

ANTIKE WELT



ANTIKE WELT

Redaktion

Dr. Karin Hahn, Wiensien/BRD
 Dr. Rudolf Fellmann, Basel/Schweiz
 Dr. Gerhard Langmann, Wien/Österreich

Administration

Raggi-Verlag, Postfach 124, CH-8700 Küsnacht-Zürich
 Arthur Golfetto Tel. (01) 90 91 20

ANTIKE WELT erscheint vierteljährlich.
 Abonnementspreis: DM 25.30 / sFr. 27.50 (inkl. Versandspesen).
 Preis der Einzelnummer: DM 6.70 / sFr. 7.20
 Postcheckkonto in der Schweiz: 50-13356.
 Postcheckkonto Deutschland: Karlsruhe 70613-758
 Bestellungen nehmen der Verlag und jede Buchhandlung entgegen.
Manuskripte und Korrespondenz sind zu richten an:
 Dr. Karin Hahn, Am Tappenberg, D-3419 Wiensien (Tel. [05571] 2839).

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
 Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlages.
 © by Raggi-Verlag, Küsnacht (Sept. 1974), Auflage: 9500
 Printed in Switzerland by Vontobel-Druck AG, Feldmeilen



Titelbild:
 Tänzerin aus Tarent
 (hellenistisch).

Inhalt

| | |
|---|----|
| <i>K.G. Kachler, Birsfelden:</i> Der Tanz im antiken Griechenland | 3 |
| <i>Christian Peschek, Würzburg:</i> Fürstengrab der späten Bronzezeit aus Nordbayern | 15 |
| <i>Renate Tölle-Kastenbein, Wattenscheid:</i> Homerische Kriegererehrung | 21 |
| <i>Eberhard Otto, Heidelberg:</i> Archäologische Arbeiten in Nubien | 31 |
| <i>Hellmut Sichtermann, Rom:</i> Gemalte Gärten in pompejanischen Zimmern | 41 |
| MOSAIK – Aktuelle Kurzberichte <i>Antike Glyptik und die moderne Gemmen-</i> <i>kunst in Idar-Oberstein</i> <i>Tadschikische «Silberstadt» aus dem</i> <i>10. Jahrhundert</i> | 52 |
| Archäologische Nachrichten | 55 |
| Bibliographie | 55 |

In der nächsten Nummer:

Renate Pirling (Krefeld): Die römisch-fränkischen Gräberfelder von Krefeld-Gellep – *M. Almagro Basch (Madrid):* Der ägyptische Tempel von Debod in Madrid – *Willi Hirth (Pirmasens):* Die Keramik der chilenischen Diaguita-Kultur – *A. Thapar (New Delhi):* Neue archäologische Funde in Indien.



Abb. 15. Sikinnis: Satyr hebt im Tanz vor Dionysos eine Bakchantin hoch, diese mit «Krotala», einer Art Castagnetten (Ende 6. Jh. v.Chr., von einer Amphora des Rycroft-Malers). Antiken-Museum Basel. Photo Claire Niggli, Basel.

konstruieren lassen. Wie Ernst Buschor in seiner Abhandlung «Satyrtanz und frühes Drama» darlegt, sind die Bilder nur in seltenen Fällen Wiedergaben, Abbildungen eines ganz bestimmten Tanzes, auch kaum Momentbilder, sondern gleichsam «Ideen des Tanzes» in der Kunstsprache der jeweiligen Zeit, allerdings angeregt durch die vom Künstler selber miterlebten realen Tänze. Dazu kommt, daß manche Anordnungen und Bewegungen den verschiedenen Vasenformen entsprechen und den künstlerischen Absichten hinsichtlich der Einteilung der Vasenoberfläche in einzelne zu bemalende Felder. Immerhin ist gut zu erkennen, daß in der damaligen Tanzkunst Sprünge, Drehungen und Wendungen ausgeführt und beherrscht wurden, die heute wieder zur Technik des klassischen Ballets gehören, wie zum Beispiel der antike «Strobilos», die Drehung gleich einem Kreisel, der «Pirouette» vergleichbar, dann der «Deinos», ein Wirbel, eine Drehung in der Luft, der «Tour en Air» ähnlich, dann vor allem Sprünge, die dem «Grand Jeté», dem «Saut de Chat» und der «Cabriole» gleichen. Auffallend ist hierbei das Ausdrehen der Beine und Füße, sowie die Halbspitzentechnik, die vom klassischen Ballett übernommen, dann zur heutigen Spitzentechnik entwickelt wurde.

In den großen Abhandlungen von Maurice Emmanuel «L'Essai sur L'Orchestre Grecque» und von Germaine Prudhommeau «La Danse Grecque Antique» werden ausgehend von den klassischen fünf Positionen die verschiedenen Elemente des heutigen klassischen Ballets, die Schritte (die «pas») und die Sprünge (die «sautes»), die Drehungen und Armhaltungen «Pirouettes» und «Port de bras» in Verbindung gebracht mit all dem, was man über den griechischen Tanz weiß. Allerdings kann man in mancher Hinsicht verschiedener Meinung sein; aber diese Arbeiten zeigen doch, wie das klassische Ballett von seiner Entwicklung an, seit den «Ballets de la Reines» der Maria von Medici in Frankreich, bestrebt war, den antiken Tanz nachzuahmen, vor allem in seiner späten griechisch-römischen Ausprägung, so, wie mit der Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert und der Wiederentdeckung der Antike auch die Oper und das heutige Drama und Lustspiel als Nachahmung und Neuerweckung der griechischen Tragödie und Komödie entstanden sind.



Abb. 16. Tanz von Silenen und Bakchantinnen (Sikinnis), in den Satyrspielen verwendet (530/20 v. Chr., chalkidische Amphora). Antiken-Museum Basel. Photo Claire Niggli, Basel.



Abb. 17. Den Kordax tanzender Satyr (um 400 v. Chr., von einem Krater aus Unteritalien). National-Museum Neapel.



Abb. 13. Tanzende Bakchantinnen mit Krotala, Doppel-Aulos und Thyrsos-Stäben (190/80 v. Chr., von einer Schale des Makron-Malers). Antiken-Museum Basel

Ganz allgemein wurden zwei Hauptgattungen der tänzerischen Bewegungskunst unterschieden, wie dies Platon in seinem, um die Mitte des 4. vorchristlichen Jahrhunderts entstandenen Altersdialog, den «Gesetzen» (VII, 18, 19), darlegt. Erstens: in ihrer Ausführung maßvolle, gemessene Tänze, welche als «Ausdruck einer besonnenen Seele» die Bewegungen der schöneren Körper veredelnd nachahmen, vor allem die «Emmeleia» was soviel wie «Wohlangemessenheit» heisst (Abb. 7). Zu diesen rechnete er auch die «Threnoi», die chorisch-tänzerischen Darbietungen bei Bestattungen als Anrufung der Götter, dann die «Paiane», die Tanzlieder, die im Dienste des Licht-Gottes Apollon aufgeführt wurden, zumeist als Bitten um geistige und körperliche Gesundheit, mit Saiteninstrumenten als Begleitung (Abb. 8 und 9). Ferner rechnete Platon hierzu die «Pyrrhiche», den Waffentanz als Übung all jener «vorsichtigen Bewegungen», durch die man im Kampf sowohl mit Speer und Schild als auch mit Pfeil und Bogen «dem Gegner gegenüber durch körperliche Behendigkeit gewachsen ist» (Abb. 11). Dazu gehören nach Lukian auch die «Embateria», eine Art Marschlied oder Marschtanz (Abb. 5), und die «Gymnopaidien», Tänze nackter Jünglinge und Männer in der Form rhythmischer Ringkämpfe. Die Waffen- und Kriegstänze wurden

hauptsächlich in Sparta gepflegt. Es ist überliefert, daß die Spartaner mit solchen Marschliedern und dem begleitenden Blasinstrument des Dionysos, dem die Ekstase fördernden Aulos, in die Schlacht zogen.

Xenophon, der Zeitgenosse von Sokrates und von Platon, beschreibt solche Waffentänze in seiner «Anabasis», der Schilderung des Zugs der zehntausend griechischen Söldner durch Kleinasien in den Jahren 401 bis 399 v. Chr. Während eines längeren Marschhalts zeigten die Soldaten verschiedene Herkunft ihre besonderen Tanzkünste durchaus als religiöse Handlung. Alle diese Tänze begannen mit einer Opferzeremonie. Es seien einige Stellen aus dem sechsten Buch zitiert: «Als die Opferspenden dargebracht worden waren und alle den Paian gesungen hatten, traten als erste die Thraker hervor und tanzten vollkommen bewaffnet zur Begleitung des Aulos, führten mit Leichtigkeit hohe Sprünge aus und schwenkten ihre Schwerter. Zum Schluß hieb jeder auf seinen Partner ein, sodaß man glaubte, der Eine von Beiden müsse richtig getroffen sein. Dieser hatte sich aber nur zum Schein wie tot auf die Erde fallen lassen... Jetzt nahmen die vermeintlichen Sieger den am Boden liegenden die Waffen weg und entfernten sich, indem sie das Lied auf den Helden Sitalkas sangen. Andere Thraker trugen

die scheinbar Toten feierlich vom Kampfplatz». Weiter berichtet Xenophon: «Darauf trat ein Myser vor, mit Schilden an beiden Armen, und zeigte einen Tanz: bald tat er, als ob er gegen zwei Gegner kämpfte, bald gebrauchte er die beiden Schilde, als ob er nur gegen einen einzigen Feind stritte, bald führte er mit beiden Schilden schnelle Drehungen und hohe Sprünge aus; es war ein großartiger Anblick. Als Abschluß tanzte er den Persertanz, indem er die beiden Schilde zusammenschlug, tief in die Kniebeuge ging und sich wieder flink erhob, all dies im Rhythmus zum Aulos. Jetzt kamen einige Mantineer und andere Arkader an die Reihe, von Kopf zu Fuß bewaffnet; begleitet vom Aulos schritten sie im Marsch-Rhythmos, sangen dabei den Paian und tanzten wie in den Prozessionen zu den Tempeln der Götter.» Dies sind einige Schilderungen von Waffentänzen, wie sie vielfach variiert auf Vasenbildern und Reliefs in künstlerischer Form immer wieder festgehalten wurden (Abb. 5 und 11).

Neben diesen eher gemessenen Tänzen unterscheidet Platon zweitens solche, in denen «Personen in der Gestalt von Bakchantinnen, Nymphen, Panen, Silenen und Satyrn ekstatisch, trunken dargestellt werden», oft bei Sühnungs- und Weihe-Zeremonien. Nach Platon wurden solche Tänze hauptsächlich bevorzugt von seelisch eher labilen, von



Abb. 19. Ausgelassener Tanz aus dem Kabiren-Heiligtum bei Theben (4. Jh. v. Chr.). National-Museum Athen.

furchtsamen, dem Leben gegenüber schwächlichen Menschen, die aus Lebensangst sich in Ekstase versetzten, im orgiastischen Treiben die beste Möglichkeit sahen, das Leben zu ertragen: im «Dithyrambos». Die dithyrambischen Tänze wurden vor allem im Dienste des Gottes Dionysos aufgeführt. In der völligen Hingabe an die dem Gott heiligen Wesen und Tiere, die mit besonderer Lebens- und Zeugungskraft und Zeugungslust begabt, ein schöneres, angenehmeres Dasein verhiessen; in der Identifizierung mit ihnen und durch sie mit dem Gott, suchte man die Kraft und den Mut zur menschlichen Existenz, suchte man Erlösung (Abb. 1, 10, 12-13, 15-20).

Die gemessenen Tänze standen im Dienste Apollons, dessen Kraft zur Gestaltgebung allerdings auch nötig war, um die ekstatische Hingabe im bakchantischen Tanz zur künstlerischen Form werden zu lassen. Darin manifestierten sich die beiden elementaren Kräfte, das «Dionysische» und das

«Apollinische», wie sie Nietzsche in seiner Schrift «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» faszinierend darzulegen bestrebte.

In Delphi hatten Dionysos und Apollon ihr gemeinsames Heiligtum. Sie waren nach griechischer Auffassung Söhne des Zeus, gleichsam Kraftausstrahlungen dieses allesumfassenden göttlichen Wesen, wie die Musen, die Töchter des Zeus.

Speziell die dionysischen, die bakchischen Tänze mit ihren lebhaften Bewegungen, ihren Sprüngen und ihrer Akrobatik setzten äußerste Körperbeherrschung und höchste Gelenkigkeit voraus. In der Komödie «Lysistrata» wird unter anderem die «Bibasis» erwähnt, eine Art Schuhplattler, der in Sparta anscheinend auch von den Frauen getanzt wurde. Bei der Verschwörungsversammlung der Frauen wird die Spartanerin Lampito folgendermaßen begrüßt: «Welch frisch Gesicht! Wie strotzt dein Leib von Kraft, du würgtest einen Stier!» – «Bin

Donner ja!» – antwortet Lampito – von Ludwig Seeger dem spartanischen Idiom entsprechend in Berner Dialekt nachübersetzt: «I turn drum brav und schlah d'Fueß rächt a ds Füdle!» Von der Gelenkigkeit der einzelnen Tänzer zeugt zum Beispiel auch die Anekdote bei Herodot (6. Buch, 129), daß in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts der Freier Hippokleides am Hof des Tyrannen Kleistheßes, in Sikyon auf der Peloponneshalbinsel, die Hand der Königstochter verscherzte, weil er im Wett-Tanzen mit den anderen Freiern zu weit ging, den Kopfstand machte und mit den Beinen im Rhythmus schlenkerte. «Sohn des Teisandros, du hast deine Hochzeit vertanzt», sagte der Tyrann zu ihm.

Wie schon angeführt, spielten die verschiedenen Chortänze in den Tragödien, Satyrspielen und Komödien, die innerhalb des Dionysos-Kults entstanden waren, während des klassischen 5. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle. Die ruhige, gemessene, würdige



Abb. 20. Akrobatischer Tanz vor Dionysos auf einer Phylaken-Bühne (360/50 v. Chr., Vase des Astear). Museum Lipari.

«Emmeleia» fand für den Chor der Tragödie Verwendung, während sich aus den ausgelassenen Dreh- und Sprungtänzen im späten 6. und frühen 5. Jahrhundert wohl die «Sikinnis», die Tanzform der Satyrspiele entwickelte und aus den wirbelnden Bauch-, Steiß- und Schenkeltänzen diejenige des «Kordax» der Komödien, in denen auch vielerlei Tiertänze, beziehungsweise tanzende Tierhöre eine Rolle spielten. Dies kommt schon in manchen Stück-Titeln zum Ausdruck wie etwa in den «Vögeln», den «Fröschen», den «Rittern» oder den «Ritern» des Aristophanes (Reiter auf von Menschen dargestellten Pferden).

In Verbindung mit den Tragödien- und Komödienaufführungen entwickelte sich der eigentliche Solotanz der Einzeldarsteller (Abb. 1 und 12). Der Tanz in der ursprünglichen Einheit von Wort, Gesang, Rhythmus und dazugehörigem Musikinstrument löste sich gleichsam auf in die einzelnen Teile, die immer mehr Eigenleben gewannen und selbständige Kunstgattungen wurden wie Gesang allein oder Instrumentalmusik und Tanz je für sich. Bei

den Aufführungen in den nun überall im damaligen griechischen Sprachgebiet entstandenen Theateranlagen fielen die Chöre als integrierter Teil allmählich weg. Tänzerische Chorveranstaltungen zu bestimmten Götter- und Staatsfesten wurden zwar immer noch durchgeführt und hierzu oft die Orchestra der Theater benutzt. Der Tanz einzelner Virtuosen wurde aber maßgebend. Berufsschauspieler, Berufstänzer, Berufsmusiker traten nun auf, bald in einer Art Gewerkschaften zusammengeschlossen. In den späteren rein tänzerisch dargestellten Pantomimen, der in Szene gesetzten Helden- und Göttersagen, entwickelten sich bald Startänzer, die, was Ruhm und Einnahmen betraf, zumal zur Zeit der Römer, heutigen Superstars, Film- und Fernsehgrößen nicht nachstanden.

Zum Schluß seien zwei Beispiele angeführt, welche den zur Bedeutung gelangten Solo-Tanz im Ausgang der klassischen Zeit bereits als eine Art Schau-Tanz zeigen, in einer Tragödie und einer Komödie. In den «Bakchantinnen» läßt schon Euripides die Hauptdarstellerin Agaue mit dem

Haupt ihres Sohnes Pentheus, den sie in ihrer bakchantischen Raserei mit eigener Hand vom Rumpf gerissen hat, auf die Szene stürmen und mit dem Chor in aufregenden Rhythmen Zwiesegang halten in einer aufwühlenden getanzten Solonummer (Abb. 12).

In den «Wespen» des Aristophanes kommt die Hauptfigur Philokleon am Ende des Stücks vom Wein animiert auf die Szene und singt während er tanzt (Verse 1506 ff.): «Und es fliegen die Hüften im Wirbel herum wie ein Schlachtephanten-Rüssel... wie das Bein sich zum Himmel emporschnellt und der Hintern klafft und der Unterleib selber, er wirbelt herum im Gelenk mit den baumelnden Beinen!» Am Ende fällt dann der Chor der Wespen ein und verulkt die Zuschauer, die ausgelassenen akrobatischen Tanz ihre besondere Freude haben. Die Darsteller der Wespen singen sich zu: «Nun schwingt die gelenkigen Beinchen und schlenkert die Fersen empor, damit wenn sie zappeln hoch in der Luft, das Publikum «Ah» schreit! (Abb. 19 und 20).

Dies sind einige Beispiele, welche die unendliche Reichhaltigkeit der Tanzkunst innerhalb des griechischen Kulturlebens erahnen lassen, der Tanzkunst als Mittel, das menschliche Dasein zu bewältigen, das Lebensgefühl zu steigern.

Kleine Literatur-Auswahl:

- TH. GEORGIADIS, «Musik und Rhythmus bei den Griechen» (Hamburg 1958);
HERMANN KOLLER, «Musik und Dichtung im alten Griechenland» (Bern 1963);
RENATE TÖLLE, «Frühgriechische Reigentänze» (Waldsassen 1964);
ERNST BUSCHOR, «Satyrtänze und frühes Drama» (München 1943);
M. EMMANUEL, «L'Essai sur l'Orchestre Grecque» (Paris 1895);
FRITZ WEEGE, «Der Tanz in der Antike» Halle Saale 1926);
GERMAINE PRUDHOMMEAU, «La Danse Grecque Antique» (Paris 1965)

Adresse des Autors:

Dr. K. G. KACHLER
Rheinparkstr. 5
CH-4127 Birsfelden/BL



Abb. 1. Bakchantin (von einem Rundaltar, wohl zurückgehend auf ein klassisches Original des Kallimachos). Museum Tolmeita-Ptolemais, Libyen.

«Glückselig der Mensch, der sich dem Tanz hingibt und so in göttlicher Begeisterung sein Gemüt von jedem Leiden befreit; die ganze Erde tanzt dann mit...», diese Worte stehen im Eingangsschor, im ersten Tanzlied der letzten Tragödie des Euripides, in den «Bakchantinnen», die gegen Ende des fünften vorchristlichen Jahrhunderts in Athen zur Aufführung gelangten.

Der Trieb zum Tanzen, der Trieb sich durch rhythmische Körperbewegung von seelischen Spannungen zu befreien, im Menschen wirkende «Naturkräfte» – Liebe, Haß, Zorn, Trauer und so weiter – zu bändigen, zu formen oder zu steigern, dieser Trieb war und ist «der ganzen Erde» gemeinsam, den Natur- und den sogenannten Kulturvölkern. Seit Menschen sind, wurde und wird immer nach solcher Bewältigung gesucht, vor allem in den Religionen und ihren Kulte. Der Tanz war hierbei stets wesentlich. Die großen Beat- und Pop-Veranstaltungen innerhalb unseres heutigen Kulturbetriebes zeigen dies auf ihre Art in profaner Form erneut, neben der sich immer weiter entwickelnden Ballettkunst und den intensiver als je gepflegten Gesellschafts-, Volks- und Nationaltänzen.

Am Tanz der griechischen Antike – soweit wir ihn in seiner reichen Vielfalt überhaupt zu überblicken und zu beurteilen vermögen, beeindruckt in besonderem Maße die *bewußte*, die durch den speziellen Kunstsinne der Griechen geschaffene Ausformung in vielen Variationen durch Jahrhunderte. Man darf sagen: für den griechischen Menschen war der Tanz wichtigstes Mittel, das Leben mit all seinen Drangsalen bestehen, es bewältigen zu können. Mit dem Tanz als dem Hilfsmittel beginnt die Volksreligion der olympischen Götter: dem Mythos nach wurde Zeus noch als Knäblein durch den Tanz der Korybanten vor der Vernichtung gerettet. Der Tanz war für die Griechen eigentliches Daseinselement, ja: «gesteigertes Leben». Im Tanz suchten und versuchten sie eine Brücke zu

schlagen zu den Kräften, die rhythmisch im Kosmos und auf der Erde wirksam sind, im rhythmischen Wechsel von Tag und Nacht, in den Jahreszeiten, im rhythmischen Pulsschlag des Menschen selber. Wie Curt Sachs in seiner «Weltgeschichte des Tanzes» darlegt, weitete sich der Tanz zur Gottsuche, zum bewußten Mittel, in jene Kräfte einzugehen, die über Menschenmacht hinaus das Schicksal formen. Er wurde Opferhandlung, Gebet und prophetische Schau. Er rief und bannte Naturgewalten, er heilte Kranke und schloß die Verstorbenen über den Tod hinaus an die Kette der Nachkommen; er verbürgte Fruchtbarkeit, Ernährung, Glück, Sieg.

Dieser Wille, dem Dasein in künstlerischer Betätigung Sinn und Form zu geben, fand bei den Griechen den Höhepunkt im Athen des 5. vorchristlichen Jahrhunderts, in den Tragödien-, Satyrspiel- und Komödienaufführungen, dem Beginn und zugleich der wohl großartigsten Epoche des europäischen Theaters.

Das Theater war antiker Überlieferung nach – wie dies Aristoteles in seiner «Poetik» beschreibt – aus dem Tanz, aus den in rhythmischer Bewegung dargestellten gesungenen Chören hervorgegangen. Getanzte Chöre, ganz allgemein, hatten fast überall im Mutterland und in den griechischen Kolonien Kleinasiens, Afrikas, Unteritaliens und Siziliens bei den vielen öffentlichen und privaten Festen und Anlässen als kultische Begehungen schon früh umfassende Bedeutung gewonnen. Sie behielten sie dann auch neben den Theateraufführungen in immer wieder neuer Weise bis in die späte Antike, als besondere Formung dann im *Pantomimos* zur Zeit des römischen Imperiums. Es waren griechische Tänzer und griechische Lehrer, die den Römern die Tanzkunst brachten.

Den ausgeprägten *individuellen* Eigenheiten der einzelnen Stämme und ihrer oft geographischen *Abgeschlossenheit* entsprechend, aber auch auf

Grund der ständigen Reibereien und oft blutigen Auseinandersetzungen der vielen kleinen Stadtstaaten untereinander, entwickelte sich die besondere Vielfalt griechischen Wesens in der Kunst und in den Tänzen.

Der Reichtum, die Variation der alten griechischen Tanz-Kultur geht schon allein daraus hervor, daß aus den literarischen Überlieferungen seit dem 8. vorchristlichen Jahrhundert gegen zweihundert Bezeichnungen verschiedener Tänze zu entnehmen sind, zum Beispiel aus den Epen Homers, den Dichtungen Pindars, den erhaltenen Tragödien und Komödien, den Historien des Herodot, den Schriften von Xenophon, von Platon und von Aristoteles, dann aus den viel späteren eines Plutarch, eines Lukian, Athenaios, Libanios, um nur diese zu nennen. Die Tänze wurden nach ethnischen Stammesgruppen benannt, wie etwa nach dorischen und jonischen, oder enger nach spartanischen, korinthischen oder attischen, böotischen und so weiter, ungefähr den heutigen Volks- und Nationaltänzen der verschiedenen Länder und da wieder den einzelnen Regionen entsprechend; auch nach den Attributen, welche die Tänzer benutzten: wie Schleier, Körbe oder Vasen, oder nach bestimmten Körperdrehungen, Sprüngen und Gesten erhielten die Tänze ihre Namen. Verschiedene wurden in klassischer Zeit modifiziert in die Theateraufführungen übernommen.

Im Hinblick auf den Umfang der griechischen Tanz- und Bewegungskultur, die mit Einschluß der mykenischen über zwei Jahrtausende dauerte, ferner im Hinblick auf die Fülle der erhaltenen oder wiedergewonnenen Dokumente innerhalb der Bildenden Kunst und der Literatur, kann es sich hier nur darum handeln, einige Hinweise und Anregungen zu geben, dies auch auf Grund der Tatsache, daß wir trotz der Masse von Dokumenten, der vielen Bezeichnungen von Tänzen und der großen Zahl bildhafter Tanzdarstel-

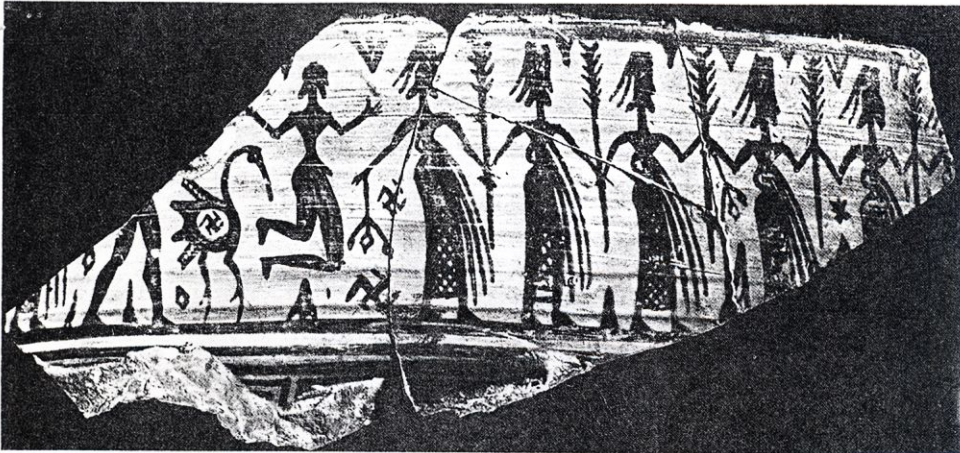


Abb. 2-3. Gruppentänze von Jünglingen und Mädchen, wie bei Homer geschildert. Oben: Hochspringender Tänzer in der Mitte, links Jünglinge, rechts Mädchen (um 750 v. Chr., Fragment einer Schüssel vom Hera-Heiligtum bei Argos, National Museum Athen); unten: Tanzende Jünglinge mit Dolchen und Phoinix-Spieler (um 700 v. Chr., Boeotischer Deckelkrater, Antiken-Museum Basel). Photo Claire Niggli, Basel.

ungen für die eigentliche große Zeit der griechischen Tanzkunst, der Klassik des 5. und 4. Jahrhunderts und darüber hinaus, nichts Genaueres wissen über die Ausführung hinsichtlich der erschienenen, vom jeweiligen Sprech-, beziehungsweise Gesangs-Rhythmus abhängigen Schritte, auch wenig über die spezielle Bewegung, über die Tanzfiguren im Raum: über die Choreographie; die eigentliche Musik, die Tanzmelodien» fehlen. Dazu kommt,

daß sich im Lauf der Geschichte auch innerhalb der griechischen Tanzkultur selbstverständlich Manches wandelte. Immerhin ist es auf Grund des erhaltenen Bildmaterials und mancher schriftlicher Überlieferung möglich, gewisse Tanzformen zu veranschaulichen, von der Zeit Homers bis in die hellenistische Epoche, etwa vom 8. bis zum 3. vorchristlichen Jahrhundert.

Reigen oder Gruppentänze waren bei den Griechen in früher Zeit die we-

sentlichen: als gesungene und getanzte Lieder, wie sie zum Beispiel auf dem Balkan und anderswo, auch in der Aegaeis, auf gewisse Weise in National- und Volkstänzen heute noch weiterleben.

Das griechische Wort «choros» bedeutete Gesang in Verbindung mit Reigentanz, oft zugleich auch noch den Tanzplatz. Diese Bedeutung ist heute gespalten: im Neugriechischen bezeichnet es einfach Tanz, bei uns mei-

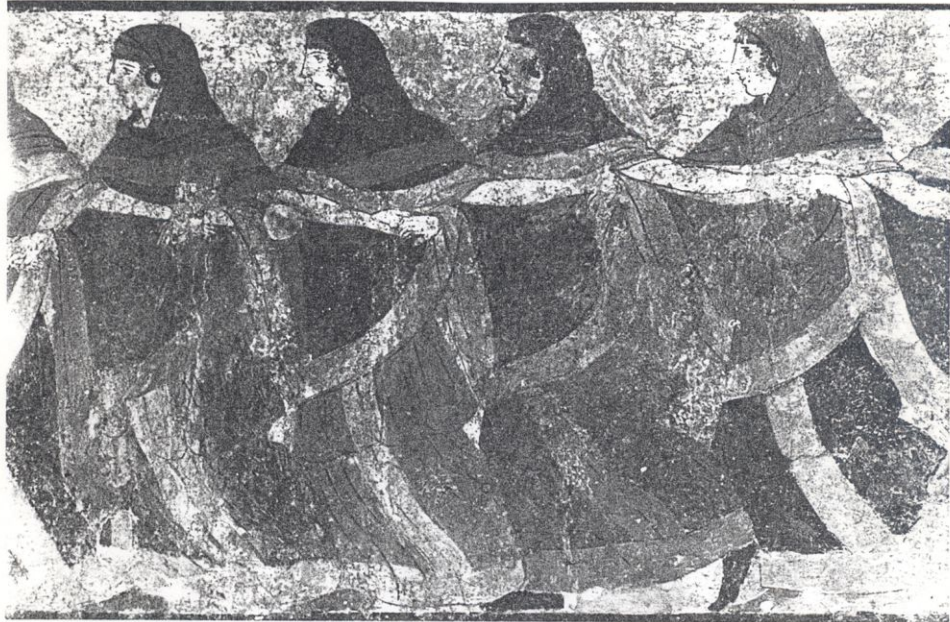


Abb. 4. Mit verschränkten Armen tanzende Frauen (5. Jh. v. Chr. Wandmalerei aus einem Grab bei Ruvo in Unteritalien). National-Museum Neapel.

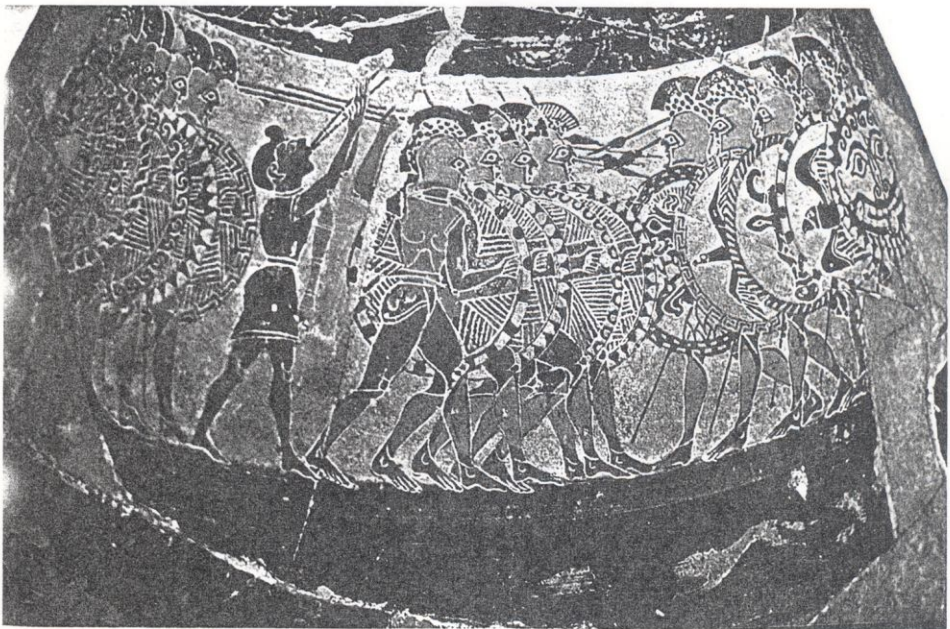


Abb. 5. Waffentanz (Pyrrhiche), links: Soldaten in tänzerischer Marschformation mit Aulobläser, rechts in tänzerischer Gegenüberstellung (um 640 v. Chr., von einer protokorinthischen Kanne). Villa Giulia Rom.



Abb. 6. Rundtanz von Mädchen mit Aulos-Bläserin in der Mitte (7. Jh. v.Chr., Tongruppe aus Korinth). Kestner-Museum Hannover.

stens nur noch Chorgesang. Vom Verbium «*orcheisthai*» = sich in einer Reihe aufstellen, eine Tanzformation bilden, entstand wohl die Bezeichnung «*Orchestra*» = kreisrunder Tanzplatz, heute noch in unserer Bezeichnung für eine Musikerformation, dem «*Orchester*», erhalten.

Als sich in Athen seit Thespis in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v.Chr. dem dithyrambischen Chor ein einzelner Darsteller in einem Dialog gegenüberstellte, innerhalb des Kults des Erlösergottes Dionysos, so Drama, *Handlung* entstanden war, entwickelte sich um die Orchestra – von Athen ausgehend – auch eine neue Architektur, der *Theaterbau*, in noch heute maßgebender Form.

Dem mythischen Sänger *Thaletas* aus Kreta, der nach Sparta gerufen worden war, wurde die Erfindung des *Hyporchema* zugeschrieben, des in vielfältigen Figuren getanzten Chorliedes, bestehend aus Strophe und Gegenstrophe, aus Hinwendung und Ab-

wendung, aus Vor- und Zurückschreiten in der Art eines *Contre-Tanzes*. Wir finden in der «*Ilias*» des Homer, der ältesten uns überlieferten griechischen Dichtung, die Beschreibung eines solchen Tanzes (18. Gesang, Verse 590/606). Die im Text erwähnte *Phorminx* ist ein Saiteninstrument, das bei Homer immer wieder vorkommt.

Blühende Jünglinge tanzten im Kreis mit reizenden Mädchen,
Alle hielten einander an den Gelenken der Hände,
Duftige Schleier trugen die Mädchen,
die Jünglinge Hemden,
Schön gewebte und schimmernd dem sanften Glanze des Öls gleich.
Liebliche Kränze schmückten die Mädchen, den Jünglingen aber Hingen goldene Dolche zur Seite an silbernen Riemen.
Bald mit schön gemessenen Schritten schwebten im Kreise
Leicht sie umher, wie ein Töpfer die fugsame Scheibe sitzend

Dreht und kunstfertig prüft, wie schnell sie sich lasse bewegen.
Bald auch tanzten sie wieder in Reihen einander entgegen.
Zwei Gelenkige drehten mit Überschlügen im Kreis sich.
Zahlreich und freudig umstanden die Menschen den reizvollen Reigen.
Phorminx spielend sang unter ihnen ein göttlicher Sänger.

(Abbildungen 2-4, 14)

Mit dem Sprach-, beziehungsweise Vers-Rhythmus war der Tanzrhythmus aufs engste verbunden. Die darstellende Verwirklichung der Einheit von Sprache, Gesang und Rhythmus, besser rhythmischer Bewegung, zusammen mit dem unterstützenden Musikinstrument nannten die Griechen «*musikébe*», *musiké techné*, die «*Kunst der Musen*». Nach Platon (Gesetze II, 653) sandten die Götter dem von Natur aus mit Mühsalen beladenen Menschengeschlecht den Musenführer Apollon und den Dionysos, damit den Menschen mit den durch die Musen wirkenden göttlichen Kräften in festlichen Anlässen das Leben überhaupt ertragbar wurde. Die Dichtungen Homers und Hesiods beginnen mit der Anrufung der Musen. Die neun Musen waren die Töchter des obersten Gottes, des Zeus, Göttinnen des Gesangs und des Wissens. Die genauere Zuweisung bestimmter Gebiete, in denen die einzelnen wirksam geglaubt wurden, ist erst spätantik und war immer etwas umstritten. Hinsichtlich der Tänze in ihrer verschiedenen Ausprägung glaubte man Terpsichore hauptsächlich in den Tanzchören lebendig, *Polymia* (*Polyhymnia*) in den pantomimischen Tänzen, den Darstellungen der Götter- und Heldensagen, und *Erato* lieber in den getanzten individuellen Liebesliedern.

Die «*musiké techné*» hatte bei den Griechen eminent erzieherische und damit zugleich sittliche Bedeutung. Jedes «*Tongedicht*», jeder Chor, jeder Rhythmus hatte ein eigenes Ethos, dem besondere Wirkung auf das Gefühlslieben zugeschrieben wurde. Man unterschied zum Beispiel sogenannte «*weichliche*» Tonarten, die eher dem persönlichen, individuellen Gefühl Ausdruck gaben und zur Leidenschaft anregten, wie die kleinasiatisch-jonischen und die lydischen, dann «*feierliche*», kräftigende, stärkende wie zum Beispiel die dorische, die von Stämmen auf der Peloponnes-Halbinsel bevorzugt wurden.

Die «*musiké*» wurde als Quelle jegli-



Abb. 7. Kulttanz (Emmeleia), wohl in einer Tragödienaufführung (um 490/80 v. Chr., von einem attischen Krater). Antiken-Museum Basel. Photo Claire Niggli, Basel.

chen Kunstschaffens angesehen. Durch sie werde das Unsichtbare, das in und hinter allem «Wesende» als tänzerisch-rhythmische Bewegungen zum Ausdruck gebracht, als «*mimesis*», der Aussage Platons entsprechend, daß sich im Körper der jeweilige Ausdruck der Seele manifestiere (Kratylos 400 c).

Im alten Athen und im alten Sparta traten zum Beispiel Jünglings- und Männerchöre, aber auch Frauen- und Mädchenchöre an bestimmten Festtagen auf. Speziell in Athen hatten sich die Frauenchöre mit den in jedem «Bezirk», in jeder «Phyle», von staatswegen gebildeten fünfzig Mitglieder starken Dithyrambenchören im Wettkampf zu messen – ähnlich wie dies heute – nur ohne tänzerische Darstellung – an unseren Sängerkonkurrenzen der Fall ist. Der Agon, der Wettkampf, mit dem Ziel, der Tüchtigste, der Beste zu sein, war dem griechischen Charakter eigentümlich – auf allen Gebieten der Kunst, auch im Sport, der ja auch als künstlerische Betätigung galt, im Sinne der

Menschenbildung, der «*Kalokagathia*», im Streben nach der Verbindung von Schönheit und Sittlichkeit in formgewordenem höchstem Menschentum. Wenn diese «*Kalokagathia*» auch nicht erreicht wurde, so war sie doch erstrebenswertes Ziel. Im Grunde mußte in Athen und in Sparta jeder Bürger der Verpflichtung nachkommen, sich der Choreroziehung in engster Verbindung mit tänzerischer Ausbildung zur Verfügung zu stellen. Wie Hermann Koller in seinem Buch «Musik und Dichtung im alten Griechenland» darlegt, bestand in Athen und in Sparta eine Art tänzerisch-musikalisches Milizsystem für alle Bürger, für Begabte und weniger Begabte. Das Religiöse, das Sakrale des Tanzes war aufs engste verbunden mit der Gemeinschaft, mit dem Sozialen. Einer der bekanntesten Tänzer und Choreographen unserer Tage, Maurice Béjart, erklärte aus seiner gegenwärtigen intensiven Ballettarbeit heraus: daß für ihn das Wesen seiner Tätigkeit auch heute im Sakralen und Sozialen

begründet liege, gleichsam in einem religiösen Gemeinschaftserleben, künstlerisch form- und ausdrückbar im Tanz.

In Athen, in Sparta, aber auch in Theben diente die tänzerische Ausbildung der Jugendlichen gewöhnlich vom fünften Altersjahr an zugleich als eine Art militärischer Vorunterricht. Wurde doch im tänzerischen Können nicht nur die Grundlage zu den gymnastischen Übungen, zum Sport, gesehen, sondern auch zur Tüchtigkeit und Wehrhaftigkeit im Verteidigungs- und Kriegsfall. Mit Krieg haben die alten Griechen immer gerechnet. Platon läßt Sokrates einmal sagen: der beste Tänzer sei auch der beste Krieger. Speziell in Athen ging die musische Grundschulung vom «*kyklios choros*», vom Rundtanz auf der Orchestra aus. «*En kyklo paideuein*» bedeutet im «Kreise (des Chores) erziehen». Unser heutiger Begriff der «Enzyklopädie», der «Summe alles Wissens» steht damit in Zusammenhang. Der Zufall will es, daß das

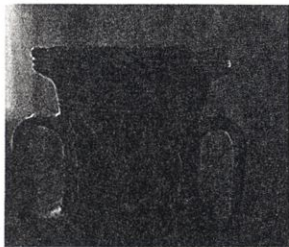


Abb. 8. Trauertanz (Threnos) von Frauen (8. Jh. v. Chr., attische Grabamphora). Staatl. Muscen Berlin-Charlottenburg.



Abb. 9. Trauertanz (Threnos) von Männern (8. Jh. v. Chr., attische Grabamphora). National-Museum Athen.

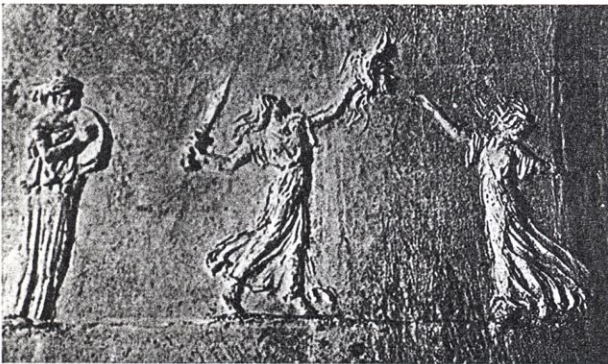


Abb. 12. Tanz in einer Tragödienaufführung. Links: Darsteller, der das Tympanon (Tamburin) schlägt. Mitte: Königin Agave in ekstatischem Tanz mit dem Haupt ihres Sohnes Pentheus (Stuckrelief aus der Basilica vor Porta Maggiore, Rom).

älteste Dokument griechischer Alphabetschrift auf einer Vase vom Jahre 735 v. Chr. im Dipylon-Friedhof von Athen gefunden wurde, nämlich die Inschrift: «Wer jetzt von allen Tänzern am anmutigsten tanzt, soll dies bekommen», also eine Vase als ersten Preis in einem Tanz-Wettstreit. Sie wurde dem Gewinner, als er später starb, mit ins Grab gegeben.

Thrasibul Georgiades, der in Deutschland wirkende griechische Musikwissenschaftler, weist in seiner Schrift «Musik und Rhythmus bei den Griechen» nach, daß der griechische



Abb. 10. Ländlicher dionysischer Tanz (Korax); Dickbauchtänzer mit Phallen, für den «Korax» in den Komödienaufführungen verwendet (6. Jh. v. Chr., Schale). National-Museum Athen.



Abb. 11. Waffentanz (Pyrrhichos). Gruppe mit Schilden und Lanzen (um 580 v. Chr., von einem korinthischen Krater). Antiken-Museum Basel.



Sprach-Rhythmus auf den Längen und den Kürzen der einzelnen Silben beruhte und nicht auf ihrer Betonung oder Nichtbetonung wie im allgemeinen heute bei uns und unserer damit verbundenen eher starren Takt-Einteilung. Die verschiedenen Vers-Rhythmen entstanden durch die mannigfache Zusammenstellung von Längen und Kürzen, zum Beispiel durch eine Länge und zwei folgende Kürzen, den Daktylos, oder zwei Kürzen und einer Länge, den Anapaest, Rhythmen, die vor allem im Reigentanz bevorzugt wurden. Auch andere Rhythmen wur-

den zu Versen und zu Strophen in vielen Variationen zusammengesetzt. Das körperliche Empfinden des Sprach-Rhythmus bei den Griechen zeigen allein schon die hierbei verwendeten Ausdrücke: die verschiedenen Zusammenstellungen von Kürzen und Längen, also einen Daktylos oder einen Anapaest, nannte man ganz körperhaft «pus» = Fuß. Wir sprechen auch heute noch von Versfüßen. Die Länge hieß «thesis» = Senkung und bedeutete das Stellen des Fußes auf den Boden, die Kürze «Arsis» = Hebung, das Heben des Fußes. Beim Rhythmus des Daktylos konnte der Tänzer zum Beispiel auf eins beharren, um auf zwei und drei weiter zu streben, dann wieder zögern und zwei Schritte vor- oder zurücktanzten. So wurde ein rhythmischer Wechsel möglich zwischen verhaltener Ruhe und tänzerischem Vorwärtstreben. Doch weiß man bei schwierigeren Rhythmen nicht, oder noch nicht, wie die Griechen in Hebung und Senkung teilten. Deswegen kann die einstige Bewegung im Raum, können die richtigen Schritte und Tanzfiguren, die Choreographien der erhaltenen Chortexte nicht rekonstruiert werden.

Es stellen sich nach antiker Überlieferung ganz allgemein drei Elemente der tänzerischen Betätigung heraus, die «chorais»: die einzelnen Schritte, das «schema»: die Tanzfigur, die Tanzformationen, die Körperbewegungen, die Gesten der Arme, der Hände, des Kopfes, und drittens die «Deixis» vom Verbum «deiknymi» = zeigen: die Charakterisierung der darzustellenden Rolle, zum Beispiel der wiederzugebenden Personen oder der nichtmenschlichen Wesen wie Nymphen, Satyrn und so weiter, oder der verschiedenen Tiere, der Identifizierung mit diesen. «Deixis» meinte also gewissermaßen die Darstellung des Inhalts einer Rolle.

Zur Unterstützung, zur Begleitung der aus dem Gesang sich ergebenden Rhythmen wurden Saiteninstrumente, vor allem Lyra und Kithara mit drei und mehr Saiten benutzt, als Blasinstrument am häufigsten der Aulós, dem Klang nach nicht etwa unserer Flöte vergleichbar, obwohl «aulos» fälschlicherweise immer mit Flöte übersetzt wird. Er war eher dem Klang und der Technik unserer Oboe ähnlich, bei der eine doppelte Zunge, ein Rohrblatt, beim Spiel in Schwingung versetzt wird mit etwas härterer und nicht so weicher Tönebeugung wie bei der Flöte. Für den Tanz besonders wichtig waren aber Schlaginstrumente, zunächst einfaches

in die Hände Klatschen oder Stampfen und Treten mit den Füßen. Als eigentliche Instrumente wurden die «Krotala», eine Art Kastagnetten aus gespaltenem festem Rohr benutzt, ferner die «Kymbala», die «Zymbeln», zwei kleine buckelförmige Metallbecken, dann das «Tympanon», unser heutiges Tamburin, ein fellbespannter Holzreif, gewöhnlich mit seitlichen kymbala-artigen Schellen. Auch diesen Instrumenten war für die Griechen ein «Ethos» eigen. Die Saiteninstrumente, bei deren Betätigung der Spieler sowohl singen und tanzen konnte, also für den Ausführenden die Einheit von Gesang und Rhythmus gewahrt blieb; diese Instrumente wurden hauptsächlich den gemessenen, kraftvollen Tanzbewegungen zugeordnet, gleichsam als Instrument der ruhigen, objektiven Weltbetrachtung, als Instrument Apollons, des Gottes des Maßes. Der Aulos, bei dessen Spiel der Bläser die Sprache, die Worte und ihren Rhythmus nicht auch noch zugleich zum Klingen zu bringen vermag, sondern hierin zum Schweigen verurteilt ist, nur Töne ohne Worte von sich geben kann, gleichsam als Ausdruck des nur subjektiven menschlichen Affekts, der Aulos war das Instrument der eher orgiastischen Stimmung, das Instrument des Dionysos, des Gottes der Hingabe, des Gefühlsrausches, der Ekstase.

Manches übernahmen die Griechen von den früheren großen orientalischen Kulturen, von Ägypten, von Mesopotamien und Kleinasien, zumal auch von der minoischen Kultur und Zivilisation auf Kreta. Sie formten es anders und neu. Dies aus einem wachenden, kritischeren Bewußtsein, das jetzt bei eher individueller Beobachtung des menschlichen Daseins und der Natur nach Gründen und Zusammenhängen zu forschen begann, die Grundlagen unserer heutigen Wissenschaften, überhaupt unserer Zivilisation legte und auf dem Gebiet der künstlerischen Betätigung, zumal des Tanzes und des Theaters, eine besondere Entwicklung von einfachen Formen zu immer reicheren und komplizierteren in einmaliger, bewundernswerter Weise zu verwirklichen wußte, etwa im Gegensatz zu den Ägyptern, die in der Bildenden Kunst durch Jahrtausende mit fast gleichen, zum mindesten immer sehr ähnlichen Formen auskamen. Doch ist hier gleich wieder zu sagen, daß sich weder aus den unzähligen erhaltenen Vasenbildern, noch aus den literarischen Beschreibungen Tänze genau re-



Abb. 13. Tänzer und Tänzerin in einem «Pas de Deux» (hellenistisch). Museum Tarent.

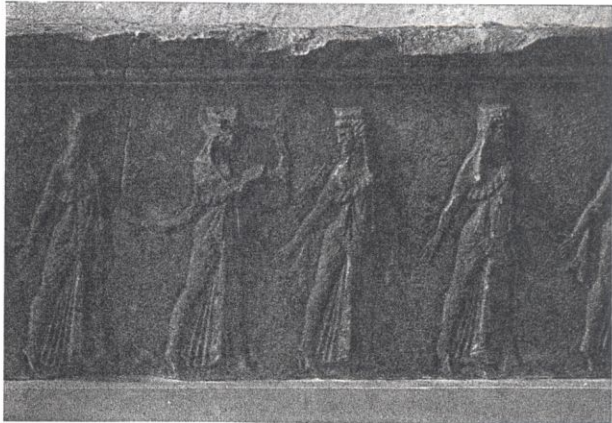


Abb. 14. Zur Kithara tanzender Mädchenchor (Mitte 4. Jh. v. Chr., Relief von der Eingangshalle zum heiligen Bezirk auf der Insel Samothrake).