

Der Moriskentanz als choreografierte Parodie

Alexis Slater: Der Moriskentanz als choreografierte Parodie. In: Fastnacht. Tanz und Spiel in Nürnberg. Hrsg. von Johannes Pommeranz und Anne Sowodniok. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg, Heidelberg: arthistoricum.net, 2025, S. 180–199, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1671.c24266>

In einem Gedicht über einen Moriskentanz, der im Sommer 1491 zu Ehren des Besuchs von Kaiser Maximilian I. (1459–1519) in Nürnberg aufgeführt wurde, erwähnt der Nürnberger Meistersinger Hans Folz (um 1435/40–1513) sechs „moren“ in „schneeweiß“ Kleidung und mit Ohrringen aus „arabischem goldt“. Diese sprangen und verdrehten ihre Köpfe, Körper und Gliedmaßen, während sie im Tanz um eine Frau kreisten, die als Belohnung einen Apfel bereit hielt.¹ Aber Folz hebt nicht nur die dramatischen Sprünge und Verrenkungen der Choreografie hervor, er beschreibt auch die Kostüme der Darsteller, vor allem in Hinblick auf die ‚Andersartigkeit‘ der Tanzenden.

„Mit den sechs moren stolcz, / Die arabisches golts / An ringen und in orn /
Desgleich hinten und vorn / Trugen reilicher moß, / Darin vil perlin groß /
Und mancher edel stein / Verseczt so clar und rein...“ (Il. 355–361).²

Die Moriskentänzer werden explizit als ‚Mohren‘(-Darsteller) identifiziert, also als Zugehörige einer im frühneuzeitlichen Europa vage umrissenen Gruppe von Menschen nicht-christlichen Glaubens und außereuropäischer Herkunft. Die Bezeichnung lässt vermuten, dass die Gesichter der Darsteller in diesem Fall schwarz angemalt waren, um ein afrikanisches Aussehen zu imitieren. Das Außergewöhnliche der Tänzer wird noch unterstrichen durch die Erwähnung der getragenen Perlen und wertvollen Edelsteine sowie der Ohrringe aus „arabischem goldt“.

Der Moriskentanz war im 15. und 16. Jahrhundert als Motiv sowohl bei Festen als auch in bildlichen Darstellungen weit verbreitet. Der Begriff bezeichnet eine Bandbreite von Tänzen, die in Kontexten von kaiserlichen und fürstlichen Hofhaltungen bis hin zu volkstümlichen Anlässen aufgeführt werden konnten. Er umfasst Scheinkämpfe mit Schwertern oder Stöcken, Prozessionstänze überwiegend im urbanen Raum, wie auch amourös angehauchte choreografische Wettstreite. Diese Aufführungen hatten sich wohl aus verschiedenen Ursprüngen entwickelt, konnten sich in der Praxis aber überlappen.³ Besonders häufig trat – in realen Aufführungen wie auch künstlerischen Darstellungen – das Thema des Liebeswerbens auf. Es umfasste verzückte Männer, die virtuose Choreografien aufführten, um die Zuneigung einer Frau zu erringen. Diese wurde durch eine symbolische ‚Gunst‘ dargestellt, die dem Sieger des Tanzes winkte.⁴ Die Verrenkungen der Tänzer waren ungewöhnlich erotisch und stellten so die Art und Weise dar, in der Männer durch

1 Folz/Fischer 1961, Nr. 38, S. 328–329.

2 Ebd. S. 328.

3 Brainard 1981. – Brainard 1998.

4 Franke/Welzel 2013, S. 22–23. – Wald-Fuhrmann 2019, S. 148. – Nuttall 2020.

ihre Leidenschaft in verzweifelte, lachhafte Narren verwandelt wurden.⁵ Dies war zugleich moralisierend und unterhaltsam und zudem eine Verkehrung der romantischen Ideale der Oberschicht (v.a. Minne). Diesen begegnet man in der höfischen Bilderwelt, etwa in den zeitgenössischen Darstellungen sogenannter Liebesgärten wie bei Meister E.S. (1420/25–1467/68) oder beim Meister des Hausbuches.⁶ Der Moriskentanz gehörte für gewöhnlich zum höfischen Treiben und wurde bei Festmahlen des Adels wie auch bei Turnieren aufgeführt. Er wurde jedoch von Anfang an auch regelmäßig als „fremdländisch“ bezeichnet, was es ihm erlaubte, einen komplexen Referenzrahmen einzunehmen, in dem höfische und urbane Eliten durch das Brennglas der Ethno-Maskerade, einer Verkörperung des ethnisch ‚Anderen‘, parodiert werden konnten.⁷ Aufgrund der Charakterisierung des Moriskentanzes als ‚fremdländisch‘ haben Forscher wie Thomas Eser argumentiert, dass es sich um eine Art von ‚ethnischer Parodie‘ handelte, deren Absicht es war, die – fiktiven – Tanzgewohnheiten fremder, heidnischer Kulturen satirisch darzustellen.⁸ Diese ‚Exotisierung‘ wurde durch die fremdartig-grotesken Bewegungen der Tänzer erzeugt – dramatische Sprünge, Drehungen und Ausfälle – wie auch durch ihre Kostüme, die Anspielungen auf fremde, weit entfernte Länder enthielten, mit Elementen wie Turbanen oder zunehmend auch Gesichtsschwärzung. Diese wurde durch das Tragen von Masken aus Samt oder Lederer erzielt, die afrikanische Züge karikierten, oder durch Bemalung mit Schminke aus verrußtem Kork, Walnussschalen oder Gallapfeltinte, die mit Öl oder Ei vermischt wurde.⁹

Die frühesten Moriskentänze in Nordwesteuropa fanden am burgundischen Hof statt. Eine ganze Reihe von *morisques* sind für die 1420/30er Jahre verzeichnet, aber auch für den weiteren Verlauf des Jahrhunderts, etwa zur Vermählung von Karl dem Kühnen (1433–1477) mit Margarete von York (1446–1503) im Jahr 1468.¹⁰ Der Tanz erreichte die deutschsprachige Welt im Rahmen einer generellen Beschäftigung mit der burgundischen Festkultur in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Dies wurde wesentlich erleichtert durch die Person Maximilians, der seit seiner Jugend von den Festen am Hof von Burgund fasziniert war.¹¹ Dass dieser Tanz anfangs von professionellen Unterhaltungskünstlern aufgeführt wurde, verhinderte nicht, dass ab dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert Bürger wie Adlige mit großem Vergnügen an ihm teilnahmen.¹² Er konnte sowohl in privaten, elitären Zusammenhängen (oft als Unterhaltung für fürstliche Gäste) wie auch auf den Straßen der Städte stattfinden.¹³ Am häufigsten trat der Tanz im Rahmen der Fastnacht auf. Seine übertriebenen Verrenkungen stellten einen enthusiastischen Ausdruck der *verkehrten Welt* dar, einen Ausnahmezustand, der den Feiernden ein

5 Nuttall 2020, S. 299.

6 Vgl. Moxey 1980. – Camille 1998.

7 Ich übernehme den Begriff „Ethno-Maskerade“ von Katrin Sieg, die ihn im Zuge ihrer Diskussion zeitgenössischer Theaterpraxis prägte. Vgl. Sieg 1996.

8 Eser 2013, S. 103.

9 Blunt 2012. – Ndiaye 2022, S. 36.

10 Am burgundischen Hof wurden in den 1420/30er Jahren wiederholt Moriskentänze abgehalten, siehe Doutrepont 1904, S. 352. – Marix 1939, S. 47–48. – Ausst.Kat. Antwerpen 1997, S. 34 u. S. 220, Anm.18–19.

11 Pfaffenbichler 2017, S. 96–97. – Ziegler 2020, S. 126.

12 McGowan argumentiert, dass die athletische Akrobatik des Moriskentanzes professionelle Fähigkeiten verlangt hätte; vgl. McGowan 2008, S. 205, S. 229–232. – Es gibt jedoch reichlich Belege dafür, dass die Eliten den Tanz zunehmend übernahmen. So ist einer der Moriskentänzer am Goldenen Dachl durch sein Wappen als der Höfling Michael von Wolkenstein identifizierbar, vgl. Eser 2013, S. 108. – Schließlich werden auch bei dem im *Freydal* abgebildeten Moriskentanz mehrere der Teilnehmer explizit mit Namen genannt, eindeutig Höflinge Maximilians. Dies deutet nicht nur die Plausibilität solcher Vorkommnisse an, sondern weist vielleicht sogar auf eine reale Veranstaltung in Innsbruck hin, vgl. auch Frenzel 2023, S. 36–37.

13 Gschwandter 2017, S. 99–102.

Verhalten gestattete, das sonst als grenzüberschreitend sanktioniert worden wäre. So konnte der Moriskentanz selbst das Bestehen dieses Ausnahmezustands signalisieren, wenn er außerhalb der eigentlichen Fastnachtszeit auftrat, etwa anlässlich des Fürstenbesuchs von 1491, bei dem, obwohl es Sommer war, laut Folz ein „fasnachtspil“ wie auch „schemparten“ stattfanden.¹⁴ Die Unanständigkeit des Moriskentanzes wurde häufig mit Sorge betrachtet. In seinem Traktat *Il Cortegiano*, welches 1528 veröffentlicht wurde, warnte Baldassare Castiglione (1478–1529) adlige Herren davor, öffentlich an „morresche“ teilzunehmen ohne maskiert zu sein, auf dass sie sich nicht in Verruf brächten.¹⁵

Die Ratsverlässe der Reichsstadt Nürnberg stellen eine der umfangreichsten Urkundensammlungen zu Aufführungen von Moriskentänzen im nordwestlichen Europa dar. Für die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts sind hierin mehrere solche Darbietungen dokumentiert. Der Tanz wurde zwischen 1474 und 1496 mindestens viermal in Nürnberg aufgeführt, als Bestandteil der offiziellen Fastnachtaktivitäten wie auch zu anderen Anlässen.¹⁶ So genehmigte der Rat der Stadt für den Besuch von Kaiser Friedrich III. (1415–1493) und Maximilian im Februar des Jahres 1474 die Aufführung eines „morisgen Tantz“. Im Januar 1479 stimmte der Rat dann einem „morischkotans und etlich in pauern-weis“ zu.¹⁸ Acht Jahre später erlaubte der Rat 1487 erneut, dass eine Gruppe von jungen Männern sich „in vasnacht kleidern in gestalt des morn“ kleidete.¹⁹ Der Moriskentanz erwies sich als derart populär, dass ein zweiter – diesmal nicht genehmigter – Mummenschanz stattfand. An diesem waren einige Wochen später junge Männer aus Schwaben beteiligt, die sich derart übergreifig verhielten und sich eine Strafe des Rates einhandelten.²⁰ Als schließlich Friedrich V., Markgraf von Ansbach und Bayreuth (1460–1536), im Jahr 1496 die Stadt besuchte, organisierte diese einen „maruscho dantz“, der von einheimischen Gesellen aufgeführt wurde.²¹

Die Sitte des Moriskentanzes begann als eine Art nach Osten blickende ethnografisch angehauchte Parodie, nahm aber im Lauf des 15. Jahrhunderts auch Anspielungen auf das subsaharische Afrika auf. Die ethnische oder rassische ‚Andersartigkeit‘ wurde im Tanz durch die Kostüme und Choreografie kommuniziert, in tatsächlichen Aufführungen wie auch in darauf bezogenen künstlerischen Darstellungen. Während der Moriskentanz so die Andersartigkeit des ‚Mohren‘ betonte, scheint er auch die Funktion gehabt zu haben, das Fremde vertraut zu machen, und die Ethno-Maskerade auf die einheimischen Eliten zu beziehen, wodurch quasi eine Gegenüberstellung der eigenen Persönlichkeit mit der weiten Welt forciert wurde.

14 Folz/Fischer 1961, S. 325–326. – Der Begriff „Fastnachtszeit“ (Carnival time) wird hier verwendet wie bei Bakhtin 1984, S. 7.

15 Castiglione 1528/1902. – Brainard 1998, S. 461–462. – Schnitzer 1999, S. 69–71.

16 Eser präsentiert eine Tabelle mit abgebildeten und tatsächlich stattgefundenen Moriskentänzen; siehe Eser 2013, S. 106–107. – Anne Sowodniok hat großzügig zusätzliches Material zu den Ratsverlässen bereitgestellt, darunter die Aufführung von 1474, StAN, Reichsstadt Nürnberg, Verlässe des Inneren Rats 33, Bl. 8v, publiziert in Simon 2003, Nr. 326. – Siehe auch Gschwandter 2017, S. 99–102.

17 Eintrag vom 4. Februar 1474, zitiert in Gschwandter 2017, S. 99.

18 Eintrag in die Ratsverlässe vom 9. Januar 1479, zitiert in Eser 2013, S. 106–107 und Huschenbett 1970, S. 588.

19 Eintrag vom 3. Februar 1487, zitiert bei Eser 2013, S. 106–107.

20 Eintrag der Nürnberger Ratsprotokolle vom 26. Februar 1487, zitiert in Erb 1999, S. 89.

21 Eintrag vom 8. Februar 1496, zitiert in Gschwandter 2017, S. 100.



Abb. 66
 Querfüllung mit Moriskentanz, Israhel van
 Meckenem d.J., 2. Hälfte 15. Jahrhundert. GNM,
 Inv.Nr. K5754 (Kat.Nr. 3.2.1)
 Foto: GNM

Viele der heute noch existierenden bildlichen Darstellungen des Moriskentanzes stammen aus dem deutschsprachigen Raum, unter anderem aus Nürnberg. Künstler wie Israhel van Meckenem d.J., Hans Süss von Kulmbach, der Meister H.L. und Erhard Schön bildeten die satirische Version eines höfischen Liebestanzes ab, in dem die hoffnungsvollen Freier windend, verbeugend und verrenkend um die stehende Angebetete kreisen. Wesentliche Elemente des Tanzes war die Begleitung durch Pfeife und Tabortrommel sowie die Kostüme, welche die ungehemmten Bewegungen noch durch gezaddelte Ärmel oder Säume sowie Bänder um Ärmel oder Haupt unterstrichen. Schellen, die an den Gliedmaßen der Tänzer oder an den Säumen befestigt waren, betonten nicht nur die Bewegungen, sie waren auch, als gängiges Attribut der Narrenkleidung, ein Symbol der Narretei im Allgemeinen.



Abb. 67
Moriskentanz (Der Tanz ums Weib), Hans Süß
von Kulmbach, um 1508. Dresden, Kupferstich-
Kabinett, Inv.Nr. C 2239
Foto: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunst-
sammlungen Dresden/Herbert Boswank

Die übertriebene Choreografie des Moriskentanzes wird in zwei Stichen des Israhel van Meckenem d.J. (1445–1503) dargestellt. Auf seinem Stich *Querfüllung mit Moriskentanz* wird die selbstvergessene amouröse Narretei der Tänzer noch durch Hinzufügen eines Narren mit Eselsohren und gefährlicher Dornenranken unterstrichen (Abb. 66, Kat.Nr. 3.2.1). Die Tänzer, die Israhel zu beiden Seiten der zentralen Frauenfigur abbildet, tragen wehende Bänder und Schellen an Handgelenken und Knöcheln. Die Kleidung der Tänzer ist von zeitgenössischem Schnitt – enganliegende Beinkleider und kurze, tief ausgeschnittene Jacken – und erinnert an die Tracht der Teilnehmer in Darstellungen von höfischen Liebesspielen und Liebesgärten.

Auch wenn Hans Süß von Kulmbach (1480–1522), der fränkische Künstler und Schüler Albrecht Dürers (1471–1528), Zeuge örtlicher Moriskentänze gewesen sein mag, hielt er sich doch an den Stich Israhels, was die Inspiration für seine eigene



Abb. 68
Moriskentanz, Meister H.L., frühes 16. Jahrhundert.
Wien, Albertina, Inv.Nr. DG1930/2222
Foto: Wien, Albertina



Abb. 69
Moriskentanz, Erhard Schön, 1542. Privatbesitz
Foto: Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische
Sammlung

Zeichnung des Themas angeht. So stellt er die Tänzer mit enganliegenden Hosen und modisch geschlitzten und gepufften Ärmeln dar, wie sie vorwärts und rückwärts gebeugt um eine Frau herumtanzen (Abb. 67). Die Dornenranken, welche die Tänzer umgeben, mögen als Hinweis auf die Dornenkrone Christi zu verstehen sein, sie geben der Szene jedenfalls einen bedrohlichen Rahmen.²²

Ein Holzschnitt von Meister H.L. – traditionell Hans Leinberger (um 1475/80–nach 1530) zugewiesen, einem in Altbayern tätigen Künstler – intensiviert noch die moralisierende Wiedergabe von Mode und Auftreten durch die Darstellung der sich windenden Tänzer mit verzierten Schamkapseln, aufwendigen Ärmeln und Hemden, die so weit ausgeschnitten sind, dass sie die Brust entblößen (Abb. 68). Die Darbietung findet hier in einem höfischen Rahmen statt, ein bekröntes Königspaar thront als Zuschauer hinter einer Brüstung.

22 Halm 1928, S. 140–142. – Reither 2006, S. 33. – Schröder-Klaassen 2007, S. 85–86.

Der Nürnberger Künstler Erhard Schön (1491–1542) stellte den Tanz im Jahr 1542 dar (Abb. 69). Seine Zeichnung zeigt drei Männer mit Eselsohren und verschiedenen Gewandungen, zu denen Jacken mit Zaddeln oder geteilten Schößen sowie auffällige Schamkapseln gehören – modische Details, die sich auf reale historische Modetrends beziehen und dadurch die Verurteilung von Eitelkeit und Lust durch den Tanz unterstreichen.

Der subversive Umgang des Moriskentanzes mit dem Thema der höfischen Liebe spiegelt wiederum, wie der Tanz seinerseits choreografisch subvertiert wurde. Während vordergründig die Verrenkungen ethnisch ‚Andersartiger‘ aufs Korn genommen wurden, persiflierte er auch die Tanzkultur der Eliten, was zu einem oszillierenden Verhältnis beider Aspekte führte. So befand sich der Moriskentanz in einem Dauerdiallog mit den choreografischen Trends seiner Zeit, und seine Flexibilität erlaubte es, ihn immer wieder aufs Neue nach den jeweiligen ideologischen Bedürfnissen zu formen.²³

Seine Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert fiel zusammen mit der Vorherrschaft des *Basse danse*, einem Tanz, der beim Adel wie bei der gehobenen Bürgerschaft beliebt war. Er zeichnete sich durch strenge Befolgung adliger Verhaltensnormen und besonders durch einen bodenverhafteten Mangel an Dynamik aus.²⁴ Anstand und Vermeidung übertriebener Zurschaustellung waren in elitären Kreisen von größter Bedeutung,²⁵ aber Fürsten wie Bürger nahmen dennoch an einer vielfältigen Auswahl von Tanzvergnügen teil. So wies etwa der *Haute danse* im Gegensatz zum *Basse danse* lebhaft Sprünge auf. Tänze wie die *Galliarde* oder die *Courante* beinhalteten „*trickes and tournes*“ (Drehs und Kniffe), weitschweifige Bewegungen und beeindruckende Hüpfen.²⁶

Moralprediger nahmen häufig an diesen überspannten körperlichen Verrenkungen Anstoß. Das *Narrenschiff* des Sebastian Brant (1457/58–1521), das erstmals im Jahr 1494 aufgelegt wurde, enthielt einen Abschnitt über das Tanzen, das er als schändlich betrachtete, da es gezeichnet sei „von Hoffart und Üppigkeit / und Vorlauf der Unlauterkeit“ und getrieben von lüsterner Versuchung („Da schleift man Venus bei den Händen, / Da tut all Ehrbarkeit sich enden“). Mit seiner Kritik zielte Brant auf das gesamte gesellschaftliche und berufliche Spektrum und tadelte eine Choreografie, die er mit ihrem Gerenne und Gehüpfe und dem Emporwerfen der Tanzpartner als zutiefst unzünftig wahrnahm.²⁷

Bei den meisten Tänzen der Oberschicht dieser Zeit drehte es sich um die männlichen Tänzer, die ihre Fertigkeiten vor einem weitgehend weiblichen Publikum zum Besten gaben. Solche Tänze begannen damit, dass die Herren sich auf

23 Brainard 1981, S. 716, 721.

24 Schröder-Klaassen 2007, S. 28–29. – McGowan 2008, S. 94–95.

25 McGowan 2008, S. 20–21.

26 Barnaby Rich: Farewell to the Militarie Profession, 1581, zitiert in McGowan 2008, S. 14. – Ebd., S. 2–28, S. 92–93, S. 97–100. – Schröder-Klaassen 2007, S. 30–44.

27 Sebastian Brant: Vom Tanzen. In: Brant 1494/1992, hier <https://www.projekt-gutenberg.org/brant/narrens/chap062.html> [07.04.2025].

dramatische Weise vor den Damen, die ihnen zugeordnet waren, verbeugten. Sie waren mit kunstvollen Sprüngen und raffinierten Schritten garniert, welche sich von der relativ statischen Haltung der Damen abhoben.²⁸ Man könnte also sagen, dass der Moriskentanz sich an strukturellen Konventionen hielt, da er der Selbstdarstellung der männlichen Tänzer Raum bot. Indem der Tanz den absurdesten und exhibitionistischsten Tänzer auszeichnete und die Tanzmoden der Oberschicht durch Übertreibung und Verzerrung verhöhnnte, war er ein Albtraum eines jeden Moralisten.²⁹

Dadurch, dass er vorgab, ein ‚Mohren‘-Tanz zu sein, verlagerte der Moriskentanz jedoch die Verantwortung für seine ekstatischen Ausschweifungen auf die ‚Anderen‘ und stellte sich somit als zulässige Grenzüberschreitung dar. Schon der Begriff „Moriskentanz“ ist mit höchster Wahrscheinlichkeit von den Worten „Mohr“ oder „Maure“ abgeleitet.³⁰ Dementsprechend haben Wissenschaftler immer wieder vorgeschlagen, die Herkunft des Tanzes auf die muslimisch-maurische Bevölkerung der Maghreb-Region Nordafrikas und des islamischen Spaniens, von wo aus er sich seit dem 14. Jahrhundert in andere Teile Westeuropas ausbreitete, zurückzuführen.³¹ Andere, etwa der Literatur- und Theaterhistoriker Robert Hornback, ziehen in Erwägung, dass der Moriskentanz auch als Imitation westafrikanischer Tänze verstanden werden könnte, nämlich aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen Tanztraditionen der afrikanischen Diaspora der Karibik und Amerikas sowie dem vor-neuzeitlichen *Morris Dance*, der britischen Variante des Moriskentanzes.³² Es ist allerdings nahezu unmöglich, einen Ursprung in Maghreb oder Subsahara-Afrika nachzuweisen. Zum Teil liegt dies in der ephemeren Natur von Tänzen begründet, und zum Teil an dem, was Noémie Ndiaye als „whiteness of the archives“ (Weißheit der Archive) bezeichnet. Letzterer Aspekt schließt ihr zufolge jede unvoreingenommene Übernahme fremder Tanztraditionen vor dem Hintergrund westlicher, weißer Ideologie aus.³³

Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Menschen versuchten gleichermaßen, das Phänomen Moriskentanz mit realen fremdländischen Tanzpraktiken zu verknüpfen. In seinem Trachtenbuch (1530/40) bildete Christoph Weiditz (1498–1559) einen spanischen „morÿstgen“ Tanz ab (Abb. 70, Kat.Nr. 3.2.3). Zur Zeit der Entstehung des Buches war der Moriskentanz schon lange eine gängige Erscheinung bei Festivitäten, insofern anzunehmen ist, Weiditz sei mit ihm vertraut gewesen. Es mag sein, dass er hoffte, bei seinen Reisen auf der iberischen Halbinsel auf eine ursprüngliche Version des Moriskentanzes zu stoßen. Obwohl die dortigen Tänze durchaus ‚maurische‘ Züge aufweisen, fehlen die wilden Sprünge und Ver-

28 Schröder-Klaassen 2007, S. 24–44.

29 Brainard 1981, S. 716, 721.

30 Andere häufig genutzte Begriffe sind „mauresque“, „morisque“ oder „moresque“ im Französischen, „moresca“ im Italienischen. Noémie Ndiaye umreißt die Bandbreite der Ausdrücke, die zur Beschreibung des Tanzes verwendet werden in ihrem Kapitel Black Moves: Race, Dance, Power; vgl. Ndiaye 2022, S.187–234. – Die Vielzahl sprachlicher Varianten lässt sich hier nicht aufzählen, Beispiele wären „Morisch“, „morisck“ oder „maruscka“; vgl. auch Felmayer 1996, S. 47.

31 Halm 1928, S. 16, S. 131–133. – Huschenbett 1970, S. 588–589. – Richard Bauer vertritt ebenfalls diese Ansicht und assoziiert den Moriskentanz mit dem Tanz der Derwische dieser Region; vgl. Bauer 2013, S. 17–18.

32 Hornback 2008, S. 208–210.

33 Ndiaye 2022, S. 189–191, S. 205–206. – Forrest 1999, S. 3–6, S. 26–27, S. 54.

renkungen des Moriskentanzes wie auch die jeweiligen kennzeichnenden Elemente seiner verschiedenen Varianten.³⁴ Stattdessen schnippen die Tänzer koordiniert mit ihren Fingern, eine Choreografie, die weit eher dem *Zambra* der Moriskos entspricht als irgendeiner Darstellung oder Aufführung des in Deutschland geläufigen Moriskentanzes.³⁵

Bei Festen in Nordwest- und Mitteleuropa wurde bei Aufführungen die dem Moriskentanz zugeschriebene Fremdartigkeit durch Klang, Kleidung und schließlich auch phänotypische Charakterisierung herausgestellt, was durch die musikalische Begleitung noch unterstrichen werden konnte. Musikstücke wie die gesungene *Moresca*, die der wittelsbachische Hofkomponist Orlando di Lasso (1532–1594) im Jahr 1568 zur Hochzeit Wilhelms V. von Bayern (1548–1626) mit Renata von Lothringen (1544–1602) in München schuf, konnten sogar vorgeben, den Klang der maurischen Sprache zu imitieren. Dies war allerdings eine Ausnahme, die meisten überlieferten Kompositionen wurden auf konventionellen europäischen Instrumenten gespielt und wiesen kaum ‚exotische‘ Zutaten in Rhythmus oder Melodie auf.³⁶

Archivalische und bildliche Quellen bestätigen jedoch die regelmäßige Charakterisierung der Tänzer als deutlich fremdländisch, und vor allem in den frühen Jahren des Phänomens als spezifisch ‚orientalisch‘. Eine 1427 oder 1428 am burgundischen Hof aufgeführte *morisque* präsentierte Tänzer in bunten Seidengewändern, die mit Fransen, Schellen und sarazenischen Schriftzeichen verziert waren.³⁷ Der Prunkerker an Maximilians Innsbrucker Residenz, das Goldene Dachl, wurde durch Niklas Türing (gest. 1517) mit skulpturalen Reliefs ausgestattet. Diese zeigen neben Wappen auch Moriskentänzer, die wie ihre burgundischen Vorläufer primär eine ‚östliche Fremdheit‘ verkörpern. Tüdings Bildfelder betonen die Fremdheit des Moriskentanzes durch verschiedene Elemente. Ein Band mit lateinischen, hebräischen, griechischen und kufischen (arabischen) pseudo-Schriftzeichen erstreckt sich über die Felder und versetzt die Tänzer effektiv aus dem Hier und Jetzt in einen imaginären Raum. Die zeitgenössischen Betrachter des Goldenen Dachls könnten diesen fiktiven Text als ‚sarazenisch‘ verstanden haben und damit die Szenen als spanisch, maurisch oder nebulös ‚orientalisch‘.³⁸ Auch die physische Erscheinung und Kleidung der Tänzer spielte bei der Charakterisierung des Moriskentanzes als ‚fremdländisch‘ eine wichtige Rolle. So tragen zum Beispiel Tänzer immer wieder Turbane, eine Zutat, durch die häufig eine nicht-christliche Herkunft gekennzeichnet wurde.³⁹

Seit dem späten 15. Jahrhundert begann der Moriskentanz, über seine ursprünglich auf einen imaginären Osten bezogene Ästhetik hinaus auch Bildmotive aus Subsahara-Afrika aufzugreifen. Die Tanzhistorikerin Charlotte Gschwandter

34 Vandenbroeck vertritt den Standpunkt, dass es sich nicht um eine „moresque“ handelt; siehe Ausst.Kat. Antwerpen 1997, S. 259.

35 Bond 2017, S. 275–276.

36 Welker 2013, S. 69–81. – Brown/Cardamone 2001.

37 Marix 1939, S. 47–48. – Ausst.Kat. Antwerpen 1997. – Am burgundischen Hof wurde in den 1420/30er Jahren eine Reihe weiterer Moriskentänze abgehalten; vgl. Doutrepoint 1904, S. 352.

38 Felmayer 1996, S. 65–66. – Franke/Welzel 2013, S. 24–25, S. 30–31.

39 Felmayer 1996, S. 49–55.

107.
Neess danczen die
morigsten mit
an den sechels
mit den fingern
der hant





das ist das merckst
danc spil pfug
danc zu
weis di
kellen

Abb. 70
Trachtenbuch, Christoph
Weiditz, Augsburg,
1530/40, S. 107/108. GNM,
Sign. Hs 22474 (Kat.Nr. 3.2.3)
Foto: GNM

sieht in den Textquellen, die Moriskentänzer mit geschwärzten Gesichtern beschreiben oder sie sogar als „Mohren/Mauren“ bezeichnen, nicht zwingend den Nachweis für eine direkte Personifizierung. Sie geht stattdessen davon aus, dass die dunklen Gesichter das Tragen einer Maske repräsentieren, und führt die lange Tradition des Maskierens und die Etymologie des Wortes „Maske“ als Beleg an. Während sie durchaus anerkennt, dass spätere Aufführungen die geschwärzten Gesichter naturnaher gestalten und sie damit in die Nähe einer ‚ethnographischen Ausrichtung‘ rücken, bleibt unklar, was sie schließlich als Beleg für eine eindeutige ethnische Personifizierung sehen würde.⁴⁰ So lehnt sie zum Beispiel eine entsprechende Interpretation der oben erwähnten Nürnberger Aufführung von 1487 ab, bei welcher die Tänzer als „in gestalt des morn“ beschrieben werden.⁴¹

Im Gegensatz dazu werden meines Erachtens die Tänzer in schriftlichen und bildlichen Quellen mindestens seit 1480 deutlich als Schwarzafrikaner dargestellt. Der explizite Gebrauch des Ausdrucks „Mohr“ in Beschreibungen der Nürnberger Aufführungen von 1487 und 1491 weist deutlich auf eine ethnische Personifizierung hin, und ein 1538 in Straßburg abgehaltener Tanz ist in seinem Gebrauch von phänotypischen Elementen aus der afrikanischen Diaspora sogar noch eindeutiger: Die Tänzer erschienen hier mit Gesichtern, die „schwarz angestrichen gewesen wie die Mohren und schwarzgestrickte Hauben uffgehabt,“ was mit größter Wahrscheinlichkeit mit der Absicht geschah, eine stereotypische afrikanische Kopfbehhaarung darzustellen.⁴²

Im Jahr 1480 bezahlte die Stadtkammer von München den Bildhauer Erasmus Grasser (um 1450–1518) für 16 Figuren von Moriskentänzern als Zierde des städtischen Tanzhauses.⁴³ Jeder dieser hölzernen Tänzer weist eine besondere Kleidung, Pose und Physiognomie auf. Um den Rand des Saals herum verteilt, zwischen Wappenschilden der Ahnen der Wittelsbacher und ihrer Verbündeten, beugen sie sich vorwärts und rückwärts, oft nur auf einem Bein stehend.⁴⁴ Grasser charakterisierte seine Figuren durch ein komplexes Wechselspiel von Fremdem und Vertrautem. Eine der wichtigsten Methoden, um diesen Kontrast zu erreichen, war die Wiedergabe von modischen Details.⁴⁵ Die Gewänder der Tänzer repräsentieren in vielerlei Hinsicht den Stil ihrer Zeit, mit tief ausgeschnittenen Wämsern, kurzen Säumen, engen Hosen und Schnabelschuhen.⁴⁶ Kleidung und Posen vermitteln aber auch eine gewisse Fremdartigkeit. Einige der Tänzer tragen Schnurrbärte oder Bärte, eine zu dieser Zeit in Nordwest- und Mitteleuropa unübliche Sitte, die häufig eine außereuropäische Herkunft kennzeichnete. Eine Anzahl trägt auch turbanartige Kopfbedeckungen oder hohe, spitze Hüte mit hochgebogenen Krempe-

40 Gschwandter 2017, S. 95–96, S. 99.

41 Eintrag vom 3. Februar 1487, zitiert in Gschwandter 2017, S. 99 u. Eser 2013, S. 106–107.

42 S. Bühler: Straßburger Chronik, 1889, zitiert bei Gschwandter 2013, S. 94. – Siehe auch Halm 1928, S. 146 u. Brainard 1981, S. 724.

43 „Item .j.ca. .i. lb iiij β. Dn zalt maister Erasme schnitzer von xij pilden maru/scka tanntz geschniten für .j.ca. lxxvij gulden Rh zu vij. β dn auf das Tantz/hauß an sand marie magdalene Abent lxxx“ im Rechnungsbuch der Münchner Stadtkammer, zitiert in Welker 2013, S. 69 mit Anm. 1.

44 Müller-Meiningen 1998, S. 53. – Bauer 2013, S. 11–12, S. 17–18.

45 Johannes Pietsch liefert mehrere Vergleiche zu den Kostümen der Moriskentänzer sowie Abbildungen zeitgenössischer Moden; vgl. Pietsch 2013, S. 123.

46 Müller-Meiningen 1998, S. 55–56. – Pietsch 2013, S. 123.

47 Siehe besonders Mellinkoff 1993.

48 Brown/Cardamone 2001. – Welker 2013, S. 77–78.

und Zierrat, ähnlich wie die Kopfbedeckungen, die von nicht-christlichen Figuren in gleichzeitigen Passionszyklen getragen werden, wo sie wiederum dazu dienten, ihre Träger räumlich und zeitlich in die Ferne in eine irgendwie ‚orientalische Andersartigkeit‘ zu rücken.⁴⁷

Grasser fertigte auch einen offensichtlich schwarzafrikanischen ‚Mohren‘ an (Abb. 71). Er ist mitten in einer Drehung dargestellt, ein Bein vor dem anderen gekreuzt, den linken Arm neben seinen Kopf gehoben, den rechten abwärts gestreckt und verdreht. Seine Züge sind deutlich stereotyp wiedergegeben: Haut und Haare sind gleichermaßen schwarz, letztere nur durch ihre Textur differenziert. Ein langes rotes Tuch ist um seinen Kopf gewunden und flattert aufgrund seiner Bewegung – ein Kopfputz, der als *Tortil* bezeichnet werden könnte und religiöse oder ethnische ‚Andersartigkeit‘ kennzeichnete. Durch die zeitgenössische europäische Kleidung dieser ansonsten ‚andersartigen‘ Charaktere fängt Grasser die parodistische Wechselhaftigkeit des Moriskentanzes ein. Der Tanz überträgt die scherzhaft verzerrte Choreografie der Oberschicht auf die Körper von Außenstehenden, über die zu lachen eher statthaft war. Gleichzeitig fällt die Parodie jedoch auch auf die höfische Elite zurück, indem sie über eine eingenommene Perspektive von unten nach oben verspottet wird. Die ekstatischen Gebärden von Grassers Moriskentänzern sollten zu den eleganten Bewegungen der Elite einen klaren Kontrast bilden.

Nikolas Solis' (1541–1583) Kupferstich eines Balles, der anlässlich der erwähnten Hochzeit im Jahr 1568 im Tanzhaus abgehalten wurde, stellt die Grasser'schen Moriskentänzer dem zurückhaltenden Schreittanz der Adels gegenüber (Abb. 72). Dieser Gegensatz wurde sicher noch durch die aufgeführte Musik von Orlando di Lassos *Moresca* mit ihrer Imitation maurischer Sprache untermalt.⁴⁸ Andererseits wurde der durch die Skulpturen verkörperte Kontrast zurückgenommen. Anstatt die Kleidung der Tänzer des späten 15. Jahrhunderts zu kopieren, aktualisierte Solis die Silhouette seiner Figuren durch Puffhosen und hohe, runde Hüte aus dem späten 16. Jahrhundert, sodass sie sich der feiernden Gesellschaft anpasste. Solis' modische Adaption erneuerte die Wirkung der Satire für ein neues Publikum. Während reale Körper in Bewegung das Tanzhaus belebten, unterstrich seine Gegenüberstellung von zurückhaltenden Hüpfern sowie Drehungen und den enthusiastischen Verrenkungen der Moriskentänzerfiguren sowohl die Ähnlich- wie auch die Unterschiedlichkeiten. Letztere, indem die Haltungen der Figuren die Vorlieben des Adels verspotteten und so die Münchner Oberschicht in die dargestellte Narretei einbezog.

Abb. 71
Moriskentänzer mit Stirnband, Erasmus
Grasser, München, 1480. Münchner Stadt-
museum, Sammlung Angewandte Kunst,
Inv.Nr. K Ic/222
Foto: Münchner Stadtmuseum

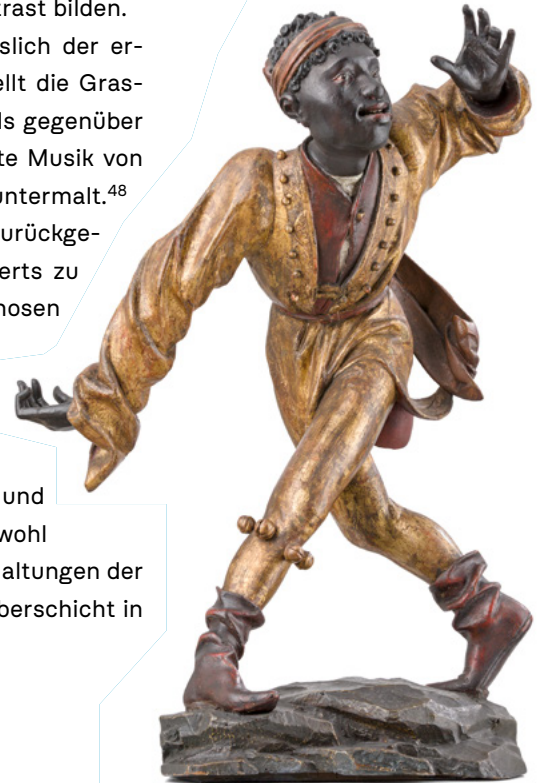




Abb. 72a
Kurtze doch gegrundete beschreibung des
Durchleutigen Hochgebornen Fürsten [...],
Nikolas Solis, 1568. Brüssel, Koninklijke Biblio-
theek van België, Sign. A-K6 L7
Foto: © KBR

Abb. 72b
Detail



Der 1485 in Nürnberg abgehaltene Schembartlauf wies zwei außergewöhnliche Rotten auf. Die erste umfasste Läufer in blau und weiß gemusterten Anzügen, während an der zweiten – die gewöhnlich als Moriskentanz angesprochen wird – mehrere Dutzend junge Männer als ‚Mohren‘ und ‚Bauern‘ verkleidet beteiligt waren. Abbildungen dieser Kostüme in Schembartbüchern zeigen den ‚Mohren‘ in modischer, gar höfischer Tracht: Ein weißes Wams mit Stehkragen und voluminöse, gepuffte Heerpauken über engen weißen Hosen. Seine Haut ist tiefbraun und sein Haar (typischerweise) schwarz, kurz und eng geringelt. Ein Ring baumelt an einem seiner Ohrläppchen und unterstreicht damit deutlich die Ähnlichkeit mit der Folz’schen Beschreibung der Moriskentänzer von 1491. Im Gegensatz dazu trägt die Figur des Bauern die übliche bescheidene Tracht seiner sozialen Klasse: einen gegürteten langärmeligen Kittel und hohe lederne Stiefel. Während schriftliche Informationen in den meisten Schembartbüchern knapp gehalten sind, bietet ein in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrtes Manuskript, Sign. Cod. in scrin. 55 b, eine relativ detaillierte Beschreibung der zweiten Rotte. Demnach wurden die ‚Mohren‘ von dem Patrizier Jörg Kötzler (1471–1529) angeführt und die ‚Bauern‘ von Sebald Tucher (1463–1513).⁴⁹

Schembartbücher in der Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg Anfang des 17. Jahrhunderts, Sign. Nor. K. 444, sowie in der University of California in Los Angeles um 1600, Sign. Coll. 170. MS. 351, zeigen die Läufer dieser zweiten Rotte in einem energiegeladenen Tanz, der führende Forscher wie Samuel Sumberg (geb. 1902) zu dem Schluss kommen lässt, dass es sich um einen Moriskentanz handeln muss.

In dem Nürnberger Manuskript steht der ‚Bauer‘ auf einem Bein, während der ‚Mohr‘ sich dreht, den Körper gebeugt, die Arme in verschiedene Richtungen verdreht – eine Pose, die durchaus der Folz’schen Beschreibung von 1491 ähnelt (Abb. 73, Kat.Nr. 3.2.2), oder, wie Sumberg bemerkt, Grassers ‚Mohren‘ (Abb. 70).⁵⁰ Wenn man davon ausgeht, dass der Reigen, den die Fleischer beim Schembartlauf tanzten, dazu diente, den Frühling und damit die Wiederkehr des Pflanzenwachstums zu begrüßen,⁵¹ könnte die Gegenüberstellung des Moriskentanzes durchaus als ein Evozieren der *menschlichen* Fruchtbarkeit gemeint gewesen sein.

Mit dem Verkleiden als sozial und ethnisch ‚Andersartiger‘ konnten die Bürger die Normen körperlichen Anstands brechen und sich unter dem Schutz von Masken in lasziven Choreografien ergehen. Sowohl die getanzten Umzüge als auch deren nachträgliche Aufzeichnung in Manuskripten zeigen das weite Feld, in dem sich die Satire bewegte. So wäre besonders die modische Kleidung des ‚Mohren‘ für die Rezipienten

49 „Der Bauer, und der Mohr waren jede Partey 32 Männlein und ware der Bauern Jhr Hauptmann Sebald Tucher, und der Mohren Jhr Hauptman Jeörg Kötzler, Lieffen mit gewöhnlichen Schömbarth auß, bey dem Mager in der fleisch gasseb, gab jede Parthey nichts, weils ein Erb: Rath Jhnen erlaubt hate, dann waß Ihre Kleidung Sie kostet, zahlet ein jeder fur sich, Die Mohren Lieffen gantz weiß in Willenen Kleidung, einen Grienens Busch in rechter Hand, mit einem feuerwerck, die Bauern Bloben Müezen und Bloben Huet, Rothe Hosenn schwarze Stiffel, einen Grienens Busch in der Rechten Hand...“. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Cod. in scrin, 55 b, Bl. 89r, übertragen in Sumberg 1941, S. 123–125.

50 Sumberg 1941, S. 123–125.

51 Ebd., S. 34–35.

der Schembartbücher des 16. Jahrhunderts zeitgemäß gewesen, eine Aktualisierung, wie sie auch bei Solis' Stilanpassung der Grasser'schen Figuren zur Verspottung von Befindlichkeiten der Oberschicht diene.

Der Moriskentanz war ein beliebtes Motiv für Goldschmiedearbeiten, welche für Bankette hergestellt worden waren, bei denen neben anderen auch Moriskentänze aufgeführt wurden – als Gegenüberstellung von kunsthandwerklicher Darstellung und realem Tanz.⁵² Ein bemerkenswerter Entwurf aus dem 15. Jahrhundert für einen Tischbrunnen, der früher dem bekannten Nürnberger Goldschmied Hans Frey (ca. 1450–1523) zugeschrieben wurde,⁵³ stellt drei Moriskentänzer mit dunkelbrauner Haut, roten Lippen und krausem schwarzen Haar dar. Sie umkreisen eine Frau, die einen Apfel hält (Abb. 74).⁵⁴ Die Männer tragen kurze goldfarbene Wämser, deren tiefer Ausschnitt die weißen Hemden freigibt, Bänder und Fransen an ihren Ärmeln, enganliegende Hosen, sowie Schellen an ihren Knien. Links steht ein Narr mit Sackpfeife, dessen Instrument die Botschaft des Brunnens von der Verderbnis – speziell sexueller Natur – noch verstärkt.

Die ‚Andersartigkeit‘ der ‚maurischen‘ Moriskentänzer wird hier noch ergänzt durch die Wilden Männer, welche die Äste halten, von denen die oberste Ebene des Brunnens gestützt wird. Die vor ihnen sitzenden Affen – als archetypisches Symboltier der Nachahmung – verkörpern treffend die multivalente Parodie des Moriskentanzes, in welcher ‚Mohren‘ die höfischen Tanzgewohnheiten der europäischen Eliten verspotteten, während diese ihrerseits die angenommenen ‚maurischen‘ Gebräuche karikierten – in beide Richtungen mit durchaus humorigem Effekt.

Hildegard Wiewelhove vertritt die Ansicht, dass der Entwurf des Tischbrunnens wahrscheinlich für den Besuch Maximilians in Nürnberg im Jahr 1491 in Auftrag gegeben wurde.⁵⁵ Das Gold des Tischbrunnens spiegele den arabischen Goldschmuck, die Perlen und die Edelsteine der realen ‚maurischen‘ Tänzer wider, während dunklen Hautfarbe der Tänzer des Brunnens auf die wahrscheinliche Verwendung von schwarzer Gesichtsschminke anspiele. Obwohl der Entwurf mit der Darstellung von schwarzafrikanischen Figuren die ‚maurische‘ Natur des Tanzes postuliert, stellt die modische Kleidung der Tänzer die Aufführung in einen Oberschichtenkontext. Vor dem Hintergrund, dass es sich bei dem Brunnen um ein Luxusgut elitärer Festlichkeiten handelt, dürfte sich die satirische Deutung für sein Publikum noch verstärkt haben, zudem der frivole Prunk des goldenen Moriskentänzers nicht nur in Verbindung mit der gleichzeitigen Aufführung des Moriskentanzes zu sehen ist, sondern auch den realen höfischen und städtischen Elite, die dieser ja karikiert, gegenübergestellt wird.⁵⁶

52 Forrest 1999, S. 47–49.

53 Smith 1986, S. 49. – Der jüngste Bestandskatalog der Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen verwirft die Zuweisung an Frey aus stilistischen Gründen; vgl. Ausst.Kat. 2009, S. 282–284, Kat.Nr. 98 (Guido Messling).

54 Kohlhaussen 2009.

55 Wiewelhove 2002, S. 104–107.

56 Zu einer entgegengesetzten Behauptung siehe Ausst.Kat. Erlangen 2009.

Abb. 73
Moriskentanz, Schembartbuch, Anfang
17. Jahrhundert, Bl. 35v. Stadtbibliothek
im Bildungscampus Nürnberg,
Sign. Nor. K. 444 (Kat.Nr. 3.2.2)
Foto: Stadtbibliothek im Bildungscampus





Abb. 74a
Tischbrunnen mit Moriskentänzern, Entwurf,
Hans Frey oder anonymen Nürnberger Gold-
schmied, um 1491. Universitätsbibliothek
Erlangen-Nürnberg, UER-Zeichnungen B 147
Foto: UB der FAU Erlangen-Nürnberg



Abb. 74b
Detail

Die in Maximilians *Freydal* (um 1512/15) abgebildeten Moriskentänze oszillieren ebenfalls zwischen ethnographischer Parodie und Selbstparodie.⁵⁷ Der am ‚Neunten Hof‘ aufgeführte Tanz ist in zwei Versionen überliefert, in einer Feder- und Tuschezeichnung in der Apostolischen Bibliothek in Rom sowie in einem mit Gouache farbig ausgearbeiteten Exemplar im Kunsthistorisches Museum in Wien (Abb. 75).⁵⁸ In letzterer Version umkreisen fünf Moriskentänzer in rot und gold gestreiften Kitteln eine in ein Mi-parti-Kleid gewandete Frau. Ihre Verrenkungen lassen die Schellen an ihren Gürteln und Beinen klingeln. Einer der Tänzer ist besonders eifrig, er balanciert auf einem Fuß, seinen Körper parallel zum Boden ausgestreckt, seinen linken Arm nach oben gereckt. Die tanzenden Höflinge wirken durch ihre Gittermasken und ihre dunklen, kraushaarigen Perücken identisch, wobei die letzteren ein übliches phänotypisches Element waren, dass den Darstellern eine ethnische ‚Andersartigkeit‘ verleihen sollte,⁵⁹ ähnlich wie die schwarzgestrickten Hauben, die 1538 von Tänzern in Straßburg getragen wurden. Dieses Vorgehen entspricht dem bei anderen zeitgleich aufgeführten Moriskentänzen (etwa in Nürnberg), deren Teilnehmer üblicherweise als ‚Mohren‘ kostümiert waren.

Im *Freydal* wird auch das bewusste Spielen des Moriskentanzes mit der eigenen Identität verdeutlicht. So werden zum Beispiel die teilnehmenden Höflinge mit

⁵⁷ Ich adaptiere an dieser Stelle Eric Lotts „dialectical flickering“; vgl. Lott 1993, S. 18–19.

⁵⁸ Auch wenn die Gouache-Version erst in einem späteren Stadium des Projekts entstand, handelt es sich doch nicht um das beabsichtigte und nie abgeschlossene Endprodukt. Krause 2020, S. 15–16.

⁵⁹ Die Perücken werden als „afrikanisch“ angesprochen bei Franke/Welzel 2023, S. 35 u. bei Wald-Furhmann 2019, S. 150–151.

ihrem Namen bezeichnet, ähnlich wie bei den Hauptleuten der maskierten Läufer in den Abbildungen der Schembartbücher.⁶⁰ Auch wenn diese Kenntlichmachung der von Castiglione geforderten Zurückhaltung widerspricht, zeigt sie doch das Ausmaß des Bewusstseins von Rollenspiel und Verkleidung, das diesen Maskeraden zu eigen war. Sie endeten häufig, vor allem in höfischen Zusammenhängen, damit, dass die Teilnehmer ihre Verkleidung ablegten, um ihre wahre Identität zu offenbaren.⁶¹ Die Benennung der Tänzer in den Handschriften spiegelt so lediglich die Demaskierung als Teil der Aufführung.

Die ‚Mohren‘, als welche sich die Höflinge kostümierten, waren durch ihre ‚Andersartigkeit‘ definiert, die in den Abbildungen durch phänotypische Merkmale – vor allem die krausen Haare – und körperliches Verhalten wiedergegeben wurde. Diese burlesken Ethno-Maskeraden zielten jedoch nicht nur darauf ab, den Tänzer vom Subjekt seiner Verkörperung abzusetzen. Sie waren auch „verborgene Spiegel“, die ihm die nämlichen Schwächen vorwarfen, die er zu parodieren vorgab.⁶²

Schluss

Der Moriskentanz blieb über Jahrzehnte ein fester Bestandteil der Nürnberger Fastnacht und regte die Erschaffung vieler Kunstwerke an, von den Zeichnungen des Hans Süß von Kulmbach und Erhard Schöns bis hin zu Goldschmiedearbeiten und den Darstellungen in Schembartbüchern. Einige dieser Arbeiten, etwa der Tischbrunnen oder die Abbildungen der Schembartläufer von 1485, halten sogar reale Aufführungen fest. Der energetische Tanz stellte die buchstäbliche Verkörperung der Idee der *verkehrten Welt* der Fastnacht dar, welche es den Teilnehmern erlaubte, durch die Nachahmung von Fremden ihr gesittetes Betragen hinter sich zu lassen und sich an der anstößigen Körperlichkeit des eingebildeten ‚Anderen‘ zu ergötzen, während sie vor fürstlichen Besuchern oder in Umzügen auf den Straßen tanzten. Diese getanzte Ethno-Maskerade beschränkte sich jedoch nicht nur darauf, ‚Andere‘ zu karikieren. Sie war gleichzeitig an der Konstruktion einer frühneuzeitlichen europäischen und christlichen Elitenidentität beteiligt, indem sie ‚weiße‘ Europäer dazu brachte, durch das Brennglas der Satire Feststellungen über sich selbst und ihre Rolle in der Gesellschaft zu treffen.



Abb. 75
Turnierbuch Freydal, anonym, um 1512/15,
Bl. 36. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunst-
kammer, Inv.Nr. 5073
Foto: ©KHM-Museumsverband

60 Bei den namentlich genannten Höflingen handelt es sich um Pfirter, Gall, Frethwo-
rest, Gleisser und Drechsel.

61 Twycross/Carpenter: 2002, S. 10,
S. 148–150, S. 166–168, S. 172.

62 „Ein verborgener Spiegel“ in Hans
Sachs'Scheinpartspruch von 1548, zitiert
nach Sumberg 1941, S. 31.