

### Tanz [Tanzhaus]

Der Tanz war in der Gesellschaft des MA und der Frühen Neuzeit von elementarer Bedeutung; als unentbehrl. Teil der Festkultur wie des Alltags war das Tanzen in die Lebenswelt aller Stände eingebunden, von der Geburt über die Hochzeit bis zum Tod, und selbst im kirchl. Bereich hatten kult. Tanzpraktiken als sinnbildl. Ausdruck des religiösen Rituals ihre Funktion noch nicht vollständig verloren.

Eine ausgeprägt höf. *arte di ballare et danzare*, die nach Form und Ausführung von bäuerl. und bürgerl. Bewegungsformen zu unterscheiden ist, entwickelte sich an den Höfen Europas seit dem 12. Jh. Neben dem in allen Bevölkerungsschichten gleichermaßen beliebten Reigen (*reien, carole*), bei dem es weniger auf die individuelle Gestaltung als auf die integrative und kommunikative Gruppendynamik ankam, weisen die schriftl., meist literar. Quellen des Hoch- und SpätMA mit den Begriffspaaren *caroler et danser, reien unde tantz, carola and daunce* auf Vorformen von prozessionsartigen Paar- und pantomim. Solotänzen hin, was durch die ma. Ikonographie (u. a. Manesse-Handschrift) veranschaulicht wird. Der zivilisator. Prozeß, der an den Höfen zur Ausprägung eines standesspezif. Körperbewußtseins und zu einer Positionierung des Individuums im »Raum« führte, gewann im 15. Jh. mit der schriftl. Fixierung von Tanzschritten an Gestalt. Humanist. gebildete ital. Tanzmeister, die an den Höfen der Este, Visconti, Sforza und Medici die »Ars saltandi« unterrichteten und weiterentwickelten, vermittelten in Traktaten kunstvolle, individuell zugeschnittene Choreographien von Paar-, Dreier- und Gruppentänzen, die den aristokrat. Mäzenen und Auftraggebern gewidmet waren. Parallel entwickelte sich eine stärker religiös geprägte Tanzkultur am Hof von Burgund, die sich in ihrer Gravität und strengen Regelmäßigkeit stilist. von den lebhafteren ital. Typen unterschied. Unabh. von regionalen kulturellen Ausprägungen galt im SpätMA die Bassedanse (ital. *bassadanza*), ein prozessionsartiger, paarweise vollzogener, komplexer Schreittanz mit festgelegten, kombinierbaren Schrittfolgen (*mesures*), als signifikanter Ausdruck höf. Bildung und Gesinnung, reserviert für *Sale signorile e da esser sol*

*dançati per dignissime Madonne, et non plebeie* (Antonio Cornazano 1455).

Die gewandelten Tanzformen, die bereits Anlagen zu geometr. Figuren und architekton. Raummustern erkennen lassen, zeigen deutlich, daß die primär auf Wehrhaftigkeit angelegten Bauten des MA zur Entfaltung des neuen Schönheitsideals und gesteigerten Körperbewußtseins nicht ausreichten. Auf diesen Umstand hatten zuerst die ital. Tanzmeister hingewiesen und nachdrückl. einen *festivo luoco* zur angemessenen Darstellung ihrer Kunst gefordert. Wo auf Burgen, Pfalzen und Schlössern die zentrale Saalhalle (*la grande salle, sala grande, palas*) den Ansprüchen nicht genügte, wick die Hofgesellschaft bis weit in das 16. Jh. hinein auf Plätze im Freien aus (Burghof, Garten, Festplatz vor den Toren der Stadt), wo mit kostbarem Tuch ausgeschlagene hölzerne Pavillons zum Feiern bereitstanden. Volk und Bürgerschaft konnten als Zuschauer und -hörer zumindest passiv am Festgeschehen teilnehmen, ohne daß die ständ. Exklusivität bei den zeremoniellen Tänzen verlorenging. Nach der Krönung Karls VI. in der Kathedrale von Reims 1380 z. B. begab sich die Festgesellschaft in den Palast des Ebf.s et *pource que la salle estoit trop petite pour recevoir tel peuple, on avoit fait en la cour du palais un haut et grand pavillon et grand trait sur hautes estages* (Froissart). Detaillierter berichtet Sébastien Piccoté in seiner »Chronique du Roy François premier de ce nom«, wie 1541 anläßl. der Hochzeit von Jeanne d'Albret mit dem Hgz. von Kleve ein 60 Fuß (= 19,20 m) hoher hölzerner Pavillon im Schloßhof von Châtelleraut errichtet wurde, *par le hault, tout couvert en rond de drap bleu azuré à la haulteur dudict mastz, et tout autour estoient belles galleries fermées de petits pilliers à cleires voyes pour veoir [ . . ]. Sur l'une des galleries dudict pavillon estoient dressez deux eschaffaulx où estoient les joueurs de trompettes, tabourins de Suisses qui donnèrent la sonnade au Roy quand il entra audict pavillon*. Dieser Pavillon verfügte bereits über spezielle musikal. Einrichtungen, die, wie die Chronik berichtet, für den großen Ball am Hochzeitsabend sowie einen weiteren Kostümball genutzt wurden. Einen ähnl., idealtyp. Tanzpavillon zeigt die Abbildung aus dem Versroman des Hans von Bühel »Die Königsstochter von Frankreich«: ausgestattet mit einem Balkon

für das Musikerensemble sowie Sitzbänken entlang den Wänden, auf denen die höf. Festgesellschaft Platz genommen hat. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen die adeligen Tanzpaare, die zum Klang des Alta-Ensembles aus Schalmeyen und Trompeten den Raum durchschreiten (Abb. 262).

Eine Besonderheit im dt. Reich bildeten die städt. Tanzhäuser (*dantzhuis, tan(t)zhus*) bzw. Tanzsäle in Rathäusern, die von den Fs.en häufig in Ermangelung geeigneter Festsäle genutzt wurden. Seit dem 14. Jh. belegt (u. a. Regensburg 1360, Augsburg 1396, Halle 1438, Nördlinger Brothaus 1442/44, Kölner Gürzenich 1441–44, Freiburger Kornhus 1497), waren diese eng mit dem Rechtsleben verbundenen Stätten bürgerl. Tanzkultur oftmals Schauplatz fsl. Hochzeitsfeierlichkeiten oder Festivitäten bei Reichstagen und Herrschertreffen. 1475 z. B. nahmen Maximilian I. und Ks. Friedrich III. an der polit. bedeutenden Landshuter Hochzeit Georgs des Reichen mit Hedwig von Polen teil, die mit einem Ball im großen Saal des Rathauses ihren glanzvollen Höhepunkt erreichte. Trotz Inanspruchnahme der städt. Räumlichkeiten blieb die Veranstaltung ständ. exklusiv: 76 Wappner kontrollierten den Zugang zum Saal, um die fsl. Gäste vor dem Volk abzuschirmen. 1518 fungierte Maximilian I. als Brautführer auf der Hochzeit des Mgf.en Kasimir von Brandenburg mit Susanna von Bayern in Augsburg: *am Abend war Tanz auf dem Tanzhaus, und beim Tanz was zugericht ein Mumerey / in wölcher etlich personen [...] hofierten vor der braut mit kostlichem saitenspiel* (Johann Haselberg). Im Tanzsaal des Alten Rathauses in München wurde am 23. Februar 1568 unter Beteiligung der Bürgerschaft die Hochzeit Hzg. Wilhelms V. mit Renata von Lothringen gefeiert. Die Darstellung Nikolaus Solis' (Farbtafel 139) zeigt, wie die höf. Tanzgesellschaft mit gemessenen Schritten den Saal umkreist, auf dem Balkon, auch Pfeiferstuhl gen., spielt das Musikerensemble aus Fanfaren und Pauken zum Eröffnungstanz auf. Johann Wagner, der Verfasser des Festberichts, beschreibt die strenge Rangfolge in den Tänzen dieses Abends und führt aus, wie zunächst die Fürstenpersonen ihre vor-tänzt hatten und erst danach *allen andern Graven, Herrn und vom Adel zu tantzen erlaubt worden*.

Erst ab Mitte des 16. Jh.s gingen die Fs.en dazu über, innerhalb des Gebäudekomplexes der Res., aber noch außerhalb des Wohnschlosses Fest- oder Lusthäuser zu errichten, die wie die städt. Tanzhäuser längsorientiert im Verhältnis 3:1 angelegt waren. Hhzg. Ferdinand II. verwirklichte dieses Ideal 1570/71 mit dem »Spanischen Saal« von Schloß Ambras bei Innsbruck, einem Festsaal von 43 m Länge, der dem viergeschossigen, im Kern ma. Hochschloß vorgelagert wurde und somit die Verbindung zur Gartenanlage schuf (Abb. 263).

Wo die Mittel für kostspielige Neubauten nicht ausreichten, griff man auf vorhandene Substanz zurück. Hzg. August von Wolfenbüttel ließ 1602 eine Mühle in ein Hochzeitshaus umgestalten, das im wesentl. aus einem langgestreckten Tanzsaal bestand. Parallel entfalten sich im 16. und beginnenden 17. Jh. stärker auf Repräsentation ausgerichtete Tanzformen, darunter die Pavane, der paarweise geschrittene Zeremonialtanz des 16. Jh.s, die virtuoson Springtänze Galliarde und Volta, die figurenreichen, mit szen. Elementen durchsetzten »Balli« nach ital. Vorbild sowie das in den folgenden Jahrzehnten stilprägende »Ballet de Cour« frz. Provenienz (u. a. Balthasar de Beaujoyeulx, »Ballet Comique de la Roynie« 1581).

Mit der Gattung des »Ballet de Cour« erfolgte an den Höfen der Übergang zum geometr., »horizontalen« Tanz, dessen Inszenierung auf prächtige Innenräume angewiesen war. Der Raum selbst gewann dadurch den Charakter einer Bühne, auf der sich die Hofgesellschaft in allegor. Rollen als Götter und Heroen zur Schau stellte. Der Gebäudetypus des barocken Schlosses im 17. Jh. lieferte die Kulisse für diese gesteigerten Formen adeliger Selbstdarstellung. Nicht mehr außerhalb oder bei der Res., sondern im Zentrum des Wohnschlosses entstanden Säle von hallenähnl. Dimensionen, die mit Malereien, wertvollen Intarsien und prunkvollen Deckenkonstruktionen das repräsentative Element der Herrschaft unterstrichen. In Dresden diente seit Mitte des 17. Jh.s der »Riesensaal«, dessen Name von den überdimensionalen Riesen-Fresken der ital. Brüder Tola herrührte, als Aufführungsort für die meisten Ballette und Opern. Hier tanzte Johann Georg II. in der Rolle

des Kriegsgottes Mars 1653 ein Ballett zu Ehren seines Vaters. Das ikonograph. Programm des FestsaaIs mit allegor. Szenen aus der Geschichte des sächs. Herrscherhauses wurde durch die Choreographie des frz. *maître de danse* François Dolivet umgesetzt; die Aufführung gipfelte in der Verherrlichung des regierenden Fs.en Johann Georg I. Die früheste Abbildung des Saals von Johann Azelt (Abb. 264) zeigt eine Szene aus dem »Frauen-Zimmer- und Mohrenballett« anläßl. der Zusammenkunft des sächs. Herrscherhauses i. J. 1678: Die geometr. Formation der neun fsl. Tänzer vor dem opt. verlängerten Bühnenhintergrund verbindet sich, ganz im Sinne der neoplaton.-pythagore. Weltsicht, mit der Architektur des Raumes zu einem Bild universeller Harmonie.

Die Verlegung theatral. Aufführungen und Divertissements in den großen Saal der Res. verstärkte die Zentrierung des Adels um den Landesherrn. Der zu Beginn des 17. Jh.s von Grund auf renovierte und erweiterte Herkulesaal der Münchener Neuveste z. B., in dem generell die zeremoniellen Veranstaltungen und offiziellen Bälle des Hauses Wittelsbach stattfanden, war allen Standespersonen, die den streng kontrollierten Zutritt zur Res. passiert hatten, frei zugänglich. Von dort führte über zwei Säle ein direkter Weg zu den Privatgemächern des Fs.en, wie der Gesandte Philipp Hainhofer 1611 notierte. Charakterist. für die barocke Festarchitektur blieb die vielfältige Nutzung der Räume: wie Kulissen im Theater konnten die in der Regel karg möblierten Säle beliebig ausgestattet und hergerichtet werden, als Tanzsaal, als Audienzsaal oder als Theatersaal mit aufwendigem Bühnenhintergrund.

Von »Tanzhäusern« kann daher erst mit dem Bau von Ball- und Redoutenhäusern im ersten Drittel des 18. Jh.s gesprochen werden (u. a. »Mehlgrube« Wien 1716, »Carlisle House« London 1763, »Le Colisée« Paris 1769–1779). In dieser Zeit trennte sich der Gesellschaftstanz – der strenge Bal paré (Hofball) nach frz. Muster – vom theatral. Ballett, was die endgültige Teilung von Bühne und Zuschauerraum zur Folge hatte. Für die professionellen musikal.-szen. Aufführungen wie Ballett, Oper und Singspiel standen bald in allen größeren Residenzstädten

öffentl. Opern- und Theaterhäuser zur Verfügung. Die gesellschaftl. Tanzkultur entfaltete mit dem Ball- und Redoutenwesen (frz. *redoute* = Tanzvergnügen, Maskenball) neue Unterhaltungs- und Kommunikationsformen. Losgelöst vom aristokrat.-absolutist. Zeremoniell des Hofes schließl. gewann der Tanz im öffentl. Ballhaus als nicht länger privilegierte Form standesübergreifender Geselligkeit eine neue integrative Funktion.

→ Farbtafel 139; Abb. 262, 263, 264

→ A. Bildung und Erziehung → A. Unterhaltung/Zeitvertreib → B. Grosser Saal (Festsaal) → C. Bankett → C. Divertissement → C. Festliche Anlässe und Festformen → C. Tanz [Tanzhaus]

**Q.** Chronique du Roy François premier de ce nom, hg. von Georges Maurice GUIFFREY, Paris 1860. – François Dolivet, Inhalt des Balletts Welches dem Durchläuchtigsten Hoochgebohrnen Fürsten und Herrn / Herrn Johann Georgen / Hertzogen zu Sachsen / Jülich / Klev und Berg / [...] Von Dero ältern Herrn Sohne [...] Herrn Johann Georgen / Hertzogen zu Sachsen / Jülich / Klev und Berg Kuhrprintzen [...] Zu Kindlichen gehorsamen Ehren gehalten und fürgestället worden, Bergen 1653. – HÄUTLE 1881, bes. S. 59. – Johann Haselberg, Die Stend des hailigen Roemischen Reichs / so zu Augspurg [...] auff dem yetz zuerganggen / loblichen Reichstag erschienen [...], Augspurg 1518. – David Schirmer, Entwurf Derrer Chur- und Hoch-Fürstlichen Ergetzlichkeiten [...], Dresden u. a. 1655. – Gabriel Tzschimmer, Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft / Oder: Historische Erzehlung / was Der Durchlauchtigste Fürst und Herr / Herr Johann George der Ander / Herzog zu Sachsen / Jülich / Cleve / und Bergk [...] bey Anwesenheit seiner Churfürstlichen Durchlauchtigkeit Hochgeehrtesten Herren Gebrüdere / [...] in Dero Residenz und Haupt-Vestung Dresden [...] aufführen und vorstellen lassen, Nürnberg: Christian-Sigmund Froberger für Johann Hoffmann 1680. – Johann Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung des [...] Herren Wilhalmen / Pfaltzgrauen bey Rhein [...] Und Frewlein Renata [...] Hochzeitlichen Ehren Fests [...], München 1568.

**L.** Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, hg. von Jean GUILLAUME, Paris 1994. – BRAINARD, Ingrid: Art. »Court and Social Dance before 1800«, in: International Encyclopedia of Dance V, 1998, S. 619–623. – BRUNNER, Wolfgang: Städtisches Tanzen

und das Tanzhaus im 16. Jahrhundert, in: *Alltag im 16. Jahrhundert*, hg. von Alfred KOHLER und Heinrich LUTZ, Wien 1987, S. 45–64. – KLINGENSMITH 1993. – SALMEN, Walter: Das Freiburger »tanzhus« oder »kornhus« und das Tanzen bei Reichstagen um 1500, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hg. von Hans SCHADEK, Freiburg 1998, S. 186–197. – SALMEN, Walter: *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim u. a. 1999. – SCHEICHER, Elisabeth: Der Spanische Saal von Schloß Ambras, in: *JbKS 71 (1975) S. 39–94*. – SCHEICHER, Elisabeth: Schloß Ambras, in: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck, Die Hofbauten*, Wien 1986 (*Österreichische Kunsttopographie*, 47). – WATANABE-O'KELLY, Helen: *Court Culture in Dresden from Renaissance to Baroque*, New York 2002. – WEBER-KARGE, Ulrike: »... einem irdischen Paradeiß zu vergleichen ...«. Das neue Lusthaus in Stuttgart. Untersuchungen zu einer Bauaufgabe der deutschen Renaissance, Sigmaringen 1989. Valeska KOAL

### Mummereien

Als »Mummerei« wurden in der Frühen Neuzeit generell alle Maskeraden mit unkenntlichmachenden Verkleidungen und Larven auf dem Land, in der Stadt und bei Hofe bezeichnet. Es konnte sich hierbei um Maskenumgänge, etwa zur Fastnachtszeit, um Überraschungsbesuche in Verkleidung oder um Maskentänze handeln. Im höf. Bereich verengte sich die Verwendung der Bezeichnung »Mummerei« auf kostümierte Tanzaufführungen, die von Teilnehmern einer Festgesellschaft als Einlage beim abendl. Tanz vorgestellt wurden.

Die Mummerei ist die früheste höf. Maskeradenform, die in Frankreich bis ins MA zurückreicht. In Dtl. fand sie einen ersten Höhepunkt in der Regierungszeit Ks. Maximilians I., welcher die Mummereien in Burgund kennengelernt hatte.

Der *Freydal*, die verschlüsselte Autobiographie Maximilians I., welche auf seine Minnefahrt um Maria von Burgund anspielt, ist die wichtigste und gleichzeitig umfangreichste Bilddokumentation höf. Mummereien (Abb. 265). An jedem der 64 vom Protagonisten besuchten Turnierhöfe bildet eine Mummerei den Abschluß der von *Freydal* alias Maximilian zu absolvierenden drei Ritterspiele Rennen, Ste-

chen und Fußkampf. Ursprgl. hatte Maximilian sogar ein eigenständiges Werk zu den von ihm bzw. unter seiner Mitwirkung veranstalteten Mummereien geplant. Ihr wichtiger Stellenwert als repräsentative Veranstaltungen wird auch durch ihre Aufnahme in weiteren *Gedechtnis*-Werken des Kaisers dokumentiert, so dem *Triumphzug* (Abb. 266), der *Ehrenpforte* und dem *Weißkunig*.

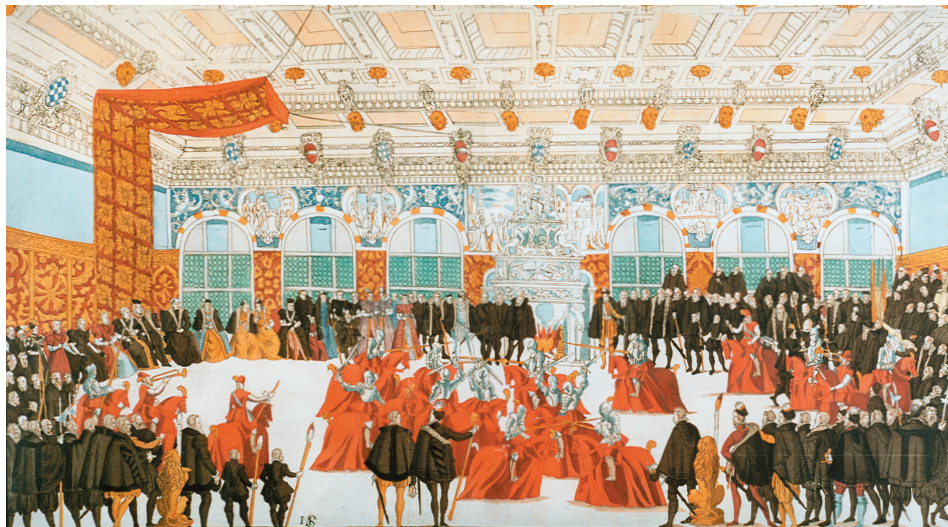
Die Mummereien standen als ritterl. Übungen in engem Zusammenhang mit den Waffenspielen zu Pferd und zu Fuß und trugen entscheidend zur Entstehung der Verkleidungsturniere bei. In der Regel bildeten sie das abendl. Pendant zu den tagsüber abgehaltenen Ritterspielen, indem in den Verkleidungstänzen die ranghöchsten Teilnehmer der Wettkämpfe erneut in Aktion traten.

Das gesamte 16. Jh. hindurch zählten Mummereien zu den beliebtesten Abendveranstaltungen bei Festen. Hierbei kamen vornehmlich Einzeltänze zur Aufführung; Reihen- und Ringtänze finden sich neben National- und Charaktertänzen, von denen zum Teil mehrere während eines Abends vorgestellt wurden. Aber auch Schaukampfmummereien sind überliefert, welche die Interdependenzen zw. Turnier, Fußkampf und Mummerei deutlich werden lassen (Farbtafel 140).

Die Aneinanderreihung von mehreren Einzeltänzen förderte im 16. Jh. die Herausbildung von Programmen, die die einzelnen Mummereien als Entrées zu einer Invention zusammenbanden (z. B. Mummereiaufzug Kfs. Augusts von Sachsen 1554 in Dresden). Hier zeigen sich Parallelen zur gleichzeitigen Turnierpraxis mit ihren verschiedenen Inventionen zusammenfügenden Aufzugsprogrammen zum Ringrennen. Diese komplexere Aufführungart der Tänze leitete über zu den dramaturg. gestalteten Balletten, die schließl. Anfang des 17. Jh.s die Mummereien ablösten.

Mummereien fanden in der Regel in Innenräumen vor einem exklusiven Publikum statt. Sie wurden meist von hochrangigen Adligen vorgestellt, die während oder nach der Mummerei die nichtmaskierten Damen aus dem Publikum zum Tanz aufforderten. In einigen Fällen ist auch das Mitwirken von Frauen in Ver-

**Farbtafel 139:** Fürstentanz im Saal des Alten Rathauses der Stadt München. Kolorierter Kupferstich von Nikolaus Solis, aus: Johann Wagner: Kurtze doch gegründte beschreibung des [...] Herren Wilhalmen / Pfaltzgrauen bey Rhein [...] Und Frewlein Renata [...] Hochzeitlichen Ehren Fests [...], München 1568. HAB Wolfenbüttel Gm 2° 131.

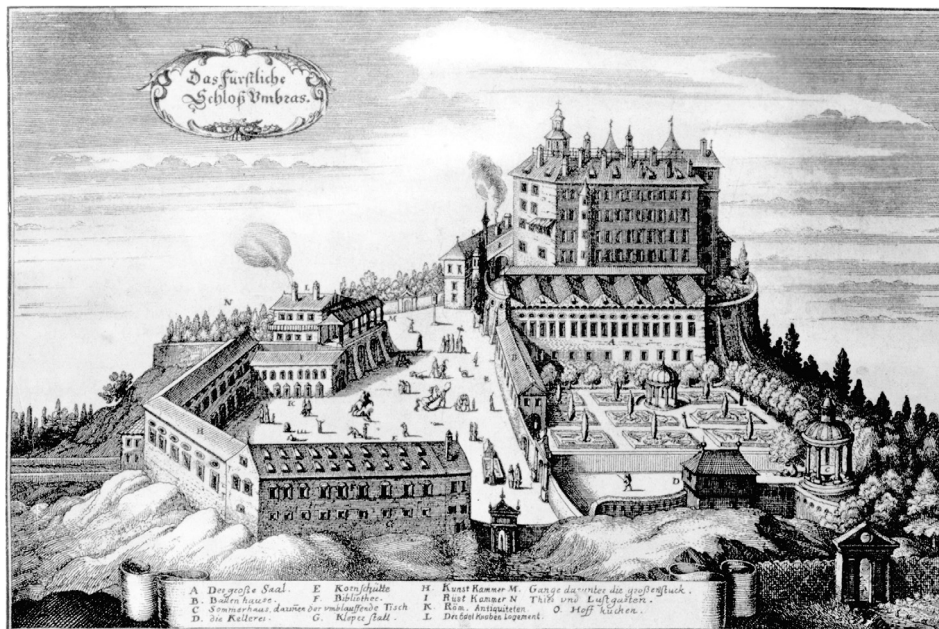


**Farbtafel 140:** Schaukampfmummerei mit Pferdeatruppen 1568 in München. Nicolaus Solis. Kolorierter Kupferstich, aus: Johann Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung des [...] Herren Wilhalmen / Pfaltzgrauen bey Rhein [...] Und Frewlein Renata [...] Hochzeitlichen Ehren Fests [...], München 1568, vor fol. 56 r. HAB Wolfenbüttel, Gm 2° 131.

**Hie was ein köstlicher tantz vnd der danck**  
 ward da vß gegeben/ da ward gesehen zierlich vnd frölich alles volck das dar  
 zü geordnet was.



**Abb. 262:** Holzschnitt [1500], nach: Hans von Büchel, Die Königstochter von Frankreich.  
 HAB Wolfenbüttel 299 Hist. 2°.



**Abb. 263:** Außenansicht des Spanischen Saals von Schloß Ambras. Kupferstich, aus: Matthäus Merian, *Topographia Provinciarum Austriacarum*, Frankfurt a.M. 1649, nach: BAUR, Albert: *Wasser für Schlösser und Gärten*, in: *Die Wasserversorgung in der Renaissancezeit*, Mainz 2000 (Geschichte der Wasserversorgung, 5), S. 188, Abb. 53.

**Abb. 264:** Aufführung des »Mohrenballetts« im Riesensaal der Dresdner Residenz 1678. Kupferstich von Johann Azelt, nach: Gabriel Tzschimmer, Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft, Nürnberg 1680, Blatt 106. SLUB/Deutsche Fotothek (Franz).



**Abb. 265:** Groteskmummerei in ausgepolsterten Verkleidungen. Freydal. 1512–1515. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer (zur Zeit in der Hofjagd- und Rüstkammer)  
Inv. Nr. P 5073, nach: Freydal, Bl. 164.