

Dr. A.S.L. Woudenberg

BESCHOUWINGEN OVER DANS EN RELIGIE

Das Leben regt sich gern in üppiger Fülle,
Die Jugend will sich äussern, will sich freuen.
Die Freude führ ich an der Schönheit Zügel,
Die gern die zarten Grenzen übertritt,
Dem schweren Körper geb ich Zephyrs Flügel,
Das Gleichmass leg ich in des Tanzes Schritt,
Was sich bewegt, lenk ich mit meinem Stabe,
Die Grazie ist meine schöne Gabe.

Friedrich Schiller
uit: Die Huldigung der Künste

WOORD VOORAF

Dit boekje is geschreven ter gelegenheid van de leerhuiskring 'Israëlische dansen'. Het is ontstaan uit de nieuwsgierige vraag, wat het wezen van de dans nu precies is en wat de verhouding is tussen dans en religie. Wie daarover gaat lezen valt van de ene verrassing in de andere. Voor u ligt het resultaat van mijn zoektocht. Zelf heb aan die zoektocht veel plezier beleefd. Het was als een panorama, dat zich ongemerkt steeds verder voor mijn ogen ontrolde en het ging al heel spoedig over veel meer dan alleen 'Israëlich'...

Ik heb dit boekje opgedragen aan volksdansvereniging 'Horlepiep'. Zonder Horlepiep zou mijn vrouw Marry niet gedanst hebben. Zij zou haar leerhuiskring niet gegeven en ik dit boekje niet geschreven hebben. Daarom heb ik tijdens het lees- en schrijfwerk menig maal aan de Horlepiepers moeten denken.¹

Dansen in de kerk - kan dat wel? Waarom eigenlijk niet? Het valt mij altijd weer op, dat er (orgelspel uitgezonderd!) in de kerk meestal zo weinig spel te vinden is. En dans is spel. Volmaakt spel. J. Huizinga heeft daarvan gezegd: "De dans is een bijzondere en zeer volmaakte vorm van het spelen zelf als zodanig."² De zwaarwegende ernst van onze discussies en de gewichtigheid van onze besluiten kan met dit spel doorbroken worden. Waarom zou er naast de ecclesia militans (de strijdende kerk) en de ecclesia triumphans (de zegevierende kerk) geen sprake mogen zijn van een ecclesia saltans (de dansende kerk)?³ Zingen we ook niet met de woorden van Psalm

¹ Ter informatie voor de Horlepiepers hier de verklaring van hun naam zoals we die vinden in A. Sanson-Catz en A. de Koe, Oude Nederlandsche Volksdansen, Bundel I, Zutphen 1947, p. 52: "Hornpijp (Horlepiep) is het Engelsche hornpipe (=doedelzak), een samenstelling van horn (hoorn) en pipe (pijp). De naam is op dezen dans overgegaan, hetgeen op zijn hoogen ouderdom wijst. De dans is lang onder het zeevolk en overal langs onze naburige kusten in zwang geweest. De naam wijst tevens op Engelschen, waarschijnlijker nog Schotschen oorsprong."

² J. Huizinga, Homo Ludens. Proeve ener bepaling van het spelelement der cultuur, Achtste druk, Groningen 1985, p. 162.

³ Saltare is het Latijnse woord voor dansen. En salto betekent *ik dans!*

149: "En zo danst in het morgenlicht, heel Gods volk voor Zijn aangezicht."

De deelnemers aan de leerhuiskring (Stadsdennenkerk - jan/febr 1995) wens ik enige genoeglijke avonden toe. Het is voor de meesten een hele ervaring, dat een Psalm niet alleen gelezen of gezongen, maar ook gedanst kan worden. Hineh ma tov!

Harderwijk, december 1994

INHOUDSOPGAVE

1 DANS EN RELIGIE	6
1.1 De taalwetenschap	6
1.2 De archeologie	7
1.3 De godsdienstwetenschap	9
2 DE GESCHIEDENIS VAN DE DANS IN VOGELVLUCHT	13
2.1 De dans in de antieke culturen	13
2.1.1 De Egyptenaren	13
2.1.2 De Grieken	16
2.1.3 De Romeinen	20
2.2 De dans in de bijbel en in de vroeg-christelijke tijd	24
2.2.1 De bijbel	24
2.2.2 De vroeg-christelijke tijd	30
2.3 De dans in de Middeleeuwen en in de Renaissance	38
2.3.1 De Middeleeuwen	38
2.3.2 De Renaissance	42
2.4 De dans in de Reformatie en daarna	46
2.5 Israëlische dansen. Een hoofdstuk apart	56
3 EEN THEOLOGIE VAN DE DANS	61
3.1 Inleidende opmerkingen	61
3.2 Cultuur en religie in de theologie van Paul Tillich	62
3.3 Een visie op dans en religie	67

1. DANS EN RELIGIE

1.1 De taalwetenschap

Martin Buber heeft eens gezegd, dat er twee wegen naar de waarheid voeren nl. die van de filologie en die van de filosofie - de weg van de taalwetenschap en van de wijsbegeerte. Aangemoedigd door deze uitspraak heb ik mij allereerst afgevraagd waar ons woord 'dans(en)' vandaan komt. Het etymologisch woordenboek van J. de Vries geeft daarover het volgende: *Dansen* stamt uit het frankische woord *dankjan* dat oorspronkelijk de betekenis gehad moet hebben van 'een rituele dank-dans'.⁴ Veel schieten we hiermee niet op, want in deze omschrijving is sprake van een cirkelgang, waarbij de gevraagde informatie in het antwoord zelf is opgenomen. Wel wordt terstond duidelijk, dat het religieuze en het lichamelijke expressieve element van de dans oorspronkelijk nauwelijks van elkaar onderscheiden konden worden.

Naast de woordaflleiding kunnen ook aan spreekwoorden en gezegden vaak allerlei inzichten ontleend worden. Wij kennen allen het spreekwoord 'Als de kat van huis is dansen de muizen (op tafel/in het schotelhuis/om de meelton)'. Daarin vinden we geen religieuze betekenislaag. Het betekent eenvoudig dat de kinderen (ondergeschikten) uit de band springen als het toezicht weg is. Anders is dat met het spreekwoord 'Het geld is de bruid waarom gedanst wordt'.⁵ In dit spreekwoord komt iets mee van het trekken van de magische kring en het bezwerende element in de dans. Tegen

⁴ J. de Vries, Etymologisch woordenboek, Waar komen onze woorden vandaan? Utrecht 1971, p. 58. De meningen lopen echter uiteen. Sommigen zijn van mening, dat 'dansen' samenhangt met het oudduitse *dinsen*, trekken, een trekkende rei.

⁵ H.L. Cox, Spreekwoordenboek in vier talen, Utrecht/Antwerpen 1988, p. 289 (ook wel: Om de poen is het al te doen).

deze achtergrond is het bemerkenswaard, dat de hierboven genoemde muizen toch ook weer ergens omheen dansen nl. om de meelton.

Wie twijfelt aan het waarheidsgehalte van spreekwoorden, moet bedenken dat we daarin vaak te maken hebben met bezonken wijsheid van eeuwen. De 'volksmond' heeft meestal gelijk... Desniettemin brengt de volksmond ook allerlei banaliteiten voort: 'Pissen gaat voor dansen'.⁶

'De dans ontspringen' is geen spreekwoord, maar een gezegde. Waarschijnlijk moet hierbij gedacht worden aan de 'dodendans' (danse macabre), die in de Middeleeuwen in zwang was.⁷ Iedereen ongeacht rang of stand werd in de Middeleeuwen voorgesteld als dansend de dodendans! Wanneer je uit de rij weg kon springen, ontkwam je aan een groot gevaar.

1.2 De archeologie

Al zolang als wij na kunnen gaan, hebben de mensen gedanst. In de grotten van Zuid-Frankrijk en Noord-Spanje hebben mensen uit het Paleolithicum (Oude Steentijd/tot \pm 10.000 jaar v. Chr.) muurschilderingen achtergelaten met afbeeldingen van dieren en mensen. Voor zover de mens is afgebeeld, vinden we vrouwenfiguren met sterk geaccentueerde geslachtsdelen (vruchtbaarheid) of misvormde menselijke figuren (vervloekingstekeningen?) of jagers. Ook dansers zijn er gevonden.⁸

Wij moeten hieruit opmaken, dat de dans niet alleen maar voorkomt in hoog-ontwikkelde culturen. De dans is wezenlijk voor

⁶ A.w., p. 241; Ook wel: Kakken gaat voor bakken!

⁷ F.A. Stoett, Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden naar hun oorsprong en betekenis verklaard, Zutphen 1923, Bd I, p. 158v.; Over de 'Dance Macabre' later meer.

⁸ Vgl. B. Casey, International Folk Dancing U.S.A., New York 1981, p. 3.

het menszijn - een expressievorm, die in alle tijden en op alle plaatsen eigen is geweest aan de mens en dat ook blijven zal. Opmerkelijk is ook, dat voor de primitieve mens de dans een mogelijkheid bij uitstek is (en is geweest) om met de 'andere wereld' in contact te treden. Dat vindt zijn grond in het feit, dat de dans door de steeds herhaalde bewegingen en ritmes een meeslepend en extatisch karakter kan krijgen. Op het 'Doe-dans' festival te Vierhouten in juli 1994 danste een Tamil uit Sri Lanka, die deel uitmaakte van een nog primitieve samenleving, een dans om daarmee demonen uit te drijven. Niet zozeer het gestyleerde alswel het extatische element was karakteristiek voor zijn dans. Het was een mogelijkheid om met de 'andere wereld' in contact te treden, die te beïnvloeden of te bezweren. Hier vinden we een stukje gelijktijdigheid van het ongelijktijdige. De paleolithische mens zal het weinig anders gedaan hebben. Van meet aan is de dans een religieus expressiemiddel geweest. Daarom ook zegt Curt Sachs in zijn 'World History of the Dance': "In the ecstasy of the dance man bridges the chasm between this and the other world, to the realm of demons, spirits, and God..."⁹

Over de grotschilderingen in de grotten van Zuid-Frankrijk en Spanje bestaan verschillende theorieën. De prehistorische kunstenaars zullen de kunst niet bedreven hebben om de kunst zelve (het moderne l'art pour l'art). Het is niet uitgesloten, dat er sprake is geweest van dier-totemisme, waarbij het afgebeelde totemdier de beschermer en gids was van degenen, die tot dezelfde totem behoorden. Het meest intrigerend is nog de theorie van de 'sympathetische magie' zoals die tot ontwikkeling is gebracht door Reinach.¹⁰ Daarin wordt ervan uitgegaan, dat de mens zijn werkelijkheid trachtte te beïnvloeden door magische handelingen zoals het met de speer doorboren van een grotschildering (een

⁹ C. Sachs, *World History of the Dance*, transl. by B. Schönberg, New York 1937, p. 4.

¹⁰ Voor de sympathetische magie: P.J. Ucko/A. Rosenfeld, *Kunst uit de Oude Steentijd. Betekenis van de grotschilderingen*, Wereldakademie - de Haan/Meulenhoff, z.j., p. 123.

geslaagde jacht afdwingen) of het afbeelden van jachtdieren als garantie voor het feit, dat er steeds voldoende wild in de buurt zou zijn. Een heel frappant voorbeeld van deze magie vinden we in de grotten van Montespan, waar Casteret in 1923 een afbeelding vond van een paard met op de hals een gegraveerde hand met uitgespreide vingers om zo de menselijke overheersing van de dierenwereld te symboliseren.¹¹ Bij deze sympathetische magie hebben ook allerlei rituelen behoord met dans en muziek. Uit de grot van de Trois-frères (Ariège) is een tafereel bekend van een man met een muziekboog, die een dieremasker draagt en gehuld is in een dierevacht. Hij speelt achter een kudde rendieren, die hij ongetwijfeld poogt te bezweren.¹² In dezelfde grot vinden we een prehistorische gemaskerde danser.¹³ Niet alleen in Frankrijk zijn zulke grotschilderingen gevonden van tussen de 10.000 en 20.000 jaar oud. Prachtig gestyleerde prehistorische dansers vinden we afgebeeld op een rotswand in Zuid Afrika.¹⁴

1.3 De godsdienstwetenschap

De godsdienstwetenschap is de wetenschap die de religie als zodanig bestudeert. Een van de methoden waarvan men zich in deze wetenschap bedient is de fenomenologie. In deze 'school' bestudeert men de religie zoals die zich aan ons voordoet (aan ons verschijnt) met zo min mogelijk vooringenomenheid en komt pas in tweede instantie tot een organisatie/beoordeling van het gevonden materiaal. Dit noemt men dan godsdienstfenomenologie. Een beroemd godsdienstfenomenoloog is de Groninger hoogleraar G. van der Leeuw geweest. In zijn 'In de Hemel is eenen dans' zegt hij, dat er in feite niet gesproken kan worden over een *religieuze oorsprong* van de dans. Volgens hem is onder de last van onze moderne cultuur de

¹¹ R. Silverberg, Archeologie onder water, Utrecht 1966, p. 50.

¹² J. Chailley, 40.000 jaar muziek, Utrecht 1967, p. 73.

¹³ A.w., p. 76.

¹⁴ A.w., p. 78.

eenheid van het menselijk leven teloor gegaan. Wetenschap, kunst en religie, alles is speciaal geworden, voor een eigen kring en van een eigen kring. Wij maken tegenwoordig onderscheid tussen een religieuze, erotische of kunstzinnige dans, maar voor de primitieve mens was/is dat nog niet het geval. Voor hem is het leven niet onderverdeeld in sectoren (religieus, sportief, sociaal, aestetisch, erotisch enz.). Van der Leeuw komt hiervan uitgaande dan tot de volgende uitspraak: "Te spreken van een 'religieuze oorsprong' van den dans is dus even onjuist als, zooals ook gebeurt, dien oorsprong te zoeken in het erotische alleen. De dans is een eigensoortige grootheid, maar verbonden met alle levensterreinen en, daar die levensterreinen onderling niet scherp zijn afgescheiden, essentieel religieus van aard."¹⁵

Van Baaren spreekt over een organisch samengaan van het heilige en het schone, waarbij 'het samenbindende moment niet ligt in de godsdienst of kunst, maar in de mens die met het heilige en het schone in aanraking is gekomen'. We daarom niet spreken van christelijke kunst, maar wel van een christelijke kunstenaar! De dans is dus niet religieus, maar de danser.¹⁶

Alle godsdienstwetenschappers zijn het in ieder geval wel over eens, dat in de godsdiensten de cultus gedramatiseerd wordt en dat we de dans daarin terugvinden als een heilig spel (sacer ludus).¹⁷ Voorts is het de cultusdanser begonnen om méér dan alleen het aesthetisch genoegen! Hij danst niet alleen, maar hij 'ertantzt' zich ook iets: de gewenste liefdesvereniging of het krijgs- of jachtgeluk.¹⁸

¹⁵ G. van der Leeuw, *In den Hemel is eenen dans*. Over de religieuze beteekenis van dans en optocht. Amsterdam 1930, p. 16. Interessant is het om deze visie te vergelijken met de opvattingen over cultuur en religie van P. Tillich. Daarover later meer.

¹⁶ Th. P. van Baaren, *Dans en religie*. Vormen van religieuze dans in heden en verleden, Zeist 1962, p. 68.

¹⁷ C.J. Bleeker, *Inleiding tot een phaenomenologie van den godsdienst*, Assen 1934, p. 129v. (de cultus als heilig drama); G. v.d. Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen 1933, p. 352v.

¹⁸ G. van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen 1933, p. 351vv.

De bestudering van de dans binnen het kader van de godsdienstwetenschap brengt al heel snel een religieuze betekenislaag aan het licht. De *processie* bijv. is een zeer elementaire 'dans'. Daarin vindt als het ware een mobilisatie van de cultusgemeente plaats - een activering van de macht. Het dwingende ritme (van reidans tot paradepas en polonaiselopen!) heeft een meeslepend karakter. De processie houdt het wankele leven overeind en trekt het over de critieke plaats.¹⁹ Wie heeft overigens nooit de neiging gehad om 'achter de muziek aan te gaan'?! Achter het verhaal van de rattenvanger van Hameln gaat meer schuil dan we zouden denken...

De *circulaire processie* draagt ten diepste een magisch karakter. Wij herinneren ons de 'omwegang' rond Jericho voorafgaande aan de val van de muren. Een variatie van de circulaire processie is de *rondedans*. Ook daarin wordt de magische kring gesloten (vgl. heksenkring). In de geschiedenis van de dans zien we steeds weer de omwegang en de magische kring terugkeren. In het oude Rome trok de priesterschap van de *Fratres Arvales* rond de akker (*Ager Romanus*) om een goede oogst af te dwingen en in onze tijd nog schreef Eekhout over een vlaamse pastoor, die al brevierend een omwegang maakte om de akkers van zijn boeren in tijden van droogte.²⁰

Ook de *slingerdans* (het labyrint ingaan en uitgaan) heeft een religieuze betekenislaag. Daarin is als het ware de ontsnapping verbeeld uit de duistere onontkoombare gangen van de onderwereld. De slingerdans die altijd in Ootmarsum gedanst werd (wordt?) huis in huis uit, zal alleen tegen deze achtergrond geduid kunnen worden en werd niet toevallig juist op het Paasfeest gedanst. Door heel

Vgl. Idem, *In den Hemel is eenen dans*, p. 14.

¹⁹ G. v.d. Leeuw, *In de Hemel is eenen dans*, p. 20. Vgl. Idem, *Phänomenologie der Religion*, p. 353.

²⁰ J.H. Eekhout, *Leven en daden van pastoor Poncke van Damme in Vlaanderen, Nijkerk z.j.*, p. 89vv.

Europa zijn er labyrintische dansen bekend en het geeft ook te denken, dat er labyrinten in oude gothische kerken zijn afgebeeld.²¹

We willen het hierbij laten voor wat betreft onze beschouwingen over dans en religie en nu overgaan naar het tweede hoofdstuk met een meer beschrijvend karakter - de geschiedenis van de dans in vogelvlucht. Juist daarin zullen we ook zien, hoezeer dans en religie steeds met elkaar verweven zijn geweest.

²¹ G. v.d. Leeuw, *In den Hemel is eenen dans*, p. 21; *De labyrinten in de kathedraal van Chartres en Amiens*: Zie Th.P. van Baaren, a.w., p. 38; 40.

2. DE GESCHIEDENIS VAN DE DANS IN VOGELVLUCHT

2.1 De dans in de antieke culturen

2.1.1 De Egyptenaren

De godsdienst van de oude Egyptenaren is voor alles een natuurgodsdienst geweest - een oriëntatie aan de natuur en dus niet aan de geschiedenis, zoals bijv. in het Christendom. Afbeeldingen en hieroglyfen op tempels, graven en stèle's staan ons ter beschikking bij het onderzoek naar de vroeg-Egyptische religie.

De belangrijkste god uit het Egyptische pantheon is de zonnegod Re.²² Als Re-Atoem (in Heliopolis) werd hij ook vereerd als de god van het heelal - hij die de grond is van zijn eigen bestaan, mannelijk en vrouwelijk tegelijk (=androgyn).²³ De dochter van Re is Maät - de godheid van de kosmische orde. De eerste fase in het scheppingsproces (de kosmogonie) is de voortbrenging door Re van Noet en Geb. Noet is de hemelgodin. Haar gekromde lichaam vormt het uitspannel. 's Morgens baart ze de zon in het Oosten (voorgesteld als een gevleugelde schijf) en ontvangt hem 's avonds weer in haar mond. Geb is de (mannelijke) god van de aarde. Iedere tempel maakte er aanspraak op te zijn gebouwd op de oerheuvel, waar de aarde in den beginne uit de oervloed oprees en de zon voor het eerst opkwam. Osiris is de god van het zich door de dood heen vernieuwende leven. Daarom is hij ook de god van de Nijl-overstromingen en de ontluikende plantengroei. In hem manifesteert zich het ritme van de natuur - van sterven en herleven door eigen scheppingskracht. De beide zusters van Osiris zijn Isis en Nephthys.

²² Ook wel aanbeden als Amon. Zeer belangwekkend is de 'hervormingspoging' van Achnaton in El Amarna omstreeks 1350 voor Chr. Hij streefde naar een streng monotheïstische verering van Re-Amon.

²³ Dit heeft de eigenaardige gedachte van schepping door onanie opgeroepen. Zie: J. Zandee, *Egyptische tempels en goden*, Kampen 1965, p. 63: "Ik bevruchtte met mijn vuist, ik verenigde mij met mijn schaduw en ik stortte uit mijn eigen mond uit..."

Zij wekten Osiris uit de doden op toen hij verdronken was in de Nijl. Isis is tevens de boot, waarin de zon overdag langs de hemel vaart en Nephthys is de boot, waarin de zon 's nachts de reis door de onderwereld maakt. De zoon van Re, Horus (met gekroonde valk-kop), is de heerser van de onderwereld. Zijn grote vijand is Seth. Deze berooft Horus van zijn oog, maar wordt tenslotte toch door hem overwonnen. Deze schets van het Egyptische pantheon is te kort om volledig te zijn. Bovendien moeten we bedenken, dat de cultuur- en godsdienstgeschiedenis van oud Egypte teruggaat tot 3000 jaar voor Chr. Dat veronderstelt dus een langdurige ontwikkeling en een grote veelvormigheid.

De dans kwam in de antieke Egyptische religie voor bij offers, processies en rituele spelen. De offers werden gebracht door de priesters. Het natuurgebeuren werd daardoor geactualiseerd. Zo werd bij het morgenoffer het beeld van Re ontsluitend of in het licht gesteld bij de eerste stralen van de opkomende zon. Een 'gemeente' was daarbij niet aanwezig. Het kwam aan op de precisie, waarmee de priesters hun werk deden. De koning was altijd Pontifex Maximus (de opperste priester). Hij werd ook geacht om offers te brengen aan de godheid bijv. bij het jubileumsfeest van zijn koningschap. Er zijn diverse afbeeldingen bekend, waarbij de koning een offerdans uitvoert. Zo'n afbeelding vinden we in de Osiristempel van Seti I in Abydos. De koning staat er in vlugge loop, wijdbeens op de tenen. Het voortspringen duidt op zijn dienstijver voor de godheid.²⁴ In de tempel te Karnak staan koningin Hatsjepsot en Thoetmoses III in offerdans voor Amon.²⁵

Aan processies deed ook het volk mee. Zo werden er processies gehouden van Karnak naar Luxor, waarbij de beelden van de goden in boten over de Nijl werden gevaren. Op de processie-weg naar Luxor trok dan een feeststoet van priesters, muzikanten, zangers en dansers mee. Nubische en Libische soldaten voerden volksdansen

²⁴ J. Zandee, A.w., p. 113.

²⁵ J. Zandee, A.w., p. 154v.

uit. Er waren balletdanseressen en acrobaten. De vrouwen bespeelden sistra (soort rammelaars) en klaptten in de handen.²⁶

Sommige mythen uit de Egyptische religie leenden zich zeer goed voor het rituele spel bijv. de strijd tussen Horus en Seth. Op de tempelmuur van Edfoe vinden we daarvan een relief. Seth is afgebeeld als een Nijlpaard. Re staat in het nachtschip, terwijl Horus het Nijlpaard harpoeneert. Voorts zijn er vrouwen met tamboerijnen in haar hand afgebeeld - het onmiskenbaar attribuut van de danseres. We kunnen er zeker van zijn, dat de dans een belangrijke rol speelde bij het uitbeelden van de mythe.²⁷

Een factor van betekenis in de geschiedenis van Egypte is altijd de vijandschap geweest tussen Beneden Egypte en Boven Egypte. In het noorden leefde het deltavolk, dat een bedreiging vormde voor Boven Egypte. Herodotus vertelt ons, dat farao Menes als eerste farao het deltavolk heeft overwonnen en het noordelijk en zuidelijk rijk heeft verenigd. Menes stichtte toen het strategisch gelegen Memphis (waar de Nijldelta begint). Om het deltavolk af te weren bouwde hij de zgn. witte muur (van kalksteen?). Op het jubileumsfeest van de koning werd er een rondgang om de muur gemaakt - een rituele dans van de koning waarmee herinnerd werd aan de eerste tijd. De stichting van de stad werd als het ware van keer tot keer vernieuwd.

Kenmerkend voor de Egyptische religie was ook de zorg voor de doden. Men stelde zich het leven na de dood zeer realistisch voor. Het hiernamaals was als het ware een spiegelbeeld van het hiernumaals met de dood als grenslijn. Graven moesten duurzaam zijn en de doden moesten worden gemummificeerd om zo het voortbestaan in de onderwereld veilig te stellen. Grafgaven en dodenboeken onderstrepen deze visie op het leven na de dood. Men maakte met de overledene een zgn. dode-vaart naar de onderwereld (de eilanden der zaligen). De sarcofaag werd in een boot geplaatst en over de Nijl gevaren naar een van de necropolissen op de westelijke

²⁶ J. Zandee, A.w., p. 164; Zie voor het sistrum: P. Schelling, Loven met muziek. Zang en spel in bijbel en kerk, Kampen 1986, p. 78v.

²⁷ J. Zandee, A.w., p. 186vv.

Nijl-oever.²⁸ Er zijn afbeeldingen bekend van een rituele begrafenisdans, die werd uitgevoerd door figuren met een koningskroon op het hoofd. De koning (die goddelijk was) had eeuwig leven. Deze begrafenisdans met de kroon zal dus geholpen hebben om het eeuwig leven te verwerven!²⁹ Ook na de begrafenis bleef er een soort omgang met de doden. Niet ieder kon zich een rotsgraf veroorloven, maar was dat het geval, dan vinden we vóór de grafkamer een ontvangsthuis (vaak dwars op de gang naar het graf). Dat was de plaats voor de offer(maaltijden), waarmee het contact met het voorgeslacht werd onderhouden. De muren van die hal zijn vaak versierd met allerlei taferelen uit het dagelijks leven. In het graf van een schrijver genaamd Nacht te Thebe vinden we een prachtige groep muzikanten en dansers. Aan muziek en dans zal het bij de Egyptische feesten zeker niet ontbroken hebben.³⁰

2.1.2 De Grieken

Godsdienst en kunst zijn in de antieke Griekse cultuur steeds zeer nauw met elkaar verbonden geweest.³¹ Wellicht is dit nog het

²⁸ C.J. Bleeker, *Het oord van de stilte. Dood en eeuwigheid naar oud-Egyptisch geloofsbesef*, Katwijk 1979, afbeeldingen 1,2 en 3.

²⁹ G. van der Leeuw, *In den Hemel is enen dans*, p. 20.

³⁰ S. Hodel-Hoenes, *Leben und Tod im Alten Ägypten. Thebanische Privatgräber des Neuen Reiches*, Darmstadt 1992, p. 43v. Een bespreking van de Babylonische cultuur en religie laten we hier achterwege. Beeldmateriaal over de dans is te vinden in: O. Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament am Beispiel der Psalmen*, p. 313vv.; ANEP (Ancient Near Eastern Pictures)afbeelding nr. 200, 208-210, 679.

³¹ K. Kuiper, *Helleense cultuur. Studie over de beschaving van oud Griekenland van de Homerische tijden tot Plato*, Amsterdam 1917, p. 120: "Godsdienst en kunst vloeien in het Griekse leven voortdurend ineen, beide elementen voeden elkander, en tezamen doordringen zij het geheele geestelijke en

beste te herkennen in het woord 'orchestra'. Dit was het podium in het amfitheater (ook wel dansplaats genoemd) waar het klassieke drama werd opgevoerd. Het woord hangt samen met het Griekse 'orcheomai' dat *dansen* betekent. Ons woord *orkest* herinnert daar altijd nog aan, maar heeft intussen wel een andere betekenis gekregen. Aan de rand of midden op de orchestra stond in de oudheid een altaar voor Dionysos, de zoon van Zeus en de god van de rijkdom der natuur (en de wijn).³²

Een ander woord voor (rei)dansen in het Grieks was *choreuoo*, waarin wij nog onze woorden 'choreografie' en 'koor' herkennen. Een *choreutès* was iemand die meezong en/of meedanste in het koor tijdens de uitvoering van de tragediën. In onze literatuur hebben wij in de 17e eeuw de reien gekend (Vondel). Dat waren de koren die in de toneelstukken na elk bedrijf de gevoelens van de denkbeeldige toeschouwers vertolkten. Aan het woord *choreutès* is te zien, dat het koorlid in het antieke Griekenland ook echt ge(rei)danst heeft. Het zal inmiddels duidelijk zijn, hoe dicht hier godsdienst en dichtkunst, muziek en dans, bij elkaar liggen.³³

Reeds lang vóór de ontwikkeling van het Attische drama in de vijfde eeuw voor Chr. had de Griekse mythologie de goddelijke oorsprong van de dans aangegeven.

Lucianus vertelt, dat de dans tegelijk met de oergod Eros (liefde) is ontstaan.³⁴ Toen Zeus geboren was, wilde zijn vader Kronos (de tijd) hem verslinden. Maar zijn moeder Rhea gaf Kronos

maatschappelijke bestaan van Hellas."

³² Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden, Bd V, München 1979, k. 660vv.

³³ Zie: K. Kuiper, A.w., p. 249v over de oorsprong van het antieke drama; Zie ook W.J.W. Koster, Griekse poëzie tot de tijd van Justinianus, Haarlem 1952, p. 99-108.

³⁴ U. Wössner, Zur Deutung des Göttertanzes in Indien und Griechenland. Eine religionsphänomenologische Betrachtung, Köln 1981, p. 71; Eros (liefde) wordt door Hesiodus (een der eerste Griekse dichters) zonder ouders aan het allereerste begin van alle dingen gesteld (naast Tartaros en Gaia).

een in luiers gewikkelde steen, verborg haar zoon in een donkere grot en vertrouwde hem toe aan de zorgen van de Kureten. Steeds als de kleine Zeus begon te huilen, voerden de Kureten een wapendans uit, zodat Kronos misleid werd en het kind niet op het spoor kwam. Als er later een geweldige strijd losbrandt onder de goden, is de zege aan Zeus en danst hij op de Olympos zijn overwinningsdans...³⁵

Daar waren ook de negen Muzen - dochters van Zeus en Mnemosyne, en begeleidsters van Apollo. Deze beschermgodinnen van kunst en wetenschap hebben niet alleen in de literatuur, maar ook in de cultus een rol gespeeld. De godin van de dans (en koorzang) heette Terpsichore. Op haar beurt was zij weer de moeder van o.a. de Sirenen. Ze werd meestal voorgesteld in een lang gewaad met op het hoofd een krans van lauweren en klimop. Haar attributen waren: tragoonon, phorminx, lyra en fluit.³⁶

Veel voorstellingen uit het oude Griekenland vinden we terug op het pottenbakkerswerk. Het vaatwerk was versierd met tafereeltjes - afbeeldingen en gebeurtenissen uit het alledaagse leven. Daaronder bevinden zich vele dansen. Ook zijn er zgn. terracotta's gevonden, kleine figuurtjes van gebakken aarde, die meer dan enige andere overblijfselen een beeld geven van de toenmalige Griekse wereld. Het verwondert ons niet, dat er ook terracotta's van dansers en danseressen zijn gevonden.³⁷

Uit de literatuur zijn ons de namen bekend van diverse dansen, die zich overigens maar moeilijk laten combineren met de gevonden afbeeldingen. Daar was bijvoorbeeld de Pyrrhiche (een wapen- of

³⁵ U. Wössner, A.w., p. 80vv.

³⁶ Trogoonon: driehoekig muziekinstrument met snaren van gelijke dikte, maar ongelijke lengte; Phorminx: soort citer, ongeveer overeenkomend met de 'kitharis', oorspronkelijk met vier, later met zeven snaren; Lyra: lier, lichter dan de 'kitharis'.

³⁷ E.F. Prins de Jong, Griekse terracotta's, Bussum 1944, p. 47v (bij afbeelding 55/dansende vrouw uit Boeotië met tamboerijn); P.J. Reimer, Leven in Hellas, Amsterdam 1966, p. 102 (castagnettendans).

krijgsdans), de Kranich-dans (gebruikt in de Apollocultus) en de Kordax (een wellustige slepende dans uit de oude komedie). Beschrijvingen van deze dansen hebben we niet op een enkele uitzondering na. Het is Xenophon, die in zijn ballade van de rover en de boer de volgende dans beschrijft: "De Ainianen en Magneteten (Thessalische volksstammen) stonden op en dansten gewapend de zogenaamde oogstdans. Deze dans verloopt aldus: Eén legt zijn wapens af en ploegt en zaait, terwijl hij zich herhaaldelijk omwendt, alsof hij bang is. Dan nadert een rover. Zodra de boer hem ziet, pakt hij snel zijn wapens, gaat hem tegemoet en vecht voor zijn span. Zij doen dat ritmisch, begeleid door fluitmuziek. Tenslotte vangt de rover de boer en drijft het span weg. Soms vangt de boer de rover. Dan spant hij hem naast de ossen voor de ploeg met de handen op de rug gebonden en drijft hem voort."³⁸ Hoewel we een indruk van deze oogstdans ontvangen, is het toch geen choreografische beschrijving in de moderne zin van het woord. Uit de Griekse literatuur zijn ons echter wel enkele technische termen bekend uit de danskunst: de forai, de schèmata en de deikseis (resp. de passen, de standen en de (hand)bewegingen).³⁹

Parendansen zullen er niet veel geweest zijn in de oudheid. Er was meestal sprake van reidans, mannen en vrouwen, jongens en meisjes, afzonderlijk. Men hield elkaar niet vast en draaide niet om elkaar heen. Wel danste men tegenover elkaar - naar elkaar toe en van elkaar af.⁴⁰

Vaak hield men een processie, die koomos (optocht/stoet) genoemd werd.⁴¹ Zo'n optocht laat zich nog het beste vergelijken met onze tegenwoordige carnavalsoptochten. Men bewoog zich ritmisch op de muziek voort. Vooral bij de dienst aan Dionysos

³⁸ Zie P.J. Reimer, A.w., p. 103.

³⁹ Der kleine Pauly, Lexikon der Antike in fünf Bänden, München 1979, Bd. V, k. 513.

⁴⁰ Vgl. G. v.d. Leeuw, In de Hemel is eenen dans, p. 13 noot 2.

⁴¹ Hieruit heeft zich later de z.g. komedie ontwikkeld.

kreeg dit alles een uitgelaten karakter. De dienaren van Dionysos werden de *Bacchanten* genoemd. Zijn dienaressen waren de *Maenaden*. Een *mainas* was in Griekenland 'een razende' en *mainoo* betekende 'razend of gek maken'. Deze woorden herinneren aan onze woorden 'manie' of 'maniak(aal)'. Er is samenhang met het Griekse woord voor profeet of waarzegger: *mantis*. Dat laat zien, dat het openstaan voor de 'andere wereld' een vorm van extase veronderstelt, die o.a. door de dans bereikt kan worden!

Bij allerlei belangrijke gebeurtenissen werd er gedanst. Men danste op een bruiloft. Ook bij een begrafenis werd gedanst terwijl er een klaagzang (*thrènos*) gedanst werd. In Achaia zong men voor iedere (militaire) onderneming een 'paian' - een loflied voor Apollo. Dan danste men voor zijn aangezicht. Er waren ook beroepsdanseressen, de z.g. *hetairen* - ontwikkelde vrouwen, bedreven in dans en fluitspel, die zich overgaven aan de gewijde prostitutie. Zij waren meestal 'werkzaam' in het heiligdom van Aphrodite. In tegenstelling tot de omgang met publieke vrouwen (*pornai*) gold een bezoek aan de *hetairen* meestal niet als aanstootgevend.⁴² Door hun dans en muziek brachten zij hun gasten in de gewenste opgewonden toestand.

2.1.3 De Romeinen

De godsdienst van de Romeinen werd bovenal beheerst door het *functionaliteitsprincipe*. Zij beschouwden hun goden als machten, die de succesvolle voltooiing van natuurprocessen en menselijke

⁴² R. Flacelière, *Liefde in het oude Griekenland*, Utrecht 1963, p. 132vv.: Aanwerving, vorming en gebruiken van de *hetairen*. Over de hierodoulen (tempelslavinnen) van Corinthe: W. den Boer, *Eros en amor, man en vrouw in Griekenland en Rome*, Den Haag 1962, p. 90vv. Voor een behandeling van het verschijnsel van de tempelprostitutie binnen een godsdienstfilosofische context: W. Schubart, *Erotiek en religie*, vert. J.P. Schoone 1981, p. 11vv. De geschiedschrijver Herodotus is de eerste die vertelt over de hierodoulen in zijn 'istoriè': *Herodoti Historiarum Libri*, Ed. Dietsch/Kallenberg, Leipzig 1926, I,199 en II,134v.

activiteiten teweegbrachten. Dat brengt Ogilvie ertoe te stellen, dat 'de romeinse godsdienst te maken had met succes en niet met zonde'.⁴³ Als de cultus van de diverse goden niet in stand werd gehouden, zou de samenleving ontaarden in een chaos.⁴⁴ Het latijnse woord *pietas* betekende dan ook niet allereerst vroomheid, maar meer 'de juiste houding' tegenover de goden. Liturgische teksten moesten absoluut foutloos worden uitgesproken en offers strikt volgens de regels gebracht, anders ging er geen werkingskracht van uit. Naast het gebed en het offer vormde ook de divinatie (voorspelling) een grote rol. Dat kon gebeuren door vogelwichelarij (auspiciën nemen) of door het ontleden van de ingewanden van een offerdier (vooral de lever) of door droomuitleg.

Temidden van de godsdienstige feesten en rituelen van de Romeinen nam de dans een bescheiden plaats in. Toch zijn ook hier wel enkele dansen met een min of meer religieus karakter aan te wijzen. In de maand maart kon men in Rome de z.g. Salii (Saliërs) zien dansen. Dit waren jonge patricische edellieden - een soort 'danspriesters' in dienst van de oorlogsgod Mars. Op 1 maart gingen zij naar het heiligdom van Mars op het Forum en haalden daar twaalf bronzen achthoekige schilden. Zij hulden zich in een zeer oude kleedij en zongen een lied in een archaïsche - voor de toenmalige Romeinen al niet meer verstaanbare - taal. Al dansend gingen zij elke avond door de straten terwijl zij een vreemde oorlogsdans uitvoerden. Het hoogtepunt van dit ceremonieel viel op 19 maart op 'Quinquatrus', een feest ter ere van Mars. Dan gaven de Salii in het hart van de stad een voorstelling in tegenwoordigheid van de pontifices (het hoogste priestercollege). Op 24 maart kwam er een einde aan, als de schilden weer werden teruggebracht naar het Forum. Het betreft hier een zeer oud gebruik, dat wellicht teruggaat tot in de bronstijd. De ouderdom van de bronzen schilden, de uniformen en de hymnen wijst daarop.⁴⁵

⁴³ R.M. Ogilvie, *De romeinen en hun goden*, Bussum 1974, p. 27.

⁴⁴ M. Tullius Cicero, *Vom Wesen der Götter* I,3, Darmstadt 1987, p. 10: ...*perturbatio vitae sequitur et magna confusio*.

⁴⁵ R.M. Ogilvie, *A.w.*, p. 97v.; *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, München

Ter ere van de godin Ceres (van *crescere* = groeien) werd in de maand mei een processie gehouden rondom de velden met koren. Het graan rijpt in Italië tegen het eind van deze maand. Als voorzorgsmaatregel trok men dus een soort magische cirkel rond het veld om de gewassen te beschermen. Men offerde dan melk, honing en zoete wijn aan de godheid en een offerdier dat drie maal om het jonge gewas was gevoerd. Tenslotte omkranste men het hoofd met een slinger eikebladeren en moest men een geïmproviseerde dans dansen ter ere van Ceres. Vervolgens mocht men de sikkel in het graan slaan.⁴⁶

Ook bij processies werd er gedanst. Dat gebeurde bijv. tijdens de Plebeïsche spelen in november als men van het Capitool over het Forum naar de Circus trok. In het hart van de optocht trokken fluit- en harpspelers voort. Wierookwolken stegen daar ook op uit de vaten van een hondertal wierookdragers. In het midden reden de koetsen met daarin de beelden en emblemen van de goden. Had men de Circus bereikt, dan werden de beelden voorzichtig op speciale bedden gelegd, van waar af zij de spelen op een comfortabele manier konden volgen...⁴⁷

Uit de hier genoemde voorbeelden blijkt voldoende, dat de dans een plaats had in de godsdienstige gebruiken van de Romeinen. Zonder twijfel is daarin ook de invloed te bespeuren van de Etruskische cultuur, die in Italië aan de Romeinse voorafging. We bezitten Etruskische grafstenen uit de vijfde eeuw voor Christus, waarop sacrale dansen bij de begrafenis zijn afgebeeld.⁴⁸

Niet alleen de Etrusken hebben hun invloed uitgeoefend op de Romeinen en hun cultuur. Dat zijn voor alles ook de Grieken geweest. Met de Hellenistische cultuur kwam ook het Griekse drama in Rome. Zelf hebben de Romeinen geen drama voortgebracht dat de

1979, Bd IV, k. 1511v.

⁴⁶ R.M. Ogilvie, A.w., p. 107v.

⁴⁷ R.M. Ogilvie, A.w., p. 116v.

⁴⁸ G. v.d. Leeuw (red.), De Godsdiensten der wereld II, Amsterdam 1941, p. 59.

eeuwen heeft overleefd.⁴⁹ Wel deden zich enige eigenaardige ontwikkelingen voor, waaruit een nieuwe kunst tevoorschijn trad: de pantomime-dans. In de klassieke tragedie vormden tekst, muziek en dans een geheel. In toenemende mate kwamen echter tekst en muziek op de achtergrond te staan, terwijl van de danser verwacht werd, dat hij geheel op eigen kracht door gebaren en mimiek de verhalen en geschiedenissen tot leven bracht. Deze kunstvorm schijnt in het antieke Rome een hoge vlucht genomen te hebben.⁵⁰ Er werden voorstellingen in het openbaar gegeven, maar ook bij de rijken aan huis. De pantomimedans droeg niet zelden een onzedelijk karakter. Robert Graves heeft er de spot mee gedreven in zijn 'I Claudius', waarin hij de waanzinnige Caligula - die dacht dat hij literair begaafd was - een nachtelijke voorstelling laat geven.⁵¹

⁴⁹ H.H. Jansen, *Latijnse letterkunde*, Haarlem 1956, p. 82: "Het literaire toneel in Rome heeft zich geheel aan het Griekse opgetrokken."

⁵⁰ Zie de uitgebreide beschrijving hiervan in: L. Friedlaender, *Sittengeschichte Roms*, Wenen 1934, p. 525vv.

⁵¹ R. Graves, *Ik Claudius*, Utrecht 1993, p. 359v.; Caligula's voorliefde voor de dans kan overigens met historische bronnen worden gestaafd: Suetonius, *De vita Caesarum*, Caligula 54.

2.2 De dans in de Bijbel en in de vroeg-christelijke tijd

2.2.1 De Bijbel

In de bijbel is het dansen een bekend gegeven. In het Oude Testament is de dans nog een begeleidend verschijnsel in de cultus. In het Nieuwe Testament is dat niet meer het geval. Evenals in de andere culturen van de oudheid is de dans in Israël meestentijds terug te voeren op de processie, de reidans of de rondedans (rond een sacraal voorwerp). Muziek, zang en dans zijn ook hier weer ten nauwste met elkaar verbonden. De muziek kon eenvoudig niet zonder beweging blijven, zeker niet bij de oosterling, die zich gaarne uit door middel van het levendig spel der gebaren. Volz komt -ietwat overdrijvend - in zijn 'Die biblischen Altertümer' zelf tot een veelzeggende identificatie van zang en beweging.⁵² Bij de reidans dansten mannen en vrouwen gescheiden. Een bevestiging van dit 'gescheiden optrekken' kan gevonden worden in Psalm 68:26.⁵³ De reidans lijkt vooral populair te zijn geweest onder vrouwen en meisjes.⁵⁴ Dansers en danseressen begeleidden zichzelf op tamboerijnen, handpauken en cymbalen.⁵⁵ Ook klapte men in de handen en stampte men met de voeten.⁵⁶ De rei trok voort als een processie of men liep op elkaar toe en weer van elkaar af. De

⁵² P. Volz, Die biblischen Altertümer, Wiesbaden 1989 (photom. Nachdr. 1914), p. 426: "Weil der Gesang Bewegung war, wurde er im grösseren Verein meist im Reigenschritt ausgeführt."

⁵³ "Voorop gaan zangers, daarachter snarenspeleers, in het midden jonkvrouwen, die de tamboerijn slaan."

⁵⁴ Mirjam en de vrouwen bij de Schelfzee (Ex. 15:20); De dochter van Jefta (Richteren 11:34); De meisjes van Silo (Richteren 21:21); De vrouwen die Saul tegemoet komen na zijn overwinning op de Filistijnen (I Sam. 18:6); "Dan verheugt zich het meisje in de reidans..." (Jeremia 31:13).

⁵⁵ Voor de verschillende slaginstrumenten zie: P. Volz, A.w., p. 430 en A. v. Deursen, Bijbels Beeldwoordenboek, Kampen 1965, p. 50v.

⁵⁶ Ezechiël 6:11 "Zo spreekt de Here Here: Sla in uw hand, stamp met uw voet en roep..."

bewegingen die daarbij gemaakt werden, zullen wel niet scherp omschreven zijn geweest. Wanneer David al dansend optrekt voor de ark van het verbond, wordt zijn dans omschreven met huppelen en springen (I Kronieken 15:29).

Men danste thuis. Dat blijkt bijv. uit Genesis 31:27 waar Laban zijn neef Jacob achterna trekt en hem zegt: "Waarom zijt gij heimelijk gevlucht en hebt gij mij misleid en het mij niet medegedeeld? Ik zou u dan uitgeleide hebben gedaan met vreugdebetoon en liederen, met tamboerijn en citer." Ook de gelijkenis van de verloren zoon kan daarvoor als bewijsplaats aangevoerd worden. In Lukas 15:25 lezen we: "Zijn oudste zoon was op het land, en toen hij dicht bij huis kwam hoorde hij muziek en dans."

Niet alleen in de familiekring werd er gedanst, maar ook bij gelegenheden die een hele (dorps)gemeenschap aangingen, zoals bijv. de bruiloft. Op de avond voor de bruiloft kwamen de families van de bruidegom en bruid bijeen rond een dorsvloer (of deel). De mannen gingen uiteen in twee reien en bezongen om beurten en om strijd de kwaliteiten van de huwelijkspartners. Daarbij dansten zij een bruiloftsdans, waarbij zij gedurig naar elkaar toe en van elkaar af gingen. De bruid was daarbij niet aanwezig. Ook de tweede dag (de eigenlijke huwelijksdag) werd doorgebracht met zang en dans. Op de avond van die dag trok de bruidegom zich terug in de kring van mannen en werden er geschenken uitgewisseld als dank voor de gastvrijheid en met het oog op het nieuwe huishouden. De bruid was intussen door de andere meisjes in de woning van de bruidegom gebracht. De bruidegom werd niet zelden lang vastgehouden door zijn vrienden en verwanten. Tenslotte klonk dan echter de roep: "De bruidegom komt!" Dan trokken de meisjes de bruidegom en diens gezellen tegemoet en bracht men hem gezamenlijk met zang en dans tot aan de drempel van zijn huis.⁵⁷

⁵⁷ Illustratief voor een bruiloft in de bijbelse tijd is de geschiedenis van Simson uit Richteren 14, waarbij bedacht moet worden dat de gebruiken niet overal eender waren. De bruidegom zag de bruid niet tijdens het feest. Dat maakt Genesis 29:25

Naast de familiekring en de bredere gemeenschap was daar ook de cultus, waarin de dans een rol speelde. In Richteren 21 wordt ons verteld over een 'maagdenroof' in Silo. Het blijkt dat de meisjes uit Silo eens per jaar in reidans optrokken ter gelegenheid van 'een feest voor de Here' (Richteren 21:19). Het hier gebruikte woord voor feest (hag) impliceert een pelgrimstocht naar een heiligdom. Gewoonlijk wordt de term 'een feest voor de Here' voorbehouden voor één van de drie grote nationale feesten, Pasen, Pinksteren en het Loofhuttenfeest. Waarschijnlijk is er hier sprake van een (particulier) wijnfeest in de herfst (vgl. vers 20). Tijdens een van deze feesten kwamen de Benjaminiten en ieder van hen schaakte zich een vrouw (vanwege een mannenoverschot...).

Er zijn naar alle waarschijnlijkheid ook religieuze dansen rond het altaar gemaakt in de bijbelse tijd. Daarvoor zijn enige aanwijzingen uit het boek van de Psalmen. Zo lezen we in Psalm 26: "Ik was mijn handen in onschuld en maak de omgang om uw altaar, o Here, terwijl ik luide een loflied doe horen en al uw wonderen vertel (vers 6 en 7)." In Psalm 118 wordt binnen de context van het offerritueel ook gesproken over de lof op God (vers 27 en 28). In Psalm 149 wordt gesproken over de Naam van God loven 'met reidans, tamboerijn en citer' (vers 3; vgl. Psalm 27:6).⁵⁸

De reidans bij fakkellicht tijdens het Loofhuttenfeest in de voorhof der vrouwen in de tempel te Jeruzalem mag hier niet onvermeld blijven. Het vreugdebetoon op het Loofhuttenfeest is haast spreekwoordelijk. In het Talmoed-tractaat 'Soekka' (d.i. loofhut) lezen we: "Al wie het vreugdebetoon in het huis van het waterscheppen niet heeft gezien, die heeft in zijn leven nooit vreugde aanschouwd (Soekka 5,1)." Plaats van de feestelijkheden was de vrouwenvoorhof. Daar stonden tijdens het feest twee standaarden

begrijpelijk. Voor de maagden die wachten op de bruidegom: Matth. 25:6 en Openb. 21:2. Zie voorts de beschrijving van P. Volz, A.w., p. 337v.

⁵⁸ Zie over de reidans om het altaar ook P. Volz, A.w., p. 129. Volz wijst op I Kon. 18:26 waar de Baälpriesters en 'hinkdans' rond het altaar maakten - een dans die ook wel in Syrië en Klein Azië voorkwam.

met elk vier lichten. Zelfs de huizen van de stand Jeruzalem werden daardoor verlicht (Soekka 5,2-3). Elke avond (het feest duurde 7 dagen) verzamelde zich daar de menigte met brandende fakkels en werden de lichten met gejuich ontstoken. Naar aanleiding daarvan zal Jezus één van zijn z.g. 'Ik-ben-woorden' gesproken hebben: "Ik ben het licht der wereld; wie Mij volgt, zal nimmer in de duisternis wandelen, maar zal het licht des levens hebben (Joh. 8:12)." Op het feest werden fakkeldansen uitgevoerd en liederen gezongen, dit alles begeleid door de levieten op talloze muziekinstrumenten. Die stonden daarbij op de vijftien treden, die de voorhof van de Israëlieten (mannenvoorhof) verbonden met de vrouwen voorhof. Dit aantal kwam overeen met de vijftien 'trappenliederen uit het boek der Psalmen'.⁵⁹ Tijdens het zingen van deze liederen werd het nachtelijk feest gevierd, waarbij zelfs voorname Jeruzalemmers en vrome Schriftgeleerden reidansen met fakkels uitvoerden.⁶⁰

Het Loofhuttenfeest duurde zeven dagen. Op de achtste en negende dag ontwikkelde zich een afzonderlijk feest: het slotfeest. De negende dag heette 'Simchat Tora' (vreugde der wet). Deze climax van het vreugdefeest is pas betrekkelijk laat, in de elfde eeuw ontstaan.⁶¹ De viering van de 'Vreugde der wet' heeft door de eeuwen heen een rituele dans (met de boekrol van de wet in de armen) te zien gegeven, die tot in onze tijd in de synagogen wordt gepractiseerd. We geven hier de beschrijving van de Vries, daarbij bedenkend, dat het hier dus niet gaat om een bijbels gebruik, maar om een traditie die voortgevloeid is uit het Loofhuttenfeest en gegroeid is binnen het Jodendom:

⁵⁹ De Psalmen 120-134 - ook wel de vijftien optochtsliederen of 'liederen Hammaällooth' genoemd.

⁶⁰ Zeven dagen lang werd er ook water geplengd bij het brandofferaltair. Dat water werd in plechtige processie gehaald bij de bron Sji loach. Zie voor het Loofhuttenfeest: P. Wijbenga, De loofhut van uw vrede, Verkenning en bezinning, 18e jaargang (1984) nr. 1.

⁶¹ E. v. Voolen, Joodse feestdagen, Verkenning en bezinning, 17e jaargang (1983), nr. 1, p. 16.

"Dan nemen de bruidegoms (degenen die uit de wetsrol lezen) gereserveerde plaatsen voor de heilige arke in op, in sommige gemeenten, hiervoor aanwezige antieke zetels van bijzondere waarde. De dienst met veel licht en in opgewekte melodieën, is op vreugde afgestemd. Er zijn synagogen, waar die avond met Torah-rollen ommegangen om de biema (de 'verhoging' waarop de Torah-rol wordt voorgelezen) worden gemaakt, natuurlijk onder het aanheffen van bijbelverzen en toepasselijke gezangen. Bij iedere ommegang groeit de vreugde, die ten slotte tot extase stijgt. De eerst wiegelende gang, met de Torah-rollen in de armen, wordt tot formele dans en de vreugde wordt tot uitbundigheid. Er wordt nu ook wel gedronken. Zonder voorschrift van de ritus! En meer dan anders. Maar de uitbundigheid wordt toch geen uitgelatenheid. De vreugde blijft altijd binnen de perken van een enthousiast godsdienstige vrolijkheid. Westerse ogen echter zullen aan zulk een schouwspel in de synagoge nog moeten wennen..."⁶²

Buiten de kaders van de officiële tempelcultus komen we bij de profeten in het Oude Testament nog religieuze dansen tegen. Te denken is aan I Sam. 19 (vanaf vers 19), waar de profeten in geestvervoering raken met Samuël aan hun hoofd. Het gaat hier om een extatische ervaring (uit de Heilige Geest overigens!), die zich naar alle waarschijnlijkheid niet slechts uitte in profetieën, maar ook in dans. Zou dat niet het geval geweest zijn, dan valt niet te verklaren, dat de profeten tenslotte uitgeput terneerliggen. Gutbrod spreekt in dit verband van 'sich in rasendem Wirbel drehen und zuletzt erschöpft zu Boden stürzen'.⁶³

In het Nieuwe Testament wordt de dans wel als bekend verondersteld, maar nergens aanbevolen. In Matth. 11:16,17 wordt

⁶² S.Ph. de Vries Mzn., Joodse ritens en symbolen, Derde druk, Amsterdam 1968, p. 101.

⁶³ K. Gutbrod, Das Buch vom König. Das erste Buch Samuel, BAT Bd. XI, Stuttgart 1956, p. 165.

het volk door Jezus vergeleken met kinderen die op de fluit hebben gespeeld, maar de mensen niet tot een dans hebben kunnen bewegen. Dat zou een positieve waardering van de dans kunnen inhouden. In het dagelijks leven had de dans zijn vanzelfsprekende plaats. In de gelijkenis van de verloren zoon wordt gesproken over de dans als uiting van vreugde over diens thuiskomst. Nergens wordt in het Nieuwe Testament echter tot de dans aangezet. In tegendeel -er wordt op een negatieve manier over gesproken. De dans wordt door Paulus verbonden met afgoderij en losbandigheid: "Wordt ook geen afgodendienaars zoals sommigen van hen, gelijk geschreven staat: Het volk zette zich neder om te eten en te drinken, en zij stonden op om te dansen."⁶⁴ In Marcus 6:22 staat de dans geheel in het teken van de uitdaging en de wellustigheid. Daar behaagt de dochter van Herodias de koning en zijn disgenoten. Als Herodus haar vervolgens uitnodigt een geschenk te noemen, vraagt zij - opgestoot door haar moeder - het hoofd van Johannes de Doper op een schotel.

Dat Jezus tijdens het laatste avondmaal met zijn 12 discipelen gedanst zou hebben, is binnen het geheel van het nieuwtestamentisch getuigenis wel heel onwaarschijnlijk en wordt alleen genoemd door een gnostisch (apocrief) geschrift: de Acta Joannis (de Handelingen van Johannes). Hier zegt Jezus, dat hij eerst de Vader lofzingen wil met de zijnen voor hij overgegeven wordt in de handen van Joden, die de wet van een slang ontvangen hebben. Hij beveelt zijn discipelen in een kring te gaan staan (een kring maken: *guron poièsai*) en elkaar bij de hand vast te houden. Zelf gaat hij in het midden staan en geeft opdracht om de verzen die hij zingt te responderen met 'Amen'. Dat zingt hij een hymne. Na enkele verzen staat er een redactionele opmerking: 'De genade danst' (*Hè charis choreuei/AJ 95:11*). Dan gaat de hymne verder: "Ik wil op de fluit spelen/danst allen - Amen; Een klaaglied wil ik aanheffen/maakt allen (daarbij) de gebaren (het misbaar) -Amen; Een 'acht-heid' (aantal van acht) lofzingt met ons/het twaalfde getal danst boven -

⁶⁴ I Korinthiërs 10:7 - met een verwijzing naar de zonde met het gouden kalf uit Exodus 32:6 (waar i.p.v. 'dansen' echter staat: vreugde bedrijven).

Amen; Het al behoort toe aan wie danst - Amen; Wie niet danst, begrijpt niet wat er staat te gebeuren."⁶⁵

Wij constateren, dat er in het Oude Testament met een zekere argeloosheid gedanst wordt. Dat had ook een plaats in de religieuze beleving. Er was in het Oude Testament een tijd om te rouwklagen en een tijd om te dansen (Prediker 3:4) en de gelovige kon met recht zeggen: "Mijn rouwklacht hebt Gij veranderd in een reidans (Psalm 30:12)." In het Nieuwe Testament is die argeloosheid verdwenen. Er is geen verbinding meer tussen dans en religie. Die 'trend' zal zich alleen maar doorzetten. Wij willen daarom nu onze aandacht richten op een plaatsbepaling van de dans in het vroege Christendom.

2.2.2 De vroeg-christelijke tijd

Het is niet eenvoudig om te achterhalen hoe men in de vroeg-christelijke tijd de dans heeft gewaardeerd. Wij moeten bij al ons historisch onderzoek bedenken, dat we niet zomaar vanuit het eigen referentiekader terug kunnen vragen naar de verschijnselen van weleer. Wij gaan dan voorbij aan de manier waarop destijds de dingen bedacht en beleefd werden. Tegenwoordig wordt ook wel gesproken over de z.g. 'mentaliteitsgeschiedenis'. Wij beseffen meer dan ooit, dat ook onze ideeën geschiedenis hebben. Dat maakt het soms bijna onmogelijk om op een verantwoorde manier te spreken over de beleving van toen. In onze tijd kennen we bijv. de moderne pareldans, waarin de beide seksen bij elkaar worden gebracht. Dat verleent aan de pareldans een zekere kleur, waarbij de seksualiteit - zij het gestyleerd - altijd tot op zekere hoogte meesprekt. De pareldans, die in de hoofse cultuur tot ontwikkeling kwam, was in de oudheid echter niet bekend. Toch kwam ook toen al in de dans de seksualiteit tot uiting, bij de vruchtbaarheidsriten, de dionysos-cultus of de uitdagende dans van de hetairen. In het vroege Christendom werd in brede kringen sexuele onthouding en absolute kuisheid

⁶⁵ U. Wössner, A.w., p. 147vv.: 'Jesu Reigen mit seinen Jüngern nach den Johannisakten'. De tekst waarin Jezus de hymne zingt en danst met zijn discipelen (Acta Joannis 94-97) is hier in zijn geheel weergegeven en besproken.

geleerd. Maar in dit klimaat kon een streng asceet als Gregorius van Nyssa niettemin zeer hooggestemd over de dans spreken. Enerzijds heeft de kerk de dans geweerd, omdat hij te sterk herinnerde aan de heidense religies; anderzijds zijn er aanwijzingen, dat sommige kerkvaders gedanst hebben. De bisschop is wel voorgesteld als praesul (voordanser) en het koor in de kerk zou herinneren aan de antieke chorus (rei).⁶⁶ Dit alles wijst erop, dat de zaken gecompliceerd liggen. Wij willen daarom drie factoren aanwijzen en daarna kort behandelen, die naar alle waarschijnlijkheid in de eerste eeuwen een rol hebben gespeeld bij de meningsvorming rond kerk en dans: 1. de afweer tegen de heidense- en mysteriereligies; 2. De invloed van Plato en het Neo-platonisme; 3. De visie op seksualiteit.

In de voorgaande paragrafen hebben we gezien, dat de dans in veel gevallen een religieuze achtergrond had en derhalve verbonden was met goden zoals Mars (de oorlogsgod) of Ceres (godin van de vruchtbaarheid) - om maar enige voorbeelden te noemen. Het spreekt voor zich, dat het anti-heidens getuigenis van de bijbel weinig ruimte liet aan dansen, die de herinnering aan goden en afgoden opriepen.

Nog gevoeliger dan bij de oude Griekse en Romeinse religies lagen deze zaken op het vlak van de mysterie-religies. Dit zijn de godsdiensten die zich ontwikkelden binnen de Hellenistische cultuur en waarvan bijna gedurende een millennium invloed is uitgegaan: de religies van Cybele, Isis en Mithras.⁶⁷ Wij kunnen in het kader van dit geschrift onmogelijk een volledige uiteenzetting geven van deze religies. Gemeenschappelijk hebben zij echter, dat de ingewijden (mysten) langs de weg van mysteriën deel kregen aan de onsterfelijkheid van de goden. Daarbij speelde de eeuwige cyclus in de natuur van sterven en opnieuw geboren worden een grote rol. Bij de cultus van Cybele was het de Magna Mater (de grote moeder der

⁶⁶ L. Brinkhoff O.F.M. (red.), *Liturgisch Woordenboek*, Roermond 1958-62, Bd. I, k. 498v.; De praesul was de hogepriester van de Saliërs.

⁶⁷ Deze godsdiensten kwamen reeds enkele eeuwen voor onze jaartelling tot ontwikkeling en er zijn resten van gevonden tot in de vijfde/zesde eeuw.

goden) die aanbeden werd. Zij gaf als Moeder Aarde vruchtbaarheid en leven. Naast haar staat de god Attis, die sterft en door haar tot leven wordt gewekt. Bij de Mithras-cultus staat de tauroctonie (stierdoding) centraal. Men ontving onsterfelijkheid door het drinken (vermengd met wijn) van stierenbloed. Het heiligdom van Mithras was een grot (het mithraeum) waar de inwijdingen plaatsvonden en de gewijde maaltijden. Naar alle waarschijnlijkheid hebben de mysterie-religies elkaar onderling beïnvloed.⁶⁸ Steeds bleef echter het z.g. 'passie-spel' (drómena) een essentiële onderdeel van de cultus. Daarin werd de (kosmische) mythe van sterven en opstaan als het ware uitgespeeld. En precies daarin treffen we de dans aan. Er zijn afbeeldingen bekend van priesters van Cybele met castagnetten en tamboerijnen.⁶⁹ En een pas ingewijde zingt: "Ik heb van de tamboerijn gegeten, ik heb uit de cymbaal gedronken, ik ben mystes van Attis geworden."⁷⁰ Het Christendom zette zich vooral ook af tegen de cultus van Mithras vanwege de reminiscenties aan het avondmaal. Rituele dansen binnen de christelijke liturgie zouden de suggestie hebben kunnen wekken, dat het ook hier om een mysterie-religie ging. Het was de Christenen echter niet te doen om het verkrijgen van onsterfelijkheid. Zij zochten hun heil in de gemeenschap met Christus, die door zijn sterven verzoening bewerkte.

Kenmerkend voor de oude 'nationale'- en mysteriereligies was steeds de extase die onder meer door de dans werd opgeroepen. Bewust of onbewust hebben ook de vroege Christenen steeds geweten, dat de gelovige zijn heil niet vindt door te vluchten in de roes. De mens behoeft niet buiten zichzelf te treden, maar mag zichzelf hervinden door de rust die Christus geeft. Juist daarom ook

⁶⁸ H.W. Obbink, *Cybele, Isis, Mithras. Oosterse Godsdiensten in het Romeinse Rijk*, Haarlem 1965, p. 138.

⁶⁹ *De godsdiensten der wereld II*, onder redactie van G. v.d. Leeuw, Amsterdam 1941, p. 99-101.

⁷⁰ A.w., p. 103.

zal er de nodige reserve zijn geweest t.o.v. het extatische in de dans en daarmee t.o.v. de dans in de liturgie.⁷¹

Nu wij de afweer tegen de heidense- en mysteriereligies behandeld hebben, komen we toe aan de invloed van Plato en het Neo-platonisme. Hier vinden we een buitengewoon intrigerende 'filosofie van de dans', die juist tot een hoge waardering van de dans geleid heeft.

In zijn beroemde dialoog 'Timaeus' scheidt Plato een wereldbeeld, dat onze beschaving eeuwenlang gestempeld heeft. Hij stelt zich het heelal voor als een verzameling bollen of sferen met de aarde in het midden. Hoe meer we gaan naar de periferie, hoe volmaakter de bewegingen zijn; hoe dichterbij we komen bij de aarde, hoe meer het 'zijn' vermengd is met wanorde. Bij de sterren is er sprake van een soort 'harmonie der sferen'. De bewegingen van de hemellichamen (toen nog gedacht als goden!) gelijken op een volmaakt schone reidans. We citeren Plato:

"De aarde, onze voedster, zwenkend langs de baan rond de as, die het Heelal doorspant, maakte hij (d.i. de demiourgos = schepper) tot wachteres en bewerkster van nacht en dag, tot eerste en eerbiedwaardigste van de goden die aan deze zijde van de hemel ontstaan zijn. Doch een beschrijving te willen geven van de *reidansen*, door deze sterren op zichzelf uitgevoerd, van hun samentreffen met elkaar, van het terugkeren der kringen naar hun eigen uitgangspunt en van hun vooruitschrijden; te willen aantonen welke van die goden bij conjuncties vóór elkaar komen te staan of hoeveel er (bij oppositie) tegenover elkaar komen te staan... dat alles te willen beschrijven en aantonen, zou vergeefse moeite zijn, zonder aanschouwelijke afbeeldingen van de realiteit zelf."⁷²

⁷¹ Waarmee niet onkend wordt, dat in het Christendom geen momenten van 'gewijde extase' te vinden zouden zijn. We denken bijv. aan de glossolalie.

⁷² Plato, Verzameld Werk, Antwerpen 1978, Bd. V, p. 222.

Waarschijnlijk heeft Plato zich bij deze vergelijking met de reidans laten inspireren door de Pythagoreeërs, die de gehele werkelijkheid probeerden te 'vangen' in de harmonie van orde, maat en getal.

Ook na Plato vinden we dit spreken over de beweging der hemellichamen als over een schone reidans terug. Te denken aan aan de Neo-platoonse denker Plotinus. Hij sprak over de Alziel, die de wereld schiep en alles een plek gaf overeenkomstig zijn eigen natuur. Daaraan moeten de delen van het universum zich houden, anders gaan ze te gronde:

"Wanneer een deel van dat universum overeenkomstig zijn natuur bewogen wordt, dan betekent dat: geschokt worden, voor die delen voor wie de beweging niet met hun natuur overeenkomt, maar de bewegende lichamen zelf zetten in schone orde die beweging voort, omdat deze aan het Al is aangepast. Het andere gaat te gronde omdat het niet opgewassen is tegen de orde van het heelal, zoals wanneer *een reusachtige reidans* zich in schone orde voortbeweegt en midden in de baan ervan een schildpas overlopen wordt en vertrapt, omdat deze niet bij machte was aan het ritme van de reidans te ontsnappen. Indien zij zich bij de reidans had kunnen aansluiten, zou ook zij geen enkele schok daarvan hebben ondergaan."⁷³

Wij verwonderen ons misschien over deze beeldspraak, maar toch heeft die een integraal deel uitgemaakt van de belevingswereld van de antieke mens. Het latijnse woord 'chorus' duidde niet slechts op de reidans, maar sloeg tevens op de regelmatige beweging der sterren. Resten van dit denken komen we tot op de dag van vandaag nog tegen in bijv. het Liedboek van de Kerken. Gezang 464:1 "...In het beurtgezang der sferen, in des afgronds bange kreet, ruist de lof, de lof des Heren, die de zijnen niet vergeet." Of Gezang 109:1 "...Menigten die geen kan tellen, als de sterren in hun glans, psalmen zingend, palmen dragend, in de hemel is een dans."

⁷³ Plotinos, *Over schouwing & Tegen de Gnostici*, Ingeleid, vertaald en geannoteerd door dr. Th.G. Sinnige, Bussum 1981, p. 127; Zie ook Plotinos' *Enneaden* VI,9,9.

Het zal ons niet verwonderen, dat dit denken aan de kerkvaders uit de eerste eeuwen bekend was. Dat blijkt uit hun geschriften. Gregorius van Nyssa (ca 330-395) spreekt als volgt over het hemels feest toen er nog geen zondeval was geweest: "Immers eens was er een tijd, waarin de reidans van de met rede begaafde natuur één was, gericht op de ene, die leiding gaf aan de dans; en deze dans ontvouwde zich volgens de harmonie, die van de kant van de leider van de reidans door aanwijzingen aan de beweging werd gegeven."⁷⁴

Waarschijnlijk heeft de (Neo)platoonse gedachte van de hemelse reidans het denken over de dans positief beïnvloed. Sommigen denken dan ook, dat er hier en daar in de liturgie plaats is geweest voor de dans als een afschaduwing van het hemels feest. De officiële kerk heeft in de diensten echter nooit plaats ingeruimd voor de dans.⁷⁵ Daarvoor is de afweer tegen de heidense cultusdansen te sterk geweest. Een rol heeft daarbij ongetwijfeld ook de visie op seksualiteit gespeeld. Daar willen we nu nader op ingaan.

Op onnavolgbare wijze heeft Peter Brown in zijn 'Lichaam en maatschappij'⁷⁶ de opvattingen inzake seksualiteit in de eerste eeuwen van onze jaartelling beschreven. Hij meent in het Nieuwe Testament met name bij Paulus al de eerste aanzetten tot sexuele onthouding te vinden: het huwelijk als bescherming tegen de begeerte - een mogelijkheid om de 'porneia' (ontucht) te ontgaan. Paulus zou de coelibataire staat als roeping gezien hebben. Het ongetrouwd blijven was een charisma (genadegave).⁷⁷ De kerkvader Tertullianus zou als

⁷⁴ Genoemd bij: S. de Boer, De anthropologie van Gregorius van Nyssa, Assen 1968, p. 63.

⁷⁵ Curieus is in dit verband, dat de kerkvader Clemens Alexandrinus (± 200) een opwippen met de voeten toestond aan het einde van het gebed, om zo met het lichaam de beweging van de geest naar God te begeleiden... Zie: Liturgisch Woordenboek, Roermond 1958-1962, Bd. I, k. 499.

⁷⁶ P. Brown, Lichaam en maatschappij. Man, vrouw en seksuele onthouding in het vroege christendom, 50 na C.-450 na C., Amsterdam 1990.

⁷⁷ P. Brown, A.w., p. 33vv. Volgens Brown heeft Paulus vrij spoedig ingezien dat hij de ongehuwde staat niet van iedereen kon verlangen - temeer, daar het

een der eersten de sexuele onthouding hebben voorgeschreven (aan ontwikkelde Christenen) als de effectiefste manier om de ziel te zuiveren.⁷⁸ Het ideaal van sexuele onthouding werd vooral gepredikt en nagestreefd in de z.g. 'didaskaleia', de kringen van leerlingen rondom bepaalde leraren of kerkvaders. In de 'grote kerk' onder leiding van de bisschoppen werd wel de kuisheid geleerd, maar de onthouding niet dwingend opgelegd. Extreme vormen van sexuele onthouding treffen we aan bij Tatianus en de Encratieten.⁷⁹ Zij hielden zich aan het absoluut verbod op vlees, wijn en sexuele activiteit. De gedachte, die achter deze 'onderwaardering' van de seksualiteit stak, hangt samen met de cyclus van geboren worden en sterven. Wie zich voortplant geeft toe aan de sterfelijkheid, die als gevolg van de zonde in de wereld kwam. Door zich sexueel te onthouden kan men de sterfelijkheid ten minste op dit punt tot staan brengen. Ook de beroemde kerkvader Origenes uit Alexandrië en de gevierde prediker uit Antiochië, Chrysostomus (=goudmondje), leerden de kuisheid en - voor wie zich daartoe geroepen wist - de absolute sexuele onthouding.⁸⁰ Jonge meisjes streefden ernaar om maagd te blijven. Veel kloostergemeenschappen ontstonden in Egypte (Antonius!) en Syrië, waar de maagdelijkheid geëist en nagestreefd werd. Het is tenslotte Augustinus geweest, die op een veel 'rustiger' manier sprak over de seksualiteit en onder de aandacht bracht, dat de Here God de mens wel degelijk als man en vrouw en met een lichaam geschapen had. Maar dat was al in de vierde/vijfde eeuw. Heel deze ontwikkeling heeft ertoe geleid, dat er in de kerk

evangelie juist voet aan de grond kreeg bij en doorgegeven werd door de huisgemeenschappen, waar *vaders* aan het hoofd stonden. Hij neemt ook aan dat er enige pseudopaulinische brieven zijn (bijv. Efese), waarin op mildere wijze over het huwelijk wordt gesproken (latere bijstellingen van de paulinische theologie). Dit wordt door Brown echter onvoldoende theologisch onderbouwd.

⁷⁸ P. Brown, A.w., p. 61.

⁷⁹ P. Brown, A.w., p. 70vv.; De Encratieten ontleenden hun naam aan het Griekse woord 'encrateia' hetgeen betekent: zelfbeheersing of onthouding.

⁸⁰ Sommige oudere echtparen kozen voor kuisheid binnen het huwelijk en leefden samen zonder geslachtelijke omgang.

een tweedeling kwam tussen geestelijken (in sexuele onthouding) en leken, die hun roeping binnen het huwelijk nakomen. Deze tweedeling is binnen de Rooms Katholieke Kerk tot op de dag van vandaag in stand gebleven.⁸¹

Het spreekt voor zich, dat de dans op deze ascetische grond maar moeilijk gedijen kon. Ook al was destijds de moderne gezelschaps- of pareldans niet bekend - de dans als zodanig was niet vrij van erotiek. De gedachte aan de hemelse reidans heeft het in de eerste eeuwen van onze jaartelling niet kunnen winnen van het ascetisme en de afweer tegen de heidense religies. In de loop van drie eeuwen werd er op kerkelijke vergaderingen strijd gevoerd over de mogelijkheid en wenselijkheid van liturgische dansen. Aan het eind van de zevende eeuw werden deze tenslotte definitief verboden.⁸² Aan de rand van de kerk bleef de dans nog wel meespelen in het godsdienstig beleven bijv. in de sfeer van processies of carnavalsoptochten. Van der Leeuw noemt ook nog enkele voorbeelden van liturgische dansen, die - alle pauselijke tegenstand ten spijt - tot in onze tijd hebben standgehouden.⁸³ Een vaste plaats in de traditionele orden van dienst is de dans echter altijd ontzegd.

⁸¹ In feite lag de situatie in de eerste eeuwen nog ingewikkelder dan hier beschreven is, omdat daar ook nog de invloed bijkwam van het z.g. gnosticisme, waarin het stoffelijke als minderwaardig beschouwd werd (Valentinus). Wij gaan daar niet nader op in.

⁸² Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Dritte Auflage, Tübingen 1962, Bd. VI, k. 615: "Der Streit um die Zulässigkeit des Kirchen-Tanzes zieht sich (von der Synode van Aquileja 381 bis zum Konzil von 680) durch 3 Jahrhunderte hin; Erst damals bekennt man sich zu der Meinung Augustins 'Chorea est circulus, cuius centrum est diabolus' und verbietet ihn grundsätzlich."

⁸³ Zoals in Sevilla, waar koorknappen drie keer per jaar een soort menuet dansen voor het hoogaltaar. De jongens dragen vleugels (engelen) en worden 'Los Seises' (het waren er vroeger zes). Zie: G. v.d. Leeuw, In de hemel is eenen dans, p. 27.

2.3 De dans in de Middeleeuwen en in de Renaissance

2.3.1 De Middeleeuwen

Kenmerkend voor de Middeleeuwen is het ontstaan van de hoofse cultuur, die zich ging onderscheiden van de boerencultuur. Tevens kwam er een stadscultuur op, die meer en meer aan betekenis won. Aan de hoven ging het verfijnder toe dan op het platteland. Men heeft wel gesuggereerd, dat aan het hof de dansen werden 'getreden' en dat ze door de boeren werden 'gesprongen'. Dit berust echter op verouderde voorstellingen en kan niet uit de bronnen worden aangetoond (handschriften en miniaturen).⁸⁴

De reidans was de Middeleeuwse gezelschapsdans bij uitstek. Een 14e eeuwse dichter zegt: "Mennich is ghemint nochtan/omdat hi reyen en dansen kan."⁸⁵ Thijsse wijst erop, dat er klaarblijkelijk ook een voordanser tegenover de rei was. In de 'Roman van de roos' (± 1300) lezen we: "An enen dans so gingen si/Ene vrouwe die Bliscap hiet/Sanc daer voren een nuwe liet."⁸⁶ Uit het steeds herhaalde refrein van de voordanser heeft zich naar alle waarschijnlijkheid het rondeau of de rondovorm ontwikkeld.

Er trokken in de Middeleeuwen ook 'speellui' van kasteel tot kasteel of van stad tot stad, die de dans begeleidden met trommel en fluit. In de steden kregen ze soms een vaste benoeming (stadspijpers). Hun taak was om te spelen bij processies, jaarmarkten, ontvangsten van hoge peronen en tournooien. In hun vrije tijd konden zij spelen bij particuliere maaltijden, huwelijken of familiefeesten. Er waren in die tijd ook wel gezelschappen in de

⁸⁴ Ook het onderscheid stijldansen-volksdansen is hier niet op zijn plaats! De volkscultuur is pas aan het begin van de vorige eeuw 'ontdekt'. Onder invloed van Herder en de gebroeders Grimm begon men liederen en dansen van het volk te verzamelen en ze 'volksliederen' en 'volksdansen' te noemen. Zie: P. Burke, *Volkscultuur in Europa 1500-1800*, Amsterdam 1990, p. 21 vv.

⁸⁵ Genoemd bij W.H. Thijsse, *Zeven eeuwen Nederlandse muziek*, Rijswijk 1949, p. 42.

⁸⁶ A.w., p. 43.

steden, de z.g. ghildekens, waar de dans beoefend werd bijv. de 'Blauwe Scute' te Antwerpen. Een buitengewoon levendige verbeelding van de dans als volksvermaak zien we op een doek van Bruegel uit ± 1567 dat zich bevindt in het 'Kunsthistorisches Museum' te Wenen.⁸⁷

De extatische werking van de dans was ook in de Middeleeuwen bekend. Er zijn ware dansepandemieën geweest, zoals in 979 te Gent of de st. Vitusdans, die vanaf 1278 zijn weg vond over Nederland vanuit Aken. Te Utrecht moet er in 1374 een danswoede zijn uitgebroken, die beschreven is in de Kronyk van Holland (eind vijftiende eeuw): "Int jair ons heren MCCC ende LXXIII so ghingen die dansers doert lant ende die pijpers, ende bij myraculen dansten si ende grepen ende waren besetten van den boesen geesten ende liepen also langhe dat si ten lesten borsten."⁸⁸

Er zijn vele dansen geweest.⁸⁹ Vaak werden ze genoemd naar de streek waaruit ze afkomstig waren bijv. de *Gavotte* (genoemd naar Gap in de Dauphiné). Meestal waren het groepsdansen, waarvan de rondedans het meest in trek was, zoals de kolo (= wiel) uit Dalmatië. De rondedans werd door mannen en vrouwen gedanst. Populair was ook een ander type reidans nl. de wapendans, die alleen door mannen met stokken of zwaarden werd gedanst en morris of morisca heette. Gevechten van Christenen tegen de Moren stonden op de achtergrond. Men maakte soms het gezicht zwart.⁹⁰ De

⁸⁷ K. Roberts, Great Artists Collection Vol. 14. Bruegel, London 1972, Plate 41: The Peasant Dance.

⁸⁸ W.H. Thijssse, A.w., p. 42; De st. Vitusdans wordt wel verklaard als een neurose met zulke onwillekeurige bewegingen, bevingen en trekkingen van de spieren, dat de patiënten de indruk maakten van te dansen. Veel lijders gingen op bedevaart naar het klooster Corbei waarvan Veit (Vitus/Guido) de schutspatroon was (zo in: Christelijke Encyclopedie (eerste druk), Bd. V., p. 609).

⁸⁹ Zie P. Burke, A.w., p. 115vv.

⁹⁰ De morsica of morsico is ook wel uitgelegd als een voorjaarsdans waarbij de deelnemers het gezicht zwart maakten om de boze geesten te verjagen: W.H. Thijssse, A.w., p. 42. Dit verschil in uitleg laat zien hoe moeilijk de oude dansen te achterhalen zijn naar hun uitvoering en betekenis...

Horlepiep is ook al een zeer oude dans. Het was oorspronkelijk een solodans, die de gelegenheid bood tot acrobatische toeren.⁹¹ In de Middeleeuwen bestond ook het gebruik van kinderen om te dansen na de begrafenis van een speelkameraadje (Vlaanderen). Ze keerden dan al dansend met het lijkkleed terug van de begraafplaats. Hun liedje is bewaard gebleven: "In de hemel is ene dans."⁹²

Een heel andere dans met een meer luguber karakter was de dodendans.⁹³ Het betreft hier eerder een literair genre en een thema voor de beeldende kunst dan een daadwerkelijk uitgevoerde dans. Dit thema ontwikkelde zich onder invloed van de pestepidemieën, die in de loop van de veertiende eeuw over Europa gingen en waaraan een groot deel van de bevolking ten offer viel. De dans werd afgeschilderd als een 'memento mori' (gedenk te sterven). De oudste afbeelding is wel die van de begraafplaats van het franciscaner klooster Aux SS. Innocents te Parijs uit 1424.⁹⁴ Er zijn meerdere muurschilderingen bekend uit middeleeuwse kerken, waarop uitkomt, dat alle mensen in de dood gelijk zijn. De Paus, de geestelijken, de keizer, de burgers en de boeren dansen samen met skelet-achtige figuren de dodendans. Het thema van de danse macabre heeft doorgewerkt tot in onze tijd en dat niet alleen in de

⁹¹ P. Burke, A.w., 116; Een beschrijving van deze dans met bijbehorende muziek in A. Sanson-Catz en A. de Koe, Oude Nederlandsche Volksdansen, Zutphen 1947, p. 36vv. (hier evenwel als groepsdans beschreven).

⁹² J. Pollmann en P. Tiggers, Nederlands Volkslied. Een verzameling van 287 Nederlandse Volksliederen en Canons, 17e druk, p. 130: "In de hemel is ene dans, allelujah! Daar dansen al die maagdekens! Benedicamus Domino, allelujah, allelujah/'t Is voor Amelia... Wij dansen naar de maagdekens...

⁹³ Danse Macabre; B. Tuchman, De waanzinnige veertiende eeuw, Amsterdam 1989 (12e druk), p. 563vv. Zie ook W. Swaan, Art & Architecture of the Late Middle Ages. 1350 to the Advent of the Renaissance, Ware Hertfordshire 1982, p. 9vv. The Tenor of the Age; Macaber komt waarschijnlijk van het Hebreeuwse woord voor doodgraver 'meqaber'.

⁹⁴ Waarvan de uitgever Guyot Marchant uit Parijs in 1485 een serie houtsneden - voorzien van tekst - liet verschijnen, die nauwkeurig overeenstemmen. Zie: Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Gert Kaiser, Frankfurt am Main, 1982, p. 70vv.

beeldende kunst. Te denken is ook aan Saint Saëns die in 1874 zijn symfonisch gedicht 'danse macabre' componeerde.

Ook aan de hoven werd gedanst. Hier ontving vooral de pareldans een krachtige impuls. Ridders dansten met hun dame en men gedroeg zich geheel volgens de regels van de hoofse liefde. Zeer gewild was de z.g. bonte rij: Tussen twee dames stond telkens een ridder en hield deze bij hun hand.⁹⁵ Een miniatuur uit een Middeleeuws handschrift toont ons vier paren die een dans uitvoeren. Twee muzikanten zijn links zichtbaar, terwijl vier paren over de dansvloer gaan. Opvallend is dat de ridders en hun dames niet tegenover elkaar dansen, maar naast elkaar. De koning danst ook en is herkenbaar aan zijn kroon. Op een vesterbank zitten nog twee 'paren'. Eén van de heren draagt een mijter en is klaarblijkelijk bisschop... Boven de miniatuur staat geschreven: Wie ein schoner dantz gemachet wart.⁹⁶ Ontegenzeglijk hebben de diverse dansen aan de hoven een zekere cultivering ondergaan. Oude dansen als de pavane, de gavotte en de bourrée zijn niet aan het hof 'uitgevonden' en later onder het volk bekend geworden. Veeleer heeft er een omgekeerde ontwikkeling plaatsgevonden. Langzamerhand ontwikkelde zich in cultuurkringen ook de suite, de aaneenschakeling van dansen. Twee ontwikkelingen zijn waarneembaar. De muziek maakte zich los van de dans - er werden zuiver instrumentale suites gecomponeerd die nooit gedanst zijn⁹⁷ - en de dans gaat als 'ballet' een eigen leven leiden.⁹⁸

⁹⁵ J. Bumke, *Hoofse Cultuur. Literatuur en samenleving in de volle Middeleeuwen*, Utrecht 1989, Bd. I, p. 288.

⁹⁶ Het Lohengrin-handschrift uit de Bibliotheca Palatina te Heidelberg: E. Mittler/W. Werner, *Mit der Zeit. Die Kurfürsten von der Pfalz und die Heidelberger Handschriften der Bibliotheca Palatina*, Wiesbaden 1986, p. 120v.

⁹⁷ Met als hoogtepunt van deze ontwikkeling de Franse en Engelse suites van J.S. Bach - volgens Hendrik Andriessen 'juwelen van muzikale gedachte... kunst waarin Bach door niemand benaderd is' (H. Andriessen, *Over Muziek*, Utrecht 1950, p. 147).

⁹⁸ Voor de herkomst van oude dansen: S. Dresden, *Algemene Muziekler*,

Op de vraag hoe in de volle Middeleeuwen door de kerk gereageerd werd op de dans, kan geantwoord worden met de uitspraak van Augustinus: "Chorea enim circulus est, cujus centrum est diabolus (De dans is een kring met de duivel in het midden)." Deze uitspraak is door de eeuwen heen steeds weer herhaald. Meer dan alle andere vormen van hoofs vermaak was de dans doelwit van de kritiek der geestelijkheid.⁹⁹ Bumke geeft in zijn 'Hoofse cultuur' het voorbeeld van een preek uit de vijftiende eeuw met als titel 'Was schaden tantzen bringt' (Welke schade het dansen veroorzaakt). Deze preek beschreef in alle details hoe de duivel bij het dansen de vrouwen gebruikte om de mannen te verleiden tot het kwade: "Het zijn in het bijzonder drie dingen waardoor de duivel via de vrouwen de mannen verleidt: namelijk het kijken, het spreken en het aanraken. Alle drie komen bij de dans voor. Daar kijken ze naar elkaar en wenken met de ogen, daar gebruikt men onzedige taal en gebaren en gezangen, daar grijpt men elkaars handen en het hele lichaam, waardoor het vuur van de onkuisheid wordt ontstoken en vergroot, waaraan menig deugdzaam kind ten prooi valt.¹⁰⁰ Of het volk zich van deze officiële leer van de kerk zoveel heeft aangetrokken valt te betwijfelen... De dans als een zo fundamentele vorm van menselijke expressie kon natuurlijk niet gewoonweg ontkend worden. Dat de geestelijkheid waarschuwde voor het gevaar van de onzedelijkheid, zal met het oog op de (vaak decadente) hofcultuur niet overbodig geweest zijn.

2.3.2 De Renaissance

Groningen 1970 (12e druk), p. 264vv.; Voor het ontstaan van het 'moderne' ballet in de tijd van Catharina de Médicis en Hendrik III zie: J. Chailley, 40.000 jaar muziek, Utrecht 1967, p. 109 met bijbehorende illustraties. Voor de ontwikkeling van de suite: O. Glastra van Loon, Mozaïek der Muziekgeschiedenis, Baarn 1966, Bd. I, p. 337vv.

⁹⁹ J. Bumke, A.w., Bd. I, p. 289.

¹⁰⁰ A.w., p. 289v.

Op de grens van de Middeleeuwen en de nieuwe geschiedenis - tussen Renaissance en Reformatie - kan het werk van Baldassar Castiglione niet onvermeld blijven. Hij schreef zijn 'Het boek van de hoveling' - het verslag van een aantal gefingeerde gesprekken over de volmaakte hoveling, die in 1507 aan het hof van de hertog van Urbino zouden hebben plaatsgevonden.¹⁰¹ De eerste versie van het boek voltooide hij in 1508, maar het duurde tot 1526 tot hij het werk in druk gaf.¹⁰² De uitstraling van dit boek is enorm geweest. In zekere zin heeft de in dit boek geschetste hoveling model gestaan voor het gedrag van de latere Engelse gentleman!

Castiglione raadt de hoveling aan om niet slechts met ernstige en stoutmoedige zaken bezig te zijn. Hij haalt het voorbeeld aan van een ridder, die weigerde om met een dame te dansen en zei, dat dergelijke frivole bezigheden niet tot zijn vak behoorden. Op de vraag van de dame wat dan zijn vak was, antwoordde hij met een nors gezicht: 'vechten!' Daarop zei de dame: "Ik zou denken dat u, nu er geen oorlog is en u ook niet op het punt staat te vechten, er het beste aan zou doen u goed te laten invetten en u met uw hele wapenrusting in een kast te laten opbergen tot men u nodig heeft, anders raakt u nog erger vastgeroest dan u nu al bent."¹⁰³ De hoveling moet het niet beneden zijn stand vinden om zich af en toe rustig en vreedzaam te vermaken.¹⁰⁴ Kenmerk van de ware hoveling is volgens Castiglione de z.g. sprezzatura.¹⁰⁵ Daaronder verstaat hij het tegenovergestelde van gekunsteldheid en geforceerdheid - een zekere eenvoud en achteloosheid waardoor de ware stijl wordt

¹⁰¹ B. Castiglione, *Het boek van de hoveling*, Amsterdam 1991.

¹⁰² Machiavelli was een tijdgenoot van Castiglione en schreef in 1513 over de vorst (*Il principe*)! Machiavelli was pragmaticus; Castiglione daarentegen nogal idealistisch...

¹⁰³ A.w., p. 46.

¹⁰⁴ A.w., p. 51: ...laat hem lachen, grappen maken, springen en dansen, maar wel zo dat hij altijd toont verstandig en tactvol te zijn en zich innemend gedraagt bij alles wat hij doet of zegt.

¹⁰⁵ A.w., p. 56.

gekenmerkt. Daarom moet ook een dans niet krampachtig, maar losjes worden uitgevoerd: "Hetzelfde geldt ook voor het dansen: aan een enkele pas, een enkele sierlijke, ongedwongen beweging herkent men onmiddellijk degene die de danskunst beheerst."¹⁰⁶ Naast deze algemene stelregel geeft Castiglione nog meer adviezen. Het is niet nodig om (zoals in vroeger tijd) te dansen zonder de hand van de dame aan te raken. Dat is een al te grote 'hoffelijkheid'.¹⁰⁷ Dansen op straat, in de open lucht, is niet aan te bevelen en als de hoveling het al doet, moet hij het doen met waardigheid.¹⁰⁸ Op gevorderde leeftijd kan de hoveling het dansen maar beter achterwege laten om ongewenste hilariteit te voorkomen.¹⁰⁹ Er werd meestal nogal wat virtuositeit in de dans gelegd. Dat past echter de edelman niet.¹¹⁰ Ook de vrouwelijke hovelingen dienen zich te bekwamen in muziek en dans. Dat is voor alles nodig omdat zij 'onderhoudend' moeten kunnen zijn en aangenaam gezelschap voor wie met haar omgaan.¹¹¹ Uit 'Het boek van de hoveling' kunnen we opmaken, dat Moorse dansen rond 1500 erg populair zijn geweest. Castiglione geeft echter niet aan hoe die gingen. Wordt hier gedacht aan de Morisco?¹¹² Feit is, dat de Islam in die tijd sterk oprukte en in 1529 zelfs voor de poorten van Wenen stond. Wij merken op, dat de angstgevoelens van het volk blijkbaar door middel van dans werden verwerkt!

Met het boek van Castiglione zijn we duidelijk in een ander geestelijk klimaat terechtgekomen. De Middeleeuwen deden echter

¹⁰⁶ A.w., p. 57; Vgl. ook p. 55.

¹⁰⁷ A.w., p. 94.

¹⁰⁸ A.w., p. 96, 100, 101v.

¹⁰⁹ A.w., p. 104.

¹¹⁰ A.w., p. 101: ...maar al voelt hij zich nog zo lichtvoetig en heeft hij nog zoveel maatgevoel, toch moet hij zich niet te buiten gaan aan virtuoos getrappel en pirouettes met hakkengeklapper, die goed passen bij onze Barletta maar misschien minder bij een edelman.

¹¹¹ A.w., p. 188-190.

¹¹² A.w., p. 96, 101, 134.

hun invloed nog gelden. 'Het boek van de hoveling' werd al spoedig verboden en kwam in 1590 op de Index - de (zwarte) lijst van door de kerk verboden boeken - te staan.

2.4 De dans in de Reformatie en daarna

In 1508 voltooide Castiglione 'Het boek van de hoveling'; een jaar later werd te Noyon de grote Reformator Calvijn geboren. Hij was een universele geest, die een opleiding genoot binnen de kerkelijke kaders als rechtsgeleerde, maar ook als geen ander thuis was in de humanistische traditie. Hij bezat al als kind een 'kerkelijk inkomen' en had zeker een gerieflijk leven binnen de Rooms Katholieke Kerk veilig kunnen stellen. Daar zag hij echter op 4 mei 1534 vrijwillig van af door te Noyon zijn 'kerkelijk inkomen' op te geven. Kort daarvoor moet zijn bekering hebben plaatsgevonden tot de vernieuwings- en opwekkingsbeweging die de geschiedenis is ingegaan als het 'Protestantisme'. Na een zwerftocht en een oponthoud o.a. in Italië komt Calvijn in juli 1536 in Genève aan. Terwijl hij daar (op doorreis) verblijf houdt, roept Farel, de predikant van Genève, zijn hulp in om in die stad de Reformatie te 'organiseren'. Calvijn maakt bezwaar. Hij zal God op een andere wijze dienen... (en bedoelt zijn studie). Dan legt Farel hem de handen op de schouders en roept hem toe, dat hij alleen zijn eigen rust zoekt en de studie als voorwendsel gebruikt. God zou hem erom vervloeken, want hij zocht zichzelf en niet Christus! Later heeft Calvijn daarvan gezegd: "Het was alsof God uit de hemel zijn hand op mij legde." Na een eerste poging om aan de Reformatie in Genève een structuur te verlenen, wordt Calvijn verbannen naar Straatsburg, waar hij enige jaren werkt in een vluchtelingengemeente. Op 4 september 1541 keert hij dan weer naar Genève terug om er voorgoed te blijven. Daar heeft hij aan de Reformatie een leerstellige en kerkordelijke onderbouwing gegeven, terwijl zijn invloed reikte tot ver over de grenzen van zijn eigen stad en land. Met een ontzagwekkende ijver en werkkraft heeft hij, ondanks zijn zwakke gezondheid, geschreven, gepreekt en gedoceerd en het Protestantisme in Nederland draagt tot op de dag van vandaag het stempel van zijn denken en werkzaamheid.

Calvijn is steeds een fel tegenstander van het dansen geweest en het laat zich verstaan, dat de mening van een zo invloedrijk man als hij binnen het Protestantisme niet zonder uitwerking gebleven is. We

willen hier de mening van Calvijn op twee manieren naar voren laten komen. Een eerste maal uit de biografische gegevens en een tweede maal met een voorbeeld uit zijn eigen geschriften.

De instantie die in Genève door middel van tucht waakte over de levensheiliging was de kerkeraad. Ouderlingen hielden gedurig toezicht en niet zelden werden er gemeenteleden berispt of van het Heilig Avondmaal afgehouden. Voor onze begrippen ging dit alles wel wat streng toe, maar we moeten bedenken dat de tijden anders waren en het volk van Genève in de vóór-reformatorische tijd niet bepaald had uitgeblonken in zedelijkheid. Daar waren ook wel tegenkrachten in de stad, de z.g. Libertinisten, die een minder strenge kerkregering voorstonden. Eén van dezen was de burgemeester Ami Perrin. Er waren al diverse botsingen geweest. Buitengewoon pijnlijk moet voor hem echter de berisping van de kerkeraad zijn geweest aan het adres van zijn eigen vrouw. Zij werd in 1546 vermaand, omdat zij gedanst had op een bruiloft. En zulks was niet toegestaan. Toen mevr. Perrin zich hierover geweldig opwond, moet Calvijn tegen haar gezegd hebben: "Dan moet u maar een nieuwe stad stichten, waar u voor uzelf alleen leven kunt..."¹¹³ Calvijn is een zeer gewetensvol en ook vergevingsgezind man geweest. Wanneer hij echter meende, dat aan het geloof of de kerk oneer werd aangedaan, was hij onverschrokken en onbuigzaam, ook al betrof het hooggeplaatste personen.

Uit de geschriften van Calvijn kan de preek worden aangevoerd, die hij hield op dinsdag 2 juli 1555 in een dienst met kerkelijke huwelijksbevestiging. De preek ging over Deuteronomium 5:18 'Gij zult niet echtbreken' (het zevende gebod).¹¹⁴ In deze preek legt

¹¹³ "Sie müssen schon eine neue Stad gründen, Madame, wo Sie für sich allein leben können, wenn Sie sich nicht mit uns unter das Joch Christi beugen wollen. Solange Sie hier in Genf wohnen, ist all ihr Bemühen, dem Gesetz ungehorsam zu sein, vergebens. Denn wenn auch in der Familie Favre (meisjesnaam van mevr. Perrin/een zeer aanzienlijk geslacht) so viele Kronen wie aufgeregte Köpfe wären, so würde das doch nichts daran ändern, dass der Herr noch höher steht." In: W.F. Dankbaar, Calvin. Sein Weg und Werk, Hamburg 1976, p. 98.

¹¹⁴ De tekst van deze preek in: Het gepredikte woord. Preeken van Johannes Calvijn vertaald door ds. J. Douma en ds. W.H. v.d. Vegt, Deel IV, Preeken over

Calvijn er de nadruk op, dat huwelijksontrouw zondig is - niet alleen als dat in onze daden tot uitdrukking komt, maar ook reeds als onze gedachten verkeerd zijn. Voor God, die onze harten doorziet, kan dat niet verborgen blijven. Wij worden geroepen om kuis te leven, zowel in het huwelijk als in de ongehuwde staat, omdat ons lichaam een tempel van de Here is (en geen varkensstal). Het huwelijk is een medicijn voor wie zich niet kunnen onthouden, maar ook daar worden we geroepen tot zelfbeheersing, opdat we van het huwelijk geen bordeel maken. De katholieken, die hun geestelijken oproepen tot het coelibaat, doen daar verkeer aan. De Here wil de op zichzelf verkeerde vleeselijke lusten en begeerten¹¹⁵ bedekken met het kleed van het huwelijk. Die gave mogen we niet afwijzen, want dat zou zijn als een patiënt, die de drank van de dokter uitgiet op de grond, terwijl deze machteloos toekijkt. In het kader van deze verkondiging haalt Calvijn fel uit naar alles wat verhinderen kan, dat wij onze lichamen en zielen onbesmet bewaren. We moeten alle aanleiding tot hoererij en losbandigheid uit de weg gaan - ook de dans. We lezen daarover:

"En hierin ziet men, hoeveel uitvluchten nietig en kinderachtig zijn, wanneer men zich wil verontschuldigen, dat dit niet verkeerd is noch dat, als er maar geen opzet bij is. Zo zeggen zij, die graag dansen en losbandigheid begeeren: o, als er maar geen hoererij bij is, is dat dan zoo slecht? Het is alsof zij voluit met God willen spotten en Hem blinddoeken om Hem te slaan en dat Hij dan mag raden of er enig kwaad in schuilt. Nu weet men wel, dat de dansen slechts inleiding kunnen zijn tot hoererij, dat zij dienen om elkaar klaarblijkelijk de deur voor Satan open te doen en te roepen dat hij kome, en dat hij stoutmoedig binnentrede. Dat zullen de dansen altijd meebren-

den Decaloog, derde uitgebreide (band III), Franeker 1978, p. 142vv.

¹¹⁵ Calvijn beoordeelt de sexualiteit dus niet als een neutraal natuurlijk gegeven. Onze natuur is 'in Adam' gevallen en verkeert derhalve in een staat van zondigheid en verderf. Juist daarom zijn de lusten en begeerten verkeerd.

gen. Als men zegt: ik heb geen boezen hartstocht gehad, zoo maakt gij God tot een leugenaar..."¹¹⁶

Anders en veel milder van toon zijn de woorden, die ons van Maarten Luther zijn overgeleverd. Ook hij zal zich ongetwijfeld bewust zijn geweest van de gevaren, die schuilen in de dans en niet alleen daarin... Men heeft het verschil tussen Calvinisme en Lutheranisme wel willen aangeven als een verschil in nadruk op de heiliging en de rechtvaardiging. In het Calvinisme zou de heiliging beklemtoond worden. Als de mens dan gerechtvaardigd is door het geloof, dan zal hij er ook naar moeten leven! Dit verklaart de puriteinse trek, die aan sommige stromingen binnen het Calvinisme eigen is. De Lutheranen zouden de nadruk altijd gelegd hebben op de rechtvaardiging. Als de mens gerechtvaardigd is, vloeit de heiliging daar wel uit voort. Waarom zou er dan niet gedanst mogen worden?¹¹⁷ Feit is echter, dat Luther niet zoveel moeite heeft gehad met de dans als Calvijn. Hij was er niet op tegen dat er op een bruiloft gedanst werd en zei: "...die jungen Kinder tanzen ja ohne Sünde; das thue auch und werde ein Kind, so schadet dir der Tanz nicht."¹¹⁸ Opmerkelijk is ook, dat een belangrijk deel van de Lutherwoorden ons zijn overgeleverd uit de z.g. 'tafelgesprekken' (Tischreden). Dat laat ook al zien dat Luther de geneugten van het 'tafelen' blijkbaar kende en tijdens de maaltijd zeer onderhoudend kon zijn. Uit de 'Tischreden' is ons ook een woord over de dans overgeleverd: "De leraar zegt: Dat zijn gewoonten en dingen waaraan men zich overgeeft, opdat men van tijd tot tijd de gemeenschap leert kennen, er vriendschappen gesloten worden en kennismakingen plaatsvinden tussen de jongens en meisjes. Deze gebruiken kunnen immers beschouwd worden als een mogelijkheid, die geboden wordt om elkaar te ontmoeten, opdat wij met de jonge

¹¹⁶ A.w., p. 150.

¹¹⁷ Wij moeten ons er overigens wel van bewust zijn, dat dergelijke onderscheidingen de waarheid vaak geweld aandoen en - bovendien is Calvinistisch niet hetzelfde als Calvijns en Lutheraans niet hetzelfde als Luthers...

¹¹⁸ Genoemd bij R. Schippers, De gereformeerde zede, Kampen 1955, p. 217.

dame - die door deze ervaring wijzer geworden is - daarna des te fatsoenlijker en zekerder kunnen omgaan. De Paus heeft het dansen (weliswaar) openlijk veroordeeld, want hij is een tegenstander van bruiloften. Maar laat (onder ons) alles eerbaar toegaan! Daarom worden eerbare mannen en vrouwen, die bij de dansen aanwezig (moeten) zijn, ertoe geroepen dat alles netjes blijft. En ik - zo heeft de leraar gezegd - zal er zo nu en dan ook bij zijn, zodat door mijn aanwezigheid de jongelieden niet langer in het rond draaien."¹¹⁹

In de tijd na de Reformatie bleef men in het Calvinistische Nederland onveranderd afwijzend staan tegenover de dans. Voetius vond, dat de overheid geen dansleraars mocht dulden en dat wie danste of er gelegenheid voor gaf, diende te worden beboet. Evenals de synode van Dordt in 1578 en de provinciale synodes van zijn tijd wilde hij de hardnekkige genietters van de dans van het avondmaal weren.¹²⁰ De acta van Dordt luiden destijds als volgt: "Watmen doen sal met den ghenen die hen tot openbare dansen begheuen? Antdw. Ouermidts de dansinghen ghemeenlick een lichtuerdicheyt die den Christenen niet en betaemt mede brenghen, ende aenlockinghen der vleeschelicker lusten syn, ende daerbeneuens den godsalighen veraergheren in sonderheyt in den tyt van ghemeyne nooden, soo sullense ghestrafte worden die hen daertoe begheuen, ende soo sy hartneckelick voortvaren na verscheiden vermaninghen, van de ghemeynschap des H. Auondmaels affghehouden worden."¹²¹

¹¹⁹ Luthers Werke, Bd. VIII (Tischreden), Berlin 1930, p. 283: "Choreae. Doctor dixit: Eae sunt institutae et concessae, ut civilitas discatur in frequentia et contrahatur amicitia en notitia inter adolescentes et puellas. Sic enim spectari mores possunt, item praebetur occasio honeste conveniendi, ut tentato animo puellae postea honestius et certius eam ambire possumus. Papa palam damnavit choreas, quia adversarius fuit nuptiarum. Sed modeste fiant omnia! Ob hanc causam vocantur honesti viri et matronae, quae interesse debent choreis, ut honestius omnia fiant. Et ego, dixit Doctor, aliquando interero, ut mea praesentia moti gyrare desinant adolescentes."

¹²⁰ R. Schippers, A.w., p. 217.

¹²¹ A.w., p. 257v.

In onze eeuw begint het tij te keren. Over de toelaatbaarheid van de dans als vrije-tijdsbesteding voor Christenen is menige verhitte discussie gevoerd in huisgezinnen en op vergaderingen. Wij moeten komend vanuit de Reformatietijd bedenken, dat er inmiddels een aantal tussenliggende ontwikkelingen hadden plaatsgevonden op het gebied van de danskunst nl. het ontstaan van de moderne paren- of gezelschapsdans. In deze vorm diende de dans zich in onze eeuw concreet aan.

Over het algemeen is men van mening dat de gezelschapsdansen (we spreken tegenwoordig over stijldansen) ontstaan zijn met de opkomst van de burgerlijke cultuur in West-Europa. Het zijn de dansen van de derde stand. Hier worden elementen uit de oude boeren- of volksdans gecombineerd met die uit de dans van de edelen. Wij hebben in feite te maken met een gecompliceerd proces - een samengaan van hoofse verfijning en boerse vitaliteit. Naast de verfijnde en traditionele hofdansen doet de Polonaise haar intrede. Nog later ± 1750 verovert de Wals (van 'volvere' = draaien) de dansvloer. Deze dans, die oorspronkelijk een draaiende Duitse boerendans was, paste zich gemakkelijk aan aan het gladde parket en gaf met zijn vurig temperament de burger meer bevrediging dan de oude hofdansen voorheen. In de conservatieve hofkringen uit de vorige eeuw werd de Wals dan ook gezien als een parvenue en werd verboden! De gezelschapsdans ontwikkelde zich echter verder onder invloed van de Boheemse Polka en vooral ook de negerdansen. Rond de eeuwwisseling komt daar nog weer de invloed uit Zuid-Amerika overheen (tango en rumba). Daarmee heeft de gezelschapsdans zich volledig losgemaakt van de oude hofdans.¹²²

Het kon niet anders of de gezelschapsdans moest met name ook in het Gereformeerde volksdeel tot probleem worden. Kuyper had de Gereformeerden uit hun isolement gehaald. Met zijn leer van de 'gemene gratie' (algemene genade) had hij de Calvinisten tot de

¹²² Voor deze geschiedenis van de gezelschapsdans: L.M.G. Arntzenius, art. Dans, in: Winkler Prins Encyclopedie, Zesde druk, Bd. VI, p. 685vv.

cultuur en de cultuur tot de Calvinisten gebracht.¹²³ Welke positie zou er nu gekozen worden inzake de dans als cultureel verschijnsel en als vorm van vrije-tijdsbesteding? Dat was de spannende vraag, die niet lang op zich liet wachten. Kuyper, die deze vraag opriep, oordeelde zelf echter nog traditioneel negatief over de dans. In 1898 hield hij in Amerika zijn z.g. Stone-lezingen - zes redevoeringen over het Calvinisme, die tot zijn beste werken mogen worden gerekend. In de tweede lezing over 'het Calvinisme en de Religie' noemt hij een trits van drie 'verboden heerlijkheden' nl. het kaartspel, de schouwburg en de dans. Het protest van het Calvinisme tegen de dans betreft - aldus Kuyper - niet de dans op zichzelf, maar is gericht tegen 'de zonde die er zich in uitgiet, en tegen de zonde waartoe ze verlokt'.¹²⁴ De dans kon blijkbaar niet beleefd worden binnen een eigen cultuurkring, maar bleef van de wereld.¹²⁵ De vraag naar de gezelschapsdans als vrije-tijdsbesteding was echter weerbarstig en bleef zich aandienen. Daar moest een antwoord op komen.

Aan het begin van deze eeuw was de terughoudendheid t.a.v. de moderne gezelschapsdansen onder Gereformeerden nog groot. In 1925 lezen we in de Christelijke Encyclopaedie (1e druk) de volgende voorzichtige bewoordingen: "In het algemeen genomen kan men zeggen dat de Gereformeerden het dansen verboden. Hierbij zij aangemerkt 1°. dat dansen op zichzelf genomen als een beweging der ledematen onmogelijk zondig kan zijn, want dan zou beweging der handen bij de muziek ook zonde wezen; 2°. de wulpsche dansen, aan het Heidendom ontleend, zijn zeer te veroordelen; 3°. het dansen van de eene sekse met de andere is niet aan te bevelen. Velen vinden

¹²³ Nergens heb ik een treffender typering gevonden dan bij Jan en Annie Romein in hun: Erflaters van onze beschaving. Nederlandse gestalten uit zes eeuwen, Amsterdam 1973, p. 747vv.: Abraham Kuyper. De klokkenist der kleine luyden. Zie met name p. 753v.

¹²⁴ A. Kuyper, Het Calvinisme. Zes Stone-lezingen, Kampen 1959, p. 60.

¹²⁵ Kuyper leerde, dat het Calvinisme zich in iedere cultuurkring zelfstandig zou kunnen verwerkelijken - de leer van de z.g. 'sovereiniteit in eigen kring'. Daarmee samen hangt de leer van de antithese: We zijn wel *in* de wereld, maar niet *van* de wereld.

het dansen, als het niet door de eene sekse met de andere geschiedt, zonder glans. Dat zegt veel. 4°. Christelijke ouders mogen wel bedenken, dat het dansen een poort opent, om onnoodigen omgang met de wereld in de hand te werken."¹²⁶

Kort na de oorlog buigt de kerkeraad van Eindhoven zich over de kwestie van de parendans. Men raadt het dansen af, maar wil daar geen tuchtmaatregelen aan verbinden.¹²⁷ Op de Synode van Rotterdam wordt op 5 januari 1960 een brief behandeld met de vraag van de kerkeraad van Klundert om richtlijnen voor de kerken t.a.v. 'het beoefenen van de paardans en andere danstypen' (Acta Gen. Syn. Utrecht art. 335). Voor het antwoord aan de kerkeraad wordt teruggegrepen op het rapport over de vrijetijdsbesteding, dat behandeld werd op de Gen. Synode van Rotterdam, 31 okt. 1952: "De synode spreekt uit, dat zij zich ... niet geroepen acht, over allerlei vragen, de vrijetijdsbesteding rakende concrete en algemeen geldende uitspraken te doen (Acta, art. 372 lid 6)."

In 1962 gaat de kerkeraad van Arnhem in beroep tegen de uitspraak van de Particuliere Synode van Gelderland, waarin bezwaar werd gemaakt tegen de parendans in clubhuizen van de Stichting Jeugdhaven. De Generale Synode stelt Arnhem in het gelijk (Acta Gen. Synode 1962/63, art. 346 en 384): "De parendans bij het jeugdzorgwerk van de Stichting Jeugdhaven, wanneer ze spontaan opkomt, kan als een vorm van tijdpassering in het beginstadium worden toegelaten."

Het meest verstandige woord in alle discussies heeft waarschijnlijk R. Schippers gesproken in zijn 'De gereformeerde zede' halverwege de jaren vijftig. Hij stelde dat het erotische element in de parendans zich niet ongestraft laat verdringen, maar wel laat styleren. Hij trekt hieruit ook de consequentie dat het erotische element in het leven van mensen niet per definitie slecht is: "...het erotische is er als gave van God en een macht in het leven."¹²⁸

¹²⁶ Christelijke Encyclopaedie, Kampen 1925, Bd. I, p. 550.

¹²⁷ Verslag daarvan bij R. Schippers. A.w., p. 217v.

¹²⁸ R. Schippers, A.w., p. 223.

Schippers heeft echter wel tegen de stroom op moeten roeien. Nog in 1955 werd aan enkele deskundigen gevraagd een advies uit te brengen aan de studenten te Delft inzake het 'dansvraagstuk'. In meerderheid was het adviescollege van mening, dat er niet gedanst moest worden, want: 'in de pareldans ligt besloten een nodiging tot beleving van het erotisch elkaar boeien op een wijze die alleen binnen het huwelijk past'.¹²⁹ Schippers, die hoogleraar aan de VU was, ging daar beslist niet in mee en verdedigde in een minderheidsstandpunt, dat hiermee afbreuk werd gedaan aan het 'spelkarakter', dat weldegelijk ook aan de moderne dans eigen is. Huizinga, die wij reeds eerder noemden, zou het volledig met hem eens zijn geweest, getuige zijn uitspraak: 'De dans een bijzondere en zeer volmaakte vorm van het spelen zelf als zodanig'. Dat sommigen de dansvloer betreden met minder eerbare bedoelingen, doet daarvan niets af!

Wie denkt, dat de weerstand tegen de pareldans gedurende onze eeuw alleen het kenmerk is geweest van een scrupuleus Calvinisme vergist zich. Ook in andere kerken werd gewaarschuwd tegen de gevaren van de pareldans. In de Katholieke Kerk bijv. verscheen in 1940 een moraaltheologie, waaruit we de volgende passage citeren. Het is een voorbeeld van echt Katholieke casuïstiek: "Aanrakingen *bij anderen* zijn zware zonden, wanneer men zonder reden oneerbare deelen aanraakt (ook al is 't slechts op de kleeren), hetzij bij personen van hetzelfde of van het andere geslacht. Dagelijksche zonde is 't alleen dan, als deze aanrakingen geschieden zonder slechte bedoeling en slechts vluchtig uit lichtzinnigheid of scherts. - Het aanraken van minder eerbare deelen is in de regel

¹²⁹ De Gereformeerden en de dans, Aalten z.j., p. 15. Dit rapport - uitgebracht door de Commissie van Samenwerking voor de arbeid onder studenten aan de Technische Hogeschool te Delft - verwierp ook het moderne ballet. Men zag wel iets in de volksdans, die - zo constateerde men met spijt - (toen) helaas nog niet boven het niveau van de kinderspelletjes uitkwam. Voorts stond men een soort 'christelijke bewegingskunst' voor, zoals die gepropageerd werd door mev. P.J. Meys-Vollemans.

hoogstens dagelijksche zonde, als 't gebeurt bij personen van hetzelfde geslacht, daarentegen gewoonlijk doodzonde, als 't personen van het andere geslacht betreft en de aanrakingen *langdurig* of *hartstochtelijk* geschieden. Wegens de lichamelijke aanrakingen, die erbij plaats hebben, zijn ook de *moderne dansen* zo gevaarlijk. Vroeger raakten bij het dansen alleen de handen van het dansend paar elkander, later kwam er ook contact tusschen het *bovenste deel* der beide lichamen, maar thans bij de moderne dansen als tango, one-step, two-step, turquey-trot, pas de l'ours, charleston komen de partijen voortdurend ook met het *onderlichaam* met elkaar in aanraking. Dit laatste nu levert een groot zedelijk gevaar op minstens voor den jongeling, vooral ook wegens de tegenwoordige manier van kleeden bij de vrouw."¹³⁰

Bij dit standpunt is het echter ook binnen de Katholieke Kerk niet gebleven. Het bekende handboek voor het Katholieke leven 'Catholica' uit de zestiger jaren stelt, dat 'het dansen op zich geenszins afkeurenswaardig is - en ook de moderne gezelschapsdansen, mits behoorlijk uitgevoerd, behoeven niet afgewezen te worden'. Wel wordt daaraan toegevoegd, dat dansen die het libidineuze als het ware tot doel hebben en derhalve een ongewenste zedelijke toestand kunnen scheppen, beter vermeden kunnen worden.¹³¹

¹³⁰ H. Jone O.F.M., Katholieke moraaltheologie, Roermond 1940, p. 217v.: Art. 2 Over de uitwendige zonden tegen de eerbaarheid, lid A) Aanrakingen, sub b) aanrakingen *bij anderen* (= nr. 235 b). Vgl. ook A.w., p. 131, nr. 151 onder het hoofd 'medewerking': Wie zwaar-zondige stukken of dansen *opvoert, voorbereidt*, door zijn geld *mogelijk maakt* of daartoe *uitnodigt*, doet groote zonde...

¹³¹ A.M. Heide, Catholica. Geïllustreerd encyclopedisch vademecum voor het katholieke leven, 's-Gravenhage 1966, k. 279.

2.5 Israëlische dansen. Een hoofdstuk apart

In 2.2.1 hebben wij reeds gezien, dat de dans een belangrijke rol heeft gespeeld in het Jodendom. Toen in 70 na Christus de tempel verwoest was, brak de tijd aan waarin Israël verstrooid werd onder de volkeren (diaspora). Het Joodse leven werd nu beperkt tot synagoge en huis. De rabbi's verboden het dansen in het openbaar. Teveel dansen thuis was ook niet toegestaan, waarschijnlijk uit angst voor de niet-Joden, onder wie men moest leven - een vaak vijandige wereld.

Toch slaagden de rabbi's er niet in de dans geheel uit te bannen. In de Middeleeuwen had iedere Joodse gemeenschap in Duitsland of Polen in zijn wijk een trouwhuis of 'Tanzhaus', waar de bruiloften gevierd werden. Daarbij speelde de dans een grote rol. Met werd als een goede daad (een 'mitzwah') gezien om met de bruid te dansen. De gasten werden daartoe, in volgorde van belangrijkheid, opgeroepen door de ceremoniemeester en uitgenodigd de bruid de eer te bewijzen door met haar in het midden van de kring te dansen. Naast deze Mitzwa-dans werden er nog andere dansen op bruiloften gedanst: Klapper-Tanz (een dans met veel geklap in de handen), Freilachs (een vrolijke dans), Flasch-Tanz (waarbij men met een fles op het hoofd danste) en SHERELE (een dans met Russische, Poolse en Roemeense invloeden). In de veertiende eeuw bevonden zich onder de dansmeesters aan de Italiaanse hoven opvallend veel Joden. Zij verborgen hun afkomst niet en haandhaafden zelfs hun bijnaam 'Hebreeërs'.¹³²

Twee danstradities hebben zich binnen het Jodendom in de loop der eeuwen ontwikkeld: de Jemenitische en de Chassidische.

Er zijn twee lezingen over de oorsprong van de Joodse gemeenschap in Jemen. In de eerste lezing zou de koningin van Scheba na haar bezoek aan Salomo van hem een kind verwacht hebben. Er werd een zoon geboren die zij Menelik noemde en voor

¹³² G.-J. van Ammerkate, Hanissim. Israëlische volksdansen, Winschoten 1984, p. 54v.

wie zij Joodse leraren liet overkomen. Dit is wat de overlevering ons wil doen geloven: "Toen zij (de koningin van Scheba) na zes maanden weer naar haar land wilde terugkeren, verlangde Salomo naar een zoon van haar. De avond voorafgaande aan haar vertrek liet hij een groot feestmaal bereiden. De spijzen werden met opzet rijkelijk met zout en specerijen klaargemaakt, zodat ze veel dorst zouden verwekken. Na beëindiging van het feest stelde hij haar zijn slaapvertrek ter beschikking om beter te kunnen rusten met het oog op de aanstaande vermoeiende reis. De koningin durfde dit aanbod niet weigeren, maar stelde als voorwaarde, dat Salomo haar ongemoeid zou laten. Salomo beloofde dat, echter had hij ook een voorwaarde nl. dat zij zijn eigendommen respecteren zou. De koningin had daar vanzelfsprekend geen bezwaar tegen. 's Nachts kreeg ze echter een verschrikkelijke dorst. Zich van geen kwaad bewust verliet ze haar slaapstede en stilde haar dorst met water, dat Salomo opzettelijk had laten neerzetten. Toen ze gedronken had, sprong Salomo op haar toe en verweet haar, dat ze haar belofte geschonden had door het zijne niet onaangeroerd te laten. Nu was hij ook niet meer aan zijn belofte gebonden!¹³³ De tweede lezing gaat ervan uit, dat een groot aantal Joden vóór de vernietiging van Jeruzalem door Nebukadnezar in 586 v. Chr. door de profeet Jeremia geadviseerd werden naar Jemen te vertrekken.

De Jemenitische Joden hebben steeds moeten leven in een Islamitische samenleving waarin zij verdrukt werden. Ze mochten hun huizen niet hoger bouwen dan die van de Mohammedanen. Ze mochten hun boeken niet buiten de synagoge bestuderen. De ramshoorn niet luid blazen of rente nemen. Ze mochten niet opstaan in aanwezigheid van Moslims en onderweg moesten ze hen rechts passeren. Feesten in het openbaar waren verboden. Het dansgebeuren kon zich derhalve alleen binnenshuis afspelen. In de kleine oosterse huizen leidde dit tot een dansstijl, die gekenmerkt wordt door verticale bewegingen.¹³⁴ Indiase en waarschijnlijk ook

¹³³ J. Schoneveld, Salomo de vorst van Israëls gouden eeuw, Baarn z.j., p. 149.

¹³⁴ G.-J. van Ammerkate, A.w., p. 56.

Afrikaanse invloeden zijn merkbaar (de vele zachte en sierlijke gebaren met de handen) en er is ook een danspas die blijvend herinnert aan deze traditie: de Jemeniet.

Bij de Chassidische danstraditie willen we uitgebreider stilstaan, omdat daarin de dans en het godsdienstig beleven wel zeer nauw met elkaar verweven zijn! Het Chassidisme is een stroming binnen het Jodendom, die opkwam kort na 1700 in Oost-Europa. De geestelijke vader van deze beweging is de Ba'al Shem Tov (de meester van de Goede Naam) geweest. Invloeden van de Joodse mystiek (Kabbalah) zijn duidelijk aanwezig en kenmerkend is de grote nadruk op het hart en de emoties. De opkomst van de Chassidische beweging volgde op een periode van grote verdrukking. De Chassidische dans mag dan ook gezien worden als een mogelijkheid voor de vervolgte Joden om onder vaak barre levensomstandigheden de vreugde te vinden en steeds weer te hervinden.

De Ba'al Shem Tov (afgekort: Besjt) leerde zijn volgelingen, dat dansen voor God als gebeden zijn. Werd er eerst aan de synagogale eredienst vooraf gedanst, al spoedig kreeg de dans een plaats in de liturgie zelf. Steeds heeft de dans een belangrijke plaats ingenomen in de geloofsbeleving van de Chassidische Joden. In zijn 'Het leven der Chassidim' stelt Martin Buber dan ook: "...Zo komt het innerlijk vuur aan zijn einde in de eigen opheffing. Bijwijlen uit het zich in een daad, heiligt die en vult ze met heilige betekenis. De zuiverste vorm: die waarin het ganse lichaam de verrukte ziel dient en elk van haar verheffingen en neigingen een zichtbare, verwante vorm geeft, is de dans. Van de dans van een tsaddik (= een vrome, een rechtvaardige) wordt verteld: Zijn voet was licht als die van een vierjarig kind. En allen die zijn heilig dansen zagen - niet een van hen waarin zich niet de heilige ommekeer voltrok, want hij bewerkte in het hart van die het zagen zowel wenen als vreugde tegelijk."¹³⁵ Eigenlijk staat de dans bij het Chassidisme in functie van de innerlijke eenwording (de Dewekoeth) met God.¹³⁶

¹³⁵ M. Buber, in: Chassidische boodschap, Katwijk 1978, p. 18.

¹³⁶ Drie begrippen komt men in de chassidische leer telkens tegen: 1. Kawwana -

Een typering van de Chassidische dans laten we hier volgen in de bewoordingen van de kenner Gert-Jan van Ammerkate: "De lichaamshouding van de Jood, door generaties ghettoleven in elkaar gekrompen en verkrampt, werd in de dans meer robuust en normaal. Wijde, vrije bewegingen gaven uiting aan gevoelens van vreugde en vervoering... In het algemeen begint de dans langzaam met een toets van weemoed. Men danst met schuifelende pasjes, waarbij de voeten nauwelijks van de vloer komen en met licht gebogen knieën, omdat het rechtop lopen een teken van hoogmoed en daarom een belediging voor God zou zijn. Hoofd en bovenlichaam wiegen mee op de maat van de muziek; de onderarmen maken snelle, opwaartse bewegingen, die later overgaan in ruimere, expressieve gebaren, opwaarts gericht vanaf de vingers tot aan de schouders. Ook zijn er afwerende gebaren, waarbij de handpalmen naar buiten worden gedraaid om zo het kwade af te weren. Felle, korte bewegingen, vanaf de slaaplokken schuin omhoog, zijn smekende gebaren; de rechterhand langs het rechteroor bewegend, betekent luisteren en hetzelfde met links is antwoorden. De beweging met beide handen langs het gezicht, waarbij men iets voorover buigt, is een uitdrukking van grote zonde en berouw, die vaak wordt gevolgd door opwaartse bewegingen van een blij overgeven aan God en van dank voor Zijn aanwezigheid. Het meestal gebogen hoofd wordt daarbij gestrekt en achterover gegooid. Wordt het tempo van de muziek sneller, dan blijven de armen hoog geheven, en maakt men sprongen, de extase neemt toe en het geschuifel gaat over in een snelle dans die vaak zolang gedanst wordt dat men in vervoering de kring moet verlaten."¹³⁷

Een belangrijke ontwikkeling m.b.t. de Israëlische dans hangt samen met het Zionisme en de stichting van de staat Israël. De uit de

uiterste concentratie tijdens het bidden en het dienen van God; 2. Hitlahawoeth - enthousiasme, of extase in het dienen van God; 3. Dewekoeth - (het streven naar) innerlijke eenwording met God (zie: S.P. Tabaksblatt, Het Chassidisme, in: Verkenning en Bezinning, 12e jrg. nr. 1, p. 16.).

¹³⁷ G.-J. v. Ammerkate, A.w., p. 61.

diaspora teruggekeerde Joden gingen op zoek naar een eigen identiteit en daarmee ook naar eigen specifiek Joodse (volks)dansen. Van groot belang zijn daarbij geweest de dansfestivals in de Kibbutz Dalia in 1944 en 1947. In feite werd hier de moderne Israëlische dans geboren. Het is met name Gurit Kadman (the mother of Israeli folk dance) geweest, die daartoe enorm veel heeft bijgedragen.¹³⁸ Veel moderne Israëlische dansen zijn geïnspireerd op bijbelteksten en trekken derhalve ook de aandacht van Christenen. Het is echter een misverstand te denken, dat ze teruggaan tot op de oudste tijd. Ze zijn -in tegendeel - van zeer recente datum!

Hiermee sluiten we dit tweede hoofdstuk af, waarin we in vogelvlucht de geschiedenis van de dans behandeld hebben in samenhang met de religie. Na *inleiding en (historisch) overzicht* (hfdst. 1 en 2) willen we nu toe gaan komen aan *visie en uitzicht* (hfdst. 3). Onze visie op cultuur en dans in het bijzonder is geïnspireerd op de theologie van Paul Tillich.

¹³⁸ B. Casey, *International Folk Dancing U.S.A.*, New York 1981, p. 175vv.

3 EEN THEOLOGIE VAN DE DANS

3.1 Inleidende opmerkingen

De houding van de kerk t.o.v. de dans door de eeuwen heen is een ambivalente houding geweest. Enerzijds kon men de ritmische en sierlijke beweging als zodanig niet veroordelen, omdat men daarmee de lichamelijke van de mens zelf zou veroordelen. Anderzijds was men tegen de dans, omdat - zoals Kuyper zei - de zonde zich er in uit kan gieten. Steeds heeft men van mening verschild over de dans: dansende kerkvaders tegenover Augustinus' kring met de duivel in het midden; anathema's van de middeleeuwse kerk tegenover de bruidsmystiek van de 13e en 14e eeuw, waarin de mystieke eenwording met Christus beleefd werd als een dans Hem tegemoet¹³⁹; de felle afwijzing van Calvijn tegenover de realiteitszin van Luther.

De ambivalente houding van de kerk t.o.v. de dans is waarschijnlijk nooit finzinniger weergegeven dan in het kleine verhaaltje van John Galsworthy 'Salta pro nobis' (dans voor ons): "Een danseres, een spion in de oorlog, brengt haar laatste ogenblikken door in een klooster. De moeder-overste vraagt om haar af te leiden van haar sombere gedachten, of ze niet wil dansen voor de zusters. Zij doet dat graag. De kracht van de dans openbaart zich in de ter dood veroordeelde zo geweldig, dat de goede moeder zich afvraagt: "Is this the blessed Virgin's work I have done, or the devil's"? Al de scrupules van de kerk kijken hier een ogenblik om de hoek. Straks, als de schoten van het executie-peloton klinken, herneemt de dans zijn recht in de ziel van de moeder-overste; "The Mother-Superior prayed for the soul dancing before her God." In de hemel wordt gedanst... En toch krijgen ook de scrupules gelijk. Want

¹³⁹ Zie daarover: E. Schulz, *Das Bild des Tanzes in der christlichen Mystik. Sein kultischer Ursprung und seine psychologische Bedeutung*, Marburg 1941 (Maschinenschrift); Vgl. U. Wössner, A.w., p. 158vv.

de volgende dag is de jongste en mooiste zuster heimelijk teruggekeerd in de wereld.¹⁴⁰

De houding van de kerk zal waarschijnlijk altijd ambivalent blijven, wanneer de theologie niet accepteert, dat het leven zelf een ambivalent karakter draagt. De theologie van Paul Tillich levert zo'n concept. Bij hem is het leven vervreemd van God, maar het heeft tegelijk (altijd nog) deel aan de werkelijkheid (zijnsmacht) van God. Van hem is de uitspraak, dat *de cultuur de vorm is van de religie en de religie de inhoud van de cultuur*. Die uitspraak willen wij hier aan de basis leggen van onze visie op de dans. In feite heeft het theologisch denken van Tillich merkwaardige overeenkomsten met Kuypers leer van de 'gemene gratie'. Kuiper stelde, dat de schepping na de zondeval niet geheel uit Gods hand gevallen is. Daar is altijd nog de genade, waarmee hij zijn schepping 'onderhoudt'. We mogen dat letterlijk nemen: De schepping is niet totaal verworpen, omdat God zijn hand er *onder houdt*. Zo slecht kunnen de mensen niet zijn of er komt altijd nog wat licht van de Schepper in mee. Dat leerde Tillich op zijn wijze precies zo, maar gebruikte daarbij de woorden 'vervreemding' en 'participatie' (deelhebben). Alleen - waar Kuiper halt hield bij de soevereiniteit in de eigen (cultuur)kring, trok Tillich de uiterste consequentie: de cultuur is de vorm van de religie en de religie de inhoud van de cultuur! Aangezien ook hij wel weet had van een 'antithese', ontwikkelde hij zijn leer van het demonische. Dat is zijn grote bijdrage aan de theologie van onze eeuw. Het demonische betekent (in een voorlopige omschrijving) o.a. dat op zichzelf goede dingen vanwege het *al te zeer* in hun tegendeel kunnen veranderen.¹⁴¹ Tillichs leer van het demonische is één van de grote bijdragen aan de theologie van de twintigste eeuw. We komen er hieronder op terug.

3.2 Cultuur en religie in de theologie van Paul Tillich

¹⁴⁰ Hier in de weergave van G. v.d. Leeuw: In den Hemel is eenen dans, p. 63.

¹⁴¹ Om dit te begrijpen hoeft men geen theoloog te zijn. Het is een levenservaring, waar wij ons wel iets bij denken kunnen...

Paul Tillich was een van herkomst Duits theoloog, die in 1886 in Starzeddel (Mark Brandenburg) geboren werd. In een van zijn autobiografische fragmenten vertelt hij ons, hoezeer hij als kind de spanning ervaren heeft van de christelijke opvoeding die hij thuis ontving (zijn vader was predikant) en de opleiding aan het humanistische Gymnasium in Königsberg. Zijn leven lang zou hij een bemiddelaar blijven tussen cultuur en religie, zoals vóór hem de theoloog Schleiermacher dat was geweest.

Zijn opleiding genoot Tillich in Berlijn, Tübingen en Halle en studeerde af in de theologie en de filosofie. Ook deze 'dubbele belangstelling' heeft haar uitwerking niet gemist in zijn denken. Hij ontwierp een systeem van filosofische vragen met theologische antwoorden! Na predikantswerk in de gemeente en aan het front (veldprediker in WO I) koos hij voor een academische loopbaan. Achtereenvolgens bezette hij leerstoelen in Marburg en Dresden en Leipzig. In 1929 werd hij hoogleraar in de filosofie te Frankfurt. Daar werd hij op 13 april 1933 als eerste niet-Joodse hoogleraar uit zijn ambt ontzet door de NAZI's vanwege de publicatie van zijn 'Die sozialistische Entscheidung' - een boek, waarin hij de ideologie van de Nationaal Socialisten verwerpt als gevaarlijke 'politieke romantiek'. Op 3 november van datzelfde jaar komt hij in New York aan. Eerst in New York, maar later ook in Harvard en Chicago werkt hij dan verder aan een filosofisch-theologisch systeem, dat tenslotte zijn neerslag heeft gevonden in een groot vijfdelig werk in drie banden: 'The Systematic Theology'.

Tillich had - cultuurminded als hij was - een grote voorliefde voor de dans. Deze liefde stamde reeds uit zijn tijd in Dresden (1925-1929). En Dresden was nu juist in de twintiger jaren een danscentrum bij uitstek. Dit maakt een kort 'uitstapje' naar de geschiedenis van dans noodzakelijk.

Aan het begin van onze eeuw ontwikkelde zich een nieuwe visie op de dans, die onlosmakelijk verbonden is met de namen van Isadora Duncan, Rudolf van Laban en Mary Wigman.¹⁴² De

¹⁴² Zie daarvoor: Winkler Prins Encyclopedie, Zesde druk, Bd. VI, p. 688-690;

'moderne dans' die zich hieruit ontwikkelde is nog het beste te typeren als 'bewegingskunst' waarin door middel van vrije expressie gevoelens en denkbeelden tot uitdrukking worden gebracht. Op de achtergrond staat ongetwijfeld het Expressionisme. Deze kunstrichting kwam vanaf ca. 1910 op in de schilderkunst en de muziek en... ook de dans! De expressionistische kunstenaars lieten de renaissancestisch-natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid los. De waarheid was volgens hen veelal beter te verbeelden door middel van een 'vervormde werkelijkheid'. Het was met name Mary Wigman, een uiterst talentvol danseres en leerlinge van Laban, die 'school maakte'. Na haar eerste grote tournee in 1919 verzamelt zij in Dresden een 'Kammertanzgruppe' om zich heen, viert een succes met haar eerste groepscompositie 'Totentanz' (Saint-Saëns) en bouwt tenslotte een internationale reputatie op. Volgelingen werkten haar inzichten verder uit, zoals bijv. Gertrud Steinweg, die een dansschool in Dresden had. In deze kring werd Tillich geïntroduceerd door twee danseressen (Cora Wächter en Ellen Frankenberg), die hem ontmoet hadden bij een gemaskerd bal dat gegeven werd door zijn vriend en collega Richard Kroner.¹⁴³ Zo kwam Tillich in aanraking met de expressionistische danskunst van zijn dagen. Hij gaf er zich geheel aan over, danste zelf ook mee en heeft deze ervaringen in zijn denken verwerkt. De beide danseressen, die Tillich op de dansvloer hadden gebracht, bezochten op hun beurt de collegezaal. Of ze de bewegingen van de dansende theologie-professor daar ook zo goed konden volgen, is nog de vraag.

Als Tillich in 1957 terugblijkt op deze tijd zegt hij er dit van: "De uitdrukingskracht van het zich bewegend menselijk lichaam, de ruimtelijke bewegingen (Raumgestaltung) van de danser - of het nu een enkele danser is of een groep dansers -, het ritme in zichtbare beweging omgezet, de begeleidende muziek als wezenlijke uitdrukking van de uitgevoerde dans en de steeds bespeurbare

Zie ook: R. Garaudy, *Leven is dansen*, Amsterdam 1974, p. 52vv., 94vv. en 102vv.

¹⁴³ W. & M. Pauck, *Paul Tillich. Sein Leben und Denken*, Bd. I, *Sein Denken*, Stuttgart 1977, p. 114.

hartstocht op de achtergrond - dat alles kreeg voor mij grote filosofische en religieuze betekenis. Het was een nieuwe ontmoeting met diepere lagen van de werkelijkheid. Precies als bij de grote werken van de expressionistische schilderkunst, waarvan ik de scheppers in die tijd in Dresden ontmoette, was het (ook) de dans, die mijn opvatting van de religie diep beïnvloedde - de religie als de geestelijke substantie van de cultuur en de cultuur als de uitdrukkingvorm van de religie. De dans wekte in mij de onbeantwoorde vraag hoe de verloren eenheid tussen cultus en dans op de steenachtige en harde bodem van het Protestantisme herwonnen zou kunnen worden."¹⁴⁴

Het spreekt voor zich, dat Tillichs theologie niet alleen maar terug te voeren is op ervaringen met de danskunst. Wel heeft hij dat als een sterke bevestiging gezien van wat hij reeds gevonden had. Het is daarom hier de plaats om iets meer te zeggen over zijn theologie. We zullen daarbij afzien van het filosofisch/theologisch vak-jargon en niet méér uitleggen dan binnen het kader van dit boekje nodig is.

Wanneer ervaren wij iets van God? Tillich heeft vele malen gezegd: 'Als we geraakt worden door *hetgeen ons onvoorwaardelijk aangaat*'. De vraag naar uiteindelijke zingeving is een vraag naar God - en wanneer Gods werkelijkheid onontkoombaar doorbreekt in ons bestaan, dan noemen we dat openbaring. Die openbaring verwoest de eindige vormen van ons bestaan niet, maar *breekt daar a.h.w. doorheen*.¹⁴⁵ Alle dingen uit onze wereld kunnen van tijd tot tijd doorzicht geven tot op God. Dat is de diepte van ons bestaan. God is *in de diepte!* Toen Tillich in 1919 een belangrijk artikel

¹⁴⁴ P. Tillich, Gesammelte Werke Bd. XIII, Stuttgart 1972, p. 134. Zie in dezelfde band ook de terugblik van Leonie Dotzler-Möllering op 'Tillichs Begegnung mit dem Ausdruckstanz': p. 559vv.

¹⁴⁵ 'Durchbrechen' en niet 'zerbrechen'! Zie U. Scharf, The Concept of Breakthrough of Revelation in Tillich's Dogmatik of 1925, Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie, Bd. 36, 1994, p. 99vv.

schreef over theologie en cultuur¹⁴⁶, heeft hij dan ook consequent gezegd: In alle uitingsvormen van de cultuur zit een religieuze dimensie. Het zijn de vormen waarin en waardoor Gods werkelijkheid zich aan ons voordoet. Hiermee is duidelijk, waarom Tillich zo gefascineerd werd door de 'Ausdruckstanz' uit de Mary-Wigman-school. Deze expressionistische kunst sloot nauwkeurig aan bij zijn theologie van de cultuur. Ook de dans kan een vorm zijn, waarin iets meekomt van de ultieme zingeving. In en door de vormen heen worden we gegrepen door wat ons uiteindelijk aangaat - door God.¹⁴⁷

Nu zit er aan deze opvatting aangaande cultuur en religie wel een probleemkant! Immers, er zijn ook misdaden bedreven in naam van God door mensen, die gegrepen waren door de een of andere idee! Wie garandeert ons, dat de laatste zingeving van mensen geen verhuld demonisch karakter draagt? Die vraag werd voor Tillich actueel, toen zijn vriend E. Hirsch 'gegrepen werd' door de ideologie van het Nationaal Socialisme. Hij is daar voor zichzelf als volgt uitgekomen: God kan richtend en scheppend in onze werkelijkheid doorbreken, op momenten die beslissend zijn voor het verdere verloop van ons leven. De mens - op zijn beurt echter - moet al zijn 'beslissende momenten' afmeten aan het Christus-gebeuren, Gods *grote doorbraak in de tijd!* Alleen zo kan demonisering van Gods openbaring voorkomen worden.

Hiermee staan we voor de leer van het demonische. Diepzinnige woorden heeft Tillich daarover gesproken. We vinden in de diepte niet alleen God als Grond-ervaring, maar ook iets *afgrondelijks*: het demonische. Dit is een macht, die 'vorm-verstorend' werkt en de dingen buiten hun eigen wezenlijke vormen wil drijven. Een voorbeeld kan hier helpen. Te denken is bijvoorbeeld aan de z.g. Venus van Willendorf - een prehistorisch vrouwenfiguurtje met sterk

¹⁴⁶ Ueber die Idee einer Theologie der Kultur.

¹⁴⁷ Wanneer van der Leeuw niet wil spreken over een 'religieuze oorsprong' van de dans (omdat alle levensterreinen essentieel religieus van aard zijn), dan bedoelt hij hetzelfde. Evenzo van Baaren als hij zegt: de dans is niet religieus, maar de danser! (Zie boven: 1.3)

geaccentueerd geslachtsdeel en zware borsten. Het zal ongetwijfeld gefungeerd hebben als een soort idool: de vruchtbare draagster van het leven, de eeuwig barende en alles voedende 'grote moeder'.¹⁴⁸ Het is duidelijk, dat de vrouwelijke vormen hier door het 'al te zeer' iets onwezenlijks en karikaturaals hebben gekregen. Dat is het kenmerk van alle demonisering: op zichzelf goede en wezenlijke dingen, worden buiten de eigen grenzen gedreven en worden vormverstorend of -vernietigend.

Hierboven in 3.1 hebben we gesproken over een ambivalent karakter van het leven zelf. Dat is inmiddels verklaard. Dingen en mensen kunnen doorzicht geven tot op God, maar tevens kunnen ze drager worden van demonische machten, die wezenlijke vormen verstoren en vernietigen. De dans is daarvan maar een klein onderdeel. Maar ook daar kan het gebeuren. De dans kan een heilige dans zijn, die de taal van God spreekt en mensen in een heilige extase brengt. De dans kan echter ook demonische trekken vertonen, omdat de danser zichzelf verkocht heeft aan de machten van sex, magie, roes en onheiligheid.¹⁴⁹ Toen de Gereformeerden zich bezighielden met het 'dansvraagstuk' stelde R. Schippers, dat het erotische in de (paren)dans zich niet ongestraft laat verdringen, maar wel laat styleren. Wij hebben dat het meest verstandige woord in alle discussies genoemd. Het ligt, zoals we nu zien, geheel in de lijn van Tillich's theologie: Wat aan het leven eigen is, kan niet ontkend worden, maar staat wel open voor demonisering. En dat geldt werkelijk niet alleen voor het dansen!

3.3 Een visie op dans en religie

Tillich vroeg zich af 'hoe de verloren eenheid tussen cultus en dans op de steenachtige en harde bodem van het Protestantisme

¹⁴⁸ G. v.d. Leeuw (red.) De Godsdiensten der Wereld I, Amsterdam 1941, p. 9.

¹⁴⁹ Juist daarom kon in het verhaaltje van Galworthy de moeder-overste voor de danseres bidden, terwijl de jongste zuster door haar dans terugkeerde naar de wereld.

herwonnen zou kunnen worden'.¹⁵⁰ Daarop heeft hij zelf het antwoord gegeven met zijn beschouwingen over cultuur en religie: De cultuur als vorm van de religie en de religie als de substantie (inhoud) van de cultuur. Wij zien hier een goede mogelijkheid om dans en godsdienstig beleven met elkaar ter sprake te brengen. De dans als cultuurverschijnsel kan doorzicht geven tot op God en drager worden van openbaring. Alle openbaring dient echter wel afgemeten te worden aan Gods centrale openbaring in Jezus Christus. Wij kennen allen momenten waarop de werkelijkheid doorzicht geeft tot op God. Dat kan gebeuren als we geraakt of gegrepen worden door een lied, een gedicht, een schilderij of een dans. Deze ervaringen kunnen en mogen echter niet in tegenspraak zijn met wat God ons in Christus geopenbaard heeft. Mensen kunnen ons iets vertellen over God. Krijgen hun woorden daarentegen een oneindig gewicht (in zichzelf rustende eindigheid!), dan staat de deur open naar de demonisering. Ook de danser kan ons iets vertellen van God. Er is zoiets als een heilige dans, een dans voor God. Daarom is het tenslotte niet zo vreemd, dat de traditie ons in de Handelingen van Johannes een dansende Jezus heeft overgeleverd, die ons zelf de heilige dans heeft voorgedaan.

Douma, de vrijgemaakte ethicus, schrijft in zijn boekje 'Christelijke levensstijl': "Wie verbindt de dans aan zijn geloof? Wat niet is, kan komen." Zolang er volgens hem niet werkelijk iets anders dan de moderne dans geboden wordt, zal de gelovige zich moeten onthouden en moeten wachten.¹⁵¹ Intussen zijn velen het wachten moe en zijn op zoek gegaan naar vrijplaatsen, waar ervaring opgedaan kan worden met dans en beweging in de liturgie. Dit wil geenszins zeggen, dat er nu ineens gedanst zou moeten worden in de eredienst. De gemiddelde kerkganger zou in deze (zoveelste) vernieuwing opnieuw een aanleiding vinden om weg te blijven. Gemeente-zijn is echter breder dan kerkdiensten houden. In

¹⁵⁰ Zie dit hfdst. noot 6.

¹⁵¹ J. Douma, Christelijke levensstijl, Ethische bezinning nr. 5, Kampen 1992, p. 171.

verenigingsleven en leerhuiskringen is er voorlopig letterlijk en figuurlijk ruimte genoeg om de expressiemiddelen van dans en beweging te beoefenen en te beproeven. Strikt genomen heeft de gelovige eeuwen lang weinig andere expressiemogelijkheden gekend dan het woord en het lied. Dit heeft er wel toe geleid, dat er een al te sterke gevoelsontlading plaats vond langs de (enig geoorloofde) weg van het religieuze lied! Expressie door dans en gebaar kan een verrijking betekenen voor het godsdienstig geleven - bibliodrama in de meest brede zin van het woord... We willen dit laatste hoofdstukje besluiten met een overzicht van de aanzetten, die hier en daar gegeven worden.¹⁵²

In de eerste plaats zijn daar de Israëlische dansen. Psalmen en teksten kunnen niet alleen gezongen, maar ook gedanst worden. Daaraan kan binnen het kader van een leerhuiskring goed vorm gegeven worden. Maar ook in het clubwerk en bij meer informele samenkomsten van de gemeente, zoals op een gemeentezondag, mag daar veel zegen van verwacht worden. Het jeugdwerk zou veel meer dan tot op heden het geval is op deze mogelijkheid geattendeerd moeten worden. De leerhuiskring in Harderwijk werd aanleiding tot het schrijven van dit boekje. Een uitgebreide cursus Israëlische volkdansen werd/wordt gegeven door mevr. Orna Gabai (cursusaanbod van de Stichting Judaica Zwolle).

In de tweede plaats noemen we enkele organisaties waarin geëxperimenteerd wordt met de lofprijzingsdans. Binnen de charismatische vernieuwingsbeweging (in Nederland CWN) bestaat veel behoefte om de grootheid, goedheid en liefde van God tot uitdrukking te brengen in liederen en gebaren. Lofprijzing omvat de totaliteit van het menselijk leven en uit zich ook in lichaamstaal. De Charismatische Werkgemeenschap Utrecht (onderafdeling van de CWN) bracht cursusmateriaal uit ten behoeve van dans en

¹⁵² Voor de hieronder gegeven informatie ben ik mevr. S. Noordermeer uit Ermelo dank verschuldigd.

lofprijzing.¹⁵³ Nog een tweetal organisaties noemen we hier: De Stichting MimeIstry Nederland¹⁵⁴ en de CADMT¹⁵⁵. Veel workshops over dans en bijbelse spiritualiteit werden in de loop der tijd georganiseerd door De Santekraam¹⁵⁶. Uit het buitenland noemen wij de 'Intenational Christian Dance Fellowship' (opgericht in Australië) met conferenties om de drie jaar.¹⁵⁷ De 'international coördinator' Mary Jones schreef een standaardwerk dat zeer de moeite waard is: *God's People on the Move*.¹⁵⁸ Nog enkele organisaties uit het Engelse taalgebied worden genoemd in 'Rondom het Woord' jrg. 31 nr. 2.¹⁵⁹

¹⁵³ T. Kalma, G. van Setten en T. Snaterse, *Kom in beweging door de wind van de heilige Geest. Werkboek over lofprijzing en dans*. Inlichtingen, Voornsloot 17, 3993 TA Houten, tel. 03403-77266. Soortgelijk materiaal werd uitgegeven door Rosina Punt: *Dans en bewegingsexpressie* (Nehemia Bijbelstudies).

¹⁵⁴ De naam berust op een woordspeling. 'Ministry' is het Engelse woord voor dienst of bediening. In 'MimeIstry' zit het woord mime! Informatie: Stichting Mimestry Nederland, Griffiersveld 503, 7327 GA Apeldoorn, tel. 055-412311.

¹⁵⁵ De 'Christian Artists vereniging voor dans, beweging, mime, theater' (geliëerd aan Continental Sound), Postbus 81065, 3009 GB Rotterdam. Binnen deze verenging wordt ook geëxperimenteerd met 'Praise & Worshipdance'.

¹⁵⁶ De Santekraam. Werkplaats voor bijbelse spiritualiteit, spel, dans etc., Van Lieflandlaan 73, 3571 AA Utrecht.

¹⁵⁷ In 1994 in het Engelse York van 18-25 aug. Zie daarover in 'Music + Art' jrg. 14, nr. 8, okt. 1994, p. 8.

¹⁵⁸ M. Jones and the members of the Christian Dance Fellowship of Australia, *God's People on the Move. A Manual for leading congregations in dance and movement*, CDFA Press 1988, PO Box 210, Broadway, NSW 2007, Australia.

¹⁵⁹ *Rondom het Woord*, Theologische etherleergang van de NCRV, Special 'Dansen voor het leven', 31(1989)p. 75.