

Akadémiai Kiadó

Gestalt und Gestaltung im Volkstanz

Author(s): F. Hoerburger

Source: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 6, Fasc. 3/4 (1964), pp. 311-316

Published by: [Akadémiai Kiadó](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/901612>

Accessed: 29-10-2015 01:49 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Akadémiai Kiadó is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*.

<http://www.jstor.org>

Gestalt und Gestaltung im Volkstanz

von

F. HOERBURGER

Regensburg

Zahllos sind allenthalben — zumal dank der großen Aktivität in Südosteuropa — die in den letzten Jahren oder Jahrzehnten erschienenen Volkstanzsammlungen. Mit Genugtuung stellen wir fest, mit wieviel Emsigkeit gesammelt, geordnet und veröffentlicht wird. Und das zu einem Zeitpunkt, da wir mit Sicherheit annehmen müssen, daß die musikalische und tänzerische Volkstradition wohl bald in ihrem »ersten Dasein« nicht mehr sein wird, und nur noch im »zweiten Dasein« gepflegt werden kann. Für diese Pflege aber ist ja die vorhergehende Dokumentation eine unentbehrliche Voraussetzung.

Die meisten dieser Sammlungen zeigen uns einen Melodiebestand, dessen Charakteristikum die knappe, symmetrische Form und der straffe Rhythmus ist. In der musikwissenschaftlichen Literatur taucht immer wieder der Gedanke auf, daß straffer Rhythmus und symmetrische, konzise Form gleichbedeutend sind mit tänzerischem Vortrag und tänzerischen Musizierformen. Auch Bartók betont, daß der Parlando-Rubato-Rhythmus mit einer Loslösung von der Körperbewegung zusammenfällt, während die Rückbildung des Giusto unter anderem zur Tanzmusik gehöre.¹

Zweifellos spielen straffer Rhythmus und konzise Form in der Tanzmusik eine große Rolle. Ob aber diese Rolle eine ausschließliche ist? Sollte der tanzende Mensch nicht auch an einer freirhythmischen Bewegung oder an der frei improvisierten Form Gefallen finden, ja sie zu einer tänzerischen Erregung nötig haben? Noch in der Tanzmusik Mitteleuropas, die weitgehend festgelegt, ja erstarrt ist, kommt es gelegentlich vor, z. B. in den sogenannten »Zwiefachen« (taktwechselnden Volkstänzen), daß der Musikant willkürlich einzelne Motive mehrmals wiederholt, und somit Takt und Form regelrecht verzerrt, was aber für den versierten Tänzer keineswegs eine Behinderung, sondern im Gegenteil

¹ BARTÓK, B.: *Das ungarische Volkslied*. Berlin und Leipzig 1925, S. 11.

ein erwünschtes Stimulans bedeutet. Wer es niemals getanzt und im Tanz erfüllt hat, wird sich schwer eine Vorstellung davon machen können.

Sollten derartige Erscheinungen in Ländern, deren Volksmusik noch nicht so weitgehend wie in Mitteleuropa zu festen Gestalten erstarrt ist, keine Entsprechungen haben? Sollte der Tanz sich wirklich in jenen konzisen Formen erschöpfen, wie es uns ein Großteil der gedruckten Volkstanzsammlungen zu sagen scheint?

Jedem Musikfolkloristen ist die Tatsache bekannt, daß Melodien, welche in der nicht organisierten Tradition leben, einem fortgesetzten Wandel von Lesart zu Lesart unterworfen sind. Eine Aufzeichnung ist daher nicht identisch mit der lebendigen Tradition, sondern sie ist nur Momentaufnahme aus einer unausgesetzten Bewegung.

Weniger bewußt ist uns das Faktum, daß Melodien auch in der strophischen Wiederkehr keineswegs immer nur Ton für Ton wiederholt, sondern mindestens in verschiedenen Kleinigkeiten von Wiederholung zu Wiederholung verändert werden. Dies, so möchte es mir scheinen, ist vor allem eine Eigentümlichkeit der *Tanzmusik*, welche zwei scheinbar entgegengesetzten Gestaltungsprinzipien folgen muß: Einmal soll die Melodie mehrmals wiederholt werden, um dem Hörer vertraut zu werden, und um in ihm das angenehme Gefühl zu erwecken, daß etwas ihm Bekanntes wiederkehrt. Dabei darf es sich aber nur um den *Schein* des Bekannten handeln. Denn eine variantenfreie Wiederholung würde den Hörer langweilen und den Tänzer ermüden, statt ihn aufzureizen. Ähnlichkeit und Gegensätzlichkeit müssen einander aufwiegen.

Die Möglichkeiten, die sich bieten, um durch diese beiden Faktoren eine bloße Tonfolge zu einer aufregenden, mitreißenden Tanzmusik zu machen, sind sehr weitreichend. Zwischen den Extremen einer festen, nahezu erstarrten Melodiegestalt bis zur freien Improvisation, deren *Gestaltung* dem schöpferischen Augenblick und dem spielmännischen Talent der Musikanten zukommt, gibt es viele Zwischenstufen. Selbst feste Melodiegestalten können im lebendigen Vortrag von Strophe zu Strophe ein lebendiges Atmen erfahren. Die zwanzigfache Wiederholung einer Tanzmelodie, welche ich in Rothenburg (Mittelfranken) aufnahm und transkribierte, zeigt, daß unter diesen zwanzig Wiederholungen nicht einmal zwei sind, die miteinander tongetreu übereinstimmen. Für das andere Extrem möchte ich ein Beispiel zeigen, welches ich aus meinen Bemühungen um die Erforschung *albanischer Volkstanzmusik* speziell auf Schalmei und Trommel entnehme.² Den Ablauf stelle ich

² HOERBURGER, F.: *Tanz und Tanzmusik im Bereich der Albaner Jugoslawiens* (erscheint demnächst).

schematisch dar, wobei ich aus verschiedenen konkreten Beispielen das für den Musizierstil Typische zu einem Modellfall zusammenfasse. Auf der synoptischen Tafel S. 316 sind die Einzelheiten als Ganzes zusammengefaßt und dem später zu besprechenden Tanz gegenübergestellt.

Eine zentrale Stellung nimmt in dem Gesamtablauf die Melodie ein, eine feste Gestalt, wie wir sie auch in den verkürzten Darstellungen allenthalb in den gedruckten Volkstanzsammlungen finden. Das Symbol für den Abschnitt *d* unseres Schemas bedeutet, daß der melodische Ablauf nunmehr eine endgültige Festigkeit erreicht hat und in einen formbildenden Anfang und Schluß eingegossen ist. Diese Melodie — in unserem Schema an vierter Stelle erst! — ist nicht von vornherein da. Sie wird erst nach einleitenden Stufen erreicht: In Abschnitt *c* haben wir die Melodie im Gesamtablauf schon vor uns, aber in ihren Einzelteilen wird sie fortwährend umgestaltet. Erst wenn der Spieler zur Schluß-Stretta ansetzt, geht das *c* in das festere *d* über.

Aber auch hier in Abschnitt *c* ist nicht der Anfang des Gesamtgeschehens zu erkennen. In Teil *b* erkennen wir noch nicht einmal den Umriß der späteren Melodie. Nur gelegentlich klingt eine Phrase, ein Motiv auf, das später in den Abschnitten *c* und *d* melodiebildend wirken kann. Ich spreche daher von einer »Sucheinleitung«.

Diese ganze Entwicklung von *b* über *c* bis *d* möchte in gewissem Sinne wie eine Ontogenese erscheinen, in welcher sich die Phylogenese einer Melodie vor unseren Ohren gleichsam wiederholt. Sie ist übrigens, wie unsere Tafel zeigt, noch keinesfalls komplett, sie wird vielmehr gleichsam eingerahmt in die Abschnitte *a* und *e*, Eingang und Ausgang: Jener Teil *a* ist ein amorphes Melisma der Schalmei, das noch nicht Tonalität und Form gefunden hat, und das auf den ersten, eröffnenden Trommelschlag loszielt. Wir mögen ihn — entsprechend dem Terminus »Auftakt« eine »Aufphrase« nennen. Abschnitt *e* dagegen vertritt die Stelle eines Schlußtones oder eines Schlußakkordes: er ist wieder ein kurzes Melisma, dessen besonders merkwürdige Eigenart darin besteht, daß es aus dem tonalen Gefüge herausführt.

Hier ist das Ende des Stückes erreicht, denn die nicht selten angefügten Trommelschläge (in unserem Schema als »f« bezeichnet) sind musikalisch nicht mehr faßbar, sie sind arhythmisch und aform.

Man mag sich mit dieser kurzen Darstellung zunächst begnügen. In der (Anmerkung 2) erwähnten Schrift werden diese Melodien in ihren Einzelheiten untersucht, während es hier nur auf dieses Prinzip ankommt: Nicht feste Gestalten werden musiziert, sondern sie werden während

des freien Musizierens aus dem amorphen Tonmaterial entwickelt, um am Ende wieder zu zerfallen.

Es entsteht aber nun die Frage, wie sich an der Seite solcher *musikalischer* Erscheinungen die *tänzerischen* verhalten. Auch sie zeigen sich ja in den meisten Tanzsammlungen als starre Gestalten, in denen eine Reihe von Schritt- und Bewegungsmotiven ein für alle Male gleichsam komponiert sind, und in dieser Kombination, in dieser Choreographie festliegen. Man möchte daraus entnehmen, daß sie von den Tänzern in dieser und keiner anderen festen Gestalt gelernt werden müssen.

Ist es wirklich so? Diese Frage möchte ich mit allem Nachdruck an die Volkstanzforscher vor allem der Balkanländer richten. Denn meine Beobachtungen, die sich freilich nicht mit denen meiner südosteuropäischen Freunde messen können, lassen diese Frage nicht ohne weiteres bejahen. Bei Albanern, Griechen, Mazedoniern, Zigeunern scheint es mir, als wäre die Tanzform in ein ähnliches Suchen und Finden und ein wieder Zerfallen eingekleidet, wie wir es oben bei der Tanzmusik gezeigt haben. Das gilt freilich nur dort, wo diese Tanzform noch nicht von Choreographen und Tanzmeistern vorgestaltet ist, sondern nur dort, wo das Tanzen und die Tanzform noch nicht organisiert ist, sondern von den Grundsichten des Volkes frei lebend gestaltet wird.

Zunächst habe ich beobachtet, daß bei der Gestaltung des Reigens (kolo, horo, chorós) keineswegs von Anfang an der Kreis der Tanzenden als Ganzes aufgestellt ist, um mit dem Beginn der Musik den Tanz sofort beginnen zu können. Dazu müßten die Tanzenden ja wohl schon *vor* der Musik ihre Aufstellung suchen, und zu den ersten Tönen die festgelegten Schritte vollziehen. In Wirklichkeit aber bildet sich der Kreis erst nach und nach, während die Musikanten längst am Werke sind.

Das zweite nach meinen Beobachtungen wesentliche Charakteristikum gewisser Volkstänze unter den oben genannten Völkern ist es, daß die eigentlichen Figuren und Schritte des Tanzes nur von den ersten beiden Tänzern des Kreises ausgeführt werden, während sich die übrigen Tänzer in nicht stilisierten Gehbewegungen gewissermaßen nur mit-schleppen lassen. In den choreographierten Tänzen des Ensembles, die man auf der Bühne sieht, oder die, wie z. B. in Griechenland vom Tanzlehrer unterrichtet werden, sind wohl auch diese Mittänzer an die stilisierte Bewegung gebunden, nicht jedoch in der freien Natur. Man ist geneigt, zu glauben, daß die komplizierteren Figuren nur von wenigen gekonnt werden. Aber das ist nicht richtig: Glänzende Tanzimprovisatoren, die soeben noch den Reigen angeführt haben, überlassen diesen Platz anderen und treten in den Schwanz der übrigen Tänzer, wo sie, kaum wieder-

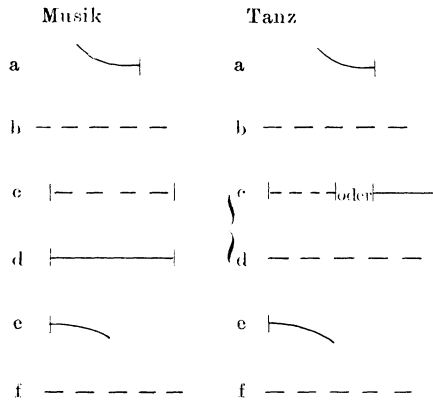
zuerkennen, Tanzbewegungen machen, die wir als ungeordnetes »Schlendern«, nicht als »Tanzen« ansprechen möchten.

Wo Solisten musizieren oder tanzen, können sie etwas tun, was im Chor schwerlich möglich ist: improvisieren. Mir scheint, daß die oben genannten Vortänzer diese Möglichkeit ausnützen, obwohl das nur zu beweisen ist, wenn genügend Filmaufnahmen und ihre Transkriptionen zur Verfügung stehen. Diese Vortänzer tanzen nicht vorgeschriebene oder sonstwie festgelegte Choreographien, sondern sie improvisieren, indem sie sich lediglich an allgemeine Stilprinzipie oder Bewegungsformeln halten. Mir scheint, daß der tiefere Sinn dieses Tanztypus schlechthin darin besteht, daß die Vortänzer ihre improvisatorische Kunst, ihre tänzerische Phantasie zeigen. Wie im norwegischen Halling oder im älteren Schuhplattler der Alpenländer, oder überhaupt in »Werbetänzen« geht es nicht darum, die choreographische Vorschrift möglichst genau nachzutanzten, sondern es geht darum, künstlerische Freiheit und Selbständigkeit zu demonstrieren.

Ich versuche, mit ähnlichen Symbolen wie bei dem Schema des musikalischen Gesamtlaufes synoptisch auch dasjenige des tänzerischen darzustellen. Dieser Darstellung liegt freilich nicht die objektive Aufnahme mit dem Film, geschweige denn mit dem synchronen Tonfilm zugrunde, sondern nur die vielfältige Beobachtung. Ich möchte aber als sicher annehmen, daß sie der Wahrheit von der Gestaltung des Volkstanzes — wiederum als Modellfall — näher kommt als die aus vielen Volkstanzsammlungen abzulesende Behauptung, der Tanz bestehe, wie die Musik nur aus einer festen Gestalt (c). Nein! Wo Tanz und Tanzmusik noch frei in dem »ersten Dasein« leben und weben, sind sie nicht fertige, oder gar erstarrte *Gestalt*, sondern sie werden von den Traditionsträgern immer wieder aufs Neue *gestaltet*.

Unser Schema, welches wir für den Tanz neben das Schema der Tanzmusik synoptisch aufzeichnen, besagt also, daß der Tanz gar nicht aus einer vor dem Beginn der Musik vorgenommenen Aufstellung der Tänzer beginnt. Entsprechend der zündenden Anregung der Musik ergreift der Vortänzer und sein Partner die Initiative. Die beiden begeben sich auf den Tanzplatz, indem sie vielleicht schon dieses Antreten zu einer stilisierten Bewegung machen, zu einem Vortanz, einer tänzerischen »Aufphrase«, und indem sie nicht einfach *hingehen* (a). Sodann wird durch diese tänzerischen Solisten experimentiert. Das entspricht dem, was auf der Seite der Musik als »Sucheinleitung« bezeichnet wurde (b). Und nun erst wird, wenn sich auch eine Anzahl von Mittänzern angereicht haben, der eigentliche Tanz begonnen: Die Solisten haben ihre Tanzform

gefunden, die nun mehr oder weniger festliegt (c), je nach der Stärke des Willens zur Improvisation und freier Gestaltung, während die übrigen nur »mitschlendern« (d). Der Schluß der Musik mag zu ein paar abschließenden Schritten oder zu einer regelrechten Abschlußphrase führen, welche auch über das Ende der Musik hinausreichen kann (e), worauf die Tänzer in untänzerischem Schlendern auseinander gehen (f).



Ich habe mich in den oben dargestellten Gedanken hauptsächlich an bestimmte Untersuchungen und Beobachtungen auf der südlichen Balkanhalbinsel gehalten. Mag sein, daß ähnliche Erscheinungen auch anderweitig — mutatis mutandis — anzutreffen sind. Das Problem bleibt das gleiche. Möchte es da und dort, wo Volkstanz und Volkstanzmusik noch nicht organisiert sind, sondern organisch leben, zu der Beobachtung anregen, inwieweit der Volkstanz *Gestalt* ist, oder inwieweit er in jedem einzelnen Fall von neuem *gestaltet* wird.