. Die bleibende Freundschaft aller Jugendbewegten wurde dann mit einem gemeinsamen Tanzen symbolisiert, an dem sich auch die Kommunisten beteiligten.

Nach dem 1. Weltkrieg prägte die Jugendbewegung mehr oder weniger alle Jugendorganisationen und -verbände. Entsprechend verbreitet wurde auch der gemeinschaftsstiftende und -pflegende Volkstanz. Auch die meisten Arbeiterjugendorganisationen (vor allem die sozialdemokratischen) wurden dahingehend beeinflusst. Am deutlichsten kam das beim ersten Arbeiterjugendtag 1920 zum Ausdruck, als u.a. die Reigentänze den Anbruch einer neuen Zeit mit einer neuen Jugend symbolisieren sollten. Dieses Tanzen stand im Zusammenhang mit dem Anspruch, sich als Schritt in die sozialistische Zukunft die bürgerliche Kultur anzueignen, deren wahrer Erbe man sei. Es ist sicherlich kein Zufall, daß viele derjenigen Jugendlichen, die 1920 in Weimar begeistert das Volkstänzen aus der bürgerlichen Jugendbewegung aufgriffen, 1923 zur Mehrheitsfraktion bei den Jungsozialisten gehörten, die nun deutliche nationalistische,

chauvinistische und auf Volksgemeinschaft ausgerichtete Töne anklingen ließ - übrigens, ohne dabei (im Gegensatz zur späteren marxistischen Mehrheit) mit der Partei in Konflikt zu geraten.

Abgesehen von den auf volkstümelnde Heimatpflege und touristische Attraktivitätssteigerung ausgerichteten formalisierten Volkstanzpflege der süddeutschen Trachtengruppen hatte die Jugendbewegung den Anfang damit gemacht, Volkstänze wiederzubeleben und wieder in Lebenszusammenhänge (wenn auch lediglich in solche, die in der Freizeit entfaltet wurden) einzubeziehen. Die größten Wirkungen allerdings gingen dann von derjenigen Volkstanzpflege aus, die sich im Umfeld der Jugendbewegung im Rahmen der Reformpädagogik entwickelte und später fast überall übernommen wurde.

Die Reformpädagogik war in ihren Anfängen vor der Jahrhundertwende entstanden und hatte ihre Blütephase in der Weimarer Republik. Sie wandte sich gegen die traditionelle Paukschule und forderte die Entfaltung von Selbsttätigkeit und Selbstständigkeit der Schüler. Damit suchte sie das, was als - übergeschichtlich allgemeingültige - Natur des Kindes angesehen wurde, optimal zu fördern. Sie sah in der Förderung von Gemeinschaft ein zentrales pädagogisches Ziel, dem neben der Bildung von Arbeitsgemeinschaften und der Verbindung von Kopfarbeit und praktischem Tun vor allem auch die Pflege von gemeinschaftsfördernden Volkstänzen als Mittel diente. Daher wandten sich vor allem zahlreiche reformpädagogisch beeinflusste Leute dem Sammeln von Volkstänzen zu. Mit der Ausrichtung auf Gemeinschaftselemente in ihnen nahmen sie eine klare Abwehrstellung ein u.a. gegen die Derbheit des bäuerlichen Volkstanzes und gegen die Erotik des bürgerlichen Gesellschaftstanzes, so daß ihr Sammeln unter ganz bestimmten Auswahlkriterien stattfand. Entsprechend den für pädagogisch wertvoll empfundenen Formen und Mustern wurden eine Vielzahl von Tänzen umgearbeitet oder in Musik und Tanzbeschreibung neu geschaffen. Diese von einzelnen Tanzlehrern komponierten oder in ihren Tanzformen neu festgelegten Jugendtänze und Gemeinschaftstänze unterschieden sich von Volkstänzen schon insofern, als sie mit einem privaten Eigentumsrecht veröffentlicht wurden und man auf die Einhaltung des Publikationsrechtes wie auf die Verbindlichkeit der Tanzform größten Wert legte. Die Herausgabe

derartiger Sammlungen und eigener Schöpfungen trug entscheidend dazu bei, daß die Pädagogisierung des Volkstanzes in der weiteren Entwicklung einen zentralen Stellenwert einnahm. Viele entsprechende Schriften erlebten zahlreiche Auflagen und waren überall verbreitet, wo man sich mit Volkstanz beschäftigte. Unter ihnen gab es zahlreiche, die eine spezielle Auswahl und Zusammenstellung für bestimmte Arten von Jugendgruppen, für bestimmte Schultypen und Schulstufen oder zu bestimmten Anlässen oder Thematiken enthielten. Die bis heute besonders umfang- und einflußreichen Publikationen z.B. von Anna Helms (-Blasche), Julius Blasche, Ludwig Burkhardt oder Otto Ilmbrecht sind von dieser Richtung geprägt.

Auch in die Gymnastik der 20er Jahre, die entscheidend in verschiedenen Reformbewegungen, nicht zuletzt in der Jugendbewegung und der Reformpädagogik ihre Wurzeln hatte, fanden Volkstänze in größerem Maße Eingang. Zur freien Entfaltung der natürlichen Kräfte hatten in allen Reformbewegungen gerade auch die körperlichen Fähigkeiten gehört. Die Integration der Gymnastik in das stark ritualisierte und formalisierte Turnen hat allerdings dann, vor allem im Faschismus und nach 1945 dazu geführt, daß die in die Gymnastik einbezogene Volkstanzpflege vielfach mit herrschenden Vorstellungen turnerischer, exakt normierter Betätigung verquickt wurde.

Die größte Bedeutung in der Weimarer Republik nahmen aber zweifellos die volkstümelnd-idyllisierenden, völkisch geprägten und die völkischen Volkstanz- und Trachtengruppen ein, die in ihren Anfängen bis in die 80er Jahre des 19. Jh. zurückreichen. In Teilen sind auch die vorhergenannten Richtungen hierzuzurechnen und waren kaum je unbeeinflusst von deren Grundverständnissen - selbst Teile der Volkstanzpflege in der Arbeiterbewegung nicht. Gemeinsam war diesen Richtungen, daß sie von einem ungeschichtlichen Volksverständnis ausgingen und in den ländlichen Verhältnissen in der ständischen Gesellschaft eine Art von heiler Welt sahen, um dann deren noch als echt und unverfälscht empfundene Kultur dem selbst in der Gegenwart erlebten Kulturverfall gegenüberzusetzen. Vorwiegend hatte sich dieses Spektrum zunächst auf die regionenspezifische Volkstanz- und Brauchtumspflege konzentriert. In dem Maße jedoch, wie sich vor und insbesondere nach dem 1. Weltkrieg völkische Verständnisse mehr und mehr durchsetzten, wurden

teilweise bewußt daneben auch Volkstänze aus anderen Regionen aufgegriffen, vor allem Tänze der Auslandsdeutschen. Nach völkischem Verständnis war die Volksgemeinschaft der entscheidende Wert, der durch materialistische und durch marxistische Auffassungen verloren gegangen sei. Klassenkämpfe und soziale Auseinandersetzungen seien daher immer gegen die Volksgemeinschaft gerichtet. Außerdem sei die Volksgemeinschaft zu verteidigen gegen alle fremdartigen Einflüsse, sei es durch andere Rassen oder auch durch ausländische Kultureinflüsse. All diesen sah man mehr oder weniger Minderwertiges anhaften, das daher das Reine, Schöne und Wertvolle des eigenen Volkes nicht beeinträchtigen dürfe. Dieses Vorstellungsspektrum gipfelte schließlich in der Vorstellung von der germanischen Rasse als Herrenrasse, die sich im natürlichen permanenten Kampf des Besseren gegen das Schlechtere durchsetzen müsse.

Auf diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, daß gerade im Faschismus die Pflege von Volkslied und Volkstanz besondere Förderung und Unterstützung erfuhr und sich nun überall verbreitete. Zu kulturellen Anlässen gehörten fast obligatorisch die Volkstänze dazu, ebenso zur Tätigkeit im BDM (während sie in der männlichen HJ wohl weit weniger verbreitet waren). Auch im Sport und bei Sportfesten nahmen Reigen und Tänze eine bedeutende Stellung ein. Sportliche Ertüchtigung als Training nicht nur des Körpers, sondern auch von Disziplin und Gehorsam, wurden hier unmittelbar mit der Pflege der Volksgemeinschaft verbunden.

Es wirft ein bezeichnendes Licht auf die Volkstanzpflege bis 1933, daß sie, wenn sie auch durchaus nicht insgesamt völkisch war, so doch relativ umstandslos in die *nationalsozialistische Bewegung* integriert werden konnte. Die in allen vorfindbaren Richtungen zentrale Vorstellung, durch das Tanzen Gemeinschaft zu fördern, war letztlich überall sozialgeschichtlich so unkonkret und unspezifisch geblieben, daß sie sich leicht für die faschistischen Volksgemeinschaftsideologien usopieren ließ. Eigenständige und spezifische Merkmale kultureller Aneignung und Entfaltung des Volkstanzes, die sich nicht von den Nationalsozialisten vereinnahmen ließen, weil sie andere Verständnisse von gesellschaftlicher Realität implizierten, hatte es allenfalls in kleineren Ansätzen in der Arbeiterbewegung und in der Jugendbewegung gegeben.

Umgekehrt hat vielmehr der Faschismus letztlich im wesentlichen aus allen Richtungen der Volkstanzpflege eine durch und durch systemkonforme Kulturform gebildet. Dabei hat er auch zwei Ebenen der Volkstanzpflege miteinander verbunden, die bis dahin noch weitgehend getrennt voneinander entfaltet worden waren: Die Pflege des Volkstanzes zur attraktiven schaustellerischen Darbietung vor einem passiven Publikum (vor allem in Trachten- und Heimatvereinen, teilweise auch in Turnvereinen) und seine Pflege zur Entfaltung gemeinsamen Erlebens und zur Förderung von Gemeinschaft der aktiv Tanzenden (vor allem in der Jugendbewegung und der reformpädagogischen Richtung, teilweise auch in der Gymnastik). Gleichzeitig vereinnahmte er letzte Reste des in ländlichen Gegenden mancherorts noch lebendigen Umgangs mit Volkstänzen im gesellschaftlichen Lebensalltag.

Im Unterschied zu den in den Lebensalltag eingebundenen, improvisierend getanzten und sich mit geschichtlichen Veränderungen auch verändernden Volkstänzen waren alle Richtungen der Volkstanzpflege dadurch gekennzeichnet, daß sie Tänze bevorzugten, die für ihre jeweils spezifische Funktion bearbeitet worden waren und dann entsprechend dem jahrhundertelangen Vorbild der bürgerlichen Gesellschaftstänze starr in ihren Formen und Abläufen festgelegt waren. Eine Ausnahme hinsichtlich der Festschreibung gab es allerdings vor allem anfangs noch in der Jugendbewegung und auch in der Gymnastik. Allgemein wurde nun auch besonderer Wert darauf gelegt, möglichst abwechslungsreich verschiedenste Tänze auszuführen, statt mehrere gleiche oder ähnliche hintereinander zu tanzen. Auf die möglichst exakte und anmutige Ausführung der Bewegungen wurde dabei besonders geachtet und oftmals alles bis in die feinsten Abläufe eintrainiert. Allerdings wurde auch für diese Volkstanzpflege meist noch bevorzugt, zumindest bei besonderen Anlässen im Freien zu tanzen, so, wie es auf dem Lande üblich gewesen war, solange eigene Volkstänze dort noch lebten.

5.2 Die Volkstanzpflege in der BRD von 1945 bis zur Zeit der Studentenbewegung

Obwohl die Volkstanzpflege vor 1933 fast durchweg mit ihren Vorstellungen im Spektrum zwischen Gemeinschafts- und Volksge-

meinschaftsideologie, romantisierender bis chauvinistischer Volkstümelei und völkischen Gesellschaftsbildern verhaftet gewesen war und damit zumeist eine große Nähe zu zentralen faschistischen Ideologemen aufgewiesen hatte, wurde sie nach 1945 kaum infrage gestellt. Es wurde vielmehr zumeist versucht, an die bisherige Entwicklung anzuknüpfen, als ob es die Erfahrungen mit dem Faschismus nicht gegeben hätte. Als Einschnitt wurde nicht oder kaum der Faschismus gesehen, sondern lediglich der Krieg bzw. die dort erlittene Niederlage. Auch in der Volkstanzpflege galt das gesellschaftlich herrschende Verständnis, daß der 8. Mai 1945 nicht der Tag der Befreiung vom Faschismus, sondern der Tag der Niederlage und der Kapitulation gewesen sei, wie er bis heute zumeist gewürdigt wird. Bezeichnend für dieses Verständnis ist das Vorwort des 1952 von Anna Helms-Blasche, Otto Ilmbrecht und Heinrich Dieckelmann erschienenen Buches 'Die Tanzkette', in dem es heißt: "Schon längst hat eine aufbauende volks- und jugendpflegerische Arbeit den erzieherischen Wert eines tatkräftigen Einsatzes der Volkstanzpflege erkannt und sie im Ringen um höhere Geselligkeit und echte Gemeinschaft zu nutzen gewußt. Und das geschah trotz aller Hemmnisse, die der verlorene Krieg mit sich brachte" (Helms-Blasche u.a., Textteil, S. 3). Unverblümt wird hier also die Kontinuität im Faschismus positiv bewertet und indirekt dessen Ideologie der Volksgemeinschaft weitertransportiert, entsprechend die Niederlage (nicht Faschismus und Krieg) als bedeutsames negatives Ereignis dargestellt. Und diese Aussagen stehen nicht in irgendeinem Tanzbuch, sondern in einem, das besonders viele Auflagen erlebte und von einigen der bedeutendsten Volkstanzförderer auf ausdrückliche Anregung des Sozialministeriums des Landes Nordrhein-Westfalen verfaßt worden war.

Die Volkstanzpflege in Westdeutschland sah sich nach 1945 also nicht veranlaßt, ihre Selbstverständnisse infrage zu stellen. Veränderungen waren kaum mehr als rudimentäre Anpassungen an die geänderten politischen Verhältnisse, indem man vor allem zu völkischen Verständnissen auf Distanz zu gehen beanspruchte, die nun als mißbräuchliche Verständnisse einer ideologiefreien Kultur gesehen wurden. Am deutlichsten wurde diese Distanzierung dort, wo man durch die Hinwendung zu ausländischen, zunächst vor allem anglo-amerikanischen Volkstänzen,

die Überwindung von völkischen Verständnissen demonstrativ kundtun wollte. Aber auch diese Distanzierung bedeutete nur in den allerseltensten Fällen eine Auseinandersetzung mit der bisherigen Entwicklung von Volkstanzpflege in Deutschland, die über die Sicht hinausging, daß die Pflege deutscher Tänze durch die Geschichte belastet sei und einen freien (d.h. auch: ideologiefreien) Umgang mit ihnen erschwere oder unmöglich mache.

Insgesamt lassen sich auch in der Volkstanzpflege nach 1945 mehrere Hauptströmungen unterscheiden:

- die reformpädagogisch orientierte Volkstanzpflege
- die revanchistisch ausgerichtete Volkstanzpflege der Vertriebenenverbände
- die volkstümelnd-heimatorientierte Volkstanzpflege
- die Verbreitung amerikanischer und englischer Gruppentanzformen
- die Verbreitung südosteuropäischer und israelischer Formen des Ketten- und Kreistanzes.

Die wohl bedeutendste Richtung der Volkstanzpflege nach 1945 war die reformpädagogisch ausgerichtete. Im Unterschied zur Zeit vor 1933 ließen sich nun die von der Jugendbewegung und von der Gymnastik geprägten Richtungen kaum noch von ihr unterscheiden, stellten allenfalls bestimmte Zweige dieser Richtung dar. Die Reformpädagogik kann nach 1945 allerdings nicht mehr als Bewegung bezeichnet werden. Sie hatte ihren entscheidenden Einfluß vielmehr nun dadurch, daß eine Vielzahl von reformpädagogisch oder jugendbewegt geprägten Leuten inzwischen längst Lehrer waren und zu einem Großteil auch die Lehrerbildung an den Pädagogischen Hochschulen bestimmten. Volkstänze als Gemeinschaftstänze wurden als wesentliches pädagogisches Mittel gesehen, Gemeinschaft zu schaffen und zu fördern. Im Begriff Gemeinschaft versinnbildlichte sich nicht die Auseinandersetzung mit der immer massiveren Entfremdung in der kapitalistischen Klassengesellschaft, sondern die Angst vor dieser Entwicklung und ein angestrebter Rückzug in sozialromantische Träume. Eine Parallele zu dieser Gemeinschaftserziehung, die etwa in Begriffen wie Gruppe als Gemeinschaft oder Klassengemeinschaft ihren Ausdruck fand, war z.B. die in der politischen Bildung sich Anfang der 50er Jahre durchsetzende *Partnerschaftliche Erziehung*. Diese forderte die Beschränkung des politischen Lernens auf die Entfaltung schlichter, tätiger Partner-

schaft im unmittelbaren zwischenmenschlichen Bereich und wurde so zu einer Harmonielehre, die in der Gesellschaft bestehende Interessengegensätze und Machtverhältnisse ausblendete.

Es erschienen nun seit Ende der 40er Jahre eine Vielzahl von Volkstanzbüchern und -anleitungen sowie von entsprechenden Schallplatten, die an Lehrer, Sportlehrer, Kindergärtnerinnen, Jugendpfleger, Jugendgruppenleiter und deren jeweiligen Ausbilder gerichtet waren. Viele waren so erfolgreich, daß sie zahlreiche Auflagen erlebten. In ihnen hatte sich als Richtung durchgesetzt, alte und neugeschaffene Tänze unter dem Gesichtspunkt der Förderung von Gemeinschaft auszuwählen und oftmals unter entsprechender pädagogischer Zielsetzung zu bearbeiten. Die Formen waren durchgängig festgelegt und wurden von Tanzlehrern eingeübt. In der Gestaltung der Tanzformen, den erläuternden Angaben oder den Kleidungsanweisungen wurden die pädagogischen Intentionen jeweils deutlich unterstrichen. Diese sollten ein gesittetes, züchtiges und stilvolles Tanzen gewährleisten.

Praktiziert wurden diese Tänze primär in der pädagogischen Arbeit mit Kindern und mit weiblichen Jugendlichen. Das lag vor allem daran, daß zumindest in größeren Orten Schulen vielfach nach Geschlechtern getrennt waren. Unter den Jugendverbänden gab es - abgesehen von den Arbeiterjugendverbänden - ebenso fast nur nach Geschlechtern getrennte. Da Tanzen eher in der weiblichen Sozialisation anerzogene Verhaltensweisen zur Entfaltung brachte als männliche (wie z.B. die der Stärke, Härte, Kampfbereitschaft), setzte eine Tanzbereitschaft bei Jungen zumeist die Teilnahme von Mädchen voraus. Diese galt aber von sittlichen Standpunkten her als äußerst heikel. In den Jugendfreizeitheimen der 50er Jahre, die meist für beide Geschlechter offen waren, galt z.B. die Pärchenbildung als eines der Hauptprobleme. Andererseits boten aber oft Volkstänze in Schulen, in Jugendgruppen, Jugendfreizeitheimen und Sportvereinen eine der wenigen zugelassenen - wenn auch streng überwachten - Möglichkeiten zu gemeinsamen Aktivitäten von Jungen und Mädchen.

Die meisten entsprechenden Aktivitäten konzentrierten sich ausschließlich auf deutsche Tänze. Daneben gewannen allerdings nach 1945 bald auch amerikanische und englische Tänze erheb-

lichen Einfluß. Auch diese Tanzrichtung war anfangs von der Reformpädagogik stark geprägt, richtete sich aber auf die bald ausschließlich amerikanischen Umerziehungsprogramme und durch sie geförderte Gruppenpädagogik aus. Grundlage jener Programme war die Vorstellung, daß nicht bestimmte politische und ökonomische Entwicklungen innerhalb der herrschenden kapitalistischen Klassenverhältnisse zum Faschismus geführt hätten, sondern dessen Ursachen letztlich in bestimmten sozialpsychologischen Gegebenheiten lägen, die für fast alle Deutschen, ob Faschisten oder Antifaschisten, zuträfen. Die Gruppenpädagogik grenzte sich ab von romantisierenden Gemeinschaftsidealen und suchte soziale Verhaltensweisen und Regelformen zu fördern, indem sie sich auf die Analyse von fördernden und hemmenden Faktoren in Gruppenprozessen konzentrierte. Gemäß der pluralistischen Vorstellung, daß die Gesellschaft aus einer Vielzahl gleichberechtigter konkurrierender Interessengruppen bestehe, suchte sie Verhaltensnormen für den Umgang in und zwischen Gruppen zu propagieren, ohne allerdings dabei politische und ökonomische Machtverhältnisse in ihren Wirkungen mitzureflektieren.

Im Zusammenhang mit der Entwicklung von Umerziehung und Gruppenpädagogik entstanden eine Vielzahl von Aktivitäten, die sich speziell auf amerikanische und englische Gruppentänze ausrichteten. Anfänge hatten zunächst meist in den GYA-Heimen gelegen, den von den Amerikanern gegründeten ersten Jugendfreizeitheimen. Besonders verbreiteten sich in den 50er und 60er Jahren dann die Square-dance-Gruppen. Daß in diesen Aktivitäten nicht zuletzt auch eine Distanzierung von den weiterlebenden volkstümelnden bis völkischen Verständnissen deutscher Volkstänze erfolgte, zeigte sich darin, daß ein Vermischen beider Richtungen (außer in Schulen) kaum vorkam.

Später, vornehmlich in den 60er Jahren, wurden vor allem aus dieser zweiten Richtung heraus, weit weniger von der ersten (der von deutschen Volkstanzverständnissen geprägten her), südosteuropäische und israelische Tänze aufgegriffen. Die südosteuropäischen Tänze sind bis heute weitgehend von Ketten- und Kreisformen geprägt, da sie sich als Merkmale kultureller Identität unter jahrhundertelanger Türkenherrschaft erhalten haben. Einige dieser Tänze (z.B. die griechischen Sirtaki und Zorbas) fanden in den 60er Jahren sogar in den Bereich der Ge-

sellschaftstänze Eingang, als sie über Hitparaden besonders große Verbreitung fanden. - Die verbreiteten israelischen Tänze sind zumeist erst in der Phase der Errichtung des Staates Israel entstanden. Aus den unterschiedlichsten kulturellen Traditionen, die die einwandernden Juden mitbrachten, wurden insbesondere solche Tänze entwickelt, die kulturell den Bezug zur Heimat der Stammväter symbolisieren und außerdem den Zusammenhalt ausdrücken sollten. Ihre Entwicklung war wichtiger Bestandteil der Schaffung einer eigenen israelischen kulturellen Identität und gleichzeitig wichtiges Propagandainstrument nach außen. Wegen deren Entstehung in allerjüngster Zeit ist in kaum irgendwelchen anderen Tänzen so durchsichtig wie in den israelischen, wie sie kulturelles Produkt einer ganz bestimmten gesellschaftlichen Realität und des herrschenden Verständnisses von dieser Realität sind. In der BRD verbreiteten sich diese Tänze vor allem deshalb, weil sich hier der unbewältigte Antisemitismus nach 1945 ein unreflektiertes philosemitisches Mäntelchen umgehängt hatte. Wiederaufbau und Antikommunismus hatten das ideologische Korsett gebildet, das eine Auseinandersetzung mit dem Faschismus und seinen Ursachen überflüssig zu machen schien und - auf sozialpsychologischer Ebene - die 'Unfähigkeit zu trauern' (Mitscherlich) verschleierte. Ein Produkt dieser unbewältigten Vergangenheit war eine sich teilweise fast identifizierende Freundschaft mit Israel als jüdischem Staat, der gemäß man ihn in jeder Weise zu unterstützen suchte (so lange es nur nicht den eigenen Interessen, z.B. ökonomischen oder auch juristischen, widersprach) und die jede Kritik an der Politik Israels zu tabuisieren suchte.

Diese Orientierung auf südosteuropäische und israelische Tänze wurde nicht zuletzt später mitgetragen von derjenigen Richtung der Volkstanzpflege, die in den Vertriebenenverbänden und ihrem Umfeld betrieben wurde. Oberstes Ziel dieser sehr intensiven Volkstanzpflege war zunächst die Bewahrung kultureller Traditionen aus der angestammten Heimat gewesen als sichtbares Zeichen für den Anspruch auf Rückkehr und als Mittel zur Stabilisierung dieser Ansprüche in den Teilnehmern. Hintergrund dieser Zielsetzungen war, daß die Gründe für die Vertreibung ausgeblendet wurden. Schließlich waren ihre Ursachen nicht außerhalb Deutschlands zu suchen, sondern lagen in der faschistischen Eroberungspolitik, die die große Masse der Bevölkerung

in Deutschland bereitwillig bis begeistert mitgemacht hatte. Die Folgen dieses Eroberungskrieges hatten natürlich auch Teile der deutschen Bevölkerung getroffen, allerdings weit weniger als die Bevölkerung vor allem in den besetzten östlichen Ländern. Dort suchte man sich für die Zukunft wirksam vor einem erneuten - dann dritten - Eroberungskrieg zu schützen.

Während diese Hintergründe ausgeblendet wurden, wurde das Recht auf die angestammte Heimat propagiert, zumeist sogar die Vertreibung der in diesen Gebieten seit 1945 ansässigen Bevölkerung verlangt. Dabei war die erlittene Vertreibung nicht zuletzt auch Produkt des Verhaltens der deutschstämmigen Bevölkerung in den gemischtbesiedelten Gebieten in und außerhalb der Reichsgrenzen von 1937 in der Zeit des Faschismus und vorher gewesen. Nicht zuletzt gerade in diesen Gebieten waren begeistert völkische Gedanken aufgegriffen und gegen die anderen ansässigen Volksgruppen gerichtet worden. Auch die Volkstanzpflege hatte sich hier seit den 20er Jahren vornehmlich in diesem politisch-ideologischen Kontext entwickelt und wurde nun nach 1945 in weitgehend demselben Sinne fortgeführt. Dabei war es sicher kein Zufall, daß die führenden Vertreter der Vertriebenenverbände zumeist vorher begeisterte Anhänger des Nationalsozialismus waren und die wenigen zu der Zeit oppositionellen Vertreter fast völlig an den Rand gedrängt wurden (z.B. die wenigen sozialdemokratischen Vertreter aus dem Sudetenland).

Mit dem Ende des Kalten Krieges Anfang der 60er Jahre war jedoch deutlich geworden, daß vorerst weder mit kriegerischen noch mit nichtkriegerischen Mitteln eine Wiedererlangung dieser Gebiete zu erreichen war. Daraus entwickelte sich allmählich eine Umorientierung der Vertriebenenverbände. Hatte der Antikommunismus seit der Oktoberrevolution 1917 seit jeher - und daher auch nach 1945 - die Verteidigung des christlichen Abendlandes gegen den dämonisierten russischen Bolschewismus propagiert und dessen Zurückdrängen am besten bis hinter den Ural (US-Außenminister Dulles in den 50er Jahren) herbeigesehnt, so wurde nun seit den 60er Jahren die Haupthoffnung auf ein vereinigt und starkes Europa gesetzt, was diese Aufgabe schließlich erfüllen könne. Angesichts wachsender Kritik an der Entspannungsfeindlichkeit der Vertriebenenverbände orientierten sich diese zunehmend auf eine längerfristige Zwei-Pha-

sen-Strategie um und mauserten sich zu den enthusiastischsten Vertretern des Europagedankens. Die Jugendorganisation der Vertriebenenverbände, die gerade in der kulturellen Arbeit eine besondere Stellung einnahm, änderte gar Ende der 60er Jahre ihren Namen von "Deutsche Jugend des Ostens" in "DJÖ-Deutsche Jugend in Europa". Im Zusammenhang mit dieser europäischen Orientierung wurden dann auch verstärkt Tänze aus den südosteuropäischen, zumeist ja auch kommunistisch unterjochten Ländern aufgegriffen und aus dem sich so *bewundernswert tapfer verteidigenden Israel*.

Neben all den aufgezeigten Richtungen der Volkstanzpflege nach 1945 gab es natürlich nach wie vor die sehr breite volkstümelnde heimatorientierte, die von Trachten-, Volkskunde- oder Heimatvereinen und nicht zuletzt von der Landjugend getragen wurde. Hier wurde die scheinbar zeitlose Brauchtumspflege fortgesetzt, die teilweise bereits in den 80er Jahren des 19. Jh. begonnen und in den 20er Jahren allgemeine Verbreitung erreicht hatte. Während sie vor allem in Süddeutschland immer eindeutiger eine Sparte der Touristik- und Fremdenindustrie darstellte, war sie in Norddeutschland an Teilnahme und Zuschauern der einsässigen Bevölkerung gebunden. Nicht selten ergaben sich im Norden auch Vermischungen mit denjenigen Intentionen der Volkstanzpflege, die aus reformpädagogischen Richtungen stammten. Denn nicht selten waren die Lehrer auch Leiter der Volkstanzgruppen.

5.3 Die Volkstanzpflege seit der Zeit der Studentenbewegung

Die Zeit der Studentenbewegung Ende der 60er Jahre brachte einen sehr bedeutsamen Einschnitt in der Pflege überlieferter Traditionen, vor allem auch in der Pflege von Volkslied und Volkstanz. Es wäre allerdings falsch, die Ursache dafür in der Studentenbewegung zu sehen. Vielmehr war die Studentenbewegung lediglich deutlichster und teilweise eruptiver Ausdruck einer gesellschaftlichen Entwicklung, in der angesichts wachsender Krisen bedeutsame Reformen in allen möglichen Bereichen längst überfällig und teilweise ja auch in den Jahren vorher bereits sehr behutsam in Angriff genommen worden waren (z.B. die Bildungsreform). Das gerade in den 20er Jahren sehr weit verbreitete Singen von Volksliedern und volksliedartigen Gesängen war seitdem immer deutlicher zurückgegangen,

besonders nachdem sich Radio, Schallplatten und schließlich Fernseher durchgesetzt hatten. Dennoch war es z.B. bei Aktivitäten in den Jugendverbänden üblich geblieben. Auch Volkstänze gehörten bis in diese Zeit zu dem üblichen Aktivitätenspektrum in den meisten Freizeiteinrichtungen, -organisationen und -verbänden, zumindest soweit sie gemischtgeschlechtlich ausgerichtet waren. Allerdings hatte es seit Ende der 50er Jahre bereits einen ganz massiven Rückgang des Interesses insbesondere bei Jugendlichen gegeben. Im Zusammenhang mit der Studentenbewegung nun erschienen fast durchweg zumindest den Jugendlichen derartige Lieder und Tänze nicht nur als völlig verstaubt und altmodisch, sondern jetzt auch und vor allem als reaktionär. Bezogen auf die herrschenden Vorstellungen von Volkslied und Volkstanz war diese Einordnung ja auch durchaus zutreffend.

Weit eindeutiger noch als das Volkslied schien der Volkstanz endgültig der Vergangenheit anzugehören, nur noch in touristischen Attraktionen, in bornierter Heimatpflege und in revanchistischen Vertriebenenaktivitäten Platz zu haben. Er schien fast ausschließlich noch bei ewig-gestrigen Leuten mittleren und höheren Alters mit kleinbürgerlicher Mentalität Anklang finden zu können. Wer nicht als nach rückwärts gerichtet gelten wollte, schien dem Volkstanz nun nichts mehr abgewinnen zu können. Neben den genannten Richtungen gelang es am ehesten noch, in manchen Nischen ein Interesse an anglo-amerikanischen, südosteuropäischen oder israelischen Tänzen aufrechtzuerhalten, während vor allem deutsche Tänze weitgehend als völlig verpönt galten. Aus der Jugendarbeit verschwanden die Volkstänze nun so gut wie gänzlich, sieht man ab von den besonderen Richtungen der Volkstanzpflege in den Vertriebenenverbänden und in Teilen der Landjugend, wo ihre Einbeziehung lediglich stark rückläufig war. Auch in den Schulen war die Entwicklung schon lange rückläufig und fanden Volkstänze inzwischen fast nur noch gelegentlich im Fremdsprachenunterricht Platz.

Erst ganz allmählich erwuchs seit Anfang der 70er Jahre wieder ein stärkeres Interesse an Volkstänzen, allerdings mit teilweise veränderten Selbstverständnissen und einer anderen altersmäßigen Verteilung der Interessenten. Volkstänzen wurde nun vornehmlich zu einem spezifischen Freizeit- oder Bildungsangebot, das die Angebotspalette in den immer mehr aufkommenden Altentagesstätten, in Freizeiteinrichtungen für Erwachsene, in der Bildungs- und Freizeitarbeit mit Frauen in etlichen

Organisationen, in den Sportvereinen sowie in den Volkshochschulen ergänzte. Derartige Angebote wandten sich vor allem an Angehörige der mittleren und älteren Generation, die z.B. als Hausfrauen oder als Rentner an Freizeit- oder Bildungsaktivitäten herangeführt werden sollten. Seinen Platz bekam Volkstanz in einem Spektrum zwischen Makramee, Gymnastik und Gesprächskreisen. Vor allem die Angebote, die sich an jüngere Teilnehmer wandten, nahmen dabei immer häufiger Kurs-Charakter an, wonach es darauf ankam, sich etappenweise in einer festgelegten Zahl von Stunden bestimmte Kenntnisse und Fähigkeiten anzueignen. Leistungsorientierung, Teilnahmeverpflichtung und zeitliche Festlegung und Begrenztheit setzten sich damit ebenso deutlicher durch wie eine Beschränkung auf das Ziel, Volkstänze lernen zu wollen.

Demgegenüber traten die jahrzehntelang dominanten reformpädagogischen Intentionen nur noch selten als konzeptionelle Grundlage auf. Seit den 70er Jahren sind es meist allenfalls Elemente dieser Pädagogisierung des Volkstanzens, die noch in zahlreichen der genannten Freizeitaktivitätsformen fortleben. Mit den reformpädagogischen Vorstellungen verloren auch die mit dem Tanzen verbundenen Gemeinschaftsvorstellungen ihren zentralen Stellenwert - eine Entwicklung, die sich gesellschaftlich und in der Volkstanzpflege bereits seit den 20er Jahren angedeutet hatte, bisher aber durch entsprechende Postulate, durch ideologische Bestimmungen und durch Formalisierungen überlagert worden war.

Um zu verstehen, weshalb diese Gemeinschaftspostulate beim Volkstanz heute nur noch allenfalls einen Nebenaspekt darstellen, insbesondere, wenn er von jüngeren Menschen ausgeführt wird, ist es notwendig, näher auf den sozialgeschichtlichen Entstehungshintergrund dieser Vorstellung zu blicken. Denn zunächst erscheint es sehr widersprüchlich, daß das Streben nach Gemeinschaft das Volkstanz nicht mehr prägen und bestimmen soll, wo doch unübersehbar ist, daß so viele Menschen unter Vereinzelung und sozialer Isolation leiden und die Sehnsucht nach mehr und engeren Kontakten, nach Vertrauen und Verlässlichkeit, nach Angenommenfühlen und Geborgenheit in sich tragen. Und es sind doch nicht zuletzt solche Wünsche und Sehnsüchte, die viele Menschen offen oder unterschwellig dazu bringen, bei Volkstänzen mitzumachen und an ihnen Gefallen zu

finden. - Aber was die heutige Realität ausmacht, ist ja gerade die immer größere Kluft zwischen diesen Sehnsüchten, Wünschen und Bedürfnissen einerseits und auf der anderen Seite immer größere Unfähigkeit, solch eine Ganzheitlichkeit für sich erreichen zu können oder auch nur wirksam entwickeln zu lassen. Was diesen Widerspruch ausmacht und wie und warum er sich entwickelt hat, soll im folgenden verdeutlicht werden: In der Jugendbewegung waren die zentralen Gemeinschaftsvorstellungen zunächst eine Reaktion gewesen auf die Erfahrung, daß die Weiterentwicklung der kapitalistischen Gesellschaftsverhältnisse immer deutlicher nicht nur den Produktionsbereich, sondern auch alle Bereiche der Reproduktion prägte. Soziale Zusammenhänge wurden immer mehr zerstört und aufgespalten in eine wachsende Vielfalt von funktionalen Einzelbereichen. Dieses ökonomische Prinzip zur optimalen Tauschwertrealisierung setzte sich, ausgehend vom produktiven Bereich, mehr und mehr auch in allen anderen Lebensbereichen durch. Man sah sich immer mehr gezwungen, je nach Situation bestimmte Rollen einzunehmen, die nur für die jeweilige Tätigkeit funktional waren. Die Generation der Jugendbewegten hatte aber in ihrer Sozialisation noch ganz andere Vorstellungen von Zusammenhängen vermittelt bekommen. Daher konnte sie auch noch eine konkretere Vorstellung von dem haben, was sie in ihrer Lebensqualität vermißte. Fernab in der Natur suchte sie danach, solche sozialen Zusammenhänge wieder zu schaffen, nun in der freiwilligen festen Gemeinschaft Gleichaltriger.

Je mehr sich aber eine weitere Aufspaltung der Lebenszusammenhänge fortsetzte und gleichzeitig die Vermittlung von Erfahrungen mit tatsächlichen Lebenszusammenhängen immer weniger wurde, umso mehr schwand auch die Fähigkeit, unter Rückgriff auf tradierte Erfahrungen feste und eindeutige Gemeinschaften tatsächlich zu realisieren. Die anwachsende Ideologisierung von Gemeinschaft in der Geschichte der Jugendbewegung, in der Reformpädagogik, nicht zuletzt aber gerade auch im völkischen Denken versuchte diesem Verfall der Fähigkeiten der Menschen, sich überhaupt ganz und ganzheitlich in Gemeinschaft einzubringen, entgegenzuwirken, ohne dessen Ursachen zu thematisieren.

In den 20er Jahren zeigten sich Schwierigkeiten, tatsächlich Gemeinschaft zu entfalten, zwar auch in der Jugendbewegung, weit deutlicher aber da, wo die Gemeinschaftsideologie als pädago-

gischer Faktor in etablierte Bereiche integriert wurde, die für sich gerade nicht Zusammenhänge, sondern spezifische funktionale Teilbereiche der Lebensrealität darstellten, wie z.B. die Klassengemeinschaft in den Schulen, die Arbeitsgemeinschaft in den Volkshochschulen oder die Gruppe im Sport- oder Turnverein. War das Gemeinschaftsstreben in der Jugendbewegung ursprünglich von dem Wunsch geleitet, innerhalb der bestehenden kapitalistischen Gesellschaft eindeutige soziale Zusammenhänge zu rekonstruieren, ohne zu sehen, daß diese in der bestehenden Gesellschaft disfunktional waren, so wurden entsprechende Sehnsüchte gerade seit den 20er Jahren und dann besonders auch im Faschismus politisch und auch pädagogisch genutzt, um damit eine bessere Anpassung an die herrschenden sozio-ökonomischen Verhältnisse zu bewirken.

Was teilweise durch den Faschismus überdeckt worden war, zeigte sich dann nach 1945 umso deutlicher: Die Aufspaltung der Lebenszusammenhänge und entsprechend auch das Begreifen des eigenen Alltags in je funktionalen Segmenten waren so weit fortgeschritten, daß die Menschen, und zumal die Jugendlichen, nicht mehr über Fähigkeiten und Voraussetzungen in ihrer Sozialisation verfügten, die es ermöglicht hätten, die erträumten Vorstellungen von Gemeinschaft auch nur in gesellschaftlichen Randbereichen (in scheinbaren Freiräumen) zu realisieren. Trotzdem wurde vielfach noch versucht, bis in die 60er Jahre hinein entsprechende Gemeinschaftspostulate aufrechtzuerhalten.

Diese längst vollends brüchig gewordene Fassade verschwand erst weitgehend in der Phase der Studentenbewegung. Was übrig geblieben war, war nämlich lediglich ein - wenn auch zunehmend als bedeutsam empfundener - Traum von festen, eindeutigen und stabilen sozialen Zusammenhängen. Der Traum korrespondierte aber kaum mehr mit vorhandenen Fähigkeiten, solche Vorstellungen zu realisieren. Daher war es umgekehrt nur konsequent, daß gerade in dieser Zeit eine psychologische Verhaltenslehre zur Mode wurde, die Fähigkeiten zum emotional befriedigenden Gruppenverhalten vermitteln wollte, nämlich die Gruppendynamik. Indem sie aber nicht die entgegenwirkenden gesellschaftlichen Verhältnisse in Frage stellte, sondern idealistisch Maßstäbe und Fähigkeiten vermittelte, mit denen die bestehende gesellschaftliche Realität natürlich nicht umgestaltet wurde, ver-

stärkte sie letztlich unerfüllte Träume und Sehnsüchte. Diese trugen nicht unerheblich zu der Entwicklung bei, die in den 70er Jahren dann als Psycho-Boom erschien und sich in einer Vielzahl spezifischer Psychogruppen zu realisieren suchte und sucht.

Letzlich machen diese zahlreichen Psycho-Gruppen schon äußerlich deutlich, daß sie nicht die verursachenden gesellschaftlichen Verhältnisse verändern helfen, sondern diese Verhältnisse lediglich kompensatorisch reproduzieren. Der Aufspaltung der Lebenszusammenhänge entsprechend steht bei ihnen nicht eine auf gesellschaftspolitische Änderung ausgerichtete Rekonstruktion von Lebens- und Erfahrungszusammenhängen im Vordergrund. Es erfolgt vielmehr umgekehrt der Rückzug in einen funktions-spezifischen Bereich, der neben den vielen anderen funktions-spezifischen Bereichen des Lebensalltags steht. Die Aufspaltung der Lebenszusammenhänge in Funktionsbereiche wird also akzeptierend hingenommen, um in diesem Segment des Lebensalltags bestimmte Wünsche und Bedürfnisse realisieren zu können, die ebenfalls aus dem Zusammenhang der Produktion von Interessen, Wünschen und Bedürfnissen gelöst sind.

Das, was hier so ausführlich für die Entwicklung der Gemeinschaftsideologien dargestellt wurde, vollzog sich im Prinzip ähnlich in allen Bereichen der Freizeitgestaltung und damit auch in den Bereichen, in denen Volkstanzpflege betrieben wurde. Gerade nach der Studentenbewegung entfaltete sich voll ein Prozeß, jeweilige Aktivitäten nur mit ganz bestimmten, engumgrenzten Interessen und Bedürfnissen, damit auch nur mit ganz bestimmten Zielsetzungen und Maßstäben zu verfolgen und die Gesamtheit der Realisierung der Freizeitbedürfnisse von der Addition einer Vielzahl unterschiedlicher Aktivitäten zu erwarten. Am deutlichsten wurde diese Entwicklung wohl bei dem Teil der Volkstanzpflege, der im Rahmen des Sports betrieben wurde. Immer eindeutiger traten nun herrschende Ansprüche im Sport in den Vordergrund, die die Bedeutung der Aktivität vor allem an Kriterien wie körperliche Verausgabung, Leistungssteigerung, Perfektionierung der Körperbeherrschung und der Körperbewegungen, Beteiligungspflicht oder trainermäßige Anleitung maßen. Die sterilen und kommunikationsfeindlichen Hallenschulischer Körpererertüchtigung und Dressur wurden nun bevorzugte Orte dieser Strömung der Volkstanzpflege. Wenn Gespräche durch die Atmosphäre erdrückt und im übrigen durch unbeding-

tes Mitmachen normiert, das Interesse an den Mittänzerinnen und -tänzern primär an deren sportlicher Leistung gemessen wird, neue Leute aus Leistungsgründen nicht aufgenommen werden, man über das gemeinsame volkstanzsportliche Interesse keine Gemeinsamkeiten hat oder auch entwickelt, dann reproduziert sich lediglich die Segmentierung des Lebensalltags in dieser Tätigkeit und läßt kaum noch Reste des kulturellen Zusammenhangs im Volkstanz durchscheinen.

Das, was hier markant für die sportlich ausgerichtete Volkstanzpflege angeführt wurde, gilt in Teilen oftmals auch für andere Strömungen. Insbesondere in den Kursangeboten der Volkshochschulen sind derartige Tendenzen häufig. Zusätzlich wird hier eine klare zeitliche Normierung gegeben, die eine feste Anzahl von Kursstunden, von klar abgegrenzten Anfangs- und besonders Schlußzeiten setzt. Ähnliche Formen der Kursangebote haben sich vielfach aber auch in den Volkstanzaktivitäten in Freizeit- und Begegnungszentren durchgesetzt. Insbesondere in Altentagesstätten gehören sie zu den häufigsten Angeboten.

Während eine Grenzziehung zu den Gesellschafts- und Modetänzen überall nur selten überschritten wird, ist es in den meisten genannten Richtungen - abgesehen von der Volkstanzpflege in Altentagesstätten - vielfach üblich geworden, sich ausschließlich mit ausländischen Tänzen zu beschäftigen. Dabei zeigt sich dann nicht selten eine Gewichtung z.B. auf Ketten- und Reigentänze Südosteuropas und Israels, auf amerikanische Square-dances oder auf englische oder schottische Tänze. Erst in jüngster Zeit werden auch zunehmend wieder Angebote mit deutschen Tänzen gemacht.

Hatte bis in die 60er Jahre hinein die Pädagogisierung des Volkstanzes, vor allem als Erziehung zur Gemeinschaft, im Vordergrund gestanden, so ist die heutige Praxis also vornehmlich von den herrschenden Maßstäben der Freizeitindustrie gekennzeichnet. Diese Freizeitindustrie mit ihren verschiedensten Sektoren z.B. bis weit in die Bildungs- und Erziehungsarbeit hinein, stellt die konsequente Umsetzung herrschender Bedingungen kapitalistischer Produktion in den scheinbar frei verfügbaren Bereichen des Alltags dar. Sie fungiert als Spitze einer Entwicklung, in der Freizeitaktivitäten warenförmigen

Charakter angenommen und sich in eine Vielzahl von funktional eng begrenzten und spezifischen Aktivitäten aufgespalten haben. Am deutlichsten wird das in herrschenden Verständnissen von aktiver Freizeit oder von Aktiv-Urlaub, wonach nicht die allseitige Entfaltung menschlicher Fähigkeiten im Vordergrund steht, sondern die Konzentration auf eine äußere Aktivität wie Ski-Fahren, Surfen, Segeln u.v.a. den Mittelpunkt bildet, die nach herrschenden Maßstäben wie Leistungsdruck, Konkurrenz, körperliche Verausgabung u.a. betrieben wird.

Freizeit an sich ist schon ein geschichtliches Phänomen dieser Gesellschaft. Grundlage für die gesonderte Definition eines Teils des Alltags als Freizeit ist die Aufspaltung der Lebenszusammenhänge, zunächst die Trennung von Wohnung und Arbeitsplatz, dann die Entfremdung von der produktiven Tätigkeit und damit die Reduktion der Tätigkeit auf den Gelderwerb. Indem den Menschen in ihrer produktiven Tätigkeit zunehmend Möglichkeiten zu eigener Gestaltung und zur Selbstverwirklichung genommen sind, werden sie auch unfähig, solche Fähigkeiten in der Freizeit zu entwickeln. Die Freizeitindustrie nun versucht dem kompensatorisch entgegenzuwirken, um damit einen Beitrag zum besseren Erhalt der Arbeitskraft zu leisten. Denn die Zerstörung der Lebenszusammenhänge bewirkt nicht zuletzt immer häufigere psychische und psychosomatische Krisen, die die produktive Verwertung der Arbeitskraft be- oder verhindern.

Gleichzeit strebt die Freizeitindustrie danach, auch den gesamten Freizeitbereich optimal ökonomisch verwertbar zu gestalten. Indem sich Tauschwertverhältnisse immer mehr in allen Lebensäußerungen durchgesetzt haben, wird versucht, diese profitmaximierend zu nutzen und gleichzeitig eine effektivere ideologische Einbindung zu gewährleisten. Daß ein Großteil der Leiterinnen und Leiter von Volkstanzgruppen gegen geringes Kurshonorar oder teilweise sogar völlig unentgeltlich arbeiten, widerspricht dem nicht. Entscheidend ist hier vielmehr, daß Angebotsformen und -strukturen der Freizeitindustrie reproduziert werden. Denn für den ganzen Sozialbereich gilt, daß hier nur diejenigen Bereiche unmittelbar von der Freizeitindustrie übernommen werden, die auch unmittelbaren Profit versprechen, während im übrigen vielfach die aus sozialem Engagement erwachsende Bereitschaft zu billiger oder kostenloser entfremdeter Arbeitsleistung unter dem Etikett der Ehrenamtlichkeit ausgenutzt und ausgebeutet wird. Die entscheidende

Frage, ob zur kapitalistischen Vermarktung der Freizeit beigetragen wird, hängt nicht von Bezahlung oder Arbeitsverhältnis ab, sondern für den Bereich der ehrenamtlichen und honorarmäßigen Tätigkeit davon, ob die Aktivitäten kompensatorisch für andere, oder aber antizipierend für sich und mit anderen ausgeübt werden. Und das Antizipieren entscheidet sich daran, ob die entfremdeten und entfremdenden Verhältnisse akzeptierend zugrundegelegt oder als Ausgangspunkt zu deren Abbau begriffen werden.

Diese Fragestellung wird umso wichtiger, seit eine Vielzahl von mehr oder weniger alternativen Kultur-, Freizeit- und Bildungsprojekten entstanden ist und andererseits in der Krise die staatlichen Mittel gerade für derartige Tätigkeiten immer mehr gekürzt werden. Sie hat zudem an Gewicht gewonnen, weil gerade in dieser Krisenzeit das Interesse an Volkstänzen gewaltig gestiegen ist, zumal bei jüngeren und jungen Leuten. Die Hintergründe für diesen enormen Attraktivitätszuwachs sollen abschließend untersucht werden: Gerade für diejenigen, die in den letzten Jahren zum Volkstanzen finden, geht es weniger um eine spezifische von diversen Freizeitaktivitäten als in den Jahren zuvor, sondern wieder stärker (wenn auch anders) um ein Umgehen mit den eigenen Lebenszusammenhängen. Zwar wird das bisher nur in geringem Maße im praktisch-konkreten Umgang mit dem Tanzen deutlich, zeigt sich aber deutlich in geänderten Motivationen. Diese Motivationen und Antriebe stehen im Kontext einer immer stärkeren Suche nach neuen Orientierungen. Da die Zukunft aufgrund der militärischen, ökonomischen, ökologischen und sozialen Entwicklungen als immer bedrohlicher erscheint, die herrschenden Verhältnisse also immer weniger durch Fortschreibung und Anpassung eine Basis für eigene Zukunftshoffnungen und Orientierungen abgeben können, sind bisherige Vorstellungen und Verständnisse von gesellschaftlicher Realität und dem eigenen Verhalten in ihr auch immer brüchiger geworden.

Man kann heute davon sprechen, daß die gegenwärtige Krise, zumal für Jugendliche, trotz allen materiellen Elends ihre entscheidende Wirkung nicht auf der materiellen Ebene, sondern im psycho-sozialen Bereich hat. Während die materielle Existenz, wie Nahrung, Kleidung, Wohnung u.a., viel seltener ernsthaft bedroht ist als z.B. in der Weltwirtschaftskrise seit 1929, stellt die gegenwärtige Krise viel einschneidender

als damals das eigene Selbstverständnis mit den eigenen Zukunftsorientierungen, also das, was Persönlichkeit oder Identität ausmacht, in Frage. Denn die Persönlichkeit ist heute (ganz anders, als z.B. noch zur Zeit der Jugendbewegung oder auch der Weltwirtschaftskrise) Produkt einer Sozialisation, die inzwischen sehr eindeutig auf Entfremdung und den Umgang mit Tauschwertverhältnissen, selbst in den scheinbar privatesten Lebensbereichen, ausgerichtet ist. Wird diesen Menschen die Fähigkeit genommen, das wertvollste, was sie haben, nämlich die eigene Arbeitskraft, zu verkaufen, also einzutauschen gegen Lohn, so wird in ihnen im wahrsten Sinne des Wortes das Gefühl produziert, nichts wert zu sein. Während erwachsene Arbeitslose in der Regel in ihrer eigenen Lebensgeschichte vorher erfahren haben, daß ihre Arbeitskraft etwas wert ist und sich daher in der Krise leicht an diesem Selbstverständnis festzuklammern suchen, geraten vor allem Jugendliche heute leicht vor die Konsequenz: Entweder sie behalten die ihnen anerzogenen und vermittelten Wertvorstellungen, die sich inzwischen fast ausschließlich auf Tauschwertverhältnisse gründen, und erleben sich selbst als gescheitert. Denn tauschwertunabhängige, praktisch-konkrete Gebrauchswerte sind ihnen ja kaum noch vermittelt worden, wie z.B. Fähigkeiten, verbindliche tauschwertunabhängige Sozialbeziehungen einzugehen, sich in und durch soziale Gemeinsamkeit (statt primär individuell) zu verwirklichen, oder ihren Alltag in Perspektiven und Zusammenhängen zu begreifen. Oder, das ist die Alternative, sie steigen aus ihrem bisherigen gesellschaftlichen Integrationsprozeß aus und suchen für sich nach anderen Orientierungen, die eher eine Tragfähigkeit für die eigene Identität versprechen. Freilich laufen solche Prozesse nie so schematisch und gleichförmig, sondern immer auf den unterschiedlichen Ebenen des Denkens, Empfindens und Handelns und zudem in den unterschiedlichen Bereichen des Lebensalltags sehr widersprüchlich ab.

Andererseits auch, als in der Weltwirtschaftskrise, mangelt es heute an tragfähigen Zukunftsorientierungen, die man nur aufzugreifen brauchte. Denn tragfähige Zukunftsorientierungen setzen nicht nur voraus, daß man Vorstellungen, Wünsche oder Träume hat, wie die Zukunft einmal aussehen sollte, sondern beinhalten gerade auch Vorstellungen darüber, wie man dahinkommen kann. Und darauf kann gegenwärtig weder die von konservativer Seite entfachte Wertediskussion eine auch nur scheinbar plausible

Antwort geben, noch das fortschrittliche und alternative Spektrum, das sich gegenwärtig in einer Vielzahl von unterschiedlichen sozialen und politischen Bewegungen zu realisieren versucht.

Daß in einer derartig massiven Orientierungskrise Geschichte oder das, was man darunter versteht, besondere Beachtung findet, ist nur verständlich. Entscheidend ist dann die Frage, ob der Blick auf die Geschichte danach trachtet, die geschichtlich gewordene Wirklichkeit in ihrem Wesen zu begreifen und entsprechend geschichtliche Erfahrungen und Errungenschaften für einen zukunftsorientierten Umgang mit der gegenwärtigen Realität zu nutzen, oder ob der Blick auf die Geschichte dazu dient, Instrumentarien und Hilfen dafür zu finden, die überaus brüchig gewordenen bisherigen Orientierungen und Vorstellungen von Realität krampfhaft aufrecht erhalten zu wollen - äußerlich z.B. das brüchig gewordene Weltbild mit Nostalgie-Mode, altdeutscher Schrankwand oder auch mit abgebeizten Bauernmöbeln reaktionär aufzuputzen. Nur zu leicht wird dann der Umgang mit der Wirklichkeit in das Korsett von Geschichtsklischees gezwängt. So perspektivlos letztlich so ein Unterfangen wäre, wäre es vielleicht dann noch als hinnehmbare Spielart von Orientierungssuche anzusehen, wenn sich nicht gerade in der Übertragung von geschichtlichen Segmenten notwendig immer wieder damit die in der Geschichte herrschenden konservativen Vorstellungen und Ideologien miteinschleichen würden, die in Deutschland im Faschismus ihre schlimmste Ausprägung erfuhren. Weil derartige Prozesse aber oft nicht eindeutig in der einen oder in der anderen Weise ablaufen, sondern in widersprüchlicher Verquickung Elemente aus beiden Umgehensrichtungen aufweisen, ist die Reflektion solcher Prozesse so wichtig.

Die beiden genannten Umgehensrichtungen mit Geschichte als Mittel zur Entwicklung von Orientierungen spielen gerade für die Steigerung der Attraktivität des Volkstanzens in den letzten Jahren eine entscheidende Rolle. Hier leben längst totgeglaubte Gemeinschaftsideologien wieder auf, durchaus neben oder sogar verbunden mit Zielsetzungen, Lebenszusammenhänge zu rekonstruieren und damit gegen kapitalistische Entfremdung und ihre Ursachen anwirken zu können. Hier feiern auch in der Suche nach Ursprünglichkeit ungeschichtliche Vorstellungen von einer heilen und statischen Welt im Leben der ständischen Bauern fröh-

liche Urständ, tauchen sozialromantische und idyllisierende Verklärungen früherer Verhältnisse wieder auf, mit denen Fragen nach dem Umgang mit heutiger Realität beantwortet oder verdrängt werden. Hier ist immer wieder, wenn auch meist in Einzelaspekten und Einzelementen, festzustellen, daß nicht Menschen sich für ihre Gegenwart und Zukunft Geschichte aneignen, sondern umgekehrt ihre Gegenwart über ihr Geschichtsbild und die darin transportierten Ideologien definieren lassen, die oft deutliche Anklänge von volksgemeinschaftlichen bis völkischen und chauvinistischen Vorstellungen zeigen. Das kleinbürgerlich-reaktionäre *früher war doch alles besser* schlägt dann leicht an vielen Stellen durch, zusammen mit Abneigungen und Abwehren allen Veränderungen gegenüber. Mit Veränderungen sind dabei selbstverständlich solche Veränderungen gemeint, die Produkt der herrschenden Verhältnisse und des Umgangs mit ihnen sind. Andere Veränderungen werden natürlich gewollt und teils vehement herbeigesehnt, nämlich Veränderungen, die mit idyllisierten Bildern und Vorstellungen von früher das Bestehende eher leugnen als begreifend und handelnd ver- und bearbeiten wollen.

5.4 Die Folk-Bewegung als Anstoß zu veränderten Volkstanzverständnissen

Seit der Mitte der 70er Jahre hat sich im Zuge der Folk-Bewegung ein von allen bisherigen Richtungen und Strömungen der Volkstanzpflege in der BRD sehr abhebendes Umgehen mit Volkstänzen entwickelt. Nach dem Selbstverständnis dieser Richtung praktiziert sie das Tanzen alternativ oder völlig anders als traditionelle Gruppierungen. Diese Sicht besteht ungeachtet dessen, daß im Spektrum der neuen Folklore-Rezeption sich nirgendwo so deutlich auch Elemente reaktionärer Volkskulturverständnisse weitererkennen lassen wie im Bereich des Volkstanzes.

Die Folk-Bewegung war insgesamt ein internationales Phänomen in allen Industriestaaten, wenn sie auch je nach Ländern und Regionen eine spezifische Ausprägung erfuhr. Das allgemein Kennzeichnende dieser Bewegung war, daß vor allem jüngere Menschen Volksmusik wiederentdeckten, indem sie sie aus bornierten Ritualen der Traditionspflege und einer nach rückwärts gewandten sozialromantischen Idealisierung vergangener Ver-

hältnisse zu befreien suchten, um sie verändert ihrem Umgang mit ihrer eigenen Lebensrealität nutzbar zu machen. Die Anfänge des Folk-Revival reichen in den USA bis in die 40er und 50er Jahre zurück, als zunächst Pete Seeger, Woody Guthrie, Phil Ochs u.a. in den politischen und gewerkschaftlichen Auseinandersetzungen auf traditionelle Lieder und Liedelemente zurückgriffen. Die Folk-Revival-Bewegung verbreitete sich bald auch in anderen Ländern, besonders in Großbritannien und Irland. In all diesen Ländern knüpfte sie an noch lebendige Elemente von Volksmusik an. Der Stellenwert einer aktiven und lebendigen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität, der gerade in den Anfängen in den USA bedeutsam gewesen war und dort auch in einigen Strömungen großes Gewicht beihalt, hatte allerdings in den europäischen Ländern teilweise geringere Bedeutung. Das zeigte sich besonders da, wo nicht ein Wiederfinden regionaler Identität zu entsprechenden Auseinandersetzungen zwang. Wo derartige Auseinandersetzungen allerdings eskalierten (vor allem in Irland angesichts des fortbestehenden Kolonialstatus für Nordirland, aber z.B. auch in Schottland angesichts der Stationierung von Atom-U-Booten Anfang der 60er Jahre und in Wales angesichts der Schließung zahlreicher Bergwerke Mitte der 60er Jahre), gewann auch eine entsprechend gesellschaftskritisch entfaltete Folklore größeres Gewicht.

Nirgendwo war die Volksmusik aber in der Vergangenheit so stark reaktionär geprägt und diskreditiert wie in Deutschland aufgrund der schließlich dem Faschismus nutzbar gemachten extrem nationalistischen, chäuvvinistischen und völkischen Volksmusik-Pflege. Es glich denn auch einem sehr riskanten Unterfangen, als in der BRD die ersten Sänger mit deutschen Liedern vor ein jugendliches Publikum traten, das zwar inzwischen teilweise Interesse an anglo-amerikanischer Folklore gewonnen hatte, deutschen Traditionen aber äußerst ablehnend gegenüberstand.

Die ersten Anfänge der Folk-Bewegung in der BRD reichen bis zum Anfang der 60er Jahre zurück und wurden vor allem von Leuten aus den autonomen Bünden der Jugendbewegung, insbesondere aus dem Nerother Wandervogel, geprägt. 1964 fand auf der Burg dieses Bundes, der Burg Waldeck im Hunsrück, das erste Waldeck-Festival unter dem Titel 'Junge Europäer singen' statt,

veranstaltet von der Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck. In den 50er Jahren hatte sich die bündische Jugend aufgrund der Diskreditierung der eigenen Liedkultur durch den Faschismus sehr stark der internationalen Folklore zugewandt. Daher rührten auch Kontakte zur internationalen Folk-Revival-Bewegung, die dann auf der Burg Waldeck erstmals aufgegriffen wurden. Einer der Initiatoren dieses Festivals war Peter Roland, der seit Anfang der 60er Jahre Pionierarbeit bei der Suche nach dem anderen deutschen Lied leistete und ab 1962 mit Programmen jiddischer Lieder, demokratischer Lieder aus der 1848er Revolution, Landstreicher-Liedern und Liedern von Franz Villon auftrat. Dem 1966 verstorbenen Peter Roland kommt sicherlich entscheidende Bedeutung in dieser Anfangsphase der Folk-Bewegung in der BRD bei, neben Leuten wie Hein und Oss Kröher, Walter Moßmann, Franz Josef Degenhardt, Dieter Süverkrüp, Schobert und Black, Hannes Wader, Christof Stählin oder Reinhard Mey. Während Roland und die Kröher-Brüder alte deutsche Lieder sangen und damit oftmals auf viel Unverständnis stießen, konzentrierten sich die anderen auf eigene Chansons, auf ausländische Lieder oder auf Übersetzungen und Neuvertonungen derartiger Stücke.

Die jährlich stattfindenden Waldeck-Festivals wurden ab 1966 sehr stark geprägt von den wachsenden gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, die nach dem Ende der Restaurationsperiode in der BRD in der außerparlamentarischen Opposition, dem Kampf gegen die Notstandsgesetze und in der Studentenbewegung gipfelten. Der Höhepunkt dieser Entwicklung war 1968. "Es wurde diskutiert, Lieder wurden auf ihre politische Wirkung untersucht, nur dem politischen wurden Existenzberechtigung zugesprochen. Die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz eines Liedes war die entscheidende, die Forderung der Stunde war das explizit politische Lied. Die Folgen waren Exkationen und Zusammenstöße, die gemeinsame Basis war zerbrochen" (Steinbiß, S. 40). Damit war dieses Festival das letzte auf der Waldeck. Wie ein Symbol für dieses letzte Festival hatte Rolf Schwendter mit seinen stakkatohaften Sprechgesängen zur Kindertrommel demonstrativ die Auflösung des ästhetischen Konzepts propagiert. Je nach der eigenen politischen Ausrichtung und nach dem eigenen Verständnis über das musikalische Tun entwickelte sich nun die Bewegung in unterschiedliche Richtungen, wobei nach außen hin vor allem die unterschiedlichen Liedermacher

Anklang fanden und die Bezeichnung 'Protestlieder' zunächst die begriffliche Klammer für dieses Spektrum darstellte.

Nicht zuletzt über internationale 'Protestsongs' mit folkloraftem Charakter verbreitete sich zur gleichen Zeit immer mehr ein Interesse an anglo-amerikanischer Folklore. Der Gesamttrahnen des Folk-Revivals in diesen Ländern war freilich insgesamt gesehen weit weniger von fortschrittlichen gesellschaftspolitischen Inhalten geprägt, als die Anfänge von Seeger, Guthrie u.a. sowie die seit Mitte der 60er Jahre besonders bekannten Lieder von Bob Dylan, Joan Baez u.a. vermuten lassen. Den Hauptanteil stellten vielmehr dort einfache mitreißende Melodien dar, von denen Steinbiß schreibt, daß sie mit der Einfachheit und Alltäglichkeit der Geschichten in ihren Texten einen "leichten Touch von Freiheit und Abenteuer" erzeugen und einfache Identifikationsmöglichkeiten bieten (ebda, S. 41). Bezeichnend für dieses Spektrum ist, daß die Hörbedürfnisse von westdeutschen Folk-Interessierten in dieser Zeit zumeist am ehesten von den Militär-Sendern BFBS und AFN abgedeckt wurden, die sicherlich nicht gerade die kritischsten Stücke brachten.

Während sich zunächst das Interesse jugendlicher Folk-Fans auf amerikanische Folk-Songs konzentriert hatte, verlagerte sich das Ende der 60er/Anfang der 70er Jahre mehr und mehr zu englischer, dann schottischer und schließlich irischer Folklore. Diese löste geradezu einen Folklore-Boom aus und brachte mit der Irlandwelle einen regen Jugendtourismus hervor. Gerade diese Irlandwelle mit ihren spezifischen Merkmalen von Ausgelassenheit, Fröhlichkeit und gemeinsam zelebrierter Laune, wie sie durch die durchaus nicht typischen, aber besonders erfolgreich kommerziell vermarkteten Gruppen wie den Dubliners oder den Fureys angeheizt wurde, war eine der wesentlichen Grundlagen für das Entstehen einer breiten Folk-Bewegung in der BRD. Die Verbindung dieser stimmungsbetonten Mode mit der ebenfalls zur Mode gewordenen mehr oder weniger kritischen Liedermacherwelle brachten die charakteristische Form des westdeutschen Folk-Revivals hervor, wie sie sich ab 1973 in dem Festival-Boom äußerte.

Bis weit in die 70er Jahre hinein, teilweise aber auch bis heute, ist die enge Anlehnung an anglo-amerikanische, vor allem aber irische Folklore für die Folklore in der BRD kennzeich-

nend. Die meisten Musiker und Sänger fanden erst über deren Musik einen Bezug zur Musik ihres eigenen Landes. Die Übernahme ausländischer Begriffe wie *Folk* statt *Volk*, wie *Song*, *Chanson*, *Festival* u.v.a. sollte die Distanzierung zu den herrschenden Traditionsverständnissen im eigenen Land unterstreichen. Kaum jemandem wird dabei allerdings bekannt gewesen sein, daß der international gebräuchliche Begriff Folklore seinerzeit mit dem Aufkommen der Volkstumspflege um 1890 bewußt aus nationalistisch-chauvinistischen Gründen abgelehnt worden war.

Schon seit Ende der 60er Jahre waren in zahlreichen Städten Folk-Clubs entstanden, aus denen z.B. bereits 1968 in Münster das Osnabrücker Interfolk-Festival hervorging. Auch einige andere Festivals fanden inzwischen statt, wie z.B. 1972 erstmals in Ingelheim mit damals - im Vergleich zu später - nur etwa 600 Teilnehmern. Als Durchbruch wird aber allgemein das Ludwigshafener Song-Festival von 1973 angesehen. In den folgenden Jahren entstand eine wahre Flut von ein- und mehrtägigen Festivals. Ihre Zahl stieg allein von 1974 bis 1977 um das 5-fache auf 70 Veranstaltungen mit immer größeren Besucherzahlen. Sie stellten nicht nur eine Alternative zu kommerziellen Freizeitangeboten dar, obwohl sie selbst mit der Zeit immer mehr kommerzialisiert wurden, sondern wurden von den Teilnehmern vor allem empfunden als Anfänge einer Gegenkultur, in der eine selbstverständlich erscheinende Gemeinsamkeit irgendwie fortschrittlich-alternativ denkender und empfindender Menschen in einer mehr oder weniger ausgelassenen Fröhlichkeit ausgelebt werden sollte. Die einfache gemeinsame Unterbringung auf teilweise fast völlig ungeeigneten Zeltplätzen, das Übernachten zu Hunderten in Turnhallen oder Großzelten, das selbstverständlich erscheinende Geben und Nehmen untereinander, die zahllosen spontanen Sessions oder Singerunden überall auf dem Gelände, die einfache Verpflegung mit immer deutlicher ökologisch ausgewählter Kost, das aus Gemeinschaftsempfinden meist solidarisch hingenommene Auftreten zahlloser organisatorischer Unzulänglichkeiten und Pannen, die vielfach mehr die gemeinsam getragene Wertvorstellung *Spontaneität* zu unterstreichen schienen, statt Mißstimmung zu erzeugen - all das machte die Festivals zu Orten, an denen Bedürfnisse nach Gemeinschaft, nach solidarischem Verhalten, nach Entspannung, nach Alternativen gegenüber dem grauen Alltag im Vordergrund standen.

Wenn auch nach außen hin entsprechende Ansprüche vertreten

wurden, so setzte sich doch praktisch zumeist eine Semi-Professionalisierung bei den leitenden Mitarbeitern, eine Abkehr von ursprünglich praktizierten Einheitsgagen, eine Starkultpflege u.v.a. durch, verbunden mit einem immer stärkeren Schützenfest- und Jahrmarktscharakter. Oppositionelles oder alternatives Empfinden wurde vielfach zu einer äußerlichen und platten Attitüde oder verlor sich in der Suche nach der *neuen Innerlichkeit* oder in der Realitätsflucht in eine scheinbar heile Vergangenheit. Politische Inhalte in den Liedern fanden fast durchweg weit weniger Anklang als z.B. Spott-, Blödel- und Stimmungslieder oder mitreißende Tanzmelodien. Trotz des anderen Images machten gesellschaftskritische Lieder auch kaum mehr als höchstens 20% der Programme aus. Sie wurden allerdings durchweg von Veranstaltern und Besuchern als ungemein wichtig erachtet, da sie ja andere Besucher (nie einen selbst!) bewußter machen oder aufrütteln sollten. Bei stimmungsvolleren Liedern wurde umgekehrt der Inhalt vielfach gleichgültig begeistert hingenommen, egal, ob es sich um fortschrittliche Texte oder gerade im Gegenteil um reaktionäre, frauenfeindliche oder Minderheiten diskriminierende Inhalte handelte.

Derartige Widersprüche im Umgang mit dem Dargebotenen wurden besonders deutlich, seitdem ab 1974 auch in stärkerem Maße deutsche Volkslieder eingebracht wurden und deutschsprachige Liedermacherbeiträge nicht mehr fast ausschließlich neben fremdsprachigen Folklorebeiträgen standen. Schon in den Jahren vorher hatte sich mit der Verbreitung der internationalen Folklore immer stärker die Frage aufgedrängt, weshalb denn überhaupt keine Lieder aus dem eigenen Land gesungen würden. Jedenfalls hielt das gängige Scheinargument keiner Reflexion stand, daß die internationale Folklore mit den eigenen Selbstverständnissen ohne weiteres vereinbar, die deutsche aber durch und durch reaktionär sei. Nicht zuletzt die einige Jahre vorher erfolgte Wiederentdeckung von Liedern aus der Arbeiterbewegung, die mit ihrem zumeist sehr kämpferischem Gehalt allerdings kaum in die stimmungsbetonte Folk-Szene zu passen schienen, hatte darauf hingewiesen, daß es auch im deutschen Volkslied andere Traditionen geben müsse als die bis zum Überdruß bekannten und verpönten. Umgekehrt aber wurde der Schritt zu einem Interesse an deutschen Volksliedtraditionen auch vielen dadurch sehr erschwert, daß sie davon nur etwas aus der Schule kannten, wo es ihnen verleidet worden war. Weit wichtiger war aber noch,

daß viele bis weit in die 60er Jahre hinein in Jugendgruppen ein Liedgut kennengelernt hatten, das im Zuge der Studentenbewegung oftmals mit vollem Recht als reaktionär, militaristisch oder faschistoid bezeichnet worden war und fortan besonders massiv kritisiert oder tabuisiert wurde.

Zunächst waren also auch nach dem Ende der Waldeck-Festivals im Jahre 1968 deutsche Volkslieder fast durchweg unberücksichtigt geblieben. Jahrelang waren Hein und Oss Kröher nach dem Tod von Peter Roland fast die einzigen gewesen, die verschüttetes Liedgut des eigenen Landes wieder bekanntzumachen versuchten. Sie stützten sich dabei vor allem auf die 1955 bzw. 1962 in der DDR erschienene zweibändige Ausgabe von 'Deutschen Volksliedern demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten' von Wolfgang Steinitz, daneben auf selbst gesammelte Lieder. Ihr Repertoire stellte dann für viele den ersten Anknüpfungspunkt zu deutschen Volksliedern dar, als einige, meist bisher irische Musik spielende Gruppen ab 1971 darangingen, auch deutsche Volkslieder zu singen. Zu den ersten gehörten u.a. Tom Kannmacher, Fidel Michel und Elster Silberflug. Den eigentlichen Durchbruch erzielte allerdings mit diesem Liedgut als erster der als Liedermacher bereits sehr populäre Hannes Wader 1974 mit seiner Schallplatte 'Volkssänger', der sich dann fortan gern als Wiederentdecker dieser Lieder feiern ließ.

Aber noch eine andere Entwicklung trug wesentlich zur Wiederentdeckung deutscher Volkslieder bei. Seit 1973 hatte sich in Wyhl am Oberrhein ein massiver Widerstand der Bauern und Winzer gegen das geplante Atomkraftwerk entwickelt. Gleichzeitig wurde im elsässischen Markolsheim auf der anderen Rheinseite gegen ein geplantes Bleichemiewerk gekämpft. Der Widerstand wurde von der gemeinsam allemannisch sprechenden Bevölkerung koordiniert und fand seine ersten großen Höhepunkte in den Platzbesetzungen Ende 1974 in Markolsheim und 1975 in Wyhl. Auf den Plätzen wurden nun viele alte Volkslieder gesungen, zahlreiche Texte dabei umgeändert oder auch eigene neue volksliedhafte Stücke entwickelt. Plötzlich traten hier Volkslieder in einem Zusammenhang auf, wie man ihn gerade für solche Lieder nicht kannte. Nicht zuletzt wurden manche in der Bevölkerung noch bekannte Lieder aus der 1848er Revolution wieder aufgegriffen. Von manchen Leuten wurde die Platzbesetzung in Wyhl daher als das bedeutendste Folk-Festival bezeichnet. Mit der immens großen Beachtung, die der Widerstand in Wyhl und

Markolsheim fand, verbreiteten sich auch schnell diese neuen alten Lieder.

Interessant ist bei diesen unterschiedlichen Anstößen zur Wiederentdeckung deutscher Volkslieder, daß zwar aus dem Freund-schaftshaus auf dem besetzten Bauplatz in Wyhl bekannt ist, daß sich die Winzerinnen und Bäuerinnen 1975 mit Erfolg gegen frauenfeindliche Lieder der Männer wehrten, entsprechende Vorkommnisse sich auf Folk-Festivals allerdings kaum ereigneten. Dazu hat zwar beigetragen, daß der meist unreflektierte und mehr gefühlsmäßige fortschrittliche Grundkonsens der Teilnehmer und Musiker zumindest dafür sorgte, daß sich reaktionäre Inhalte nicht allzu häufig einschlichen. Wenn aber doch, wurden sie zumeist genauso beklatscht wie andere. Die Frage aber, wie man mit überlieferten Liedern umgeht und welche man auswählt und wie darbietet, wäre eigentlich unausweichlich gewesen, als in dieser Zeit die Volksliedtraditionen des eigenen Landes und der eigenen Sprache wiederentdeckt wurden. Sie stellte sich umso mehr, als sich in Anlehnung an das breite Spektrum der inhaltlichen Aussagen in der bisher favorisierten internationalen Folklore und in Abgrenzung zu einer überholt erscheinenden Konzentration auf überlieferte kämpferische bis kämpferisch-martialische Arbeiterlieder sehr bald ein allgemeiner Konsens dahingehend durchsetzte, daß in den Texten neben politisch richtigen und wichtigen Aussagen auch Liebeslieder, Spott- und Blödellieder, erotische Lieder, romantische Lieder, Stimmungs- und Sauflieder sowie Volkstänze ebenso ihren wichtigen Stellenwert haben. Gerade solche Lieder schienen der Stimmung und Atmosphäre auf den Festivals häufig sogar besonders zu entsprechen.

Der unterschiedliche und oftmals sehr widerspruchsvolle Umgang mit dieser Frage trat von Anfang an besonders deutlich in den Bestrebungen zutage, mit den deutschen Volksliedern auch wieder dem Volkstanz Geltung zu verschaffen. Bei den Liedern konnten die Texte als Hauptmaßstab dafür dienen, ob sie zu der propagierten progressiv-alternativen Grundstimmung paßten oder reaktionäre Aspekte enthielten. Daß z.B. 1977 in Ingelheim ein Sänger mit einem ganzen Programm von mehr oder weniger martialischen Landsknechtsliedern beklatscht wurde, war daher sicher eine Ausnahme, auch wenn sich in den Programmen vieler anderer Interpreten zumindest einzelne äußerst fragwürdige Stücke fan-

den. Bei Tänzen dagegen gab es diesen eher äußerlich-offensichtlichen Maßstab der Textkritik kaum. Denn zu ihnen gab es meist gar keine oder höchstens mehr oder weniger banale und nichtssagende Texte. Soweit sie nicht deshalb als unpolitisch abgelehnt wurden, stellte sich die Frage meist weit subtiler, ob und wie sie wichtiger Bestandteil der angestrebten progressiv-alternativen Kulturaneignung und -rezeption sein könnten. Unwillkürlich und vielfach auch völlig unbewußt reaktivierten die Volkstänze Assoziationen an bisher herrschende Volkstanzpflege und dahinterstehenden Wertvorstellungen. Hier kam es entscheidend auf den Umgang mit den Tänzen an, ob damit lediglich Vorstellungen von ungeschichtlicher Echtheit, Ursprünglichkeit oder Heimatverbundenheit modernistisch aufgeputzt, sozialromantische, volkstümelnde oder gemeinschaftspropagierende Ideologeme aktualisiert wurden. Es stellte sich weniger deutlich als bei den Liedern die hier trotzdem ebenso wichtige Frage, ob mit ihnen die geschichtliche Kontinuität von gottgewollter Zufriedenheit in der Gemeinsamkeit von arm und reich, von Friedfertigkeit der Unterdrückten gegenüber den Herrschenden, von Volksgemeinschaft als Gemeinschaftsideal, von partnerschaftlichem Umgang in der Gesellschaft und einem allgemeinen *seid-nett-zueinander* fortgesetzt werden sollte oder umgekehrt nach mehr oder weniger eindeutig dagegen gefeierten neuen Wegen gemeinsamen kulturellen Umgangs mit der Realität gesucht wurde.

In den Anfängen der Folk-Bewegung hatten Tänze noch kaum eine Rolle gespielt und waren daher die angesprochenen Fragen auch noch kaum relevant gewesen. Praktisch die einzige Form des Tanzens erfolgte anfangs zu vorgerückter Stunde und mehr oder weniger alkoholisch aufgefüllt nach irischen Tanzmelodien. Es bildete sich ein immer größer werdender Kreis von Leuten, die sich mit ausgestreckten Armen an den Schultern faßten und mit beliebigen Schritten sich als Kette oder Kreis nach links und rechts bewegten und zwischendurch aufeinanderzu und auseinander tanzten. Je wilder und ausgelassener das Tanzen und je größer das Gedränge, umso größer schien auch die Tanzfreude zu sein - erst recht, wenn es dabei vor lauter Begeisterung (und Alkohol) rücksichtslos über die am Boden Sitzenden herging und man sich auf diese Weise rabiatt seinen Tanzplatz verschaffte.

Demgegenüber erschien das, was ab ca. 1975 in Tanz-Workshops praktiziert wurde, vielen fast hausbacken und kindisch, etli-

chen anderen als fehl am Platze, weil unpolitisch oder reaktionär. Wohl die erste Gruppe, die nicht nur deutsche Tänze spielte, sondern auch von der Bühne herunterkam und sie den Interessierten beibrachte, war Fidel Michel. Während sie auf der Bühne in Anlehnung an die aktuelle irische Folk-Musik die Tänze betont schnell spielte und schon damit ein Mittanzen fast ausschloß (ähnlich, wie die meisten anderen Folk-Gruppen später übrigens auch), gab sie im Rahmen ihres Programms oder in speziellen Workshops parallel dazu auch die Möglichkeit, einige Tänze kennenzulernen. 1975 brachte sie darüberhinaus ihre Broschüre 'Lieder- und Tanzbuch deutscher Folklore' heraus, die zum ersten Mal in der Folk-Bewegung auch auf diese Weise Hilfen zum Erlernen von Tänzen gab. Denn die westdeutsche Folk-Bewegung hatte - weit stärker übrigens als in vielen anderen Ländern - ein Publikum, dem kaum noch irgendwelche Volkstänze, Schrittformen und Tanzfiguren bekannt waren. Es zeigte sich aufgrund mangelnder Kenntnisse und mangels gewachsenen Einfühlungsvermögens in diese Musik fast durchweg außerstande, von sich aus danach zu tanzen (wie man es z.B. nach Rock-Musik sehr gewohnt war).

Weit größere Bedeutung für die Verbreitung des Volkstanzes in der Folk-Bewegung nahmen aber bald die nun im Umfeld von Fidel Michel in Münster entstandenen Gruppen Töätendierk (als Tanzmusikgruppe) und Mauritius (als Tanzgruppe) ein. Sie trugen mit ihren zahlreichen Tanzworkshops ein neues Element in die Festivals hinein. Als Bestandteil eines Rahmenprogramms um die überall dominanten Konzerte am Nachmittag und am Abend brachten sie den Teilnehmern einfache norddeutsche Tänze bei. Oft waren es 100-200 Leute, denen zunächst von einzelnen oder der gesamten Tanzgruppe einzelne Tänze vorgemacht und erläutert wurden, um sie dann gemeinsam und mit Unterstützung der Gruppe zu probieren. Das Hauptgewicht wurde dabei darauf gelegt, viel gemeinsam nach möglichst schwungvoll gespielter Musik zu tanzen. Entsprechend dienten die kurz gehaltenen Erläuterungen dazu, ausreichend Bescheid zu wissen, um mit Spaß und Vergnügen und möglichst locker mitmachen zu können - egal, ob der Tanz mehr oder auch weniger klappte und man sich in ihn improvisierend hineinwurschtelte. Bevorzugt wurden von diesen Gruppen möglichst schwungvolle Tänze, die die Teilnehmer ordentlich durcheinanderwirbelten und mit permanenten Partnerwechseln Kontakt und Umgang mit sehr vielen anderen ermöglichten.

Dieser lockeren Atmosphäre gegenüber wirkten die eingeschobenen Vorführungen schwierigerer Tänze durch die Tanzgruppe teilweise kontrastierend, da sie mit weit größerem (wenn auch nicht völlig ausgefeiltem) Perfektionismus dargeboten wurden, unterstrichen durch einheitliche, volkstümlich wirkende, wenn auch nicht trachtenmäßige Kleidung der Tänzerinnen und Tänzer.

Besonders in diesem Vortanzen zeigte sich teilweise die unreflektierte Übernahme von Formen und Verständnissen, die in der bisher durchweg reaktionär geprägten Volkstanzpflege verkrustet oder hervorgehoben waren. Noch deutlicher wurde das in der 1977 von Ulrich van Stipriaan (einem Mitglied der Gruppe Mauritius) herausgegebenen Broschüre '55 Volkstänze'. Dort und in anderen Beiträgen dieses Autors zeigt sich weit deutlicher eine fortgeführte Einbindung in die bis dahin traditionelle Volkstanzpflege und deren Verständnisse von Volksmusik, von Volk, von Heimat usw., Assoziationen und Verbindungen, die von den Folk-Sängern in dieser Zeit möglichst deutlich zu vermeiden gesucht wurden. Trotzdem hat dieser Band zusammen mit der dazu veröffentlichten Schallplatte von Töätendierk eine entscheidende Bedeutung bei der Verbreitung des Volkstanzes in der Folk-Szene gehabt.

Mischungen aus den Selbstverständnissen der Folk-Bewegung und aus Elementen bisher praktizierter Volkstanzpflege zeigten sich in den folgenden Jahren auch bei einigen anderen Volkstanzgruppen, die sich als Bestandteil der Folk-Bewegung verstanden und viele Festivals mit ihren Tänzen zum Mitmachen bereicherten. Insbesondere galt das für diejenigen Gruppen, die mehr oder weniger unabhängig von einer auf der Bühne auftretenden Folk-Musik-Gruppe waren und Mitglieder oder Initiatoren hatten, die aus eigener jugendbewegter oder reformpädagogischer Tradition bereits über längere Erfahrungen mit Volkstänzen verfügten (z.B. die Wilden Rosen). Dort, wo Musikgruppen nur gelegentlich Tänze spielten und erklärten (wie z.B. die Gruppe Schnappsack) oder wo jugendliche Festivalbesucher eigenständig die in den Workshops erlernten Tänze weitermachten, zeigten sich derartige unterschiedliche Traditionslinien dagegen weit weniger.

Erst zum Ende der modischen Folk-Welle hin, die ab 1977/78 wieder abflaute, war der Volkstanz zu einem mehr oder weniger festen Bestandteil der Folk-Bewegung geworden. Bis dahin hatte

er eher eine Besonderheit dargestellt, die vor allem auf mehrtägigen Festivals von einigen wenigen Gruppen eingebracht wurde. Während er vom Gesamtprogramm her am Rande stand und auch von den Veranstaltern mehr als attraktive Begleitaktivität angesehen wurde, die selbstorganisiert eingebracht wird und in ihren Augen oft keine den auftretenden Musikern vergleichbare Auslagenerstattung und Bezahlung erforderte, stellte das Tanzen für viele Teilnehmer eine besondere Attraktivität dar. Denn kaum irgendwo sonst schienen die ausdrücklichen und unterschwelligen Ansprüche an die Festivals als alternative Kulturveranstaltungen soweit realisiert zu sein wie in den Tanz-Workshops. Tragender Grundgedanke für die Festivals war, die Teilnehmer aktiv einzubeziehen und möglichst weitgehend traditionelle Trennungen zwischen aktiven Darbietern und passiven Konsumenten aufzuheben. In gemeinsamer Freizeitgestaltung sollte nicht eine traditionelle Kultur aufgenommen oder zelebriert, sondern im aktiven Umgehen angeeignet und gelebt werden. Dabei wurde Kultur nicht als Wert an sich gesehen, sondern mit den Ansprüchen von Gegenkultur impliziert, daß kultureller Umgang immer Umgang und Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Realitäten beinhaltet. Tatsächlich aber konnte in den Konzerten die kritisierte Konsumentenhaltung kaum abgebaut werden, sieht man einmal ab davon, daß die Teilnehmer im Unterschied zum traditionellen Kulturbetrieb nicht auf Nur-Konsum reduziert waren, sondern das Lagern auf einer Wiese oder auf dem Boden eines Saales weit mehr Kommunikationsmöglichkeiten untereinander bot, als wenn man in Stuhlreihen nebeneinandersitzt und konzentriert-ruhiges Zuhören erwartet wird.

Auf den mehrtägigen Festivals, weit weniger dagegen bei eintägigen, bestand oft eine lockere Gesamtatmosphäre durch das tagelange Zusammensein auf dem Festivalgelände oder in den Festivalgebäuden, die einen kommunikativen Umgang miteinander förderte - sei es auf dem Zeltplatz, in der Cafeteria oder an Essensständen, beim Umherschlendern, beim picknickartigen Lagern vor der Bühne u.v.a. Bei der Entfaltung eigener und selbstorganisiert-spontaner Aktivitäten der Teilnehmer standen die zahllosen Sessions eindeutig im Vordergrund. Überall auf dem Gelände, wo sich die Gelegenheit dazu bot, saßen einzelne oder meist mehrere und musizierten oft stundenlang. Diese Möglichkeit zur Eigenaktivität stand jedoch lediglich denjenigen Besuchern offen, die ein Musikinstrument spielen konnten, zumal

relativ selten Lieder gespielt wurden, zu denen man gemeinsam sang. In fast allen Festivalkonzepten wurde daher den Workshops die Funktion zugesprochen, möglichst viele Besucher aktiv zu beteiligen. Im Gegensatz zu dem dahinterstehenden Anspruch waren sie allerdings in der Regel an den Rand des Programms gedrängt oder fielen Verschiebungen in dessen Ablauf zum Opfer. Das Angebot beschränkte sich im übrigen zumeist auf Klein-Konzerte mit und ohne Diskussion, auf Instrumentenbau und Instrumentenspiel, auf Diskussionsrunden - und eben als oft einzige Mitmachaktivität für alle: die Tanzworkshops. Nur relativ selten z.B. fanden sich daneben Workshops zum gemeinsamen Singen, zum improvisierenden Theaterspielen, zu Mitmach-Theater oder zu gemeinsamen kooperativen und kommunikativen Spielen, den sogenannten 'New Games'. Derartige spielerische Elemente fanden sich am ehesten auch in der Art und Weise, wie die Tanzworkshops vonstatten gingen, ohne daß allerdings mit ihnen ausdrücklich eine Verbindung von Tanz und Spiel angezielt gewesen wäre, vielmehr lediglich ein möglichst lockeres und spaßmachendes gemeinsames Tanzen.

Daß derartige Möglichkeiten durchweg an den Rand gedrängt waren und wenig entfaltet wurden, teilweise der immer mehr obligatorisch werdende Tanzworkshop gar als Alibi dafür diente, daß ansonsten das Festival auf die Interessen solcher Musikgruppen ausgerichtet war, die sich zuhörende, mitgehende, aber nicht mitmachende und selbst aktive Besucher wünschten, hat neben der fortschreitenden Kommerzialisierung und der Durchführung von Massenfestivals von 1.000 bis fast zu 10.000 Leuten dazu beigetragen, daß die Folk-Begeisterung zum Ende der 70er Jahre hin unübersehbar im Schwinden begriffen war.

Erst in dieser Zeit, als die Folk-Bewegung bereits abflaute und die Zahl der Festivals und der Besucher erheblich zurückging, entstanden in größerer Anzahl Volkstanzgruppen, die von dieser Bewegung geprägt waren. Zumeist gingen sie aus Folk-Musikgruppen ohne oder ohne größere Konzerterfahrung hervor, die teilweise von der Straßenmusik herkamen und nicht zum bloßen Zuhören, sondern auch zum Mittanzen spielen wollten und sich daher selbst nicht nur Tanzmelodien, sondern auch die dazugehörigen Tanzformen aneigneten, um sie anderen erklären zu können. Sie spielten zumeist entweder in Folk-Clubs, von denen es zeitweise über einhundert in der BRD gegeben hatte, auf alternativen Festen oder in alternativen Kneipen, in Jugend-

zentren und nicht zuletzt auf der Straße. Die Aktivitäten waren ausdrücklich darauf angelegt, nicht etwas vorzutanzten, sondern das Publikum zum Mittanzen zu animieren. Zu den bedeutendsten Gruppen in dieser Phase zählen Hampelmuse aus Berlin, die Leineweber aus Hannover und die Elbraben aus Hamburg. Gerade die Elbraben haben inzwischen auch deshalb große Bedeutung erlangt, da sie sich nicht auf Mitglieder aus einer Stadt beschränken, sondern eine intensive Kooperation von Volkstanzgruppen in verschiedensten Orten anstreben. Unter dem Namen Elbraben haben sich bis heute eine ganze Reihe von Gruppen von Norddeutschland bis zum Rhein-Main-Gebiet herumlose zusammengeschlossen. Von ihnen wird auch die erste Zeitschrift herausgegeben, die sich im Rahmen der Folk-Bewegung auf den Volkstanz konzentriert, während dieser Themenbereich in allen anderen Folk-Zeitschriften kaum oder gar nicht beachtet wird.

Die Schwelle zum aktiven Mittanzen wurde jedoch auch weiterhin bis heute nicht zuletzt dadurch relativ hoch gehalten, daß fast alle Nur-Musik-Gruppen Tänze in so schneller Geschwindigkeit spielen, daß zwar vielleicht die Musiker dabei ihr ganzes Können zeigen, Tanzinteressierte aber nur schwer danach tanzen können. Zum anderen sind sämtliche Tanzgruppen darauf ausgerichtet, immer wieder neue und mehr oder weniger schwere Tänze zu machen, die in ihrer Abwechslung möglichst attraktiv sein sollen. Sieht man sich dagegen z.B. Volkstänze in den Ländern und Regionen an, in denen sie noch lebendig sind, so fällt auf, daß eine relativ geringe Anzahl von Tanzformen und Figuren immer wieder vorkommen und damit jedem sehr schnell die Möglichkeit geben, alles mitzutanzten, statt sich jeden einzelnen Tanz extra erklären lassen zu müssen. Auch in den Gesellschaftstänzen und bis hin zur Rock-Musik kommt es ja darauf an, daß man sich bestimmte Grundschriffe oder Grundverhaltensweisen aneignet, mit denen man dann bei jedem Tanz mitmachen kann, ohne ein riesiges Repertoire an Tanzformen im Kopf und im Körper zu haben oder es sich immer wieder erklären lassen zu müssen, statt einfach je nach Lust und Laune mitzumachen. Versuche, in ähnlicher Weise eine leichter anzueignende Grundlage zum Volkstanz zu finden oder zu entwickeln, hat es aber in der BRD bisher fast nirgendwo gegeben - sieht man einmal vom gelegentlichen spontanen Improvisieren ab. Die Lernanforderungen sind eher umgekehrt in den letzten Jahren auch

in den folkloristisch ausgerichteten Volkstanzgruppen wieder gestiegen, nachdem sich bei diesen teilweise wieder eine Annäherung und ein Austausch zu Sparten der traditionellen Volkstanzpflege entwickelt hat und man sich dann vielfach nicht mehr auf die Tänze eines Landes oder einer Region konzentriert, wie sich in der Folk-Bewegung fast alle Musik- und fast alle Tanzgruppen spezialisiert hatten, sondern sich ein breites internationales Spektrum zu erschließen sucht.

Annäherungen und Verbindungen zwischen denjenigen beiden dargestellten Richtungen, die teilweise in den 70er Jahren ihre im Selbstverständnis angelegte Gegensätzlichkeit sogar durch begriffliche Unterscheidungen zwischen Volkstanz und Folk-tanz oder Folk-dance unterstrichen hatten, haben sich ferner ergeben, seit im Zuge der Wirtschaftskrise und der dadurch bedingten Orientierungssuche geschichtliche und nostalgische Bezüge den Volkstanz wieder aufleben lassen (vgl. S. 96 ff.). Damit tritt allerdings noch deutlicher und offensichtlicher die Frage in den Vordergrund, welche Verständnisse mit dem Volkstanz verbunden und mit ihm transportiert werden, ob und wo sich in ihm also entweder gewollt oder unbewußt diejenigen in den vorigen Kapiteln ausführlich dargestellten Verständnisse ausdrücken, die reaktionäre, die sozialromantische und idyllisierende oder die anpassungsorientierte Grundlagen haben, oder wo und wie mit Volkstänzen umgegangen wird in einer Weise, die auf produktive Aneignung kultureller Produkte und eigene kulturelle Entfaltungsmöglichkeiten im Kontext der eigenen Lebensverhältnisse aus ist und damit Volkstanz als Bestandteil (nicht als Gegensatz) einer auf die Analyse der bestehenden Herrschafts- und Entfremdungsverhältnisse gestützten aktiven Entfaltung des Umgangs mit diesen Lebensverhältnissen sieht. Diese Frage stellt sich nicht nur für die Aktiven selbst. Genauso wichtig ist die Frage danach, welche Momente bei den spontan Mitmachenden oder bei den Zuschauern unterstützt werden angesichts der bei ihnen in der Regel vorfindlichen konservativen Vorstellungen und Assoziationen zum Volkstanz. Eine z.B. uniformiert auftretende Gruppe, die Volkstänze vorführt, wird daher durchweg konservative Bewußtseinsmomente bei den Zuschauern aktivieren - egal, was die Tänzer selbst denken, während z.B. das gemeinsame Tanzen während der Blockade einer militärischen Einrichtung besonders deutlich und unübersehbar eine produktive Aneignung im fortschrittlichen Sinne zum Ausdruck zu bringen vermag.

Literatur

- Böhme, Franz M.: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886 (Reprint Hildesheim 1977) Band I und II
- Goldschmidt, Änne: Handbuch des deutschen Volkstanzes. Textband; Notenband; Bildband. Berlin 1967
- Helms-Blasche, Anna/Ilmbrecht, Otto/Dieckelmann, Heinrich: Die Tanzkette. Frankfurt 1952
- Moßmann, Walter/Schleuning, Peter: Alte und neue politische Lieder. Reinbek 1978
- Oetke, Herbert: Der deutsche Volkstanz. Berlin 1982, Band I und II
- Sachs, Curt: Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin 1933 (Reprint Hildesheim 1976)
- Steinbiß, Florian: Deutsch-Folk: Auf der Suche nach der verlorenen Tradition. Frankfurt 1984
- Steinitz, Wolfgang: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. Band I Berlin 1955; Band II Berlin 1962 (Reprint West-Berlin 1979)
- Stipriaan, Ulrich van: 55 Volkstänze. Nottuln 1977
- Strobach, Hermann: Deutsches Volkslied in Geschichte und Gegenwart. Berlin 1980

Heinz Lemmermann

GESCHICHTE
DER SCHULMUSIK
IN NEUER SICHT



Kriegserziehung im Kaiserreich

Aus dem Inhalt:

- Wehrkraft durch Erziehung als pädagogische Kernfrage um 1900
- Schule als Sozialisationsfaktor
- Funktionen von Lied und Singen
- Musikalische Kriegsspiele und -lieder für Kinder
- Schulfeste
- Beispiel Flottenlied
- Auswirkungen des 1. Weltkrieges auf die Schulpraxis
- Fritz Jödes Beiträge zur Kriegserziehung
- Die Kriegserziehung im Bedingungs Zusammenhang mit Deutschtumsmetaphysik und Kulturimperialismus
- Nachwirkungen in der Weimarer Republik und NS-Zeit.