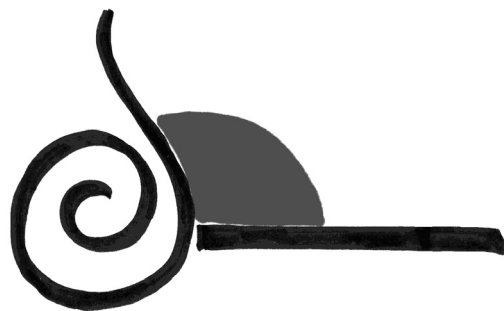


MORGENRÖTE DES BAROCK

Tanz im 17. Jahrhundert



1. Rothenfelder Tanzsymposion

9.-13. Juni 2004

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller und Maria Richter



Tagungsband zum
1. Rothenfelser Tanzsymposion
9.-13. Juni 2004

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Freiburg 2004

© »fa-gisis« Musik- und Tanzedition
Uwe W. Schlottermüller
Postfach 5266
79019 Freiburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-931344-04-5

INHALT

Vorwort	7
KLAUS ABROMEIT	
»Aber Johann Georg hat gesagt ...«.	
Eine kommentierte Tanzstunde nach Johann Georg Pasch	9
GILES BENNETT	
Tanz am Braunschweiger Hof um 1700.	
Hugues Bonnefonds bisher unbekanntes Tanztraktat	15
PETER BOHLIN	
An Introduction to the Court Ballet Texts at the Time of	
Queen Christina of Sweden. With a Reading of <i>Ballet vom Lauff der Welt</i> (1642)	45
ÉVA FARAGÓ	
Historischer Tanz im Ungarn des 17. Jahrhundert.	
Ein Spiegel der Politik	51
MAGDALENE GÄRTNER	
Höfische Repräsentation und Festkultur.	
Die »Reiß« Kurfürst Friedrichs V. von der Pfalz	53
RAINER GSTREIN	
»... welches warlich bey einer wolbestelten Policy ist warzunehmen und	
auffs allerscharffeste zu verbieten ...«. Anstößige Tänze im 17. Jahrhundert	71
CAROL G. MARSH	
The Lovelace Manuscript. A Preliminary Study	81
VESNA MLAKAR	
Die Anfänge der Tanzkunst am kurfürstlichen Hof in München	91
MARIE-THÉRÈSE MOUREY	
Mercurius' »Schau-Platz der Dantzenden« (1671).	
Oder: Von der Zivilisierung der Sitten durch die französische »belle danse«	105

JADWIGA NOWACZEK	
Die Courante zwischen »pesle-mesle« und distinguiertes Noblesse. Studien zum Übergang vom Renaissance- zum Barocktanz anhand der Courante von de Lauze	117
EVELYN JL. PUEFKEN	
»Barock-Kastagnetten«. »Informationes« – »Instructiones« – »Demonstrationes«	155
GUDRUN ROTTENSTEINER	
Vom »Ballarino« zum »Maitre à danser«. Grazer Tanzmeister des 17. Jahrhunderts	181
STEPHANIE SCHROEDTER	
»... dass ein geschickter Teutscher eben so galant, als ein gebohrner Frantzose tanzen könne ...«. Tendenzen deutscher Tanzkunst um 1700 im Spannungsfeld von Adaption und Kreation	189
HANNELORE UNFRIED	
Die Sarabande. Wortlos, aber nicht sinnlos	217
NICOLINE WINKLER	
»La Gillotte«. Eine »Gavotte à figures«	245
Zusammenfassungen/Summaries	263
Referenten	269
Bibliografie	273

Mercurius' »Schau-Platz der Dantzenden« (1671)

Oder:

Von der Zivilisierung der Sitten
durch die französische »belle danse«

MARIE-THÉRÈSE MOUREY

Dass eine regelrechte »Tanzliteratur« in Deutschland relativ spät entstand, im Vergleich mit anderen europäischen Nachbarn, ist unter Tanzfachleuten eine ausgemachte Tatsache. Überhaupt ist die kulturelle »Verspätung« der deutschen Nation in der Frühen Neuzeit ein vielfach belegtes Merkmal, das sich auf komplexe gesellschaftlich-konfessionelle Faktoren zurückführen lässt. Dieser Grundzug verifiziert sich abermals in Bezug auf die Theoretisierung und Kodifizierung der Grundprinzipien der Tanzkunst. Während die theoretische Reflexion im Italien des »Quattrocento« ansetzte und dann ab Ende des 16. Jahrhunderts mit Thoinot Arbeau's *Orchésographie* in Frankreich weitergeführt wurde, wurden die ersten deutschsprachigen Tanzlehrbücher bekanntlich erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts gedruckt. Von Samuel Behr (1703), dem das Verdienst zukommt, als Pionier diese Bahn gebrochen zu haben, bis hin zu Gottfried Taubert (1717), dem vorläufig letzten in der Reihe (erst 1751 erscheint die nächste Tanzanleitung von Carl Christoph Lang), führt ein dünner und wohl kurzer Faden.¹

Was versteht man aber eigentlich unter dem Stichwort »Tanzliteratur«? Hier wird eine kurze Definition notwendig. Die Bezeichnung »Tanzlehrbuch« bzw. »Tanzanleitung« erfolgt auf Grund bestimmter inhaltlicher wie auch struktureller Elemente. Inhalt ist nämlich die Vermittlung der Prinzipien der Tanzkunst, sowohl der gesellschaftlichen Tanzpraxis als auch der theatralischen Tänze. In Deutschland sind die Autoren dieser Lehrbücher fast alle professionelle, bürgerliche Tanzmeister – eine relativ neue Erscheinung, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts bei den gehobenen Gesellschaftsschichten durchgesetzt hat. Nicht nur bei der Darstellung der technischen Aspekte spielt die berufliche Erfahrung eine wesentliche Rolle, sondern für die volle Legitimierung einer noch teilweise verdächtigen, ja verpönten Tätigkeit, insbesondere im Kampf gegen illegitime Konkurrenten, »Pfuscher« und »gâte-métier«. Daher das ausgeprägte Selbstbewusstsein der Autoren, denen nicht selten eine gewisse Arroganz anhaftet. Der systematische Aufbau der Ausführungen verrät übrigens die Bemühung, »wissenschaftlich« vorzugehen, um die Tanzkunst vom niedrigen Status einer »ars mechanica« abzuheben und neben die Musik in den noblen Kanon der »artes liberales« einzureihen.

Die Gesamtorientierung ist vorrangig normativ und präskriptiv: Die Autoren, fast alle in einem städtischen Milieu tätig, versuchen dadurch auf die damalige Gesellschaft einzuwirken, dass sie ihren »Scholaren« bestimmte ästhetisch-ethische Werte vermitteln.

Denn über das bloße Divertissement hinaus umfasste das Tanzenlernen die körperliche Übung und Ertüchtigung sowie das Einüben im sozialen Umgang und im Gebaren (das Stehen, Sitzen und Gehen, das Grüßen und Abschiednehmen), die »gewöhnlichen Zeremonien der Conduite«. Das französische Vorbild, auf das die Autoren sich stets berufen, verrät erhabene Zielsetzungen: Verkündet werden noble Bildungsideale wie »civilité«, »courtoisie«, Höflichkeit bzw. eine »galante Aufführung« gegen die vorherrschenden »garstigen Manieren«, die ausgerottet werden sollen. Insofern tragen alle diese Werke auf ihre Art und Weise zum umfassenden wie auch weit verzweigten, das gesamte Europa der Frühen Neuzeit kennzeichnenden Prozess der »Sozialdisziplinierung«² bei.

Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht eine bisher ziemlich verkannte und von der Tanzforschung³ kaum berücksichtigte Quelle, der *Schau-Platz der Dantzenden*, 1671 in Nürnberg erschienen,⁴ die meines Erachtens eine wichtige, wenn auch embryonale Vorstufe zu den erwähnten Tanzanleitungen bildet, und dies, obwohl der Autor kein professioneller, bürgerlicher Tanzmeister war, sondern als Beamter an einem kleinen deutschen Fürstenhof tätig war. Sowohl in kulturhistorischer und anthropologischer Hinsicht⁵ als auch für die Kenntnis der Tanzpraxis in Deutschland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist diese seltene Schrift höchst aufschlussreich. Daher sollen nicht nur Inhalt und Hauptmerkmale kurz dargelegt, sondern vor allem ihr Stellenwert für die weitere Entwicklung der Tanzliteratur herausgehoben und problematisiert werden.

Mercurius' *Schau-Platz der Dantzenden*: Tanzanleitung oder Anstandslehre?

Außer durch sein frühes Publikationsdatum fällt das Buch insofern aus der Reihe, als es nicht im Umkreis von Leipzig gedruckt wurde, sondern in Nürnberg. Seit dem ausgehenden Mittelalter und dem Beginn des 16. Jahrhunderts war die gesellige Tanzpraxis in der freien Reichsstadt wohl verankert, zumal bei der Patrizierschicht (»Geschlechtertänze«⁶). Anfang des 18. Jahrhunderts wird dort auch das Tanzkompendium von Gregorio Lambranzi, die *Neue curieuse theatralische Tanz-Schul* erscheinen,⁷ was auf das Vorhandensein einer theatralischen Praxis in der Stadt schließen lässt.⁸ Ist aus der Schrift selber wenig über die präzisen Entstehungsumstände und die tiefen Motivationen des Autors zu erfahren, so war es dennoch möglich, über die Zuschrift und die Vorrede »An den Leser«, sowie über die drei an den Verfasser gerichteten Widmungsgedichte den Hintergrund zu rekonstruieren und sogar die wahre Identität von »Mercurius« zu eruieren.

Hinter diesem geheimnisvollen Pseudonym und dem Monogramm »J.F.S.« auf der Titelseite versteckt sich nämlich ein Jurist, Johann Friedrich Schmid, der (wahrscheinlich nach einem Studium in Jena) an den sächsischen Höfen von Gotha und Eisenach tätig war. Schmid, der nach eigenen Angaben in Nürnberg Tanzunterricht genommen hatte, unterhielt noch enge Verbindungen zu dortigen Gelehrten (wie Sigmund von Birken,

dem Haupt des »Pegnesischen Blumenordens«). In seiner Schrift findet man viele Verweise auf den Nürnberger Dichterkreis (z.B. Georg Philipp Harsdörffer). Er selber bezieht sich ausdrücklich auf seinen dortigen Freund »Dorus« (den Kirchenrat und Dichter Heinrich Arnold Stockfleth, der bei der Publikation vermittelt haben dürfte), von dem er ein zehnstrophiges Gedicht über die »edle Tanzkunst« zitiert. Anscheinend blieb dennoch der *Schau-Platz der Dantzenden* ein Einzelwerk, denn weder in Georg Andreas Wills *Nürnberger Gelehrtenlexikon* noch in Zedlers *Universallexikon* wird Schmid erwähnt.⁹

Es fällt zunächst schwer, die 210 Seiten lange Schrift bündig und triftig zu charakterisieren. Von einem systematischen Aufbau kann trotz der klaren Einteilung in 16 Kapitel nicht die Rede sein: Behandelt werden sowohl grundsätzliche Fragen wie Herkunft, Geschichte und Wesen des Tanzens als auch die konkreten Bedingungen und Umstände seiner gesellschaftlichen Praxis. Es fehlt auch ein zusammenfassender Schluss. Der hochtrabende Stil scheut nicht vor abrupten Brüchen bzw. Trivialitäten zurück, der Gedankengang ist häufig verwirrt, Wiederholungen, unbedeutende Anekdoten und Abschweifungen begegnen nicht selten. Vor allem vermag die strotzende Gelehrsamkeit die tiefe, konkrete Unkenntnis des Verfassers in bestimmten Bereichen nicht zu verbergen. Genauer gesagt: Obwohl er sich wiederholt auf die praktische Erfahrung bei Tanzmeistern beruft, sind seine Kenntnisse oft rein theoretisch und aus autoritativen Quellen einfach übernommen,¹⁰ wobei die frühen französischen Texte zur Tanzkunst ihm völlig unbekannt zu sein scheinen (zitiert werden weder die Werke von Arbeau [1588] oder François de Lauze [1623] noch M. de Saint Hubert [1641] oder das Buch von Michel de Pure [1668], das sich allerdings hauptsächlich auf die Schauspiele bezog)¹¹.

Die argumentative Strategie verrät dennoch die Grundausrichtung der Schrift: Es handelt sich eindeutig um eine Apologie der Tanzkunst, deren einwandfreie Moralität und ausgesprochener Nutzen unablässig betont werden. Allerdings behandelt das Buch ausschließlich die gesellschaftlichen Tänze. Obwohl die theatralischen Tänze als nicht mehr unehrenhaft teilweise rehabilitiert und sogar durch die aktuelle fürstliche Beteiligung legitimiert werden,¹² wird auf die theatralischen Darbietungsformen nicht weiter eingegangen, vielleicht aus Rücksicht auf die noch lebhafteste, christlich geprägte traditionelle Feindseligkeit gegenüber den öffentlichen Schauspielen. Offensichtlich geht es Mercurius eher darum, durch die Einführung französischer Sitten an deutschen Fürstenhöfen die »ungehobelten« und »verwilderten« Manieren seiner Zeitgenossen zu raffinieren und zu zivilisieren, d.h. die vielen allzu krassen Missbräuche zu beseitigen und einen »Anstand« wiederherzustellen, wobei er aus wohl konträren Gründen auf starke Widerstände zugleich in der Gesellschaft und bei der Geistlichkeit zu stoßen schien. Es verwundert daher nicht, dass der Kampf gegen das Fressen und das Saufen, besonders gegen den übermäßigen Alkoholkonsum, ein wiederkehrendes Argument bildet.¹³ Die juristische Ausbildung des Verfassers merkt man an den zahlreichen Ausführungen über das Tanzrecht und die Bräuche in Deutschland; ganz offen appelliert er an eine

autoritäre Reglementierung der Praxis durch die fürstliche Obrigkeit, über Gesetze und Verordnungen.¹⁴

Aus dem bunten, jedoch reichhaltigen Inhalt seien hier einige Schwerpunkte herausgegriffen, die sich einerseits auf den konkreten und praktischen Aspekt des Tanzens beziehen, andererseits auf die vertretenen theoretischen Positionen.

Formen und Grundsätze der Tanzpraxis

Grundtenor von Mercurius' Argumentation ist der unentbehrliche Charakter des Tanzens an Höfen.¹⁵ Die Gründe für eine solche Position sind jedoch nicht so sehr idealistisch – wie etwa eine sublimierte Auffassung von der menschlichen Natur bei de Lauze –, sondern vielmehr und ausdrücklich utilitaristisch: Es geht um eine bewusste, einkalkulierte Anpassung an ein neues Modell, das sozialen Erfolg und die allgemeine Bewunderung verspricht.¹⁶ Bei dem gesellschaftlichen Tanz bleibt das absolute Vorbild die französische »belle danse« aristokratischer Prägung. Wahrscheinlich auf Grund seiner Erfahrung in Nürnberg und Jena legt Mercurius eine gewisse Kenntnis der französischen Tänze an den Tag: Er nennt z.B. (ohne weiter darauf einzugehen) »la Courante Simple, Bourrhé, Brandle, Galliard, Canary, Passepied, La Dauphin« (S. 10), scheint jedoch von der Unterscheidung zwischen »Balletten und Sarabanden« eine sehr ungenaue Vorstellung zu haben.¹⁷ Hingegen sind ihm die vielfältigen deutschen Volkstänze und Bräuche wohl vertraut: Er kennt die Kirchweih-, Fastnacht- und Hochzeitstänze, hat Kinderreigen in Franken beobachtet (S. 40) und erwähnt sowohl Tänze der Büttnergesellen oder der Kirchner, den Bügeltanz mit Laternen (S. 153) als auch Schwerttänze und Fackeltänze, die in Thüringen und Sachsen noch im Gebrauch seien (S. 155). Übrigens will er auch die spezifisch deutsche, höfische Praxis der »Wirtschaften« sowie allerlei Maskeraden und »Mummereien« kennen (S. 167).

Dennoch überwiegt das Lob der Innovationslust bei den Franzosen, die jedes Jahr neue Tänze erfinden sollen, während die Deutschen wegen ihrer Einfallslosigkeit, ihrer Plumpheit und Schwerfälligkeit eher getadelt werden :

Denn die Frantzosen bleiben nicht immer bey der alten Leyer / und einer Art zu dantzen / als wie wir Teutschen / die wir gemeinlich nur allezeit um einen Kreyß herum lauffen / und die Köpffe darmit tumm machen / und springen also in den Tag hinein / ohne dass wir einiger Zierligkeit / wie die Frantzosen pflegen / uns darbey befleissigen solten [S. 10].

Die uneingeschränkte Bewunderung für die französische Nation, die die Zierlichkeit und Courtoisie am besten verkörpert, wird durch die ausgeprägte Nachahmungslust der Deutschen bestätigt.¹⁸ Mercurius gefällt ganz besonders die Art, wie in Frankreich die Tanzpartner einander abwechselnd zum Tanz »aufziehen« (auffordern), und nicht immer nur der Mann das Weib. Das Ritual wird sogar in allen Details geschildert.¹⁹

Am wichtigsten sind jedoch die unerlässlichen Höflichkeitsbezeugungen vor, bei und nach dem Tanz, bei denen die Reverenz eine geradezu paradigmatische Rolle spielt.

Denn die Reverenz, die sowohl gegenüber den Mittänzern als auch gegenüber der Dame gemacht werden soll, ist nach Mercurius nichts anderes als eine stumme Form des mündlichen Kompliments, eine besondere Art der Ehrerbietung, die »schon vor etzlich 1000. Jahren gebräuchlich gewesen« (S. 159), wobei das Altersargument selbstverständlich dazu dient, mögliche Angriffe gegen dieses »moderne«, fremde und unnatürliche Gehabe abzuwehren. Die Reflexionen über das richtige Benehmen in der Gesellschaft gehen einher mit der Aufwertung der Frau und ihrer zivilisierenden Rolle in den menschlichen Beziehungen. Ein ganzes Kapitel wird der Beschreibung des einer »Jungfer« gegenüber gebotenen Verhaltens gewidmet, insbesondere die Art und Weise, ihr die Hand zu reichen.²⁰ Schon wieder ist das Vorbild beim Handreichen die französische Art, bei der der Mann nämlich seine Hand *ü b e r* diejenige der Dame legen soll, um sie desto besser führen zu können, im Gegensatz zu dem deutschen Brauch, bei dem die Hand des Mannes *u n t e r* derjenigen der Dame ruht. Außerdem betont der Autor, man könne ruhig die ganze Hand anfassen und nicht bloß die Dame mit den Fingerspitzen berühren. Hier vollzieht Mercurius eine kleine Revolution, indem er eine ausländische Praxis auf Grund eines neuen Begriffs der Höflichkeit höher einstuft als die einheimische Sitte, die schonungslos entwertet wird.²¹ Das Anpassungsbedürfnis an die neue, Erfolg und Integration versprechende Norm verdrängt das nationale Identitätsbewusstsein: So wird ausdrücklich empfohlen, wie die Franzosen Handschuhe beim Tanzen zu tragen, und zwar sowohl Mann als Frau.²²

Sonst begegnen in dem Buch recht viele konkrete und verbindliche Anweisungen zur richtigen Körperhaltung, wie übrigens auch zum idealen Körperbau und zur erforderlichen Kleidung der Tänzer. Im II. Kapitel, das von den Grundbedingungen zum Tanzen handelt und die nötigen Requisiten aufzählt (ein schöner, geraumer, heller, sauberer Ort mit einem glatten und ebenen Estrich, Musik, Lichter usw.), wird schon auf die Notwendigkeit hingewiesen, ein angenehmes, freundliches Gesicht zu zeigen.²³ Aber vor allem in den Kap. XII, »Wie sich diejenigen verhalten müssen / die mit ihren dantzen wollen Ehre einlegen«, und XIII, »Wie man bey dem Dantzen aufziehen und sich gebärden soll«, findet man präzise und aufschlussreiche Vorschriften. Es fängt damit an, dass die Tänzer sich befleißigen sollten, »feine und zierliche Schritte und Gebärden zu machen« (S. 160). Insbesondere wird an das absolute Gebot für die Fußhaltung erinnert, wonach die Spitzen immer auswärts gedreht bleiben sollen, ein später wiederholtes Gebot, bei Warnung vor »garstigen« und »unzierlichen« Manieren.²⁴ Am allerwichtigsten ist jedoch die Forderung nach »rectitudo« und das Gesetz einer totalen und perfekten Körperbeherrschung bei gleichzeitiger Natürlichkeit des Auftretens:

Über dieses muß man in dem dantzen fein mit geradem / gleichem Leibe einher gehen / mit den Händen nicht allzuviel fechten / jedoch sie zimlich bißweilen bewegen / die Knie / in Fortsetzung der Beine wacker steiff halten / die Füße / so viel müglich / auswärts setzen / den Kopf nicht hengen lassen / sondern ihn recht aufrecht halten / ein freundliches erhobenes Gesichte machen / und nicht viel auf die Erden sehen. Ob man aber schon ein freundliches Gesichte machen soll / jedoch so muß man sich hüten / daß man nicht viel

unterm dantzen lache/ denn sonst dörrfte einer einem springenden und gaucklenden Pickelhering / als einem zierlichen Däntzer / ähnlicher sehen. [S. 166].

Besonders aufschlussreich (und unfreiwillig komisch) sind die Ausführungen zum Verhalten während des Tanzes. Dass man weder seiner Tanzpartnerin auf den Fuß treten noch sie bis zur völligen Erschöpfung herumdrehen darf, vor allem wenn es sich um eine schwangere Frau handelt (!),²⁵ dass man sie auch nicht durch Zotenerzählen schamrot werden lassen darf, zeigt, dass nicht nur die Bewegungen und Gesten, sondern ebenfalls die Reden überwacht und beherrscht werden sollten. Auch der nach dem Tanz traditionelle Kuss zwischen Partnern ist erlaubt, vorausgesetzt, er bleibt keusch und züchtig und geschieht nicht »aus Geilheit oder unzüchtiger Liebes-Brunst« (S. 193). Anscheinend entsprechen diese Rücksichten neuen Normen des gesellschaftlichen Umgangs und des Anstands. Was sich hier allmählich anbahnt – zumal durch die ausdrückliche Empfehlung, ein feines, »scherzhaftes« Gespräch mit dem Frauenzimmer zu führen, um ihr Ehre zu erweisen, oder sie wegen ihrer Anmut und Lieblichkeit zu loben –, ist nichts anderes als der Anfang zur »Galanterie«, einem Ideal, das vierzig Jahre später in der gutbürgerlichen deutschen Gesellschaft und insbesondere in der Anleitung von Meletaon²⁶, d.i. Johann Leonhard Rost (übrigens aus Nürnberg gebürtig!), voll zur Entfaltung kommen wird.

Der Mensch und das Tanzen

Aber Mercurius geht es nicht nur, ja nicht vorrangig um die Theorie der Tanzkunst und um die Vermittlung von Tänzen (aus seiner Schrift lernt keiner konkret, wie man eine Courante oder einen Branle auszuführen hat), sondern um das Tanzen überhaupt, d.h. um die grundsätzliche Legitimierung einer Tätigkeit, deren natürlicher, angeborener und daher harmloser Charakter postuliert wird. In einem zweiten Schritt wird dann der Übergang von einer ursprünglichen Natur zu einer höheren Stufe der Kunst (der »wohlregulierten« Tanzkunst) erklärt. Insofern weist die Argumentation eine vielfache Dimension auf: Die philosophische Dimension, die stark religiös gefärbt ist, geht einher mit einer historischen Betrachtung des Phänomens, wobei aber die anthropologisch-ethische Komponente bestimmend ist.

Ganz im Sinne der damals in den gelehrten Kreisen verbreiteten neuplatonischen Ansichten wird das Tanzen zunächst als ein kosmisches Phänomen dargestellt. Bei der postulierten Analogie zwischen dem Makrokosmos (Sterne und Planeten) und dem Mikrokosmos sind zwei Punkte wichtig. Erstens bürgt dieses Bild einer ständigen, unaufhörlichen Bewegung des Weltalls für die allgemeine, von Gott erschaffene und daher ewige »Ordnung«: Denn nach diesem geo- und theozentrischen Muster drehen sich sowohl Sterne und Planeten als die Menschen um eine Achse, einen Mittelpunkt, die Erde bzw. Gott. Zweitens wird diese göttliche Ordnung ursprünglich durch Harmonie charakterisiert. Bekanntlich waren die Theorien der »harmonie universelle« damals

ausschlaggebend (man denke nur an Marin Mersenne, aber auch an Colletet und dessen *Ballet de l'Harmonie*). Das bedrohliche Chaos der Welt, die gegenwärtig festzustellende Auflösung jedweder Ordnung ist demzufolge nichts anderes als der Ausdruck satanischer Kräfte, die das Werk Gottes zu Grunde richten wollen. Insofern ist die Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung und der Harmonie im Bereich der Gesellschaft durch das Medium des Tanzes, durch die wiedererlangte Harmonie der Bewegungen und Gesten, ein gleichsam ontologisch legitimes Werk.

Vor allem aber wird das Tanzen der Kreaturen als ein »Antrieb der Natur« dargestellt, die dem Menschen angeboren und erst durch den Sündenfall verdorben worden sei. Damit wendet sich der Autor (offensichtlich ein Lutheraner, der sich auf orthodoxe Gewährsmänner wie Johannes Gerhard oder Balthasar Meisner stützt) gegen die These der teuflischen Herkunft des Tanzens, die zumal von den kalvinistischen Theologen vertreten worden war und dazu führte, die Tätigkeit überhaupt als Sünde pauschal zu verwerfen und folglich ihr absolutes Verbot durch die Obrigkeit zu verlangen. Indem Mercurius den primären Impuls zum Tanzen auf den guten Affekt der Fröhlichkeit zurückführt, der von Gott bei der Schöpfung im Menschen eingepflanzt worden sei, vollzieht er nicht nur eine philosophische Rehabilitation der (gemäßigten) Lust, sondern er schreibt sogar dem Tanzen eine positive Wirkung im Kampf gegen den schädlichen, satanischen Affekt der Melancholie zu, was für die soziale Nutzbarkeit der Kunst spricht.

Aber auch in anthropologischer Hinsicht bietet die Schrift ein Novum: Eingebettet in die normative Anstandslehre ist eine naive, humanistisch geprägte, gleichsam ethnologische Reflexion über die Tanzsitten aller Völker. Die protestantische Reiseliteratur (u.a. Jean de Léry) liefert Mercurius unzählige Beispiele für das Vorhandensein von Tanzsitten und -bräuchen, insbesondere (aber nicht nur) bei den »wildem«, barbarischen Völkern der Neuen Welt (S. 106). Verwundert und fasziniert zählt er die seltsamen Manieren der Brasilianer, Peruaner, Mexikaner, Virginier und Nicaraguaner auf und schildert einige, schon raffinierte lokale Tänze, wobei er manchmal versucht, Ähnlichkeiten mit den einheimischen Tanzformen zu entdecken. Auf der Suche nach Analogien jenseits der geografischen Grenzen und Entfernungen, nach einem gemeinsamen Nenner unter den Menschen, d.h. nach einer menschlichen »Natur«, ist ihm die Universalität des Phänomens wichtiger als das Lob der kulturellen Eigenart. Ein großer Unterschied in den Höflichkeitsformen lässt sich jedoch unvermeidlich entdecken: Bei sämtlichen fremden Völkern sollen Männer und Frauen getrennt tanzen, so dass einerseits ausgefeilte Komplimente und komplizierte Reverenzen sich erübrigen, andererseits die Trennung der Geschlechter einen verhältnismäßig »sittlichen« Verlauf der Tänze garantiert.

Seit dem 16. Jahrhundert bildete die Frage der gemischten Paartänze einen Stein des Anstoßes in Europa, zumal bei den Geistlichen, aber auch bei den weltlichen Kontrollinstanzen der Gesellschaft. Paradebeispiel für die allgemeine Entrüstung war wohl die Gaillarde bzw. die Volte, ein sehr beliebter Tanz, bei dem der Mann seine

Partnerin »an einem ungebührlichen Ort anfasste« (man lese darüber das Pamphlet von Johann von Münster²⁷). Die erotische Dimension war wohl wegen der großen Nähe der Körper zu direkt spürbar, und die Lust der Tänzer, die wiederum die Zuschauer zur Wollust und Unkeuschheit anzureizen vermochte, kam zu unverhohlenem Ausdruck. Jedoch waren diese Tanzformen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu beliebt und wohl verankert. Die etwaige Möglichkeit einer Rückkehr zu getrennten Tänzen wird daher von Mercurius nicht erwogen; was bleibt, ist lediglich die strenge Moralisierung der Praxis, d.h. die Eindämmung »wilder« Affekte und Ausbrüche durch die Reglementierung des Umgangs zwischen den Geschlechtern, durch die »Disziplinierung« der Körper und der Gemüter.

Fragen und Implikationen

Wie so oft wirft die Entdeckung einer unbekanntenen Schrift eigentlich mehr Fragen auf, als sie uns feste und zuverlässige Informationen bringt. Die erste Frage betrifft die Vermittlung des Wissens um den Tanz. Höchstwahrscheinlich bezog Mercurius sein Wissen lediglich aus seiner schmalen Praxis in Nürnberg, d.h. über eine mündliche Vermittlung durch (französische?) Tanzmeister. Dennoch findet man schon eine sehr exakte und präzise Formulierung der Grundprinzipien der »belle danse«, wie das »Endehors« der Beine und Füße, das schon in der *Apologie* von François de Lauze mit aller Schärfe formuliert war (»la pointe des pieds fort ouverte«), oder noch das Gebot, die Knie steif zu halten (»sans plier les genoux«), von den Reverenzen und dem ganzen Gebaren, während des Balls zu schweigen. Die angeführten Tänze allerdings entsprechen eher einer nicht mehr ganz aktuellen französischen Praxis; das um 1670 in Paris und Versailles sehr beliebte Menuett wird mit keinem Wort erwähnt, dafür aber der Passepied. Inwieweit Mercurius von der anonymen *Instruction pour dancier* (in der »Bourrée« und »Passepied« vorkommen) Kenntnis gehabt haben könnte, muss vorerst eine offene Frage bleiben.

Bei Mercurius' Ausführungen sind die technischen Aspekte weniger wichtig als die soziologischen, wie auch der vermeintlich »realistische« Hintergrund seiner Bemerkungen nicht unbedingt für bare Münze gehalten werden darf. Vielmehr vertritt der Autor als höfischer Beamter die Positionen des gebildeten Bürgertums, das sich durch die Aneignung eines besonderen, aristokratischen Gebarens, eines raffinierten körperlichen »habitus« vom angeblich groben Bauernstand (bzw. von einer mentalen, klischeehaften Vorstellung des Bauern) radikal abzuheben sucht:

denn es ist ein grosser Unterscheid zwischen eines künstlichen Däntzers / und unter eines Bauren / dantzen [S. 158].

Damit liefert der Autor ein glänzendes Beispiel für den von Norbert Elias (und neulich auch Pierre Bourdieu) untersuchten Prozess der sozialen »Distinktion«²⁸, d.h. für die

Bereitschaft der gehobenen Gesellschaftsschichten zur Selbstdisziplinierung und zum Selbstzwang, im Namen eines höheren Ziels. Das Ziel dieser freiwilligen Umerziehung, dem sich der Einzelne durch bewusste Aneignung von kodifizierten und ritualisierten Umgangsformen unterwirft, besteht darin, »ein kluger Welt- und Hofmann zu werden«, um sich die Bewunderung und Zuneigung aller zuzuziehen und dann desto besser in das soziale und politische Gefüge integriert zu werden. Daher auch der fortschrittliche Charakter von Mercurius' Argumentation, die bei allem Stolz auf die einheimischen Traditionen der »Teutschen« (Erbe von Tacitus) die gegenwärtige Zeit valorisiert, die Innovationen (sogar die »fremden«) akzeptiert und gutheißt. Insofern bedeutet der Prozess der »Zivilisierung« der Sitten nicht primär eine ästhetische Verfeinerung dieser Sitten, sondern das pragmatische Bestreben nach reibungsloser, erfolgreicher Sozialisation der Menschen, was übrigens dem allgemeinen Wiederaufbau der gesellschaftlichen Strukturen am Ende des Dreißigjährigen Krieges entspricht.

Ausblick

In kulturhistorischer Hinsicht trägt die Schrift den Stempel der harten Debatten und Auseinandersetzungen der Zeit. Damit werden die Grenzen von Mercurius' Unterfangen nur allzu deutlich. Der recht kleine deutsche Hof von Gotha ließ sich nur sehr bedingt mit dem königlichen Hof in Versailles vergleichen und an dessen Verhältnisse anpassen. Vor allem die (All-)Macht der Kirche und der Theologen dürfte eine andauernde Feindlichkeit gegenüber der »Körperkultur« bewirkt und den Emanzipationsprozess der Tanzkunst nachhaltig verstört und verzögert haben.²⁹ Dreißig Jahre später sehen sich die Autoren von Tanzlehrbüchern ähnlichen Angriffen ausgesetzt (seitens der Pietisten); der andauernde Streit um die »adiaphora«, d.h. um den moralisch indifferenten, gleichgültigen Charakter des Tanzens, belegt die weitgehend fragile Legitimität der Tätigkeit. In Deutschland ging die Moralisierung der öffentlichen Spiele und Feste andere Wege als in Frankreich.

Für Tanzwissenschaftler dürfte die Rezeption von Mercurius' Schrift von Interesse sein. Anscheinend war sie nicht sehr nachhaltig, denn sowohl Samuel Rudolph Behr als Johann Pasch und Louis Bonin ignorieren sie.³⁰ Gottfried Taubert ist der einzige, der seinen Vorgänger in seiner eigenen Tanzanleitung anführt und sogar sehr großzügig (aber nicht immer offen!) aus ihm entlehnt. Ob die These einer uralten, universellen, höchst nützlichen und zuträglichen Tätigkeit wieder aufgenommen wird oder die Argumente über die Zulässigkeit der Sonntagstänze³¹ – der Sinn der Entlehnungen ist selbstverständlich eine autoritative Verstärkung seiner eigenen Verteidigung. Dennoch wird bei Taubert eine weitere Stufe erreicht insofern, als er zu dem Schluss kommt, jetzt könnten die Deutschen ebenso gut tanzen wie die Franzosen, ja sogar besser! 46 Jahre später ist die Phase der eifrigen Imitation einer fast aggressiven Selbstbehauptung gewichen. Der Vorrang der Franzosen auf dem Gebiet der französischen Tanzkunst

wird allmählich in Frage gestellt. Gleichzeitig ist in Bezug auf die Tanzsitten zu bemerken, dass die Verpflanzung bzw. Akkulturation fremder Tanzformen in Deutschland nicht vollständig glückte. Zwar setzten sich aristokratische Tänze französischer Herkunft wie Courante und Menuett in den gehobenen Gesellschaftsschichten Deutschlands stark und dauerhaft durch; dennoch wurden sie, zum großen Ärger der Vertreter der »belle danse« wie Louis Bonin, durch die Konkurrenz der traditionellen deutschen Tänze bedroht (»die Teutsche Führung«), bis sie schließlich von den lockeren, viel freieren englischen Tänzen verdrängt wurden.

Anmerkungen

- 1 Für einen zusammenfassenden Überblick über die Entstehung einer Tanzliteratur in Europa und der deutschsprachigen Tanzlehrbücher insbesondere siehe MOUREY, MARIE-THÉRÈSE: *Danser dans le Saint Empire aux XVIe et XVIIe siècles. Eloquence du corps, discipline des sujets, civilité des moeurs*. Habil. Univ. Paris 2003/04. Paris 2003, vor allem Teil II: »Ecrire sur et pour la danse«.
- 2 OESTREICH, GERHARD: *Strukturprobleme des europäischen Absolutismus*. In: DERS.: *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1969, S. 179-197.
- 3 So wird z.B. Mercurius' Schrift bei SAFTIEN, VOLKER: *Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*. Habil. Stuttgart 1992/93. Hildesheim u.a. 1994, schlicht ignoriert.
- 4 MERCURIUS: *Der von dem Mercurius neu-gebaute Schau-Platz der Dantzenden; Darinnen einfältig geniesen und vorgestellt werden die Eigenschafften der edlen Dantz-Kunst; Insonderheit aber / ob das dantzen Sünde sey? Auch wie / wo / und wenn man dantzen / und welcher Gestalt man sich darbey gegen das beliebige und Edel-müthige Frauen-Zimmer verhalten müsse / und was etwa sonst bey dem dantzen zu thun und zu beobachten sey? Von J.F.S. welchen eine an dem Meyn-Strohm wohnende / und Tugend- begierig-liebende Gesellschaft / noch vor kurtzer Zeit / zu betiteln beliebte: Ihren MERCURIUS*. Nürnberg 1671.
- 5 JUNG, VERA: *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Köln 2001.
- 6 SALMEN, WALTER: *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert*. Leipzig 1988 (Musikgeschichte in Bildern IV), insbes. S. 148f.
- 7 LAMBRANZI, GREGORIO: *Neue und Curieuse Theatralischen Tantz-Schul*. Nürnberg 1716.
- 8 PAUL, MARKUS: *Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts*. Tübingen 2002.
- 9 WILL, ANDREAS: *Nürnberger Gelehrtenlexikon*. Nürnberg; ZEDLER, JOHANN HEINRICH: *Großes Universal Lexicon*. Halle, Leipzig 1738/39.
- 10 So versucht er z.B., das französische »Coupé« mit den Ausführungen des Humanisten und Poetikers Scaliger in Übereinstimmung zu bringen (S. 160f.).
- 11 ARBEAU, THOINOT [JEHAN TABOUROT]: *Orchésographie et trai(c)té en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des dances*. Lengres [1588]; DE LAUZE, FRANÇOIS: *Apologie de la Danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'au dames*. [s.l.] 1623; M. de Saint Hubert [1641]; PURE, MICHEL DE: *Idée des spectacles*. Paris 1668.
- 12 »Über dieses / so wird oft bey einem Volcke oder Lande etwas vor schändlich gehalten / das bey andern vor sehr löblich gepriesen wird. Weil es denn nun heute zu Tage in Franckreich / Teutsch- und auch wohl andern Ländern es die Gewonheit eingeführet / daß nicht alleine niedrige und geringe Leute/ sondern auch wohl Könige / Fürsten / Grafen und Herren auf dem Schau-Platz und Schau-Spielen erscheinen / ihre Person den Zusehern darstellen / oft in gantz andern und vermumten Kleidern Masquaraden / Ballet und andere Däntze mitdantzen; Als ist es ja klar und augenscheinlich / daß auch das dantzen auf der Schau-Bühne keine Unehre mehr sey« (S. 61).

- 13 »denn ein Trunckener kan leicht etwas thun / das wider Zucht und Erbarkeit laufft [...] Es ist ja die Trunckenheit eine Zucht- und Erbarkeit-Verderberin [...] Ein Voller aber hat ja weder Sinn noch Verstand [...] Wie kan er dann höfflich seyn? [...] Wie kann ein voller Schlauch / der nicht stehen kann / und doch dantzen will / gefallen? Was werden doch vor artige und manierliche Schritte von ihme hervorkommen? Wird er nicht ein Coupe nach dem andern über der guten Jungfer Rock hinmachen / und sie endlich gar über einen Hauffen zerren und reissen? das heisset hernach nicht auf Frantzösische / sondern Flegelhafftige Manier gestolpert / und nicht gedantzet« (S. 16ff.).
- 14 »Wie denn im Fürstenthumb Gotha / hoch-Fürstl. Ausgeschriebener Landes-Ordnung gemäß / der Dantz auf Hochzeiten über zwey Stunden nicht gehalten werden soll. Gleichwie nun zwar solches gar eine kurtze Zeit zu seyn scheint; so ist doch solche Verordnung zu loben / in dem Fürstliche Landes-Obrigkeit dahin siehet / daß man nicht einen Mißbrauch daraus machen / und gar zu lange in die Nacht hinein dantzen möge / welches an ander Orten / wo man dergleichen Ordnungen nicht hat / zu geschehen pflaget / und weiß ich mich selbst zu erinnern / daß ich auf Hochzeiten gewesen / da man biß an den frühen Morgen gedantzet« (S. 197f.).
- 15 »Und wer heute zu Tage einen Hofman will abgeben / der muß nothwendig dantzen können: Denn es geschiehet an Höfen zum öffteren / daß Däntze und Ballet angestellet werden / wer denn da nicht mit machen kan / der wird veracht / und muß sich schämen. Stehet es also sehr schöne / nach der Französischen Art wohl dantzen können / und darbey auch etwas von der Music verstehen« (S. 42).
- »Weil das dantzen an grosser Herren Höfe [!] so beliebt ist / werden an allen denen / wo es recht Politisch zugehet / wackere und künstliche Dantz-Meister gehalten / die zu vörderst die jungen Herrlein und Fräulein / und dann auch andere Damen und Cavalier / in dieser Kunst unterrichten und geschickt machen müssen. [...] denn da muß man kühn / unerschrocken und behertzet seyn / doch also / daß man nach Gelegenheit der Person / Zeit und Dinge / jedem wisse mit gebührender Höflichkeit / und mit Manier zu begegnen« (S. 71f.).
- 16 »[...] also wird auch derjenige / der mit feinen Mienen / Manier / Höflichkeit / Kunst und Geschicklichkeit dantzet / aller Augen auf sich schauen / und sie gleichsam / wie verzaubert / unaufhörlich auf sich sehen machen« (S. 157).
- 17 »Etzliche nennen sie [=die Tänze] Ballets / andere Sarabanden / wieder andere werden von ihnen Masquaraden genennet« (S. 9f.). »Zwischen den heutigen Frantzösischen dantzen / die man Ballet und Sarabanden pflaget zu nennen / welche uns Teutschen nunmehr [...] wohl bekandt sind / und denen alten Gauckel-Däntzen / welche auch vor dessen bey den Römern im Gebrauch gewesen / und Saltationes mimicae genennet worden / ist meines Erachtens kein sonderbahrer Unterschied« (S. 152f.).
- 18 »uns Teutsche, die wir den Frantzosen geschwinde alles nachthun und ablernen wollen [...]« (S. 152f.).
- 19 »Und bey der Frantzösischen Manier zu dantzen [...] muß noch dieses angemercket werden: daß nicht / wie bey uns Teutschen / der Mann das Weib zum Dantz aufziehet / sondern / weil bey ihnen meistentheils nur ein paar auf einmal dantzet / so ziehen sie einander Wechsels-weise auf / also: Jetzt ziehe ich eine Dame zum Dantz auf / Wenn der aus ist / führet mich die Dame an meinen Ort wieder / und sie gehet hin / und ziehet nach ihrem Belieben ein andere Mannes-Person / die mit ihr dantzen soll / auf. Wenn der Dantz auch zu Ende ist / so führet die Mannes-Person die Dame / so sie aufgezogen / wieder an ihren Ort / und geht dann hin / und ziehet wieder eine andere zum Dantz auf / die ihme gefällt / diese hernach wieder einen anderen Mann; Und also gehet es bey ihnen immer Wechselsweise fort« (S. 152).
- 20 Ebd.: »Wie man das Frauenzimmer zum Dantze und in dem dantzen führen / mit ihnen reden / und sonst umgehen soll« (S. 176-193).
- 21 »Ist derowegen gar eine närrische Meynung / daß man gedenckt eine sonderbare Höflichkeit zu begehen / wenn man seine Hand unter der Jungfer ihre halte / und hergegen eine Unhöflichkeit / wenn man sie drüber halte« (S. 178).

- 22 »Auch weil die Frantzosen / so wohl Mannes- als Weibes-Personen / unter dem dantzen Handschue anhaben / als nehmen dieses unsere Teutsche / welche Frantzösische zu dantzen gelernet haben / in acht / und ziehen / wenn sie auch gleich nur teutsch dantzen / Handschue an / beyde die Männer / als auch das Frauenzimmer« (S. 167).
- 23 »Werden darzu erfordert gute und höfflige Sitten und Geberden / ohne welche auch der künstlichste Dantzer seiner Kunst wenig Anmuth wird geben können [...] Ein freundliches Gesicht / holdselige Stirn / und frölich Gemüth« (S. 15f.).
- 24 »Aber dieses will ich allhier alle / die da dantzen / wohl erinnert haben / daß sie die Füße jederzeit im dantzen / und auch in ihrem gehen / wacker auswärts / und niemals einwärts setzen / welches letzere vor andern sehr garstig und unzierlich stehet [...] Und wenn einer noch so wohl und fertig dantzen könnte / und setzte die Füße einwärts / oder nur gleich vor sich / so wird dieses einige dem andern allen eine Unzierde geben.« (S. 161f.). Vgl. auch S. 166.
- 25 »Über dieses muß ein künstlicher Dantzer seine Dame fein mit einer hübschen Manier herum führen / und dieselbe nicht etwa gar zu viel unterm dantzen trehen / welches sie nicht gerne leiden [...] aus Ursache / weil sie gar zu müde darvon werden / und hernach mehr Unlust / als Lust / von ihrem dantzen haben. So muß man auch / wenn man mit einer Frauen dantzet / ihren Zustand wohl ansehen: Denn ein schwangeres Weib soll sich zwar hüten / dass sie nicht dantze / weil es ihr und ihrer Frucht eine und andere Ungemach und Unpäßlichkeit verursachen kann; wenn sie aber doch zu dantzen Lust hat / oder wenn man sie zum Dantz aufziehen will; als denn muß man sich wohl vorsehen / dass man sie fein säuberlich umführe / und nicht zu sehr mit ihr lauffe und springe« (S. 181).
- 26 ROST, JOHANN LEONHARD [= MELETAON]: *Von der Nutzbarkeit des Tantzens. Wie viel selbiges zu einer Galanten und wohlstandigen CONDUITE bey einem jungen Menschen und Frauenzimmer beytrage: Auch wie man dadurch sowol die Kinder als erwachsene Leute von beederley Geschlechte/ zur Höflichkeit/ Artigkeit und Freymüthigkeit anweisen solle/ verfasst von MELETAON.* Frankfurt a.M. und Leipzig 1713. Neudruck. In: BONIN, LOUIS: *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst.* Frankfurt und Leipzig 1712. Reprint. Berlin 1996 (Documenta choreologica).
- 27 MÜNSTER: *Gottseliger Tractat.*
- 28 ELIAS, NORBERT: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen.* Bern 1969, insbes. das Kapitel »Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Der gesellschaftliche Zwang zum Selbstzwang«; BOURDIEU, PIERRE: *La distinction. Critique sociale du jugement.* Paris 1979.
- 29 Der Tod des Herzogs Ernst des Frommen im Jahre 1675 schien eine Wende in den asketischen Lebensformen einzuleiten, zumal unter seinem Nachfolger Friedrich I., der nach seinem Aufenthalt am Hof in Versailles die französischen Schauspiele und Tänze an seinem Hof durchzusetzen versuchte. Er stieß jedoch auf einen erbitterten Widerstand, von dem der Streitschriften-Krieg des Gothaer Pädagogen und Frühpietisten Gottfried Vockerodt zeugt. Siehe dazu MOUREY: *Danser*, »Troisième partie: le Diable et la danse«, Kap. V. 3. »Gotha et Leipzig, ou la guerre des pédagogues«.
- 30 BEHR, SAMUEL RUDOLPH: *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tantz-kunst.* Leipzig 1703; PASCH, JOHANN: *Beschreibung wahrer Tantz-Kunst nebst einigen Anmerkungen über Herrn J.C.L.P.P. zu G. Bedencken gegen das Tantz-en.* Frankfurt 1707. Reprint. Leipzig 1978 (Documenta choreologica); BONIN, LOUIS: *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst.* Frankfurt und Leipzig 1712. Reprint. Berlin 1996 (Documenta choreologica).
- 31 TAUBERT, GOTTFRIED: *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösichen Tantz-Kunst.* Leipzig 1717. Reprint. Leipzig; München 1976 (Documenta choreologica 22). In der Vorrede, S. 3, bezieht sich Taubert auf MERCURIUS: *Schau-Platz der Dantzenden*, Kap. 5, S. 65; die Stelle S. 135 ist eine freie, mit biblischen Zitaten gespickte Paraphrase von MERCURIUS: ebd., Kap. 6, S. 85f.; S. 201 übernimmt Taubert Mercurius' Ausführungen aus Kap. 7, S. 106; S. 288 wird Mercurius' Argumentation in Bezug auf die Melancholie in Kap. 4, S. 58, entlehnt.