

**Zeitschrift:** Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

**Herausgeber:** Empirische Kulturwissenschaft Schweiz

**Band:** 23 (1920-1921)

**Artikel:** Neues zum Appenzeller Hierig-Tanz

**Autor:** Bernoulli, E.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-112157>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

### Neues zum Appenzeller Hierig-Tanz.

Am 25. Juli 1920 fand nachmittags zu Appenzell, veranstaltet vom Verkehrsverein, ein hübsches Trachtenfest statt. Die Jahreszeiten bildeten den ideellen Hintergrund, vor welchem sich, ähnlich wie in alten Kalenderdarstellungen, die Beschäftigungen und Belustigungen des Volkes in bunten und belebten Szenen abspielten. Post festum gaben die Sennen in einer Wirtschaft ein harmonisches und namentlich rhythmisch scharf präzisiertes Geläute mit drei grossen Vieh-Glocken zum Besten:



Dass bei dem festlichen Anlass aber auch die eigentliche alte Volksmusik wieder zu Ehren gezogen wurde, versteht sich von selbst.

Den Lesern unseres Archivs mögen besonders die Artikel von Alfred Tobler neuerdings in Erinnerung gebracht werden, betitelt: „Der Volkstanz im Appenzellerland“ (Jahrgang VIII, Heft 1—3). Denn ein ritornellartiges Instrumentalstückchen haben wir mit folgender Melodie durch Geige und Hackbrett ausführen hören:



Daran schloss sich jeweilen ein grosser Ringelreihen.

Das von uns erhaschte Fragment des Ganzen ist nichts anderes, als das Liedchen: „Drei Paar lederni Strömpf“, beinahe notengetreu so wie es Tobler S. 15 — hier als Gesang — und dann nochmals S. 192, 193 — in 5-stimmiger Partitur für Violine I, II, Hackbrett, Cello und Bass — aufgezeichnet hat. Der ersten Violine ist hiebei, gleichfalls im wesentlichen gleichlautend, der Gesangstext mit unterlegt. Im Unterschied von Toblers Wiedergabe desselben, wurden uns allerdings (der Erinnerung nach) die letzten beiden Zeilen zitiert mit den Worten: „Und wenn-i einen au verlier — So sinds no immer vier“. Natürlich kann es nicht unsere Absicht sein, eine dialektisch einwandfreie Fixierung der Strophe geben zu wollen. Vielmehr liegt uns daran, die Übereinstimmung festzustellen mit der Fassung eines Reimspruchs zum Basler Zapfenstreich (vgl. Tobler l. c. S. 17 Anm. 46). Zumal „auch in der Stadt St. Gallen dieser Zapfenstreich-Reim üblich ist.“

Namentlich aber war für uns von Interesse die Instrumentalisierung des Liedchens, offenkundig in dem typischen Auftakt von 2 Achteln, ausgehend von der Terz der Tonart nach der Quinte (Dominante) hin, als dem eigentlichen Anfangston der Melodie.

Man sehe z. B. wie „50 Appenzeller Volkstänze, für Klavier bearbeitet von Karl Aeschbacher“, hg. und verl. von der Heimatschutzvereinigung Appenzell A. Rh. Trogen 1915 in ganz entsprechender Weise beginnen bei den Walzern No. 4 (S. 20), No. 17 (S. 34), No. 18 (S. 35), sowie bei dem als „Inner-Rhoder Gaggerli“ bezeichneten Schottisch No. 6 (S. 45), hier nur mit punktiertem Achtel und folgendem Sechzehntel. Unmittelbar davor findet sich

als Schottisch No. 5 (S. 44), wiederum ohne Auftakt: „Drei ledri Strömpf“ — mit seinem eigenen Instrumentalritornell — als Lied gedruckt (vgl. Tobler S. 15). Dass es sich also um ein Tanzlied handelt, ist auch hiedurch augenfällig bestätigt. Nun aber die Hauptsache für uns. Auf Befragen ward uns die ganze Vorführung genannt als der „Hierig“. Und in der Tat muss es sein, wie Tobler es ausführt (S. 13—15). „Der hier im Lande alte Appenzeller-Pantomimen-Tanz wurde seinerzeit in Inner- und Ausserrhoden getanzt, ist jedoch leider nicht mehr an der Tagesordnung. Ich begegnete ihm in Ausserrhoden ein einziges Mal, und zwar an einer theatralischen Aufführung. Auch in Innerrhoden wird er nur noch bei festlichen Anlässen und Aufführungen und namentlich an den künstlich arrangierten Alpstuberten mit Virtuosität aufgeführt. Es ist ein anstrengender Solotanz, wobei Tänzer und Tänzerin in der Tracht eines alten Appenzeller-Paars auftreten und als altväterisches, komisches Pas-de-deux in grotesker Weise darstellen, wie sich zwei Liebende entzweien, sich gegenseitig auf alle mögliche Weise necken, sogar lange Nasen machen, an Nasen und Ohren zupfen und sich verhöhnen.“ Dann gibt der Verfasser eine genaue Beschreibung und schliesst seine Beobachtungen mit den Worten: „Die Bewegungen bei diesem Tanze seien ziemlich frei und dem gegenseitigen Einverständnisse des Paars anheimgestellt. Ein anderer Tanz heisse „Der drei lederni Strömpf“ usw.“ Täuschen wir uns nicht, so ist am Trachtenfeste gerade dieser letztgenannte zu den markanten pantomimischen Bewegungen auf ergötzlichste Art mitbenützt worden. Sie stellten geradezu eine Steigerung der Gemütserregung bis zum Ballen der Fäuste dar, die Lösung des tragikomischen Konflikts war aber nicht etwa eine Verhöhnung, sondern eine Versöhnung. Die beiden offenbar irgendwie eifersüchtigen, oder nach Kontrollfreiheit sich sehenden Gatten umarmten sich schliesslich; selbstverständlich im Takte zur Melodie, deren Gipelpunkte ihre Gefühlsäusserungen unterstützten. „Hierig“ und „Drei ledri Strömpf“ waren verschmolzen zu einer köstlichen Humoreske.

Schon im ersten Jahrgang des „Archivs“ (1897), Heft 2, S. 163 äusserte Prof Dr. J. Winteler: „.... Da es sich (im Hinblick auf Tänze, die mit Mimik verbunden sind) vor allem um Gegenden handelt, in denen sich das Mittelalter hindurch ein romanischer Menschenschlag erhalten hat, so liegt die Vermutung nahe, diese Tänze seien eine Fortsetzung des bei den Römern so beliebten Mimus.“

Gewiss, und die Mittelglieder entdecken wir in bestimmten altfranzösischen Tänzen.

Man mag an deren Existenz schon im Mittelalter denken, wenn man die Monographie von Pierre Aubry: „Troubadours et Trouvères“ Paris, Alcan 1909 zur Hand nimmt und hier liest (p. 42 ff.), dass bei den Chansons dramatiques das Mit- und Gegeneinanderspielen dreier Personen supponiert sei. Oder, wie er die Chansons de danse schildert: „Man ist geneigt anzunehmen, dass die Zeitgenossen des hl. Ludwig, während sie Rondes, Caroles und Baleries tanzten, einige von diesen ... Liedern sangen.“ Auch der in Paris wirkende Theoretiker Johannes de Grocheo (in seiner „Musiklehre“, hg. von Joh. Wolf, Sammelbände der I. M. G. Jg. I, Heft 1) spricht von einer Anzahl teils vokaler, teils instrumentalier Formen, die vermutlich auf mimische Tänze hindeuten. Bei den gesungenen Tänzen tritt mit Vorliebe die Kontrastwirkung hervor, dass darin Solist und Chor alternieren.

Weiter hat Joseph Bédier in Bezug auf die sogenannten Baleries (vgl. Revue des deux mondes 1906, Tome XXXI, p. 398 ff.: „Les plus anciennes

dances françaises) die Vermutung ausgesprochen, dass es sich um eine Art von mimischem Ballet handle, wobei die in der Mitte des Reigenkranzes agierenden Haupttänzer sich nicht etwa bei den Händen fassten, weil sie diese für bestimmte Bewegungen frei behalten mussten. So erkläre sich das und jenes Liedfragment.

Auf dem älteren Prætorius, wie auch dem neueren Rousseau füssend, können wir nun aber, zudem in Übereinstimmung mit Fr. M. Böhme ganz speziell einen seit dem 16. Jahrhundert nachweisbaren, altfranzösischen Tanz als genaue Parallelform zu unserem Appenzeller-Mimus in Anspruch nehmen: den Branle. Prætorius erklärt (in *Syntagma musicum III*, Cap. VI des ersten Teiles, S. 31 der Neuausgabe), es seien zweierlei „Balli vel Balletti zu unterscheiden“, nämlich Gesänge zum Tanz und textlose Ballette. „Und wenn dieselben mit Schallmeyen oder Pfeiffen zum tantze gespielt werden, so heist es Stampita. Im Frantzösischen nennet man es un Ball, das seynd allerley Täntze in genere, als Bransle, Courranten, Volten, Gagliarden etc. Ballet aber sein sonderliche Täntze zu Mummereyen vnd Vffzügen gemacht, welche zur Mascarada gespielt werden“ usw. Über die Mascherada bemerkt er (S. 37): . . . Welche Gesänge, ob sie gleich jhre sonderliche Melodiam haben, vnd gewisse Täntze seyn, werden sie doch allezeit in Mummerey Kleidern, vnd in Maschen, oder wie man es nennet, Larven verrichtet.“ Die frueste nicht nur sondern auch die ergiebigste Quelle ist indessen die 1588 erstmals erschienene „Orchésographie“ von Jean Tabourot.

Ein Branle von haut Barrois wird hier folgendermassen beschrieben: „. . . wird gewöhnlich von Bedienten und Kammermädchen getanzt, zuweilen auch von jungen Herren unn Damen, wenn sie als Bauern oder Schäfer verkleidet eine Maskerade halten und sich untereinander amüsieren wollen (S. 91 der Übersetzung von Albert Czerwinski, Danzig 1878). Aus einer andern Stelle der Orchésographie erfahren wir, „dass, sobald ein neuer Branle für eine Maskerade . . . erfunden wird, — was man ein Ballet nennt, — diejenigen Leute denselben sofort in die Tanzgesellschaften einführen, und ihm einen Namen geben. Zu dieser Art von Branles gehören auch diejenigen . . . welche der Mehrzahl nach mit unterschiedlichen Geberden und Gestikulationen getanzt werden, weshalb man sie auch „mimische Branles“ nennen kann“ (S. 103).

Jehan Tabourot, mit seinem anagrammatischen Pseudonym Thoinot Arbeau, beginnt hierauf mit der Analyse des Branle von Malta und betont ausdrücklich, „dass bei jeder Wiederholung“ desselben auch neue Mimen und Gestikulationen gemacht werden müssen, wie z. B. die Hände falten, und erheben derselben zum Himmel in Bewunderung oder Andacht und dergleichen, wie es den Tanzenden eben beliebt.“ — Wolgemerkt: „Einige Malteser Ritter veranstalteten ein Ballett für einen Maskenball bei Hofe, und erschienen dort mit einer gleichen Anzahl Damen, alle als Türken gekleidet.“

In eine andersartige Atmosphäre versetzt uns der Branle der Waschfrauen. Er „wird so genannt, weil die Tanzenden dabei in die Hände schlagen, was ein Geräusch verursacht, ähnlich demjenigen, welches die Schläger machen, welche an den Ufern der Seine in Paris die schmutzige Wäsche waschen. Hier werden laut Vorschrift „bei Wiederholung des Anfangs immer dieselben Gesten wie vorher ausgeführt“. Also gemäss Randbemerkung etwa zu den beigefügten Melodienoten: . . . stemmen die Frauen die Hände in die Seiten und die Männer drohen ihnen mit dem Finger; bei der Wiederholung der zwei Simples (Tanzschritte) aber geschieht es umgekehrt.“ Weiter: „Während dieses

Doubles nach links schlagen alle Tanzenden die Hände aufeinander und ahmen den gewissen Lärm nach.“ Später „lassen die Tanzenden ihre Hände los, drehen sich jeder eine Tour links, und erfassen sich nach dem Sprunge wieder bei den Händen und beginnen von Anfang“ (S. 105, 106).

Beim Erbsen-Branle rühren sich abwechselnd Männer und Frauen nicht, während u. a. je von einer Partie der Tanzenden „drei Sprünge“ gemacht werden (S. 107).

Aus dem Branle der Einsiedler sei erwähnt, dass das Gesicht bald nach innen, bald nach aussen gedreht werden sollte (S. 108).

Endlich sei noch der Holzschatz-Branle nicht übergangen, weil Arbeau hier seine Gelehrsamkeit leuchten lässt. War doch Tabourot zufolge eines durch seine Mutter abgelegten Gelübdes Geistlicher geworden und verfasste seine Orchésographie, man höre, im respektablen Alter von 69 Jahren, als Domherr von Langres! „Il ne languissait pas.“ Er lässt zu dem eben genannten mimischen Branle den Exkurs einfließen: „Rossinus berichtet in seinem Buche über die römischen Altertümer, nach dem siebenten Buche des Denis Halicarnassus (Dionysius von Halicarnass, römischer Rhetor zur Zeit des Augustus), dass bei den grossen öffentlichen Festen in Rom die Tänzer mit ihren Tibias, Harfen und Barbitons (Leiern) in Reihen marschierten und die Bewegungen, Mienen und Gesten eines vor der Reihe einherschreitenden Tänzers nachzuahmen suchten, was den Eindruck machte, als ob sie Guignolet (= Kasperli) spielten. Danach hat man hier in Langres eine Maskerade geformt, bei welcher eine Narren-Mutter drei Narren vorangeht und ihnen unterschiedliche Gesten vormacht, hierauf sich umkehrt, und zusieht, ob diese ihre Narrenkinder auch alles gehörig nachahmen. Zu diesem Zwecke bediente man sich des Holzschatz-Branles.“

„. . . Bei diesem Branle können die Männer die ersten drei Fusstappungen machen, während die Frauen sich ruhig verhalten; bei der Wiederholung tappen die Frauen, und die Männer enthalten sich jeder Bewegung. Hierauf beginnt man wieder den Branle von vorne, und wählt dann, wenn man will, neue Geberden.“ Ein harmloser Mimus immerhin; vgl. dagegen Friedländer, Sittengeschichte Roms, 2. Teil (1881) S. 392 ff. Genug, der Ähnlichkeiten mit den mimischen Appenzellertänzen sind so viele, dass man sich eigentlich nur noch fragt, auf welchen Wegen derartige orchestrale Traditionen sich in unser abgelegenes Bergländchen verpflanzt haben. Oder ob sie ureingewachsen seit den frühesten christlichen Zeiten hier sich weiter entwickelten? Wie dem nun sei, der Konservatismus ist jedenfalls ein sehr erfreulicher für jeden, dem echt volkstümliche Bräuche noch etwas mehr gelten, als bloss momentaner flüchtiger Zeitvertreib, womöglich in der Umgebung raffinierter moderner Kultur „gekommen“. — Die Zigeunerkapellen, deren eine man z. B. im Cafégarten eines Luzernerhotels recht gefällig sich produzieren hören kann, führen gewissermassen als Nationalinstrument stets ein Cimbal mit sich; es ist lediglich ein grosses Hackbrett. Riemanns Behauptung darf daher mit Recht korrigiert werden, „man finde es nur noch bei den Magyaren“, obschon es deutschen Ursprungs scheine und mit seinem jetzigen Namen wenigstens schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts bekannt sei (vgl. Lexikon, 8. Aufl. 1916). Unsere Appenzeller haben es vielmehr schon seit Alters besessen und bewahrt, und wie viel heimeliger, wenn auch bescheidener, klang es als „Continuo“ am Trachtenfeste.

Zürich.

E. Bernoulli.