



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Kirchenfeste

[urn:nbn:de:hbz:466:1-61112](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-61112)



Das Perrault'sche Werk überliefert das berühmteste aller Karroussells von 1662 mit den fünf glänzenden Ballettquadrillen. Die großen Feste von Versailles, mit den Bühnenbildern der *Alceste*, des *Malade*, edierte *Le Pautre*. Das ist die erste Prachtblüte dieser Literatur. Die Sbarra-schen Kunstwerke über die Hochzeitsfeste Leopolds I. in Wien stehen den Pariser zur Seite: sowohl das riesige Pferdeballettfest, als die prunkvolle *Pomo d'oro*-Aufführung, die dem Musiker als Cestische Oper besonders wertvoll ist und nun mit all den Prachtdekorationsblättern in den österreichischen Tonkunstdenkmälern neugedruckt vorliegt. Das sind wahre Kapitalsstücke. Eine zweite Gruppe glänzender Publikationen entsteht im 18. Jahrhundert: festliche Bände über die festlichen Tage, die die „Stadt Paris“ ihren Herrschern gibt. Noch einmal taucht Italien auf: Neapel bringt 1749 ein bemerkenswertes Festbuch mit naturalistischen Tierlandschaften, 1778 sticht Raphael Morghen den Zug der Türkenmasken. Mit dem dünnen und schwächlichen Festbüchlein, das 1810 zu Napoleons Hochzeit erschien, geht diese reiche und weitverzweigte Literatur ihrem Ende zu. Ihr Verlauf ist der getreue bibliologische Niederschlag des Zeitalters der großen Festkulturen und ihre schöne Ergänzung sind die gezeichneten und gedichteten Festphantasien, die man von den Werken Kaiser Maximilians über die Goetheschen Maskenzüge bis zu dem reizenden Künstlerzug des Grünen Heinrich verfolgen kann. Aber was ist die ganze Pracht, die Europa auf seine Festbücher verwendete, gegen die unsagbar feine Rhythmik und Koloristik eines japanischen Rollbildes?



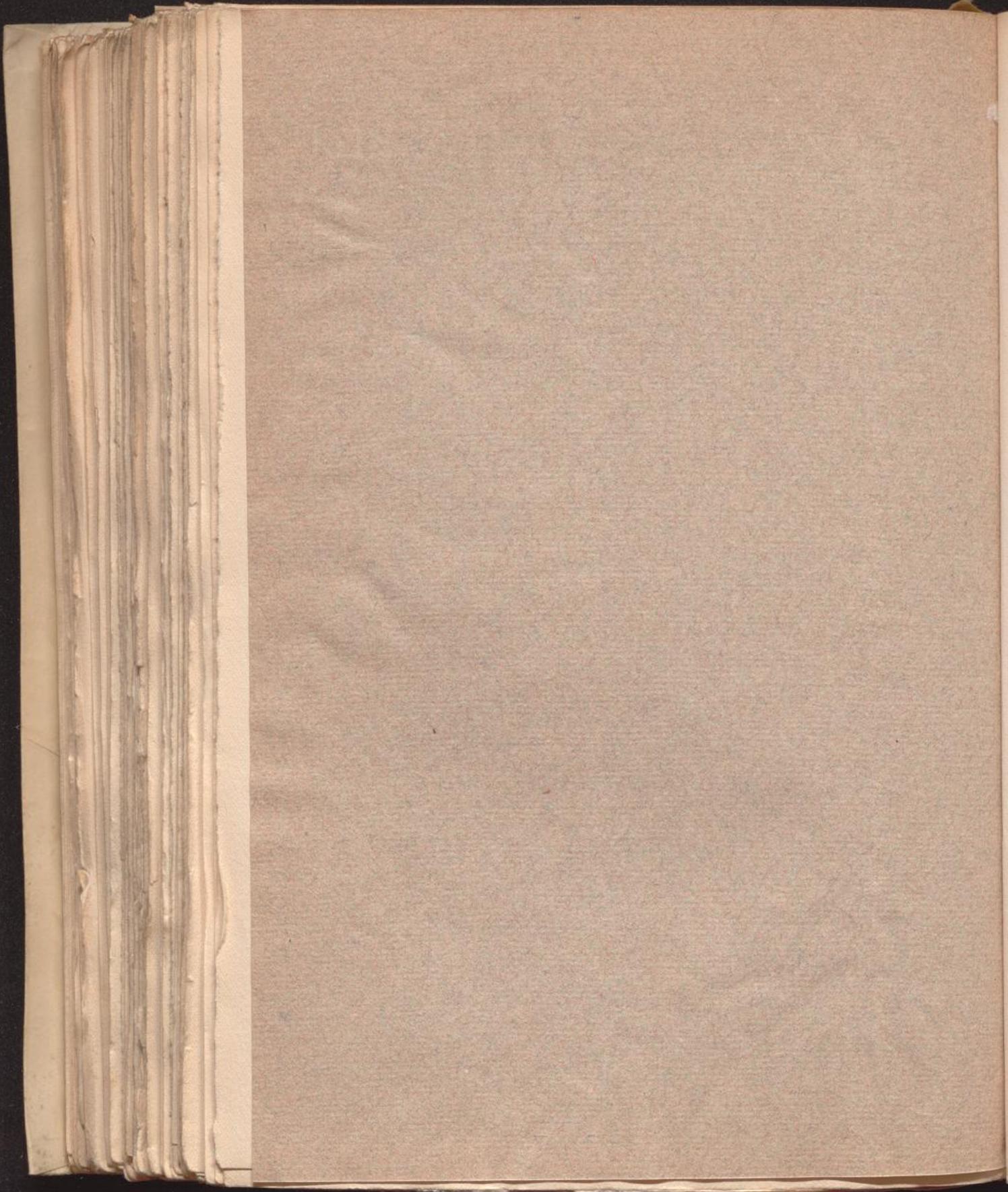
Kirchenfeste



eben den Turnieren, Ritterspielen und ähnlichen Jouis-sancen gibt es noch einen Quellfluß des Balletts: die Kirchenfeste. Vielleicht übte sich das Ballettorgan an ihnen noch intensiver. Denn sie waren populär und sehr zugänglich. Sie gaben sowohl die Formen der Pro-zession als der Szene. Weltlich, wie sie geliebt wurden, verschmähten sie weder den Tanz noch die Narrheit, und über die tausendfachen Gelegenheiten kirchlicher Orchestik und Karnevalistik braucht nicht mehr berichtet zu werden. Ein Rausch sinnlicher Tanzfreude dringt in die Regionen fanatischen Glaubens, religiöser Stimulanz. Die Praesules tanzten der Prozession voran und die Derwische und die Jumpers schlagen Pi-rouetten. Man schlingt die Ronde bei der Hymne *o filii*, man tanzt das Bal-lett der Engel schon auf Erden. Jenseits der Pyrenäen widerstehen die reli-



JAPANISCHER FESTZUG, NACH EINEM ROLLBILD
IM BESITZE VON PROFESSOR ADOLF FISCHER



giösen Sinne am längsten dem Einspruch der Puritaner. Glückliche Zeit, da Jesus und Maria in den Villancicos selbst den Reigen führten und sangen, da um die Jungfrau wandelnde Balletts aufgeführt wurden mit fächernden Damen und gutmütigen Teufeln, da die Seises von den sevillanischen Chorknaben getanzt wurden: im kegelförmigen, aufgekrempeelten Hut mit den blauen und weißen Federn, in der Halskrause, in weißer und blauer Seide, mit der Schärpe, dem Mäntelchen, blauen Strümpfen, weißen Schuhen. Noch glaubte man mit dem ganzen Körper an seinen Gott. Die symmetrischen und choreographischen Bewegungen des katholischen Ritus, die wir in unseren Kirchen als letzte Reste erhalten haben, bestimmten so manche Vorstellung der *sacra conversazione* auf italienischen Bildern, wie die Mysterien und Moralitäten die zyklischen Relieffolgen bilden halfen.

Ein geschlossenes Kapitel sind die Kirchenschauspiele, die Moralitäten, deren italienische Beispiele D'Ancona als die *origini del teatro italiano* so sorgsam gesammelt und kritisiert hat. Von den *Moralités* über die *Rappresentazioni* und Krippendramen bis in das Volksschauspiel des *Maggio* erkennen wir die geistlichen Ahnen der Ballettypen. Sie haben die Phantasie lange ernährt. In Florenz begannen die heiligen Darstellungen 1303 auf dem *Ponte alla Carraja*, um erst 1835 in einem heimlichen Privathaus ein obskures Ende zu finden.

Sie schärfen die Milieuvorstellung. Es heißt in den altfranzösischen Manuskripten beim Szenenwechsel kurz: *il faut ungs bois*. Aber es werden auch die Dekorationen aufs genaueste detailliert. Pavillons auf vier Säulen, Paradiese und Gott mit der Weltkugel, die vier Tugenden, Engel und Cherubim in Aureolen mit Nazareth, dem Tempel, Jerusalem, dem Meer als Hintergründen, Bassins mit Booten, Höllen mit nackten Teufeln, mit Verurteilten und Drachen sehen die Augen der Gläubigen. Die Geschichten der Heiligen werden in die typischen Szenen hineinprojiziert: Himmel, Hölle, Luft und Wasser, die die Oper noch solange rahmen sollten. In Kapsbergers Oratorium über den hl. Ignatius und Franz Xaver marschieren sämtliche Völkerschaften auf. Maschinen verhelfen zu Zauberkünsten. Engelsfiguren, durch Blei beschwert, gleiten auf Brücken von Tauen, Wolken ballen sich aus Baumwolle, in der Santa Christina stürzt ein Haus ein, Wandeldekorationen (*mutazioni a vista*) machen die Zeit zum Raum, Riesenschlangen aus Pappe bringen süße Schauer, die Gemarterten werden von Puppen dargestellt, in Versenkungen verschwinden Teufel mit Übeltätern, Engel und Selige steigen auf Drähten und Rädern gen Himmel. Der große Brunelleschi stattet die *Rappresentazione dell' Annunziata* aus: knieende, adorierende beweg-



liche Figuren, zwölf Engel mit vergoldeten Flügeln und Haaren tanzen Hand in Hand, über ihnen Wolken und Sternkreise, aufsteigende Mandorlen, sich öffnende Türen und eine *infinità di lumi*.

Ist die heilige Handlung so sinnlich, vergnüglich geworden, schämt sie sich nicht mehr der Intermezzi. Schauspieler, Sänger, Tänzer, Instrumentalisten, Tafeleien, Ritterspiele, Jagden, Schlachten füllen die Pausen. Beim „heiligen Samson“ steht geschrieben: *suonasi e ballasi*. In den *Santa Margherita* und *Uliva* gibt es Moresken und Kriegerballetts. In den hl. *Eustachius* hat sich der *carro trionfale* eingeführt. Die *buffoni* und *giocolari* bilden oft eine zweite Komödie in der ersten. In den französischen Mysterien sind die *Diableries* selbständige Stücke.

Allegorien werden nicht geschont. In der hl. *Uliva* gibt es eine besondere Reihe allegorischer Intermezzi, die die Prototyps der moralischen Balletts sind: die Eitelkeit, oder die drei Tugenden Treue, Hoffnung, Klugheit; die unglückliche Liebe; die Süßigkeit der Ehe; Friede und Krieg; Nacht und Tag; Herrschaft und Ruhm. Frankreich ist noch assoziationsüchtiger. In der *Moralité Bien-Advisé et Mal-Advisé* gibt es 50 solcher Wesen, darunter *Regnabo*, *Regno*, *Regnavi*. Im *Homme pêcheur* ist eine Figur *Honte-de-dire-ses pêchés*. In der *Condamnation de Bancquet*: *Diner*, *Soupper*, *Je-boy-à-vous*, *Pillule*, *Clistère*. Auf alten *Gobelins* findet man die Illustrationen dafür.

Die Formen der „*Contrasti*“ zerlegen die Typen im Sinne italienischer Renaissance-Dialektik: *Amanti-Amore*, *Uomo-Donna*, *Mesi fra loro*, *Rustici e Chierici*. Die Symbole ordnen sich in choreographischer Übersicht. Der ganze Apparat pantomimischer Analyse ist gegeben: das Thema der heiligen Handlung oder Legende wird von der Allegorie umrahmt, die Allegorie setzt Ornamente der Bühnentypik ab und das Intermezzo stilisiert sie an den Ruhepunkten des dramatischen Verlaufs.

Weltliche und geistliche Anordnungen wirken gegenseitig. Wie in der alten Danaekomödie Jupiter mit den Göttern in einer Illumination sitzt, die von den Freuden des Paradieses entlehnt wird, so feiert man 1609 die Heiligsprechung des Loyola in Spanien mit der Darstellung der Einnahme von Troja, die in einer Huldigung sämtlicher Erdteile schließt, voran das aktuelle Amerika, 70 Ritter von Affen und Papageien begleitet.

