

DIE ALTERTUMSWISSENSCHAFT

Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse
ihrer Teildisziplinen und Hilfswissenschaften

ANNEMARIE JEANETTE NEUBECKER

ALTGRIECHISCHE MUSIK

EINE EINFÜHRUNG

1977

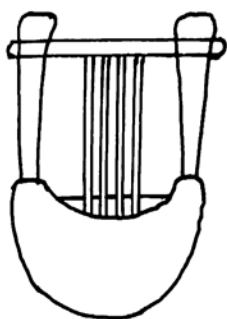
WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

1977

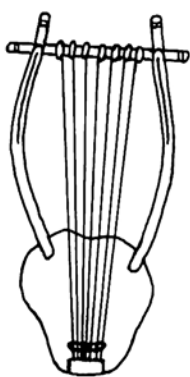
WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

INHALT

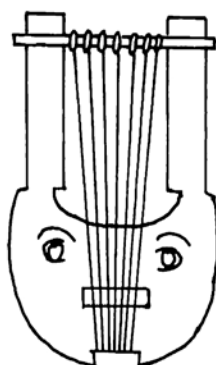
Einleitung. Umgrenzung des Themas	1
I. Überblick über die literarischen Quellen in chronologischer Ordnung	5
II. Auswertung der Quellen	39
1. Erscheinungsformen der Musik	41
a) Mit dem Kult verbundene Lieder	42
b) Lieder außerhalb des Kultes	55
2. Praktische Ausübung	62
a) Einzel- und Chorgesang, Instrumentalmusik	62
b) Instrumente	69
c) Tanz	85
3. Musiktheorie	93
a) Harmonielehre	93
b) Notenschrift und rhythmische Zeichen	118
4. Ethische Bewertung der Musik	127
III. Überblick über die erhaltenen Denkmäler	146
1. Aus Handschriften und Drucken	146
2. Aus Inschriften	149
3. Aus Papyri	150
Abkürzungen	155
Literaturverzeichnis	157
Indices	167
a) Namen, Sachen, Begriffe	167
b) Stellen bei antiken Autoren	175
Verzeichnis der Tafeln	183
Tafeln	



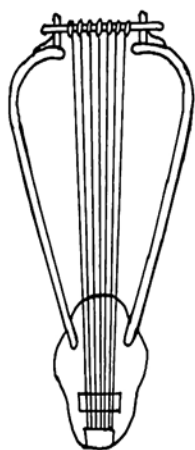
1 Phorminx



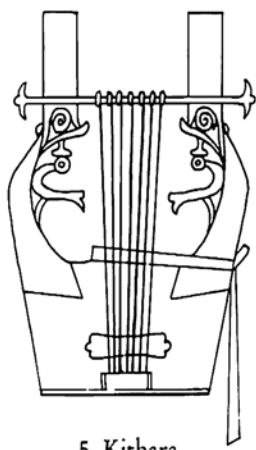
2 Lyra



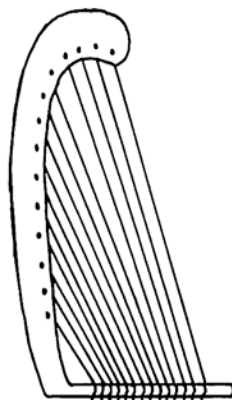
3 Wiegenkithara



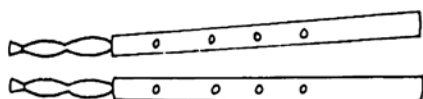
4 Barbiton



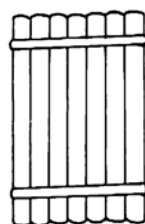
5 Kithara
mit Halteband



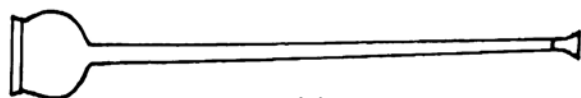
6 Harfe



7 Auloi



8 Syrinx



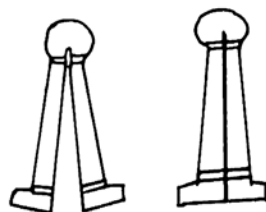
9 Salpinx



10 Tympanon



11 Kymbala



12 Krotala

gebracht wurden; entsprechend fest mußte das Material sein, Holz oder Metall.⁸¹ Lärmerzeugende Geräte dieser Art sind zumeist mit den orgiastischen Kulte des Dionysos oder der Großen Göttermutter verbunden. Auch Pan liebt sie, ist φιλόχοτος (Hom. Hymn. 19, 2). In den lärmenden Kulte heimisch sind ferner die Zimbeln, κύμβαλα (auch κρέμβαλα), jeweils zwei kleinere Metallbecken mit flachem Rand, die mittels einer außen in der Mitte angebrachten Schlaufe mit beiden Händen gehalten und gegeneinandergeschlagen wurden.⁸²

Wesentlich größer ist das Tympanon, eine Art Trommel: ein breiter Reifen ist beiderseits mit Tierhaut bespannt, die bisweilen mit Bildern verziert ist. Abbildungen zeigen, daß es mit der Linken gehalten, mit den Fingern der Rechten geschlagen wurde, oft ebenfalls von einer tanzenden Figur.⁸³ (Taf. I, 10, 11 u. 12; Taf. VI)

Zusammenspiel von Instrumenten. Griechische Instrumente werden zwar weitgehend einzeln gespielt, als Begleitung zum eigenen Gesang, zum Gesang eines anderen, zur Begleitung eines Chores oder auch als Soloinstrument; etwas den modernen Orchestern Entsprechendes gab es nicht. Indessen sind die Erwähnungen und Darstellungen vom Zusammenspiel zweier Instrumente doch nicht selten. Schon geometrische Gefäße zeigen Phorminx und Auloi gemeinsam beim Reigen. Pindar spricht ebenfalls an mehreren Stellen in einer Weise von begleitenden Auloi und Phormingen, die nur die Deutung gleichzeitiger Verwendung zuläßt.⁸⁴ Zur Begleitung bei Tragödien-, Satyrspiel-, Komödien- und Dithyrambenaufführungen wurde zwar offenbar nur ein Aulosspieler herangezogen, wie es die Vasenbilder zeigen und Siegesinschriften gelegentlich bestätigen. Das Zusammenspiel mehrerer Auloi, ohne andere Instrumente, ist äußerst selten dargestellt.⁸⁵ Aber bei Euripides (Iph. Aul. 1036 ff.) ist von einem Hymenaios unter

⁸¹ Hydria London B 300, Wegner Ml. Taf. 8. Amphora München 1416, Wegner Ml. Taf. 9. Brygosschale Paris, Cabinet des médailles 576, E. Langlotz, Gr. Vasenb. Taf. 16, 23, Wegner Ml. Taf. 15 a.

⁸² Erhaltene Originalstücke in Berlin, Athen, London (MiB 61, Abb. 33) und im Archäol. Institut Heidelberg (Taf. VI, Abb. 2). Zu den Berliner Kymbala M. Fränkel, Archäol. Zeitung 33, 1876, 28 ff. u. Taf. 5.

⁸³ Stamnos Neapel 2419, Buschor, Gr. V. 230, Abb. 242/43; Wegner Ml. Taf. 29 a und b.

⁸⁴ Ol. 3, 6—9; Ol. 7, 11—14; Nem. 9, 8/9; Isthm. 5, 26—28.

⁸⁵ Ein Aulosduett auf der Amphora Neapel, Mus. Naz. 225, MiB 73, Abb. 43. Im mythischen Bereich zeigen mehrere Skyphoi Dionysos im Schiffs-karren zwischen zwei aulosblasenden Silenen; Deubner, Jahrb. Dt. Archäol. Inst. 42, 1927, 172 ff., Abb. 2 u. 18.

Aulos-, Kithara- und Syringenklang die Rede; die gleiche Zusammenstellung findet sich bei Theokrit (Epigr. 5). Gleichzeitiges Spielen von Saiteninstrumenten und Auloi zeigen Vasenbilder häufig. In einer Darstellung der neun Musen bildet die Mitte eine Gruppe von dreien, die offensichtlich gemeinsam ihre Saiteninstrumente — Harfe, Wiegenkithara, Lyra — erklingen lassen, während ganz außen je eine aulosblasende Muse steht.⁸⁶ Im ganzen ergibt sich, daß das Zusammenspiel von Instrumenten zwar durchaus vertreten, aber offenbar noch keineswegs zur besonderen Kunst entwickelt war. Ungelöst muß dabei die Frage bleiben, in welcher Weise das Zusammenspiel erfolgte: Mehrstimmigkeit im modernen Sinn entfällt sicher, aber ob die Melodien unisono oder mit leichten Abweichungen des einen oder anderen Instruments gespielt wurden, kann nicht entschieden werden.

c) Tanz

Allgemeines. Der Bewegungsablauf altgriechischer Tänze ist für die Gegenwart ebensowenig wiederzugewinnen wie die verlorenen Melodien. Zwar gibt es neben zahlreichen bildlichen Darstellungen und vielen in der Literatur verstreuten Nachrichten auch spätantike theoretische Schriften über die Tanzkunst,⁸⁷ so daß wir über die Namen und Arten der Tänze, gewisse dazugehörige Haltungen und Gebärden, den allgemeinen Charakter der einzelnen Gattungen, die Mitwirkenden, die Gelegenheiten für Tänze umfassend unterrichtet sind. Aber obwohl man sich hiernach die Ausführung in der Phantasie recht

⁸⁶ Wegner Ml. Taf. 8; 9; 14; die Musen: Volutenkrater München 3268, Wegner Ml. Taf. 22.

⁸⁷ Lukian περί ὀρχήσεως (2. Jh. n. Chr.); viele Nachrichten bei Athenaios (1, 20 d—22 e u. passim) und Pollux (4, 95—105). — Von modernen Behandlungen seien genannt: M. Emmanuel, La danse grecque, Paris 1895; K. Latte, De saltationibus Graecorum capita quinque, Gießen 1913; F. Weege, Der Tanz in der Antike, Halle 1926 (reiche Sammlung von Abbildungen); R. Toelle, Frühgriechische Reigentänze, Waldsassen 1964; L. B. Lawler, The Dance in Ancient Greece, Middletown 1965 (= Dance); G. Prudhommeau, La danse grecque antique, Paris 1965 (Versuch, Tanzschritte und Tanzverlauf zu rekonstruieren). Alles erreichbare archäologische Material an Abbildungen von Chortänzen verzeichnet bei T. B. L. Webster, The Greek Chorus, London 1970 (ebenfalls Versuch, Schrittarten und Bewegungstempi wiederzugewinnen; der zweite Teil untersucht den Zusammenhang von Metrum und Tanzbewegung, mit unbeweisbaren Schlußfolgerungen).

wohl vorstellen mag, kann es über den wirklichen Ablauf der Bewegung nur Hypothesen geben. Bilder oder Plastiken können nur einen Augenblick, eine charakteristische Stellung festhalten und sind überdies oft durch Anpassung an den zur Verfügung stehenden Raum oder mangelnde Darstellungsfähigkeit des Künstlers verfälscht; die theoretischen Beschreibungen andererseits gehen über allgemeine Hinweise nicht hinaus und geben nirgends eine genaue Beschreibung von Tanzschritten. Wichtig ist jedoch die allgemeine Einteilung der Elemente des Tanzes in ποσάι (= Schritte, Bewegungen), σχήματα (= Stellungen, Haltungen, auch verschiedene Arten des Gesichtsausdrucks) und δείξεις (= Handbewegungen, Gebärden).⁸⁸

Abgrenzung. In unserem Rahmen interessiert der Tanz nur insoweit, als er einen vielfach untrennbaren Bestandteil der μουσική bildet. Allerdings ist der Begriff „Tanz“ gegenüber unserem modernen Verständnis zu erweitern: in der Antike genügten schon einzelne der genannten Elemente für die Bezeichnung ὀρχεῖσθαι (= tanzen),⁸⁹ also ebensowohl Gesten und Haltungen, die im Einklang mit Gesang und Instrumentenspiel ausgeführt wurden, auch wenn keine Weiterbewegung des Körpers damit verbunden war, als auch das rhythmische Schreiten zur Musik bei Prozessionen und Umzügen. Darüber hinaus heben sich als Hauptarten heraus die Reigentänze — teils in langer Reihe unter Führung eines einzelnen, teils in Kreisform —, die Tänze in mehr oder minder geformten Gruppen und die Tänze einzelner.

Verteilung der Elemente. In welcher Weise sich die drei als so eng zusammengehörig empfundenen Elemente Gesang, Instrumentenspiel und Tanz auf eine oder mehrere Personen bzw. Personengruppen verteilen, ist verschieden, oft auch nach den Texten nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Über Tanzbewegungen der Sänger bei Homer wird nichts berichtet: sie sangen und begleiteten sich; aber der Tanz tritt leicht und selbstverständlich hinzu, bei den besonders tanzfreudigen Phäaken ebenso wie bei Penelopes Freiern, und am Hof Nestors wird Gesang und Spiel des Sängers von den Vorführungen zweier κυβιστητῆρε (Akrobaten) begleitet, die mit ihren wirbelnden Sprüngen auch zu

⁸⁸ Plutarch, Quaest. conv. 9, 15, 2. Ausführliche Behandlung bei K. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig 1890, 224—52.

⁸⁹ Zugehörige Substantive: bei Homer ὀρχηστὺς und ὀρχηθμός, später ὀρχησις; ὀρχηστρα war im Theater der Raum, innerhalb dessen der Chor sich tanzend bewegte. μέλπεσθαι, dazu μολπή, bedeutet offenbar die Kombination von Gesang und Tanz; vgl. K. Biehlohlawek, WSt 44, 1924 u. 46, 1926; χορός ist ursprünglich der Tanzplatz, dann der darauf ausgeführte Reigen und auch die Gruppe der Tanzenden (und Singenden) selbst.

den Tänzern gerechnet werden.⁹⁰ In der Schildbeschreibung singt und spielt bei der Weinernte der Knabe und geht voran, während die übrigen tanzend und singend folgen; den kurz danach beschriebenen kunstvollen Reigen der Jünglinge und Mädchen begleitet mit Instrument und Gesang der „göttliche Sänger“⁹¹. Unklar ist die Verteilung beim ebenfalls auf dem Schild abgebildeten Hochzeitsreigen.⁹² Ob beim Reigen für Artemis⁹³ die Mädchen selbst singen, ist nicht zu erkennen; bei der Aufführung von Alkmans Partheneia, die ja eigens für Mädchen gedichtet waren, dürften Sängerinnen und Tänzerinnen identisch gewesen sein. Es gibt andererseits Nachrichten, in denen ausdrücklich vermerkt wird, daß eine Gruppe sang, während eine andere tanzte.⁹⁴

Für die Dichter der Einzelyrik ist nicht sicher bekannt, ob und in welcher Art mit ihrem Vortrag Tanz verbunden war. Bei Sappho, die mehrfach die Chariten herbeiruft, hat es sicher Tanz gegeben; direkte Hinweise im Text fehlen allerdings. Bei Archilochos, Alkaios, Anakreon mag man an begleitende Gebärden und Schritte denken, doch weiß man leider kaum etwas Sicheres über die Gelegenheiten, bei denen sie ihre Lieder vortrugen, wenn man sich auch den geselligen Kreis, bisweilen auch Götterfeste (bei den Hymnen), vorzustellen pflegt. Als erster Aulet soll Andron von Katane sein Spiel mit rhythmischen Körperbewegungen begleitet haben; daneben steht die Nachricht, daß die alten Kitharoden ihren Gesichtsausdruck nur geringfügig veränderten, mit den Füßen jedoch Schritt- und Tanzbewegungen machten.⁹⁵ Für die Chöre der Chorlyrik, des Dithyrambos, des Dramas ist die Situation eindeutig: sie vereinten Gesang und Tanz, das Spiel fiel dem begleitenden Aulos- oder Kitharasieler zu. Wie sich aber das Instrumentenspiel allmählich vom Gesang löste, so trennten sich später Tanz und Gesang, und der selbständig gewordene Tanz wurde nur noch vom Spiel des Instruments begleitet. Bei den zahllosen Gelegenheiten, bei denen auch im Alltagsleben getanzt wurde, wechselte die Verteilung der drei Elemente je nach der Situation.

Tänze zu einzelnen Liedgattungen. Wie die mit den früher be-

⁹⁰ Phäaken: Od. 8, 248 ff. Am Hof Nestors: Od. 4, 17—19.

⁹¹ Il. 18, 590—606. Ob das auf den Sänger bezügliche Versstück hier mit Recht getilgt wird, erscheint mir als zweifelhaft; man würde dann an dieser Stelle einen Hinweis auf die zugehörige Musik vermissen, was bei der Ausführlichkeit der Schilderung auffallend wäre.

⁹² Il. 18, 492—95.

⁹³ Il. 16, 180 f.

⁹⁴ Kallimachos Hymn. 4, 300—306.

⁹⁵ Athen. 1, 22 c (nach Theophrast); 1, 21 f.

sprochenen Lied- und Musikgattungen verbundenen Tanzbewegungen jeweils gestaltet wurden — soweit dies die Nachrichten erkennen lassen —, kann hier nicht im einzelnen verfolgt werden. Allgemein läßt sich sagen, daß die mit den offiziellen Kultliedern verbundenen Tänze häufig wohl nur eine besondere Art von Schrittbewegungen waren, u. U. mit bestimmten Gesten verbunden. Im homerischen ›Apollonhymnos‹ führt der Gott die Kreter vom Strand von Krisa hinauf zum Tempel: er schreitet voraus, die Phorminx spielend, während die Kreter ῥήσσοιτες (= rhythmisch stampfend) und ihren Paian singend folgen. Hierin spiegelt sich vermutlich die übliche Art der Ausführung im Kult, wie sie auch für Prosodien und andere Lieder bei kultischen Umzügen anzunehmen ist. In einem Kreis formierten sich dagegen die Sänger des Dithyrambos um den Altar als Mittelpunkt, wo sich auch der Aulospicler aufstellte. Ihr Tanz hieß τυρβασία⁹⁶.

Tänze im Drama. Den Chortänzen im Drama, die schon mit dem Einzug begannen, lag die oben beschriebene rechteckige Aufstellung zugrunde;⁹⁷ wieweit sich diese beim Tanz veränderte, ist nicht bezeugt. Nach dem Scholion des Triklinios zu Eurip. Hek. 647 bewegte sich der Chor während der Strophe nach rechts, während der Antistrophe nach links und verharrte während der Epodos auf der Stelle.⁹⁸ Vermuten darf man, daß es in Komödie und Satyrspiel bewegtere Tänze und damit leichter eine Auflösung der ursprünglichen Formation gab als in der Tragödie. In den springenden und hüpfenden Stellungen von Dionysos' Gefolge auf Vasenbildern mögen sich solche heiteren Tänze spiegeln. Aber auch Darstellungen tragischer Chöre gibt es: so schreiten auf einem Gefäß des frühen 5. Jh. sechs Jünglinge — 3 Paare hintereinander — in kriegerischer Tracht, leicht zurückgeneigt, mit vorgestreckten Armen auf einen Altar mit Dionysosbild zu, und auf einer gleichaltrigen Lekythos sieht man drei männliche Gestalten ebenfalls bei einem Bild des Gottes in Klagehaltung, kniend und vorgebeugt, den linken Arm zu Boden gestreckt, mit der Rechten die Stirn schlagend.⁹⁹ Die Gebärden, Handhaltungen und Stellungen haben im Drama sicher eine besonders große Rolle gespielt, um so mehr als die Maske ja starr blieb. Sie hatten eigene Namen, die z. T. über-

⁹⁶ Pollux 4, 104.

⁹⁷ S. oben II 2 a, 66 mit Anm. 16.

⁹⁸ Lawler, Dance 84 f., neigt allerdings zu der Ansicht, diese Bemerkung beziehe sich auf den Dithyrambos.

⁹⁹ Kolonettenkrater im Antikenmuseum Basel; Lekythos in den Staatl. Antikensammlungen München. Abb. bei E. Simon, Die Götter der Griechen, München 1969, 273 f.

liefert sind; häufig sind sie aus dem Text zu erschließen. Als Bezeichnungen der Tänze werden für die Tragödie „Emmeleia“¹⁰⁰, für das Satyrspiel „Sikinnis“, für die Komödie „Kordax“ genannt: während die Emmeleia ernst und würdig war, soll die Sikinnis durch ausgelassene Sprünge der Satyrn, der Kordax durch komisch-obszöne Gesten und Bewegungen gekennzeichnet gewesen sein. Alle drei Arten wurden aber auch außerhalb des Dramas getanzt, der Kordax allerdings offenbar nur in berauschem Zustand.¹⁰¹ Andererseits enthielt gerade die Komödie, wie der Text zeigt, eine Fülle von komischen Tänzen — oft in Tierverkleidung, bisweilen ernste Tänze parodierend —, von denen der Kordax wohl nur eine besonders typische Form war. Als die Bedeutung des Chores im Drama zurückging, verlor naturgemäß auch der Chortanz seine innere Beziehung zur Handlung und wurde zur artistischen Einlage. Sein völliges Verschwinden vermerkt im 2. Jh. v. Chr. der Stoiker Diogenes von Babylon.¹⁰²

Reigentänze. Reigentänze sind so häufig dargestellt und in der Literatur erwähnt, daß anzunehmen ist, hierin spiegle sich ihre Beliebtheit im wirklichen Leben wider. Bei dieser Form des Tanzes, bei der als Grund- und Ausgangsfigur doch wohl ein einfaches Schreiten anzunehmen ist, wobei zumindest Schrittgröße und Tempo bei allen Tänzern gleichmäßig sein müssen, kann die Vorstellung der Wirklichkeit vermutlich am nächsten kommen. Die Teilnehmer fassen sich zu meist an den Händen, die teils nach unten gerichtet bleiben, teils zur Schulterhöhe emporgehoben werden, bisweilen dabei noch Zweige halten. Sehr oft finden sich, namentlich auf Vasen der geometrischen Zeit, Reigen im Zusammenhang mit einem aufgebahrten Toten, also beim Threnos; ein weiteres beliebtes Motiv sind Reihen von zierlich schreitenden Mädchen, wie man sie sich bei der Aufführung von Alkmans Partheneia vorstellen mag.¹⁰³ Allerdings kann auf Vasen nicht dargestellt werden, in welcher Weise sich die Reihe bewegte, und ob es sich

¹⁰⁰ In einem weiteren Sinn, der alle edlen Tänze in Friedenszeiten umfaßt, erscheint das Wort bei Platon, Ges. 816 b.

¹⁰¹ Theophrast, Charaktere 6 kennzeichnet die Aponoia (etwa = Würde losigkeit) u. a. damit, daß ein Mann dieses Typs nüchtern den Kordax tanzt. Vgl. H. Schnabel, Kordax, München 1910.

¹⁰² Bei Philodem, De musica 4, 7, 3—8.

¹⁰³ Threnos: att.-geometr. Amphora vom Dipylon, Athen, Nationalmus.; Wegner, Arch.Hom.Taf.U IV a. Lawler, Dance fig. 12, Metrop. Mus. New York, Rogers Fund, 1914. — Mädchenreigen: Lawler, Dance fig. 19, Anatoskanne, Athen; fig. 48, Metrop. Mus., Gift of Walter C. Baker, 1956; fig. 38, Krater, Museo di Papa Giulio, Rom; F.-R. Taf. 17/18.

um einen Kreis oder eine Linie handelte. R. Toelle vermutet, „daß der Tanz im Kreise wohl häufiger aufgeführt wurde, als es die Vasenbilder vermuten lassen“¹⁰⁴. Doch erfährt man aus der Beschreibung des Reigens auf Achills Schild (Il. 18, 590—606), daß Reigen von Jünglingen und Mädchen, die sich am Handgelenk faßten, sich bald im Kreis drehten, bald wiederum in Reihen aufeinander zu (und vermutlich entsprechend voneinander weg) schritten. Beide Bewegungsarten konnten also wechseln. Auch hier sind zwei *κβιστητήρη* beteiligt, die offenbar, wie es Darstellungen zeigen, mit ihren mehr akrobatischen Sprüngen häufig als eine Art Vortänzer fungierten,¹⁰⁵ jedenfalls in der früheren Zeit. Interessant ist, daß bei dieser Szene der Tanzplatz¹⁰⁶ demjenigen gleichen soll, den einst Daidalos in Knossos für Ariadne schuf: eine der vielfältigen Verbindungslinien, die für den Tanz nach Kreta führen. Kreter singen und tanzen den bei ihnen heimischen *Paian*, als Apollon sie nach Delphi führt; die schlechthin „Tanzlied“ (*Hyporchema*) benannte Gattung ist ebenfalls dort beheimatet.¹⁰⁷ Beziehungen zu Kreta hat auch der „Geranos“ genannte Reigentanz der Delier. Ihn hatte zuerst Theseus mit den aus Kreta geretteten Jünglingen und Mädchen getanzt, als er bei der Heimkehr auf Delos halt machte, und dabei in Figuren und Rhythmen die Windungen des Labyrinths nachgeahmt.¹⁰⁸ Hierbei wie beim homerischen Reigen tanzen Jünglinge und Mädchen gemeinsam, und zwar scheint für den Geranos abwechselnde Folge gesichert,¹⁰⁹ während dies dem Text bei Homer nicht zu entnehmen ist, bei dem man auch an getrennte Jünglings- und Mädchen-

reihen denken kann. Auf Darstellungen findet sich beides, aber die gemischte Folge ist seltener.

Freie Gruppentänze. Keinen festen Regeln unterlagen offensichtlich die Tänze, die im Dionysoskult, bei anderen orgiastischen Kulturen sowie auch beim Komos, dem fröhlichen Umherschwärmen der Zecher nach Weingelagen, üblich waren. Die Sage verlegt den Ursprung der lärmenden, orgiastischen Tänze ebenfalls nach Kreta, in anderen Versionen nach Kleinasien. Auf Kreta schützten die Kureten, halbgöttliche Wesen, die besonders dort ihren Kult hatten, auf Veranlassung der Göttermutter Rhea den in einer Höhle verborgenen kleinen Zeus durch Sprünge, Schreien und Zusammenschlagen ihrer Waffen, damit sein kinderverschlingender Vater Kronos sein Weinen nicht hörte. Den Kureten entsprechen in Kleinasien die Korybanten, die dort dem Kult der Großen Mutter verbunden sind. Auch zu ihrer Eigenart gehören wilde, mit dem Lärm von Schlaginstrumenten verbundene Tänze. Begehungen dieser Art kommen namentlich mit der Dionysosverehrung, aber auch etwa mit dem Kult der Kybele nach dem Mutterland. Viele Vasenbilder, in der Literatur besonders die ‚Bakchen‘ des Euripides, geben einen Begriff vom ekstatischen Rasen der Tänzer und Tänzerinnen im dionysischen Thiasos: von Auloi und Saiteninstrumenten im Verein mit Krotala, Kymbala und Tympanon aufgereizt, ergehen sich die Berauschten, auf den Darstellungen meist in Gestalt von Silenen und Mänaden, in heftigen Sprüngen und Drehungen, oft selbst die Klappern betätigend.¹¹⁰ Auch zur Verehrung von Fruchtbarkeitsgötterheiten — Demeter, Artemis — gehörte diese Art von Tänzen.

Waffentänze. Aus dem Springen und Waffenschlagen der Kureten bzw. den Tänzen, die man ihnen zu Ehren aufführte, sollen sich als anderer Zweig die Waffen- oder Kriegstänze entwickelt haben, deren bekannteste, namentlich in Sparta heimische Form später „Pyrrhiche“ hieß. Athena selbst soll nach dem Sieg der Götter über die Titanen die Pyrrhiche angeführt haben.¹¹¹ Eine Vorstellung von der Ausführung dieser Gattung vermittelt uns eine Beschreibung bei Platon (*Ges.* 815 a/b), der die Pyrrhiche für die Erziehung in seinem Staat als gute Körperschulung akzeptiert, da sie viel Geschicklichkeit im scheinbaren Angreifen und Ausweichen erfordere. Xenophon (*Anab.* 6, 1, 1—13) schildert, wie im Lager nach mehreren Waffentanzvorführungen der Männer abschließend eine Tänzerin die Pyrrhiche tanzt. Obwohl es

¹¹⁰ Hydria London B 300; Wegner *MI. Taf.* 8. — Schale des Brygos, Paris Biblioth. Nat. 576; Wegner *MI. Taf.* 15 a. — Schale Staatl. Mus. Berlin, Lawler, *Dance* fig. 5.

¹¹¹ Dionys v. Hal., *Antiquitates Romanae* 7, 72, 7.

¹⁰⁴ Frühgriechische Reigentänze, 59.

¹⁰⁵ Wegner, *Arch.Hom.Taf.U VI a u. d.*

¹⁰⁶ *χορός* wird hier meist so gedeutet; auch an die Darstellung eines Reigens durch Daidalos wurde gedacht (E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931, 213), während Eusthatios, *Komm. zu Il.* 18, 590 ff. den Vergleich auf einen Tanz bezieht, den die geretteten jungen Leute unter Daidalos' Leitung getanzt hätten.

¹⁰⁷ S. oben II 1, 51 f.

¹⁰⁸ Plutarch, *Theseus* 21; Pollux 4, 101. — Als einen Tanz, der die Windungen einer Schlange versinnbildlicht, deutet den Geranos L. B. Lawler, *The Geranos Dance—a new interpretation*, *TAPA* 77, 1946, 112—30.

¹⁰⁹ Auf der Françoisvase (Museo Archeol., Florenz) verläßt eine gemischte Reihe mit Theseus das Schiff. Eusthatios (vgl. oben Anm. 106) sagt von dem Tanz der Geretteten, den er allerdings noch auf Kreta stattfinden läßt, sie hätten erstmals gemischt, *ἀναμίξ*, getanzt. — Von wechselnder Folge ist offenbar auch in der Beschreibung des Tanzes *ὄρμος* = „Kette“, Lukian *περὶ ὀρχήσεως* 11/12, die Rede.

gerade hierbei nicht besonders vermerkt wird, darf in Analogie zu den vorher geschilderten Waffentanzarten geschlossen werden, daß auch zur Pyrrhiche eine bestimmte, rhythmisch festgelegte Aulosbegleitung gehörte; daß sehr schöne Melodien und bestimmte, als ὄρθοι bezeichnete Rhythmen zur Pyrrhiche gehörten, erwähnt Athenaios (14, 631 b). Als Versfuß hieß die Folge zweier Kürzen Pyrrhichius, was auf einen raschen, heftigen Rhythmus des Tanzes zu deuten scheint. Wenn es schon an der Xenophonstelle verwundert, daß eine Frau sich auf diesen Tanz versteht, so entspricht dem die weitere Entwicklung: die Pyrrhiche verlor allmählich ihren ursprünglichen kriegerischen Sinn und ging in der Vermischung mit den dionysischen Tänzen auf; lediglich in Sparta wurde sie noch lange als Training zur Förderung kämpferischer Gewandtheit weitergepflegt.¹¹²

Einzeltänze. Neben den Gruppentänzen hat sich die Kunst der Einzeltänzer offenbar früh entwickelt. Bei den Phäaken ruft Alkinoos nach dem allgemeinen Tanz zwei besonders geschickte Tänzer zu Vorführungen herbei, die allgemeines Staunen erregen.¹¹³ Für die Existenz eines tänzerischen Wettbewerbs zeugt eine Weinkanne, die noch aus dem Ende des 8. Jh. v. Chr. stammt, durch eine Inschrift, die sie als Preis für den besten Tänzer ausweist.¹¹⁴

Soweit Ausbildung im Tanz und seine Ausübung eine Beschäftigung der Freien war, stand sie in gutem Ansehen, auch wenn in der Ilias gelegentlich ein guter Tänzer als das Gegenteil eines tapferen Kämpfers geschmäht wird.¹¹⁵ Auch Gottheiten — Musen, Chariten, Nymphen, selbst Apollon — huldigen ja dieser Kunst. Vornehme junge Leute wurden bei Tanzlehrern unterrichtet; der junge Sophokles war ein begabter Tänzer.¹¹⁶ Von mehreren dramatischen Dichtern heißt es, daß sie ihre Tanzschritte selbst erfanden und einübten, ja auch Unterricht gaben. In Xenophons ›Symposion‹ äußert Sokrates den Wunsch, von dem Tänzer σχήματα zu lernen (2, 16). Auch Platon reiht Ausbildung im Tanz in die Erziehung ein (Ges. 814—17), wobei er allerdings alle wilden, orgiastischen und burlesken Arten ausscheidet.

¹¹² Athen. 14, 631 a; Lukian περὶ ὀρχήσεως 10.

¹¹³ Od. 8, 370—380.

¹¹⁴ Oinochoe vom Dipylon, Athen, Nationalmus. 192; H. Walter, AthMitt 74, 1959, 25 u. Beil. 58.

¹¹⁵ So schildert Priamos Il. 24, 261 die überlebenden Söhne „Memmen, Lügner und Tänzer, im Stampfen des Reigens die besten“. Vgl. auch 3, 393 f. über Paris.

¹¹⁶ Er führte nach der Schlacht von Salamis den Siegesreigen an und zeigte seine Kunst auch in seiner ›Nausikaa‹, Athen. 1, 20 f; Vita Sophoclis 3.

Eine Reihe von Namen berühmter Tänzer, die sich bis auf Athenaios' Zeiten bewahrt haben, zeigt, daß ihre Kunst stets weiter blühte. Auf tieferer Ebene stehen die berufsmäßigen Tänzer und Tänzerinnen meist niedriger Herkunft, die zur Unterhaltung bei Symposien oder sonstigen festlichen Anlässen, einzeln oder in kleinen Gruppen, gegen Bezahlung auftraten. Eine hübsche Schilderung der Darbietungen einer solchen Truppe bietet Xenophons ›Symposion‹.

3. Musiktheorie

a) Harmoniclehre

Zusammenhängende Darstellungen des Tonsystems der Griechen haben uns mehrere antike Fachschriftsteller hinterlassen, deren Werk bereits bei der Übersicht über die Quellen charakterisiert wurde: Aristoxenos, Eukleides, Ptolemaios, Aristides Quintilianus, Kleoneides, Nikomachos, Bakcheios, Gaudentios, Alypios und der Bellermannsche Anonymus; ferner Boethius, der alte Überlieferung zusammenfaßte; wichtige Ergänzungen in Einzelfragen bieten die ps.-aristotelischen ›Problemata‹ 19 und Ps.-Plutarch ›De musica‹. Die Entstehungszeiten dieser Schriften sind über einen Zeitraum von mehr als 700 Jahren verteilt. Ob die musikalische Praxis gegen Ende dieser langen Zeitspanne der dargestellten Theorie noch entsprach, ist mehr als zweifelhaft, aber hier ohne Bedeutung, da es um die Harmonik der klassischen Zeit geht. Unter diesem Aspekt ist es wichtig, daß die Schriften, trotz mancher Divergenzen im Sachlichen und in der Darstellungsweise, in vielen Punkten grundsätzlich übereinstimmen, mithin im ganzen die Theorien bewahrt haben, die schon zu Aristoxenos' Zeit Geltung hatten. Bis zu einem gewissen Grad ist dadurch eine gesicherte Grundlage für die Struktur des Tonsystems erhalten geblieben; darüber hinaus allerdings bietet die antike Theorie auf einigen Gebieten beträchtliche Schwierigkeiten. Um Herausarbeitung und Darstellung der Grundlagen wie auch um die Lösung der besonderen Probleme haben sich zahlreiche Gelehrte der Neuzeit bemüht, von denen hier einige der bedeutendsten genannt seien.¹

¹ Die hier aufgeführten Arbeiten werden weiterhin nur mit dem Verfasseramen und evtl. Kurztitel zitiert:

A. Boeckh, De metris Pindari 3, 7—11 (= Pindari Opera 1, 2), Leipzig 1811; dazu G. Lehmann, Theorie und Geschichte der griechischen Harmonik in der Darstellung durch A. Boeckh, Würzburg 1935 (enthält deutsche Über-