GESELLSCHAFTLICHES KLIMA UND SEINE PROJEKTION IM GEBRAUCHSTANZREPERTOIRE BÖHMENS IM 19. JAHRHUNDERT*

Von Petr Novák

Interethnische kulturale Zusammenhänge und die Relativierung der Unterschiede nationaler volkskultureller Traditionen sind in den letzten vier Jahrzehnten in vermehrtem Umfang Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung geworden[1]. Die Erforschung der unterschiedlichen Motive neuzeitlicher Nationalbewegungen und deren Zusammenhänge mit gesellschaftlichen und kulturellen Umwandlungsprozessen bestimmten dabei die unterschiedlichen Richtungen der einzelnen Forschungsansätze.

Zu ihnen kann auch die Ethnochoreologie mit ihren fachspezifischen, bisher eher wenig beachten Forschungsansätzen Wichtiges beitragen. Die relativ junge Disziplin hat sich von romantischen Vorstellungen und aus diesen resultierenden pflegerischen Intentionen befreit. Ihrem Gegenstand „Volkstanz" – Gebrauchstanz, traditioneller Tanz, volkstümlicher Tanz – nähert sie sich heute mit verfeinertem methodischen Instrumentarium als Kommunikationsobjekt und Kommunikationsfeld zugleich, sie beschreibt bzw. interpretiert ihn in seinen jeweiligen geschichtlichen, sozialen und sonstigen konkreten Existenzbedingungen. Die so erzielten Ergebnisse der modernen Tanzforschung können dann ihrerseits zur Klärung umfassender, disziplinübergreifender Fragestellungen einen Beitrag leisten.

Dies ist auch das Ziel der vorliegenden Untersuchung. Indem sie eine konkrete Situation im Gebrauchstanzrepertoire Böhmens vor etwa 150 Jahren vorführt, möchte sie zeigen, wie einem zunächst rein patriotisch angelegten und verstandenen Musikstück, nämlich dem Radetzky-Marsch von Johann Strauß-Vater, noch andere, ja konträre Funktionen zuwachsen können: außer jenen des Ausdrucks patriotischer Gesinnung oder bloßer Unterhaltung auch eine unterschwellig Widerstand andeutende und „demokratische".

Zunächst aber zur Erinnerung einige wenige Daten über die Zeitumstände der Entstehung des nachmals so berühmten Musikstücks. Johann Josef Wenzel Graf Radetzky von Radetz hat ihm den Namen gegeben. Am 2. November 1766 im mittelböhmischen Trebnitz (Třebnice) geboren, hatte er schon in den Freiheitskriegen 1813/14

---

* Für textlich-stilistische Bearbeitung dankt der Verfasser Dr. Georg R. Schroubek.

[1] Vgl. z. B. Bausinger, Hermann: Zur kulturellen Dimension von Identität. Zeitschrift für Volkskunde 72 (1973) 210–215. – Niederer, Arnold: Wege zum nationalen Selbstverständnis und zum Fremdverständnis. Einführung oder Empirie? Ethnologia Europaea 4 (1977) 43–49. – Heimat – Tradition – Geschichtsbewußtsein. Studien zur politischen Bildung. Mainz 1986.

als Stabschef Karl Philipp von Schwarzenbergs als militärisches Talent auf sich aufmerksam gemacht. Später war er Festungskommandant von Olmütz, 1831 wurde er mit dem Kommando über die österreichischen Truppen in Oberitalien betraut. Seit 1836 bekleidete er den Rang eines Feldmarschalls. Die nationalen Einheitsbestrebungen der Italiener ließen Habsburgs Position im Lombardo-Venetischen Königreich, einer Schöpfung des Wiener Kongresses, zunehmend gefährdet erscheinen. Nach der Wiener Märzrevolution brachen in Mailand und Venedig Aufstände aus, zu deren Unterstützung Karl Albert von Sardinien-Piemont noch im gleichen Monat Österreich den Krieg erklärte. In den nun folgenden militärischen Auseinandersetzungen in Norditalien operierte Radetzky erfolgreich, während in Wien, Budapest und Prag die Revolution ihren stürmischen Verlauf nahm. Hieraus ergab sich eine paradoxe Gleichzeitigkeit miteinander eigentlich unvereinbarer emotionaler Einstellungen. Noch vor dem für Österreich siegreichen Treffen bei Custozza Ende Juli veröffentlichte Grillparzer sein Radetzky-Gedicht mit der berühmten, freilich alsbald auch parodierten Zeile „... in deinem Lager ist Österreich" – Ausdruck einer trotz der ungeklärten innenpolitischen Lage verbreiteten patriotischen Hochstimmung. Ihr hatten sich auch die nicht wenigen revolutionären Studenten nicht verschlossen, die seit den ersten Apriltagen freiwillig zu den Fahnen der österreichischen Truppen in Italien eilten, um dort gegen eben jene Italiener zu kämpfen, von denen sie doch den Kalabreser als Bekenntniszeichen revolutionärer Gesinnung entlehnt hatten. Und während Grillparzers Gedicht erscheint, tagte in Prag der Slawenkongreß und wurden die Rufe nach einer Umwandlung des Habsburgerreiches in einen „Bund von gleichberechtigten Völkern" laut, nachdem die im März noch gemeinsam siegreiche tschechisch-deutsche Revolutionsbewegung nunmehr in zwei tief zerstrittene nationale Lager zerfallen war. Als wenige Tage später die Kapitulation der von Windischgrätz in Brand geschossenen Stadt dem Pfingstaufstand der Prager tschechischen Studenten ein Ende bereitete, geschah dies nicht ohne eine gewisse Genugtuung der Revolutionäre in Wien, die zwar die magyarischen Nationalen als ihre Verbündeten feierten, nicht aber die böhmischen und die italienischen. So herrschte in der Donaustadt, auch wenn der kaiserliche Hof aus ihr vor wenigen Wochen hatte nach Innsbruck flüchten müssen, bei großen Teilen der Bevölkerung eine patriotisch-österreichische Radetzky-Begeisterung, die sich nach Custozza und nach dem Mailänder Waffenstillstand vom 6. August noch steigerte.

In dieser politischen Situation und Stimmungslage nun erlebte der Radetzky-Marsch am 7. August seine Uraufführung auf dem Wiener Wasserglacis, und zwar anläßlich einer Gedenk- und Seelenmesse für die bei Custozza Gefallenen[2]. Andere Quellen nennen den 31. August als den Tag der ersten öffentlichen Darbietung des Marsches; ihnen zufolge habe Strauß-Vater an diesem Datum ein großes Siegesfest zu Ehren des greisen Feldmarschalls veranstaltet und dabei die Volkshymne und anschließend den Radetzky-Marsch gespielt. Ein paar Wochen zuvor hatte er freilich einen „Marsch der Nationalgarde" geschrieben, aber dem unter dem Eindruck der italienischen Siege veränderten Klima, das ja auch dem Kaiser die Rückkehr in die Wiener Hofburg erlaubte, entsprach der Radetzky-Marsch besser. Der wurde alsbald sehr

---

[2] Andics, Hellmut: Das österreichische Jahrhundert. Die Donaumonarchie 1804–1900. 3. Aufl. München 1984, 90 und 292, Anm. 13.

populär und mag zur Stabilisierung der patriotischen Radetzky-Begeisterung beigetragen haben, so wie er sicherlich umgekehrt auch von dieser profitiert hat.

Das schmissige Musikstück, das sich heute so sympathisch unkriegerisch anhört, erlebte in Wien selbst eine wechselvolle Wirkungsgeschichte. Es erklang bei der Leichenfeier für den erst 1858, also 91jährig, verstorbenen Feldmarschall anstelle der Volkshymne und wurde auch später gerne bei offiziellen Anlässen gespielt, vorzugsweise bei militärischen. Wurde er so fast zu einer Art inoffizieller schwarzgelber Hymne, so diente er andererseits den in Wien selten fehlenden Spaßvögeln als musikalische Grundlage für immer neue Textunterlegungen. Heute schließlich begleitet er die Wiener, und nicht nur sie, in jedes neue Jahr als stets wirkungsvolles nostalgisches Schlußstück des zur Institution gewordenen Neujahrskonzerts der Gesellschaft der Musikfreunde.

Außerhalb der Donaumetropole erfuhr Johann Strauß'-Vaters Opus 228 auch andere Bewertungen. Der italienischen Freiheitsbewegung, der auch Verdi nahestand, galt es lange als Hymne der Henker. Bei der Hochzeit der englischen Prinzessin Anne 1873 in London wiederum erklang es auf Wunsch des Bräutigams, von der Orgel gespielt, während die Neuvermählten langsam aus der Westminsterabtei schritten.

Norbert Linke schrieb kürzlich über unser Musikstück[3]:

Was ist nicht alles über diesen Marsch geschrieben worden! Er soll von Fahrbach stammen, munkelte Schulrat Karl Pfleger, der es von seinem Vater Benedikt Pfleger gehört haben wollte. Doch auf diesen Benedikt ist nicht immer Verlaß (hat er doch mehrere Signaturen von Flatscher weggeschnappt und stattdessen sich selber als der originäre Schreiber ausgegeben).

Das tollste Husarenstück leistete sich Eduard Kremser, als er in der Sammlung „Wiener Lieder und Tänze" (1913) eine Melodie mit der Behauptung wiedergab: „Dieser Tanz wurde von J. Strauß sen. im Trio des Radetzky-Marsches benützt." Max Schönherr (1954) druckte sie nach und wollte sie für die Strauß-Forschung sanktioniert wissen. Doch die Quelle blieb trüb! Kremser hatte die Ländler-Fassung selber – nach der Trio-Melodie von Strauß – hergestellt und um Beachtung des Urheberrechts gebeten („Aufführungsrecht vorbehalten ... E. K.").

Eine neue Variante brachte Eduard Strauß (1906) ins Spiel: die Trio-Melodie stamme von einer Lerchenfelder Tinerl; Wiener Freiwillige hätten „bei ihrem Auszuge aus Wien das Lied gepfiffen und gesungen". Doch jeder Versuch, diese Trio-Melodie nachzusingen, mußte scheitern: Zu groß ist der Tonumfang, zu schwierig sind die Intervalle. Im übrigen wurde genannte Volkssängerin, die das „Tinerl-Lied" vor 1848 gesungen haben könnte, von forschenden Spezialisten wie Josef Koller (1931) bis heute nicht gefunden.

Eine „sensationelle Entdeckung" (P. Kemp, 1985/87) glaubte Lois Böck gemacht zu haben, als er 1978 alte Noten vor dem Reißwolf bewahrte. Doch die vermeintliche Originalpartitur war nur ein Stimmen-Zusammentrag, den Benedikt Pfleger nach den Druckstimmen Haslingers angefertigt hatte. Ein Parallelexemplar befand sich seit dem 1. Weltkrieg in der Musiksammlung des Wiener Rathauses.

Vater Strauß konnte sich am beachtlichen Erfolg seines Marsches nur noch ein Jahr freuen; er starb am 25. September 1849. Hatte er den populären Helden von Custozza und den Sieger über die „Rebellen" von 1848 musikalisch gefeiert, so komponierte Johann Strauß-Sohn, damals Kapellmeister der Nationalgarde in Wien, einen ausdrücklichen „Revolutionsmarsch"[4] und andere, den liberalen und demokratischen Ideen des Bürgertums verpflichtete Tanzstücke. Noch einen Monat nach der Nieder-

---

[3] Linke, Norbert: Musik erobert die Welt. Wien 1987, 164–167.

[4] Andics 1984, 90.

werfung der Revolution in Wien und einen Tag nach der Thronbesteigung des 18jährigen Franz Joseph, also am 3. Dezember 1848, spielte er, mit dreimaliger Wiederholung, die *Marseillaise*[5].

Nun eignet dem Tanz und damit auch der Tanzmusik seit alters eine Indikatorfunktion für die jeweilige gesellschaftliche Situation und, wichtiger noch, für die sich anbahnenden Veränderungen in einer Gesellschaft. So flossen auch in den dreißiger und vierziger Jahren in die Tanzmusik soziale und allgemein politische Implikationen ein, teils patriotische und teils liberale. Viele Stücke des damaligen bürgerlichen Tanzrepoires enthielten ein revolutionäres Potential, so die *Polonaise*, die *Mazurka*, der *Galopp*, der *Krakowiak* und vor allem die *Polka*, die geradezu ein Symbol der freiheitlichen Polenbegeisterung dieser Jahrzehnte wurde. Ihre Entstehungszeit fällt etwa in die Periode der Ausbildung eines fortschrittlichen tschechischen Bürgertums, das sich damals anschickte, als spezifisch empfundene Formen einer eigenen nationalen Kultur zu entwickeln. Dem Tanz als Mittel gesellschaftlicher Selbstdarstellung dieser neuen sozialen Schicht kam dabei insofern eine wichtige Rolle zu, als er das erwachende ethnische Bewußtsein auszudrücken und innerhalb der sich ausbildenden umfassenderen nationalen Gemeinschaft weiterzuvermitteln vermochte. Diese Funktion erfüllten zunächst verschiedene figurale Volkstänze, die jedoch verhältnismäßig bald adapiert, vereinfacht und typisiert wurden. In dieses Tanzgeschehen trat auch der tschechische *Rejdovák* (rejdovat = sich tummeln), der unter dem Namen *Redowa* oder „Böhmischer Walzer" vor allem in Deutschland Frankreich, aber auch in Amerika bekannt und beliebt wurde. Die zahlreichen *Redowas* aus dieser Zeit wurden etwa folgendermaßen getanzt:

> Der Tänzer hält seine Dame wie beim Walzer umschlungen und tanzt mit ihr drei Takte vorwärts in der Linksdrehung, dann in der Rechtsdrehung einen Takt zurück, darauf wieder drei Takte vorwärts in der Rechtsdrehung und einen Takt zurück in der Linksdrehung. Zuweilen macht das walzende Paar noch eine besondere Figur, indem es aufhört, sich zu drehen und nur nach rechts und links zu schaukeln scheint[6].

Und zur gleichen Zeit kam in Böhmen auch die *Polka* auf, der einige Jahre später Paris verfiel und mit ihm ganz Europa. Um die Entstehung der Polka sind lange wissenschaftliche Dispute geführt, über ihre Ursprünge mancherlei romantische Hypothesen entworfen worden[7]. Sicher ist sie nicht als die einfache Ableitung aus einem älteren Volkstanz zu erklären und ebensowenig ist sie das Produkt des volksnahen Genius einer Dienstmagd namens Anna Slezáková, wie die Sage zu wissen meint. Ihre Entstehung ist vielmehr zu sehen als Ergebnis gesetzmäßiger Weiterentwicklung älterer Tanzformen unter dem Einfluß allgemeiner gesellschaftlicher Wirkkräfte, insbesondere der sich entfaltenden Nationalkultur. Tatsächlich kommt der grundlegende Wechselschritt der Polka bereits in älteren und nicht nur in tschechischen Volkstänzen

---

[5] Prawy, Marcel: Johann Strauß – Weltgeschichte im Walzertakt. Wien 1978, 58–69, 118. – Jacob, Heinrich Eduard: Johann Strauß. Vater und Sohn. Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft. Reinbek 1953, 109–114. – Kemp, Peter: Die Familie Strauß. Stuttgart 1987, 61 (Übersetzung der 1985 erschienenen englischen Originalausgabe „The Strauß-Family").

[6] Nettl, Paul: Tanz und Tanzmusik. Freiburg/Br. 1962, 130 f.

[7] Waldau, Alfred: Böhmische Nationaltänze. Bd. 1. Prag 1859–60, 16 f.

vor. Diese einheimischen Tänze verliehen der *Polka* in musikalischer Hinsicht zweifellos einen originalen Charakter. Neu an ihr war im choreographischen Sinne jedoch das Rundtanzprinzip (ähnlich wie beim *Dreher*, *Walzer*, *Hopser* etc.), das jener freieren Auffassung im Bereich des öffentlichen Unterhaltungstanzes entsprach; dies drückte sich auch in seiner bewegungsmäßigen und räumlichen Lockerung aus. Eben dieses Rundtanzprinzip ermöglichte dem Tanzpaar den typischen Polkaschritt beliebig oft zu wiederholen und sich der musikalischen Stimmung des erfrischenden Polkastückes sich frei zu ergeben, ohne seine kompositorischen (strukturellen) Aufbau folgen zu müssen. In formaler Hinsicht beeinflußte die *Polka* möglicherweise auch die damals modische *Eccossaise*, die gleichfalls eine der ausgeprägten Formen des Wechselschrittes enthält. Ein neuer Inhalt als „nationaler" Gesellschaftstanz wuchs der *Polka* sicherlich aus den politischen Sympathien für die polnische Revolution des Jahres 1830 zu, wie sie namentlich in den patriotischen Kreisen Ostböhmens verbreitet waren. Aus diesem Gebiet stammen auch die ersten Belege dafür, daß die *Polka* zu jener Zeit tatsächlich schon getanzt wurde[8]. Schließlich konnte auch deren enge Verbindung mit den Improvisationen in den *Krakováčky* (Krakowiaks) nachgewiesen werden, nach deren Melodien sie getanzt wurden[9]. Die musikalisch-textliche Form der *Krakowiaks* war übrigens auch der tschechischen Folklore nicht fremd[10].

Welche charakteristischen Merkmale waren nun diesen Tänzen gemeinsam, nach denen *Walzer* und *Polka* die neue Stimmung prägten? In ihnen drückte sich die Zeitstimmung des Bürgertums aus, das zu Einfachheit und Idiomatik neigte. Man war längst „der steifen, widernatürlichen Menuette, der Tänze einer abgewirtschafteten höfischen Zivilisation überdrüssig" geworden, schreibt Paul Nettl, und er fährt fort: „[...] Die Sehnsucht nach einem freieren erotischen Leben war schon in den barocken [...] Bauernhochzeiten zum Ausdruck gekommen, aber nur versteckt, und man war ja nur unter sich. Hatte aber einmal das Bürgertum die Führung der Gesellschaft übernommen, da gab es auch im Tanz keinen Halt."[11]

Solchen Tendenzen kam nun der neue Rundtanz in hohem Maß entgegen. Drei Merkmale sind für ihn in choreographischer Hinsicht charakteristisch:

1. Die Paare halten sich fest umschlungen, so daß sie miteinander eine feste Einheit bilden;
2. diese Einheit dreht sich, meist während zweier Takte, um die eigene Achse, und
3. das Paar bewegt sich in entsprechender Tanzrichtung frei auf der Tanzbahn.

---

[8] Langer, Jaroslav: České krakováčky [Tschechische Krakowiaks]. Časopis Českého Musea 1835. Zit. nach Nejedlý, Zdeněk: Bedřich Smetana. Bd. 4. Praha 1951, 277.

[9] Laudová, Hannah: Další pramen ke studiu českých lidových tanců [Eine weitere Quelle zum Studium der tschechischen Volkstänze]. Český lid 6 (1957) 273–274. – Novák, Petr: Dobové doklady o změnách tanečního repertoáru ze severovýchodních Čech v 19. století [Historische Belege über die Änderung des Tanzrepertoires aus Nordostböhmen im 19. Jahrhundert]. Český lid 6 (1969) 21–25.

[10] Nejedlý IV 1951, 226 f., 336.

[11] Nettl 1962, 116. Über die Beliebtheit der Kontertänze, die von England nach Mitteleuropa gekommen sind und ein neues, spielerisches, „demokratisches" Klima bei den gesellschaftlichen Tanzunterhaltungen ermöglichten, vgl.: Tanzhistorische Studien – Kontratänze. Hrsg. v. Deutscher Bundesverband Tanz e. V. (1981) H. 5.

Dabei entfällt jedes Arrangement, wie es für die meisten Tänze bei gesellschaftlichen Veranstaltungen der „abgewirtschafteten Schicht" erforderlich gewesen war. Man braucht jetzt keinen Tanzführer mehr, vielmehr ist es jedem Paar aufgrund des Prinzips der Rundtänze möglich, sich frei so zu bewegen, wie es seinem Temperament und seiner momentanen Stimmung entspricht. Dieser Charakter der beschriebenen Rundtanzart beläßt den Tanzenden somit eine bis dahin nicht gekannte und ihnen auch nicht zugestandene Freiheit und eine Art von Spontanität, die man zuvor nur im ländlichen Milieu gekannt hatte. Solche „Bauerntänze" waren zwar einerseits verhöhnt worden, doch beneidete man die Tänzer(innen) eher und ahmte sie gerne nach. Ähnliche Arten der vitalen Rundtänze waren übrigens in Wien schon früher, noch ehe der Walzer seinen Siegeszug angetreten hatte, bekannt gewesen, waren aber streng verpönt – aus gesundheitlichen Gründen angeblich, wie man in einem Hofdekret vom 18. März 1758 über das „Walzen" jeder Art nachlesen kann, das „der Gesundheit schädlich und auch der Sünden halber sehr gefährlich" sei[12].

Im ländlichen Tanzrepertoire waren viele Tänze, für die dasselbe choreographische Prinzip kennzeichnend ist, schon seit langem bekannt und beliebt, besonders in Böhmen und in Österreich: der *Hopser*, der *Dreher*, der *Zweitschritt* oder der *Ländler* bei den Deutschen, der *Obkročák*, der *Švihák*, der *Vrták*, der *Dupák*, der *Třasák*, der *Dvoukročák* und die *Sousedská*, ein böhmisches Pendant beim ländlerartigen Tanzen, bei den Tschechen[13]. Aber erst städtischer Einfluß verhalf den nunmehr Mode werdenden Rundtänzen zum Sieg und hatte eine gewissermaßen „liberale" Umstrukturierung des öffentlichen Tanzwesens zur Folge. Auf dieser Basis bildete sich ein modernes, soziale und ethnische Verschiedenheiten übergreifendes übernationales Tanzrepertoire aus, an dem auch ohne besondere Schulung jeder teilhaben konnte. Diese einfachen Rundtanzformen bildeten nunmehr die Grundlage auch für weitere spontane Schöpfungen, wie man sie an vielen lokalen Varianten der typisierten Rundtanzmotive bis heute beobachten kann.

Auf dieser choreographischen Basis sind gerade in Böhmen in jener Zeit, besonders in den stürmischen 40er Jahren, aber auch noch später, sowohl im städtischen wie im ländlichen Milieu viele neue Tänze entstanden, darunter auch solche, die unmittelbar politisch motiviert waren, wie z. B. die *Konstitution*, das *Parlament*, der *Zopftanz*, der *Barrikadentanz*, die *Garde*, ferner der *Garibaldi*, *Kossut*, *Napoleon* oder *Laudon*, nur um einige zu nennen. Dabei wirkte sich auch der Rückgriff auf wiederbelebte landeshistorische Traditionen aus, wie dies z. B. die folgenden Tanznamen belegen: der *Hus*, der *Žižka* und die *Husitská*. Dabei handelte es sich zwar vermutlich nur um die Namen musikalischer Tanzstücke, mit denen lediglich die betreffenden Nationalhelden geehrt werden sollten; trotzdem informieren sie recht anschaulich über damals übliche Formen demonstrativer politisch-aktueller Meinungsäußerungen[14]. Darüber

---

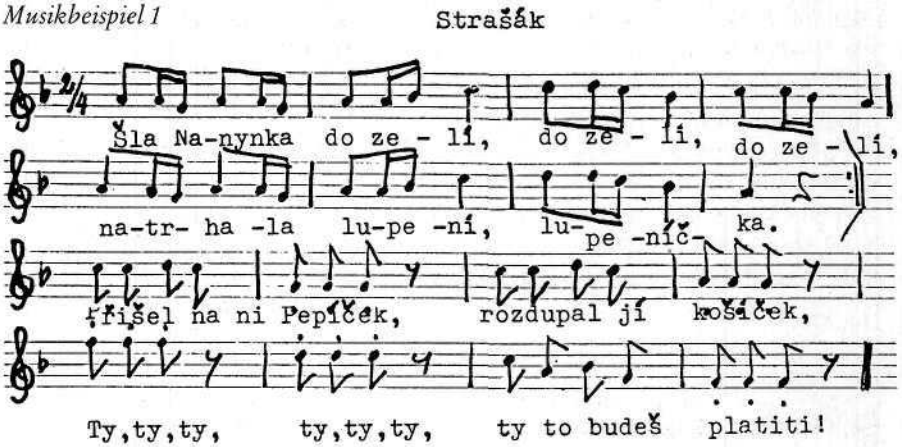
[12] Riegger, Joseph Anton von: Materialien zur Statistik von Böhmen. Bd. 3. Prag 1787, 501–506. – Witzmann, Reingard: Der Ländler in Wien. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses. Wien 1976.

[13] Zíbrt, Čeněk: Jak se kdy v Čechách tancovalo [Wie man in Böhmen getanzt hat]. 2. Aufl. Praha 1960, 330–340. – Nejedlý IV 1951, 226 f., 336 f.

[14] Zíbrt 1960, 340–341.

hinaus finden sich keine zuverlässigen Informationen über die konkreten Tanzweisen, wiewohl anzunehmen ist, daß doch auf die Tanznamen Bezug nehmende spezifische Ausdrucksmittel eingesetzt wurden, sei es durch einen gesungenen Text, eine bestimmte Bewegungsart, durch dynamische Akzente oder auffällige Begleitgesten, wie sie bei Tänzen häufig vorkommen. Vielerlei Gebärden konnten in der damaligen politischen Situation eine eindeutig aktuelle Bedeutung haben oder erhalten. Ein Bei-

Musikbeispiel 1



1.– 8. = Polka (paarweise) rechtsherum.
9. = Die Partner stehen Front zueinander.
10. = Dreimal in Achtelwerten stampfen.
11. = 9.
12. = 10.
13. = Dreimal mit dem rechten Zeigefinger drohen.
14. = Dreimal mit dem linken Zeigefinger drohen.
15.–16. = Drehung rechtsherum und jeder sucht sich einen neuen Partner.

Der Tanz wird mehrmals wiederholt.
Das Tanzlied wird von den Tanzenden mitgesungen.

(Vycpálek, Josef: České tance [Tschechische Tänze]. Praha 1921, 185–186.)

Strašák (Schrecker)

Ännchen ging zum Krautfeld raus,
Krautfeld raus, Krautfeld raus
und riß dort die Blätter aus
für nach Hause.
Kam auf sie der Hans hinzu,
und zertrat den Korb im Nu.
Du, du, du, du, du, du,
du bezahlst den Korb dazu!

(Deutsche Version bei Dolanská, Věra: Volkslieder aus der Tschechoslowakei. Prag 1955, 22–23.)

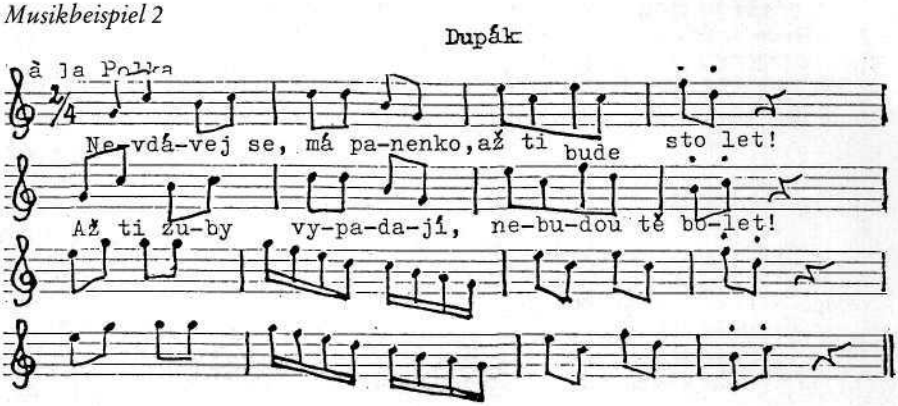
spiel dafür liefert ein Bericht des Wiener Korrespondenten der Prager Zeitschrift Květy, der über eine Tanzunterhaltung im Jahr 1844 das Folgende mitteilt[15]:

Am 6. Februar hielt hier ein gewisser tschechischer Beamter Hochzeit. Bei der Trauung sangen wir ein tschechisches Quartett. Nachher wurde in einem Gasthaus an der Wien ein tschechischer kleiner Ball abgehalten. Unter anderem tanzten wir einen Schrecker und sangen wieder Quartette. Aber dieser gute Schrecker hätte beinahe uns ein Erschrecken bereitet. Einigen Herren, die unseren ganz und gar unschuldigen Tanzschritten gerne eine falsche Deutung gegeben hätten, schien dieser Tanz voller geheimer Bedeutung zu sein. Wir sollten erklären, was das Stampfen, das Klatschen, das Umdrehen und das Mit-dem-Finger-Drohen bedeute. Als seinerzeit unser lieber alter Schrecker aus den Dörfern nach Prag einwanderte, hätte er es sich gewiß nicht träumen lassen, daß in seinem unschuldigen, ausgelassenen Spiel jemand auch nur den Schatten dessen suchen würde, worin man irgend ein gefährliches Geheimnis hätte wittern können.

Bereits vier Jahre vor der Revolution konnten solche gewiß harmlose tänzerische Äußerungen eines *Strašáks* demnach schon für verdächtig gehalten werden (vgl. das Musikbeispiel 1).

Es gibt weitere Berichte über ähnliche Vorkommnisse. So konnte auch der *Dupák (Stampfer)* vergleichbare Wirkungen hervorrufen, obwohl der zu ihm gesungene Text doch wahrlich keinen politischen Bezug hatte (vgl. das Musikbeispiel 2).

Musikbeispiel 2



1.–3. = Polka (paarweise) rechtsherum.
4. = Zweimal stampfen im Rhythmus:
Tänzer: l r Pause.
Tänzerin: r l Pause.
5.–8. = 1.–4.
9.–16. = 1.–8.

(Seidel, Jan / Špičák, Josef: Zahrajte mi do kola [Spielt mir zum Tanz auf]. Praha 1945, 64.)

Dupák (Stampfer)

Heirate, mein Mägdelein, nicht,
ehe hundert Jahr du,
bis die Zähne dir ausfallen,
geben sie dir eh' Ruh.

(Deutsche Version bei Dolanská 1955, 16.)

[15] Květy (1844). Nr. 20, 80, Zitiert nach Zíbrt 1960 (Übersetzung vom Verf.).

Eine suggestive Beschreibung dieses Tanzes findet sich bei Alfred Waldau:

... schnell, wie ein Wind die Mühle treibt, so geht es auf dem Tanzboden um, daß selbst den ruhigen Zuschauer der Schwindel ergreift. Nicht nur ein einziges Paar erfaßt sich, sondern vier, fünf oder wohl auch noch mehr reichen sich in kreisförmiger Verschlingung die Hände. Alles reißt sich rundum und wirbelt sich hinab, fliegt wie der Blitz dahin und jauchzt und jubelt[16].

Die Meinung der Wiener über die ihnen mitunter verdächtige Haltung der Böhmen (tschechischer Zunge) bringt auch die *Polka française* „An der Moldau" nach Motiven der Operette „Die Fledermaus" von Johann Strauß, op. 336, zum Ausdruck (Premiere am 5. April 1874 im Theater an der Wien). Die beiden Eröffnungsmelodien sind der Ballettmusik des zweiten Aktes entnommen. Sie sollen nicht nur getanzt, sondern von einem gemischten Chor zu folgendem Text gesungen werden – was bei heutigen Inszenierungen allerdings kaum noch geschieht[17]:

Marianka, komm' und tanz' me hier!
Heut ist's schon schetzko jedno mir!
Me tanzens Polka alle zwei;
wo isse Hetz, is Böhm' dabei!

To je heski musitschku
auf Trompettel, Clarinettl,
so wie cesky Musikant
blast me in kein andre Land.

Allerdingst enthält dieser Text mindestens ebensoviel vordergründig-wohlfeilen nationalen Spott wie ernstgemeinte politische Verdächtigungen.

Doch auch ohne Text konnten das Stampfen und „Drohen" verdächtig erscheinen. Und in eben diesem Klima wurde der Straußsche Radetzky-Marsch kreiert, zu einer Zeit also, in der das Repertoire des öffentlichen Tanzens sich grundsätzlich zugunsten der Rundtänze zu verändern begonnen hatte. Walzerartige, polkaartige und auch marschartige Tanzstücke bestimmten nun die Programme der Tanzsäle. Ungezählte Komponisten und Arrangeure bemühten sich, die ständig wachsende Nachfrage nach solchen Tanzformen zu befriedigen und lieferten entsprechende Kompositionen in Fülle.

Produktionen der verschiedenartigsten Musikergruppen wie Militär- und Salonkapellen, Blechkompanien oder fahrende Musikanten verhalfen dem Radetzky-Marsch zu seiner „Anabasis". Dabei gelang es diesem sogar, sich auch unter den ländlichen Tänzen einzunisten. Die Begeisterung für den Feldmarschall Radetzky in Österreich führte damals, also etwa in der Jahrhundertmitte, dazu, daß man etlichen Tänzen seinen Namen gab, wie Hermann Derschmidt mitteilt[18]. In den reichen Volkstanz-

---

[16] Waldau 1859/60, 23. Zit. nach Nettl 1962, 150.

[17] Schönherr, Max / Ziegler, Johann: Aus der Zeit des Wiener Walzers. Titelblätter zu Tanzkompositionen der Walzerfamilie Strauß. Harenberg-Dortmund 1981, 60 f.

[18] Derschmidt, Hermann: Über die Singtänze und Tanzlieder in Oberösterreich. Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes 32/33 (1984) 175 f. Dazu äußert sich in gleichem Sinn auch der österreichische Tanzfolklorist Karl Horak in seinem Brief vom 24. 4. 1988 an mich: „Zum Radetzky-Marsch aus Oberösterreich muß ich Derschmidt beistimmen ... Daraus geht eindeutig die Funktion als Schreittanz mit Partnerwechsel hervor. Wieso dieser Tanz zu dem sonderbaren Namen gekommen ist, bleibt ungeklärt. Es gibt einige Fassungen im

sammlungen Österreichs und Böhmens existieren mehrere interessante Belege für Tänze mit dem Namen Radetzky-Marsch oder Radetzky-Polka. Eine oberösterreichische Variante zum Beispiel beschreibt Derschmidt folgendermaßen:

Der Radetzky-Marsch ist ein Partnerwechseltanz, ähnlich dem Jägermarsch. Eigenartig ist, daß zum Umgang in Tanzrichtung „marschiert" wird, aber im Dreivierteltakt. Dazu wird gesungen:

> Bua, wännst an Apfl schälst, und du ißt 'n net,
> wannst a Dirndl liabst, und sie mag die net –
> und wannst ins Wirtshaus gehst und d' Kelln'rin schenkt net ein,
> da muaßt a rechter Batzenlippl sein.

Die Melodie ist die der bekannten Liedweise von „Die Gamserl schwarz und braun"[19].

In dieser Beschreibung scheinen mir vier Angaben besonders wichtig, nämlich

1. die spielerische Art des Tanzes (Partnerwechsel);
2. das Marschieren im Dreivierteltakt;
3. das gesungene Lied (das mit dem Radetzky-Marsch von Johann Strauß nicht übereinstimmt);
4. das Marschieren in Tanzrichtung, also gegen den Uhrzeiger.

Diese vier Informationen sind für einen Vergleich mit dem Radetzky-Marsch aus Böhmen wichtig. Festzuhalten ist dabei zunächst noch, daß die Bemerkung, es handle sich um eine dem Jägermarsch ähnliche Tanzform, auf die Funktion des Tanzes hinweisen könnte. In jedem Fall war er ein „spottiger" Tanz, wie auch die Radetzky-Polka aus derselben Landschaft, was sich auch aus dem Liedtext leicht ersehen läßt. Die erwähnte Ähnlichkeit mit dem Jägermarsch verrät zudem die Beliebtheit dieser Tanzarten innerhalb des damaligen Repertoires in Oberösterreich, was in gleichem Maß auch für die anrainenden Landschaften Südböhmens galt. Es sei dabei nur an die *Linzer Polka*, die *Sternpolka* oder die *Doudlebská Polka* erinnert[20].

Als Beispiel für ein böhmisches Pendant, das auch heute noch beliebt ist, wäre ferner auf einen Jägermarsch hinzuweisen, der *Myslivecká* heißt und dessen erste Zeile „Na tý louce zelený" (Auf der grünen Wiese) lautet. Bei ihm handelt es sich auch um einen Paarwechseltanz in dreiteiliger Form (vgl. Musikbeispiel 3): Der Walzer (Teil A) wird paarweise getanzt, das „Marschieren" aber erfolgt hupfschrittartig oder polkaartig in der Rückenkreuzfassung auf der Kreisbahn in gleicher Richtung (Teil B). Danach bildet man zwei konzentrische Kreise, wobei die Tänzer hupfschrittartig innen, die Tänzerinnen in der Gegenrichtung außen tanzen (Teil C)[21].

An dieser Stelle könnte man fragen, was das Besprochene mit dem Radetzky-Marsch zu tun habe. Nun, es läßt sich nur vermuten, dies aber mit guten Gründen,

---

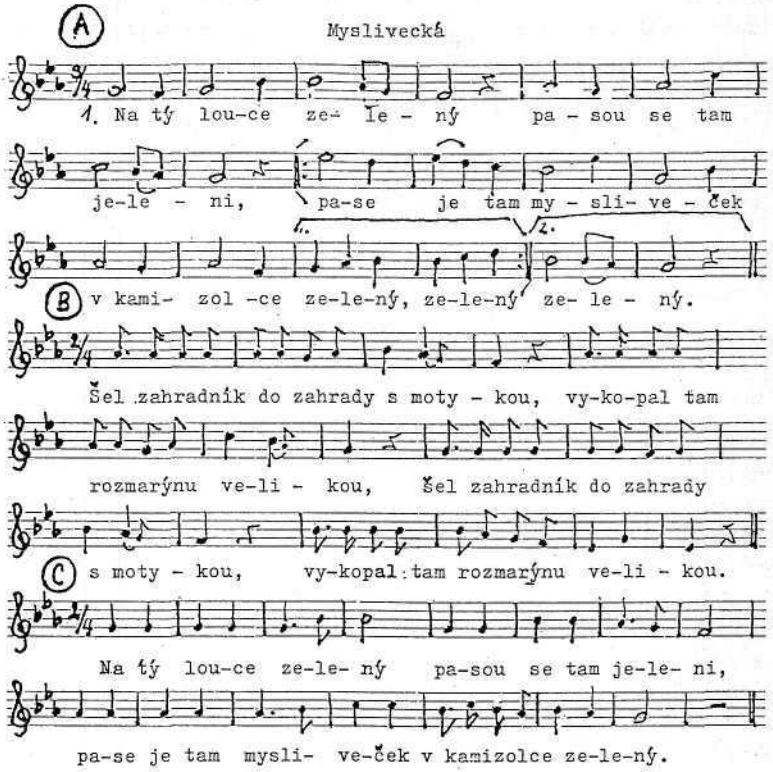
geraden Takt, meist Radetzky-Polka genannt, während die Fassung mit dem Marschteil im ungeraden Takt Radetzky-Marsch genannt wird."

[19] Derschmidt, Hermann: Tänze aus Oberösterreich. Linz 1985. Tanzbeschreibungen: Radetzky-Marsch in: Bd. 1, 89; Radetzky-Polka in: Bd. 1, 78 f.

[20] Ebenda 90–93.

[21] Síglová, K. / Drdácký, F. / Soukupová, Z.: Hry pro chvíle oddechu [Spiele zur Erholung]. Praha 1956, 246.

Musikbeispiel 3



A. 2. Počkej na mě, má milá,
zastřelím ti jelena,
/:aby se ti zalíbila
myslivecká halena. :/
C 2. = A. 2.

Myslivecká (Jägermarsch)

A. 1. In dem Gras frisch und grün
grasend dort die Hirsche ziehn.
/: Weidet sie der junge Jäger
in dem schmucken Rocke grün, Rocke grün. :/

2. Wart Schatz nur ein Weilchen hier,
einen Hirsch dann schenk ich dir.
/: Dann wirst du erst recht verstehen,
was des Jägers Liebe Zier, Liebe Zier. :/

B. 1. Tanz' mit mir, mein schönes Ännchen,
tanz' mit mir,
einen Strauß von Rosmarin
geb' ich dir.
Danke schön, mein kleiner Gärtner,
danke schön,
das, was du mir schenken möchtest,
ist doch Kren.

C. = A. (¾-Takt)

Deutsche Version: (A) G. R. Schroubek, (B) P. Novák. Quelle: Síglová, K., Drdácký, F., Soukupová, Z. 1956, 246. Vgl. auch Hoidn, L.: Deutsche Volkstänze aus dem Böhmerwald. Leipzig 1930, Nr. 1 – Jungbauer, G.: Volkslieder aus dem Böhmerwald. Prag 1930, Nr. 483.

daß es sich in diesem Fall um einen tänzerischen Scherz in satirischer Absicht handle, wie man aus dem Vergleich des Marschierens im Dreivierteltakt mit dem ursprünglichen Radetzky-Marsch wird schließen dürfen. Dies birgt ein komisches oder jedenfalls spielerisches Potential in sich, und eben das gilt für die weiteren Tanzversionen der Radetzky-Polka, die gleichfalls ähnliche Spieltanzformen darstellen.

In Böhmen war und ist die Melodie des Straußschen Radetzky- Marsches sehr populär. Sie lebt dort hauptsächlich dank eines Gedichts weiter, bei dem sicherlich die dichterische Muse des Kasernenmilieus Pate gestanden ist und das – im Rhythmus des Originals übersetzt – etwa so lautet:

Radetzky, Radetzky, war ein braver Herr,
Brot für die Soldaten
und das Fleisch aß er.

Radetzky, Radetzky, war ein großer Herr,
Knochen den Soldaten,
das Fleisch fraß nur er.

Die zweite Ursache für die bis heute anhaltende Popularität des Liedchens geht auf das Konto des braven Soldaten Schwejk, besonders der mehrmaligen Verfilmungen dieser unsterblichen Militärsatire und Volksheldengeschichte aus der Epoche der sterbenden kaiserlich-königlichen Armee. Der Radetzky-Marsch auf böhmisch entstammt – und das ist sein Spezifikum – dem politischen Klima einer Zeit, in welcher an der untergehenden Monarchie kaum mehr etwas Rühmenswertes war. Eine deutsche Variante aus Ostböhmen vom Beginn des 20. Jahrhunderts wertet freilich ganz anders. Ihr Radetzky ist durchaus noch der tapfere Held, dem vaterländische Bewunderung gebührt.

Wer will mit nach Italien ziehn,
Radetzky kommandiert?
Da heißt es avancieren,
Den Mut nicht verlieren.
Schlagt an, gebt Feuer und ladet schnell,
Weicht keiner von der Stell, Hurra! ...

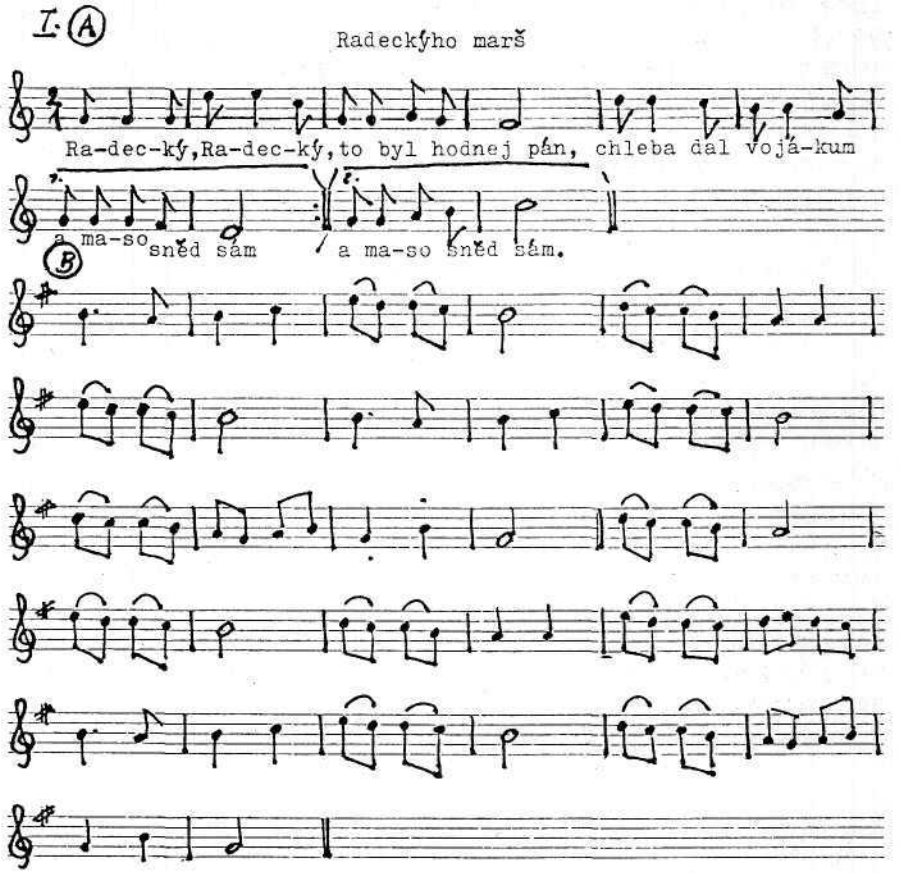
Die Pièce ist dem Liedrepertoire schwarzgelb-patriotischer Kreise zuzuordnen. Wie die tschechischen Varianten, steht auch sie in der Nachbarschaft zu tänzerischer Gestaltung[22].

Aber zurück zum Radetzky-Marsch auf böhmisch (vgl. Musikbeispiel 4). Den Kern des choreographischen Ablaufs des Tanzes bildet eine melodisch variierte achttaktige Phrase des Trios aus dem Straußschen Marsch, die zum selbständigen Singtanzteil wurde und zugleich zum Träger der Idee des neuen Tanzes. Es entsteht also folgende Struktur:

Teil I
A. Gesungene achttaktige Phrase, die sich wiederholt (16 Takte)
B. Instrumentales Zwischenspiel (32 Takte)
C. = A. (16 Takte)
Teil II

[22] Steinitz, Wolfgang: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. Berlin 1979, 525–527.

Musikbeispiel 4



C = A Text: Radecký, Radecký, to byl velkej pán,
kosti nechal vojákům, maso sežral sám.

II. Ad lib.: Polka, Galopp, Walzer

Dem in sich kurzen Tanz folgte ein passender Galopp, eine schnelle *Polka* oder auch ein Walzer, also quasi ein Nachtanz.

In dieser erweiterten Form wurde der *Radeckýho marš* in der nordböhmischen Region dicht an der damaligen Sprachgrenze zwischen Jeschken und dem westlichen Teil des Riesengebirges mit Vorliebe getanzt. Bei geselligen Veranstaltungen war er noch nach dem Zweiten Weltkrieg lebendig[23].

---

[23] Krejčí, Pavel: Pojizerské a podještědské písně a tance [Lieder und Tänze aus dem Iser- und Jeschkenvorland]. Liberec 1963, 33, 34. – Novák, Petr: Private Sammlung. Informant František Tichánek aus Bozkov/Semily, April 1959.

Der ganze Aufbau dieses Tanzes beruht auf dem Prinzip der Rundtänze. Die Äußerung seines Inhalts wird duch eine spezielle Modifikation der plastischen Seite des Tanzmotivs ermöglicht. Dabei sind die folgenden tänzerischen Ausdrucksmittel zu beachten:

1. Als Grundtanzschritt wird ein walzerartiger Schritt in betontem Schaukeln im Zweivierteltakt getanzt, die sogenannte *Faulenzerpolka* oder *Valčpolka*, der dem Prinzip des Rundtanzes uneingeschränkt folgen kann.
2. Die inhaltliche Präzisierung dieses Schrittes wird durch Gebärden geschaffen, zum Beispiel durch Nachahmung des Salutierens beim Erklingen des Namens Radetzky.
3. Beim instrumentalen Teil erfolgt ein übertriebenes Schaukeln als karikierende Nachahmung des Reitens.
4. Einer der wichtigsten Züge dieses Tanzes, die ihn als eine Parodie auf das Militär und besonders auf dessen höhere Chargen erkennen lassen, ist die einzige erwähnte Regelung, die bestimmt, daß in der Gegenrichtung zu tanzen sei, also nach hinten, gegen den Strom.

Gerade der letzte Punkt hat seinen eindeutigen Sinn: Nur die „Teufelstänze" drehen stets nach links[24], während die „Anständigen" sich nach rechts bewegen. Diese Regelung gilt mancherorts bis heute – wer gegen den Strom tanzt, verdirbt die gute Stimmung und bringt Unglück. Genau so aber wird der Soldatenstand von der Mehrheit eingeschätzt: als unnütz, als Schmarotzer, als Parasit. Man darf annehmen, daß dieser Bedeutungszusammenhang den Tanzenden bekannt (wenn auch vielleicht nicht unbedingt während jeder Phase des Tanzvergnügens immer bewußt) war und daß sie ihre Ablehnung des (österreichischen) Militärs im Medium des Tanzes zwar verschlüsselt, gleichwohl aber dezidiert ausdrücken wollten. Es ist heute freilich kaum mehr möglich, die Richtigkeit dieser Vermutung zweifelsfrei nachzuweisen. Jedenfalls aber bietet der „böhmische" Radetzky-Marsch ein eindrucksvolles Beispiel tschechischen Volkshumors, der überlaut propagierte offizielle politische Werte gerne an seiner eigenen moralischen Elle mißt[25]. Solch beißender Witz und indirekter Spott sind schon seit Karel Havlíček Borovský ein bewährtes und wirkungsvolles Kampfmittel der Tschechen, das auch seither nicht an Aktualität verloren hat. Man könnte im Gegenteil sogar feststellen, daß es noch heute eines der wichtigsten Indentifikations-

---

[24] Suppan, Wolfgang: Der musizierende Mensch. Mainz 1984, 129, Anm. 363. – Hammerstein, R.: Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter. Bern-München 1974, 38 f. – Ders.: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern-München 1980. Vgl. die Rezension von Walter Salmen in: Die Musikforschung 35 (1982) 190.

[25] Nahodil, Otakar: Menschliche Kulturtradition und kulturanthropologische Orientierungen. Aschaffenburg 1971, 139. – Erikson, Erik, H.: Identität und Lebenszyklus. Frankfurt 1966, 11: „Menschen, die derselben Volksgruppe angehören, in derselben geschichtlichen Zeit leben oder auf dieselbe Art und Weise ihr Brot verdienen, werden auch von gemeinsamen Vorstellungen von gut und böse geleitet. Diese Vorstellungen spiegeln in unendlichen Variationen des Ungreifbare des historischen Wandels wider und dennoch nehmen sie für die Ich-Entwicklung jedes Einzelnen in Gestalt der herrschenden soziologischen Modelle und Leitbilder von gut und bös sehr konkrete Formen an."

phänomene des Kommunikationskodes ist und als solches eine überwiegend positive Rolle spielt. Dieses kontinuierliche Bewahren geschichtlicher Erfahrungen kann man als Bedingung menschlicher Existenz überhaupt begreifen, wie es auch René König in seinen „Soziologischen Orientierungen" formuliert:

> Alles, was der Mensch in einem gegenwärtigen Moment seines Lebens empfindet, ist geprägt durch vergangene Erfahrungen und durch die Umstände, in denen er die verschiedenen Normen der Kultur erlebt hat. So tragen wir immerfort in unserem Gegenwartsleben unsere eigene Vergangenheit mit uns herum, die die Gegenwärtigkeit unserer Existenz prägt ... Die Tradition schafft gewissermaßen Zusammenhang in der Gegenwart, die ohne dieses Gewicht der Vergangenheit in ein Bündel von ungeordneten Situationen zerflattern würde[26].

Abschließend sei hier nur kurz an einen anderen Militär erinnert, den General Laudon, der seine Heldenkarriere allerdings dem Siebenjährigen Krieg verdankte. Auch seine einst nicht geringe Popularität lebt bis heute fort – in einer Vielzahl von Trinkliedern, während unser Musikbeispiel 5 textlich und musikalisch-tänzerisch ähnlich parodistische Züge aufweist wie die verwandten von uns vorgestellten um Radetzky[27].

Unser Radetzky-Marsch aber hatte – oder hat – seine besondere Lebensgeschichte. Nach seiner Geburt steht er im vollen Glanz vor uns als meisterhaft vertonter Ausdruck öffentlicher Bewunderung für einen siegreichen Militär der Zeitgeschichte. Als solches hatte dieses Musikstück einen Riesenerfolg und war lange in allen Schichten der Bevölkerung überaus beliebt. Dann trat der aktuelle Anlaß, zu dem es komponiert worden war, etwas zurück und der Marsch wurde zum musikalischen Emblem der Habsburgermonarchie und ihrer Militärs, die er dann auch in allen Phasen ihres Niedergangs getreulich begleitete. Joseph Roth sagt in seinem Roman „Radetzky-Marsch", es lasse sich zu seinen Klängen am leichtesten sterben. Doch parallel zu dieser Entwicklung erfuhr der Marsch auch eine tiefgehende Umwandlung. In der Folklore, die ihn schnell rezipiert hatte, wurde er musikalisch, textlich und vor allem tänzerisch grundlegend um- und neugestaltet und durchlief dabei Phasen struktureller und funktioneller Veränderungen.

In Böhmen wurde die tänzerische Gestaltung des Radetzky-Liedchens auf der Grundlage jenes populären choreographischen Modells realisiert, das im Gebrauchstanz-Repertoire der gegebenen Landschaft dominierte. Es gehört zu den Rundtänzen, die auf ein weiteres Variieren mit bestimmter Tendenz zur Rückfigurierung hinweisen. In Oberösterreich setzte sich die Popularität des Straußschen Radetzky-Marsches im Rahmen des Gebrauchstanz-Repertoires nicht durch. Hier wurden mit den Namen

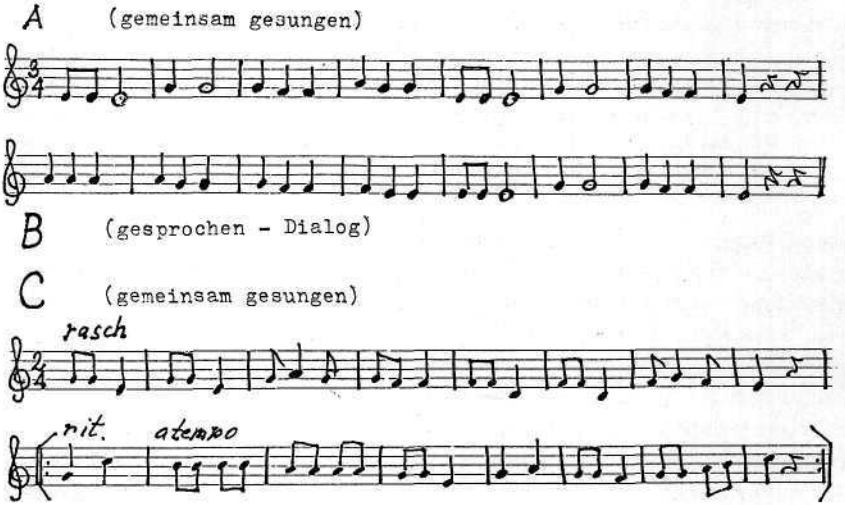
---

[26] König, René: Soziologische Orientierungen. Vorträge. Köln-Berlin 1965, 54.

[27] Generál Laudon jede skrz vesnici/ Generál Laudon jede skrz ves./ Jede skrz vesnici, má bílou čepici,/ Generál Laudon jede skrz ves.
Gesprochen: A: Stůj! Kdo tam? B. Patrola. A: Jaká? B: Vojenská. A: Kdo ji vede? B: Ženská. A: Jaká je? +B: Kulatá (nohatá, buclatá, hubatá ...)+
Kulatou, kulatou, tu já mám nejradši,/ kulatou, kulatou, tu já mám rád./ : Já ji pomiluju, vona zase mě, mě, mě, že je kulatá, trápí srdce mé.:/
Das Lied wird mehrmals gesungen, bei jeder Wiederholung wird bei + ein neues Adjektiv (als Charakteristikum der Kommandierenden) gewählt.
Unter dem Namen „Laudon" war in Schlesien ein Tanzspiel bekannt. Vgl. Schremmer, Wilhelm: Wie der Schlesier singt, tanzt und spricht. Eine schlesische Volkskunde. Breslau 1921, 146.

Musikbeispiel 5

General Laudon



General Laudon

A (gemeinsam gesungen)

General Laudon
reitet ins Dorf hinein,
General Laudon
reitet durchs Dorf.
Weiße Mütz' auf dem Kopf
reitet er durch das Dorf,
General Laudon
reitet durchs Dorf.

B (gesprochen – Dialog)

Halt!
Wer da?
Patrouille!
Was für eine?
Militärische!
Wer kommandiert sie?
Ein Weib!
Wie sieht sie aus?
+Schön rund!

C (gemeinsam gesungen)

(Die Rundliche, Rundliche,
die ist die richtige,
(die) Rundliche, Rundliche,
die mag ich gern.

/: Sie kriegt von mir ein' Kuß,
ich auch von ihr, oh wie schön,
da sie rundlich ist.
muß sie weiter geh'n. :/

A B C wiederholt sich ad lib. Bei jeder Wiederholung wird an der Stelle+ eine andere Eigenschaft der Kommandierenden erwähnt, z. B.: großäugig, hinkend, schön, blond, grimmig, vollbusig etc. Zum tschechischen Originaltext s. Anm. 27.

Radetzky-Marsch und Radetzky-Polka zwei Varianten spielerischer Gruppentanzformen benannt, die dort verbreitet und beliebt waren. Es geht da um jene Mischformen – im choreographischen Sinn –, die zu den Gruppentanzformationen mit Paarteilnahme gehören, bei denen das spielerische Prinzip auch einen Rundtanz integriert. Die Improvisation der einzelnen Tänzer wird dort nicht gefördert. Diesen Raum für individuelle Äußerungen des Tanzenden öffnet aber die tschechische Version. Eben das macht den Unterschied zwischen diesen beiden benachbarten Tanzmilieus aus.

Die für uns anonymen Schöpfer schufen die Voraussetzungen für jenen eigenartigen Prozeß, an dessen Ende der Radetzky-Marsch dann in seiner neuen und klar umschreibbaren Form eines Tanzstückes steht. Als solches wurde er zu Anfang unseres Jahrhunderts und nach dem Ersten Weltkrieg zu einem selbständigen Tanzartikel der nordböhmischen regionalen Gebrauchstanzszene, und als Spottliedchen ist er bis heute bei den Tschechen lebendig. Seine musikalisch-poetisch, aber durchaus unpathetisch vorgetragene Botschaft bleibt die Infragestellung militärischen Nonsens' – ein unvermindert aktuelles Thema.

Aber freilich: Auch der originale Straußsche Marsch, dieser „brillante und rasante" Marsch, dieser „Marsch der Märsche", wie man ihn genannt hat, er war, wie sein Komponist, weder kaiserlich noch revolutionär. Ihm und den übrigen Straußschen Märschen „fehlt der männliche, kriegerische Charakter, sie sind, bei glänzender Äußerlichkeit, meistens hüpfend und leichtfertig", bemängelte seinerzeit der Wiener Musikpapst Eduard Hanslick[28]. Dieser Charakterisierung stimmen wir gerne zu, nur mit dem Unterschied, daß wir Hanslicks negativ gemeinte Wertung positiv verstehen. Wahrscheinlich sogar so, daß gerade die von ihm kritisierte „glänzende Äußerlichkeit" und der „leichtfertige oder hüpfende" – vielleicht auch tänzerische! – Charakter der Strauß-Märsche und insbesondere des Radetzky-Marsches die Voraussetzung dafür waren, daß wir hier die Geschichte eines über 140 Jahre vital gebliebenen Musik- und Tanzstückes und seiner zahlreichen Varianten überhaupt haben vorstellen können.

---

[28] Jacob 1953, 111.