Tänze der antiken Kulturvölker

Zwiſchen den Tänzen der Primitiven und denen der antiken Kulturvölker liegt eine Kluft, über die nur wenige Brücken führen. Der primitive Tanz entſpringt direkt den elementaren Tiefen der Menſchennatur. Inneren Spannungen Ventile zu öffnen iſt ſein Weſen und ſein Ziel. Daher eignet ihm, trotz äußerer Ordnung und techniſcher Diſziplin, ſtets ein gewiſſes Maß eruptiver Wildheit, die jeden Augenblick hervorzubrechen droht und oft genug tatſächlich hervorbricht.

Der Tanz der antiken Kulturvölker iſt im großen und ganzen das Produkt bewußten künſtleriſchen Schaffens. Er entwickelt ſich, ſoweit wir es überſehen und beurteilen können, Hand in Hand mit den andern Künſten, namentlich mit der Dichtkunſt und der Muſik. Auf ſeiner höchſten Stufe dient er beſtimmten, mehr oder weniger praktiſchen Zwecken, nämlich der Unterhaltung, dem Gottesdienſt oder der dramatiſchen Kunſt, und er nimmt je nach ſeinen Zwecken verſchiedene Formen an. Nur hin und wieder ſcheint er ſich ſeines Urſprungs zu erinnern und die Brücke zu den Quellen zu ſchlagen. Das geſchieht aber dann meiſt unter dem Schleier des Geheimniſſes, in der Form orgiaſtiſcher und ekſtatiſcher Myſterien. Moral und Sitte verbieten auf dieſer Kulturſtufe bereits das unbeherrſchte Sichauswirken eines naiven elementaren Gefühlslebens.

Die Tänze der primitiven Völker ſind noch heute lebendig. Die Berichte, die wir darüber von Reiſenden erhalten, laſſen ſich im Notfall durch den eigenen Augenſchein nachprüfen und korrigieren. Die Formen des antiken Tanzes aber ſind abgeſtorben, keiner der heute Lebenden hat etwas davon geſehen, keiner vermag ſich eine vollkommen klare oder auch nur einigermaßen erſchöpfende Vorſtellung von ihnen zu machen. Darſtellungen auf Werken der bildenden Kunſt und Schilderungen antiker Schriftſteller ſind die Quellen, aus denen wir unſere Kenntniſſe ſchöpfen. Das Bild, das wir uns danach rekonſtruieren, entbehrt der lebendigen, organiſchen Rundung. Wir können nicht mehr als Bruchſtücke zuſammentragen und ſie zu einem

Bau fügen, der in faſt allen ſeinen Teilen fragmentariſch und problematiſch bleiben muß.

Je weiter wir ins Altertum zurückgreifen, deſto ſpärlicher fließen die Quellen. Wir wiſſen, daß die alten Ägypter ihre Götterfeſte durch Tänze verſchönten, und daß auch bei Leichenbegängniſſen getanzt wurde. Wir hören von Prieſtertänzen, die am Ufer des Nils ſtattfanden, oft mehrere Tage dauerten und den Lauf der Geſtirne oder die Geſchichte von Iſis und Oſiris darſtellten. Nach bildlichen Darſtellungen, die uns erhalten geblieben ſind, dürfen wir auf eine relativ hochentwickelte Technik des altägyptiſchen Tanzes ſchließen. Man ſieht da tanzende Frauen in allerhand kunſtvollen Pas, man ſieht ſogar „Brücken" und „Pirouetten".

Aus der Bibel erhalten wir Kunde von Tänzen der Juden, und zwar im weſentlichen von religiöſen, kultiſchen Tänzen. Es ſcheint, daß dieſe zum Teil von den Ägyptern übernommen worden ſind. So hat man in dem Singetanz der Juden um das goldene Kalb eine Nachahmung des ägyptiſchen Apisfeſtes geſehen. Nach dem glücklichen Zuge durchs Rote Meer findet ein feſtlicher Reigentanz der jüdiſchen Frauen ſtatt, den Mirjam, die Prophetin, mit Geſang und Paukenſchlag anführt. Und daß Davids Tanz um die Bundeslade nicht nur ein feierliches Schreiten geweſen iſt, beweiſt die Schilderung des Eindrucks, den er auf Michal, die Tochter Sauls, machte: „Da ſie den König David ſahe hüpfen und ſpielen, verachtete ſie ihn in ihrem Herzen." Schließlich finden ſich in den Pſalmen zahlreiche Hinweiſe auf Tänzer- und Sängerchöre.

Griechenland

Die eigenartige Kultur und Kunſt, die Jahrtauſende vor unſerer Zeitrechnung in der ſonnigen Inſelwelt des ägäiſchen Meeres ſich entwickelt und auf Kreta lange Zeit ihren Mittelpunkt hatte, iſt der Nährboden geweſen, aus dem die Kultur und Kunſt Griechenlands erwuchs. Jene Kultur trug zum Teil altorientaliſches Gepräge, ſie war der ägyptiſchen verwandt und ſie behielt dieſes Gepräge zunächſt noch bei, als ſie von den Inſeln nach dem griechiſchen Feſtland hinübergriff. Der Kulturkreis, in dem die

Homeriſchen Geſänge ſich bewegen, iſt ägäiſchen Geiſtes, und die Kunſtwerke, die in der Ilias und der Odyſſee beſchrieben werden, zeigen die Merkmale des ägäiſchen Stils, der uns durch zahlreiche Ausgrabungen und Forſchungen der letzten Jahrzehnte vertraut geworden iſt.
Auch die älteſten griechiſchen Tänze ſind ägäiſchen Urſprungs. Aus Kreta wurden ſie, und zwar die meiſten zunächſt nach Sparta, eingeführt. Wie weit in ihnen noch die alten ekſtatiſchen Urelemente des Tanzes lebendig waren, wiſſen wir nicht. Wohl aber wiſſen wir, daß die Formen, in denen dieſe Urelemente ſich bis in die klaſſiſche Zeit des antiken Griechenlands erhalten haben, auf ägäiſche oder kleinaſiatiſche Quellen zurückgehen und von den Griechen ſelber auf ſolche Quellen zurückgeführt wurden.
Für die Griechen war der Tanz nicht nur eine allen anderen Künſten gleichgeſtellte ernſte Kunſtübung, ſondern er war zugleich ein grundlegender Faktor der allgemeinen Bildung und Erziehung. Eine äſthetiſche Kultur, die ihr Ziel in der Harmonie des Geiſtes und des Körpers ſah, mußte auch der körperlichen Ausbildung die gleiche Wichtigkeit beimeſſen wie der Ausbildung des Verſtandes und des Gemüts. Nur in einem geſunden Leibe konnte nach antiker Anſchauung ein geſunder Geiſt ſich entwickeln, und eine mit körperlicher Kraft und Schönheit verbundene Sittlichkeit galt als das Ideal des helleniſchen Menſchen. So wurde die Tanzkunſt bei den Griechen ein wichtiger Teil der Jugenderziehung. Plato nennt jeden, der keine Luſt zum Tanz habe, einen groben und unartigen Tölpel. Sokrates hielt eine feurige Lob- und Schutzrede auf die Tanzkunſt. Er erklärte den Tanz für eine der vornehmſten Künſte, weil er zugleich im Äußern und im Innern Ebenmaß, Anſtand und muſikaliſche Schönheit erzeuge, und es iſt bekannt, daß er ſelber noch in reiferen Jahren zuweilen getanzt hat. Nach der griechiſchen Sage waren Götter und Göttinnen Tänzer und Tanzkomponiſten, und Heroen ordneten feſtliche Reigen.
Die altgriechiſchen Tänze fanden in der Regel im Freien ſtatt. Sie waren meiſt von Geſang begleitet und enthielten mehr oder weniger pantomimiſche Elemente. Die beiden Geſchlechter hatten ihre eigenen Tänze und pflegten getrennt zu tanzen; nur ſelten fand eine Vereinigung ſtatt. Im allgemeinen ſcheinen die griechiſchen Tänze (abgeſehen von den ekſtatiſchen dionyſiſchen) der Form nach ſehr gemeſſen, kultiviert, anſtändig

und ſittſam geweſen zu ſein. Die Tanzaufführungen waren eine Schule des guten Benehmens, und die Statuen der Tänzer dienten der jüngeren Generation als Muſter für vornehme und geſittete Haltung.

Volkstänze

Die Griechen waren ein tanzfreudiges Volk, und ſchon in den urälteſten Zeiten wurde jede Gelegenheit benutzt, die Glieder im zierlichen Reigen zu ſchwingen. Gaſtmähler, Hochzeiten, Erntefeſte boten häufigen Anlaß. Homer ſchildert in der Ilias einen Hochzeitsreihentanz:

Blühende Jünglinge tanzten und vielumfreiete Jungfraun
Zierlich gereiht, an den Händen ſich feſt miteinander verſchlingend.
Zarte Gewand' umfloſſen die Jungfraun; aber die Tänzer
Waren mit Röcken geſchmückt, feinwolligen, ſchimmernd wie Ölglanz.
Lieblich bekränzt war jede der Jungfraun; goldene Dolche
Schwebten am Silbergehenk von der Jünglinge Hüften hernieder.
Bald nun hüpften ſie leicht mit gemeſſenem Schwunge der Füße
Kreiſend umher, wie oft die gerundete Scheibe der Töpfer
Sitzend mit drehenden Händen verſucht, ob ſchnell ſie herumläuft;
Bald auch hüpften ſie wieder in Reihen einander entgegen.
Großes Gewühl ſtand rings um den lieblichen Reigen verſammelt,
Herzlich erfreut. Inmitten erklang des gefeierten Sängers
Spiel und Geſang; und es traten hervor zwei gaukelnde Springer,
Als er zu ſpielen begann, und wirbelten ſich in der Mitte.

Zu den vornehmſten und beliebteſten Volkstänzen gehörte der Weinleſetanz. Jünglinge und Jungfrauen führten ihn beim Heimweg von den Weinbergen aus. Auch von ihm gibt uns Homer eine Schilderung:

Blühende Jungfraun aber und Jünglinge luſtigen Mutes
Trugen die liebliche Frucht einher in geflochtenen Körben.
Mitten darin entlockte der klingenden Leier ein Knabe
Holdes Getön; auch ſang er mit lieblicher Stimme des Linos
Herrlichen Reigengeſang, und ringsum tanzten die andern,
Unter Gejauchz' und Jubel mit ſtampfendem Fuß ihn begleitend.

Sehr zahlreich waren die Formen der griechiſchen Waffentänze, die ſchon in ſehr frühen Zeiten aus Kreta in Sparta eingeführt worden ſind und hier eine beſondere Ausbildung und Pflege fanden. Einer dieſer Tänze, der

bekannteſte und verbreitetſte, galt dem kriegeriſchen Spartanervolke direkt als eine Vorübung zu Kampf und Gefecht. Jeder ſpartaniſche Knabe mußte dieſen Tanz vom fünften Lebensjahre an erlernen und üben. Es war das die berühmte Pyrrhiche, ſo genannt nach dem Tänzer und Muſiker Pyrrhichos, der den Tanz in rein militäriſcher Weiſe umgeformt hatte. Er wurde in der Rüſtung getanzt und ſtellte ein Gefecht mit Angriff und Verteidigung dar. Seine Formen waren überaus lebhaft und feurig. In Sparta wurde die Pyrrhiche ſeit dem 7. Jahrhundert v. Chr. zum eigentlichen Nationaltanz, und ſie verbreitete ſich von hier bald über ganz Griechenland, wo ſie bei den verſchiedenen Stämmen die mannigfachſte Ausgeſtaltung fand. Xenophon gibt in der Anabaſis eine ſehr genaue Beſchreibung einiger Arten der Pyrrhiche und andrer Waffentänze. Seine Griechen waren beim Durchzug durch das paphlagoniſche Gebiet mit den Eingeborenen in Händel geraten, und man beſchloß beiderſeits, Frieden zu ſchließen. Paphlagoniſche Geſandte wurden von den Griechen zur Tafel eingeladen, und nach dem Feſtmahl führten verſchiedene griechiſche Stämme den ſtaunenden Barbaren ihre Waffentänze vor.

„Zuerſt", erzählt Xenophon, „ſtanden die Thrazier auf und begannen nach dem Takt der Flöte einen Waffentanz, worin ſie mit Leichtigkeit hohe Sprünge machten und ihre Seitengewehre ſchwangen. Zuletzt hieben ſie aufeinander los, ſo daß jedermann glaubte, ſie träfen einander; es war aber bloß ein Kunſtgriff, wenn der eine niederſank. Die Paphlagonier ſchrien hierbei laut auf. Wenn der Sieger ſeinem Gegner die Rüſtung abgenommen hatte, ſo ging er, die Sitalkas* ſingend, vom Platz hinweg. Andre Thrazier aber trugen den Beſiegten, als ob er tot wäre, davon, obwohl ihm nicht das geringſte fehlte.

Dann erhoben ſich die Änianen und Magneten und führten einen Waffentanz auf, den ſie Karpäa nennen. Er wurde auf folgende Art getanzt: Der eine legte ſeine Waffen neben ſich, ſäete und pflügte und ſah ſich dabei, als ob er ſich fürchtete, oft um. Da kam ein Räuber heran. Bei deſſen Anblick ergriff er die Waffen, ging ihm entgegen und kämpfte mit ihm vor dem Pfluggeſpann. Der Flötentakt leitete hierbei ihre Bewegungen. Endlich feſſelte der Räuber den Mann und führte die Stiere davon. Bisweilen band

* Ein Kriegslied, vermutlich zu Ehren eines früheren thraziſchen Königs.

auch der Pflüger dem Räuber die Hände auf den Rücken, ſpannte ihn neben die Stiere und trieb ihn zum Ziehen an.

Nun trat ein Myſier auf, beide Hände mit leichten Schilden bewaffnet. Bald nahm er im Tanze eine Stellung an, als ob er mit zwei Gegnern zu tun hätte, bald tat er, als ob er ſich mit den Schilden gegen einen deckte, bald drehte er ſich im Kreiſe herum und ſtürzte ſich, die Schilde in den Händen, über den Kopf. Ein Schauſpiel, dem man mit Vergnügen zuſah. Zuletzt tanzte er perſiſch, wobei er die Schilde zuſammenſchlug, auf die Knie fiel und wieder aufſtand*. Dies alles tat er nach dem Takte der Flöte.

Hierauf kamen die Mantineer und andre Arkadier, ſo ſchön ausgerüſtet, wie ſie es nur vermochten, auf den Platz, ſchritten unter Begleitung von Flötenmuſik im Takt einher, ſangen den Päan** und tanzten wie in den feierlichen Aufzügen zu den Tempeln der Götter.

Die Paphlagonier erklärten es für etwas Außerordentliches, daß alle diese Tänze in den Waffen ausgeführt wurden. Als der Myſier ihr Erſtaunen wahrnahm, führte er eine Tänzerin mit Bewilligung des Arkadiers, dem ſie gehörte, vor. Aufs ſchönſte von ihm gerüſtet und mit einem leichten Schilde verſehen, tanzte ſie den pyrrhichiſchen Tanz mit vieler Leichtigkeit. Das Beifallklatſchen war groß, und die Paphlagonier fragten, ob denn auch die Weiber zugleich mit ihnen gekämpft hätten."

Die Pyrrhiche hat ſich jahrhundertelang in Griechenland erhalten. Sie verlor aber mit der Zeit ihren kriegeriſchen Charakter, und ſelbſt in Sparta nahm ſie friedliche Formen an. Die Tänzer ſchwangen nicht mehr Schwerter und Schilde, ſondern Fackeln und Thyrſusſtäbe.

Zu den kriegeriſchen Tänzen der alten Griechen gehörten auch die ſpartaniſchen Marſchlieder (Embaterien), die beſonders durch Tyrtäus geſchichtliche Berühmtheit erlangt haben. Dieſer, ein elegiſcher Dichter, hatte die Spartaner durch ſeine Lieder während des zweiten Meſſeniſchen Krieges (um 640 v. Chr.) zur Ausdauer im Kampf begeiſtert und dadurch zum glücklichen Ausgang des Feldzuges nicht wenig beigetragen. Die Embaterien des Tyrtäus ſind kurze Kampflieder in anapäſtiſchem Rhythmus, die unter Flötenbegleitung geſungen wurden. Mit einem ſolchen Marſchtanz

* Die Ähnlichkeit dieſes Tanzes mit dem ruſſiſchen „Koſak" iſt unverkennbar.
** Vgl. S. 31.

zogen die Spartaner in die Schlacht. Der Rhythmus des Tanzes hielt ihre Reihen in Ordnung, und der Gesang war zugleich eine Anfeuerung der Streiter und ein Gebet an die siegspendenden Götter. Aber nicht nur im Kriege, sondern auch bei friedlichen Anlässen wurden Marschtänze aufgeführt; beliebt waren sie als Gipfelpunkt und Weihe festlicher Mahlzeiten. Aus Kreta stammten auch die Gymnopädien, eine andere Art kriegerischer Tänze, die am „Fest der nackten Knaben" in Sparta aufgeführt wurden und bei denen nackte Knaben mit den Oberkörpern einen Ringkampf pantomimisch darstellten, während ihre Füße sich nach dem Takt einer ernsten, gemessenen Musik bewegten.

Groß ist die Zahl der griechischen Volkstänze heitern Genres, von denen uns literarische und bildnerische Denkmäler mannigfaltige Kunde geben. Da gab es im Frühling Blumentänze und Schwalbentänze. Im Blumentanz stellte eine Gruppe das Suchen nach Blumen, eine andere das Pflücken pantomimisch dar. Die erste Gruppe fragte in ihrem Liede nach Rosen und Veilchen, und die zweite antwortete: „Hier hast du Rose, hier hast du Veilchen, hier hast du köstlichen Eppich!" Der Schwalbentanz, der besonders in Rhodos beliebt war, galt ebenfalls dem Einzug des Frühlings, den man in Gestalt der Schwalbe willkommen hieß. Er wurde von Knaben ausgeführt, die in Prozession zu den Toren der Stadt hinauszogen in die grünende, zum neuen Leben erwachte Landschaft und tanzend sangen: „Sie ist da, sie ist da, die Schwalbe! Die Fenster auf, die Türen auf für die Schwalbe, die Schwalbe!"

Hormos hieß ein Ringel- oder Kettentanz, der von Jünglingen und Mädchen in bunter Reihe getanzt wurde. Die männliche Jugend erschien dabei in kurzem Chiton, die weibliche in langem, fußfrei aufgehobenem Gewande. Ein Mädchen und ein Jüngling folgten aufeinander und hielten sich bei der Hand. Der Jüngling tanzte einen Waffentanz, das Mädchen einen fröhlichen, aber ehrbaren Tanz. Der erste Jüngling und die letzte Jungfrau hielten einen Kranz in der Hand.

Bei einem Tanz, der den Namen Bibasis führte, und den beide Geschlechter tanzten, kam es vor allem auf den akrobatischen Effekt an, im Sprunge mit den Füßen hinten den Körper zu treffen. Ein anderer, Geranos genannt, stellte pantomimisch die Irrgänge des Labyrinths dar.

Der schönste aller heitern griechischen Volkstänze aber war vielleicht jener, der alljährlich von spartanischen Jungfrauen vor dem Heiligtum der Artemis im Dorfe Karyä aufgeführt wurde. Dieser Karyätidentanz wurde im ärmellosen dorischen Chiton getanzt, der an beiden Seiten aufgeschlitzt war und auf den Schultern mit Spangen festgehalten wurde. Auf den Köpfen trugen die Tänzerinnen korbartige Geflechte aus Rohr. Man tanzte zu Ehren der Göttin Artemis, der Schützerin der Keuschheit, und der Nymphen, der Pflegerinnen jungfräulicher Schönheit. Jugend, Schönheit und keusche Vornehmheit gaben dem Tanz das Gepräge, von dem ein Altarbild uns eine Tour, das graziöse Schreiten auf den Fußspitzen, darstellt.

Kultische Tänze

Während die Volkstänze, wie wir sahen, vor allem im sportlustigen Sparta gepflegt und geübt wurden, waren die kultischen, heiligen Tänze ein Gemeinbesitz von ganz Griechenland. Auch sie stammten zum größten Teil aus Ägypten und Kleinasien und waren über die ägäischen Inseln auf das griechische Festland gelangt. Man schrieb diesen Tänzen, wie Strabo sagt, die Kraft zu, die Seelen der Menschen mit der Gottheit zu vereinigen. Es fand kein Opferfest, kein Dankfest, überhaupt keine gottesdienstliche Handlung ohne Tänze statt. Bei den in mehreren Orten Griechenlands zu Ehren verschiedener Götter begangenen Mysterien spielte der Tanz eine wichtige Rolle. Bei den dionysischen Mysterien, die dem Dionysos, dem Gott des Wachstums, der Zeugungskraft, aber auch des sorgenverscheuchenden Weins, geweiht waren, nahmen die Tanzaufführungen einen wilden, ekstatischen, orgiastischen Charakter an.

Der älteste kultische Tanz der Griechen war vielleicht der Päan, der wie die Pyrrhiche aus Kreta nach Sparta gekommen und hier bald zum Nationaltanz geworden war. Er hat seinen Namen vom Apollo Päan, dem heilspendenden Sonnengott, der in Kreta besonders verehrt wurde. Ursprünglich ein Dank- und Freudentanz nach überstandenen Leiden, entwickelte er sich später zum Bitt-Tanz. So wurde er einerseits zur Siegesfeier nach glücklich bestandenem Kampf, andrerseits vor dem Marsch in die Schlacht als Gebet zu den Göttern und Anfeuerung der Krieger

aufgeführt. Er war ein Tanzlied, deſſen ſtändig wiederkehrender Refrain „Jo Paian" lautete. Beide Geſchlechter tanzten ihn, und zwar ſowohl vereint als getrennt. Der Päan hatte einen ſehr feierlichen, getragenen Rhythmus und beſtand ausſchließlich in Bewegungen der Füße. Seine älteſte Spur findet ſich in der Ilias, wo die Griechen mit der Leiche Hektors, den Päan ſingend, zu den Schiffen ziehn.

Ebenfalls aus Kreta ſtammte das Hyporchema, ein Tanzlied mit Zitherbegleitung, das weniger feierlich als der Päan war und in lebhafterem Tempo unter kräftigem Gebärden- und Mienenſpiel ausgeführt wurde.

Der eigentliche kultiſche Prozeſſionstanz der klaſſiſchen Zeit aber war das Proſodion oder Enoplion, das urſprünglich in anapäſtiſchem, d. h. echtem Marſchrhythmus, getanzt und von Flötenſpiel begleitet wurde. Alle Züge zu einem Tempel oder Heiligtum, alle Umzüge um ein Heiligtum herum fanden mit dieſem Tanz ſtatt. An Ort und Stelle angelangt, wurde nicht mehr getanzt, ſondern ein Hymnus mit Zitherbegleitung geſungen. Das Enoplion hatte, wie alle Prozeſſionstänze, einen ſehr gemeſſenen und feierlichen Rhythmus. Die begleitenden Liedertexte waren je nach dem Zweck und Ziel der Prozeſſion verſchieden. Die größten griechiſchen Dichter beeiferten ſich, ſolche Texte zu ſchaffen.

Unter den zahlreichen Abarten der Prozeſſionstänze ſind neben den Siegestänzen beſonders die Parthenien zu nennen, die nur von Jungfrauen getanzt und geſungen wurden und in ſeltenen Fällen von Kaſtagnetten begleitet waren. Sie hatten einen relativ leicht beſchwingten Rhythmus. Der bekannteſte Textdichter für Partheniencho̊re war Alkman, ein im 7. vorchriſtlichen Jahrhundert lebender Lyriker und Sänger der Lebensfreude. Beim Feſt der Hyacinthien in Sparta fand regelmäßig eine Prozeſſion bekleideter Knaben ſtatt, an die ſich ein Zug geſchmückter Reiter und tanzende und ſingende Jünglinge und Mädchen auf feſtlich dekorierten Wagen anſchloſſen. Zwiſchen ihnen bewegten ſich Tänzer, die ein altertümliches Chorlied zur Flöte vortrugen.

Eine Ausnahmeſtellung unter den kultiſchen Tänzen Griechenlands nahmen die Dionyſostänze ein, die in ihrer ekſtatiſchen Wucht und wilden leidenſchaftlichen Raſerei zu den Urquellen alles Tanzes zurückführten und aus ihnen geſpeiſt wurden. Sie wurden an den verſchiedenen

Dionyſosfeſten von Männern und Weibern getanzt, wobei die Frauen allerhand Verkleidungen, als Nymphen, Bacchantinnen, Horen, die ganze Nacht hindurch ſchwärmten und ſich dabei den wüſteſten Ausſchweifungen in ungezügelter Gier hingaben. Dieſe Tänze laſſen nichts von der harmoniſchen Schönheit des klaſſiſchen Griechengeiſtes ſpüren. In ihnen lebt, ſelbſt während der höchſten Reifezeit der griechiſchen Kunſt, die elementare Wildheit des Primitiven. Es iſt, als ob der helleniſche Kulturmenſch das unabweisbare Bedürfnis hatte, von Zeit zu Zeit die beengende Schranke von Regel und Geſetz zu durchbrechen, die Feſſeln der Sitte abzuwerfen und ſich ſchadlos zu halten für allen äußeren und inneren, im tiefſten Grunde naturwidrigen Zwang. Wir werden ähnliche Erſcheinungen im ſpätern Verlauf unſerer Darſtellung kennenlernen, ſowohl im Mittelalter wie in der Neuzeit. Aber während ſie da nur ſelten und bei zufälligen, oft nicht genau zu erkennenden Anläſſen auftreten, gehörten ſie im Zeitalter der griechiſchen Kultur zu den ſtändigen Einrichtungen des Kultus. Sie waren Faktoren des Gottesdienſtes und zugleich der ſeeliſchen Hygiene. In dieſem Sinne freilich Eiſenbartkuren, die ſich in das Milieu des modernen Kulturlebens kaum ſchicken würden.

Ebenſo wie die Volkstänze, tragen auch die kultiſchen Tänze der Griechen ſtets einen mehr oder weniger pantomimiſchen Charakter. Obwohl die abſtrakten Elemente des rhythmiſchen Körperausdrucks im allgemeinen vorherrſchend ſind, ſpielt das Mienen- und Gebärdenſpiel faſt immer ſehr weſentlich mit. Aber auch von einem rein pantomimiſchen Tanz kultiſcher Art erhalten wir durch einen antiken Schriftſteller Kunde. Es handelt ſich um ein regelrechtes Tanzdrama, das in fünf Akten den Sieg des Apollo über den Drachen Python darſtellt. Der erſte Akt zeigte die Vorbereitung zum Kampf, der zweite die Herausforderung, der dritte den Kampf ſelber, der vierte die Erlegung des Ungeheuers und der fünfte das Siegesfeſt. Die Tanzaufführung war von Muſik begleitet, die ſich dem naturaliſtiſch-pantomimiſchen Stil des Ganzen anpaßte und z. B. durch Trompetenſchall das Zähneknirſchen des verwundeten Drachen nachzuahmen ſuchte.

Dieſe kultiſche Tanzpantomime führt uns hinüber zu der kunſtvollſten und am intenſivſten und feinſten ausgebildeten Form des griechiſchen Tanzes, zu den Tänzen des attiſchen Dramas.

Bühnentänze

Die antike griechische Bühne war in viel höherem Maße eine Tanzbühne, als es das moderne Theater ist. Man kann sagen, daß sich das griechische Drama und die griechische Schauspielkunst direkt aus dem Tanzliede entwickelt hat. Die ältesten Dramatiker, die Thespis, Pratinas, Cratinus, Phrynichus, wurden von ihren Zeitgenossen geradezu als „Tänzer" bezeichnet. Sie gaben Unterricht in der Tanzkunst und studierten die Tänze zu ihren Dramen selber ein. Und in diesen Dramen geschah jede Einzel- und Massenbewegung nach rhythmischer Ordnung. Durch den ersten Klassiker des griechischen Dramas, durch Äschylus, wurde auch der dramatische Tanz zur höchsten Blüte gebracht. Unter Flötenbegleitung marschiert der Chor, nach Zügen geordnet, im anapästischen oder daktylischen Rhythmus in die Orchestra, deren Name schon auf ihre Bestimmung als „Tanzplatz" hindeutet. Zuweilen bleibt der Chor stehen, hält im Marsch inne und begleitet seine Rezitation mit lebhaftem Gebärdenspiel. Man darf annehmen, daß auch während des Dramas alle Chorgesänge unter Tanzbewegungen ausgeführt wurden. Diese Bewegungen waren, wenn der Chor aus Greisen oder Matronen in lang wallenden Gewändern bestand, feierlich, gemessen, der Menuette ähnlich. In den eigentlichen Tanzliedern aber, in denen überraschender Freude oder neuer Hoffnung Ausdruck gegeben wurde, nahmen auch die Chorbewegungen einen lebhafteren Charakter an. Dann sang wahrscheinlich der Chorführer allein, und der Chor machte dazu die Tanzbewegungen. In dieser Form müssen wir uns den Tanz vorstellen, den der Chor der Jungfrauen in Äschylus' „Sieben vor Theben" beim Anstürmen der Argiver ausführt. Der König hat sich hinwegbegeben, um Anstalten gegen die Belagerer zu treffen. Da stürzen die Jungfrauen der Stadt auf die Bühne, ohne feste Ordnung, einzeln und zerstreut, und unter lebhaften Bewegungen und Tänzen tragen sie einzeln – es sind ihrer fünfzehn – die Gesänge vor, die der Hoffnung Ausdruck geben, daß die heimatlichen Götter der Stadt beistehen werden. Dabei fallen sie eine nach der andern vor den Bildern der Götter und Göttinnen nieder. Und in der „Antigone" des Sophokles führt der Chor der thebanischen Greise ein Tanzlied auf, als er durch das Nachgeben Kreons eine friedliche Lösung des Konflikts in Aussicht glaubt. Wir bemerken, daß diese dramatischen Tanzlieder fast immer an einem bestimmten Höhepunkt der Handlung stattfinden: nämlich in dem Augenblick, der der tragischen Wendung des Stückes unmittelbar vorausgeht. Sobald die thebanischen Jungfrauen ihren Tanz beendet haben, erscheint der König Eteokles, der schon von ferne die Töne des Liedes und das Stampfen des Tanzes vernommen hat, und verweist die Jungfrauen zur Ruhe:

> Euch Weiber dort, euch frag' ich, unerträglich Volk,
> Dient das zum rechten Nutzen und der Stadt zum Heil
> Und zur Ermutigung unserm Heer, vom Feind umstellt,
> Daß ihr da vor der Landesgötter Bildnisse
> Hinsinket, schreit und heulet?

Und als in der „Antigone" der Chortanz der Greise beendet ist, als die Worte verklungen sind:

> Zeus' Sohn, herrlicher, komm
> In die Stadt! Komm samt der Schar naxischer Opferfrau'n,
> Die dir, dem Herrscher, heiligen Nachtreigentanz
> Entzückt aufführen, die berauschten Nymphen!

– da tritt der Bote auf: „Ich melde Tod, und Mörder sind die Lebenden!" So folgt der Ekstase, dem weltentrückenden Rausch des Chortanzes, der ernüchternde Wasserstrahl der furchtbaren tragischen Wirklichkeit.

Aber nicht nur in den Chorreigen dokumentiert sich der tänzerische Charakter des griechischen Dramas. Auch der Einzelschauspieler ist Träger dieses Stils. In den Tragödien des Äschylus und des Sophokles schreiten die Darsteller beim Auf- und Abtreten unter den begleitenden Anapästen des Chors, und ihre Marschbewegungen halten sich in demselben Rhythmus. Bei Euripides aber finden sich schon richtige Einzeltänze. Jokaste (in den „Phönizierinnen") fällt in einen Freudentanz, als sie ihren Sohn Polyneikes wiedersieht. Im „Orest" tanzt Elektra in wahnsinnigem Schmerz, als nach der verunglückten Volksversammlung keine Rettung mehr in Aussicht steht. In den „Bakchen" hat Agave, die Mutter des Pantheus, eine große Tanzszene. Das Haupt des von ihr zerrissenen Sohnes auf den Thyrsusstab gespießt, stürzt sie in orgiastischer Raserei auf die Bühne. Durch ihren

Vater Kadmus erfährt ſie dann, was ſie getan. Sie begreift allmählich das Furchtbare und bricht ſchließlich zuſammen*.

Der charakteriſtiſche Tanz der attiſchen Komödie war der Kordax, ein aus Aſien ſtammender, ſinnverwirrender und ſchwindelerregender Wirbeltanz, bei dem das Bewegen und Drehen der Hüften das Weſentliche war. Er galt als ſehr unzüchtig und wurde in ſeiner unverfälſchten aſiatiſchen Urform nur in Elis zur Erinnerung an die Siegesſpiele des Pelops bei einem Heiligtum der Artemis getanzt. Sonſt führten ihn nur Männer in Masken und – in der letzten Zeit – nur vor einem männlichen Publikum auf. Ariſtophanes rechnet es ſich als Verdienſt an, daß der Kordax in den „Wolken" nicht vorkomme. In anderen Komödien freilich verzichtet er auf dieſe Hauptattraktion keineswegs. Am Schluß ſowohl der „Weſpen" wie der „Thesmophorienfeier" wird der Kordax aufgeführt. In den „Weſpen" tanzt zuerſt Philokleon, der greiſe Richter, „nachdem er lange fortgezecht und Flötenſpiel vernommen, hochentzückt dabei". Im Tanzſchritt tritt er aus dem Hauſe hervor:

Auf, löſet die Riegel des Tores! Der Tanz
Hebt alsbald an –
Der die Hüfte mir dreht in gewaltigem Schwung:
Wie ſchnaubt, wie brüllt mir die Naſe, wie knackt
Mir der Wirbel am Hals! –
Aufſchnellend das Bein zu dem Himmel empor;
Weit klafft der Popo! –
Nun dreht ſich unſerer Hüfte Gelenk
Und kreiſelt behend in der Pfanne.

In der Schlußſzene der „Thesmophorienfeier" erſcheint Euripides mit einer Tänzerin und einem Flötenbläſer, den er auffordert, den Perſertanz zu blaſen. Dieſer tut es und die Tänzerin entledigt ſich ihrer Aufgabe mit ſolcher Verve, daß ſie dem ſkythiſchen Schützen den Ausruf entlockt:

Wie flink die Bein, as wie in Wulledeck en Floh!

Neben dem Kordax wurde vereinzelt auch das Oklasma in der alten Komödie aufgeführt, ebenfalls ein urſprünglich aſiatiſcher Tanz, bei

* Die euripideiſchen Solotänze ſind für die Geſchichte des Bühnentanzes von großer Bedeutung geweſen. In ihnen liegen die Keime des ſpäteren römiſchen Pantomimus, den man ſeinerſeits wieder als den Urahn des modernen Balletts anſprechen kann.

dem Knien und Niederkauern die Hauptſache geweſen zu ſein ſcheint. Der Aufführung einer tragiſchen Trilogie pflegte auf der klaſſiſchen griechiſchen Bühne als luſtiges leichtes Deſſert ein Satyrſpiel zu folgen. In ihm bildeten Satyre den Chor, deren ausgelaſſene halbtieriſche Wildheit dem ganzen Spiel den Charakter gab. Träger der Handlung waren teils Götter, am häufigſten Dionyſos, teils Heroen, beſonders Herakles. Dieſe traten im Gegenſatz zu den mit zottigen Fellen bekleideten Satyren in reichen tragiſchen Gewändern auf, was an ſich ſchon eine komiſche Wirkung hervorbrachte. Auch das Satyrſpiel hatte, wie die Tragödie und die Komödie, ſeinen eigenen Tanz. Das war die Sikinnis, die von dem Chor der alten und jungen Satyre mit ſtruppigem oder fliegendem Haar, mit Spitzohren und Pferdeſchwänzen getanzt wurde. Sie war ſehr ſchnell und flüſſig, burlesk und ſcherzhaft ausgelaſſen. Man führte gewaltige Sprünge aus, die an Bockſprünge erinnern ſollten. Die Sikinnis hat ſich in veränderten Formen jahrhundertelang in Griechenland als Volkstanz erhalten, und in den Programmen unſerer Kunſttänzer und -tänzerinnen ſowie in Balletts und modernen Tanzmärchen ſind die Satyrtänze noch heute beliebte Nummern.

Rom

Bei den Römern ſtand der Tanz nicht in dem Anſehen, das er bei den Griechen genoß. Er galt nicht als notwendiger Teil der guten Erziehung. Tänzer aber, die die Kunſt berufsmäßig ausübten, gab es ſchon in alten Zeiten. Sie waren unentbehrlich bei allen religiöſen Verrichtungen und feierlichen Aufzügen, und ſie ſpielten auch bei Volksfeſten eine wichtige Rolle. Die Genoſſenſchaft der „Springer" (ſalii) war die älteſte aller Prieſterverbindungen. Der Sage nach hatte der König Numa ſie eingeſetzt, ſie beſtand aus zwölf Patriziern, hatte ihr Heiligtum auf dem Palatiniſchen Berge und war dem Dienſte des Mars geweiht. In jedem März zogen die Springer zu Ehren dieſes Gottes mehrere Tage lang durch die Straßen Roms und führten einen Waffentanz auf. Dabei ſangen ſie Lieder und trugen die heiligen Schilde des Mars.

Auch als bloße gefellige Unterhaltung war der Tanz bei den Römern beliebt. Seine Ausübung aber wurde den Berufstänzern überlaſſen. Dieſe tanzten bei feſtlichen Gaſtmählern zur Unterhaltung der Tafelrunde. Für den ehrbaren römiſchen Bürger galt es für unanſtändig, zu tanzen. „Man tanzt nur, wenn man betrunken oder wahnſinnig iſt" – hieß es. Dieſe Anſicht blieb auch beſtehen und wurde vielleicht noch beſtärkt, als die griechiſchen Tänze Eingang in Rom fanden und zur ſtändigen Würze jeder vornehmen Tafel wurden. Moralprediger eiferten damals gegen eine Tanzſchule, in der mehr als 500 römiſche Knaben und Mädchen aller Stände in wenig ehrbaren Kaſtagnettentänzen unterrichtet wurden.

Trotz alledem ließ ſich auch bei den Römern die Tanzfreudigkeit keineswegs unterdrücken. In kleinen Geſellſchaften beteiligten ſich ſchließlich neben den Berufstänzern auch hochgeſtellte Damen und ſogar Konſularen an Tanzaufführungen, und ſchon gegen Ende der Republik war das Gewerbe der Tänzer ſehr einträglich geworden. Roscius, ein Zeitgenoſſe des Cicero, hatte ein jährliches Einkommen von faſt 130 000 Mark nach heutigem Gelde. Die Blütezeit des römiſchen Tanzes aber fällt in die drei erſten Jahrhunderte der Kaiſerzeit. Damals gab es in der Stadt Rom zeitweiſe allein 3000 fremde Tänzer, und als man einmal aus Furcht vor einer drohenden Teuerung alle Fremden, darunter ſogar die Philoſophen, Lehrer, Redner, auswies, wurde den Tänzern der Aufenthalt ausdrücklich geſtattet.

Livius erzählt, daß der theatraliſche Kunſttanz im Jahre 366 v. Chr. in Rom eingeführt worden ſei. Es wütete damals eine Peſt in der Stadt, und alle Opfer und Spiele, die man zur Verſöhnung der zürnenden Götter veranſtaltete, waren erfolglos geblieben. Da ließ man etruriſche Tänzer kommen, die die Pantomime als religiöſe Feſtlichkeit einführten. Seitdem wurde dieſe Kunſtgattung von den Römern beſonders gepflegt und zu hoher Vollkommenheit gebracht. Ihre höchſte Ausbildung erreichte ſie im Zeitalter des Auguſtus, wo der Tänzer und Pantomimiker Bathyllus, ein aus Alexandria ſtammender Freigelaſſener und Günſtling des Mäcenas, durch ſeine außerordentlichen künſtleriſchen Leiſtungen ſich zum erklärten Liebling des römiſchen Volkes machte. Bathyllus war der Begründer der heiteren Pantomime, deren Stoffe in ſchlüpfrigen Behandlungen der alten

Göttermythen und vielleicht auch in Parodien der Tragödien beſtanden. Echo, Pan, ein mit Amor ſchwärmender Satyr waren die Glanzrollen des Bathyllus. Sein Rivale war der Tänzer Pylades, der Begründer der tragiſchen Pantomime, die aus vielen Perſonen zuſammengeſetzt war und einen pathetiſchen, feierlichen Charakter hatte. Von ſeinem Tanz des Bacchus ſagt ein zeitgenöſſiſcher Dichter: „Es war, als wäre der Gott in ihn übergegangen, dieſer Bacchus ſtammt wahrlich vom Himmel!"

Eine Verwendungsart der Pantomime, die unſerm modernen Empfinden widerſtrebt, war die bei Leichenbegängniſſen. Da erſchien ein Tänzer in den Kleidern und in der Maske des Verſtorbenen und ſtellte deſſen Charakter und berufliche Tätigkeit in mehr oder weniger ſymboliſchen Szenen dar. Und zwar wurden nicht nur die Tugenden, ſondern auch die Schwächen und Fehler vorgeführt, der Geizhals z. B. als ſolcher ganz unbefangen charakteriſiert.

Hiſtoriſch hat ſich die römiſche Pantomime wohl aus der alten Gewohnheit des römiſchen Theaters entwickelt, in den lyriſchen Stücken, die eine einzelne Perſon und nicht der Chor zu ſingen hatte, den Geſang von dem mimiſchen Tanz zu trennen, ſo daß nur dieſer dem Schauſpieler blieb, während ein neben dem Flötenſpieler ſtehender Knabe den Text ſang. Bei den Griechen wurde ſowohl der tragiſche Geſang wie das begleitende rhythmiſche Gebärdenſpiel von demſelben Künſtler gegeben, wodurch die harmoniſche Geſamtwirkung gewahrt blieb. Die Römer aber, die Freude an virtuoſen Einzelleiſtungen hatten, opferten die harmoniſche Einheit der vereinzelten Meiſterſchaft. Hieraus entſprang mit der Zeit die Vorliebe für die Pantomime, für die theatraliſch-tänzeriſche Darſtellung ohne Worte, bei der nur die Gebärden und das Mienenſpiel, meiſt in Verbindung mit Muſik, die Handlung verſtändlich machten. Urſprünglich wirkte nur ein männlicher Darſteller mit, der ſtets mehrere Rollen hintereinander zu ſpielen hatte. Erſt in der ſpätern Kaiſerzeit traten auch Frauen in der Pantomime auf. Die Virtuoſität, die das römiſche Publikum vom Pantomimen* verlangte, beſtand vor allem in einer möglichſt deutlichen Naturwahrheit. Die dargeſtellte Handlung mußte den Zuſchauern in allen Einzelheiten verſtändlich gemacht werden. Es wurden alſo ſehr hohe Anſprüche an die Aus-

* Der Künſtler, der die Pantomime aufführte, wurde ebenfalls „Pantomime" genannt.

drucksfähigkeit des Gebärden- und Mienenſpiels geſtellt. Und ſie wurden befriedigt. Unter der Regierung Neros kam der Abgeſandte eines Königs der im Pontus wohnenden Barbaren in einer geſchäftlichen Angelegenheit zum Kaiſer nach Rom und wohnte der Aufführung einer Pantomime bei. Er ſah den Gegenſtand des Spiels mit ſolcher Deutlichkeit dargeſtellt, daß er es bis in die kleinſten Details verſtand. Als er in ſeine Heimat zurückkehren wollte, gewährte ihm Nero eine Bitte. „Wenn du mir den Pantomimen gibſt," ſagte der Geſandte, „wirſt du mir die größte Freude machen." Auf Neros Frage, was der ihm in ſeiner Heimat nützen könne, entgegnete er: „Unſere Nachbarn ſind Barbaren, die nicht dieſelbe Sprache reden wie wir, und es iſt nicht immer leicht, einen Dolmetſcher zu bekommen. Wenn ich nun etwas brauche, ſo wird dieſer durch ſeine Gebärden ihnen alles deutlich machen."

Im Laufe der Jahre artete der Naturalismus des theatraliſchen Tanzes mehr und mehr aus. Der Schriftſteller Lucian, der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebte und uns eine wertvolle Schrift „Über den Tanz" hinterlaſſen hat, gibt von den oft maßloſen Übertreibungen folgende Schilderung: „Wie in der Rhetorik," ſo ſagt er, „ſo gibt es auch in der Tanzkunſt eine Afternachahmung: viele überſchreiten alles Maß und übertreiben ungebührlich. Wenn ſie etwas Großes darſtellen wollen, ſo machen ſie es ungeheuer, das Zarte wird weibiſch, das Männliche verzerren ſie bis zum Wilden und Tieriſchen. Etwas Derartiges ſah ich einmal bei einem Tänzer, der früher Beifall gefunden hatte und in der Tat ſonſt verſtändig und bewundernswert war, deſſen übertriebene Nachahmung aber, ich weiß nicht durch welchen Zufall, in das Häßliche ausartete. Er tanzte den Ajax, der gleich nach ſeiner Beſiegung raſend wird, und ließ ſich dabei ſo hinreißen, daß er den Wahnſinn nicht ſpielte, ſondern daß man ihn mit Fug und Recht für wahnſinnig halten mußte. Einem von denen, die mit dem Schuh aus Erz den Takt ſchlagen*, riß er das Kleid herunter, einem der Flötenſpieler nahm er die Flöte weg und ſchlug damit dem nahe dabei ſtehenden und auf ſeinen Sieg ſtolzen Odyſſeus auf den Kopf, ſo daß der arme

* Der Takt der Muſik und des Tanzes wurde durch das „Scabillum" angegeben, ein Inſtrument, das aus zwei verbundenen, an der Sohle befeſtigten ehernen Platten beſtand, die beim Auftreten lautſchallend zuſammenſchlugen.

Odyſſeus unter den Händen eines verrückten Tänzers umgekommen wäre, wenn der Filz nicht widerſtanden und die Kraft des Schlages aufgefangen hätte. Doch das ganze Theater raſte mit Ajax mit, ſprang und ſchrie und riß ſich die Kleider auf. Freilich war es nur der Pöbel und ein unwiſſender Haufe, der von Schicklichem nichts verſteht und Gutes und Schlechtes nicht unterſcheiden kann, ſondern ſo etwas für die vollendete Nachahmung der Krankheit hält. Die Gebildeteren ſahen es zwar und ſchämten ſich darüber, ſie ſchwiegen aber und ſuchten ſogar durch Beifallsbezeigungen den Unverſtand des Tanzes zu verdecken, da ſie genau erkannten, daß dieſe Taten von dem Wahnſinn des Tänzers, nicht dem des Ajax herrührten. Der Tänzer aber begnügte ſich damit nicht, ſondern trieb es noch weit ärger. Er kam von der Bühne herunter und ſetzte ſich mitten unter den Senat zwiſchen zwei Konſularen, die ſich nicht wenig fürchteten, da ſie meinten, er werde über ſie herfallen und ſie als Schafsböcke verprügeln. Einige ſtaunten das an, andre lachten, noch andre beſorgten, es könnte aus der zu grellen Nachahmung die wirkliche Krankheit bei ihm entſtehen. Der Tänzer ſelbſt ſoll jedoch, nachdem er zur Beſinnung gekommen war, eine ſolche Reue über das, was er getan, empfunden haben, daß er vor Kummer krank wurde."

Auch das Beiſpiel eines muſikloſen Tanzes iſt uns in der genannten Schrift Lucians erhalten. Zur Zeit Neros hatte der Zyniker Demetrius ſich abfällig über den pantomimiſchen Tanz geäußert und geſagt, er habe für ſich keine ſelbſtändige Bedeutung und verdanke ſeine Wirkungen lediglich den ſchönen Gewändern, der Maske, den Flötentrillern und dem Geſange. Darauf erbot ſich ein damals ſehr berühmter Pantomime vor dem Nörgler Demetrius ohne Geſang und Flötenſpiel zu tanzen. Er befahl den Taktſchlägern, den Flötenſpielern und dem Chor, zu ſchweigen, und tanzte allein den Ehebruch des Mars und der Venus. Er ſtellte den Helios dar, der die Sache anzeigt, den Vulkan, der die beiden Ehebrecher in ſeinem Netz fängt, und alle dabei ſtehenden Götter. Er gab die Scham der Venus, die Furcht und das Flehen des Mars, kurz, die ganze Handlung mit allen Einzelheiten wieder, ſo daß Demetrius, außer ſich vor Bewunderung, ausrief: „Ich ſehe nicht nur, was du machſt, ich höre es; du ſcheinſt mir mit den Händen ſelbſt zu reden!"

Außer einer möglichſt weitgehenden realiſtiſchen Naturnachahmung verlangte das römiſche Publikum vom pantomimiſchen Tänzer aber auch ein hohes Maß von akrobatiſcher Virtuoſität. Allerdings beſtand der eigentliche Pantomimentanz hauptſächlich in ausdrucksvollen rhythmiſchen Bewegungen des Kopfes und der Hände, wobei natürlich Bewegungen des ganzen Körpers, Biegungen, Wendungen und ſogar Sprünge nicht fehlen konnten. Nach Beendigung der eigentlichen Pantomime aber fanden Tanzvorführungen ſtatt, deren beſonderer Reiz in akrobatiſchen Bravourleiſtungen gelegen zu haben ſcheint. Schriftſteller jener Zeit berichten von den angeſtrengten Bewegungen der Tänzer, von ihren hohen Sprüngen, ihren ſehr ſchnellen Drehungen, vom Niederkauern und Aufſchnellen, vom Zuſammenziehen und Auseinanderſpreizen der Beine. Der Tänzer ſpringt bald auf einem Fuß in die Höhe, bald auf beiden. Er ſtellt ſich feſt auf den rechten und hebt den linken bis zur Bruſt und Schulter. Er biegt den Fuß nach hinten ſo weit aufwärts, daß er den Nacken berührt. Er dreht ſich, nach hinten übergebogen, im ſchnellen Wirbel um ſich ſelbſt, ſo daß ſein Kopf, im Kreiſe umhergeſchleudert, den Boden zu ſtreifen ſcheint. Die Pantomime war aber nicht der einzige theatraliſche Tanz der Römer. Neben ihr fanden noch andere tänzeriſche Aufführungen auf der Bühne ſtatt. So wurden z. B. in Muſik geſetzte Gedichte unter rhythmiſchen Tanzbewegungen vorgetragen, und zwar auch ſolche, die gar nicht für das Theater beſtimmt waren. Ovid wurde im Exil durch die Nachricht erfreut, daß man auf den römiſchen Bühnen ſeine Verſe tanze und das Publikum ſie beklatſche. Lobgedichte auf die Kaiſer wurden unter Begleitung weibiſcher Tänze auf der Bühne abgeſungen, und es gab ſogar Redner, die ſich rühmten, daß man ihre Reden tanzen und ſingen könne.

Werfen wir einen Rückblick auf den Charakter des Tanzes im klaſſiſchen Altertum, ſo ſehen wir, daß ſeine Bedeutung als kultiſches, gottesdienſtliches Element gegenüber den Tänzen der Primitiven ſehr weſentlich zugenommen hat. Die wichtigſten religiöſen Handlungen der alten Ägypter, Juden, Griechen und Römer waren von Tänzen begleitet. Dieſe Tänze ſind aber keineswegs immer der impulſive Ausdruck ſeeliſchen Schwunges, ſie werden nicht immer direkt aus ekſtatiſcher Begeiſterung des einzelnen Tänzers geboren. Dieſen Charakter trägt eigentlich nur der dionyſiſche

Tanz. Im allgemeinen ſind dieſe kultiſchen Tänze Produkte bewußten künſtleriſchen Schaffens. Die rhythmiſche Körperbewegung als Ventil ſeeliſcher Spannungen wird geregelt durch einen mehr oder weniger ſouveränen Kunſtwillen. Und derſelbe Kunſtwille herrſcht auch da, wo der antike Tanz als Mittel geſelliger Unterhaltung erſcheint. Die helleniſche Jugend wird in der Tanzkunſt unterrichtet, ſie lernt durch ſie Anmut und Anſtand in der körperlichen Haltung und Bewegung. Es ſind alſo die dekorativen Elemente des Tanzes, die hier eine beſondere Pflege erhalten. Neben den Ausdruck ſeeliſcher Vorgänge tritt der ſchöne gefällige Anblick. Die Tänze ſollen nicht nur die Herzen ergreifen, ſondern auch die Augen erfreuen. Und im höchſten Maße ſoll das der Tanz, der nicht von Laien, ſondern von Berufskünſtlern ausgeübt wird. Denn auf dieſer Stufe der Entwicklung hat ſich bereits die Scheidung zwiſchen Laien und Artiſten, zwiſchen Publikum und Künſtlern vollzogen. Rom war die Stätte, wo dieſe Trennung beſonders deutlich wurde, wo die Freude an überraſchenden Virtuoſenleiſtungen auf die Geſtaltung der Tanzkunſt einen maßgebenden Einfluß gewann. Damit treten die dekorativen und die akrobatiſchen Elemente des Tanzes immer beherrſchender hervor. Der Kunſttanz als theatraliſche Schauſtellung wird ein Mittel zur Aufpeitſchung der Sinnlichkeit und zugleich zur Befriedigung einer oberflächlichen Schauluſt, die an gymnaſtiſcher Virtuoſität, an Gliederverrenkungen u. dgl. ihre Freude hat. Der Tanz, ſowohl der Einzel- wie der Gruppentanz, verliert damit einen großen Teil der hohen künſtleriſch-ethiſchen Bedeutung, die er als Ausdruck allgemeinen volkstümlichen Empfindens bei den primitiven Völkern hatte. Er wird als geſelliger Volkstanz zum leichten Amüſiermittel und als Kunſttanz zum mehr oder weniger hohlen Schaugepränge.