



Fachbereich 07 – Sportwissenschaft

Genese und Genealogie westeurasischer Kettentänze

Teil I

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
im Fachbereich Psychologie und Sportwissenschaft
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von
Michael Hepp
aus Stuttgart
Münster 2015

Dekan: Prof. Dr. Elmar Souvignier

Erster Gutachter: Prof. Dr. Michael Krüger

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Nils Neuber

Tag der mündlichen Prüfung: 17.7.2015

Tag der Promotion:

Für meine Eltern,

die mir vor fast 50 Jahren den Zugang zu den Folkloretänzen ermöglicht haben.

Schon länger ist mir – und nicht nur mir – aufgefallen, dass es unter den europäischen Volkstänzen einen Typ gibt, der fast überall und in auffallender Ähnlichkeit zu finden ist. Er hat ein typisches Schrittmuster über drei Takte und kommt auf den Färöer, in der Bretagne, auf Sardinien, auf dem Balkan und auch in der Türkei vor. Selbst im Allgäu wurde er noch bis Ende des 19. Jh.s getanzt. Als ich begann, die einzelnen Formen aufzulisten und zu kartieren, wurden die daraus resultierenden Fragen und Antworten zunehmend spannender.

Ein herzliches Dankeschön gilt all denjenigen, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Grundlagen und Bezüge	4
2.1 Stand der Forschung.....	4
2.1.1 Werke zur Tanzgeschichte.....	4
2.1.2 Arbeiten zu Tanzbegriffen und deren Etymologie und theoretische Grundlagen zur Analyse von Wortbedeutung und Wortgeschichte.....	11
2.1.3 Abhandlungen mit einer Analyse und Interpretation von Tanzabbildungen (Ikonographie)	16
2.1.4 Arbeiten, die aus heutigen Tänzen Rückschlüsse ziehen und dazugehörige Analysemethoden	25
2.2 Empirie und Theorie	33
2.2.1 Charakterisierung heutiger Volkstanzformtypen Europas	33
2.2.2 Erstellen der Datenbasis und deren Analyse unter strukturellen Kriterien – Empirie und Methodik.....	33
2.2.3 Genese, Genealogie und die Theorie des Zivilisationsprozesses	37
2.2.4 Ethnographische Bezüge	39
2.2.5 Interpretation der Ergebnisse der Strukturanalysen.....	40
3. Erscheinungsformen (Formtypen) und Klassifikation von europäischen Volkstänzen	41
3.1 Begriffsklärung - Was ist überhaupt Volkstanz?	41
3.2 Anforderungen an ein Ordnungssystem für europäische Volkstänze	44
3.3 Unterscheidungskriterien von Curt Sachs und Franz M. Böhme.....	45
3.4 Kriterien zur Unterscheidung und Einteilung von Volks- und Folkloretänzen	47
3.5 Bewertung der Unterscheidungskriterien.....	48
3.6 Systematik europäischer Volks- und Folkloretänze (Klassifikation).....	52
3.7 Zusammenfassende Charakterisierung europäischer Volks- und Folkloretanztypen	56
3.7.1 Soltänze	56
3.7.2 Paartänze.....	58
3.7.3 Gruppentänze.....	66
3.8 Heutige Verbreitung der Volks- und Folkloretanztypen.....	72
4. Genese, Ausbreitung und Verbreitung der Kettentänze mit besonderer Betrachtung der Drei-Takt-Tänze	73

4.1 Kettentänze heute	73
4.1.1 Anlässe und Beweggründe für das Tanzen von Kettentänzen in der heutigen Zeit	74
4.1.2 Heutige Verbreitung der Kettentänze Westeurasiens	77
4.1.3 Drei-Takt-Tänze – ein spezifischer Marker	78
4.1.3.1 Das Schrittmuster der Drei-Takt-Tänze – Basisform und Varianten.....	80
4.1.3.2 Wirkung und Symbolgehalt der Drei-Takt-Tänze	86
4.1.3.3 Heutige Verbreitung und Relikte der Drei-Takt-Tänze	89
4.2 Verbreitung der Kettentänze bis zum Mittelalter	92
4.2.1 Schriftliche Quellen	92
4.2.2 Bildliche und figürliche Darstellungen	94
4.3 Hypothesen und Belege zur Genese und zur Ausbreitung der Kettentänze – durchgeführt am Marker Drei-Takt-Tänze	100
4.3.1 Hypothese 1: Vielfache und unabhängige Entstehung der Drei-Takt-Tänze ..	101
4.3.2 Hypothese 2: Einmalige Entstehung mit darauf folgender Ausbreitung der Drei-Takt-Tänze	103
4.4 Tanzformen bei den Jägern und Sammlern der jüngeren Alt- und Mittelsteinzeit Europas	107
4.5 Entstehung und Ausbreitung der Kettentänze im Zusammenhang mit Sesshaftigkeit und früher Landwirtschaft	116
4.5.1 Gründe für die Entstehung der Kettentänze	118
4.5.2 Archäologische Belege zur Genese der Kettentänze	120
4.5.3 Genese der äußeren Strukturmerkmale der Kettentänze	130
4.5.4 Archäologische Belege zur Ausbreitung der Kettentänze im Zusammenhang mit der Neolithisierung.....	132
4.5.5 Zusammenfassung – Die Genese der Kettentänze in der neolithischen Gesellschaft des Nahen Ostens und ihre Ausbreitung	136
4.6 Kettentänze in Asien und Afrika	138
4.6.1 Asien	138
4.6.2 Afrika	140
4.7 Etymologische Betrachtung von Bezeichnungen für Kettentanz und andere Volkstanztypen: Begriffsbedeutungen, Verbreitungen, Wandlungen	143
4.7.1 Reihen und Reigen	144
4.7.2 Laikan und langer Dantz	148
4.7.3 Carole	149

4.7.4	Horos	151
4.7.5	Kolo	153
4.7.6	Ples und Plinsjan.....	154
4.7.7	Ballare und Ballatio	155
4.7.8	Spryngen.....	156
4.8	Tanzwörter – eine alte Sprachschicht?.....	157
4.8.1	Die Wortverwandtschaft ‚chor‘	159
4.8.2	Weitere Bezeichnungen für Kettentanz.....	169
4.8.3	Die Wortverwandtschaft ‚bal‘	174
4.8.4	Zusammenfassung für die Wortverwandtschaften ‚chor‘ und ‚bal‘	182
4.9	Paartänze ersetzen die Kettentänze	185
4.9.1	Freie Paartänze	186
4.9.2	Geschlossene Paartänze.....	192
4.9.3	Offenen Paartänze.....	199
4.9.4	Mehrpaartänze	209
4.9.5	Wechselwirkungen zwischen Tanzformen verschiedener Gesellschaftsschichten	211
4.10	Weitere Aspekte der heutigen Verbreitung der Kettentänze.....	212
4.10.1	Reliktareale Europas und Erklärungen für die Erhaltung von Kettentänzen..	213
4.10.2	Reliktareal Südwestasien.....	218
5.	Genealogie der Kettentänze.....	221
5.1	Strukturanalyse - Verfahren für Kettentänze	222
5.1.1	Strukturanalyse nach der Terminologie des IFMC	222
5.1.2	Strukturanalyse nach Leibman (1992).....	222
5.2	Ergebnisse der qualitativen und quantitativen Analysen der Schrittmuster verschiedener Regionen	224
5.2.1	Analyse der Musterlängen von 999 Kettentänzen (eigener Datensatz).....	224
5.2.2	Vergleich der Ergebnisse für die Musterlänge mit den Analyseergebnissen der Daten anderer Autoren.....	226
5.2.3	Regionale Unterschiede in der Häufigkeit von bestimmten Musterstrukturen (eigener Datensatz).....	229
5.2.4	Vergleich der Ergebnisse des eigenen Datensatzes mit den Ergebnissen anderer Autoren bezüglich der Musterlängen-Häufigkeit von Tänzen aus Mazedonien	234
5.2.5	Regionale Unterschiede in der Häufigkeit symmetrischer Strukturen	234

5.2.6	Theoretisch mögliche Basismuster und ihre Häufigkeit und Verbreitung.....	235
5.2.7	Regionale Verteilung von bestimmten Mustern	239
5.2.8	Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse der Musteranalysen.....	241
5.3	Erklärungsansätze für die regional ganz unterschiedliche Häufigkeit von kurzen Mustern, achttaktigen, mehrteiligen und symmetrischen Strukturen	243
5.3.1	Die Zeitdauer der osmanischen Besatzung	243
5.3.2	Ursprüngliche und neuzeitliche Merkmale der Kettentänze.....	245
5.3.3	Neuzeitliche Entwicklungen in der Musik.....	250
5.3.4	Auswirkungen der neuzeitlichen Veränderungen in der Tanzmusik auf die Tänze.....	266
	und Tanzbewegungen	266
5.3.5	Übergangsformen zwischen nicht binären Ausgangsformen und binären Musterlängen.....	272
5.3.6	Altersschichten der Kettentänze.....	284
5.3.7	Vom Oro zum Kolo - eine neue Bezeichnung für neuzeitliche Kettentänze ...	285
5.4	Konservative Elemente und Modelle für den Tanzwandel	287
5.4.1	Besonders konservative Elemente von Tänzen.....	288
5.4.2	Modelle für die Ausbreitung von Sprachen und Sprachwandel	291
5.4.3	Modelle für die Ausbreitung von Tänzen und Tanzwandel.....	296
5.5	Tanzfamilien und neue Muster	299
5.5.1	Tanzfamilien	299
5.5.2	Entstehung neuer Muster	303
5.5.3	Ein Stammbaum pontischer Tänze	315
5.6	Die Vorzugsrichtung bei Kettentänzen.....	320
5.6.1	Die Bewegungsrichtung heutiger Kettentänze.....	321
5.6.2	Ikonographische Analysen und andere Indizien für die Vorzugsrichtung in historischen und prähistorischen Zeiten.....	323
5.6.3	Erklärungsversuche für die unterschiedlichen Vorzugsrichtungen bei Kettentänzen in Europa	328
5.7	Verwandtschaftsverhältnisse der Kettentänze verschiedener Areale	333
6.	Zusammenfassung und Ausblick	339
6.1	Vorgehensweise.....	339
6.2	Ergebnisse.....	344

6.3 Folgerungen und Schlussbewertung	355
6.4 Ausblick	361
7. Literatur und sonstige Quellen	363
7.1 Literaturverzeichnis.....	363
7.2 Quellenangaben zu den Abbildungen und zum Kartenmaterial	377
7.3 Lebenslauf.....	383

Teil II: Daten (Extraband)

Das Inhaltsverzeichnis für die Daten befindet sich im Datenband.

1. Einleitung

Ausführungen über Tanzgeschichte beginnen meistens mit dem Mittelalter. Über die Zeit davor findet sich sehr wenig und wenn, dann werden Tänze der vornehmen Gesellschaft antiker Hochkulturen beschrieben. Aussagen über andere Regionen oder über Tänze des Volkes sind meist sehr vage und allgemein gehalten. Darstellungen zur Entstehung und Entwicklung der Volkstänze fehlen fast völlig.

Deshalb ist es das Hauptanliegen dieser Dissertation, einen Beitrag zur Erforschung der Entstehung, Verbreitung und Entwicklung der Volkstanztypen Europas zu leisten. Besonders im Fokus stehen dabei die Kettentänze, eine eher altertümliche und heute im Rückgang befindliche Gruppe von Volkstänzen. Von dieser Zielsetzung ausgehend können drei Leitfragen mit jeweils abgeleiteten Forschungsfragen formuliert werden.

Die erste Leitfrage zielt auf die Entstehungszeit der Kettentänze und den Ort ihrer Genese. Dabei wird auch die Frage gestellt, ob sie einmalig¹ oder multiregional² entstanden sind und welche Faktoren entscheidend waren für ihr Aufkommen.

Im Zentrum der zweiten Frage steht die Ausbreitung und Verbreitung³ der Kettentänze. Wurde die Ausbreitung im Zusammenhang mit einem bestimmten Prozess vollzogen und auf welche Gebiete erstreckte sich ihre Verbreitung in vorgeschichtlicher Zeit? Weiter geht es darum, in welchen Gebieten es bis zum Mittelalter Kettentänze gab und welche Faktoren für ihr Verschwinden in Mittel- und Westeuropa in der Neuzeit verantwortlich sind. Welche Bedingungen sorgten in verschiedenen Reliktarealen für einen Erhalt dieser Tanzform bis heute und wie kann für diese Reliktareale die neuzeitliche Entwicklung charakterisiert werden?

Die Veränderung von äußeren Formmerkmalen und die Abwandlung des Schrittmaterials bilden das Zentrum der dritten Leitfrage. Können Aussagen vorgenommen werden zur Entwicklung der Schrittmuster und anderer Merkmale in der Zeit von der Entstehung der Kettentänze bis zum Mittelalter? Wie und durch welche steuernden Faktoren haben sich die Schrittmuster und andere Merkmale der Kettentänze Südosteuropas seit dem Mittelalter bis heute verändert und wie sind Auffälligkeiten in der geographischen Verbreitung bestimmter Schrittmuster unserer Zeit zu erklären?

Die bisher nur lückenhafte wissenschaftliche Aufarbeitung der Tanzgeschichte, insbesondere der frühen Tanzgeschichte, resultiert auch aus einer spärlichen Quellenlage.

Bei der Analyse von schriftlichen Quellen besteht das Problem, dass die ältesten überlieferten Schriftstücke in Europa aus der griechischen Antike stammen. Für Mittel- und Westeuropa

¹ „Einmalig“ wird hier im zeitlichen und räumlichen Sinne verwendet.

² „Multiregional“ bezieht sich zwar auf den Ort, bedeutet aber folglich auch mehrmals, wobei „mehrmals“ gleichzeitig oder zu verschiedenen Zeiten beinhalten kann.

³ Sowohl im Begriff Verbreitung, als auch im Begriff Ausbreitung ist einmal der Prozess der Ausbreitung, als auch das Resultat eines solchen Prozesses im Wortsinn enthalten. In dieser Arbeit ist mit Ausbreitung der Prozess und mit Verbreitung der Zustand gemeint.

gibt es vor dem Mittelalter keine wesentlichen Quellen mit Informationen über Tanz. Deshalb ist die erforschbare Zeittiefe auf der Grundlage von schriftlichen Quellen begrenzt.

Die Analyse von deutlich älterem ikonographischem Material, beispielsweise in Form von auf Fels oder Keramik gezeichneten Tanzabbildungen, erlaubt einen tieferen Blick in die Vergangenheit.

Einen weiteren Zugang bietet die etymologische Analyse von Tanzbegriffen. Bezeichnungen für bestimmte Dinge ändern sich im Verlauf der Zeit, wenn sich die Dinge ändern. Und insbesondere beim Tanz ist die Wortgeschichte eng mit der Sachgeschichte verbunden (Aeppli 1925, S. VII). In diesem Sinne kann beispielsweise beim Verschwinden von Tanzbegriffen oder auch bei einer veränderten Verwendung der entsprechenden Wörter auf Veränderungen des Tanzes geschlossen werden.

Bei Rückschlüssen aus Analysen zeitgenössischer¹ Tänze wird davon ausgegangen, dass sich heutige Tänze auf der Basis von früheren entwickelt haben. Insofern steht das heutige Tanzgeschehen mit dem früheren über eine geschichtliche Entwicklung in einem Zusammenhang.

Zur Beantwortung der oben formulierten Leit- und Forschungsfragen beginnt die Arbeit mit der Analyse der Volkstänze unserer Zeit. Dabei wird festgestellt, welche verschiedenen Volkstanzformen heute² in Europa anzutreffen sind. Diese werden über wesentliche Formelemente charakterisiert und kategorisiert. Hierauf wird ihre jeweilige geographische Verbreitung beschrieben.

Zur Frage der Genese und Ausbreitung der Kettentänze werden in der Arbeit zwei sich widersprechende Hypothesen aufgestellt. Mit der multiregionalen Hypothese wird angenommen, dass Kettentänze unabhängig voneinander mehrmals entstanden sind und die Verbreitung eine Folge dieser multiplen Entstehung ist. Bei der einmaligen Entstehung wird vermutet, dass Kettentänze nur einmal entstanden sind und sich anschließend ausgebreitet haben.³ Beide Hypothesen werden dahingehend überprüft, ob sie die Verbreitung der Kettentänze, insbesondere der Drei-Takt-Tänze⁴, im Mittelalter und heute erklären können und ob sie in Einklang mit den Ergebnissen der Analysen von Tanzdarstellungen aus dem 8. bis 4. Jt. v. Chr. stehen, die bei archäologischen Ausgrabungen im Nahen Osten und Südosteuropa gefunden wurden. Auch die Verbreitung von Begriffen für Kettentanz wird dokumentiert. Ebenso wird die Etymologie der Wörter dargelegt und diskutiert. Auf der Basis

¹ Der Begriff ‚zeitgenössisch‘ ist an dieser Stelle etwas großzügiger gefasst und meint die Zeit seit dem 2. Weltkrieg bis heute.

² Der Begriff ‚heute‘ ist nicht wörtlich zu nehmen und meint in diesem Zusammenhang etwa den Zeitraum nach dem 2. Weltkrieg bis heute. Hierbei ist festzustellen, dass sich beispielsweise die Entwicklung im städtischen Umfeld anders vollzieht als auf dem Land.

³ Neben den angeführten Hypothesen wäre eine „Universalhypothese“ im Sinne eines „Homo in circulo saltans“ als weitere denkbar. Darunter wird verstanden, dass die Kenntnis und Ausführung von Kettentänzen eine grundlegende Eigenschaft des Menschen und damit universell verbreitet ist. Da es aber in weiten Teilen der Welt, z. B. in Schwarzafrika, in Nordamerika, in großen Teilen Südamerikas und in Ostasien keine Kettentänze gibt, wird auf diese Hypothese nicht eingegangen.

⁴ Mit Drei-Takt-Tänzen sind Formen gemeint, deren Schrittmuster sich über drei Takte erstreckt.

der dargelegten Erkenntnisse wird eine neue Sichtweise für die Wortgeschichten der Wortfamilien ‚chor‘ und ‚bal‘ vorgestellt.

In einem weiteren Schritt wird die Entwicklung der Volkstanztypen in der Zeit vom Mittelalter bis heute in den Grundzügen nachvollzogen, soweit das aufgrund der Quellenlage möglich ist. Dabei richtet sich das Interesse hauptsächlich auf die Kettentänze. Ein Vergleich der heutigen Situation und der Verbreitung der Kettentänze im Mittelalter zeigt den Rückgang dieses Tanztyps in großen Gebieten Europas. Im Folgenden werden Ursachen bzw. Gründe diskutiert, die einerseits das Verschwinden der Kettentänze in Mittel- und Westeuropa und andererseits den Erhalt dieser Tanzform in Südosteuropa und anderen Reliktarealen bis heute bewirkt haben könnten.

In einem letzten Schritt werden weitere Besonderheiten in der geographischen Verteilung von Schrittmustern der Kettentänze in Südosteuropa festgestellt und Vermutungen über die Ursachen der Veränderungen im Verlauf der Zeit vom Mittelalter bis heute formuliert.

Die Erkenntnisse zur Genese und Ausbreitung der Kettentänze liefern dann möglicherweise weitere Indizien zur ungeklärten Frage der Urheimat der indoeuropäischen Sprachen.

Die Arbeit besteht aus zwei Teilen:

Teil I: Darstellung – Genese und Genealogie westeurasischer Kettentänze.

Teil II: Daten – Nachweis der verwendeten Basisinformationen und der erarbeiteten Forschungsmaterialien und –ergebnisse.

2. Grundlagen und Bezüge

2.1 Stand der Forschung

2.1.1 Werke zur Tanzgeschichte

Es ist kein Zufall, dass alle auf Mittel- und Westeuropa bezogenen Abhandlungen zur Tanzgeschichte erst mit dem Mittelalter beginnen. Denn für die Zeit vor dem 11. Jh. sind, von wenigen kirchlichen Tanzverboten abgesehen, fast gar keine schriftlichen¹ Zeugnisse zum Thema Tanz zu finden. Für den darauf folgenden Zeitraum vom 11. bis 14. Jh. liegen immerhin einige wenige Liedtexte, Gedichte oder kirchliche und städtische Tanzverbote vor, die ein erstes Bild der Tänze dieser Zeit liefern. Die älteste einschlägige Literatur über Tanz im Sinne einer Tanzbeschreibung stammt aus dem 15. Jh.² In allen Quellen dieser Zeit geht es fast ausschließlich um Tänze der Vornehmen, über Tänze des Volkes gibt es selbst zu späteren Zeiten kaum schriftliche Dokumente.

Bei einer solch spärlichen Quellensituation geht es den meisten Autoren in erster Linie um einen Nachweis der Tanzformen überhaupt. Für die Kettentänze vermutet Franz M. Böhme in ‚Geschichte des Tanzes in Deutschland‘, dass es einen Chorreigen schon bei den Germanen gab, obwohl „keine ausdrücklichen Zeugnisse aus dem germanischen Altertum“ (1886, S. 8) bestehen. Das 1886 veröffentlichte Werk gilt zumindest für den mitteleuropäischen Raum als Klassiker. Sein Überblick über die Tanzgeschichte beginnt im 8. Jh. und ist etwa für die Zeit ab dem 15. Jh. durch viele Textstellen belegt. Dabei bezieht sich Böhme auf Lehrbücher der Tanzkunst von Caroso (Il Ballarino, Venezia 1581), Negri (Nuove inventioni di balli, Milano 1604), Tabourot (Orchésographie par Thoinot Arbeau, Lengres 1588) und Taubert (Rechtschaffender Tanzmeister, Leipzig 1717), die sich vorwiegend auf den Tanz der Vornehmen beziehen. Daneben wertet er primäre Quellen aus wie beispielsweise mittelalterliche Verse von Neidhardt oder kirchliche und städtische Tanzverbote, die Hinweise auf höfische und ländliche Tänze enthalten. Ergänzt werden diese Quellen durch Reiseberichte, wie beispielsweise den von M. de Montagne über seine Reise im Jahr 1580 durch die Schweiz und Deutschland nach Augsburg oder Briefe des Italieners Aloysius von Orelli, der seit 1555 in den Briefen an seinen Bruder zu Locarno die Sitten der Züricher beschreibt (Böhme 1886, S. 85). Als Musiklehrer sammelte er auch Tanzmelodien aus der Zeit vom 13. bis zum 19. Jh., die in einem Zusatzband³ ‚Musikbeilagen‘ festgehalten sind.

¹ Ältere ikonographische Belege werden im nächsten Kapitel behandelt.

² Die Tanzschrift von G. Ebrero da Pesaro (1416 in Schneider, Tanzlexikon 1985, S. 526) gilt momentan als älteste Literatur über Tanz mit gesichertem Entstehungsdatum. Darin werden Tanzformen der ritterlichen Kultur des Mittelalters beschrieben. Dieses und weitere Tanzlehrbüchlein entstanden, da das Tanzen als wesentlicher Bestandteil des höfischen Zeremoniells in dieser Zeit Pflicht war. Dafür unterhielt jeder Hof nicht nur Hofmusikanten, sondern auch einen Tanzlehrer, der die Höflinge in der Kunst des Tanzens zu unterrichten hatte. Diese Arbeit erleichterten sich die Tanzlehrer, indem sie die Tänze aufschrieben.

³ Geschichte des Tanzes in Deutschland (1886) II Musikbeilagen.

Im Jahr 1933 veröffentlichte Curt Sachs mit ‚Eine Weltgeschichte des Tanzes‘ die wohl wichtigste Überblicksarbeit zum Thema Tanzgeschichte. Dieser Klassiker, „der eine ungemene enzyklopädische Weite mit erstaunlicher Detailinformation verbindet“ (Saftien 1994, S. 8), ist heute immer noch von zentraler Bedeutung.¹ Insbesondere wegen der großen Detailfülle findet sich kaum ein Aufsatz über Tanz, in dem Sachs nicht zitiert wird. In seinem geschichtlichen Teil (S. 141 – 301) beschreibt er die Tanzgeschichte Europas seit dem Altertum, wobei in der antiken Zeitphase ausschließlich auf die Entwicklungen in Griechenland und Rom eingegangen wird, da nur aus diesen Gebieten schriftliche Quellen vorliegen. Ab dem Mittelalter wird der Verlauf der Tanzgeschichte deutlicher und mit vielen Zitaten belegt. Der Blick ist in diesem Teil auf Mittel- und Westeuropa gerichtet und es steht die Entwicklung der Tänze der vornehmen Gesellschaft im Vordergrund. Für die prähistorische Phase, die vermutete Zeit der Entstehung der Kettentänze, betrachtet Sachs noch heute bestehende Kulturen und schließt aus diesen Beobachtungen auf vorgeschichtliche² Entwicklungen in Europa. Er geht dabei von einer festen Abfolge von Kulturstufen aus.³

Den Fokus auf die spezielle Entwicklung der europäischen Volkstänze legt Joan Lawson (1955) in ‚European Folk Dance‘. Ihre Überlegungen zur Entwicklung der Tänze, der Tanzmuster und der Schritte sind erste, vorsichtige Ansätze. Ihre Analyse der Tänze der verschiedenen Völker ist eng an die jeweilige Nationalgeschichte und eine „klischeehafte“ Vorstellung von Merkmalen der jeweiligen Nation gekoppelt. Einige der dargestellten geschichtlichen Vorgänge sind durch neuere Forschungen widerlegt. Es werden zwar auch heute immer noch Tänze bestimmten Nationalitäten zugeordnet, aber die Verbreitung der meisten Tänze oder Tanzformen hat mit den heutigen Nationalstaaten nichts zu tun. Beispielsweise ist der in Griechenland verbreitete ‚Syrtos‘, der üblicherweise den Griechen zugeordnet wird, auch in Süd- und Mittelalbanien und in Südwestbulgarien eine häufig nachweisbare Tanzform. Sehr wahrscheinlich hatte die Bildung von Nationalstaaten auf die Entstehung und Entwicklung der heutigen Volkstänze nur einen geringen Einfluss, denn die meisten Tanzformen stammen aus einer älteren Epoche.

Neuere Arbeiten wie Friedemann Otterbachs (1992) ‚Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes‘ oder Agnes Schochs (1998) ‚Die alten Tänze – 800 Jahre höfischer Tanz‘ fassen den bisherigen Wissensstand zusammen, enthalten aber keine neuen Erkenntnisse.

In den bisher angeführten Werken wie in den meisten tanzhistorischen Publikationen geht es mehr um die Rekonstruktion von Tanzformen⁴ als um eine sozialhistorische Verortung (Jung 2001, S. 19). Für solche vorwiegend auf den historischen Ablauf und Wandel bezogene

¹ Vgl. Saftien (1994, S. 8-10). Auf den angegebenen Seiten setzt sich Saftien mit dem Einfluss von Curt Sachs auf die weitere Forschung auseinander.

² Unter vorgeschichtlicher Zeit wird hier und auch bei Sachs der Zeitraum vom Jungpaläolithikum bis zum Auftreten der ersten schriftlichen Quellen in der Antike verstanden.

³ Diese Sichtweise wird im Kap. 2.1.4a weiter ausgeführt und diskutiert.

⁴ Vgl. dazu auch den Forschungsüberblick bei Volker Saftien (1996) S. 11ff.

Analysen bestehen keine erprobten oder gar etablierten theoretischen Modelle. Arbeiten zum Thema Tanzgeschichte und Tanzwandel sind meist eher deskriptiv.

Seit Helmut Günther und Helmut Schäfer (1975) gibt es aber weitere theoretische Perspektiven in der Tanzforschung,¹ die bestimmte Aspekte und Bezüge des Tanzes untersuchen und thematisieren. In ‚Vom Schamanentanz zum Rumba – Die Geschichte des Gesellschaftstanzes‘ liefern sie einen Abriss der Tanzgeschichte unter soziologischen und gesellschaftlichen Aspekten. Der Schwerpunkt liegt dabei, wie der Untertitel schon sagt, auf der Entwicklung des Gesellschaftstanzes in Europa und nachfolgender Formen in Amerika.

Einen anderen Schwerpunkt setzt Gabriele Klein (1992) in ihrer Arbeit ‚FrauenKörperTanz - Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes‘. Klein bezieht sich dabei auf das zweibändige Werk des Soziologen Norbert Elias ‚Über den Prozeß der Zivilisation‘. In diesem Standardwerk wird die Geschichte des abendländischen Zivilisationsprozesses als eine Geschichte zunehmender Körperdistanzierung und –disziplinierung interpretiert (Klein 1992, S. 10). Bei Elias [...] „wird gemeinhin unterstellt, daß mit der Herausbildung der bürgerlich-industriellen Gesellschaft körperliche Bedürfnisse zugunsten langfristig geplanter, zweckrationaler Handlungen abgewertet und verdrängt wurden. Im Verlauf dieser Entwicklung lernten die Menschen allmählich, ihre Körper so weit zu kontrollieren und zu disziplinieren, daß ihre Bedürfnisse ihnen selbst fremd wurden. Der Körper erschien ihnen von nun an als eine »Fiktion«, als eine vage Erinnerung an die verlorene »Natürlichkeit«“ (Klein 1992, S. 10f). „Hierbei wird zumeist ein geschlechtsneutraler Körper unterstellt und suggeriert, als seien die Körper von Frauen und Männern gleichen sozialen Zwängen ausgesetzt. Tatsächlich aber sind Frauen auf gesellschaftliche Bereiche verwiesen, in denen andere Disziplinierungsstrategien wirken. [...] (Und) einer der gesellschaftlich den Frauen zugewiesener Raum ist der Tanzraum“ (Klein 1992, S. 11), den Klein in das Zentrum ihrer Abhandlung stellt. Für sie ist der Tanz seit jeher ein wichtiger Indikator für die historischen Phasen der europäischen Zivilisationsgeschichte. An ihm kann man ablesen, inwieweit Menschen ihre Körperlichkeit gegen die gesellschaftlich normierten und formalisierten Verhaltensmuster einfordern (Klein 1992, S. 11). So ist das Ziel ihrer Arbeit, die Zivilisationsgeschichte des Tanzes auf dem Hintergrund der Geschichte menschlicher Körper zu verstehen und zu erklären und dabei auch geschlechtsspezifisch unterschiedliche Einflüsse herauszuarbeiten (Klein 1992, S. 12). Dabei versucht sie, die Einbindung der Tanzgeschichte in die abendländische Zivilisationsgeschichte von der Antike an nachzuzeichnen (Klein 1992, S. 13) und nimmt dann die spezifische Verbindung der Frauen-, Körper-, Tanzgeschichte im Verlauf des Mittelalters und in der darauf folgenden Zeit in den Fokus (Klein 1992, S. 13).

Eine Bewertung dieser Arbeit formuliert Lotte Rose (Sportwissenschaft 1992, S. 365ff) in einer kurzen Besprechung folgendermaßen: „Die interdisziplinären Synthetisierungs-bemühungen verlangen zwangsläufig qualitative Abstriche in den Bezugsdisziplinen. Insbesondere die sozialwissenschaftlichen Ausführungen müssen sich oft genug auf wenige prägnante Trends verdichten lassen, wodurch sie manches Mal als zu oberflächlich und undifferenziert erscheinen.“

¹ Einen Überblick über theoretische Bezüge der Tanzforschung findet sich bei Jung (2001) S. 17ff.

Diese Kritik gilt in besonderem Maße für das 1. Kapitel ‚Über die Bedeutung des Tanzes‘. Hier stellt Klein viele Behauptungen auf, ohne sie zu belegen oder sie hinreichend zu erklären. Im Folgenden sind einige Beispiele ihrer unzureichenden Vorgehensweise aus den vorderen Abschnitten angeführt.

Im Unterkapitel ‚Tanz und Kult der Naturvölker‘ (S. 17 – 22) schreibt sie ohne weitere Hinweise: „Dabei erlangten die Männertänze durch die enge Verbindung von Kult und Ökonomie eine größere Bedeutung für den Fortbestand der Gemeinschaft als die Frauentänze (S. 19).“ Aus Tanzszenen in steinzeitlichen Höhlen leitet sie grundlegende Aussagen über die damaligen sozialen und affektiven Bedeutungsgehalte des Tanzes ab, ohne auch nur eine Darstellung konkret zu nennen (S. 17) oder einen Bezug zu den Abbildungen in ihrer Arbeit herzustellen. Grundsätzlich orientiert sie sich bei ihren Ausführungen stark an den von Sachs (s. o.) vorgegebenen Begrifflichkeiten, ohne dies deutlich zu machen¹ und übernimmt auch dessen Vorstellung einer festen Abfolge von Kulturstufen², ohne jedoch zwischen Kulturen mit unterschiedlicher ökonomischer Grundlage zu differenzieren wie beispielsweise die von Jägern und Sammlern, Hirten oder frühen Pflanzern und deren Tänzen.

Im folgenden Unterkapitel ‚Tanz in antiken Hochkulturen‘ schreibt sie auf S. 22 ohne weitere Hinweise oder Quellen: „Die kretische Gesellschaft war eine höfische; nach Erkenntnissen der Archäologie läßt sie sich als eine unkriegerische Gesellschaft mit matriarchalen Relikten kennzeichnen.“ Genauso ohne Belege ist die Aussage: „Zugleich vollzog sich hier der historische Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht“ (S. 24).

Für das antike Griechenland schreibt sie: „Zunehmend seines rituellen und religiösen Gehalts beraubt, wurde der Tanz im Zuge seiner Säkularisierung mehr und mehr formalisiert und für politische Zwecke genutzt.“ Dabei führt sie keinerlei Belege für die zunehmende Formalisierung an und die Analyse von Reigendarstellungen dieser Zeit (vgl. Kleine 2005 oder Tölle 1964) liefern demgegenüber ein heterogenes und wechselndes Bild der Bewegungsdynamik in den Darstellungen, in dem kein Trend zu einer zunehmenden Körperdisziplinierung zu erkennen ist. So wurden die Tänzerinnen vor dem 8. Jh. v. Chr. nackt mit lebhafter Bewegung dargestellt. Zumindest die Nacktheit entsprach nicht dem Verhalten im täglichen Leben (Kleine 2005, S. 38). Ab der 2. Hälfte des 8. Jh. wandelt sich die Frauendarstellung. Sie werden bekleidet und in reduzierter Bewegungsdynamik dargestellt. Die Männer sind auf den Abbildungen weiterhin nackt mit aktiveren Bewegungen. Die zwei unterschiedlichen Bewegungsformen in der Darstellung können der Wirklichkeit nicht entsprochen haben (Kleine 2005, S. 38). Die wenigen Reigendarstellungen der Archaischen Zeit (700 – 500 v. Chr.) sind eng mit dem Bildaufbau geometrischer Gefäße gekoppelt (Kleine 2005, S. 42). In der Klassischen Zeit (500 – 336 v. Chr.) werden die Tänzerinnen meist durch einen Musikanten begleitet (Kleine 2005, S. 67). Die jetzt wieder lebhaftere Bewegung wird über die Gewänder dargestellt (Kleine 2005, S. 73). Insgesamt

¹ Klein (S. 18) zitiert Sachs ohne Quellenangabe: Bei den Naturvölkern war der Reigen in den Variationen des Kreis-, Schlingel-, Front- und Platztauschreigens die gebräuchlichste Form des Tanzes (S. 98ff, S. 148).

² Das Kulturschichtenmodell wird in Kap. 2.1.4a beschrieben.

scheinen sich die Veränderungen in den Darstellungen eher durch künstlerische Gesichtspunkte erklären zu lassen als durch sozialhistorische.

Warum Klein auf S. 42 nur die Zwergentänzerin abbildet und den zugehörigen Tänzer weglässt (vgl. Franks 1963, S. 68, Bild 2) und welche Aussage sie damit vornehmen will, ist nicht nachvollziehbar, denn eigentlich stellen diese zwei Figuren zusammen einen freien Paartanz dar.

Insgesamt findet man insbesondere in den vorderen Kapiteln nicht nur wenig oder gar nicht belegte Aussagen, sondern auch viele Erkenntnisse anderer Autoren, die nicht durch Zitate gekennzeichnet sind.¹ Eine eklatante Schwäche dieser Arbeit.

Neben diesen handwerklichen Mängeln gibt es noch zwei sachimmanente Aspekte, die es möglicherweise grundsätzlich schwierig machen, die Tanzgeschichte als Teil des abendländlichen Zivilisationsprozesses mit zunehmender Körperdistanzierung und Körperdisziplinierung zu interpretieren.

Einmal wird die Tanzentwicklung in verschiedenen Schichten oder unterschiedlichen Teilen der Gesellschaft von andersartigen Faktoren beeinflusst und führt deshalb zu voneinander abweichenden Prozessen. So spaltet sich im Zuge der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung im Mittelalter zunächst der Gesellschaftstanz vom Volkstanz ab, aus dem sich dann zu Beginn der Neuzeit mit der Trennung von Alltag und Kunst der Kunsttanz entwickelt (Klein 1992, S. 282). Trotz gegenseitiger Beeinflussung läuft die Entwicklung in den drei Tanzbereichen weitgehend unabhängig voneinander ab und eine zunehmende Disziplinierung ist nur für die Oberschicht und den Gesellschaftstanz ausreichend belegt (Jung S. 348). Zudem erscheint die Entwicklung der Tanzbereiche schichtspezifisch als Wechselspiel von Trends und Gegentrends mit beständigen Vor- und Rückschritten (Klein 1992, S. 280). Ob diese Gegentrends nur kurzfristig sind und sich langfristig in den allgemeinen Trend des Zivilisationsprozesses eingliedern, wie Klein (1992, S. 282) meint, scheint noch nicht ausreichend belegt.

Zum Zweiten spiegelt sich bei Klein (1992) in den vagen und wenig belegten Aussagen der Anfangskapitel wider, dass für die differenzierte Darstellung der vielfältigen Prozesse und Wechselwirkungen zwischen sich verändernden Verhältnissen auf individueller und gesellschaftlicher Ebene zur Erklärung eines historischen Wandels (Elias 1939/1969) genügend Belege vorhanden sein müssen und die scheint es für Zeiten ohne vielfältige

¹ Als Beleg für diese Einschätzung sind hier nur einige Beispiele angeführt:

„Mit der ›Verehrung‹ der Frau als einem im ästhetischen und sittlichen Sinn ›höherem‹ Wesen stieg auch die ökonomische und soziale Bedeutung der adeligen Frauen“ (Klein 1992, S. 59f).

„Kennzeichnend war die Stellung der Frau: sie galt im ästhetischen und sittlichen Sinn als ein höheres Wesen“ (Günther 1975, S. 56).

„Im Verlauf des zwölften Jahrhunderts schufen sich die Adelsschichten eine rein weltliche Kultur, ... (Klein 1992, S. 61).“ „Der Adel schuf sich im 12. Jahrhundert eine eigene, fast rein weltliche Kultur, ...“ (Günther 1975, S. 55).

„Zeitgleich mit dem Entstehen einer neuen ›Hoch‹-Kultur des Tanzes tauchte auch erstmals das Wort ›tanzen‹ auf, das seinen Ursprung in Frankreich, der Heimat der Troubadure, mit dem Begriff ›danser‹ hatte“ (Klein 1992, S. 61). „So fand sich für diese neue Art des Tanzes ein neues Wort, eben das Wort ›tanzen‹, das in Frankreich, der Heimat der Troubadur- und Tanzkultur, mit dem Begriff ›danser‹ geprägt wird“ (Günther 1975, S. 56).

schriftliche Quellen nicht zu geben. Eine differenzierte Betrachtung der Prozesse ist deshalb schwer möglich. Schon aus diesem Grund erscheinen die Aussagen zur Tanzgeschichte für den Zeitraum vor dem Mittelalter oberflächlich und pauschal oder gar trivial.¹

Aus diesem Grund behandeln die meisten Arbeiten, die sich auf den Prozess der Zivilisation nach Elias beziehen, Themen aus Mittelalter und Neuzeit.²

So führt Vera Jung in ‚Körperlust und Disziplin‘ (2001) Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jh. durch. Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass die Disziplinierungsbestrebungen zwar nicht ausschließlich in der Hand der Obrigkeiten lagen (2001, S. 347), sie in dieser Schicht aber intensiv umgesetzt und vorgelebt wurden. „Demnach sollte der Mensch durch eine körperliche Erziehung und Disziplinierung nicht unterdrückt, sondern bereichert und verbessert werden“ (Jung 2001, S. 347). Die Beherrschung des Körpers galt als Ziel der neuen Gesellschaft und dieses Ziel diente auch der Selbstdarstellung und Repräsentation und der Abgrenzung gegenüber anderen Ständen (Jung 2001, S. 347). „Aber gerade beim Tanz zeigt sich, daß das „wilde“ Tanzen nicht ganz in „zivilisiertes“ Tanzen überging, sondern „wilde“ Sprünge und schnelle Bewegungen im Repertoire des höfischen Tanzes blieben und sogar vermehrt wurden“ (Jung 2001, S. 347f). Es bestehen also bei den Zivilisierungstendenzen des Tanzgeschehens selbst bei der Oberschicht Einschränkungen. Vera Jung (2001, S. 348) kommt zu dem Resümee, dass es keineswegs zu verneinen ist, „daß durch die neue Art der Erziehung die „Versittlichung“ der Eliten vorangetrieben wurde und daß dieses Verhalten in der Folge auch Nachahmung bei den anderen Schichten fand. Diese generelle Entwicklung ist also kaum bestreitbar [...]“ (Jung 2001, S. 348). Sie ist aber nur für die Oberschicht ausreichend belegt und auch hier durch Gegentrends³ gekennzeichnet. Weiter schränkt sie ein, dass bei den Auswirkungen des Zivilisierungsprozesses auf die einzelnen Menschen eine Verallgemeinerung kaum zulässig ist (Jung 2001, S. 349).

Eine um theoretische Aspekte erweiterte Zusammenschau der Geschichte der antiken Tänze, des Gesellschaftstanzes, des Schautanzes und des Volkstanzes liefert das von Sibylle Dahms herausgegebene Buch ‚Tanz‘ (2001). Hier werden neben einem geschichtlichen Abriss, bezogen auf die dort genannten Tanzrichtungen, auch systematische Aspekte der Quellenlage und theoretische Bezüge der Tanzforschung dargestellt. Insbesondere werden hier die unterschiedlichen Aspekte der angloamerikanischen Tanzforschung im Vergleich zur

¹Beispiele für oberflächliche Pauschalaussagen: „Soziale Bedeutung und Funktionen des Tanzes lassen sich an den ökonomischen Verhältnissen, dem Grad und der Qualität gesellschaftlicher Organisation, den Beziehungen der Menschen untereinander und zu sich selbst ablesen (Klein 1992, S. 279).“ Oder „Tanz liegt im Bereich wechselseitiger Beeinflussung von Individuum und Gesellschaft (Klein 1992, S. 279).“

² Beispiele: ‚Die Genese des Sports‘ (Elias in Elias/Dunning 1982: Sport im Zivilisationsprozeß); ‚Das Leben eines Ritters‘ (Elias in Elias/Dunning 1982: Sport im Zivilisationsprozeß); ‚Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts‘ (Eichberg 1978); ‚Körperkultur und Nationsbildung‘ (Krüger, 1996); ‚Körperlust und Disziplin: Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert‘ (Jung, 2001). Die Bedeutung von Elias und seiner Theorie im Bereich Sportwissenschaft erläutert Michael Krüger (1997) in seinem Beitrag ‚Zur Bedeutung der Prozeß- und Figurationstheorie für Sport und Sportwissenschaft‘.

³ Wie die Zunahme wilder Sprünge im Repertoire der Oberschicht zeigt.

kontinental-europäischen angeführt. Erstere orientiert sich an linguistischen Theorien. Tanzentwicklung wird hier analog zur Sprachentwicklung definiert. Einen ganz anderen Schwerpunkt hat die mittel- und osteuropäische Tanzforschungstradition, die die Analyse von Strukturen in den Mittelpunkt stellt (in Dahms 2001, S. 28ff).

Um zeitliche oder thematische Teilaspekte der europäischen Tanzgeschichte geht es in der vom Deutschen Bundesverband Tanz herausgegebenen Reihe ‚Tanzhistorische Studien‘.¹ Besonders interessant für die vorliegende Arbeit ist der Beitrag von Richard Wolfram in Heft 10 (1986): ‚Reigen- und Kettentanzformen in Europa‘. Sein Verdienst als Spezialist für mitteleuropäische Volkstänze ist es, viele Belege und Informationen über diese Tanzform aus dem Bereich Mittel-, West- und Nordeuropa zu liefern. Seine Ausführungen über Südosteuropa, dem heutigen Hauptverbreitungsgebiet der Kettentänze, sind allerdings sehr spärlich.

In ‚Ars saltandi‘ (1994) analysiert Volker Saftien Tanzbücher aus dem Zeitraum vom 15. bis zum 18. Jh., um ein konkretes Bild von europäischen Gesellschaftstänzen der Renaissance und des Barock zu entwerfen. Dabei ist der erhaltene Corpus an Tanzbüchern aus dieser Zeit einerseits begrenzt, andererseits werden aber alle vorhandenen Quellen bestimmte europäische Länder systematisch ausgewertet (Saftien 1994, S. 24).

An der äußersten zeitlichen Grenze der schriftlichen Quellen Mitteleuropas bewegt sich Robert Mullally (2011) mit seiner Arbeit ‚The Carole – A Study of a Medieval Dance‘.² Neben Ausführungen zur Geschichte dieser Tanzform und zur Etymologie des Wortes ‚Carole‘ versucht Mullally eine Rekonstruktion ihrer Choreographie. Dabei sammelt er Aussagen über die Geschlechterbeteiligung, die räumliche Formation, die Handfassung, die Gesangsbegleitung, mögliche Armbewegungen, die Schritte und die Richtung der Bewegung. Das sind wertvolle Aussagen über die Kettentänze dieser Zeit.

Bei der Rekonstruktion der Schritte der Carole, einem essentiellen Teil der Choreographie, findet Mullally „einfache Schritte zur Seite“. Genauere Bewegungsbeschreibungen gibt es zu dieser Zeit noch nicht, denn Schrittmuster wurden noch nicht festgehalten. Möglicherweise waren sie alle sehr einfach und jeder kannte sie, zudem waren sie Teil einer nicht schriftlichen Überlieferung. Tanznotationen mit genauen Bewegungsanweisungen entstehen, wie schon erwähnt, erst ab dem 15. Jh. im Zusammenhang mit Tanzlehrern in vornehmen Kreisen und auch als Folge der Entwicklung komplizierterer Schrittmuster.

Alle vorgenannten Arbeiten basieren aber in erster Linie auf der Auswertung von schriftlichen Quellen. Sie bieten in ihrer Zusammenschau einen Überblick über wesentliche Entwicklungen der Tanzgeschichte Mittel- und Westeuropas vom Mittelalter bis heute. Zudem liefern einige der Werke Informationen über den Tanz in antiken Hochkulturen, insbesondere über

¹ Taubert, Busch-Hofer, Klotsch, Grüneis (1981 und 1985): Kontratänze; Petermann (1982): Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Gesellschaftstanz; Brunner (1983): Höfischer Tanz um 1500; Lange und Lange (1984): Modetänze um 1800; Wolfram (1986): Reigen- und Kettentanzformen in Europa.

² Auf die Ausführungen von Mullally wird im Folgenden ausführlicher eingegangen, weil er zu Schlussfolgerungen kommt, die typisch sind für Autoren mit wenig persönlicher Tanzerfahrung. Auch vertritt er bei seinen etymologischen Betrachtungen eine Sichtweise, die der Sachgeschichte der Tänze weniger Beachtung schenkt.

Griechenland, Rom und Ägypten. Einige Facetten dieser dargestellten Entwicklungen könnten anders gedeutet werden,¹ andere könnten präzisiert werden.² Sie liefern fast nichts über Gebiete und Zeiträume, über die kaum schriftliche Belege vorliegen. Das sind z. B. das antike West-, Mittel- und Nordeuropa oder das mittelalterliche und neuzeitliche Osteuropa.

Insgesamt liefern sie Informationen über die Tanzgeschichte seit der Antike, wodurch viele Aspekte des heutigen Tanzgeschehens erklärbar sind. Dieser Wissensstand ist Basis und Ausgangspunkt für einen weitergehenden Schritt in die Vergangenheit, der in dieser Arbeit vorgenommen werden soll. Die Arbeiten zeigen aber auch die räumlichen und zeitlichen Grenzen einer Vorgehensweise, die vorrangig auf schriftlichen Quellen basiert. Zur Überwindung dieser Grenzen sind weitere Methoden notwendig, die im Folgenden dargestellt werden.

2.1.2 Arbeiten zu Tanzbegriffen und deren Etymologie und theoretische Grundlagen zur Analyse von Wortbedeutung und Wortgeschichte

Die Geschichte des Tanzes, oder besser von Tanzformen, kann sich auch in den zugehörigen Wörtern widerspiegeln. Beispielsweise erhält eine neu entstandene Tanzgattung meist einen eigenen Namen, der sich zusammen mit dieser Form verbreitet. Bei „ausgestorbenen“ Tänzen verschwindet auch deren Bezeichnung. Andere Begriffe erfahren einen Bedeutungswandel, der nicht unabhängig ist von der Veränderung des zugehörigen Tanzes. Und diese Verknüpfung von Sache und Wort ist beim Tanz besonders eng, wie schon Aeppli (1925, S. VII) feststellt.

So ergänzen viele Autoren³ ihre Darstellung der Tanzgeschichte mit Befunden und Interpretationen zur Etymologie von Tanzbegriffen. Bezeichnungen für Tanz oder für bestimmte Tanzformen haben zudem den Vorteil, dass sie in der vorliegenden Literatur häufiger zu finden sind als konkrete Aussagen über Tänze. Insofern kann die Analyse der Wortbedeutung und Wortgeschichte von Tanzbegriffen, auch im Zusammenhang mit ihrer geographischen Verbreitung, zu weiteren Erkenntnissen über die Tanzgeschichte führen. Das gilt insbesondere für ein Zeitfenster mit generell wenig schriftlichen Belegen zum Tanz, in Mitteleuropa also für das Mittelalter und die Zeit davor.

Die Erarbeitung der theoretischen Grundlagen der Etymologie begann vor etwa 150 Jahren mit der Entdeckung der Lautverschiebungsgesetze (Lloyd in Cruse et al. 2005, S. 1284). Mit der Anwendung von Lautverschiebungsgesetzen traten semantische Gesichtspunkte in den Hintergrund (Lloyd in Cruse et al. 2005, S. 1285). Zwei Arbeiten im Bereich Tanz, die sich vorwiegend an den Lautverschiebungsgesetzen orientieren, sind ‚Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen‘ (Aeppli 1925) und ‚Etymologische und philologische Untersuchungen im Anschluss an einige Tanzwörter Neidharts und seiner

¹ Beispielsweise die Bedeutung der Triolettformen (Tanzformen zu dritt) im Zusammenhang mit Paartänzen.

² Beispielsweise der genaue Ablauf der Entwicklung der Mehrpaartänze oder die Entstehung und Entwicklung der bäuerlichen Rundtänze.

³ Konkrete Beispiele werden weiter unten angeführt.

Schule‘ (Hebeling 1945). Bei den etymologischen Forschungen zur Herkunft eines Wortes sollten aber phonologische und semantische Gesichtspunkte gleich wichtig sein (Lloyd in Cruse et al. 2005, S. 1287; Seebold in Cruse et al. 2005, S. 1297).

Für die Herkunft eines Wortes gibt es grundsätzlich unterschiedliche Möglichkeiten. Neue Wörter kommen entweder als Lehnwörter aus einer anderen Sprache oder werden aus vorhandenen Wörtern gebildet und ändern sich mit der Zeit ab. Manchmal entstehen auch komplette Neubildungen (Seebold in Cruse et al. 2005, S. 1297).¹ Wie geht man jetzt in der etymologischen Forschung vor und was bedeutet das für Tanzbegriffe?

Bei einer heutigen etymologischen Untersuchung erfolgt im ersten Schritt eine Bestandsaufnahme des Wortfeldes in der Ausgangssprache, aber auch in Mundarten oder verwandten Sprachen (Seebold in Cruse et al. 2005, S. 1299). „Besonders bei älteren Sprachausprägungen wird das Wort und seine Verwendung durch Textbelege nachgewiesen“ (Seebold in Cruse et al. 2005, S. 1300).

Solche Gesichtspunkte beachtet Ann Harding (1973) in ihrer Arbeit ‚An investigation into the use and meaning of medieval German dancing terms‘. Dazu zieht sie alle heute bekannten schriftlichen Quellen dieser Zeit für ihre Untersuchung heran, vollzieht also eine umfassende Bestandsaufnahme der Wörter. Dann hält sie fest, ob die jeweiligen Begriffe als Nomen, Verb oder in einer anderen Form gebraucht wurden. Weiter wird der inhaltliche Kontext analysiert, ob die Begriffe beispielsweise im Zusammenhang mit Kirche und Religion gebraucht wurden oder in einem höfischen Bezug standen. Auch welche Minnesänger welche Bezeichnungen gebrauchten und in welcher Zeit und in welchen Regionen sie vorkamen, wird analysiert. Ausgehend von diesen Untersuchungsergebnissen vermutet Harding (1973, S. 157), dass der Begriff ‚reien‘ ein süddeutsches Dialektwort ist, da er von süddeutschen und alpenländischen Minnesängern benutzt wurde, von anderen nicht. Auch tritt ‚reien‘ von Anfang an in der untersuchten Literatur auf, was zu der weiteren Vermutung führt, dass es schon vor der schriftlichen Verwendung in Gebrauch war, es also schon benutzt wurde, bevor es über schriftliche Quellen bis in unsere Zeit überliefert wurde.

Diese Beobachtung trifft vermutlich auch auf andere Tanzbegriffe zu. Wörter wie Carole, Laikan, Horos und Ballos² stammen allem Anschein nach aus einer Zeit, in der in einigen Regionen Europas noch nicht oder zumindest sehr wenig geschrieben wurde. Daraus ergibt sich eine lückenhafte Quellenlage. Dies kann dazu führen, dass die Wortgeschichte nur mangelhaft aufgeklärt werden kann und zugehörige Hypothesen wenig belegt sind. Es kann zu Fehlinterpretationen kommen, da Entstehung und erste Erwähnung zeitlich auseinanderfallen, was in der Etymologie jedoch häufig verknüpft wird (Seebold in Cruse et al. 2005, S. 1301). So galt beispielsweise das Wort ‚danser‘ in der französischen Literatur um 1170 in Chrétiens ‚Erec und Yvain‘ lange als der älteste Nachweis dieses Wortstammes. Aus diesem Grund wurde der Ursprung der Bezeichnung ‚Tanz‘ in die altfranzösische Sprachschicht gelegt. Die Forschungen von Harding (1973, S. 263) stellten allerdings frühere Belege in rheinfränkischen Gebieten fest und eröffneten damit andere

¹ Grundlegende Modelle für die Übernahme von Wörtern aus anderen Sprachen sind in Kap. 5.4.2 dargestellt.

² Auf die Bedeutung und Verbreitung dieser Wörter wird im Kap. 4.7 und 4.8 ausführlich eingegangen.

Herkunftsinterpretationen. In einem weiteren Beispiel hält Mullally (2011, S. 35) bei der Betrachtung der ‚Farandole‘ (ein Kettentanz der Provence, der häufig geschlängelt getanzt wird) fest, dass „farandoule“ 1776 zum ersten Mal erwähnt wird und dass die ‚Farandole‘ deshalb im Mittelalter noch nicht getanzt worden sein kann. Wie in dieser Arbeit gezeigt wird, sind Kettentänze sehr viel älter und waren über ganz Europa verbreitet. Dafür gibt es sehr viele Belege.¹ Warum sollten Kettentänze in der Provence erst im 18. Jh. entstanden sein? Es ist viel wahrscheinlicher, dass die Farandole auch schon vor 1776 getanzt wurde. Solche und ähnliche Behauptungen spiegeln stärker die Quellenlage als die verborgen bleibende semantische Realgeschichte wider (Busse in Cruse et al. 2005, S. 1322). Ist entsprechend dem etymologischen Vorgehen die Bestandsaufnahme der aktuellen und vergangenen Wörter vorgenommen, gilt es unter Verwendung der Lautgesetze ein Grundwort zu ermitteln. Allerdings besteht das grundsätzliche Problem, dass die Richtigkeit des lautlichen Vergleichs als Kriterium für die Richtigkeit der Etymologie betrachtet wird. Jedoch gibt es nachweislich Unstimmigkeiten in der Lautentwicklung, die sich nicht als regelmäßig erwiesen haben (Seebold in Cruse et al. 2005, S. 1303). Eine passende phonologische Herleitung wird auch deshalb höher bewertet als inhaltliche Gesichtspunkte, weil die Kenntnis der Gegenstände, im vorliegenden Fall Tanz, bei Linguisten nicht immer ausreichend vorhanden ist. Umgekehrt neigen natürlich Tanzexperten dazu, semantische Gesichtspunkte stärker zu bewerten, denn bei diesen kennen sie sich besser aus als bei der Anwendung von Lautverschiebungsgesetzen.

So wird in einigen Abhandlungen über Tanzgeschichte ein eigener Beitrag mit semantischem Schwerpunkt zur Wortgeschichte von Tanzwörtern geleistet.²

Das Mosaik aus linguistischen Gesichtspunkten, aus der Quellenlage und aus sachbezogenen Erkenntnissen führt zu Hypothesen über die Herkunft und Geschichte der untersuchten Wörter. So beschreibt und bewertet Mullally (2011, S. 9 – 18) sechs unterschiedliche Hypothesen zur Etymologie des Wortes ‚Carole‘. Drei dieser Hypothesen werden in ihrer grundsätzlichen Aussage immer wieder auch von anderen Autoren im Zusammenhang mit der Etymologie von Tanzbezeichnungen formuliert. Sie werden im Folgenden angeführt. Dann wird am Beispiel ‚Carole‘ die bei Mullally vorgenommene jeweilige Bewertung diskutiert.

Hypothese 1: Wenn es für eine Aussage nur wenig oder keine Belege gibt, dann wird sie verworfen.

In einer solchen Hypothese wird Carole mit dem mittelbretonischen Wort ‚coroll‘ bzw. dem modernen bretonischen Wort ‚koroll‘ in Verbindung gebracht. Da es aber keinerlei schriftliche Belege für diesen Zusammenhang gibt und das Wort in der 2. Hälfte des 15. Jh. zum ersten Mal belegt ist, wird diese Hypothese von Mullally als falsch eingestuft (2011, S. 10).

In diese Interpretation wird allerdings nicht einbezogen, dass in der keltischen Kultur die Schrift keinerlei Rolle spielte und das Wort sehr viel älter sein könnte als der erste schriftliche

¹ Vgl. ikonographische Belege im Datenteil.

² Z. B. Sachs 1933, S. 180f; Böhme 1886, S. 5; Salmen 1999, S. 112 – 114, 138f.

Beleg, was gegen eine automatische Verwerfung solcher Hypothesen spricht, denn inhaltlich gesehen ist diese Sichtweise sehr überzeugend.

Hypothese 2: Phonologische Gesichtspunkte sind höher zu bewerten als semantische Argumente.

In einer weiteren Hypothese wird das Wort Carole auf das griechische χοραυλης (choraulis) zurückgeführt, was mit „einer, der den Chor mit einer Aulos begleitet“ übersetzt werden kann (Mullally 2011, S. 14). Hauptargument für diese Vorstellung ist die in griechischen und lateinischen Glossen des 7. – 9. Jh. belegte Ableitungsreihe:

χοραυλης (choraulis) > choraules > choraula > coraula > corolla > corolla > corolla > carole.

Formale Einwände wie die Umwandlung eines lateinisch männlichen Nomens zu einem französisch weiblichen Nomen oder der Bedeutungswandel Musikant über Kränzchen zu Tanz versucht Mullally mit Beispielen für solche Umwandlungen aus anderen Bereichen zu entkräften (2011, S. 14 – 17).

Tatsächlich kann ein Aulosspieler als Begleiter eines Reigens auf griechischen Vasen mehrfach belegt werden. Solche Abbildungen stammen aber aus dem Kontext einer griechischen Oberschicht, bei der Tanz vorwiegend zu Präsentationszwecken eingesetzt wurde und der Aulosspieler häufig auch eine einzelne Tänzerin begleitete. Im Gegensatz dazu wurden die Reigentänze des griechischen Volkes sehr wahrscheinlich durch Gesang begleitet und eine Instrumentalbegleitung für eine Carole hat es auch nie gegeben, wie Mullally (2011, S. 84) selbst feststellt. Sie wurde ausschließlich von Gesang begleitet. Deshalb ist diese Hypothese von der inhaltlichen Seite her gesehen eher unwahrscheinlich und wird vor allem phonologisch begründet.

Hypothese 3: Bezeichnungen für bestehende Tanzformen werden als Lehnwörter aus anderen Sprachen übernommen.

Nach der in Hypothese 2 angeführten Sichtweise geht Carole auf das griechische ‚choraulis‘ zurück, welches sich im Lateinischen über choraules, chorauls, corolla und carolla zu carole entwickelt hat. Neben der schwer nachvollziehbaren Änderung der Bedeutung hätten also die römische und später die gallische Bevölkerung einen Begriff aus einer anderen Sprache übernommen¹ für eine Sache, die für die Menschen keinerlei Neuerung darstellte. Kettentänze gab es in diesen Regionen schon deutlich länger und es ist doch sicher anzunehmen, dass jede den Kettentanz ausführende Gruppe ein eigenes Wort für diese Tanzform hatte. Eine Übernahme aus Gründen der Mode² ist nicht ganz auszuschließen, ist aber eher unwahrscheinlich. Denn zu dieser Zeit waren Kettentänze vermutlich, wie auch heute noch,

¹ Solche Lehnwortübernahmen für Tanzbegriffe werden beispielsweise auch für das griechische ‚Horos‘ ins Bulgarische ‚Horo‘, Rumänische ‚Hora‘, Russische ‚Chorovod‘ oder für das baskische ‚dantsa-korda‘ (vgl. Datenteil D.2) angenommen.

² In neueren Zeiten gibt es einige Beispiele für entlehnte Wörter, die einfach als chic empfunden wurden.

Mittel und Symbol für ethnische Identifikation.¹ Sie sind deshalb, was den zeitlichen Wandel betrifft, sehr konservativ² und das gilt sehr wahrscheinlich auch für ihre Bezeichnungen.

Die Übernahme eines Lehnwortes ist allerdings bei der Ausbreitung einer neuen Tanzart denkbar oder sogar wahrscheinlich, wofür in moderner Zeit mit ‚Jazz-Dance‘, ‚Linedance‘, ‚Hip-Hop‘, ‚Breakdance‘ usw. einige Beispiele vorliegen. Die Ersetzung eines bestehenden Tanzbegriffes, belegt mit ethnischer Identifikation, durch ein entlehntes Wort ist aus den genannten Gründen kaum vorstellbar.

Alle drei Hypothesen werden, wie angeführt, anders bewertet. Zudem gibt es bei etymologischen Deutungen eine Reihe von inhaltlichen Aussagen, die aufgrund der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit anders beurteilt werden. Beispielsweise schreibt Mullally (2011, S. 14) über die Carole: [...], it was a social dance performed by people of every class.“ Mit „social dance“ meint er wahrscheinlich ein in allen Schichten der Gesellschaft durchgeführter Tanz und nicht den Fachausdruck Gesellschaftstanz, der sich eher auf die vornehme Gesellschaft bezieht. Auf jeden Fall wurde Carole von der gesamten Bevölkerung einschließlich des Adels getanzt. Der daraus abgeleitete Einwand: „The carole cannot be called a folk dance, [...]“ kann nicht überzeugen, denn zu dieser Zeit hatte der Adel keine eigenen anderen Tänze. Es gab noch keine Trennung zwischen Volkstanz und Gesellschaftstanz. Die Carole war ein Tanz des ganzen Volkes, im besten Sinne des Wortes ein Volkstanz.

Auf der Grundlage der angeführten Überlegungen wird in der vorliegenden Arbeit bei etymologischen Analysen bzw. bei der Neubewertung vorliegender Analysen, von folgenden (Arbeits-)Hypothesen und Festlegungen ausgegangen, die einer etymologischen Arbeitsweise zwar nicht direkt widersprechen, aber doch andere Schwerpunkte setzen.

1. Eine Hypothese zur Wortgeschichte muss nicht grundsätzlich falsch sein, wenn sie mangels schriftlicher Belege nicht durch solche gestützt werden kann. Gibt es andere Argumente wie beispielsweise die Korrelation der heutigen geographischen Verbreitung eines Tanzbegriffes mit der Verbreitung einer bestimmten Tanzform, liegt die Annahme nahe, dass der Begriff sich mit dieser Tanzform ausgebreitet hat.
2. Der erste schriftliche Nachweis eines Tanzwortes kann die Folge einer lückenhaften Quellenlage sein und muss nicht unbedingt den Entstehungszeitpunkt dieses Wortes widerspiegeln.
3. Bei etymologischen Betrachtungen der Wortgeschichte werden im Zweifelsfall semantische Gesichtspunkte höher bewertet als phonologische.
4. Eine Übernahme von Tanzbegriffen als Lehnwort ist sehr unwahrscheinlich für den Fall, dass die Wörter bereits vorhandene Tanzformen bezeichnen, da Tänze und ihre Bezeichnungen einen hohen ethnischen Identitätswert haben und deshalb kaum durch Lehnwörter ersetzt werden.

¹ Das gilt beispielsweise für die Sardana der Katalanen oder für die Kettentänze der Bretonen.

² Vgl. Kap. 5.4.

Die bisherigen Beiträge zur Etymologie von Tanzwörtern liefern eine gute Ausgangsbasis für weitere Überlegungen und Untersuchungen. Die Ausführungen von Böhme (1886) und Sachs (1933) und die etymologischen Arbeiten von Aeppli (1925) über Tanzbegriffe sind schon ungefähr 100 Jahre alt. Trotz des langen Zeitraums gibt es für die Wortfamilien ‚Horos‘ und ‚Bal‘ keine neueren Überlegungen in der vorliegenden Literatur. Für ‚Tanz‘ und ‚Reigen‘ gibt es seit Harding (1973) neue Gesichtspunkte zur Wortherkunft und Wortverwendung. Diese werden für eine weitere Präzisierung der Tanzgeschichte herangezogen.

Auch bei der mit der Wortgeschichte eng verbundenen Sachgeschichte, in diesem Fall der Tanzgeschichte, gibt es neue Sichtweisen.¹ Angesichts neuer Erkenntnissen müssen die in der Literatur vorhandenen Aussagen zur Etymologie überprüft und gegebenenfalls auf der Basis der oben formulierten Arbeitshypothesen und Festlegungen neu bewertet werden.

Diese Vorgehensweise stößt für die Begriffe ‚Horos‘ und ‚Bal‘ an Grenzen. Wie schon erwähnt liegt der vermutete Entstehungszeitpunkt in einem Zeitalter mit nur wenigen oder gar keinen schriftlichen Quellen. Dazu kommt noch, dass beide Begriffe heute eine sehr große geographische Verbreitung aufweisen und auch in ganz unterschiedlichen Sprachen vorkommen. Eine Vorgehensweise, wie sie die Sprachwissenschaft vorschlägt, ist für diese Begriffe nicht machbar. Für eine weitere Untersuchung der Herkunft dieser Wörter müssen andere Methoden gewählt werden. Diese werden in Kap. 4.8 näher beschrieben.

2.1.3 Abhandlungen mit einer Analyse und Interpretation von Tanzabbildungen (Ikonographie)

Schon aus Gründen der begrenzten Zeittiefe von schriftlichen Belegen ist es hilfreich, Abbildungen auf Felsen, Steinen, Keramik und anderen Untergründen als Informationsquelle für eine historische Tanzanalyse heranzuziehen. Solche ikonographischen Belege sind in einigen Arbeiten zur Tanzgeschichte verwendet worden.

Emma Brunner-Traut stützt sich in ‚Der Tanz im alten Ägypten‘ (1937) insbesondere auf Bilder, aber auch auf Textstellen. Ihr Ergebnis ist für die einzelnen Zeitstufen des alten Ägyptens chronologisch geordnet. Sie verzichtet dabei auf Vergleiche mit anderen Ländern.

Archäologische Quellen wie Statuen, Reliefs, Mosaikböden, Stuck, Gold- und Silberschmuckstücke, Bruchstücke von Edelstein und Elfenbein und Malereien auf Wänden sind für Lilian Lawler in ‚The Dance in Ancient Greece‘ (1964) die Hauptgrundlage ihrer Untersuchung zu antiken griechischen Tänzen (Lawler 1964, S. 15 – 16). Ergänzend wertet sie Textstellen aus. Für Lawler sind die ikonographischen Funde deshalb für ihre Arbeit von großer Wichtigkeit, da sie den Tanz auffallend lebendig zeigen. Sie sind aber auch besonders anfällig für Fehlinterpretationen² (Lawler 1964, S. 17). Ihre Ergebnisse sind einmal regional, aber vor allem auch thematisch geordnet in Tiertänze, Tanz und Drama, orgiastische Tänze, Tänze und Volk, Tanz als Prozession, etc.

¹ Beispielsweise in neuerer Literatur, die in Kap. 2.1 angeführt wird.

² Mögliche Gründe für Fehlinterpretationen werden weiter unten in den methodologischen Gesichtspunkten angeführt.

Auf die Analyse von Reigenabbildungen des 8. Jh. v. Chr. auf Keramik begrenzt sich Renate Tölle in ‚Frühgriechische Reigentänze‘ (1964). Neben einer thematischen Interpretation führt sie eine Formanalyse der Tanzabbildungen durch. Dabei stellt sie fest, dass die Reigen oft als Fries wiedergegeben werden und dass die Reigentänzerinnen und Tänzer meist uniform und mit herabhängenden Armen dargestellt sind, wobei die Jünglinge allerdings bei einigen Darstellungen in die Hände klatschen (Tölle 1964, S. 28 – 29). Alle Bilder sind auf runden Gegenständen und immer auf der Außenseite vorzufinden. Dabei tanzen alle Gruppen, falls nicht zwei Gruppen gegeneinander dargestellt sind, mit nur einer Ausnahme aus dem Blickwinkel des Betrachters nach rechts, also nach links aus dem Blickwinkel der Tanzenden.

Vor allem um die Bedeutungsinhalte geht es Michael Lesky (1999) in ‚Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien‘. Auf die Rekonstruktion der Tanzbewegungen verzichtet er weitgehend. Lesky analysiert rhythmische Bewegungen in den Bildern. Genaue Kriterien für das Erkennen dieser rhythmischen Bewegungen formuliert er aber nicht.

‚Bilder tanzender Frauen‘ untersucht Bärbel Kleine (2005) ‚in frühklassischer und klassischer Zeit‘. Dabei thematisiert sie Unterschiede in der Darstellung der geometrischen, archaischen und klassischen Zeit und geht auch auf geschlechtsspezifische Bewegungsmuster ein (Kleine 2005, S. 29).

Zusammengefasst liefern die genannten Arbeiten einen Einblick in das Tanzgeschehen der antiken Hochkulturen Ägyptens und Griechenlands. Die in einigen Arbeiten vorgenommenen Formanalysen bringen erste Aussagen zu Formelementen der Tänze, insbesondere der Reigentänze (Kettentänze). Dies ermöglicht einen Vergleich mit heutigen Kettentanzformen. Einschränkend muss noch berücksichtigt werden, dass es sich überwiegend, wenn nicht ausschließlich, um Darstellungen von Personen der Oberschicht handelt, wie Kleine (2005, S. 18) für die von ihr analysierten griechischen Tanzabbildungen festhält.

In ‚Ikonographie des Reigens im Mittelalter‘ (1980) wertet Walter Salmen Formmerkmale der dargestellten Tänze aus Mittel- und Westeuropa aus (Salmen 1980, S. 19 – 21). Als Resultat erhält er Informationen zur Aufstellung, Fassung, Bewegungsrichtung und Dynamik bei der Ausführung der Reigentänze.

Auch Robert Mullally (2011) ergänzt seine Ausführungen in ‚The Carole - A Study of a Medieval Dance‘ mit ikonographische Analysen. Von den 40 untersuchten Miniaturbildern aus dem 14. Jh. (Mullally 2011, S. 97 – 98) zeigen nur drei einen geschlossenen Tanzkreis. Dagegen zeigen 32 Bilder eine Linie, eines eine irreguläre¹ Linie und vier eine Doppellinie. Trotz des geringen Anteils an Kreisabbildungen schreibt er (2011, S. 43): „There is sample evidence that the dance was indeed circular“. Und später (Mullally 2011, S. 44): „[...] the circular form was not simply a typical feature of the dance; it was the defining element.“ Mullally stellt also Textbelege über ikonographisch gewonnene Erkenntnisse, ohne diese Wertung zu diskutieren. Für Mullallys Einschätzung gibt es aus meiner Sicht durchaus gute Argumente. Einmal sind kreisförmige, halbkreisförmige und auch linienförmige Formationen

¹ Was Mullally unter „irregulär“ versteht, führt er nicht aus.

mögliche Varianten des Tanztyps Kreiskettentanz (eine Untergruppe¹ der Kettentänze), wozu die Carole gehört. Das geht aus der Analyse heutiger Formen hervor. Zum Zweiten eignen sich flache, zweidimensionale Untergründe nicht besonders für die Darstellung im Kreis verlaufender Tanzbewegungen. Dazu muss der entsprechende Maler die perspektivischen Verhältnisse schon recht gut beherrschen.² Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass die meisten Darstellungen keine geschlossenen Tanzkreise zeigen. Ein Ausweichen auf kurze Linien im Sinne eines ‚pars pro toto‘ ist zudem naheliegend.

Die Arbeiten von Salmen und Mullally bestätigen mit ihren Formanalysen, dass sowohl die mittelalterlichen Reigentänze als auch die zeitgleich getanzten Caroles die gleichen äußeren Strukturmerkmale besitzen wie heutige Kreiskettentänze.

Von besonderer Relevanz für die vorliegende Arbeit ist ‚Dancing at the Dawn of Agriculture (2003)‘ von Yosef Garfinkel. Darin sammelt und analysiert Garfinkel etwa 400 Darstellungen von Tanzszenen der frühen Dorfgemeinschaften aus dem 8. – 4. Jt. v. Chr. aus 170 Grabungstätten und bietet damit einen bisher einzigartigen Blick auf vorgeschichtliche Tanzaktivitäten der Menschen des Nahen Ostens und Südost-Europas. Neben einer Struktur- und Funktionsanalyse des Tanzes wird auch eine „kognitive Analyse“³ der Tanzszenen vorgenommen. Auch ein erster Versuch zu linguistischen Bezügen von semitischen Wörtern für ‚Kreis‘, ‚im Kreis gehen‘, ‚trauern‘ im Zusammenhang mit Tanzbegriffen wird durchgeführt, der für die vorliegende Arbeit keine Relevanz hat, aber durchaus von grundsätzlicher Bedeutung ist, da es der erste Versuch ist, einen etymologischen Bezug von Tanzwörtern außerhalb der indoeuropäischen Sprachen herzustellen. Wegen der großen Bedeutung der Publikation für vorgeschichtliche Entwicklungen des Tanzes werden im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit immer wieder Aspekte von Garfinkels Werk thematisiert und diskutiert.

In den zitierten Arbeiten werden vielerlei methodologische Gesichtspunkte unterschiedlich angeführt und diskutiert. Im Folgenden sind diese Gesichtspunkte systematisch geordnet und werden anschließend in Bezug auf die historische Tanzanalyse bewertet.

Grundsätzliche Aspekte, die bei Abbildungen zu berücksichtigen sind

Das Problem der Darstellung von dreidimensionalen Gebilden auf einem zweidimensionalen Medium

Um zu einer realitätsnahen Darstellung zu gelangen, muss der Künstler perspektivische Techniken beherrschen. Möglicherweise wird bei diesem Vorgang auch die Anzahl der

¹ Vgl. Kap. 3.7.

² Hengst (2003, S. 45) bemerkt zu den Abbildungen von Trance-Tänzen der San-Buschleute im südlichen Afrika, die im Kreis um ein Feuer getanzt werden: „In den Felszeichnungen sind nicht immer diese Kreisformationen dargestellt. Meistens werden die Tanzformationen in einer Reihe abgebildet. Vermutlich ließ der Maler einfach die Perspektive außer Acht.“

³ „Cognitive archaeology is the study of the past ways of thought from material remains“ (Renfrew et al. 1993 in Garfinkel 2003, S. 85). Sie geht von der Annahme aus, dass jeder Mensch eine spezifische Perspektive der Welt, einen geistigen Bezugsrahmen, einen kognitiven Plan hat. Dies gilt auch für Gruppen, dann mit einer „common cognitive map“ (Garfinkel 2003, S. 85).

Details reduziert oder es wird bewusst eine Vereinfachung und Stilisierung vorgenommen (vgl. Fußnote oben zu den Abbildungen der Kreistänze der San-Buschleute auf Felsen).

Das Problem der Darstellung von dynamischen Bewegungen in einem statischen Medium

Tanz ist dynamisch, eine Abbildung ist statisch. Eine Abbildung von Bewegung in Raum und Zeit ist nicht direkt möglich. Noch schwerwiegender wirkt sich dieser Aspekt aus, wenn die vorherrschende Technik in der Bemalung von Tongefäßen oder Gravierung von Steinobjekten besteht (Garfinkel 2003, S. 18), denn dann existieren auch noch materialbezogene Grenzen der Darstellung.¹ Tanzbewegungen spiegeln sich daher in uniformen Körperpositionen, in erhobenen Armen und gebeugten Gliedern (Garfinkel 2003, S. 19). Auf griechischen Vasenabbildungen wird schnelle Vorwärtsbewegung gezeigt durch die Konvention, dass der Kopf nach hinten gedreht ist. Die individuelle Drehung einer Tanzperson um die eigene Körperachse kann nur durch Armdrehung oder später durch die Verwirbelung der Gewänder angezeigt werden (Lawler 1964, S. 21).

Das Problem der begrenzten Fläche für eine Darstellung

Die zu bemalende Fläche auf einer Vase, einem Miniaturbild oder gar einem Stein ist begrenzt. So wurden in allen griechischen Perioden die abgebildeten Figuren an den vorhandenen Platz angepasst. Bei wenig Platz wurde eine größere Gruppe von Tänzern auf zwei bis drei reduziert. (Lawler 1964, S. 19).²

Die transportierte Botschaft

Die überlieferten Abbildungen sind nicht photographisch objektiv, sondern das Ergebnis eines kognitiven Prozesses, der das weniger Wichtige eines Ereignisses weglässt, das Wesentliche betont und sozusagen als Filter fungiert (Garfinkel 2003, S. 15). Die Art und Weise der Darstellung und die Auswahl des Motivs enthält die Botschaft und hat Symbolcharakter.

Ein Großteil der Bildquellen ist daher weniger als naturgetreue Dokumentation des abgebildeten Phänomens aufzufassen, sondern vielmehr als Präsentation jener Vorstellung von Körper und Bewegung, die das Denken der Zeit bzw. des bildenden Künstlers prägen – was bei der Auswertung des Materials entsprechend zu berücksichtigen ist (Woitas 2001, S. 12).

Das Objekt und den Handwerker betreffende Einschränkungen

Individuelle Fähigkeiten und Fertigkeiten des Handwerkers

Aus der Begabung und den handwerklichen Fertigkeiten eines Künstlers ergeben sich sowohl technische und künstlerische Möglichkeiten als auch Grenzen der Darstellung (Lawler 1964,

¹ Es gibt auch materialbezogene Vorteile: Auf runden Gefäßen lassen sich Kreise darstellen, ohne dass der Künstler die Perspektive beherrschen muss.

² Möglicherweise liegt in diesem „pars pro toto“ die Ursache für Fehlinterpretationen von Bildern, auf denen drei Personen dargestellt werden und die von vielen Autoren als „Triolett“ interpretiert werden. Abgesehen von wenigen Ausnahmen kann das durch die Textstellen oder durch die Analyse der heutigen Tanzformen nicht bestätigt werden. Diese Problematik wird in Kap. 3.7.2 erörtert.

S. 17). Sowohl bei antiken griechischen Reliefdarstellungen als auch bei antiken Malereien von Tanzszenen beispielsweise ist die Technik oberflächlich und schablonenhaft. Die Figuren erscheinen abgeflacht und aneinandergeliebt, sozusagen mit wenig oder gar keiner Tiefe oder Hintergrund und meistens besteht keine oder nur geringe Überlappung der Figuren. Die antiken Griechen lösten das Problem der Perspektive nie (Lawler 1964, S. 19). Auf der anderen Seite besteht in gewissen Grenzen eine künstlerische Freiheit, die den Realbezug von Abbildungen verändern kann (Mullally 2011, S. XVI).

Verwendetes Material und angewandte Technik

Die Bemalung von Keramik beispielsweise erlaubt realistischere Bilder als die Gravur von Steinen. Viele der nicht als Tanz interpretierten Szenen aus dem Zeitraum zwischen dem 8. Jt. und dem 4. Jt. v. Chr. finden sich auf solchen Materialien, die weniger realistische Bilder ermöglichen (Garfinkel 2003, S. 21). Farbe auf Leinwand ermöglicht andere Abbildungen als Ritzungen auf Basalt.

Zeitstil

In jeder Zeit gibt es Stilelemente, die Abbildungen in typischer Weise verändern. Garfinkel (2003, S. 20) unterscheidet bei den Abbildungen aus dem Neolithikum einen naturalistischen, einen geometrischen und einen linearen Stil. Für Lawler (1964, S. 17) wird die griechische Kunst häufig absichtlich unrealistisch dargestellt im Sinne einer idealisierten Schönheit. „In particular, they (the artists) do not understand human anatomy, and they lack the technical skill to portray the body accurately in various poses. To meet this difficulty, the early Greek painter, and the Minoan Cretan before him, adopted certain conventions. These became standardized, and were used for a long time – even after the artists had acquired considerable skill, and could have abandoned them. As a result, archaic Greek painters, in depicting standing, walking, and dancing figures alike, show the face in side view, but the eye in full face; the shoulders in front view; the arms often in angular position, even when it is obvious that curved poses are intended; the legs and feet in side view; and, sometimes, both feet flat on the floor”¹ (Lawler 1964, S. 18-19).

Zustand der Erhaltung der Funde

Die Vollständigkeit von Abbildungen oder das Fehlen von Teilen beeinflusst selbsterklärend die Interpretationsmöglichkeiten.

Unter Berücksichtigung der oben angeführten Gesichtspunkte stellt die ikonographische Analyse von Tanzabbildungen eine wertvolle Methode für die Tanzanalyse dar, die für historische und prähistorische Zeiten immer mehr genutzt wird. Mit ihrer Hilfe können Informationen zu äußeren Formelementen wie Formation, Geschlechterbeteiligung, Tanztyp, Tanzrichtung, Handhaltung und Dynamik abgeleitet werden.

¹ Übersetzung durch den Verfasser: „Aus dem Bewusstsein der begrenzten künstlerisch-technischen Möglichkeiten wurden von den frühen griechischen Künstlern - und den minoischen davor - einige wichtige Konventionen getroffen. Diese wurden standardisiert und galten für eine lange Zeit. So bildeten die archaischen griechischen Maler in Abbildungen mit stehenden, gehenden und tanzenden Figuren das Gesicht immer von der Seite (im Profil) ab, aber das Auge in Frontalansicht, die Schultern frontal zum Betrachter, die Arme oft abgewinkelt, auch wenn eher runde Posen gemeint waren, die Beine und Füße in der Seitenansicht und manchmal beide Füße flach auf dem Boden“.

Dabei sind die Geschlechterbeteiligung, die äußeren Formelemente und die bevorzugte Tanzrichtung für die Entwicklung der Volkstänze besonders relevant. Diese speziellen Aspekte werden mit Bezug auf vorliegende Arbeiten etwas genauer betrachtet.

Tanzspezifische Aspekte der Abbildungen

Die ikonographische Analyse von Tanzabbildungen kann Aussagen über die Beteiligung der Geschlechter und damit Rückschlüsse auf das Verhältnis zwischen den Geschlechtern in der jeweiligen Epoche liefern. So war es in traditionellen Dorfgemeinschaften auf dem Balkan noch bis vor kurzem üblich, dass Frauen und Männer nicht im gleichen Kreis getanzt haben oder höchstens eine „Taschentuchbrücke“ die Männerreihe mit der Frauenreihe verband. In manchen islamisch geprägten Ländern dürfen die Frauen gar nicht mit den Männern zusammen und in manchen Regionen generell nicht in der Öffentlichkeit tanzen. Die spannende Frage, ob das in früheren Zeiten auch schon so war, könnte durch die Analyse von Tanzabbildungen geklärt werden. In der vorliegenden Literatur gibt es entweder keine Analyse der Geschlechterbeteiligung oder sie wird nicht auf verschiedene Tanzformen bezogen. So analysiert Garfinkel (2003, S. 51) den Geschlechterproporz in allen Tanzabbildungen verschiedener Zeiten und Regionen ohne Berücksichtigung des jeweiligen Tanztyps.

Eine Geschlechteranalyse in Bezug auf bestimmte Tanztypen wird in der vorliegenden Arbeit vorgenommen.

Durch ikonographische Analyse können Aussagen über äußere Formelemente gemacht und damit Informationen über praktizierte Tanztypen der jeweiligen Zeit gegeben werden. Welche charakteristischen Merkmale einen bestimmten Tanztyp ausmachen, darüber besteht in der vorliegenden Literatur wenig Einigkeit bzw. dies wird erst gar nicht beschrieben. So charakterisieren weder Lawler (1964) noch Tölle (1964) die dort analysierten Reigentänze in ihren Merkmalen. Mullally (2011) unterscheidet bei den französischen Reigentänzen einen geschlossenen Kreis, einen offenen Kreis und eine Linie, wobei das formgebende Moment für eine Carole der geschlossene Kreis ist. Offener Kreis und Linie sind aber – zumindest heute und wahrscheinlich auch damals – situative Varianten der gleichen Tanzform. Garfinkel (2003, S. 24) unterscheidet die drei Basisformen Kreistanz, Linientanz und Paartanz, ohne diese Unterscheidung genau zu beschreiben. Auch stuft er zwei engumschlungene Menschen mit angewinkelten Beinen (Garfinkel 2003, S. 117, Abb. 7.6b) als Tanzabbildung ein. Eine Tanzform mit solchen Merkmalen findet sich im heutigen Volkstanz nicht und nicht einmal ein „Stehblues“ könnte mit der Abbildung gemeint sein, denn bei diesem wären die Beine gestreckt. Nur liegend oder im Sprung ist eine solche Beinstellung möglich und beide Positionen in engumschlungener Fassung sprechen eher nicht für Tanz.

Eine ikonographische Analyse von Tanzabbildungen kann die bevorzugte Richtung der Bewegung zeigen, insbesondere bei Kreistänzen. Prinzipiell können sich Tänzer auf dem Kreis im oder gegen den Uhrzeigersinn bewegen. Die Richtungsanalyse bei antiken Darstellungen ist insofern sehr interessant, als die Kreistänze heute in Westeuropa überwiegend im Uhrzeigersinn, in Osteuropa und im Nahen Osten aber gegen den Uhrzeigersinn getanzt werden. Über die Ursache dieses Phänomens bestehen nur wenige

Hypothesen. Deshalb wäre die Klärung der Frage, ob Kreistänze in antiker Zeit auch schon gegen den Uhrzeigersinn getanzt wurden, ein wichtiges Argument für weitere Überlegungen zur Tanzrichtung. Tänze gegen die regionale Vorzugsrichtung haben in manchen Gebieten zudem auch noch spezielle Bezeichnungen wie „der Linke“ in Bulgarien (mit allgemeiner Vorzugsrichtung nach rechts) oder eine spezielle Sinndimension, die mit Tod oder bösen Geistern in Zusammenhang gebracht wird.¹ Für eine solche Richtungsanalyse darf der tanzende Körper nicht total symmetrisch abgebildet sein. Es muss ein Profil, Halbprofil oder ein richtungsweisender Schwung erkennbar sein. Auch wird die Interpretation einer Richtung schwierig bei sehr stilisierter Darstellung, wenn nicht klar ist, ob die Tänzer von hinten oder von vorne dargestellt sind.

In archäologischen Beschreibungen ist es üblich, die Richtung vom Betrachter aus zu definieren. Schauen die Köpfe vom Betrachter aus gesehen nach rechts, wird die Bewegungsrichtung als rechts bezeichnet. In diesem Sinne gibt es vier unterschiedliche Möglichkeiten bei Vasen oder Schalen, die auf der Innen- und Außenseite Tanzabbildungen tragen können.²

Bei Abbildungen auf der Innenseite wie auf der neuzeitlichen Keramikschale Abb. 213a ist die Interpretation eindeutig. Die Personen sind von vorne abgebildet, es wird gegen den Uhrzeigersinn, aus der Sicht des Betrachters nach links,³ aus Sicht der Tänzerinnen und Tänzer nach rechts getanzt.



Abb. 213a Neuzeitliche Keramikschale im Privatbesitz der Familie Hepp



Abb. 213b Griechische Vase Universität Tübingen

¹ Dazu führte der serbische Tanzlehrer Dragan Paunovic an, dass bei den Vlachen manche alten Tänze nach links getanzt wurden. Diese nach links getanzten Tänze standen in einem Kontext mit bösen Geistern oder Geistern der Verstorbenen. Gleichbedeutende Aussagen macht Tineke van Geel zu armenischen Tänzen. Weitere Aussagen dazu bei Salmen (1999, S. 17 und 18) und bei Wolfram (1951, S. 31 – 33).

² Innen rechts, innen links, außen rechts, außen links

³ In archäologischer Literatur wird i. d. R. diese Position eingenommen.

Schwieriger ist die Richtungszuweisung bei Bildern, die auf einer Außenseite angebracht sind (Abb. 213b: Griechische Vase, Universität Tübingen) und das ist der häufigere Fall. Hier gibt es zwei Möglichkeiten: Die Tänzer sind von vorne abgebildet und tanzen aus der Sicht des Tänzers nach links, dann wäre das im Uhrzeigersinn. Die Tatsache, dass bei den Tänzerinnen beide Brüste zu sehen sind, spricht für diese Einordnung. Die Abbildung wäre dann nicht realistisch, denn einen Kreistanz mit dem Rücken zur Mitte und der Front nach außen gibt es nur in modernen Bühnenchoreographien. Der antike Künstler hätte bei der Darstellung des Tanzkreises eine Inversion der Körperausrichtung vorgenommen. Ob dabei auch eine Inversion der Bewegungsrichtung vorgenommen wurde, muss mit Hilfe von weiteren Kriterien¹ beantwortet werden. Die zweite Möglichkeit wäre eine Darstellung der Tänzer von hinten. Das wäre eine realistische Darstellung eines Tanzkreises und dabei wäre die Richtung auch klar. Garfinkel (2003, S. 44 – 47) geht auf diese Problematik nicht ein. Er definiert Innenabbildungen nach rechts und Außenabbildungen nach links als „im Uhrzeigersinn“, Innenabbildungen nach links und Außenabbildungen nach rechts als „gegen den Uhrzeigersinn“. Zudem verwendet er als Datenbasis für seinen Vergleich nicht nur Abbildungen von Gruppentänzen, sondern auch von Paaren oder Einzelpersonen, die mit der Thematik der Bewegungsrichtung bei Kreistänzen nichts zu tun haben.

Insgesamt liefern die angeführten Arbeiten eine Sammlung von ikonographischem Quellenmaterial zur Tanzgeschichte. Diese Sammlung² (festgehalten in Teil C des Datenteils) wird in der vorliegenden Arbeit hinsichtlich der drei Gesichtspunkte Geschlechterbeteiligung, wesentliche Formelemente und Tanzrichtung erneut analysiert. Die Ergebnisse dieser Analysen liefern Erkenntnisse darüber, welche Volkstanzformen in dieser Zeit üblich waren und welche nicht. Auch kann festgestellt werden, in welche Richtung Kettentänze getanzt wurden und welche Geschlechter beteiligt waren. Das wiederum sind weitere Mosaiksteinchen für das Bild der Geschichte der Kettentänze vor dem Mittelalter.

In einem weiteren Punkt liegt Garfinkel aus meiner Sicht nicht richtig. Immer wieder führt er ‚Trance und Ekstase‘ im Zusammenhang mit rhythmischer Bewegung im Kreis an (2003, S. 64, S. 73, S. 87f). „Another aspect of the dance, usually associated with rhythmic movement in a circle, is the transformation of the mind into various stages of trance and ecstasy“ (Garfinkel 2003, S. 42). Die ethnologischen Beobachtungen von Lewis-Williams (1999, S. 31f übersetzt von Hengst 2003, S. 38) beschreiben die Kreisformation der Trancetänze der San-Buschleute im südlichen Afrika: „Bei einem Trance-Tanz sitzen die Frauen für gewöhnlich am Feuer und klatschen einen bestimmten Rhythmus. Die Männer tanzen in einem Kreis um die Frauen herum. Dabei tragen sie bisweilen Fußrasseln. Das Stampfen beim Tanz, das Geräusch der Rasseln, das Klatschen und der Gesang der Frauen belebt eine

¹ Diese „eigenen Kriterien“ werden im Datenteil (C.1) im Zusammenhang mit der Aufstellung der Bilder formuliert.

² Das Erstellen einer solchen Sammlung fordert Hoerburger schon 1964 (S. 38): „Es gehört deshalb zu den aktuellsten, fruchtbarsten und wichtigsten Aufgaben der Volkstanzkunde, ein Bildarchiv von Reproduktionen aller erreichbarer Volkstanzdarstellungen aus Geschichte und Gegenwart anzulegen und durch geeignete Ordnungs- und Karteisysteme zugänglich zu machen.“ 50 Jahre später gibt es immer noch keine systematischen Bildarchive, von regionalen Sammlungen abgesehen. Für die vorliegende Sammlung von Tanzdarstellungen wurden im Sinne Hoerburgers alle erreichbaren Abbildungen festgehalten.

numinose Kraft, die in dem Gesang wohnt und in den Männern selbst in ihrer Eigenschaft als Jäger. Wenn diese Kraft zu ‚kochen‘ beginnt und in den Rückenwirbeln der Tänzer hochsteigt, fallen sie in Trance.“ Beim Trance-Tanz der San werden normalerweise keine psychogenen Substanzen eingenommen, sondern der Trancezustand entsteht durch Rhythmus, Gesang, körperliche Anstrengung und Hyperventilation und die Atmosphäre des Kultplatzes (Hengst 2003, S. 38f). Die Bewegungen der Tänzer haben alle den gleichen Rhythmus, sind aber nicht gleich im Schrittmuster. Jeder Tänzer hat seine eigene Schrittkombination. Auf der Kreisbahn bewegen sie sich hintereinander und ändern auch ab und zu die Richtung (eigene Beobachtung¹). Sie tanzen gemeinsam, aber nicht uniform. San-Buschleute gehören zu den letzten Jäger- und Sammlergruppen Afrikas. Ihre Tänze sind für Garfinkel deshalb interessant, weil sie diese in ihren Felszeichnungen abgebildet haben. Ein Vergleich zu den antiken Bildern des Nahen Ostens und Südost-Europas, die sich durch große Uniformität² auszeichnen, könnte sehr aufschlussreich sein. Garfinkel (2003, S. 73) stellt selbst fest: „In San dancing scenes there is no uniformity of the figures, either in shape or in function.“ Die Bilder drücken das Gegenteil von uniformer Bewegung aus, fast jeder der Tänzer wird in unterschiedlicher Position und Haltung mit jeweils eigener Dynamik und eigenem Ausdruck abgebildet (siehe Abb. 4, 5, 6 bei Hengst 2003, S. 45 – 47). Dies steht im deutlichen Gegensatz zu den Bildern der Tänze der frühen Dorfgemeinschaften des Nahen Ostens. Trotz dieser eindeutigen Belege hält Garfinkel an seiner „Trance-Hypothese“ fest. Möglicherweise gab es in vorhistorischer Zeit im Nahen Osten auch Trance-Tänze, aber in den Tanzabbildungen dieser Zeit finden sich keinerlei Hinweise dafür. Hengst (2003, S. 46) führt Merkmale für Trance-Tänze in den Felsmalereien der San auf, z. B. deutlich gebückte Haltung, Abstützen der Tänzer durch Stöcke, aus der Nase tropfendes Blut. Auch wird manchmal das Prickeln, das die Wirbelsäule im Zustand der Trance emporläuft, durch kleine weiße Punkte dargestellt. Keines dieser Merkmale kann bei den neolithischen Bildern aus dem Nahen Osten und den angrenzenden Gebieten festgestellt werden. Falls es dort dennoch Trance-Tänze zu dieser Zeit gab, ist das in den Bildern nicht festgehalten worden.

Ein Blick auf das heutige Europa und den Nahen Osten zeigt, dass in diesem Kulturraum verschwindend wenig Trance-Tänze vorkommen. Einmal gibt es die Derwisch-Tänze der Sufi-Orden, die über die Drehung um die eigene Achse und über bestimmte Atemtechniken ekstatische Zustände erreichen (Hengst 2003, S. 111). Aber schon Sachs (1933, S. 29) ordnet den Sufitanz zentralasiatischen Wurzeln zu: „Kein Zweifel, dass hier etwas Uraltes, um Jahrtausende Vorislamisches bewahrt ist, ein Erbe des zentralasiatischen Schamanentums.“ Diese Sichtweise wird durch Metin And³ und auch durch mehrere Referenten⁴ beim CID-

¹ Analyse von mehreren youtube-Videos, die San-Buschleute beim Tanz zeigen. Siehe beispielsweise <http://www.youtube.com/watch?v=lyLF3y1YJKA> 0:30, 5:30, 7:30 down.

² Garfinkel (2003, S. 99): „The dance is highly formalized: body movement, dress, and direction are all uniform, suggesting a cultic function.“

³ „Der Einfluss des zentralasiatischen Schamanismus macht sich noch immer stark in den [...] Tänzen dieser Orden bemerkbar“ (And 1998, S. 209 in Hengst 2003, S. 126).

⁴ Referat von Alper Akçay (Türkei): „Sema as a ritual“; Referat von Alper Akçay (Türkei): Sema: „The Dance in Heart“; Referat von Tümeta (Türkei): „Mevlevi Sema“; Referat von Ali Kenanoğlu: „Sema Tradition in Alevi Culture“.

Kongress¹ zum Thema ‚Ottoman Dance‘ in Istanbul bestätigt. Die Sufi-Tradition kam wahrscheinlich mit den Turkvölkern aus Zentralasien in den Nahen Osten und wurde im Ottomanischen Reich weiter verbreitet. Zum zweiten besteht noch ein Feuertanzritual in Südbulgarien, bei dem die Tanzenden in tranceähnlichen Zuständen über heiße Kohle tanzen. Und drittens gibt es bei den Vlachen Ost-Serbiens und Südost-Rumäniens ein von Tänzen begleitetes Ritual, bei dem eine einzelne Frau in Trance fällt. Von diesen Ausnahmen abgesehen gibt es offenbar heute kaum noch Trance-Tänze in diesem Kulturraum.

Ikonographische Analysen können für die historische Tanzanalyse sehr hilfreich sein. Sie liefern Informationen zur Geschlechterbeteiligung, zu äußeren Formelementen der dargestellten Tänze und zur bevorzugten Tanzrichtung. Bei genügend großer Datenbasis können sogar statistische Auswertungen vorgenommen werden, beispielsweise die Bestimmung des jeweiligen Anteils der Tanztypen. Dabei gilt aber die Einschränkung, dass die ermittelten Anteile nicht den realen Anteilen entsprechen müssen. Möglicherweise sind sie eher ein Indiz für die Wichtigkeit dieser untersuchten Parameter.

Eine entscheidende Einschränkung bleibt. Bei allem Erkenntnisgewinn durch die Analyse ikonographischen Materials können kaum Hinweise zu Schritten oder Schrittmustern gewonnen werden. Falls das überhaupt möglich ist, bedarf es Methoden mit einer anderen, indirekten Vorgehensweise.

2.1.4 Arbeiten, die aus heutigen Tänzen Rückschlüsse ziehen und dazugehörige Analysemethoden

Um Rückschlüsse zur Tanzgeschichte aus heutigen Tänzen vornehmen zu können, müssen diese und auch historisch fassbare Tänze analysiert, kategorisiert und in ihrer geographischen Verbreitung festgehalten werden. Für solche Analysen bestehen unterschiedliche Konzepte.² Die Interpretation der Analyseergebnisse erfolgt in bisherigen Arbeiten unter zwei Aspekten:

a) Ethnologische Vergleiche im Rahmen einer evolutionistischen Sicht

In dieser Denkrichtung wird davon ausgegangen, dass das Tanzverhalten sich im Lauf der Zeit in einer charakteristischen Weise ändert. In der Sichtweise der Evolutionisten entwickeln sich Kulturen vom Niederen zum Höheren, wobei niedrig gleich alt bedeutet (Weidig 1984, S. 8). Die Kulturen der Naturvölker erscheinen somit als Vorstufe der europäischen Völker (Weidig 1980, S. 9). Ihr Tanzverhalten kann deshalb auf entsprechende Verhältnisse der europäischen Vor- und Frühgeschichte übertragen werden. Dieser Anschauung folgte Curt Sachs (1933) mit seinem Werk ‚Eine Weltgeschichte des Tanzes‘. Darin sammelte er eine Fülle von Tänzen aus den unterschiedlichsten Regionen der Erde. Unter dem Eindruck der ersten prähistorischen Funde in Europa schreibt er: „Wir würden uns mit einem allzu verschwommenen Bilde des Frühanzes begnügen müssen, hätten wir nicht die reiche, fast überreiche Ergänzung durch den Tanz der heutigen Naturvölker. Denn die einzelnen Kulturen der europäischen Vorzeit haben unter den heutigen Naturvölkern ihre genaue Entsprechung.“

¹ CID = Conseil International de la Danse, Kongress in Istanbul, 24. – 27.11.2011.

² Vgl. Kap. 2.1.4b.

[...] Ausgrabungen an vielen anderen Stellen bestätigen und runden das Bild einer bestimmten Kultur. Aber genau dasselbe Bild hat der Ethnologe seinerseits, unabhängig von aller Prähistorie, etwa bei Südostaustralern und anderen Naturvölkern tieferer Stufe gefunden, den gleichen Kulturbesitz, [...] fast immer finden wir ihr Spiegelbild in der Kultur des einen oder anderen Naturvolkes, das nicht vermocht hat, einen jahrtausende - oder jahrzehntausendealten Stand zu überwinden; fast immer kann der Ethnologe dem War des Prähistorikers ein Ist an die Seite stellen. Was in Europa gestorben und Schicht auf Schicht in den Boden gesunken ist, das lebt, aus der Zeit herausgehoben, außerhalb unseres Erdteiles weiter. So löst sich aus dem Nebeneinander der Völker ein Nacheinander, und Ethnologie wird zu Geschichte“ (Sachs 1933, S. 141f.).

Das Sachs'sche Schichtenmodell (Sachs 1933, S. 148) kommentiert Weidig (1984, S. 18) treffend: „Sachs' Studie ist ein erster und beachtenswerter Versuch, ein analytisches und zum Vergleich geeignetes Raster für Tanz zu erstellen, das Bewegungs-, Form-, Inhalts- und Musikkriterien einerseits mit Wirtschaftsformen andererseits in Beziehung setzt. Er versucht absolute Chronologien des Tanzes zu erstellen.“ Seine Vorgehensweise basiert auf dem Theoriemodell des ‚Evolutionismus‘, das davon ausgeht, dass ein Kulturwandel Gesetzen folgt und immer bestimmte Stufen durchlaufen muss. Diese ‚unilineare‘ Reihenfolge der Stufen ist quasi endogen festgelegt, alle Stufen müssen durchlaufen werden und innerhalb einer Kultur befinden sich alle Phänomene auf dem gleichen Entwicklungsstand.¹ Diese Vorstellung entwickelte sich als Folge eines falschen Verständnisses der Evolutionstheorie von Charles Darwin,² von der nur die genetischen Aspekte der Vererbung beachtet wurden, die Rolle der Selektion als richtende Kraft und die damit verbundene Anpassung aber vernachlässigt wurde. Auch die Wortwahl „tiefere Stufe“ spricht für eine Einordnung in eine evolutionistische Sichtweise. Allerdings verzichtet Sachs auf die wertende Gegenüberstellung von primitiven Wilden und zivilisierten Europäern.

Eine unilineare und universell verlaufende Entwicklungsabfolge von Kultur gilt heute als widerlegt, weil bei dieser Sichtweise u. a. Kenntnisse über existierende Gesellschaften ignoriert werden und die Evolutionisten von einem auf Europa und Nordamerika konzentrierten ethnozentristischen Weltbild ausgehen.³ Zudem ignorieren sie diffusionistische Prozesse, d. h. die Übernahme bestimmter kultureller Elemente aus anderen Gruppen.⁴ Daher ist eine Beschreibung der prähistorischen Tanzgeschichte Europas auf der Basis eines evolutionistischen Stufenmodells, wie es Sachs vorschlägt, nicht möglich, entwickelt sich doch Geschichte im Zusammenspiel der jeweiligen und spezifischen Faktoren. Bemerkenswert ist allerdings, dass in fünf der sechs von Sachs vorgeschlagenen Schichten⁵

¹ Eine ausführliche Erörterung findet sich bei Weidig 1984, S. 10 – 12 und Hengst 2003, S. 25 – 28.

² In seiner Fußnote 10 auf S. 26 geht Hengst (2003) auf weitere Aspekte dieser Einschätzung ein.

³ <http://userwikis.fu-berlin.de/display/sozkultanthro/Evolutionismus> am 24.6.14. Siehe auch Kohl (1993, S. 150f).

⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Evolutionismus> vom 24.6.14.

⁵ Vgl. Sachs (1933, S. 148): Frühe, mittlere und späte Grundkulturen, frühe (Totemisten und Altpflanzer), mittlere (Rinderhirten und Jungpflanzen) und späte Stammkulturen (Metallzeit). Erst in der letzten Schicht gibt es auch gemischtgeschlechtliche Paartänze und Bauchtanz.

nur Kreisreigen¹ als zugehörige Tanztypen angeführt sind. Auch bei Garfinkel (2003) spielen der Tanzkreis und die runde Form des die Abbildung tragenden Gegenstandes eine große Rolle. Deshalb wird hier auf drei wesentliche Gründe für die Dominanz der Kreisform in vielen Tanzkulturen eingegangen.

- a) Getanzt wird eigentlich immer auf einem bestimmten Platz, früher meist im Freien, in moderneren Zeiten auch in Sälen. Wenn nun beim Tanzen eine Fortbewegung stattfindet, entsteht automatisch ein Kreis. Bei einer geradlinigen Fortbewegung müsste man den Tanzplatz verlassen. Auf einem rechteckigen Tanzplatz könnte natürlich auch im Rechteck getanzt werden, aber das ist kaum zu beobachten. Die Kreisbewegung ist viel natürlicher und ökonomischer. Die Bewegung bleibt im Fluss, bleibt „rund“.
- b) Im kultisch-religiösen Bereich und auch in der Symbolik bedeutet etwas umkreisen, ‚in Besitz nehmen, einverleiben, fesseln und bannen‘ (Sachs 1933, S. 100). Z. B. werden bei bestimmten Tänzen Gegenstände oder auch Menschen im Kreis eingeschlossen. Umgekehrt grenzt der Kreis sich außerhalb befindliche Dinge und Personen aus.
- c) Häufig wird auch das „Um-Tanzen“ bestimmter Gegenstände angeführt, wie ein Feuerplatz, eine Grube, ein Erdloch, ein Pfosten, ein Totem oder ähnliches, die sich im Kreismittelpunkt befinden (Sachs 1933, S. 101). In späterer Zeit dann ein Altar, der Maibaum, Gräber, Brunnen, Bäume² oder die Musikanten.³

Aus dieser Zusammenstellung kann nicht gefolgert werden, dass alle Kreistänze einen einzigen Ursprung haben. Es soll damit nur gezeigt werden, dass es einige Gründe für eine Kreisaufrichtung gibt, die grundlegend sind und mehr oder weniger überall gelten. Die vollzogenen Kreistänze unterscheiden sich jedoch in ihren strukturellen Merkmalen hinsichtlich Fassung, Ausrichtung der Körperfront, uniforme oder nur rhythmische oder gar freie Art der Schrittmuster und in weiteren Parametern. Eine klare Charakterisierung von verschiedenen Kreistanzformen und eine Unterscheidung nach den genannten Parametern nimmt Sachs nicht vor. „[...] eine Systematik der Chorreigen [wird] zunächst nur im großen und etwas locker [gefasst ...]“ (Sachs 1933, S. 98). Die Kreisform an sich ist naheliegend und universell.

b) Strukturanalyse- und Kategorisierungskonzepte und die geographische Verbreitung von Tanztypen und Tanzmustern

Unter den strukturellen Merkmalen eines Tanzes fasst man Kennzeichen der äußeren Form wie die Aufstellung der Teilnehmer, die Fassung, die Geschlechterbeteiligung, die Schrittmuster, die Anordnung der Tanzteile und ähnliches zusammen. Solche Merkmale können der Charakterisierung und Unterscheidung dienen und sind dann Grundlage für darauf basierende Kategorisierungskonzepte.

¹ Noch unterschieden in „mit Anfassen“ und „ohne Anfassen“ und in mehrkreisige Reigen.

² Vgl. auch Salmen 1980, S. 19: In Deutschland wurden bei den Bäumen bevorzugt Linden und in Frankreich Ulmen ausgewählt.

³ In vielen Literaturstellen wird dieser Zusammenhang zwischen Kreisform und umtanzten Gegenständen oder Personen betont, z. B. Dahms 2001, S. 44.

Auch aus heutiger Sicht noch brauchbare Unterscheidungskriterien als Basis zur Charakterisierung und Kategorisierung von Volkstänzen liefert Franz M. Böhme (1886, S. 3f). Sie bilden die Grundlage für die in der vorliegenden Dissertation vorgenommene Charakterisierung der europäischen Volkstänze.¹

Ganz andere Merkmale verwendet Curt Sachs. In seinem systematischen Teil (1933, S. 7 – 140) ordnet er Tänze nach Gegensatzpaaren wie „Tänze wider den Körper – körperbewußte Tänze“, „weitbewegte – engbewegte Tänze“ oder „bildfreier – bildhafter Tanz“. Einige Tänze lassen sich nicht in die dadurch entstehenden systematischen Kategorien einordnen, weshalb er „Motivkreuzungen“, also Mischkategorien, einführt (S. 78). Dieser Vorschlag eines Ordnungssystems wurde in keiner der nachfolgenden Arbeiten übernommen.² Allerdings wurde auch kein weiterer, nachhaltiger Versuch unternommen, alle Tänze dieser Welt in systematische Kategorien zu ordnen. Die von Sachs vorgeschlagenen Unterscheidungskriterien werden in Kap. 3.3 diskutiert und bewertet.

Eine erste Analyse der geographischen Verteilung von Tanztypen Europas vollzieht Felix Hoerburger (1961, S. 19f). Zur Unterscheidung der jeweiligen Tanztypen bezieht er sich auf wesentliche Aspekte der äußeren Form. Als Ergebnis seiner Form- und Verteilungsanalyse beschreibt er „Volkstanzgroßräume“, die sozusagen die nationalen Kleinräume überlagern. „Dies ist wieder ein Ergebnis historischer Entwicklung“ (Hoerburger 1961, S. 19), kommentiert er, ohne auf weitere Ursachen einzugehen. Insofern ist seine Darstellung eher deskriptiv, aus der persönlichen Beobachtung heraus, ohne empirische Datenerhebung. Seine Analyse ist ein erster Versuch, die Verteilung der Tanztypen Europas zu beschreiben, der durch empirische Daten präzisiert werden sollte.

In ‚Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze‘ geht es György Martin (1973) nicht um regionale Verteilungen, sondern um den Vergleich von Kettentänzen verschiedener Areale und Zeiten. Er unterscheidet Merkmale wie die Art der Namensgebung, die Geschlechterbeteiligung und die Bewegungsrichtung. Auch führt er Schrittmusteranalysen durch, deren Ergebnis in Labannotation festgehalten wird und stellt „Grundmotive“ beider Gruppen gegenüber. In dieser Arbeit wird zum ersten Mal ein Vergleich von Schrittmustern vorgenommen. Sein Resümee ist geradezu eine Aufforderung für die vorliegende Arbeit. „Die parallelen Züge in den französischen Branles des 16. Jh.s und in den heutigen osteuropäischen Kettentänzen machen auf die noch nicht genügend ausgeschürfte Möglichkeit des gemeinsamen Stoffes der tanzhistorischen und folkloristischen Quellen, auf ihre oft sich gegenseitig erklärende Bewertung aufmerksam, die den geschichtlichen, sowie auch tanzfolkloristischen Forschungen neuen Aufschwung und eine neue Richtung geben kann. Die zeitlich und geographisch fernliegenden, doch konsequenten Parallelen weisen darauf hin, daß die Erschließung der gemeinsamen Wurzeln der nationalen Folklor-Tänze bedeutend zur Lösung der Fragen der universellen europäischen Tanzgeschichte beitragen könnten“ (Martin 1973, S. 127).

¹ Vgl. Kap. 3.7.

² Eine ausführliche Kritik aus Sicht der Anthropologie befindet sich bei Schlesier (2007, S. 136ff).

Schon zwölf Jahre zuvor hatte György Martin zusammen mit Ernő Pesovar (Budapest 1961) in ‚A Structural Analysis of Hungarian Folk Dance – A Morphological Sketch‘ einen ersten Vorschlag zur strukturellen Zerlegung von Volkstänzen gemacht. Zwei Jahre später folgte ‚Determination of Motive Types in Dance Folklore‘ (Martin und Pesovar 1963). Kurz zuvor war 1962 die Gruppe ‚Study Group for Folk Dance Terminology within the IFMC‘ unter ihrer Beteiligung gegründet worden. Dieser Zusammenschluss von Tanzwissenschaftlern aus sozialistischen Staaten versuchte, die damals vorliegenden Ansätze zu einer Formanalyse und Klassifikation auf eine breitere, möglichst allgemeingültige Basis zu stellen. Das vorläufige Ergebnis in Form eines Berichts von der 10. Arbeitstagung vom 13. – 18. 9.1976 ist als ‚Analyse und Klassifikation von Volkstänzen‘ (Petermann 1983) festgehalten. Darin werden die Grundlagen der Struktur- und Formanalyse des Volkstanzes von Kurt Petermann (1983, S. 9 – 31) zusammengefasst.

Das Hauptaugenmerk wird dabei auf den inneren Aufbau der Formelemente gerichtet und durch verschiedene hierarchisch gegliederte Ebenen beschrieben. Das Element (E) ist die kleinste Bewegungsphase. Es wird durch die griechischen Buchstaben α , β , γ usw. graphisch dargestellt, z. B. ein Schritt oder ein Armschwung. Die Zelle (C) ist eine einfache Konfiguration von Tanzbewegungen. Sie wird durch kleine durchgestrichene lateinische Buchstaben α , β usw. bezeichnet, z. B. ein Wechselschritt. Das Motiv (M) ist die kleinste Kompositionseinheit des Tanzes, in der sich kinetische Elemente plastisch, rhythmisch und dynamisch in bestimmter Form zusammenfügen. Es besteht aus mehreren nicht gleichwertigen Kraftimpulsen. Es wird durch kleine lateinische Buchstaben a, b, c usw. bezeichnet. Die Phrase (F) ist die einfachste organisatorisch-kompositorische Einheit des Tanzes, die seine grundlegenden inhaltlichen und formalen Ideen wiedergibt. Sie wird durch große lateinische Buchstaben A, B, C usw. dargestellt. Die Sektion (S) ist nach der Phrase die nächst größere strukturelle Einheit, die sich aus der Verbindung von zwei oder mehr Phrasen ergibt. Sektionen werden mit S1, S2 usw. bezeichnet. Der Teil (P) ist das höchste Strukturgebilde des Tanzes. Er besteht aus verschiedenen oder sich wiederholenden Sektionen oder Phrasen. Teile werden mit römischen Zahlen I, II usw. belegt. Die oberste Ebene ist der Tanz (T), die alle anderen Ebenen zusammenfasst. In einer weiteren Ebene werden dann ebenfalls mit graphischen Zeichen weitere Merkmale des Bewegungsablaufes und andere Ergänzungen in verbaler Form angefügt.

Mit diesem Analysekonzept werden in ‚Analyse und Klassifikation von Volkstänzen‘ (Petermann 1983) einige auf bestimmte Regionen bezogene Versuche zur Analyse und Klassifikation von Volkstänzen vorgenommen. Zu einer weitergehenden Einigung auf ein länderübergreifendes einheitliches Analyse- und Systematisierungskonzept kam es nicht, da die finanzielle Unterstützung für solche Projekte nach der Wende zurückging und das ehemals ideologisch begründete Interesse am Volk und seiner Kultur nicht mehr staatlich unterstützt wurde. Möglicherweise war auch das als Universalwerkzeug¹ konzipierte Analysekonzept zu kompliziert und zu aufwändig, um in der Praxis eine größere Verbreitung zu erlangen. Auch aus diesem Grund wird es in der vorliegenden Arbeit nicht eingesetzt.

¹ Ein Analysekonzept, das für alle denkbaren Tänze tauglich sein sollte.

Eine umfangreiche Sammlung von Informationen zu Kettentänzen liefert Richard Wolfram (1986) in der vom Deutschen Bundesverband Tanz herausgegebenen ‚Tanzhistorischen Studie V‘ mit dem Titel ‚Reigen- und Kettentanzformen in Europa‘. Neben geschichtlichen Zeugnissen zu den Kettentänzen berichtet er von Singtanzüberlieferung, von Schwert- und Reiftänzen, von bevorzugter Tanzrichtung und von dem den Kettentänzen zugehörigen Brauchtum. Als ausgewiesener Volkstanzexperte für Mittel-, West- und Nordeuropa sind die Informationen zu diesen Gebieten sehr dicht, die aus den osteuropäischen Regionen aber eher spärlich. Zu der weiten Verbreitung des Drei-Takt-Musters¹ bei Kettentänzen von den Färöer-Inseln bis nach Kleinasien bemerkt er auf S. 26: „Man kann natürlich mit unabhängiger Entstehung rechnen, zumal bei einer naheliegenden Form. Ebenso gut kann es eine alteuropäische Bewegungsart sein, die sich in verschiedenen Randgebieten unseres Kontinents gehalten hat, die sich oft als Rückzugsgebiete zeigen.“ Ebenso wie Martin sieht Wolfram in Gemeinsamkeiten der Kettentänze einen Schlüssel zur frühen Tanzgeschichte Europas.

Einen deutlichen Schritt in Richtung einer systematischen Auswertung europäischer Kettentänze unternimmt Lisbet Torp in ihrer Dissertation ‚Chain and Round Dance Pattern - A Method for Structural Analysis and Its Application to European Material‘ aus dem Jahre 1990. Ihr Hauptziel ist es, eine empirisch abgeleitete und generell anwendbare Methode der Strukturanalyse von Kettentänzen basierend auf deren Schrittmuster zu etablieren.

Von der Ornamentik der Schrittmuster ausgehend werden sieben Hauptmuster mit den Buchstaben A bis G (Torp 1990, Teil I, S. 69-72) charakterisiert. Die Hauptmuster setzen sich aus Teilelementen zusammen, die beispielsweise fortbewegend oder verweilend sind. Das Hauptmuster ‚B‘ entspricht dabei der in Kapitel 4.1.3 beschriebenen Basisform der Drei-Takt-Tänze und besteht aus einem fortbewegenden und zwei verweilenden Elementen. Zur weiteren Unterscheidung werden folgende Unterkategorien gebildet (Torp 1990, Teil I, S. 72-75): Augmentation (Vergrößerung, doppelte Länge des Schritts), Expansion (Erweiterung, Verdopplung der Schrittmuster), Modifikation (Veränderung durch Kontraktion oder Extension), Reversion (Umkehrung) und Retrograde (Rücknehmung). Die Ableitung und Abgrenzung der einzelnen Muster erfolgt über formale Kriterien. So bewirkt z. B. eine Modifikation des Hauptmusters ‚B‘ im Sinne einer Expansion eine Veränderung von einer dreitaktigen Grundstruktur zu einer Erweiterung auf vier Takte. Ob ein solches Vier-Takt-Muster durch eine Expansion des Drei-Takt-Musters entstanden ist oder ob es eine unabhängig davon entstandene Form ist, ist nicht nachweisbar, da es keine Übergangsformen zwischen beiden Mustern gibt. Eine solche Verknüpfung ist deshalb unsicher. Solche Überlegungen stellt Torp allerdings nicht an, da es ihr nicht um genealogische Aspekte geht, sondern um ein rein beschreibendes, empirisch abgeleitetes Ordnungssystem. Auch sind die Schrittmuster nach Torp nicht einer bestimmten Taktlänge zugeordnet. Daher können auch binäre Strukturen nicht von nichtbinären (vgl. Kap. 5.3.3 und 5.3.4) unterschieden werden. Das Schrittmustersystem von Torp ist besonders gut geeignet, um die Ornamentik der Motivfolge eines Musters zu beschreiben, ist aber für die vorliegende Arbeit weniger

¹ Darunter wird ein Schrittmuster verstanden, das sich über drei Takte erstreckt und dann immer wieder wiederholt wird (vgl. Kap. 4.1.3).

geeignet, weil hier die Musterlänge, der binäre Charakter und auch symmetrische Eigenschaften bei der Analyse eine große Rolle spielen.

Insgesamt werden von Torp 1285 verschiedene Kettentänze aus unterschiedlichen Regionen Europas analysiert und den aufgestellten Schrittmusterkategorien zugeordnet. Unter verschiedenen Aspekten werden auch statistische Auswertungen vorgenommen. Das Ergebnis und die Aussagekraft dieser Analysen sind aber im Vergleich zum Aufwand eher gering. Bedeutungsvoll ist allerdings folgende Aussage: „It is interesting to note, that this variety of dances can be reduced to a little number of widely distributed basic patterns. It is possible that it is the universal character of these patterns which caused them to have been adopted and passed down by the various ethnic groups within Europe as an integral part of their cultural heritage“ (Torp 1990, S. 70) - Diese grundlegende Erkenntnis ist für die vorliegende Arbeit von bemerkenswerter Relevanz, denn schon hier wird auf die Verwandtschaft der Schrittmuster als gemeinsames kulturelles Erbe Europas hingewiesen. Hilfreich sind zudem ihre grundsätzlichen Ausführungen über Kettentänze Europas.

Ein weiteres Analysekonzept schlägt Robert Leibman (1992) in ‚Dancing bears and purple transformations: The structure of dance in Balkans‘ vor. Dabei kommt er zu ähnlichen Ergebnissen wie Torp (1980), wenn auch mit einem ganz anderen Analysekonzept. Die meisten Tänze vom zentralen Balkan leiten sich nach seiner Auffassung nur von einer kleinen Zahl von zugrunde liegenden Strukturen („underlying structure“) ab (1992, S. 10). Diese Muster bestehen im Wesentlichen aus einer Folge von Bewegungen mit und Bewegungen ohne Gewichtsverlagerung (1992, S. 1; S. 250). Innerhalb des Musters sind Variationen möglich und bestehen auch tatsächlich. Sie müssen mit folgenden Überlegungen konform sein: Eine Variation in einem beliebigen Teilabschnitt des Tanzes muss so enden, dass es für die Ausführenden am Ende der Variation möglich ist, im regulären Schrittmuster fortzufahren (1992, S. 258). Mit anderen Worten, der entsprechende Tänzer, der eine Variation durchführt, muss nach der Aktion sein Gewicht auf dem gleichen Fuß haben wie die anderen Tänzer. Das richtet das Augenmerk auf Gewichtsverlagerungen und Bewegungen ohne Gewichtsverlagerung innerhalb eines Abschnitts des Tanzes. Leibman wählt für einen solchen Abschnitt einen Takt. Ob jetzt während eines Taktes zwei oder vier Schritte (Gewichtsverlagerungen) stattfinden, führt zum gleichen Ergebnis, nämlich zum gleichen Standbein wie zu Beginn des Taktes. Entsprechendes gilt für eine ungerade Anzahl von Gewichtsverlagerungen, die am Ende des Taktes zu einem Standbeinwechsel führen. Für das Ergebnis ist es gleichgültig, ob man in der gleichen Zeiteinheit einen oder drei oder gar fünf Schritte ausführt - am Ende des Taktes steht man auf dem anderen Fuß.

Als Folge dieser Erkenntnis führt Leibman einen binären Code ein. Darunter versteht er Folgendes: Vollzieht man innerhalb eines Taktes eine gerade Anzahl von Gewichtsverlagerungen, steht eine 0. Das Gewicht wird vom gleichen Fuß getragen wie am Ende des vorherigen Taktes. Führt man eine ungerade Anzahl von Gewichtsverlagerungen in einem Takt aus, steht eine 1. Das Gewicht ist auf dem anderen Fuß im Vergleich zum vorherigen Takt. Die Analyse der „underlying structure“ führt zu einer Sequenz von 0 und 1.¹

¹ Die in Kapitel 4.1.3 beschriebene Struktur der Drei-Takt-Tänze heißt dann beispielsweise 011.

Das „Basismuster“ eines Tanzes ist damit eine Beschreibung der Sequenzen von Gewichtsverlagerungen und Aktionen ohne Gewichtsverlagerung (1992, S. 296).

Das Muster beschreibt nicht bestimmte Schritte, sondern es beschreibt den Tanz auf einem abstrakteren Niveau (1992, S. 295). Dies ermöglicht eine Einteilung der Kettentänze in Familien nach strukturellen Merkmalen der Schrittmuster. Es ermöglicht auch das Erkennen von Phasen verschobener („shifted“) Muster. Diese sind auf unterschiedliche Weise der Musik zugeordnet, besitzen aber das gleiche Grundmuster.

Dieses Analysekonzept ist nicht geeignet für Tänze mit mehreren Strukturebenen, also Tänze, die beispielsweise mehrere Teile haben. So gebraucht Leibman bei etwas weiträumiger aufgebauten Tänzen wie ‚Seljančica‘ Bezeichnungen wie Phrase und Subphrase (1992, S. 281), die aus dem Formanalysekonzept nach Petermann et al. stammen.

Das Analysekonzept von Leibman eignet sich gut für kurze Schrittsequenzen, die typisch sind für die meisten Kettentänze und eignet sich deshalb auch für das Vorgehen in dieser Arbeit.

Es geht von der Beobachtung aus, dass bei den Kettentänzen Variationen der Schritte möglich sind und auch in der Praxis von einzelnen Tänzerinnen und Tänzern durchgeführt werden, dass Variationen aber immer so sein müssen und auch so zu beobachten sind, dass sie danach wieder ins uniforme Schrittmuster einmünden und mit dem „richtigen“ Fuß die nächste Gewichtsverlagerung gemacht werden kann. Sowohl die Varianten als auch die Basisstruktur werden durch den gleichen binären Code beschrieben. Durch die sinnvolle und durchdachte Vereinfachung wird die zu Grunde liegende Struktur sofort sichtbar. In einem weitergehenden Schritt können Tänze, die in Stil, Tempo oder Dynamik ganz unterschiedlich sind, dennoch der gleichen Grundstruktur zugewiesen werden. Damit können Tänze zu Familien mit gleichem Binärcode zusammengefasst werden. Weiter können symmetrische Strukturen von asymmetrischen unterschieden werden und die Musterlänge ist direkt ersichtlich. Auch phasenverschobene Muster können erkannt und dem zugehörigen Grundmuster zugeordnet werden. Aus den angeführten Gründen ist dieses Analysekonzept auch Grundlage der vorliegenden Arbeit.

Mit der Zuordnung von Tänzen zu Tanzfamilien beginnt Leibman im letzten Teil seiner Arbeit, ohne die darin enthaltenen Möglichkeiten auch nur annähernd auszuschöpfen. Leibman befindet sich mit seinem Analysekonzept in europäischer Tradition, in der von der Struktur ausgehende Konzepte vorherrschen. Im Gegensatz dazu wird in den USA mehr mit auf Linguistik basierenden Tanzanalysekonzepten¹ gearbeitet.

¹ Vgl. Leibman (1992, S. 67 – 76); Weidig (1984, S. 55ff).

2.2 Empirie und Theorie

Zur Klärung der Leitfragen im Zusammenhang mit der Genese und Genealogie der Kettentänze werden unterschiedliche Methoden herangezogen. Neben der Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen und neben Erkenntnissen zur Wortgeschichte von Tanzbegriffen wird auf den Informationsgehalt des heutigen Bestandes und der Verbreitung der Volkstänze zurückgegriffen. Dieser Vorgehensweise liegt die Annahme zu Grunde, dass das heutige Bild auf der Basis von früheren Verhältnissen und den damit zusammenhängenden Geschichtsprozessen entstanden ist.

Zur Charakterisierung des heutigen Bildes der Volkstänze werden bestimmte Volkstanztypen und auch Varianten in ihrer heutigen und in ihrer ehemaligen geographischen Verteilung erfasst. Typische Verbreitungsmuster, aber auch Vergleiche zwischen mittelalterlichen und heutigen Tanzformen und deren jeweiliger Verbreitung, ermöglichen weitere Rückschlüsse zur Geschichte der Volkstänze in Europa.

2.2.1 Charakterisierung heutiger Volkstanzformtypen Europas

Um Verbreitungsmuster erstellen und miteinander vergleichen zu können, müssen die heutigen Volkstanzformtypen charakterisiert und voneinander abgegrenzt werden. Nur ein über nachvollziehbare Merkmale erstelltes Bezugssystem zur Einordnung der Volkstänze liefert einen Rahmen für zeitliche oder geographische Vergleiche und auch für ikonographische Interpretationen. Die aufgestellte Systematik bildet die Grundlage zur Kategorisierung der Tänze im Datenteil.

Nachvollziehbare Merkmale müssen hierbei zwei Forderungen erfüllen. Sie werden empirisch aus den vorliegenden Volkstanzformen abgeleitet und das resultierende Ordnungssystem darf der in dieser Arbeit vorgestellten Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der einzelnen Tanztypen nicht widersprechen.

2.2.2 Erstellen der Datenbasis und deren Analyse unter strukturellen Kriterien – Empirie und Methodik

A) Länderdossiers

Obwohl die Nationalstaaten auf die Entwicklung der Volkstänze höchstens 150 bis 200 Jahre Einfluss hatten, werden heutige Volkstänze auf Nationalstaaten bezogen.¹ Deshalb wurden Länderdossiers (Datenteil A) als Datenbasis für alle wichtigen Nationalstaaten Europas und angrenzender Gebiete angelegt, die alle nach einem grundlegenden Schema aufgebaut sind. Die drei wichtigen Tanztypen Kettentänze, Paartänze und Sonstige Tänze sind mit den jeweiligen Untergruppen aufgeführt. Erstes Ziel ist es festzustellen, ob es diese Tanztypen im

¹ Das ist auf die Verwandtschaftsverhältnisse der Tänze bezogen nicht sinnvoll, aber nicht zu ändern. Auch hatten die Nationalstaaten seit ihrer Entstehung einen ganz unterschiedlichen Einfluss auf die nationalen Volkstänze. So wurden die Volkstänze der sozialistischen Staaten des letzten Jahrhunderts staatlich gefördert und damit wesentlich beeinflusst und geprägt. Volkstänze der westlichen Nationen entwickelten sich überwiegend unabhängig von nationalstaatlichem Einfluss.

jeweiligen Land gibt, falls möglich wird als nächstes mit „halbquantitativen“¹ Kategorien festgehalten, wie häufig dieser Tanztyp vorkommt. Für die Kettentänze wird noch unterschieden, ob es auch Schlängeltänze gibt, ob es noch Drei-Takt-Tänze gibt und in welche Richtung die Kettentänze bevorzugt getanzt werden. Weiter wurden Relikte² oder historische Belege gesammelt. Zudem können noch Besonderheiten zur Musik, zu Tanzwörtern oder zur Geschichte einer Region festgehalten werden.

Die Datenerhebung erwies sich als mühevoller Puzzlearbeit, da die Informationen auf viele Quellen verstreut sind. Als Hauptquellen dienten Fachbücher, Volkstanzexperten, eigene Beobachtungen im Land und bei Folklorefestivals, Videomaterial und Datenbanken von Organisationen, die über Jahrzehnte Volkstänze gesammelt und dokumentiert haben.

Nach fast 50 Jahren Erfahrung mit dem Hobby Folkloretanz war meine Datensammlung für einige Länder durchaus beachtlich, für andere Länder sehr lückenhaft. Um die Lücken zu schließen, versandte ich einen Fragebogen (siehe Datenteil F, Fragebogen 1) an entsprechende Volkstanzexperten. Der Rücklauf war mäßig und an den Antworten war zu erkennen, dass manche Fragen falsch verstanden wurden. Deshalb ging ich dazu über, Experten telefonisch oder persönlich zu befragen und entlang der Fragen des Fragebogens ein strukturiertes Interview zu führen. Die Fragen wurden dabei in der Reihenfolge des Fragebogens gestellt. Nach den jeweiligen Antworten wurde eine Zusatzfrage gestellt, die überprüfen sollte, ob die jeweilige Frage auch richtig verstanden wurde. Auch im persönlichen Kontakt mit Experten bei Volkstanzseminaren, Festivals oder Kongressen ging ich so vor. Über meine Mitgliedschaft bei CID (Conseil International de la Danse) hatte ich die Möglichkeit, weltweit Kontakt zu Volkstanzexperten und Forschern aufzunehmen. Mit einem weiteren Fragebogen (siehe Datenteil F, Fragebogen 2) versuchte ich, die Verbreitung der Kettentänze und dazugehöriger Begriffe weltweit festzustellen. Von 160 versandten Fragebögen kamen leider nur 8 zurück, darunter fanden sich allerdings durchaus wichtige Informationen. Die Auswertung von Videos von Seminaren, Festivals oder nationalen Volkstanzvereinigungen ergänzten die Datensammlung.

Um die Datenbasis über außereuropäische Gebiete zu verbessern oder um spezielle Tanztypen, z. B. Drei-Takt-Tänze für bestimmte Regionen nachzuweisen, wurde auch im Internet unter „youtube“ recherchiert. Videos haben den Vorteil, dass auch der Kontext des Tanzens festgehalten wird. Es ist zu sehen, ob ältere oder jüngere Menschen tanzen, ob sie in Tracht oder in Alltagskleidung sind, ob das Video bei einem Fest oder auf einer Bühne aufgenommen wurde und Ähnliches mehr. Die Beachtung solcher Gesichtspunkte ermöglicht eine gute Einordnung der Tänze und diese Einordnung ist oft besser als bei schriftlich festgehaltenen Beobachtungen, da man bei letzteren auf die Fachkenntnisse und den Blickwinkel des Beobachters angewiesen ist.³ Für die zur Datenbasis hinzugezogenen Videos

¹ Unter halbquantitativen Kategorien werden „viele“, „einige“ und „wenige“ verstanden. Sie sind im Datenteil genauer definiert.

² Relikte und historische Belege werden in Kap. 4.1.3.3 näher charakterisiert.

³ Bei der amerikanischen Vereinigung „East European Folklife Center“ besteht eine Mailing List, bei der ich auch Mitglied bin. Dort werden öfter Diskussionen zur Verbreitung bestimmter Tänze geführt. Als letztendlicher „Beweis“ sachrelevanter Details dient dort meist ein „youtube-link“, der dann allgemein akzeptiert wird.

wurde der Link notiert, bei wichtigen Belegen wurde das Video als Dokumentationsmaterial heruntergeladen und gespeichert. Für die einzelnen Länder sind noch die jeweiligen weiteren Quellen angegeben.

Bei einer dermaßen heterogen zusammengestellten Datenfülle stellt sich die Frage nach der Validität. Sind die Daten überhaupt repräsentativ für die vorliegende Fragestellung? Können durch die Auswahl der Daten nicht zufällige Verschiebungen entstehen, die eigentlich nicht repräsentativ sind? Das äußert sich schon in der unterschiedlichen Informationsmenge, die über einzelne Länder besteht. Aber Länder unterscheiden sich in ihrem Volkstanzmaterial beträchtlich. In manchen gibt es noch eine lebendige Volkstanzszene, in anderen sind die Tänze fast gänzlich ausgestorben. Auch kommen nicht alle Tanztypen überall vor und schon dieser Unterschied führt zu völlig verschiedenen Datensammlungen. Bei den Daten geht es nicht um eine umfassende Analyse, bei der jeder einzelne Tanz wichtig wäre. Es geht um das Vorhandensein oder Fehlen bestimmter Tanztypen bzw. um die jeweiligen Anteile der Tanztypen am Gesamtbestand.

Ein Maß für die Validität wäre ein Vergleich mit vorhandenen Datensammlungen, beispielsweise mit der Sammlung von 1285 Kettentänzen von Lisbet Torp (1990). Ein solcher Vergleich ist besonders sinnvoll und notwendig, wenn es um eine quantitative Analyse der Daten geht. Deshalb wurde die quantitative Analyse der Schrittmuster bezogen auf bestimmte Länder sowohl mit meinem Datensatz, als auch mit dem von Torp und anderer Autoren vorgenommen und miteinander verglichen.

B) Sammlungen schriftlicher und ikonographischen Quellen zu bestimmten Themen

Zur Ausbreitung des Geschlossenen Paartanzes der Bauern und zur Verbreitung der Kettentänze im Mittelalter wurden die in unterschiedlicher Literatur vorhandenen schriftlichen und ikonographischen Belege zusammengestellt (Datenteil B), damit sie durch ihre Gesamtschau als übersichtliche Grundlage für Kartierungen und weitere Analysen dienen können.

C) Ikonographische Belege

In der vorliegenden Literatur über Tanz und Tanzgeschichte gibt es viele Tanzabbildungen, die bis jetzt an keiner Stelle vollständig gesammelt und nach Kategorien geordnet sind. Die Quellenangaben zu diesen Abbildungen¹ wurden in Teil II.C gesammelt, geordnet und insbesondere hinsichtlich der abgebildeten Tanztypen, der Tanzrichtung und der Geschlechterbeteiligung analysiert. Die methodologischen Gesichtspunkte werden in Kap. 2.1.3 aufgeführt und beleuchtet. Sammlungen, die von den jeweiligen Verfassern bereits einer Untersuchung unterworfen wurden, werden nochmals mit den Vorgaben dieser Arbeit geprüft.

¹ Es konnten leider nur die Quellenangaben zusammengestellt werden, da die Veröffentlichung der Bilder nicht unautorisiert erfolgen kann.

D) Begriffe für Tanz

Um einen internationalen Überblick über Tanzwörter zu erhalten, wurden Begriffe für Tanz und für Kettentanz länderspezifisch geordnet (Teil II.E.1). Die Information hierfür stammt aus der Fachliteratur, aus Wörterbüchern und von Tanzexperten.

E) Schrittmusteranalyse

Um bestimmte Regionen hinsichtlich der Zusammensetzung ihrer Tanzmuster miteinander vergleichen zu können, wurden länderspezifisch Tanzlisten erstellt (Teil II.E.2). Die Schrittmuster der jeweiligen Tänze wurden mit dem binären Code nach Leibman (1992) charakterisiert. Ein Problem stellte sich bei der Auswahl der Tänze für die jeweiligen Länderlisten bei manchen Staaten, insbesondere bei Bulgarien. Dort gibt es noch eine ungebrochene, authentische Volkstanztradition auf den Dörfern, die auf dem fünfjährlich, früher zweijährlich, stattfindenden nationalen Volkstanztreffen in Kuprivčica präsentiert wird. Daneben gab es in sozialistischen Zeiten einen durch staatlich ausgebildete Choreographen gestalteten Bereich, bei dem auf der Folklore basierendes Material in vielen örtlichen und regionalen Gruppen für die Bühne aufgearbeitet wurde. Dieser Prozess beeinflusste auch die traditionellen Tänze, zumindest in den größeren Orten und Städten, denn jetzt wurden auch choreographierte Tänze über die große Zahl der Vorführgruppen in das „normale“ Repertoire der Tanzveranstaltungen übernommen. Das führte zu einer Erweiterung und Vervielfältigung des authentischen Materials, auch deshalb, weil die einzelnen Gruppen Tanzlehrer hatten, die durch ihren Unterricht neue Formen verbreiten konnten. Fortgesetzt wurde diese Entwicklung nach der Wende insofern, als diese neueren und komplizierteren Folkloretänze sich in entsprechenden Clubs als Freizeitangebot großer Nachfrage erfreuen. Einem historischen Vergleich können die neuen Tanzformen nicht dienen und so ergab sich die Schwierigkeit, insbesondere für Bulgarien, eine alte Tanzschicht von einer neueren zu unterscheiden. Eine vergleichbare Entwicklung gab es in Griechenland, Mazedonien und Albanien kaum, so dass das Erstellen von Tanzlisten für diese Länder einfacher war.

Diese Unterschiede zwischen authentischer Dorftradition und einer neuzeitlichen oder modernen Erweiterung des Tanzmaterials auf der Basis des authentischen Schrittmaterials spiegeln sich auch im Repertoire von Volkstanzlehrern mit nationalem Schwerpunkt wider, die ihre Tänze in Seminaren an Interessierte weitergeben. Auch dieses Material wurde einer kritischen Prüfung unterzogen. Grundsätzlich wurden Tänze mit moderner Prägung nicht zum Vergleich herangezogen. Trotzdem ließ sich die Unsicherheit nicht ganz ausräumen, ob die entstandenen Datensätze nur aus authentischen Formen bestehen. Um dieser Frage nachzugehen, wurden die erstellten Länderlisten mit den Datensätzen von Torp (1990) für einige wesentliche Länder verglichen, denn Torp hatte bei ihrer Feldforschung nur authentische Tänze gesammelt. Auch Datensätze anderer Autoren werden in den Vergleich mit einbezogen.

Für weitere Vergleiche wurden auch Datensätze aus vergangener Zeit nach der Methode Leibman charakterisiert (Teil II.E.6).

F) Musikstrukturanalysen

Tanzstrukturen haben möglicherweise einen Zusammenhang mit Musikstrukturen. Um Korrelationen festzustellen, wurde Tanzmusik hinsichtlich der Länge von Melodiephrasen und Melodiephrasenstruktur analysiert (Teil II.F).

G) Fragebögen

Zur Befragung von Experten wurden zwei Fragebögen erstellt (Teil II.G).

2.2.3 Genese, Genealogie und die Theorie des Zivilisationsprozesses

Arbeiten zur Tanzgeschichte sind meist deskriptiv und beziehen sich selten auf theoretische Erklärungsmodelle. Seit der Publizierung von ‚Sport im Zivilisationsprozeß‘ von Norbert Elias und Eric Dunning im Jahr 1982 gibt es auch im Bereich Tanzgeschichte Versuche, Arbeiten auf dieses theoretische Modell zu beziehen.¹ Mit seinen Ausführungen ‚Die Genese des Sports als soziologisches Problem‘ beschreibt Elias (1982) die Herkunft und Bezüge des modernen Sports.

Etymologisch gesehen wurde das Wort ‚Genese‘ im 18. Jh. eventuell über das Französische aus dem lateinisch-griechischen *genesis* mit der Bedeutung ‚Entstehung, Ursprung, Zeugung‘ entlehnt (Gruyter 2011, S. 166f).

Elias macht in seinem Aufsatz klar, dass die Wettkampfformen der alten Griechen zwar auch der körperlichen Ertüchtigung dienten (1982, S. 13), dass aber wesentliche Merkmale des modernen Sports noch nicht vorhanden waren (1982, S. 15ff). Dieser entwickelte sich zuerst in England unter ganz spezifischen Bedingungen der dortigen Gesellschaft.² Gesellschaft wird dabei nicht als Summe von Einzelmenschen verstanden, sondern als „Figurationen“ mit je unterschiedlichen Konstellationen, die durch ihre Wechselwirkungen eine eigene soziale Dynamik entfalten (Krüger 1997, S. 134). Der moderne Sport zeichnet sich u. a. aus durch geringere physische Gewalt (Elias 1982, S. 16) und durch ein schriftlich fixiertes umfangreiches Regelwerk (Elias 1982, S. 16), welches in seiner Anwendung kontrolliert wird (Elias 1982, S. 16). Dabei geht es beim modernen Sport nicht mehr ausschließlich um Sieg oder Niederlage, auch der Verlauf nimmt an Wichtigkeit zu (Elias 1982, S. 26) und die Fairness ist Teil dieser Wandlung im Verhalten und Erleben der Menschen (Elias 1982, S. 26).

Die Zivilisierung der Wettkampfspiele sieht Elias dann im Zusammenhang mit anderen Entwicklungen in der Gesellschaft, die zu einem allgemeinen Standard der sozial zulässigen Gewalt führen und Organisationen der Gewaltkontrolle entstehen lassen (Elias S. 32).

Solche Veränderungen der Gesellschaft bleiben nicht ohne Auswirkungen auf die Individuen. Mit der Änderung von Figurationen wird die Persönlichkeitsstruktur der Menschen modelliert (Elias 1939/1969 I. Bd., S. 72). Die zunehmende Zivilisation führt einerseits zu einer starken

¹ Vgl. Kap. 2.1.1.

² Als wesentliche Einflussgrößen nennt Elias den speziellen Ehrenkodex der englischen Oberschicht (Elias 1982, S. 24) und das aufkommende „Wettverhalten“ in England (Elias 1982, S. 26).

und beständigen Dämpfung der Triebe oder Affekte (Elias 1939/1969 II. Bd., S. 333), „zu einer mehr oder weniger automatischen Selbstüberwachung, zur Unterordnung kurzfristiger Regungen unter das Gebot einer gewohnheitsmäßigen Langsicht, zur Ausbildung einer differenzierteren und festeren Über-ich-Apparatur“ (Elias 1939/1969 II. Bd., S. 349). Zudem verändern sich die Scham- und Peinlichkeitsschwellen. „Die ‚Genese‘ des Sports ist für ihn (Elias, Anm. M. H.) eine Bestätigung seines Konzeptes vom Zusammenhang zwischen ‚Soziogenese‘ und ‚Psychogenese‘ [...], des Zusammenhangs zwischen individuellem Handeln, Denken, Bewegen und Empfinden, insbesondere auf den Gebrauch körperlicher Gewalt, auf der einen Seite mit gesellschaftlichen Prozessen der Staatenbildung sowie der Herausbildung staatlicher Gewaltmonopole auf der anderen Seite“ (Krüger 1997, S. 130).

Die Einordnung von historischem Tanzwandel in diese Theorie der Zivilisierung hat sich als schwierig erwiesen, zumindest, was weiter zurückliegende Entwicklungen betrifft. Dies liegt möglicherweise an den vielen parallel verlaufenden schichtspezifischen Prozessen im Tanz, hängt aber insbesondere mit der spärlichen Quellenlage für vor- und frühgeschichtliche Vorgänge zusammen. Das führt dazu, dass die Ursachen und die resultierenden Prozesse nicht mit dem notwendigen tiefen Verständnis dargestellt werden können.¹ Trotz dieser grundlegenden Einschränkungen bleibt die Frage, ob es nicht doch mit Hilfe der Elias'schen Prozeß- und Figurationstheorie² möglich ist, die Einflussgrößen und ihre Interdependenzen, die zur Genese der westeurasischen Kettentänze geführt haben, in befriedigender Art und Weise darzulegen. Dabei gilt es aufzuzeigen, warum gerade zu dieser Zeit eine neue Tanzform mit ihren spezifischen äußeren Strukturmerkmalen entstanden ist. Dies ist eine weitere Zielsetzung dieser Arbeit.

Nach ihrer Entstehung wurden die Kettentänze abgewandelt und weiterentwickelt. Diese Prozesse werden hier als Genealogie bezeichnet. Zusammengesetzt aus den griechischen Wörtern *geneá* ‚Familie‘ und *logia* ‚Wissenschaft, Lehre‘ (Gruyter 2011, S. 128) und entlehnt aus dem Lateinischen *genealogia* ‚Geschlechterkunde, Abstammungslehre‘, versteht man darunter ursprünglich Familiengeschichtsforschung und somit auch Ahnenforschung (Gruyter 2011, S. 129). Im weiteren Sinn geht es um die Abstammung und die biologischen Verwandtschaftsverhältnisse einer Gruppe von Lebewesen. Von dieser Bedeutung abgeleitet wird Genealogie auch auf Herkunft, Ableitung und Entstehungsgeschichte von Begriffen, Sachverhalten und Ideen angewandt (Gruyter 2011, S. 129). Die Verwendung dieses Begriffs deutet zwar darauf hin, dass Verwandtschaften im Sinne einer gemeinsamen biologischen Abstammung gedeutet werden. Die Verwandtschaft von Ideen und Vorstellungen, die unabhängig voneinander entstehen können, soll aber ausdrücklich auch mit diesem Begriff gemeint sein. Denn genau diese gegensätzliche Entstehungsweise – ob Abstammung oder Ideenverwandtschaft - und die Art der Weiterentwicklung sind offene Fragen, die im Verlauf der Arbeit geklärt werden sollen.

Grundsätzlich werden Deutungen zur Genese und Genealogie der Kettentänze nur vorgenommen, wenn diese sich aus Schriftquellen, aus archäologischen Befunden oder

¹ Diese Einschränkungen gelten möglicherweise auch für Bezüge zu anderen Modellen.

² Krüger (1997) fasst die Grundlagen der Prozeß- und Figurationstheorie auf S. 134ff zusammen.

insbesondere aus empirischen Analysen ableiten lassen. Aber auch auf ethnographische Bezüge kann nicht ganz verzichtet werden.

2.2.4 Ethnographische Bezüge

Wenn man über historische Gruppen Aussagen machen will hinsichtlich ihrer Kultur, Religion oder ihrer Gemeinschaftsformen, ist es naheliegend, diese Aspekte bei vergleichbaren, noch lebenden menschlichen Gemeinschaften zu untersuchen. Dieser Gedanke ist nicht ganz neu und wurde, wie schon angeführt, in evolutionistischen Überlegungen angewandt. Das Ergebnis war ein unilineares Kulturschichtenmodell, das schon länger zu Recht kritisiert wird.¹ Denn die Evolutionisten hatten die darwinistische Theorie dahingehend missverstanden, dass sich die Entwicklung in festen Bahnen entlang ihres Stufenmodells vollzieht. Zudem wird heutzutage beachtet, dass die spezifische Psychogenese aktuell lebender Menschen sicher nicht in allen Bezügen mit der von Menschen vergangener Zeit übereinstimmt. Trotz dieser Einschränkung kann man andererseits annehmen, dass einige Aspekte des Fühlens und des Verhaltens heute wie damals ähnlich sind. Denn unser Verhalten wird auch durch genetische Dispositionen bestimmt und diese haben sich sehr wahrscheinlich in den letzten 10 000 Jahren nur wenig verändert.

Die berechtigte Ablehnung des evolutionistischen Stufenmodells führte dazu, dass „ethnographische Vergleiche“ keine Berechtigung mehr hatten. Europäische Jäger und Sammler der Altsteinzeit durften einfach nicht mit afrikanischen Wildbeutern verglichen werden. Jede Gruppe hatte ihre eigene spezifische und unvergleichliche Soziogenese.

Das hat zur Folge, dass beispielsweise Garfinkel (2003, S. 13 und S. 73) von „ethnographic observations“ spricht. Das ist ein ethnographischer Vergleich quasi „durch die Hintertür“, ohne diesen Begriff zu benutzen.

Es ist eine evolutionstheoretische Grundeinsicht, dass sich bei unterschiedlicher Ausgangslage nicht das gleiche Produkt entwickeln kann. Genauso ist es aber auch eine biologische Tatsache, dass sich bei ähnlichen Umweltbedingungen sehr ähnliche Strukturen ausbilden, trotz unterschiedlicher Ausgangslage. Dieses Phänomen wird in der Biologie als Analogie bzw. Konvergenz bezeichnet und zeigt eindrücklich, wie nachhaltig die Umweltfaktoren die Entwicklung von Lebewesen steuern. Und wahrscheinlich argumentiert Hengst (2003, S. 72) in diesem Sinne, wenn er schreibt: „Es ist aber die Annahme berechtigt, dass Jägerkulturen aufgrund einer gemeinsamen Lebens- und Erfahrungsgrundlage in dem Akt des Jagens und Tötens strukturelle Verwandtschaften in ihren religiösen Entwürfen haben.“

Sich bei der Interpretation von prähistorischen Entwicklungen nur auf ethnographische Beobachtungen zu stützen, wäre in der Tat zu wenig. Sie aber als erklärende Hinweise ergänzend zu weiteren Belegen zu nutzen, ist in diesem Sinne durchaus zu rechtfertigen und wird auch in der vorliegenden Arbeit so vollzogen.

¹ Vgl. Kap. 2.1.4a.

2.2.5 Interpretation der Ergebnisse der Strukturanalysen

Das von Robert Leibman (1992) vorgeschlagene Analysekonzept, Schrittmuster von Kettentänzen durch einen binären Code zu beschreiben, scheint zur Klärung der Genese und Genealogie der Kettentänze Europas besonders hilfreich zu sein. Denn damit kann das Basismuster eines Tanzes ganz unabhängig von stilistischen Merkmalen oder Verzierungen in einer abstrakten Formel erfasst werden. Sind die Tänze durch einen binären Code charakterisiert, können nationale Tanzlisten auf das Vorhandensein bestimmter Muster überprüft werden und bestimmte Muster können in ihrer geographischen Ausbreitung erfasst werden. Regionale oder nationale Tanzsammlungen können auf Unterschiede in der qualitativen¹ und quantitativen² Zusammensetzung der jeweils vorhandenen Musterformen untersucht werden. Liegen die Auswertungen vor, werden unterschiedliche Erklärungshypothesen formuliert. Durch Belege oder weitere Überlegungen werden einzelne Alternativhypothesen falsifiziert. Diejenige Hypothese, die sich bei dieser Vorgehensweise letztendlich behauptet, wird als Arbeitshypothese im Hinblick auf die Genese und die Genealogie der europäischen Volkstanzformen weiter verfolgt.

¹ Hinsichtlich der vorkommenden Musterarten.

² Hinsichtlich der Häufigkeit der jeweiligen Muster.

3. Erscheinungsformen (Formtypen) und Klassifikation von europäischen Volkstänzen

Das aktuelle Erscheinungsbild der europäischen Volkstänze ist sehr heterogen. Wir können hier Formen aus ganz verschiedenen Zeitaltern und Entwicklungsprozessen gleichzeitig finden (Hoerburger 1961, S. 17). So bildeten sich in vielen Gebieten im Lauf der Zeit neue Tanztypen, einige der alten blieben aber erhalten. Dazu kommt noch, dass zusätzlich weitere Formen durch die Kombination von neuen und alten Elementen entstanden. Deshalb liegen mehrere Altersschichten und unterschiedliche Mischformen vor. Das macht eine klare Einteilung nicht einfach, da es immer wieder Tänze gibt, die gemischte Merkmale besitzen. Trotzdem ist es notwendig, die vorhandenen Tänze nach wenigen wesentlichen Merkmalen in Kategorien einzuteilen, um präzise Instrumente für Analyse- und Zuordnungsvorgänge zu erhalten.

3.1 Begriffsklärung - Was ist überhaupt Volkstanz?

Die genaue Bedeutung der Bezeichnung ‚Volkstanz‘ ist schwer zu fassen. Historisch gesehen gibt es diesen Begriff noch nicht lange. Er bildete sich in Mitteleuropa erst nach der Entstehung von zwei anderen Tanzgattungen, den Höfischen Tänzen und den Bühnen- oder Kunsttänzen. Als im Mittelalter der Adel begann, eigene höfische Tänze zu entwickeln, war diese Abgrenzung notwendig geworden. Aus den Höfischen Tänzen heraus entwickelten sich dann auch der Bühnentanz und später das Ballett. Vor dieser Zeit waren alle Tänze Volkstänze und eine eigene Bezeichnung war nicht nötig. So entstand erst im 18. Jh. (Schneider 1985, S. 577) der Begriff ‚Volkstanz‘. Damit waren Tänze gemeint, die weder vom Adel, noch vom neu entstandenen Bürgertum (vornehme Gesellschaft) und auch nicht von bezahlten Darstellern auf der Bühne getanzt wurden. Es waren Tanzformen der Bauern und Handwerker. Nach Einschätzung von Petermann (1985, S. 49) fand die allgemeine Einführung dieses Begriffs sogar erst Anfang des 19. Jh.s statt. Davor hatten die Tänze Gattungsnamen wie Schwerttanz oder wurden nach einer Berufsbezeichnung benannt, z. B. Bauerntänze. Daneben orientierten sich die Namen noch an den Anlässen (z. B. Brauttanz) oder an Orten und Landschaften (z. B. Bayrischer).

Petermann (1985, S. 49) zählt nur diejenigen traditionell überlieferten Formen zu den Volkstänzen, die innerhalb der jeweiligen zum werktätigen Volk gehörenden Gruppe feste Funktionen in Sitte und Brauch, im Volksglauben sowie für Geselligkeit und Überlieferung besitzen.¹ Auch für den Volkstanzkundler Felix Hoerburger (1961, S. 26) ist die ungebrochene Überlieferung eine wichtige Eigenschaft von Volkstänzen und so definiert er diesen durch vier Merkmale: „Tanz ist nur insoweit Volkstanz, als er in einer anonymen Grundsicht des Volkes durch direkte Tradition, ohne Eingriffe eines Organisators und in funktioneller Verbindung mit dem traditionellen Leben des Volkes gewachsen ist.“ Noch

¹ Vgl. auch Hessische Vereinigung für Tanz- und Trachtenpflege 1988: Grundsätzliche Bemerkungen zum Volkstanz S. 8-13.

2009 definiert Horst Kogler in seinem Kleinen Wörterbuch des Tanzes (S. 144): „Volkstanz (engl. folk dance)“ als „die traditionellen Tänze der ländlichen Bevölkerung in den vorindustriellen Gesellschaften Europas“.

Dabei berücksichtigt keine dieser drei Charakterisierungen, dass in den vergangenen drei Jahrhunderten ein ständiger und reger Austausch zwischen den Tänzen der Bauern und Handwerker und der vornehmen Gesellschaft stattfand¹ und eine präzise Abgrenzung zwischen Volkstänzen und Gesellschaftstänzen zumindest in Europa kaum möglich ist. Auch ist eine ungebrochene Pflege von Volkstänzen in den letzten Jahrzehnten in Mitteleuropa nur noch in wenigen Regionen festzustellen, so z. B. in vereinzelt in Gegend Bayerns.² Die angeführten Definitionen sind historisch-traditionell fokussiert und vernachlässigen das gegenwärtige Volkstanzgeschehen, das sich seit dem ausgehenden 19. Jh. entwickelt hat (Walsdorf 2013). Im Zuge der Industrialisierung drohten die über Jahrhunderte gewachsenen europäischen Volkslieder und –tänze zu verschwinden (Walsdorf 2013). In vielen Gebieten, beispielweise in fast ganz Mittel-, West- und Nordeuropa, waren Volkstänze Ende des 19. Jh. bereits ausgestorben. Etwa um 1900 begannen einige Sammler³ die letzten Überbleibsel der Tänze⁴ aufzuzeichnen.

Durch das Kennenlernen von Singtänzen während ihrer Ausbildung in Schweden begann auch Gertrud Meyer, vergleichbare Tänze in Deutschland von Bayern bis in den Norden zu suchen (Klotzsche 1994, S. 24). Angeregt wurde sie unter anderem durch Hulda Garborg, eine Norwegerin, die in ihrer Heimat Volkstänze wiederbelebte (Klotzsche 1994, S. 23). Die Tänze der von Gertrud Meyer ab 1907 herausgegebenen Sammlungen verbreiteten sich bei der Jugendbewegung vor dem 1. Weltkrieg wie im Fluge (Klotzsche 1994, S. 22). Nach dem 1. Weltkrieg kamen auch Neuschöpfungen, sogenannte Jugendtänze, dazu (Klotzsche 1994, S. 24). Auch heute noch sind Tanzformen aus dieser Zeit in Gebrauch.

Für solche Formen liegt keine ununterbrochene Tradition vor. Recht schnell entwickelte sich aber für manche dieser Tänze eine funktionelle Verbindung zum traditionellen Leben der Menschen. Da sie heute zu bestimmten Anlässen mit einer gewissen Tradition getanzt werden, erfüllen sie diese wichtigste Bedingung für Volkstänze und werden deshalb auch als Volkstänze bezeichnet.

Für Volkstänze in diesem Sinne müssen also drei Kriterien erfüllt sein: Sie müssen zu bestimmten Anlässen mit einer, auch zeitlich kürzeren, Tradition getanzt werden und sie dürfen nicht zum Bühnentanz oder Gesellschaftstanz gehören.⁵

¹ Vgl. Kapitel 4.9.5.

² Auch in vielen, insbesondere dörflichen, Regionen des Balkans gibt es noch eine ungebrochene Volkstanztradition.

³ Z. B. Anna Helms, Prof. Stahl, Prof. Kück, Marie Peters, Cecil Sharp (Kogler 2009, S. 144; Wolfgang Schlüter in der Mail vom 13.6.14)

⁴ Bei den letzten Überbleibseln handelt es sich, zumindest was den Norden von Deutschland betrifft, wohl auch eher um Tanzformen des Bürgertums aus dem 19. Jh. (Wolfgang Schlüter, Mail vom 18.6.14). Denn auch die Landbevölkerung lernte schon bereits 1780 englische Bürgertänze von einem Schleswiger Tanzlehrer, wie eine alte Handschrift zeigt (Schlüter, Mail vom 18.6.14).

⁵ Der weitere Gebrauch des Wortes Volkstanz in dieser Arbeit bezieht sich auf die hier formulierte Definition.

Werden diese Tänze vor allem auf der Bühne gezeigt oder trifft sich eine Gruppe, weil es den Mitgliedern einfach Spaß macht, diese Tänze unter Anleitung eines Lehrers zu tanzen, benützt man zunehmend den Begriff Folklore. In diesem Begriff steckt das englische Wort ‚folk‘ (‚Volk‘) und ‚lore‘ (‚Überlieferung‘). Klar definiert ist dieser Begriff nur im Bereich der Musik. Dort versteht man unter ‚Folk‘ eine zeitgenössisch erweiterte Volksmusik, die mit moderner Instrumentierung und entsprechendem Arrangement populär gemacht wird.¹ Analog dazu sind Folkloretänze von ehemaligen Volkstänzen abgeleitete Formen, die nicht mehr in direkter Tradition des Volkes stehen, sondern in anderen Sinnbezügen vollzogen werden.² Solche Sinnbezüge sind z. B. Spaß an der Ausübung von griechischen Tänzen in einer Folkloregruppe oder Vorführungen leicht choreographierter Volkstänze auf der Bühne bei einem Festival etc.

Neben einer Änderung der Sinnbezüge verdeutlicht der Begriff Folklore aber, dass nach wie vor die Überlieferung ein wichtiges Kriterium für solche Formen darstellt.

Das ist in der neueren ethnologischen Forschung nicht so, wo man unter Volkstanz sämtliche Tanzphänomene ritueller und geselliger Art subsumiert, die nicht zum Bühnentanz oder zum Gesellschaftstanz gehören bis hin zum modernen (Disco-) Tanz (Walsdorf 2013). Bei dieser Charakterisierung sind Überlieferung und historischer Bezug kein Kriterium und sie geht weit über den üblichen Sprachgebrauch hinaus. Auch die ahistorische Definition von Walsdorf (2013), wonach Volkstanz verabredet und sozial hergestellt ist, erlebt und vermittelt wird, gleich Geselligkeitstanz ist, der von jedermann erlernt werden kann, der dabei eine Gemeinschaft konstituiert, bestätigt und repräsentiert, kommt ohne die Dimension Überlieferung aus. Nach dieser Sichtweise können irgendwelche Tänze zu Volkstänzen werden und diese Bezeichnung tragen. So wird der Begriff Volkstanz in Tanzkreisen jedoch nicht gebraucht. Die Tänze, die heute damit gemeint sind, haben die gleichen äußeren Strukturmerkmale und bestehen aus dem gleichen Schrittmaterial wie die überlieferten Volkstänze. Insofern trifft die Bezeichnung ‚Folkloretänze‘ besser zu, denn sie bringt einerseits zum Ausdruck, dass es sich um Volksüberlieferung handelt und trägt andererseits auch geänderten Sinnbezügen Rechnung.

Echte Volkstänze im Sinne von Petermann scheint es zumindest im westlichen, mittleren und nördlichen Europa nicht mehr zu geben. Sie waren Symbol und Identifikationsform der Gemeinschaft, insbesondere der dörflichen Gemeinschaft. Und diese ursprünglichen Dorfgemeinschaften haben sich im Zug der Industrialisierung und Verstädterung zunehmend aufgelöst. Schon die Entstehung der Paartänze war eine Entwicklung gegen die ursprünglich ganz auf Gemeinschaft bezogenen Formen, geht es doch bei den Paartänzen vorwiegend um die Beziehung von Mann und Frau.³

¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Folk>, 30.10.2013.

² Dazu bemerkt Lièvre (2008, S. 45): Der Prozess der Folklorisierung führt zu einer Verformung der eigentlichen Inhalte, da die traditionelle Musik und die Tänze außerhalb ihres gewöhnlichen zeitlichen und räumlichen Rahmens realisiert werden.

³ Allerdings ist heute zu beobachten, dass in der Volkstanzpflege die Paartänze zunehmend in einer uniformen Abfolge getanzt werden. Möglicherweise liegt der Grund hierfür darin, den Gemeinschaftsaspekt wieder mehr zu betonen.

Zur Datenbasis der vorliegenden Arbeit werden Tänze herangezogen, die als eigentliche Volkstänze oder ursprüngliche¹ Folkloretänze eingeordnet werden können. Da für die Analyse und Klassifizierung dieser Volkstänze äußere Strukturmerkmale und Schrittmuster im Vordergrund stehen, werden auch auf der Bühne präsentierte Formen zur Datenbasis genommen, wenn sie bei ihrer Vorführung im Schrittmuster unverändert bleiben.

3.2 Anforderungen an ein Ordnungssystem für europäische Volkstänze

„Jede Analyse der menschlichen Bewegung ist abhängig vom Analyseinteresse“ (Göhner 1979, S. 12). Auch die Einteilung der Volkstänze und Folkloretänze ist an bestimmte Absichten und Interessen gebunden, die sich dem grundlegenden Ziel² einer nachvollziehbaren und logischen Ordnung überlagern. Für Torp (1990, S. 14) sollte ein Klassifikationssystem ermöglichen, Universalien und Einzelheiten einer regionalen Tanzkultur zu erkennen und für Petermann (1983, S. 9) sollte es Vergleiche zwischen verschiedenen Gebieten zulassen. Für die Ziele der vorliegenden Arbeit sollte ein Ordnungssystem darüber hinaus noch Vergleiche zwischen verschiedenen Zeitepochen ermöglichen. Da Volkstänze auf unterschiedliche Weise entstanden sind und sich über einen langen Zeitraum entwickelt haben, müsste ein Ordnungssystem zusätzlich diese Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte berücksichtigen, die als Resultat die heutigen Erscheinungsformen der Volkstänze hervorgebracht hat. Denn Tänze mit gemeinsamer Entstehungsgeschichte verschiedenen Kategorien zuzuordnen, würde der dieser Arbeit zu Grunde liegenden historischen Betrachtungsweise zuwider laufen. Deshalb wird die im Folgenden vorgenommene Systematik zuerst einmal als vorläufig eingestuft, um dann mit Hilfe der Ergebnisse dieser Arbeit zu überprüfen, ob das Ordnungssystem in Einklang steht mit der vorgelegten Entwicklungsgeschichte der europäischen Volks- und Folkloretänze.

Für die Umsetzung dieser Anforderungen müssen passende Ordnungskriterien formuliert werden. Dazu führt Petermann (1983, S. 213) noch grundsätzlich an, dass für eine logisch aufgebaute Klassifikation die Unterscheidungskriterien die wesentlichen Merkmale der Tänze enthalten müssen. Weiter weist Petermann (1983, S. 213) darauf hin, dass sich alternative Unterscheidungsmerkmale auf die gleiche Art von Merkmal beziehen müssen. Es können nicht auf der gleichen Skalierungsebene beispielsweise historische und funktionelle Merkmale unterschieden werden.

Die meisten Arbeiten über Tanz verwenden eine bestimmte Systematik, ohne dass das Ordnungssystem selbst thematisiert wird. Allerdings findet sich schon sowohl bei Curt Sachs, als auch bei Franz M. Böhme ein Katalog für Unterscheidungskriterien.

¹ Unter „ursprünglich“ wird hier verstanden, dass sich die äußeren Strukturmerkmale und Schrittmuster der Tänze von traditionellen Volkstänzen ableiten.

² Vgl. zu dieser Fragestellung Göhner 1979, S. 34 – 47.

3.3 Unterscheidungskriterien von Curt Sachs und Franz M. Böhme

Die Anzahl der Volkstänze und ihr jeweiliges Erscheinungsbild scheinen unüberschaubar. Auch sind die Faktoren und Formen, die die jeweiligen Tänze bedingen, sehr vielfältig. So führt jede Arbeit über Volkstänze zuerst einmal zum Problem der Einteilung und systematischen Gliederung der Vielfalt. Dazu ist es notwendig, Unterscheidungskriterien aufzustellen. In der bis jetzt vorliegenden Literatur liegen nur wenige begründete Einteilungssysteme vor.

a) Unterscheidungskriterien von Curt Sachs

In ‚Eine Weltgeschichte des Tanzes‘ ordnet Sachs (1933, S. 13 – 124) die Tänze der Welt nach folgenden vier Hauptkriterien: BEWEGUNG, STOFFE UND TYPEN, FORMEN und MUSIK. Innerhalb eines Hauptkriteriums werden die Tänze meist nach einem Gegensatzpaar unterschieden.

Bei der BEWEGUNG gibt es für Sachs Tänze *wider den Körper* und *körperbewusste* Tänze. Tänze wider den Körper, auch Krampftänze, sind solche mit Bewegungen wider Sinn und Natur des Körpers. Dabei zittern die Tänzer, sind schweißgebadet, sind entrückt oder sinken zu Boden. Sachs bezeichnet sie als pathogene¹ Tänze, die eine Eigentümlichkeit der Schamanenvölker darstellen und die jeweils aus der unbesiegbaren Lust an motorischer Entladung entstehen. Die Bewegungen vollziehen sich von selbst, ohne Eingreifen des Ichs. Dabei zielen die Tänze auf Ekstase, erreicht durch taktmäßigen Gleichschlag aller Tanzbewegungen. Im Gegensatz dazu zielen körperbewusste Tänze nicht auf Ekstase. Alle Körperteile stehen im Dienst des Taktes und der Rhythmus ist differenziert.

Innerhalb der körperbewussten Tänze beschreibt das nächste Gegensatzpaar *weitbewegt* – *engbewegt* weitere Unterscheidungsmöglichkeiten. Die weitbewegte Bewegung zeichnet sich durch stärkere motorische Reaktionen, durch Springen in die Höhe und Weite sowie ausladende Bewegungen aus. Insgesamt ist sie für Sachs ‚männlich‘.

Engbewegte Bewegung bleibt am Boden, ist wenig ausladend und hat einen festen Drehpunkt. Sie kann als Pendeln, Schwingen, Wiegen und Schweben charakterisiert werden. Dabei fließt der Rhythmus geschmeidig durch den Körper und wird von Sachs der ‚weiblichen‘ Seite zugeordnet.

Beim zweiten Hauptkriterium STOFFE UND TYPEN unterscheidet Sachs *bildfreie* und *bildhafte* Tänze. Bei den bildfreien geht es um abstrakte Themen wie Krankheit, Fruchtbarkeit, Ernte, Jugendweihe und Ähnliches. Bildhafte Tänze sind Tiertänze, Handwerkertänze, Fruchtbarkeitstänze, Werbungstänze, erotische Tänze, Leichentänze, Waffentänze und andere. Dabei taucht das Thema Fruchtbarkeit sowohl bei den bildhaften, als auch bei den bildfreien Tänzen auf, was die begrenzte Tauglichkeit dieses Kriteriums deutlich aufzeigt.

¹ Die Einstufung von auf Ekstase zielenden Tänzen als „pathogen“ deutet auf faschistoides Gedankengut bei Sachs hin. Von dieser Einstufung abgesehen, findet sich aber ansonsten in seiner Arbeit kein weiteres Indiz für einen solchen Verdacht.

Zu den FORMEN gehören *Einzel tänze*, *Paartänze* und *Chorreigen*.¹

Die MUSIK wird beschrieben durch *Rhythmus*, *Melodie* und den jeweiligen *Zusammenhang mit dem Tanz*.

Eine Einteilung mit Hilfe dieser Kriterien ist heute nicht mehr brauchbar, denn insbesondere beim ersten Hauptkriterium Bewegung findet eine Bewertung der Bewegung statt, der bestimmte Normierungen zugrunde liegen. Ob eine Bewegung gegen die Natur² und den Sinn des Körpers gerichtet ist, kann ja nicht objektiv beantwortet werden. Auch bei den Kriterien eng und weit liegen bestimmte ästhetische Vorstellungen über weibliche und männliche Motorik zu Grunde, die heute nicht mehr nachvollziehbar sind.

Genauso ist das Merkmalspaar bildfrei und bildhaft unbrauchbar, weil es bei der Einteilung zu vielen Überschneidungen kommt. Das führte bei der Arbeit von Sachs zu Problemen bei der Zuordnung, weshalb er als „Notlösung“ für diese Mischformen eine zusätzliche Kategorie KREUZUNG UND STEIGERUNG einführen musste.

b) Unterscheidungskriterien von Franz M. Böhme

Böhme (1886, S. 3 - 4) listet in ‚Geschichte des Tanzes in Deutschland‘ folgenden Kriterienkatalog zur Unterscheidung von Tänzen auf:

- a) nach Zweck und Inhalt, z. B. religiös, Kriegstanz, ...
- b) nach Art der Bewegung: gehend, springend, fortschreitend, Wirbeltänze
- c) nach der Zahl der Tanzenden: Solo, Gruppentanz (kleine Anzahl), Chortanz oder Reigen (Ringelreihen, lange Reihe = Kolonne, Rundtänze mit vielen Paaren)
- d) nach Art des Charakters: ernst oder heiter
- e) nach der Taktart: gerade oder ungerade
- f) nach dem Grad ihrer Ausbildung: einfach bis sehr kunstvoll (im Ballett)

Eine konkrete Anwendung auf die von ihm angeführten Tänze fehlt allerdings bei Böhme und würde zusätzlich noch eine Gewichtung der Kriterien erfordern, die er ebenfalls nicht vorgenommen hat.

Die folgende Kriterienliste basiert auf meiner unveröffentlichten Zwischenprüfungsarbeit im Fach Sportwissenschaften mit dem Thema: ‚Versuch einer Einordnung des Bewegungsbereichs Tanz, speziell Folkloretanz, in die Theorie des Schulsports‘, eingereicht am 16.1.1983 bei Henning Hahn, Universität Tübingen. Die angeführten Merkmale resultieren aus der empirischen Analyse der unterschiedlichen Erscheinungsformen der Volkstänze, insbesondere der Volks- und Folkloretänze Europas.

¹ Chor ist hier im Sinne von Gruppe und Reigen im allgemeinen Sinne von Tanz gemeint (Anmerkung M. H.).

² Wenn von „Natur“ die Rede ist, fließt meistens eine Wertung in die Interpretation von Bewegung und Tänzen ein. Vgl. auch Saffien (1994), S. 16.

3.4 Kriterien zur Unterscheidung und Einteilung von Volks- und Folkloretänzen

Die folgenden Punkte beziehen sich vorrangig auf die Unterscheidung europäischer Volks- und Folkloretänze.

1. Welche Funktion, welchen Zweck und Inhalt hat der Tanz? Aus welchem Anlass und in welchem kulturellen und sozialen Rahmen wird/wurde er getanzt? (Gesellige, kultische, erotische Motive; Wettkampf, Präsentation, Kunst etc.)
2. Wie viele Personen tanzen? (Gruppe, Paare, Einzelpersonen)
3. Welche Personen tanzen und welche sozialen Beziehungen bestehen/bestanden zwischen den Tanzenden? (Frauen, Männer, Mädchen, Burschen, gleichberechtigte Paare, Paare mit Führen und Folgen, verheiratete Paare, Berufstänzer, bestimmte gesellschaftliche Gruppierungen etc.)
4. Welche Formationen und Fassungen werden eingenommen? (Reihe, Gasse, Kreis, V-Fassung, Tanzhaltung etc.)
5. Welchen Anteil haben Improvisation oder festgelegte Choreographie?
6. Wie sehr zielen die Tänze auf Ekstase oder ermöglichen diese?
7. Welche Utensilien werden benutzt?
8. Welche Raumwege sind bei den Bewegungen vorherrschend?
9. Welche Dynamik kann man dem Tanz zuschreiben?
10. Welche Merkmale hat die Musik des Tanzes? Takt, Rhythmus, Melodie, Text, Instrumente, Form etc.
11. Welche Rhythmen haben die Bewegungen?
12. Welche Struktur hat der Tanz? (Teile, Motivfolgen, Schrittmuster, Wiederholungen, etc.)
13. Wie groß ist die Übereinstimmung von Tanz- und Musikform?

Eine Sammlung und Auflistung von möglichen Kriterien ist ein erster Schritt, um damit eine Klassifizierung der bestehenden Volks- und Folkloretänze vornehmen zu können. Die Kriterien sollten allerdings in wichtige und unwichtige unterschieden werden. Für eine solche Hierarchisierung der Merkmale werden im folgenden Kapitel weitere Überlegungen vorgenommen.

3.5 Bewertung der Unterscheidungskriterien

Welche der im vorherigen Kapitel aufgeführten Kriterien sind jetzt in besonderem Maße tauglich, die in Kap. 3.2 formulierten Ansprüche an ein Ordnungssystem zu verwirklichen? Um dieser Frage nachzugehen, werden die einzelnen Kriterien hinsichtlich ihrer Eignung für die vorliegende Arbeit diskutiert und bewertet.

Als erstes stellt sich die Frage nach dem Hauptunterscheidungsmerkmal.

In der vorliegenden deutschsprachigen Literatur über europäische Volkstänze kann man im Wesentlichen zwei gegensätzliche Vorgehensweisen unterscheiden.

Einige Gliederungen, wie z. B. die von Wolfram (1951) vorgenommen in ‚Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa‘, verwenden den Punkt 1 (Funktionen des Tanzes) als Hauptkriterium.¹ Bei Wolfram ergibt das die vier Kategorien: Tanz im Jahresverlauf, Stand und Repräsentation, der Tanz im Menschenleben und Tänze der Geselligkeit. Führt dieses Vorgehen der Einteilung nach den Funktionen zu einem logischen und brauchbaren Ordnungssystem?

Kriterium 1: Funktionen des Tanzes

Die Einteilung nach diesem Kriterium hat den Vorteil, dass man alle Tänze zuordnen kann, denn eine Funktion besteht in jedem Fall. Auch hat sie den Vorteil, dass sie Zusammenhänge und Entwicklungen bezüglich der Funktion oder des Anlasses besonders gut darlegen kann. Ein erster Nachteil liegt aber darin, dass eine Zuteilung zu einer bestimmten Funktion nicht immer eindeutig erfolgen kann. So kann ein Tanz zu einem bestimmten Zeitpunkt des Jahres getanzt werden und durchaus auch der Geselligkeit dienen. Ein zweiter Nachteil ergibt sich daraus, dass beispielsweise in ihrem Schrittmaterial ähnliche Tänze ganz verschiedenen Kategorien zugewiesen werden müssen. Verwandte Schrittmuster landen so in ganz unterschiedlichen Gruppen.

Zudem gibt es viele Beispiele von Tänzen,² die einen Wandel des Inhalts und der Funktion vollzogen haben, wogegen andere Merkmale gleich geblieben sind. Das hat zur Folge, dass ein und derselbe Tanz je nach Situation und Zielsetzung unterschiedlichen Kategorien zugeteilt werden muss. So dienten bestimmte Kreiskettentänze zu bestimmten Zeiten der Gruppenstärkung und Integration aller Dorfbewohner, eine Aufgabe, die sie heutzutage meist nicht mehr haben. Von modernen „Hobbyfolkloristen“ getanzt, sorgen sie z. B. für Spaß an der Bewegung oder lassen ein Gemeinschaftsgefühl in der Tanzgruppe entstehen. Diese schwerwiegenden Einschränkungen führen zu dem Schluss, dass sich die „Funktion des Tanzes“ nicht als Hauptunterscheidungsmerkmal eignet.

Eine davon zu unterscheidende Vorgehensweise ist die Einteilung nach der Anzahl der tanzenden Personen und nach den sozialen Merkmalen und Beziehungen dieser Personen

¹ Auch Oetke (1982) unterscheidet neben anderen Einteilungskriterien Waffen- und Fahnentänze, Reifentänze, Brauch-, Fest- und Umzugstänze und Hochzeitstänze.

² Beispielsweise beschreibt Kuhlbrodt (1959, S. 12) einen Wandel von kultischen Tänzen der Wedda auf Ceylon und Kubu auf Sumatra, die zu Begrüßungs- und Repräsentations-Vorführungen für weiße Gäste des Stammes umfunktioniert wurden.

(Kriterien 2 und 3). Diesen Weg gehen Goldschmidt (2001) in ‚Handbuch des deutschen Volkstanzes‘ oder auch Hoerburger (1961, S. 17 bis 23) in ‚Volkstanzkunde 1‘. Goldschmidt unterscheidet beispielsweise Gruppentänze, Paartänze, Triotänze und Sonderformen.

Kriterien 2 und 3: Wie viele und welche Personen tanzen und welche sozialen Beziehungen bestehen unter den Tanzenden?

Bei der Kategorisierung von Tänzen ermöglichen die Kriterien 2 und 3 als Hauptunterscheidungsmerkmale eine weitgehend zweifelsfreie Zuordnung. Es ist direkt ablesbar, ob beispielsweise ein Paar oder eine Gruppe von Männern tanzt. Lediglich bei Mehrpaartänzen besteht die Alternativentscheidung Gruppentanz oder Paartanz. So ordnet Goldschmidt die Mehrpaartanzformen nicht bei den Paartänzen, sondern bei den Gruppentänzen ein. Das zeigt, dass selbst bei diesen recht eindeutigen Kriterien ein gewisser Interpretationsspielraum gegeben ist.

Für die Einordnung von Personenzahl und Sozialbeziehungen als Hauptkriterium spricht außerdem, dass sie sich im historischen Zeitverlauf sehr stabil erhalten haben und dass Tänze mit gleichen äußeren Strukturmerkmalen meist eine gemeinsame Entstehungsgeschichte haben. Eine Triolettform (Tanzform zu dritt) kann sich nicht einfach zu einem Mehrpaartanz entwickeln. Solche Umwandlungen sind sehr unwahrscheinlich, da wesentliche strukturelle Merkmale völlig verändert werden müssten. Daneben spiegeln sich gerade in diesen Strukturmerkmalen grundlegende gesellschaftliche Bezüge. Denn wer mit wem tanzt, hat mit gesellschaftlichen Werten zu tun und diese änderten sich selten schnell. Auch entspricht die Einteilung in „Gruppentänze, Paartänze und Sonderformen“ der historischen Entwicklung der Tänze in Europa. Denn schon länger ist bekannt, dass Gruppentänze, insbesondere die Kettentänze, kulturhistorisch sehr viel älter sind als die geschlossenen Paartänze und auch die Mehrpaartänze. Insofern unterscheidet dieses Merkmal sowohl ein auffälliges Strukturelement, als auch eine unterschiedliche Entstehungsgeschichte.

Kriterium 4: Welche Formation und Fassung?

Welche Formation und Fassung eingenommen wird ist nicht ganz unabhängig von den Personen, die tanzen und ihren sozialen Beziehungen untereinander. Bei einem Paartanz mit geschlossener Fassung können die Partner nicht gleichberechtigt sein, da der Herr führt und die Dame geführt wird. Dagegen haben die Partner bei einem englischen Kontratanz gleiche Rechte und eine offene Fassung. Bei solchen Mehrpaartänzen gibt es kaum geschlechtsspezifische Rollenunterschiede.

Kriterium 5: Der Grad der Festlegung

Eine weitere Ebene bildet „Der Grad der Festlegung“. Die Choreographie einer Schuhplattlergruppe hat eine bis in kleinste Details festgelegte Bewegungsabfolge. Dagegen hat eine Flamenco-Tänzerin einen großen Spielraum für individuelle Gestaltung. Ob die Möglichkeit zur Improvisation überhaupt besteht, hängt auch von Faktoren wie Gruppengröße, Formation oder der Tanzfassung ab. Ein freies Tanzen erlaubt mehr Improvisation als eine an den Schultern gefasste Reihe. Je geringer die Gruppengröße, je lockerer die Fassung, je weniger festgelegt die Formation, desto mehr persönliche Gestaltung ist möglich.

Einen deutlichen Einfluss auf die Improvisationsmöglichkeiten hat auch die Vorführsituation. Werden Volkstänze auf einer Bühne dargeboten, wird der individuelle Spielraum zugunsten einer möglichst gleichförmigen Gesamtbewegung eingeschränkt. Ein markantes Beispiel für eine solche Entwicklung zeigt sich in der jüngeren Geschichte des Schuhplattlers. Als Werbetanz zwischen Mann und Frau in seiner ursprünglichen Form bot er vor allem den Tänzern ganz persönliche Gestaltungsmöglichkeiten, um ihre jeweilige Partnerin und das Publikum zu beeindrucken. Er wurde ursprünglich nur von einzelnen Paaren getanzt (Wolfram 1951, S. 189). Als dann ab 1883 in Bayern zunehmend mehr Volkstanz- und Trachtenerhaltungsvereine entstanden, wurde das Platteln immer mehr zum Schau- und Gruppentanz, wobei eine einstudierte, möglichst synchrone Form präsentiert wurde (Wolfram 1951, S. 191). Heutzutage hat jede Plattelgruppe ihre eigene Choreographie, die über einen längeren Zeitraum einstudiert werden muss.

Kriterium 6: Ekstase

Das Kriterium Ekstase spielt für europäische Volkstänze, wie sie sich heutzutage darstellen, keine Rolle. Bewegungen, die auf Ekstase oder Trance zielen, gibt es in diesen Regionen äußerst selten. Dies schließt andererseits nicht aus, dass beim Tanzen Phasen des Sich-selbstvergessens auftreten können.

Kriterien 7 – 11: siehe nachfolgende Ausführungen

Kriterium 12: Struktur

Viele Tänze besitzen ein charakteristisches Muster an Schrittfolgen oder eine deutliche Form im Aufbau ihrer Bewegungselemente. Solche Merkmale werden häufig als Struktur bezeichnet.

Als Hauptunterscheidungsmerkmal eignet sich dieses Kriterium nicht, da sich beispielsweise Strukturelemente von Kreiskettentänzen und geschlossenen Paartänzen nur schwerlich vergleichen lassen und zumindest auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun haben. Die Struktur- und Formanalyse von Tänzen ist aber ein brauchbares und wichtiges Kriterium zur Unterscheidung der Tänze in den Untergruppen.

Kriterien 7 - 11 und 13: Utensilien, Dynamik, Rhythmus und Raumwege der Bewegungen, Merkmale der Musik, Übereinstimmung von Tanz- und Musikform

Ganz unerheblich für eine Systematik ist die Frage, ob eine Übereinstimmung von Tanz- und Musikform besteht (Kriterium 13). In der heutigen Praxis auf dem Balkan¹ oder in anderen Ländern² ist es durchaus üblich, verschiedene Musikstücke für einen Tanz zu verwenden. Je nach Melodie und Struktur der Musik passt diese zum Tanz oder auch nicht. Deshalb kann die Übereinstimmung von Tanz- und Musikform nur ein sehr untergeordnetes Kriterium sein.

¹ Wahrscheinlich wurden in Mitteleuropa während und vor dem Mittelalter auch unterschiedliche Lieder für ein und denselben Tanz gesungen.

² So gibt es für die Rundtänze Walzer, Polka, Schottisch usw. keine festgelegten Melodien. Das Gleiche gilt für bretonische Tänze wie beispielsweise der ‚Hanter Dro‘. Auch wurden in die Musikbegleitung zu Quadrillen Teile von zeitgenössischen Schlagermelodien eingebaut, so besteht z. B. zum „Wilhelmsburger Kontra“ ein Notenblatt mit 15 verschiedenen Alternativmusiken. Bei den englischen Tänzen ist es üblich, nur beim ersten und letzten Durchspiel die Originalmelodie zu verwenden, dazwischen werden andere „Tunes“ eingebaut.

Die Kriterien 7 – 11 (Utensilien, Dynamik, Rhythmus und Raumwege der Bewegungen, Merkmale der Musik) sagen zwar einiges über die spezifischen Merkmale eines Tanzes aus, sind aber doch relativ beliebig. Z. B. gibt es Tänze mit ganz ähnlichen oder gleichen Rhythmen und Taktarten, wobei die Schrittmuster grundverschieden sind. So haben die Schritte eines griechischen ‚Syrtos‘ im 7/8-Takt getanzte keinerlei Gemeinsamkeit mit dem Muster eines nordgriechischen ‚Baidushka‘, der auch meist im 7/8 steht.

Die hier angesprochenen Kriterien (7 – 11 und 13) bilden die letzte Schicht der Differenzierung. Eine gewisse Sonderrolle kommt den Utensilien zu, denn Utensilien eröffnen neue Möglichkeiten für spezielle Tanzbewegungen. Das könnte in der geschichtlichen Entwicklung von Tänzen durchaus eine Rolle gespielt haben.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass diejenigen Kriterien, die mit der „äußeren Form“ zu tun haben (Kriterium 2, 3, 4), besonders tauglich sind als Hauptunterscheidungsmerkmale. Zur weiteren Unterscheidung dienen dann „innere Strukturmerkmale“ wie unterscheidbare Schrittmuster oder der Aufbau der Bewegungselemente (Kriterium 12).

Petermann (1983, S. 12) bemerkt dazu: „Die Form zeichnet sich durch besondere Beständigkeit aus. Sie macht in der Geschichte nur allmähliche, evolutionäre Entwicklungen und Veränderungen durch. Die Funktion eines Tanzes macht dagegen schnellere, oft mehrere Veränderungen durch oder kann ganz verschwinden. Die in der Tradition verankerte Form füllt sich wieder mit neuen Ideen, kann so echte Funktion erhalten und bleibt lebendig“. So stellte sich schon früh heraus, dass die ‚Form‘ das entscheidende Kriterium darstellt und allein die präzise Formbestimmung zu einer Systematisierung der Volkstanzformen führt (Petermann 1983, S. 13).

Eine Einteilung nach Funktion und Inhalt der Tänze führt nicht zu einer eindeutigen Zuordnung. Sie missachtet offensichtliche strukturelle Verwandtschaften und wird der Genese der einzelnen Formtypen nicht gerecht.

3.6 Systematik europäischer Volks- und Folkloretänze (Klassifikation)

Die angestellten Überlegungen zur Bewertung der Kriterien führen zu einem mehrdimensionalen Konstrukt, dessen Hauptmerkmale in Abbildung 360 mit drei Ringen dargestellt sind. Die Systematik wird dabei vorwiegend durch „äußere Formmerkmale“ bestimmt und führt zu Ober-, Haupt- und Untergruppen.

Das als besonders wichtig eingestufte Kriterium 2¹ bezüglich der Anzahl der Tanzenden ist im mittleren Ring dargestellt und führt zu den **Obergruppen** „SOLOTÄNZE, PAARTÄNZE und GRUPPENTÄNZE“.²

Im äußeren Ring kommt es durch weitere äußere Formmerkmale (Kriterien 3 und 4) zu den **Hauptgruppen** der europäischen Volkstänze, die jeweils Unterteilungen der Obergruppe darstellen. Dabei werden beispielsweise Paartänze durch unterschiedliche Formation oder Fassung (Kriterium 4) in offene, geschlossene und freie Paartänze untergliedert.

Die außerhalb des äußeren Rings angeführten Tanzformen sind Unterteilungen der Hauptgruppen in **Untergruppen**, die im folgenden Kapitel 3.7 zusammenfassend charakterisiert werden.

Im inneren Ring wird die Dimension „Grad der Festlegung“ (Kriterium 5) dargestellt, welche sich den anderen Unterscheidungsmerkmalen überlagert. Dabei nimmt der Festlegungsgrad von links nach rechts zu. Teil dieser Dimension ist auch der Vorführcharakter, der den Charakter eines Tanzes in der Systematik (Abb. 360) nach rechts schiebt.

Innerhalb der Hauptgruppen und Untergruppen kann durch weitere äußere Formmerkmale und durch Strukturanalyse³ (Kriterium 12) eine weitere Differenzierung vorgenommen werden.

¹ Vgl. Kap. 3.4 Unterscheidungskriterien.

² Zur Charakterisierung der einzelnen Tanzkategorien vgl. Kap 3.7.

³ Vgl. Kapitel 2.1.4b zur Strukturanalyse.

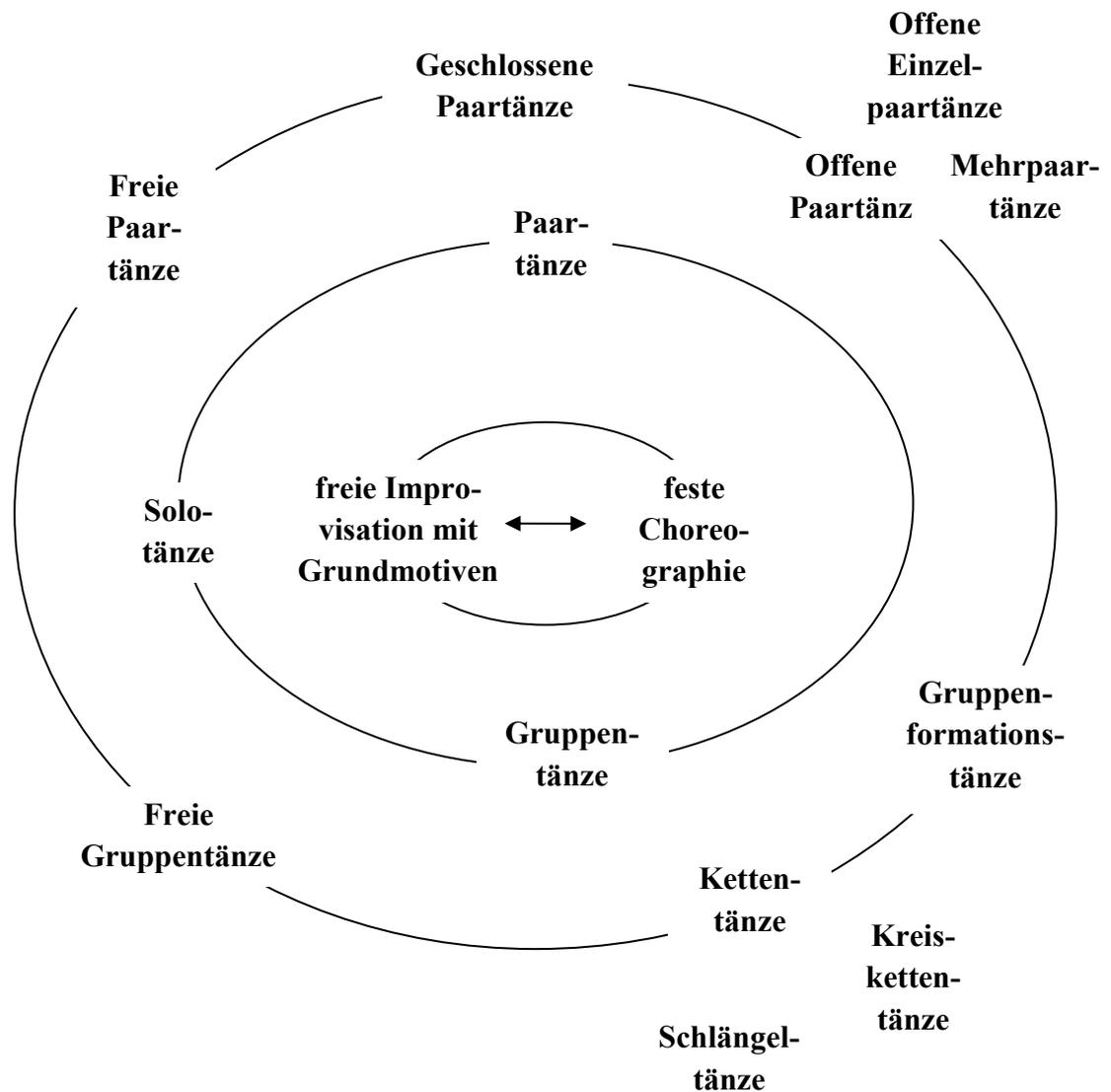


Abb. 360: Systematik der europäischen Volks- und Folkloretänze. Im mittleren Ring befinden sich die Obergruppen, im äußeren Ring die Hauptgruppen und außerhalb des äußeren Ringes die jeweiligen Untergruppen.

Tab. 360: Beispiele für eine systematische Einteilung

Obergruppen (mittlerer Kreis, definiert durch Kriterium 2)	Hauptgruppen (äußerer Kreis, definiert durch Kriterium 3 und 4)	Untergruppen (außerhalb des äußeren Kreises, definiert durch Kriterium 4 und 1)	Tanz-Familien (definiert durch die restlichen Kriterien)	Tanz (definiert durch die restlichen Kriterien)
Solotänze		anmutig-erotische Solotänze	Flamenco	
		solistische Geschicklichkeitstänze	Halling (norwegischer Männertanz)	
Paartänze	Freie Paartänze		Tarantellas	südtalienische Tarantella
	Geschlossene Paartänze		Mazurkas, Walzer	
	Offene Paartänze	Offene Einzelpaartänze	Menuett Solo- paar ¹	
		Mehrpaartänze	Kontratänze Quadrillen Squares Gassentänze	Black Nag
Gruppentänze	Kettentänze	Kreiskettentänze	Drei-Takt- Tänze	Roien
		Schlängeltänze		Tsakonikos
	Sonstige Gruppentänze		Bändertänze	schwäbischer Bändertanz
	Freie Gruppentänze		Freie Gruppentänze im 9/8-Takt	Antichristos, Karsilamas

¹ Eigentlich geht es in dieser Arbeit um Volks- und Folkloretänze, wozu ein Menuett nicht gehört. Viele Tänze der vornehmen Gesellschaft wurden aber zu Volkstänzen und umgekehrt, deshalb ist eine solche Trennung bei systematischen Überlegungen nicht sinnvoll und auch nicht möglich.

Das hier dargestellte System der Einteilung berücksichtigt sowohl formale und strukturelle, als auch entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte. Es ist nicht universell einsetzbar, sondern auf Tanzformen Europas und angrenzender Gebiete beschränkt. Es liefert damit die Grundlage zur Analyse und Kategorisierung von heutigen und früheren europäischen Tanzformen. Es ist auch notwendig und hilfreich bei der Beantwortung der Frage, welche Tanztypen es in bestimmten Zeiten gab, oder auch, ob es Tanztypen gab, die es heute nicht mehr gibt. Denn eine vorwiegend auf äußeren Strukturmerkmalen aufgebaute Systematik hat den Vorteil, dass diese äußeren Strukturmerkmale in Tanzdarstellungen festgestellt werden können bzw. fehlen. So können auf der Grundlage dieser Systematik Tanzabbildungen oder Tanzbeschreibungen bestimmten Tanztypen zugeordnet werden.

Ganz unabhängig von diesen systematischen Überlegungen besteht für jeden Tanz ein Anlass, zu dem er getanzt wird, oder das Tanzen erfüllt eine bestimmte Funktion in der jeweiligen Gemeinschaft.

3.7 Zusammenfassende Charakterisierung europäischer Volks- und Folkloretanztypen

3.7.1 Solotänze (Abb. 371a und 371b)¹

Solotänze sind Tanzformen, bei denen nur eine Person tanzt.

Einzeltänze gibt es im europäischen Volkstanz nicht sehr viele. Solche Tanzdarbietungen findet man eher beim künstlerisch darstellenden Tanz. Der Volks- und Folkloretanz findet von seiner Sinn dimension her immer in Gemeinschaft statt. Deshalb gibt es nur wenige Tänze, bei denen eine einzelne Person tanzt, wie z. B. beim griechischen ‚Zeibekikos‘, beim spanischen ‚Flamenco‘ oder beim anmutig-erotischen Solotanz von jungen Frauen bei den Berbern. Auch bei bestimmten Geschicklichkeits- oder Burschentänzen gibt es kurze Sequenzen, in denen einzelne Tänzer ihr Können zeigen. Solche Momente der Selbstdarstellung von Einzelkönnern sind für das Gesamtbild der Volks- und Folkloretänze eher untypisch.

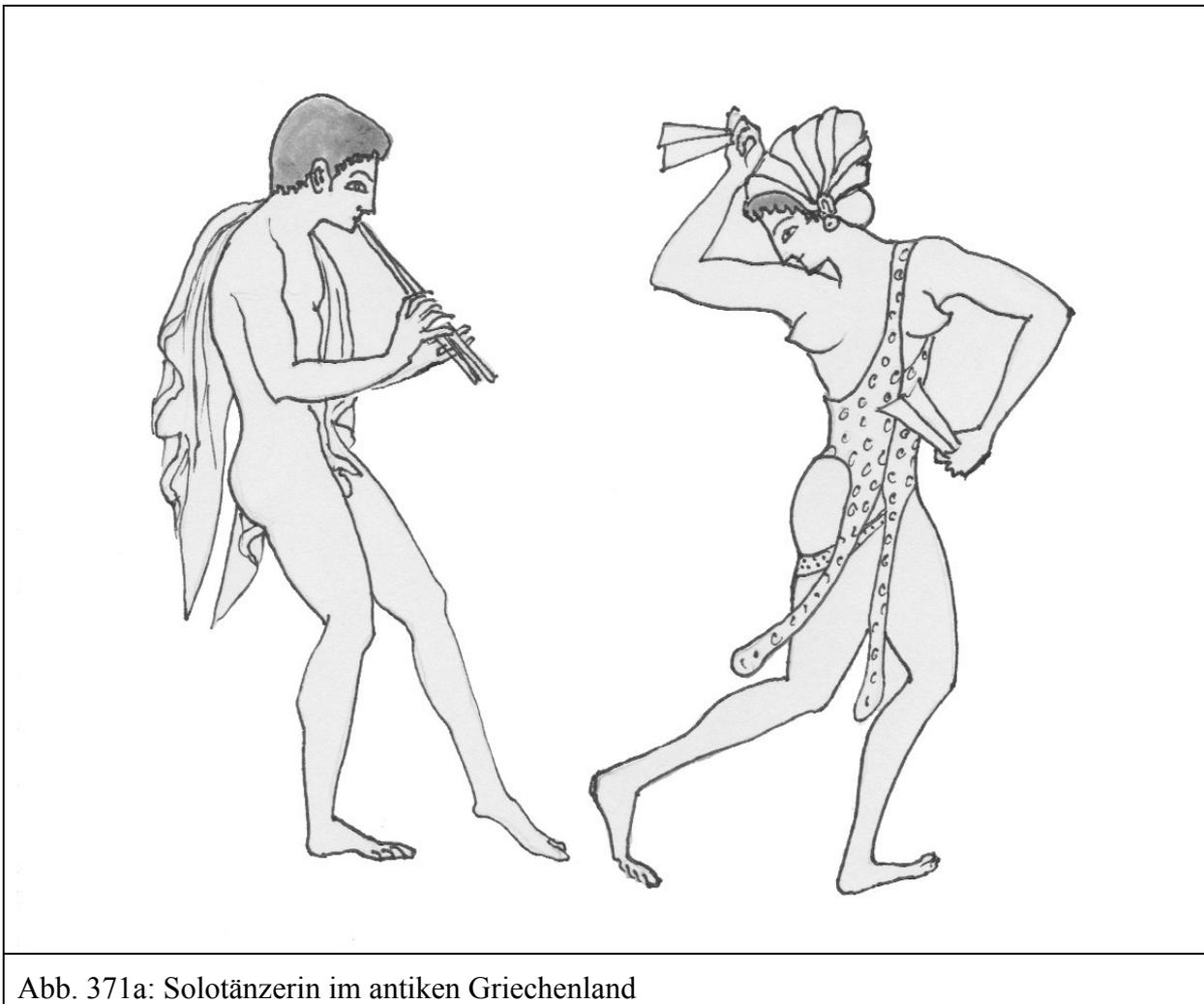


Abb. 371a: Solotänzerin im antiken Griechenland

¹ Die Quellenangaben zu den jeweiligen Abbildungen sind im Kapitel 7.2 aufgelistet.



Abb. 371b: Solotanz Flamenco

3.7.2 Paartänze

Die Obergruppe Paartänze wird in die Hauptgruppen Freie Paartänze, Geschlossene Paartänze und Offene Paartänze eingeteilt. Offene Einzelpaartänze und Mehrpaartänze sind Untergruppen der Offenen Paartänze. Daneben gibt es noch Triolettformen, deren Zuordnung weiter unten diskutiert wird.

FREIER PAARTANZ (Abb.372a)

Bei dieser Form des Paartanzes bewegen sich die Partner ohne Körperberührung gegenüber oder auch nebeneinander. Es gibt meist gewisse Standardbewegungsmuster (Grundbewegungen), aber die Improvisationsmöglichkeiten der Beteiligten sind im Vergleich zu anderen Volkstänzen groß. Häufig werden die Arme beim Tanz nach oben gehalten. Diese Form gibt es sowohl mit gleichgeschlechtlichen,¹ als auch mit verschiedengeschlechtlichen Partnern. Meist tanzen nur einzelne oder wenige Paare eine Zeit lang miteinander und werden dann von anderen Paaren abgelöst.

Ein Schwerpunkt der Verbreitung liegt in den westlichen Mittelmeerländern Spanien, Portugal, Italien, den Balearen, der Ostküste der Adria und Montenegro. Aber auch in Teilen der Türkei findet man diese Paartanzgattung unter dem Namen ‚Karsilamas‘, was „Gesicht zu Gesicht“ bedeutet. Allerdings beherrschen in den meisten Regionen Kleinasiens genau wie auf dem Balkan die Kettentänze das Volkstanzgeschehen und Freie Paartänze sind zumindest auf dem Lande eher die Ausnahme. Die Musik zu ‚Karsilamas‘ wird in einem 9/8-Takt gespielt. Möglicherweise wurde dieser Tanz während der osmanischen Herrschaft auch in weiteren Ländern wie Serbien, Mazedonien und Griechenland verbreitet, wo er heute neben den Kettentänzen zu finden ist. In Nord-Griechenland wird er auch als ‚Antikristos‘ bezeichnet. In Bulgarien kann man diesen Freien Paartanz als ‚Paar-Račenica‘ in dem für Račenicas typischen 7/8-Takt beobachten. Ein weiteres Zentrum für Freie Paartänze bildet die Region des Kaukasus, wo dieser Formtyp die größte Anzahl der Volkstänze stellt. Auch Sinti und Roma haben solche Tänze.

GESCHLOSSENER PAARTANZ (Abb. 372b)

Tänzerin und Tänzer nehmen, durchgehend oder in bestimmten Abschnitten des Tanzes, eine geschlossene Tanzfassung ein, d. h. beide berühren mit beiden Händen den jeweiligen Partner. Meist umfasst der Tänzer die Tänzerin. Beide Hände des Tänzers liegen auf dem Rücken seiner Partnerin. Bei der Tanzfassung des Modernen Gesellschaftstanzes gilt das nur für eine Körperseite. Bei letzterer werden auf der anderen Seite die Hände in Kopfhöhe gefasst.

Zum Geschlossenen Paartanz gehören auch Formen, bei denen Tänzerin und Tänzer die Fassung einseitig für kurze oder auch längere Zeit lösen und die Tänzerin beispielsweise

¹ Die strenge patriarchalisch geprägte Gesellschaft in den Verbreitungsregionen des Freien Paartanzes ließ eine gemischtgeschlechtliche Ausführung meist nicht zu. Vgl. auch Leibman 1992, S. 14, Fußnote 13.

Drehungen unter den gefassten Händen ausführt oder die gefassten Hände vor und zurück schwingen wie etwa beim offenen Walzer.¹

Die Tanzschritte basieren auf dem Prinzip „Grundschrift und Figuren“.² Darüber hinaus gibt es einen „Führenden“ (engl. Leader) und einen „Geführten“ (engl. Follower). Die Führung bei gemischtgeschlechtlichen Paaren hat, zumindest formal, der Mann. Zu den Geschlossenen Paartänzen gehören Volkstänze wie Rheinländer, Ländler, Polka, Mazurka, aber auch Moderne Gesellschaftstänze oder Tango argentino. Viele ursprünglich durch den Tänzer geführte Paartänze werden heute auch in festen Choreographien vollzogen.

Der Schwerpunkt der Verbreitung befindet sich in Süd- und Mitteleuropa, Tschechien, Polen, Ungarn, Österreich, der Schweiz, Slowenien, den Beneluxländern und Frankreich. Aber auch in Südsandinavien gibt es einige Geschlossene Paartanzformen.

OFFENER PAARTANZ (Abb. 372c)

Tänzerin und Tänzer sind an einer Hand gefasst und stehen nebeneinander, sind also ‚als Paar offen‘. Manchmal wird die Fassung auch ganz gelöst, um individuell Kreise auszuführen oder sich gegenüberstehend zu tanzen. Dieser Tanztyp ist zwar weit verbreitet, ist aber nur in Norditalien dominant.

MEHRPAARTANZ (Abb. 372d)

Tänze, bei denen mehrere Paare paarweise zusammen und mit den anderen Paaren tanzen, nennt man Mehrpaartänze. Dabei stehen Tänzerin und Tänzer meist nebeneinander mit einer offenen Tanzfassung. Die Tanzschritte sind einfach, überwiegend nur Gehschritte, dagegen sind die räumlichen Muster komplex. Der Ablauf folgt entweder einer vorgegebenen Choreographie oder ein so genannter „caller“ gibt den Tänzern bekannte Figuren an. Die „Ornamentik“ und die „Konstruktion“ stehen im Vordergrund. Dazu gehören z. B. Kontratänze, Quadrillen, Squares und ähnliche Formen.

Der heutige Schwerpunkt der Verbreitung findet sich in Großbritannien, Irland, Flamen und Niederdeutschland, aber auch in Südsandinavien gibt es neben Geschlossenen Paartänzen viele Mehrpaartänze.

Zudem gibt es auch Mischformen wie z. B. französische Bourrées, die zu den Freien Paartänzen gehören, bei denen aber eine feste Abfolge eingehalten wird und die Paare aus organisatorischen Gründen noch in einer Gasse stehen.

Die Entstehung von Mischformen hat mehrere Ursachen. Zum Ersten bleiben bei der Weiterentwicklung der Tanzformen oft alte Elemente in Teilabschnitten erhalten. So enthalten die meisten niederdeutschen Mehrpaartänze einen Kreis als Auftaktfigur. Das kann symbolisch als gemeinsamer Beginn gedeutet werden. Es könnte aber auch ein Kettentanz-

¹ Herbert Langer (in der Vierteljahresschrift für Volkstanz und Heimatpflege „Der fröhliche Kreis“ September 1982, S. 123 – 126) bezeichnet diese Tänze als ‚unterbrochene Rundtänze‘. Durchgehend geschlossene werden dort als ‚Rundtänze‘ eingeordnet. Auch die ‚Steirischen‘ und ‚Ländlerischen‘ gehören mit ihren Armfiguren zu den Geschlossenen Paartänzen, denn diese haben als Abschlussfigur einen geschlossenen Rundtanz.

² Mit „Figuren“ sind hier komplizierte Varianten des Grundschrifts gemeint.

Relikt aus früheren Zeiten sein. Möglicherweise widersprechen sich auch beide Interpretationen nicht. Zum Zweiten werden Tänze in ihrer Fortentwicklung immer wieder verändert und variiert. Neu hinzukommende Elemente können auch aus anderen Tanzkategorien stammen. Dadurch entstehen Mischformen wie z. B. der englische Tanz ‚Lucky Seven‘, der Elemente der Kreiskettentänze, Mehrpaartänze und der Geschlossenen Paartänze vereinigt:

Tab. 372a: Elemente des englischen Tanzes: Lucky Seven

Teil	Beschreibung	Kategorie des Elements
1	Kreis links	Kreiskettentanz
2	Vierschritt (Double) zur Kreismitte und zurück	Kreiskettentanz
3	große Kette bis zum Siebten	Mehrpaartanz
4	Swing	Geschlossener Paartanz

TRIOLETT-FORMEN (Abb. 372e)

Darunter versteht man gemischtgeschlechtliche Tänze zu dritt. Meistens tanzt ein Tänzer mit zwei Tänzerinnen, aber auch das Umgekehrte ist möglich, aber sehr selten. Triolettformen gehören thematisch zu den Paartänzen. Sie enthalten alle wichtigen Momente des Paartanzes. Der Tänzer „flirtet“ dabei abwechselnd mit der einen und der anderen Partnerin. Bei Männermangel können auf diese Weise überzählige Damen auch mit einbezogen werden („Männermangelform“).

In der einschlägigen Literatur wird diese Form in ihrer Wichtigkeit überschätzt¹ und als eigene Tanzgattung geführt. Dies wird mit zwei Argumenten begründet:

Einmal gibt es einige Textstellen wie z. B. folgende von Wolfram von Eschenbach² aus dem Jahre 1211:

21 Och mohte man dô schouwen

22 ie zwischen zweien frouwen

23 einen clâren ritter gên.

(„Jeden der glänzenden Ritter sah man zwischen zwei Damen gehen.“)³

Die meisten Tanzhistoriker legen dieser Stelle eine Paartanzsituation zugrunde.⁴ Dann liegt die Folgerung nahe, dass ein Ritter mit zwei Damen tanzt, also in einer Triolettkonstellation.

¹ Vgl. Sachs (1933, S. 65); Buhmke (1997, S. 310); Salmen (1999, S. 153); Brunner (1983, S. 9), Wolfram (1951, S. 162).

² Aus Parzival 639,21, herausgegeben von Karl Lachmann, Berlin 1833, S. 301.

³ Peter Knecht, Bernd Schirok: Parzival von Wolfram von Eschenbach S. 643.

⁴ Vgl. Sachs (1933, S. 184), Salmen (1999, S. 153-155), Böhme (1886, S. 31), Harding (1973, S. 7).

Wenn nur diese Verse betrachtet werden, ist diese Sichtweise auch nachvollziehbar. In den vorausgehenden Versen heißt es aber:

15 manec frouwe wol gevar
 16 giengen für in tanzen dar.
 17 sus wart ir tanz gezieret,
 18 wol underparriert
 19 die riter underz frouwen her:
 20 gein der riwe komen si ze wer.

(„Viele schöne Frauen gingen hin, um vor ihm (*dem Gastgeber*) zu tanzen. Ihr Reigen putzte sich bunt heraus mit hübschen Applikationen, als die Ritter sich ins Heer der Damen mischten und Verstärkung brachten, Trauer aus dem Feld zu schlagen.“)¹

Das Tanzen der Frauen kann ja eigentlich nur ein Reigen sein. Andere Formen mit reiner Frauenbeteiligung sind in diesem Zusammenhang nicht denkbar. Wenn sich jetzt die Ritter in den Reigen dazugesellen, entsteht sehr wahrscheinlich ein gemischter Reigen und damit geht jeder Ritter zwischen zwei Frauen, weil hierbei die Geschlechter immer im Wechsel aufgestellt sind. Ebenso geht eine Frau zwischen zwei Rittern. Diese Textstelle beschreibt also keine Triolettsituation,² sondern einen gemischten Reigen. Bemerkenswert an dieser Stelle ist auch, dass „tanzen“ im Wortsinn schon als Überbegriff benutzt wird.

Als weiteres Argument wird von einigen Autoren die Auswertung von Bildern herangezogen. Insgesamt gibt es aus der Zeit von 1100 bis 1500 nur drei Bilder mit Triolett-Darstellungen. Einmal ist das ein Bild, auf dem der Minnesänger Hiltbolt aus Schwangau zwischen zwei Frauen tanzt.³ Möglicherweise ist dieses Bild aber eher ein symbolischer Ausschnitt aus einem Reigen. Die Bewegungsrichtung der drei Tanzenden geht zur Seite, was typisch für einen Reigen ist. Auch der Titel des Bildes „Hiltbolt von Swanegoen, zwei Damen zum Reigen führend“ spricht für diese Sichtweise. Noch deutlicher ist die Reigentanzsituation in der zweiten Illustration von Meister Rumsant. Bei dieser Darstellung ist die Tanzrichtung zur Seite noch deutlicher ersichtlich. Außerdem tanzt eine Dame mit zwei Herren, eine Konstellation, die zumindest heute für Triolettformen sehr ungewöhnlich ist. Bei beiden Bildern handelt es sich also sehr wahrscheinlich nicht um Triolettdarstellungen.

Eindeutig ist eine Triolettsituation beim dritten Bild aus dem Jahre 1463⁴ dargestellt, auf dem ein Herr mit zwei Damen beim Bassadanza zu sehen ist. Eine Triolettaufstellung war bei der italienischen Bassadanza möglich, im 16. Jh. nach Arbeaus Meinung aber eher unpassend (Arbeau 1588, S. 42).

¹ Peter Knecht, Bern Schirok: Parzival von Wolfram von Eschenbach S. 643.

² Die Triolettform wird weiter oben charakterisiert.

³ Manesse-Handschrift, fol 146.

⁴ Miniatur italienischer Provenienz: Bassadanza, Mailand fol 21.

Der in diesem Zusammenhang gelegentlich zitierte Josef Oberbach¹ (1940) führt die in Tab. 372b zusammengestellten Bilder als Belege für Triolettformen an. Diese Bilder werden in der Tabelle nochmals analysiert und bewertet.

Tab. 372b: Triolettformen bei Oberbach (1940)

Bild:	Abgebildete Personen
Andrea da Firenze in Florenz	3 Damen
Her Hiltbild von Swanegoen in Manesse'sche Handschrift, fol 146 (1305 - 1315)	Herr Hiltbild mit 2 Damen, eher ein Reigen
Bild von Giotto gemalt in Arenakapelle in Padua unter der Justitia	3 Damen
Meister Rumschlant i Manesse'sche Handschrift, fol 413 (1305 - 1315)	Eine Hofdame mit zwei edlen Herren, eher ein Reigen
Handschrift Wilhelms von Orleans (1419)	3 Tänzerinnen
Fresko in S. Maria Novella Florenz	3 Mädchen
Gotisches Minnekästchen aus Buchs (Basel 2. H. des 14. Jh.)	3 Herren und 1 Dame
Reigen in der Kirche St. Andrea zu Brindisi	Hier ist ein Reigen auf allen vier Seiten einer Säule dargestellt, auf jeder Seite sind drei Personen abgebildet. Daraus eine Triolett-Situation abzuleiten, ist eine nicht nachvollziehbare Interpretation.

Wie schon oben ausgeführt, handelt es sich bei Hiltbild von Swanegoen und Meister Rumschlant eher um Reigendarstellungen. Bei den anderen Bildern tanzt aber kein Herr mit zwei Damen und damit ist ein wichtiges Merkmal eines Trioletts nicht erfüllt. Bei den von Oberbach angeführten Bildern ist keine einzige, eindeutige Triolettdarstellung festzustellen.

Die Zahl ‚drei‘ könnte auf den meisten diesen Bildern in symbolischer Weise gewählt worden sein, in dem Sinne, dass drei mehr als zwei (ein Paar) darstellt und für ‚viele‘ steht. Zudem steht ‚drei‘ für die heilige Zahl.

Den vorgenannten wenigen Darstellungen von echten oder vermeintlichen Triolettformen steht eine Vielzahl von Darstellungen² gegenüber, die Paartänze oder auch Reigentänze zeigen, bei denen die Tänzer paarweise angeordnet sind. Aus der vergleichsweise geringen Zahl der verschiedentlich angeführten Belege und unter Berücksichtigung der hier

¹ Einige spätere Autoren beziehen sich auf diese Arbeit, deshalb wird diese Stelle hier eingehend behandelt.

² Vgl. Teil II.C.3, Auswertung von Bildern.

vorgetragenen Einwände lässt sich meines Erachtens die Triolettform nicht weiter als eine wichtige, eigenständige Tanzgattung rechtfertigen.



Abb. 372a: Freie Paartänze



Abb. 372b: Geschlossene Paartänze

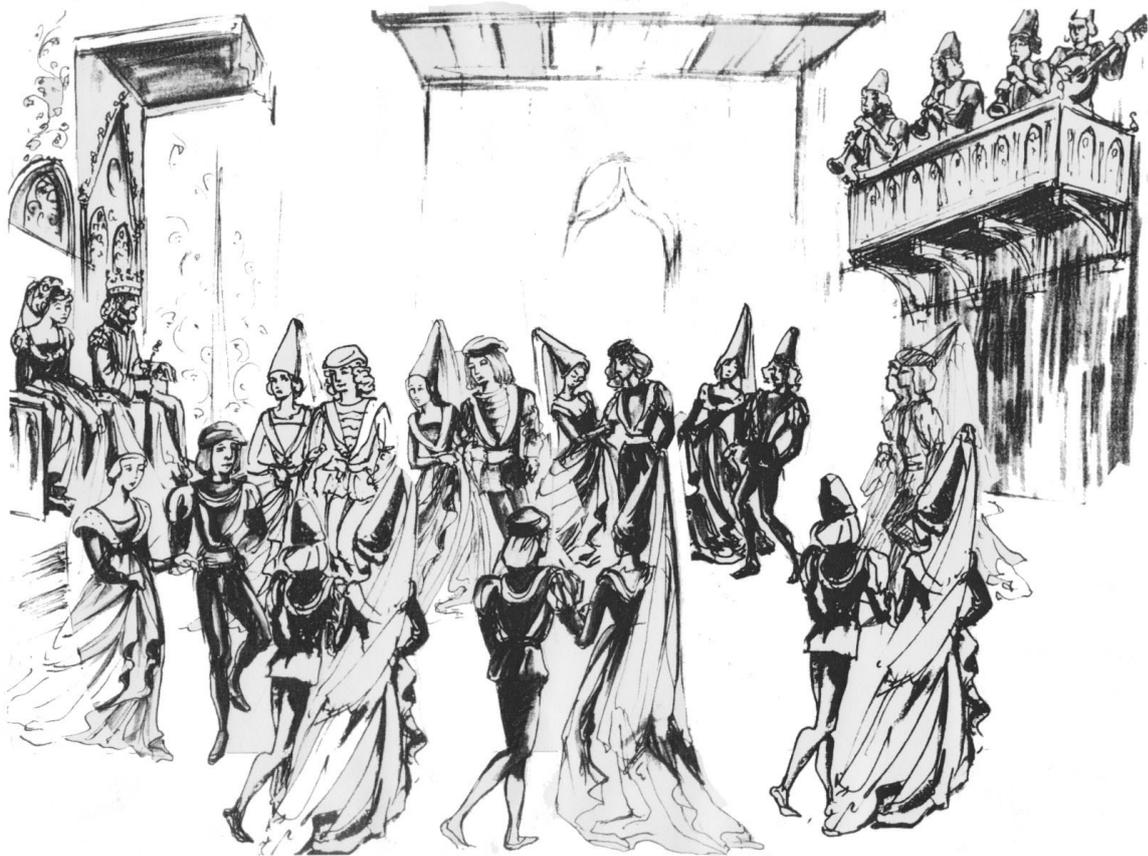


Abb. 372c: Offene Paartänze



Abb. 372d: Mehrpaartanz



Abb. 372e: Triolett

3.7.3 Gruppentänze

Unter dem Begriff Gruppentanz werden alle Tänze zusammengefasst, die weder Einzel- noch Paartänze sind. Dazu gehört die große Gruppe der Kettentänze, die sich durch klare Kriterien definieren lässt. Übrig bleibt dann eine etwas heterogene Gruppe, in der sich die restlichen Tänze mit durchaus unterschiedlichen Merkmalen wiederfinden. Sie werden im Folgenden als „Sonstige Gruppentänze“ bezeichnet, da eine weitere Kategorisierung schwierig und für die vorliegende Arbeit nicht notwendig ist.

KETTENTÄNZE (Abb. 373a)

Hoerburger (1961, S. 20) benützt für diese Kategorie die eher unpräzise Formulierung „eigentlicher Kreistanz“. Wer diese Tänze auf dem Balkan schon gesehen hat, weiß trotzdem, was gemeint ist. Der Begriff Kreistanz ist aber weiter gefasst und schließt auch andere Tanzformen im Kreis mit ein. Letztendlich wird überall auf der Welt und bei fast allen Tänzen ‚im Kreis‘ getanzt.¹ Selbst Paartänze finden meist irgendwie auf einer Kreisbahn statt. Das führt dazu, dass beim Gebrauch des Begriffs ‚Kreistanz‘ nicht klar ist, was gemeint ist.

Die Kreisbewegung alleine charakterisiert die „eigentlichen Kreistänze“ aber nicht ausreichend. Die Menschen haben dabei direkten Kontakt. Sie bilden eine Kette. So wählte Richard Wolfram (1986) den Titel ‚Reigen- und Kettentanzformen in Europa‘ für seine Ausführungen über diese Tänze. Im Englischen sind es für Lisbeth Torp (1990) ‚Chain and Round Dances‘ und Yves Moreau, ein kanadischer Volkstanzlehrer für Balkantänze, nennt sie „handjoined circle dances“. Dieses durch die Fassung entstehende Aneinanderhängen, das in Analogie wie die zusammenhängenden Glieder einer Kette erscheint, ist das zweite wichtige Merkmal neben dem des Kreises. Bei den dazugehörigen Formationen wird häufig zwischen geschlossenem Kreis, offenem Kreis, Halbkreis oder sogar Linie unterschieden. Diese Unterschiede entstehen durch weitere Gesichtspunkte wie die Anwesenheit eines Tanzführers² am Anfang des offenen Kreises.³ Daneben ist eine Linienformation unter bestimmten räumlichen Gegebenheiten günstiger als ein geschlossener Kreis. Geschlossener oder offener Kreis und Linien sind folglich Varianten und Anpassungen an äußere Bedingungen.

Auch Tänze, bei denen zwischen den einzelnen „Kettengliedern“ kein direkter Kontakt besteht, gehören zu dieser Tanzkategorie, wenn die Kette deutlich zu sehen ist. Bei manchen Tänzen der Berber Nordafrikas beispielsweise stehen die Tänzerinnen oder Tänzer sehr eng nebeneinander, ohne dabei eine direkte Fassung einzunehmen. Trotzdem ist die Kettenformation schon durch den stattfindenden Schulterkontakt offensichtlich. Auch bei den Schwerttänzen wird manchmal über die Schwerter „durchgefasst“, wodurch die Glieder einer Kette erkennbar werden.

¹ Dieser Aspekt wird in Kap. 2.1.4a ausführlich dargestellt.

² In heutigen Zeiten sind auch Tanzführerinnen zu beobachten.

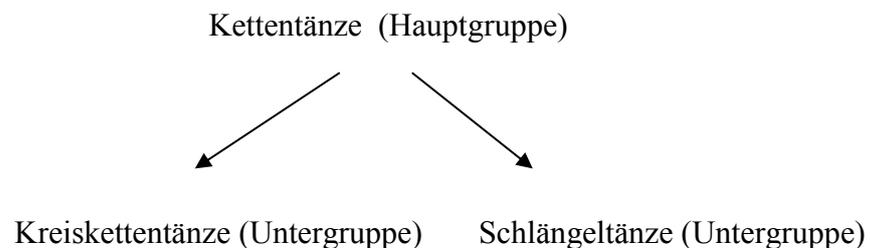
³ Diese Aufstellungsformen sind auch abhängig von den gesellschaftlichen Gegebenheiten der jeweiligen Region.



Abb. 373a: Kettentanz

Charakterisierung der Kettentänze: Zur Kategorie der Kettentänze zählen alle Tänze, bei denen mehrere Ausführende meist durch geschlossenen Kontakt eine durchgehende Kette bilden. Das geschieht am einfachsten durch das Fassen der Hände, kann aber auch in Schulterfassung, Gürtelfassung oder Verbindung durch Ringe, Tücher, Stöcke oder gar Schwerter vollzogen werden. Dabei werden einfache und uniforme Schrittmuster vollzogen.

In der Hauptgruppe der Kettentänze gibt es zwei Untergruppen, die sich insbesondere in der Ausrichtung der Körperfronten der Tanzenden unterscheiden.



KREISKETTENTÄNZE (Abb. 373b) sind alle Kettentänze, die sich mehr oder weniger auf einer Kreisbahn fortbewegen. Die Hauptausrichtung der Körperfront ist dabei zur Kreismitte und nicht in Bewegungsrichtung. Die Bewegungen gehen deshalb überwiegend zur Seite. Der

Kreis kann dabei geschlossen, offen oder sogar in Linien aufgelöst sein.¹ Getanzt werden uniforme Schrittmuster, die über einige Takte gehen und dann wiederholt werden. Meist werden diese Tänze durch einen Tanzführer angeleitet. Zumindest in alten traditionellen Formen gibt es kaum Bewegungen zur Kreismitte (Radialbewegungen), die Schrittmuster sind recht einfach und der Motivbestand ist gering.² Häufig wurden die Tänze nur durch Gesang begleitet.³

Zu den Kreiskettentänzen gehören auch solche Tänze, bei denen die Tanzenden zur Mitte ausgerichtet sind, ein Vortänzer aber schlängelnde Bewegungen anführt wie z. B. bei den Reigentänzen der Fälinger. Zu solchen Schängellinien kommt es immer dann, wenn viele Menschen auf engem Raum tanzen und somit nicht mehr alle auf einer Kreisbahn ausreichend Platz haben.⁴ In dieser Weise getanzt, sind das keine Schängeltänze, sondern Kreiskettentänze.

SCHLÄNGELKETTENTÄNZE oder **SCHLÄNGELTÄNZE** (Abb. 373c) sind Kettentänze, bei denen sich die Kette frei schlängelnd, Spiralen oder Tore bildend, über den Tanzplatz bewegt.

Ein Schängeltanz hat also immer einen Anfang mit einem Vortänzer/einer Vortänzerin und einer bis zum Schwanzende folgenden Schlange von Tanzenden. Die Körperfront zeigt in Bewegungsrichtung, die Bewegungen selbst gehen vorwärts. Fast immer werden normale Geh- oder Laufschriffe oder ein Schrittmuster im Rhythmus kurz – kurz – lang zur Fortbewegung eingesetzt. Beides sind recht einfache Muster. Alte Formen werden meist nur durch Gesang begleitet.

Über die angeführten Hauptmerkmale von Schängeltänzen hinaus ist noch festzustellen, dass nicht das Erreichen eines Ziels, sondern die fortgesetzten Windungen, das Bilden geometrischer Formen und damit der Weg selbst, den wesentlichen Inhalt dieser Tänze ausmacht.

¹ Ob ein Kreis offen oder geschlossen getanzt wird, hängt auch von den sozialen Strukturen ab. In den Teilen des Balkans, in denen der geschlossene Kreis vorherrscht, gibt es Strukturen mit sozial eher gleichgestellten Mitgliedern. Vgl. auch Leibman 1992, S. 179.

² Auf den geringen Motivbestand verweisen Martin (1973, S. 102) und Torp (1990, S. 27). Vgl. auch die Ausführungen in Kap. 5.3.2e.

³ Vgl. auch Martin 1973, S. 102 zur Definition.

⁴ Die Beschreibung der Kreiskettentänze ist hier relativ kurz gehalten. Die Kapitel 4.1ff befassen sich mit weiteren Aspekten dieser Tanzform.



Abb. 373b: Kreiskettentanz



Abb. 373c: Schlängeltanz

FREIE GRUPPENTÄNZE (Abb. 373d)

Bei den freien Gruppentänzen besteht kein gemeinsames choreographisches Konzept. Jede/r Tänzer/in bewegt sich einzeln und frei. Der Improvisationsanteil ist hoch. Bei vielen heutigen Formen besteht ein gemeinsamer Grundschrift. Dabei nehmen die Tänzer/innen immer wieder Kontakt untereinander auf. Meist spielt das Geschlecht dabei keine Rolle. Es können nur Männer oder nur Frauen oder auch gemischte Gruppen beobachtet werden. Tanzen allerdings ausschließlich Paare zusammen, wird diese Form zur Gruppe der Freien Paartänze (siehe Kap. 3.7.2) gerechnet.



Abb. 373d Einzeln tanzende Personen (Freier Gruppentanz)

SONSTIGE GRUPPENTÄNZE (Abb. 373e)

Neben den Kettentänzen gibt es noch viele weitere Gruppentänze, die außer in der Gruppe meist noch „in Formation getanzt“ vollzogen werden.

Oft sind es Mischformen anderer Typen. Manche davon haben darstellende oder gar pantomimische Elemente, andere werden mit Utensilien wie Stöcken, Schwertern, Reifen, Bändern, Masken oder Ähnlichem getanzt.

Zu der heterogenen Gruppe der sonstigen Gruppentänze gehören Gruppenformationen aus Südwesteuropa, Berufs- und Zunfttänze, Waffen- und Fahnentänze, Bändertänze, spezielle Tänze zu bestimmten Anlässen wie zur Hochzeit oder zu bestimmten Feiertagen, Geschicklichkeitstänze und einige mehr.



Abb. 373e: Sonstiger Gruppentanz (Bändertanz)

3.8 Heutige Verbreitung der Volks- und Folkloretanztypen

In Europa finden sich große Regionen, in denen die eine oder andere Obergruppe vorherrschend ist.

In diesem Sinne beschreibt schon Felix Hoerburger (1961, S. 19f) „Volkstanzgroßräume“, die sozusagen die nationalen Kleinräume überlagern. In Abb. 380 sind die dominierenden Volks- und Folkloretanztypen auf der Grundlage der Datenbasis dieser Arbeit dargestellt.

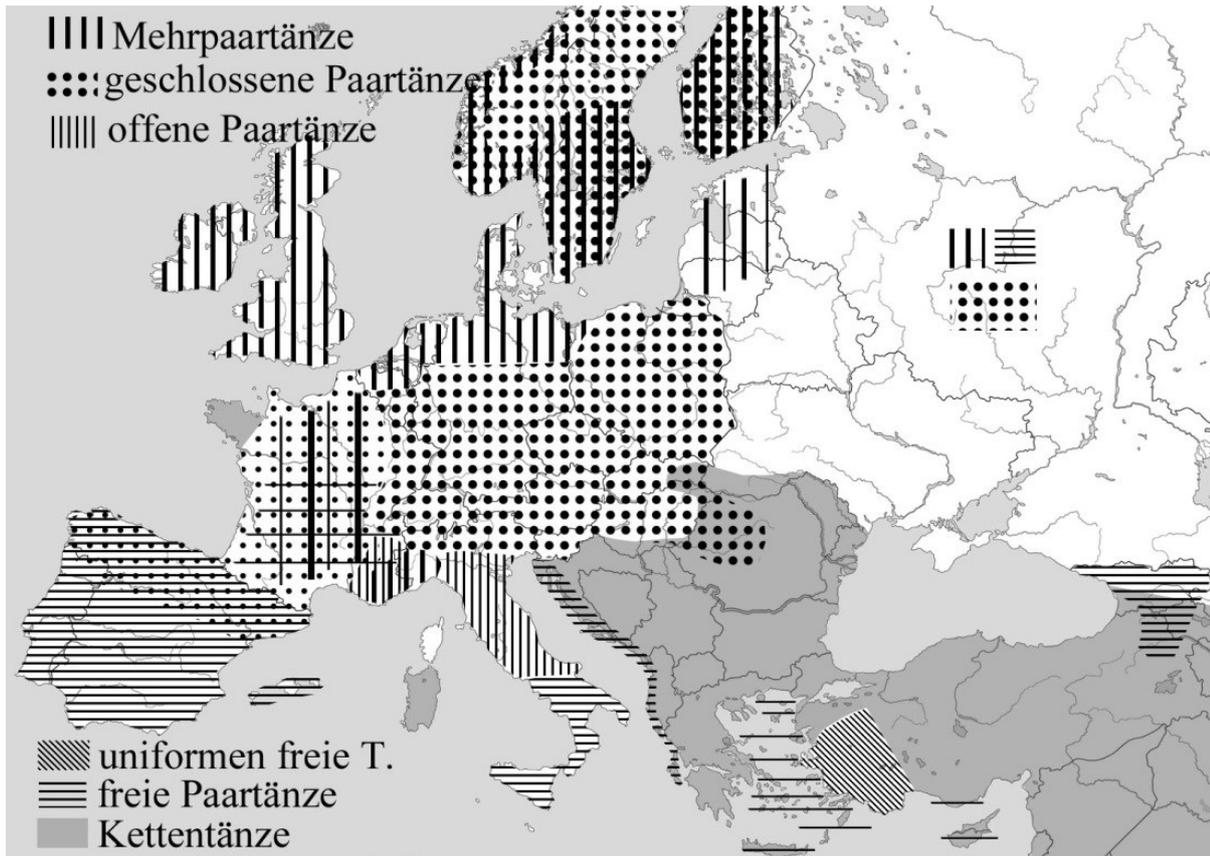


Abb. 380: Verteilung der Hauptgruppen in Europa und dem Nahen Osten. Die Karte basiert auf den entsprechenden Daten der Länderdossiers, Datenteil A.1 und A.2.

In vielen Gebieten dominiert ein Volkstanztyp mit über 50% Anteil an der Gesamtzahl der Volkstänze. In manchen Gebieten wie in Skandinavien gibt es zwei wichtige Typen, die zusammen über 80% der Volkstänze ausmachen. In anderen Gebieten wie z. B. in Russland, kann man überregional keine Dominanz eines bestimmten Typs ausmachen.

Die hier entwickelte und dargestellte Klassifikation ist Grundlage für die im Folgenden vorgenommenen Analysen und ermöglicht jeweils eine Zuordnung zu bestimmten Volkstanztypen.

4. Genese, Ausbreitung und Verbreitung der Kettentänze mit besonderer Betrachtung der Drei-Takt-Tänze

Betrachtet man die nGeschichte unterschiedlicher Tanztypen, so lässt sich meist eine spezifische Entwicklungsabfolge von der Genese zur darauf folgenden Ausbreitung bis zur heutigen Verbreitung feststellen. Im Analyse- und Argumentationsgang der vorliegenden Arbeit wird nun der Versuch unternommen, diese typischen Entwicklungsstadien vom Ende her, quasi rückwärts zu erschließen. So wird also zunächst einmal die heutige Verbreitung bestimmter Kettentanztypen dargestellt, hierauf wird ihre Verbreitung bis zum Mittelalter festgestellt, um schließlich aus dem Vergleich der Befunde weitere Rückschlüsse über ihre Ausbreitung und ihre ursprüngliche Genese zu ziehen. Es spielen dabei die Drei-Takt-Tänze, eine weit verbreitete Familie der Kettentänze, deren spezifisches Schrittmuster sich über drei Takte erstreckt, in der gesamten Argumentation eine zentrale Rolle.

4.1 Kettentänze heute

Kettentänze¹ gehören zu den ältesten europäischen Volkstänzen. Sie sind schon auf früher Keramik, vorkeramischen Steinritzungen und Felszeichnungen abgebildet. Nur manche der heutigen Maskentänze haben möglicherweise noch einen älteren Ursprung.²

Bei den Kettentänzen sind die Ausführenden meist durch unterschiedliche Formen von Handfassungen zu einer Kette miteinander verbunden und führen dabei einfache Schrittmuster aus.³ In den heutigen Verbreitungsgebieten der Kettentänze dominiert die Untergruppe der Kreiskettentänze, die sich dadurch auszeichnet, dass bei diesen Formen die Körperfront zur Mitte ausgerichtet ist. Vertreter der zweiten Untergruppe der Kettentänze, die sogenannten Schlangeltänze,⁴ bei denen die Körperfront in Richtung der Tanzrichtung ausgerichtet ist, sind zumindest heute selten.

Wo Kettentänze heute noch als Volkstänze im dörflichen Kontext vorkommen, werden sie zu bestimmten Anlässen getanzt. Gleichzeitig gehören sie inzwischen auch zum Repertoire von Folkloretänzern und sind Teil von Folkloballettvorführungen.

¹ Eine ausführliche Definition befindet sich in Kap. 3.7.3.

² Tanzfiguren mit Masken finden sich schon auf altsteinzeitlichen Höhlenmalereien. Ob heutige Maskentänze auf diese alte Wurzel zurückgehen, ist allerdings kaum zu klären. Auch die frühen neolithischen Abbildungen zeigen Maskentänzer.

³ Vgl. die Schrittmusteranalysen in Kap. 5.2.

⁴ Vgl. Kap. 3.7.3.

4.1.1 Anlässe und Beweggründe für das Tanzen von Kettentänzen in der heutigen Zeit

Ganz unterschiedliche Anlässe bieten in unserer heutigen Zeit die Möglichkeit, Tänze mit Kettenfassung zu tanzen. Die zugrunde liegenden Motive sind jeweils sehr unterschiedlich. Dabei sind auf der einen Seite tradierte Anlässe zu verzeichnen, die noch eingebunden sind in Brauchtum und Ritus. Auf der anderen Seite sind es eher moderne Zusammenhänge, wie Hobby, Vorführung oder Therapie.

a) Besondere Gelegenheiten, eingebunden in Brauchtum und Ritus¹

a₁) Anlässe im jahreszeitlichen Kreislauf der Natur

Insbesondere für ursprüngliche landwirtschaftliche Gemeinschaften war seit je her die Orientierung am jahreszeitlichen Verlauf lebenswichtig. Je genauer der Zeitpunkt der Aussaat in Beziehung zur Frühlingswärme, zu den letzten Frosttagen oder im Hinblick auf ausreichende Niederschläge gewählt wurde, desto besser war die Ernte und damit die Überlebensfähigkeit der Gemeinschaft.

Hieraus entwickelte sich ein System von markanten Tagen oder Zeiträumen, welche häufig in einen magisch-religiösen Komplex integriert waren. Auch heute noch sind diese Tage und Zeiten oft an fixe oder auch flexible religiöse Feiertage gebunden, bei denen dem Tanzen eine ganz herausragende Rolle zukommt (Torp 1990, S. 33).

Wichtige derartige Zeitpunkte bzw. Zeiträume sind: die Fastnacht als Wintervertreibung, der Frühling als Zeit der Anpflanzung (Fruchtbarkeit), die Sonnwendfeier, der Sommer, die Erntezeit und andere Termine, variierend nach Klima oder Region.²

Viele Riten, die mit den zuvor genannten Zeiträumen verknüpft sind, enthalten noch heute offensichtlich vorchristliche Elemente.³ So soll z. B. der „gute Geist des Feldes“ durch Umtanzen der letzten Garben auf das nächste Jahr übertragen werden (Torp 1990, S. 37).

a₂) Wichtige Zeitpunkte im Lebenslauf eines Menschen

Ein zweiter Komplex von Anlässen bezieht sich auf typische Ereignisse im Verlauf eines Menschenlebens. Dabei steht die Hochzeit als wichtigstes Ereignis an erster Stelle. Für Braut und Bräutigam bewirkt die Heirat vielfache Veränderungen gegenüber ihrem bisherigen Leben. Aber insbesondere für die Braut ergibt sich insofern ein tiefer Einschnitt, als sie, zumindest in den allermeisten Gesellschaftsformen, ihre Familie verlassen und zu der des Bräutigams wechseln muss. Solche Situationen des Übergangs und des Wechsels stellen kritische Perioden dar, in denen Rituale und damit verbundene Tänze helfen, diese Einschnitte zu bewältigen. In solchen Konstellationen wird der Tanz zur öffentlichen Demonstration von Gemeinschaft, und damit auch von Unterstützung durch die Gemeinschaft, sowohl im

¹ Basis für diese Zusammenfassung sind Torp (1990, S. 29 – 65), Salmen (1999, S. 43-55), Leibman (1992 S. 80-112), Werner (1997 S. 18) und eigene Beobachtungen.

² Weitere Beispiele bei Torp 1990, S. 33ff.

³ Vgl. Torp 1990, S. 34, 36, 37, Leibman 1992, S. 106, Dimopoulos (2009) und eigene Beobachtungen.

Hinblick auf alltägliche, praktische Probleme als auch in geistiger Hinsicht (Torp 1990, S. 32).

Weitere wichtige Anlässe sind Geburten, Begräbnisse und auch Tanzfeste, die dem gegenseitigen Kennenlernen der jungen, unverheirateten Menschen dienen sollen. Auch der Bau eines neuen Hauses kann mit solchen Tanzritualen verbunden sein.

Tänze, die aus einem bestimmten Anlass heraus getanzt werden, werden als Ritualtänze bezeichnet. Dabei sind im Allgemeinen auch weitere Elemente wie die Gestaltung der Situation, der genaue Zeitpunkt oder jeweils zugehörige Lieder ritualisiert. Allerdings werden die Schrittmuster, die bei Ritualtänzen verwendet werden, nicht ausschließlich nur bei diesen Anlässen getanzt, sondern sind einfache und gebräuchliche Schrittmuster, die bei sonstigen Anlässen auch zu finden sind. Der rituelle Charakter entsteht durch den Kontext der Anlässe (Torp 1990, S. 47; Lièvre 2008, S. 36 -37, eigene Analyse im Datenteil E unter Ritualtänze).

Aus den verschiedensten Gründen sind die bisher genannten Aspekte immer seltener Anlass zum Tanzen. Sie sind aus der Mode gekommen. Dagegen sind andere, neue Motive festzustellen.

b) Das Tanzen von Kettentänzen als Symbol für die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe

Ganz unabhängig von altem Brauchtum identifizieren sich heutzutage bestimmte ethnische Gruppen mit bestimmten Tänzen. Ein markantes Beispiel ist die katalanische ‚Sardana‘, die mit bestimmter Musik auf katalanischen Festplätzen getanzt wird. Jeden Sonntagmorgen bilden sich beispielsweise in Barcelona vor der großen Kathedrale Tanzkreise, die Arme nach oben gestreckt, den Nachbarn fest im Griff und die Handtaschen sicher in der Kreismitte verwahrt. Obwohl das Schrittmuster nicht so schwierig ist, wird es sehr speziell ausgeführt und so ist es Fremden kaum möglich, daran teilzunehmen. Nur „richtige Katalanen“ gehören dazu.

c) Geselligkeit und Gemeinschaft bei Festen

In vielen Gebieten des Balkans, aber auch in der Bretagne oder auf Sardinien, werden Kettentänze bei großen Festen getanzt. Das religiös eingebettete Brauchtum hat sich verloren, die Tänze dienen der Geselligkeit und der Gemeinschaft. Viele neue Kettentänze entstanden bemerkenswerterweise in den Kibbuzen der frühen israelischen Siedler und dienten dort ebenfalls vornehmlich der Förderung des Gemeinschaftsgefühls. Die Choreographien israelischer Tanzmeister der heutigen Zeit sind demgegenüber durch eine blockförmige Aufstellung ohne Kettenfassung gekennzeichnet, was als ein sinnfälliger Ausdruck der Individualisierung in der modernen israelischen Stadtkultur interpretiert werden kann.

d) Das Tanzen von Kettentänzen als Vorführung zur Unterhaltung der Zuschauer

Viele Kettentänze wurden in den letzten Jahrzehnten auf die Bühne gebracht. Dabei änderte sich ihr Charakter. Die Bewegungsausführung wurde größer, die Schritte variantenreicher und die Muster symmetrischer.¹

e) Hobby, Therapie, Erziehung oder Ähnliches

Manchen modernen Menschen wurde das Tanzen von Kettentänzen inzwischen zum Hobby. Spaß an Bewegung und Musik und Gemeinschaftsgefühl stehen im Vordergrund und führen auch in der Tanztherapie zu Erfolgen.

Trotz neu hinzugekommener Motive verschwinden Kettentänze immer mehr von den Tanzböden. Ihr Aussterben ist möglicherweise nur noch eine Frage der Zeit. Welches sind die Gründe für das Zurückgehen dieser Tanzform?

Kettentänze sind ein typischer Ausdruck der dörflichen Gemeinschaft. Durch fortschreitende Industrialisierung und Einsatz von Maschinen verschwindet die Notwendigkeit gemeinschaftlicher Arbeit. Dörfliche Strukturen lösen sich auf. Der Bevölkerungsanstieg und die fortschreitende Individualisierung verstärken diese Entwicklung. Die moderne Zeit hat andere Formen des Tanzens entwickelt.

Ob heutige Hobby-Folkloretänzerinnen und -Tänzer, begeistert über das gemeinsame Erleben von Bewegung und Musik, einen Beitrag zur Erhaltung dieser Tänze leisten können, kann nur die Zukunft zeigen.

Aber noch gibt es einige Gebiete und Regionen, in denen Kettentänze im alltäglichen Leben anzutreffen sind.

¹ Symmetrische Muster haben den Vorteil, dass die Tänzer dabei am gleichen Ort bleiben. Asymmetrische Muster führen zu einer Fortbewegung, wobei die Tänzer dem Publikum immer wieder den Rücken zuwenden.

4.1.2 Heutige Verbreitung der Kettentänze Westeuropas

Kettentänze findet man in hoher Dichte auf dem Balkan¹ und im Nahen Osten. Im restlichen Europa gibt es kleine Verbreitungsareale auf Färöer, in der Bretagne, in Katalonien, im Baskenland und in der südlichen Provence, in Nord- und Südungarn (Mädchenreigen), in der Slowakei (Mädchenreigen) und in kleinen Restgebieten in Polen. Einzelne Kettentänze gibt es in Südholland und Nordbelgien (Cramignon), in Frankreich (diverse), in der welschen Schweiz (Choraula), im Piemont (Sbrando), in Süditalien (Kreistarantella), in Lettland (Iz Mamenu Gotus Goju), in Russland und in den anderen russisch sprechenden Gebieten (vorwiegend Mädchenreigen).

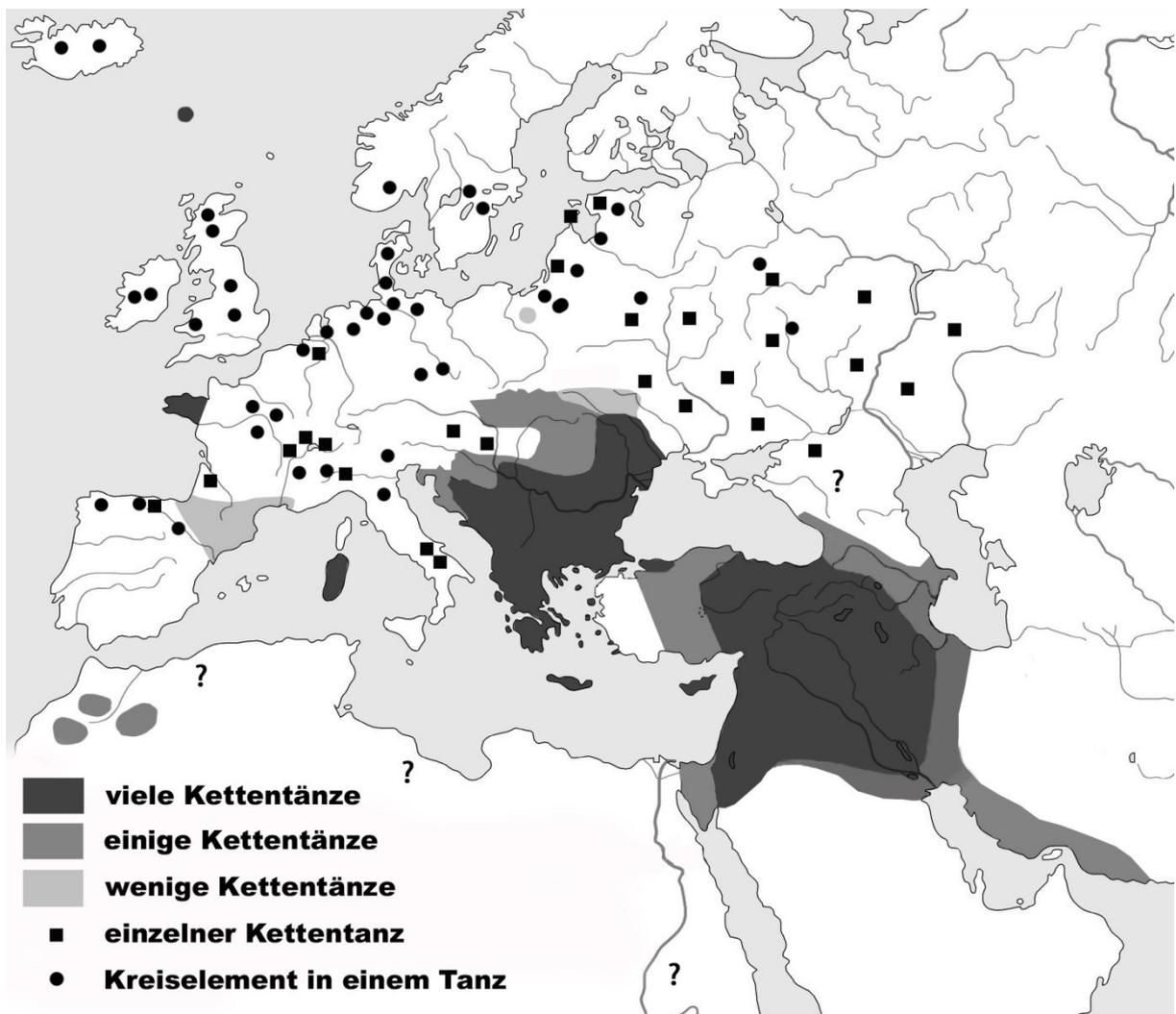


Abb. 412: Heutige Verbreitung der Kettentänze in Europa und angrenzenden Gebieten. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil A bei den einzelnen Ländern. Die einzelnen Kategorien sind wie folgt charakterisiert:

Viele Kettentänze: KT sind die dominante Form mit einem Anteil von 50 – 100%.

¹ Hier und im Folgenden ist ein erweitertes Gebiet bis Kroatien gemeint.

Einige Kettentänze: KT sind eine Tanzform mit einem Anteil von etwa 20 – 50 % neben anderen Formen, beispielsweise den Paartänzen.

Wenige Kettentänze: In dieser Region dominieren andere Tanzformen, KT haben einen Anteil von etwa 5 – 20% oder aber einzelne Formen heben sich deutlich hervor, z. B. die Sardana in Katalonien.

Einzelner Kettentanz: Eine einzelne Form ist lokal oder regional verbreitet.

Daneben enthalten viele offene Paartanzformen und Mehrpaartänze durchgefaste Kreiselemente, die als Relikt der Kettentänze gedeutet werden können. Viele englische oder niederdeutsche Mehrpaartänze beginnen beispielsweise mit einer Kreisfigur. Diese „Kreisrelikte“ sind in der Verbreitungskarte nur exemplarisch berücksichtigt, deuten aber zusätzlich darauf hin, dass Kettentänze früher, vermutlich bis zum späten Mittelalter,¹ über ganz Europa verbreitet waren.

Aber auch die angrenzenden Gebiete Südwestasiens bis zu einer Grenzlinie, die mitten durch den Iran verläuft, gehören zum heutigen Verbreitungsgebiet der Kettentänze.

4.1.3 Drei-Takt-Tänze – ein spezifischer Marker

Drei-Takt-Tänze zeichnen sich durch ein typisches Schrittmuster aus, das sich über drei Takte erstreckt und dann immer von neuem wiederholt wird. Sie gehören zur Hauptgruppe der Kettentänze.

Bei der Beantwortung der Frage nach der Genese der Kettentänze ausgehend von ihrem heutigen und ihrem geschichtlichen Verbreitungsgebiet muss zunächst geklärt werden, ob alle diese Kettentanzformen in Europa und in den angrenzenden Gebieten einen einzigen Ursprung haben, also eine monophyletische Gruppe² darstellen oder ob sie multiregional und unabhängig voneinander entstanden sind.

Diese Frage kann geographisch gesehen noch ausgedehnt werden, denn weltweit gibt es weitere Gebiete, in denen Kettentänze vorkommen. Beispielsweise tanzten die Burjaten, eine mongolische Ethnie am Baikalsee, bis in die 90er Jahre des 20. Jh.s noch Kreiskettentänze in ihren Dörfern. Auch bei chinesischen Minderheiten in der Provinz Yunnan, in Tibet, in Indien und Taiwan gibt es heute noch Kettentänze.³ Aber nicht in allen Teilen der Welt findet sich dieser Tanztyp. In Nordafrika ist er nur sehr vereinzelt bei den Berbern festzustellen, in der Tradition Schwarzafrikas und bei den Aborigines Australiens gibt es ihn überhaupt nicht. Auch Nordamerika hat keine Kettentänze und für Südamerika gibt es nur einige vereinzelte

¹ Vgl. Kap. 4.2.

² Der Begriff monophyletische Gruppe wird in der biologischen Systematik verwandt und bezieht sich auf die Klassifizierung von Lebewesen aufgrund ihrer Abstammung. Eine monophyletische Gruppe zeichnet sich durch eine gemeinsame Stammform aus (zwischen mono- und paraphyletischen Gruppen wird hier nicht unterschieden). Eine polyphyletische Gruppe dagegen hat zwar gemeinsame Merkmale, aber keine gemeinsame Stammform (<http://de.wikipedia.org/wiki/Kladistik#Verwandtschaftsverh.C3.A4ltnisse> vom 29.11.2013). Vgl. auch Kap. 4.3.

³ Siehe Datenteil unter Länder, Asien.

Nachweise, für die noch geklärt werden muss, ob sie auf europäische Tradition zurückzuführen sind oder ob sie von indigenen Gruppen stammen.¹

Kettentänze sind also – weltweit gesehen – möglicherweise mehrmals unabhängig voneinander entstanden. Da aber auf der ganzen Welt – ob mit oder ohne Fassung - bevorzugt auf der Kreisbahn getanzt wird, ist eine Entwicklung in Richtung zu einer Kettenfassung kein revolutionärer Sprung. Es liegt nahe, sich im Kreis stehend die Hände zu geben und zu tanzen. Das Merkmal „gefasst“ als ein ursprüngliches im Sinne von einem ‚einmal entstandenen Merkmal‘ zu bezeichnen, ist gewagt, eine monophyletische Entstehung aus dieser Betrachtung heraus eher unwahrscheinlich.

Aus diesem Grund ist es auf den ersten Blick nicht naheliegend, bei den Kettentänzen Europas, Vorderasiens und Nordafrikas von einem einzigen Ursprung auszugehen oder gar noch weitere asiatische und südamerikanische Formen darauf zurückzuführen. Zu einfach erscheint der Übergang von ohne Fassung im Kreis tanzender Menschen zu „gefassten“ Kreistänzen.²

Analysiert man die Tänze im Einzelnen, ergibt sich eine größere Anzahl von verschiedenen Schrittmustern und spezifischen Bewegungsstilen. Wie kann diese Vielzahl von unterschiedlichen Merkmalen verglichen werden? Wie soll da ein gemeinsamer Ursprung ausgemacht oder widerlegt werden? Zur Klärung dieser Fragen ist ein geeignetes Hilfsmittel nötig.

„Drei-Takt-Tänze“ bieten sich mit ihren ganz speziellen Eigenschaften als zweckmäßiges Instrument an. Soweit es Kettentänze in den entsprechenden Regionen überhaupt noch gibt, haben „Drei-Takt-Tänze“ europaweit bis in den Nahen Osten eine sehr dichte Verbreitung. Dies trifft auf kein anderes Schrittmuster zu, scheint nicht zufällig zu sein und hebt Drei-Takt-Tänze aus der Vielfalt der anderen Kettentänze hervor. Auch wirkt ein Muster über drei Takte fast schon eigenwillig, ist doch die Begleitmusik meistens vier- oder achttaktig.

Darüber hinaus gibt es weitere, mit den Drei-Takt-Tänzen korrelierte Merkmale: sie werden oft durch Gesang begleitet und die Formelemente der gesungenen Lieder³ sind im gesamten Verbreitungsgebiet überraschend ähnlich. Von daher können also Drei-Takt-Tänze als ein spezifischer Marker in der heterogenen Gesamtheit der Kettentänze aufgefasst werden, der es erlaubt, die aufgeworfenen Fragen nach der Genese und Ausbreitung der Kettentänze zu beantworten.

In den folgenden Kapiteln werden nun zunächst die Drei-Takt-Tänze näher charakterisiert. Danach werden Hypothesen zur Ausbreitung und Genese der Kettentänze am Marker Drei-Takt-Tänze diskutiert, um schließlich die gewonnen Erkenntnisse auf die Gesamtheit der Kettentänze zu übertragen.

¹ Eine genauere Untersuchung der Situation in Südamerika ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.

² Der umgekehrte Übergang kann ja in jüngster Zeit bei vielen israelischen Folkloretänzen beobachtet werden, bei denen die Kreisfassung immer mehr aufgegeben wird.

³ Beispielsweise gibt es häufig einen Vorsänger und Wiederholungen oder Refrains durch alle Beteiligten.

4.1.3.1 Das Schrittmuster der Drei-Takt-Tänze – Basisform und Varianten

Das Schrittmuster der Drei-Takt-Tänze geht über drei Takte, besteht aus vier Schritten und ist asymmetrisch: Zwei Schritte gehen in die eine Richtung, dann folgt eine einschrittige Pendelbewegung erst in die eine, dann in die andere Richtung. Die Tanzenden bleiben nicht am Ort, sondern bewegen sich weiter fort auf der Kreisbahn. Es gibt einen „Fortschritt“, wie es in der Tanzfachsprache heißt. Die zugehörige Melodiephrase ist manchmal drei- oder sechstaktig entsprechend der Tanzform¹, meist aber achttaktig und dann nicht deckungsgleich mit der tänzerischen Phrase. In der deutschsprachigen Literatur ist dieses Schrittmuster als ‚Balladenschritt‘ bekannt.²

Auf den Färöer-Inseln bildet das Drei-Takt-Muster das Hauptmuster der Singtänze. Der Vortänzer startet den Gesang mit dem erzählenden Teil jeder Strophe, die anderen stimmen unmittelbar mit dem letzten Ton ein und singen den Kehrreim. Inhaltlich geht es um alte Sagen, z. B. um Siegfried, den Drachentöter, bis hin zu spontan gedichteten Strophen (Wolfram 1986, S. 14). Da die Vorfahren der Färingers aus Norwegen stammen, verwundert es nicht, dass die Texte der Balladen in einem altertümlichen Norwegisch gesungen werden.

Auch in vielen Regionen Südosteuropas ist dieses dreitaktige Tanzmuster sehr häufig zu finden. In Griechenland werden diese Tänze in der Kategorie ‚sta tria‘ zusammengefasst, was bedeutet „auf drei“ oder „auf dreimal“. Bemerkenswerterweise konnte ich auf den Färöer und am gegenüberliegenden Ende Europas, bei den aus der Nordtürkei stammenden Pontos-Griechen, genau die gleiche Balladenform beobachten. Es werden Lieder mit Strophe und Kehrreim gesungen, dazu das gleiche Schrittmuster getanzt.³ ‚Omal‘ wird der Tanz bei den Pontos-Griechen genannt, bei den Färingern heißt er unter anderem ‚Langisandur‘.

Selbst in Deutschland hat es diese Form von Tanz gegeben, die im Allgäu als ‚Roie‘ oder ‚Roien‘ bezeichnet wurde und nach K. Reiser (1895, S. 425) noch bis 1860 in Missen, Wiederhofen, Wilhams, Börlas, Sibratshofen und Weitnau in der Sommerzeit getanzt wurde.⁴ Dies bestätigt auch Alfred Quellmalz:⁵ „Er (der Roie, Anm. des Verf.) war demnach bis 1905/06 in Bolsterlang und der Weitnauer Gegend in Gebrauch. Seine Ausführung stimmt in allen wesentlichen Punkten mit dem auf den Färöern getanzten Reigen überein: Ein geschlossener Kreis mit gefassten Händen stimmt ein Lied an und beginnt zu ‚roie‘. Die Bewegung ist, wie alles urtümliche, einfach: zwei seitliche Nachstellschritte, nach dem zweiten Schritt das rechte Bein über dem linken kreuzen, es schwebt also in der Luft. Bei der nächsten Taktzeit Schritt nach rechts, dann kreuzt das linke Bein über dem rechten und macht weiterhin einen Schritt nach links [...]. Die Arme mit den gefassten Händen schwingen dabei im Takt weit hin und her. Der Kreis dreht sich, unterbrochen durch die kurzen Rechtsbewegungen, langsam im Uhrzeigersinn nach links. [...] Getanzt wurde der ‚Roie‘

¹ Hierfür wird im weiteren Verlauf der Begriff ‚kongruent‘ verwendet.

² Vgl. unter anderem Wolfram 1986, S. 14; oder Martin 1973, S. 115.

³ Nur in der Tanzrichtung unterscheiden sich die Tänze. Auf den Färöer geht es nach links, bei den Griechen nach rechts.

⁴ Das sind alles Orte zwischen Weitnau und dem Alpsee.

⁵ In „Die 7 Schwaben“, 1952 Heft 3, S. 113-114.

meist an Sonntagen nach dem Nachmittagsgottesdienst, bei Hochzeiten und sonstigen Gelegenheiten.“

Auch für Frankreich liegen einige ältere Nachweise vor, denn schon im Jahr 1588 beschreibt Thoinot Arbeau die ‚Branle simple‘ oder ‚einfache Branle‘ mit genau dem gleichen Schrittmuster: „Linken Fuß öffnen – Rechten Fuß nähern – Linken Fuß öffnen – Rechten Fuß anschließen – Rechten Fuß öffnen – Linken Fuß anschließen“ (Arbeau 1588, S. 88). Arbeau berichtet weiter (1588, S. 103f), dass einige Malteser Ritter um etwa 1550 einen ‚Branle en ronde‘ tanzten, der dann in Frankreich als Malteser Branle populär wurde. Auch diese Form aus Malta beinhaltet im ersten Teil das oben beschriebene Schrittmuster über drei Takte. Die jeweiligen Ausführungen unterscheiden sich nur geringfügig und werden im Folgenden als Basisform bezeichnet.

Basisform

Das Schrittmuster der Basisform ist im Folgenden auf verschiedene Art und Weise dargestellt. Über der Verbalbeschreibung sind entsprechende Figuren dargestellt, weiter unten im nachfolgenden Text findet sich außerdem die Basisform in Labannotation. Beschrieben wird das Schrittmuster in der Kreisrichtung nach rechts ausgeführt. Wie oben bemerkt wird es aber in vielen Regionen auch nach links getanzt.

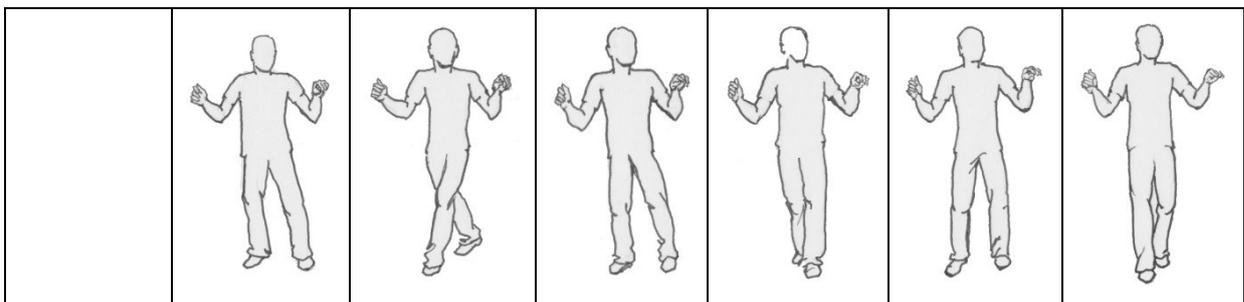


Abb. 413.1a: Darstellung des Drei-Takt-Basismusters (mit Blick auf die Körperfront)

Tab. 413.1a: Verbal-Beschreibung des Basis-Schrittmusters (nach rechts)

Zählzeit	1	2	3	4	5	6
Takt 2/4	1	und	2	und	3	und
Füße	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	linker Fuß kreuzt vorn mit Gewicht	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	linker Fuß schließt ohne Gewicht	linker Fuß Schritt links seitwärts	rechter Fuß schließt ohne Gewicht
	SEIT	VOR	SEIT	PENDEL	SEIT	PENDEL
Code ¹	0		1		1	

¹ Die binäre Codierung ist in Kap. 2.1.4b beschrieben.

Die Front des Körpers ist zur Kreismitte ausgerichtet. Mit den Tanznachbarn ist man immer durch eine Handfassung verbunden. Die seitliche Fortbewegung erfolgt auf einer Kreisbahn. In der Regel ist der Kreis nicht geschlossen, sondern es gibt einen Anfang und ein Ende. Beim ‚Hanter Dro‘ (Bretagne) stehen die TänzerInnen sehr eng, der Ellenbogen ist über dem Unterarm des Nachbarn eingehängt. Es gibt auch Kreuzhandfassung vorn oder eine enge W-Fassung (‚Pravo horo‘ aus Bulgarien, ‚Bogdanos‘ aus Nordgriechenland). Beim ‚Roie‘ und vielen französischen Varianten hängen die Arme gefasst nach unten (sogenannte V-Fassung) und schwingen im Takt vor und zurück. Diese Armbewegungen gibt es aber auch in anderen Regionen wie z. B. beim ‚Bijo‘ in Armenien oder beim ‚Pravo Plovdivsko‘ in Bulgarien. Die meisten Tänze bestehen dann ausschließlich aus einer Wiederholung des dreitaktigen Grundmusters.

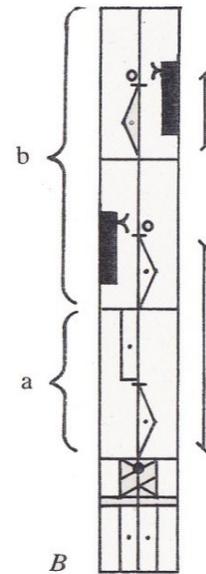


Abb. 413.1b:
Dreitakt-
Basismuster
in Laban-
notation

Mit der von Rudolf von Laban 1928 als ‚Kinetographie‘ publizierten Tanznotation wird die oben beschriebene Basisform nach rechts durch die Abbildung 413.1b definiert. Trotz der nicht einfach zu verstehenden Notation ist zu erkennen, dass es sich um drei Bausteine a, b1 und b2 handelt. In a bedeutet das Dreieckssymbol, dass ein Schritt nach rechts gesetzt wird und das Rechteckssymbol symbolisiert das Schließen des linken Fußes mit Gewicht. Ein weiterer Schritt folgt in b1 mit einem anschließenden Tipp, das gleiche in die andere Richtung in b2.

Lisbeth Torp hat in ihrer Arbeit: ‚Chain and Round Dance Patterns‘ viele europäische Tänze gesammelt und in Labanotation dargestellt. Torp fasst Tanzmuster mit dieser dreitaktigen Basisstruktur in der Kategorie B zusammen.¹ Dass Torp für diese Dreitakt-Basisform auch den Buchstaben B² verwendet, ist reiner Zufall.

Die Basisform bildet die Grundlage für alle Dreitakt-Tänze.

Varianten der Basisform

Je nach Stimmung, Dynamik oder Alter der Tanzenden können bei einigen Basisformen bestimmte Elemente variiert werden. Z. B. kann der zweite Schritt vorne oder hinten gekreuzt werden (B’). Auch das Beistellen ohne Gewicht in Schlag 4 und 6 kann in ein Überspringen des Spielbeines mit Hopp ausgebaut werden (B’'). In der ‚Tripleform (B’’’)‘ wird aus dem ‚Schritt ran‘ in Schlag 3 und 4 (ebenso in 5 und 6) ein ‚Schritt, Schritt, Schritt‘ im Rhythmus kurz, kurz, lang,³ was in der Fachsprache als ‚pas des basques‘ bezeichnet wird. Aus einem Schritt werden also in der gleichen zur Verfügung stehenden Zeit drei Schritte.

¹ Torp 1990, Teil II, S. 62.

² Die Grundform des Dreitakt-Musters wird auch in der vorliegenden Arbeit mit B bezeichnet, vgl. Tab. 413.1b.

³ In manchen Tänzen wird der pas des basques auch punktiert ausgeführt.

Diese Variationsmöglichkeiten bedeuten für das Tanzen im Kreis, dass eine Person den Basisschritt, eine andere direkt daneben aber eine Variante tanzen kann. Beide stören sich dabei gegenseitig nicht. Das Prinzip dieser einfachen Varianten lautet stets: Das Grundmuster bleibt bestehen, einzelne Elemente können aber in einem bestimmten Umfang variiert werden.

Zick-Zack-Formen: Setzt man den zweiten Schritt gekreuzt vor oder hinter das Standbein (Variation B') und behält beim dritten Schritt die von der Kreisbahn leicht abweichende Richtung bei, wird der letzte Schritt wieder auf die Kreisbahn zurückgesetzt. Es entsteht ein kleines Zick-Zack-Muster (siehe Abb. 413.1c) wie beim sardischen ‚Passu Torrau‘ und nordgriechischen ‚Bogdanos‘



Abb. 413.1c

Bei anderen Tänzen wie dem bulgarischen ‚Pravo horo‘ wird das Zick-Zack-Muster häufig gerade andersherum ausgeführt (siehe Abb. 413.1d).

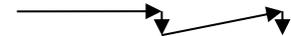


Abb. 413.1d

Bei der Doppelvariante (L) wird das Schrittmuster vorwärts zur Kreismitte getanzt, mit einem weiteren Schrittmuster tanzt man wieder rückwärts auf die Kreisbahn, aber leicht versetzt, so dass ein Sägemuster entsteht (z. B. beim bulgarischen ‚Trakijsko horo‘ oder beim nordgriechischen ‚Zonaradikos‘).

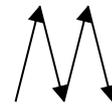


Abb. 413.1e

Bei der erweiterten Variante (XL) bleiben die einzelnen Elemente (a, b1 und b2) erhalten, werden aber zeitlich und rhythmisch aufgeweitet. Statt aus zwei Schlägen bestehen sie jetzt z. B. aus vier oder mehr Schlägen, oft noch in einer für die westeuropäische Musikerfahrung ungewöhnlichen Taktart wie 9/8 oder 11/16. Die Erweiterung der Schritte geht einher mit einer Erweiterung der Taktart (Abb. 413.1f). Dabei ist die Grundstruktur über drei Takte noch klar zu erkennen. Der erste Takt sorgt (wie bei der Basisform) für den Fortschritt auf der Kreisbahn (z. B. nach rechts), im zweiten und dritten Takt geht es hin und her. Die ursprüngliche Pendelbewegung bleibt also weiterhin erhalten. Solche erweiterten Varianten gibt es sehr viele in Nordgriechenland, Bulgarien, Rumänien und in der Türkei.¹



oder

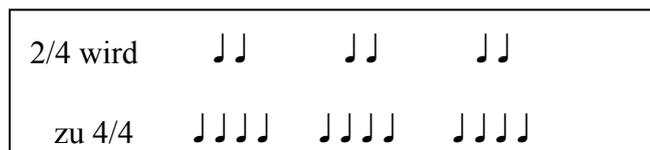


Abb. 413.1f: Beispiele zur Takterweiterung

¹ Siehe Datenteil E.

Tab. 413.1b: Übersicht über Varianten des Drei-Takt-Musters

		Abbildung	Charakteristisches Merkmal	Beispiel
B	Grundform	413.1a	Pendel mit Tipp (Ran)	Omal
B'	Kreuzen		Zweiter Schritt kreuzt hinter oder vor dem Standbein	Hasapo servikos
B''	Überschwingen		Spielbein schwingt über beim Pendeln	Hasapo servikos, Roien
B trip	Tripleform		„pas des basques“ anstatt Pendeln	Variante von Hasapo servikos
Bzz	Zick-Zack-Form	413.1c und d	Zick-Zack-Muster	Bogdanos
D	Doppelvariante	413.1e	Zwei Schrittmuster im Zick-Zack	Zonaradikos
XL	Erweiterte Variante	413.1f	mehr Zählzeiten pro Takt	Gankino horo
Bq	„Quickstep-Muster“		hierbei werden die Schritte im Sinne des Basismusters vorwärts (und nicht seitwärts) ausgeführt	Solopaar-Menuett, Boleros (Mallorka)

Die arabische Form (Debke)

Neben dem in den vorhergehenden Abschnitten beschriebenen Drei-Takt-Muster (011)¹ gibt es in arabischen Ländern noch eine andere Form über drei Takte, die auf den ersten Blick den Code (000) zu haben scheint.

Tab. 413.1c: Beschreibung des arabisches Muster als Code 000

Zählzeit	1	2	3	4	5	6
Takt 2/4	1	und	2	und	3	und
Füße	linker Fuß kreuzt etwas vor rechtem Fuß	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	linker Fuß kreuzt etwas vor rechtem Fuß	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	linker Fuß stampft ohne Gewicht neben dem Standbein oder etwas vorne	linker Fuß stampft ohne Gewicht neben dem Standbein oder etwas vorne
	KREUZ	SEIT	KREUZ	SEIT	STAMPF	STAMPF
	0		0		0	

Diese Form kann aber über ein anderes, auch vorkommendes Muster,² auf die Basisform zurückgeführt werden und ist in der musikalischen Phase verschoben.

Tab. 413.1d: Beschreibung des arabischen Schrittmusters („Übergangsform“ mit Hopp und Tripleschritt) nach Phasenverschiebung

Zählzeit	1	2	3	4	5	und	6
Takt 2/4	1	und	2	und	3		und
Füße	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	linker Fuß kreuzt etwas vor rechtem Fuß	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	rechter Fuß Hopp ohne Gewicht	linker Fuß Schritt am Platz	rechter Fuß Schritt am Platz	linker Fuß kreuzt etwas vor rechtem Fuß
	SEIT	KREUZ	SEIT	HOPP	PLATZ	PLATZ	KREUZ
					Tripleschritt		
Code	0		1		1		

¹ Die binäre Codierung wird in Kap. 2.1.4b beschrieben.

² Bei palästinensischen Tänzen kommen beide Formen als Varianten im gleichen Tanz vor (eigenes Video).

Tab. 413.1e: Beschreibung des arabischen Schrittmusters mit Doppelstampf nach Phasenverschiebung

Zählzeit	1	2	3	4	5	6
Takt 2/4	1	und	2	und	3	und
Füße	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	linker Fuß kreuzt etwas vor rechtem Fuß	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	linker Fuß Stampf ohne Gewicht am Platz oder etwas vorne	linker Fuß Stampf ohne Gewicht am Platz oder etwas vorne	linker Fuß kreuzt etwas vor rechtem Fuß
	SEIT	KREUZ	SEIT	STAMPF	STAMPF	KREUZ
Code	0		1		1	

Beide Formen werden dort mit Wörtern wie ‚Debka, Debke, Dabke‘ (Stampfen) bezeichnet.

Durch die „Übergangsform“ (Tab. 413.1d) wird deutlich, dass auch die arabische Form mit Doppelstampf auf das Basismuster mit dem Code 011 zurückgeht. Beide Formen gehören zur gleichen Strukturfamilie.

Bei der Variation der Basisform werden weder Elemente addiert noch subtrahiert. Dies würde zu einem anderen Schrittmuster führen. Bei solchen Varianten bleibt die Struktur des Musters erhalten, die Einzelelemente wurden quasi intern erweitert oder variiert. Da die Basisstruktur des Schrittmusters erhalten bleibt, ist sie so gesehen das konservativste Element dieser Tänze.¹

4.1.3.2 Wirkung und Symbolgehalt der Drei-Takt-Tänze²

Viele dieser einfachen Drei-Takt-Tanz-Formen werden heute noch getanzt. Allerdings wirken sich die verschiedenen Anlässe und Gelegenheiten auf die Empfindungen beim Tanzen durchaus unterschiedlich aus. Das macht eine allgemeingültige Interpretation schwierig.

Die „Grundstimmung“, die durch Drei-Takt-Tänze vermittelt wird, wird deutlich, wenn man die Wirkung dieser Tanzform auf Hobby-Folkloretänzer unserer Zeit betrachtet. Hierbei gibt es keine zusätzlichen Bedeutungsebenen, sondern auf sie wirkt ausschließlich der Tanz an sich.

Da das Schrittmuster recht einfach ist, die Bewegungen weder schwierig sind, noch schnell ausgeführt werden müssen, kann jeder mitmachen.³ Alt und Jung, Begabt und Unbegabt tanzen Seite an Seite. Zum Erlernen ist auch kaum Zeit notwendig. Eigentlich kann sich jede

¹ Vgl. Kap 5.4.1.

² Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf die Basisausprägung des Drei-Takt-Musters.

³ Martin 1973, S. 22 meint dazu: „Wesentlich sind nicht die abwechslungsreichen Schritte, sondern das Aufeinanderfolgen der zahlreichen Liedstrophen.“

und jeder dazu stellen und mit tanzen. Auf der anderen Seite ist das Schrittmuster aber nicht gänzlich monoton, wie es z. B. ein Prozessionsschritt wäre, sondern es geht zwei Takte in die eine Richtung und einen in die andere.¹ Nach kurzer Eingewöhnungsphase ist es nicht mehr notwendig, über den Schritt nachzudenken. Die Bewegung läuft im Metrum der Melodie automatisiert ab. Die Tänzer versinken in Bewegung und Musik, hängen einfach ihren Gedanken nach. Man kann sogar die Augen schließen und bleibt dennoch aktives Mitglied im Kreis. Das hat Merkmale von Meditation, die aber nicht gezielt herbeigeführt wird, sondern sich einfach so einstellt. Die Musik spielt dabei eine wichtige Rolle.² Durch eigenen Gesang, wie es bei den Balladenformen³ und auch sonst in Europa üblich ist, wird dieser Effekt noch intensiviert.

Bemerkenswert ist weiterhin, dass die Schritte zur Seite gehen und die Körperfront zur Mitte ausgerichtet ist. Das führt zu der Frage, ob die Schritte zur Seite gehen, weil die Front zur Mitte ausgerichtet ist oder ob die Körperfront zur Mitte gerichtet ist, weil die Schritte zur Seite gesetzt werden? Wahrscheinlich ist die Ausrichtung zur Mitte das Wichtigere und Primäre. Vielleicht wurde ursprünglich einmal in der Mitte eine sakrale Handlung ausgeführt, oder es befand sich dort der Schamane oder ein Heiligtum. In späterer Zeit wurden auch Bäume umtanzt oder die Musiker spielten von dort zum Tanz auf. So konnten sie von allen gut gesehen und gehört werden. Die meisten Aufsätze über handgefasste Kreistänze führen solche oder ähnliche Gründe als Ursache der Zentrierung zur Mitte hin an.⁴

Der folgende Aspekt erscheint mir allerdings wichtiger, obwohl er selten genannt wird: Auch für ein gutes Gespräch bilden wir mit den Stühlen einen Kreis. In dieser Konstellation können wir besser miteinander und untereinander sprechen. Im Kreis gibt es keine Polarität zwischen Redner und Zuhörern. Alle Beteiligten sind beides und sie sind gleichberechtigt. Von jeder Position aus können alle anderen wahrgenommen werden. Die Aspekte der Gleichberechtigung und der allgemeinen Wahrnehmung scheinen mir auch für diese Art von Tanz wichtig zu sein. Es entsteht ein besonders intensives Gemeinschaftsgefühl in der Gruppe, das Gefühl ‚Eins‘ zu sein.⁵ Alle fühlen sich als Teil eines größeren Ganzen, die Gemeinschaft wird regelrecht demonstriert. Dieses Gefühl wird verstärkt durch die

¹ Dieses Verhältnis von 2:1 besitzt auch die beste Äquivalenz (MGG-Lexikon Sachteil 8, S. 266), was eine Begründung für die weite Verbreitung sein könnte.

² Für mich persönlich kann dieses Ereignis am besten als „aktives Musikhören“ beschrieben werden, wobei aktiv hier „sich bewegen“ bedeutet.

³ Vgl. Wolfram 1986, S. 14-16

⁴ Vgl. Sachs 1933, S. 100 oder Dance studies Vol 20, S. 26 oder Busch-Hofer, 1987, S. 13 und viele andere. Allerdings kann in frühen Abbildungen nicht bestätigt werden, dass es im Mittelpunkt ein umtanzt zentrales Objekt gibt (beispielsweise Lawler 1964, S. 32, frühe Tanzdarstellungen bei Garfinkel 2003). Erst bei späteren Abbildungen, z. B. beim Reigen von Palaikastro, steht in der Kreismitte ein Lyraspieler.

⁵ Horas haben soziale Funktion und zwar: Unifizierung des Teilnehmers und Bildung einer Gruppeneinheit, kommen aber auch im Zusammenhang mit Ritualen vor (Giurchescu 1983 S. 167).

gemeinsame und gleiche Bewegung auf Musik und natürlich durch die Fassung der Hände.¹ Alle gehören zusammen.²

In authentischen Tanzsituationen überlagern sich dann noch weitere Bedeutungsebenen durch den Anlass, die Situation, die Kleidung oder spezielle Rituale.

Ob in diesem Tanzmuster darüber hinaus noch wohl überlegte, also „gewollte“ Symbolik steckt, darüber kann nur spekuliert werden. Im Folgenden sind einige dieser möglichen Deutungen angeführt.

Im Prinzip stehen sich zwei Interpretationsmöglichkeiten gegenüber. Einmal steckt in diesen Drei-Takt-Tänzen die Zahl Drei. Die Struktur des Bewegungsmotivs geht über drei Takte. Und zum anderen ist die Drei eine Summe aus „zwei und eins“: zwei Takte am Platz und einen weiter auf der Kreisbahn oder auch zwei in die eine Richtung und einen in die andere.

Zur Zahl Drei: In vielen Kulturen, auch in unserer, wird die Zahl Drei als göttliche Zahl angesehen.³ Schon in der Vorstellungswelt der eiszeitlichen Jäger und Sammler gab es eine Trinität aus der Welt der Geister und Toten, der Welt der Lebenden und der Welt der göttlichen Wesen (Haarmann 2006, S. 18-19).⁴ Die Vorstellung, dass Drei-Takt-Tänze aufgrund dieser Symbolik so entstanden sind, ist sehr spekulativ. Allerdings kann man für viele dieser Drei-Takt-Tänze sagen, dass sie in religiösem Zusammenhang getanzt werden oder wurden.⁵ Auch gibt es viele Beispiele aus anderen Kulturkreisen, in denen z. B. die Zahl der Runden, der Schritte oder der Liedwiederholungen durch heilige Zahlen bestimmt werden. So ist in Kalifornien allen Tänzen der Indianerstämme der Maidu, Yuki, Hupa und Mohave die ihnen heilige Zahl Vier zu Grunde gelegt (Sachs 1933, S. 103).

Das Schema Zwei und Eins wird manchmal dahingehend interpretiert, dass der Tanzende sich zwei Takte in die eine Richtung vorwärts bewegt und dann wieder einen zurück. Vielleicht geht er aus Vorsicht wieder zurück, um sich nicht zu weit nach vorne zu wagen? Auch das Schema des Pilgerschritts⁶ wird so gedeutet.

Rudolf Sonner (1930)⁷ sieht die zwei Schritte vor als einen Sieg des Sommers, den Schritt zurück als das Sich-Wehren gegen den Verlust seiner Herrschaft. Laura Shannon begreift das Schrittmuster als ein Symbol des Lebensbaums¹ und auch als ein Symbol für das Verweilen.²

¹ „Kreisfassung ist Zeichen für Gemeinschaftsgeist, Bereitschaft, einander in der Not zu helfen, Gemeinschaft und Kraft durch das Zusammenstehen“ (Donkov 1997, S. 46/47).

² Die starke Betonung der Zusammengehörigkeit bedeutet nicht, dass alle Mittanzenden auch gleichrangig sind. Ein offener Kreis ermöglicht durch die unterschiedlichen Positionen hierarchische Abstufungen.

³ So gibt es im Christentum eine Dreifaltigkeit, die heilige Familie besteht aus drei Personen, die heiligen Könige aus dem Morgenland waren ihrer drei und die Auferstehung Christi war am dritten Tag.

⁴ Vgl. auch Müssig 2010, S. 207; vgl. auch Clottes 1996, S. 29.

⁵ Vortrag von Konstantinos Dimopoulos auf der CID-Tagung (Conseil International de la Danse) in Malaga im Juli 2009: The end of a ritual or the beginning of new social structures? The case of Bright Tuesday in the community of Lazarina, Karditsa, Thessaly.

⁶ Vgl. C. Sachs, 1933, S. 119; Böhme 1886, S. 158.

⁷ In Junk 1948/1990, S. 99.

Das Prinzip Zwei-und-eins kann auch umgekehrt gesehen werden. Zwei Schritte werden am Platz hin und her gependelt. Um nicht auf der Stelle zu verharren, geht man dazwischen zwei Schritte weiter. Das „Sich-weiter-Bewegen-und-nicht-auf-der-Stelle-Verharren“ scheint ein archaisches Prinzip beim Tanzen zu sein. Selbst symmetrische Schrittmuster werden fast immer auf der einen Seite ausladender getanzt,³ um sich auf der Kreisbahn weiter fortzubewegen. Erst als vor relativ kurzer Zeit Volkstänze auf die Bühne kamen, wurden symmetrische Elemente bevorzugt. Denn auf der Bühne ist es unschön, den Zuschauern immer wieder den Rücken zuzukehren. Bei symmetrischen Elementen bleibt man immer genau den Zuschauern gegenüber. Aus diesem Grund entstanden z. B. im griechischen Volkstanz in jüngster Zeit immer mehr symmetrische Elemente, die als Varianten Einzug in die Volks- und Folkloretänze gefunden haben.⁴

4.1.3.3 Heutige Verbreitung und Relikte der Drei-Takt-Tänze

Das Drei-Takt-Muster ist in Europa das häufigste Schrittmuster der Kreiskettentänze, das zudem noch am weitesten verbreitet ist. Besonders häufig sind Drei-Takt-Tänze in Teilgebieten des Balkans und des Nahen Ostens anzutreffen: in Moldawien, in Rumänien (im Moldaugebiet, in der Walachei und in der Dobrudscha), in Bulgarien, in Südserbien, im Kosovo, in Mazedonien, in Griechenland, in Albanien, in der Türkei (außer im Westen Kleinasiens), in Palästina, in Syrien, in Jordanien und im Libanon. Auch auf den Färöer-Inseln, in der Bretagne und auf Sardinien gibt es viele Tänze mit Drei-Takt-Struktur.

Einige Varianten findet man in Teilen Ungarns, im rumänischen Transsylvanien, in Kroatien, in Serbien, in Bosnien und Herzegowina, in Montenegro, im Irak, im Iran (im Norden, im Westen und entlang der Golfküste), in Aserbaidschan, in Armenien und im Kaukasus. Möglicherweise gibt es dieses Tanzmuster auch noch weiter östlich in Afghanistan, Pakistan und Indien. Es war mir aber bis jetzt noch nicht möglich, dies eindeutig⁵ nachzuweisen.

¹ Laura Shannon (2003): Das Drei-Takt-Tanzmuster ist eine kodierte Darstellung des Lebensbaums: In seiner gewöhnlichen Form wird der Lebensbaum als ein zentraler Stamm mit zwei symmetrischen Zweigen an den Seiten dargestellt. Unser Drei-Takt-Tanzmuster bewegt sich in eine Richtung im ersten Takt (wie der wachsende Stamm) und wiederholt dann etwas nach beiden Seiten in den Takten zwei und drei (wie die symmetrischen Zweige). Der Lebensbaum wiederum kann Symbol sein für die männliche, als auch weibliche sexuelle Zeugungskraft, denn das Motiv hat eine offensichtliche Verbindung zur Anatomie. „Ein großer in der Mitte und zwei kleine an beiden Seiten kann auch als eine grobe Beschreibung der männlichen und weiblichen Fortpflanzungsorgane dienen.“ Weiter können „die symmetrischen Zweige als Darstellung zweier gegensätzlicher und gleichstarker Kräfte gesehen werden, während das Leben selbst zwischen ihnen wächst, in völligem Gleichgewicht, ohne die eine oder andere Seite zu bevorzugen.“

² Laura Shannon. Women's Ritual Dances, S. 151 in *Dancing on the earth 2010*: „Das Drei-Takt-Muster enthält ein automatisches Verweilen: der Schritt zurück [...] ergibt eine Pause in der Vorwärtsbewegung, welche wir erfahren können als Zeit des Besinnens und der Erneuerung in der Fortschrittsbewegung. Es ist wie ein friedvoller Winter nach den Aktivitäten des Frühlings, des Sommers und des Herbstes [...] eine Nachtruhe nach einem harten Arbeitstag [...] Diese Momente der Ruhe sind notwendig für unsere Gesundheit.“

³ Z. B. beim bretonischen An Dro, etc.

⁴ Eigene Beobachtung.

⁵ Einige von mir interviewte Tanzexperten (beispielsweise Stephen Kotansky USA) sind der Meinung, dass es dort auch Drei-Takt-Tänze gibt. Einen Beleg habe ich noch nicht gefunden.

Jedenfalls tanzen einige Minderheiten der chinesischen Provinz Yunnan das Drei-Takt-Muster der Basisform. Für Nordafrika besteht kein Nachweis, obwohl die Tänze der Berber offensichtlich verwandtschaftliche Ähnlichkeiten zu europäischen Kreiskettentänzen aufweisen.

In großen Bereichen des heutigen Europas gibt es allerdings keine Drei-Takt-Tänze mehr, weil es dort keine Kreiskettentänze mehr gibt. Andererseits liegen für viele Regionen schriftliche historische Belege vor, dass es solche Tänze dort früher gegeben hat. Daneben haben viele Paartänze einen Grundschrift im Drei-Takt-Muster. Die vielen Belege (vgl. Datenteil A) und die Überlegungen in Kap. 4.9 zur Entstehung der Paartänze deuten darauf hin, dass die dazugehörigen Schrittmuster aus den älteren Kettentänzen übernommen wurden. Grundschriften von Paartänzen im Drei-Takt-Muster werden deshalb als Relikte gedeutet. Solche Relikte im Paartanz gibt es neben den historischen Belegen in ganz Europa einige. Die historischen Belege sind in Mitteleuropa besonders dicht. Das liegt wahrscheinlich daran, dass die Quellen für dieses Gebiet besser zugänglich und deshalb mehr Nachweise zusammengekommen sind. Leider ist es mir bisher nicht geglückt, für Russland einen Beleg für ein Drei-Takt-Muster zu finden.

Für Großbritannien gibt es immerhin die Annahme, dass Inselkelten, die im 5. bis 7. Jh. in die Bretagne¹ eingewandert sind, diese Tänze, die sie ja heute noch tanzen, aus Großbritannien zusammen mit der keltischen Sprache (Schrijver 2004, S. 6) mitgebracht haben. Ansonsten liegt hier bis jetzt nur ein einziger Reliktbeleg vor.

Auch für Italien fehlt ein Nachweis, denn ein Relikt-Beleg aus dem zwar in Italien liegenden Réziatal (slow.: Rezija) geht wohl eher auf slowenische Ursprünge zurück.

In der Karte Abb. 413.3 sind sowohl heutige Nachweise von Drei-Takt-Tänzen, als auch historische Relikte einbezogen. Dabei werden folgende Unterscheidungen vorgenommen:

Flächendeckend, viele Varianten: In diesen Regionen gibt es überall viele lokale Varianten von Drei-Takt-Tänzen. Beispielsweise gibt es in Griechenland hunderte ‚sta tria‘-Varianten.

Flächendeckend, einige Varianten: In diesen Regionen gibt es flächendeckend einige lokale Varianten.

Einzelner regionaler (oder lokaler) Tanz: Für diese Region ist nur ein Tanz mit diesem Muster bekannt, beispielsweise ‚Arkan‘ in der Ukraine.

Element in einem Tanz: Bei diesen Belegen besteht nicht der ganze Tanz aus dem Drei-Takt-Muster, sondern nur ein Teil. Beim westböhmischen ‚Žinkovske kolečko‘ beispielsweise tanzen die Mädchen das Drei-Takt-Muster im 1. Teil des Tanzes.

Historischer Beleg: Dabei handelt es sich um eine heute nicht mehr getanzte Form, die aber in der Literatur belegt ist. Beispielsweise ‚Branle simple‘ erwähnt bei Arbeau (1588).

Relikt im Paartanz: Einzelne Figuren oder gar alle Bewegungen von Paartänzen werden mit einem Drei-Takt-Muster ausgeführt. Dies ist beispielsweise beim ‚Bolerós‘ auf Mallorca der Fall.

?: Über dieses Gebiet liegen zu wenig Daten vor.

¹ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Bretagne#Bretonische_Einwanderung, 30.10.2013.

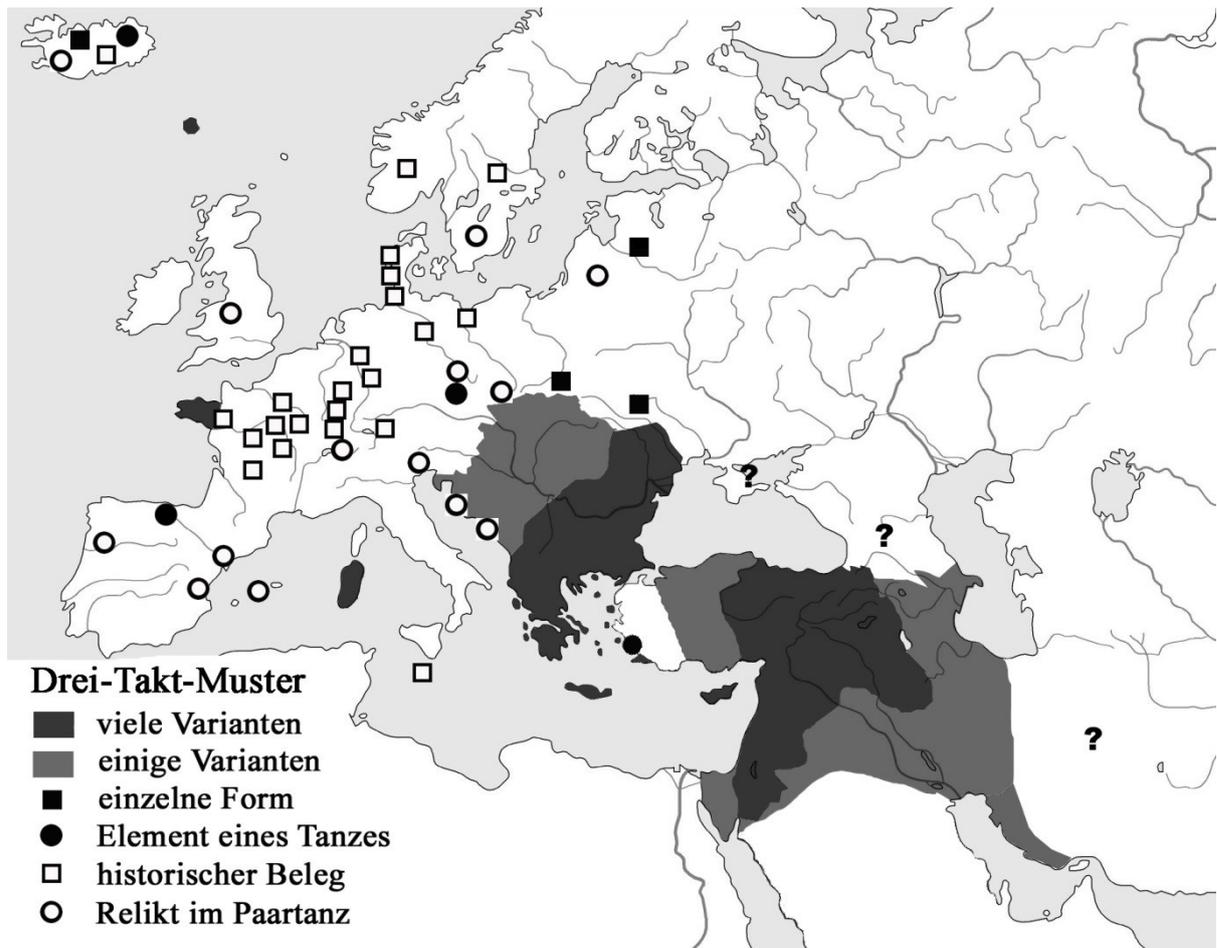


Abb. 413.3: Heutige Verbreitung der Drei-Takt-Tänze und Relikte. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil A bei den einzelnen Ländern.

Der Schwerpunkt der heutigen Verbreitung der Drei-Takt-Tänze, wie auch der Kettentänze liegt in Südosteuropa und im Nahen Osten. Angrenzend verdünnen sich die Nachweise. In einem ersten Erklärungsversuch könnte man von einem Entstehungszentrum ausgehen, das irgendwo im Schwerpunktgebiet liegt. Danach habe dann eine weitere Ausbreitung vom Zentrum her stattgefunden, die in den angrenzenden Gebieten zu einer Verdünnung führte. Diese Sichtweise erklärt allerdings nicht die konzentrierten Vorkommen auf Sardinien, in der Bretagne und auf den Färöer-Inseln. Sie erklärt auch nicht das Fehlen des Drei-Takt-Musters in der Westtürkei, welches mit dem Fehlen von Kettentänzen in dieser Region korreliert. Auch historische Belege und Relikte lassen sich damit nicht erklären. Deshalb ist diese Deutung wenig überzeugend. Alle Fakten sprechen dafür, dass Drei-Takt-Tänze früher in ganz Europa verbreitet waren, wie das für die Kettentänze im Allgemeinen im folgenden Kapitel gezeigt werden kann.

4.2 Verbreitung der Kettentänze bis zum Mittelalter

Um Aussagen über die Verbreitung der Kettentänze im Mittelalter und der Zeit davor machen zu können, kann einmal auf schriftliche und zweitens auf ikonographische Quellen zurückgegriffen werden.

4.2.1 Schriftliche Quellen

Für die Zeit vor dem 11. Jh. liegen für das abendländische Europa wenige kirchliche Tanzverbote¹ vor, in denen fast nichts über Merkmale der Tänze selbst steht. Vom 11. bis 14. Jh.² sind einige Liedtexte, Gedichte oder kirchliche und städtische Tanzverbote überliefert. Durch die Analyse dieser Schriftstellen entsteht ein erstes Bild der Volkstänze dieser Zeit. Vergeblich ist jedoch die Suche nach Beschreibungen von konkreten Schrittfolgen. Die älteste Literatur zu dieser Thematik stammt aus dem 15. Jh.³ Sie beschreibt Tanzschritte und Tänze der höfischen Gesellschaft. Über Tanzmuster des einfachen Volkes findet man auch in späteren Jahrhunderten noch keinerlei Angaben.⁴

Alle Autoren, die sich mit Volkstänzen und deren Geschichte beschäftigen, sind sich trotzdem einig, dass die Kettenreigen die vorherrschende Tanzform des Mittelalters⁵ darstellten und dass diese Tanzform in ganz Europa⁶ verbreitet und in allen Schichten der mittelalterlichen Tanzkultur zu finden war (Martin 1973, S. 102). Für die meisten Gebiete, in denen es heute keine Kettentänze mehr gibt, liegen zudem schriftliche Belege für ihre mittelalterliche Existenz vor.⁷ Für diejenigen Regionen, in denen es heute noch Kettentänze gibt, ist die Annahme naheliegend, dass sie auch schon im Mittelalter und in der Zeit davor das Tanzgeschehen prägten. Deshalb sind sich die entsprechenden Fachleute einig, dass Kettentänze im Mittelalter über ganz Europa verbreitet waren.

¹ Das führte zu der Ansicht, dass es Reigentänze in Deutschland erst seit dem Mittelalter gibt, da sie erst seit dieser Zeit in schriftlichen Quellen erwähnt werden. Zu ähnlich falschen Schlussfolgerungen hat das Fehlen spezieller Referenzen für Tanz in der alten (irischen) Literatur geführt und die Ansicht hervorgebracht, dass Tanz im alten Irland unbekannt gewesen sei (Breathnach 1971, S. 35).

² Salmen (1999) beginnt mit seiner Studie: „Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance“ aus Quellenmangel deshalb auch erst mit dem 11. Jh..

³ Die Tanzschrift von G. Ebrero da Pesaro (1416, vgl. Schneider 1985, S. 526) gilt momentan als älteste Literatur über Tanz mit gesichertem Entstehungsdatum. Darin werden Tanzformen der ritterlichen Gesellschaftskultur des Mittelalters beschrieben. Dieses und weitere Tanzlehrbüchlein entstanden, da das Tanzen als wesentlicher Bestandteil des gesellschaftlichen Zeremoniells in dieser Zeit Pflicht war. Dafür unterhielt jeder Hof nicht nur Hofmusikanten, sondern auch einen Tanzlehrer, der die Höflinge in der Kunst des Tanzens zu unterrichten hatte. Diese Arbeit erleichterten sich die Tanzlehrer, indem sie die Tänze aufschrieben.

⁴ Zu den ältesten Belegen von Volkstänzen gehören die Beschreibungen des Danziger Bürgermeisters Georg Schröder in seinem Tagebuch aus den Jahren 1665-1675 (in Oetke 1982, S. 27 u. S. 98).

⁵ Vgl. Wolfram 1986, S. 57; Czerwinski 1878, S. 4; Oetke 1982, S. 26; Goldschmidt 5. Auflage 1989, S. 44; Böhme 1886, S. 147; Martin 1973, S. 102.

⁶ Giurchescu 1983, S. 164; Martin 1983, S. 147; Martin 1973, S. 102.

⁷ Vgl. Datensammlung II.B.



Abb. 421: Verbreitung der Kreiskettentänze im Mittelalter (mit grauer Farbe gekennzeichnet). Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil A bei den einzelnen Ländern und eine Zusammenstellung der Belege für die Zeit vor dem Mittelalter im Datenteil B.4.

Aus dem antiken Griechenland sind einige Literaturstelle überliefert, die Tänzen thematisieren.¹ Diese belegen eindeutig, dass es zu dieser Zeit in Griechenland schon Kettentänze gab.

Zudem deuten archäologische Funde von Tanzdarstellungen darauf hin, dass Kettentänze weit vor dem Mittelalter auch in anderen Regionen üblich waren.

¹ Häufig zitiert ist die Stelle aus Homers Ilias, in der er den Schild des Achill beschreibt: „Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfrauen tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander haltend“ (aus Boehn 1925, S. 37). In einer zweiten Stelle aus der Ilias heißt es: „[...] auch sang er (der Knabe) dazu anmutig den Linos, mit hellerschallender Stimme, und ringsum tanzten die anderen, unter Gesang und Gejauchze mit hüpfendem Fuß ihn begleitend“ (aus Weege 1976, S. 32). In einer Stelle von Lucian von Samosta wird der Hormos beschrieben, bei dem Jünglinge und Jungfrauen in der Reihe abwechselnd tanzten (Boehn 1925, S. 139).

4.2.2 Bildliche und figürliche Darstellungen

Der älteste ikonographische Fund Europas stammt aus Rumänien. Ob es sich bei der ‚Hora de la Frumușica‘ (Abb. 422a) aus dem 4. Jt. v. Chr. (Garfinkel 2003, S. 209) wirklich um eine Hora¹, also um eine Tanzdarstellung handelt, hängt natürlich auch etwas von der Interpretation des Betrachters ab. In der Zusammenschau mit weiteren Tanzabbildungen dieser Zeit ist diese Annahme aber nachvollziehbar.²

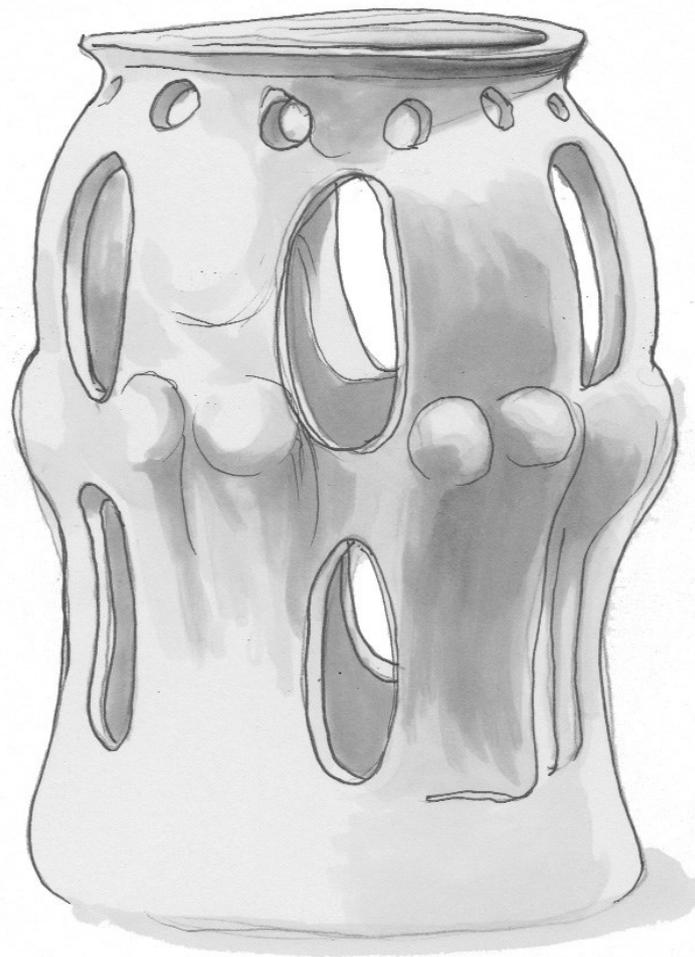
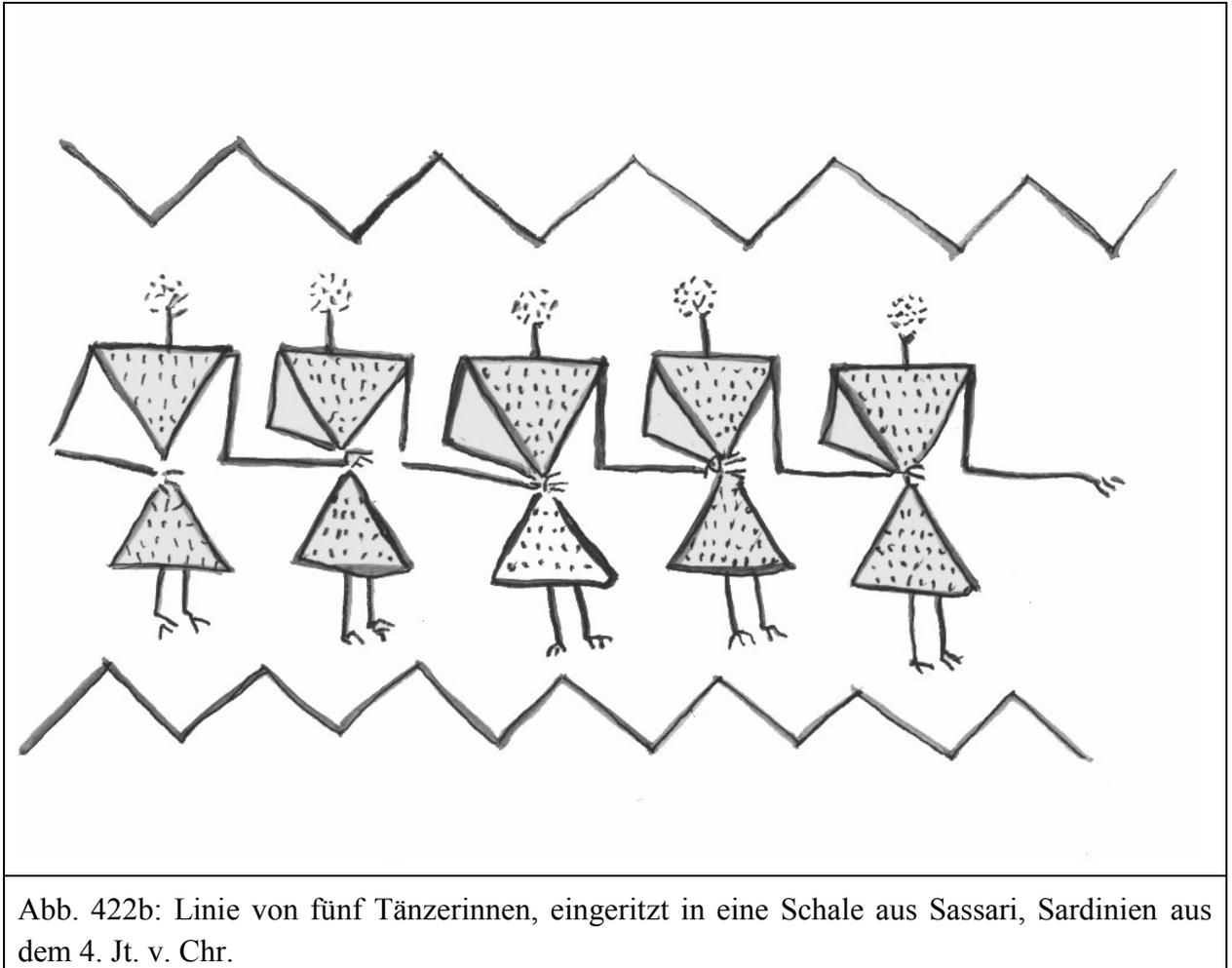


Abb. 422a: Hora de la Frumușica, Archäologisches Museum Bukarest, 4. Jt. v. Chr.

¹ Unter Hora versteht man einen in Rumänien weit verbreiteten Kreiskettentanz.

² Bei Garfinkel 2003, S. 209 - 210 sind 8 weitere dieser Schalen mit Tanzfiguren aufgelistet.

Zweifelsfrei als Kreiskettenformation sind die fünf Tänzerinnen aus Sassari (Abb. 422b) und der ‚Minoische Reigen‘ (Abb. 422c) zu erkennen. Ab dem 9. Jh. v. Chr. gibt es dann Abbildungen von Reigen auf Vasen und Gebäuden in Griechenland, Zypern und Italien.¹



¹ Vgl. die ikonographische Zusammenstellung im Datenteil C.



Abb. 422c: Minoischer Reigen, Archäologisches Museum Heraklion, etwa 17. Jh. v. Chr.

Einige Felsbilder ergänzen die bisher angeführten Befunde. Erwähnenswert sind die bronzezeitlichen Felszeichnungen mit Kreiskettendarstellungen (Abb. 422d) in Schweden, die einen offenen Tanzkreis zeigen. Eine Darstellung auf einem größeren Stein aus dem Val Camonica (Abb. 422e) in den italienischen Alpen zeigt mehrere Linien von Personen, die in Schulterfassung in tanzender Weise in das Gestein graviert wurden. Auch in Westasien gibt es Felsbilder mit Kettentanzdarstellungen.

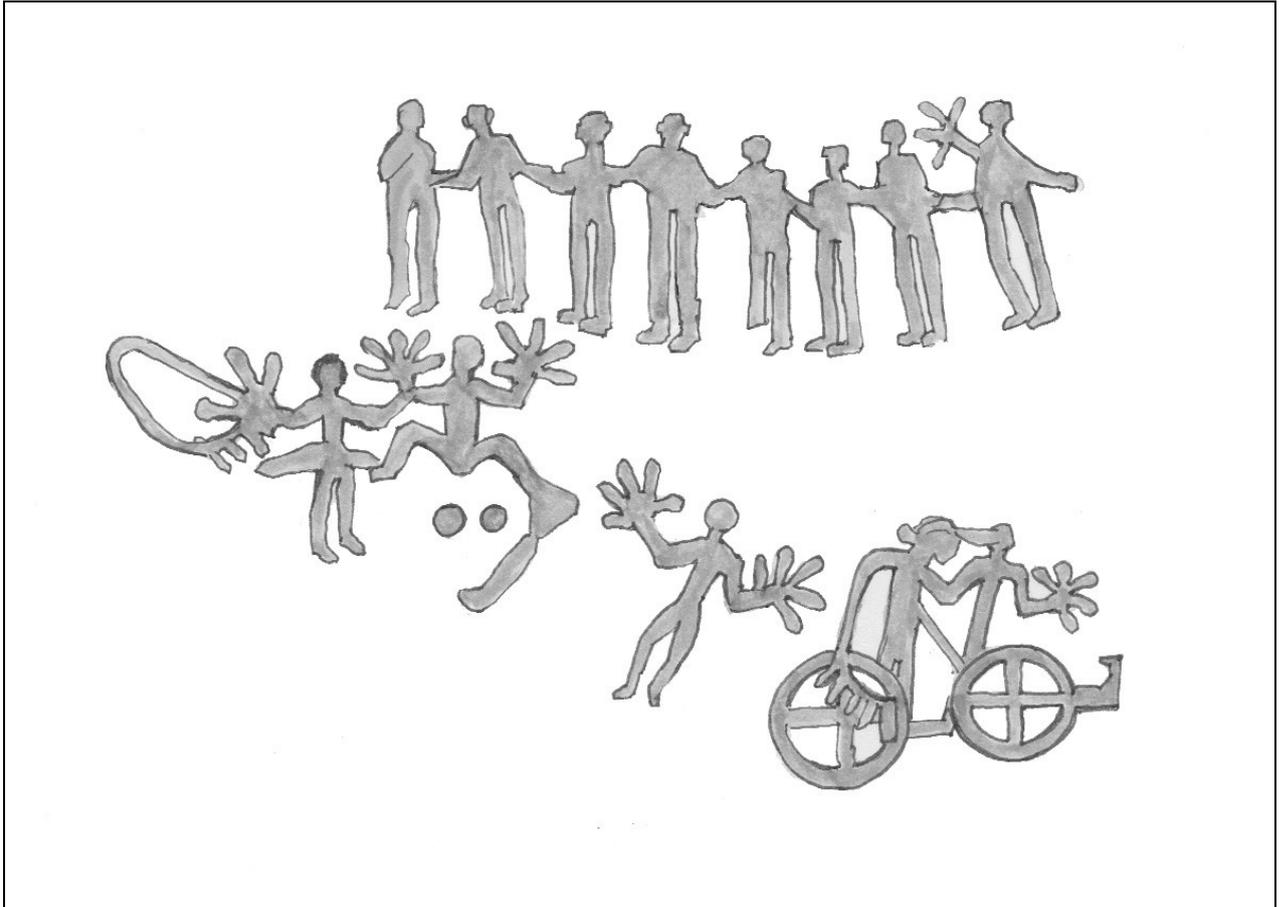


Abb. 422d: Ausschnitt aus einer bronzezeitlichen Felszeichnung in Schweden



Abb. 422e: Ausschnitt aus einer Steingravur von Val Camonica

Die angeführten ikonographischen Befunde sind zwar nicht flächendeckend, belegen aber doch eindrücklich, dass in vielen Regionen Europas und angrenzender Gebiete schon weit vor dem Mittelalter Kreiskettentänze üblich waren.



Abb. 422f: Gemischter Reigen mit Musikant auf einer silbernen Scheibenfibel aus dem frühen 13. Jh. Fund aus dem Kornhaus Tübingen

Die Zusammenschau aller bis hierhin angeführten unterschiedlich gearteten Befunde führt zu dem Ergebnis, dass Kettentänze bis zum Ende des Mittelalters flächendeckend über ganz Europa verbreitet waren. Vor dem Auftreten von Paartänzen waren sie die dominierende Tanzform West-Eurasiens.

Aus dieser Feststellung ergibt sich die Frage, wie und wo sie entstanden sind und wie ihre Verbreitung abgelaufen ist.

Aber kann man überhaupt von einer einmaligen Entstehung dieser Tänze und einer darauf folgenden Ausbreitung ausgehen? Dass Menschen sich zu einem Tanzkreis

zusammenschließen, ist doch eine einfache und nahe liegende Angelegenheit. Es könnte überall und vielfach passiert sein. In jedem Dorf hätten sich die Bewohner zu bestimmten Gelegenheiten zum Tanzen eingefunden und zum Kreis durchgefasst. Jede dieser kleinen Gemeinschaften hätte dann ihre eigenen Schrittmuster erfunden und daraus eine Dorftradition entwickelt.

In den folgenden Fragen spiegeln sich diese gegensätzlichen Vorstellungen wider: Haben Kettentänze einen einzigen Ursprung, von dem sie sich dann ausgebreitet haben? Oder sind sie mehrmals unabhängig voneinander kreiert und entwickelt worden? Diese Fragen können auf der Basis der bis jetzt angeführten Befunde nicht geklärt werden. Dazu bedarf es weiterer Untersuchungen und Überlegungen, bei denen die Drei-Takt-Tänze eine zentrale Rolle spielen werden.

4.3 Hypothesen und Belege zur Genese und zur Ausbreitung der Kettentänze – durchgeführt am Marker Drei-Takt-Tänze

Das Drei-Takt-Muster ist ein relativ einfaches, aber doch klar fassbares Tanzmuster. Es lässt sich von anderen Mustern deutlich abgrenzen und findet sich heute fast überall da, wo es noch Kreiskettentänze gibt. Das Verbreitungsgebiet erstreckt sich von Island bis zum Iran. Aufgrund von historischen Belegen und Relikten in Paartänzen liegt die Vermutung nahe, dass die Drei-Takt-Tänze im Mittelalter und davor in ganz Europa und dem Nahen Osten verbreitet waren.¹

Für die Entstehung eines so weit verbreiteten Tanzmusters sind prinzipiell zwei gegensätzliche Prozesse denkbar.

Einmal könnten die Drei-Takt-Tänze unabhängig voneinander in vielen Regionen entstanden sein. In Anlehnung an die Deszendenztheorie wird diese Möglichkeit als „polyphyletische Entstehung“ und im Folgenden als Hypothese 1 - Vielfache und unabhängige Entstehung – bezeichnet.

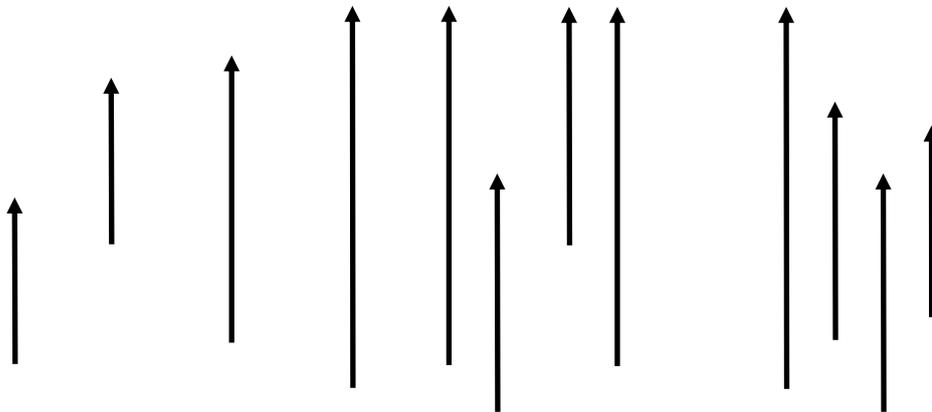


Abb. 430a: Vielfache Entstehung (polyphyletisch)

Zum anderen könnte dieses Tanzmuster vor langer Zeit einmal entstanden sein und sich von einem Entstehungszentrum ausgehend verbreitet haben. In Anlehnung an die Deszendenztheorie ist das eine „monophyletische Entstehung“.²

¹ Vgl. Abb. 413.3.

² Vgl. Kap. 4.1.3 Fußnote 2.

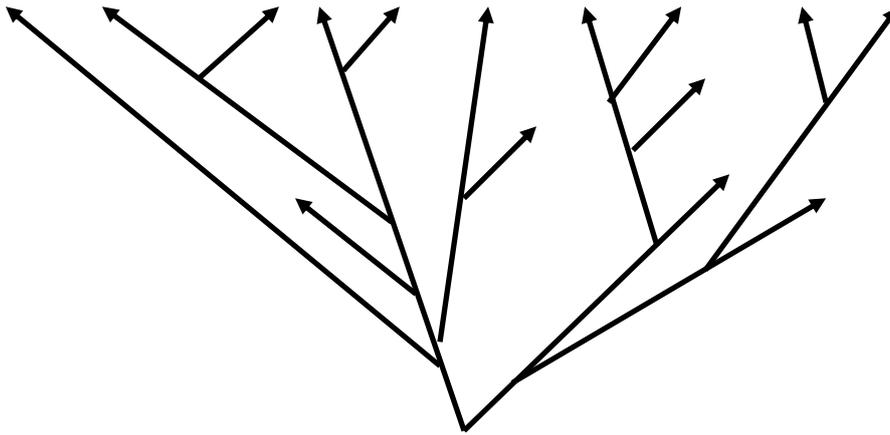


Abb. 430b: Einmalige Entstehung (monophyletisch)

Dies wird unter Hypothese 2 – Einmalige Entstehung mit darauf folgender Ausbreitung - thematisiert.

Daneben sind auch Kombinationen aus beiden Prozessen denkbar.

Schließlich wäre auch noch eine dritte Hypothese im Sinne einer universellen Verbreitung denkbar. Demnach würden Drei-Takt-Tänze zu den elementaren tänzerischen Bewegungsübungen des Menschen im Sinne eines „Homo in circulo saltans“ gehören. Wäre diese Annahme richtig, müssten Drei-Takt-Tänze und die damit verbundenen Kettentänze auf der ganzen Welt zu finden sein, was aber nicht der Fall ist. Weder in Schwarzafrika, noch in Nordamerika oder Australien und auch nicht in weiten Gebieten Asiens (z. B. Südostasien, Japan, Nordasien) gibt es Kettentänze. Die weltweit sehr ungleiche Verteilung spricht deutlich gegen diese Hypothese. Sie wird deshalb im weiteren Verlauf nicht weiter thematisiert.

4.3.1 Hypothese 1: Vielfache und unabhängige Entstehung der Drei-Takt-Tänze

Nach dieser Vorstellung ist das Schrittmuster der Drei-Takt-Tänze an vielen Orten unabhängig voneinander entstanden. Welche Argumente sprechen für und welche gegen diese Hypothese?

Pro:

Die Ausführung eines Drei-Takt-Musters ist keine sehr schwierige und komplexe Angelegenheit. Sie liegt im „Kreativitätsbereich“ jedes tanzenden Menschen. Eine vielfache Genese erscheint deshalb naheliegend. Jeder tanzbegabte Mensch hätte eine solche Schrittfolge erfinden können.

Kontra:

Falls das Drei-Takt-Muster mehrmals an unterschiedlichen Orten spontan entstanden ist, hätte dieser Prozess eher nicht zu einer flächendeckenden Verbreitung geführt, denn es ist schwer vorstellbar und statistisch auch unwahrscheinlich, dass die vorliegende flächendeckende und gleichmäßige Verbreitung durch vielfache Spontanentstehung zu Stande kam. Polyphyletische

Entstehung sollte eher zu einer ungleichen und nicht flächendeckenden Verteilung führen. Des Weiteren müssten, falls diese Hypothese richtig ist, andere vergleichbar einfache Muster wie beispielsweise das ‚Syrtos‘-Muster eine ähnliche Verbreitung aufweisen.

Fallbeispiel Syrtos-Muster

Bei diesem Schrittmuster handelt es sich um ein Zwei-Takt-Muster, das aus 6 Schritten besteht und im Rhythmus lang – kurz – kurz getanzt wird. In Griechenland wird es auch als ‚sta dio‘ („auf zwei“) bezeichnet.

Tab. 431: Beschreibung vom Syrtostritt (sta dio):

Zählzeit	1 (lang)		2 (kurz)	3 (kurz)	4 (lang)		5 (kurz)	6 (kurz)
Takt 2/4	1	und	2	und	1	und	2	und
Füße	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts		linker Fuß kreuzt etwas hinter rechtem	rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	linker Fuß kreuzt etwas vor rechtem		rechter Fuß Schritt rechts seitwärts	linker Fuß kreuzt etwas vor rechtem
	SEIT		RÜCK	SEIT	VOR		SEIT	VOR
Code	1				1			

Der ‚Syrtos‘-Schritt mit seinem spezifischen Rhythmus kommt in sehr vielen griechischen und südalbanischen Tänzen vor. In diesem Gebiet hat dieses spezielle Zwei-Takt-Muster etwa die gleiche Häufigkeit wie das Drei-Takt-Muster und ist in allen Teilregionen zu finden (siehe Abb. 431). Besonders bekannt ist der ‚sta dio‘ durch den griechischen Nationaltanz ‚Kalamatianos‘, der aus einer kleinen Variation dieses Musters besteht. Zusätzlich kommt dieses Schrittmuster noch im mazedonischen Teil Bulgariens und in Teilen der Republik Mazedonien vor. Außerhalb dieses Bereichs gibt es dagegen nur zwei Nachweise (Torp 1990, S. 94). Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass ‚sta dio‘ nur regional begrenzt verbreitet ist und in anderen Gebieten Europas völlig fehlt.¹ Zudem bestehen weitere Beispiele für eine regional begrenzte Verbreitung von einfachen Tanzmustern.²

Eine vielfache und unabhängige Entstehung von speziellen Tanzmustern ist deshalb nicht nahe liegend.

¹ In der Türkei kommt er in vereinfachter Form noch in Thrakien und im Pontos vor, was durch den griechischen Einfluss gut zu erklären wäre. Das rhythmische Muster, ohne die spezifische Schrittausprägung, findet sich auch noch im Nordosten der Türkei (Kars, Aseri) und bei den Kurden und den Georgiern.

² Ein solches Beispiel ist das „Alunelul-Muster“, das in einem Gebiet von Südrumänien bis ins griechische Thrakien verbreitet ist (siehe Kap. 5.5.1).

Weiter spricht gegen die Hypothese einer vielfachen und unabhängigen Entstehung, dass bei der unermesslichen Vielfalt von vorliegenden Kettentänzen Europas die Anzahl an unterscheidbaren Tanzmustern¹ relativ gering ist (Torp 1990, S. 27, S. 70). Bei vielfacher und zufälliger Entstehung müsste es aus statistischen Gründen eine größere Vielfalt geben, die aber nicht festzustellen ist.



Abb.: 431 Verbreitung des Syrtosmusters (mit grauer Farbe gekennzeichnet)

Die real vorliegenden Verteilungen von Schrittmustern widersprechen aus statistischen Überlegungen den theoretischen Erwartungen. Eine vielfache und unabhängige Entstehung der europäischen Tanzmuster hätte zu einer anderen Verteilung führen müssen. Dieses Ergebnis spricht für Hypothese 2, die im folgenden Kapitel diskutiert wird.

4.3.2 Hypothese 2: Einmalige Entstehung mit darauf folgender Ausbreitung der Drei-Takt-Tänze

Eine einmalige Entstehung würde auch die weiteren, durchgängig gemeinsamen Merkmale wie das durch einen Vortänzer angeleitete Tanzen unter Begleitung von Gesang, gut erklären. Aber wie konnte es überhaupt zu einer flächendeckenden Verbreitung des Drei-Takt-Musters kommen? Auch bei monophyletischer Entstehung sind zwei gegensätzliche Prozesse denkbar. Entweder tanzten die Menschen Europas schon immer so, sie brachten diese Tänze bei der Besiedelung Europas in der Altsteinzeit mit. Oder die Drei-Takt-Tänze kamen erst später in

¹ Torp (1990) kommt bei ihrer Untersuchung auf 7 grundlegend unterscheidbare Muster.

Gebrauch, wonach sie sich als Teil einer neuen Kultur über ganz Europa ausbreiteten und so in alle Regionen gelangten.

Hypothese 2a: Drei-Takt-Tänze (als ein Marker der Kettentänze) sind eine alteuropäische Tanzform, die von europäischen Menschen schon immer getanzt wurde.

Pro:

Für diese Deutung spricht, dass diese Art der Tänze über ganz Europa verbreitet war. Wenn die modernen Menschen bei der Erstbesiedelung von Europa schon Drei-Takt-Tänze in ihrem Repertoire gehabt hatten, würde das eine flächendeckende Verbreitung erklären.

Kontra:

Allerdings gibt es keinerlei Hinweise auf Kettentänze aus der jüngeren Altsteinzeit.¹ Nach der Besiedelung Europas waren unsere Vorfahren dieser Zeit Jäger und Sammler. Viele Tanzszenen in Höhlen oder auf Felsen zeigen einzeln tanzende Personen, die meist Tiermasken tragen.² Auch ethnographische Parallelen, wie z. B. der Tanz bei den San-Buschleuten im südlichen Afrika³ oder die Tänze der Eskimostämme in Nordamerika oder die Tänze der indianischen Jäger- und Sammler-Gemeinschaften Nordamerikas, zeigen, dass die heutigen Vertreter dieser Gesellschaftsform keinerlei Kettentänze haben. Sie tanzen einzeln oder gemeinsam, auch im Kreis, aber immer ohne Fassung und nie in einer solch synchronen Ausführung, wie das bei Kettentänzen der Fall ist. Beide Argumente sprechen gegen eine Entstehung der Kettentänze in der Altsteinzeit. Auf die Tänze der Jäger und Sammler der jüngeren Altsteinzeit Europas wird im folgenden Kapitel (4.4) eingegangen.

Hypothese 2b: Eine neue Kultur, die sich über ganz Europa ausbreitete, bringt die Drei-Takt-Tänze in alle Regionen.

Auch ein solcher Prozess könnte die flächendeckende Verbreitung dieses Tanzmusters erklären. Aber welche Ereignisse kommen für eine derart umwälzende Veränderung in Frage? Beim derzeitigen Stand der Forschung stehen zwei historische Vorgänge zur Wahl. Einmal die Verbreitung der Indoeuropäer über fast ganz Europa und zum Zweiten die Ausbreitung der frühen Landwirtschaft (neolithische Revolution). Für manche Forscher sind diese beiden Prozesse allerdings ein und derselbe. Deshalb werde ich im Folgenden nur auf die frühe Landwirtschaft eingehen und die mögliche Rolle der Indoeuropäer im Abschlusskapitel diskutieren.

Für eine Ausbreitung durch die frühe Landwirtschaft sprechen mindestens zwei einleuchtende Anhaltspunkte.

¹ Die jüngere Altsteinzeit beginnt mit der Besiedelung Europas durch Moderne Menschen (homo sapiens).

² Vgl. die Maskentänzer in der Höhle „Les Trois Frères“ in Frankreich; der Stiermensch in der Höhle von Gabillou in F; der Maskentänzer von Teyjat in Frankreich; die Steingravuren aus der Höhle von Addaura in Sizilien. Daneben gibt es noch die uniform dargestellten Frauenkörper von Gönnersdorf oder Szenen mit freiem Tanzen aus Spanien (Kap. 4.4).

³ Vgl. Garfinkel 2003, S. 69 u. 73.

Pro:

Erstens entstehen durch die neue Form des Nahrungserwerbs und die damit verbundene Sesshaftigkeit kleine Siedlungen, die im Vergleich zu den Verhältnissen bei Jägern und Sammlern größeren Gruppen eine Lebensgrundlage bieten. Die Veränderungen der Nahrungsbereitstellung und der Sozialstrukturen bewirken auch neue Formen des Zusammenlebens, die sich unter anderem in einer neuen Tanzform spiegeln.¹

Zweitens deckt sich das Verbreitungsgebiet der Drei-Takt-Tänze vor dem Auftreten der Paartänze in Europa sehr gut mit dem Ausbreitungsareal der frühen Landwirtschaft.

Kontra:

Es lassen sich keine Gegenargumente finden.

Unter den angeführten Hypothesen lassen sich für die Vorstellung der einmaligen Entstehung und darauf folgenden Ausbreitung mit der frühen Landwirtschaft die besten Pro- und insbesondere keine Kontraargumente anführen. Die Drei-Takt-Tänze wären nach dieser Hypothese im Entstehungsgebiet der frühen Landwirtschaft im Nahen Osten entstanden und hätten sich mit dieser neuen Kultur über Europa ausgebreitet.

Wenn diese Vermutungen für Drei-Takt-Tänze einleuchtend sind, gelten sie möglicherweise auch für die Kettentänze im Allgemeinen. Denn aus welchen Gründen sollten sich andere Formen der Kettentänze in anderen Regionen oder aus anderen Gründen gebildet haben? Da liegt die Annahme näher, dass sich der Kettentanz als neuer Tanztyp in der Entstehungsphase der neuen neolithischen Kultur entwickelte und möglicherweise auch schon vor der Ausbreitung in einigen unterschiedlichen Schrittmustern vorlag. Unter diesen Anfangsvarianten befand sich sicher das Drei-Takt-Muster, das wie kein anderes eine hohe Dichte² und weite Verbreitung zumindest in Europa und dem Nahen Osten aufweist. Dieser Vermutung widerspricht nicht, dass in Randarealen des Verbreitungsgebietes bei den Berbern in Nordafrika und in Indien das Drei-Takt-Muster noch nicht nachgewiesen werden konnte und es auch in Reliktarealen mit wenigen Kettentänzen wie in der Provence oder in Katalanien nicht zu finden ist. Für eine Ausweitung der Entstehungshypothese auf die Kettentänze im Allgemeinen spricht aber, dass die Verbreitungsgebiete der Drei-Takt-Tänze (Abb. 413.3) und die der Kettentänze (Abb. 412) zumindest für Europa und den Nahen Osten nahezu deckungsgleich sind.

Zusammenfassend scheint die Hypothese wahrscheinlich, dass die Kettentänze im Zusammenhang mit der Bildung der neolithischen Kultur des Nahen Ostens entstanden sind.

¹ Die Entstehung einer neuen Tanzform wird in Kapitel 4.5 besprochen.

² Beispielsweise beobachtete Leibman (1992, S. 109) in Peštani (Mazedonien), dass am Freitag nach Ostern von 20 gesungenen und getanzen Tänzen 17 ein Drei-Takt-Muster hatten. Leibman (1992, S. 124; S. 260 - 261) berichtet an anderer Stelle, dass 50% der heute in Mazedonien getanzen Tänze das Drei-Takt-Muster haben.

Die weitere Ausbreitung dieses Tanztyps erfolgte dann als Teil dieser Kultur. In diesem Sinne sind Kettentänze¹ eine Verwandtschaftsgruppe mit einem gemeinsamen Ursprung.

Im folgenden Kapitel wird nun ausführlicher belegt, dass es vor der Ausbreitung der neolithischen Hirten und Bauern in Europa keine Kettentänze gab.

¹ Streng genommen kann man nur von einem Verwandtschaftskreis der Kreiskettentänze ausgehen. Ob Schlängeltänze auch zu diesem Verwandtschaftskreis gehören oder einen anderen Ursprung haben, ist mit der vorliegenden Argumentation nicht eindeutig zu klären, denn Drei-Takt-Tänze sind Kreiskettentänze und keine Schlängeltänze. Prähistorische Bilder von Tanzsituationen aus dem Nahen Osten zeigen andererseits, dass es in der frühen Zeit schon Schlängeltänze gegeben haben könnte (vgl. Kap. 4.5.2).

4.4 Tanzformen bei den Jägern und Sammlern der jüngeren Alt- und Mittelsteinzeit Europas

Moderne Menschen (*homo sapiens*) besiedelten Europa vor etwa 40 000 Jahren (Bräuer 2006, S. 179 – 181). Falls diese Alteuropäer schon Kettentänze und auch solche im Drei-Takt-Muster in ihrem Repertoire gehabt hätten, würde das deren Verbreitung über ganz Europa erklären. Aber sowohl archäologische Befunde, als auch ethnologische Vergleiche im Zusammenhang mit der Lebensweise heutiger Jäger- und Sammler-Gesellschaften sprechen gegen die Ausbreitung der Kettentänze durch die Alteuropäer.

Die Menschen dieser Zeit lebten von der Jagd auf große und kleine Säugetiere (Pferd, Rentier, Mammut, Hirsch und andere, bzw. Hase, Murmeltier etc.), aber auch Vögel und Fische gehörten zu ihrem Speiseplan (Archäologisches Landesmuseum BW S. 135, S. 186, S. 204 - 211). Daneben sammelten sie systematisch pflanzliche Nahrung (Archäologisches Landesmuseum BW, S. 161). Um die verschiedenen Ressourcen in unterschiedlichen Gebieten und zu verschiedenen Jahreszeiten zu nutzen, mussten sie ständig umherziehen und ihr Lager verlegen (Akkermans & Schwartz 2003, S. 14).

Für eine solche mobile und rezepptive Subsistenzform scheint es eine optimale Gruppengröße zu geben, wie ethnographische Parallelen zeigen. Volkhausen gibt eine Mindestzahl von 10 Personen an, damit ein System gegenseitiger Unterstützung funktioniert und eine Höchstzahl von etwa 60 Menschen, da sonst die natürlichen Ressourcen in der Umgebung nicht ausreichend sind. Eine Untersuchung bei Yanomami-Indianern in Südamerika ergab eine durchschnittliche Gruppengröße von 34 Personen (Volkhausen 1994, S. 103-105). Die jeweilige Gruppengröße wird natürlich noch von der Qualität und Quantität der Ressourcen beeinflusst.¹ Eine solche „Horde“ setzt sich aus wenigen Kleinfamilien zusammen, darunter vier bis sieben Männer (Müssig 2010, S. 62). Darüber hinaus bestehen größere Zusammenschlüsse von mehreren Horden mit Zusammengehörigkeitsgefühl und gemeinsamem Migrationsmuster (Akkermans & Schwartz 2003, S. 28 – 29).

Die Sozialstruktur ist, zumindest unter den Männern, egalitär,² insgesamt „mild patriarchalisch“ organisiert (Müssig S. 170). Es gibt Anführer, aber keine Häuptlinge. Persönliches Eigentum außer Waffen oder Kleidung ist unbekannt. Alles andere wird aufgeteilt. Das macht eine personen- oder familienbezogene Vorratswirtschaft unmöglich.³

Bemerkenswerterweise wird die Gruppengröße nicht nur durch die limitierten Ressourcen begrenzt, sondern auch durch soziale Komponenten. So trennten sich Jäger- und Sammlergesellschaften der Kalahari bei einer Gruppengröße von etwa 30 Personen in zwei Gruppen auf, da die sozialen Konflikte bei dieser Gruppengröße nicht mehr zu bewältigen waren (Benz 2008, S. 117-118).

¹ Müssig (2010, S. 136) nimmt eine Gruppengröße von 15 – 30 Personen an und Akkermans u. Schwartz (2003, S. 38) gehen von 25 – 50 Personen aus.

² Auch Akkermans & Schwartz (2003, S. 29) gehen von einer eher egalitären Gesellschaftsform aus.

³ „Wildbeuterische Ressourcennutzung ist gekennzeichnet durch einen sofort nutzbaren Ertrag der Investition. [...] Der ideologische Rahmen erlaubt keine Ressourcen-Vorratswirtschaft, da Erträge immer in der Gemeinschaft geteilt werden müssen.“ (Benz 2008, S. 121)

Ihre religiösen Vorstellungen setzen sich zusammen aus einem großen Bilderwerk aus Kosmologie, Mythologie und dazu gehörigen Symbolen und Ritualen (Akkermans & Schwartz 2003 S. 29). Aus den Höhlenbildern der jüngeren Altsteinzeit schließt Müssig (2010, S. 120-124) auf Realmagie, symbolische Magie und Totemismus. Magier und Krankenheiler, oft singend und tanzend, stehen mit den Kräften der Götter- und Geisterwelt, den Ahnen und Heroen in Zwiesprache (Salmen 1983, S. 23).

Schon sehr früh sind Musikinstrumente nachgewiesen. Mehrere Flöten aus Vogelknochen und Mammut-Elfenbein mit einem Alter von etwa 35 000 Jahren sind in Höhlen der Schwäbischen Alb gefunden worden (Archäologisches Landesmuseum BW, S. 317 – 321). Auf ihnen können Melodien mit pentatonischer Tonleiter gespielt werden.¹ Auch heute noch basiert ein Großteil der ursprünglichen Volksmusik auf diesem Tonsystem. Gut vorstellbar, dass diese Flöten auch zur Begleitung von Tänzen eingesetzt wurden.

Wie mögen die Tänze der paläolithischen und mesolithischen Jäger und Sammler Europas ausgesehen haben? Dafür gibt es zwei Erkenntnisquellen: Archäologische Funde mit Tanzdarstellungen und ethnographische Vergleiche.

Die vorliegenden Tanzabbildungen² können aufgrund ihrer äußeren Formmerkmale in drei Gruppen gegliedert werden:

- a) Einzeltänzer mit Masken bzw. Mischwesen,
- b) Gruppentanz, möglicherweise auf Ekstase zielend und
- c) hintereinander gereihte Frauenkörper.

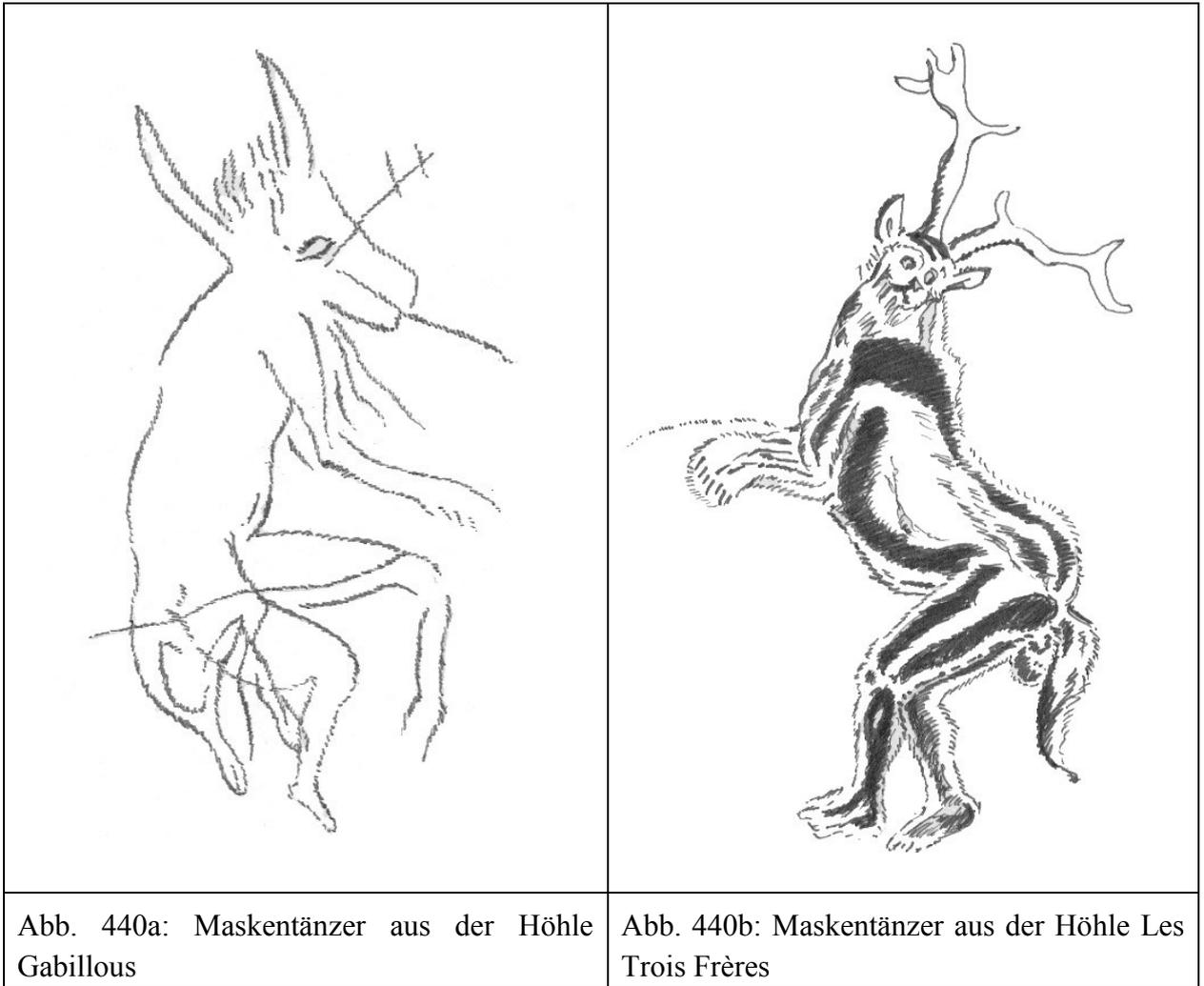
Zur ersten Gruppe gehören einige der jungpaläolithischen Höhlenbilder Frankreichs, die einzeln dargestellte Tänzer mit Tierköpfen³ zeigen. Müssig (2010 S. 206) sieht in ihnen am ehesten Maskentänzer und dargestellte Jagdtänze,⁴ um Jagdglück zu erbitten oder um eine erfolgreiche Jagd pantomimisch darzustellen. Clottes und Lewis-Williams (1996, S. 92) interpretieren diese Mischwesen aus Tier und Mensch als Zauberer oder Schamanen und beziehen die Bilder auf verschiedene Stadien der Trance (1996, S. 92). Bei anderen Figuren wie dem liegenden oder toten Vogelmenschen von Lascaux oder dem ‚Dieu cornu‘ von Les Trois Frères (Abb. 440b) geht auch Müssig (2010, S. 372) von Schamanenabbildungen aus. Solche Schamanentänze im Zusammenhang mit Trance gibt es heute noch in einigen Kulturen (Miller in Kasten 2009, S. 114; Hengst 2003, S. 98f). Auch spielen Tier- und Geistermasken bei vielen rituellen Tänzen heutiger „Naturvölker“ eine große Rolle (Müssig 2010, S. 301).

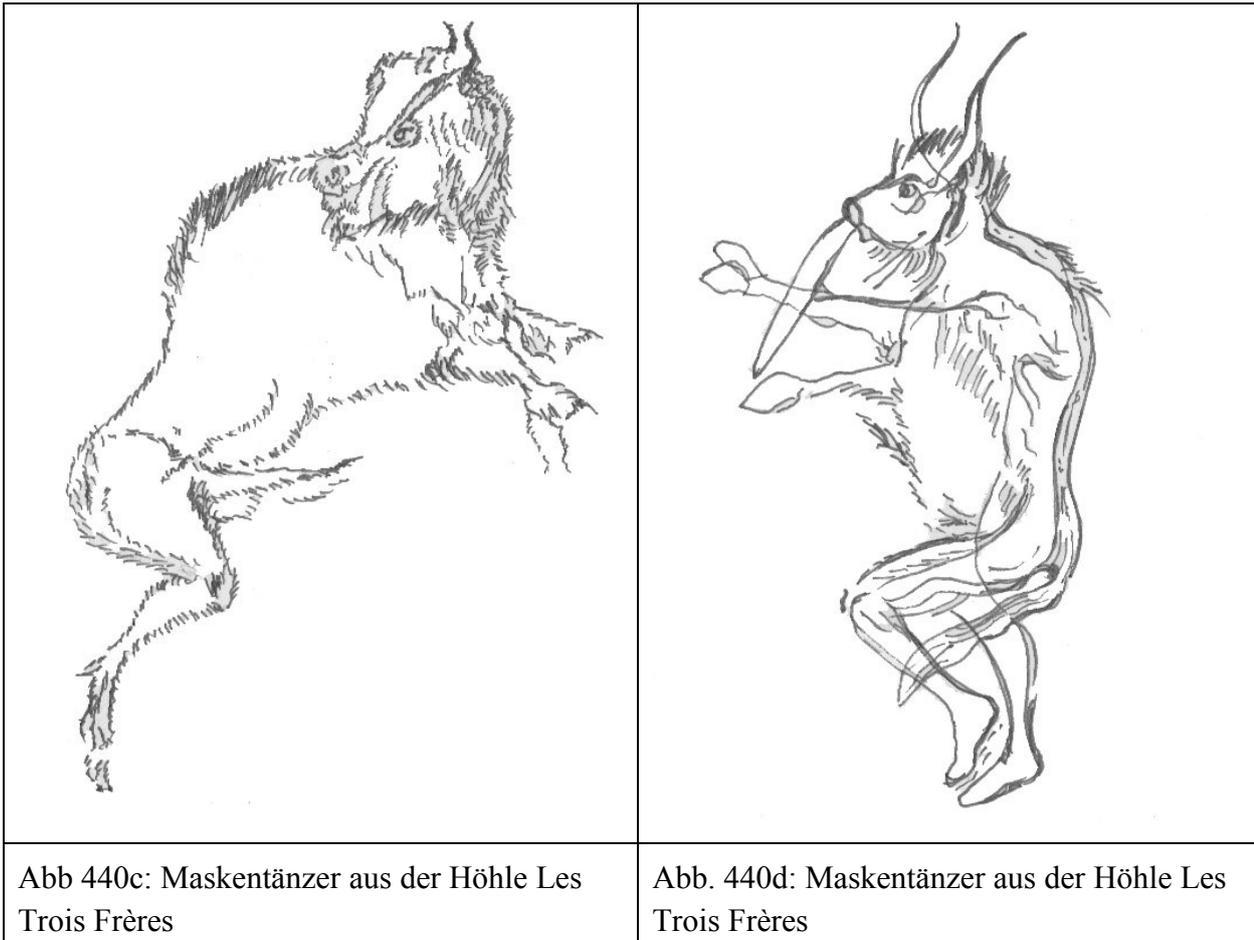
¹ Eigene Analyse der Melodien, die durch nachgebaute Instrumente gespielt wurden.

² Überwiegend Felsmalereien und -ritzungen.

³ Beispielsweise die Maskentänzer in der Höhle „Les Trois Frères“; der Stiermensch in der Höhle von Gabillou; die Maskentänzer von Teyjat (vgl. Abb. 440a – d)

⁴ Der Bisontänzer aus Les Trois Frère (Abb. 440d) hat einen Bogen in der Hand, der von Müssig (2010, S. 206) als Jagdbogen, von Clottes (1998, S. 46) aber als Musikbogen gedeutet wird.





Ein zweites Tanzmotiv ist in der Höhle von Barranco de los Grajos (Abb. 443e) zu sehen. Auf dem Felsen ist eine ganze Gruppe tanzender Frauen und Männer abgebildet. Sie stehen dabei im Halbkreis oder in einem Pulk und einige strecken die Arme in wilden Verrenkungen nach oben oder zur Seite. Diese Art von Bewegung scheint mit Ekstase und Trance zu tun zu haben.

Eine Analyse der Felsbilder der San-Buschleute, Jäger und Sammler im südlichen Afrika bis in unsere heutige Zeit, führt zu ähnlichen Schlussfolgerungen. Die Tanzfiguren zeigen keine Gruppenuniformität. Eine große Anzahl der Szenen ist auf die Aktivität des Schamanen bezogen (Garfinkel 2003, S. 73). Die Schamanen treten dabei als Mittler und Grenzgänger zwischen den Welten auf (Junk 1948/1990 S. 124). Der Trancetanz ist auch im heutigen Leben der San noch verbreitet und wird von ihnen zu verschiedenen magischen Zwecken benutzt, etwa um das Wetter zu verändern, Kranke zu heilen oder um Jagdwild anzulocken. Er wird in einer Gruppe von einigen, speziell ausgebildeten Trancetänzern ausgeführt (Hengst 2003, S. 36ff).



Abb. 440e: Gruppentanz aus Barranco de Los Grajos (Ausschnitt)

Die dritte Gruppe bilden Frauenfiguren¹ aus Gönnersdorf (Rheinland) und auffallend ähnliche Abbildungen aus Lalinde (Frankreich), die ohne Kopf, aber mit bewegtem Schwung in einer Reihe hintereinander abgebildet sind. Beide Merkmale sind für Garfinkel ein Hinweis auf Tanz (2010, S. 207). Die Betonung ihrer Gesäßrundungen und Brüste lässt aber auch andere Deutungsmöglichkeiten zu (Müssig 2010, S. 159). Deshalb sind die Zweifel berechtigt, dass es sich bei diesen Darstellungen überhaupt um Tanzszenen handelt. Auch für die in Gönnersdorf in Gegenüberstellung eingravierten Frauenkörper,² die von Garfinkel (2010, S. 209) als mögliche Paartanz-Abbildungen eingestuft werden, liegt diese Einstufung nicht nahe, sind doch zwei unbedeckte Frauenkörper ohne Kopf dargestellt.

Zusammenfassend können folgende Merkmale als typisch für Jäger- und Sammler-Gesellschaften – soweit noch heute oder bis vor kurzem beobachtbar – festgehalten werden. Die Tänze werden fast immer im losen Kreis (Sachs 1933, S.143) oder im Pulk ohne Anfassen durchgeführt.³ Dabei zielen die Bewegungen häufig auf Ekstase, auch unter Einfluss von Rauschmitteln und stehen in einem magisch-religiösen Zusammenhang. In der

¹ Siehe Abb. 440f.

² Siehe Abb. 440g.

³ Zu diesem Ergebnis kommt auch die Formanalyse der Wildbeuter-Tänze von Kuhlbrodt (1959, S. 301ff). Er findet bei der Analyse der Tänze von 11 verschiedenen Wildbeuter-Populationen nur sehr wenige Tänze mit Fassung.

Öffentlichkeit tanzen meistens nur Männer (Max von Boehn 1925, S. 24; Kuhlbrodt 1959, S. 222).

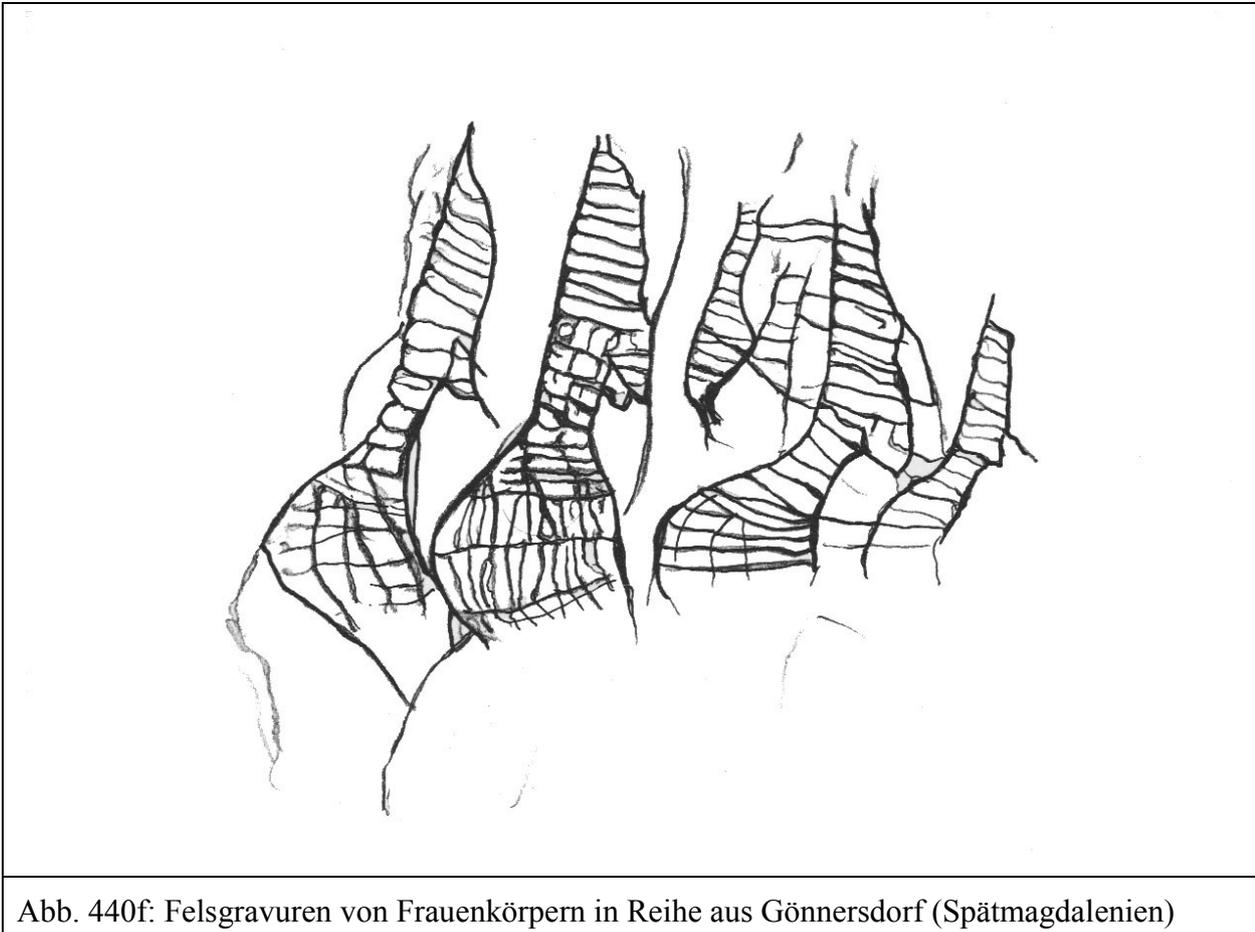


Abb. 440f: Felsgravuren von Frauenkörpern in Reihe aus Gönnersdorf (Spätmagdalenien)

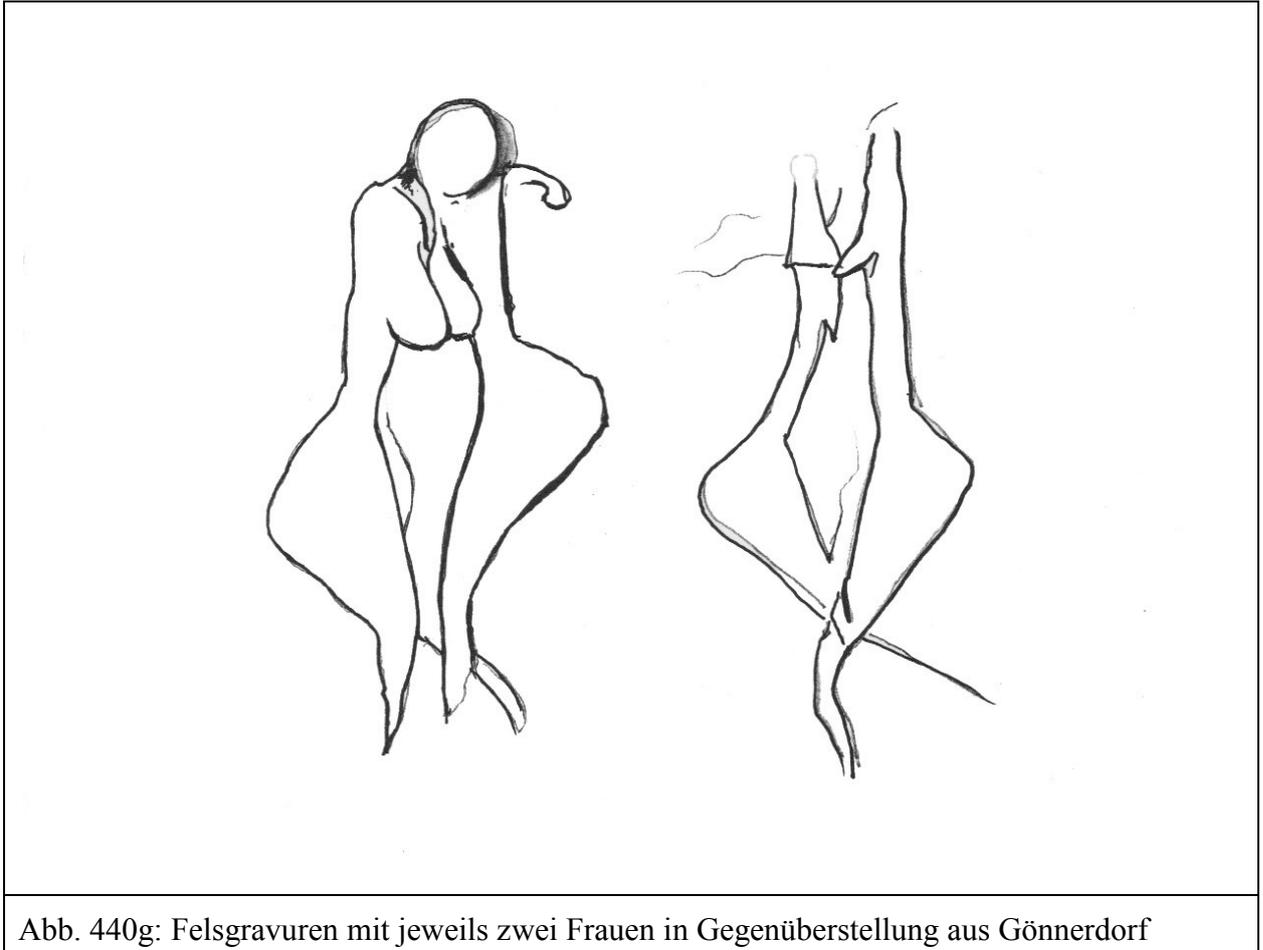


Abb. 440g: Felsgravuren mit jeweils zwei Frauen in Gegenüberstellung aus Gönnerdorf

Im Folgenden sind unterscheidbare Tanzinhalte verschiedener Autoren thematisch zusammengefasst:

Jagdtänze für das Jagdglück, nach erfolgreicher Jagd, um den Geist des erlegten Tieres zu versöhnen (Max von Boehn 1925, S. 13 - 14), um die Geister zu beschwören oder günstig zu stimmen (Müssig 2010, S. 220), um eine Zaubewirkung auf Tiere oder deren Geister auszuüben (Max von Boehn 1925, S. 13; Junk 1948/1990, S. 123).

Waffentänze (Sachs 1933, S.142).

Wetterveränderung durch Beschwörung von Wettergeistern (Müssig 2010, S. 220, Kuhlbrodt 1959, S. 115).

Fruchtbarkeit und Erotik (Sachs 1933, S.142). Diese Tänze verlaufen meist nach gewissen Spielregeln unter sozialer Kontrolle (Kuhlbrodt 1959, S. 265, S. 179), auch mit rituell geregelterm Frauentausch (Kuhlbrodt 1959, S. 179).

Totemtänze, bei denen gewisse Tiere als Ahnen des Stammes geehrt werden (Max von Boehn 1925, S. 13).

Initiationstänze zur Abwehr böser Dämonen, die junge Menschen beim Übergang in eine neue Stufe des Lebens besonders bedrohen (Junk 1948/1990, S. 123).

Anbetungstänze zur Verehrung von Göttern und Geistern (Müssig 2010, S. 301) oder als Erinnerung an die Ahnen (Kuhlbrodt 1959, S. 125).

„Es sind vor allem die kritischen Situationen des Lebens, Perioden des Übergangs von einem Lebensabschnitt zum anderen, die regelmäßig Tänze nach sich ziehen. In Zeiten der Unsicherheit und in Momenten der Gefahr ist eine Solidarität des Denkens und Handelns in besonderem Maße notwendig, denn die vereinten Bemühungen der ganzen Gruppe werden verlangt, um schwierige Lebenslagen zu meistern“ (Kuhlbrodt 1959, S. 315, siehe auch S. 208).

Möglicherweise gehen heutige Maskentänze auf diese alten Wurzeln zurück,¹ aber ein Beitrag der Menschen der jüngeren Alt- und Mittelsteinzeit zu den Kettentänzen Europas, bei denen die Tanzenden durch Körperkontakt miteinander verbunden sind, ist nicht festzustellen. Diese Tatsache spricht eindeutig gegen Hypothese 2a.² Der Tanztyp Kettentanz muss einen anderen, späteren Ursprung haben, der wahrscheinlich im Zusammenhang steht mit Sesshaftigkeit und früher Landwirtschaft.³



Abb.440h: Adlertanz der Irokesen, er dient der Verehrung der Beschützer, die hoch am Himmel ihre Kreise ziehen

¹ Auch einige frühe Abbildungen von Kettentänzen zeigen Maskentänzer, z. B. Abb. 452b.

² Vgl. Kap. 4.3.2.

³ Vgl. Kap. 4.3.2, Hypothese 2b.



4.5 Entstehung und Ausbreitung der Kettentänze im Zusammenhang mit Sesshaftigkeit und früher Landwirtschaft

Die flächendeckende und dichte Verbreitung der Drei-Takt-Tänze lässt sich am widerspruchsfreiesten erklären durch deren Verbreitung im Zuge der Expansion einer neuen Kultur, die alle Regionen Europas erreichte.¹ Für einen solchen Prozess kommt am ehesten die Entstehung der frühen Landwirtschaft im Nahen Osten und deren Ausbreitung in Frage.

Entstehung der Sesshaftigkeit und der frühen Landwirtschaft:

Sesshaftigkeit entsteht dort überraschenderweise schon vor der frühen Landwirtschaft und ist möglicherweise sogar eine Voraussetzung für diese. Die ersten dauerhaften Behausungen sind für Jäger und Sammler in der Levante zur Zeit des Natufien (12 500 – 10 000 v. Chr.) nachgewiesen (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 15 u. 25). Es wird vermutet, dass die regionalen Ressourcen dieses Gebiets durch den klimatischen Wandel sehr günstig waren und Wild das ganze Jahr über zur Verfügung stand.

Im Zusammenhang mit einer weiteren Klimaveränderung („jüngere Dryas“) beginnen Menschen in der Levante etwa um 10 000 v. Chr. Getreide zu kultivieren und Wildtiere zu domestizieren,² ein Prozess, der sich etwa bis 7500 v. Chr. hinzieht. Erst zu diesem Zeitpunkt setzt sich die Sesshaftigkeit allgemein durch und es ist ein signifikantes Bevölkerungswachstum zusammen mit Bevölkerungsbewegung festzustellen (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 49). Dörfliche Landwirtschaft war entstanden (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 45).

Lebensweise und Sozialstrukturen der frühen Hirten und Bauern:

Die frühen Dorfgemeinschaften waren sozial organisiert in Stämmen (tribes) und von einem Häuptling angeführte Gruppen (chiefdoms) mit einer einfachen landwirtschaftlichen Basis (Garfinkel 2003, S. 66). Mit der Neolithisierung stieg die Gruppengröße (Benz 2008, S. 101), die Bevölkerungsdichte nahm zu und eine schwache soziale und politische Differenzierung setzte ein (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 97). Für die frühen Bauern gab es mehr Arbeit, weniger Freizeit, weniger ausgewogene und abwechslungsreiche Nahrung. Deshalb waren sie weniger gesund und hatten eine kürzere Lebenserwartung im Vergleich zu den Mitgliedern der Jäger- und Sammler-Gemeinschaften (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 78). Die frühen Neolithiker lebten in Häusern und produzierten und bevorrateten Nahrungsmittel. Zum Erhalt der Beziehungen und aus weiteren Gründen wurden regelmäßige Feste und Zeremonien durchgeführt, die einem neuen Satz von sozialen und ökonomischen Werten Ausdruck verliehen (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 97).

¹ Vgl. Hypothese 2b in Kap. 4.3.2.

² Der Nahe Osten war das Verbreitungsgebiet der wilden Ausgangsformen von Getreide, Hülsenfrüchten und anderen Kulturpflanzen und auch von Schaf, Ziege, Rind und Schwein (Uerpman 2007, S. 59). DNA-Vergleichsuntersuchungen beispielsweise bei Rindern zeigen, dass alle auf Vorfahren aus dem Nahen und Mittleren Osten zurückgehen (Bollongino et al. 2006, S. 24).

Neue Werte und religiöse Vorstellungen:

Zu dieser Zeit waren Ritual und Zeremonie allgegenwärtig. Eine Intention eines Rituals ist es, Geister und magische Kräfte zu beeinflussen, auch um symbolische Informationen über soziale Ordnung oder das Verhältnis der Menschen untereinander zu geben (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 83). Rituale drücken fundamentale soziale Werte und Verhaltensnormen aus und geben der Welt Ordnung und Sinn (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 83).

Offensichtliche Beispiele sind Riten der Veränderung, welche Überleitungspunkte markieren im Leben von Individuen wie Geburt, Pubertät, Heirat und Tod (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 83), wobei die Sinndimension der Fruchtbarkeit die anderen Aspekte überlagert. Riten transportieren Botschaften und Identität, Gruppenzugehörigkeit und Gemeinschaft. Bestattungspplätze in der Nähe des Hauses weisen zudem auf eine stärkere geistige Bindung an einen Ort hin (Benz 2008, S. 100).

Allgemeine Veränderungen:

In dieser Zeit fanden viele Veränderungen in vergleichsweise kurzer Zeit statt (Garfinkel 2003, S. 66):

- Es entstehen permanent bewohnte Siedlungen.
- Die Bevölkerung nimmt zu.
- Gruppen schließen sich zu größeren Gemeinschaften zusammen.
- Nahrungsmittel werden produziert
- Die Zahl der Haustiere und der domestizierten Pflanzen nimmt zu.
- Technische Innovationen entstehen vermittelt durch Erhitzen: Gips, Mörtel, später Keramik und noch später Metalle.
- Die soziale Entwicklung führt zu Differenzierung und Schichtung.
- Es entstehen Basiskonzepte von Religion.

Im späten Neolithikum entsteht zudem Privateigentum (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 1), da es in größeren Siedlungen unmöglich ist, mit Allen zu teilen. Vielleicht wurde dieser Prozess auch deshalb gefördert, weil der Zusammenhang zwischen individueller Anstrengung und entsprechendem Erfolg deutlich sichtbar wurde. Sesshaftwerdung führt zur stärkeren Betonung der verwandtschaftlichen Bande, auch, um das Eigentum und die Vorräte im Familienbesitz zu halten. Der funktionale Status wird zumindest partiell ersetzt durch einen genealogischen Status. Langfristig führt Sesshaftwerdung zur sozialen Hierarchisierung und zur sozio-ökonomischen Spezialisierung (Benz 2008, S. 135). Geschlechts- und altersspezifische Unterschiede werden verstärkt (Benz 2008, S. 123). Soziale Spannungen nehmen zu, da eine gewisse Gruppengröße überschritten wird und Streitschlichter fehlen (Benz 2008, S. 123). In diesem Gefüge dürfte der Kettentanz mit seinen rituellen, symbolischen und gemeinschaftsstiftenden Eigenschaften eine wichtige Rolle gespielt haben.

4.5.1 Gründe für die Entstehung der Kettentänze

Tanzdarstellungen sind das älteste und am häufigsten präsentierte Thema der prähistorischen Kunst im Nahen Osten in der Zeit zwischen 8000 und 4000 v. Chr. (Garfinkel 2003, S. 3). Dabei dominiert der gemeinschaftliche Kreistanz (Garfinkel 2003, S. 63), wobei 93% der Tanzdarstellungen auf runden Gegenständen wie runden Gefäßen und Steinsiegeln zu finden sind. Die Abbildungen zeichnen sich durch eine große Uniformität der Tanzbewegungen aus, eine Uniformität, die in den Höhlenzeichnungen der Jäger und Sammler nicht zu finden ist. Warum spielt gemeinschaftliches Tanzen mit uniformen Bewegungen plötzlich eine derart wichtige Rolle in der neuentstandenen neolithischen Gesellschaft?

Hypothesen im Zusammenhang mit der Entstehung der gemeinschaftlichen Kreistänze

a) Kultivierung der „Wildnis“ (Akkermans u. Schwartz 2003, S. 87)

In der Übergangszeit von einer rezeptiven zu einer produktiven Subsistenzform versuchen die Menschen, wilde Tiere zu domestizieren und wilde Pflanzen zu kultivieren. Sie bemühen sich, Kontrolle über die Umwelt zu gewinnen. Dazu sind Rituale und Symbole hilfreich. Diese Kontrollbemühungen spiegeln sich in den formalisierten und uniformen Tanzbewegungen wider.

b) Überwindung von Abgeschlossenheit und Zwist (Wilson 1988, S. 57; 167f in Garfinkel 2003, S. 76)

Bei Jägern und Sammlern trennt nur eine ganz feine Linie ihren Lebensraum von der Natur an sich. Haus und Dorf dagegen bedeuten eine deutlichere Trennung. In Form der Wände entsteht eine physikalische Barriere gegenüber Umwelt und Nachbarn. Das vermindert Belästigung und Störung und reduziert die Chance auf Ablenkung. Auf der anderen Seite nimmt die Fähigkeit der Rücksichtnahme im täglichen Leben gegenüber Nachbarn ab. Es entsteht Privatsphäre, die Wände führen zu Schutz und Geborgenheit, aber auch zu Vertrauensverlust und Zwiespalt untereinander, da man nicht mehr wechselseitig voll informiert ist. Die Abgeschlossenheit und Privatsphäre der Haushalte ist deshalb eine Quelle für Ärger, Stress und Trennung. Kettentanz wirkt dann verbindend und versöhnend.

c) Zunahme der sozialen Spannungen durch größere Gemeinschaften

Die neolithischen Siedlungen bestehen im Vergleich zu den Jäger- und Sammler-Gemeinschaften aus größeren Gruppen. Allein die Gruppengröße scheint schon ein Stressfaktor zu sein. Durch Beobachtungen des Verhaltens von San-Buschleuten im Übergangsfeld von einer Jäger- und Sammler-Kultur zur Sesshaftigkeit wird bestätigt, dass nach Überschreiten einer gewissen Gruppengröße die sozialen Spannungen deutlich zunehmen (Benz 2008, S. 123). Gemeinsames und ritualisiertes Tanzen reduziert soziale Spannungen.

d) Tanz als Mittel der Disziplinierung (Garfinkel 2003, S. 79 – 80)

Tanz war möglicherweise ein Mittel, um alle Mitglieder der Gemeinschaft zu disziplinieren. Durch die Teilnahme am Tanz werden die Regeln der Gemeinschaft symbolisch akzeptiert. Das führt zu einer Verinnerlichung von Disziplin in einer Zeit ohne zentrale Gewalt.

e) Symbol für Gruppe und Ethnie (Garfinkel 2003, S. 81, erweitert durch den Verfasser)

Die ungeheure Energie, die durch gemeinschaftlichen Tanz entstehen kann, ist ein mögliches Werkzeug für die Entstehung von Gruppen-Identifikation. Die Botschaft des gefassten Kreises ist „Gruppe“ und nicht „Individuum“.

Auch ist durch die Erfindung der Landwirtschaft die zu leistende Arbeit größer und schwerer geworden. Alle Mitglieder des Dorfes, selbst Kinder, müssen sich voll für den gemeinsamen Erfolg einsetzen. Die Gemeinschaft wird durch den Kettentanz symbolisch gebündelt, die Wünsche und Anstrengungen der Individuen werden auf gemeinsame Ziele konzentriert.

f) Erinnerung und Synchronisierung der Mitglieder (Garfinkel S. 81 – 82)

Jäger und Sammler haben eine „ad hoc-Wirtschaft“ mit sofortigen Ergebnissen. Im Gegensatz dazu wird bei landwirtschaftlichen Gemeinschaften die Mühe erst Monate später belohnt. Der Einsatz muss deshalb saisonal gut geplant sein, zu spät oder zu früh bedeutet Missernte und damit Hungersnot und ihre Folgen. Feste und ihre dazugehörigen Zeremonien sind eine Möglichkeit, die entsprechenden Botschaften auf die Gemeinschaft und die verschiedenen Familien zu übertragen. Zusätzlich können durch Tanz noch übernatürliche Kräfte einbezogen werden. Kalendarisch bezogene Rituale sind insofern charakteristisch für komplexere Sozialformen (Garfinkel 2003, S. 79) und erfüllen vorrangig zwei Aufgaben: Sie erinnern und synchronisieren die Mitglieder des Dorfes und stellen auch den Kontakt zur göttlichen Welt her. Zudem sind gemeinschaftliche Rituale in Perioden vor Erfindung der Schrift, symbolisiert unter anderem durch Tanz, der grundlegende Mechanismus für die Weitergabe von Wissen und Tradition (Garfinkel 2003, S. 3).

Das erste Auftreten gemeinschaftlicher Kettentänze im Zusammenhang mit den vielfältigen sozialen Veränderungen bei der Entstehung der neolithischen Gemeinschaften kann nicht monokausal durch eine einzige Hypothese erklärt werden. Vielmehr beschreiben die vorgenannten Annahmen jeweils mögliche soziale Funktionen dieser Tänze, welche eingebunden waren in wiederkehrende Rituale im Zusammenhang mit dem Lebensablauf der frühen Hirten- und Bauernkultur. Auch die Art der Tanzdarstellungen weist auf die ganz besondere Bedeutung von Tanzritualen im Neolithikum hin, die sich zudem in der Häufigkeit der bildlichen Darstellung in dieser Zeit widerspiegelt und die Frage nach der grundsätzlichen Bedeutung von Ritualen aufwirft.

Grundsätzliche Funktionen von (Tanz-)Ritualen

- Sie dienen der Entlastung. Sind sie einmal eingeführt, ersparen sie eine ständige wiederkehrende Diskussion darüber, wie bestimmte Abläufe gestaltet werden sollen.
- Sie geben Sicherheit – im Ablauf und emotional.
- Sie machen die transportierte Botschaft atmosphärisch und emotional erlebbar.
- Sie dienen der Stabilisierung einer sozialen und kulturellen Ordnung.
- Sie fördern die Identifizierung der Einzelnen mit der Gemeinschaft.
- Sie dienen der Gestaltung besonderer Zeit- und Wendepunkte im sozialen Leben.

Tanz und Ritual, das zeigen die Abbildungen und das zeigen auch ethnologische Beobachtungen vergleichbarer Kulturen, lassen sich für diese Epoche nicht trennen. Sie

gehören wie die zwei Seiten einer Medaille zusammen. Wie können die Tänze auf der Grundlage der archäologischen Befunde charakterisiert werden?

4.5.2 Archäologische Belege zur Genese der Kettentänze

Garfinkel (2003) liefert einen Überblick über die derzeitigen ca. 400 Funde mit Tanzdarstellungen im Zeitraum von 8000 – 4000 v. Chr. in einer Verbreitung von Westpakistan bis zum Donaubecken. Sie sind künstlerischer Ausdruck der frühen Dorfgemeinschaften dieser Regionen und zeigen überwiegend gemeinschaftliche Kreistänze (Garfinkel 2003, S. 63). Mit dem Auftreten der ersten Städte gegen 4000 v. Chr. gewinnen andere Motive wie Szenen in lockerer Festatmosphäre an Bedeutung.

Allgemeine Merkmale der Tanzdarstellungen der frühen Dorfgemeinschaften:

- Die allermeisten Tanzdarstellungen (93%) sind auf runden Gegenständen (runde Gefäße und Steinsigel) dargestellt (Garfinkel 2003, S. 19), der Kreis spielt eine dominierende Rolle.¹
- Manche Figuren scheinen Masken zu tragen, Maskenträger sind bis auf eine Ausnahme immer Männer (Garfinkel 2003, S. 34).
- Die Tanzbewegungen sind formalisiert und uniformiert (Garfinkel 2003, S. 30). In der Regel werden gleiche Arm-, Fuß- und Körperpositionen gezeigt (Garfinkel 2003, S. 34).
- Auch die Kleidung, die Utensilien, die Drehrichtung und die Dekoration sind gleich (Garfinkel 2003, S. 57); dies gilt mit Einschränkungen auch für prädynastische Darstellungen Ägyptens (Garfinkel 2003, S. 58).
- Es sind fast gar keine Musikinstrumente abgebildet (Garfinkel 2003, S. 39).
- Meist sind die TänzerInnen frontal im Kreis dargestellt (Garfinkel 2003, S. 42), manchmal im „Gänsemarsch“, selten in Paartanzsituationen, aber es gibt auch einzeln tanzende Personen.
- Nach Garfinkel (2003, S. 47ff) sind auf 43% der Bilder männliche, auf 32% weibliche Personen und in 25% der Bilder beide Geschlechter vorhanden. Diese Zahlen sind auf diejenigen Bilder bezogen, bei denen das Geschlecht zu identifizieren ist, denn insgesamt sind bei 56% der Fälle die Geschlechter unklar.

Garfinkel (2003) wertet auch statistisch aus. In seine Anteilsberechnungen bezieht er alle Abbildungen mit ein, egal, ob einzelne Personen dargestellt sind oder Gruppen. Auch interpretiert er die jeweilige Tanzrichtung nach Gesichtspunkten, die aus der Tanzpraxis nicht immer nachvollziehbar sind. Aus diesen Gründen habe ich zu bestimmten Parametern wie Tanzkategorie² (Tab. 452a),³ Geschlecht und Tanzrichtung (Tab. 452b) eigene Auswertungen dieser Daten vorgenommen.

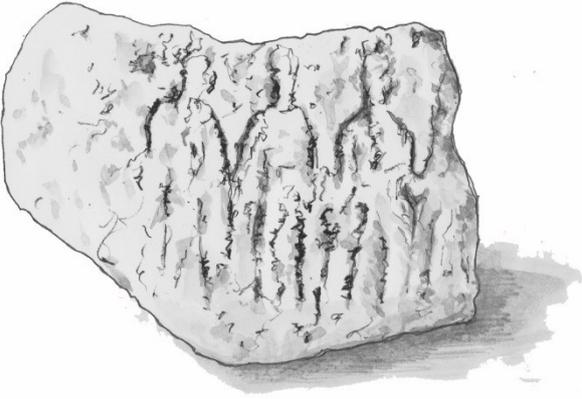
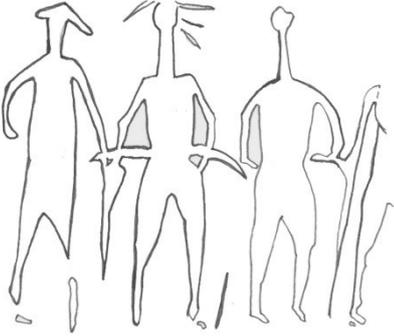
¹ Vgl. auch die Ausführungen von Collon (2003, S. 96): „Where Figures of Dancers Can Be Found“.

² Auf der Basis der in Kapitel 3.6 und 3.7 vorgenommenen Systematik.

³ Die Tabelle wurde erstellt auf der Basis der Auswertung der Bilder, vgl. Datenteil C.1.

Die ältesten Funde stammen aus der Levante und aus Südanatolien aus der Zeit vom 8. – 7. Jt. v. Chr. (Präkeramisches Neolithikum B). Da es in diesen Regionen bis dahin noch keine Keramik gab, sind es Steinritzungen, Steingravuren oder Abbildungen auf Gipsböden. Ab dem 7. Jt. v. Chr. kommen auch Tanzszenen auf keramischen Funden dazu.

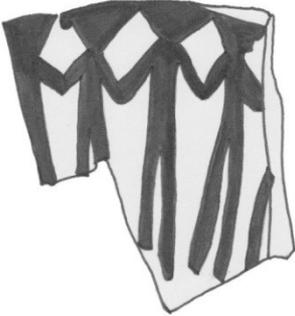
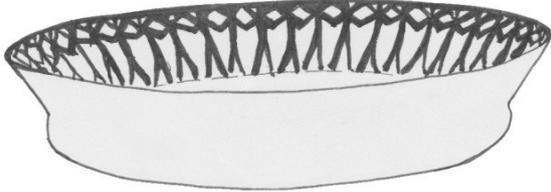
Fünf der analysierten Funde stellen einzeln tanzende Personen dar, die teilweise Masken tragen, eine Kategorie von Tanz, die im altsteinzeitlichen Europa davor auch schon abgebildet wurde. Auf sieben Darstellungen (54%) ist ein Typ von Gruppentanz dargestellt, den es bisher noch nicht gab: Die Tanzenden stehen in einer Linie oder auf einem Kreis mit der Körperfront nach vorne, bei drei Szenen sind zusätzlich noch die Hände gefasst oder auf die Schultern gelegt. Bei einer weiteren Abbildung tanzen Frauen in einer Art „Gänsemarsch“ hintereinander. Kein Zweifel, dass es sich bei diesen Darstellungen um die ältesten heute bekannten Illustrationen von Kettentänzen handelt. Der „Gänsemarsch“ könnte möglicherweise eine Art Schlingentanz sein.

	
<p>Abb. 452a: Steinritzung auf einer Basaltplatte aus Dhuweila 8. Jt. v. Chr., bisher älteste Darstellung eines Kettentanzes (nach Garfinkel 2003, Bild 7.5a)</p>	<p>Abb. 452b: Skizze der Steinritzung (nach Garfinkel 2003, Bild 7.6a)</p>
	
<p>Abb. 452c: Schale aus Kalkstein mit eingraviertem Kettentanz aus Nevali Çori 8. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild 7.2)</p>	<p>Abb. 452d: Bemalter Gipsboden aus Tell Halula mit „Gänsemarschtanz“ 8. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild 7.4)</p>

Tab. 452a: Analyse der Tanzkategorien der neolithischen Bilder, zusammengestellt in Garfinkel (2003). Die Analyse und Zuordnung zu einer Tanzkategorie basiert auf den Charakterisierungen der einzelnen Tanztypen in Kap. 3.6 und 3.7.

Region und Zeitraum	Anzahl	Kettentänze		Einzeltänze		Paartanz
		KKT	Schlängel- (Sch) u. Gänsemarsch (Gm)	einzelne (oder mehrere) TänzerInnen	anmutig-erotische Tänzerinnen	
Naher Osten 8.-7. Jt. v. Chr. PPNB	13	4 oF 3 mF	1 Gm	5		
		54%	8%	38%	0%	0%
Halafian and Samarra Cultures 6. Jt. v. Chr.	108	8 oF 93 mF	2 Gm oF	5		
		93%	2%	5%	0%	0%
Iran bis Pakistan 6.-5. Jt. v. Chr.	106	16 oF 59 mF	1 Gm mF 1 Gm oF 14 MFK	15		
		71%	15%	14%	0%	0%
SO-Europa 6.-5. Jt. v. Chr.	56	3 oF 10 mF		33	4 + 1 erot. Doppelfigur	5
		23%		58%	9%,	9%
Prädynastik Ägypten 5.-4. Jt. v. Chr.	58	2 oF 17 mF		15	22	2
		33%		26%	38%	3%
Naher Osten 4.-3. Jt. v. Chr.	37	15 mF 12 oF	3 Sch mF 2 Gm oF 2 Gm mF	3		
		73%	19%	8%	0%	0%

KKT = Kreiskettentanz, MFK = Mehrfachkörper hintereinander; Gm = Gänsemarsch, Sch = Schlängeltanz, oF = ohne Fassung, mF = mit Fassung

	
<p>Abb. 452e: Bemalte Keramik aus Tell Halaf, Nordsyrien, 6. Jt. v. Chr., Halafian-Kultur (nach Garfinkel 2003, Bild 8.9b)</p>	<p>Abb. 452f: Bemalte Keramikschale aus Tell Halaf, Nordsyrien, 6. Jt. v. Chr., Halafian-Kultur (nach Garfinkel 2003, Bild, 8.10a)</p>

In den Abbildungen der Halafian- und Samarra-Kulturen aus dem 6. Jt. v. Chr. dominieren die Darstellungen von Kreiskettentänzen mit einem Anteil von 93% (eigene Auszählung).

Die Übernahme einer Lebensweise mit Landwirtschaft, die damit verbundene Sesshaftigkeit und der Zusammenschluss zu größeren Dörfern unterwerfen die Menschen einem sozioökonomischen Prozess, bei dem gemeinschaftliche Tänze eine überragend wichtige Rolle spielen.¹ Dies äußert sich in der großen Zahl von Darstellungen dieser uniformen Gemeinschaftstänze. Das bedeutet nicht unbedingt, dass die Quantität der Abbildungen mit der Quantität der Durchführungen korreliert. Denn umgekehrt sind häufig durchgeführte Tanzformen nicht unbedingt adäquat in künstlerischen Darstellungen repräsentiert.²

¹ Mögliche Gründe für diese wichtige Rolle sind in Kapitel 4.5.1 ausgeführt.

² Das ergab eine Auszählung der Felsbilder der San-Buschleute, bei denen nur 5% der Bilder vom Tanz handeln (Garfinkel 2003, S. 74), der Tanz aber im täglichen Leben eine überaus wichtige Rolle einnimmt.

Tab. 452b: Auswertung der neolithischen Bilder in Garfinkel (2003) nach Geschlecht (eigene Auswertung)

Zeit und Region	Anzahl	Männer	Frauen	gemischt	unklar
Naher Osten 8.-7. Jt. v. Chr. PPNB	13	3	4 + 3	2	1
Halafian and Samarra Cultures 6. Jt. v. Chr.	108	6	5	2	91 ¹
Iran bis Pakistan 6.-5. Jt. v. Chr.	106	7	36	4	59
SO-Europa 6.-5. Jt. v. Chr.	56	20	26	5	5
Prädynastisches Ägypten 5.-4. Jt. v. Chr.	58	7	30	11	10
Naher Osten 4.-3. Jt. v. Chr.	37	8	3	2	23

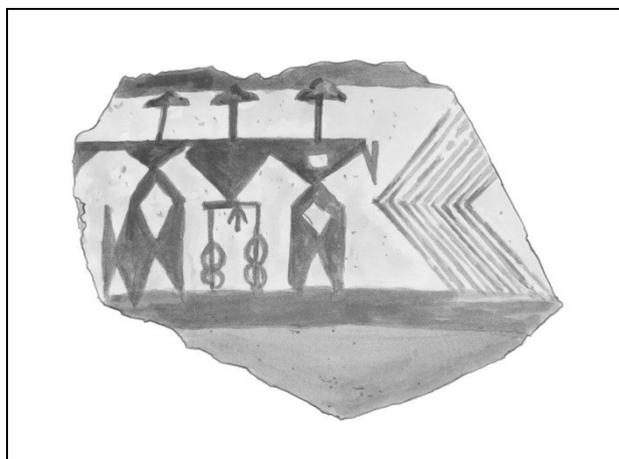


Abb. 452g: Bemalte Keramik aus Choga Mami mit gemischter Tanzreihe, Samarra Kultur, 6. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild, 8.27a)

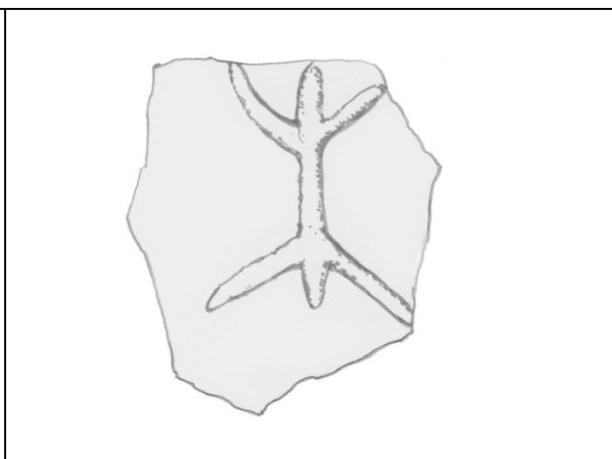


Abb. 452h: Einzeln tanzende Figur aus Aruhlo, Armenien, 6. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild, 8.30f)

¹ Die meisten Darstellungen von Kettentänzen zeigen stilisierte Personen, denen kein Geschlecht zuzuordnen ist. Das führt zu der Interpretation, dass das Geschlechterverhältnis bei den Kettentänzen eine untergeordnete Rolle gespielt haben könnte.

Wenn man von der Überrepräsentation der Frauen im prädynastischen Ägypten absieht, sind beide Geschlechter in den Abbildungen ähnlich oft abgebildet. Auch gibt es in allen Regionen ein paar wenige gemischte Darstellungen. Allerdings ist bei der überwiegenden Anzahl der Abbildungen unklar, welches Geschlecht gemeint ist. Dies spricht dafür, dass das Geschlecht in den Tanzabbildungen und beim Tanzen insgesamt nicht ganz so wichtig zu sein scheint. Eine Dominanz der Männer bei den Gemeinschaftstänzen dieser Zeit ist nicht zu erkennen.

Gemeinsamkeiten zwischen heutigen und prähistorisch abgebildeten Kettentänzen:

- im Tanz werden uniforme Bewegungsmuster vollzogen
- tanzende Personen sind häufig gleich gekleidet und tragen gleiche Utensilien
- Tänzerinnen und/oder Tänzer stehen auf einem Kreis oder einer Linie, ihre Körperfront ist meist zur Mitte gerichtet
- heutige „archaische“ Formen werden immer nur mit Gesang begleitet, eine Instrumentalbegleitung entsteht im westlichen Europa erst im späten Mittelalter, auf dem Balkan noch später. Auf den Abbildungen der neolithischen Zeit findet man gar keine Musikinstrumente,¹ was auch für eine ausschließlich vokale Begleitmusik spricht
- auf vielen Abbildungen findet man einen Vortänzer in einer Führungsrolle. In einigen mittelalterlichen Literaturstellen wird das auch erwähnt² und ist auch noch heute auf dem Balkan zu beobachten
- ein häufiges Utensil des ersten Tänzers ist ein Stock³ oder „Leitstab“⁴

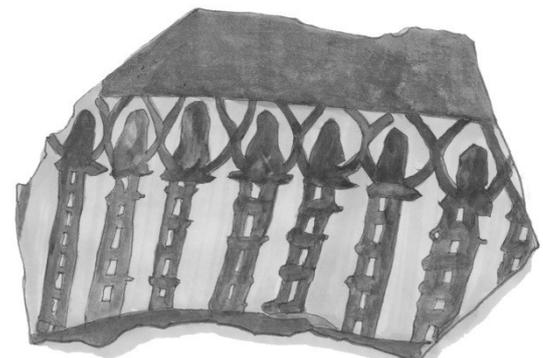
All diese Übereinstimmungen sprechen für die Annahme, dass die heutigen europäischen Kettentänze ihren Ursprung in den Gemeinschaftstänzen der frühen neolithischen Dorfgemeinschaften des Nahen Ostens haben.

¹ Eine Ausnahme davon bilden wenige Abbildungen aus dem prädynastischen Ägypten (siehe folgender Abschnitt: Weitere Tanzformen a) Einzeltänzer bzw. Einzeltänzerinnen).

² „Der Reigenführer (Choraula) ging in der Mitte und machte ihnen die Bewegungen vor, trampelte mit den Füßen und jauchzte mit dem Munde und warf dabei einen Stab, an welchen er seine Handschuhe aufgehängt hatte, in die Höhe und fing ihn mit den Händen wieder auf.“ (Böhme 1886, S. 20)

³ Vgl. Harding 1973, S. 158, S. 45, S. 135, S. 136; vgl. Otterbach 1992, S. 49.

⁴ Möglicherweise leitet sich dieser Leitstab vom Stab eines Hirten oder Schäfers ab, wie auch der „virga pastoralis“ eines Bischofs oder der Stab im Wappen der Pharaonen.

	
<p>Abb. 452i: Bemalte Keramik aus Kkazineh (West-Iran), 6. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild, 9.5a)</p>	<p>Abb. 452k: Bemalte Keramik aus Tepe Musiyan (West-Iran), 6. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild, 9.11)</p>

Weitere Tanzformen:

a) Einzeltänzer bzw. Einzeltänzerinnen:

Wie auch schon in den jungpaläolithischen Felsbildern gibt es Darstellungen mit einzelnen Tänzern oder Tänzerinnen. Sie stehen wohl überwiegend in einem rituell-religiösen Zusammenhang und tragen auch häufig Masken.

Eine andere Form des Einzeltanzes ist aus dem prädynastischen Ägypten überliefert. Auf knapp 40% dieser Bilder sind weibliche Tänzerinnen wiedergegeben, die anmutig ihre Arme in einer runden Form nach oben halten. Zusätzlich finden sich häufig ein oder zwei Männer, die nicht mit tanzen, sondern dabeistehen und in einigen Fällen Musikinstrumente ähnliche Gegenstände in den Händen haben (Abb. 452l). Dabei könnte es sich um Kastagnetten, Trommeln oder anderes Schlagwerk handeln. Die Tänzerin ist in der Regel einzeln abgebildet und steht auf einer Bühne oder einem Schiff. Diese Abbildungen erinnern an einen ähnlichen Tanz bei den Berbern, bei dem eine junge Tänzerin ihre anmutigen Bewegungen und die erotische Ausstrahlung ihres Körpers unter rhythmischem Klatschen und Rufen der zuschauenden Männer präsentiert.¹ Für diese anmutig-erotischen Schautänze gibt es keine bildlichen Nachweise im Nahen und Mittleren Osten (0%), einige wenige aus Südosteuropa (9%) und sehr viele aus Ägypten (38%).²

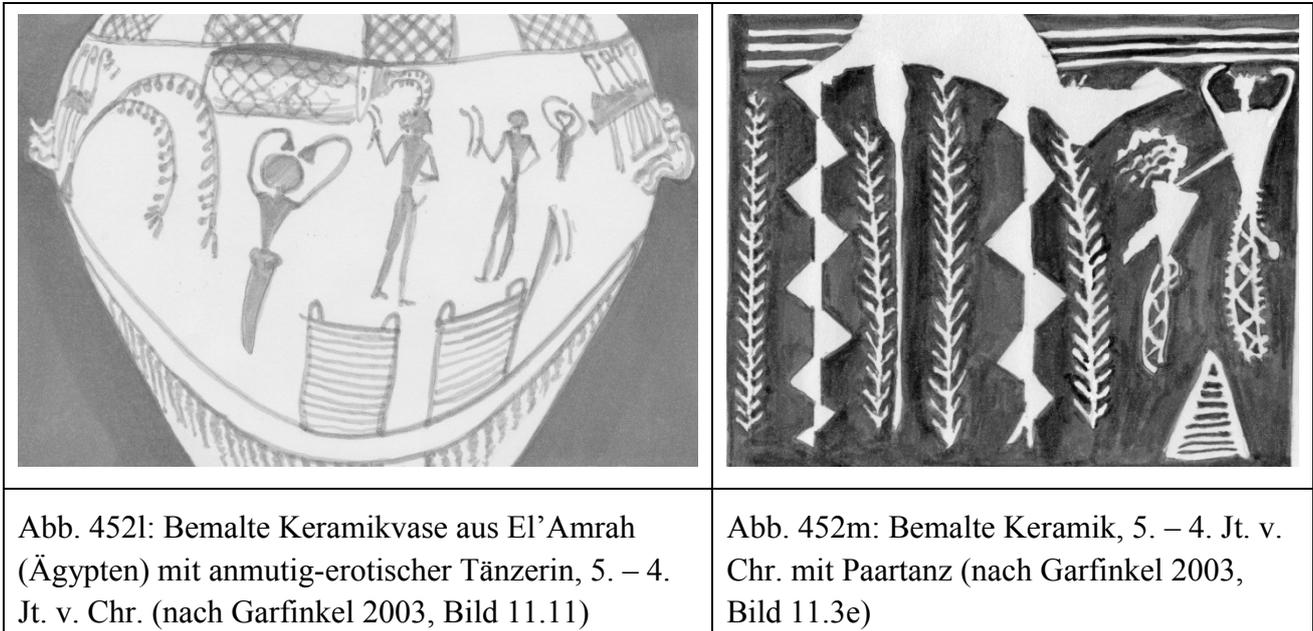
b) Freie Paartänze:

Bemerkenswerterweise gibt es aus dieser frühen Zeit schon Darstellungen von freien Paartänzen, bei denen eine Frau und ein Mann ohne Berührung miteinander tanzen. Wie die

¹ Vgl. den Film von Jean Leherisseg: „Tänze der Berber“ im Verleih des IWF Göttingen, nach Lievre heißt der Tanz „Guedra“ (2008, S. 115).

² Vgl. Tab. 452a.

anmutig-erotischen Schautänze stammen diese Paartanz-Szenen aus Ägypten (3%) und Südosteuropa (9%).



Nach einer sehr langen Dominanz in den überlieferten Darstellungen werden Tanzmotive am Ende des 4. Jahrtausends v. Chr., in der Levante erst im 3. Jahrtausend v. Chr., deutlich seltener. Diese Entwicklung verläuft zeitgleich mit der Entstehung der ersten Städte in diesen Regionen. Die Kunst ist nicht mehr länger dörflich geprägt, sondern wird thematisch von der führenden Schicht der Städte übernommen, wird genutzt zur Stützung von deren Autorität und macht für diese Propaganda. Die neuen übergeordneten Themen sind „Kameradschaft, Amusement und lockere Atmosphäre“. Sie sind Ausdruck der „upper class“, die sich in einer deutlich geschichteten Gesellschaft mehr und mehr etabliert (Garfinkel 2003, S. 82-83). Die Kettentänze als Symbol der dörflichen Gemeinschaft haben in den neuen Strukturen der Städte ausgedient. Die Tänze selbst verschwinden aber deshalb nicht vom Tanzboden. Das Ende ihrer dominierenden Rolle wird erst etwa 4000 bis 5000 Jahre später durch andere Entwicklungen eingeleitet.

Möglicherweise wird künftige Forschung zeigen, dass die Tanzbilder weiterhin in dörflichen Gemeinschaften zu finden sind. Denn der Fokus der Ausgrabungen war bisher auf die dann neu entstandenen größeren Zentren gerichtet. Kleine Siedlungen aus der Zeit nach 4000 v. Chr. wurden bisher kaum untersucht.¹

¹ Vortrag von Prof. Dr. Glenn Schwarz, Johns Hopkins University Baltimore, am 15. 12. 2011 mit dem Thema: Raqa'i Revisited: Investigating Rural Life in Early Urban Mesopotamia. „Wir wissen wenig über die Landbevölkerung dieser Zeit, welche wahrscheinlich in der Überzahl war.“

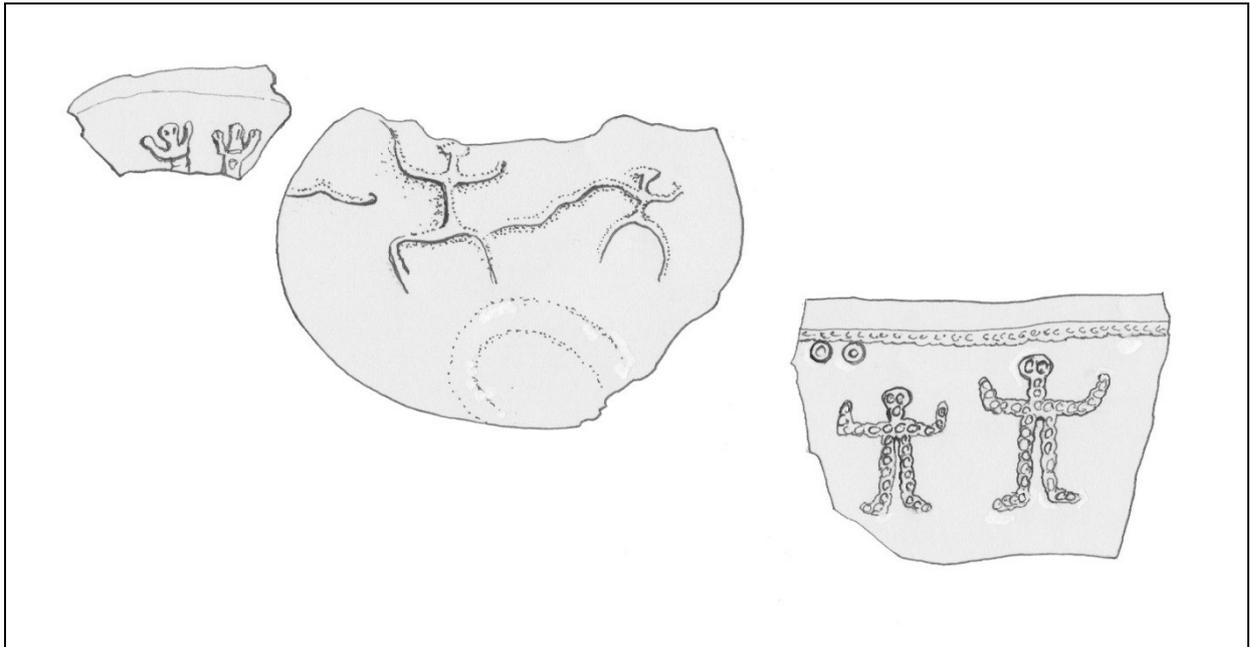


Abb. 452n: Plastisch verzierte Keramik mit freiem Paartanz, Ungarn, Süd-Rumänien und Nord-Serbien 5. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild 10.2)

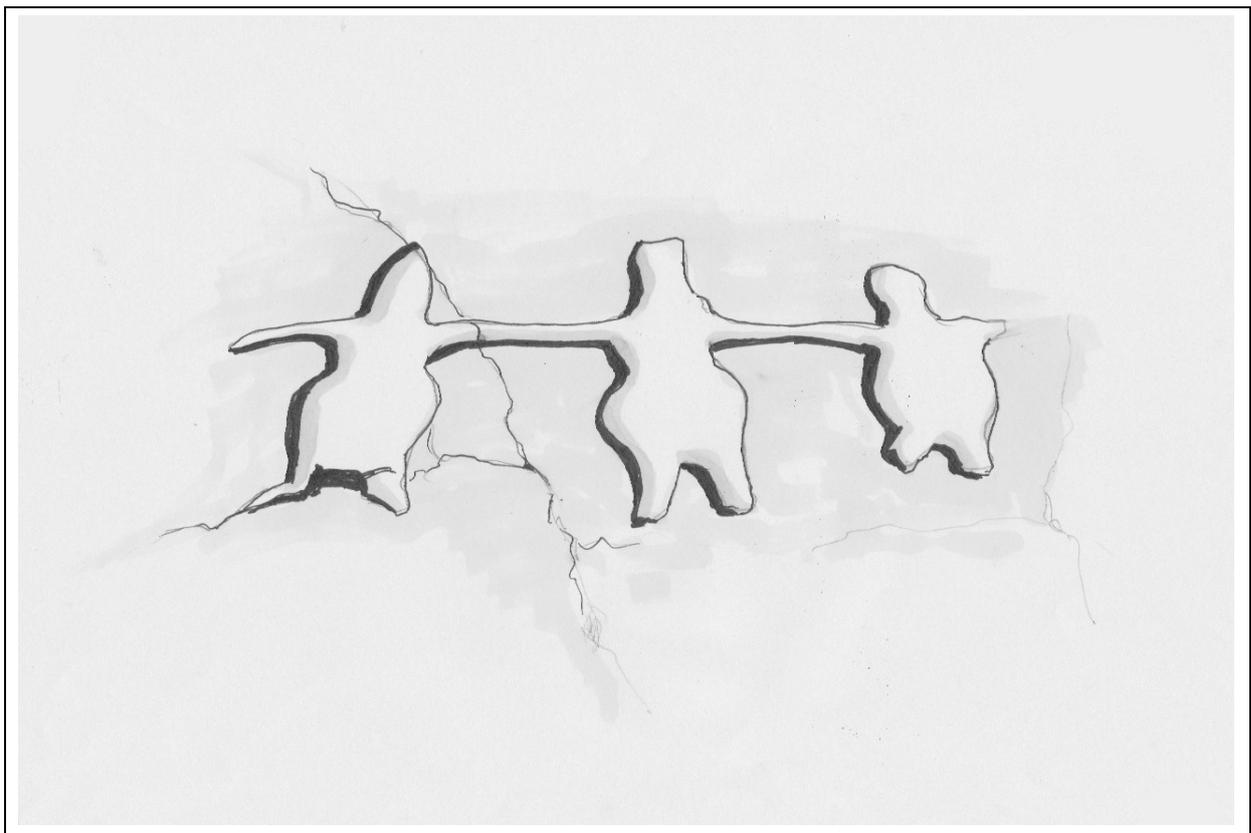


Abb. 452o: Ausschnitt aus einer Vase aus dem 6. Jt. v. Chr., die in Köşk Höyük (Türkei) gefunden wurde. Sie zeigt ein Kettenreigen als außen angelegte Plastik (Badisches Landesmuseum, S. 348). Auf der Gefäßschulter der Vase sind drei Personen, auf der Rückseite zwei Personen in Kettentanzfassung zu sehen. Möglicherweise waren beide Gruppen durch weitere Figuren miteinander verbunden.

4.5.3 Genese der äußeren Strukturmerkmale der Kettentänze

Die Verbreitung der Tanzmuster heutiger Kettentänze und die Auswertung von jungpaläolithischen und neolithischen Tanzabbildungen sprechen dafür, dass sich die Genese der Kettentänze in Verbindung mit der Entstehung der neolithischen Kultur des Nahen Ostens ereignete. Die Tänze der jungpaläolithischen Jäger und Sammler dieser Region und Europas hatten davon abweichende äußere Strukturmerkmale. Aus den wenigen Tanzabbildungen¹ kann geschlossen werden, dass die Menschen dieser Zeit in Europa ohne Fassung tanzten, also keine Kettentänze kannten. Wie bei heute noch lebenden Wildbeutergruppen wurden ihre Tänze wahrscheinlich im Kreis oder im losen Pulk vollzogen und hatten kaum uniforme Bewegungsmuster, wurden aber meist mit einem gemeinsamen Grundschrift ausgeführt. Für den Einzelnen gab es individuelle Bewegungsmöglichkeiten und manche Tänze zielten möglicherweise auf Ekstase.² Gesellschaftliche Umwälzungen im Zusammenhang mit der Entstehung von früher Landwirtschaft vollzogen sich einige Male in verschiedenen Regionen der Erde (Diamond & Bellwood 2003), aber nur im Nahen Osten entstanden Kettentänze.³ Die Entstehung eines völlig neuen Tanztyps vollzog sich möglicherweise im Zusammenhang mit wesentlichen Veränderungen des Beziehungsgeflechtes innerhalb dieser Gesellschaft. Die Gesellschaftsform der Jäger und Sammler basierte auf mobiler und rezeptiver Subsistenz, ihre Strukturen waren egalitär bis mild patriarchalisch und ihre Gruppen bestanden aus etwa 30 Personen.⁴ Durch den Übergang zu einer produktiven Subsistenzform mit der Domestizierung von Tieren und der Kultivierung von Pflanzen vollzog sich auch ein Wandel weiterer Parameter. So entstanden im Zusammenhang mit der Sesshaftigkeit erste Häuser, die Gruppen wurden deutlich größer und durch die verbesserte Nahrungsversorgung stieg die Bevölkerungsdichte um ein Vielfaches (Garfinkel 2003, S. 66).⁵

Die Zunahme der Gruppengröße führte zu größerer Konkurrenz innerhalb einer Gruppe und zu einer Zunahme sozialer Spannungen. Hier war der Kettentanz mit seinem durch die Handfassung sehr eingeschränkten individuellen Spielraum möglicherweise ein Mittel, um alle Mitglieder der Gemeinschaft zu disziplinieren, wie es Garfinkel (2003, S. 79 – 80) interpretiert. Durch den Vollzug der festgelegten Schrittmuster als „Glieder“ der Kette werden die Regeln der Gemeinschaft symbolisch akzeptiert. Das führt zu einer Verinnerlichung von Disziplin und zu einer Kanalisierung von sozialen Spannungen.

Die Bevölkerungszunahme brachte es aber auch mit sich, dass im Vergleich zu den Jägern und Sammlern auf einer gleichen Fläche deutlich mehr Gruppen angesiedelt waren. Dadurch nahm auch die Konkurrenz zwischen den Gruppen zu. Diente das gemeinschaftliche Tanzen bei den Jägern und Sammlern bereits der Gruppenidentifikation, wurde diese Sinndimension durch die Fassung und die Ausrichtung der Körperfront zur Kreismitte noch stärker betont. In

¹ Vgl. auch dazu Kap. 4.4.

² Kuhlbrodt (1959) wertet die Tänze von elf verschiedenen Wildbeutergruppen aus.

³ Es liegt also kein generelles Modell für den Übergang einer Wildbeuterkultur zu einer frühen Bauern- und Hirten-Gesellschaft bezüglich des Tanzwandels vor.

⁴ Die Belege für diese Aussagen sind in Kap. 4.4 aufgeführt.

⁵ Vgl. auch Kap. 4.5.

einer solchen Aufstellung können von jeder Position aus alle wahrgenommen werden. Jede und jeder ist gleichberechtigter Teil des Kreises. Dadurch entsteht ein besonders intensives Gemeinschaftsgefühl in der Gruppe, die Zusammengehörigkeit wird regelrecht demonstriert.¹

Die Botschaft des gefassten Kreises ist „Gruppe“ und nicht „Individuum“. Diese Botschaft zielt nach außen, aber auch nach innen. Denn im Zuge der Landwirtschaft nahm die zu leistende Arbeit zu. Alle Mitglieder des Dorfes, selbst Kinder, mussten einen großen Beitrag zum gemeinsamen Erfolg beitragen. Die Gemeinschaft wurde durch den Kettentanz symbolisch gestärkt, die Ziele und Anstrengungen der Individuen wurden auf gemeinsame Ziele konzentriert.² Die verstärkte Identifikation mit der Gruppe und die Einbindung des Einzelnen in die Gemeinschaft führten zu einer Veränderung der äußeren Strukturmerkmale. ‚Fassungslose Kreis- oder Pulkttänze‘ werden zu ‚handgefassten und meist zur Mitte ausgerichteten³ Kettentänzen‘.

Eine weitere Veränderung im Wandel der Wildbeuter-Tänze zu den Kettentänzen ereignete sich bei den Funktionen und der Einbindung in den jahreszeitlichen Ablauf. Nach Kuhlbrodt sind die Tanzanlässe der Jäger und Sammler einerseits an wichtige Übergangssituationen geknüpft wie beispielsweise an eine Hochzeit, zum anderen bestehen eher situative Gelegenheiten wie bei Jagd- oder Regentänzen (Kuhlbrodt S. 315). Für die frühen Bauern und Hirten bestanden genauso Anlässe gekoppelt an wichtige Übergangssituationen, aber weitere Anlässe waren häufig an bestimmte Jahreszeiten geknüpft und dienten möglicherweise dazu, die Mitglieder der Gemeinschaft an wichtige Einsätze im bäuerlichen Jahresrhythmus zu erinnern und zu synchronisieren.⁴ Denn eine produktive Subsistenzform erfordert Handlungen, deren Ergebnis erst sehr viel später sichtbar wird. Möglicherweise führten diese Anforderungen an eine längerfristige Voraussicht zur Ausbildung einer differenzierteren und festeren „Über-ich-Apparatur“, wie es Elias nennt (1939/1969 II. Bd, S. 349).

Im Nahen Osten führte der Wandel von einer Wildbeutergesellschaft zu einer sesshaften frühen Bauernkultur zu neuen äußeren Strukturmerkmalen der Tänze. Es entstand mit den Kettentänzen ein neuer Tanztyp. Ob die damit verbundenen Veränderungen der Sozialstrukturen auch auf die Psychogenese der Beteiligten Auswirkungen im Sinne einer größeren Disziplin und eines bedingungslosen Einsatzes für die Gemeinschaft nach sich zog, ist nicht zu belegen, da aus dieser Zeit keine schriftlichen Quellen zur Verfügung stehen. Da aber die frühe Bauerngesellschaft noch mehr auf Kooperation ihrer Mitglieder angewiesen war als die vorangegangene Wildbeuterkultur, ist es denkbar, dass daher mehr Selbstkontrolle von ihren Angehörigen gefordert wurde. Insofern könnte man im Sinne der Zivilisationstheorie nach Elias (1939/1969) die Entstehung der Kettentänze als einen Beitrag zur „Zivilisierung“ der Mitglieder der frühen Bauern- und Hirtenkultur verstehen.⁵

¹ Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.1.3.2.

² Vgl. Kap. 4.5.1.

³ Hier ist die Untergruppe der Kreiskettentänze gemeint, die ja den sehr überwiegenden Teil der Kettentänze stellen.

⁴ Die Anlässe sind in Kap. 4.1.1 aufgeführt.

⁵ Elias formulierte sein Entwicklungsmodell zunächst für Westeuropa für einen Zeitabschnitt vom Mittelalter bis zur Moderne. Einschränkungen, diese Theorie auch auf davorliegende Zeiten zu übertragen, sind in Kap. 2.1.1 angeführt.

4.5.4 Archäologische Belege zur Ausbreitung der Kettentänze im Zusammenhang mit der Neolithisierung

Die ersten Abbildungen von gemeinschaftlichen Kettentänzen sind aus dem 8. Jt. v. Chr. aus dem Norden der Levante und aus Südanatolien überliefert. Von diesem Kerngebiet ausgehend scheinen sie sich kontinuierlich auf benachbarte Regionen ausgebreitet zu haben. In Richtung Osten erscheinen Kettentanzabbildungen auf Funden aus dem 6. Jt. v. Chr. in Mesopotamien, in Persien und Pakistan auf Funden aus dem späten 6. und 5. Jt. v. Chr. In Südosteuropa stammen die frühesten Funde aus dem 6. Jt. v. Chr., in Ägypten aus einer noch etwas späteren Zeit (Garfinkel 2003, S. 25). Hier besteht eine chronologische Kontinuität (Garfinkel 2003, S. 25), die gut über eine Ausbreitung, ausgehend von einer Kernzone, erklärbar ist.

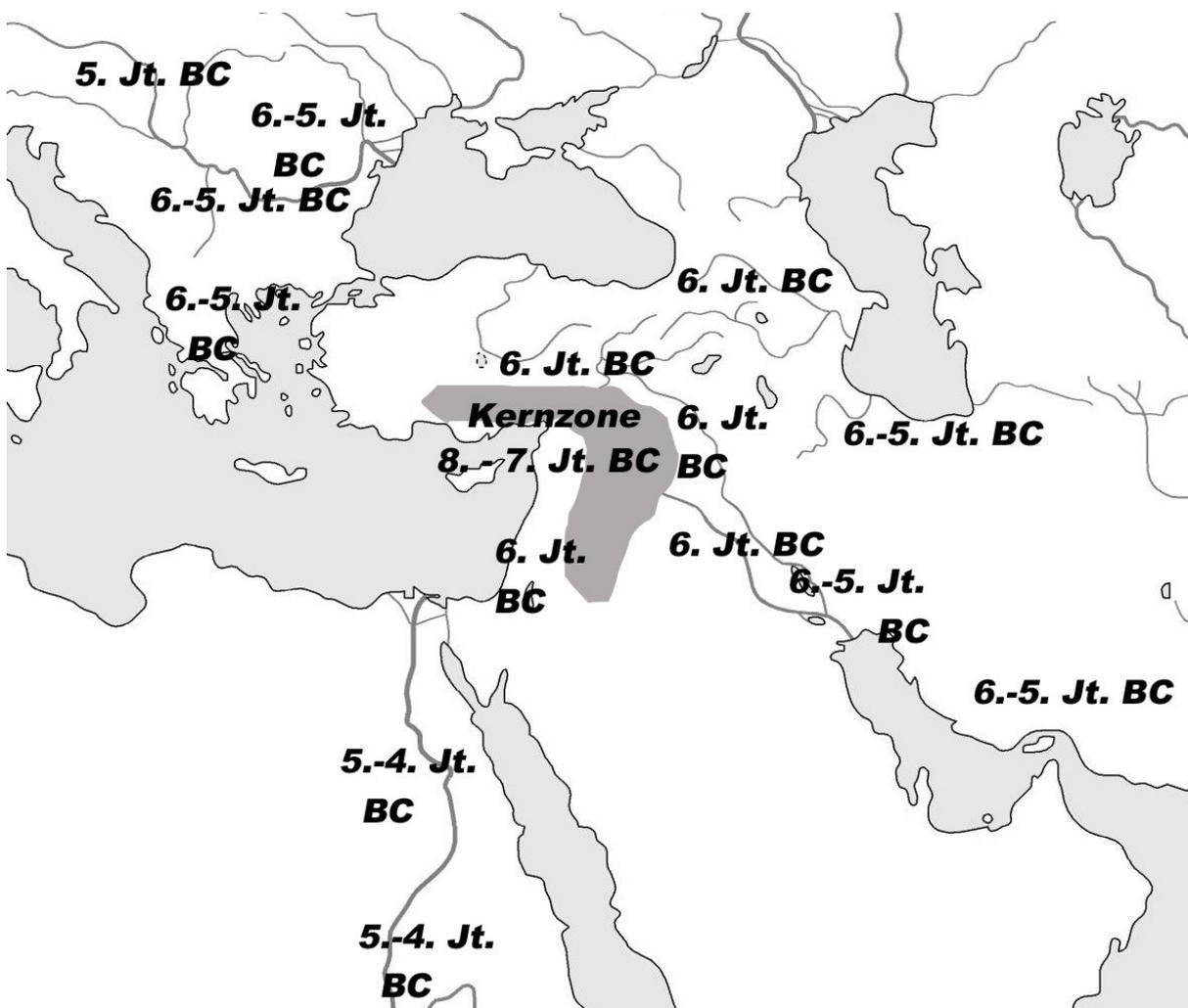


Abb. 454a: Ausbreitung der Tanzbilder in neolithischer Zeit (Daten nach Garfinkel 2003). Aus ausschließlich praktischen Gründen, nämlich weniger Platzbedarf, wird in den Graphiken die englische Bezeichnung BC für v. Chr. verwendet.

Diese Ausbreitung hängt offensichtlich zusammen mit der Entstehung und Expansion der frühen Landwirtschaft. Der Prozess der „Neolithisierung“ zog sich in der Levante, im

Mittleren Euphrat-Tal und in Südostanatolien über mehrere Jahrtausende hin.¹ In dieser Zeit begannen die Menschen einige der dort vorkommenden Wildpflanzen, wie Einkorn, Emmer, Erbsen, Linsen und Lein, zu kultivieren (Gronenborn 2007, S. 33). Auch unternahmen sie erste Versuche, Schaf, Ziege, Rind und Schwein zu domestizieren (Uerpmann 2007, S. 59). Alle diese Haustierarten stammen von Wildformen ab, die zu dieser Zeit in diesen Gebieten vorkamen, wie durch genetische Vergleichsuntersuchungen gezeigt werden konnte.² Die früheste Expansion dieser neuen Wirtschaftsweise erfolgte in einer Zeit um 8500 v. Chr. nach Zypern und Kappadokien. „Vor allem die Kolonisation Zyperns verdeutlicht, dass diese Ausbreitung auch durch Migration vorangetrieben wurde, denn Jäger und Sammler hatten die Insel vor der Ankunft der Bauern längst verlassen“ (Gronenborn 2007, S. 32).³ Archäologische Befunde zeigen, dass alle Gruppen, die sich vom Nahen Osten her ausbreiteten, bereits alle wichtigen Errungenschaften der frühen Landwirtschaft mit sich führten, denn sämtliche späteren Kulturpflanzen und Haustiere sind in jeder Ausbreitungsrichtung nachweisbar. In diesem Zusammenhang wird vom „neolithischen Bündel“ (engl.: neolithic package) gesprochen, das eine Summe von Merkmalen umfasst, die regelmäßig in den neolithischen Funden von SW-Asien, Anatolien und Südost-Europa zu finden sind (Çilingiroğlu 2005, S. 3).⁴ Neben den angeführten Kulturpflanzen und Haustieren müssen wir offensichtlich die Vorstellung von diesem Paket um eine weitere wesentliche

¹ Vgl. Kap. 4.5.

² DNA-Vergleichsuntersuchungen beispielsweise bei Rindern zeigen, dass alle Rinderarten auf Vorfahren aus dem Nahen und Mittleren Osten zurückgehen (Bollongino et al. 2006, S. 24). Beim Hausschwein wurden zusätzlich noch regionale Wildschweinarten eingekreuzt.

³ Ob die Ausbreitung der frühen Landwirtschaft auf Migration oder Kulturshift zurückgeht, ist eine lang andauernde Diskussion. Cavalli-Sforza schließt aus Untersuchungen an Genen und an den zugehörigen Eiweißen, dass viele europäische Gene auf die Migration der frühen Bauern zurückgehen (Cavalli-Sforza 1996, S. 128). Die frühen Bauern wären somit tatsächlich gewandert. Bryan Sykes (2001, S. 164) interpretiert Ergebnisse der Analyse von mitochondrialer DNA dahingehend, dass etwa 80% der derzeitigen Europäer von den altsteinzeitlichen Jägern und Sammlern abstammen. Eine große Einwanderungswelle hätte es nach diesen Zahlen also nicht gegeben. Die in Europa lebenden Jäger und Sammler hätten die landwirtschaftliche Lebensweise via Kulturwandel übernommen. Der genetische Beitrag aus dem Nahen Osten wäre eher gering. In letzter Zeit mehren sich wieder Beiträge der Archäo- und Populationsgenetik, die von einer tatsächlichen Einwanderung der frühen Bauern nach Europa ausgehen. Beispielsweise Fu, Rudan, Pääbo, Krause (2012): ‚Complete Mitochondrial Genomes Reveal Neolithic Expansion into Europe‘. Diese Diskussion wird in Kap. 6.2 aufgenommen.

⁴ Die Vorstellung des „neolithischen Paketes“ verdeutlicht, dass alle Komponenten vorhanden waren, bevor die ersten Migranten das Entstehungsgebiet verließen. Es ist aber sicherlich nicht richtig, dass das immer gleich geartete Gruppen mit ähnlicher Struktur und Wirtschaftsweise waren. Je nach Art der Umweltbedingungen waren Kulturpflanzen, Haustiere oder auch die Jagd von unterschiedlicher Wichtigkeit. Die jeweiligen ökologischen Bedingungen gaben vor, ob sich die frühen Neolithiker als Bauern oder auch als Hirtennomaden spezialisierten. Reichholf (2008, S. 259ff) erklärt zudem in nachvollziehbarer Weise, dass das Getreide in der Anfangsphase der Neolithisierung kaum die Menschen ernähren konnte, sondern möglicherweise der Bierherstellung diene.

Lange fehlte auch eine genaue Definition des Begriffs „Neolithisches Bündel“ trotz häufiger Verwendung. Diese wird von Çilingiroğlu (2005), allerdings mit dem Fokus auf bestimmte Kalk, Stein- und Knochengegenstände, in ‚The concept of „Neolithic package: considering its meaning and applicability‘ vorgenommen.

Komponente ergänzen:¹ Die wichtigste Tanzform der frühen dörflichen Gemeinschaften - der Kettentanz, der bei gesellschaftlichen und rituell-religiösen Festen vollzogen wurde – scheint bei diesem Ausbreitungsprozess mit im Gepäck gewesen zu sein.

Die Kettentänze verbreiteten sich zusammen mit der frühen Landwirtschaft auf mindestens zwei unterschiedlichen Wegen nach Europa. Aber auch nach Nordafrika, über den Kaukasus weiter nach Norden und in den Mittleren Osten, möglicherweise bis Indien und Westchina (siehe Abb. 454c-d) brachten die frühen Siedler ihre neue Tanzform. Die chronologische Ausbreitung der Tanzabbildungen (Abb. 454a) zeigt dabei eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit der Ausbreitung der frühen Landwirtschaft (Abb. 454b).

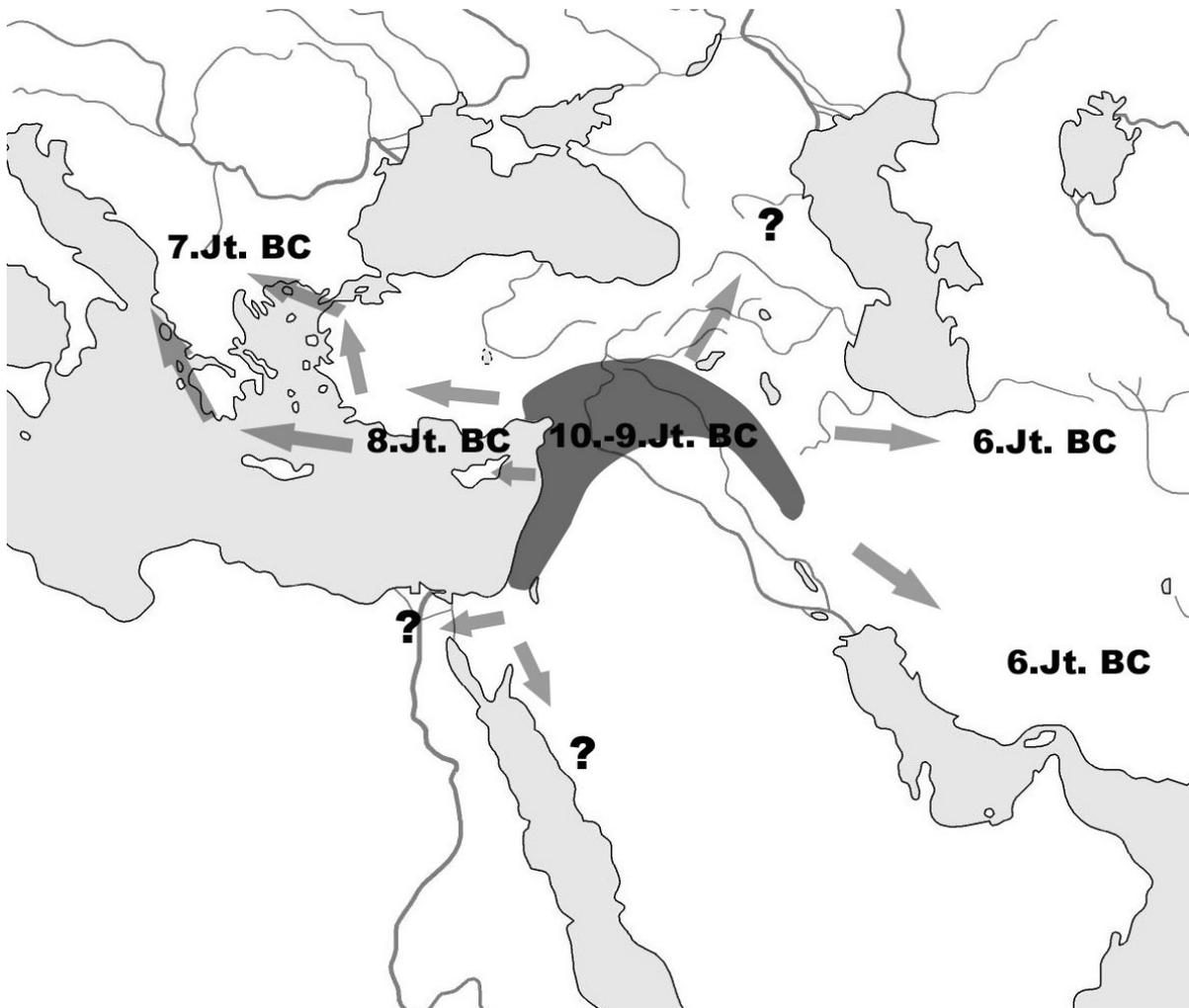


Abb. 454b: Ausbreitung der frühen Landwirtschaft (Nach Gronenborn 2007, S. 31 und Schnurbein 2009, S. 60 – 61)

¹ Diese Erweiterung des neolithischen Bündels um die Kettentänze wird zeitgleich und unabhängig voneinander, auch durch unterschiedliche Vorgehensweise begründet, von Garfinkel (2010, S. 212) und Hepp (2010, S. 8) festgestellt.



Abb. 454c: Bemalter Keramikbehälter mit Kettentanz, Majiayao-Kultur Nordwestchina, etwa 3900 – 3500 v. Chr.,¹ von Datong Shangsunjiashai, Qinghai

¹ Jahreszahlen aus Katheryn M. Linduff and Yan Sun 2004. Gender and Chinese Archaeology. Alta Mira Press. USA
 (<http://books.google.de/books?id=drotcnqNVmoC&pg=PA44&lpg=PA44&dq=qinghai+province+Datong+Shangsunjiashai&source=bl&ots=9yQbWGaDnX&sig=nPYzfF1XJ37X8jonRuXOtPQc38c&hl=de&sa=X&ei=89lzUtXbDYXmswbi-oGABA&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=qinghai%20province%20Datong%20Shangsunjiashai&f=true>, 1.1.2013).

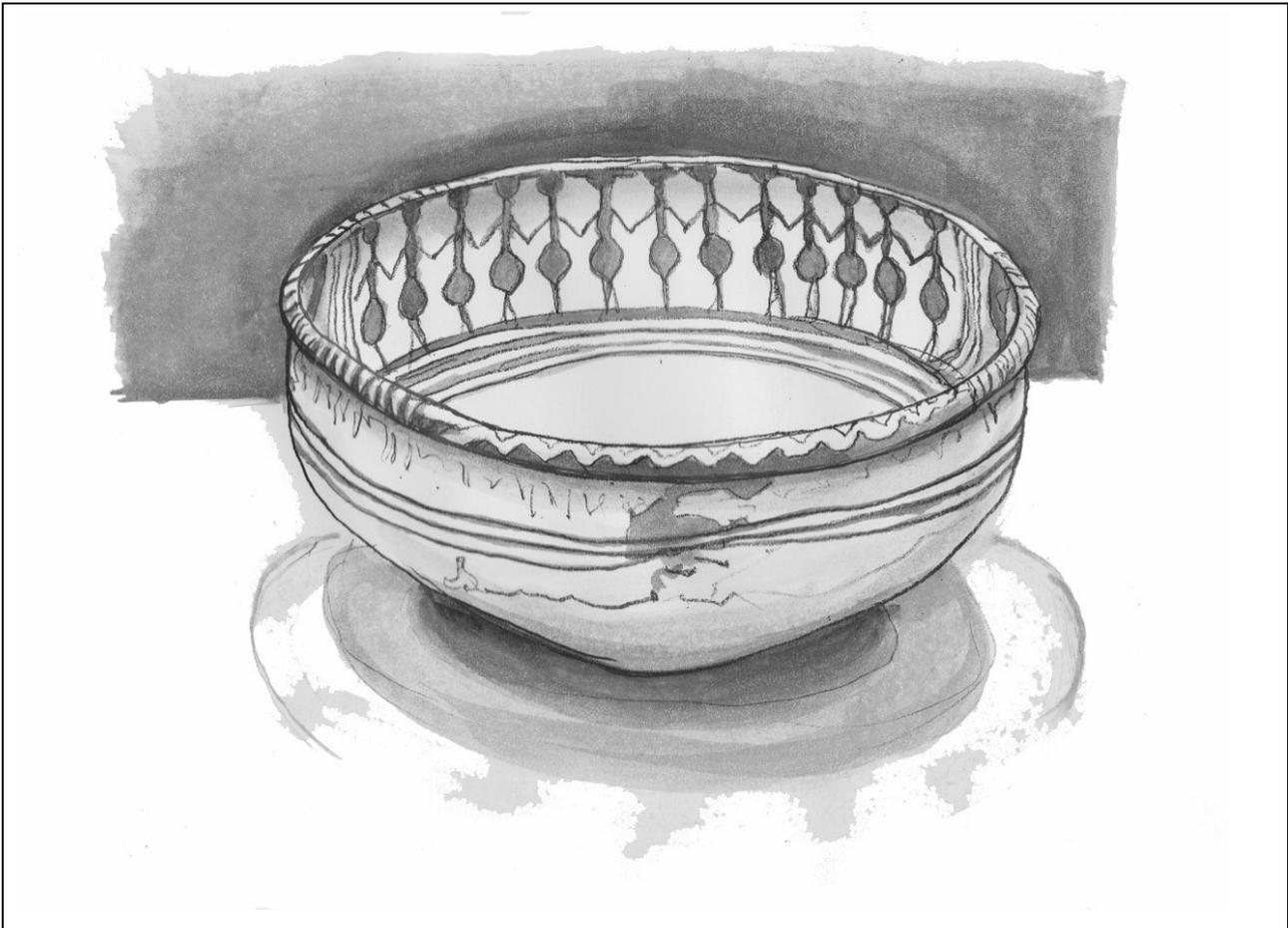


Abb. 454d: Bemalter Keramikbehälter mit Kettentanz, Majiayao-Kultur Nordwestchina, etwa 3700 v. Chr., von Tongde Zongri, Qinghai

4.5.5 Zusammenfassung – Die Genese der Kettentänze in der neolithischen Gesellschaft des Nahen Ostens und ihre Ausbreitung

Die Frage nach der Entstehung der Kettentänze, in der Einleitung als erste Leitfrage formuliert, scheint hinreichend beantwortet zu sein. Die Genese der europäischen Kettentänze ereignete sich wahrscheinlich im 10. bis 8. Jt. v. Chr. in der Region der fruchtbaren Halbmonds und Südanatoliens. Sie waren wesentliches Element und Teil der neuen neolithischen Kultur des Nahen Ostens. Dies wird durch zwei ganz unterschiedliche Argumente gestützt.

Einmal stammen die ältesten Darstellungen von Kettentänzen aus diesem Gebiet (Abb. 452a-d). Im Gegensatz dazu sind in älteren Darstellungen europäischer Jäger- und Sammlerkulturen keine Kettentänze nachweisbar. Auch sind die Gründe für ihre Entstehung in der ökonomisch und soziologisch neuen Situation der neolithischen Gemeinschaften gut nachvollziehbar. Denn mit ihren einfachen, uniformen Bewegungen und ihrer durch Anfassen erzielten Verbindung zu einer zusammenhängenden Kette, in Rituale eingebettet, sind sie ein mächtiges Symbol für die Gruppenidentität, welches alle Mitglieder miteinschließt, soziale Spannungen mindert und die Mitglieder in ihrem landwirtschaftlich geprägten Jahresrhythmus synchronisiert.

Zum zweiten spricht die Verbreitung der heutigen Kettentänze, insbesondere der Drei-Takt-Tänze, dafür, dass dieser Tanztyp im heutigen Westurasien nur einmal entstanden ist und damit einen singulären und gemeinsamen Ursprung hat. Dafür sprechen auch viele gemeinsame Merkmale der heutigen Kettentänze untereinander - ihre sehr ähnliche und begrenzte Musterzusammensetzung im ganzen Verbreitungsgebiet, ihre Begleitung durch Gesang und ihre Anführung durch einen Vortänzer (oft mit Leitstab).¹

Kettentänze haben damit ein beträchtliches Alter und es verwundert nicht, dass sie auch heute noch, wo sie denn überhaupt noch in einem ursprünglichen Kontext existieren, im Zusammenhang mit vorchristlichen Ritualen ausgeübt werden (Leibman, 1992, S. 19; Dimopoulos 2009, Salmen 1999, S. 141).

Die Antwort auf die zweite Leitfrage nach der Ausbreitung der Kettentänze zeichnet sich folgendermaßen ab. Ihre Ausweitung ereignete sich im Zuge der Expansion der neolithischen Kultur des Nahen Ostens. Dafür spricht die Chronologie der Ausbreitung der Kettentanzdarstellungen des 8. bis 4. Jt. v. Chr., die eindrücklich korreliert mit der Neolithisierung. Dafür sprechen auch die übereinstimmenden Strukturmerkmale von heutigen Kettentänzen mit den Darstellungen auf neolithischen Funden und die oben angesprochenen vielen gemeinsamen Merkmale heutiger Kettentänze untereinander, die sie als monophyletische Gruppe charakterisieren. Mit der neolithischen Kultur verbreiteten sich die Kettentänze als Ausdruck der dörflichen Gemeinschaft über ganz Europa und waren die dominierende Tanzform bis zum Mittelalter.

Warum Kettentänze in der Neuzeit in weiten Teilen Europas verschwanden, in anderen aber erhalten blieben, darauf wird in Kap. 4.9 und 4.10 eingegangen.

Kettentänze mit den gleichen, spezifischen Strukturmerkmalen gibt es aber nicht nur in Europa, sie sind auch in Asien im Nahen und Mittleren Osten und bis nach Westchina und vereinzelt in Nordafrika zu finden.

¹ Beim Vergleich von bei Arbeau beschriebenen Branles mit osteuropäischen Kettentänzen kommt Martin (1973) zum gleichen Ergebnis.

4.6 Kettentänze in Asien und Afrika

4.6.1 Asien

Wie in Abb. 412 dargestellt, gibt es in SW-Asien, die arabische Halbinsel ausgenommen, noch sehr viele Kettentänze, deren Herkunft mit der Entstehung und Ausbreitung dieses Tanztyps im Zusammenhang mit der neolithischen Kultur zu erklären ist.

Östlich einer Grenze, die etwa mitten durch den Iran verläuft, gibt es noch regionale Vorkommen, die aber vom westeurasischen Gebiet durch kettentanzfreie Gebiete getrennt sind. Das größte, sowohl von der Anzahl der Tänzer, als auch von der Fläche her, ist Nord- und Zentralindien. Viele der dortigen „tribes“ (ursprüngliche Volksstämme)¹ vollführen traditionelle Tanzformen, die den Kreiskettentänzen Europas erstaunlich ähnlich sind und alle strukturellen Merkmale dieses Tanztyps zeigen. Auch die Schrittmuster sind ähnlich, allerdings in der Zusammensetzung einfacher. Das Sanskritwort für tanzen heißt ‚kurdanam‘. Es gibt mehrere Felszeichnungen aus der Gegend von Bhimbetka mit Kreiskettentänzen (siehe Abb. 461), die zeigen, dass es diese Tanzform hier schon sehr lange gibt. Leider liegen für die Felsbilder keine Datierungen vor.

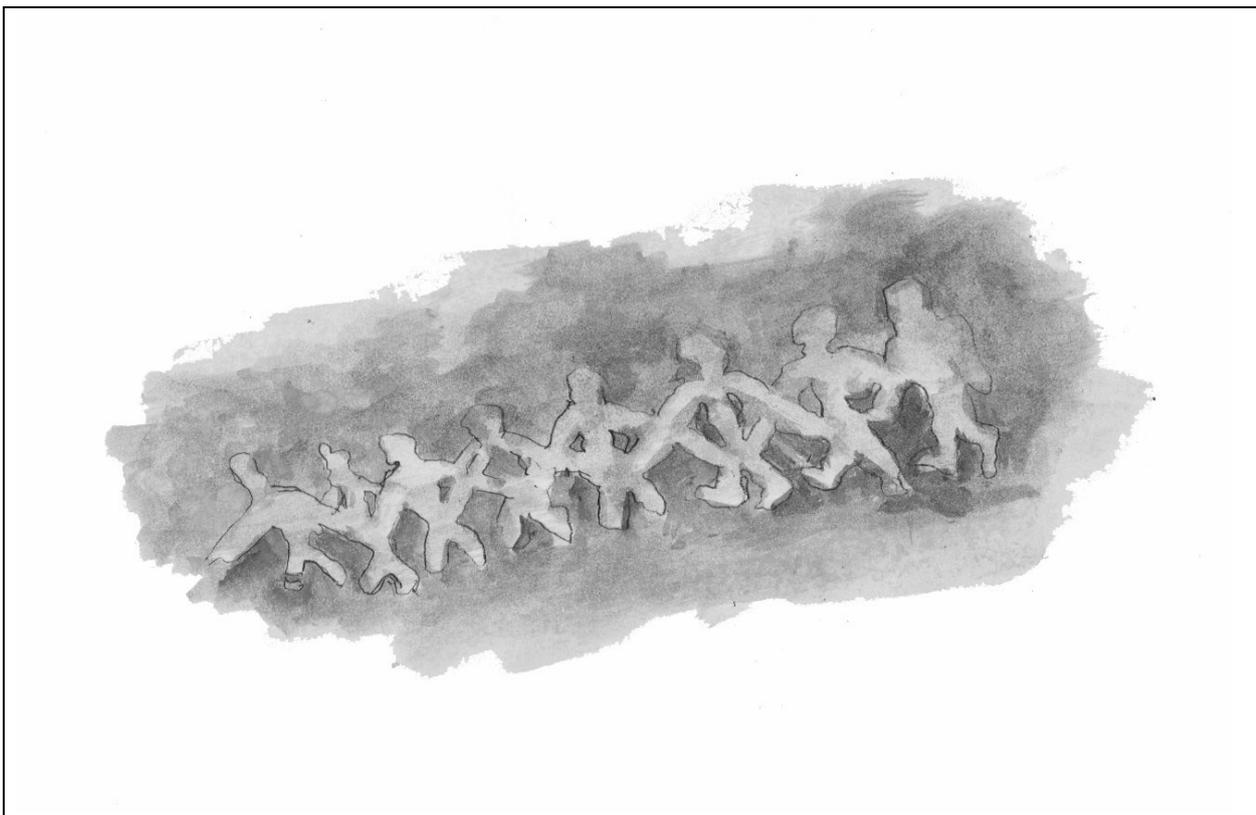


Abb. 461: Felszeichnung von Bhimbetka

¹ Eine genauere Nachweisliste ist im Datenteil A.3 unter Indien geführt.

„Guoxie“ heißt eine Gruppe von Tänzen Tibets, die mit Fassung und Gesangsbegleitung in dörflichen Gebieten zu finden ist, also die typischen Kettentanzmerkmale besitzt. Allerdings ist die Verbreitung nicht flächendeckend, denn die meisten Volkstänze Tibets werden zwar im Kreis, aber ohne Fassung getanzt. Als Tanzbezeichnungen findet man die Wörter „Khor ro ro“ für „im Kreis tanzen“ und „gnas-skor“ für „umkreisend um einen heiligen Platz gehen“.

In der Himalaya-Region Mustang in Nepal werden Kreiskettentänze bei Hochzeiten, zur Pflanzzeit und zum Erntedank getanzt. Die Bezeichnung dort lautet „Shhapro“.¹

Auch das Volk Yi in der chinesischen Provinz Yunnan kennt Kettentänze, häufig mit Vier-Takt-Mustern, unter der Bezeichnung „Qie“ (Aussprache: tʃeə[r]).² Die Yis sind Hirten von Schafen, Ziegen und Rindern und das Volk soll aus Südost-Tibet³ stammen. Neben den Yis haben auch weitere ethnische Minderheiten der Provinz Yunnan wie die Nu, Pumi, Mosuo, Tibeter, Naxi, Bai, Hani und Lisu Kettentänze. Die Naxi bezeichnen ihre Tänze mit „wu chuo“, bei den Lisu heißen sie „woa ki“.

Bei den im Norden Thailands lebenden Lisu findet man gleichfalls Kreiskettentänze. Diese Ethnie soll Anfang des 20. Jh. aus Ost-Tibet und West-China eingewandert sein.⁴ Die von der Landwirtschaft lebenden Lisu tanzen an Neujahr einen Kreiskettentanz über 8 Takte und in einer einfachen Variante über 4 Takte, der von einem Saiteninstrument begleitet wird. Ihr Begriff für Tanz ist „woa kia“.⁵

Die meisten Minderheitenethnien Taiwans, z. B. die Amis, haben Kettentänze. Diese Ethnien werden als „Ureinwohner“ Taiwans bezeichnet und es ist anzunehmen, dass auch ihre Tänze schon sehr alt sind.

In vielerlei Hinsicht bemerkenswert sind die „Jochar-Tänze“ der Burjaten westlich des Baikalsees. Die Burjaten gehören sprachlich zu den Mongolen, sind aber im Gegensatz zu den anderen mongolischen Populationen keine Pferdehirten, sondern hüten Ziege und Schafe.⁶ Sie kamen im 13. Jh. unter die Herrschaft Dschingis Khans und seiner mongolischen Reiter.⁷ Jochar-Tänze sind archaische Kreiskettentänze mit einfachen Schrittmustern (überwiegend Zwei- oder Vier-Takt-Muster), die von Gesang begleitet werden. Die Tanzbewegung geht zur Seite nach links.⁸ Sie besitzen alle Merkmale der europäischen Kreiskettentänze.

¹ Rinjing Gurung, Mailkontakt vom 22.4.12, dabei ist der Name in die englische Schrift übertragen.

² Persönlicher Mailkontakt vom 2.12.2012 mit Prof. Stevan Harrell, Prof. für Anthropology für China und Taiwan, University of Washington an der Uni Washington.

³ http://de.wikipedia.org/wiki/Yi_%28Volk%29, 21.6.13.

⁴ <http://www.thailine.com/thailand/hilltrib/lisu-d.htm>, 21.6.13.

⁵ Persönliche Mail von K. Gurr vom 29.9.2013 mit einer Audiodatei eines Interviews eines Angehörigen der Lisu-Ethnie.

⁶ Persönlicher Bericht von Jan Knoppers.

⁷ <http://de.wikipedia.org/wiki/Burjatien#Geschichte>, 1.11.2013

⁸ Jan Knoppers, ein Tanzlehrer aus den Niederlanden mit dem Spezialgebiet Asien, hat diese Tänze Anfang der 90er Jahre von „Dandar Badluev“ gelernt, der heute Direktor des Nationalensembles ist. Leider ist diese ursprüngliche Tradition inzwischen verloren gegangen.

Ebenso gibt es bei den Yakuten von Sakha Kreiskettentänze.¹ Die heutige jakutische Sprache wird zu den Turksprachen gerechnet. In archäologischen Funden zeigen sich große Ähnlichkeiten mit den Burjaten.² Bei den Jakuten von Sakha handelt es sich möglicherweise um eine aus der Region östlich des Baikalsees stammende Population, die nach Norden abgedrängt wurde. Crate (2006) beschreibt den ‚Ohuokhai‘ der Sakha als einen Tanz, der wichtiger Bestandteil des Yhyakh-Festes von Mai bis Juni ist. Dabei werden Götter des Himmels um Sonne, Regen, Fruchtbarkeit und genügend Nahrung für Mensch und Tier angebetet (Crate 2006, S. 163). Im geschlossenen Kreis mit der Körperfront zur Mitte wird ein Zwei-Takt-Muster aus einfachen Wiegeschritten ausgeführt. Ein Vorsänger singt dazu siebensilbige traditionelle Standardstrophen oder erfindet neue Verse, die Gruppe wiederholt diese in Form von Wechselgesang (Crate 2006, S. 163f). Der Kreis bewegt sich dabei nach links in der Richtung des Sonnenlaufes (Crate 2006, S. 165). Die Geschlechterbeteiligung war nicht immer gleich. Nach einer Beschreibung von Yakov Lindenau wurde der Ohuokhai um 1733 in einem gemischten Kreis getanzt. Nach S. Shukin, 1833 (in Crate 2006, S. 165), tanzten ihn nur Frauen und für die heutige Zeit zeigt ein relativ aktuelles Foto von Crate (2006, S. 163) wieder eine gemischte Zusammensetzung. Sowohl Kontext, äußere Strukturmerkmale und Schrittmuster sind die gleichen wie bei den europäischen Kreiskettentänzen.

Eine weitere Abbildung mit einem Kreiskettentanz aus Sibirien findet sich auf einer Schamanentrommel von Charkassen³ (Kasten 2009, S. 156). Dieser Fund müsste noch genauer untersucht werden, um eine Deutung zu ermöglichen.

4.6.2 Afrika

Aus der vordynastischen Zeit etwa aus dem 5. Jt. v. Chr. gibt es Keramikfunde mit Tanzdarstellungen, von denen ein Drittel⁴ Kettentänze zeigt - im Vergleich zu den Bildern aus dem Nahen und Mittleren Osten ein geringer Anteil. Die restlichen zwei Drittel (von 3% Paartanz abgesehen) zeigen einzeln tanzende Tänzer oder Tänzerinnen, wovon wiederum mehr als die Hälfte „anmutig-erotische“ Tänzerinnen darstellen. Gerade letztere Kategorie fehlt in den Regionen Südwest-Asiens und Südost-Europas, zumindest für diesen Zeitraum. Die Darstellung von „anmutig-erotischen“ Tänzerinnen scheint eine besondere Entwicklung Ägyptens zu sein, die vermutlich auf spezielle regionale (afrikanische) Einflüsse zurückzuführen ist.

Im heutigen Ägypten sind die Kettentänze nicht mehr zu finden. In Nordafrika bestehen nur noch zwei „Reliktareale“ mit dieser neolithischen Tanzform, die in Schwarzafrika gar nicht nachzuweisen ist.

¹ Bei meinem Besuch der Ausstellung „Schamanen Sibiriens“ am 21.6.2009 im Linden-Museum Stuttgart war ein Reigenbild jakutischer Frauen aus Sakha ausgestellt. Tanzrichtung und die untergehakte Fassung erinnerte mich an den bretonischen Tanz ‚Hanter Dro‘.

² <http://de.wikipedia.org/wiki/Jakuten>, 30.10.2013.

³ Die Charkassen sind ein Volk, das im 17. – 19. Jh. turkisiert wurde und auch von der Schafzucht lebt.

⁴ Vgl. Tab. 4.5.2a.

Einmal haben die Berber im Atlasgebirge noch Kreiskettentänze, bei denen alle wichtigen Merkmale dieser Tanzform vorhanden sind. Der ‚Ahidous‘ ist ein gemischter Kreiskettentanz der Amazigh-Berber aus dem Mittleren Atlas (Lièvre 2008, S. 62). Er wird anlässlich von landwirtschaftlichen Festen getanzt (Lièvre 2008, S. 63), wobei sich die Teilnehmer sehr eng Schulter an Schulter mit der Körperfront zur Mitte bewegen, sich manchmal auch in zwei Linien gegenüberstehen. Die dazugehörenden Lieder werden abwechselnd von den Männern und den Frauen gesungen (Lièvre 2008, S. 64). Der entsprechende Tanztyp der Chleuh-Berber aus dem Hohen Atlas wird ‚Ahouach‘ (sprich Achwuasch) genannt und hat die gleichen äußeren Strukturmerkmale. Auch der Ahouach wird von einem Wechselgesang von Vorsänger und Chor oder Männern und Frauen auf der Grundlage der pentatonischen Tonleiter begleitet (Lièvre 2008, S. 66f).

Zum zweiten gibt es im Sudan und in Äthiopien bei der Ethnie der Nubier Tänze, die einige, aber nicht alle Merkmale¹ von Kettentänzen haben.² Eine Verwandtschaft ist deshalb sehr ungewiss. Bemerkenswerterweise besteht im Hochland Äthiopiens in der amharischen Sprache das Wort ‚Chifera‘ (gesprochen tsifera), welches mit den Tanzwörtern des Nahen Ostens verwandt sein könnte.³

¹ Merkmale: Kettenform häufig mit Kontakt (V-Fassung oder Schulterkontakt); Front zur Mitte und uniformes Schrittmaterial; Bewegung zur Seite, wenn auch minimal ausgeprägt; häufig Linienform, aber auch Kreisform; meist mit Gesang, oft mit Unterstützung von Schlagwerk.

² Diese werden allerdings meist ohne Fassung, aber nebeneinander getanzt. Eine weitere Analyse wurde noch nicht vorgenommen.

³ Vgl. Kap. 4.8.1 und 4.8.4.



Abb. 462: Ahouach der Berber im Zedernwald des Atlasgebirges

4.7 Etymologische Betrachtung von Bezeichnungen für Kettentanz und andere Volkstanztypen: Begriffsbedeutungen, Verbreitungen, Wandlungen

Tanzbegriffe waren im Verlauf der Geschichte, soweit das durch schriftliche Quellen überhaupt nachvollziehbar ist, gewissen Wandlungen unterzogen. Bei manchen Bezeichnungen änderte sich die Bedeutung,¹ andere Begriffe verschwanden ganz oder es tauchten neue auf.

Die ältesten Belege für Tanzbegriffe, die im germanischen Sprachraum vorliegen, finden sich in den Übersetzungen lateinischer Bibeltexte ins Gotische. Dort wird das lateinische ‚saltare‘ allerdings nicht mit ‚tanzen‘, sondern mit ‚plinsjan‘² übersetzt. An einer anderen Stelle wird ‚laiks‘³ verwendet. Das Wort ‚Tanz‘ gab es zu dieser Zeit noch nicht. Im Gegensatz dazu ist es heute in allen europäischen Sprachen und selbst im Türkischen zu finden.⁴

Veränderungen bei der Verwendung von Tanzbegriffen haben unterschiedliche Ursachen. Sie können beispielsweise bedingt sein durch eine Veränderung des Tanzgeschehens selbst oder aber auch z. B. durch Modeerscheinungen im Sprachgebrauch. So kommt die Bezeichnung ‚Reigen‘ erst im 12. Jh. auf,⁵ obwohl es diese Art von Tänzen schon sehr viel länger gibt.

Den nachhaltigsten Einfluss auf den Gebrauch bestimmter Bezeichnungen hat wahrscheinlich die Veränderung des Tanzgeschehens selbst ausgeübt. In diesem Sinne können Erkenntnisse über die Wortgeschichte von Tanzbegriffen die Vorstellung von Tanzgeschichte erweitern und verbessern. Auch das Umgekehrte ist möglich. Eine verbesserte Kenntnis über Entwicklungen der Tanzgeschichte eröffnet möglicherweise eine bessere Sicht auf Veränderungen im Gebrauch oder im Sinngehalt von Tanzbegriffen.⁶

Zur Wortgeschichte eines Begriffs gehört auch die geographische Ausdehnung seines Gebrauchs, die in bisherigen etymologischen Analysen kaum beachtet wird. So sind einige Bezeichnungen für Kettentanz regional verbreitet, andere werden überregional verwendet wie beispielsweise die Bezeichnung ‚Reihen‘, die im Deutschen und in einigen slawischen Sprachen vorkommt.

¹ Schon Sachs schreibt (1933, S. 169), dass alle Tanzwörter dem Schicksal der Bedeutungserweiterung unterliegen.

² Z.B. Matthäus 11, Vers 17.

³ Lukas 15, Vers 25.

⁴ Auf die Wortgeschichte von Tanz wird im Kap. 4.9.3a eingegangen.

⁵ Vgl. Kap. 4.7.1.

⁶ Vgl. Kap. 2.1.2.

4.7.1 Reihen und Reigen

Die Begriffe ‚Reigen‘, ‚Chorreigen‘, ‚Reihen‘ und ‚Reie‘ wurden in den letzten zwei Jahrhunderten meist synonym gebraucht. Davor gab es nur die Bezeichnung ‚Rei(h)en‘. Die heute noch eher gebräuchliche Form ‚Reigen‘ wurde erst von Jahn als Begriff für einen rhythmischen Reihentanz in die Turnersprache eingeführt.¹ Allerdings verwendete auch schon Luther den Ausdruck ‚Reigen‘ in seiner Bibelübersetzung.² In unserem heutigen Sprachgefühl empfinden wir diese Wörter als veraltet, sie werden nur noch im Zusammenhang mit alten Formen verwendet.

Die Tanzform des Reigens ist weder bei Sachs, noch bei Böhme eindeutig definiert. Manchmal wird ‚Reigen‘ als Universalwort für tänzerische Formen eingesetzt,³ an anderer Stelle entsprechend der heutigen Sichtweise präzisiert: „Der Reigen als Form ist eindeutig bestimmbar: eine Kette von Tänzern, die sich Hand in Hand, sei es in offenem oder geschlossenem Kreis, sei es in ausgezogener Linie bewegen“ (Sachs 1933, S. 183). Das Geschlecht der Tanzenden war zumindest für die Ausführung unwesentlich. Die Geschlechter tanzten von der Einführung des Christentums⁴ (etwa im 8. Jh.) bis zur Minnezeit Mitte des 12. Jh.s niemals zusammen (Böhme 1886, S. 16). Eine Regelung, die bis vor kurzem für viele Kettentänze in südosteuropäischen Regionen noch genauso galt.⁵ Ob Germanen und Kelten vor der Christianisierung schon gemischt tanzten, ist nicht bekannt.

Seit dem Hochmittelalter wurden Reigen in Mitteleuropa überwiegend als „bunte Reihe“ ausgeführt. Dabei wechselten sich Männer und Frauen ab. Der Vortänzer, oft auch Vorsänger, war meist ein Mann.⁶ Dieser trug den Leitstab (Harding 1973, S. 158).

Bei den alten Formen wurde immer gesungen. Kein Tanz ohne Lied und kein Lied ohne Gesang und Tanz (Böhme 1886, S. 13). Oft wurde eine Strophe von einem Vortänzer, der Refrain von allen gesungen.⁷ Die Stellung des Vortänzers war eine herausgehobene und besondere. Das wird u. a. daran deutlich, dass im frühen Christentum bei religiösen Anlässen der Bischof oder Priester Anführer des Reigens war (Böhme 1886, S. 15).

¹ Vgl. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 2002, S. 754.

² Deutsches Wörterbuch der Gebrüder Grimm 1893, 8. Band, S. 642f.

³ Sachs (1933, S. 98 – 120) zählt neben Frontreigen, Schlängelreigen vieles andere, selbst Quadrillen zu den Reigentänzen. Dabei handelt es sich um eine zu weite Auffassung des Begriffs Chorreigen, schon fast im heutigen Sinne von Tanz, die deshalb eher verwirrt, als Klärung bringt.

⁴ Voß (1868) auf S. 75: „Während des Gottesdienstes saßen die Männer und Weiber abgesondert, die letzteren auf den Emporkirchen, die mit Gittern versehen waren; getrennt auch führten sie ihre Festtänze aus, welche, wie schon gesagt, ehrbar, sittsam, voller Zucht und Ordnung waren. Den Neubekehrten kostete es viel Überwindung, sich an diese große Strenge der Sitten zu gewöhnen, weshalb auch die Heiden die Feste der Christen ‚Trauerfeste‘ nannten.“

⁵ Daraus kann allerdings nicht gefolgert werden, dass das auch in der ganzen Vor- und Frühgeschichte so war.

⁶ vgl. ikonographische Auswertung von Bildern, Datenteil C.2.

⁷ Gesungen wurden zum Reigen sowohl Liebes- und Werbelieder, Balladen, Heldenlieder, zeitgeschichtliche Lieder als auch Spottverse (Salmen 1980, S. 16).

Die etymologische Herkunft des Wortes ‚reihen‘ ist für Sprachwissenschaftler nicht eindeutig. Nach Harding (1973, S. 155 – 156) sind zwei Ableitungen hervorzuheben. Bei einer ersten wird es, weil es in der altfranzösischen Literatur zum ersten Mal schriftlich nachzuweisen ist, auf ein altfranzösisches Wort ‚raie‘¹ zurückgeführt. Entsprechend dem Wort ‚Tanz‘² entsteht ‚Reihen‘ als höfisches Modewort zu Beginn des 13. Jh.s, entlehnt aus dem altfranzösischen ‚raie‘ (selbst umstrittenen Ursprungs). Kurz darauf findet sich das gleichbedeutende pikardische ‚rèy‘ und mittelniederländische ‚rei‘, um 1400 auch das englische ‚ray‘ mit der Bedeutung: eine „Art Tanz“.³ Dabei leitet sich ‚raie‘ mit der Bedeutung ‚Furche, Streifen, Reihe‘ vom gallischen ‚rica‘ ab.⁴ Die Wortbedeutung ‚Reigen‘ ist für das altfranzösische ‚raie‘ sehr zweifelhaft. Dieser Zweifel wird verstärkt durch die Tatsache, dass in altfranzösischen Texten für diese Art zu tanzen immer Begriffe wie ‚carole‘, ‚charole‘, ‚quarole‘ oder ähnliche Formen benützt werden. Auch in englischen Texten steht meist ‚carole‘, ‚reyn‘ ist dort die Ausnahme (Salmen 1980, S. 15). Viele schriftliche Belege für dieses Wort liegen bemerkenswerterweise ab dem 13. Jh. für Süddeutschland, Österreich⁵ und die deutsche Schweiz vor,⁶ weshalb eine zweite Ableitung von einem Wort germanischen Ursprungs diskutiert wird. Allerdings ist das Wort ‚reien‘ oder ein entsprechendes Herkunftswort im Althochdeutschen, zumindest in den schriftlichen Quellen, nicht nachzuweisen. Aufgrund der Tatsache, dass einige Minnesänger dieses Wort nicht benützten, vermutet Harding (1973, S. 157) ein süddeutsches Dialektwort. Deshalb liegt die Annahme nahe, dass der fränkische Adel in Nordfrankreich ‚reie‘ wie auch schon das Wort ‚danse‘⁷ als neues Modewort fränkischer oder süddeutsch-österreichischer Herkunft einbringt. Denn in den keltisch-romanisch geprägten Gebieten dominiert das Wort ‚carole‘ (von keltisch ‚Karoll‘⁸) mit der allgemeinen Bedeutung ‚Tanz‘ bzw. der speziellen „durch Gesang begleiteter Kettentanz“, sowohl vor als auch nach dem Auftreten von ‚reie‘. Im Süden des deutschen Sprachgebiets taucht das Wort dann schlagartig in mehreren schriftlichen Quellen auf, was die Vermutung nahe legt, dass es in diesem Gebiet schon vorher gebräuchlich gewesen ist (Harding 1973, S. 157).

Mögliche Herkunftswörter germanischen Ursprungs sind schwer auszumachen. Das liegt vielleicht an der großen Ähnlichkeit der Wörter ‚reien‘ und ‚Reihe‘, die den etymologischen Wörterbüchern zufolge einen verschiedenen Ursprung haben, denn reien wird ja meist auf das altfranzösische ‚raie‘ zurückgeführt.⁹ Möglicherweise gibt es hierfür formal sprachliche

¹ Vgl. z. B. Duden, das Herkunftswörterbuch, Mannheim 2007, S. 664.

² Vgl. Kap. 4.9.3a.

³ Vgl. Kluge-Götze, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1951, S. 608 und 2002, S. 754.

⁴ Vgl. Tobler-Lommatzsch, Altfranzösisches Wörterbuch, Wiesbaden 1971, S. 1406.

⁵ Vgl. die Belege im oberen Teil dieses Kapitels.

⁶ Vgl. Tanzverbote von Brugg (1448), Wil (1583) und Bern (1587) im Datenteil B.2.

⁷ Vgl. Kap. 4.9.3.a.

⁸ Vgl. Dictionnaire d'ancien Français, Librairie Larousse, Paris 1947, S. 102, vgl. auch die Ausführungen in Kap. 2.1.2 und 4.7.3.

⁹ Vgl. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 2002, S. 754.

Gründe. Wenn man die Sache an sich betrachtet, ist das nicht nachvollziehbar. Die Bedeutung des Wortes ‚Reihe‘ wird beschrieben als „das geregelte Neben- oder Hintereinander von mehreren Personen [...]“.¹ Diese Beschreibung passt genau auf das Erscheinungsbild der Tanzform ‚Reihen‘. ‚Reihe‘ geht auf das mittelhochdeutsche ‚rīhe‘ zurück mit der Bedeutung „Reihe, Linie“, welches wiederum vom althochdeutschen ‚riga‘, „Linie“ stammt, das, wie das gallische ‚rīca‘, auf die indogermanische Wurzel ‚rei‘ oder ‚reikh‘² zurückgeführt werden kann. Auf der Ebene der Verben findet sich im Mittelhochdeutschen ‚rīhen‘ (aus dem Althochdeutschen ‚rīhan‘) mit der Bedeutung „auf einen Faden ziehen, reihenweise anheften“.³ In einigen Dialekten wie dem Schwäbischen hat sich dieses Verb als ‚roiə‘ oder ‚reiə‘ lange gehalten. So wurde der ‚Roie‘⁴ im Allgäu noch mindestens bis 1860 als Reigen⁵ getanzt. Ähnliches gilt für den fränkischen ‚Räje‘.⁶ All dies spricht eher für einen gemeinsamen Ursprung der Wörter ‚Reihe‘ und ‚Reihen‘.

Wie schon angedeutet, scheint das Wort ‚reien‘ auf den süddeutschen, österreichischen und schweizerischen Raum beschränkt zu sein. In nordischen Wörterbüchern findet man es nicht, auch in der ‚Chronik des Landes Dithmarschen‘⁷ von 1590 werden Reigentänze als ‚lange Dantz‘ bezeichnet, wie auch heute noch in Skandinavien üblich. Im Plattdeutschen heißen sie ‚Choordanz‘⁸ und bei den altertümlichen Balladentänzen auf Färöer findet sich ‚reien‘ oder Ähnliches in keiner Benennung.⁹ Möglicherweise geht ‚reien‘ auf den Einfluss der vormals keltischen Bevölkerung (Substrat) im südgermanischen Raum zurück. Die Hinweise dafür sind allerdings sehr spärlich. Doch deckt sich die Verbreitung dieses Wortes in mittelalterlichen Texten mit dem Verbreitungsgebiet germanisierter Kelten (vgl. Abb. 471).

¹ Vgl. Pfeiffer, Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 1993, S. 1106.

² Vgl. Pokorny, Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen, Berlin 1927, S. 343f.

³ Vgl. Pfeiffer, Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 1993, S. 1106.

⁴ Vgl. Kapitel 4.1.3.1.

⁵ Im Schwäbischen bedeutet ‚roiə‘ „sich reihen“.

⁶ Au, H.v.d. 1939, Das Volksgut im Rheinfränkischen, S. 22.

⁷ Vgl. Böhme 1886, S. 49.

⁸ Vgl. Buurmann, Hochdeutsch-plattdeutsches Wörterbuch Band 9, 1971, S. 663.

⁹ Auch Liliencron schreibt im Niederdeutschen vom „lange danz“ in Harding (1973, S. 125).

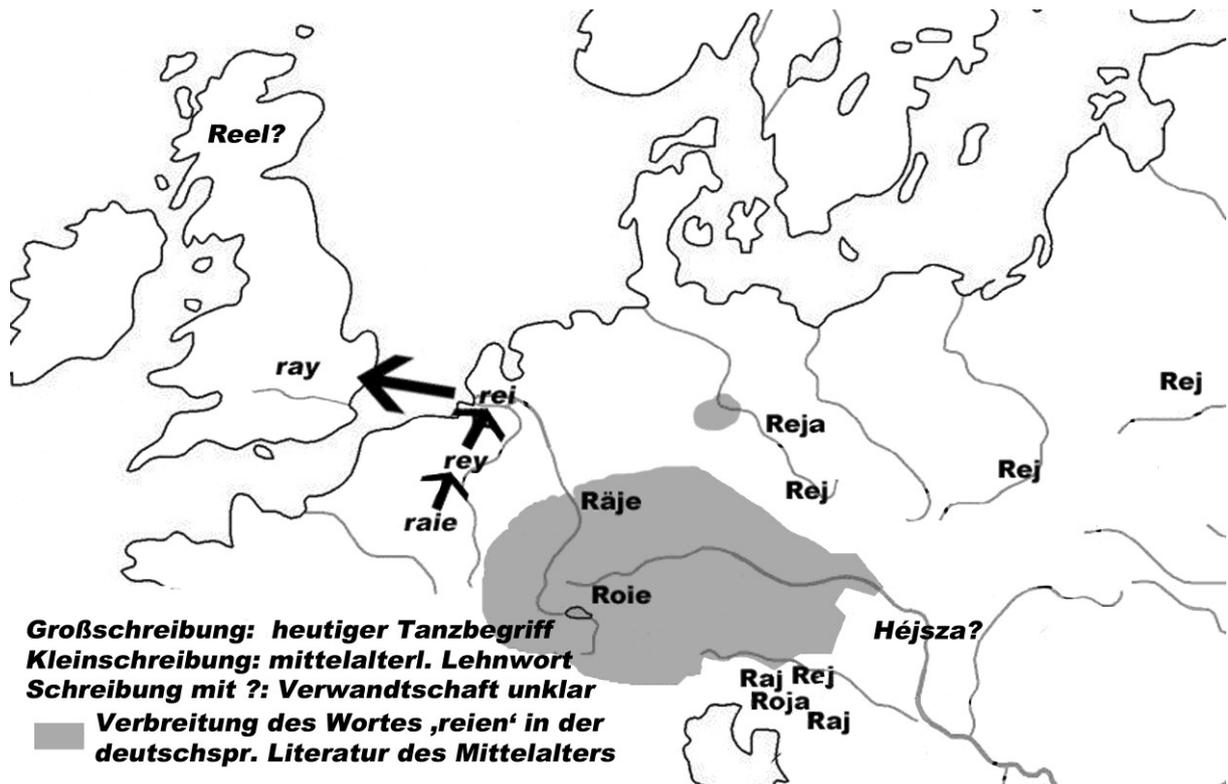


Abb. 471: Verbreitung des Wortes ‚reie‘ in der mittelalterlichen Literatur und heutige Nachweise. Die Karte wurde auf Grundlage der Daten im Datenteil D erstellt.

Dazu passt die Tatsache, dass ‚reie‘ auch in einigen benachbarten slawischen Sprachen festzustellen ist. Im Sorbischen findet man ‚reja‘ (Tanz, Reigen),¹ im Polnischen ‚reja‘ (Tanz), dort als älteres Wort auch ‚rej‘ (Reigen), im Tschechischen ‚rej‘ (Reigen, Vortanz - im Sinne von zeitlich davor tanzen) und im Slowenischen ‚raj‘ (Reigentanz).² Auch diese Gebiete waren früher keltischsprachig. Entweder handelt es sich in diesen Gebieten um ein keltisches Substratwort,³ das von den Slawen übernommen wurde, oder das Wort ‚reien‘ kam zusammen mit dem Wort ‚Tanz‘ als Lehnwort in diese Sprachen. Ob auch Reel und Héjsza zu dieser Wortverwandtschaft gehören, ist unklar.

In einigen Fällen hat das Wort auch möglicherweise die Bedeutung gereihter Tänze im Sinne einer Suite, z. B. beim ‚Egerländer Reja‘.

¹ Vgl. Jannasch, Wörterbuch Deutsch – Niedersorbisch, Bautzen 1990, S. 1210.

² Weitere Beispiele: Ein böhmischer Tanz „Rejdovak“ (Czerwinski 1878, S. 5); „prvi raj“ erster Tanz beim Lindentanz der Gailtaler Kupferstecher im ‚windischen‘ Teil (R. Wolfram 1951, S. 63); in einer Beschreibung von 1813 wird der Lindentanz auch „visoki raj“ (hoher Tanz) genannt. (R. Wolfram 1951, S. 63); bei den Egerländer Tänzen gibt es so genannte „Roja-Tänze“; „roja“ steht hier aber als Überbegriff und Synonym für „Tanz“.

³ Die Begriffe ‚Substrat‘, ‚Superstrat‘ und ‚Adstrat‘ werden eingehend in Kap. 5.4.2 dargestellt.

4.7.2 Laikan und langer Dantz

In deutschen Quellen vor dem Jahr 1000 wird außer ‚laikan‘ kein anderes Tanzwort¹ erwähnt (Harding 1973, S. 15). Es ist in der ältesten germanischen Bibelversion des Mönchs Wulfila (in Böhme 1886, S. 5) als Wort für Tanz zu finden. Im Gotischen bedeutet ‚leika‘ sich bewegen, tanzen, spielen, sich vergnügen.² An der besagten Bibelstelle (Lukas 15.25) ist ein Volkstanz, wahrscheinlich ein Reigentanz gemeint. Ins Deutsche kam der Begriff ‚leich‘ allerdings nicht mehr mit der Bedeutung „tanzen“, sondern als spezieller Formentyp der Lieddichtung (Harding 1973, S. 134).³ Dieser Vorgang entspricht einem gängigen Muster, dass von einer ursprünglich doppelten Bedeutung eines Wortes sowohl für den Tanz, als auch für das dazu gehörige Lied nur noch die Liedbedeutung übrig bleibt. Das gilt beispielsweise auch für den Begriff ‚Ballade‘, für das englische ‚carole‘, für ‚carranda‘ im Katalanischen oder wahrscheinlich auch für die spanischen Liedwörter ‚corrillos‘ und ‚corrios‘.

In Skandinavien und auf Färöer ist dieses Wort noch vorhanden, da hier mit ‚leik‘ immer noch Kettentänze bezeichnet werden. Auch die Siebenbürger Sachsen kennen noch den ‚Leich‘. „Der Laich ist nicht ein gewöhnlicher Volkstanz, sondern eine feierliche Handlung. [...] Es gibt bei ihm keine ‚Zuschauer‘, sondern nur Miterlebende. Teilnehmer sind außerhalb des Reigenkreises geduldet, ja sie sind sogar erwünscht, insofern sie einen Zaun bilden, der Störungen abhält und eine feierliche Stimmung schafft“ (Schuster 1981, S. 226).

In welcher etymologischen Beziehung das estnische Wort ‚Leigarid (umherziehender Unterhalter, Gaukler) und das finnische ‚leikkia‘ (spielen, scherzen) zu laikan stehen, muss noch geklärt werden. Alle drei Wörter haben als Grundbedeutung „Spiel, spielen“.

Als Kettentanzbezeichnung findet sich Leik heute in Skandinavien, Island und auf den Färöer-Inseln.

In der Chronik des Landes Dithmarschen⁴ von 1590 werden Reigentänze als „lange Dantz“ (begleitet durch längere Lieder episch-dramatischen Inhalts und angeführt durch einen Vortänzer) bezeichnet. ‚Laich‘ war schon verloren gegangen oder war nie nachhaltig etabliert worden. Auch in Schweden findet man heute noch die Bezeichnung ‚Långdans‘. In vielen nördlichen Ländern wird auch das Wort ‚ringdans‘ oder ‚rincdance‘ für Kreistanz benützt.

¹ Zumindest keines, das auf germanische Wurzeln zurückgeht.

² Vgl. Baetke, W., Wörterbuch zur altnordischen Prosaliteratur, digital, Greifswald 2006.

³ Die Straßburger Chronik berichtet von „Geißlern“ des Jahres 1349. Diese wurden von zwei oder vier Personen geführt, die bei einem „leich“ Reimpaare vorsangen, die von allen wiederholt wurden. Ein leich war also zu dieser Zeit ein Prozessionsgesang (C. Petzsch, Nachrichten aus Städtechroniken S. 123 in: W. Suppan (Hg.), Historische Volksmusikforschung 1977, Graz 1978).

⁴ In W. Wittrock 1969 in Jahrbuch der Volksliedforschung S. 53.

4.7.3 Carole¹

In heutiger Zeit ist das Wort ‚Carole‘, im Gegensatz zu altfranzösischen Schriften, kaum noch in Gebrauch. Inhaltlich wird es wie folgt beschrieben: „Die carole ist, wie zahlreiche Stellen beweisen, ein Tanz gewesen, bei dem Ritter und Damen oder auch Damen allein eine Runde schlossen und im Kreis gewisse Bewegungen ausführten.“²

Für ‚Carole‘ findet sich eine ähnlich Abgrenzung gegenüber ‚danse‘, wie das für ‚Reigen‘³ auch zu finden ist: „Li uns dance, l’autre querole“ (Dolop. 98).⁴ Der Begriff ‚Carole‘ ist in den romanisch-keltischen und keltischen Gebieten (Frankreich, welsche Schweiz, Nord-Italien, Spanien, Portugal, Großbritannien) zu finden. Er entspricht dem Wort ‚Reigen‘ im germanisch-keltischen Gebieten (Süd- und Mitteldeutschland, Schweiz, Österreich, Südtirol).

Zur Etymologie des Wortes Carole führt Mullally (2011, S. 10 – 18) sechs unterschiedliche Theorien an. Obwohl keine davon eine akzeptable Erklärung für das Wort bietet, weshalb einige Wörterbücher die Herkunft von ‚Carole‘ als zweifelhaft und nicht zu klären⁵ einstufen, favorisiert Mullally eine Herkunft des Wortes vom griechischen χοραυλης (choraulis), was mit „einer, der den Chor mit einer Aulos begleitet“ übersetzt werden kann (Mullally 2011, S. 14).

Bei dieser Deutung⁶ wird davon ausgegangen, dass sich das altfranzösische ‚carole‘ aus ‚choraulis‘ entwickelt hat. Phonologische Probleme⁷ werden über die Wortreihe choraules, chorauls, corolla, coralla, carole entkräftet (Mullally 2011, S. 17). Semantische Gesichtspunkte werden negiert, denn dass bei dieser Herleitung aus einer ‚Person‘, dem Aulosspieler, über ein ‚Kränzchen‘ ein ‚Tanz‘ wird, ist schwerlich vorstellbar. Tatsächlich kann ein Aulosspieler als Begleitung eines Reigens auf griechischen Vasen mehrfach belegt werden.⁸ Eine Instrumentalbegleitung für eine Carole hat es aber nie gegeben, wie Mullally (2011, S. 84) selbst feststellt. Sie wurde nur von Gesang begleitet. Dies zeigt sich auch darin, dass von carole abgeleitete Wörter wie das englische ‚carols‘, die spanischen ‚corrios‘ und ‚corrillos‘ und das katalanische ‚corrandas‘ heute alle für bestimmte Liedtypen stehen, wobei

¹ Auch querole, charoles, kerolle, corolle, queroiles, karolles (Tobler-Lommatzsch, Altfranzösisches Wörterbuch 1971, Band 8, S. 47-48), auch choraula/coraula (welsche Schweiz), carolau (walisisch).

² Schultz, Oscar (1887), Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Nr. 10, S. 446, Fußnote.

³ Vgl. Kap. 4.9.3.a zum Wort Tanz.

⁴ In Tobler-Lommatzsch, Altfranzösisches Wörterbuch 1971, Band 8, S. 47-48.

⁵ The Oxford Dictionary of English Etymology S. 147 unter carol; Dicionario Etimologico Da Lingua Portuguesa S. 605 unter Charola;

⁶ Vgl. Kap 2.1.2b.

⁷ Vgl. W. Foerster, Romanische Etymologien in: Zeitschrift für Romanische Philologie 1882, VI Band, S. 109f.

⁸ Diese Bilder kommen aber aus einem gänzlich anderen Kontext. Sie wurden im Auftrag einer regionalen Elite hergestellt. Bei diesen vornehmen Kreisen des antiken Griechenlands gab es wohl Reigentänze mit Instrumentalbegleitung. Für Mitteleuropa gibt es keinerlei Hinweise, dass bis zum Mittelalter irgendwelche Instrumente die Tänze begleiteten, auch nicht bei den Tänzen am Hofe.

die zweite Bedeutung ‚Kettentanz‘ aber mit dem Verlust der zugehörigen Tänze verloren ging.¹

Bei einer anderen Deutung wird ‚Carole‘ auf das keltische Wort ‚karoll‘ (Tanz) zurückgeführt.² Obwohl diese Erklärung in der Literatur selten angeführt wird, sprechen doch die folgenden Punkte für diese Sichtweise:

- Es bestehen keinerlei lautliche Unstimmigkeiten, die Wörter sind gleich.
- Die Bedeutung der Wörter carole (eine Art Tanz) und karoll (Oberbegriff für Tanz) ist fast die gleiche. Wahrscheinlich war carole damals auch eher Oberbegriff, da es kaum andere Tanzarten gab.
- Das Verbreitungsgebiet des Wortes entspricht Gebieten, die ursprünglich keltisch waren.
- In den heutigen keltischen Restgebieten ist dieses Wort noch nachweisbar.³
- Wegen der sehr späten Verschriftlichung des Keltischen gibt es keine schriftlichen Quellen.
- Die Übernahme eines Lehnwortes als Bezeichnung für eine bereits existierende Tanzform ist nicht nachvollziehbar (vgl. Kap. 2.1.2b).

Das führt zu der Vermutung, dass der Begriff nicht erst mit der höfischen Gesellschaft eingeführt wurde, sondern schon vorher als keltisches Wort für ‚Kettentanz mit Gesang‘ im Bereich der romanisierten Kelten bestand. Dafür gibt es jedoch keine direkten Belege.

Auch im irischen Baltimore wird bereits 1413 von „carolling, a processional combination of singing and dancing“ berichtet.⁴

Als dann am Hofe die Instrumentalbegleitung den Gesang ablöste (Martin 1973, S. 103, S. 117), wurden diese Tänze, in höfischer Manier ausgeführt und aufgestellt in einem regelmäßigen Wechsel von Tänzer und Tänzerin (Brunner 1983, S. 13), als ‚Branles‘ bezeichnet.

¹ Vgl. Tabelle der Chor-Familie im Datenteil.

² Z. B. Dictionaire d’Ancien Français, Librairie Larousse, Paris 1947, S. 102.

³ Walisisch carol, carolau (Geiriadur Prifysgol Cymru 1950, S. 430), Bretonisch Koroll, Karoll im bretonischen = Tanz (Gérard Cornillet. Bretonisch-Deutsches Wörterbuch. Mouladurioù Hor Yezh 2000); Gallisch coroli (Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Ludwig Herrig. Braunschweig 1874, digital im Internet); Schottisch-gälisch coiriol (Etymolog. Wörterbuch der Romanischen Sprachen, Adolph Marcus, Bonn 1870, und 296 Historia da poesia).

⁴ B. Breathnach, Dancing in Ireland 1983 in P. Murphy, Toss the feathers 1995, S. 18.

4.7.4 Horos

„Horos“ und lautlich ähnliche Wörter sind heute noch die wichtigsten Benennungen für Kettentanz in Kleinasien, Ost- und Südosteuropa (siehe Tab. 474). Aber auch im restlichen Europa gibt es ähnliche Bezeichnungen wie z. B. „Chor“ oder „Choral“.

Ins Althochdeutsche kam das Wort im 9. Jh. entlehnt aus dem lateinischen „chorus“, welches sich wiederum aus dem griechischen „choros“ (horos) ableitet (Kluge 2011, S. 172; Pfeifer 1993, S. 194; Duden 2007, S. 126).

Bei dieser gängigen etymologischen Erklärung, die in fast jedem Wörterbuch zu finden ist, wird davon ausgegangen, dass all diese Wörter auf „Horos“ (Χορός) zurückgehen, welches in der griechischen Antike mehrere Bedeutungsebenen hatte (Frick 1970, S. 1112; Kluge 2011, S. 172; Pfeifer 1993, S. 194; Duden 2007, S. 126):

- a) Reigentanz (Kulttanz) und Tänzerschar
- b) Reigenlied (Kultgesang) und Chor
- c) Tanzplatz

Nicht alle Bedeutungsebenen haben sich in jedem Fall bis heute erhalten. Einige der abgeleiteten Wörter erfuhren im Lauf der Zeit einen reduktiven Bedeutungswandel. Bei unserem Wort „Chor“ für die Sängerschar ist die Ebene des Platzes und des Tanzes verloren gegangen, wogegen der „Chor“ in der Kirche nur den Platz meint.

Da nicht mit Sicherheit festzustellen ist, welche der drei Ebenen die ursprüngliche Bedeutungsebene von Χορός ist, müssen alle Erklärungen für eine weitere Herleitung als hypothetisch¹ gelten (Frick 1970, S. 1112).²

Vielleicht gibt es aber gar keine „eindimensionale“ ursprüngliche Bedeutung³ von Χορός, denn Beobachtungen bei Festen zeigen, dass die alten Kettentänze, eingebunden in einen rituellen Kontext, immer durch Gesang begleitet und an einem bestimmten Ort getanzt werden. So legt auch die Polysemie des Wortes Horos (Kettentanz, Tanzlied, Tanzplatz) nahe, dass diese Dinge eins waren, also immer zusammen und gleichzeitig vollführt wurden. Im rumänischen „Hora“ und im mazedonisch-rumänischen „Corlu“⁴ steckt zusätzlich noch die Bedeutung „Tanzfest“, möglicherweise eine weitere ursprüngliche Sinnebene des zu Grunde liegenden Wortes. Auch das irische Wort „Céilí“ hat die Grundbedeutung Tanzfest.⁵

¹ Hier ist grundsätzlich anzumerken, dass alle diese Herleitungen hypothetisch sind.

² Einige etymologische Wörterbücher stellen Χορός mit einer ursprünglichen Bedeutung „eingehogter Tanzplatz“ zur indogermanischen Wurzel „gher-“ „greifen, einfassen“ (Pokorny 1959, S. 442; Duden 2007, S. 126).

³ Bei etymologischen Analysen geht man davon aus, dass die Wörter eine Grundbedeutung hatten und weitere mit der Zeit dazukamen: „Neue Bedeutungen sind lexikalische semantische Innovationen, die durch Schaffung einer assoziativen Relation zu einer älteren Bedeutung des betreffenden Wortes entstanden sind.“ Da die ältere Bedeutung nicht notwendigerweise ausstirbt, kommt es dazu, „dass die meisten Wörter unserer Sprache mehr als eine Bedeutung haben“ (Blank 2005, S. 1329).

⁴ Hora ist die rumänische Bezeichnung für eine große Zahl von Kettentänzen, Corlu heißt es bei den Vlachen. Vlachen gehören zu einer Ethnie mit romanischer Sprache außerhalb Rumäniens.

⁵ Die Begriffe Hora, Corlu und Céilí gehören zur Wortwurzel „chor“, vgl. Kap. 4.8.1.

Wörter, die heute noch im Sinne von Kettentanz gebraucht werden, sind in Tab. 474 zusammengestellt.

Tab. 474:¹ Wörter mit der Bedeutung Kettentanz in Kleinasien, Süd- und Südosteuropa.

Horos	Griechenland
Oro	Mazedonien
Oro	Südserbien
Cor, Corlu	Mazedorumänisch
Horo	Bulgarien
Hora	Rumänien
Chorovod	Russland
Karagod	Südrussland
korohodzić	Weißrussisch
korovod	Kleinrussisch (Ukraine)
korovid, korohid	Ukraine
Korowod	Polen
Chorovody	Slowakei
Hora, Horon	Türkei
Horoni, Chorumi	Georgien
Kereoni	Lazen

Alle Wörter der Tab. 474 werden nach gängiger Ansicht als Entlehnungen gedeutet, die auf das griechische ‚Horos‘ zurückgehen. In Kapitel 4.8.1 wird auf der Grundlage von weiteren Befunden und Überlegungen eine gänzlich andere Hypothese über die Herkunft dieser Wörter vorgestellt.

¹ Ob der ungarische Begriff ‚Karikázó‘ (Reigentanz, Mädchenreigen) und die entsprechende slowakische Bezeichnung ‚Karička‘ auch von ‚Horos‘ abgeleitet werden, konnte ich bis jetzt noch nicht klären.

4.7.5 Kolo

Das Wort Kolo ist im Südwesten des slawischen Sprachgebietes¹ als Bezeichnung für Kettentänze verbreitet. Die ursprüngliche Bedeutung ist „Rad, Kreis, Wagen“ (Miklosich 1886, S. 124). Auch in altkirchenslawischen Texten wird es nur in diesem Sinne benützt (Sadnik 1955, S. 46). Erst bei Berneker (1913, S. 548) taucht die Bedeutung Kettentanz für den serbokroatischen, tschechischen und kleinrussischen Sprachbereich auf, nicht aber im Russischen, Bulgarischen oder Polnischen. Für das Wort Kolo ist Kettentanz folglich eine Zusatzbedeutung, die erst nach der slawischen Sprachtrennung im Südwesten entstanden sein kann.

Bei der Frage nach der indoeuropäischen Sprachwurzel wird Kolo zu ‚q^uel‘ = ‚drehen, sich drehen‘ gestellt (Pokorny 1959, S. 514, Berneker 1913, S. 549).²

In den frühen kirchlichen Schriften des 14. Jh. aus dem Bereich des ehemaligen Jugoslawien wird nur das Wort ‚Oro‘ als Bezeichnung für Kettentanz gebraucht, wie das heute noch in Südserbien und Mazedonien der Fall ist. Erst um 1515 erscheint ‚Kolo‘ zum ersten Mal schriftlich fixiert in Dubrovnik (Mladenović 1969, S. 481). In Wien wird es 1818 von Vuk Karadžić in dessen Werk *Srpski rječnik* verwendet.³ Allerdings findet man bis um 1900 in Veröffentlichungen den Begriff ‚Oro‘ noch häufiger als ‚Kolo‘, aber mit den von M. Miličević 1876 und 1884 veröffentlichten ‚Sammlungen von Tänzen und Musik zu Kolos‘ setzt sich das neue Wort immer mehr durch.⁴

Diese Belege werfen zwei Fragen auf: Warum wurde überhaupt das alte Wort ‚Oro‘ durch ‚Kolo‘ ersetzt und weshalb hat sich diese Änderung nur im Südwesten des slawischen Sprachraumes ereignet?

Nach mündlichen Aussagen von S. Kotansky⁵ und V. Tanasijević⁶ wurde der Begriff Kolo in der Bedeutung Kreistanz für die so genannten „ballroom-dances“ eingeführt. Diese Tänze unterscheiden sich deutlich von den ursprünglichen und tanzgeschichtlich älteren ‚Oros‘. Ihre Schrittmuster sind meist achttaktig und symmetrisch und die Tänze besitzen zwei oder drei Teile.⁷ Möglicherweise wurden sie auch zuerst nur von den vornehmeren und städtischen Bevölkerungsschichten getanzt, was ihre Bezeichnung als „ballroom dances“ nahelegt.

¹ In Serbien (ohne Südserbien), Kroatien, Slowenien, Kleinrussland, Tschechien und der Slowakei.

² Bemerkenswert ist, dass Kolo meist mit der Präposition ‚o‘ in fast allen slawischen Sprachen noch eine örtliche Sinndimension hat, so beispielsweise im Serbokroatischen ‚okolo‘ = um, herum, im Slowenischen ‚okol‘ = eingefriedeter Weideplatz oder im Bulgarischen ‚okol‘ = ringsherum (Berneker 1913, S. 548 – 549; Miklosich 1886, S. 124). Dies ist ja auch beim entsprechenden Wort ‚Horos‘ der Fall, wo neben dem Tanz und dem zugehörigen Gesang noch der Tanzplatz gemeint ist.

³ Mitteilung in der Mail vom 20.1.12 von Ibrahim Rizevski (Spezialist für südserbische Tänze).

⁴ Mailkontakt vom 8. und 9.12.2011 mit Elsie Ivancich Dunin, Tanzethnologin der Universität Los Angeles.

⁵ Folkloretanzlehrer und Hobby-Tanzethnologe aus New York.

⁶ Spezialist für serbische Tänze aus Belgrad.

⁷ Vgl. Kap. 5.2.2.

Zusammen mit dem Wort Kolo verbreitete sich also eine Form von Kettentanz mit einigen neuen Merkmalen.

Dieser Ersetzungsprozess fand im Wesentlichen in 19. Jh.¹ unter westlichem Einfluss statt. Dafür sprechen die ersten Belege aus Wien und Dubrovnik, denn Wien gehörte zu Österreich-Ungarn und die dalmatische Küste blieb größtenteils auch während der Osmanischen Herrschaft im Einflussbereich Venedigs. Damit war diese Region weiter dem Abendland zugewandt und offen für dessen Einwirkungen. Das Hinterland war türkisch besetzt, was den westlichen Einfluss während dieser Zeit blockierte. Erst nach Abzug der Türken öffnete sich auch Serbien wieder nach Westen. Kroatien war schon davor unter österreich-ungarische Autorität gekommen. Die längere Besatzung Südserbiens oder Mazedoniens durch die Türken und die größere Entfernung zum Westen verhinderte dort den Wandel von Oro zu Kolo.²

4.7.6 Ples und Plinsjan³

Für den Kunstdanz der Herodestochter (Markus 6.22) wird in der gotischen Bibel aus dem 4. Jh. das slawische Wort ‚plinsjan‘ gebraucht.⁴ Das Wort ‚ples‘ bedeutet auch heute noch in einigen slawischen Sprachen ‚Tanz‘. Wenn sich in Russland ein Paar oder einige wenige Personen aus dem Kreis lösen und individuell und improvisierend ohne Fassung tanzen, wird das ‚Plyas‘ oder ‚Plyaska‘ genannt (Prokhorov 2002, S. 61 - 62). Auch beim ‚Plyas‘, wie schon bei Herodes Tochter, ist der Vorführcharakter der Tanzdarbietung für die Wortwahl ausschlaggebend.

Begriffe dieser Wortfamilie bezeichnen immer solche Tänze, bei denen der Vorführcharakter und die persönliche Präsentation, (schau-)spielerische Aspekte und Improvisation im Vordergrund stehen.

Von ‚ples‘ abgeleitete Wörter gibt es auch im Slowenischen (ples), Polnischen (plasać), Altbulgarischen (plésati), Tschechischen (plesati), Slowakischen (plesat) und Serbokroatischen (plèsati),⁵ wobei es sich bei den Wortteilen –ać und –ati um Verbalsuffixe handelt.

¹ Unabhängige mündliche Aussagen von S. Kotansky und V. Tanasijevic. Dafür spricht auch, dass Kolo mit Sinnebene Kreistanz bei Miklosich 1886 (S. 124) noch nicht, bei Berneker 1915 (S. 548) aber für den südwestlichen Sprachraum auftaucht.

² Vgl. Kap. 5.3.7.

³ In Kap. 4.8.3.4 wird eine mögliche weitere Verwandtschaft dieses Wortes dargestellt.

⁴ Das gotische Wort plinsjan hat eine altslawische Wurzel (Böhme 1886, S. 5).

⁵ Vgl. Vasmer 1955, Russisch Etymologisches Wörterbuch 2. Bd. S. 379.

4.7.7 Ballare und Ballatio

Viele Tanzbegriffe des Mittelmeerraumes gehören zum Wortstamm ‚ball‘, wie er von Aepli (1925, S. 14) genannt wird. Im Spanischen und Portugiesischen heißt ‚tanzen‘ auch heute noch ‚bailar‘, im Französischen wird ‚baller‘ und im Provenzalischen ‚balar‘ nicht mehr benützt, wogegen ‚ballare‘ im Italienischen auch in unserer Zeit noch in Gebrauch ist. In Albanien heißen viel Volkstänze ‚Valle‘ und auf den griechischen Inseln mit dem Schwerpunkt auf den Kykladen und den Dodekanesischen Inseln kennt man den ‚Ballos‘, einen freien Paartanz mit dem Syrtos-Grundschrift. Auf Sardinien ist ‚Ballu‘ der Überbegriff für alle Tänze.

Auch der deutsche Wortschatz hat Vokabeln, die zu dieser Wortfamilie gehören. Der Begriff ‚Ball‘ (Tanzfest) ist ein Lehnwort, das sich im 17. Jh. aus französisch ‚bal‘ herauslöste, welches wiederum zu einem nicht mehr verwendeten altfranzösischen Verb ‚baller‘ in der Bedeutung tanzen gehört und auf das gleichbedeutende spätlateinische ‚ballare‘ zurückgeht (Duden 2007, S. 66). Ebenso wurde ‚Ballett‘ im 17. Jh. aus italienisch ‚balletto‘ entlehnt, das seinerseits auch auf ‚ballare‘ zurückgeführt wird (Duden 2007, S. 66). Die episch-dramatische Gedichtform ‚Ballade‘ stammt ab von der französischen ‚ballade‘ in der Bedeutung ‚Tanzlied‘, welche auch in ‚ballare‘ ihren Ursprung hat. ‚Ballare‘ scheint das Ausgangswort für alle angeführten Ableitungen zu sein.

‚Ballare‘ (tanzen) und auch ‚ballatio‘ (Tanz) tauchen in den schriftlichen Quellen im späten Latein und im Vulgärlatein auf. Ein erster Nachweis findet sich bei Augustinus (Aepli 1925, S. 11). Beide Begriffe werden abgeleitet von dem in Sizilien und Unteritalien gebräuchlichen griechischen Wort ‚ballizein‘ (die Füße werfen, tanzen), welches seinerseits von ‚ballein - βᾶλλω‘ (werfen, sich bewegen) abstammt (Aepli 1925, S. 11; Meyer 1901, S. 135).¹

Zur inhaltlichen Charakterisierung findet sich eine schriftliche Beschreibung eines italienischen ‚Ballo‘ bei Sachs (1933, S. 187): „Frauen wendeten sich zu ihren Partnern, und, während sie sich mit zierlich gefassten Rockzipfeln bewegten, tanzten die Männer erhobenen Arms die Pantomime, den Ballo.“ Und Brunner (1983, S. 14) stellt fest: „Der sog. ‚Ballo‘ war das Lieblingskind der ital. Tanzmeister: ein Tanz mit freier Choreographie, an dessen (oft pantomimischer) Komposition der Phantasie keine Grenzen gesetzt waren.“ In beiden Beschreibungen wird der mimische oder pantomimische Charakter dieser Tanzform hervorgehoben. Im Jahr 1465 beschreibt A. Cornazano einen Ballo: „Das allgemeine Thema ist die Werbung (zwischen den Geschlechtern) in ihren verschiedenen Arten: [...]“ (aus Reclams Ballettlexikon, 1984 in Schoch 1998, S. 38).

Dies wird auch dadurch bestärkt, dass in den kirchlichen Tanzverboten und der mittelalterlichen Literatur ‚ballatio‘ immer wieder gegenüber anderen Tanzwörtern abgegrenzt wird.² Es ist demnach weder ‚choreis‘, ‚carole‘ oder ‚reien‘, noch ‚tanzen‘ oder

¹ Die ältere Ansicht, dass dieses Wort auch mit dem Ursprung von Ball, Ballspielen zu tun hat, ist widerlegt (Aepli 1925, S. 13).

² Viele Beispiele für solche Abgrenzungen finden sich bei Aepli 1925, S. 69, Fußnote 151 und bei Salmen 1980, S. 15.

‚danser‘ und auch nicht ‚sprynge‘ oder ‚espriguer‘ - diese Bezeichnungen stehen für Tänze mit anderen Merkmalen.

Die spezifische Eigenschaft des ‚ballatio‘ oder ‚Ballo‘ ist und war der mimische und pantomimische Charakter. Dabei wurde er eher von Einzelpersonen oder wenigen Tänzern aufgeführt. Die Bezeichnung galt sowohl für den beruflich durchgeführten Tanz,¹ als auch für die volkstümlichen Formen.² Auch die feierlich in der Kirche aufgeführten Tänze wurden ‚Ballationes‘ genannt (Salmen 1999, S. 24; Voß 1868³). Tanzböden mit Zeltplanen überdacht, die in den Anfängen des Christentums in der Nähe der Kirchen aufgestellt wurden, hießen ‚Ballatoria‘ (Böhme 1886, S. 18). Dort wurden wohl Tänze zur „Schau“ gestellt. Dazu passt unser modernes Wort ‚Ballett‘ sowohl sprachlich als auch inhaltlich sehr gut, denn dabei werden ja auch Tanzchoreographien mit viel Ausdruck und Gestaltung auf der Bühne präsentiert.

4.7.8 Sprynge

‚Sprynge‘ oder ‚Spil‘ war ein akrobatisches Tanzen, das der Unterhaltung von Zuschauern diente (Salmen S. 214; 1999, S. 139; 1997 S. 4-5). Das lateinische ‚salire‘ und ‚saltare‘ geht in die gleiche Bedeutungsrichtung (Harding 1973, S. 20ff), allerdings wurde ‚saltare‘ im Lateinischen auch als Oberbegriff für das Tanzen gebraucht.

¹ Die Belege ‚ballator und ballatrix‘ weisen auf den Einzel- und Berufstanz hin (Aeppli, 1925, S. 11). Auch im Altfranzösischen gibt es Belege, dass das Wort als Bezeichnung für den Einzeltanz der Gaukler und Seiltänzer gebraucht wurde (Aeppli 1925, S. 21).

² Vgl. Aeppli 1925, S. 22. Hierzu auch das Zitat von Sachs (1933, S. 182), wo er einen „Caro“ im Jahre 1626 zitiert: „Bailes sind Schautänze der gaditanischen Mädchen, Danza dagegen der ehrbare Tanz, la honesta saltacion, mit Einschluss der Fronleichnamtänze.“ Auch in Italien (Aeppli 1925, S. 14 - 15) ist ‚ball‘ im Vergleich zu ‚dans‘ das volkstümlichere Wort geblieben. Das Tanzen im Wirtshaus wird mit ‚ballare‘, der Tanz der feineren und städtischen Gesellschaft mit ‚danzare‘ bezeichnet, was sich ja durch die Herkunft der beiden Wörter gut erklären lässt.

³ Voß (1868): Kirchenversammlung zu Aachen: „Man fing wieder an wie früher in den Kirchen oder um denselben die Gastmahle und Tanzspiele zu halten, man findet sogar nun Statuten, worin Tänze, die man Ballationes nannte, als eine besondere, feierliche Zeremonie des Tages vorgeschrieben wurden, nach welchen z. B. ein Vorsänger mit dem Stabe in der Hand und in kirchlicher Kleidung öffentlich in der Kirche einen Tanz halten musste. Um gegen die Sonnenhitze und Regenstürme geschützt zu sein, und um es sich gemächlicher zu machen, schlug man bei den Kirchen oder auf den angrenzenden Kirchhöfen Zelte aus Leinwand auf. Diese Zelte hießen Ballatoria (Tanzböden) oder Chorearia (Tanzsäle); [...]“

4.8 Tanzwörter – eine alte Sprachschicht?

Viele Tanzbegriffe haben eine weite, überregionale Präsenz. Das trifft beispielsweise auf das Wort ‚Tanz‘ zu, welches als Lehnwort für eine neue Art zu tanzen über ganz Europa und darüber hinaus verbreitet wurde.¹ Auch andere Tanzausdrücke wie die der Wortfamilie² ‚bal‘ (nördlicher Mittelmeerraum) haben ein Vorkommen, das weit über den Geltungsbereich einer einzelner Sprache hinausgeht. Eine besonders ausgedehnte Verbreitung hat der Wortstamm³ ‚chor‘, der in den meisten europäischen Ländern zu finden ist. Aber nicht nur dort, sondern auch in Tibet mit ‚khor‘ (tibeto-birmanische Sprachfamilie), in Burjatien mit ‚Jochar‘ (mongolische Sprache, altaische Sprachfamilie), in der Türkei mit ‚Halay‘ (Turksprache, altaische Sprachfamilie), bei den Lasen in der Türkei mit ‚Kereoni‘ (kaukasische Sprachfamilie) und schon im Palästina des Alten Testaments mit ‚chul‘ (althebräisch, afroasiatische Sprachfamilie) kommen Bezeichnungen mit diesem Stamm und der gleichen Bedeutung vor.

Für laut- und bedeutungsähnliche Wörter in benachbarten Sprachen gibt es nach E. Seebald drei Erklärungsmöglichkeiten (2005, S. 1299):

- Es handelt sich um verwandte Erbörter mit einem gemeinsamen Ursprung. So gehen beispielsweise das deutsche ‚Wasser‘, das englische ‚water‘ und das schwedische ‚vatten‘ auf das indogermanische ‚wédōr‘ zurück (Duden 2007, S. 916).
- Die Wörter gehen auf eine Entlehnung zurück wie beispielsweise der Begriff ‚Tanz‘.
- Die Begriffe sind zufällig ähnlich.

Die große Anzahl der Wörter und das fast flächendeckende Vorkommen der Wortstämme ‚chor‘ und ‚bal‘ mit jeweils gleicher Bedeutung und lautlicher Ähnlichkeit sprechen gegen einen Zufall. Bleibt die Erklärungsmöglichkeit eines gemeinsamen Erborts oder die einer Entlehnung.

Im Fall des sehr viel jüngeren Begriffs ‚Tanz‘ geht man beispielsweise von einer Entlehnung aus. Lange galt für dieses Wort ein altfranzösischer Ursprung. Eine neuere Untersuchung von Harding (1973) belegt eine Entlehnung aus dem Rheinfränkischen.⁴

Auch bei der Wortgeschichte der Wortfamilien ‚chor‘ und ‚bal‘ gehen die vorliegenden Deutungen von einer Entlehnung aus.⁵ Listet man alle Belege und Argumente auf, insbesondere die großen und flächendeckenden Verbreitungsgebiete der Wortfamilien ‚chor‘ und ‚bal‘ und beachtet man die in dieser Arbeit vorgelegten Erkenntnisse über die Genese und

¹ Vgl. Kap. 4.9.3.a.

² Der Begriff Wortfamilie wird hier so gebraucht, dass es sich dabei um eine Gruppe von Wörtern handelt, die dasselbe Stammwort (die gleiche etymologische Wurzel) haben.

³ Mit Wortstamm (auch Stammwort, Wurzelwort, Wurzel, Stammmorphem) wird hier der lexikalische „Kern“ eines Wortes bezeichnet. Es handelt sich dabei um den Bestandteil eines Wortes, der nicht weiter zerlegt werden kann (also ein Morphem, die kleinste bedeutungstragende Einheit) und der den Zusammenhang einer Wortfamilie konstituiert (<http://de.wikipedia.org/wiki/Wortstamm>, 22.12.13).

⁴ Vgl. Kap. 4.9.3.a.

⁵ Vgl. Kap. 4.7.4 und 4.7.7.

Ausbreitung der Kettentänze und der Freien Paartänze, verliert die Erklärungshypothese der Entlehnung an Boden und die neuen Erkenntnisse über die Tanzgeschichte ermöglichen einen veränderten Blick auf die Wortgeschichten von ‚chor‘ und ‚bal‘.

Vorgehensweise für eine neue Sichtweise der Etymologie von ‚chor‘ und ‚bal‘

Nach einer kurzen Vorstellung der aktuell anerkannten Etymologie der Wörter ‚chor‘ und ‚bal‘ werden lautliche und andere Ungereimtheiten für die jeweiligen Erklärungen angeführt.

Die für beide Wortfamilien gesammelten Tanzbegriffe (vgl. Datenteil D) zeichnen sich durch eine hohe inhaltliche Übereinstimmung und eine hohe lautliche Ähnlichkeit zu den vermuteten Stammwörtern bzw. Wortwurzeln aus. Die Wurzel, in diesem Fall ‚chor‘ oder ‚bal‘, ist der Rest einer Wortform, von der alle Flexions- und Derivatsmorpheme abgezogen wurden (Rix 2005, S. 1334). Diese Zusammenhänge sind insbesondere für die indoeuropäischen Sprachen gut untersucht. Die Vorstellung der Wortwurzel wird im Folgenden auch auf nichtindoeuropäische Wörter übertragen. Eine Wurzel muss nach Rix (2001, S. 5) aus mindestens zwei konsonantischen Radikalen und einem dazwischenliegenden Ablautvokal bestehen, was sowohl für ‚chor‘ als auch ‚bal‘ zutrifft. Da über einige Benennungen aus anderen Sprachfamilien kaum etymologische Informationen vorliegen, ist eine sprachwissenschaftliche Feststellung einer Wurzel mit der in der Linguistik geforderten Vorgehensweise oft nicht möglich. So wird für Wörter anderer Sprachfamilien angenommen, dass ‚chor‘ (bzw. ‚bal‘) oder ein lautlich ähnlicher Wortteil die Wurzel ist und es sich bei den anderen Wortteilen um Prä- oder Suffixe handelt.

An dieser Stelle wird nochmals ausdrücklich betont, dass es sich bei der hier angewandten Vorgehensweise nicht um das in der Linguistik übliche und geforderte Verfahren handelt, bei dem schriftliche Belege für die Erhellung der Wortgeschichte analysiert werden. Dies ist hier nicht möglich, da viele der zu untersuchenden Wörter aus Sprachen kommen, die erst eine junge oder gar keine schriftliche Tradition aufweisen. Zudem sind mögliche Quellen kaum zugänglich.

Stattdessen werden in den folgenden Kapiteln die jeweiligen Begriffe der mutmaßlichen Wortfamilien entsprechend ihrem regionalen Vorkommen kartiert. Aus den resultierenden Verbreitungsmustern werden dann auf der Basis neuer Erkenntnisse über die Entstehung und Ausbreitung der Kettentänze und der Freien Tänze¹ weitere Deutungen vorgenommen. Die dargestellten Stammbäume beruhen auf Ähnlichkeits- und Abwandlungsüberlegungen hinsichtlich der Konsonanten der Wurzel, wobei der Stammbaum mit der geringsten Anzahl von notwendigen Veränderungen als der wahrscheinlichste angenommen wird.² Insgesamt betrachtet führen die neuen Erkenntnisse der Tanzgeschichte zu einer neuen Sicht der Wortgeschichte.

¹ Vgl. Kap. 4.5.4.

² Diese Vorgehensweise ist angelehnt an ein Verfahren der biologischen Systematik, bei dem Kladogramme nach diesem Prinzip erstellt werden (<http://de.wikipedia.org/wiki/Kladistik#Verwandtschaftsverh.C3.A4ltnisse>, 22.12.13).

4.8.1 Die Wortverwandtschaft ‚chor‘

4.8.1.1 Aktuell gültige Etymologie für ‚Chor‘¹

Das im Deutschen verwendete Wort ‚Chor‘ geht nach der bis jetzt gültigen Etymologie auf das griechische Wort ‚Horos‘ (Χορός) zurück und bedeutet dort: Reigentanz, Chorreigen, Tanzplatz, Tänzerschar, Chor.² Welche dieser Bedeutungen die ursprüngliche ist, ist nicht mehr festzustellen. Alle weiteren Erklärungen sind aus diesem Grund hypothetisch.³ Deshalb ist es schwierig, eine indoeuropäische Ausgangsform zuzuordnen. Möglicherweise geht ‚Horos‘ auf ‚ǵher‘ mit der Bedeutung ‚greifen, (ein)fassen‘ zurück,⁴ wozu auch ‚ghoros‘, eingezäunter Platz, gehört.⁵ Über das lateinische ‚chorus‘ kam es dann im Verlauf der Christianisierung durch die katholische Kirche als Lehnwort in die romanischen und germanischen Sprachen.⁶ In die slawischen Sprachen gelangte es über die orthodoxe Kirche direkt aus dem Griechischen.

Zusammenfassend formuliert geht die in den Wörterbüchern vertretene Etymologie im Fall von ‚Chor‘ von einem griechisch-lateinischen Lehnwort aus, das im Verlauf der Christianisierung wie weitere Wörter in andere Sprachen entlehnt wurde (Duden 2007, S. 128). Dabei erfolgte für die jeweilige Sprache eine typische Lautumwandlung.

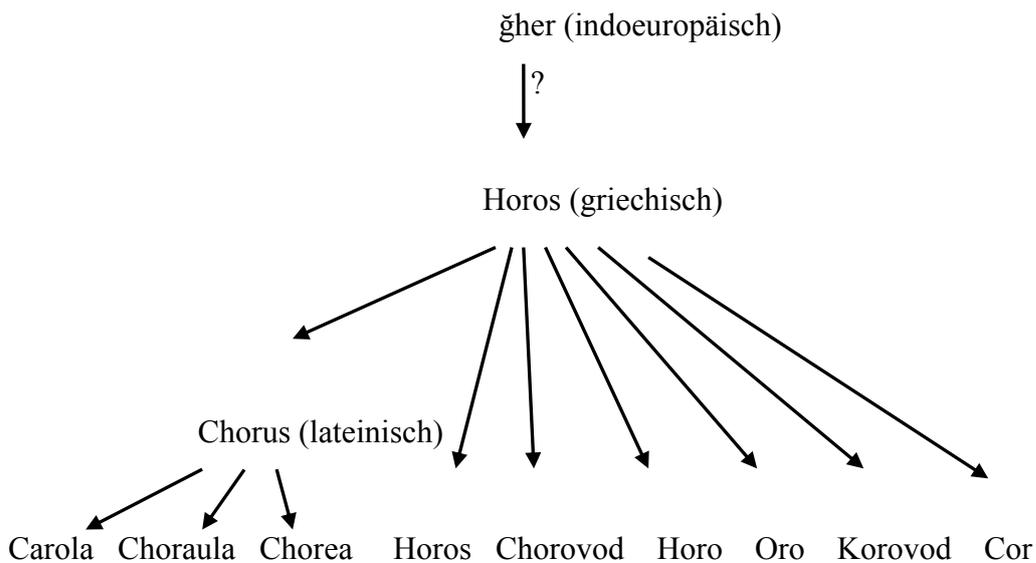


Abb. 481a: Herkunft von Tanzbegriffen der Wortverwandtschaft ‚chor‘, wie sie aktuell in der Linguistik vertreten wird. Die Entwicklungslinie für Carola ist in vereinfachter Form dargestellt.

¹ Vgl. auch Kap 4.7.4.

² Vgl. Duden, Das Herkunftswörterbuch 2007, S. 126.

³ Vgl. die Ausführungen zu Horos in Kap. 4.7.4.

⁴ Vgl. H. Frisk, Griechisch Etymologisches Wörterbuch 1970, S. 1112.

⁵ Vgl. Pokorny, Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch 1959, S. 442.

⁶ In den baltischen Sprachen, im Estländischen und Finnischen ist dieses Wort zumindest als Tanzwort heute nicht nachweisbar.

Bei einer Gesamtschau der zusammengetragenen Belege und Argumente ergeben sich allerdings Ungereimtheiten und Widersprüche zur herkömmlichen Sichtweise, die im Folgenden zusammengestellt sind.

4.8.1.2 Ungereimtheiten und Widersprüche der Lehnworthypothese

Lautliche Ungereimtheiten

Im südrussischen Dialekt heißt das Wort für Kettentanz ‚Karagod oder Korogod‘, in der Ukraine Korovod, in Weißrussland Korohod, was den Lautverschiebungsgesetzen nicht entspricht und deshalb so nicht erklärbar ist. Vasmer (1958, S. 630) schreibt dazu: „Man möchte das Wort nicht von Chorovod ‚Reigen‘ trennen, das zu griech. Horos [...] zu gehören scheint, doch bleibt in diesem Fall das k und g rätselhaft. Daher betrachten einige Gelehrte die Form Korogod als die ältere, [...].“

Historische Ungereimtheiten

Ohne jeden Zweifel erklärbar scheint auch die polnische Form ‚Korowod‘ nicht zu sein, denn einerseits ist Polen katholisch, also überwiegend lateinisch beeinflusst, andererseits gibt es dort die slawische Form des Wortes, die ja auf den Einfluss der griechisch-orthodoxen Kirche zurückgehen soll.

Tanzbegriff als Lehnwort

Viel schwerer als diese lautlich formalen Einwände wiegen unter Berücksichtigung der Sachgeschichte inhaltliche Bedenken gegen die Lehnworthypothese.

‚Chorovod‘ und verwandte Wörter sind Begriffe für die ‚Reigen der Bauern‘. Reigentänze sind Ausdruck der dörflichen Gemeinschaft und dienen der Gruppenidentität. Sie haben sich deshalb im Verlauf der Geschichte als sehr konservativ erwiesen und sind kaum anfällig gegenüber äußerem Einfluss.¹ Dies gilt insbesondere für die Schrittmuster der Tänze. Wenig einleuchtend ist, dass diese „zeitliche Stabilität“ nicht auch für die Bezeichnungen gelten sollte. Warum sollte ein russischer Bauer für seine Tänze, die schon in sehr langer Tradition in seinem Dorf getanzt werden, plötzlich ein neues Wort verwenden? Auch ist es kaum vorstellbar, dass in der russischen Sprache kein alter Begriff für diese Tänze existierte und deshalb ein griechisches Wort übernommen werden musste. Eine Lehnwortübernahme ist für diesen Zusammenhang kaum nachvollziehbar.²

Die in der unmittelbaren Nachbarschaft Griechenlands gebrauchten Kreistanzbegriffe ‚Oro‘ (Südserbien, Mazedonien, früher in ganz Serbien), ‚Horo‘ (Bulgarien), ‚Hora‘ (Rumänien, Moldawien) und ‚Cor‘ (Mazedo-Rumänisch) werden wegen der großen lautlichen Übereinstimmung auf das Griechische zurückgeführt. Aber auch hier spricht das Argument der Gruppenidentifikation gegen die Lehnworthypothese. Warum sollten Serben, Mazedonier, Bulgaren, Rumänen oder Vlachen ein Lehnwort für ihre ebenfalls sehr alten Kettentänze übernehmen?

¹ Vgl. Kap. 5.4.1.

² Dieses Argument wird in Kap. 2.1.2 diskutiert.

Die gleichen Einwände sprechen auch gegen die Sichtweise Aepplis (1925, S. 6), nach dem die Römer ‚chorea‘ von den Griechen als Wort für den Gemeinschaftstanz in Ermangelung eines eigenen Wortes übernahmen. Auch hier ist es schwer nachvollziehbar, dass die römische Bevölkerung einerseits Gemeinschaftstänze gehabt haben soll, andererseits aber kein eigenes Wort dafür gehabt habe.

Die Vermutung ist sehr spekulativ, aber nicht ausgeschlossen, dass das römische Wort für Gemeinschaftstänze ‚chorea‘ dem griechischen ‚Horos‘ so ähnlich war, dass es später für ein griechisches Lehnwort gehalten wurde.

In Europa sind griechische Wörter am längsten schriftlich dokumentiert. Alte Wörter anderer Sprachen entziehen sich unserer Kenntnis. Der Mangel an Kenntnis dieser alten Wörter berechtigt aber nicht dazu, eine Lehnworterklärung zu favorisieren, nur weil das entsprechende griechische Wort schriftlich als erstes belegt ist.

Wörter, die nicht auf griechische oder lateinische Entlehnung zurückgehen können¹

Es gibt viele Wörter der ‚chor‘-Familie, die zeitlich oder geographisch außerhalb des griechisch-römischen Einflussgebiets liegen.

Im Alten Testament heißt es im 2. Buch Mose (Exodus 15, 20): „Watikach Mirjam hanbiah achoth Aharon äthatoph bjarah watizän kolhanischem acharäha btuphim ubim**cholo**th.“ (Und Mirjam, die Prophetin, die Schwester Aarons, hatte eine Pauke in der Hand und alle folgten ihr mit Pauken im Reigen.) In der griechischen Übersetzung steht an dieser Stelle ‚Xopός‘ und Luther übersetzt dann ‚Reigen‘. Dabei bedeutet das zugrunde liegende Verb ‚חָקַל **chul**‘ – ‚sich kreisförmig bewegen, drehen‘, woraus sich auf einen Reigentanz schließen lässt.² Im Neuhebräischen wurde das Wort mit einem Praefix zu ‚lecholel‘ – ‚tanzen‘ erweitert.

Ein zweites, im Alten Testament verwendetes Wort, כָּרַר **karar** – ‚rund sein, sich drehen, sich hin und her wenden‘ wird zu ‚Kirkor‘ mit der Bedeutung Tanz, aber auch zu ‚Kor‘ mit der Bedeutung ‚rund sein‘ gestellt.³ Auch diese Wörter haben die Wurzel ‚chor‘. Das könnte natürlich Zufall sein, denn zufällige Ähnlichkeiten gibt es zwischen verschiedenen Sprachen und das Hebräische gehört zu den semitischen Sprachen und damit zu einer ganz anderen Sprachfamilie als das zum Indoeuropäischen gehörende Griechische. Aber es wäre schon ein großer Zufall bei einer derart offensichtlichen lautlichen und semantischen Übereinstimmung.

In dem mit dem Hebräischen verwandten Arabischen besteht heute noch das Wort ‚حال – **Hāla**‘ mit der Bedeutung ‚sich kreisförmig bewegen, drehen‘ oder auch ‚Hal(k)a‘ ‚Kreis‘. Die vermutete ursprüngliche Bedeutung ‚tanzen‘ wird heute allerdings von den Wörtern ‚Raqs‘ oder ‚Debke‘ ausgefüllt.

Bei den von Berbern im Mittleren Atlas gebrauchten ‚**araas**‘ ‚Tanz, Rhythmus‘ oder ‚**jarras**‘ ‚Tanz‘⁴ ist diese ursprüngliche Bedeutung noch vorhanden.¹

¹ Alle angeführten Wörter sind im Datenteil D mit entsprechender Quelle aufgelistet.

² Vgl. W. Gesenius, Handwörterbuch über das Alte Testament 1962, S. 217-218.

³ Vgl. W. Gesenius, Handwörterbuch über das Alte Testament 1962, S. 364.

⁴ Junk 1948, S. 132.

In einem großen Areal von Mittel- bis Ostanatolien und in den angrenzenden Gebieten wird das Wort ‚**Halay**‘ als Bezeichnung für Kreiskettentänze von unterschiedlichen Ethnien wie Türken,² Kurden³ und Assyrem benutzt. In Aserbaidzhan heißt es dann ‚Yalli‘, in Syrien ‚Hegga‘ und bei den Assyrem ‚Khigga‘. Halay und seine Abwandlungen kommen überregional bei ganz unterschiedlichen Ethnien vor.

Im Sanskrit ist ein ‚**kurdanam**‘ mit der Bedeutung ‚tanzen‘ zu finden, wobei die Wurzel für ‚kurd‘ als nicht indoeuropäisch vermutet wird.⁴

Die aus Nordindien stammenden Roma verwenden die Begriffe ‚**Kher**‘ und ‚**Khel**‘ als Bezeichnungen für Tanz und Spiel.

In Tibet heißt Kreistanz ‚**Khor** ro ro‘ und ‚gnas-**skor**‘ bedeutet: ‚umkreisend gehen um einen heiligen Platz‘.

Die einen mongolischen Dialekt sprechenden Burjaten westlich des Baikalsees bezeichnen ihre Kreistänze mit ‚**Jochar**‘.

Die in der Himalaya-Region Mustang in Nepal üblichen Kreiskettentänze haben die Bezeichnung ‚**Shhapro**‘.⁵

Auch das Volk Yi in der chinesischen Provinz Yunnan hat Kettentänze mit der Bezeichnung ‚Qie‘ (Aussprache: **tʃeə[r]**).⁶

Für alle angeführten Wörter bzw. für die zugehörigen Regionen, in denen sie verwendet werden, gibt es nur eine geringe oder gar keine Verbindung zur griechischen Antike oder zum byzantinischen Reich. Für diese Wörter eine Entlehnung aus dem Griechischen anzunehmen ist unter Berücksichtigung der hier vorgelegten Erläuterungen nicht möglich.

Auch unter den Tanz- und Liedbezeichnungen sind einige Wörter, die kaum auf eine griechische oder lateinische Entlehnung zurückgeführt werden können,⁷ wie z. B. das kurdische ‚hore‘.

¹ Diese Aussage beruht auf Belegen, die noch durch weitere bestätigt werden sollten.

² Im Türkischen bedeutet ‚alay‘ ‚viele Menschen‘, was sehr wahrscheinlich zu den volksetymologischen Deutungen zu zählen ist.

³ Neben Halay gibt es bei den Kurden noch die Liedbezeichnung ‚Hore‘, wahrscheinlich die älteste Form der kurdischen Musik. Sie kann sowohl von Musikinstrumenten begleitet werden als auch ohne Instrumente gespielt werden. Sie wird von einem oder mehreren Sängern gesungen. Hore ist besonders im Hawraman Gebiet, einer Region im iranisch-irakischen Grenzgebiet, sehr verbreitet.

⁴ Turner, A comparative Dictionary of Indo-Aryan-Language vermutet ein Lehnwort aus der drawidischen Sprache.

⁵ Rinjing Gurung, Mailkontakt vom 22.4.12, dabei ist der Name in die englische Schrift übertragen.

⁶ Persönlicher Mailkontakt vom 2.12.2012 mit Prof. Stevan Harrell, Prof. für Anthropology für China und Taiwan an der University of Washington.

⁷ Vgl. Tabelle von Tanzwörtern im Datenteil D.

Wörter mit einer zweifelhaften Etymologie

„Choraula“ heißen heute noch einige Kettentänze in der französischen Schweiz. Diese Form wird auf das Griechische „χοραυλης“ (choraule) „Chorflötist“ zurückgeführt.¹ Gegen diese Deutung spricht, dass volkstümliche Kettentänze bis zum Mittelalter immer mit Gesang, nie mit Instrumenten begleitet wurden. Selbst am Hofe wurde bis zum 15. Jh. noch gesungen, erst danach ersetzte das Instrumentalspiel den Gesang. Auch für die sprachliche Ableitung müssen zusätzliche, nicht belegbare Annahmen gemacht werden.² Dass „choraula“ auf „Chorflötist“ zurückgeht, ist aus semantischer Sicht kaum nachvollziehbar.³

Die gleichen Gegenargumente bestehen gegen die Ableitung der altfranzösischen **Carole**, wie in Kap. 4.7.3 bereits dargestellt.

Die Basken bezeichnen ihre Kettentänze mit „dantsa-korda“. „Korda“ wird vom romanischen Begriff „Khorda = Seil, Strick“ abgeleitet. Die Basken, die ja heute noch großen Wert auf ihre ethnische Identität und Abgrenzung legen, hätten also für ihre alten Kettentänze, die ja wie kaum etwas anderes Gruppenidentität symbolisieren, ein romanisches Lehnwort übernommen. Das ist aufgrund der oben formulierten Überlegungen kaum denkbar.⁴

Im Georgischen heißt Kreistanz „Perkhuli“, was auf den altgeorgischen Begriff „perch = Fuß“ zurückgeführt wird. In der Gesamtschau scheint es einleuchtender zu sein, in „perk“ eher eine zufällige Ähnlichkeit zu „perch“ zu sehen und „khuli“ zur großen Verwandtschaft von Chor zu stellen.

An den Küsten des Schwarzen Meeres, die in historischer Zeit von Griechen kolonisiert wurden, findet man bei ganz unterschiedlichen Ethnien Wörter aus der „chor“-Verwandtschaft: „Hora“ (Westtürkei), „Horon“ (Nordtürkei), „Haroni“ (Südwestgeorgien), „Chorum“ (Westgeorgien) und „Kereoni“ oder „Chereoni“ (Lasen). Eine Ableitung der Wörter aus dem Griechischen ist für diese Fälle nicht auszuschließen.

4.8.1.3 Zusammenfassung der Fakten und Argumente

- Mit „chor“ verwandte Begriffe, die meist für Kettentanz stehen, finden sich in einem großen Verbreitungsgebiet zwischen Irland und Zentralsibirien.
- Das Verbreitungsgebiet der Wörter deckt sich mit der Verbreitung von Kettentänzen.
- Die Wörter stammen häufig aus indoeuropäischen Sprachen, kommen aber auch in semitischen, türkischen, kaukasischen, tibetischen und mongolischen Sprachen vor.
- Volkstümlicher, insbesondere dörflicher Tanz, ist ein überaus spezieller Ausdruck von Gruppenidentität. Eine Lehnwortübernahme ist daher eher unwahrscheinlich.

¹ Vgl. Zeitschrift für Romanische Philosophie 1912, XXXVI. Band, S. 309.

² So geht Diez (in Zeitschrift für Romanische Philologie 1912, Band XXXVI, S. 309) davon aus, dass sich das italienische carola aus einem hypothetischen choraulare gebildet hat.

³ Vgl. die Ausführungen zu carole in Kap. 4.7.3.

⁴ Andererseits ist „dantsa“ (Tanz) ein Lehnwort, das sich mit einer neuen Art zu tanzen verbreitet hat (vgl. Kap. 4.9.3a).

- Eine Ableitung der slawischen Reigentanzwörter aus dem Griechischen ist zumindest zweifelhaft.
- An der etymologischen Deutung einiger Wörter der ‚chor‘-Familie gibt es Zweifel. Es scheint sich teilweise um Volksetymologien zu handeln.
- Es gibt einige ‚chor‘-Wörter, die kaum auf griechisch-lateinische Entlehnung zurückgehen können. Die Gesamtverbreitung dieses Wortstammes kann nicht durch griechisch-lateinischen Einfluss erklärt werden.

Die Summe der Fakten und Argumente spricht dagegen, die ‚chor‘-Wörter als griechisch-lateinische Lehnwörter zu deuten. Möglicherweise ist in Einzelfällen wie z. B. beim deutschen Wort ‚Chor‘ die Einordnung als lateinisches Lehnwort richtig und nachvollziehbar, für die überwiegende Zahl der Wörter kann diese Erklärung aber nicht gelten.

Die große semantische Übereinstimmung mit der Sinngebung Kettentanz (und seinen Nebenbedeutungen „zugehöriges Lied“ oder „Tanzfest“) und die mit der Verbreitung der Kettentänze korrelierenden Bezeichnungen mit der Wurzel ‚chor‘ sprechen demgegenüber dafür, dass sich dieser Terminus zusammen mit den Tänzen, vom Nahen Osten ausgehend, verbunden mit der neolithischen Expansion, als weiteres Element des „neolithischen Bündels“, verbreitet hat. Es ist also davon auszugehen, dass es sich bei den Wörtern der ‚chor‘-Wortfamilie um verwandte Erbwörter handelt, die auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgehen. Trotz mehrmaligem Sprachenwechsel erscheint das Wort ‚chor‘ in vielen Sprachen unserer Zeit in vergleichsweise geringer lautlicher Varianz als Begriff für Kettentanz oder, seltener, als Überbegriff für Tanz. Es gehört vermutlich zu einer ganz alten Sprachschicht, die sich bis in unsere Zeit erhalten hat. Nicht nur die weite Verbreitung ist bemerkenswert, sondern auch die geringe Varianz der Bezeichnungen bezogen auf einen Zeitraum von fast 10 000 Jahren - für das Ausgangswort eine unglaublich geringe „Anfälligkeit“ gegenüber Veränderungen. Erklärbar ist dieser „Konservatismus“ dadurch, dass die Wörter der ‚chor‘-Wortfamilie in der Geschichte des Sprachwandels als Substratwörter¹ in neue Sprachen übernommen wurden. In der Sprachkontakt-Linguistik geht man davon aus, dass neue Machthaber einen Sprachwechsel bewirken können. In einem solchen Fall wird die zuvor verbreitete, indigene Sprache durch eine neue (Superstrat) ersetzt. Dieser Ersetzungsprozess, bei dem sich eine typische Lautverschiebung ereignen kann, vollzieht sich aber nicht zu hundert Prozent, sondern es bleiben einige wenige Wörter von der indigenen Sprache erhalten, meist aus typischen Bereichen wie Haus und Hof oder auch Bezeichnungen für ortsspezifische Begebenheiten (vgl. Kap. 5.4.2). Diese Substratwörter werden also vom Volk in Gebrauch und Aussprache beibehalten und deshalb kaum abgewandelt. So findet auch keine Lautverschiebung statt. Für die Addition von Prä- und Suffixen sind mehrere Ursachen denkbar wie beispielsweise eine andere Grammatik der Superstratsprache. Dieser Zusammenhang wird in Abb. 481c dargestellt.

¹ Vgl. Kap. 5.4.2.

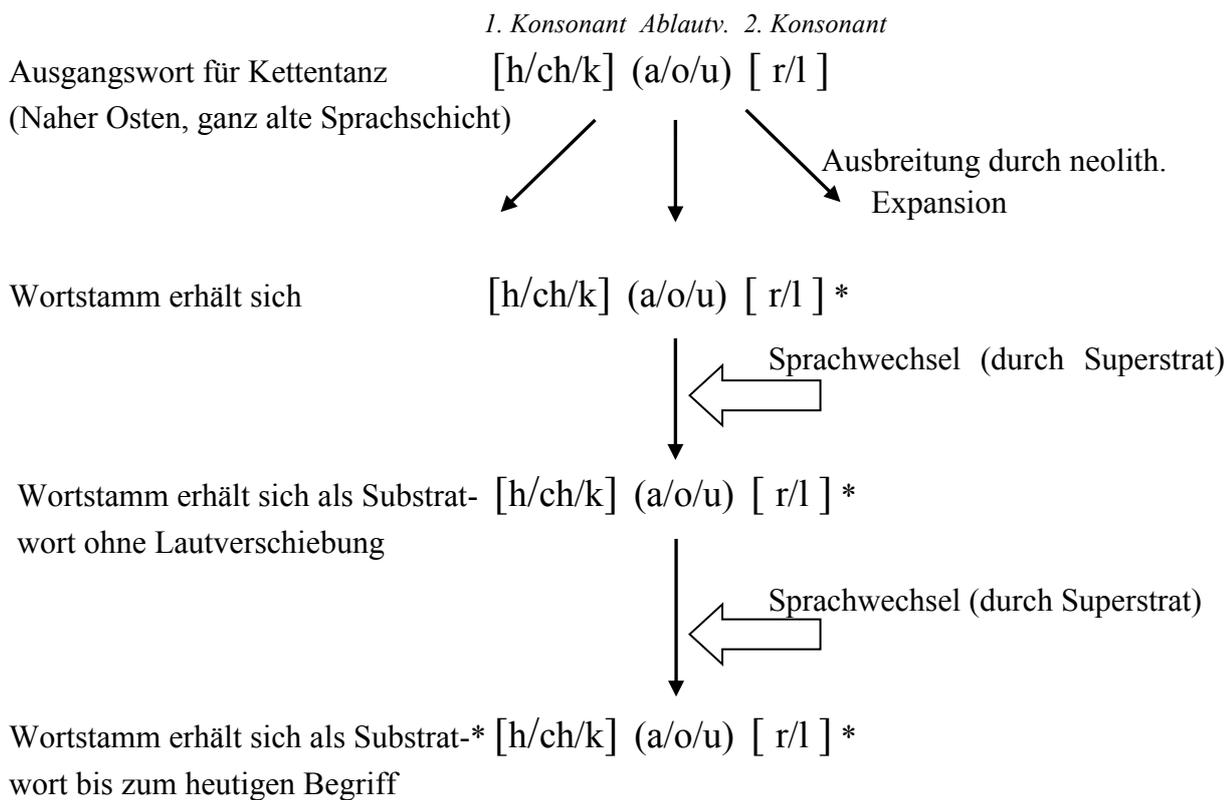


Abb. 481c: ‚chor‘ als konserviertes Substratwort bei mehrfachem Sprachenwechsel.
Erste eckige Klammer = 1. Konsonant; runde Klammer = Ablautvokal; zweite eckige
Klammer = 2. Konsonant; * = Suffix (hinten) oder Praefix (vorne).

Vor dem Hintergrund der angeführten Argumente erscheint nun die Rückführung von ‚chor‘ auf die indoeuropäischen Wurzel ‚gher‘ mit der Bedeutung ‚greifen, (ein)fassen‘ (Frisk, 1970, S. 1112) und der Erweiterung ‚ghortos‘ ‚eingezäunter Platz‘ (Pokorny, Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch 1959, S. 442) als wenig wahrscheinlich, denn warum sollte die Bedeutung ‚eingezäunter Platz‘ die grundlegende sein? Kettentanz stand schon zu Beginn der neolithischen Ausbreitung im Zusammenhang mit Gesang und religiösem Fest und wahrscheinlich wurden die „Chors“ auch an einem bestimmten Platz ausgeführt, zumindest ist das noch heute so in ursprünglichen Dorfgemeinschaften auf dem Balkan. Alle Bedeutungsebenen waren also schon von Anfang an relevant und vorhanden, sie gehören zusammen, sie sind verschiedene Aspekte derselben Sache.¹

¹ Zu dieser Sichtweise passt, dass es in vielen indoeuropäischen Sprachen separate Wörter für „eingezäunten Platz“ gibt wie beispielsweise ‚Garten‘ im Deutschen, ‚hortos‘ (Gehege, Hof, Weideplatz) im Griechischen (Frisk 1970, S. 1113) oder ‚okol‘ (umzäunter Platz) in den slawischen Sprachen (Miklosich 1886, S. 124). Wäre „eingezäunte Platz“ die grundlegende Bedeutung von ‚horos‘, dann bestünde wohl keine Notwendigkeit für ein weiteres Wort mit dieser Bedeutung.

4.8.1.4 Ausnahmen

„chor“-Derivate als Lehnwörter

Als die europäischen Juden in den 20er Jahren des 20. Jh.s im Zuge des Zionismus begannen, sich in Israel niederzulassen, brachten sie Tänze aus ihren Heimatländern mit. Dabei verwendeten auch sie ‚Hora‘ als Oberbegriff für diese Kreistänze aus Osteuropa. Dieser Begriff hat sich bis heute in Israel gehalten. Da er aus einer anderen Region und Sprache importiert wurde, ist er ein Lehnwort.

Gebiete ohne „chor“-Derivate

Im germanischen und baltischen Sprachbereich ist kein indigenes ‚chor‘-Tanzwort zu finden. In Mittel- und Süddeutschland, in Österreich und der Schweiz ist es ‚Reihen‘, in Norddeutschland ‚Chordantz‘¹ oder ‚lange Dantz‘ und in Skandinavien ‚Leik‘ oder ‚Långdans‘.² Warum sich in diesen Gebieten keine ‚chor“-Wörter erhalten haben, dafür gibt es bis jetzt noch keine Hinweise.

Nahezu alle der angeführten Begriffe des ‚chor“-Stammes sind Bezeichnungen für Kettentanz oder meinen ganz allgemein Tanz insbesondere dann, wenn neben Kettentanz kaum andere Tanzformen präsent sind. In Anatolien und im Nahen Osten gibt es mit ‚Halay‘ und ‚Kochari‘ (Aussprache kotschari) zwei weitere Tanzbegriffe, die für Untergruppen von Kettentänzen stehen. Halay meint dabei eher langsamere Formen, meist mit Drei-Takt-Muster und Kochari steht für eine bestimmte Kettentanzfamilie.

4.8.1.5 Die Wortverwandtschaft ‚kochari‘

Tänze mit der Bezeichnung Kotchari sind von der südöstlichen Schwarzmeerküste bis in den Norden von Irak und Iran zu finden. Es sind Regionen, deren Sprecher zumindest heute eine ganz unterschiedliche Sprachzugehörigkeit aufweisen. Meist hat der Tanz ein Drei- oder Vier-Takt-Muster und wird im Vergleich zum ebenfalls verbreiteten Halay schneller und lebhafter getanzt.

Die Wortbedeutung von Kochari wird in den einzelnen Sprachen ganz unterschiedlich erklärt: Im Kurdischen hat ‚Koçer‘ die Bedeutung „Nomade“.³ Im Armenischen heißt ‚Koch‘ „Knie“ und ‚ari‘ „kommen“,⁴ nach T. van Geel⁵ heißt ‚Koch‘ auf Armenisch jedoch „Horn“. Im pontisch-griechischen Dialekt bedeutet ‚Kots‘ „Ferse“ und ‚Kotso‘ sind „Körperglieder“.

¹ Chordantz enthält zwar die Wurzel chor. Dieser Wortteil wird aber im Deutschen nachvollziehbarer Weise als lateinisches Lehnwort interpretiert.

² Vgl. Kap. 4.7.2.

³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Kochari>, 30.10.2013.

⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Kochari>, 30.10.2013.

⁵ Eine niederländische Volkstanzlehrerin, die sich auf armenische Tänze spezialisiert hat.



Abb. 481d: Die Wortverwandtschaft ‚kochari‘

Nach Dora Stratu heißt das Wort „Ellenbogen“¹ und nach D. Charalamides² bedeutet ‚Kotsari‘ „sexuell erregter Hammel“. Im Türkischen ist ‚Köçeri‘ ein Eigenname, der „ein während der Wanderung geborenes Kind“³ bedeutet. Auch bei den Lasen gibt es Tänze mit der Bezeichnung *koçari* und auch unter den assyrischen Volkstänzen gibt es Kochari. Alle Erklärungen scheinen wenig Übereinstimmung zu haben und ein gemeinsamer Wortsinn neben der Bezeichnung für eine Familie von Kettentänzen erschließt sich daraus nicht.

Der Nachweis des Wortes in ganz unterschiedlichen Sprachen, ja sogar Sprachfamilien (indoeuropäisch, kaukasisch und türkisch), lässt sich neben einer rein zufälligen Ähnlichkeit entweder durch ein gemeinsames Erbwort erklären, das vor dem jeweiligen Sprachwechsel in dieser Region als Substratwort schon in Gebrauch war oder es liegt ein Lehnwort vor, das aus einer anderen Sprache übernommen wurde.⁴ Die Uneinigkeit in der Wortbedeutung spricht eher dafür, dass es sich um ein altes Substratwort handelt. Bei dieser Deutung wäre die eigentliche Bedeutung eine Bezeichnung für eine Kettentanzfamilie und die einzelnen Wortbedeutungen wären zufällige Ähnlichkeiten der Tanzbezeichnung mit einem Wort der jeweiligen neuen Sprache. Schon die große Ähnlichkeit zur Stammwurzel ‚chor‘⁵ spricht dafür, das Wort ‚Ko-char-i‘ und seine Ableitungen zur ‚chor‘-Verwandtschaft zu stellen, für die ja auch die Substrathypothese favorisiert wird.

¹ <http://www.pontian.info/dance/kotsari.htm> vom 19.9.2014.

² Griechischer Tanzlehrer aus Thessaloniki, der auf pontische Tänze spezialisiert ist.

³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Kochari>, 30.10.2013.

⁴ Vgl. Kap. 5.4.2.

⁵ Bei der Zuordnung der einzelnen Wortteile wäre -char- die abgeleitete Wortwurzel, Ko- ein Präfix und -i ein Suffix.

4.8.2 Weitere Bezeichnungen für Kettentanz

4.8.2.1 Die Wortverwandtschaft ‚chobi‘ und ‚debke‘

In die oben angeführte Wortfamilie ‚chor‘ wurden nur solche Bezeichnungen für Kettentanz, Liedtypen oder Kreis einbezogen, die sowohl im ersten als auch im zweiten Konsonanten mit der mutmaßlichen Wurzel übereinstimmen oder zumindest lautlich sehr ähnlich sind. Insbesondere im Nahen und Mittleren Osten gibt es weitere Bezeichnungen für Kettentanz oder für bestimmte Kettentanzfamilien, bei denen ein Konsonant von der mutmaßlichen Ausgangsform abweicht.

Wörter wie ‚Chobi‘ (Aussprache dschobie) kommen in einigen Regionen und Sprachen vor. Das kurdische (sowohl Nord-Irak, als auch Nord-Iran) Chobi, manchmal auch Chopi, bezeichnet Kettentänze, meist mit Drei-Takt-Struktur. Das gleiche gilt für das westiranische Chobi und das irakische Chobi, Chobo oder Chubie.

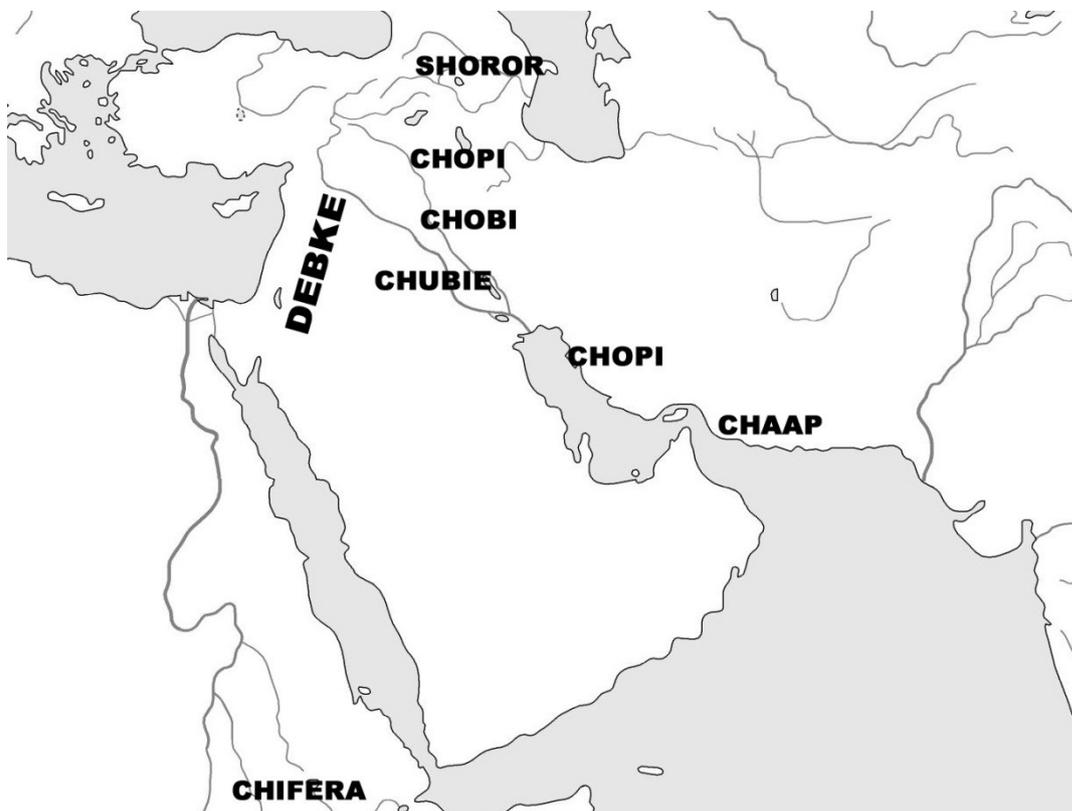


Abb. 482a: Die Wortverwandtschaft ‚chobie‘ und ‚debke‘

In der kurdischen Sprache hat ‚Chobi‘ neben der Bezeichnung für bestimmte Tänze keine weitere Bedeutung, im Persischen soll es von ‚čube‘ = langer, gerader Holzstab (Stock) kommen. Allerdings werden diese Tänze fast immer ohne Stock ausgeführt, was dieser Erklärung widerspricht. Eine Bedeutung des Wortes im entsprechenden irakischen Dialekt liegt mir nicht vor.

In der Küstenregion des Persischen Golfes gibt es Tänze, die Bandari-Chopi („Küsten-Chopi“) genannt werden. Es sind Tänze mit einem Basis-Drei-Takt-Muster. Allerdings wird

beim Tanzen sehr viel geklatscht und eine Handfassung ist deshalb nicht möglich. Aber bis auf die fehlende Handfassung sind alle äußeren Strukturmerkmale der Kettentänze vorhanden.

In Belutschistan werden die Chaap-Tänze zwar auch im Kreis getanzt, gehören aber nicht eindeutig zu den Kettentänzen, sondern sind wegen ihrer abweichenden Strukturmerkmale eine Mischung von Kettentanz mit zentralasiatischen Formen des Volkstanzes.¹

Auch das äthiopische Wort ‚Chifera‘ (tsifera) mit der Bedeutung ‚zum Singen tanzen‘ könnte zur Wortfamilie ‚chobi‘ gehören.²

Ob ‚Shoror‘ (gesprochen schoror, im Armenischen in der Bedeutung hin- und herwiegen), zu dieser Familie gehört oder eher der engeren ‚chor‘-Verwandtschaft zuzuordnen ist, kann ohne weitere Gesichtspunkte nicht geklärt werden.

Jedenfalls liegt im Falle von ‚chobi‘ ein jeweils sehr ähnliches Wort mit gleicher Bedeutung für mindestens vier ganz unterschiedliche Sprachen vor, was auf eine gemeinsame Herkunft und ein Substrat- oder Lehnwort hindeutet. Insgesamt betrachtet deuten weitere Argumente³ in Analogie zum Wort ‚chor‘ auf ein Substratwort hin.

Debke, auch Dabke, Dabka, Dabki oder Dabkeh ist eine Bezeichnung für Kreiskettentänze in Palästina, Libanon, Jordanien, Syrien und dem Irak. Häufig haben diese Debkes Drei-Takt-Struktur. ‚Debka‘ heißt im Arabischen ‚Stampfen‘.

Für eine etymologische Einschätzung des Wortes liegen mir im Moment nicht genügend Belege vor. Obwohl die Tänze in ihrer Form sehr alt sind, scheint das Wort jünger oder zumindest in jüngerer Zeit abgewandelt worden zu sein. Vielleicht wurde es mit der arabischen Expansion und mit der Standardisierung der arabischen Sprache über dieses Gebiet verbreitet. Dafür spricht die Beobachtung, dass im Irak die Bezeichnung ‚Dabke‘ existiert, es im regionalen Dialekt aber ‚Chubie‘ heißt. Es ist nicht auszuschließen, dass die ursprüngliche Bedeutung ‚Kettentanz‘ mit der arabischen Bedeutung ‚stampfen‘ lautlich zusammengefallen ist⁴ und sich die Lautgestalt dann noch dem vermuteten Inhalt⁵ angepasst hat.

¹ Es werden zwar synchrone Bewegungen auf der Kreisbahn ausgeführt, aber ohne Fassung, was durch viele individuelle Drehungen auch schlecht möglich wäre. Die beiden letzteren Merkmale (ohne Fassung, viele Drehungen) entsprechen eher zentralasiatischen Formen des Volkstanzes. Mit allem Vorbehalt kann dies so interpretiert werden, dass hier eine Mischform von Tanztypen entstanden ist, die noch mit einer alten Bezeichnung versehen ist.

² Vgl. Abb. 482c.

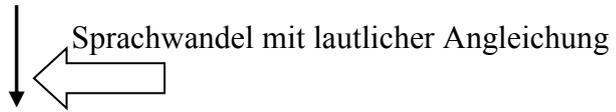
³ Vgl. Kap. 4.8.1 über ‚chor‘.

⁴ Dies ist nach Rix (2005, S. 1338) ein bei Lautwandel prinzipiell möglicher Vorgang.

⁵ Dies ist nach Panagl (2005, S. 1347) ein bei Lautwandel prinzipiell möglicher Vorgang.

1. Konsonant Ablautv. 2. Konsonant

Wort für Kettentanz [dsch] (o/u/a) [b/p] *



Wort erhält sich als ab- [d] (e) [b] *
gewandeltes Substratwort

Abb. 482b: ‚debke‘ als abgewandeltes Substratwort nach einem Sprachenwechsel. Erste eckige Klammer = 1. Konsonant; runde Klammer = Ablautvokal; zweite eckige Klammer = 2. Konsonant; * = Suffix

4.8.2.2 Möglicher Zusammenhang der Wortfamilien ‚chor‘, ‚kotchari‘ und ‚chobi‘

Die Wörter der Wortfamilien ‚chor‘, ‚kochari‘ und ‚chobi‘ sind Begriffe für Kettentänze in unterschiedlichen Gebieten. Alle drei Gruppen sind Bezeichnungen für Tänze, die die gleichen Strukturmerkmale aufweisen und zur Verwandtschaftsgruppe der Kettentänze gerechnet werden. Diese Tatsache und die offensichtliche Ähnlichkeit in der Morphologie und in den Lauten der Wörter führen zu der Annahme, dass alle drei Begriffe eine gemeinsame Wortgeschichte haben, obwohl es lautliche Vorbehalte gibt, denn der Übergang von [r] (Kochari) nach [b] (Chobie) ist ungewöhnlich.

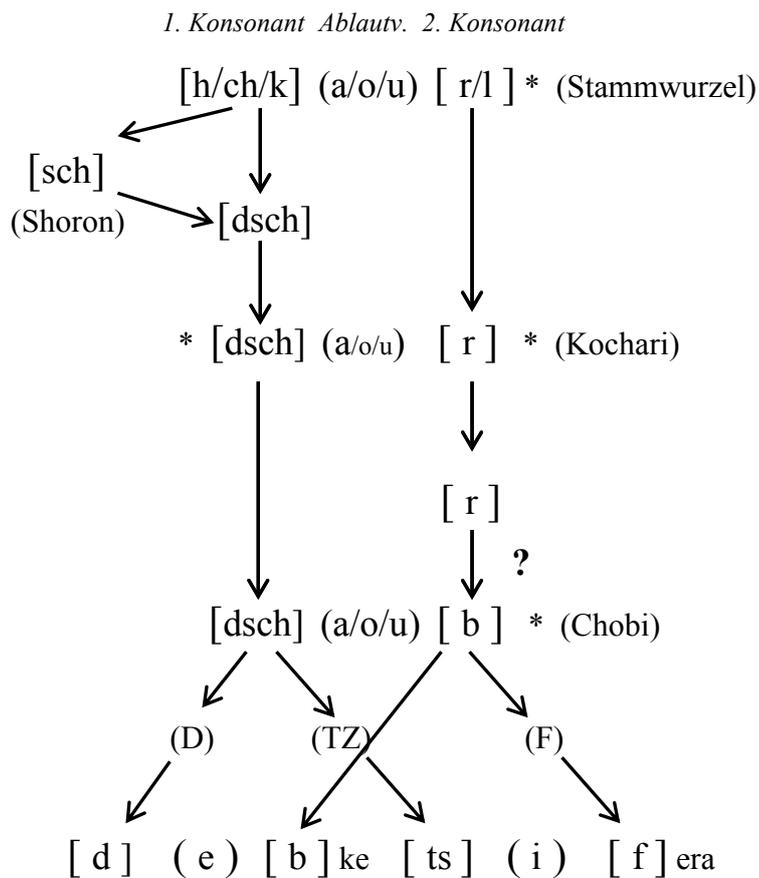


Abb. 482c: Stammbaum der Wortfamilien ‚chor‘, ‚chobi‘ und ‚kochari‘. Erste eckige Klammer = 1. Konsonant; runde Klammer = Ablautvokal; zweite eckige Klammer = 2. Konsonant; * = Suffix (hinten) oder Praefix (vorne)

In Abbildung 482c ist ein denkbarer Stammbaum für die genannten Begriffe skizziert. Die Pfeile stehen jeweils für eine kleine Abwandlung oder für eine unveränderte Übernahme. Der Pfeil mit Fragezeichen markiert die sehr ungewöhnliche Veränderung von [r] nach [b].

Danach hätte sich aus der „Stammwurzel“ ‚chor‘ die Wurzel ‚dschar‘ entwickelt, welche dann zu ‚dschob‘ abgewandelt wurde. Aus ‚dschob‘ entwickelte sich einerseits ‚deb‘ und andererseits ‚tsif‘. Sprachlich gesehen sind die meisten Abwandlungen denkbar, nur der Übergang von [r] nach [b] ist ungewöhnlich und deshalb mit einem Fragezeichen markiert.

Trotz dieser Einschränkung scheint es aufgrund der hohen semantischen Übereinstimmung der Begriffe und der Ähnlichkeit in Morphologie und in den Lauten der Wörter gerechtfertigt, die Wortfamilien ‚chor‘, ‚kotschari‘ und ‚chobie‘ zu einer erweiterten Wortverwandtschaft ‚chor‘ zusammenzufassen.

4.8.2.3 Weitere Bezeichnungen für Kettentanz oder Tanz

In den äußeren Verbreitungsregionen der Kettentänze gibt es noch weitere Bezeichnungen, die nicht zur Wortfamilie ‚chor‘ gehören, da ihre mutmaßliche Wortwurzel nicht mit ‚chor‘ übereinstimmt (siehe Tab. 482).

Tab. 482: Weitere Bezeichnungen für Kettentanz

<i>Gebiet, Ethnie</i>	<i>Begriff, Bedeutung</i>
Tibet	Guoxie
in Rajasthan, Indien	ghoomar (Kettentanz)
in Punjab, Indien	Gidda
in Kerala, Indien	Kaikottikali
Nordthailand, Lisu	woa kia (Tanz, als Kettentanz ausgeführt)
Naxi (Minderheit in SW-China)	wu chuo
Yakuten von Sakha	Ohuokhai (einziger Kettentanz)
Amazigh-Berber, Mittlerer Atlas	Ahidous (Hauptkettentanz)
Chleuh-Berber, Hoher Atlas	Ahouach (sprich Achwuasch) (Hauptkettentanz)

Hierbei ist allerdings bemerkenswert, dass alle diese Bezeichnungen für Kettentanz (Tab. 482) den ersten Konsonanten der mutmaßlichen Wortwurzel ‚chor‘ (in Tab. 482 fett markiert) enthalten und dass es erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen einigen Begriffen wie woa **kia** und **Ohuokhai** gibt, die aus ganz unterschiedlichen Regionen und Sprachfamilien stammen.

Neben den Kettentanzbezeichnungen der Wortfamilie ‚chor‘ gibt es noch Tanzbegriffe der Verwandtschaft ‚bal‘, die ebenfalls eine sehr weite Verbreitung aufweisen.

4.8.3 Die Wortverwandtschaft ‚bal‘

4.8.3.1 Aktuell gültige Etymologie für ‚bal‘¹

Wie auch schon bei ‚Horos‘, wird bei ‚ballare‘ und seinen Wortverwandten ein griechisches Stammwort ‚βάλλω‘ (ballein - werfen, sich bewegen) angenommen. Das lateinische ‚ballare‘ entwickelte sich demnach aus dem in Sizilien und Unteritalien gebräuchlichen griechischen Wort ‚ballizein‘ mit der Bedeutung: die Füße werfen, tanzen (Aeppli 1925, S. 11). Über das Lateinische kam das Wort in weitere romanische Sprachen mit Ausnahme des Rumänischen und des Bündnerischen (Aeppli 1925, S. 13). Für das Rumänische ist diese Aussage richtig, aber im Bündnerromanisch ist neben ‚saltar‘ auch ‚ballar‘ als Verb mit der Bedeutung ‚tanzen‘ und ‚bal‘ als ‚Tanz, Tanzfest‘ in Gebrauch.²

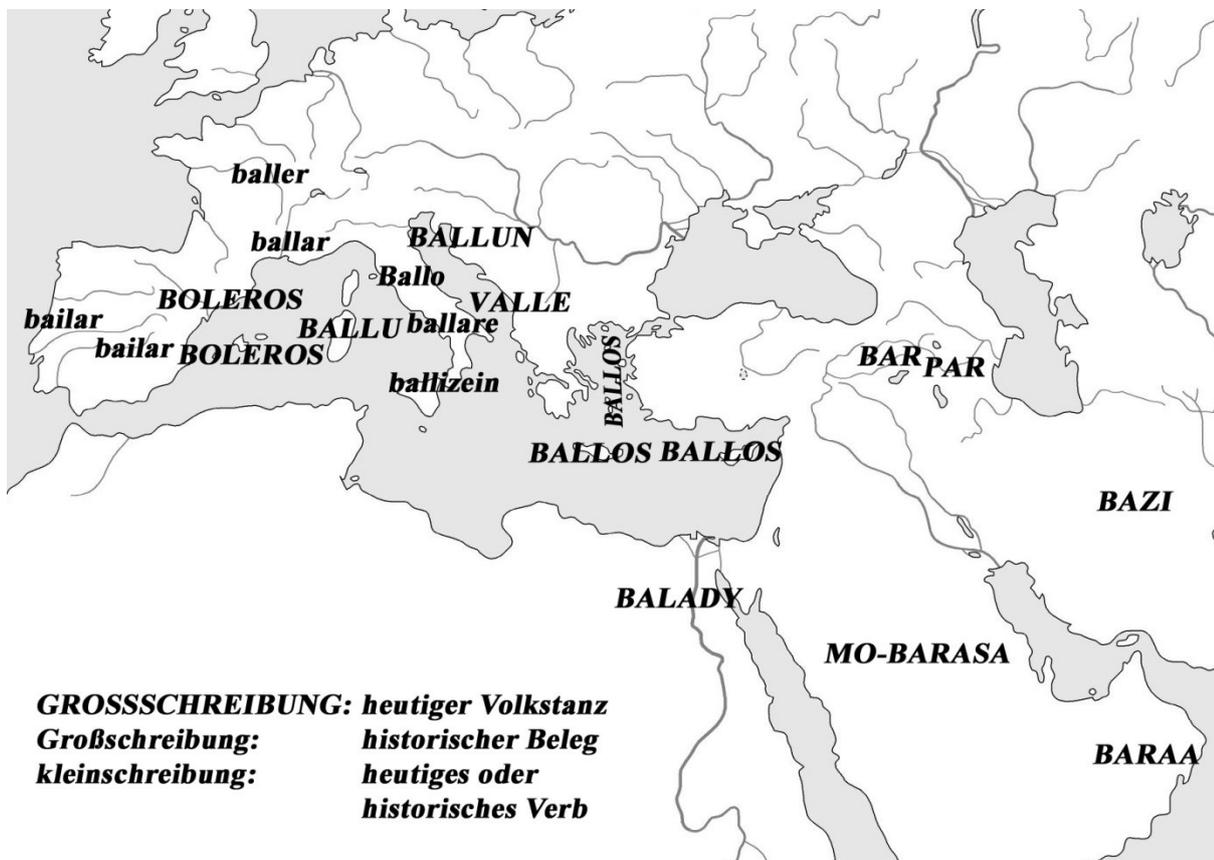


Abb. 483a: Mediterrane Verbreitung der Wortfamilie ‚bal‘ auf der Grundlage der Daten in Teil II.D.

Inhaltlich gesehen grenzen sich Tänze mit der Wurzel ‚bal‘ vom uniformen Gemeinschaftstanz ‚chor‘ durch einen mimischen bis pantomimischen Charakter ab: er wird meist durch einzelne oder wenige Personen oder Paare vorgeführt.³ In manchen Regionen

¹ Zur inhaltlichen Abgrenzung gegenüber ‚Tanz‘ und ‚Chor/Horo‘ siehe Kap. 4.7.7.

² Dies ist in folgenden Wörterbüchern dokumentiert: Vieli 1962, S. 46; Lia Rumantscha Langenscheidt 1993, S. 45f; und auch für das „Ladinische“ Peer 1962, S. 47. Auch Emilia Zangger, Volkstänzerin im Oberengadin, bestätigt den genannten Befund in einer persönlichen Mail vom 9.12.12.

³ In Kap. 4.7.7 wird auf die inhaltliche Dimension von ‚bal‘ ausführlich eingegangen. In diesem Sinne ist auch der ‚spanische Bolero‘ (im ¾-Takt), der sich aus dem südspanischen freien Paartanz Sevillanas entwickelt hat, nichts anderes als eine konsequente Weiterentwicklung in Richtung

(Sardinien, Armenien, Albanien) wurde er zum Oberbegriff für Paar- und Gemeinschaftsformen, möglicherweise deshalb, weil in diesen Regionen die pantomimisch geprägten Paartänze einen sehr großen Anteil haben.¹

Die griechisch-lateinische Herkunft der Wortfamilie spiegelt sich nachvollziehbar deutlich im griechisch-romanisch geprägten mediterranen Verbreitungsgebiet Südeuropas (Abb. 483a) wider, aber es bestehen einige Argumente, die gegen die Deutung der Herkunft aus dem Griechischen sprechen.

4.8.3.2 Argumente gegen eine griechisch-lateinische Herkunft der Wortfamilie ‚bal‘

1. Im griechischen Einflussgebiet sind Wörter der ‚bal‘-Familie auf die Mittelmeerinseln beschränkt. Auf dem Festland und in kleinasiatischen Siedlungsgebieten der Griechen gibt es diesen Tanzbegriff nicht. Das ist eine bemerkenswerte Einschränkung für die Annahme, ‚bal‘ leite sich aus dem Griechischen ab. Nach dieser Deutung müsste sich das Wort regional in Süditalien gebildet haben.

2. Weitere Wörter² mit deutlicher lautlicher und semantischer Ähnlichkeit sind außerhalb des griechisch-lateinischen Einflussgebietes zu finden. In Ostanatolien ist die Bezeichnung ‚Bar‘ und in Ostarmenien ‚Par‘ ein Oberbegriff für Volkstänze. Im Iran gibt es ‚bâzî‘ (das z wird als stimmhaftes s gesprochen) mit der Bedeutung Tanz, Spiel. Freie Tänze in den größeren Städten werden so bezeichnet.³ Der Zusammenhang der in Pakistan vorkommenden Tanzbezeichnung ‚Kumbhar‘⁴ müsste noch genauer untersucht werden.

In Saudi-Arabien heißen die dortigen Schwerttänze ‚Mo-barasa‘, wobei ‚Mo‘ ein Nominalsuffix und ‚barasa‘ weder eine wörtliche Übersetzung für Schwert noch für Tanz oder Kampf ist. Dies gilt auch für die Messertänze im Oman mit der Bezeichnung ‚Baraa‘, die im Jemen ‚Bara‘ genannt werden. Schwert- und Messertänze sind Formen, bei denen der Darstellungs- und Präsentationscharakter im Vordergrund steht. Folkloristische Solotänze, die von Frauen vorgeführt werden, heißen in Ägypten ‚Balady‘, dabei wird ‚Balady‘ heute mit „volkstümlich“ übersetzt (Elkholy 1999, S. 32). Ob diese Übersetzung die ursprüngliche Bedeutung des Wortes trifft, mag dahingestellt bleiben, denn von der Sache her ist es ein Tanz, bei dem Präsentation im Vordergrund steht und das passt sehr gut zur Verwendung der sonstigen ‚bal‘-Wörter.

3. Die inhaltliche Herleitung von ‚ballein‘ in der Grundbedeutung ‚werfen‘ über ‚die Füße hin und her werfen‘ bis zu ‚tanzen‘ ist nicht überzeugend. Diese Deutung geht indirekt davon aus,

tänzerisches Kurzdrama. Der im Modernen Gesellschaftstanz übliche Bolero geht auf den kubanischen Bolero im 4/4-Takt zurück und hat zumindest, was die Tanzbewegungen betrifft, andere Wurzeln. Ob das Wort einen gemeinsamen Ursprung hat, ist im Moment nicht zu klären.

¹ Diese Aussage gilt zumindest für die Region Albanien zumindest für die heutige Zeit nicht (mehr), möglicherweise hatten die Freien Paartänze in früheren Zeiten einen höheren Anteil.

² Alle angeführten Wörter mit ihren Quellen sind im Datenteil B aufgelistet.

³ Die Bedeutungsebene Spiel passt allerdings gut zur vorwiegend darstellenden Charaktereigenschaft der bal-Gruppe. Eine etymologische Untersuchung liegt mir nicht vor.

⁴ Kumbhar ist eine geringfügig abgewandelte Variante des Attan (Bezeichnung der dortigen Tänze) im Quettastil der Hazara- und Haripur-Stämme Zentral-Nordpakistans.

dass im Griechischen dieser Zeit ein passendes Wort für ‚tanzen‘ nicht bestand und deshalb ein neues generiert wurde - oder das ein alter Begriff durch einen neuen ersetzt wurde. Für beide Annahmen gibt es keine einleuchtenden Gründe.

4. Der Übergang des süditalienischen Wortes ‚ballizein‘ ins Lateinische ‚ballare‘ entspricht nicht den Regeln, denn gewöhnlich erscheinen Ableitungen von ‚-izein‘ in lateinischen Wörtern als ‚-izare‘ (Aeppli 1925, S. 11).

5. Auch lässt sich die lautliche Gestalt von ‚bailar‘ weder im Spanischen, noch im Portugiesischen ohne weiteres auf ‚ballare‘ zurückführen, denn ein „intervokales Doppel-l hat sich erbwörtlich nicht zu –il-, sondern im Spanischen zu –ll-, im Portugiesischen zu -l- entwickelt, [...]“ (Aeppli 1925, S. 15 Fußnote 109). Aeppli schlägt angesichts dieser lautlichen Bedenken gegen eine direkte Herleitung aus ‚ballare‘ vor, den Ursprung von span.-port. ‚bailar‘ „überhaupt anderswo zu suchen, oder dann zumindest¹ eine formale d. h. phonetisch sich auswirkende Kontamination mit einem andern Wortstamm anzunehmen“ (Aeppli 1925, S. 16).

6. Des Weiteren bestehen grundsätzliche Bedenken für den Lehnwortcharakter von ursprünglichen Tanzbegriffen.² Warum sollte sich ein griechisches Wort, das in seiner Urbedeutung nichts mit Tanzen zu tun hat, auf Italien, Frankreich, die iberische Halbinsel und alle Mittelmeerinseln ausbreiten? Hatten diese Regionen keine eigenen Tanzbegriffe? Und auch eine neue Tanzmode, die zu dieser Zeit von Griechenland bzw. Süditalien ausgegangen sei, ist nicht bekannt.

Aufgrund dieser Argumente scheint eine Herkunft der ‚bal‘-Wörter aus dem Griechischen nicht überzeugend. Im Folgenden wird eine Sichtweise dargestellt, die mit den angeführten Argumenten gegen eine griechisch-lateinische Herkunft der Wortfamilie zu vereinbaren ist. Die vorgeschlagene Deutung beruht allerdings nicht auf einer in der Linguistik üblichen Vorgehensweise. Eine solche Vorgehensweise ist auch für den vorliegenden Sachverhalt nicht möglich. Die Gründe hierfür sind in Kap. 2.1.2 angeführt. Die folgende Hypothese stützt sich auf inhaltliche und sachlogische Argumente.

4.8.3.3 Substrathypothese für die Wortfamilie ‚bal‘

Die Wörter der ‚bal‘-Familie waren in ihren Verbreitungsgebieten vor der griechischen und römischen Expansion bereits vorhanden und gelangten als „Substratwörter“ ins Griechische und Lateinische.

Diese Hypothese erklärt einige Ungereimtheiten der „Ballizein-Hypothese“.

1. Die Verben ‚ballizein‘ und ‚ballare‘ entstanden aus vorhandenen lokalen Wörtern, wobei ‚ball‘ mit dem jeweiligen Verbalsuffix – im Griechischen mit –izein, im Lateinischen mit –are - versehen wurden, denn bei dieser Erklärung entstehen keinerlei phonologische Probleme und die Verbformen ergeben sich direkt.

¹ Diese Stelle ist wörtlich zitiert, es handelt sich weder um einen Druckfehler noch um einen sprachlichen Fehler des Verfassers.

² Vgl. Kap. 5.4.2.

2. Eine Verbreitung der Wörter über den griechisch-romanischen Raum hinaus lässt sich durch einen älteren Prozess erklären. Das Wort bezeichnet in allen Gebieten eine bestimmte Art von Tänzern.

3. Die aus tanzethnologischer Sicht wenig überzeugende „Lehnwort-Annahme“ wird für diese Argumentation nicht benötigt.

4. Ein Wort der ‚bal‘-Familie existiert in Rumänien deshalb nicht, da dort diese Tanzform nicht vorhanden ist. Es dominieren Kettentänze und damit auch deren Bezeichnung ‚Hora‘. Für das Bündnerische ist das Wort nachgewiesen.

Auch portugiesische, spanische, provenzalische und französische ‚bal‘-Wörter wären nach dieser Interpretation alte Substratwörter, die auf diese Weise in die entsprechenden Sprachen gelangten.

Das albanische ‚Valle‘¹ wäre nach dieser Deutung ebenfalls ein altes Substratwort und nicht ein romanisches oder griechisches Lehnwort. Ob es sich beim ‚Balun‘, einem Paartanz in Istrien, um ein italienisches Lehn- oder regionales Substratwort handelt, ist nicht zu sagen. Der Stil des Tanzes spricht eher für eine italienische Herkunft.

Generell ist natürlich nicht auszuschließen, dass einzelne Wörter der ‚bal‘-Familie als Lehnwörter in andere Sprachen gelangten.

4.8.3.4 Erweiterte Wortfamilie ‚bal‘

Im slawischen, baltischen und ostgermanischen Sprachraum bestand bzw. besteht eine weitere Wortfamilie, die sowohl inhaltlich, als auch lautlich große Ähnlichkeiten zur ‚bal‘-Familie aufweist. In allen slawischen Sprachen gibt es Wörter wie ‚Ples‘, ‚Plesem‘ oder ‚plesati‘.² Bemerkenswerterweise ist nach Vasmer (1958, S. 379) eine weitere Verwandtschaft von ples/pljes unsicher. Es handelt sich um meist alte, heute nicht mehr gebrauchte Begriffe für Tanz und immer ist damit das eher freie, pantomimische Tanzen gemeint. Heute noch bezeichnet ‚Plyas‘ oder ‚Plyaska‘ im Russischen eine Tanzform, die mit größeren individuellen Freiheiten von einzelnen oder wenigen Tänzern oder von Paaren ausgeführt wird (Prokhorov 2002, S. 62 und andere, mündliche Quellen). Es zeigen sich also die gleichen Merkmale, die auch die Tänze der mediterranen ‚bal‘-Familie charakterisieren. Auch das in der gotischen Bibelübersetzung verwendete ‚plinsjan‘³ steht für den Vorführtanz der Tochter Herodes. Weiter besteht im Altlitauischen mit ‚plenšti‘ im Sinne von „tanzen, frohlocken“ (Vasmer 1955, S. 379) ein Nachweis. Die semantische Übereinstimmung ist sehr deutlich.

Wie schon in Kap. 4.8 angesprochen, wird die Beurteilung der Zugehörigkeit eines Wortes zur ‚bal‘-Familie auf der Basis der Vorstellung einer Wortwurzel durchgeführt. Für die Lautstruktur der urindogermanischen Verbal- oder Nominalwurzel gelten gewisse Regeln und

¹ In albanischen Wörterbüchern wird es auf das italienische Ballo zurückgeführt. Nach der hier vertretenen Sichtweise haben Ballos und Valle eine gemeinsame, aber ältere Wurzel. Valle ist in Süd- und Mittelalbanien der Oberbegriff für Volkstänze.

² Die Wörter dieser Familie sind im Teil II.D aufgelistet.

³ ‚Plinsjan‘ wird als slawisches Lehnwort gedeutet (Böhme 1886, S. 5 Fußnote 2), weil es in slawischen Sprachen weit verbreitet ist. Bei der hier vorgelegten Sichtweise wird es aber als altes, gemeinsames Erbwort gedeutet.

Einschränkungen (Rix 2001, S. 5). Sie besteht aus mindestens zwei konsonantischen Radikalen und einem Ablautvokal. Ein Vergleich der ‚ples‘- und der ‚bal‘-Familie ist in Tab. 483 zusammengestellt.

Tab. 483: Vergleich der Wurzel der ‚bal‘- und der ‚ples‘-Familie

Familie	1. konsonanter Radikal	Ablautvokal	2. konsonanter Radikal
bal	b	a (o)	l/r
ples	p	-	l

Der Unterschied beim ersten konsonantischen Radikal besteht nur in der Härte der Aussprache. Das zweite Radikal besteht aus den Konsonanten r oder l, zwischen welchen in vielen Sprachen gar nicht unterschieden werden kann. Ein wesentlicher Unterschied besteht allerdings im Wegfall des Ablautvokals bei ‚ples‘. Wegen der großen Übereinstimmung im semantischen Kern wie auch einer bemerkenswerten Übereinstimmung in der Morphostruktur scheint es gerechtfertigt, die ‚ples‘-Familie zur einer erweiterten ‚bal‘-Familie hinzuzunehmen.



Abb. 483b: Verbreitung der erweiterten Wortfamilie ‚bal‘

Wie schon für die Kettentänze und die zugehörige Wortfamilie ‚chor‘ angenommen, scheint auch die Verbreitung der ‚bal‘-Wörter auf die neolithische Ausbreitung zurückzugehen. Das Verbreitungsgebiet der Wörter deckt sich gut mit der Verbreitung der frühen Bauern und

Hirten. Weiter belegen archäologische Funde (siehe Kap. 4.5.2), dass freie Paartänze und freies Tanzen schon sehr früh abgebildet wurden. Diese Tanzformen gehörten durchaus zum neolithischen Tanzrepertoire.

Unter der Annahme, dass die Art zu tanzen sich mit dem Neolithikum vom Nahen Osten ausgehend ausgebreitet hat, muss als grundlegende Wortwurzel für beide Familien ein Wort mit Umlautvokal angenommen werden, denn bei einem Ausgang von einem Wort ohne Ablautvokal hätte dieser mehrmals unabhängig voneinander entstehen müssen. Denn sowohl in Ägypten, als auch in Saudi-Arabien, als auch im Osten und Nordosten, als auch auf der europäischen mediterranen Ausbreitungsroute gibt es nur Wörter mit Ablautvokal. Dagegen finden sich in Richtung der europäisch kontinentalen Ausbreitung Begriffe ohne Ablautvokal.¹

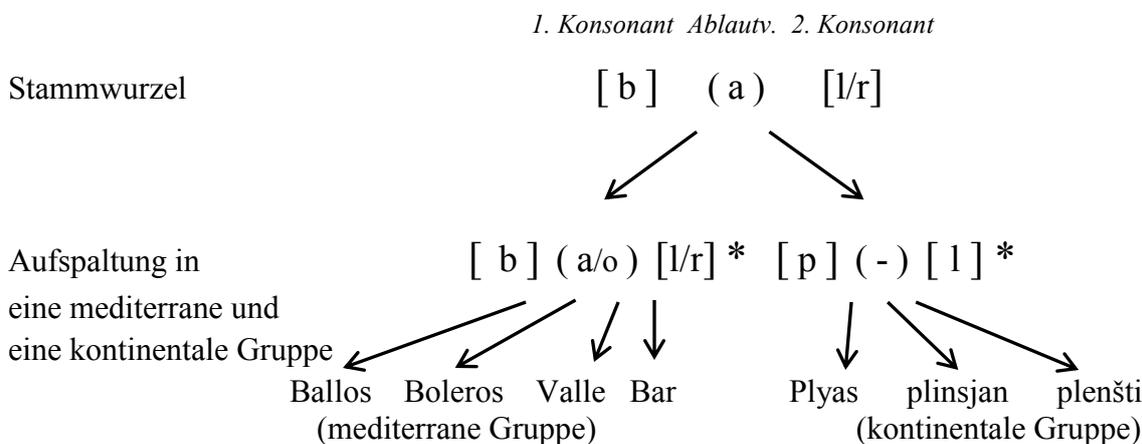


Abb. 483c: Mögliche Wortentwicklung innerhalb der „erweiterten Wortfamilie ‚bal‘. Erste eckige Klammer = 1. Konsonant; runde Klammer = Ablautvokal; zweite eckige Klammer = 2. Konsonant; * = Suffix

4.8.3.5 Weitere Tanzbegriffe mit großer Ähnlichkeit zu ‚bal‘

Weitere Begriffe mit großer Ähnlichkeit zur Wurzel ‚bal‘ in Semantik und Morphologie sind ‚Plattler‘, ‚Balz‘ und ‚Walzer‘.

‚Plattler‘ leitet sich ab von ‚plätteln‘ mit der Bedeutung: mit plattenartigen, flachen Gegenständen spielen (Österreichische Akademie der Wissenschaften 1983: Wörterbuch der Bairischen Mundarten in Österreich, S. 304). Diese Deutung bezieht sich auf die Tatsache, dass beim Schuhplattler mit der flachen (platten) Hand auf die Beine und Schuhe geschlagen wird. Allerdings wird das Schlagen mit der flachen Hand außer beim Schuhplattler nie als plätteln bezeichnet, so dass an dieser Deutung durchaus ein gewisser Zweifel gerechtfertigt ist.

¹ Die Ausbreitungsrouuten der Neolithiker sind in Kap. 4.5.4 in Abb. 454b dargestellt.

Horak (1974 S. 3) schreibt zum oberbayrischen und tiroler Schuhplattler: „Aber nur in einem kleinen Teil des Landes - [...] läßt er (der Schuplattler, Anm. des Verf.) sich auf alte Überlieferung, ohne vereinsinterne Pflege, zurückführen. Er war dort Werbetanz, bei welchem der Bursch gelegentlich seine Tänzerin umkreiste und dabei seine Geschicklichkeit und seine Kraft durch improvisierte Plattlerfiguren zur Geltung brachte.“ „Plattler“ sind Sonderformen der alten Werbetänze, die in ihrem Kernbereich über Süd- und Südwestdeutschland, einschließlich des Elsass, sowie der Schweiz und Österreich verbreitet waren (Wolfram 1951, S. 176). „Durch die von Oberbayern ausstrahlende Tanzpflege der Trachtenvereine wurden die Bewegungen vereinheitlicht und wandelte sich der Schuhplattler vom Werbetanz zum Männertanz und zum Schautanz“ (Horak 1974, S. 3).

Inhaltlich würde ‚platteln‘ durchaus zu ‚ples‘ passen, denn die Wörter ‚ples‘ oder ‚plinsjan‘ beschreiben Tänze, bei denen die Vorführung vor Zuschauern oder aber die Werbung zwischen Mann und Frau im Vordergrund steht und das ist bei der Urform des Schuhplattlers ja der Fall. Zudem besteht eine lautliche Ähnlichkeit zwischen ‚plat‘ und ‚ples‘.¹

Dieses Werben der Männchen um Weibchen wird im Tierreich als ‚Balz‘ bezeichnet und findet vor der Paarungszeit statt. Die Männchen versuchen dabei die Weibchen und auch ihre Konkurrenten zu beeindrucken. Bei manchen Vogelarten wie dem Birkwild werden die Schaukämpfe auf bestimmten Plätzen ausgetragen. Die Hähne zeigen dabei die ganze Pracht ihres Gefieders, nehmen Drohposen ein, stoßen eigenartige Rufe aus und stolzieren auf dem Balzplatz auf und ab. Die Bewegungen und Lautäußerungen erinnern den menschlichen Beobachter sehr an Tanzrituale, beispielsweise an einen von Wolfram zitierten Hochzeitstanz im Hotzenwald.²

Sprachlich gesehen ist Balz ein Wort, das im germanischen Sprachbereich nur im Hochdeutschen³ gebräuchlich und dessen Herkunft völlig unbekannt ist (Duden 2007, S. 66). Das ab dem 14. Jh. belegte Wort (Kluge 2011, S. 86) war bis ins 19. Jh. mit den unterschiedlichen Anlauten b-/f-/pf- gebräuchlich, was eine Klärung der Herkunft bisher erschwerte. Eine Rückführung auf das indogermanische ‚bheld-‘ im Sinne von ‚pochen, schlagen‘, wie in Pfeifer (1993, S. 93) vorgeschlagen, ist aus inhaltlichen Gründen kaum denkbar. Eine Ableitung vom mittellateinischen ‚ballatio‘ mit der Bedeutung ‚Tanz‘ ist sowohl lautlich, als auch semantisch nachvollziehbar, wie es Vennemann (2001, S. 429) darlegt. Der Grund für eine Entlehnung eines lateinischen Wortes ist weniger einsichtig. Hatten die hochdeutschsprechenden Bewohner von Mittel- und Süddeutschland, der Schweiz

¹ Platteln wäre somit ein Begriff, der der kontinentalen Ausbreitungsrouten der Neolithiker zuzuordnen wäre.

² Wolfram (1951, S. 176f) zitiert eine weitere schöne Beschreibung: „Man lese einmal die Schilderung des Hochzeitstanzes der Hotzen bei E. H. Meyer, ‚Badisches Volksleben‘ (1900, S. 302f) nach. Da haben wir zuerst das Schreiten durch den Saal, ähnlich wie bei den steirischen Hochzeitstanzformen. Dann dreht der Bursch das Dirndl unter einem Finger seiner hochgehobenen Hand, sie walgen und dann läßt der Bursch aus. Dem rückwärts weitertanzenden Mädchen folgt er nun im ‚Freitanz‘ mit allen möglichen Kunststücken, in denen er seine ganze Kraft und Gewandtheit entfaltet. ‚Er jauchzt, singt, klatscht mit den Händen, schlägt abwechselnd auf die Knie und in die Hände, macht die verschiedenartigsten Sprünge, schlägt ein Rad usw., wobei er immer in der Nähe der Tänzerin zu bleiben sucht‘ [...]. Endlich erfolgt beim Hotzentanz der Abschluß. Auch hier ein Rundtanz, [...].“

³ Hochdeutsch basiert auf den mittel- und süddeutschen Dialekten.

und von Österreich kein eigenes Wort für Balz? Mussten sie hierfür auf ein lateinisches Tanzwort zurückgreifen? Oder gehen sowohl ‚ballatio‘ als auch ‚Balz‘ auf das sehr viel ältere Wort ‚bal‘ zurück? Dann könnte ‚Balz‘ als Nominalisierung von ‚bal‘ interpretiert werden oder bei bal-zen wäre –zen ein im Deutschen durchaus gebräuchliches Verbalsuffix. Eine definitive Antwort auf diese Frage wird es bei der vorliegenden Quellenlage wohl nicht geben können.

Auch der ‚Walzer‘ hängt inhaltlich mit dem ‚Plattler‘ und der ‚Balz‘ zusammen. „Der Tanz selbst aber ist nichts anderes als die losgelöste Schlußfigur des ‚Ländlers‘, bei der sich Bursch und Mädchen nach all dem Drehen, Schauen und Wenden des Werbetanzes zuletzt im Rundtanz geschlossener Fassung finden“ (Wolfram 1951, S. 146). Der Ländler wiederum ist die Fortsetzung der in Süddeutschland und den Alpen weit verbreiteten Werbungstänze. In Wien erfolgte im 19. Jh. die Beschleunigung des gemütlichen Ländlertempo zum raschen, geschliffenen Walzer (Wolfram 1951, S. 146).

Walzer leitet sich dem Duden zufolge (2007, S. 909 und 914) vom Verb ‚walzen‘ ab, welches Ende des 18. Jh. im Sinne von drehend tanzen angewendet wird. Dieses wiederum wird zur indogermanischen Wurzel *uel < drehen, winden, wälzen > gestellt. Eine sowohl phonologisch als auch semantisch einleuchtende Herleitung, denn das Charakteristische am Walzer ist ja gerade die Drehbewegung.

Im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des Walzers scheint aber auch noch eine zweite Herleitung möglich, denn wie weiter oben ausgeführt haben viele der Bezeichnungen für pantomimisch darstellende Formen und Werbetänze die Wurzel ‚bal‘. Dies trifft auch für Walzer und seine ältere Bezeichnung ‚Weller‘¹ zu. Letztere wird schon im 16. Jh. schriftlich erwähnt, also 200 Jahre früher als die im Duden vorgeschlagene Ableitung von dem Verb ‚walzen‘ im 18. Jh.

Es kommt durchaus vor, dass ein Wort zwei morphologische Analysen erlaubt und in beiden Fällen der anzunehmende Bedeutungswandel plausibel ist. In solchen Fällen ist eine klare Entscheidung nicht möglich (Rix 2005, S. 1337).

Aus den dargestellten Überlegungen heraus sind die Begriffe Platteln, Balz und Walzer in der Abb. 483b als „Wörter mit ungewisser Herkunft“ eingezeichnet.

¹ Der Nürnberger Meistersinger Kunz Has klagt im Jahr 1525: „Ytzund tantzt man den wüsten weller, den spinner oder wie sies nennen.“ (in Sachs 1933, S. 256 – 257).

4.8.4 Zusammenfassung für die Wortverwandtschaften ‚chor‘ und ‚bal‘

Sowohl Tanzbegriffe der ‚chor‘-Familie wie auch der ‚bal‘-Familie haben in Westurasien eine weite Verbreitung. Sie bezeichnen unterschiedliche Arten des Tanzens. Die ‚chor-Gruppe‘ steht für uniform ausgeführten Kettentanz mit Handfassung oder Körperberührung. Die ‚bal‘-Gruppe charakterisiert eher individuell geprägtes und freieres Tanzen in kleinen Gruppen, einzeln oder in Paaren. Dabei werden fast immer die Arme nach oben gehalten und die Freude am Tanzen und das Präsentieren stehen im Vordergrund.

Wörter der ‚chor‘-Familie haben ein Verbreitungsgebiet von Irland bis zum Baikalsee. Inhaltlich stehen sie überwiegend für Kettentanz und für die zugehörigen Lieder, sehr selten sind sie auch der Überbegriff für verschiedene Tanzformen. Diese weiträumige Verbreitung kann kaum mit einer Entlehnung der ‚chor‘-Wörter aus irgendeiner Sprache erklärt werden. Die Wörter haben sich vermutlich mit dem Kettentanz selbst ausgebreitet, d. h. diese Tanzform wurde durch die Expansion der neolithischen Hirten und Bauern des Nahen Ostens in die benannten Gebiete verbreitet.¹ Neben den Tänzen selbst sind auch deren Bezeichnungen ein wesentliches Element des „neolithischen Bündels“.²

Bei späterem Sprachwechsel durch eine neue Elite blieben die Tanzbenennungen als „Substratwörter“³ der einheimischen Bevölkerung erhalten, die ja auch weiterhin ihre Kettentänze pflegte. Die charakteristische Verbreitung der ‚chor‘-Begriffe, die mit der Verbreitung der Kettentänze nahezu identisch ist, ist ein weiteres Indiz für die einmalige Entstehung dieses Tanztyps und spricht auch für dessen Einstufung als monophyletische Gruppe.

Auf der Wortebene gibt es nur eine Ausnahme. Im germanisch-baltischen Bereich finden sich keine Tanzbegriffe der ‚chor‘-Familie,⁴ obwohl dort heute in Reliktarealen noch Kettentänze vorhanden sind und diese bis zum Aufkommen der Paartänze weit verbreitet waren. Dafür besteht im Moment keine Erklärung.

Neben der hohen semantischen Übereinstimmung der Kettentanzbenennungen bestehen erstaunlich große lautliche und gewisse morphologische Ähnlichkeiten der einzelnen Bezeichnungen. Dies ist ein weiteres Indiz für die Richtigkeit der Zuordnung der Wörter zu einer alten Substratschicht, denn solche Wörter sind den sonst geltenden Lautverschiebungen nicht unterworfen, da sie bei einem Sprachwechsel durch eine neue Elite vom Volk in der gewohnten Aussprache beibehalten werden. Warum aber ausgerechnet im Nahen Osten, dem vermuteten Ursprungsgebiet der Tänze und Wörter, die entsprechenden Bezeichnungen vergleichsweise stark abgewandelt sind, bleibt bisher eine bemerkenswerte und ungeklärte Frage. Möglicherweise gab es in diesem Gebiet im langen Zeitraum nach der Genese der Tänze und ihrer Bezeichnung häufigere Sprachenwechsel als im restlichen Verbreitungsareal.

¹ Vgl. Kap. 4.5.5.

² Vgl. Kap. 4.5.4.

³ Sprachwechsel und Substratwörter werden im Kap. 5.4 thematisiert.

⁴ Zumindest keine, die nicht als griechisch-lateinisches Lehnwort eingestuft werden.

Auch die Wortfamilie ‚bal‘ ist weit über den Mittelmeerraum hinaus verbreitet. Man findet sie noch in Ostanatolien, Armenien, Ägypten, auf der Arabischen Halbinsel, im Iran und in Pakistan und, wenn die in Kap. 4.8.3.4 vorgenommene Einordnung nachvollziehbar ist, bei den Slawen, Balten und Ostgermanen. Dabei ist die eigentliche ‚bal‘-Familie im mediterranen Südeuropa über Frankreich bis nach Süddeutschland festzustellen, was der Mittelmeerausbreitungsrouten der frühen Hirten und Bauern entspricht. Die ‚ples‘-Familie markiert dagegen die nördlichere, kontinentaleuropäische Ausbreitungsrouten der neolithischen Einwanderer. Beide Routen trafen und kreuzten sich im süddeutschen Gebiet.

‚Bal‘ bezeichnet freiere, individuell und vergnüglich ausgeführte Tänze und der Begriff findet sich gerade in diesen Regionen, wo es heute noch einen deutlichen Anteil an individuellen Tanzformen gibt. So prägen „Freie Paartänze“ das Bild der Volks- und Folkloretänze auf der iberischen Halbinsel, in Süditalien und auf den Mittelmeerinseln. Auch in Russland war individuelle und improvisierte Ausführung ein sehr wichtiger Bestandteil der Volkstänze. Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, dass in einigen dieser Länder ein Begriff dieser Wortfamilie zum Oberbegriff für Volkstänze überhaupt wurde.

Diese Interpretation wird durch die Auswertung früher Tanzabbildungen (8. bis 3. Jt. v. Chr.) gestützt (Abb. 452h, 452m, 452n). Der Anteil der mit erhobenen Armen frei tanzenden Personen¹ ist in Mesopotamien (5%), im Iran und Pakistan (14%) und im späten Nahen Osten (8%) deutlich niedriger als in Südosteuropa (76%).² In der nordwestlichen Ausbreitungsrichtung war das freiere Tanzen schon damals deutlich populärer. Es mag Zufall sein, widerspricht den vorangehenden Aussagen aber nicht, dass alle drei in Armenien (Arukho, Imiris Gora) gefundenen Tanzbilder, datiert ins 6. Jt. v. Chr. (Garfinkel 2003, S. 159), einzeln tanzende Personen darstellen. In dieser Region gibt es auch noch heute auffallend viele Freie Paartänze.

Insgesamt ist die inhaltliche und lautliche Ähnlichkeit bei der ‚bal‘-Familie nicht ganz so deutlich wie bei der ‚chor‘-Familie.

Das Verbreitungsgebiet der ‚bal‘-Wörter deckt sich aber auch mit dem Ausbreitungsareal der frühen Hirten und Bauern. Deshalb muss auch hier von einem alten Substratwort ausgegangen werden, das sich bei der neolithischen Expansion zusammen mit der zugehörigen Tanzform ausgebreitet hat. Allerdings ist die heutige Verbreitung der Wörter nicht gleichmäßig, sondern es gibt Schwerpunkte im mediterranen Südeuropa, in Ägypten und auf der arabischen

¹ Zu den Tänzen mit erhobenen Armen könnten auch auf Ekstase zielende Tänze gehören. Solche Formen sind auf den Bildern kaum von „aus Spaß an der Freude getanzen“ Formen zu unterscheiden. Allerdings gibt es heute im Verbreitungsgebiet der Neolithiker des Nahen Ostens kaum Spuren von ekstatischen Tanzformen. Auf Ekstase zielende Tänze gehören eher in den Kontext der Jäger- und Sammlerkulturen. Die frühen Bilder der Neolithiker zeigen zwar mit der Darstellung von Masken durchaus einen rituellen Bezug, drücken aber durch ihre Dominanz der uniformen und gemeinschaftlich orientierten Bewegungen gerade eine gegensätzliche Sinndimension aus. Anzeichen für ekstatische Tänze sind in den Bildern nicht zu finden.

² Der Anteil der Darstellungen muss nicht unbedingt dem realen Anteil entsprechen, ist aber möglicherweise ein Maß für die Wichtigkeit.

Halbinsel. Bemerkenswerterweise bestehen in den beiden letztgenannten Gebieten heute keine Kettentänze und zugehörigen Bezeichnungen mehr.

Die hier vertretene Kritik an den geltenden etymologischen Deutungen der ‚chor‘- und der ‚bal‘-Wörter und die weite Verbreitung ihrer jeweiligen Wortwurzeln, die mit der Ausbreitung der Neolithiker des Nahen Ostens korreliert, führen zu neuen Hypothesen über die Herkunft dieser wichtigen Tanzbegriffe. Die angestellten Überlegungen basieren in erster Linie nicht auf sprachwissenschaftlichen Befunden, denn solche gibt es, mangels Belegen, beim vermuteten Alter dieser Wörter nicht. Sie resultieren aus Ähnlichkeitsfeststellungen und neuen Erkenntnissen zur Entstehung und Ausbreitung der zugehörigen Tanzformen. Dabei werden insbesondere der linguistische Aspekt der Lautähnlichkeit und die geographische Herkunft mit einbezogen. Gleichrangig spielt aber auch die Bedeutung der Wörter eine sehr wichtige Rolle bei den vorliegenden Interpretationen. Die Hypothesen über die Geschichte der Tanzbegriffe können für sich allein genommen nicht als evident angesehen werden, im Zusammenhang mit den Hypothesen zur Genese der Kettentänze und in Anbetracht der ikonographischen Befunde bilden sie aber einen weiteren „Mosaikstein“ für ein Gesamtbild der Genese und Genealogie europäischer und südwestasiatischer Volks- und Folkloretanzformen.

4.9 Paartänze ersetzen die Kettentänze

Paartänze prägen das Erscheinungsbild der heutigen Volkstänze in großen Teilen Europas. Da die verschiedenen Paartanzformen in ihren wesentlichen Merkmalen nicht übereinstimmen, werden Geschlossene Paartänze, Offene Paartänze und Freie Paartänze unterschieden.¹ Die Geschlossenen Paartänze dominieren in Süd- und Mitteldeutschland, in Österreich, in der Schweiz, in Slowenien, Polen, Tschechien und Ungarn. Auch in Frankreich und in den Beneluxländern sind sie anzutreffen. Freie Paartänze gibt es vor allem in den südlichen Teilen von Spanien, Portugal und Italien, aber auch auf vielen Mittelmeerinseln und entlang der Ostküste der Adria. Demgegenüber sind in Flamen, den Niederlanden, in Norddeutschland, Großbritannien, Skandinavien und vereinzelt auf dem Baltikum und in Russland die Mehrpaartänze² besonders beliebt. Die Offenen Einzelpaartänze haben keinen so deutlichen regionalen Bezug, sind aber in Norditalien häufig, in anderen Gegenden eher vereinzelt anzutreffen. Diese charakteristische Verteilung ist ein Ergebnis historischer Entwicklung (Hoerburger 1961, S. 19f).

Auf dem Balkan und im Nahen Osten blieben die „alten“ Kettentänze bis heute erhalten.³ Auch in der Bretagne, auf Sardinien, den Färöer, in Südfrankreich und Nordspanien finden sich letzte Kettentanz-Reliktareale im „Paartanzgebiet“, wobei dieser Typ der Gemeinschaftstänze bis zum Mittelalter die vorherrschende Tanzform in ganz Europa war.⁴ Ab dem 12. Jh. ersetzen die Paartänze zunehmend die Kettentänze.

Da sich in den Tanzformen und in dem Verhältnis der Tanzenden untereinander auch gesellschaftliche Strukturen widerspiegeln, stellt sich die Frage nach den soziologischen Voraussetzungen für Paartänze und den inhaltlichen Unterschieden im Vergleich zu den alten Kettentänzen.

Kettentänze werden durch den Gemeinschaftsbezug geprägt. Alle tanzen die gleichen Schritte und sind Teil der Gruppe. Nur im geöffneten Kreis hat der Tanzführer⁵ eine exponierte Stellung, im geschlossenen Kreis gibt es keine Unterschiede. Der Kreis ist ein Symbol für die Gemeinschaft, der sich alle einzugliedern und unterzuordnen haben.

Beim Paartanz ist die Dominanz des Gemeinschaftsbezugs sehr viel geringer und die Individualität wird wichtiger. Zumindest bei den Freien und Geschlossenen Paartänzen tanzen die Paare individuell, nämlich unabhängig voneinander.

Eine weitere Voraussetzung für die Entstehung von Paartänzen könnte ein verändertes Geschlechterverhältnis sein. Bei Paartänzen muss die gesellschaftliche Wertigkeit von Frau und Mann annähernd gleich sein, denn es tanzen die Partner direkt miteinander und berühren sich sogar. Dagegen werden Kettentänze unter ganz verschiedenen Geschlechterverhältnissen

¹ Die einzelnen Tanztypen werden in Kap. 3.7 charakterisiert.

² Die Mehrpaartänze sind eine Untergruppe der Offenen Paartänze (vgl. Kap. 3.7.2).

³ Vgl. Kap. 3.8.

⁴ Vgl. Kap. 4.2.

⁵ Auch wer nach dem Tanzführer an zweiter Stelle tanzt, ist nicht unerheblich.

ausgeführt. Bei einer annähernd gleichberechtigten Stellung ist eine gemeinsame Teilnahme in der Kette möglich, bei deutlich unterschiedlicher Stellung bilden die Frauen einen separaten Kreis oder müssen sogar an anderen Orten tanzen.

Eine „annähernde Gleichwertigkeit“ der Geschlechter als Voraussetzung für Paartänze wurde im Mittelalter zuerst in Mitteleuropa im 12. Jh. (Sorell 1985, S. 35) spürbar und führte zu den Offenen und Geschlossenen Paartänzen. Wesentlich älter scheinen aber die Freien Paartänze zu sein, denn für diesen Tanztyp finden sich bildliche Darstellungen mit beträchtlichem Alter.

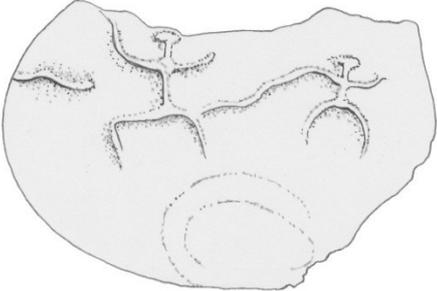
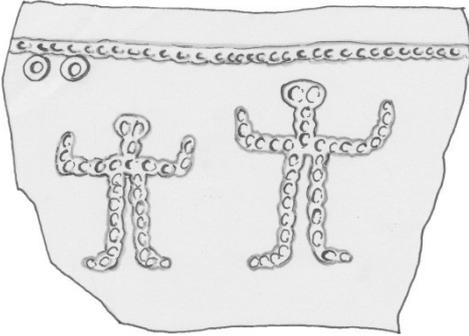
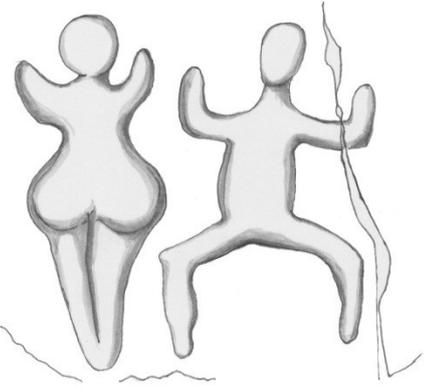
4.9.1 Freie Paartänze

Die ältesten Darstellungen von Freien Paartänzen stammen aus dem 5. Jt. v. Chr. Einige Keramikfunde aus Südosteuropa und Ägypten (siehe Abb. 491a bis d) dieser Zeitschicht zeigen jeweils zwei Personen in tanzender Haltung. Typisch für das ‚freie Tanzen‘ – auch heute noch – sind die nach oben gehaltenen Arme. Mann und Frau unterscheiden sich durch die Größe oder durch direkt erkennbare Geschlechtsmerkmale. Die nächsten Funde in chronologischer Folge sind deutlich jünger und stammen aus der Zeit um 1500 v. Chr. aus der minoischen und mykenischen Kultur (Abb. 491e bis f). Dazwischen klafft eine Lücke von fast 3000 Jahren, für die in Europa überhaupt keine Tanzdarstellungen gefunden wurden. Weitere Szenen aus der Antike und aus dem Mittelalter runden das ikonographische Material über Freie Paartänze ab (Abb. 491g bis m).

Auch heute noch kann dieser Freie Paartanz bei ganz unterschiedlichen Gelegenheiten und in verschiedenen Regionen Europas beobachtet werden. Als ich im Oktober 2009 von meinem griechischen Freund Damianos Charalampides nach Thessaloniki zur Hochzeit seines Sohnes eingeladen war, wurde ich Zeuge folgender Begebenheit: Nach dem Essen spielte die Musikkapelle zum Tanz. Die Stimmung war gut, fast schon ausgelassen. Die Hochzeitsgäste bildeten eine Kette rund um die Tanzfläche, angeführt durch Damianos und tanzten einen Kalamatianos. Es wurde sehr eng auf der Tanzfläche. Einige Gäste lösten sich aus der Kette und begannen sich einzeln im Innenraum der Kette zur Musik zu bewegen. Dabei hielten sie ihre Arme nach oben und benutzten die gleichen Schritte wie die Reigentänzer. Beim Tanzen nahmen sie mit ihrer Mimik und ihrer ganzen Körpergestik Kontakt zu anderen Tänzern auf. Häufig tanzten zwei Männer oder zwei Frauen zusammen, aber es gab auch verschiedengeschlechtliche Konstellationen.

Solche oder ähnliche Beobachtungen kann man auf dem Balkan oder im Nahen Osten immer wieder machen. Das freie Tanzen ist dort neben den Kettentänzen ein zweites wichtiges Element bei festlichen Anlässen. Tanzdarstellungen auf archäologischen Funden zeigen zudem, dass das freie Tanzen (ohne Fassung) auch schon früher – möglicherweise regional unterschiedlich stark¹ – zu den gebräuchlichen Tanzformen gehörte. Insofern könnte die oben beschriebene Situation Modellcharakter für die Entstehung der Freien Paartänze haben.

¹ Abbildungen auf archäologischen Funden von freien Tänzen gibt es in Südosteuropa, Anatolien, im Kaukasus und in Ägypten auffällig häufiger als in Mesopotamien oder im Mittleren Osten, was aus der Auswertung der von Garfinkel (2003) zusammengestellten Funde deutlich wird (vgl. Datenteil C.1).

	
<p>Abb. 491a: Keramik aus dem frühen 5. Jt. v. Chr., Gomolava (Nordserbien)</p>	<p>Abb. 491b: Keramik aus dem späten 5. Jt. v. Chr., Gumelnița (Südrumänien)</p>
	
<p>Abb. 491c: Keramik aus dem späten 5. Jt. v. Chr., Dumesti (Rumänien)</p>	<p>Abb. 491d: Vase aus dem prädynastischen Ägypten (5. – 4. Jt. v. Chr.), unbekannte Herkunft</p>
	
<p>Abb. 491e: Minoischer Siegelringabdruck aus Vapheio (Süd-Peleponnes), 1500-1450 v. Chr.</p>	<p>Abb. 491f: Siegelringabdruck aus Mykene, 1400 v. Chr.</p>

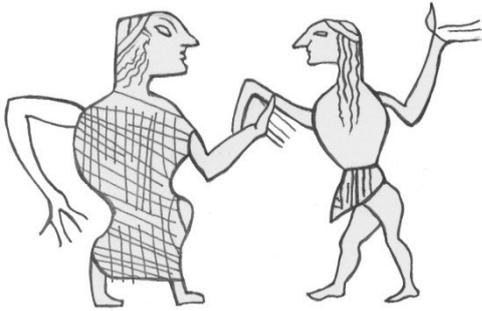


Abb. 491g: Ausschnitt aus einem Bild auf einem etruskischen Tonkrug 7. Jh. v. Chr., (aus Prayon, Die Etrusker 2006, S. 59)



Abb. 491h: Schale aus Bötien, 570 v. Chr., eigenes Foto, Museum Hohentübingen (Ausschnitt)



Abb. 491i: Keramikmalerei auf einem apulischen Krater, 500 v. Chr. (Ausschnitt)



Abb.491k: etruskische Grabmalereien aus Torquina, 480 v. Chr. (Ausschnitt)



Abb. 491l: Bayerische Riemenzunge, 9. Jh. n. Chr. (Ausschnitt)



Abb. 491m: Zeichnung in der Heidelberger Mannesischen Handschrift, 1350 n. Chr. (Ausschnitt)



Abb. 491n: Kette und freier Tanz mit Partnerbezug.

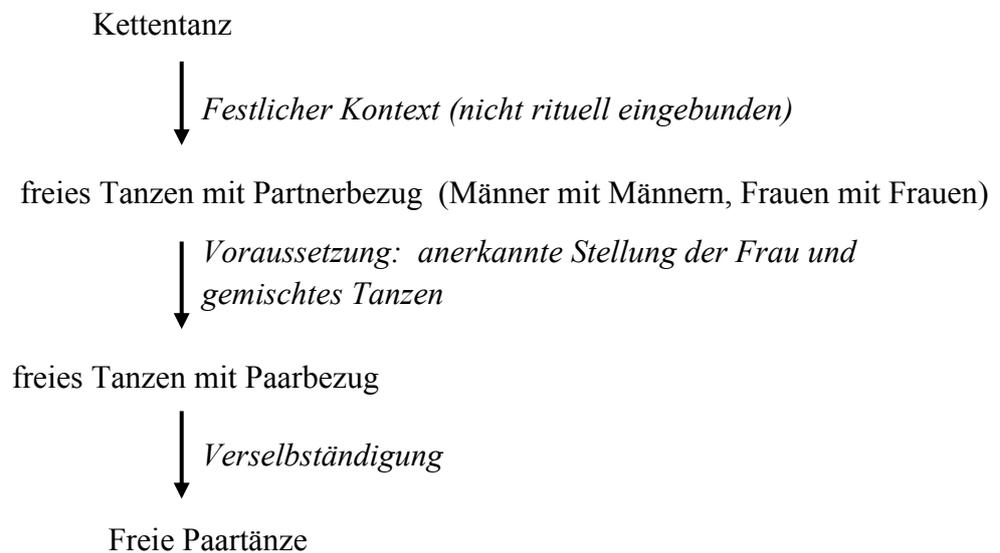


Abb. 491o: Modell zur Entstehung der Freien Paartänze. Aus dem Kettentanz entwickelt sich das freie Tanzen mit Partnerbezug. Diese Entwicklung setzt einen gewissen Grad an Individualität innerhalb der Gesellschaft voraus. Bei einer gesellschaftlich anerkannten Stellung der Frau kann daraus freies Tanzen mit Paarbezug und letztendlich Freier Paartanz entstehen.

Aus dem freien Tanzen mit Paarbezug entwickelten sich dann Freie Paartänze.¹ Diese verselbständigten Formen basieren meist auf dem gleichen Schrittmaterial wie Kettentänze.² Dafür gibt es besonders im Mittelmeerraum³ viele Beispiele: Der auf vielen griechischen Inseln (Kykladen und Dodekanische Inseln) übliche ‚Ballos‘ wird im ‚Syrtostritt‘ (lang, kurz, kurz) getanzt; auch die in Südalbanien üblichen Paarformen haben diesen Grundschrift, dort heißt er Pogonishte. Der ‚Lindos‘ der dalmatischen Küste und der ‚Boleros‘ auf den Balearen und entlang der Nordwestküste Spaniens basieren auf dem Dreitaktmuster. Selbst das klassische Menuett, getanzt am Hofe Ludwig XIV, hatte diese dreitaktige Schrittdistribution. Auch beim ‚Sousta‘ auf Kreta wird in der Kette getanzt, dann geht es über ins freie Tanzen und es sind sogar Elemente des offenen Paartanzes (einhändige Fassung zwischen Tänzer und Tänzerin) zu beobachten, alles im Dreitaktmuster. Ein Dreierschritt⁴ im 7/8-Takt (kurz, kurz, lang) bildet den Grundschrift der ‚Paar-Račenicás‘ in Bulgarien, der dort auch in ‚Ketten-Račenicás‘ zu finden ist.⁵ Freie und in Paaren getanzte Formen gibt es ebenfalls bei den europäischen Sinti und Roma.

Alle diese Beobachtungen sprechen dafür, dass Freie Paartänze keine monophyletische Gruppe darstellen, sondern mehrmals in unterschiedlichen Regionen entstanden sind. Ihr jeweiliges Schrittmaterial wurde aus den gängigen Kettentänzen übernommen. Sie entstanden aus freieren Tanzformen, die im Zusammenhang mit Kettentänzen bei festlichen Anlässen durchgeführt wurden.

Die Bezeichnungen ‚Ballos‘ und ‚Boleros‘ deuten darauf hin, dass die freien Formen des Volkstanzes mit der Bezeichnung ‚Bal‘ verknüpft sind.⁶ Die ohne Fassung einzeln getanzten Bewegungen bieten einen höheren Improvisationsgrad und ermöglichen damit eher den individuellen Ausdruck von Spaß und Freude. Das erlaubt weiterhin mehr Pantomime und Gestik und führt in der Paartanzkonstellation zum Werbespiel zwischen den Geschlechtern.⁷

¹ Auch Prokhorov (2002, S. 61) beschreibt, dass freier, improvisierter Paartanz („Plyaska“) dadurch entsteht, dass einzelne Tänzer/innen den Reigen verlassen und in der Mitte tanzen.

² Auch im Filmmaterial der Lisu-Tänze (Provinz Yunnan) gibt es ein Beispiel für die Übernahme des Schrittmusters eines Kettentanzes in einen Paartanz: Anlässlich von Hochzeiten wird bei den Lisu ein 3TM Basis getanzt. Das Hochzeitspaar hält sich an beiden Händen und tanzt das Drei-Takt-Muster paarweise in dieser Fassung. Weitere Paare machen das gleiche. Die restliche Dorfgemeinschaft tanzt weiter den Kettentanz.

³ Hoerburger (1961 S. 20): „Seltsam altertümliche Formen, ganz frei in der Improvisation, finden sich in europäischen Randgebieten wie auf den Balearen, auf Ibiza und Mallorca. Weiterhin an der Ostküste der Adria, in Montenegro, wo die Partner mit eigenartigem Flügelschlag mehrmals umeinander herumtanzen und sich dann nach einem Kuß auf die Wange wieder trennen und dem nächsten Paar den Platz räumen.“

⁴ Ein Dreierschritt besteht aus drei Schritten, hat aber nichts mit dem Dreitaktmuster zu tun!

⁵ Der heute noch in Griechenland, in der Türkei und im Nahen Osten übliche ‚Kasilamas‘, ein Tanz im 9/8-Takt, geht auf die städtische Kultur des Osmanischen Reiches zurück. Damals war es keine Paarform, sondern drückte Individualität beim Tanzen aus (Biçer 2009, S. 123). Im Südwesten der Türkei existieren diese Tänze ohne Paarbezug. Durch die Bewegung wird eine Geschichte erzählt. Im Nordosten – Richtung Kaukasus – gibt es viele Freie Paartänze mit Geschlechterbezug (A. Lüleci, persönliche Informationen vom 30.12.09).

⁶ Vgl. Kap. 4.7.7.

⁷ Sachs (1933, S. 181) zitiert Ungarlli (Rom 1894): „In Italien: Den klassischen Tanz des Landvolkes führen hier zwei Männer und zwei Frauen aus. Sie treten im Kreis an und machen stampfenden

Das macht sie andererseits attraktiv für Zuschauer und erhöht den Vorführcharakter. In diesem Sinne stellen sie einen Gegenpol zu dem uniformen Bewegungsrepertoire der Kettentänze dar.

Dieses tänzerische Werbespiel zwischen den Geschlechtern wird auch im vielzitierten lateinischen Rittergedicht „Rudlieb“¹ thematisiert, hier in einer wörtlichen Übersetzung von K. Simrock in C. Sachs (1933, S. 181):

Der junge Mann springt auf und gegen ihn das Mädchen.
 Dem Falken gleicht er, und sie gleitet wie eine Schwalbe;
 Kaum sind sie nahe, sind sie schon wieder vorbeigeschossen;
 Er greift sie werbend an, doch sie sieht man entflattern,
 Und keiner, der die Beiden schauen darf, vermöchte
 Im Tanz, in Sprung und Handgebärde sie zu meistern.

Dieses Gedicht wird häufig fälschlicherweise als Geburtsstunde der Geschlossenen Paartänze zitiert, gehört aber noch eindeutig zu den Freien Paartänzen, wie sie in Süddeutschland (Böhme 1886, S. 196) und im Alpenbereich in der Sennkultur bis ins 19. Jh. üblich waren (Wolfram 1983, S. 186 und 199ff). Meist wurden sie nur von einem Paar ausgeführt.

Fußes einen Umgang, die Männer zurück und die Frauen vorwärts und dann umgekehrt. Dann wenden sich die Frauen mit zierlich gefaßten Rockzipfeln zu ihren Partnern, während ihnen die Männer wie im bayrischen Schuhplattler mit erhobenen Armen entgegentanzen.“ Und weiter schreibt Sachs (1933, S. 187): „[...] tanzen die Männer erhobenen Arms die Pantomime, den Ballo.“

¹ Etwa um 1000 n. Chr. aus Südbayern, Tegernsee. Manchmal auch als Rudlieb bezeichnet.

4.9.2 Geschlossene Paartänze

Ausgangsform für die Geschlossenen Paartänze war sehr wahrscheinlich eine Werbetanzform, die sich aus einer wie im „Rudlieb“ beschriebenen Version entwickelt hat. Sie wurde später als Ländler, oder genauer als ländlerische Form bezeichnet (Goldschmidt 2001, S. 97). Im Vergleich zu heute noch erhaltenen Ländlern wurde die Urform wesentlich freier und improvisierter ausgeführt. Bestimmte Stilelemente waren aber typisch und sind auch in vielen heutigen ländlerischen Tänzen noch nachzuweisen. Bezeichnenderweise tanzte meist nur ein Paar. Tanzten mehrere Paare gleichzeitig, so gestaltete jedes Paar die Abfolge nach eigenem Belieben (Goldschmidt 2001, S. 98).

Typische Motive, die in alten Beschreibungen immer wieder erwähnt werden (erweitert nach Goldschmidt 2001, S. 98):¹

- Sich nähern und entfernen
- Verfolgen, Um- und Einkreisen des fliehenden Mädchens
- Paarweiser Umgang
- Losgelöstes Drehen der Mädchen vor den Burschen
- Das Drehen der Mädchen an der Hand
- Das „Lupfen und Hochwerfen“ der Mädchen
- Ein sich umeinander Drehen mittels verschlungener Arme
- Das Hindurchschlüpfen unter den gefassten Armen
- Von den Burschen: Sprünge, Stampfer, Klatscher, Schläge auf Oberschenkel und Schuhsohlen
- Werbende Laute, Singen, Juchzen
- Zum Schluss aber immer wieder die das ganze Werbe- und Sprödenspiel² beendende krönende Vereinigung des Paares im enggefassten Rundtanz

Pesovár (1969, S. 153) beschreibt die Dramaturgie dieser Tanzform folgendermaßen: „Die während des Tanzes sich stets wiederholenden und wiederkehrenden größeren Struktureinheiten bedeuten ein durch Tanz ausgedrücktes Werben, Tändeln, wobei durch das Schöntun der Burschen (Figuration), durch Annäherung und spielerische Abweisung der Tänzer die hervorgerufene Spannung erst in den geschlossenen Drehungen des Paartanzes aufgelöst wird.“

Das Kerngebiet der Ländler war Süddeutschland und Österreich (Goldschmidt 2003, S. 97), aber auch die Berggegenden der Schweiz (Wolfram 1983, S. 199ff) gehörten zum Verbreitungsgebiet. Weiß (1946, S. 218) sieht die besonders tanzfreudige nordalpine Hirtenkultur als Ausgangspunkt dieser Tänze.

Das darin enthaltene Bild der Geschlechter spiegelt eine „klassische“ Rollenverteilung wider: Die Mädchen drehen sich, zeigen sich von allen Seiten und werden von den Burschen umworben. Letztere imponieren durch Platteln, Sprünge, kraftvolle Rufe oder andere frei

¹ Vgl. auch Sachs (1933) S. 65, 66, 121; Wolfram (1983) S. 176-188; Böhme (1886) S. 196.

² Unter Sprödenspiel wird das kokettierend abweisende Verhalten der Tänzerinnen verstanden.

variierte Kunststücke. Beim gemeinsamen Rundtanz führt dann der Bursche die Tanzbewegungen. Die schnellen Drehungen erforderten eine enge Fassung, die im 15. und 16. Jh. häufig als unzüchtig verboten wurde.

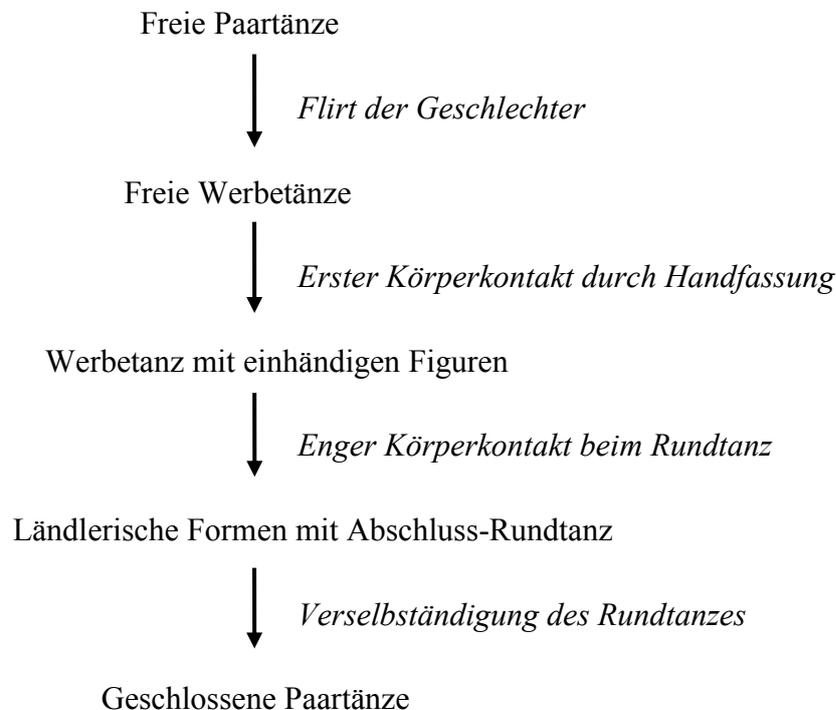


Abb. 492a: Modell zur Entstehung der Geschlossenen Paartänze. Aus Freien Paartänzen entwickeln sich durch zunehmenden Körperkontakt über ländlerische Formen die Geschlossenen Paartänze.

„Wann und wie diese Form des direkten Kontakts zwischen Frau und Mann beim Tanzen genau entstanden ist, darüber gibt es keinerlei Zeugnis“ (Pesovár 1969, S. 161). Der Schwerpunkt der Verbreitung der Ländlerischen spricht für die Nordalpen und Süddeutschland als Entstehungsgebiet. Den ersten historischen Nachweis dieser neuen Tanzform beinhaltet die folgende Stelle von Neidhard von Reuenthal XVI,2 (MSH.II,113):¹

Sus machen umb den giegen
 ie zwei und zwei
 ein hoppel-rei
 recht sam si wellen vliegen

¹ In Böhme 1986, S. 35 oder Günther 1959, S. 58.

Das „zwei und zwei“ formuliert den Paartanz, „hoppel“ könnte von Hopser oder Hüpfen abgeleitet sein und „recht sam si wellen vliegen“ („als ob sie fliegen wollten“) beschreibt den schnellen Rundtanz zum Abschluss.

Neidhart von Reuenthal wurde 1180 wahrscheinlich in Bayern geboren und wirkte bis 1247 im bairisch-salzbürgerischen Raum, später auch westlich von Wien.¹ Der älteste Nachweis für Geschlossene Paartänze kommt also aus der ersten Hälfte des 13. Jh. Auch der süddeutsche Minnesänger Goeli berichtet im 13. Jh., dass man die Mädchen in die Luft schleuderte und absichtlich umwarf (Günther 1959, S. 58). Das nächste Zeugnis findet sich erst gut 100 Jahre später, im Jahr 1406, als der Paartanz vom Ulmer Rat verboten wird:

„So hat och der Rat dem ungeordneten tanz, der etwielang gewerot hat, als zwai und zwai mit ainander tanzoten abgenommen; und will und maint der rat, daz frowen und man hie zu Ulme nür füro mer tantzen an ain ander in der wis, als man von alter biz her getanzet hat, an alle geverde. Un wer der stuk dahains überfür, es wer frow oder man der soll der stat fünf phunt haller verfallen sein.“² (Übersetzung durch M. H.:³ So hat [denn] auch der Rat dem ungeordneten Tanz, der [ja schon] eine Weile praktiziert worden ist, bei dem zwei und zwei miteinander tanzen, die Erlaubnis verwehrt; und so ist es denn Wille und Beschluss des Rates, dass Frauen und Männer hier in Ulm künftig nur noch in der Weise miteinander tanzen, wie man von alters her getanzt hat, ohne jeglichen Hintergedanken [in Bezug auf das andere Geschlecht]. Und derjenige, welcher irgendeine der Rechtsverordnungen missachtet, egal ob Frau oder Mann, der soll der Stadt fünf Pfund Heller zahlen müssen.)

¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Neidhart>, 30.10.2013.

² Zitiert nach Kendel 1999, S. 20.

³ Übersetzung mit Hilfe von Köbler, Gerhard, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* 2007, <http://www.koeblergerhard.de/> und Prof. A. Mühlherr, Uni Tübingen und Prof. Burghart Wachinger, Uni Tübingen.

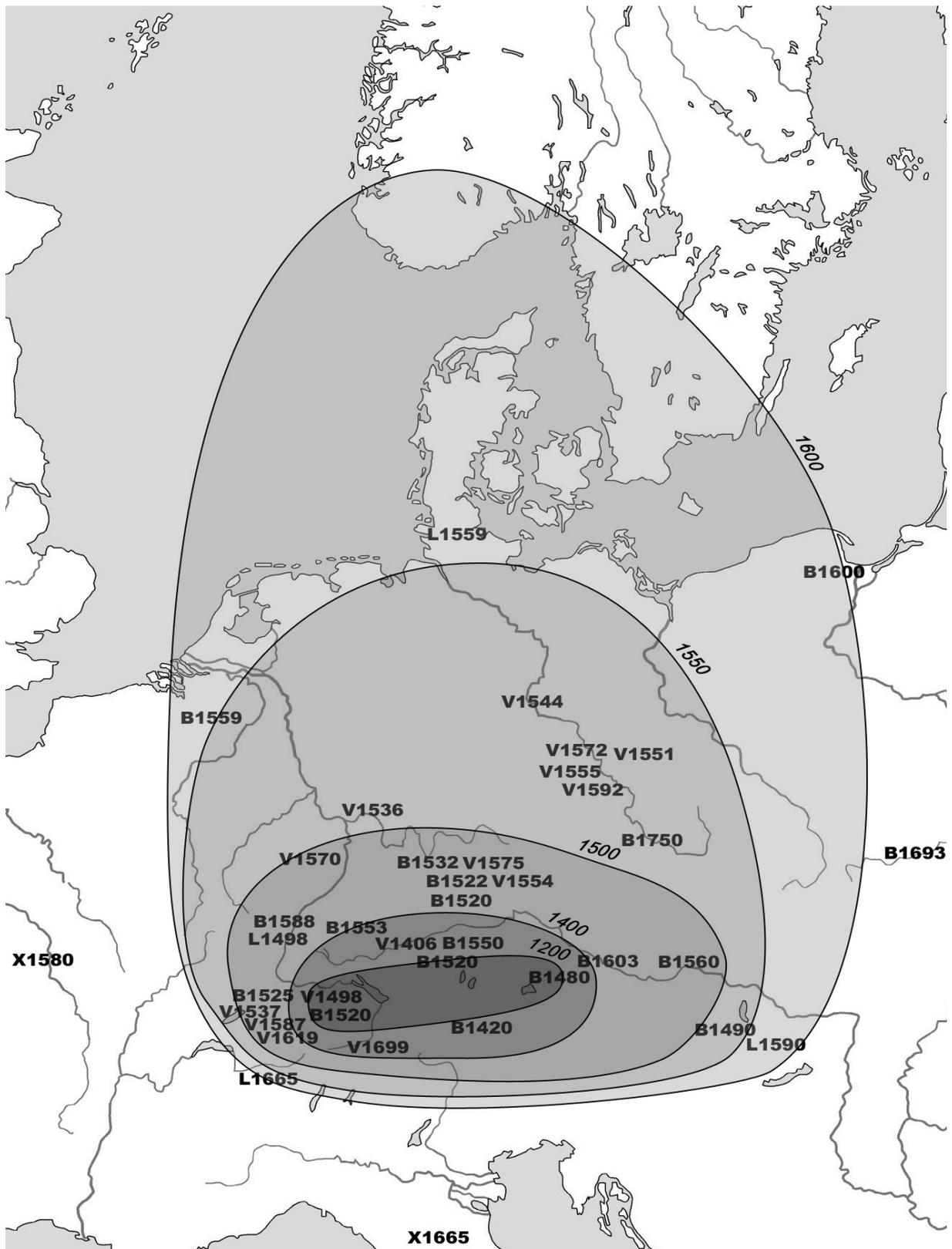


Abb. 492b: Ausbreitung der ländlerischen Formen. Datengrundlage für diese Karte sind die Tabellen ‚Belege zur Ausbreitung des Geschlossenen Paartanzes‘ (Datenteil B.1), ‚Tanzverbote der Schweiz (Datenteil B.2) und in Ungarn‘ (Datenteil B.3) und ‚Auswertung der Bilder mit Geschlossenen Paartänzen der Bauern‘ (Datenteil C.3.2).

V=Verbot, B=bildliche Darstellung, L=Literaturbeleg, X=negativer Beleg (das bedeutet, dass eine Aussage vorliegt, dass solche Paartänze zu dieser Zeit an diesem Ort nicht vorkommen).

Aufgrund dieser Befunde kann festgehalten werden, dass geschlossene Formen des Paartanzes im 11. oder 12. Jh. im Bereich der Nordalpen oder im süddeutschen oder österreichischen Voralpengebiet in bäuerlichen Kreisen entstanden sind. Von dort aus breiteten sich die ländlerischen Formen im 15. und 16. Jh. insbesondere nach Norden aus, was sich in vielen Verboten gegen das „unziemliche Verdrehen, Umschwingen, Umbdrehen und Umbwerfen“ (Böhme 1986, S. 112 – 120) widerspiegelt. Auf der Basis von Verbotsbelegen und von bildlichen Darstellungen von Paartänzen ist diese erste Ausbreitungswelle¹ in Abb. 492b dargestellt.

Diese neue Mode ging auch an den europäischen Fürstenhöfen nicht spurlos vorüber. Das Hochwerfen der Mädchen wurde Hauptelement der Volte (16. – 17. Jh.).² Dabei wurde die Tänzerin an einem Holzscheit, das zwischen den Beinen befestigt war, hochgestemmt oder hochgeworfen.³ Die in den Ländler und Steyrer üblichen Wicklerformen fanden Eingang in die Allemande (Taubert 1968, S. 90) des 18. Jh. Auch wurde bei der Allemande mit der ‚Tripla‘, einer Art Polka, eine Abschlussfigur in geschlossener Fassung getanzt – analog der bäuerlichen Vorlage.

In den heutigen Werbetanzformen ist der freie und improvisierende Charakter größtenteils verloren gegangen. Nur noch wenige Formen, wie beispielsweise einige Typen von Csárdás, haben bis zum heutigen Tag die „Liebeständelei“ beibehalten (Pesovar 1969, S. 153). Im bayrischen Schwaben gab es diese ursprüngliche Form noch bis ins 19. Jh. (Böhme 1886, S. 194). Ende des 19. Jh. (etwa ab 1880) werden Tänze wie der Schuhplattler, der Ländler oder der Steyrer durch die neu entstehenden Volkstanz- und Trachtenerhaltungsvereine zu Gruppentänzen (Wolfram 1951, S. 189). Sie erhalten eine verbindliche und gemeinsame Choreographie. Ihr freier und improvisierender Charakter geht verloren.

Die aus dem abschließenden Rundtanz heraus sich verselbständigenden Drehtänze dominierten ab Anfang des 19. Jh. auf den Tanzböden. Formen wie der Walzer, die Polka, die Mazurka oder der Rheinländer verbreiteten sich über ganz Europa und erreichten in dieser zweiten Ausbreitungswelle auch Regionen, in die die ländlerischen Formen nicht vorgedrungen waren.

Dabei sind die Schrittmuster immer noch die gleichen. Beim Walzer ein gleichmäßiger (kurz, kurz, kurz), bei der Polka ein ungleichmäßiger Dreierschritt (kurz, kurz, lang). Der schwedische Hambo und die Slängpolka, der fränkische Dreischrittdreher, der tschechische Starodavny vollziehen sich in dem Dreitaktmuster (kurz, kurz, lang, lang), das dann im Foxtrott, Tango, Jive und nach fast tausend Jahren Entwicklungszeit ausgehend vom individuellen Werbetanz mit Abschlussrundtanz, auch im Discofox wieder auftaucht.

Bemerkenswerterweise startete zeitgleich eine zweite Entwicklung, die in der Gesellschaftsschicht der Vornehmen zu den Offenen Paartänzen führte.

¹ Die zweite Ausbreitungswelle ist in diesem Kapitel weiter unten beschrieben.

² Die Volte war der Lieblingstanz von Elisabeth I.

³ Björn Engert, Musiklehrer und Spezialist für Höfische Tänze, 1971 in meinem Musikunterricht.

 <p>A black and white illustration showing two figures in traditional peasant attire. The figure on the left is a woman wearing a headscarf and a long, flowing dress. The figure on the right is a man with a beard, wearing a tunic and trousers, with a sword tucked into his belt. They are in a dynamic, expressive pose, suggesting a dance or a theatrical performance.</p>	 <p>A black and white illustration of a man and a woman in a close embrace, performing a dance. The woman is wearing a headscarf and a long, flowing dress. The man is wearing a tunic and trousers. They are in a dynamic, expressive pose, suggesting a dance or a theatrical performance.</p>
<p>Abb. 492c: halboffener Bauerntanz mit Pantomime</p>	<p>Abb. 492d: Bauerntanz „Umbdrehen“ (geschlossener Rundtanz)</p>



Abb. 492e: halboffener Bauerntanz



Abb. 492f: halboffener Bauerntanz



Abb. 492g: Bauerntanz, „Umschwingen“

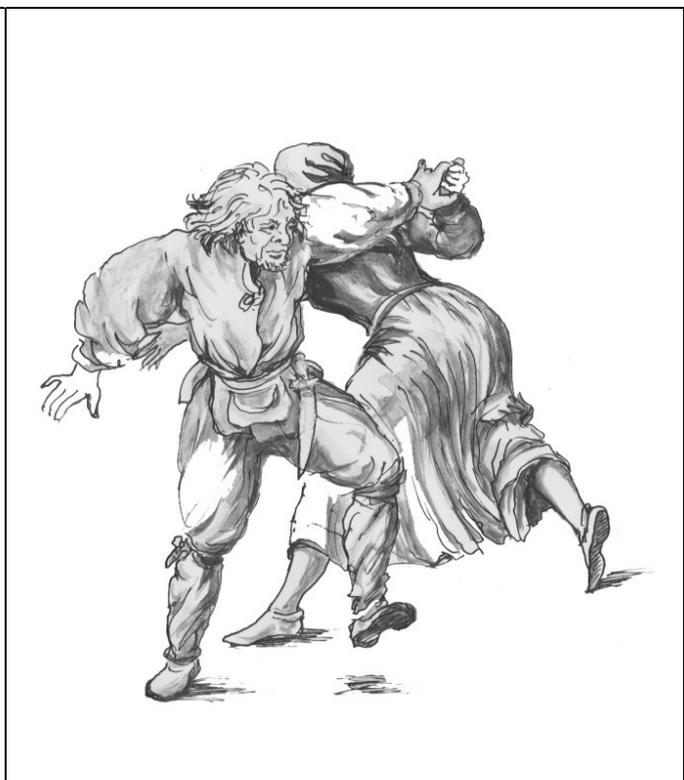


Abb. 492h: halboffener Bauerntanz

4.9.3 Offenen Paartänze

In direktem Zusammenhang mit der Entstehung der Offenen Paartänze scheint der Begriff ‚Tanz‘ zu stehen.

a) Zur Geschichte des Wortes Tanz

Unter ‚Tanz‘ verstehen wir heute alle Formen „rhythmischer Körperbewegung, die meist von Musik oder Gesang begleitet sind.“¹ Das war nicht immer so. Das Wort ‚Tanz‘ ist erst seit dem Mittelalter in Gebrauch und bezeichnete meist nur einen Teilbereich der damaligen Tanzformen. Erst in den letzten Jahrhunderten entwickelte sich ‚Tanz‘ im Deutschen und in den meisten europäischen Sprachen zum Überbegriff aller tänzerischen Ausprägungen.

Lange galt das Wort ‚danser, dancier‘ in der französischen Literatur um 1170 in Chrétien’s Erec und Yvain² als der älteste Nachweis dieses Wortstammes.³ Seit dieser ersten Erwähnung erscheint das Wort vergleichsweise häufig. Anfang des 13. Jh.s heißt es im Roman Dolopathos: „Li uns danse, l’autres querole.“⁴ Gleichzeitig verwenden Gottfried von Neifen (Salmen 1999, S. 139) und auch v. Stamheim (Sachs 1933, S. 182) „tanzen und reien“. Auch in der Steiermark ist dieses Wortpaar für diese Zeit belegt (Salmen 1999, S. 139). Danach, im 14. Jh., liegt ein Nachweis aus Westfalen vor (Salmen 1999, S. 139) und in England um 1390 findet man „carole and daunce“. In einer handschriftlichen Predigt aus einer Walserkirche bei Zürich von 1391 heißt es: „die tenzerr ziehent und tenent den tanz.“⁵ Vor dem 12. Jh. ist ‚Tanz‘ als Begriff, zumindest in den zugänglichen Quellen, nicht nachweisbar.⁶ Auch neuere Ausgaben etymologischer Wörterbücher⁷ sehen in ‚Tanz‘ ein Lehnwort, das aus dem altfranzösischen ‚danser‘ über Flandern (‚dansen‘) nach Deutschland kam. Dabei ist die Herkunft von ‚danser, dancier‘ selbst eher ungeklärt. Pfeifer (1993, S. 1412) sieht das altfränkische ‚dintjan‘ (sich hin und her bewegen), das altfränkische ‚dantisōn‘ (vorziehen) oder das lateinische ‚rotare‘ (sich kreisförmig herumdrehen) als mögliche Ursprungswörter. Kluge (2002, S. 906) bezeichnet das frühromanische ‚de-antiare‘ (vorrücken) als ansprechende Herkunftserklärung.

Die Forschungen von Harding (1973, S. 263) zeigen allerdings, dass die Wörter ‚tanzari‘ und ‚tanzmeister‘ schon in einer vorhöfischen Periode zwischen 1005 und 1022 in rheinfränkischem Gebiet schriftlich belegt sind. Das wohl aus dem Fränkischen kommende

¹ Vgl. z. B. Schneider, *Tanzlexikon*, Mainz 1985, S. 523.

² Chrétien de Troyes war ein altfranzösischer Autor, der zwischen 1140 und 1190 lebte.

³ Vgl. Duden, *Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim 2006, S. 837; oder Mackenstein, *Ursprung der Wörter*, Frankfurt 1988, S. 383.

⁴ Herbert, *Li romans de Dolopathos*, ed. A. de Montaignon, Paris 1853

⁵ Wackernagel, *altdeutsche Predigten* 1876, S. 259; digitalisierte Quelle unter <http://www.archive.org/stream/altdeutschepredi00wackuoft#page/258/mode/2up>, 30.10.2013.

⁶ Böhme (1886, S. 5) schreibt dazu: „Das Wort tanzen scheint in der deutschen Sprache nicht alt zu sein. Man findet es erst in den Glossarien des 12. und 13. Jh.s. In noch älteren Sprachdenkmälern ist das lat. saltare niemals durch ein dem Tanz entsprechendes Wort übersetzt.“

⁷ Vgl. Pfeifer, W., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 1993, S. 1412; Kluge, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 2002, S. 906.

mittelhochdeutsche ‚tanzen‘ setzt somit ein älteres Wort ‚danzon‘ fort, das ins Galloromanische entlehnt wurde und dort zu ‚danser‘ wurde (Hoops 2005, S. 285). Die weitere Etymologie von ‚danzon‘ bleibt allerdings noch ungeklärt, da eine Abstammung von einem althochdeutschen Wort ‚dansōn‘ oder ‚thansōn‘ (hin- und herzerren, hinziehen)¹ den sprachlichen Ableitungsregeln nicht entspricht.²

Im späten Mittelalter etablierte sich der Begriff als Modewort des Rittertums³ und verbreitete sich bis zum 16. Jh. über ganz Europa (Salmen 1999, S. 5). Dabei war Nordfrankreich der Ausgangspunkt für die Expansionsbewegung (Aeppli 1925, S. 32). Heute findet sich ‚Tanz‘ als Lehnwort in fast allen europäischen Sprachen (vgl. Tab. 493a).

Tab. 493a: Sprachen, in die ‚danse‘ Eingang gefunden hat

Dänisch: dans	Katalanisch: dansa	Schwedisch: dans
Englisch: dance	Niederländisch: dans	Spanisch: baile, danza
Estnisch: tants	Norwegisch: dans	Tschechisch: tanec
Finnisch: tanssi	Okzitanisch: dança	Türkisch: dans
Französisch: danse	Polnisch: taniec	Ungarisch: tánc
Isländisch: dans	Portugiesisch: dança	Lettisch: dancis
Italienisch: danza	Russisch: танец	Slowakisch: tanec (tanca)
Bulgarisch: tanc ТАИЦ	Baskisch: dantsa	
Malta: dance		
Walisisch: dawns		

Für die schnelle Ausbreitung eines Wortes kommen grundsätzlich zwei unterschiedliche Prozesse in Frage. Zum Ersten werden neue Wörter aus einer anderen Sprache aufgenommen, weil sie ansprechender und modischer sind als die alten Wörter der eigenen Sprache. Sie ersetzen dabei schon vorhandene Begriffe. Zum Zweiten expandieren Bezeichnungen mit Neuerungen, die sie benennen. In einer vorliegenden Sprache gibt es noch kein Wort für diese Neuerung und das Wort aus der Sprache der „Erfinder“ wird als Lehnwort übernommen. Beispielsweise sind heutzutage ‚Computer‘ oder ‚Software‘ solche Erfindungen, die zusammen mit ihrer Bezeichnung aus Nordamerika stammen.

An der schnellen Ausbreitung von ‚Tanz‘ waren möglicherweise beide oben angeführte Prozesse beteiligt. Einmal könnte eine neue ‚Art des rhythmischen Bewegens‘ entstanden sein, die sich deutlich vom alten Kettentanz unterschied. Dieses „neue Tanzen“ verbreitete sich vom Entstehungsort ausgehend. Zum Weiteren war diese Neuerung vielleicht noch

¹ Vgl. Grosse, R, Althochdeutsches Wörterbuch Band II, S. 163.

² Im Althochdeutschen Wörterbuch von R. Schützeichel (1969) wird dansōn vom althochdeutschen dinsan (ziehen, schleppen) abgeleitet.

³ Vgl. Kluge-Götze, Etymologisches Wörterbuch, Berlin 1951, S. 786.

modisch und schick, beziehungsweise wurde von der dominierenden Gesellschaftsschicht ausgeübt. Das erhöhte die Attraktivität und verstärkte den Nachahmungseffekt.

Wie aber sah diese neue Art der rhythmischen Bewegung aus und woher stammte die Bezeichnung ‚Tanz‘?

Zwei Aspekte, die im Zusammenhang mit der Entstehung einer „neuen Art rhythmischen Bewegens“ stehen:

a) ‚Tanz‘ bedeutet ursprünglich: „Hin- und herziehen, ziehende Reihe“.

Einige Wörterbücher¹ führen ‚danse‘ auf das gotische ‚thinsan‘, althochdeutsch ‚dinsan, dansôn‘ zurück, mit der Bedeutung „ziehen, schleppen“². Auch im Altfränkischen bedeutete ‚dansôn‘ „ziehen“³. Die mittelhochdeutsche Form war dann ‚dinsē‘ bzw. ‚danse‘⁴. Dieser Meinung schließt sich auch Böhme (1886, S. 5) an. „Sonach bedeutet Tanz ursprünglich Zug, ziehende Reihe.“ Für diese Auffassung spricht auch ein Absatz aus der Stadtsatzung von St. Gallen von etwa 1355 (Bless-Gragher 1995, S. 8):

„Von den, die nahtes mit vaklen durch die stat tanzont:

Item es ist ouch ain gesetzt: Wer nahstes durch die stat tanzot mit vaklan oder bûtzan, der gilt drige schilling zu buoss ieklicher, als vil ir ist, die ez tuont.“⁵ (Wer nachts mit Fackeln oder verkleidet durch die Stadt zieht, [...]).

Bemerkenswerterweise ist in diesem handschriftlichen Text „stat tanzot“ durchgestrichen und mit „gassan gat“ überschrieben. Im neu aufgelegten Text von 1426 (Bless-Gragher 1995, S. 167) steht an der entsprechenden Stelle zudem:

„Wer nahtz mit vaklen in der statt umb goât ...“ (Wer nachts mit Fackeln in der Stadt umhergeht ...)

„Tanzon“ wurde zuerst durch „gassan gat“ und dann durch „umb goan“ ersetzt, weil möglicherweise „tanzon“ inzwischen „tanzen“ bedeutete und für den ursprünglichen Sinn „umherziehen“ nicht mehr passte.

b) *Tanz ist etwas anderes als Reigen (carole).*

Das Wort ‚Tanz‘ erscheint immer paarweise mit ‚Reigen‘ oder einem jeweiligen Synonym. Diese Tatsache wird von den folgenden Autoren angeführt:

¹ Vgl. Diez, Wörterbuch 1869; Körting, Lat.Rom. Wörterbuch; jeweils unter Tanz.

² Vgl. Große, Althochdeutsches Wörterbuch, 1970, Bd. 2, S. 163. Weiter kommt nach dem Etymologischen Wörterbuch der Französischen Sprache (Winter, 1969) das franz. Wort „danse“ aus dem altfränkischen „danson“ = ziehen. Nach Grimm (1935, 11. Band, S. 117-120) leitet sich der Ausdruck „danse“ vom Verb „danser“ ab. Dieses wiederum stammt vom althochdeutschen „dansôn“ „ziehen“, „dehnen“, welches verwandt mit mittelhochdeutsch „dinsen“ „schleppen, tragen“ ist.

³ Vgl. Gamillscheg, Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, Heidelberg 1928, S. 290.

⁴ Vgl. Benecke, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 1854-1866 oder M. Lexer, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 1872-1878; vgl. Grosse, Althochdeutsches Wörterbuch 1970, S. 163.

⁵ Die Rechtsquellen des Kantons St. Gallen. Die Rechtsquellen der Stadt St. Gallen. Die Stadtbücher des 14. bis frühen 17. Jh.s. Aarau 1995, S. 8.

Sachs (1933, S. 182) und Böhme (1886, S. 24-25):

mittelhochdeutsch	reigen	tanz
provenzalisch	corola	dansa
altfranzösisch	carole	danse
italienisch	carola	danza

Salmen (1980, S. 15):

altfranzösisch	querole	danse
altenglisch	carole	daunce

Salmen (1999, S. 139):

reien und tanz	(Steiermark, 13. Jh.)
tanzen und reien	(Gottfried von Neifen, 13. Jh.)
danse et querole	(Frankreich, Anfang 13. Jh.)
danse, carole	(Frankreich 14. Jh.)
carole and daunce	(England 1390)

Sachs (1933, S. 182):

Puceles carolent et dacent	(Erec von Chrétien de Troyes um 1170)
tanzen unde reien	(v. Stamheim, Anfang 13. Jh.)
Li uns danse, l'autres querole	(in Dolopathos Anfang 13. Jh., v. 2794)
rayen und tantzen	(Heinrich v. Neustadt ¹ , um 1300, Wien)

Aus diesen Wortpaaren kann nur eine Schlussfolgerung gezogen werden: Tanz war etwas anderes als Reigen, das eine wurde vom anderen unterschieden. Was aber verstand man damals unter Tanz? Bis ins 11. Jh. gab es in Europa von einigen Sonderformen abgesehen nur Kettentänze (Reigentänze).² Etwas Neues musste entstanden sein, das begrifflich von Reigen abzugrenzen war. Der Ausgangspunkt für die Expansionsbewegung war am ehesten Nordfrankreich (Junk 1949/1990, S. 134).

¹ Apollonius von Tyrland, 1057/8.

² Vgl. Kap. 4.2.

Tab. 493b: Gegenüberstellung von Tanz und Reigen (Böhme 1886, S. 23 – 40, S. 75 – 91)

Tanz	Reigen
Ein Zug von Tanzpaaren hintereinander, sich an der Hand fassend, die Damen auf der rechten Seite.	Eine Kette von Tänzern, die sich Hand in Hand (im geschlossenen oder offenen Kreis oder in Linien) bewegen (Chortanz).
in geschlossenen Räumen	meist im Freien, auf dem Anger, auf den Straßen
mit Gesang oder instrumental	mit Gesang
mit Vortänzer (Vorsänger)	mit Vorsänger, Refrain vom Chor
schreitend (getreten, umgehend, mit schleifendem Fuß)	schreitend (getreten) oder gesprungen

Wie sah diese neue Tanzform aus und auf welchem Hintergrund hatte sie sich entwickelt?

b) Entstehung der Offenen Paartänze

Nach dem Niedergang des Römischen Reiches wurden die Germanen zu den neuen Herren Europas. Der germanische Adel unterschied sich in keiner Weise von den übrigen Freien. Er rekrutierte sich ja aus diesen (Günther 1959, S. 54). Die Tänze der Adligen unterschieden sich deshalb auch überhaupt nicht von den Tänzen des normalen Volkes. Im Wesentlichen waren es Kettentänze zu Gesang.

Ab dem 8. Jh. setzte eine neue Entwicklung in Mittel- und Westeuropa ein. Ursprünglich freie Bauern wurden – meist freiwillig – Leibeigene, um dem drohenden Kriegsdienst zu entinnen. Im Gegenzug entstand eine „Kriegerkaste“, auf den Kampf spezialisierte Ritter mit niederem Adel. Die neu entstandene Schicht trennte sich von den Bauern, blieb aber über den Landbesitz den Bauern kulturell verbunden. Dieser Prozess war im 12. Jh. abgeschlossen (Günther 1959, S. 55).

Der Adel schuf im 12. Jh. eine eigene, überwiegend weltliche Kultur. Von Südfrankreich, aber auch vom ‚donauländischen¹ Minnegesang‘ ausgehend, war es die Welt der edlen Ritter, Troubadoure und Minnesänger. Darin galt die edle Dame, zumindest in der Dichtung (Bumke 1997, S. 453), als im ästhetischen und sittlichen Sinn höheres Wesen. Sie war Inbegriff der Schönheit und der moralischen Vollkommenheit (Bumke 1997, S. 452f). Die vornehme Frau rückte immer mehr in den Mittelpunkt von gesellschaftlichen Ereignissen (Bumke 1997, S. 452f). Diese Entwicklung vollzog sich zuerst in den verschiedenen Adelsschichten und im Rittertum. Bei Turnieren und auch bei höfischen Festen wurde der vornehmen Dame eine besondere Rolle zugeordnet, indem sie siegreichen Rittern den Preis aushändigte. Für die Ritter und Adligen hatten die Konversation und das Zusammensein mit den Damen bei den anschließenden Festen einen hohen Stellenwert (Bumke 1997, S. 452f). Zudem war es eine Forderung dieser Zeit, sich dem eigenen Rang entsprechend zu zeigen. Das galt für beide Geschlechter. Insbesondere auf der weiblichen Seite kam noch das Bedürfnis nach

¹ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Minnesang>, 30.10.2013.

Präsentation von Schönheit in Aussehen und Kleidung hinzu. In dieser Zeit schritten Paare durch die höfischen Hallen. Die vornehmen Herren zeigten sich mit ihren Damen.

Selbst die alten Kettentänze (Carole, Reigen) wurden paarweise getanzt, wie sämtliche Abbildungen aus dieser Zeit zeigen. „Eine lange Kette von Mädchen und Rittern in bunter Reihe (Geschlechter abwechselnd, Anm. des Verf.) folgte einem Vortänzer“ (Böhme 1986, S. 33).¹ Im Gegensatz zu den ungezügelteren, wilden und unbeherrschten Bauertänzen war der Hofanz kontrolliert, zurückhaltend, galant und von vornehmer Haltung. In der *Carmina burana* heißt es „stolz vnde hovisch“ (Nr. 148a).²

Paartänze am Hofe

Die besondere Stellung der vornehmen Frau machte Höfischen Paartanz erst möglich und prägte auch sein äußeres Erscheinungsbild. So entstanden im 11. Jh., wahrscheinlich zuerst an den fränkischen Höfen Nordfrankreichs, „umgehende Tänze“. Im Zusammenhang mit Ritterturnieren wurden abendliche Feste gefeiert, bei denen vornehme Herren mit vornehmen Damen mit Musikbegleitung an der gastgebenden Familie vorbei hin- und herzogen, in Form eines prozessionsartigen Schreittanzes.³ Der höfische Paartanz⁴ entstand und dieser „hove danse“ wurde von Instrumentalmusik begleitet (Mullally 2011, S. 91). Die Damen wurden dabei an der rechten Seite des Herrn geführt (vgl. Abb. 372c),⁵ eine Regel, die alle bildlichen Darstellungen zeigen und die noch heute gilt.⁶

¹ Dieser Vortänzer ist fast immer männlich. Eine Ausnahme dieses Prinzips zeigt sich in den Fresken der Burg Runkelstein, wo die Königin als Ranghöchste den Reigen anführt.

² In Salmen 1999, S. 162.

³ ‚Tanz‘ scheint eher eine generelle Art zu tanzen und nicht eine spezifische Tanzform zu beschreiben, eher in einer Form des würdevollen Schreitens, prozessionsartig (Harding 1973, S. 265). Dafür spricht auch, dass erste Nachweise im Althochdeutschen eher zusammen mit kirchlicher Chormusik genannt werden (Harding 1973, S. 267). Später wird Tanz als genereller Begriff des höfischen Tanzes gebraucht (Harding 1973, S. 274).

⁴ Vgl. O. Schultz in: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*. Nr. 10, Fußnote S.446: „Die dance hingegen scheint der Tanz eines einzelnen Paares gewesen zu sein.“ Dabei steht das ‚einzeln‘ in Abgrenzung zu den durchgefassten Paaren auf der Kreisbahn beim Reigen. Es sind keine solistischen Paare gemeint (der Verfasser).

⁵ Böhme S. 31 nach einem Gedicht von Burkhard von Hohenvels:

„Den umgehenden oder getretenen Tanz leitete gewöhnlich (wie im Reigen) ein Vorsänger, der zugleich Vortänzer war, dem die Paare nachtanzten. In der Regel gingen die Frauen rechts und wurden entweder bei der Hand oder an dem Ärmel geführt. [...] Er (der Tanz) bestand aus einem Umherziehen mit schleifendem Fuß (umbeslifen) der Tanzpaare, die sich an der Hand gefasst haben. Die Frauen trugen eine Schleppe (swanz), die sie zusammenfassen (respen). Dabei gab es ein Lächeln (smieren), Zwinkern (zwinken) mit den Augen und verliebtes, verstohlenes Blicken (zwieren); auch wohl im Gedränge ein Rücken, Zerren und Ziehen. Fehlte der Pfeifer, so wurde ein Gesang angefangen.“

⁶ In Knigge, *Umgangsformen heute*, S. 172-173, Falkenverlag 1982.

Über die Gründe für diese Regel gibt es verschiedene Ansichten, von denen hier drei angeführt werden:

- Die rechte Seite ist die vornehme und privilegierte Seite. Diese Seite kam den edlen Damen zu.
- Viele Vornehme tanzten mit Schwert oder Degen.¹ Dieser befand sich, da die meisten rechtshändig, griffbereit auf der linken Seite. So blieb für die Dame nur die andere, die rechte Seite. Auf den meisten Bildern tanzen die Männer aber ohne Waffen. Der Degen kam in Deutschland erst im 16. Jh. auf, also zu spät, um einen Einfluss auf die Verhältnisse beim Tanzen zu haben.
- In der Entstehungszeit einer eigenständigen höfischen Tanzszene wurden vor allem Reigen getanzt. Innerhalb der Kette stand man paarweise. Da die Kette nach links ging und von einem Mann² geführt wurde, entstand automatisch eine Folge von Mann, Frau, Mann, Frau, usw. Wenn sich eine solche Kette in Paare auflöste, um einen Umtanz zu machen, stand folglich der Mann links und die Frau rechts (siehe Abb. 493a).

Folgende Beobachtung spricht für die dritte Ansicht: Bei griechischen Kettentänzen ist die Bewegungsrichtung rechts. Wenn Folkloretanzgruppen aus Gründen des Vorführeffekts Männer und Frauen mischen, entsteht auch eine Folge Mann, Frau, Mann, Frau, usw., aber mit gegensätzlicher Richtung verglichen mit dem höfischen Tanz. Wenn daraus Paare entstehen, stehen die Männer rechts und die Frauen links. Dies konnte ich bei der Vorführung von griechischen Tänzen immer wieder beobachten. Deshalb erscheint die dritte Interpretation einleuchtend und ist in Abb. 493a als Modell für die Seitenverteilung der Geschlechter im Paar bildlich dargestellt.

¹ Der Edelmann kann sie (die Pavane) mit Degen und Barret tanzen, [...] (Arbeau 1588 S. 31).

² Die Führung eines Reigenes war eine Ehre und wurde am Hofe der Rangordnung entsprechend besetzt. So berichtet die Augsburger Chronik IV des Katholiken Clemens Sender in: W. Suppan (Hg.), Historische Volksmusikforschung, Kongressbericht Seggau 1977, darin C. Petzsch, Nachrichten aus Städtechroniken S. 121: „Ende des Reichstags von 1530 (in Augsburg) tanzten die Fürsten nach dem Nachtmahl ain dantz, bei welchem jedermann zuschauen konnte, den ersten raien [...] der Kaiser mit der Königin Anna [...] darnach sind die anderen fürsten all nach ordnung mit ainem reien vereert worden.“



Abb. 493a: Modell zur Entstehung der Seitenverteilung der Geschlechter im Paar

Aus dem Herumführen zur Musik entstanden Formen, die hier als Offene Paartänze¹ kategorisiert werden. Sie verbreiteten sich als neue Mode des Rittertums zusammen mit dem aus dem Rheinfränkischen ins Galloromanische entlehnten Wort ‚Tanz‘² über alle Höfe Europas.

Drei Faktoren begünstigten eine schnelle Ausbreitung der Offenen Paartänze und deren Bezeichnung ‚Tanz‘³ in der europäischen Adelschicht.

Erstens entstanden zu dieser Zeit, etwa ab der Mitte des 11. Jh.s, irgendwo in Nordfrankreich die ersten Ritterturniere. Sie breiteten sich in den folgenden Jahrzehnten in ganz Nordfrankreich und den angrenzenden Gebieten aus. Für das Jahr 1095 findet sich die erste Erwähnung eines Turniers in Flandern. In Deutschland begannen die ersten Turniere ab dem 12. Jh. Der erste belegte Ritterwettstreit auf deutschem Boden fand 1127 im fränkischen Würzburg statt.⁴ In den folgenden Jahrhunderten verbreiteten die Ritter ihre Turniere und die

¹ Eine genaue Charakterisierung dieser Tanzform ist in Kap. 3.7.2 vorgenommen worden.

² In Kap. 4.9.3a wird auf diesen Vorgang ausführlich eingegangen.

³ Erst später findet eine Begriffserweiterung von ‚Tanz‘ als Oberbegriff für alle weiteren Formen statt.

⁴ Björn Böhling, <http://www.ritterturniere-im-mittelalter.de/seite-6.html>, 30.10.2013, eine Hausarbeit im Seminar Sportgeschichte bei C. Tiedemann, Hamburg, März 2002.

damit verbundenen Feste¹ über ganz Europa. Somit expandierte mit dem neuen ‚dansen‘ auch das Wort ‚Tanzen‘.

Zweitens begünstigte der weit über Europa miteinander verwandte Hochadel diese Verbreitung. Junge Adelige aus Thüringen wuchsen beispielsweise in Frankreich bei der Verwandtschaft auf.² Von dort brachten sie die neue Tanzmode mit nach Hause. Neben ‚carole‘ oder ‚reien‘ konnte - zumindest beim Adel – jetzt auch ‚getanzt‘ werden, paarweise nebeneinander her schreitend.

Und drittens war diese „neue Art zu tanzen“ modisch und schick.

Neben den neumodischen Tänzen wurden auch die Reigenformen (Caroles) noch einige Zeit beibehalten. Die Begleitung durch eigenen Gesang ging zurück, Instrumente übernahmen den musikalischen Anteil. Im Schrittmaterial kaum verändert wurden die Kettentänze mit instrumentaler Musikbegleitung jetzt in Frankreich Branles genannt, im deutschsprachigen Gebiet blieb es bei der Bezeichnung Reigen.

Die umgehenden Tänze entwickelten sich im 15. Jh. zum Bassedanse,³ von Burgund ausgehend (Saftien 1994, S. 29ff). Weitere Einflüsse kamen danach aus Italien und Spanien, etwa ab 1550 ersetzte die Pavane den Bassedanse (Brunner 1983, S. 48; Saftien 1994, S. 194).

Das Tanzen am Hof hatte eine Doppelfunktion: Einmal diente es der Unterhaltung und Belustigung, zugleich aber sollte auch demonstriert werden, wie vornehm, kundig, körperlich gewandt die Ausführenden waren (Schoch 1998, S. 9; Petermann 1982, S. 9). Die hohe Gesellschaft war ständig darum bemüht, sich von den traditionsverhafteten und weniger geschichtsdynamisch orientierten Unterschichten abzuheben (Salmen 1999, S. 164). Aus diesem Bedürfnis heraus entstand auch der Beruf des Tanzmeisters und es entstand der Gesellschaftstanz (Hörburger 1960, S. 11).

Tanz übernahm daneben eine formalisierende und disziplinierende Funktion (Salmen 1999, S. 164), auch bezüglich des Rollenverhaltens der Geschlechter. So wird Tanz im 15. und 16. Jh. ein Medium, um den jungen Adeligen geistig, körperlich und sittlich zu erziehen (Krüger 2004, S. 173).

Unter dem Einfluss der Tanzlehrer und der zunehmenden Selbstdarstellung des Adels entstehen immer kompliziertere Tänze, meist von einzelnen Paaren (z. B. Solopaar-Menuett) ausgeführt. Letztlich endet diese Entwicklung beim Ballett mit langjährig ausgebildeten Berufstänzern.

¹ Für diese Auffassung spricht auch, dass das Wort Tanz häufig im Zusammenhang mit anderen höfischen Events wie „buhurt“ oder anderen Veranstaltungen des Rittertums erwähnt wird (Harding 1973, S. 274f). Beispielsweise Erec 1314:

groz buhurt huop sich da unde tanzen anderswa (in Harding 1973, S. 26);
oder Wolfram in Parzival 242.4: man sach da selten fröuden schal
ez waere buhurt oder tanz (in Harding 1973, S. 27).

² So schreibt Wolfram von Eschenbach, als er in den Dienst des Landgrafen Hermann I. von Thüringen kommt: Dort in Thüringen gibt es schon neue Tänze (Parzival 639, 11-12). Hermann I wurde zusammen mit seinem älteren Bruder in Frankreich am Hof Ludwigs VII erzogen. Von dort hat er möglicherweise die neuen Tänze mitgebracht.

³ Ein Promenieren, um sich zu zeigen und das prunkvolle Auftreten anderer zu beobachten, aber auch gemeinschaftlich zu tanzen (Brunner 1983, S. 61).

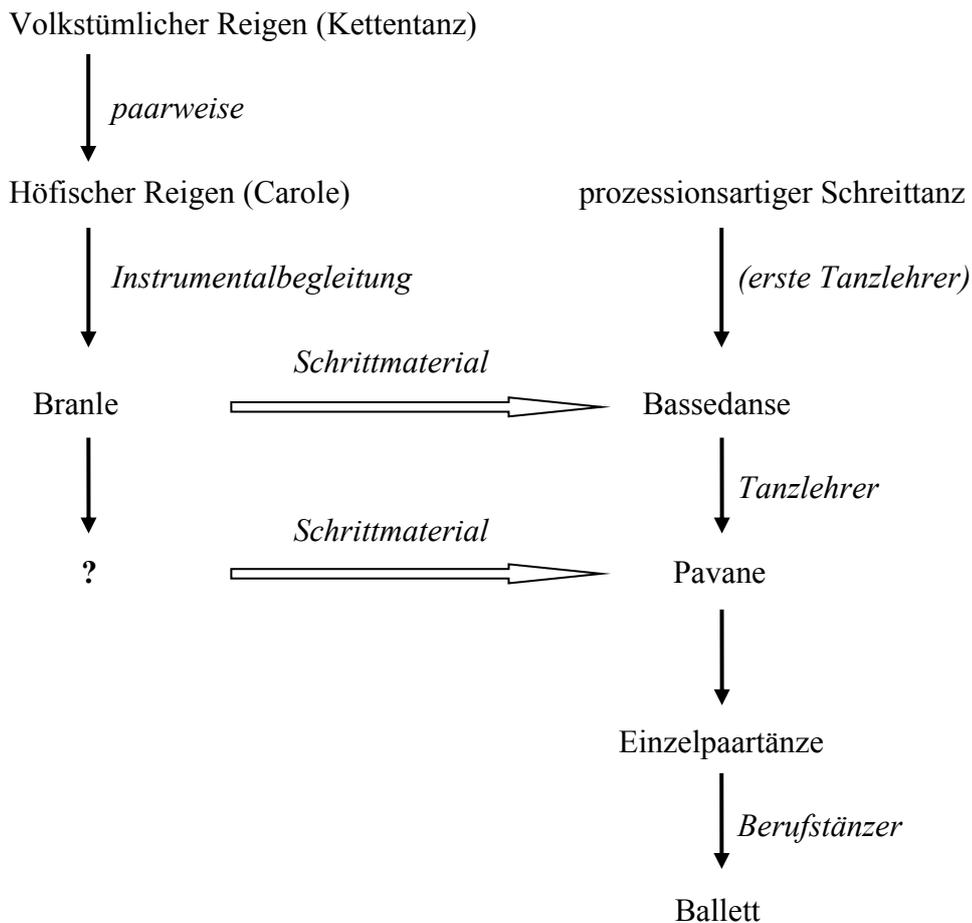


Abb. 493b: Entwicklungsschema der Höfischen Tänze

Über das Schrittmaterial der volkstümlichen Reigentänze aus dem Mittelalter und der Zeit davor gibt es keinerlei Aufzeichnungen. Vergleicht man aber die Strukturmuster der späteren Branles mit den heutigen Kettentänzen des Balkans, finden sich sehr ähnliche, häufig gleiche Schrittkombinationen, die, wie in Kap. 4.3.2 dargelegt, auf eine gemeinsame gesamteuropäische Wurzel zurückgehen. Deshalb ist auch anzunehmen, dass die aus den volkstümlichen Reigentänzen entstandenen Branles das Schrittmaterial aus den bäuerlichen Formen übernommen haben. Auch die Elemente des Bassedanse „Simple, Double, Reprise, Branle und Reverenz“ (Saftien 1994, S. 29 – 38; Brunner 1983, S. 27ff) und der nachfolgenden Tänze aus Renaissance und Barock basieren auf dem Schrittmaterial der Branles¹ und gehen damit auf die alten Kettentänze zurück.

Auf dem Kontinent setzte sich diese Entwicklung in komplizierten Einzelpaartänzen fort und führte schließlich zum Ballett. Auf den britischen Inseln führte sie zu einem ganz anderen Resultat, nämlich zu den Mehrpaartänzen.

¹ So besteht beispielsweise eine Pavane aus einer Kombination von Simple und Double, allerdings in der Vorwärtsbewegung und nicht seitlich wie bei den Branles. Drei-Takt-Muster aus der Branle simple finden sich u. a. in Teilen der Gavotte und im Grundschrift des Solopaar- Menuetts.

4.9.4 Mehrpaartänze

Die Herkunft der Mehrpaartänze aus Großbritannien ist unbestritten. Über die genaue Entstehung gibt es allerdings keine Quellen. Wolfram (1951, S. 136) vermutet, dass sie in den ‚Rounds‘ ihren Ursprung haben. „In England treten die Rounds das Erbe der Carols¹ an, jener Singtänze, die seit dem 15. Jh. in England nicht mehr erwähnt werden“ (Wolfram 1951, S. 136).²

Die Rounds entwickelten sich sehr wahrscheinlich aus den Carols, die vermutlich, wie auf dem Kontinent, überwiegend paarweise getanzt wurden. Wie aus der Strukturanalyse späterer Rounds ableitbar ist, kamen zur seitlichen Fortbewegung auf der Kreisbahn weitere Strukturelemente hinzu: Bewegung zur Kreismitte und zurück und Bewegungen auf ein einzelnes Paar bezogen, wie Handtour, Herumführen, Drehungen, Gegenüberstellung der Partner und Ähnliches.

Ob diese Entwicklung sich an den Höfen oder bei den Bauern ereignete, ist nicht klar zu unterscheiden. Möglicherweise spielte sie sich in engem Kontakt und stetigem Wechselspiel zwischen der Ober- und der Unterschicht ab. Denn nirgends in Europa war die Distanz zwischen den Schichten so unscharf ausgeprägt wie in Großbritannien. So schreibt Wood (1952, S. 14) über die Tänze des 14. Jh. in England: „Am Hofe haben die Vornehmen die neuen Tänze (Estampie) unter sich getanzt, aber bei Carolen bzw. dann Roundes, wurde nicht nach vornehm und gemein unterschieden, sondern eher nach jung und alt. Vornehme und Gesinde tanzten zusammen in den großen Hallen der Burgen und Schlösser. Zweifellos lernte so das normale Volk diese Tänze und brachte sie dann in die Dörfer. Deshalb wurden sie zu ‚country dances‘ (ländlichen Tänzen) und kamen im 16. Jh. an den Hof zurück (Übersetzung durch M. H.).“ Weitere Quellen belegen diesen engen Kontakt zwischen Adel und Landbevölkerung.³

Ende des 16. Jh., in der Regierungszeit Elisabeth I, wurden diese ‚ländlichen Tänze‘ in das Repertoire des englischen Bürgertums und des Adels aufgenommen. Schon kurz darauf, im Jahr 1632, tanzte König Gustav von Schweden solche Tänze im Haus Fugger in Augsburg (Wolfram 1951, S. 138).

Für die Entstehung der Mehrpaartänze aus den Rounds spricht auch, dass die erste Auflage des englischen Musikverlegers John Playford ‚The English Dancing Master‘ von 1651 überwiegend Rounds enthält. In den folgenden Auflagen (insgesamt 18 Auflagen bis 1728) nehmen die ‚longways‘⁴ immer mehr zu. Die Klientel für diese Sammlungen von Noten und Tanzbeschreibungen waren bürgerliche Kreise, in denen diese Tanzform großen Anklang fand.

¹ In der französischen Schreibweise ‚carole‘, in der englischen ‚carol‘.

² Der englische Autor Thomas Elyot schreibt 1531: „We have nowe base daunsis, bargettes, pavions, turgions and rundes“ (zitiert nach Salmen 1999, S. 151).

³ Salmen (1999, S. 165) listet einige Literaturstellen auf, beispielsweise: 1591 wurde in Cowdray im Beisein der englischen Königin beobachtet: „In the evening the country people presented themselves to hir Majestie in a pleasant daunce with taber and pip; and the Lord Montagu and his Lady among them, to the great pleasure of all the beholders, and the gentle applause of hir Majestie.“

⁴ Dabei stehen die Paare in einer langen Gasse.

Tanzten die Bauern im Freien auf Plätzen und der Adel in großen Hallen, benutzten die Bürgerlichen Räume in ihren Häusern. Aus Platzmangel mussten die Kreise bei den Rounds verkleinert werden. Es entstanden Rounds für 2, 3, 4, in Ausnahmen auch für 6 oder 8 Paare. Solche Formen entwickelten sich später zu Quadrillen oder Squares weiter. Eine andere Linie bildete sich unter dem Einfluss der zu Beginn des 18. Jh. entstehenden Landhäuser. Diese hatten einen länglichen Raum, der ‚lange Galerie‘ genannt wurde (Busch-Hofer 1987, S. 14). An diese Architektur angepasst entwickelten sich dann ‚longways‘, bei denen die Paare in einer langen Gasse aufgestellt sind. In Abb. 494 ist die Entwicklung der Mehrpaartänze graphisch dargestellt.

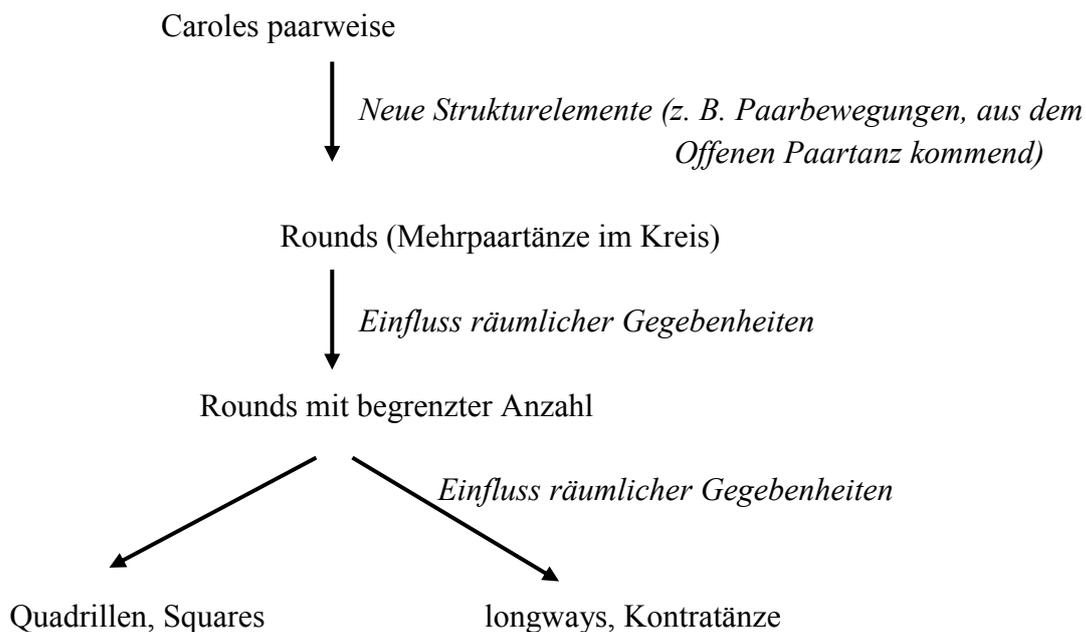


Abb. 494: Entwicklungsschema der Mehrpaartänze

Durch den Aufstieg des Bürgertums verbreiteten sich die Mehrpaartänze sehr schnell über Europa (Goldschmidt 2001, S. 58), besonders in den Städten. ‚Squares for eight or four‘ sind in Frankreich 1723 und in Deutschland 1741 zum ersten Mal erwähnt (Goldschmidt 2001, S. 72). Ende des 18. Jh.s kamen auch die ‚longways‘ (Kolonnentänze) auf den Kontinent (Goldschmidt S. 84). Cotillons, heute Quadrillen, waren schon ab Mitte des 18. Jh. gebräuchlich, setzten sich aber erst im 19. Jh. durch.

Ab 1830 verschwanden die Mehrpaartänze aus den Ballsälen, die Paarrundtänze wie beispielsweise der Walzer begannen, das Parkett zu beherrschen (Goldschmidt S. 64).

Insbesondere die Entwicklungsgeschichte der Offenen Paartänze zeigt, dass häufig Tanzschritte und andere Elemente aus anderen Tanzformen übernommen wurden. Dadurch gab es auch ständig Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen Tanzformen und damit auch zwischen ursprünglich schichtspezifischen Tänzen.

4.9.5 Wechselwirkungen zwischen Tanzformen verschiedener Gesellschaftsschichten

In der europäischen Geschichte nach dem Mittelalter werden einige Tanzformen von bestimmten Gesellschaftsschichten getragen. Zwischen den spezifischen Tanzformen der unterschiedlichen Schichten gab es einen regen Austausch. Petermann (1982, S. 10) beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen: „Der Tanz aller Gruppierungen ist in seinen sämtlichen Erscheinungsformen einem ständigen Wandlungs- und Umformungsprozess unterworfen.“ Schoch (1998, S. 9) führt dazu weiter aus: „Einerseits waren die Tänze des Volkes Quelle, aus der sich die höfischen entwickelten. Auf der anderen Seite aber versuchten Bürger und Bauern stets, es dem Adel gleichzutun und dessen Bewegungsduktus im ‚hovetanz‘ nachzuahmen. [...] So blieben die Tänze ständig in Bewegung, vergleichbar der Mode, die auch ständig durch Neues für Verblüffung und Aufmerksamkeit sorgt.“

In der folgenden Aufstellung sind nur die wichtigsten Prozesse angeführt.¹

Wechselwirkungen zwischen Tänzen unterschiedlicher Gesellschaftsgruppen

- Kettentänze am Hofe übernehmen das Schrittmaterial der Formen des Volkes.
- Höfische Paartänze übernehmen Elemente der Bauertänze wie den Rundtanz als Abschlussfigur, das Hochwerfen der Mädchen oder Wicklerfiguren.
- Die vornehme Gesellschaft (Adel und Bürgertum) übernimmt mit dem Country Dance ländliche Formen des Volkes, diese werden in einen vornehmen Stil abgewandelt und verbreitet.
- Die Tanzlehrer des Bürgertums übernehmen immer wieder Elemente des Volkstanzes, um neue Formen präsentieren zu können.
- Das Volk wiederum übernimmt Formen des Adels und des Bürgertums: Mehrpaartänze gehören zum heutigen Bild der Volkstänze in Norddeutschland, Skandinavien usw. Auch die volkstümlichen nordamerikanischen Squares gehen auf Formen des Bürgertums zurück.
- Geschlossene Paartänze bäuerlichen Ursprungs, wie der Walzer, werden zu Gesellschaftstänzen des Bürgertums.

¹ Weitere Beispiele finden sich beispielsweise in Petermann (1982): Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Gesellschaftstanz. Auch politische Prozesse hatten Einfluss auf Tanzentwicklungen: So erließen die Habsburger 1777 ein Gesetz für Ungarn, in dem das Unterrichten von Kettentänzen in den Schulen verboten wurde (mündliche Mitteilung von Prof. Katalin Szikora beim ISHPES-Kongress in Frankfurt am 10.8.11). Dadurch sollten die in Österreich üblichen Paartänze gefördert werden.

4.10 Weitere Aspekte der heutigen Verbreitung der Kettentänze

Bis zur Neuzeit waren die Kettentänze der dominierende Tanztyp Europas.¹ In einem langfristigen Ersetzungsprozess, beginnend im 13. Jh., verdrängten Paartänze diese ursprüngliche Tanzform in den meisten Regionen Europas.²

Auf unseren Raum bezogen hielten sich die Überreste der Reigentänze in Schleswig, Westfalen, am Rhein, im Schwarzwald und in der Schweiz bis Anfang des 19. Jhs. (Böhme S. 149), im Allgäu bis Ende des 19. Jh. (Reiser 1895, S. 425) und in der welschen Schweiz sogar noch länger. Die Kreiselemente in vielen Mehrpaartänzen, meist in der ersten Figur, können als Relikt der Kettentänze gedeutet werden. Bis heute gibt es noch Kettentänze auf Färöer und Sardinien, in der Bretagne, der Provence, in Katalonien und anderen Regionen Nordspaniens und auf dem Balkan. Auch die Mädchen- und Frauenreigen der Slowaken, Ungarn und siebenbürgischen Rumänen stellen Überreste dieser alten mittelalterlichen Tanzform dar (Martin 1983, S. 147), die auch noch in den russischsprachigen Regionen zu finden sind. In den anderen Gebieten gibt es gar keine Kettentänze mehr oder nur sehr vereinzelt, wie beispielsweise der Cramignon in Belgien.

Im Verlauf der Verdrängung können drei Prozesse unterschieden werden.

- a) Im 11. - 13. Jh. entstehen die Geschlossenen Paartänze der Bauern in den Nordalpen oder im dazugehörigen nördlichen Voralpengebiet, die sich als Ländlerische Formen im 15. und 16. Jh. über Mitteleuropa bis nach Südkandinavien verbreiten (siehe Abb. 492b).³
- b) In Nordfrankreich entstehen im 11. – 12. Jh. Offene Paartänze, die sich auf alle Adelshöfe Europas ausbreiten.⁴ Das entstehende Bürgertum übernimmt etwa ab dem 16. Jh. viele dieser Tänze und entwickelt sie weiter. Einige dieser Formen werden später wieder zu Volkstänzen.
- c) In einer weiteren Ausbreitungswelle der Geschlossenen Paartänze zu Beginn des 19. Jh. kommen Rundtänze wie Walzer oder Polka auch nach West-, Süd- und Osteuropa.

Die grundlegenden Ursachen für diese einschneidende Veränderung im Erscheinungsbild der europäischen Volkstänze sind komplex und durch gegenseitige Wechselwirkung gekennzeichnet. Drei Aspekte erscheinen aber als wesentlich.

Zum Ersten ist eine gesellschaftlich annähernd gleichberechtigte Stellung der Frau Voraussetzung für die Entstehung von Paartänzen. Werden Frauen in einer Gesellschaft als minderwertig betrachtet, können sie nicht zusammen mit den Männern in der Öffentlichkeit tanzen. Eine Verbesserung der Stellung der Frauen scheint sich im ausgehenden Mittelalter im 12. Jh. zu vollziehen.⁵ Dies gilt zumindest für die vornehme Adelschicht. Ähnliche

¹ Siehe Abb. 421.

² Vgl. Kap. 4.9; siehe auch Martin, G. (1983, S. 147) „Die herrschende Tanzform des europäischen Mittelalters, der mit Gesang begleitete Kettenreigen, wurde – mit Ausnahme einiger Randgebiete – durch die neuzeitlichen Paartanzmoden Europas schon früh verdrängt.“

³ Vgl. Kap. 4.9.2

⁴ Vgl. Kap. 4.9.3

⁵ Vgl. Kap 4.9

Veränderungen müssen sich auch bei den Bauern abgespielt haben, sind aber mangels Literatur nicht belegbar. Diese Entwicklung wird fortgesetzt in der beginnenden Neuzeit (Günther & Schäfer, S. 70), was die Ausbreitung der Ländlerischen Tänze zur Folge hatte.

Zum Zweiten führten gewaltige wirtschaftliche Umwälzungen im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jh. zur Industriellen Revolution und waren begleitet von einer ungleichen Verteilung des Vermögens, einer starken Abwanderung in die Städte, einer ständig wachsenden Bevölkerungszahl, einer zunehmenden Durchlässigkeit sozialer Schranken und einer damit verbundenen Durchmischung von Gesellschaftsschichten (Dahms 2001, S. 78; Sorell 1985, S. 194). Der gesellschaftliche Wandel bereitete so den Boden für eine zweite Ausbreitungswelle der geschlossenen Rundtänze. Dabei dominierte der Walzer (Dahms 2001, S. 78) und spiegelte den Stimmungswechsel dieser Zeit. Das Bürgertum genoss im Tanz die enge körperliche Nähe und in der Beschwingtheit die Freiheitsgefühle einer neuen Epoche (Sorell 1985, S. 196 & 198).

Zum Dritten sind Kettentänze Ausdruck einer ursprünglichen, vom landwirtschaftlichen Erwerb geprägten, dörflichen Gemeinschaft. Solche Dorfgemeinschaften entwickelten sich im Zuge der Neolithisierung, die für unseren Kulturkreis vom Nahen Osten ausging. So sind insbesondere im 8. bis 4. Jt. v. Chr. gemeinschaftliche Kreistänze der überwiegende künstlerische Ausdruck dieser frühen Dorfgemeinschaften (Garfinkel 2003, S. 63). Mit dem Auftreten der ersten Städte gegen 4000 v. Chr. gewinnen auf keramischen Gegenständen andere Motive wie Kameradschaft, Festlichkeiten und Musik an Bedeutung (Garfinkel 2003, S. 82). Die Tänze selbst bleiben im dörflichen Kontext bestehen. Erst sehr viel später, als sich durch Industrialisierung und Verstädterung die dörflichen Strukturen auflösen, verschwinden auch die zugehörigen Kettentänze. Dieser Prozess wird von Dimopoulos et al. (2009) mit einem Osterdienstagsbrauch des Dorfes Lazarina in Griechenland beispielhaft beschrieben, bei dem, angeführt durch den Priester, Frauen begleitet durch den eigenen Gesang auf dem Friedhof einen ‚sta tria‘ (Drei-Takt-Tanz) vollführen. Dieser Brauch wurde nach 1980 nicht mehr vollzogen, weil die dörflichen Strukturen durch die Verstädterung, die Durchmischung mit dorffremden Personen und den Einfluss der neuen Medien und den damit verbundenen Verhaltensänderungen verloren gegangen waren.

Trotz dieser Prozesse, die zum Verschwinden der Kettentänze führen oder geführt haben, gibt es im heutigen Europa einige Reliktareale, in denen diese alte Tanzform noch vollzogen wird.

4.10.1 Reliktareale Europas und Erklärungen für die Erhaltung von Kettentänzen

In einigen Arealen Europas werden Kettentänze bis heute aus unterschiedlichen Gründen getanzt.

a) Färöer

Die überwiegende Anzahl der Volkstänze dieser Inseln sind Kreiskettentänze. Die meisten davon sind Drei-Takt-Tänze, die durch Lieder, oft in einem altertümlichen Norwegisch, begleitet werden. Daneben gibt es nur sehr wenige Paartänze oder andere Tänze.

Auf Färöer, was ja „Schafinseln“ bedeutet, war die Schafzucht und der Wollexport bis ins 19. Jh. der wichtigste Erwerbszweig.¹ Daneben sind heute die Fischerei und der Tourismus die wichtigsten Branchen.² Industrialisierungsprozesse und Verstädterung und das damit verbundene Aussterben der traditionellen Volkstänze haben auf Färöer nicht stattgefunden. Auch durch seine abgelegene Lage war es von den allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklungen Mittel- und Westeuropas abgekoppelt und die mittelalterlichen Traditionen konnten sich bis heute erhalten.

b) Bretagne

Auch viele Volkstänze der Bretagne sind Kreiskettentänze. Davon zeichnet sich die überwiegende Mehrheit durch kurze Zwei-, Drei- oder Vier-Takt-Muster aus (Abb. 532b).³ Daneben gibt es wenige Kreiskettentänze mit mehreren Teilen und einige Paartänze, die im Osten der Bretagne häufiger sind.

Ob diese Volkstanztraditionen auf die ursprünglich ansässige Bevölkerung oder auf die im 5. bis 7. Jh. n. Chr. einwandernden Inselkelten (Rother 1988, S. 15) zurückgeht, lässt sich heute wahrscheinlich nicht mehr klären. Die bretonische Sprache geht allerdings auf das Inselkeltische zurück.⁴ In ihren Kulturgütern besitzen die Bretonen große Ähnlichkeiten mit anderen keltischen Regionen.⁵ Auch politisch gab es immer wieder Autonomiebestrebungen,⁶ die möglicherweise auch mit dieser Identifikation als keltische Region zusammenhängen, aber auch auf andere historische Begebenheiten zurückgehen. Die daraus resultierende Abgrenzung als spezifische ethnische Gruppe gegenüber den restlichen Franzosen führte zu einer starken Besinnung auf altes Brauchtum und zu dessen Konservierung. So wurde der Tanztyp der Kettentänze zum Symbol eines nationalen Selbstbewusstseins in der Bretagne (Pesovar 1994, S. 60), was seine Erhaltung bis in unsere Zeit zur Folge hatte.

c) Sardinien

Auf dieser großen Mittelmeerinsel gibt es neben einigen Freien Paartanzformen hauptsächlich Kreiskettentänze. Die meisten davon haben einfache Schrittmuster, viele das Drei-Takt-Muster.

In ihrer langen Geschichte mit einem unglaublich häufigen Wechsel der Machthaber bewahrten sich die Sarden ihre ethnische Identität, was, ähnlich wie in der Bretagne, dazu führte, dass altes, spezifisches Brauchtum bewahrt wurde. Insbesondere die Kettentänze wurden auch hier zum Symbol des ethnisch-nationalen Selbstbewusstseins.

¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/F%C3%A4r%C3%B6er>, 15.8.13

² <http://de.wikipedia.org/wiki/F%C3%A4r%C3%B6er>, 15.8.13

³ Vgl. Schrittmusteranalyse von 40 bretonischen Tänzen Kap. 5.3.2. Dies gilt auch für weitere Kettentänze der Bretagne, die hier nicht untersucht wurden.

⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Bretagne>, 15.8.13

⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Bretagne>, 15.8.13

⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Bretagne>, 15.8.13

d) Provence, Katalonien, Baskenland, restliches Nordspanien

In Nordspanien und Südfrankreich gibt es noch Restbestände der Kettentänze.¹ In der Provence und in Katalonien die Farandole, in Katalonien die Sardana, bei den Basken einige Formen und einige wenige Belege im restlichen Nordspanien. Am Beispiel der Sardana² wird deutlich, dass auch in diesen Regionen diese Kettentanzformen Symbol des ethnisch-nationalen Selbstbewusstseins sind und das auch die Ursache für ihr langes Bestehen darstellt. Der Ersetzungsprozess durch Paartänze ist aber im Vergleich zu der Bretagne oder zu Sardinien weiter fortgeschritten, denn die Bretagne und Sardinien zeichnen sich ja auch, geographisch gesehen, durch eine Randlage aus, was möglicherweise zusätzlich zur Konservierung alten Brauchtums beigetragen haben könnte.

e) Balkan

Das größte Reliktareal für Kettentänze ist der Balkan.³ Findet man in Kroatien auch schon Paartänze, dominieren die Kettentänze in den anderen Gebieten Südosteuropas und Paarformen sind dort selten. Dabei sind die Kreiskettentänze sehr häufig, wogegen die Schlingeltänze äußerst selten zu finden sind.

Ein Vergleich der osmanischen Besatzungsgebiete (Abb. 4101) mit der heutigen Verbreitung der Kettentänze (Abb. 412) zeigt, wie sehr beide Areale korrelieren. So macht schon Martin (1973, S. 16) die türkische Besetzung für den Erhalt der Kreiskettentänze verantwortlich. Auch Panova bemerkt zu dieser Thematik (2002, S. 101): „Als Resultat der osmanischen Besetzung und der damit verbundenen Isolation hielten sich die Reigentänze als Hauptbestandteil der bulgarischen Tanzfolklore über die Jahrhunderte bis zum heutigen Tag.“⁴ In der Tat ist die osmanische Besetzung dieser Gebiete der offensichtliche Hauptgrund für den Erhalt dieses alten Tanztyps, aber die Ursachen scheinen vielfältiger und die Zusammenhänge komplexer zu sein.

¹ Allerdings gibt es darunter bis auf den „La Rueda“ aus Kantabrien keine Drei-Takt-Muster.

² Wer die Sardana tanzt, zeigt damit auch heute noch seine katalanische Zugehörigkeit. Obwohl das Schrittmuster eigentlich nicht so schwer ist, wird der Tanz durch seinen unübersichtlichen Ablauf und seinen speziellen Bewegungsstil geprägt, was eine Teilnahme von Fremden unmöglich macht. Nur echte Katalanen können mit tanzen.

³ Balkan steht hier für Kroatien, Bosnien-Herzegowina, Montenegro, Albanien, Griechenland, Serbien, Mazedonien, Rumänien, Bulgarien.

⁴ Übersetzt durch M. H. Y. Moreau bemerkt dazu (1993, S. 6): „It is most important to state that the long Turkish ruel did not destroy the old song and dance traditions of the Bulgarians. In fact, because of their oppression, the people became more conscious of their cultural heritage. The monasteries became underground “houses of Culture” where books were secretly published and where education was offered.“



Abb. 4101: Osmanische Besatzung von europäischen Gebieten.

Die Karte ist auf der Grundlage von Putzgers Historischem Weltatlas (2009, S. 89, S. 100, S. 125) angefertigt.

Die osmanische Obrigkeit war in einigen Punkten liberal. So gab es kein Verbot von Tanz oder Tänzen unter ihrer Herrschaft (Savvas Mavridis¹). Auch hinsichtlich der Religion waren sie tolerant (Milde 2004, S. 18). Sie gewährten nichtmuslimischen Religionsgemeinschaften, den sogenannten Millet, weitreichende Selbstverwaltung. Zudem verliefen die Kontakte der osmanischen Verwaltung zur ortsansässigen Bevölkerung ausschließlich über die religiösen Führer der Millet, wodurch die Kirche zur einzigen maßgeblichen Organisation mit weitreichenden juristischen, administrativen und wirtschaftlichen Befugnissen aufstieg. Die Türken mischten sich nicht in die inneren Angelegenheiten der Millet ein. Die Folge war einerseits eine beträchtliche Autonomie, andererseits ein enormer Machtzuwachs der orthodoxen Würdenträger (Milde 2004, S. 20). Da die orthodoxe Kirche nationalsprachlich ausgerichtet war, beispielsweise griechisch- oder serbisch-orthodox, entstand über diese Zuordnung auch eine ethnisch-nationale Zugehörigkeit. Auf diese Weise wurde Kirche und Glaube ein hauptsächliches Mittel zur Definition der nationalen Identität (Milde 2004, S. 18, 20). Es gab keine Trennung zwischen Kirche und Staat. Das zugehörige Brauchtum,

¹„Der griechischer traditionelle Tanz in der Zeit der osmanischen Herrschaft“ (Savvas Mavridis, unveröffentlichtes Manuskript, Überlassung 2009). S. Mavridis ist heute Dozent an der Universität von Thessaloniki, lebte lange in Deutschland und ist Spezialist für nordgriechische Tänze.

insbesondere der gemeinschaftliche Kettentanz, wurde zum Symbol der unterdrückten Gemeinschaft und erhielt sich fast unverändert bis in die heutige Zeit.¹

Zudem unterband die türkische Besatzung über fünf Jahrhunderte fast jegliche Einflüsse von außen, verhinderte die geistig-kulturelle Weiterentwicklung und führte zur Konservierung von Brauchtum, Sprache, Religion, Lied und Tanz. So ist uns in den Bräuchen Bulgariens eine weit in die Vorgeschichte zurückreichende Kultur erhalten geblieben (MacDermott S. 73 ff).

Die Verbindung von Kirche und ethnisch-nationaler Identität verhinderte möglicherweise auch die Ausbreitung der modernen Paartänze, denn das Anfassen und gemeinsame Tanzen der Geschlechter in der Öffentlichkeit wurde von der orthodoxen Kirche abgelehnt.²

Unter dem Einfluss dieser Faktoren und ihrer Wechselwirkungen blieben die alten Kettentänze auf dem Balkan³ erhalten. Aber nicht nur dort, sondern auch in den Regionen Südwestasiens gibt es heute noch Kettentänze in dichter Verbreitung. Davon gibt es allerdings eine Ausnahme im Westen der Türkei.

¹ Katarova und Djenev (1958, S. 18): „In the dark years of Ottoman rule, it was at the dance ground that the Bulgarians could get together freely. Arm in arm, united by the rhythm of the tune and dance, they became even more conscious of their national unity.“

² Diese Einschätzung äußerte Theodor Vasilescu, Volkstanzspezialist aus Bukarest, in einem persönlichen Gespräch am 7.10.2011.

³ Dies gilt auch für die meisten Regionen Kleinasiens und des Nahen Ostens unter dem Einfluss des Islam.

4.10.2 Reliktareal Südwestasien

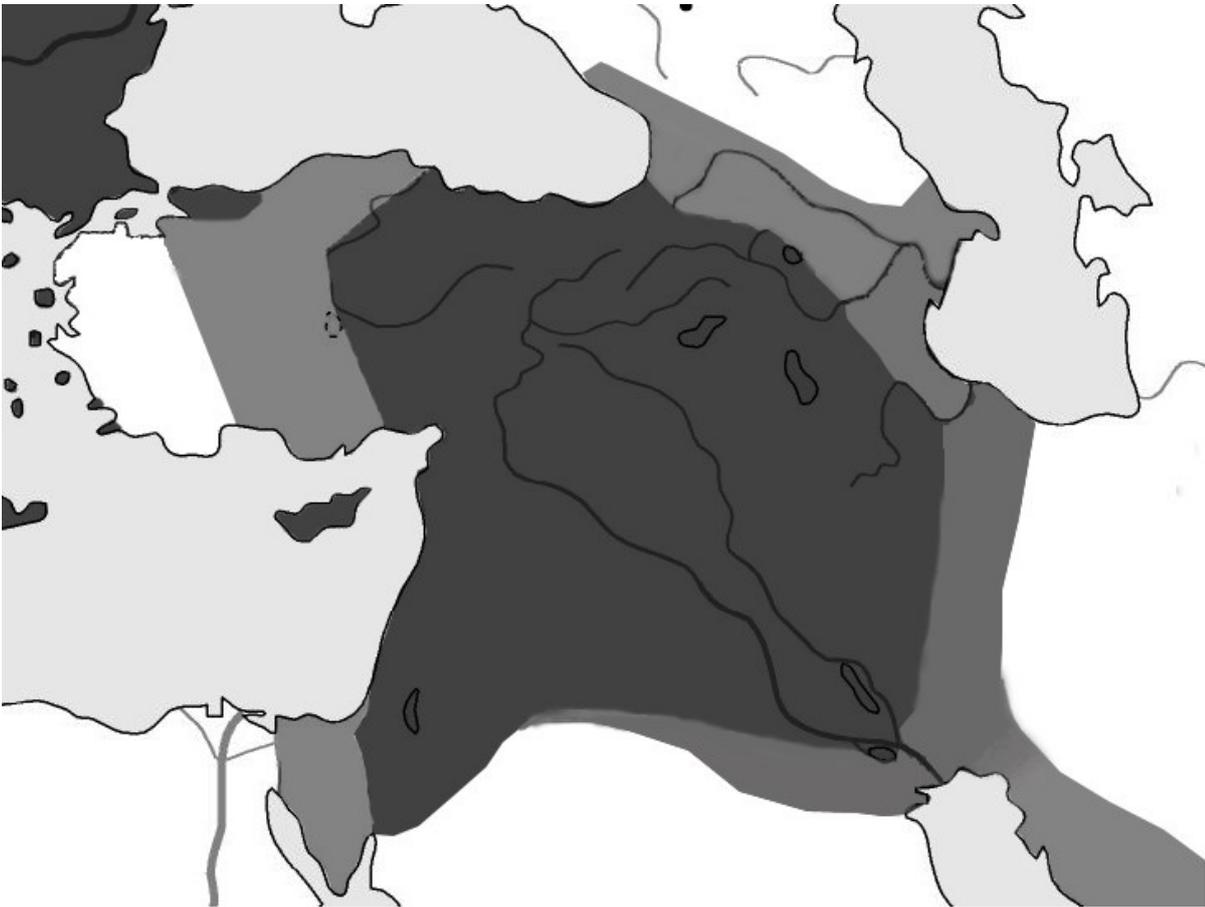


Abb. 4102: Heutige Verbreitung der Kettentänze in Südwestasien.

Legende: Dunkelgrau = viele Kettentänze (Anteil: 50 – 100%); mittelgrau = einige Kettentänze (Anteil: 20 – 50%)

In dem mutmaßlichen Entstehungsgebiet der Kettentänze prägen diese heute immer noch das Erscheinungsbild der Volkstänze. Ein durch den Islam bestimmtes Verhältnis der Geschlechter ließ das Aufkommen von Paartänzen nicht zu und konservierte somit die alten Formen.

Dagegen gibt es im angrenzenden Ägypten und auf der arabischen Halbinsel keine Kettentänze. Auch östlich einer Linie, die im Westen und Südwesten des Irans verläuft, haben die dortigen Formen abweichende äußere Strukturmerkmale und gehören deshalb zu einer anderen Gruppe von Tänzen. Dabei werden die Bewegungen zwar auch auf der Kreisbahn durchgeführt, aber es besteht keine Fassung zwischen den Tanzenden. Die Schrittmuster sind sehr einfach, mehr im Sinne eines Grundschriffs. Die Körperfront ist nicht ständig zur Mitte orientiert, sondern die Ausrichtung wird durch viele Wendungen und Drehungen verändert. Die Schrittmuster und die anderen Bewegungen sind zwar grundsätzlich uniform, durch die fehlende Fassung wird der persönliche Frei- und Gestaltungsraum aber größer. Ein Vertreter dieser Tanzkategorie ist der in Afghanistan verbreitete ‚Attan‘. Wie weit dieser Tanztyp, der

im Folgenden als „Attantyp“ bezeichnet wird, verbreitet ist, müsste noch untersucht werden. Weiter östlich in Mittelasien gibt es aber noch weitere regionale Vorkommen der Kettentänze.

Bemerkenswerterweise gibt es mitten im heutigen Hauptverbreitungsgebiet in der heutigen Südwesttürkei, von einigen Mittelmeerhalbinseln abgesehen, keine Kettentänze. Dort dominieren Zeybek-Tänze, die auf der Kreisbahn ohne Fassung in der Regel von Männern getanzt werden.¹ Werden diese Tänze nicht solistisch, sondern in der Gruppe ausgeführt, haben sie ein uniformes Schrittmuster und es gibt Drehungen und Wendungen. Die Schritte werden häufig durch Bewegungen der Arme begleitet. Ihren äußeren strukturellen Merkmalen nach gehören sie zum Attantyp.

In dem östlich daran anschließenden Streifen, von den Volkstänzen her als Çiftetelli- und Karşilama-Gebiet bezeichnet, gibt es einige Kettentänze, aber es dominieren auch dort Tänze vom Typ Attan oder freie Tänze, z. B. Seymentänze, Schwert- und Schildtänze, Trommeltänze, Holzlöffeltänze u.a. (Bicer 2009, S. 127).

Es kann an dieser Stelle nicht belegt werden, aber die Vermutung liegt nahe, dass es in diesen Gebieten früher auch Kettentänze gab. Dafür sprechen einige wenige Relikte des Drei-Takt-Musters in anderen Tänzen (siehe Datenteil, Türkei). Es stellt sich hier die Frage nach den Gründen ihres Verschwindens. Als Antwort bestehen mindestens zwei Hypothesen:

a) Nach A. Demirbag² führte ein durch Handel gewonnener Reichtum und ein städtisches Umfeld zu diesen individuell geprägten Tänzen.

b) Nach H. Eriksen³ ist der Anteil an eingewanderter Turkbevölkerung in diesem Gebiet vergleichsweise hoch.⁴ Die Tänze der aus Zentralasien stammenden Turkvölker sind ohne Fassung und eher frei oder vom Attantyp. Der relativ hohe Anteil dieser Ethnie prägte die Strukturen der Tänze. Dafür spricht auch, dass Zeybektänze von der Bevölkerung der Insel Rhodos als „Turkikos“⁵ bezeichnet werden.

Die angeführten Indizien sprechen für ein Verschwinden der Kettentänze in Folge eines massiven Zuzugs von Turkbevölkerung.

Zur Erklärung der heutigen Verbreitung der Kettentänze kann insgesamt festgehalten werden:

- Kettentänze dominierten in Europa bis ins späte Mittelalter.
- Geschlossene und Offene Paartänze ersetzten im weiteren Zeitverlauf die Kettentänze im westlichen Europa.

¹ Es gibt aber auch Frauen-Zeybek-Tänze, die denen der Männer ähneln.

² Ahmet Demirbag, Dozent an der Universität Istanbul für türkische Volkstänze, in einem Gespräch am 21.4.2012 in Tübingen bei einem Volkstanzworkshop.

³ Helene Eriksen, Tanzethnologin mit Schwerpunkt Naher und Mittlerer Osten, auf einem Workshop in Tübingen am 24.11.2013.

⁴ Diese Aussage müsste noch durch weitere Belege gestützt werden.

⁵ Kamile Akgül, Volkstanzlehrerin an der Universität Istanbul am 24.11.11 beim CID-Kongress in Istanbul in ihrem Referat über Frauen-Zeybek-Tänze.

- In den westlichen Reliktarealen waren und sind Kettentänze ein Ausdruck der ethnisch-nationalen Identität und das sorgte für deren Konservierung.
- Im großen Reliktareal Balkan sorgte ein komplexes Wechselspiel zwischen Ottomanischer Besatzung und ethnisch-nationaler Identitätsbewahrung im Rahmen der jeweiligen orthodoxen Kirchen für den Erhalt der Kettentänze. Zusätzlich verhinderten patriarchalische Strukturen der orthodoxen Kirchen bzw. der Gesellschaft insgesamt das Aufkommen der Paartänze.
- Ähnliches gilt für Südwestasien, wo der Islam und die damit verbundene Stellung der Frau ein Aufkeimen der Paartänze verhinderte und noch verhindert.

Mit diesen Ausführungen sind die Aspekte der zweiten Leitfrage zur mittelalterlichen und heutigen Verbreitung der Kettentänze und zu den Faktoren für ihr Verschwinden im westlichen Europa in ihrem Kern beantwortet.

Im nun folgenden Kapitel werden Antworten auf die dritte Leitfrage gesucht, bei der es um die Veränderung von äußeren Formmerkmalen und die Abwandlung des Schrittmaterials geht.

5. Genealogie der Kettentänze

Kettentänze haben ihre eigene Entwicklungsgeschichte. Nach ihrer Genese im Nahen Osten (vgl. Kap. 4.5) verbreiteten sie sich als wesentliches Element des neolithischen Bündels durch Migration der frühen Hirten und Bauern oder durch Ausbreitung von deren Kultur.¹ In der langen Zeit nach der Genese und Ausbreitung der Kettentänze ereigneten sich Entwicklungen und Veränderungen, die zum heutigen Erscheinungsbild dieser Tänze führten. All diese Entwicklungen und Veränderungen sind hier mit Genealogie der Kettentänze gemeint.

Heutige und auch vergangene Kettentänze unterscheiden sich untereinander. Soweit es solche Tänze überhaupt noch gibt, hat jede Region ihre eigenen Formen und Varianten mit spezifischen Merkmalen. Dabei werden die offensichtlichen Differenzen unterschiedlich bewertet. Es kommt vor, dass zwei Tänze bei stark abweichender Ausführung im Stil, dagegen mit sehr ähnlichem Schrittmuster, als deutlich unterschiedlich eingestuft werden.² Um Aspekte des Stils geht es im Folgenden aber nicht, sondern es geht um Ähnlichkeiten oder Abweichungen in äußeren Formmerkmalen und in den Schrittmustern, denn diese Charakteristika erwiesen sich als äußerst zeitstabil und konservativ.³ Betrachtet man äußere Formmerkmale wie Mehrteiligkeit oder Symmetrie, fällt auf, dass diese in manchen Regionen sehr häufig sind, in anderen gar nicht vorkommen. Auch manche Schrittmuster sind sehr ungleich über das heutige Verbreitungsgebiet verteilt. Dann gibt es ganze Gruppen von Tänzen mit ähnlichem Schrittmuster, zwischen denen möglicherweise eine größere Verwandtschaft besteht. Manche dieser „Familien“ haben nur regionale Vorkommen, andere sind fast überall verbreitet. Ein weiterer Unterschied zeigt sich in der Vorzugstanzrichtung. Im Westen Europas werden die Kettentänze nach links, im Osten nach rechts vollzogen.

Welche Ursachen bestehen für diese Unterschiede und welche Aussagen können über die Genealogie der Kettentänze seit ihrer Genese gemacht werden?

Zur Klärung dieser Fragen müssen in einem ersten Schritt diese Unterschiede festgestellt und festgehalten werden. Dazu bedarf es geeigneter Analysemethoden. In einem zweiten Schritt werden Hypothesen über die möglichen Ursachen der jeweiligen Unterschiede formuliert.

¹ Ob die neolithische Kultur durch Migration oder durch Kulturshift verbreitet wurde, ist eine immer noch nicht entschiedene Frage. Neuere genetische Vergleichsuntersuchungen wie die von Fu, Rudan, Pääbo und Krause (2012, S. 1) favorisieren die Migrationshypothese. Auch die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit deuten ein wenig auf diese Sichtweise hin. Deshalb sind die diesbezüglichen Formulierungen in der vorliegenden Arbeit im Sinne der Migrationshypothese ausgeführt.

² So ist die überwiegende Einschätzung sowohl von traditionsbewussten Volkstänzern, als auch von westlichen Hobby-Folkloristen.

³ Vgl. Kap. 5.4.1.

5.1 Strukturanalyse - Verfahren für Kettentänze

Die meisten Kettentänze sind einteilig und haben keinen komplexeren Ordnungsgrad. Bei solchen Formen können nur die Schrittmuster unterschieden werden. Manche dieser Tänze haben aber mehrere Teile, andere werden symmetrisch ausgeführt. Sie haben also eine weitere Ebene in ihrer Struktur.

5.1.1 Strukturanalyse nach der Terminologie des IFMC

Unterschiedliche Strukturebenen lassen sich gut charakterisieren durch die Terminologie des IFMC¹, welche unter der Leitung von Kurt Petermann (1983) erstellt wurde.² Die in den Kettentänzen vorkommende Struktur ist aber vergleichsweise einfach und kann durch zwei-, drei- oder vierteilig und symmetrisch oder unsymmetrisch beschrieben werden. Deshalb wird bei den im Folgenden vorgenommenen Strukturanalysen auf das umfassende Analysekonzept des IFMC verzichtet und bei den einzelnen Tänzen nur festgehalten, ob diese mehrteilig sind und ob eine Symmetrie festzustellen ist.

5.1.2 Strukturanalyse nach Leibman³ (1992)

Die meisten Kettentänze sind nur einteilig und bestehen aus einem Schrittmuster, das sich über mehrere Takte erstreckt. Zur Beschreibung und Analyse solcher Formen ist das Konzept von Robert Leibman (1992) besonders geeignet.

Schrittmuster bestehen aus einer Folge von Bewegungen mit und Bewegungen ohne Gewichtsverlagerung. Als zeitliches Bezugssystem dient eine Taktlänge. Analysiert wird die Anzahl der Gewichtsverlagerungen während dieses Zeitabschnitts. Vollzieht man innerhalb eines Taktes eine gerade Anzahl von Gewichtsverlagerungen, steht eine 0. Führt man eine ungerade Anzahl von Gewichtsverlagerungen in einem Takt aus, steht eine 1. Diese Analyse wird über alle Takte vollzogen, aus denen das Schrittmuster besteht. Das Schrittmuster ist die Summe der Bewegungen bis zum Beginn seiner Wiederholung. Das Schrittmuster eines Tanzes ist damit eine Beschreibung der Sequenzen von Gewichtsverlagerungen und Aktionen ohne Gewichtsverlagerung (Leibman 1992, S. 296). Diese Analyse führt zu einer Sequenz von 0 und 1, einem binären Code, welcher als Basismuster (underlying structure) bezeichnet wird. Für jedes Basismuster gibt es unterscheidbare Varianten, die sich durch die Zahl der Gewichtsverlagerungen pro Takt, durch die rhythmische Ausführung und die Richtung der Bewegungen unterscheiden lassen. Als Beispiel ist in Tab. 512 der serbische Tanz Čačak in diesem System beschrieben.

¹ International Folk Music Council

² Eine nähere Beschreibung befindet sich in Kap. 2.1.4b.

³ Eine Darstellung dieser Analysemethode befindet sich ebenfalls in Kap. 2.1.4b.

Tab. 512: Čačak (Serbien) beschrieben im binären Code nach Leibman mit einem Schrittmuster über 10 Takte. Musikalische Basis ist ein 2/4-Takt.

R und L bedeuten Gewichtsverlagerungen auf das rechte oder linke Bein,

o bedeutet eine Bewegung ohne Gewichtsverlagerung. Das variierte Motiv in Takt 8 ist mit fetter Schrift gekennzeichnet.

Binärer Code (Basismuster)	0	0	1	1	1	0	0	1	1	1
Gewichts- verlagerungen	R L	R L	R o	L o	R o	L R	L R	L o	RLR	LRL
Gewichts- verlagerungen Variante	R L	R L	R o	L o	R o	L R	L R	LRL	RLR	LRL
Richtung	→	→	→			←	←	←		
Zählzeiten im Takt	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1&2	1&2	1&2
Takt- nummerierung	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Ein auf diese Weise codiertes Basismuster beschreibt nicht bestimmte Schritte, sondern es beschreibt den Tanz auf einem abstrakteren Niveau (Leibman 1992, S. 295).

Vorteile und Möglichkeiten dieses Analysekonzepts:

- Tänze können einer bestimmten Musterlänge zugeordnet werden.
- Tänze mit jeweils gleichem Basismuster können in Familien eingeteilt werden.
- Tänze können in der Struktur ihrer Basismuster verglichen werden. Damit können Vermutungen über mögliche Verwandtschaften und Entwicklungen formuliert werden.
- Phasenverschobene („shifted“) Muster können erkannt werden. Diese sind auf unterschiedliche Weise der Musik zugeordnet, besitzen aber das gleiche Grundmuster, z. B. 0110 gleich 0011. Dabei müssen zwei Arten von Phasenverschiebungen unterschieden werden. In der „ganztaktigen“ Verschiebung wird das Muster um ganze Takte verschoben. Anders ausgedrückt beginnt der Tanz mit einem anderen Takt des Musters, wobei die Reihenfolge erhalten bleibt. Bei der „teiltaktigen“ Verschiebung wird das Muster im Verhältnis zur Musik nicht um ganze Takte, sondern nur um einen Teil eines Taktes verschoben, z. B. um eine Viertelnote. Das kann dazu führen, dass man dann bei der Analyse zu einem anderen Basismuster kommt. Solche teiltaktigen Verschiebungen sind aber sehr selten.
- Symmetrische Muster können von asymmetrischen unterschieden werden.

5.2 Ergebnisse der qualitativen und quantitativen Analysen der Schrittmuster verschiedener Regionen

Für die im Folgenden angeführten Ergebnisse wurden 999 Kettentänze aus Kroatien, Serbien, Mazedonien¹, Albanien, Bulgarien und Griechenland analysiert. Auf eine Analyse rumänischer Volkstänze wurde verzichtet.² Den jeweiligen Tänzen wurde die Herkunftsregion, die Quellenangabe und als Ergebnis der Analyse nach Leibman die Musterlänge und das Basismuster zugeordnet. Zusätzlich wurden symmetrische Muster und Tänze mit mehreren Teilen als solche gekennzeichnet. Paartänze oder andere Gemeinschaftstänze wurden bei den Listen nicht berücksichtigt (siehe Datenteil E). Die genaue Vorgehensweise beim Erstellen der einzelnen Tanzlisten ist im Datenteil Kap. E beschrieben. Um die Ergebnisse zu überprüfen, wurden die Daten von L. Torp (1990) für 847 Kettentänze vom ganzen Balkan, von B. Ravnikar (1980) für 224 Kettentänze aus den Regionen des ehemaligen Jugoslawiens, von M. Dimoski (1977) für 46 Kettentänze aus Mazedonien, von G. Pajtondžiev (1973) für 105 Kettentänze aus Mazedonien und von P. Atanasovski (Videosammlung 2003) für 46 Kettentänze aus Mazedonien auf die gleiche Weise aufbereitet. In der Summe sind das 2267 analysierte Kettentanzformen, wobei zwischen den einzelnen Datensätzen einige wenige Dopplungen bestehen.

5.2.1 Analyse der Musterlängen von 999 Kettentänzen (eigener Datensatz)

Bei einem Schrittmuster wird die Länge durch die Anzahl der Takte charakterisiert, über die es sich erstreckt. Ein Takt wiederum wird durch die Anzahl der Grundschläge bestimmt. So enthält ein 2/4-Takt zwei Grundschläge im Wert von jeweils einer Viertelnote. Dabei ist der erste Schlag betont, der zweite unbetont. Bei einem 4/4-Takt bedeutet das eine Folge von einem betonten, einem nicht betonten, einem etwas betonten und einem nicht betonten Viertelschlag. In der Praxis ist es manchmal schwierig, den Unterschied zwischen betont und etwas betont zu hören und eine eindeutige Zuordnung als 2/4- oder 4/4-Takt vorzunehmen. Da Volksmusik in der Regel ohne Noten praktiziert wird, sind auch keine Noten vorhanden, um dies dort zu überprüfen. Wird Volksmusik doch in Noten festgehalten, wird sie meist im 2/4-Takt und selten im 4/4-Takt notiert. Aus diesem Grund beziehen sich auch die Basismuster in der Regel auf einen 2/4-Takt. Bei fast allen anderen Taktarten besteht diese Unsicherheit nicht.

Grundsätzlich müssen Muster immer eine gerade Quersumme haben, denn bei ungerader Quersumme beginnt dann der andere Fuß mit dem Schritt, was wiederum bedeutet, dass das Muster sich noch gar nicht wiederholt, da ein vollständiges Muster immer mit demselben Fuß beginnen muss.

¹ Mit Mazedonien ist das Gebiet der heutigen Republik Mazedonien gemeint.

² Dieser Verzicht hat zwei Gründe. Einmal waren große Teile Rumäniens lange unter österreich-ungarischer Herrschaft und damit einem spürbaren westlichen Einfluss ausgesetzt. Deshalb ist davon auszugehen, dass sie sich weitgehender verändert haben als Tänze anderer Balkanländer. Zum Zweiten sind die Kenntnisse des Verfassers für diese Region nicht so weitreichend, um die angeführten Entwicklungsprozesse verlässlich beurteilen zu können.

Bei der Analyse der Musterlängen wurden Schrittmuster von einem (1TM) bis sechzehn Takten (16TM) in ihrem prozentualen Anteil für alle Länder erfasst. Da Musterlängen mit mehr als sechzehn Takten sehr selten sind, wurden diese in der Kategorie *mehr als 16TM* zusammengefasst. Zusätzlich wurden noch Tänze mit mehrteiligen Strukturen unabhängig von ihrer Musterlänge unterschieden. Das Ergebnis ist in Abb. 521a graphisch dargestellt.

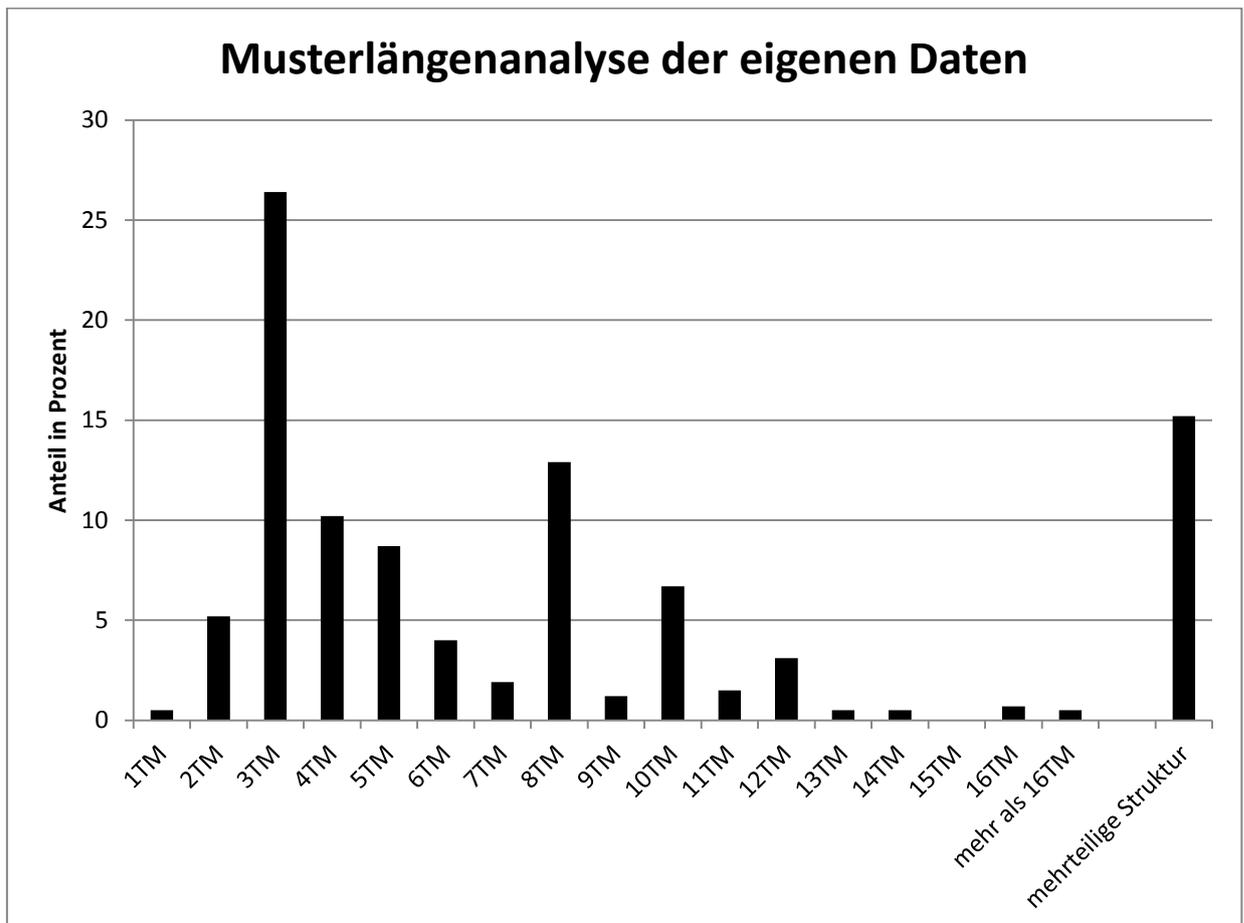


Abb. 521a: Prozentuale Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 999 Kettentänzen der Länder Kroatien, Serbien, Mazedonien, Albanien, Bulgarien und Griechenland (eigene Datensammlung, Datenteil E.1.A.1).

Auffällig ist der hohe Anteil der Drei-Takt-Tänze mit 26,4%, der die besondere Bedeutung dieses Musters eindrücklich herausstellt. Hervorzuheben sind die Werte für 8TM mit 12,9%, für 10TM mit 6,7% und für 12TM mit 3,1%. Ignoriert man die beiden letztgenannten Gruppen, dann ergibt das Ergebnis eine linksschiefe Verteilung mit einem Maximum¹ bei den 3TM (siehe Abb. 521b) von über 25%. 1TM sind sehr einfach und deshalb selten, 2TM sind bei 5,2% Anteil schon gebräuchlicher und 4TM mit 10,2% und 5TM mit 8,7% sind häufig. Je größer die Taktanzahl, desto seltener werden dann die Muster.

¹ Eine Verteilung mit einem Maximum wird als unimodal bezeichnet (http://de.wikipedia.org/wiki/Modus_%28Statistik%29 vom 28.5.2014)

Neben dem 3TM nimmt das 8TM eine herausragende Position ein, denn zu den 8TM-Tänzen mit 12,9% sind noch die meisten mehrteiligen Strukturen achttaktig, was sich zu einem Gesamtanteil von 27% summiert. Auch die 10TM und 12TM heben sich deutlich von einer unimodalen Verteilung ab. Das deutet darauf hin, dass mit diesen Musterlängen besondere Gründe korrelieren könnten, die zu ihrer Sonderstellung geführt haben.

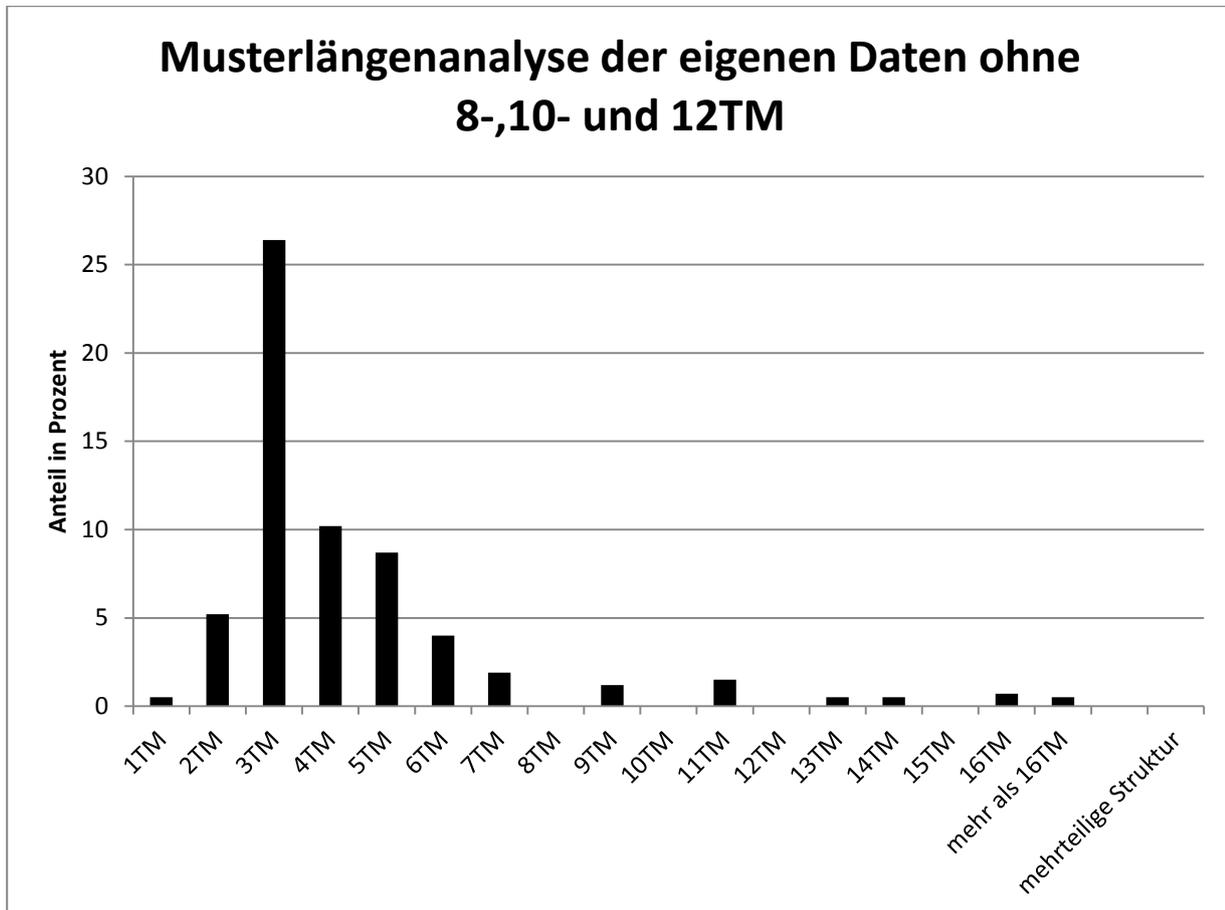


Abb. 521b: Prozentuale Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 999 Kettentänzen der Länder Kroatien, Serbien, Mazedonien, Albanien, Bulgarien und Griechenland (eigene Datensammlung, Datenteil E.1.A.1) ohne 8TM, 10TM, 12TM und mehrteilige Strukturen.

5.2.2 Vergleich der Ergebnisse für die Musterlänge mit den Analyseergebnissen der Daten anderer Autoren

a) L. Torp (1990) analysierte über tausend Kettentänze Europas und ordnete ihnen jeweils, von der Ornamentik des Schrittmusters ausgehend, eins von sieben Hauptmustern zu. Diese Hauptmuster beziehen sich nicht auf die Taktlänge und sind den Mustern nach Leibman nicht zweifelsfrei zuzuordnen. Da viele der bei Torp angeführten Tänze zusätzlich nach Laban notiert sind, war für diese eine Strukturanalyse nach Leibman möglich und sie wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit vorgenommen. Einige andere konnten aufgrund der Ornamentik einem Basismuster nach Leibman zugeordnet werden. Einige konnten nicht

zugeordnet werden. Kettentänze von Regionen außerhalb des Balkans wurden hier nicht berücksichtigt.

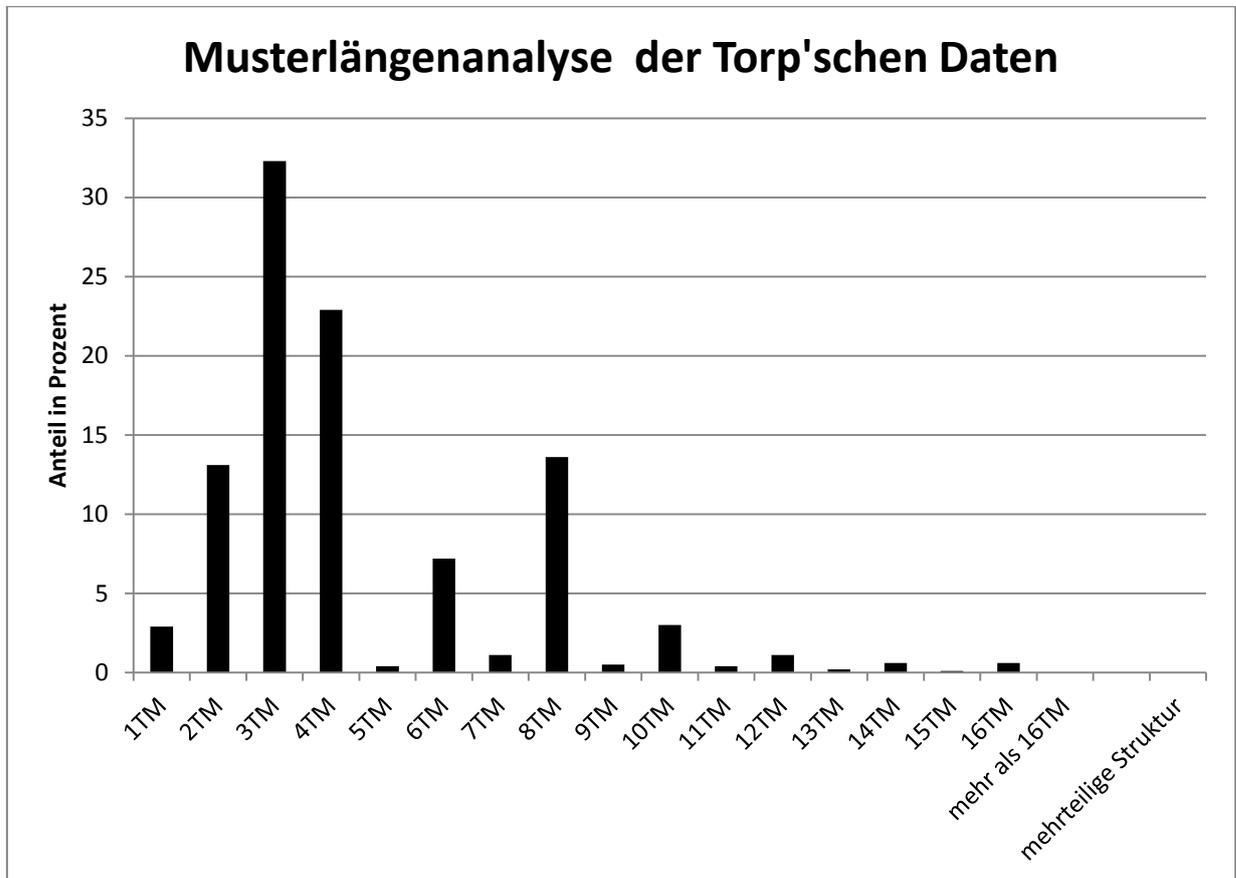


Abb. 522a: Prozentuale Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 847 Kettentänzen der Länder Kroatien, Serbien, Rumänien, Mazedonien, Albanien, Bulgarien und Griechenland (Datenteil E.2), gesammelt von L. Torp (1990).

Insgesamt ergibt sich für die Daten von Torp ein ähnliches Ergebnis, das die besondere Bedeutung der 3TM noch deutlicher herausstellt. Mehrteilige Strukturen werden bei Torp nicht erfasst. Die Dominanz der 8TM ist nicht so deutlich, was zwei Gründe hat. Einmal ist die erfasste Anzahl regional sehr unterschiedlich. Insbesondere ist die Zahl der Formen aus Kroatien und Serbien bei Torp vergleichsweise gering und beides sind Länder, die einen sehr hohen Anteil an 8TM haben (vgl. Abb. 523a). Zum Zweiten kann die Analyse nach Ornamentik dazu führen, dass ein achttaktiger Tanz als viertaktig und ein viertaktiger als zweitaktig eingestuft wird, weil die Länge des Musters nicht nach Takten analysiert wird, sondern nur seine Ornamentik. Dieser Effekt führt dazu, dass einige mit einem 2TM angeführten Tänze bei der Analyse nach Leibman ein 4TM, einige mit einem 4TM angeführten ein 8TM haben könnten.

Auch das 10TM und das 12TM haben bei den Daten von Torp einen etwas höheren Anteil, wenn auch die Werte nicht ganz so deutlich höher sind wie beim eigenen Datensatz, was an den unterschiedlichen regionalen Anteilen liegen könnte. Der im Vergleich geringe Anteil des 5TMs ist allerdings ein deutlicher Unterschied.

Rechnet man die angeführten Unterschiede und Einschränkungen mit ein, ergibt sich insgesamt ein durchaus ähnliches Ergebnis.

b) B. Ravnikar beschreibt in seinem Buch ‚Kinetografija‘ (1980) 224 Kettentänze aus den verschiedenen Regionen des ehemaligen Jugoslawiens (Slowenien, Kroatien, Bosnien, Serbien, Mazedonien und Montenegro) in Labannotation. Diese sind in Kap. E.3 des Datenteils in die Form nach Leibman umgeformt. Die Musterlängenanalyse ist in Abb. 522b graphisch dargestellt.

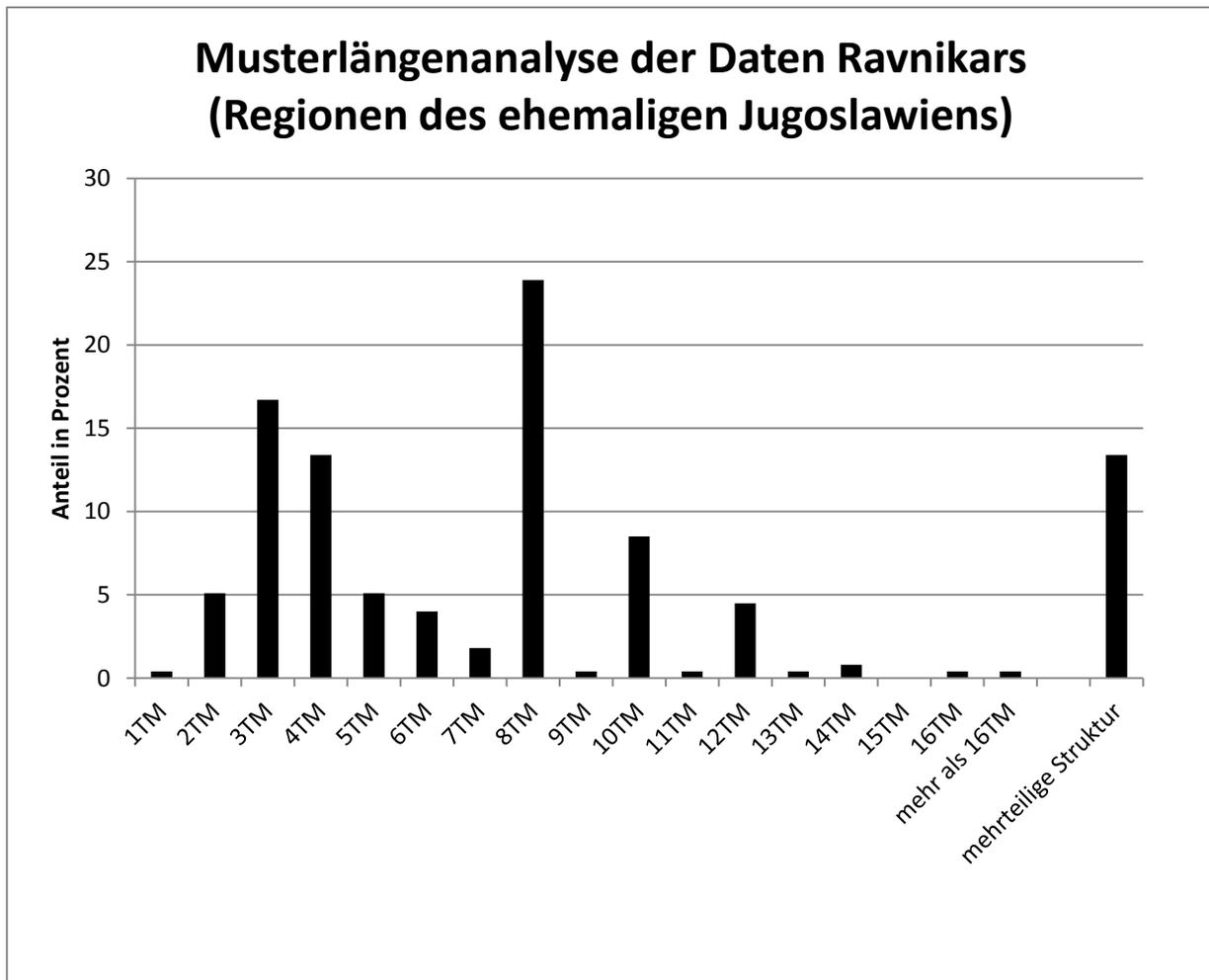


Abb. 522b: Prozentuale Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 224 Kettentänzen der Länder Slowenien, Kroatien, Bosnien, Serbien, Mazedonien und Montenegro (Datenteil E.3), gesammelt von Ravnikar (1980).

Auch die Analyse der Daten von Ravnikar führt zu einem ähnlichen Ergebnis. Bei seiner Tanzsammlung dominieren die 3TM nicht ganz so deutlich, wogegen die 8TM häufiger sind. Dies ist gut mit der Auswahl der Regionen zu begründen, da bei diesen Daten keine Formen aus Bulgarien, Albanien und Griechenland enthalten sind, bei denen die kurzen Taktmuster überwiegen und die 8TM nicht so häufig sind (siehe Abb. 523a).

Zusammenfassend zeigt der Vergleich mit den Sammlungen von Torp und Ravnikar, dass die eigene Datensammlung eine verlässliche Grundlage für weitere Interpretationen darstellt.

5.2.3 Regionale Unterschiede in der Häufigkeit von bestimmten Musterstrukturen (eigener Datensatz)

Der prozentuale Anteil der einzelnen Schrittmusterlängen ist regional unterschiedlich und die meisten Muster sind auf das Gesamtareal bezogen ungleichmäßig verteilt. Beispielsweise gibt es in Serbien sehr viele 8TM, wovon auch noch die meisten symmetrisch sind, wogegen es in Griechenland kaum achttaktige und fast keine symmetrischen Formen gibt. Da es insbesondere in Serbien deutliche regionale Abweichungen gibt, lassen sich für dieses Land drei Regionen (I: das Zentrum, der Westen und der Norden Serbiens, II: der Osten und Nordosten Serbien und III: der Süden und Südosten Serbiens) unterscheiden. Auch für die regional sehr unterschiedlichen griechischen Tänze werden drei Gebiete voneinander abgegrenzt (I: das nordgriechische Mazedonien, II: die pontische Region und III: der Rest von Griechenland). Um die regionalen Unterschiede deutlich herauszustellen, werden die Ergebnisse der Analyse in vier Kategorien zusammengefasst.

- Kurze Muster (1TM bis 7TM).
- Achttaktige Muster (8TM).
- Längere Muster (9+TM = 9TM und größere).
- Mehrteilige Strukturen unabhängig von der Musterlänge.

Der jeweilige prozentuale Anteil ist in Abb. 523a graphisch dargestellt.

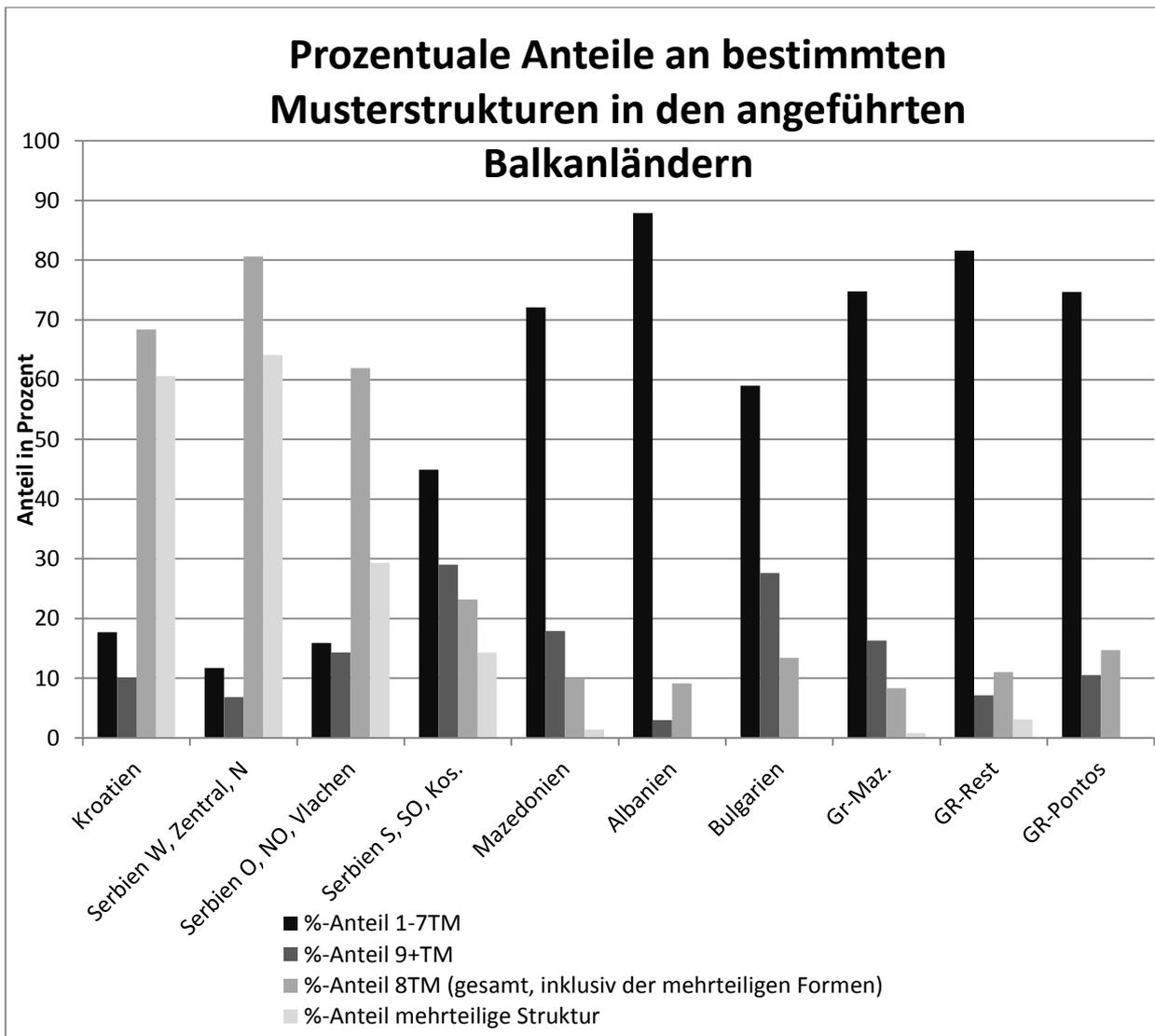


Abb. 523a: Prozentualer Anteil bestimmter Kategorien der Musterlänge bei 999 Kettentänzen (eigener Datensatz, E.1.A.2) für die angeführten Länder.

Für die einzelnen Kategorien ergeben sich in den Balkanländern unterschiedliche Anteile. Kurze Taktmuster (1TM – 7TM) sind in den westlichen Balkanländern Kroatien und Serbien eher selten, wogegen sie im südöstlichen Bereich dominieren (vgl. Abb. 523b)

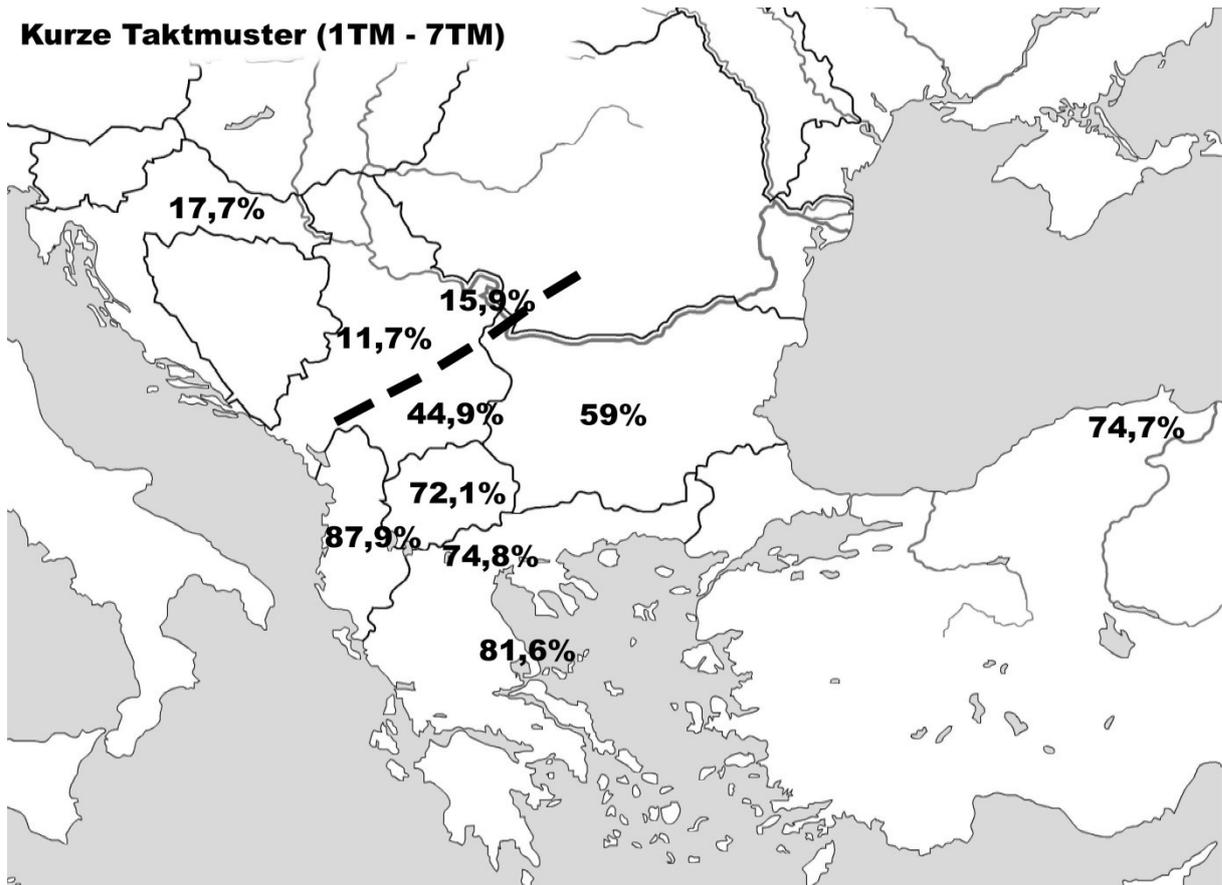


Abb. 523b: Prozentuale Anteile von kurzen Taktmustern (1TM bis 7TM) in verschiedenen Regionen des Balkans. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil E.1.A.2.

Gegensinnig verteilt sind dagegen achttaktige Musterstrukturen (vgl. Abb. 523c), die in Kroatien und Serbien vorherrschen, im südöstlichen Balkan aber nur einen Anteil von etwa 10% erreichen.

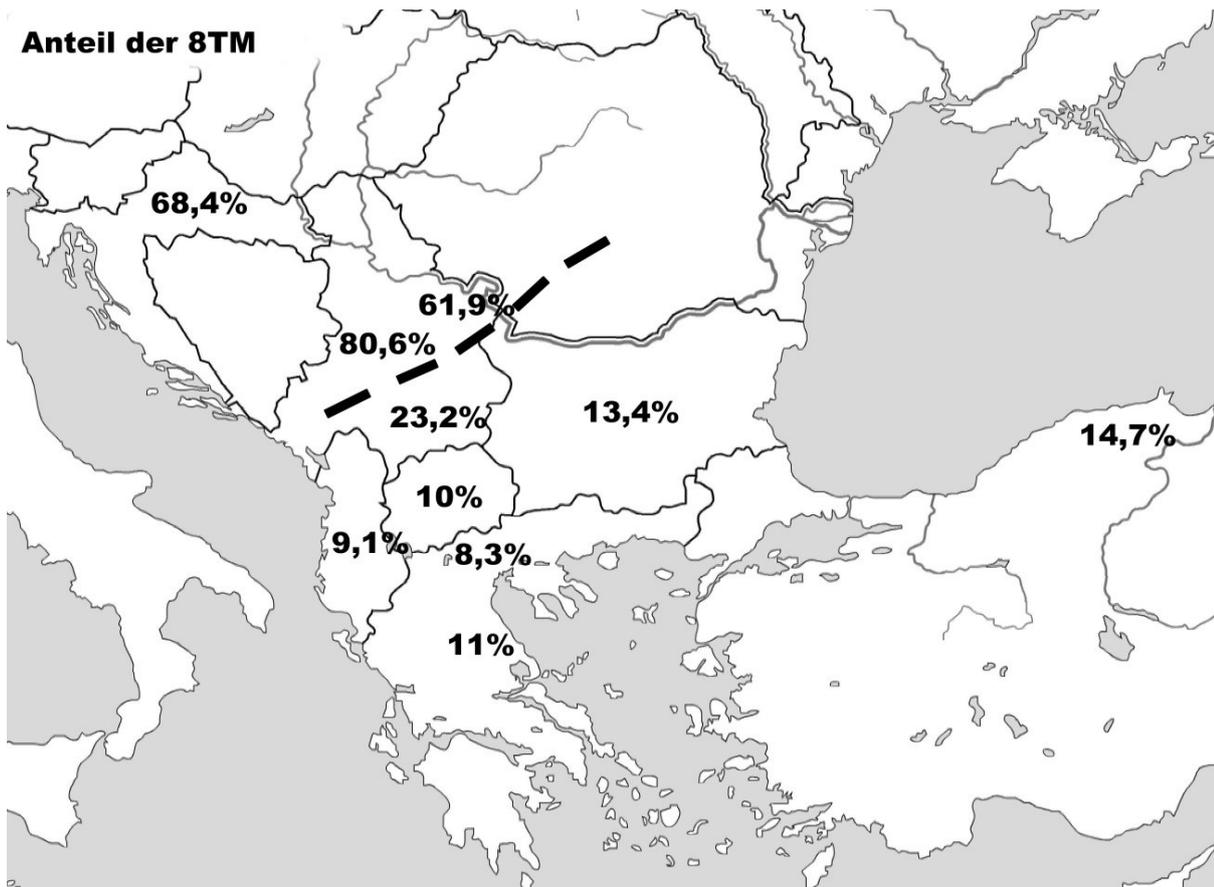


Abb. 523c: Prozentuale Anteile von achttaktigen Mustern in verschiedenen Regionen des Balkans. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil E.1.A.2.

Auch mehrteilige (vgl. Abb. 523d) und symmetrische Strukturen (vgl. Abb. 523e) sind im Westen häufig und im Südosten eher selten.

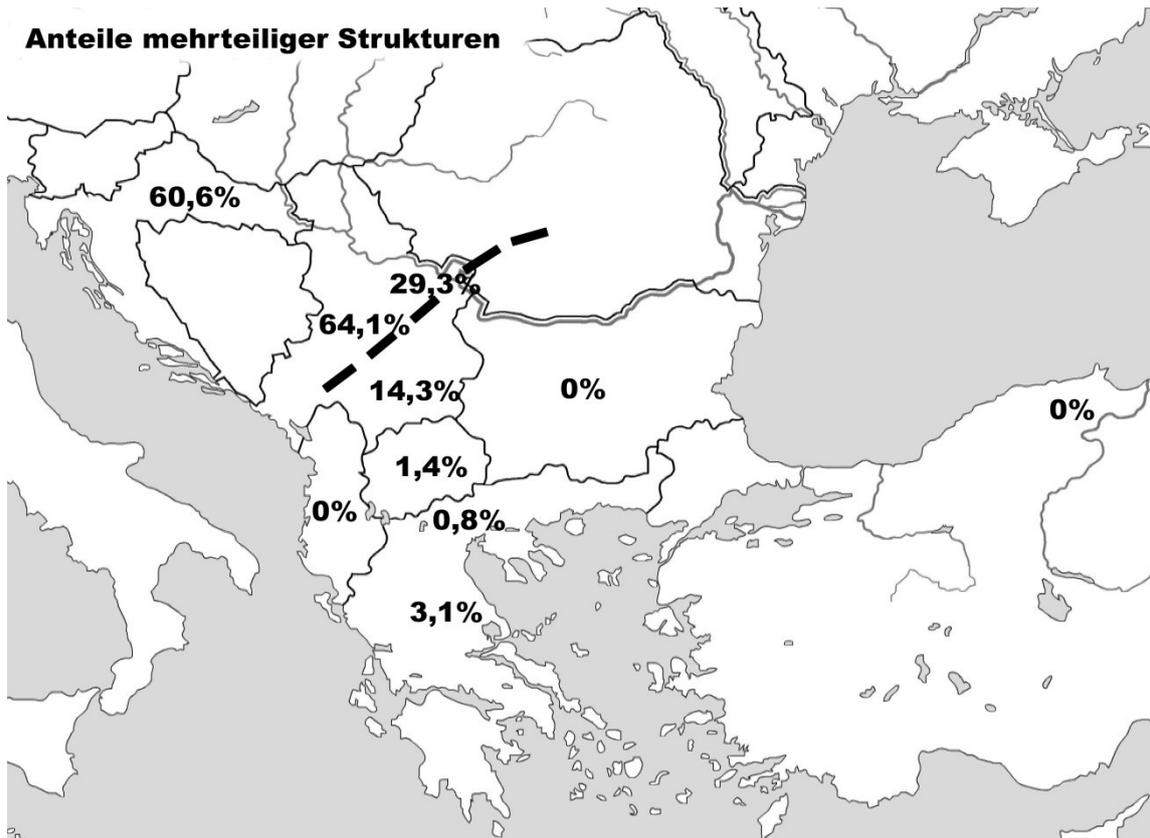


Abb. 523d: Prozentuale Anteile von mehrteiligen Strukturen in verschiedenen Regionen des Balkans. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil E.1.A.2.

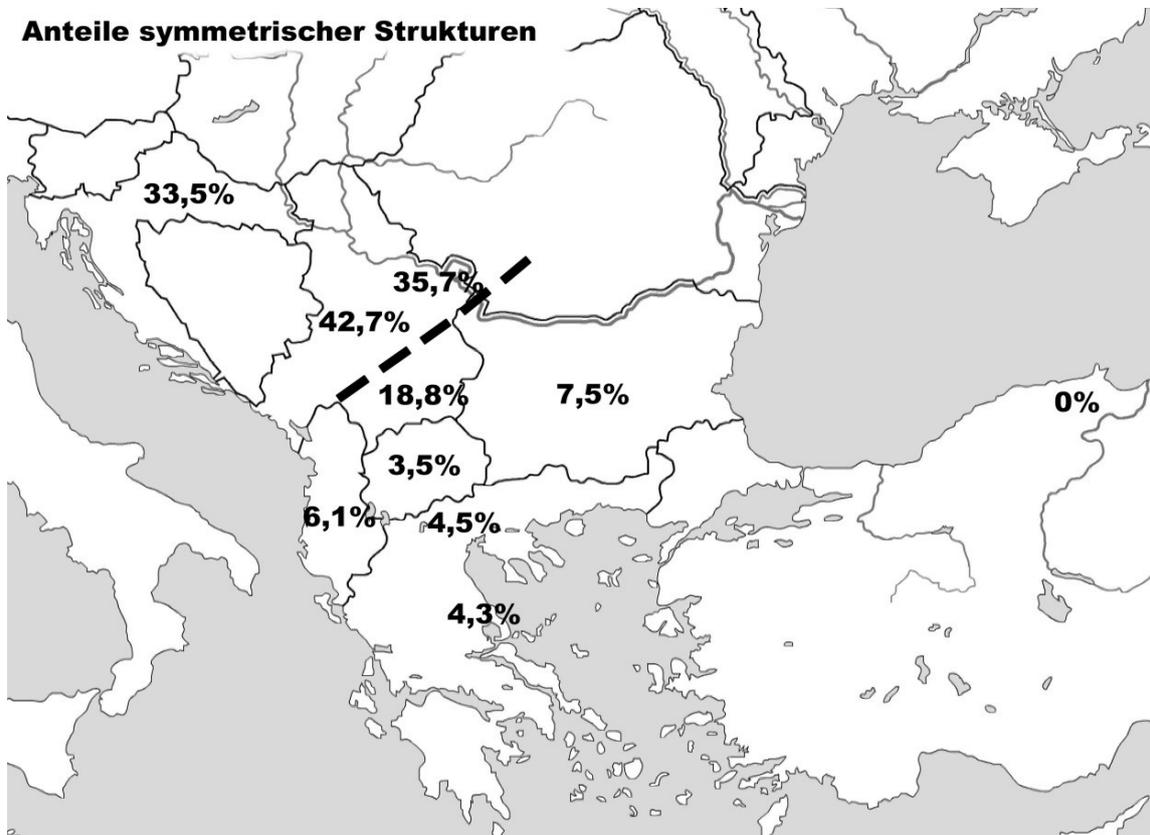


Abb. 523e: Prozentuale Anteile von symmetrischen Strukturmustern in verschiedenen Regionen des Balkans. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil E.1.A.3.

5.2.4 Vergleich der Ergebnisse des eigenen Datensatzes mit den Ergebnissen anderer Autoren bezüglich der Musterlängen-Häufigkeit von Tänzen aus Mazedonien

Für Mazedonien bestehen einige unabhängig voneinander zustande gekommene Tanzsammlungen, die alle im Rahmen der vorliegenden Arbeit mit der Strukturanalyse nach Leibman (vgl. Datenteil E.4) charakterisiert wurden. Wegen der teilweise geringen Datenmenge einzelner Datensätze wurden die Ergebnisse dieser anderen Autoren summarisch erfasst.

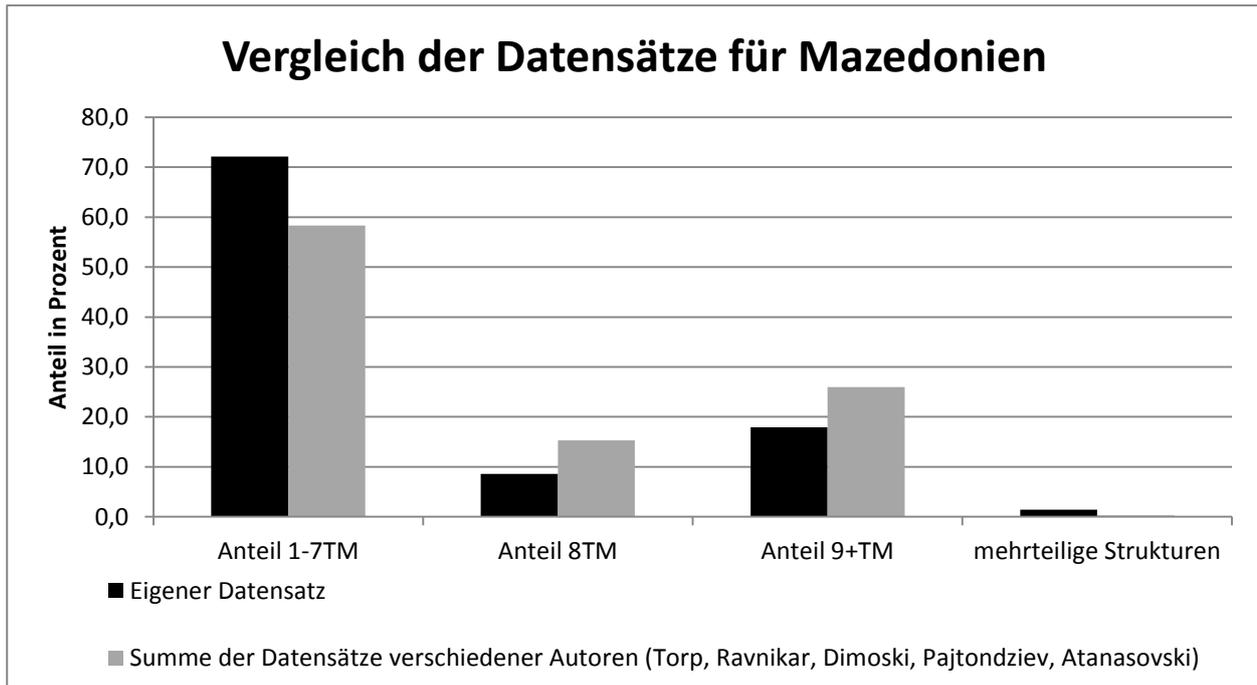


Abb. 524: Vergleich der Analyseergebnisse der eigenen Daten mit dem Ergebnis der Analyse von Daten von Torp, Ravnikar, Dimoski, Pajtondziev und Atanasovski für Mazedonien.

Auch bei diesem Vergleich der eigenen Daten mit Datensätzen verschiedener Autoren zeigt sich zwar keine totale Übereinstimmung, aber die Ergebnisse sind ähnlich, was weiterhin auf einen verlässlichen eigenen Datensatz hindeutet.

5.2.5 Regionale Unterschiede in der Häufigkeit symmetrischer Strukturen

Als symmetrische Muster gelten Formen, bei denen Muster in die entgegengesetzte Richtung mit dem jeweils „anderen Fuß“ in entsprechender Weise wiederholt werden. Beide Anteile müssen dabei den gleichen Raum- und Intensitätsumfang aufweisen.

Muster, die zwar im Prinzip symmetrisch sind, wie z. B. viele Branles mit einem Doubleschritt nach links und dann nach rechts, die aber in einer der beiden Richtungen weiter ausladend ausgeführt werden, gelten hier nicht als symmetrisch.

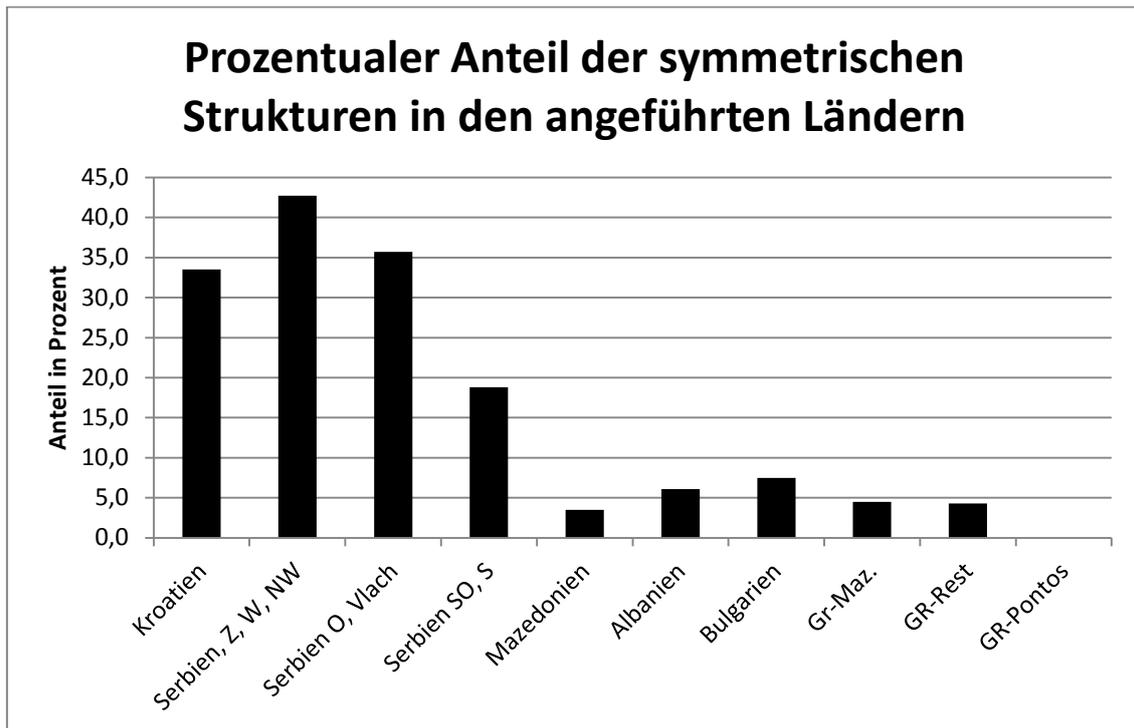


Abb. 525: Prozentualer Anteil symmetrischer Muster von 999 Kettentänzen (eigener Datensatz, E.1.A.3) für die angeführten Länder.

Symmetrische Strukturen sind von Kroatien bis Ostserbien mit 35 – 45% durchaus häufig. Süd- und Südost-Serbien stellt mit knapp 19% ein Übergangsgebiet dar im Vergleich zu den davon südlich und östlich liegenden Regionen, die einen Anteil von symmetrischen Strukturen von unter 8%, in der Regel sogar von unter 5% haben.

5.2.6 Theoretisch mögliche Basismuster und ihre Häufigkeit und Verbreitung

Die meisten Kettentanzformen des Balkans haben ein kurzes Schrittmuster über wenige Takte. Für das Ein-Takt-Muster besteht dabei nur eine mögliche Ausprägung, für alle längeren Muster gibt es eine zunehmende Anzahl von Versionen. Die einer bestimmten Musterlänge zugehörigen Versionen werden als Basismuster bezeichnet.

Im Folgenden sind die theoretisch möglichen Basismuster für Ein- bis Sechs-Takt-Muster, also Versionen zu der jeweiligen Musterlänge, dargestellt. Für längere Muster wird die Zahl der theoretischen Möglichkeiten sehr viel größer, wovon aber in der Praxis relativ wenige verifiziert sind. Musterlängen mit mehr als 6 Takten werden deshalb nur verkürzt oder gar nicht behandelt. Die folgenden Aussagen und Diagramme sind auf der Grundlage der Tab. E.1.A.4 im Datenteil getroffen worden.

a) Ein-Takt-Muster (1TM)

Für Ein-Takt-Muster gibt es nur eine Möglichkeit 0. Es finden pro Takt zwei (vier) Gewichtsverlagerungen statt. Das ist z. B. bei den normalen Gehschritten einer Polonaise der Fall. Dieses Muster ist bei den Kettentänzen des Balkans sehr selten.

b) Zwei-Takt-Muster (2TM)

Zwei-Takt-Muster können in zwei Ausprägungen vorkommen.

b₁) mit Code 1 1

Dieses Basismuster über zwei Takte mit jeweils einer oder drei Gewichtsverlagerungen ist relativ häufig. In jeweils einem Takt kann ein langer Schritt, ein Schritt-Hopp oder ein Trippelschritt ausgeführt werden. Letzteres ist beispielsweise beim Walzer, bei der bulgarischen Račenica oder beim griechischen Syrtos (sta dio) der Fall. Fast alle Zwei-Takt-Tänze haben dieses Basismuster (96%).

b₂) mit Code 0 0

Zwei-Takt-Muster mit jeweils einer geraden Anzahl von Gewichtsverlagerungen, wobei sich aber der erste vom zweiten Takt unterscheidet, gibt es sehr selten. Von den 999 untersuchten Kettentänzen haben nur zwei diese Struktur.

c) Drei-Takt-Muster (3TM)

Auch vom Drei-Takt-Muster gibt es nur zwei Formen.

c₁) mit Code 0 1 1

Dieses Muster ist bei den europäischen Volkstänzen das häufigste von allen Mustern und zudem am weitesten verbreitet. Es wird deshalb oft als „das“ Drei-Takt-Muster bezeichnet. Durch ganztaktige¹ Phasenverschiebung ist es identisch mit 1 1 0 oder 1 0 1.

c₂) mit Code 0 0 0

Das Muster der arabischen Debkes kann auf diese Weise charakterisiert werden.² Ansonsten ist dieses Muster sehr, sehr selten.

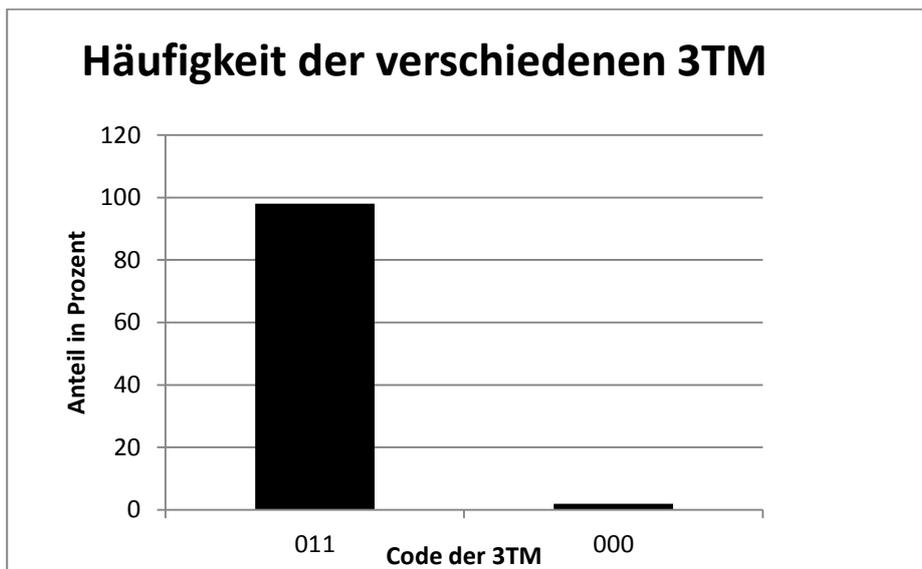


Abb. 526a: Häufigkeit der zwei möglichen 3TM in Europa (Datenteil E.1, A.4).

¹ Vgl. Kap. 5.2.1

² Das Muster der arabischen Debkes kann aber durch teiltaktige Phasenverschiebung auch als 0 1 1 beschrieben werden (vgl. Kap. 4.1.3.1).

d) Vier-Takt-Muster (4TM)

Für das Vier-Takt-Muster bestehen 4 Möglichkeiten.

d₁) mit Code 0 1 0 1

Dies ist ein häufiges Muster mit 32% Anteil an den 4TMn, das in zwei Ausprägungen auch weit verbreitet ist: Einmal als „double - double“ und zum Zweiten als „Schritt – Schritt – Wechselschritt – Schritt – Schritt – Wechselschritt“. Durch Phasenverschiebung ist es identisch mit 1 0 1 0. Dieses Muster könnte symmetrisch ausgeführt werden. Das ist aber in der Praxis äußerst selten der Fall, da meistens eine Richtung weiter ausladend getanzt wird. Viele französischen Branles und die in Rumänien sehr häufigen Horas haben dieses Muster als Grundschrift. Da beide Länder in der angeführten Statistik nicht erfasst sind, ist der tatsächliche Anteil dieses Musters mit dem Code 0 1 0 1 auf das gesamte Verbreitungsgebiet bezogen eigentlich sehr viel höher.

d₂) mit Code 1 1 1 1

Dieses Muster hat einen Anteil von 34% an den 4TMn. Seine Verbreitung konzentriert sich aber auf Griechenland und Albanien. Es kommt vor bei Syrtos- oder Pogonishte-Formen, beispielsweise beim griechischen Kalamatianos.

d₃) mit Code 0 0 0 0

Mit nur etwa 7% ist dieses eher seltene Muster unter den 4TMn vertreten, hat aber eine große geographische Verbreitung. Es findet sich beispielsweise beim nordgriechischen Arapaiki.

d₄) mit Code 0 0 1 1 = 0 1 1 0 = 1 0 0 1 = 1 1 0 0

Mit etwa 26% Anteil an der Gesamtmenge der Vier-Takt-Tänze ist dieses Muster auf Griechenland konzentriert.

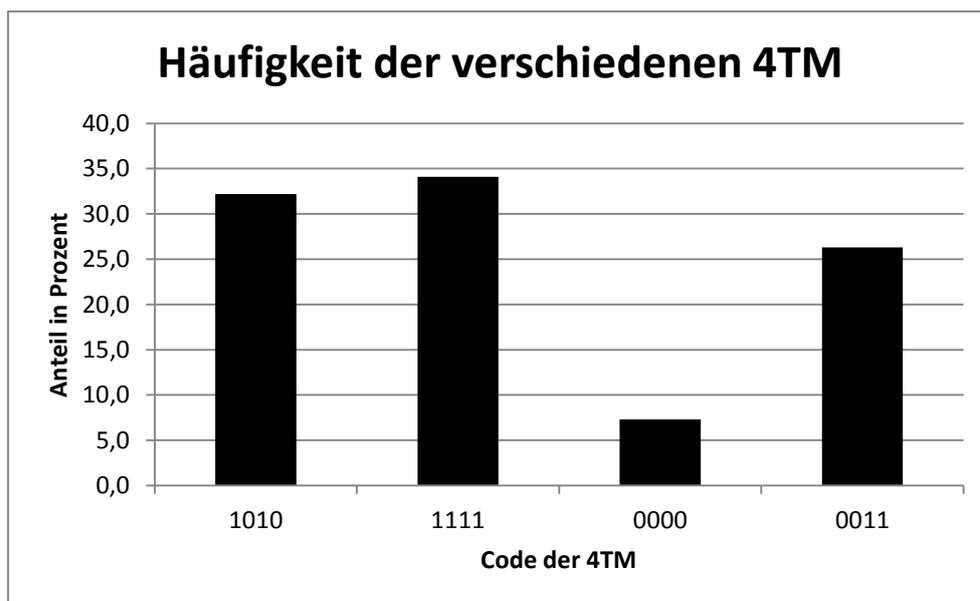


Abb. 526b: Häufigkeit der vier möglichen 4TM (Datenteil E.1.A.4).

e) Fünf-Takt-Muster (5TM)

Das Fünf-Takt-Muster hat vier Ausprägungen.

e₁) mit Code 0 1 1 1 1

Das Basismuster 01111 ist mit großem Abstand das häufigste Fünf-Takt-Muster mit einem Anteil von 86%. Es ist über den ganzen Balkan verbreitet, wenn auch gewisse Schwerpunkte in Mazedonien und bei den Schwarzmeergriechen liegen. Allerdings wird dieses Muster auch von Arbeau (1588, S. 104) bei der Branle von Malta beschrieben.

e₂) mit Code 0 1 0 1 0 = 1 0 1 0 0 = 0 0 1 0 1

Dieses Muster hat einen Anteil von 9%.

e₃) mit Code 0 1 1 0 0 = 0 0 1 1 0

Dieses Muster hat einen Anteil von 3%.

e₄) mit Code 0 0 0 0 0

Dieses Muster hat einen Anteil von 1%.

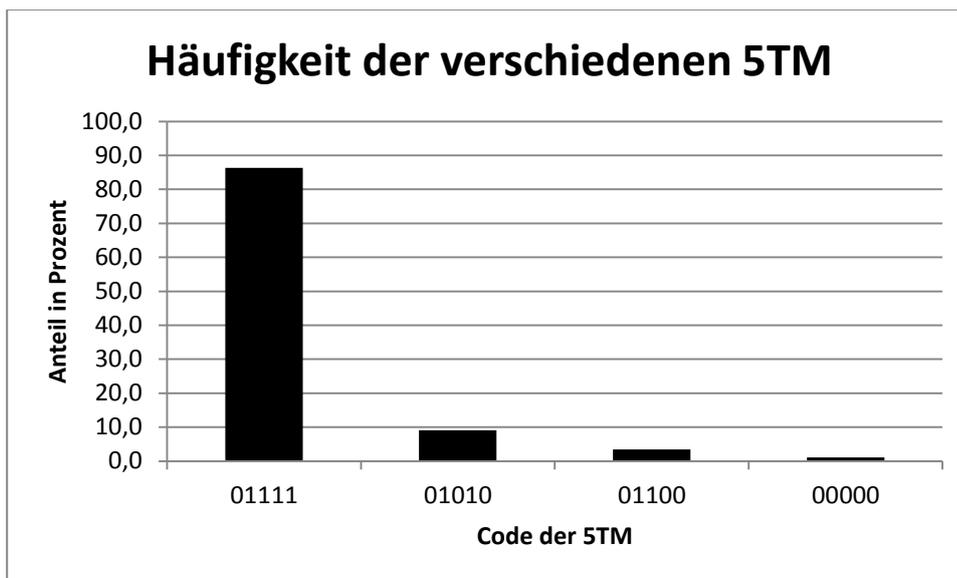


Abb. 526c: Häufigkeit der verschiedenen 5TM (Datenteil E.1.A.4).

f) Sechs-Takt-Muster

Sechs-Takt-Muster kommen in acht verschiedenen Basisformen vor:

f₁: 111111; f₂: 001111; f₃: 010111; f₄: 011011; f₅: 000011; f₆: 010001; f₇: 001001; f₈: 000000.

Am häufigsten ist die Variante f₂ mit 27% Anteil. Bemerkenswert ist, dass die meisten dieser Varianten durch Aufweitung (f₂, f₃, f₆) oder Verdopplung (f₄) des Drei-Takt-Musters 001 abzuleiten sind (vgl. Kap. 5.5.2). Die Variante f₇ kann grundsätzlich symmetrisch ausgeführt werden, was in der Praxis auch vorkommt.

g) Sieben-Takt-Muster (7TM)

Dieses Muster hat mit 1,9% einen relativ geringen Anteil am Gesamtbestand. Für das Sieben-Takt-Muster gibt es zehn Varianten, deren Häufigkeitsverteilung keine Besonderheiten aufweist. Zwei konkrete Beispiele: Tsamikos flamnourou (0010001); Etere (0111100).

Vom Acht-Takt-Muster und den mehrteiligen Strukturen abgesehen ragen die 10TM und die 12TM über eine unimodale Verteilung hinaus (vgl. Abb. 521a). Noch deutlicher wird diese Sonderstellung in Abb. 522b, in der die Häufigkeiten der einzelnen Musterlängen der Volkstänze des ehemaligen Jugoslawiens nach Ravnikar (1980) aufgeführt sind. Das ist ein erster Hinweis auf die hauptsächliche Verbreitung der Tänze mit dieser Musterlänge in den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens.

5.2.7 Regionale Verteilung von bestimmten Mustern

a) Regionale Verbreitung der 10TM

Von den insgesamt notierten 65 zehntaktigen Tänzen entfallen alleine 60 auf Serbien, Mazedonien und Bulgarien. Betrachtet man die jeweiligen Länder genauer, konzentrieren sich die 10TM in Mazedonien auf den Norden und Osten, in Bulgarien insbesondere auf den Westen, aber auch auf den Südwesten und Nordwesten und in Serbien auf den Süden und Südosten.

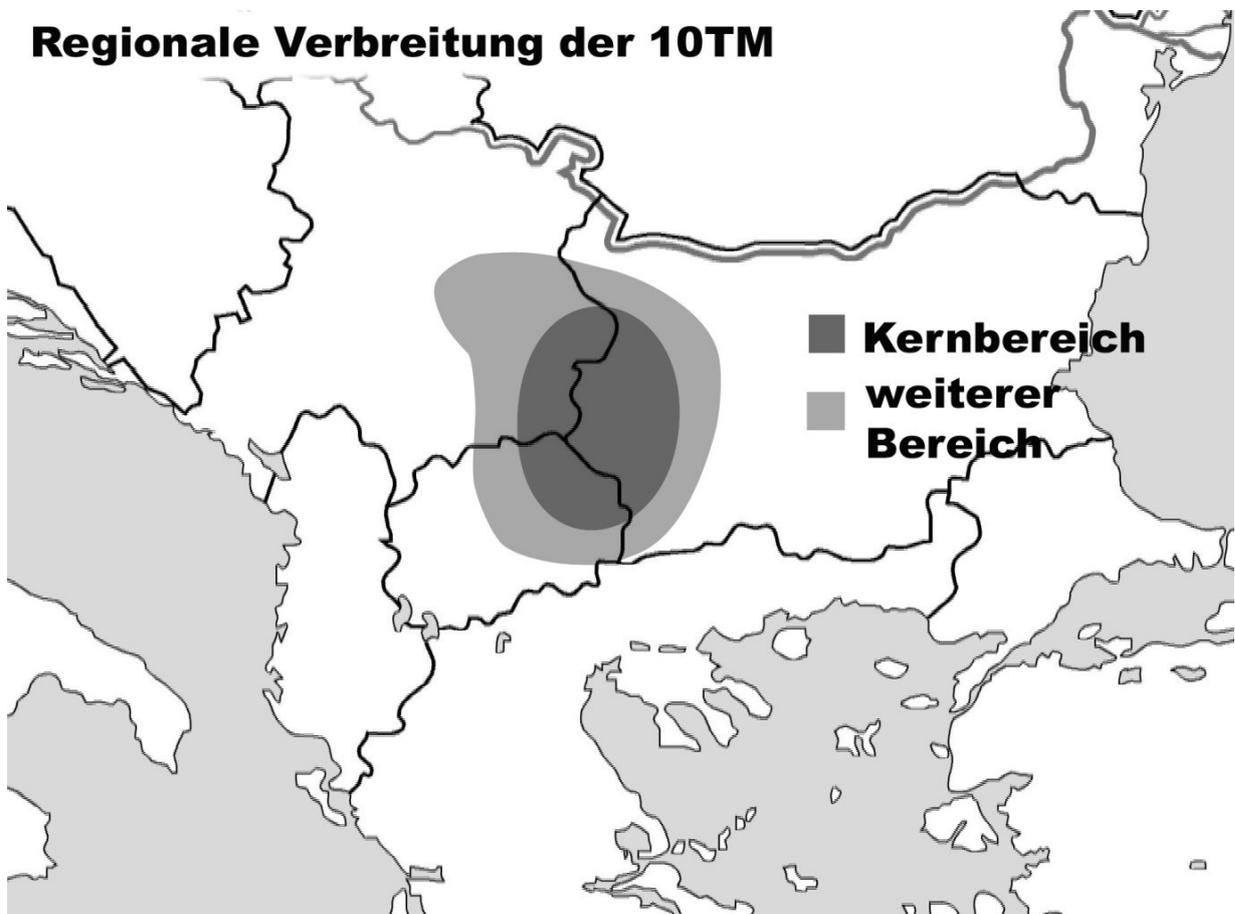


Abb. 527a: Regionale Verbreitung des 10TM (Datengrundlage siehe Datenteil E.1.0).

b) Regionale Verbreitung der 12TM

Die gut 30 notierten 12TM-Formen sind im Vergleich zu den 10TMn nicht so deutlich regional zuzuordnen, aber auch hier gibt es einen Schwerpunkt, denn 22 der 30 Formen kommen wieder aus Serbien, Mazedonien und Bulgarien, in Serbien aus dem Osten und Südosten und in Bulgarien aus dem Nordwesten, Westen und Südwesten. Für Mazedonien ist aus den vorliegenden Daten kein Schwerpunkt zu ermitteln.

Regionale Verbreitung der 12TM

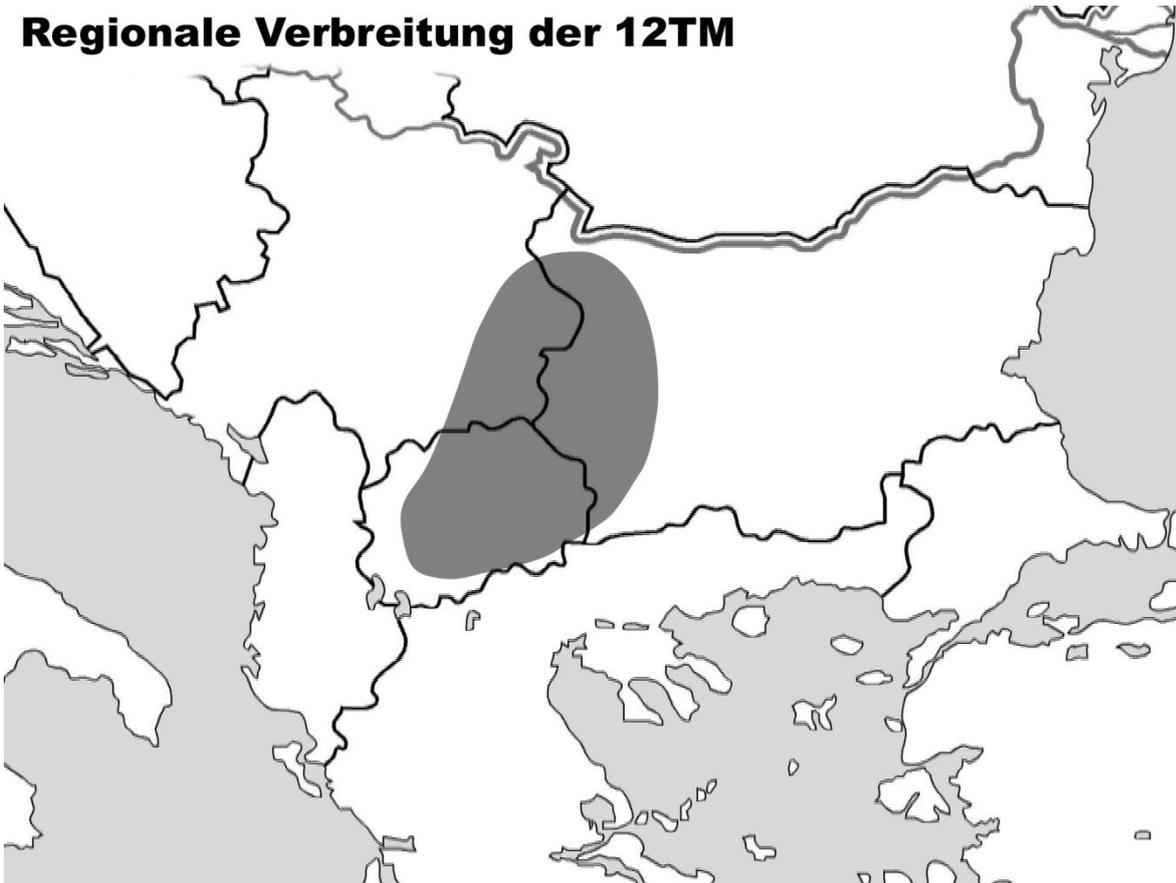


Abb. 527b: Regionale Verbreitung der 12TM (Datengrundlage siehe Datenteil E.1.0).

5.2.8 Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse der Musteranalysen

- Die Basismusterlängen sind unterschiedlich häufig.

Einige Basismusterlängen der Kettentänze, so das Drei- und das Acht-Takt-Muster, sind im Balkan sehr häufig, andere eher selten oder gar nicht vorzufinden. Auch die 10TM und 12TM sind auffällig häufiger als die anderen längeren Muster.

- Die Versionen der kurzen Basismuster sind unterschiedlich häufig.

Von den kurzen Basismustern mit einer Taktlänge von 1 – 6 sind alle theoretisch möglichen Versionen feststellbar, allerdings in auffallend unterschiedlicher Häufigkeit. So dominiert bei den Drei-Takt-Tänzen das Basismuster mit dem Code 011 und bei den Fünf-Takt-Tänzen der Code 01111.

- Bei den längeren Taktmustern fehlen viele mögliche Versionen.
- 10- und 12TM haben eine auffällig regionale Konzentration.
- Bei den Varianten der Basismuster sind nur einige der theoretisch möglichen vorzufinden.

Bei den rhythmischen, räumlichen oder Schritt-Varianten der einzelnen Basismuster kommen nur einige Ausprägungen (Varianten) vor, andere sind nicht verifiziert. Dies gilt auch für die kurzen Musterlängen.

Diese ungleichen Anteile bzw. das Fehlen einiger Muster und auch die regionale Konzentration bestimmter Muster kann gut durch die in Kap. 4.3.2 und 4.5.5 formulierte Hypothese eines singulären und gemeinsamen Ursprungs der Kettentanzformen erklärt werden. Gemäß dieser Sichtweise ergibt sich für die Genealogie der Kettentänze, dass einmal entstandene Muster weiter verbreitet werden oder Grundlage sind für eine Weiterentwicklung. In diesem Fall entstehen nicht alle grundsätzlich möglichen Varianten und bestehende Formen haben Vorteile für den Fortbestand oder als Basis für Abwandlungen.

Heute vorliegende Muster und ihre jeweilige Häufigkeit wären so das Ergebnis eines langfristigen Prozesses, bei dem zu Beginn der Entwicklung bestimmte Muster vorlagen, die dann im Lauf der Zeit durch spezifische Einflussgrößen abgewandelt wurden.

Besonders auffällig ist die regional ungleiche Verteilung der kurzen Taktmuster (1TM – 7TM, Abb. 523b), der 8TM (Abb. 523c), der mehrteiligen (Abb. 523d) und symmetrischen Strukturen (Abb. 523e).

Für diese Mustereigenschaften bestehen signifikant unterschiedliche regionale Verbreitungen, die durch eine Grenze getrennt werden, die etwa vom südlichen zum östlichen Serbien verläuft (vgl. Abb. 523b-e, Abb. 528 und Tab. 528).



Abb. 528: Regional unterschiedliche Schwerpunkte bestimmter Mustereigenschaften.

Tab. 528: Bereiche mit unterschiedlichen Charakteristika. Der Anteil der mehrteiligen Strukturen ist unabhängig von der Musterlänge. (Die Datenbasis ist im Datenteil E.1.A.2)

	Anteil kurzer Muster (1-7TM)	Anteil längerer Muster (9+TM)	Anteil 8TM	Anteil von mehrteiligen Strukturen
Kroatien, N-,W- u. Zentral-Serbien	10-20%	5-10%	etwa 70-80%	60-70%
O- u. NO-Serbien, Vlachen	10-20%	10-20%	etwa 60%	etwa 30%
S-, SO-Serbien, Kosovo	40-50%	20-30%	20-30%	10-20%
Mazedonien, Albanien, Bulgarien, Griechenland	60-85%	5-20% (BG: 27%)	etwa 10%	weniger als 4%

Nördlich und westlich dieser Grenze gibt es viele Tänze mit 8TM, mit mehreren Teilen und mit symmetrischen Bewegungen, östlich und südlich davon gibt es viele Tänze mit kurzen Mustern und vergleichsweise wenige mit achttaktigen und sehr wenige mit mehrteiligen oder symmetrischen Strukturen.

Damit ergibt sich nun die in der dritten Leitfrage formulierte Suche nach der Ermittlung der spezifischen Einflussgrößen und steuernden Faktoren, die die regionale Verteilung der unterschiedlichen Charakteristika erklären können.

5.3 Erklärungsansätze für die regional ganz unterschiedliche Häufigkeit von kurzen Mustern, achttaktigen, mehrteiligen und symmetrischen Strukturen

5.3.1 Die Zeitdauer der osmanischen Besatzung

Die osmanische Besatzung an sich begründet den Erhalt der Kettentänze im Reliktareal Balkan.¹ Darüber hinaus fällt auf, dass mit der Länge der osmanischen Besatzungszeit (Abb. 531) bzw. mit dem Zeitpunkt der Befreiung der einzelnen Regionen auch unterschiedliche Konservierungsgrade der Kettentänze korrelieren. Als besonders markant für die Abgrenzung der kurzen Musterlängen von den achttaktigen und symmetrischen erweist sich die Linie, die Gebiete mit mehr als 400-jähriger Besatzung von den Regionen mit einer weniger als 350 Jahre währenden türkischen Herrschaft trennt.

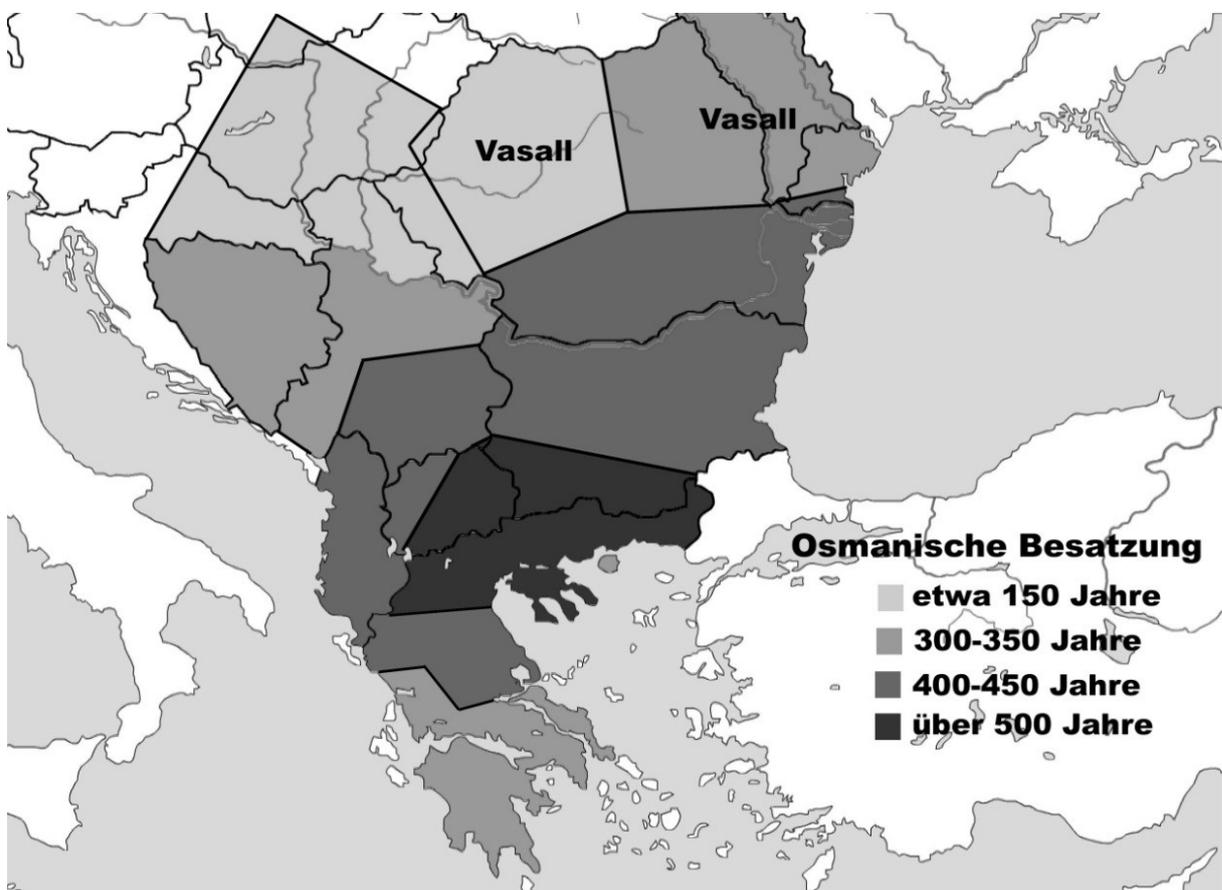


Abb. 531: Unterschiedliche Zeitdauer der osmanischen Besatzung in verschiedenen Regionen des Balkans.

Der Norden Griechenlands, Albanien, Mazedonien, der Norden Montenegros und der Südosten Bulgariens² standen bis 1913 unter Osmanischer Besatzung, die meisten dieser

¹ Vgl. Kap. 4.10.1e.

² Alle Länderbezeichnungen beziehen sich auf den heutigen Gebrauch und drücken keine historische Bewertung aus.

Gebiete also für einen Zeitraum von über 500 Jahren.¹ Die Oberhoheit der Osmanen in Bulgarien begann Ende des 14. Jh. und währte bis 1878, als große Teile des heutigen Bulgariens zu einer autonomen Provinz wurden. Alle genannten Gebiete waren über 400 Jahre unter osmanischer Kontrolle. Ihre Kettentänze sind gekennzeichnet durch überwiegend kurze Musterlängen und kaum symmetrische oder mehrtaktige Strukturen. Die gleichen Charakteristika bestehen für Zentral- und Südgriechenland, obwohl dort die osmanische Herrschaft weniger als 400 Jahre währte. Dort spielten möglicherweise weitere Faktoren eine Rolle, wie die große, heute noch zu spürende, ethnisch-nationale Identifizierung mit altem Kulturgut oder auch die größere geographische Distanz zu den Neuerungen, die von Mitteleuropa ausgingen.

Serbien kam etwa 1469 unter osmanische Kontrolle, wurde aber schon 1817 autonomes Fürstentum, nicht aber die südlichen und südöstlichen Teile des heutigen Serbiens, die erst 1878 und 1913 zu Serbien kamen. Zentrale und nördliche Regionen Rumäniens hatten unter den Osmanen noch eine gewisse Selbstständigkeit und waren Vasallenstaaten mit weitgehender Autonomie. Teile Kroatiens und Ungarns standen nur etwa 150 Jahre unter der Herrschaft der Türken. In einigen dieser Gebiete findet man heute Paartänze und/oder Kettentänze mit achttaktigen, mehrteiligen und symmetrischen Strukturen.

Die Herrschaft der Osmanen hatte auf die Gesellschaft der Balkanländer folgende Auswirkungen (vgl. Kap. 4.10.1):

- Sie verhinderte weitgehend neuzeitliche Veränderungen der Gesellschaft. Insbesondere stabilisierte und bewahrte sie dörfliche Strukturen. „Eine mit den frühneuzeitlichen europäischen Fürstentümern und Königreichen vergleichbare administrative Durchdringung der Gesellschaft fand im Osmanischen Reich dagegen nicht statt. Von den Steuerzahlungen abgesehen regulierten sich die Dörfer weitgehend selbst“.²
- Sie führte über die Milletzugehörigkeit zu einer national-ethnischen Identifikation.

Diese Faktoren führten nicht nur zur Bewahrung der Kettentänze, sondern konservierten diese in den länger besetzten Gebieten auch in ihrer alten Form mit kurzen und einfachen Mustern. In der Tradition des dörflichen Brauchtums diente als Musikbegleitung vorwiegend der Gesang und alle Dorfbewohner kannten die dazugehörigen Schritte.

Die Tänze der türkischen Besatzer hatten keinen Einfluss auf die lokalen Kettentänze. Nur im städtischen Umfeld nahmen freie und eher solistische Tanzformen zu.

Es liegt also nahe, eine längere Besatzung mit einer längeren Konservierung gleichzusetzen und damit einen hohen Anteil von kurzen Mustern und einen geringen Anteil von mehrteiligen und symmetrischen Formen als „alt und ursprünglich“ zu bezeichnen.

¹ Diese und die folgenden geschichtlichen Daten sind dem Historischen Weltatlas von Putzger (S. 89, 101, 125, 135, 139 und 151) entnommen. Als weitere Grundlage dienten die Wikipediaseiten http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Serbiens; http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Bulgariens; http://de.wikipedia.org/wiki/Griechenland#Von_der_Unabh.C3.A4ngigkeit_bis_zum_Zweiten_Weltkrieg; <http://de.wikipedia.org/wiki/Balkankriege>; <http://de.wikipedia.org/wiki/Mazedonien>, alle vom 1.9.2013.

² http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Bulgariens, 1.9.2013.

5.3.2 Ursprüngliche und neuzeitliche Merkmale der Kettentänze

Eine längere Besatzungszeit durch die Osmanen spricht dafür, kurze Musterlängen als ursprünglich und alt und mehrteilige und symmetrische als neuzeitlich einzuordnen. Diese Annahme soll aber durch einen Vergleich mit dem „alten“ Datensatz der Branles bei Arbeau und mit dem Ergebnis der Analyse von mutmaßlich ursprünglichen bretonischen und assyrischen Kettentänzen überprüft werden.

a) Strukturanalyse der Musterlängen der Branles bei Arbeau

Leider ist über die Qualität und Häufigkeit der Schrittmuster von Kettentänzen aus früheren Zeiten fast gar nichts überliefert. Die älteste Beschreibung von Tanzschritten und damit Informationen über Basismuster findet sich in den Beschreibungen von Branles bei Thoinot Arbeau aus dem Jahre 1588.

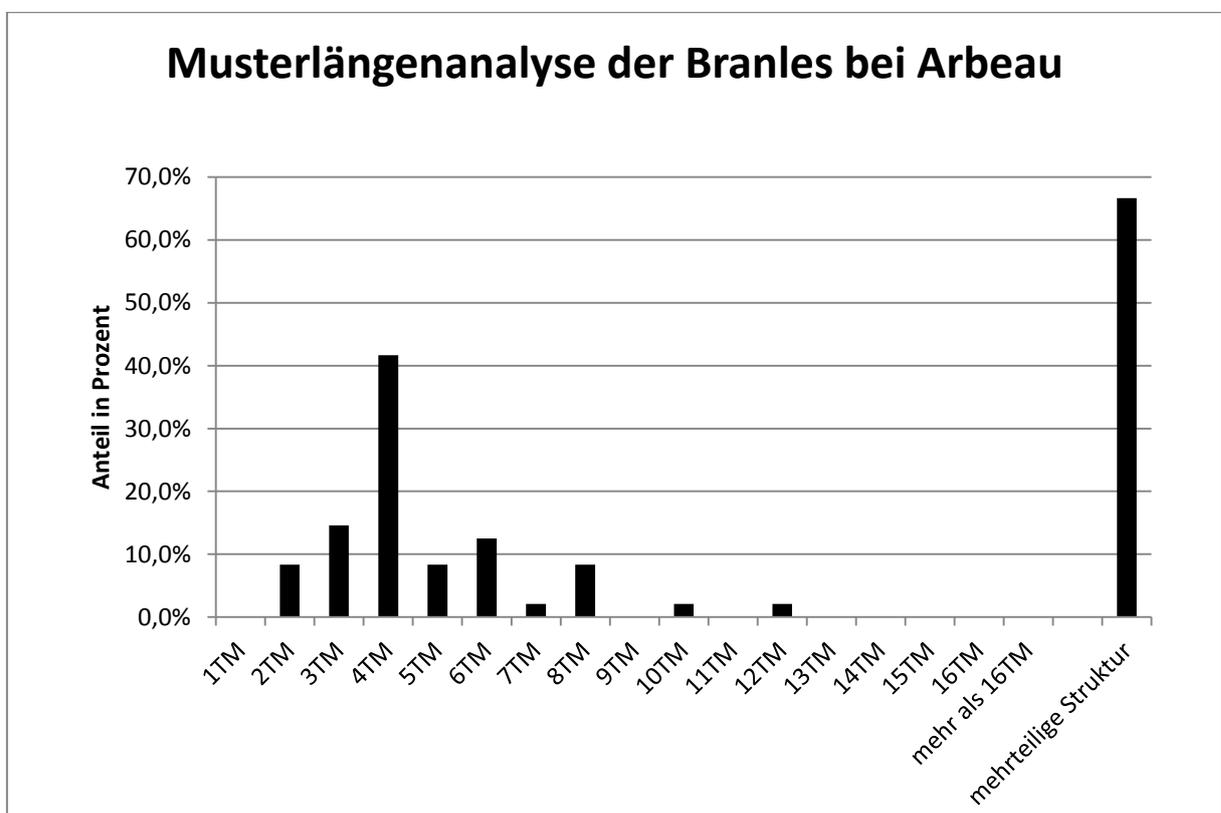


Abb. 532a: Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 24 Branles beschrieben bei Arbeau (1588). Datengrundlage im Datenteil E.6.1.

Bei allem Vorbehalt gegenüber einer Analyse von nur 24 Tänzen zeigt sich, dass die Branles von Arbeau überwiegend kurze Schrittmuster (87,5%), viele mehrteilige (66%) und gar keine symmetrischen Formen haben. Der Anteil des Drei-Takt-Musters ist im Vergleich zu den Balkanländern deutlich geringer, selbst wenn die 6TM als aufgeweitetes 3TM zu den echten 3TM addiert werden (zusammen 27%). Viertaktige Muster (Double links und Double rechts) sind mit 42% die häufigste Form. Von diesem kleinen Unterschied abgesehen entsprechen die Häufigkeiten der einzelnen Schrittmuster der Branles des 16. Jh. den Analyseergebnissen der Kettentänze der südöstlichen Balkanländer und sie passen zu den Aussagen von Martin (1973,

S. 101 bis 128), der weitere Gemeinsamkeiten im Motivschatz, in der Art der Benennung, in äußeren Strukturmerkmalen und in der Musikbegleitung nachweist.

Erstaunlich ist allerdings der Anteil der mehrteiligen Formen mit 66%. Es sind zwar kurze, einfache und meistens nur aus zwei Teilen bestehende Strukturen, insgesamt also eine „einfache“ Mehrteiligkeit, aber der Anteil ist mit zwei Dritteln der Tänze hoch und das entspricht etwa den heutigen Werten von Kroatien und Serbien.

b) Strukturanalyse der Musterlängen heutiger Kettentänze der Bretagne

In ihrer Sammlung ‚40 bretonischen Tänze‘ beschreibt Corina Oosterveen (1995) 25 Kettentänze und 15 Paartänze, die alle heute noch getanzt werden.

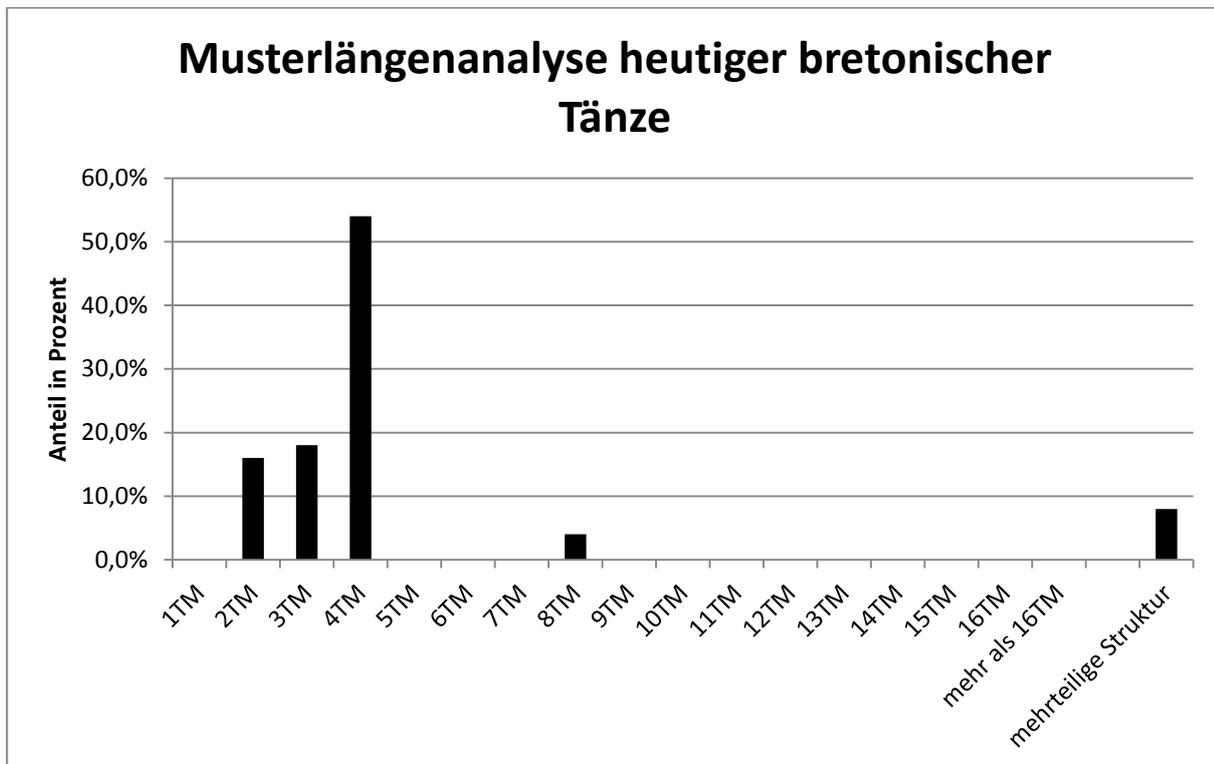


Abb. 532b: Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 25 bretonischen Kettentänzen beschrieben bei Oosterveen (1995). Datengrundlage im Datenteil E.6.2.

Auch die Analyse dieser heutigen Kettentänze, die heute noch getanzt werden, ergibt einen sehr hohen Anteil von kurzen Musterlängen (92%) mit einer Dominanz der 4TM, wobei 2 mehrteilige (8%) und keine symmetrischen Strukturen festgestellt wurden.¹

¹ Diese Aussage resultiert zwar aus der Analyse des Datensatzes von Oosterveen, gilt aber nach meiner Beobachtung für die bretonischen Kettentänze generell.

c) Strukturanalyse von 28 assyrischen Kettentänzen

Die 2003 von P. BetBasoo herausgegebene Sammlung ‚Thirty Assyrian Folk Dances‘ enthält 28 Kettentanzformen. Sie basiert auf alten Quellen aus der ersten Hälfte des 20. Jh. und enthält authentische Tänze.

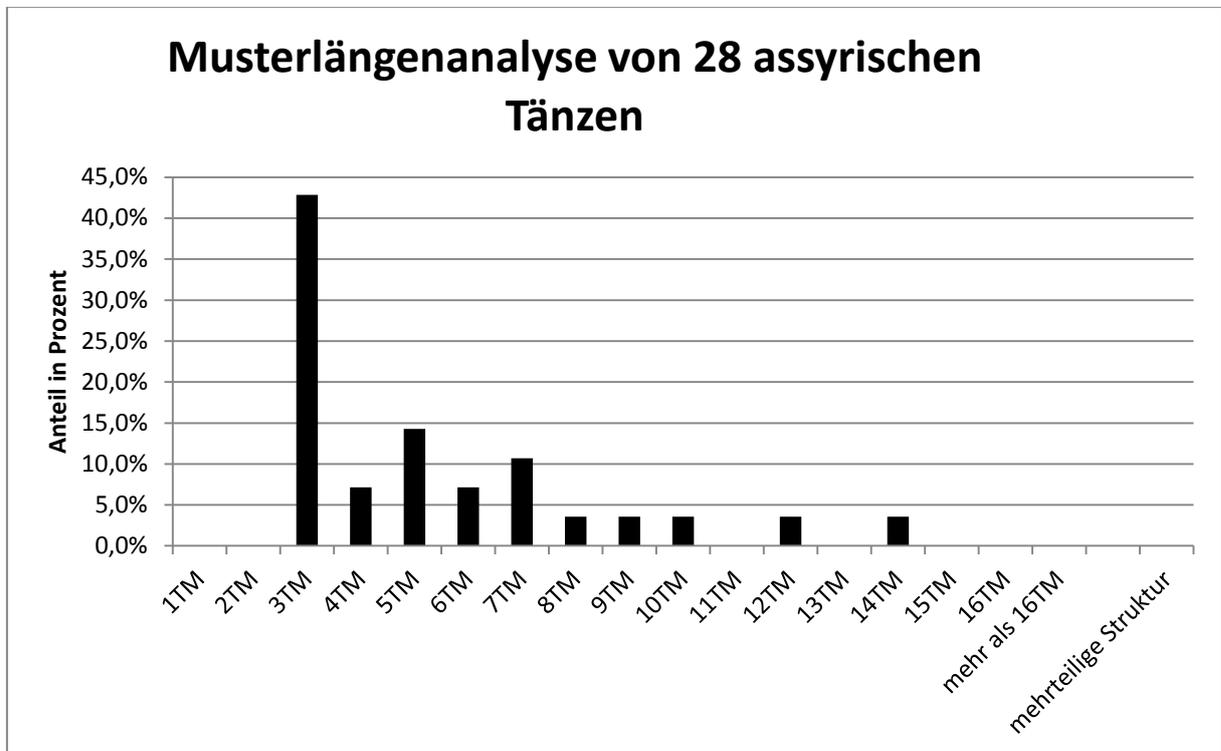


Abb. 532c: Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 28 assyrischen Kettentänzen beschrieben bei PetBasoo (2003). Datengrundlage im Datenteil E.6.3.

Bei den Häufigkeiten der einzelnen Musterlängen haben die kurzen Musterlängen einen Anteil von 82%, wobei die 3TM mit Abstand am häufigsten sind. Bei dieser Sammlung gibt es keine mehrteilige, aber eine symmetrische Struktur. Das Ergebnis entspricht recht genau den Ergebnissen für die südöstlichen Balkanländer.

Die angeführten drei Vergleichsanalysen belegen, dass eine Musterzusammensetzung mit überwiegend kurzen Mustern als alt eingestuft werden kann. Ob dabei die Dominanz drei- bzw. viertaktiger Strukturen einen regionalen Unterschied darstellt oder schon eine weitere Entwicklung widerspiegelt, kann so nicht entschieden werden. Möglicherweise können dazu weitere Aussagen gemacht werden im Zusammenhang mit der Frage nach den Einflussgrößen, die eine Entwicklung zu achttaktigen, mehrteiligen und symmetrischen Mustern auf dem westlichen Balkan bewirkt haben könnten.

d) Anteil von symmetrischen Strukturen bei den Branles bei Arbeau, bei bretonischen und bei assyrischen Kettentänzen

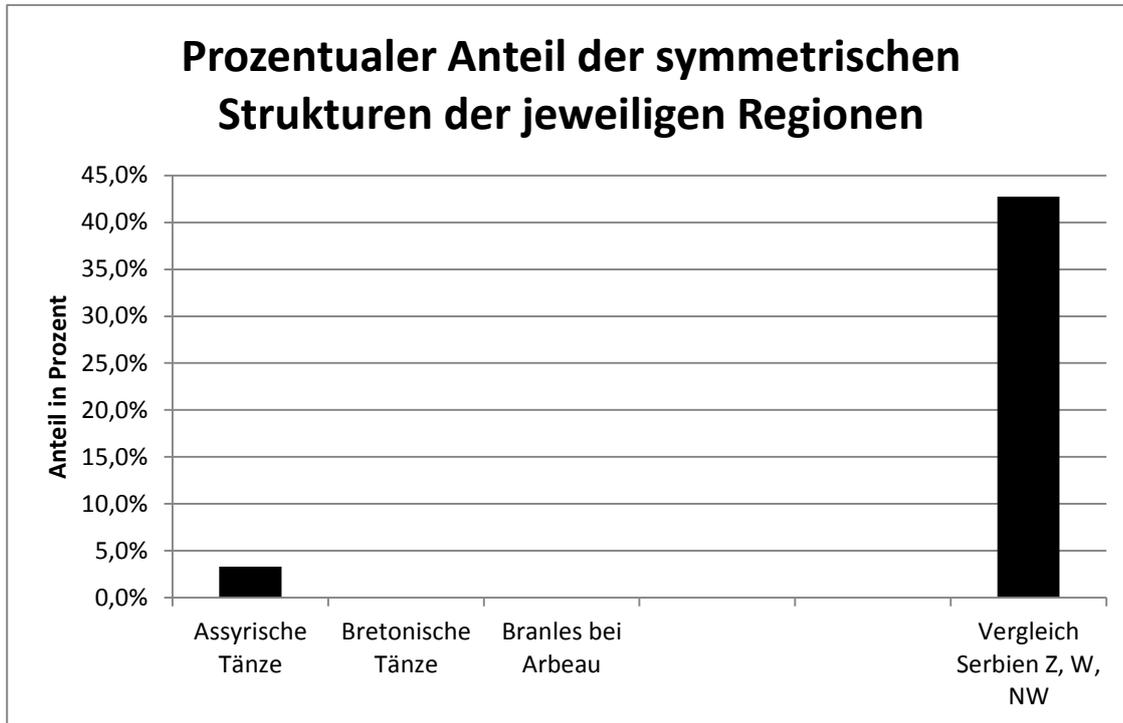


Abb. 532d: Prozentualer Anteil von symmetrischen Strukturen der Branles bei Arbeau, von bretonischen und assyrischen Kettentänzen. Der Anteil in Zentral- und Westserbien ist zum Vergleich mit angeführt. Datengrundlage im Datenteil E.6.A.

Die Identifizierung von nur einer symmetrischen Form bei den assyrischen Kettentänzen und ihr jegliches Fehlen bei den bretonischen und den Branles bei Arbeau machen deutlich, dass Symmetrie kein altes Merkmal darstellt.

Nicht ganz so eindeutig fällt die Bewertung der Anteile an mehrteiligen Tanzformen aus. Zwar gibt es bei den assyrischen keine einzige und bei den bretonischen Kettentanzformen nur zwei, aber bei den Branles von Arbeau sind zwei Drittel mehrteilig strukturiert (vgl. Abb. 532 a-c). Dieses Merkmal, das ja eine zusätzliche Strukturebene für den Tanzablauf bedeutet, scheint sich im Frankreich des 16. Jh. bereits ausgebildet zu haben und spiegelt möglicherweise Aspekte der westlichen Musikentwicklung wider, die sich in Richtung Mehrstimmigkeit und hochkomplexe Strukturen entfaltete (Finscher S. 266). Die vornehme Gesellschaft am Hofe, selbst an dem Ausbau von differenzierten und komplexen Strukturen in Gesellschaft und Staatswesen beteiligt, war für solche Veränderungen sehr offen, wie sich nachvollziehen lässt. Unter Berücksichtigung dieses Zusammenhangs und mit Blick auf den geringen Anteil mehrteiliger Strukturen bei den bretonischen und assyrischen Kettentänzen ist es naheliegend, das Merkmal Mehrteiligkeit als „neu“ einzustufen. In der Regel vollziehen sich Entwicklungen ja auch vom Einfachen zum Komplexen.

Die angeführten Vergleiche und Überlegungen bestätigen die Annahme, dass kurze Taktmuster, wenig achttaktige, kaum mehrteilige und symmetrische Schrittmuster in der Genealogie der Kettentänze „alte“ Merkmale darstellen, die durch eine längere türkische Besatzungszeit konserviert wurden.

e) Strukturanalyse von Ritueltänzen

Einen weiteren Hinweis für die Frage, welche Merkmale alt sind und welche neu, könnte die Analyse von Ritueltänzen aufzeigen. Ritueltänze sind, nach einer auf Tanz angewandten von Hirschberger (1988, S. 406) allgemein vorgenommenen Definition, Tänze, die in nichtalltäglichen Handlungen mit einem traditionell festgelegten Ablauf zu einem bestimmten Anlass vollzogen werden. Solche Anlässe haben in der Regel eine lange Tradition und gehen teilweise auf vorchristliche Rituale zurück. Es ist deshalb anzunehmen, dass die dabei vollzogenen Tänze und deren Merkmale alt sind.

Von 63 Ritueltänzen (siehe Abb. 532e) haben 97% einfache Muster (1TM – 7TM). Bei den zwei Ausnahmen ist das 8TM sehr einfach aufgebaut und das 10TM ein häufig getanzter ‚Baidushka‘. Unter den Ritueltänzen gibt es keine symmetrischen oder mehrteiligen Formen. Sie werden meistens durch Gesang begleitet.

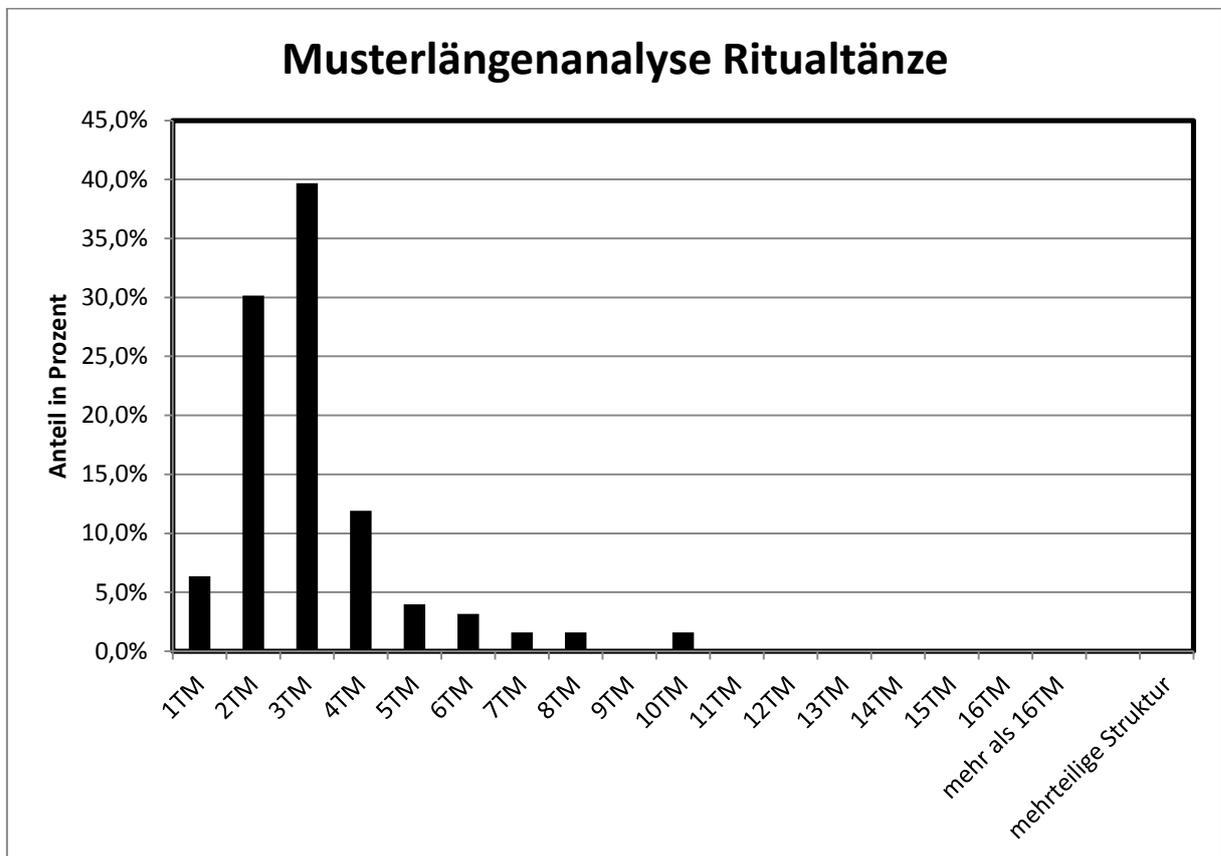


Abb. 532e: Musterlängenanalyse von Ritueltänzen aus dem Balkangebiet. Datengrundlage im Datenteil E.6.4.

Auch die Analyse von Ritueltänzen weist darauf hin, dass einfache Muster, Einteiligkeit und Asymmetrie als alte Merkmale einzustufen sind.

Aber welche Faktoren steuerten eine Entwicklung hin zu neuen achttaktigen, mehrteiligen und symmetrischen Formen?

5.3.3 Neuzeitliche Entwicklungen in der Musik

Der hohe Anteil an achttaktigen, mehrteiligen und symmetrischen Tanzmusterstrukturen in den westlichen Balkanländern Kroatien und Serbien deutet schon geographisch gesehen auf Einflüsse hin, die vom mittleren und westlichen Europa ausgingen. Aber zu welcher Zeit hat dieser Prozess stattgefunden?

Die im 16. Jh. von Arbeau beschriebenen Branles Frankreichs zeichnen sich mit ihren überwiegend kurzen Schrittmustern¹ und asymmetrischen Formen durch alte und ursprüngliche Merkmale aus. Der große Anteil von einfachen mehrteiligen Strukturen zeigt, dass sich hiermit bereits ein neuzeitliches Merkmal manifestiert hat. Das bedeutet wiederum für die zeitliche Einordnung der Veränderung hin zu neuen Merkmalen der Tanzmuster, dass der Beginn dieser Entwicklung bereits im 16. Jh. in Frankreich greifbar ist. Das Aufkommen der Bezeichnung Kolo² im 19. Jh. in Serbien und Kroatien deutet weiter darauf hin, dass die angeführten Veränderungen der Tanzmuster dort etwa vor 200 Jahren im Zusammenhang mit dieser Begriffsänderung für Kettentänze eingesetzt haben könnten.

Welche Prozesse und Ereignisse des westlichen und mittleren Europas diese Veränderungen bewirkt haben, ist damit zwar zeitlich, aber nicht inhaltlich eingegrenzt. Viele Indizien, die in den folgenden Kapiteln angeführt werden, sprechen für Veränderungen, die bei der die Kettentänze begleitenden Musik stattgefunden haben. Diese Veränderungen hatten dann Auswirkungen auf die Tänze selbst.

Von den vielen Merkmalen, die Musik ausmachen, sind es nur einige, die Strukturen von Tänzen beeinflussen können. Zu diesen Merkmalen gehören insbesondere der Rhythmus, das Tempo, die Taktart und die Länge der Melodiephrase.

a) Geschichtliche Veränderungen bestimmter Musikmerkmale (in Mitteleuropa) Rhythmus und erste Notation

In der Antike stand Rhythmus immer im Zusammenhang mit Gesang und Poesie und war nie autonom. „Sagen und Singen“ war gleich „Musiké“. Die Dauer, die Länge und Kürze von Silben war durch den Sprechrhythmus der griechischen Sprache geregelt (Finscher MGG 1998, Sachteil 8, S. 266). Eine Aussage, die wahrscheinlich auch für Lieder anderer Sprachen gilt. Über regelmäßige Folgen von langen und kurzen Silben entstand ein Quantitätsrhythmus (Finscher MGG 1998, Sachteil 8, S. 267). Dabei ist eine lange Silbe grundsätzlich doppelt so lang wie eine kurze. Davon war nur der „irrationale Rhythmus“ mit einem Verhältnis 4:3 ausgenommen, welches heute noch bei einigen zusammengesetzten Takten im Balkan vorkommt (Finscher MGG 1998, Sachteil 8, S. 267).

In Mitteleuropa um etwa 800 und davor orientierten sich die Ausführenden von Musik in der Begleitung oder als Sänger am Fluss des Textes. Die meist liturgischen Prosatexte wurden mittels Neumen, einer frühen Notenschrift, festgehalten. Exakt definierte Tonhöhen oder die Länge von Noten konnte man mit diesem System aber nicht wiedergeben (Finscher MGG 1998, Sachteil 8, S. 270ff). Das enge Verhältnis von Wort und Melodie prägte die Lieder. Bis

¹ Vgl. Abb. 532a.

² Vgl. Kap. 4.7.5 und Abb. 537.

zum 13. Jh. enthielten Neumen keine Taktangaben oder metrische Schwerpunkte (Giger 2009, S. 16f). Die Niederschrift diente dem Erlernen von liturgischen Melodien oder der Vereinheitlichung.

Mensuralnotation mit ternärem oder binärem Konzept

Ab dem 13. Jh. entwickelten sich in Mitteleuropa, Frankreich und Italien unterschiedliche Mensuralnotationen, durch die die Notenwerte, also die Tonlängen, eindeutig festgelegt wurden. Bis ins 14. Jh. wurden die Notenwerte, der „ars antiqua“ entsprechend, ternär unterteilt, d. h., dass eine längere Note in drei kürzere untergliedert wurde (Giger 2009, S. 16). Dieses Prinzip spiegelt sich noch in den ternären Achteltakten 6/8 und 12/8 und im Gebrauch von Triolen in unserer Zeit wider (Giger 2009, S. 17). Die ternäre Untergliederung wurde vor dem Hintergrund der „Trinität“ der christlichen Gottesvorstellung als „perfekt“ empfunden und bezeichnet. Das Traktat „ars nova“ von Philippe de Vitry aus dem Jahr 1322 stellte der ternären eine binäre, „imperfekte Teilung“ gegenüber. Jede Note besteht dabei aus nur zwei Teilwerten. Eine Viertelnote besteht beispielsweise aus zwei Achtelnoten. Ein Komponist konnte jetzt perfekt oder imperfekt teilen (Giger 2009, S. 16f). Das „binäre Konzept“¹ war in der westlichen Notation erst ab etwa 1700 ausgereift, wenn es auch bereits ab dem 16. Jh. dominierte.² Ab etwa 1600 setzte sich die moderne Notation mit kleineren Notenwerten, Punktierungen, Haltebögen und Triolen durch. Der Taktstrich wurde eingeführt (Giger 2009, S. 16f).

Taktarten

Nach Einführung der Taktstriche in der modernen Notation wurde der Akzentstufen-Takt als neue metrische Einheit zum rhythmischen Gerüst der abendländischen Kunstmusik. Takte wurden in betonte (schwere), unbetonte (leichte) und etwas betonte (mittelschwere) Takteile gegliedert. Das System der Taktarten mit 2er-, 3er-, 4er-, 6er-, 9er- und 12er-Takt entstand (Finscher MGG 1998, Sachteil 8, S. 287).

Mehrstimmigkeit

Ab dem 14. Jh. entstanden mehrstimmige Lieder (Otterbach 1992, S. 58). Im Zusammenhang mit dieser Mehrstimmigkeit verfestigte sich in der Musik ab der Zeit der Renaissance auch ein fester Puls, denn mehrere an der Musik beteiligte Musiker müssen zeitlich koordiniert werden. Die Standardisierung der Musikstücke im Sinne von klar definierten Notenlängen nahm im Zuge der Mehrstimmigkeit zu (Finscher MGG 1998, Sachteil 8, S. 272ff).

Melodiephrase

Der Begriff Phrase ist in der Musik nicht eindeutig definiert. Nach einer alten und einfachen Definition besteht eine Phrase aus so viel Musik, wie in einem Atemzug gesungen werden

¹ Die Verwendung der Kennzeichnung „binäres Konzept“ darf nicht verwechselt werden mit dem „binären Code“ der Schrittmuster-Strukturanalyse nach Leibman. Es handelt sich um zwei verschiedene Phänomene.

² Persönlicher Mailkontakt vom 11.1.11 mit Prof. Karin Paulsmeier, Basel.

kann (Arnold Schönberg in Kemmelmeyer 1997, S. 110). Die Melodie ist eine in sich geschlossene und überschaubare Tonfolge (Noltensmeier 1996 Bd. 3, S. 237), die in der Vokalmusik mit einem Text unterlegt ist. Beide Begriffe in Kombination meinen hier eine in sich geschlossene, in der Länge überschaubare Tonfolge, die nach einem Durchlauf wiederholt oder von einer weiteren Melodiephrase abgelöst wird.

Melodiephrasenstruktur

Eine Melodiephrasenstruktur entsteht dann, wenn ein Stück aus mehreren Melodienphrasen besteht. Dann bilden die unterschiedlichen Melodiephrasen in ihrer Abfolge und in ihren jeweiligen Wiederholungen die Melodiephrasenstruktur. Sie bildet eine weitere Ordnungsebene bei komplexeren Musikstücken.

Sowohl zur geschichtlichen Veränderung der Melodiephrase, als auch der Melodiephrasenstruktur liegen in der mir zugänglichen Literatur keine Aussagen vor. Deshalb wurden im Rahmen dieser Arbeit erste Analysen vorgenommen.¹

b) Auswirkungen von Notation und neuzeitlichem binären Konzept auf die Musik

Im Zusammenhang mit der Zunahme von Berufsmusikanten an den Höfen oder in den Städten am Anfang der Neuzeit etablierte sich notierte Musik immer mehr. In Noten gefasste Musik konnte von Musikanten vom Blatt gespielt werden, neu komponierte Musik konnte schriftlich festgehalten werden. Die neu entwickelte Buchdruckerei forcierte diese Entwicklung und führte zur größeren Verbreitung von notierten Musikstücken. Auch Musik, die bis zu dieser Zeit mündlich tradiert worden war, wurde nun notiert. Die Notation von Musikstücken führte zu Nivellierung und Standardisierung.

Ab dem 17. Jh. wurde dann ausschließlich im binären System notiert², was eine weitere Nivellierung und Standardisierung nach sich zog und insbesondere Auswirkungen auf die Taktarten und Melodiephrasenlänge hatte.

b₁) Auswirkungen des binären Konzepts auf die Taktarten

„Die Einführung des binären Prinzips in der Notation brachte zwar mehr Klarheit, zog aber eine allgemeine Nivellierung der angewandten Metrik bei der zunehmend notierten Kunst- und Volksmusik Europas nach sich. Die ursprünglich weit komplexer gehaltenen metrischen Strukturen wurden nun eifrig in den prädominanten 4/4 Modus ‚umkomponiert‘. Diese Selbsteinschränkung trug nachhaltig mit dazu bei, dass eine teilweise sehr unästhetische Trennung von Versmaß und rhythmischer Gestaltung einsetzte und die metrische Vielfalt und rhythmische Gewandtheit verflachten. Fünfer-, Siebener- und Neunermetren verschwanden, nicht aber deren Melodien und Texte“ (Giger 2009, S. 17).³

¹ Siehe die etwas weiter unten folgenden Abschnitte b₂ und b₃.

² s. o.

³ Für diese Aussage führt Giger leider keine Belege an. Auf telefonische Anfrage meinerseits nennt Giger die Ausführungen von Alexander Piotrowski (1910) in „Die Quintuplicität der Rhythmik in mittelalterlichen Melodien“.

In der Dissertation ‚Die Quintuplicität der Rhythmik in mittelalterlichen Melodien‘ untersucht Piotrowski sonderbare Eigentümlichkeiten hinsichtlich der Takteinteilung bestimmter Melodien (1910, S. 3). Die Takteinteilung zergliedert die Melodie beispielsweise auf unnatürliche Weise, führt zu falschen Betonungen oder stört den Melodiefluss durch das Einfügen unmotivierter Pausen (Piotrowski 1910, S. 3f). Er folgert daraus, dass die Melodien in andere Taktarten aus Gründen der Regelmäßigkeit und Symmetrie (Piotrowski 1910, S. 7) eingezwängt wurden (Piotrowski 1910, S. 5f). So haben viele der überlieferten Lieder ursprünglich eine andere rhythmische Form gehabt (Piotrowski 1910, S. 8). Eine Änderung des Metrums Richtung „Quintupeltakt“ ergab eine bessere Betonung der Silben und eine flüssigere Melodie (Piotrowski 1910, S. 9f), was darauf hindeutet, dass diese Lieder ursprünglich in einer anderen Taktart gesungen wurden.

Ein weiterer Beleg für eine größere metrische Vielfalt in der mittelalterlichen Musik liefert eine Stelle bei Neidhart (60; 29 MSH.III, 312; in Böhme 1886, S. 36): „Da schrien sie alle zugleich nach dem Spielmann: Mach uns den krummen Reihen, den man hinken soll.“¹ Für einen Folkloretänzer mit Kenntnis bulgarischer Tänze klingt das sehr bekannt. In Bulgarien werden Tänze mit zusammengesetzten Takten als ‚krivo‘, zu Deutsch „krumm“, bezeichnet. Gemischt zusammengesetzte Takte² bestehen aus ternären und binären Elementen. Ein Beispiel hierfür ist ein 5/8-Takt, der aus zwei Achteln und drei Achteln zusammengesetzt ist. Dabei ist das zweite Taktelement eineinhalbmals länger als das erste. Bewegt man sich in diesem Rhythmus, entsteht eine hinkende Bewegung. Aus der Analogie der angeführten Stelle bei Neidhart und der Bezeichnung bestimmter bulgarischer Volkstänze kann wiederum geschlossen werden, dass es möglicherweise solche krummen, zusammengesetzten Takte im Mittelalter auch in Mitteleuropa gab.³ Die Notierung der Musikstücke im Rahmen eines binären Konzepts führte zur Nivellierung und Standardisierung der Takte. Die Entwicklung der abendländischen Musik ging nicht in Richtung rhythmischer Differenzierung. Sie verengte sich auf den geraden und ungeraden Takt, weil, so erklärt es Finscher (MGG 1998, Sachteil 8, S. 265), die hochorganisierte polyphone Musik der Moderne dem Ohr so viel zu tun gebe, dass es dazu nicht noch komplexe rhythmische Proportionen verkrafte. Aber auch in

¹ Im Original heißt es: ‚mach uns den krummen raigen, den, den man hinken soll, der gefelt uns allen woll! so bin ichs, der Löchline, der in führen soll! (in Harding 1973, S. 131).

² Die Bezeichnungen und Unterscheidungsmerkmale verschiedener Taktarten werden in der Literatur nicht ganz einheitlich verwendet. Häufig werden „einfache Taktarten“ mit nur einer betonten Zählzeit (2/4, 3/4) von „zusammengesetzten Taktarten“ (4/4, 5/8, 6/8) mit mehreren Betonungen unterschieden (Notensmeier 1996, Bd. 4, S. 461f). Takte, die aus binären und ternären Elementen bestehen, werden von Kaufmann (1977, S. 34) und Proca (in Loneux 1995, S. 53) als „asymmetrisch“ bezeichnet. Loneux (1995, S. 51f) nennt sie „unregelmäßig zusammengesetzt“. Mir gefällt die Bezeichnung „gemischt zusammengesetzt“ am besten, da das Wort gemischt auf die verschiedenen Anteile von binären und ternären Gruppen hinweist und diese Anteile durchaus regelmäßig gemischt sein können. In den Balkanländern werden sie manchmal auch mit dem türkischen Wort „aksak“ bezeichnet, was „hinkend“ bedeutet. In Bulgarien werden Tänze mit zusammengesetzten Taktarten als „Krivo“ bezeichnet, was im Deutschen „krumm“ gedeutet.

³ Ein weiterer Beleg ist z. B. der Kochersdorfer Büredanz = Branle simple mit ungeradem Takt: $2/4 + 2/4 + 3/4 + 3/4 = 10/4$. Dieser Tanz wurde um 1780 im Kochersberg, nördlich von Strassbourg, gesammelt (Evers, Frydrych, Rohling 1989).

den Balkanländern sind inzwischen solche Nivellierungstendenzen zu beobachten, wenn auf dem Land im 7/8-Takt gesungene Lieder in der Stadt in einen 3/4-Takt übergehen.¹

b₂) Untersuchungen zu Auswirkungen des binären Konzepts auf die Länge der Melodiephrasen

Über die geschichtliche Änderung dieses Musikmerkmals gibt es wahrscheinlich keine Abhandlungen.² Entwicklungen hinsichtlich der Länge der Melodiephrasen werden deshalb im Folgenden zuerst einmal hypothetisch formuliert und dann mit eigenen Untersuchungen überprüft.

Kern des binären Konzepts ist die Zweiteilung bzw. die Verdopplung. Bei fortschreitender Verdopplung erhält man die Zahlen 2, 4, 8, 16 usw.

Heutige Musik, ob populäre, ernste oder auch folkloristische, ist fast ausschließlich nach diesem Prinzip komponiert. Nahezu alle Melodiephrasen oder kompositorischen Einheiten sind 4-, 8- oder 16-taktig. Ausnahmen davon finden sich äußerst selten. Dies steht im Einklang mit der Dominanz des binären Konzepts seit dem 17. Jh., welches bei Melodiephrasen zu einer Bevorzugung einer Taktanzahl von 2ⁿ führte, in der Regel zu 8 Takten. Vor dieser Zeit hatten die Melodiephrasen häufig nicht die Anzahl von 2ⁿ Takten.

Zur Stützung dieser Hypothese werden im Folgenden eigene Analysen angeführt. Dabei ist zu beachten, dass erst ab dem 13. Jh. erste notierte musikalische Quellen vorliegen (Dahms 2001, S. 54). Diese sind in einer anderen Notation niedergeschrieben als heute üblich (s. o.). Das erfordert eine Übertragung in das moderne System, welche allerdings weitgehend in den heute vorliegenden Ausgaben alter Quellen schon vorgenommen wurde. Eine solche Übertragung wird auf der Basis von verschiedenen Annahmen und Interpretationen vorgenommen, die nicht immer richtig sein müssen. Es ist deshalb nicht auszuschließen, dass in der Datengrundlage nach heutigem musikwissenschaftlichem Stand kleinere Fehler enthalten sein können. Diese möglichen Fehler spielen aber für die hier vorgenommene Analyse wahrscheinlich keine Rolle, weil sich dadurch zugeordnete Kategorien nicht ändern.

Musikbeilagen zur Geschichte des Tanzes in Deutschland (Böhme 1886, Band II)

Besonders geeignet für eine Analyse der geschichtlichen Veränderung der Länge von Melodiephrasen ist die Sammlung von F. Böhme, da sie Tanzmusik vom 13. bis zum 19. Jh. enthält. Die darin enthaltenen Musikstücke wurden hinsichtlich ihrer Taktart und ihrer Melodiephrasenlänge analysiert (Datenteil F1). Das Ergebnis für die Melodiephrasen ist in Tab. 533a und in Abb. 533a dargestellt. Musikstücke, die aus Melodiephrasen mit einer Länge von 4, 8 oder 16 Takten bestehen, werden als binär eingestuft.

¹ Stephen Kotansky nennt dafür in der persönlichen Mail vom 26.1.2014 u. a. „Vranjanka“. Für die Nivellierung von gemischt zusammengesetzten Takten gibt es noch weitere Beispiele, die einer weiteren, eigenen Untersuchung bedürfen.

² Dies ergaben Nachfragen bei den Musikwissenschaftlichen Instituten in Tübingen und in Basel. Die Auskunftspersonen baten darum, nicht namentlich genannt zu werden.

Tab. 533a: Anteil der Stücke mit binären Musikphrasen in der Tanzmusiksammlung von F. Böhme (1886) bezogen auf die Jahrhunderte. Datengrundlage im Datenteil F.1.

	Anzahl	Anzahl der Stücke mit binären Musikphrasen	Anteil der Stücke mit binären Musikphrasen
13. – 14. Jh.	10	1	10%
15. Jh.	11	3	27%
16. Jh.	74	29	39%
17. Jh.	82	38	46%
18. Jh.	33	27	87%

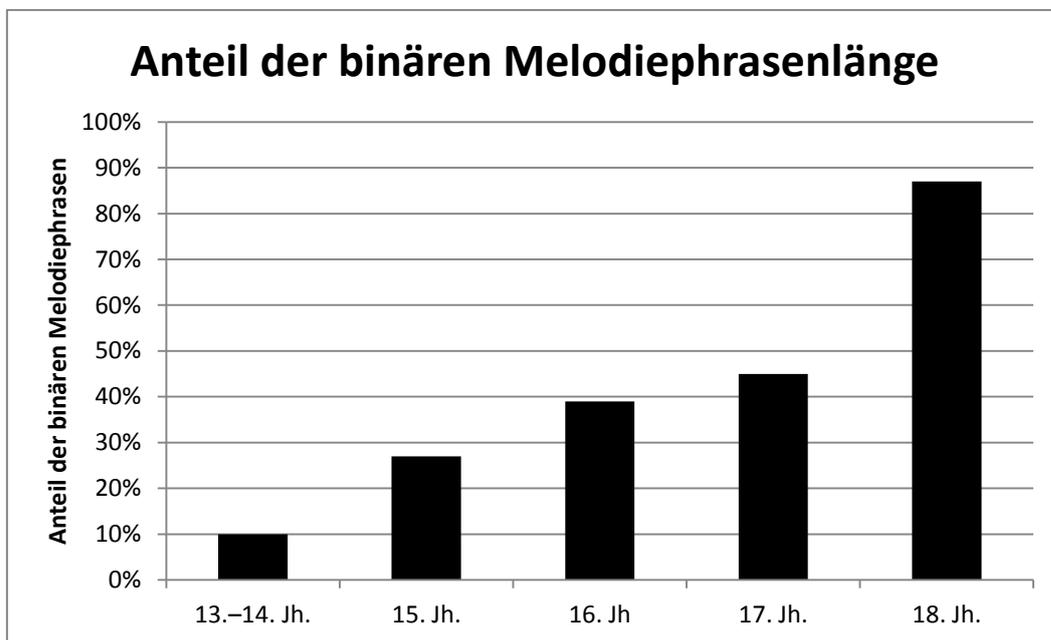


Abb. 533a: Anteil der binären Melodiephrasen in der Tanzmusiksammlung von F. Böhme (1886).

Das Ergebnis der Analyse zeigt, dass binäre Melodiephrasen im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit nur in geringem Umfang vorhanden waren, ihr Anteil aber bis ins 18. Jh. auf über 80% stieg. Insofern wird mit diesem Ergebnis die oben formulierte Hypothese bestätigt.

Chansons und Tänze von P. Attaignant (1530)

Eines der ältesten Tanzmusikbüchlein ist das ‚Heft 4: Tänze‘ von Pierre Attaignant aus der Sammlung ‚Chansons und Tänze‘ aus dem Jahr 1530. Es enthält insgesamt 31 Tänze, davon 24 Paartänze und 7 Branles.

Tab. 533b: Anteil der binären Melodiephrasen in der Tanzmusik bei Pierre Attaignant (1530). Datengrundlage im Datenteil F.2.

	Anzahl der Stücke mit binären Musikphrasen	Anteil
31 Tänze	13	42%
24 Paartänze	12	50%
7 Branles	1	14%

Insgesamt ist der Anteil der Stücke mit binären Melodiephrasen mit 42% sehr ähnlich dem entsprechenden Wert bei Böhme mit 39%. Wenn man jetzt Paartänze und Branles gegenüber stellt, ergibt sich ein deutlicher Unterschied. Paartänze haben schon 50% binäre Musikstrukturen, wogegen von den Branles nur einer¹ (14%) binär komponiert ist. Dies könnte folgende Ursache haben: Der Tanztyp der Branles ist sehr viel älter als Geschlossene und Offene Paartänze. Dementsprechend ist auch die Begleitmusik zu den Branles älter, wogegen die Musik der Paartänze jüngerer Datums ist. Deshalb verwundert es nicht, dass in der Sammlung von Attaignant bei der Paartanzmusik der Anteil der binären Musikstrukturen sehr viel höher ist.

Musik zu den Branles bei Arbeau

In der Orchésographie von Thoinot Arbeau (1588) beschreibt er die Tanzschritte von 24 Branles mit zugehöriger Musik. Die Auswertung der Musikstrukturen ist in Tab. 533c dargestellt.

Tab. 533c: Anteil der binären Melodiephrasen der Branles bei Arbeau. Datengrundlage im Datenteil F.3.

	Anzahl der Stücke mit binären Melodiephrasen	Anteil
24 Branles	9,5	40%

Im Vergleich ist der Anteil binärer Musikphrasen bei den Branles von Arbeau mit 40 % fast gleich hoch wie die Anteile binärer Musikstrukturen bei Attaignant (41%) und bei Böhme (39%).

¹ Branle ist im Französischen maskulin. Deshalb wird im Deutschen häufiger ‚der Branle‘ verwendet, aber manchmal heißt es auch ‚die Branle‘.

Alle drei Analysen von Tanzmelodien aus Mittel- und Westeuropa bestätigen, dass binäre Musikphrasen auch bei der Tanzmusik eine moderne Entwicklung sind, die im 15. Jh. einsetzt, aber erst ab dem 18. Jh. dominiert.

Für das Gebiet der Balkanländer liegen nur neuere Untersuchungen vor, ältere gibt es nicht oder sind zumindest mir nicht zugänglich.

Volksmusik Bulgariens (Kaufmann 1977)

In einer Untersuchung über die Volksmusik Bulgariens analysiert Kaufmann (1977, S. 6f) bezüglich der Melodiephrase¹ mehrere Schichten:

In einer ältesten Schicht bestehen die Melodien aus einer Phrase und sind monorhythmisch, Tonsprünge haben einen Sekundenumfang und Text und Melodie sind durch gemeinsame Merkmale verknüpft.

In einer zweiten Schicht sind die Melodien von Liedern und Instrumentalstücken meist zweizeilig (a + a'), wobei die zwei kleinen Phrasen vorwiegend von ähnlichem musikalischen Inhalt sind. Die Sprünge haben einen engen Tonumfang (Terz, Quarte, Quinte). „Der Zusammenhang zwischen Text und Melodie ist besonders hervorgehoben, was für eine Entstehung der Melodie auf Grund des Textes zeugt“ (Kaufmann 1977, S. 6).

Melodien der dritten Schicht, von denen es verhältnismäßig wenige gibt, zeichnen sich durch erweiterten Tonumfang, weiter entwickelter Formstruktur und neue Klangfarbe aus (Kaufmann 1977, S. 6).

Eine Form des städtischen Liedes entsteht ab der Mitte des 19. Jh. (Kaufmann 1977, S. 6), das in seinen Hauptmerkmalen von der typischen altertümlichen bäuerlichen Musikfolklore ziemlich verschieden ist.²

Da die Melodien wahrscheinlich in deutlicher Abhängigkeit der jeweiligen Liedtexte entstanden sind (Kaufmann 1977, S. 6), könnte die Anzahl und Verteilung der Silben einen Einfluss auf die metrische Struktur einer Melodie gehabt haben. Vorherrschend in den Liedern Bulgariens ist ein achtsilbiger Vers, der aber selten symmetrisch in 4+4 aufgeteilt ist, sondern meist in 5+3 oder 3+5. Weiter gibt es aber auch 4+6-silbige (Westbulgarien), 5+5-silbige (überall), seltener 5+4-silbige oder 4+3-silbige Versmaße (Kaufmann 1977, S. 23).

Bei zweizeiligen Melodieformen gibt es u. a. Aufteilungen in 4+5 Takte, 5+4 Takte oder 3+4 Takte, bei dreizeiligen 4+4+5, 4+3+3 oder 6+4+4 Taktkombinationen (Kaufmann 1977, S. 25).

Bemerkenswert ist dabei, dass sowohl die einzeiligen Formen asymmetrisch aufgebaut sind, als auch die meisten mehrzeiligen Kombinationen in ihrer Summe nicht auf 4 oder 8 Takte aufgehen, also nicht einer binären Vervielfachung folgen. Das binäre Konzept hatte offenbar noch keinen Einfluss auf die Volkslieder Bulgariens der ersten Hälfte des 20. Jh.

¹ Bei Kaufmann kann eine Melodie eine oder auch mehrere Phrasen haben.

² Leider fügt Kaufmann an dieser Stelle dafür keine weitere Charakterisierung an.

Aufschlussreich ist ein Vergleich der Ergebnisse von Kaufmann mit zeitgenössischer Volkstanzmusik aus Bulgarien.

Da mir keine Abhandlung zu dieser Thematik vorliegt, werden in der vorliegenden Arbeit erste Untersuchungen zu binären oder nicht binären Musikstrukturen zeitgenössischer bulgarischer Volkstanzmusik vorgenommen. Dabei stellt sich zuerst die Frage nach einem validen Datensatz, um nicht schon durch die Auswahl der Musiktitel das Ergebnis zu beeinflussen. Um einerseits keine subjektive Datenauswahl vorzunehmen und andererseits eine möglichst große Datenmenge zu erhalten, habe ich vorliegende Sammlungen analysiert und bei den Musiktiteln von 13 CDs, verlegt von Belčo Stanev,¹ und 5 CDs, verlegt von Ives Moreau,² die Länge der Melodiephrasen analysiert.

Analyse der Melodiephrasenlänge von bulgarischer Volkstanzmusik

Um eine möglichst valide Datengrundlage zu erhalten, wurden zwei bestehende Sammlungen von Volkstanzmusikstücken zur Analyse herangezogen. Die insgesamt 285 Musikstücke wurden nach den binären oder nicht binären Eigenschaften der Melodiephrasenlängen unterschieden, wobei instrumentale und gesungene Anteile gesondert ausgewertet wurden.

Die Sammlung von Belčo Stanev, verlegt 1998 – 2012³

Die Sammlung besteht aus 13 CDs, wobei es unter den veröffentlichten Musikstücken Dopplungen gibt, die jeweils nur einmal gewertet wurden.

Tab. 533d: Binärer Anteil an den Melodiephrasen von 185 Musiktiteln der Tanz-CDs von Belčo Stanev (1998 – 2012). Davon sind 100 nur instrumental, 5 nur mit Gesang (a cappella) und 80 haben sowohl instrumentale, als auch gesungene Anteile. (Datenteil F.4 und F.4.A.)

	Anzahl	Zahl von binären Melodiephrasenlängen	Anteil von binären Melodiephrasenlängen
Instrumentalteile und reine Instrumentaltitel	180	155	84%
Gesangsteile und A-cappella-Stücke	85	44,5 ⁴	52%

Sind Instrumentalstücke fast zu 85% in der Länge der Melodiephrase binär konzipiert, sind es bei den gesungenen Melodien nur etwa die Hälfte (52%). Bei den nicht binären instrumentalen Melodien spielt dann häufig ein traditionelles Soloinstrument wie eine Gaida

¹ Belčo Stanev ist ein Volkstanzlehrer aus Varna, der seit 1980 in Deutschland bulgarische Volkstänze unterrichtet.

² Ives Moreau ist ein Volkstanzlehrer aus Montreal, der zwischen 1966 und 1986 Volkstanzforschung in Bulgarien vorgenommen hat und diese Tänze in Nordamerika und Europa unterrichtet.

³ Der Verlegungszeitraum bedeutet nicht, dass die entsprechenden Titel erst in diesem Zeitraum aufgenommen wurden. Unter den Musikstücken sind auch einzelne Titel, die in den 30 Jahren davor bereits auf Schallplatten veröffentlicht waren. Das Gleiche gilt auch für die Sammlung von Moreau.

⁴ Stücke, der Phrasenlängen teilweise binär und teilweise nicht binär sind, wurden zur Hälfte gezählt.

oder eine Maultrommel. Diese alten Solo-Instrumente spielen auffallend weniger häufig mit binärem Konzept.

Tab. 533e: Anteil der binären und nicht binären Melodiephrasenlängen von 80 Musiktiteln der Tanz-CDs aufgelegt von B. Stanev (1998 – 2012), die sowohl instrumentale, als auch gesungene Anteile haben, unterschieden nach der Kombination. (Datenteil F.4 und F.4.A.)

	Gesamtzahl	Anzahl	Anteil
Instrumentalteil binär, Gesang nicht binär	80	24	30%
Instrumentalteil nicht binär, Gesang binär	80	3	3,7%

Wenn bei einer Tanzmusik ein Instrumental- und ein Gesangsteil kombiniert werden, ist eigentlich anzunehmen, dass beide nach dem gleichen Konzept komponiert sind. Dies ist bei einem Drittel der analysierten Stücke nicht der Fall. Besonders auffällig ist dieser Gegensatz bei den Stücken mit binärem Instrumentalteil und nicht binärem Gesangsteil. Diese Kombination hat einen Anteil von 30% an den gemischten Stücken, wogegen die umgekehrte Kombination mit 3,7% sehr viel seltener ist.

Die Sammlung von Yves Moreau, verlegt 1997 – 2004

Tab. 533f: Binärer Anteil an den Melodiephrasen von 100 Musiktiteln der Tanz-CDs aufgelegt von Y. Moreau (1997 – 2004). Davon sind 69 nur instrumental, 2 nur mit Gesang (a cappella) und 29 haben sowohl instrumentale, als auch gesungene Anteile. (Datenteil F.5 und F.5.A.)

	Anzahl	Zahl von binären Melodiephrasenlängen	Anteil von binären Melodiephrasenlängen
Instrumentalteile und reine Instrumentaltitel	98	78	79,6%
Gesangsteile und A- cappella-Stücke	31	15	48%

Tab. 533g: Anteile von 29 Musiktiteln der Tanz-CDs von Y. Moreau (1997 – 2004), die sowohl instrumentale, als auch gesungene Anteile haben, unterschieden nach der Kombination. (Datenteil F.5 und F.5.A.)

	Gesamtzahl	Anzahl	Anteil
Instrumentalteil binär, Gesang nicht binär	29	7	24 %
Instrumentalteil nicht binär, Gesang binär	29	1	3,4 %

Insgesamt sind die Ergebnisse für die Musiktitel von Y. Moreau sehr ähnlich zu den Ergebnissen für die Titel von B. Stanev, was für eine verlässliche Datenbasis spricht. In den folgenden Tabellen sind beide Datensätze zusammengefasst.

Die Summe beider Sammlungen

Tab. 533h: Binärer Anteil an den Melodiephrasen von 285 Musiktitel der Tanz-CDs von B. Stanev (1998 – 2012) und Y. Moreau (1997 – 2004). Davon sind 169 nur instrumental, 7 nur mit Gesang (a cappella) und 109 haben sowohl instrumentale, als auch gesungene Anteile.

	Anzahl	Zahl von binären Melodiephrasenlängen	Anteil von binären Melodiephrasenlängen
Stücke mit Instrumentalteil incl. reine Instrumentaltitel	278	233	83,8%
Stücke mit Gesangsteil incl. reine Gesangsstücke	116	59,5	51%

Tab. 533i: Anteile von 109 Musiktiteln der Tanz-CDs von B. Stanev (1998 – 2012) und Y. Moreau (1997 – 2004), die sowohl instrumentale, als auch gesungene Anteile haben, unterschieden nach der Kombination.

	Anzahl	Anzahl	Anteil
Instrumentalteil binär, Gesang nicht binär		31	28 %
Instrumentalteil nicht binär, Gesang binär		4	3,6 %

Auch bei der Summe von 285 Musiktiteln der Volkstanz-CDs ergibt sich, dass knapp 84% der Instrumentalteile binär konzipiert sind, dagegen nur etwa 50% der Vokalteile.

Bei den instrumentalen Anteilen der Volkstanzmusik Bulgariens hat sich das binäre Konzept schon weitgehend durchgesetzt. Dies ist bei vielen Liedern nicht der Fall, da zumindest die traditionellen Lieder festgelegte Texte und Melodiephrasen haben, die aus einer Zeit stammen, in der das binäre Konzept noch nicht dominierte und die man nicht einfach ändern kann. Dies spiegelt sich auch bei Musikstücken wider, die sowohl einen gesungenen, als auch

einen instrumentalen Anteil haben. Von diesen haben fast 30% einen binären Instrumentalteil und einen nicht binären Gesangsteil. Eigentlich hätte man annehmen können, dass Instrumentalteil und Gesangsteil im gleichen Konzept erstellt werden. Aber die älteren, nicht binären Liedstrophen wurden mit binären instrumentalen Zwischenspielen ergänzt. Auch ist es nachvollziehbar, dass instrumental gespielte Melodiephrasen sich leichter von nicht binär nach binär verändern lassen, insbesondere, wenn nur ein Melodieinstrument vorhanden ist und die Stücke nicht in ausgeprägter Mehrstimmigkeit gespielt werden. Dann muss für einen Wandel hin zum Binären nur der Spieler dieses Instruments diese Veränderung vornehmen. Die harmonische Begleitung richtet sich dann nach der Melodie.

b₃) Auswirkungen des binären Konzepts auf die Melodiephrasenstruktur

Die Musikphrasenstruktur charakterisiert die Abfolge verschiedener Melodiephrasen und ihre jeweiligen Wiederholungen. Die Auswirkungen eines binären Konzepts auf die Musikphrasenstruktur wird hier so verstanden und charakterisiert, dass die Anzahl der jeweiligen Wiederholungen 2^n ist, wobei $2^0 = 1$ hier nicht als binär angesehen wird. Für eine Einordnung als binär müssen prinzipiell Wiederholungen vorliegen. Es entstehen also beispielsweise Phrasenfolgen von AABBC oder auch AABBCCCC. Eine Wiederholung einer einzelnen Melodiephrase (AA) wird deshalb nicht als binär eingestuft, weil sich eine solche Wiederholung bei Liedern schon alleine durch verschiedene Strophen ergibt. Auch eine Phrasenfolge von AAB wird hier nicht als binär eingestuft, weil kein durchgängiges Wiederholungskonzept vorliegt und diese als ‚Barform‘ bezeichnete Folge schon in mittelalterlichen Liedern (Finscher 1994, S. 1219) lange vor der Entstehung des binären Konzepts vorzufinden ist.

Eine Analyse der in der Tanzmusiksammlung von F. Böhme (1886) angeführten Stücke nach diesen Kriterien kommt zu dem Ergebnis, dass es im 13. – 15. Jh. noch keine binären Phrasenstrukturen gab, im 16. Jh. knapp 20% der Tanzmusikstücke binär strukturiert waren und im 17. und 18. Jh. dieser Wert dann etwa auf 50 % anstieg (siehe Abb. 533b).

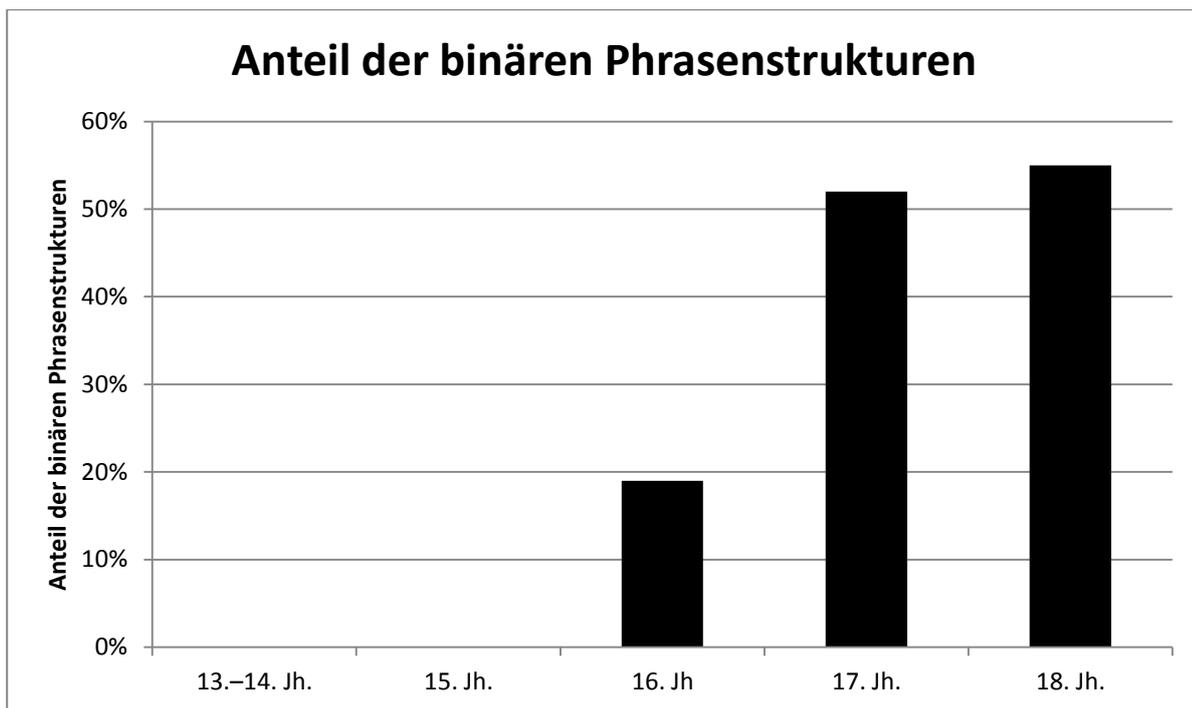


Abb. 533b: Anteil der Tanzmusikstücke mit binärer Melodiephrasenstruktur in der Sammlung von F. Böhme (1886). Datengrundlage im Datenteil F1 und F1A.

Vergleicht man Analysewerte aus dem 16. Jh. miteinander, ergibt sich kein homogenes Bild, sondern die Werte divergieren deutlich zwischen 19% für die Stücke bei Böhme und 61% für die Stücke von Attaignant (siehe Tab. 533k).

Tab. 533k: Anteil der binären Phrasenstrukturen verschiedener Musiksammlungen des 16. Jh. (F.1.A, F.2.A und F.3.A.)

	Anzahl der Stücke mit binärer Phrasenstruktur	Anteil
24 Branles, Arbeau (1588)	9	38%
31 Tänze, Pierre Attaignant (1530)	19	61%
Böhme 16. Jh.	14	19%

Die Ursache für den niederen Anteil von Stücken mit binärer Phrasenstruktur bei Böhme könnte darin liegen, dass die Melodien überwiegend nicht aus dem höfischen Bereich und zudem noch aus Deutschland stammen. Möglicherweise nahm die Entwicklung der Musikstücke hin zu komplexeren und binär konzipierten Strukturen ihren Ausgang zum einen in Frankreich und zum anderen bei der dortigen vornehmen Gesellschaft. Und die führenden Vertreter der vornehmen Gesellschaft hatten ja zudem noch die Möglichkeit, sich neue Stücke im Zeitgeist erstellen zu lassen. Unter diesem Aspekt ließe sich auch der hohe Anteil binärer Strukturen bei Attaignant (Tab. 533k) verstehen, der ja Komponist war.

Für die bulgarischen Volkstanzstücke ist die Analyse der Phrasenstruktur nicht für alle Titel durchgeführt worden. Bei den meisten Instrumentalstücken ist sie binär. Auffallend ist aber, dass bei 30 der 116 Gesangstücke (25,9%) eine Struktur besteht, die mit ABB wiedergegeben werden kann. Sie wird in der Musik als ‚Gegenbarform‘ (Finscher 1994, S. 1220) bezeichnet. Dagegen richten sich in unserem Kulturraum viele ältere Kirchenlieder nach der Barform mit der Folge AAB (Finscher 1994, S. 1219). Der Ursprung der Barform liegt im Mittelalter im Lied der Troubadours, der Trouvères, der Minnesänger beginnend mit dem 12. Jahrhundert und im Meistergesang des 15. und 16. Jh.s (Noltensmeier 1996 Bd. 1, S. 178).

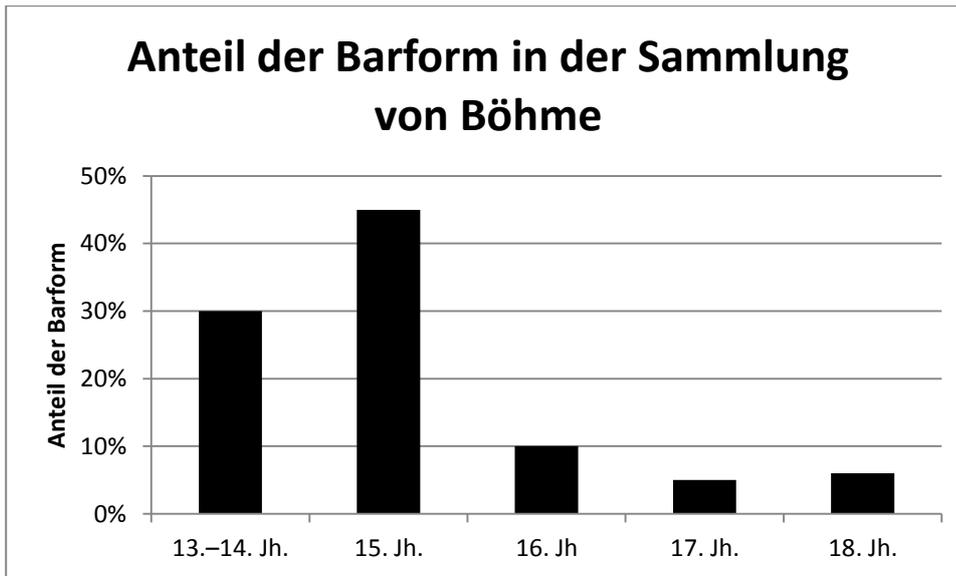


Abb. 533c: Anteil der Tanzmusikstücke mit Barform (AAB) in der Sammlung von F. Böhme (1886). Datengrundlage im Datenteil F.1.A.

Die Zunahme der binären Phasenstrukturen führt zur Abnahme der Musikstücke mit Barform.

b₄) Übergangsformen der Musik

Es gibt Musikstücke, die sich gerade in diesem Übergang von nicht binär nach binär zu befinden scheinen. Ein Beispiel dafür sind die Melodiephrasen zu dem Tanz ‚Prela Baba‘¹ aus dem Ort Liaski im Pirin in Südwestbulgarien.

Die Melodiephrasenstruktur ist AABBCCCC, das entspricht einem binären Konzept der konsequenten Verdopplung.

Die Längen der einzelnen Melodien sind unterschiedlich. Melodie A geht über 6 Takte, die Melodien B und C gehen über 8 Takte, wobei der zugehörige Tanz ein Drei-Takt-Muster hat. Mit der nicht binären Phrasenlänge der Melodie A ist das Drei-Takt-Muster kongruent, nicht aber mit den binären Melodiephrasen B und C über jeweils 8 Takte. Betrachtet man die einzelnen Melodien genauer, stellt man fest, dass sie aus zweitaktigen Grundelementen zusammengesetzt sind, die in der Abb. 533d mit kleinen Buchstaben gekennzeichnet sind.

¹ Quelle für den Tanz und die Musik ist Prof. Nikolay Tsvetkov von der Uni Blagoevgrad, Workshop für bulgarische Tänze am 7.9.2013 in Tübingen.

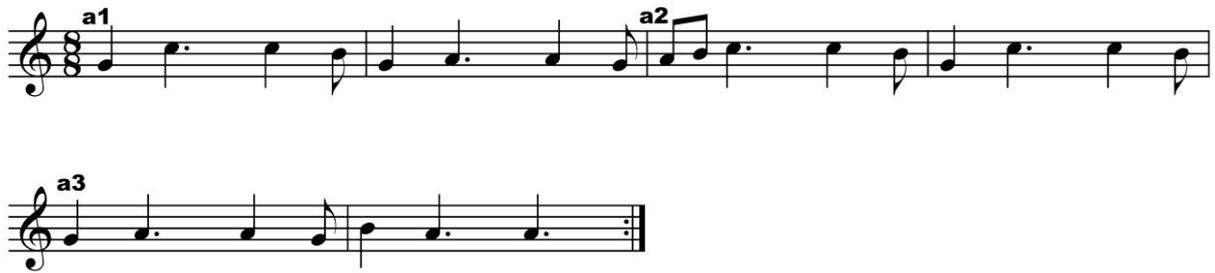
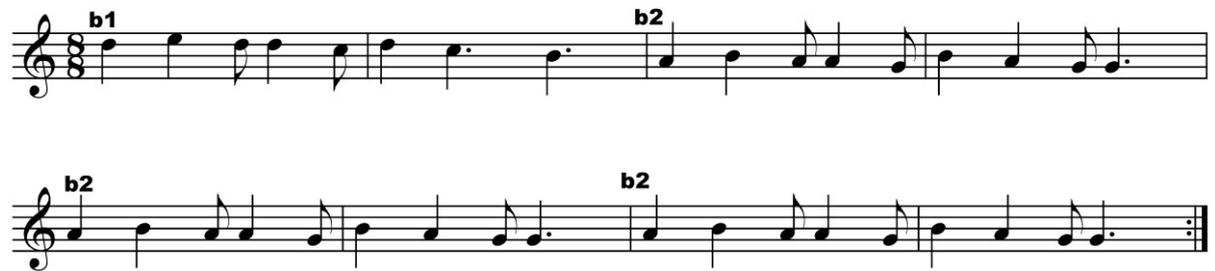
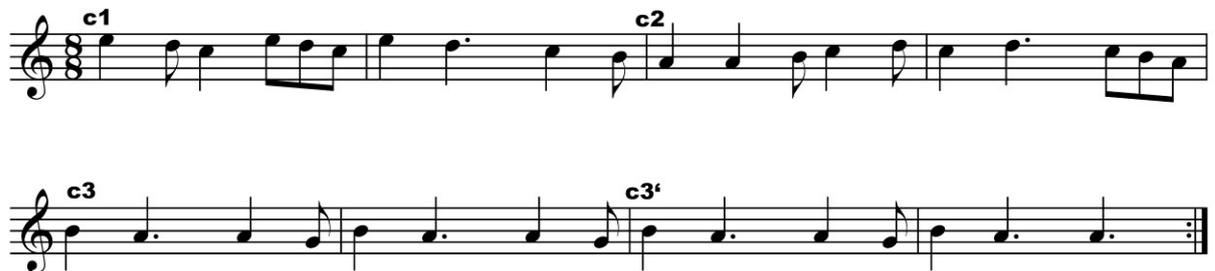
A ($a_1 + a_2 + a_3$)B ($b_1 + b_2 + b_2 + b_2$)C ($c_1 + c_2 + c_3 + c_3'$)

Abb. 533d: Übergangsform Prela Baba

Es fällt auf, dass Melodie A sechstaktig ist. Auch Melodie C scheint eigentlich über 6 Takte zu gehen. Um eine Achttaktigkeit zu erreichen, werden die letzten zwei Takte fast identisch wiederholt. Das vermittelt beim Hören den Eindruck, dass kein durchgehender Melodiebogen über 8 Takte besteht, sondern dieser schon nach 6 Takten abbricht und die folgenden 2 Takte nur angefügt sind. Auch Melodie B wirkt nicht achttaktig, sondern besteht eigentlich nur aus b_1 und b_2 . Zur Ergänzung auf 8 Takte wird b_2 sogar zweimal wiederholt.

Das wird hier so interpretiert, dass auch die Melodiephrasen B und C ursprünglich sechstaktig (oder zumindest nicht achttaktig) waren, d. h. zudem, dass sie kongruent waren mit den Tanzschritten. Unter Einfluss des binären Konzepts wurden jeweils 2 Takte in B und C ergänzend wiederholt. Dieser Schritt wurde in Melodiephrase A (noch) nicht vollzogen. Deshalb wird diese Tanzmusik als Übergangsform zwischen sechstaktiger Ursprungsform passend zum Tanz und binär veränderter Neuerung interpretiert.

Zusammenfassung

Das Konzept der binären Verdopplung entsteht im 14. Jh. zuerst in Frankreich und wird bis zum 17. Jh. im ganzen westlichen Europa dominant. Es führt zusammen mit weiteren Entwicklungen wie Notation und Zunahme der Mehrstimmigkeit zu einer Nivellierung und Standardisierung der Musikstücke. Bei den Taktarten führt das zu einer Verarmung der Vielfalt, bei der Phrasenlänge geht der Anteil der achttaktigen Melodien gegen 100% und auch bei den komplexer werdenden Phrasenstrukturen nehmen binär gestaltete Konstrukte zu.

Die Analyse heute verwendeter Musikstücke für bulgarische Volkstänze führt zu dem Ergebnis, dass sich bei den Instrumentalstücken binäre Melodiephrasen mit einem Anteil von knapp 85% weitgehend durchgesetzt haben, dieser Prozess aber noch nicht ganz abgeschlossen ist. Bei den Liedern mit einem Anteil von etwa 50% an binären Melodiephrasen scheint dieser Umwandlungsprozess langsamer zu verlaufen. Der Grund hierfür liegt möglicherweise darin, dass sich traditionelle Lieder mit festgelegten Texten nicht so einfach in ihrer Melodielänge verändern lassen und ein binäres Konzept sich nur bei Neukompositionen anwenden lässt.

Im Hinblick auf die Genealogie der Kettentänze ergibt sich die Frage, welche Auswirkungen eine sich wandelnde binär geprägte Musik auf die bereits vorhandenen Tänze und ihre Bewegungsmuster hat. Dies soll im folgenden Kapitel eingehend behandelt werden.

5.3.4 Auswirkungen der neuzeitlichen Veränderungen in der Tanzmusik auf die Tänze und Tanzbewegungen

Wie die im vorigen Kapitel vorgenommene Untersuchung an bulgarischen Musiktiteln zeigt, ist die Zunahme der binären Strukturen in der Musik nicht unabhängig davon, ob zum Tanz gesungen wird oder ob Instrumente gespielt werden. Unabhängig davon hat aber Gesangs- oder Instrumentalbegleitung an sich schon unterschiedliche Auswirkungen auf die Tänze selbst.

Gesangsbegleitung

Kettentänze wurden bis zum Mittelalter ausschließlich von Gesang begleitet (Boehn 1925, S. 33). Der Vortänzer stimmt ein Lied an, die Menge singt den Refrain oder wiederholt die einzelnen Verse (Czerwinski 1878, S. 4). Die ausschließliche Gesangsbegleitung ist insbesondere für die französische Carole belegt (Mullally 2011, S. 5, S. 84). Der Begriff Carole verschwindet in der französischen Literatur um 1400 (Mullally 2011, S. 1). Zu diesem Zeitpunkt setzt, zumindest am Hofe, auch Instrumentalbegleitung ein, aber erst Mitte des 17. Jh.s hört die Gesangsbegleitung beim Tanz ganz auf (Boehn 1925, S. 87). Auch die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Ritualtänze (Datenteil E 6.4) sind fast ausschließlich durch Gesang begleitet.

Eigenes Singen beim Tanzen schränkt die Bewegungsmöglichkeiten ein. Schnelle Tänze und komplizierte Muster sind kaum möglich. Auch steht bei so ausgeführten Tänzen der Text der Lieder im Vordergrund, der bis zum Einsetzen der Instrumentalbegleitung wiederum überwiegend rituell oder vom Brauchtum geprägt ist.

Von eigenem Gesang begleitete Kettentänze sind eher langsam und haben einfache Schrittmuster. Das folgt aus theoretischen Überlegungen und wird durch die heute noch existierenden Tänze mit diesen Merkmalen¹ bestätigt.

Instrumentalbegleitung

Die Entstehung von Berufsmusikanten (und wahrscheinlich auch Berufstänzern) ist für den Vorderen Orient für das 3. Jt. v. Chr. für die ersten Städte nachgewiesen (Salmen 1983, S. 23) und hängt mit der damit verbundenen Schichtenbildung und Differenzierung der dortigen Gesellschaft zusammen. Einige Bilder auf Vasen der griechischen Antike deuten darauf hin, dass es Berufsmusikanten an den Adelshöfen dieser Zeit gegeben haben könnte. Für Mitteleuropa sind herumziehende Musikanten ab dem Mittelalter belegt, ab dem 15. Jh. gibt es bei größeren Städten festangestellte Pfeifer.² Am Hofe setzt die Instrumentalbegleitung zum Tanzen etwa ab 1400 ein. Das gilt für den paarweise ausgeführten ‚hove danse‘ (Mullally 2011, S. 91), aber auch für den Höfischen Reigen ab 1450 (Martin 1973, S. 103, S. 117). Für den Tanz der mitteleuropäischen Bauern fehlen frühe Belege. Deren Paartänze sind spätestens ab dem 16. Jh. auf fast allen Bildern mit Musikanten wiedergegeben.

Im Vergleich dazu hat sich die Instrumentalisierung der Tanzmusik³ in den Balkanländern wahrscheinlich später vollzogen. Genauere Angaben liegen bisher leider nicht vor, aber es ist davon auszugehen, dass spätestens nach dem Ersten Weltkrieg eine Säkularisierung des Volkstanzgeschehens weitgehend vollzogen war, die auch Instrumentalbegleitung ermöglichte bzw. nach sich zog.

Eine Begleitung durch Musikinstrumente lässt schnellere Bewegungen und komplizierte Bewegungsmuster zu, die bei eigener Gesangsbegleitung wegen der entstehenden Atemprobleme unmöglich sind. Die Aufmerksamkeit der Tanzenden ist nicht mehr auf den eigenen Gesang und den zugehörigen Inhalt fokussiert. Das ermöglichte eine Entwicklung hin zu größerer Vielfalt und Differenzierung der Tanzbewegungen.

Die Entstehung von Musikgruppen, die von Dorf zu Dorf zogen, ermöglichte eine weitere Entwicklung. Durch solche Gruppen verbreiteten sich Tanzstücke und zugehörige Schritte über größere Gebiete, indem sie auf ihrer Wanderschaft bestimmte Melodien immer wieder spielten und auch die zugehörigen Tänze zeigten.⁴ Lokale Kettentänze mit speziellen Liedern verbreiteten sich dagegen kaum.

¹ Beispiele hierfür sind die Balladentänze auf Färöer oder die Ritualtänze Griechenlands, Mazedoniens und Bulgariens (vgl. Tabelle Ritualtänze im Datenteil E 6.4 und Abb. 532e).

² http://de.wikipedia.org/wiki/Pfeifer_%28Musikant%29, 29.12.2013.

³ Katzarova und Djenev (1958, S. 10) schreiben dazu für bulgarische Volkstänze, ohne einen Zeitraum anzugeben: „Gradually singing was replaced by the bagpipe and other instruments.“

⁴ Ein Beispiel hierfür ist die Gruppe „Bistrička Četvorka“, die in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts bestimmte Tänze in Bulgarien verbreitete (Stephen Kotansky im Interview am 31.10.11). Ein weiteres Beispiel für ein solches Phänomen könnte die Verbreitung der Alunelul-Familie sein (vgl. Kap. 5.5.1).

Melodiephrasenlänge und Melodiephrasenstruktur

Melodiephrasen haben eine bestimmte Länge. In der Regel werden sie in der weiteren Abfolge eines Musikstücks wiederholt oder von weiteren Melodiephrasen abgelöst. Dadurch entsteht eine übergeordnete Musikphrasenstruktur. Das gilt zumindest für die abendländisch geprägte Musik.¹ Die meisten Volks- und Folkloretänze des westlichen und mitteleuropäischen Europas einschließlich der westlichen Balkanländer haben eine der Musik analoge Struktur. Dabei ist die Musikphrasenlänge der Schrittmusterlänge gleich² und die Musikphrasenstruktur entspricht der Struktur der Tanzteile. Sie sind kongruent. Die Gründe für diese beobachtbare Übereinstimmung von Musik und Bewegung im Tanz liegen möglicherweise in einem Harmoniebedürfnis nach Einklang der Formmerkmale, das den meisten Menschen zu eigen scheint.³ Das galt auch schon zu Arbeaus Zeiten: „Der Tanz hängt von der Musik und deren Abwechslung, im Steigen und Fallen der Töne, ab. Denn ohne die rhythmische Eigenschaft wäre er düster und wirre, umsomehr, weil die Bewegungen der Glieder den Cadenzen der musikalischen Instrumente folgen müssen, und es nicht angeht, dass der Fuß und die Musik jedes sein eigenes Zeitmaß habe“ (1588, S. 24). An dieser Stelle spricht Arbeau zwar nicht von Musik- und Tanzstrukturen, aber es ist naheliegend, dass seine Aussage sich auch darauf bezieht. So zeigen die Branles bei Arbeau eine hundertprozentige Kongruenz zwischen Musik- und Tanzstruktur (siehe Tab. 534).

Auch die Analyse der Kettentänze von ethnischen Minderheiten der chinesischen Provinz Yunnan (Datenteil E.8.1) ergibt eine vollständige Kongruenz der Musik- und Tanzstrukturen.

¹ Für viele Instrumentalstücke der Pontosgriechen, vorgetragen durch eine Lyra oder einen Dudelsack, gilt das nicht. Bei dieser Musik werden oft kleinere Einheiten, beispielsweise über zwei Takte, im weiteren Verlauf immer wieder in Varianten wiederholt. Es gibt keine regelmäßige übergeordnete Struktur (eigene Analyse). Dagegen haben gesungene Lieder mit unterschiedlichen Gesangsstrophen eine der unseren Musik vergleichbare Melodiephrasenstruktur.

² Oder ein einfaches Vielfaches der Schrittmusterlänge passt zur Musikphrasenlänge.

³ Ob dieses Bedürfnis grundsätzlicher Natur ist oder im Rahmen von ästhetischen Normen sozialisiert wird, ist in diesem Zusammenhang unwichtig.

Tab. 534: Anteil der binären Strukturen bei Tanzmusik und zugehörigen Schrittmustern unterschiedlicher Quellen und Kongruenz zwischen Schrittmusterlänge und Melodiephrasenlänge (Datenteil F.6). Alle Prozentzahlen sind auf die jeweilige Gesamtzahl bezogen.

	Anteil der binären Melodiephrasen in der Musik	Anteil der binären Schrittmuster in den Kettentänzen	Anteil der Kongruenz mit binären Schrittmustern und binären Melodiephrasen	Anteil der Kongruenz mit nicht binären Schrittmustern und nicht binären Melodiephrasen	Summe der kongruenten Strukturen
Branles bei Arbeau (1588)	40%	27% ¹	40% (alle)	60% (alle)	100%
Lisu-Tänze	nicht erfasst	23%	alle	alle	100%
Pece Atanasovski (1927 – 96)	56%	8%	8% (alle)	16%	24%
Sasko Anastasov (*1964)	71%	35%	35% (alle)	0%	35%
Sammlung Pontischer Tänze	37,5%	30,8%	20,8%	1,6%	22,4%

Dass bei 40% Anteil binärer Melodiephrasen und nur 27% binären Schrittmustern bei den Branles bei Arbeau trotzdem 100% Kongruenz besteht, liegt daran, dass die Branles einen hohen Anteil an Vier-Takt-Mustern haben² und zwei Vier-Takt-Muster hintereinander getanzt kongruent zu einer achttaktigen Melodiephrase sind.

Immerhin ein gutes Drittel der Musik- und der zugehörigen Tanzstrukturen sind bei dem Material von S. Anastasov, einem etwa 50-jährigen Volkstanzlehrer aus Mazedonien, kongruent. Für das ältere Material des bereits verstorbenen P. Atanasovski beträgt dieser Wert nur 24%, möglicherweise ein Indiz dafür, dass das binäre Konzept sich in Musik und Tänzen inzwischen weiter durchgesetzt hat, was durch entsprechende Zahlen in Tab. 534 durchaus belegt wird. Dass die Werte für Kongruenz in der Sammlung pontischer Tanzmusik und zugehöriger Tänze gering sind, hängt neben dem großen Traditionsbewusstsein der Pontier³

¹ Einige der Schrittmuster sind viertaktig und ergeben durch eine Wiederholung 8 Takte. Diese wurden hier als viertaktig kategorisiert. Trotzdem sind solche Muster kongruent zur Musik und es ergibt sich eine 100%ige Kongruenz.

² Vgl. Abb. 532a.

³ Etwa 1 Million Pontosgriechen bzw. ihre Nachkommen leben heute als Heimatvertriebene in Griechenland.

auch mit der durch eine Lyra als alleinigem Melodieinstrument geprägten Begleitmusik zusammen.

Für viele Volkstänze des südöstlichen Balkans und ihre Musik gibt es keine hohe Übereinstimmung von Musik- und Tanzstruktur. Hier erstreckt sich eine Melodiephrase häufig über acht Takte, die Schrittmuster gehen aber beispielsweise über drei oder fünf Takte. Die beiden Phrasen laufen nicht synchron, sie sind nicht kongruent. Erst beim gemeinsamen Vielfachen, bei drei und acht also nach 24 Takten, beginnen Tanzmuster und Melodiephrase wieder gleichzeitig. Diese Beobachtung führt bei „westlichen Balkantänzern“ häufig zu der Aussage, dass in der fehlenden Kongruenz von Tanzmuster und Musikverlauf ein zusätzlicher Reiz liegt und dieser wohl den Grund für dieses Phänomen darstellt. Diese Interpretation erklärt zwar die speziellen Erfahrungen mit diesem Phänomen beim Tanzen, erklärt aber nicht, warum dieses Phänomen nur auf bestimmte Regionen Europas beschränkt ist, nämlich solche mit überwiegend kurzen Schrittmustern und einem hohen Anteil von Drei- oder Fünftaktmustern. Deshalb wird vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen folgende Sichtweise als Erklärung für dieses Phänomen formuliert:

Zusammenfassung

Das Schrittmaterial der Kettentänze, soweit sie nicht durch Paartänze ersetzt wurden, bestand wahrscheinlich bis mindestens 1600 überall in Europa aus überwiegend kurzen Musterlängen.¹ Die zugehörige Musik, insbesondere, so lange die Tänze noch durch Gesang begleitet wurden, war überwiegend nicht binär konzipiert. In den meisten Fällen waren die Melodien wahrscheinlich kongruent zu den jeweils verwendeten Schrittmustern. Das ab dem 17. Jh. in Mitteleuropa, Frankreich und Norditalien dominierende binäre Konzept beeinflusste auch die Tanzmusik, insbesondere die Instrumentalmusik. Neu komponierte Musikphrasen hatten nun fast immer eine binäre Taktanzahl, vorhandene wurden teilweise umgeschrieben. Diese Umgestaltung der Musik erfasste zeitversetzt die Balkanländer. Heute findet man auch im östlichen Balkan oder in der Türkei in Bezug auf ihre Melodiephrasenlänge und ihre Musikphrasenstruktur überwiegend binär konzipierte Tanzmusik,² zumindest, wenn man mehrstimmige Instrumentalmusik betrachtet. Ältere Lieder und volkstümliche Stücke mit Soloinstrumenten wie Gaida oder Lyra haben häufig noch einen nicht binären Charakter.³ So betrachtet hat sich das binäre Konzept in der Volkstanzmusik des Balkans noch nicht überall und generell durchgesetzt und kann in einigen Bereichen als aktueller Wandlungsprozess beobachtet werden.

Im Zuge der Umgestaltung der Tanzmusik hin zu binären Melodiephrasen ändern sich auch die Schrittmuster der Kettentänze und der Anteil von achttaktigen Formen nimmt zu. Auch für diesen aktuell ablaufenden Prozess gibt es Indizien wie beispielsweise Übergangsschrittmuster.⁴

¹ Vgl. Abb. 532a.

² Vgl. die Tanzmusikanalysen in Kap. 5.3.3.

³ Vgl. die Tanzmusikanalysen in Kap. 5.3.3 und die Fußnote zu Instrumentalstücken der Pontosgriechen weiter oben.

⁴ Übergangsschrittmuster werden in Kap. 5.3.5 dargestellt.

Aber der Wandel der Schrittmuster verläuft sehr viel langsamer¹ und folglich zeitversetzt. Deshalb haben Tanzmusikstücke einen sehr viel höheren Anteil an binären Strukturen im Vergleich zu den zugehörigen Tanzformen (Tab. 534). Bei Veränderungen der Tanzmusik, insbesondere bei Instrumentalbegleitung, müssen nur die Musikanten umlernen, was für diese kein Problem ist. Zudem sind selten spezielle Melodien bestimmten Tänzen fest zugeordnet. Für den Tanz müssen nur das Tempo und die Taktart stimmen. So ist es auf dem Balkan durchaus üblich, dass mehrere Melodien für bestimmte Schrittmuster verwendet werden. All dies erklärt den schnelleren Wandlungsprozess der Musik, bzw. den sehr viel langsamer verlaufenden Umgestaltungsprozess der Tanzschritte hin zu binären Schrittmustern.

Die Zunahme in der Komplexität der Melodiephrasenstrukturen, insbesondere bei Instrumentalmusik, führte bei den Tänzen zu mehrteiligen Formen. Dieser Vorgang ist zuerst bei den Branles bei Arbeau festzustellen, von denen schon 66% mehrteilig sind, obwohl die Schrittmuster einfach blieben. Ähnliche einfache Schrittmuster finden sich immer noch in den heutigen bretonischen Kettentänzen. Diese haben aber im Gegensatz zu den Branles kaum mehrteilige Strukturen, was zu der Folgerung führt, dass die Entstehung von mehrteiligen Tanzstrukturen auch mit der vornehmen Gesellschaft zu tun haben könnte.

Die Zunahme der Wiederholungen in den Melodiephrasenstrukturen könnte zu symmetrischen Schrittmustern geführt haben, denn häufig ist es bei Tänzen so, dass ein Schrittmuster zunächst auf die eine Seite ausgeführt wird und bei der Wiederholung der Melodiephrase dann auf die andere Seite.

Dieser Umgestaltungsprozess der Kettentänze, der über die Veränderungen in der Musik zu einem hohen Anteil an binären Schrittmustern, Mehrteiligkeit und Symmetrie führte, erreichte das westliche Balkangebiet mit Kroatien, Zentral- und Westserbien wahrscheinlich im 19. Jh., wogegen er den südöstlichen Teil des Balkans bis heute noch nicht erreicht hat oder gerade erst erreicht. Das liegt einmal an der größeren Entfernung zum Ursprungsort dieser Veränderungen, das liegt aber auch an der unterschiedlichen Dauer der osmanischen Besatzung und dem ungleichen Zeitpunkt von deren Befreiung.²

Damit dieser durch die Veränderungen der Musik gestaltete Umwandlungsprozess überhaupt beginnen konnte, mussten noch zwei weitere Voraussetzungen erfüllt sein. Einmal musste die zwingende Verbindung von Gesangsbegleitung und Tanz aufgelöst werden, denn nur eine instrumentale Begleitung machte längere, kompliziertere und schnellere Schrittmuster möglich. Für diese Veränderung wiederum mussten zweitens die Tänze aus einer ausschließlich rituellen Einbindung herausgelöst sein. Denn erst durch und mit einer Säkularisierung war es möglich, Instrumente als ausschließliche Begleitung zu verwenden. Weil die Säkularisierung, verbunden mit der Zunahme von instrumentaler Begleitmusik sich in den Balkanländern nicht überall zur gleichen Zeit ereignete, entstanden Gebiete unterschiedlicher Charakteristika.

Das südliche und südöstliche Serbien ist mit seinen gemischten Merkmalen ein Gebiet, in dem dieser Wandel der Tanzmuster voll im Gange ist. Diese Region kann als

¹ Die Gründe für diesen langsamen Wandel sind in Kap. 5.4.1 ausgeführt.

² Vgl. Kap. 5.3.1.

Übergangsgebiet zwischen binären und nicht binären Schrittmustern eingestuft werden. Dass ein solcher Wandel von nicht binären zu binären Mustern stattgefunden hat, lässt sich durch viele Übergangsformen belegen.

5.3.5 Übergangsformen zwischen nicht binären Ausgangsformen und binären Musterlängen

Neuzeitliche Veränderungen der Musik führten bei den Kettentänzen zu einem hohen Anteil an binären Schrittmustern, Mehrteiligkeit und Symmetrie. Dieser Wandlungsprozess hat sich im westlichen Balkangebiet weitgehend vollzogen, wogegen er den südöstlichen Teil des Balkans heute gerade erst erreicht.

Um Aussagen über den Wandel von nicht binären Schrittmustern hin zu binären machen zu können, muss zuerst auf den grundlegenden Mechanismus der Veränderung von Schrittmustern eingegangen werden. Dafür kommen zwei prinzipiell unterschiedliche Prozesse in Frage. Zum einen können neue Muster erfunden werden, die sich dann verbreiten. Für einen solchen Hergang bräuchte es Erfinder und Multiplikatoren, also Choreographen und Tanzlehrer, die zuerst in den vornehmen Schichten Italiens ab dem 15. Jh. (Günther 1970, S. 10), in Frankreich ab dem 16. Jh. (Günther 1970, S. 12f) und im Bürgertum Deutschlands ab dem 17.- 18. Jh. (Günther 1970, S. 19f) nachzuweisen sind. Für die Volkstänze der dörflichen Gemeinschaften des westlichen Europas bis zur Industrialisierung und für die traditionellen Tänze des Balkans bis zur heutigen Zeit gibt es keine solchen Institutionen. Hier scheint ein zweiter Prozess wahrscheinlich, bei dem bestehende Muster nur geringfügig abgewandelt werden. Eine solche Übernahme von nur geringfügigen Veränderungen ist für die Tradition der dörflichen Gemeinschaft denkbar, denn es müssen dabei kaum Umlernprozesse vollzogen werden (vgl. Kap. 5.4.1).

Bei einem Wandlungsprozess von nicht binären Ausgangsformen zu binären Musterlängen auf der Grundlage von allmählicher Veränderung entstehen Übergangs- oder Zwischenformen, die möglicherweise Eigenschaften beider Gruppen aufweisen. Solche Beispiele für Übergangsformen sind im Folgenden angeführt und können als Beleg für einen solchen Wandel gewertet werden.

Bei der Kategorisierung von Übergangsformen ergibt sich aber das Problem, wie beispielsweise ein ursprünglich vorhandenes viertaktiges Muster von einem im Zuge des binären Konzepts entstandenen viertaktigen Muster unterschieden werden kann. Für eine solche Unterscheidung müssen weitere Kriterien angeführt werden.

Ursprüngliche Muster zeichnen sich dadurch aus, dass in ihnen ein kürzeres Muster als Teilelement nicht feststellbar ist. Außerdem können ursprüngliche Muster eine weitere Verbreitung haben, da sie früher entstanden sind. Die viertaktigen Schrittmuster der altfranzösischen Branle double oder der rumänischen Hora sind Schrittfolgen, die zwar binär

sind, in denen aber keine kürzeren Teilmuster festzustellen sind und die zudem noch eine sehr weite Verbreitung haben.¹

Dagegen besitzen Übergangsformen Schrittmuster, die zwar eine binäre Länge haben, denen aber ein alter, nicht binärer Kern noch anzumerken ist und die zudem keine weite Verbreitung aufweisen. Manche dieser Übergangsformen werden auch in bestimmten Regionen noch in der mutmaßlichen, nicht binären Ursprungsform, in anderen Gebieten als Übergangsform getanzt. Beispiele für eine solche Parallelexistenz von Ausgangsform und binärer Übergangsform sind Zacharoula (Tab. 535g), Omorfoula (Nordgriechenland) oder der pontische Chalai (Tab. 535h). Nach Beobachtungen von S. Kotansky wird z. B. der vlachische Tanz Stara Vlajina in den Bergen über 7 Takte getanzt (0011101) und im flachen Land des Donaugebiets als 8TM (00011101). Auch gibt es Dreitakt- und Viertaktversionen innerhalb eines Tanzes. So wird im serbischen Tanz Srbijanka das 3TM mehrmals wiederholt, dann folgt ein (additiv ergänztes) 4TM, wodurch die Bewegungsrichtung wechselt, dann wird wieder das 3TM in die andere Richtung ausgeführt.²

Wie kann sich der Wandel eines ursprünglich nicht binären Musters zu einem binären konkret vollziehen? Zwei-Takt- oder Vier-Takt-Muster müssen hierfür kaum oder gar nicht verändert werden. Sie sind im Prinzip schon binär und aus ihnen entstehen durch Vervielfachung automatisch achttaktige Muster. Ein Drei-Takt-Muster kann durch Addition von einem Takt, ein Fünf-Takt-Muster durch Kürzung von einem Takt zum Vier-Takt-Muster werden. Weiter können Fünf- und Sechs-Takt-Muster durch Addition zu Acht-Takt-Mustern ergänzt werden.

Bei den im Folgenden angeführten Beispielen wird zuerst die angenommene Ausgangsform dargestellt, dann die abgewandelte Übergangsform, wobei die konkreten Veränderungen kursiv und fett markiert sind. Große Buchstaben bedeuten in den jeweiligen Tabellen eine Gewichtsverlagerung, ein kleines „o“ bedeutet eine Aktion ohne Gewichtsverlagerung.

Die Zuordnung einer Ausgangsform zu einer Übergangsform ist rein hypothetisch, da solche Übergänge im zeitlichen Verlauf kaum beobachtbar sind. Aber selbst das ist in Ausnahmen möglich, wie die ganz zum Schluss angeführten Abwandlungen eines 12taktigen ‚Čačaks‘ zeigen.

¹ Bemerkenswerterweise dominiert das 4TM 0101 auch die meisten Volkstänze Tibets und ist auch bei den Kettentänzen ethnischer Minderheiten wie beispielsweise der Lisu in Südwestchina sehr häufig.

² <http://www.youtube.com/watch?v=gt4ors6KTQU>, 3.1.14.

a) Vom 3TM zum 4TM durch Addition am Ende des Musters

Tab. 535a: LEMONIA

Ausgangsform: 3TM Tripleform

Basisstruktur	0	1	1					
	R L	R LR	L R L					
	→							
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2					

Übergangsform: 4TM LEMONIA 1. Teil (GRIECHENLAND, EPIROS)

Basisstruktur	0	1	1	<i>0</i>				
6/8	R L	R LR	L R L	<i>R L</i>				
	→	↗	↘					
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2	<i>1 2</i>				

Quelle: Joe Graziosi (Stockton 1993)

Tab. 535b: JATROS

Ausgangsform: 3TM Tripleform

Basisstruktur	0	1	1					
2/4	R L	R LR	L R L					
	→							
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2					

Übergangsform: 4TM JATROS (GRIECHENLAND, EPIROS)

Basisstruktur	0	1	1	<i>0</i>				
4/4	R L	R LR	L R L	<i>R L ran</i>				
	→							
Zählzeiten	1 3	1 3, 4	1 3, 4	<i>1 2 3</i>				

Quelle: Damianos Charalampides

Tab. 535c: Valle Nuseve Nga Korca

Ausgangsform: 3TM Tripleform

Basis- struktur	0	1	1					
2/4	R L	R LR	L R L					
	→							
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2					

Übergangsform: 4TM Valle Nuseve Nga Korca (Albanien)

Basis- struktur	0	1	1	0				
2/4	R L	R LR	L R L	o R L				
	→							
Zählzeiten	1 2	1 2 u	1 2 u	1 2 u				

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=LTgML3z-zz8>

Tab. 535d: Toi Negriz

Ausgangsform: 3TM Basis

Basis- struktur	0	1	1					
2/4	R L	R o	L o					
	→							
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2					

Übergangsform: 4TM Toi Negriz (Armenien)

Basis- struktur	0	1	1	0				
2/4	R L	R o	L o	Stampf o.G. o o o				
	→							
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2	1 u 2				

Quelle: V. Beliajus (Stockton 1970)

Zwei weitere Beispiele für diese Übergangsform sind die Tänze Djevdjelski Čoček und Giganski dvojka, beides erweiterte¹ 3TM, bei denen eine Viertaktigkeit durch die Addition von zwei kleinen Nachschritten am Ende erreicht wird.

b) Vom 3TM zum 4TM durch Verdopplung der Anfangsschritte des ersten Taktes

Tab. 535e: Sufliutouda

Ausgangsform: 3TM Basis

Basis- struktur	0	1	1					
2/4	R L	R o	L o					
	→							
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2					

Übergangsform: 4TM Sufliutouda (Griechenland, Thrakien)

Basis- struktur	0	<i>0</i>	1	1				
2/4	R L	<i>R L</i>	R o	L o				
	→	→						
Zählzeiten	1 2	<i>1 2</i>	1 2	1 2				

Quelle: Damianos Charalampides.

Die Verdopplung des ersten Taktes ist eine naheliegende Möglichkeit, aus dem 3TM ein 4TM zu machen. Diese Übergangsform ist auch für einige weitere Tänze verwirklicht.

¹ Varianten des 3TMs sind in Tab. 313.1b beschrieben.

c) Vom 3TM zum 4TM durch Addition „zwischendurch“

Tab. 535f: Halaylarimiz

Ausgangsform: 3TM Basis

Basis- struktur	0	1	1					
2/4	R L	R o	L o					
	→							
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2					

Übergangsform: 4TM Halaylarimiz (Türkei)

Basis- struktur	0	1	<i>o</i>	1				
2/4	R L	R o	<i>o h</i>	L o				
	→							
Zählzeiten	1 2	1 2	<i>1 2</i>	1 2				

Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=IPHQWoSd6_c&feature=related (down)

Tab. 535g: Zaharoula

Ausgangsform: 3TM Tripleform

Basis- struktur	0	1	1					
	R L	R LR	L RL					
	→							
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2					

Übergangsform: 4TM Zaharoula (Griechenland, Thessalien)

Basis- struktur	0	1	1	0				
4/4	R L	R LR	L o	R L o				
	→							
Zählzeiten	1 3	1 3, 4	1 3	1 2 3				

Quelle: Joe Graziosi (eigenes Video).

Dieser Tanz wird häufig im üblichen ‚sta tria‘ (3TM) getanzt. Bei dieser Version werden zwei Tippbewegungen in Takt 3 und 4 eingeschoben, wodurch ein 4TM entsteht. Die Viertaktigkeit könnte aber auch durch Addition am Ende des Musters entstanden sein.

Tab. 535h: Chalai

Ausgangsform: Chalai über 3 Takte (pontosgriechisch)

Basis- struktur	0	1	1					
4/4	R o L o	R ooo	L ooo					
	→							
Zählzeiten								

Übergangsform: Chalai über 4 Takte

Basis- struktur	0	1	1	0				
4/4	R o L o	R ooo	oo L o	oo oo				
	→							
Zählzeiten								

Quelle: Michael Ginsburg

d) Vom 3TM zum 4TM durch Spreizung des Schrittmusters auf 4 Takte

Tab. 535i: Potkolo

Ausgangsform: 3TM Basis

Basis- struktur	0	1	1					
2/4	L R	L o	R o					
	←							
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2					

Übergangsform: Potkolo 4TM (Dubrovnik)

Basis- struktur	1	0	1	0				
3/4	L o	R L	o R	o o				
	←							
Zählzeiten	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3				

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=muzinR-DH8g&feature=related> (down)

e) Vom 3TM zum 4TM durch Addition und symmetrischer Verdopplung zum 8TM.

Tab. 535k: Moravac

Ausgangsform: 3-Takt Triple-Form

Basis- struktur	0	1	1					
2/4	R L	R L R	L R L					
	→							
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2					

Übergangsform: 8TM Moravac (ganz Serbien, Tanasijevič)

Basis- struktur	0	1	1	<i>I</i>	0	1	1	1
2/4	R L	R L R	L R L	<i>R L R</i>	L R	L R L	R L R	L R L
	→							
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2	<i>I u 2</i>	1 2	1 u 2	1 u 2	1 u 2

Quelle: V. Tanasijevič

f) Von 5TM zum 4TM durch Kürzung um Takt 5 und symmetrische Verdopplung zum 8TM.

Tab. 535l: Moravac

Ausgangsform: Trojanac (West-Serbien)

Basis- Struktur	0	1	1	1	1			
2/4	R L	R o o	L o o	R o o	L o o			
	→							
Zählzeiten	1 2 u	1 2 u	1 2 u	1 2 u	1 2 u			

Übergangsform: 8TM Moravac (ganz Serbien)

Basis- Struktur	0	1	1	1	0	1	1	1
2/4	R o L	R L R	L R L	R L R	L o R	L R L	R L R	L R L
	→							
Zählzeiten	1 2 u	1 2 u	1 2 u	1 2 u	1 2 u	1 2 u	1 2 u	1 2 u

Quelle: V. Tanasijevič

Welche der beiden Möglichkeiten zu dem in Serbien sehr häufig getanzten Moravac geführt haben, kann nicht gesagt werden, denn beide Ausgangsformen sind gängig.

g) Vom 5TM zum 8TM durch Abbruch bei Takt 8

Tab. 535m: Staro oro

Ausgangsform: 5TM Basis

Basis-Struktur	0	1	1	1	1			
7/8	R L	R o o	L o o	R o o	L o o			
	→							
Zählzeitenlänge	3 4	3 2 2	3 2 2	3 2 2	3 2 2			

Übergangsform: 8TM Staro oro (Süd-Serbien)

	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4	Takt 5	<i>Takt 1</i>	<i>Takt 2</i>	<i>Ab- schluss</i>
Basis-Struktur	0	1	1	1	1	<i>0</i>	<i>1</i>	<i>1</i>
7/8	R o L	R o o	L o o	R o o	L R L	<i>R o L</i>	<i>R o o</i>	<i>L R L</i>
	→					→		
Zählzeitenlänge	3 2 2	3 2 2	3 2 2	3 2 2	3 2 2	<i>3 2 2</i>	<i>3 2 2</i>	<i>3 2 2</i>

Quelle: V. Tanasijević

Bei der oben angeführten Übergangsform Staro oro werden die fünf Takte der vermuteten Ausgangsform getanzt, dann entsprechen die Takte 6 und 7 den Takten 1 und 2 in der Ausgangsform, es wird das Basismuster also wieder von vorne begonnen. In Takt 8 wird das Muster dann in Entsprechung zu Takt 5 beendet.

h) Vom 5TM zum 8TM durch Addition

Tab. 535n: Ibraim Odza

Ausgangsform: 5TM Ibraim Odza (Quelle: P. Atanasovski)

Basis- struktur	1	1	1	1	0			
12/16	o R o o	o L o o	o R o o	o L o o	o R o L			
					→			
Zählzei- tenlänge	3 4 3 2	3 4 3 2	3 4 3 2	3 4 3 2	3 4 3 2			

Übergangsform: 8TM Ibraim Odza (Veles) (Quelle: S. Anastasov, Veles)

Basis- struktur	1	1	1	1	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>1</i>	<i>0</i>
12/16	o R L R	o L R L	o R L R	o L R L	<i>o R L R</i>	<i>L o R L R</i>	<i>o L R L</i>	R o L R L
					→	→	←	←
Zählzei- tenlänge	3 4 3 2	3 4 3 2	3 4 3 2	3 4 3 2	<i>3 4 3 2</i>	<i>3 2 2 3 2</i>	<i>3 4 3 2</i>	<i>3 2 2 3 2</i>

Tab. 535o: Sultana Polkova

Ausgangsform: 5TM Tripleform

Basis- Struktur	1	1	1	1	0			
	o R L R	o L R L	o R L R	o L o o	R L R L			
4/4	a.Pl.	a.Pl.	a.Pl.	a.Pl.	→			
Zähl- zeiten	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4			

Übergangsform: 8TM Sultana Polkova (Zentralmazedonien)

Basis- Struktur	1	1	1	1	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>1</i>	<i>0</i>
	o R L R	o L R L	o R L R	o L o o	<i>o R L R</i>	<i>L R L R</i>	<i>o L R L</i>	R L R L
4/4	a.Pl.	a.Pl.	a.Pl.	a.Pl.	→	→	←	←
Zähl- zeiten	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	<i>1 2 3 4</i>	<i>1 2 3 4</i>	<i>1 2 3 4</i>	1 2 3 4

Quelle: S. Anastasov (Veles)

i) Vom 12TM durch Subtraktion zum 8TM

Tab. 535p: Čačak

Ausgangsform: Čačak (12TM-Version)

Basis-Struktur	0	0	0	1	1	1	0	0
2/4	R L	R L	R L	R o	L o	R o	L R	L R
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2
	→	→	→				←	←
	1	1	0	1				
	L o	R o	L R	L o				
	1 2	1 2	1 2	1 2				
			←					

Übergangsform: Čačak (8TM-Version)

Basis-Struktur	0	0	0	1	1	1	0	1
2/4	R L	R L	R L	R o	L o	R o	L R	L o
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2
	→	→	→				←	

Quellen: <http://www.youtube.com/watch?v=F3gchSiqc1c>, 3.1.2014 (12TM, down);
<http://www.youtube.com/watch?v=1hnaHgOZt94>, 3.1.2014 (8TM, down).

Die gleiche Form findet sich auch auf 16 Takte erweitert in folgender Quelle:
http://www.youtube.com/watch?v=QEh_Pf99wFE&feature=BF&list=ULd3jMfACjzx8&index=3, 3.1.2014.

In den östlichen Balkanländern sind die Tänze auch heute noch in ihrer Musterlänge überwiegend nicht binär. Da sich aber in der zugehörigen Musik binäre Strukturen immer mehr durchsetzen oder bereits durchgesetzt haben, entsteht eine Diskrepanz zwischen den Schrittmuster- und den Melodiephrasenlängen. Sie sind nicht kongruent. Diese Situation hat bei den Tänzen eine Tendenz hin zu binären Strukturen ausgelöst, wovon die oben angeführten Übergangsformen zeugen. Möglich wurde dieser Prozess erst durch die Säkularisierung der Volkstänze. So lange sie noch fest in das Brauchtum oder gar in Rituale eingebunden waren, war kaum eine Veränderung möglich und es blieben die ursprünglichen, alten Formen erhalten. Zusätzlich verlängert wurde diese Konservierung durch die osmanische Besatzung, während der Kettentänze zum Symbol von ethnisch-nationaler Identität wurden. In dieser Zeit änderten sich die Musterlängen kaum, die vorhandenen Muster wurden aber variantenreicher, rhythmisch komplizierter und auch schneller

ausgeführt. Aus einem 3T-Basismuster wurde beispielsweise eine XL-Version.¹ Dieser Prozess wurde grundsätzlich erst möglich und auch gefördert durch die zunehmende Instrumentalbegleitung.

Die weitere Entwicklung, ausgelöst durch binäre Musikstrukturen, führte dann zuerst in den westlichen Balkanländern zu überwiegend binären Schrittmustern, zur Mehrteiligkeit und zu symmetrischen Formen. Aber dieser Prozess hat auch den östlichen Balkan erreicht, wo der Übergang von nicht binären Strukturen zu binären und auch eine Zunahme symmetrischer Formen² zu erkennen sind.

Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse können für die Genealogie der Kettentänze vier Altersschichten unterschieden werden.

¹ Die Varianten des 3TMs sind in Kap. 4.1.3.1 charakterisiert.

² So beobachtete S. Kotansky (Gespräch Obersteinbach am 7.4.12) den vlachischen Tanz Pre Picior beim Festival in Leskovac in den 70er Jahren in einem 8TM (3. Teil: 00011101), der heute in Ostserbien symmetrisch ausgeführt wird (00011100 00011100). Auch einige Muster in Griechenland werden insbesondere in der Vorführsituation auf der Bühne symmetrisch getanzt und dann auch auf den dörflichen Tanzfesten in dieser Form übernommen (eigene Beobachtung).

5.3.6 Altersschichten der Kettentänze

Tab. 536: Altersschichten

	Schrittmuster	Begleitmusik	gesellschaftlicher Hintergrund
1. Schicht = ganz alte Schicht (Ritualschicht)	kurze, einfache Schrittmuster, Körperfront zur Mitte, Tanzbewegung seitlich und asymmetrisch (nie zur Mitte, höchstens kleine Zick-Zack-Bewegungen), häufig mit Reigenführer	eigener Gesang	eingebettet in Brauchtum und Ritual
2. Schicht = alte Schicht	kurze, aber kompliziertere Muster, schnellere Ausführung	Instrumentalmusik	gesellige Situationen der dörflichen Gemeinschaft
3. Schicht = neuzeitliche Schicht	überwiegend binäre Muster, einfache Mehrteiligkeit, symmetrische Formen, Körperfront nicht mehr ausschließlich zur Mitte ausgerichtet, auch Radialbewegungen	Instrumentalmusik mit binärem Konzept	auch städtische Situationen und bürgerliche Schichten, möglicherweise erste Tanzlehrer, aber ein Paartanz ist aufgrund deutlich ausgeprägter patriarchalischer Gesellschaftsstrukturen nicht möglich
4. Schicht = moderne Schicht	komplizierte Schrittfolgen, komplexe Strukturen	modernisierte oder moderne Musik	Tänze werden im Hobbybereich ausgeführt, werden zusammengestellt, choreographiert und von Tanzlehrern unterrichtet

Das Altersschichtenmodell beschreibt wichtige Veränderungen der äußeren Formmerkmale und des Schrittmaterials im zeitlichen Verlauf der Genealogie der Kettentänze und beantwortet damit wesentliche Aspekte der dritten Leitfrage. Nicht alle Altersschichten sind in allen Regionen zu finden. Auch haben sie sich nicht immer zeitgleich entwickelt, denn die steuernden Faktoren waren zeitlich und regional gesehen unterschiedlich, was die heutigen Auffälligkeiten der Schrittmuster in der geographischen Verbreitung erklärt.

Der Wandlungsprozess der Kettentänze zeigt sich auch auf der Ebene der Benennungen.

5.3.7 Vom Oro zum Kolo - eine neue Bezeichnung für neuzeitliche Kettentänze

Als Serbien (ohne die heutigen südlichen und südöstlichen Teile) Anfang des 19. Jh.s nach der osmanischen Besatzung selbstständig wurde, öffnete und orientierte es sich wieder nach Westen. Die dort entstandenen Paartänze konnten sich im Gegensatz zum katholischen Kroatien und dem ebenfalls unter österreich-ungarischem Einfluss stehenden westlichen Rumänien (westlich der Karpaten) unter der Autorität der orthodoxen Kirche in Serbien nicht ausbreiten. Auf die Kettentänze wirkten andere Faktoren ein, die achttaktige, mehrteilige und symmetrische Strukturen nach sich zogen und so entstand im 19. Jh. eine völlig neue Art von Kettentanz, der die alten Formen überlagerte oder verdrängte. Diese sogenannten Kolo wurden möglicherweise zuerst nur von den vornehmeren und städtischen Bevölkerungsschichten getanzt, was der Begriff „ballroom“ nahelegt.¹ Erst später wurden sie dann von der dörflichen Bevölkerung übernommen. Vermutlich war die Begleitmusik instrumental und nicht mehr gesungen. Diese Neuerungen spiegelten sich möglicherweise auch in der Benennung wider, denn in Zentralserbien und westlich davon gilt heute die Bezeichnung ‚Kolo‘ (siehe Abb. 537), wogegen in Süd- und Südostserbien die alte Bezeichnung ‚Oro‘ noch üblich ist. Weitere Ausführungen zur Wortgeschichte von Kolo (siehe Kap. 4.7.5) sprechen für diese Deutung.

¹ Vgl. Kap. 4.7.5.



Abb. 537: Bezeichnungen für Kettentanz auf dem Balkan.

Die Grenze zwischen den Bezeichnungen Kolo und Oro korreliert mit der Grenze zwischen überwiegend binären, mehrteiligen und symmetrischen und nicht binären, kurzen Tanzmustern. Diese Verteilung repräsentiert den derzeitigen Stand einer Entwicklung, die von Neuerungen der Musik ausgelöst wurde und die Genealogie der Kettentänze in den letzten Jahrhunderten seit der Neuzeit wesentlich beeinflusst hat. Auch in der ganz alten Schicht der Ritual- und Brauchtumstänze gab es schon unterschiedliche Musterformen, die sich seit der Genese dieser Tanzform entwickelt hatten.

5.4 Konservative Elemente und Modelle für den Tanzwandel

Heutige Kettentanzformen zeigen eine beeindruckende Übereinstimmung ihrer äußeren Strukturmerkmale. Die Tänzer sind über seitlichen Kontakt kettenartig miteinander verbunden, die Körperfront zeigt zur Kreismitte¹ und die Bewegungen werden seitlich vollzogen. Die Schrittmuster sind meistens kurz und einfach und werden ständig wiederholt. Häufig führt ein Anführer die Kette und bei alten Formen besteht die Musikbegleitung aus dem eigenen Gesang. Die Konformität und flächendeckende Verbreitung dieser äußeren Strukturmerkmale lässt sich am besten durch eine einmalige Entstehung mit anschließender Ausbreitung erklären. In diesem Sinne sind die heutigen Kettentänze Europas eine Verwandtschaftsgruppe mit einer gemeinsamen Genese. Dafür sprechen auch die flächendeckende Verbreitung der Drei-Takt-Tänze² und die Tanzabbildungen der frühen neolithischen Kultur des Nahen Ostens.³

Entstanden ist diese Kultur mit der ersten Kultivierung von Wildgetreide und der Domestizierung von Tieren etwa 10 000 v. Chr. Um etwa 7500 v. Chr. ist ein deutliches Bevölkerungswachstum zusammen mit Bevölkerungsbewegung festzustellen (Akkermans & Schwartz 2003, S. 49)⁴ und für diese Zeit gibt es auch die ersten Belege für eine weitere Ausbreitung der frühen Landwirtschaft (Gronenborn 2006, S. 22). In diesen zwei- bis dreitausend Jahren fand die Genese der Kettentänze statt und sie wurden zum durchgängigen Kulturgut der ganzen Region. Alle Gruppen, die ab dem 8. Jt. in die umliegenden Regionen migrierten, führten die Kettentänze mit sich, das zeigen die Tanzdarstellungen dieser Zeit.

Welche Schrittmuster im Entstehungsbereich vor der ersten Ausbreitung vollzogen wurden, ist höchstens indirekt zu ergründen. Das Drei-Takt-Muster (011) scheint aber eines dieser ganz alten Muster zu sein. Seine flächendeckende Verbreitung erklärt sich am besten damit, dass die ersten Bauern und Hirten dieses Muster schon vollzogen und es bei ihrer Migration über ganz Europa ausgebreitet haben. Selbst in Süd-West-China kann dieses Muster bei einigen Minderheitsethniken festgestellt werden. In diesem Sinne gäbe es für die heutigen Drei-Takt-Tänze direkte Abstammungslinien, die auf eine „Urform“ zurückgehen, welche im Entstehungszeitraum der Kettentänze im Nahen Osten bereits getanzt wurde.⁵ Es liegt nahe, dass auch andere ganz einfache Muster wie das 1TM (0) und das 2TM (11) zum Repertoire der frühen Neolithiker gehörten, denn diese Muster sind auch heute noch bei den ursprünglichen Stammestänzen Indiens oder bei alten Ritualtänzen Europas sehr häufig. Auch das 4TM (0101) zeichnet sich durch eine zwar nicht ganz flächendeckende, aber sehr weite Verbreitung mit regional großer Dichte aus. Neben einem hohen Anteil am Schrittmaterial der alten französischen Branles, vieler Formen im Norden der westlichen Balkanländer und in Rumänien ist es das dominierende Schrittmuster in Tibet und bei den südwestchinesischen

¹ Dies gilt genau genommen nur für die zahlenmäßig dominante Untergruppe der Kreiskettentänze.

² Vgl. Kap. 4.3.2.

³ Vgl. Kap. 4.5.2.

⁴ Vgl. Kap. 4.5.

⁵ Ähnliche Merkmale mit gemeinsamer Abstammung werden in der biologischen Stammbaumforschung als homolog bezeichnet.

Minderheitsethnien. Diese weite Verbreitung ist am besten dadurch zu erklären, dass dieses Muster schon zum Repertoire der frühen Neolithiker vor ihrer Expansion nach Ost, West und Nord gehörte. Es ist schon erstaunlich, dass diese Schrittfolgen einen Zeitraum von 10 000 Jahren fast unverändert überdauerten.

5.4.1 Besonders konservative Elemente von Tänzen

Der Wandel von Tänzen im Verlauf der Zeit ist vergleichsweise gering. Tanz und Tänze sind sehr konservativ. Das wird von einigen Autoren¹ angeführt. Nun sind nicht alle Aspekte von Tänzen gleich konservativ, sondern es bestehen deutliche Unterschiede. Insbesondere alle Elemente, die mit der Form und dem Schrittmuster im Zusammenhang stehen, scheinen besonders unanfällig gegenüber Veränderung zu sein. So bemerkt Petermann (1983, S. 12): „Die Form zeichnet sich durch besondere Beständigkeit aus. Sie macht in der Geschichte nur allmähliche, evolutionäre Entwicklungen und Veränderungen durch. Der funktionelle Kern eines Tanzes, sein Inhalt, macht dagegen schnellere, oft mehrere Veränderungen durch oder kann ganz verschwinden.“ Ähnlich formuliert das Martin (1983, S. 150): „Die Untersuchung der Form ist der festeste Punkt bei der Systematisierung der Volkstänze. Diese Elemente scheinen nämlich weniger veränderlich zu sein als der Charakter, die Funktion oder die Musik.“

Für eine Veränderung des Kontextes im Gebrauch von gleichen Tänzen, oder besser, von gleichen Schrittmustern, gibt es einige Belege. Dimopoulos (2009) beispielsweise beschreibt das Brauchtum an Ostern in Dörfern wie Lazarina in Thessalien. Dort war es ab Ostermontag üblich, dass nach der Kirche auf dem Dorfplatz getanzt wurde. Am Osterdienstag fand dann ein Tanz auf dem Friedhof statt, an dem nur die Frauen unter der Führung des Popen teilnahmen. Die dazu gesungenen Lieder thematisierten neben anderen Aspekten auch die Auferstehung der Natur und damit vorchristliche Inhalte. Vollzogen wurde ein ‚sta tria‘, ein Drei-Takt-Tanz, wie schon tags zuvor auf dem Dorfplatz. Dieses Drei-Takt-Muster wurde am Osterdienstag in einem christlichen Zusammenhang mit deutlich vorchristlichen Wurzeln vollzogen, welches tags zuvor in einem geselligen Kontext ausgeführt wurde. Immer das gleiche Muster, aber in ganz verschiedenem Zusammenhang.

¹ Vgl. Sachs 1933, S. 128: „Die Bewegungsart ist so tief im Physiologischen verankert, dass sie die Jahrtausende überdauert, den Einflüssen der natürlichen und künstlichen Umgebung und selbst Beimischungen fremden Blutes widersteht.“ Auf S. 65 führt er weiter an: „Angesichts des ungewöhnlich bewahrenden Charakters aller Tänze [...]“

Auch Junk (1948/1990 S. 102) stellt fest, dass Tanz und Tanzgebrauch konservativer sind als manche andere Lebensäußerung eines Volkes.

G. Wickert-Micknat vergleicht in *Archaeologia Homerica* (Göttingen 1988, R 26) drei griechische Reigenbilder aus verschiedenen Zeitepochen: „Der Wandel des künstlerischen Stils ist klar zu sehen, aber auch der Wandel der Mode [...]. Für die Reigenbilder scheint es keinen Anlass zu Veränderung zu geben, vermutlich weil öffentlicher Reigen eine Angelegenheit der Gemeinde, ein Moment ihrer bleibenden Kulte und wiederkehrender Feste sind.“

Katarova & Djenev (1958, S. 17) bemerken: „Aber wegen der Stabilität der Folkloreformen war der Wandel (der Tänze) langsam und unmerklich.“ (Übersetzung M. Hepp).

Tölle 1964, S. 82: Alte Formen der Reigentänze werden durch Jahrhunderte beibehalten, da sie festgelegt und vom Kult geprägt sind.

Auch die Übernahme von Schrittmustern aus dem Repertoire der Kettentänze bei der Entstehung von Paartänzen wie beispielsweise bei dem spanischen Boleros, dem kroatischen Lindo oder dem Menuett¹ kann als eine Veränderung der Funktion interpretiert werden.

Für die große Beständigkeit von Form und Schrittmuster gibt es drei Gründe, die letztendlich miteinander zusammenhängen:

Erstens waren die Kettentänze rituell eingebunden in die frühe Dorfgemeinschaft, in Einzelfällen bis in unsere heutige Zeit. Sie wurden zu bestimmten Zeiten und Anlässen getanzt und zum Tanzen wurde gesungen. Dabei stand der Bedeutungszusammenhang im Vordergrund, worauf auch die Texte der Lieder bezogen waren. Die Schritte waren nur Mittel zum Zweck und hatten wenig eigenständige Funktion. Schon das begleitende Singen schließt komplizierte Muster und schnelle Ausführung aus. So wurden immer nur die alten, einfachen Muster verwendet.

Zweitens sind Tanz und Tänze, zumindest im ländlichen Kontext, ein wichtiges Mittel zur Gruppenidentifikation.² Wer zusammen tanzt und die gleichen Tänze beherrscht, gehört auch zusammen, bildet eine Gruppe. So gesehen ist Tanz Gruppen- oder Dorf-Identifikation, ist Tradition in einem positiven Sinne und dient auch zur Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen. Überdeutlich zeigt sich dieser Effekt in der Tatsache, dass viele ethnische Gruppen in den USA ältere Formen von Tänzen pflegen, verglichen mit den Herkunftsländern, in denen sich die Tanzformen schon weiter abgewandelt und modernisiert haben.³ Emigranten und ihre Nachkommen bewahren das alte Kulturgut strenger. Es dient in der Diaspora noch stärker der Gruppenidentität und der Abgrenzung gegenüber außen. Ein zweiter Beleg für dieses Phänomen sind die Reliktareale des Kettentanzes in der Bretagne, auf Sardinien, in Katalonien, im Baskenland und in Südfrankreich. Dort führte die ethnische Gruppenidentifikation von Minderheiten dazu, dass die kulturhistorisch älteren Kettentänze bis heute erhalten blieben.⁴ Die Durchführung dieser Tänze wurde zur kulturpolitischen Demonstration.

Drittens kann ein bestimmtes Schrittmuster – zumindest bei uniform ausgeführten oder im Grundschrift festgelegten Tänzen – nicht einfach verändert werden. Volkstänze werden durch bestimmte Gruppen vollzogen. Innerhalb dieser Gruppe muss jedes Mitglied die Schritte beherrschen, um daran teilnehmen zu können. Veränderte Schrittfolgen hätten zur Konsequenz, dass nicht mehr alle Mitglieder einer Gemeinschaft mit tanzen könnten⁵ oder zumindest die neuen Schritte lernen müssten. Aus diesem Grund erweisen sich einmal festgelegte Basis-Schrittfolgen als sehr zeitstabil. Variationen sind nur soweit möglich, wie

¹ Vgl. Datenteil A.1 jeweils unter Relikte im Paartanz.

² Vgl. Dabrowska 1983, S. 84: „Das Leben der Bewegung war nämlich in gleichem Maße wie das Leben der Sprache, eine der Eigenheiten der Gruppe.“

³ Vgl. John Filcich mit seinen Ausführungen über „Igra Kolo“ in der Datensammlung des Stockton camps.

⁴ Vgl. Kap. 4.10.1.

⁵ Und dies hätte wiederum zur Folge, dass der Tanz seine identifikationsstiftende Funktion verlieren würde. Insofern hängen diese Gründe zusammen.

sie im Basismuster bleiben. So kann beispielsweise ein Schritt-Hopp durch einen Tripleschritt ersetzt werden, ohne den Nebentänzer in der Ausführung des Basismusters zu stören.¹

Form und Schrittmuster verhalten sich deshalb besonders konservativ. Einige Muster scheinen Jahrtausende überdauert zu haben.

Diese hohe Konstanz über eine sehr lange Zeitdauer scheint auch für die zugehörigen Bezeichnungen zu gelten. So stellt Mladenovic (1969, S. 482) in ihrem Artikel über die Begriffe ‚Kolo‘ und ‚Oro‘ fest, dass beide wie auch die ganze ethnochoreographische Begrifflichkeit ausschließlich slawischer Abstammung sind. Es gibt nur minimale Fremdeinflüsse, darunter ist aber nicht einmal der türkische von besonderer Bedeutung – gleichwohl die Balkanhalbinsel lange unter türkischer Besatzung stand. Die Autorin erklärt dieses Phänomen dahingehend, dass das Alltagsleben der einheimischen Bevölkerung sehr isoliert war.²

Weiter erklärt die hohe zeitliche Konstanz der Schrittmuster den höheren Anteil von binären Strukturen in der Musik im Vergleich zu den zugehörigen Tanzmustern (Tab. 534). Auch in dieser Tatsache spiegelt sich die große Konstanz der Tanzschritte bis in die heutige Zeit wider.

Wie kann erklärt werden, dass einige Tanzmuster sich über einen Zeitraum von 10 000 Jahren unverändert erhalten haben? In seiner Theorie ‚Über den Prozeß der Zivilisation‘ betrachtet Elias (1939/1969) den langfristigen Wandel von Persönlichkeitsstrukturen, der durch den Wandel der Sozialstrukturen bedingt ist und der aus den Wechselwirkungen der Einflussfaktoren resultiert. Diese Einflussfaktoren und die Interdependenzen zwischen Personen und Gesellschaft scheinen sich aber für die Tanzmuster der Kettentänze in diesem Zeitraum nicht merklich geändert zu haben. Nicht der Wandel ist augenfällig, sondern die Konstanz. Zivilisierungsprozesse im Sinne von Elias sind nicht erkennbar. Die lange Konstanz scheint auf der Basis der Zivilisationstheorie nicht erklärbar.

Zudem ist es erstaunlich, dass die Kettentänze sich im Zuge von vielfältigen historischen Prozessen kaum verändert haben. Neue Eroberer und Machthaber scheinen wenig Einfluss auf den Tanzwandel gehabt zu haben. Die Kettentänze blieben bis in unsere Zeit mit ihren alten Schrittmustern erhalten. Nur die entstehenden Paartänze³ und Entwicklungen der neuzeitlichen Musik⁴ brachten wesentliche Veränderungen.

Wie kann diese Stabilität der Kettentänze gegenüber vielen geschichtlichen Prozessen bis zum Mittelalter und teilweise darüber hinaus erklärt werden? Bestehen überhaupt Modelle für Tanzwandel und Tanzausbreitung, die diese Aspekte erklären könnten?

¹ Vgl. Leibman 1992, Vorwort S. XV.

² Übersetzung aus dem Französischen: Sabine Hepp.

³ Vgl. Kap. 4.9.

⁴ Vgl. Kap. 5.3.3.

5.4.2 Modelle für die Ausbreitung von Sprachen und Sprachwandel

Im Bereich Tanz gibt es bis heute keine eigenständigen Modelle, die Tanzausbreitung und Tanzwandel thematisieren und erklären. Für den Bereich der Sprachausbreitung und Sprachwandlung liegen solche Überlegungen bereits vor. Und Sprache und Tanz haben wesentliche Gemeinsamkeiten. So sind Sprechen und Bewegen angeborene menschliche Fähigkeiten, die kulturell geformt werden.¹ Lassen sich Modelle aus dem Bereich der Sprache auf den Tanz übertragen?

5.4.2.1 Ausbreitungsprozesse bei Sprachen

Zur Ausbreitung von Sprachen postuliert Renfrew (2004, S. 28 – 29) vier deutlich unterscheidbare Prozesse der Sprachausbreitung, nämlich

- im Zuge einer Erstbesiedelung, (z. B. Aborigines in Australien);
- im Zusammenhang mit der Ausbreitung der Landwirtschaft, (z. B. Tibetochinesisch im Zuge der Ausbreitung des Reisanbaus);
- im Zusammenhang mit später, klimabedingter Migration, (z. B. die Besiedelung nördlicher Regionen durch Menschen mit eskimo-aleutischen Sprachen im Zuge der nacheiszeitlichen Erwärmung);
- im Zuge der Ausbreitung neuer, dominierender Eliten (z. B. die Ausbreitung der Türkischen als Folge der Eroberung Anatoliens durch Turkvölker).

Die Ausbreitung von Sprachen durch Erst- und Neubesiedelung bedarf keiner weiteren Betrachtung. Bei einem solchen Prozess wird auch die Sprache der Siedler verbreitet.

Als weiteres wichtiges Vehikel einer Ausbreitung von Sprachen sieht Renfrew die Ausbreitung von Landwirtschaft. Ob dieser Prozess im Wesentlichen über eine Migration der Hirten und Bauern stattfindet, oder ob sich die Landwirtschaft über die Weitergabe ihrer Kultur ausbreitet, ist damit nicht entschieden und eine schon länger andauernde Diskussion.

Auch verbreitet sich eine Sprache bei der späten, klimabedingten Migration durch die Siedler, die bei einem solchen Prozess in unbewohnte Areale expandieren.

Verbleibt die Eliteherrschaft als weiterer grundlegender Prozess für die Sprachausbreitung und auch insbesondere für den Sprachwandel, der stattfindet, wenn eine ansässige Bevölkerung mit ihrer Sprache durch eine neue Elite mit anderer Sprache dominiert wird und die Sprache sich durch äußere Einflüsse ändert. So wird in der folgenden Systematik nach der Herkunft der Einflüsse unterschieden.

¹ Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Sprache und Tanz können an dieser Stelle nur angedeutet werden. Sie sind sehr vielfältig und die Diskussion darüber bedarf einer ausgiebigen Auseinandersetzung, die an dieser Stelle weder geleistet werden kann, noch für die weiteren Überlegungen notwendig ist.

5.4.2.2 Grundlegende Prozesse des Sprachwandels

Sprache setzt sich aus Lauten (Phonetik), Wörtern mit charakteristischer Struktur (Morphologie) und deren Bedeutung (Semantik) und Satzkonstruktionen mit spezifischer Grammatik (Syntax) zusammen. Alle Bereiche sind bei Prozessen der Sprachevolution einer (unterschiedlich starken) Abwandlung unterzogen. Grundsätzlich können bei Veränderungen der Sprache innere Vorgänge und äußere Einflüsse unterschieden werden. Die Übernahme von Elementen anderer Sprachen wird der inneren Sprachentwicklung gegenübergestellt, die von einem gemeinsamen Erbe ausgeht (Bechert 1991, S. 81).

a) Innerer Sprachwandel

Je länger zwei Populationen von Sprechern getrennt sind, desto unterschiedlicher sprechen sie. Ihre jeweiligen Sprachen haben sich nach der Trennung auseinanderentwickelt. Der entstandene Unterschied geht auf innere Sprachevolution zurück, die wiederum auf Selektion als auch auf zufällige Abwandlung (Drift) beruht (Heinze 2005, S. 28). Unter Drift versteht man eine schleichende Abwandlung im Lauf der Zeit, wogegen manchmal auch unterschiedliche, konkurrierende Sprachelemente entstehen, von denen sich eines mit der Zeit durchsetzt bzw. von den Sprechern bevorzugt – selektiert – wird. Die so entstandenen Veränderungen werden in voneinander getrennten Gruppen in unabhängigen Traditionen weiterentwickelt (siehe Abb. 542a). Dieser Prozess wird für das primäre Entstehen unterschiedlicher Sprachen und Sprachfamilien verantwortlich gemacht. Dabei ändern sich häufig gebrauchte Wörter seltener als selten gebrauchte (H. Dambeck, Sprachentwicklung, Spiegel online 11.10.2007).

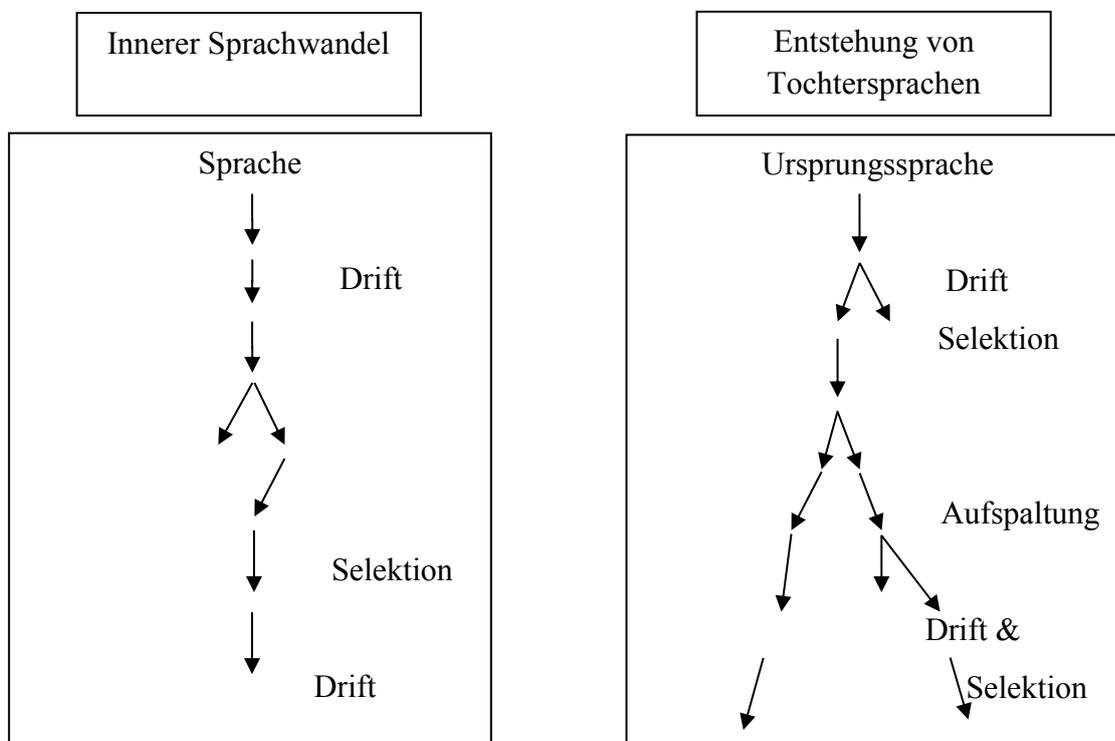


Abb. 542a: Grundlegende Prozesse des inneren Sprachenwandels

b) Äußerer Sprachwandel

Vennemann (2004, S. 24 – 25)¹ unterscheidet drei verschiedene Ebenen der Sprachabwandlung:

- Eine dominierende Schicht (Superstrat), beispielsweise nach einer Eroberung, bringt neue Elemente in die Sprache und verändert sie dadurch.
- Falls die Eroberer sich mit ihrer Sprache durchsetzen, werden Elemente der indigenen Bevölkerung (Substrat) in das neue Sprachenkonstrukt aufgenommen.
- Manche Wörter werden als Lehnwörter aus anderen Sprachen (Adstrat) übernommen.

Superstrat

Führt die Eroberung durch eine anderssprachige Elite nicht zum Sprachwechsel (z. B. die Eroberung des romanisierten Galliens durch die Franken), gehen bestimmte Wörter in die neu entstehende Sprache als Superstrat ein (Vennemann 2004, S. 24). Diese Wörter beziehen sich meist auf typische Bereiche (Vennemann 2004, S. 40 & 44 und Riehl 2004, S. 172):

- Kriegswesen, Waffen, Militär,
- Rechtswesen
- Staatswesen und Gemeinschaftswesen (Verwaltung, Wissenschaft und Kunst)
- Vornehme Gesellschaft, Mode, Speisen
- Verkehr, Geräte, Hausbau

Superstrate beeinflussen hauptsächlich die Lexik (Vennemann 2004, S. 50). So kommt bei der sogenannten Pidginisierung² das Vokabular weitgehend aus der sozial oder politisch dominierenden Sprache (Bechert 1991, S. 102). Für einen solchen Vorgang müssen einige Generationen angesetzt werden, wie am Übergang von französischen Wörtern in das Englische nach der normannischen Eroberung gezeigt werden konnte (Vennemann 2004, S. 44).

Substrat

Wird eine Sprache durch die einer anderssprachigen neuen Elite ersetzt (z. B. die der Magyaren in Ungarn), gehen häufig Wörter der alten Sprache in die neue ein, die dann als Substratwörter bezeichnet werden. Bei der Sprachübernahme werden auch Laute verschoben, da manche Laute in der ersetzten Sprache nicht vorhanden sind. Deshalb ist es für die Sprecher schwierig, diese neuen Laute zu übernehmen (Schrijver 2004, S. 4, Bechert 1991, S. 101).

¹ Siehe auch Riel (2004, S. 170 bis 182) und Bechert (1991, S. 98 bis 103).

² Pidginisierung einer Sprache entsteht bei der Kommunikation von Sprechern verschiedener Sprachgemeinschaften, wobei sie sich nur der markanten Merkmale einer Sprache bedienen, andere Merkmale vereinfachen. Entsteht daraus in einem weiteren Schritt eine neue, voll funktionsfähige Sprache, wird diesen Vorgang Kreolisierung genannt.

Stärker noch betrifft das die Grammatik, da es für die eroberte Volksgruppe schwieriger ist, die neue ungewohnte Syntax zu übernehmen (Hamel 2007, S. 164, Vennemann 2004, S. 25, Bechert 1991, S. 101)

Typische Bereiche für Substratwörter:

- Haus und Hof
- Landwirtschaft
- Namen für ortsansässige Tiere und Pflanzen
- Namen für andere ortsansässige Gegebenheiten
- Bereiche, die bei den neuen Machthabern nicht vorhanden oder schlechter entwickelt waren

Substrate beeinflussen hauptsächlich text- und satzsyntaktische Struktur, die idiomatische Struktur und die Lautstruktur, weniger die Lexik (Substratregel nach Vennemann 2004, S. 50).

Gesetzmäßige Lautverschiebungen werden meistens beim inneren Sprachwandel angenommen, gehen aber wohl eher auf einen Substrateinfluss bei Substitution einer Sprache zurück, also auf äußeren Spracheinfluss. Die indigene Bevölkerung trägt alte Aussprache- und Konstruktionsgewohnheiten in die zu erlernende neue Sprache hinein (Vennemann 2004, S. 23). Die Veränderungen betreffen ein bestimmtes Gebiet zu einer bestimmten Zeit und sind auf eine bestimmte Sprache oder sogar auf einen Dialekt bezogen.¹

So interpretiert ereignete sich die 2. Lautverschiebung des Deutschen im Zusammenhang mit der Germanisierung des vormals keltischen Mitteldeutschlands und keltisch-römischen Süddeutschlands, der Schweiz und Österreichs (Schrijver 2004, S. 15, 16), wodurch das Hochdeutsche entstand.

Lehnwörter

Adstrate beeinflussen eine Sprache auf allen Ebenen, insbesondere in der Lexik. Aufgenommen werden insbesondere:

- treffendere Bezeichnungen
- unbekannte Worte für Neuerungen, z. B. Computer, Diskette, Internet, downloaden usw. (Riehl 2004, S. 172)
- „schicke“ Modewörter
- Wörter einer Sprache mit höherem Prestige²
- Wörter der Gebildeten (Fremdwörter)

¹ Ein ähnlicher Vorgang wird zur Zeit in Deutschland beobachtet, so wird die Potsdamer Sprachforscherin Heike Wiese, die das sogenannte „Kiezdeutsch“ („Kanaksprak“ der vorwiegend türkischstämmigen Immigrantenkinder) wissenschaftlich untersucht, in der Südwestpresse vom 4.1.2012 zitiert: Die Besonderheiten der Jugendsprache im Vielvölkerkiez sind in Wortschatz, Aussprache und Grammatik nachzuweisen. „Lassma Kino gehen“, so heißt es unter Migrantenkindern. Aber auch rein deutschstämmige Kinder üben sich in diesem „Dialekt“, denn dadurch können sie sich von der Sprache der Älteren abgrenzen, dadurch erhält dieses „Kiezdeutsch“ ein hohes Prestige.

² So ersetzen in unserer Zeit viele englische Wörter durchaus im Deutschen vorhandene Wörter.

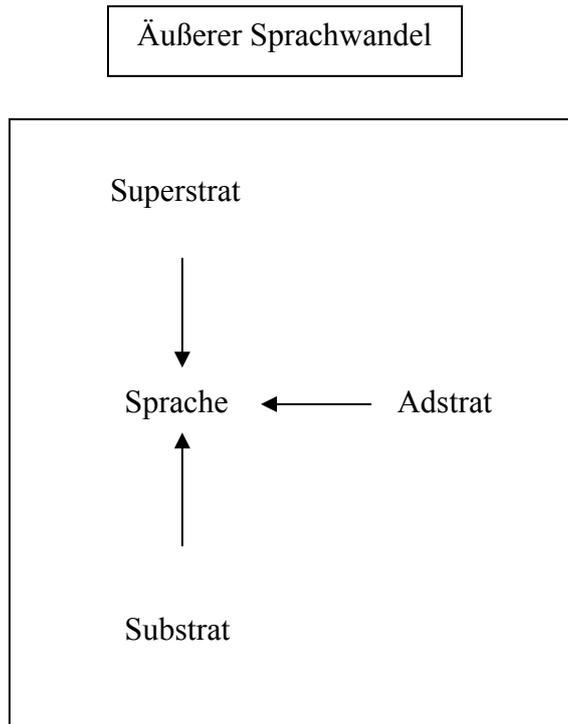


Abb. 542b: Grundlegende Prozesse des äußeren Sprachenwandels

Die angeführten Modelle der Prozesse des inneren und äußeren Sprachwandels sind gut geeignet, grundsätzlich analoge Prozesse beim Tanzwandel zu beschreiben.

5.4.3 Modelle für die Ausbreitung von Tänzen und Tanzwandel

5.4.3.1 Ausbreitungsprozesse bei Tänzen

Analog zur Ausdehnung von Sprachen verbreiten sich auch Tänze durch Erst- und Neubesiedelung bestimmter Gebiete. Auch eine Expansion im Zusammenhang mit der Ausbreitung der Landwirtschaft ist möglich und wird für die Kettentänze in der vorliegenden Arbeit belegt, die sich im Zusammenhang mit der Landwirtschaft des Nahen Ostens nach Europa¹ gekommen sind. Ausbreitungen in Folge von Eliteherrschaft werden im nächsten Kapitel bei den Prozessen des Tanzwandels thematisiert.

5.4.3.2 Tanzwandel

a) Innerer Tanzwandel

Tänze und ihr Kontext ändern sich im Laufe der Zeit. Das trifft mehr auf den Inhalt und die Funktion zu als auf die äußeren Strukturen und die Schrittmuster.² Schrittmuster sind sehr zeitstabil, die Änderungen vollziehen sich eher beim Stil und in der Ausführung oder es entstehen nur Variationen des Basismusters. Wie neue Muster entstanden sein könnten, ist in Kap. 5.5.2 beschrieben.

Bei den Sprachen gab es in der Geschichte häufig Sprachwandel und Sprachwechsel. Oft setzte sich eine neue Elite mit ihrer Sprache durch. Brachten die neuen Herrscher auch ihre Tänze oder blieb das Volk bei seinen Tanzgewohnheiten?

b) Äußerer Tanzwandel

Superstrateinfluss beim Tanzwandel

Superstrateinflüsse beim Tanzwandel sind Einflüsse der neuen Elite auf die ortsansässige Tanzkultur. Die Tanzkultur der neuen Elite kann die ortsansässige Kultur ersetzen, modifizieren oder gar keinen Einfluss ausüben.

Beispiele für einen Superstrateinfluss beim Tanzwandel zu finden, ist aus mehreren Gründen schwierig. Eine Voraussetzung hierfür ist, dass die historischen Verhältnisse ausreichend bekannt sind. Das trifft beispielsweise für die Herrschaft der Magyaren in Ungarn oder die der Türken in Kleinasien zu. Das ist aber für zeitlich weiter zurückliegende Ereignisse immer weniger der Fall. Eine zweite Voraussetzung ist, dass die tanzkulturellen Elemente sowohl der neuen Elite, als auch der ortsansässigen Bevölkerung bekannt sind, damit eine Herkunft überhaupt zugeordnet werden kann und das ist selten der Fall. Schon aus diesen Gründen gibt es nur wenige greifbare Beispiele für einen Superstrateinfluss beim Tanzwandel. Ein solches Beispiel könnten die Holzlöffeltänze der Region Varna in Bulgarien sein. Weitere Verbreitungsgebiete in Europa gibt es nicht.³ Die Holzlöffeltänze dieser Region zeigen aber

¹ Vgl. Kap. 4.5.4.

² Vgl. Kap. 5.4.1.

³ Heutige Holzlöffeltänze in Griechenland gehen auf Heimatvertriebene aus Kappadokien zurück (http://www.bettinahenkel.net/e_learning/index_e.html vom 1.5.14).

eine deutliche Ähnlichkeit zu den Holzlöffeltänzen im westlichen Kleinasien¹ und könnten wie diese aus Zentralasien stammen und durch die turksprachigen Protobulgaren² nach Bulgarien gebracht worden sein. Das Superstrat der Protobulgaren hätte die Holzlöffeltänze aus Zentralasien mitgebracht, die ortsansässige Bevölkerung behielt aber ihre Kettentänze bei. Die Holzlöffeltänze wurden zum bestehenden Kulturgut addiert. In diesem Fall führte der Einfluss der neuen Elite zu einer geringen Modifikation der Tanzkultur.

Einflüsse der Magyaren auf die Tanzkultur Ungarns sind nicht auszumachen. Ähnlich scheint der Einfluss der Türken auf die Tänze der mittleren und östlichen Türkei sehr gering gewesen zu sein.³ Auch ein Einfluss auf die Balkanländer während der ottomanischen Besatzung ist bestenfalls in den Städten festzustellen. Die Tanzkultur der ländlichen Bevölkerung wurde nicht beeinflusst, im Gegenteil, sie wurde unter diesen Verhältnissen noch konserviert.⁴

Insgesamt kann aus diesen Beispielen abgeleitet werden, dass ein Superstrateinfluss, der nicht mit deutlichem Bevölkerungsinpult verbunden ist, die Tanzkultur der ortsansässigen Bevölkerung bestenfalls ergänzt, häufig aber gar keinen Einfluss ausübt.⁵

Adstrateinfluss beim Tanzwandel

Adstrateinflüsse beim Tanzwandel sind Änderungen, die sich unabhängig von neuen Machthabern und deren Kultur vollziehen. Dafür gibt es einige Beispiele. Alle Modeerscheinungen fallen unter diese Kategorie. Im Zusammenhang mit der Geschichte der Kettentänze in Europa ist sicherlich die Ausbreitung der Paartänze und die damit verbundene Ersetzung der Kettentänze im westlichen Europa ein Vorgang, bei dem ein Tanzwandel durch Übernahme von neuen Tanzformen aus benachbarten Regionen stattgefunden hat. Die Ausbreitung der Tanzfamilie ‚Alunelul‘ ist ein weiteres Beispiel.⁶

¹ Holzlöffeltänze sind typisch für das Zeybek- und Cifteteli-Karsilama-Gebiet der Türkei (vgl. Datenteil A2; Bicer 2009, S. 133). Dorthin könnten sie durch die sich dort ansiedelnde Turkbevölkerung aus Zentralasien importiert worden sein. Dieser Vorgang führte möglicherweise auch zur Ersetzung der Kettentänze in diesem Gebiet (vgl. Kap. 4.10.2). Dies ist aber kein Superstrateffekt, sondern kam zu Stande durch einen großen Anteil an Turkbevölkerung in diesem Gebiet und geht folglich auf Migration zurück.

² <http://de.wikipedia.org/wiki/Protobulgaren> vom 1.5.14

³ Der Rückgang der Kettentänze in der Westtürkei scheint aber durch Einwanderung der Turkbevölkerung verursacht worden zu sein (vgl. Kap. 4.10). Durch den nennenswerten Bevölkerungseintrag ist das aber kein Substrateinfluss, sondern eine Verdrängung durch Migration.

⁴ Vgl. Kap. 4.10.1.

⁵ Eine weitere Schwierigkeit bei der Identifikation von Superstrateinflüssen beim Tanzwandel ist möglicherweise die Tatsache, dass es bei Eroberungen durch neue Machthaber, die selbst auch aus Europa stammen, keine großen Unterschiede der jeweiligen Tanzkulturen gab. Beispielsweise hatten die bei der Völkerwanderung den Süden Deutschlands dominierenden Germanen wahrscheinlich Kettentänze mit ähnlichen Mustern wie die ortsansässigen Kelten.

⁶ Vgl. Kap. 5.5.1.

Substrateinfluss beim Tanzwandel

Substrateinfluss beim Tanzwandel ist die Gegenseite zum Superstrateinfluss und fokussiert den kulturellen Eintrag der ortsansässigen Bevölkerung in die resultierende Mischkultur bei neuer Eliteherrschaft.

Wie die oben angeführten Beispiele der Protobulgaren, Magyaren, Turkvölker in der Türkei und der Ottomanen auf dem Balkan zeigen, ist der Einfluss des Superstrats auf die Tanzkultur äußerst gering im Gegensatz zum Beharrungsvermögen der Tanzelemente der Substratkultur, die sich als sehr konservativ erwiesen. Die ortsansässige Bevölkerung, insbesondere die ländliche, blieb bei ihren Tänzen. Möglicherweise wurden Funktion und Kontext verändert, aber Struktur und Schrittmuster der Kettentänze Europas und Südwestasiens erhielten sich über einen unglaublich langen Zeitraum fast unverändert.

Das hängt einmal damit zusammen, dass Kettentänze rituell eingebunden waren, dass sie der Gruppenidentifikation dienten und dass jedes Gruppenmitglied die Schritte beherrschen muss und nicht einfach neu lernen kann.¹

Das hängt weiter damit zusammen, dass Tänze im Gegensatz zu Sprache und auch Religion für neue Machthaber von geringem Interesse sind. Musste die neue Sprache erlernt werden, um mit der neuen Elite kommunizieren zu können und war die Religion möglicherweise ein wesentliches Element des neuen Machtapparates, waren die Tänze des Volkes für die neue Elite nebensächlich. Das „Substrat“ vollzog seine alten Tänze und diese änderten sich über Jahrtausende kaum, zumindest nicht aufgrund von Einflüssen einer neuen Elite.

Mit den Tänzen verbunden waren ihre Bezeichnungen. Da die Tänze die alten blieben, erhielten sich auch ihre Bezeichnungen. Die Sprache der Eroberer enthielt ja gar keine Bezeichnung für diese Tänze und so wurden sie als Substratwörter in die neue Sprache aufgenommen, selbst bei mehrmaligem Sprachwechsel. Dies erklärt die große Ähnlichkeit der Bezeichnungen von Kettentänzen in ganz unterschiedlichen Sprachen der Welt überall dort, wo es noch Kettentänze gibt.² All diese Wörter scheinen auf eine gemeinsame Urbezeichnung zurückzugehen und stammen folglich aus einer ganz alten Sprachschicht, die ihre Wurzeln im Zeitraum der Genese der Kettentänze im Nahen Osten hat.

¹ Vgl. Kap. 5.4.1.

² Vgl. Kap. 4.8.

5.5 Tanzfamilien und neue Muster

5.5.1 Tanzfamilien

Viele Formen der Kettentänze besitzen auffällige Ähnlichkeiten in ihren Schrittmustern. So haben alle Drei-Takt-Tänze mit dem binären Code 011 das gleiche Basismuster. Tanzformen mit gleichem Basismuster werden zu Familien zusammengefasst. Von den jeweiligen Basismustern kann es aber unterschiedliche Varianten geben.

Für ihre Entstehung von Tänzen mit gleichem Basismuster sind zwei unterschiedliche Vorgänge denkbar. Alle Formen mit gleichem Basismuster gehen entweder auf eine Urform zurück (homolog) oder sind mehrmals unabhängig voneinander (analog) entstanden. Eine weite, fast flächendeckende Verbreitung wie beim 3TM spricht für eine homologe Genese und Genealogie. Auch ein regional begrenztes Vorkommen wie bei den 10T- und 12TMn spricht für Homologie. Eine zerstreute Verbreitung wie beispielsweise bei den 5TMn spricht eher für Analogie.

Im Folgenden werden einige Tanzfamilien exemplarisch aufgeführt.

a) Die Familie der 4TM mit dem Basismuster 0101

Vier-Takt-Tänze mit diesem Muster sind sehr weit verbreitet. In einigen Regionen stellen sie die Mehrzahl der Tänze. Beispielsweise haben die vielen Horas Rumäniens dieses Basismuster, aber auch die Branles doubles Frankreichs und fast alle Tänze Tibets basieren darauf. Es ist auch in den anderen Balkanländern mit Ausnahme von Bulgarien nachgewiesen. Die weite Verbreitung und das häufige Vorkommen spricht eher für eine Entstehung im Nahen Osten im Zeitraum vor der Expansion der neolithischen Kultur.

b) Familie der 10TM mit dem Basismuster 0011100111

Tab. 551b: 10TM (0011100111)

Gorno Djumajsko	Mazedonien	10TM	0011100111	P. Atanasovski (Video)
Šopka (Trojka)	Mazedonien	10TM	0011100111	S. Atanasov 12/10
Kopačka	Mazedonien	10TM, h&h	0011100111	P. Atanasovski OBN 92
Čačak (Godečki)	Südost-Serbien	10TM	0011100111	S. Kotansky 4/00
Koštrljaka	Vlach Serbien	10TM	1. Teil: 0011100111	Kostrljaka
Pešačka	Süd-Serbien	10TM	0011100111	B. Gajicka 1975
Staro Selsko	Süd-Serbien	10TM	0011100111	Tanasijevic 12/10
Emkino	Süd-Serbien	10TM B	0011100111	V. Tanasijevic 2/11 HD
Bela Rada 2/4	Süd-Serbien	10TM sym	2 Teile :0011101111:	R. Obradovic 2/96
Bugarka	Süd, Vranje	10TM sym	11000 11000	H. Milde 11/07
Rumenka 2	Ost- Serbien	10TM sym	00111 00111	D. Djordjevic o.J.
Graovko	BG-Šop	10TM	0011100111	div, Koprivstica rote CD
Kjustendilska Racenica	BG West	10TM	0011100111	W. Lahn 10/10
Pravo Erkečko Horo	BG Thrakien	10TM	0011100111	Koprivstica rote CD
Pravo Shopsko	BG Šop, Gabra	10TM	0011100111	S. Kotansky
Šopsko Horo	BG Šop	10TM	0011100111	Koprivstica rote CD
Žvansko Horo	BG West	10TM	0011100111	D. Boxell 1967
Za Pojas	BG Šop	10TM h&h	0011100111	N. Kavadjikova 1994
Četvorno	BG Šop	10TM sym	0011100111	http://www.youtube.com/watch?v=5u4jOtmX_M

Tänze mit diesem Basismuster gibt es fast ausschließlich in Südost-Serbien, West-Bulgarien und Nordost-Mazedonien, was für eine gemeinsame Genese und Genealogie in dieser Region spricht.

c) Familie der 10TM mit dem Basismuster 0011101101

Tab. 551c: 10TM (0011101101)

Injevko	Mazedonien	10TM	0011101101	B. Glass 1991
Kočovo	Mazedonien	10TM	0011101101	P. Mulders 9/06
Ravno oro 7/8	Mazedonien	10TM	0011101101	D. Boxell 1963
Stipski Čačak	Mazedonien	10TM	0011101101	S. Atanasov 12/10; 9/09
Basara	Süd-Ost Serbien	10TM	0011101101	D. Djordjevic 1996
Bela Rada	Süd & Ost Serbien	10TM	0011101101	Schick 11/80
Čačak	Süd (Vranje)Serbien	10TM	0011101101	S. Slovic 1991
Čačak (Leskovacik)	Süd-Ost- Serbien	10TM	0011101101	Tanasijevic 1/09
Čačak (Svrljig)	Süd-Ost- Serbien	10TM	0011101101	Tanasijevic 12/10
Čačak Koretište	Süd Kosovo	10TM	0011101101	V. Tanasijevic 2/11 HD
Čačak Sumadija neu	Zentral- Serbien	10TM	0011101101	V. Tanasijevic 2/11 HD
Bregovsko H	BG NW	10TM	0011101101	Y. Moreau

Auch dieses 10TM hat ein fast ausschließliches Vorkommen in Südost-Serbien, West-Bulgarien und Nordost-Mazedonien, was für eine gemeinsame Genese und Genealogie spricht.

Das gleiche Verbreitungsgebiet der beiden 10TM b) und c) legt die Vermutung nahe, dass das eine 10TM aus dem anderen hervorgegangen ist.

d) Die „Alunelul“- Familie¹ (0010 0010 und 1110 1110)

Formen dieser Familie sind in Rumänien, in Bulgarien und in Ostthrakien Griechenlands verbreitet. Die Melodie der zugehörigen Musik ist sehr markant und auch in den verschiedenen Regionen sehr ähnlich. Falls gesungen wird, sind die Texte aber heterogen (Kacarova-Kukudova 1956, S. 72). Zu den Motiven gehören viele Stampfbewegungen. Die Struktur der Tänze ist meistens zwei- oder dreiteilig, geht jeweils über 8 Takte und die Bewegungen sind symmetrisch. Das ist besonders auffällig für Bulgarien und

¹ Namensgebend für diese Familie war für mich die rumänische Form „Alunelul“, weil ich diese als erstes lernte.

Nordgriechenland, wo es ansonsten kaum mehrteilige und binäre Strukturen gibt. Das Basismuster der verschiedenen Teile ist 0010 0010 und 1110 1110, selten auch 0101 0101.

Tab. 551d: Die „Alunelul“- Familie

Region	Name	Quelle
Rumänien, Oltenien, Süd-rumänien	Alunelul	Kacarova-Kukudova 1956, S. 82. Vasilescu
Nordbulgarien	Ovčata (Kreis Loveč),	Kacarova-Kukudova 1956, S. 70ff
Dobrudža	Kak se čuka čer piper; Mari babo Hadžijke	dito
Osttrakien	Topčijskata (Spahievo)	dito
Westtrakien	(ohne Bezeichnung)	dito
östliches Balkengebirge	Kukuvička (Omurtag)	dito
mittleres Balkengebirge	Kako Marijke kakva si	dito
Sredna-Gora-Gebirge	(ohne Bezeichnung)	dito
Strandžagebirge	Zaičeskata (Sinemorec), Čičo Koljo ima dve šterki ; Mari momičence maninko	dito
Rhodopen	Čukanoto	Stanev 4/84
Griechisches Dorf in BG: Tofolovgrad	Servos dexio	Graziosi 12/12
Griechenland: Thrakien, insbesondere Ostthrakien	Kariotikos, Podaraki, Tri Pati, Dachtili,	Graziosi 12/12

Das rumänische Wort ‚Alunelul‘ wird mit ‚Haselnuss‘ übersetzt. Aber sehr wahrscheinlich hat der Tanz damit nichts zu tun. So schreibt Kacarova-Kukudova (1956, S. 82), dass ‚Halo Nelo‘ (S. 82) möglicherweise der richtige, alte Name für Alunelul ist und auch Vasilescu vermutet, dass sich der Name von ‚A lu Nelu‘ ableitet und die Bedeutung ‚Nelus Tanz‘ hat.

Kacarova-Kukudova mutmaßt, dass Lied und Tanz zu einer gewissen Zeit in Mode gekommen sind und sich bald über die Dörfer und Städte verbreitet haben (1956, S. 80f). Als Verbreitungszeitraum sind mindestens hundert, eher zweihundert Jahre anzunehmen. Der Herkunftsort liegt wahrscheinlich in Rumänien, denn in Bulgarien und Nordgriechenland sind mehrteilige und binäre Strukturen auch noch heute sehr selten. Möglicherweise wurde der Tanz durch umherziehende Musikantengruppen verbreitet, die nicht nur die eingängige Melodie in Mode brachten, sondern auch gleich noch die zugehörigen Schritte zeigten.

5.5.2 Entstehung neuer Muster

Aus bisher angeführten Belegen und Überlegungen kann abgeleitet werden, dass das Repertoire der frühen Bauern und Hirten im Entstehungsgebiet aus Kettentänzen mit sehr einfachen Schrittmustern bestand. Aus den Verbreitungsgebieten einzelner Muster kann weiterhin geschlossen werden, dass das Anfangsrepertoire aus 1TMn, 2TMn, 3TMn und vermutlich 4TMn bestand, die sich im Zeitraum der Genese der Kettentänze im Entstehungsgebiet entwickelten. Dieser anfängliche Grundbestand erhielt sich nach der Ausbreitung oder es resultierten aus bestehenden Formen weitere, einfache Muster, die auch noch heute die Schrittfolgen der Kettentänze der südöstlichen Balkanländer¹ und zentralasiatischer Formen prägen und sich über einen dermaßen langen Zeitraum kaum verändert haben.

Trotz der augenfälligen Konstanz der Strukturen und Muster der Kettentänze gab es im langen Zeitraum seit der Genese auch Veränderungen, die zur Abwandlung bestehender Schrittfolgen und damit zu neuen Mustern führten, die auf einen inneren Tanzwandel zurückzuführen sind.

Große Entwicklungsschritte oder gar Sprünge sind aber nicht beobachtbar und auch aus grundsätzlichen Überlegungen heraus nicht zu erwarten, denn nach wie vor werden die Tänze durch bestimmte Gruppen vollzogen. Innerhalb dieser Gruppen muss jedes Mitglied die Schritte beherrschen, um mit tanzen zu können.² Folglich sind nur kleine Veränderungsereignisse zu erwarten und auch zu beobachten, die sich auf der Basis des Vorhandenen vollziehen. Solche kleinen Veränderungsereignisse sind beispielsweise Verdopplungen, Vervielfachungen, kleine Erweiterungen und räumliche oder rhythmische Abwandlungen.

Eine häufige Abwandlung scheint eine Verdopplung³ oder Vervielfachung zu sein. Wenn das Muster (abb) als Ganzes verdoppelt oder vervielfacht wird (abbabbabb...), ist das zusätzlich verbunden mit weiteren kleinen Abwandlungen wie rhythmischen oder räumlichen Variationen (abbaßbabbabb...). Einige neue Muster entstehen auch durch Verdopplung einzelner Motive (aabbaabb...) oder aller Motive des Schrittmusters (aabbbbaabbbb...).

Mögliche Veränderungsereignisse

a) Partielle Duplikation, Verdopplungen von Teilen

Ein Muster besteht in der Regel aus mehreren Untereinheiten, die nach der Struktur- und Formanalyse nach Petermann (1983, S. 9 – 31) als Motive und Phrasen bezeichnet werden. Beispielsweise besteht das weit verbreitete Drei-Takt-Muster aus zwei Motiven. Das erste Motiv wird durch zwei Schritte gebildet und das zweite Motiv besteht aus einer Pendelbewegung auf die eine, dann auf die andere Seite.

¹ Vgl. Kap. 5.2.

² Vgl. Kap. 5.4.1.

³ In analoger Weise ist im Bereich der Molekulargenetik für neue Gene bekannt, dass weit über 90% neuer Genfunktionen schlicht durch Verdopplung und anschließende Diversifikation eines älteren Gens mit wohl etablierter Funktion entstehen (R. Neumann, Laborjournal 1-2/2011 S. 45).

a₁) Vom 3TM zum 5TM

durch die Verdopplung des zweiten Motivs, des Pendelschritts.

Tab. 552a₁: Tik

Ausgangsform 3TM Basis

Motive	Motiv a	Motiv b					
Basisstruktur	0	1	1				
4/4	R L	R o	L o				
	→	→	←				
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2				

Neue Form 5TM: Dieser Übergang ist beispielsweise verwirklicht beim pontischen Tanz Tik, der als Tik monon über drei und als Tik diplon über fünf Takte geht. Beide Formen werden heute noch getanzt.

Motive	Motiv a	Motiv b		Motiv b			
Basisstruktur	0	1	1	1	1		
4/4	R L	R o	L o	R o	L o		
	→	→	←	→	←		
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2		

Weitere Beispiele: Insbesondere in Mazedonien gibt es viele, meist aufgeweitete und metrisch angepasste 5TM (siehe E.1.3)

a₂) Vom 3TM zum 4TM

durch die Verdopplung des ersten Motivs.

Tab. 552a₂: Suflitouda

Ausgangsform 3TM Basis

	Motiv a	Motiv b					
Basisstruktur	0	1	1				
2/4	R L	R o	L o				
	→	→	→				
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2				

Übergangsform 4TM: Verwirklicht bei Suflitouda (Griechenland, Thrakien) als viertaktige Übergangsform, da beide Formen existieren (Quelle Charalampides).

	Motiv a	Motiv a	Motiv b					
Basisstruktur	0	0	1	1				
2/4	R L	R L	R o	L o				
	→	→	→	←				
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2	1 2				

Weitere Beispiele: Thastrin ki tu figaraki (E.1.6 Charalampides Thes93), Simpethera (E.1.6 Charalampides 10/85).

b) Duplikation des ganzen Musters mit anschließender Abwandlung einzelner Motive

Bei dieser Verdopplung wird das Schrittmuster zweimal hintereinander durchgeführt. Dabei werden einzelne Motive geringfügig abgewandelt.

b₁) Vom 3TM zum 6TM

Tab. 552b₁:

Ausgangsform doppeltes 3TM trip

	Motiv a		Motiv b		Motiv a		Motiv b	
Basisstruktur	0	1	1	1	0	1	1	1
2/4	R L	R L R	L R L	L R L	R L	R LR	L R L	L R L
	→	→	←	←	→	→	←	←
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2

Neue Form 6TM: In diesem Beispiel, Gaida Pousteno Florina (E.1.6 M. Ginsburg OBO 07) (o = hopp), ist das Grundmuster aufgeweitet (siehe unten unter d und e) mit metrischer Anpassung, zwei Takte werden dabei in Tanzrichtung, zwei Takte gegen Tanzrichtung ausgeführt, die Takte dazwischen werden mehr oder weniger am Platz getanzt und dienen der Richtungsumkehr. Die Taktart ist aus 9/8 und 7/8 zusammengesetzt und besteht aus 4+2+3+4+3-wertigen Untereinheiten. Das Muster wird auch noch phasenversetzt angefangen.

	Motiv b2	Motiv a	Motiv b1	Motiv b2	Motiv a	Motiv b1
Basisstruktur	1	0	1	1	0	1
4+2+3+4+3	o o R L R	L o R L R	o o L R L	o o R L R	L o R L R	o o L R L
	→	→		←	←	
Zählzeiten	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5

b₂) Vom 5TM zum 10TM

10TM gibt es in bestimmten Regionen¹ vergleichsweise viele. Sie bestehen fast immer aus einer Hin- und einer Rückbewegung, die selten wirklich symmetrisch sind. Da es in diesen Regionen auch viele 5TM-Tänze gibt, liegt die Vermutung nahe, dass die 10TM-Tänze durch Verdopplung eines 5TM entstanden sind. Damit beim 10TM eine harmonische Hin- und Rückbewegung entsteht, hat eine kleine strukturelle Änderung stattgefunden, indem aus 01111 ein 00111 wurde, welche dann zu einer symmetrischen Verdopplung führt.

Tab. 552b₂: Šopka oder Trojka

Ausgangsform 5TM trip

Struktur	0	1	1	1	1					
2/4	R L	R L R	L R L	R L R	L R L					
	→	→	←	→	←					
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2	1 u 2	1 u 2					

Neue Form 10TM (hin und her): Šopka oder Trojka (E.1.3 Nord-Mazedonien; Anastasov 12/10)

Struktur	0	0	1	1	1	0	0	1	1	1
2/4	o R L	o R L	R L R	L R L	R o	o L R	o L R	L o	R o	L o
	→	→	→	→		←	←	←	←	
Zählzeiten	1 u 2	1 u 2	1 u 2	1 u 2	1 u 2	1 u 2	1 u 2	1 2	1 2	1 2

Weitere Beispiele: Gorno Djumajsko (E.1.3 P. Atanasovski); Potračano oro (E.1.3 Atanasovski); Kopačka (E.1.3 Atanasovski)

Neue Form 10TM (hin und her) mit weiterer Abwandlung: Štipski Čačak (E.1.3, Nordost-Mazedonien; Anastasov 9/09)

Struktur	0	0	1	1	1	0	1	1	0	1
2/4	R L	R L	R L R	L R L	R o	L R	L o	R o	L R	L o
	→	→	→	→		←			←	
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2

Weitere Beispiele: Injevko (E.1.3 B. Glass 1991); Kočovo (E.1.3 P. Mulders 9/06); Ravno oro (1E.1.3 D. Boxell 1963).

¹ Vgl. Kap. 5.2.7.a.

c) Vervielfachung des ganzen Musters mit anschließender Abwandlung einzelner Motive

c₁) Vom 3TM zum 12+2TM 001 001 001 001 00

Verlängerung des Musters durch unterschiedliche räumliche Gestaltung der einzelnen Grundmuster und Addition von zwei weiteren Takten bei Sofka (E.1.6 Selkos 3/09 Tüb), dadurch entsteht ein längeres Muster.

c₂) Vom 3 TM zum 9TM

Tab. 552c₂: Olimpio

Ausgangsform 3TM trip

Motive	Motiv a	Motiv b						
Basisstruktur	0	1	1					
2/4	R L	R LR	L RL					
	→	→	←					
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2					

Neue Form 3x 3TM = 9TM: Olimpio (E.1.6 Charalampides 97)

Motive	Motiv a	Motiv b		Motiv a	Motiv b	
Basisstruktur	0	1	1	0	1	1
2/4	R L	R LR	L RL	R L	R r _{hopp}	L l _{hopp}
	→	→	→	→		
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2	1 2	1 2	1 2

(Fortsetzung)	Motiv b/2	Motiv a	Motiv b/2
	1	0	1
	R r _{hopp}	L R	L l _{hopp}
		←	
	1 2	1 2	1 2

d) Verdopplung aller Motive (Verdopplungs-Aufweitung)

Elementweise Verdoppelung, dabei wird 0 1 1 zu 00 11 11 oder zu 00 01 01.

Tab. 552d: Tis Marias

Ausgangsform 3TM Basis

Motive	Motiv a	Motiv b					
Basisstruktur	0	1	1				
2/4	R L	R o	L o				
	→	→	←				
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2				

Neue Form 6TM 00 11 11: Tis Marias (E1.6 Selkos 1/02 Bal)

Motive	Motiv a	Motiv a	Motiv b		Motiv b	
Basisstruktur	0	0	1	1	1	1
	R L o	R L o	R o o	L o o	R o o	L o o
	→	→	→	→	←	←
Zählzeiten	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3

Weitere Beispiele: Vrbo vrbičice (E.1.5 B. Ilievski 2002); Kutsos (E.1.6 Charalampides 99), Boimitsa (E.1.6 I. Loztzaki)

e) Metrische Aufweitung

Bei einer metrischen Aufweitung werden die Schritte eines Musters über die doppelte Anzahl von Takten verteilt. Das ist wahrscheinlich nicht wirklich ein Entwicklungsereignis, sondern ein Ereignis, das aus Vorgaben für eine standardisierte Musiknotation entsteht. Dagegen ist die metrische Anpassung ein häufig zu beobachtendes Ereignis.

e₁) Aufweitung vom 3TM zum 6TM

Für eine Aufweitung des 3TM (Triple-Form) zu einem 6TM bestehen einige Beispiele.

Tab. 552e₁: Dimitroula

Ausgangsform 3TM trip

Motive	Motiv a	Motiv b						
Basisstruktur	0	1	1					
2/4	R L	R L R	L R L					
	→	→	←					
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2					

Neue Form 6TM 11 01 01: Dimitroula (E.1.6 P. Selkos 3/97 Tü)

Motive	Motiv a		Motiv b			
Basisstruktur	1	1	0	1	0	1
	R o	L o	R L	R o	L R	L o
	←	←	→	→	→	→
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2

Weitere Beispiele: Gejko (E.1.6 P. Selkos 3/97 Tü), Tsinganikos (E.1.6 L. Shannon 2011)

e₂) Aufweitung mit metrischer Anpassung

Dieser Vorgang scheint in der Entwicklung der Kettentanzmuster öfter abgelaufen zu sein, denn allein bei den Drei-Takt-Tänzen gibt es sehr viele Varianten, die an das jeweilige Metrum der Musik angepasst sind. Es ist anzunehmen, dass die bevorzugten Tänze, oder auch die wenigen üblichen Tänze, auf unterschiedliche Musik getanzt wurden. Um den verschiedenen Metren gerecht zu werden, wurden Bewegungen ohne Gewichtsverlagerung hinzugenommen, also z. B. Feder-, Hopp- oder Tippbewegungen. Auch werden die einzelnen Aktionen dem Metrum der Musik entsprechend verschieden lang ausgeführt.

Tab. 552_{e2}: Devetorka, Gankino Horo, Eleno Mome

Aufgeweitete Form 3TM XL (4/4)

Motive	Motiv a	Motiv b	
Basisstruktur	0	1	1
4/4	R L R L	R L R o	L R L o
	→ →	→ →	← ←
Zählzeiten	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4

Aufgeweitete Form 3TM XL: Devetorka 9/8 (E.1.6)

Motive	Motiv a	Motiv b	
Basisstruktur	0	1	1
9/8	R L R L	R L R o	L R L o
2 2 2 3	→ →	→ →	← ←
k k k l	k k k l	k k k l	k k k l

(k = kurz; l = lang; l. = länger)

Aufgeweitete Form 3TM XL: Gankino Horo 11/8 (E.1.5)

Motive	Motiv a	Motiv b	
Basisstruktur	0	1	1
11/8	R L R L	R L R o	L R L o
2 2 3 4	→ →	→ →	← ←
k k l l.	k k l l.	k k l l.	k k l l.

Aufgeweitete Form 3TM XL: Eleno Mome 13/8 (E.1.5 Bulgarien)

Motive	Motiv a	Motiv b	
Basisstruktur	0	1	1
13/8	R L R L	R L R o	L R L o
4 4 2 3	→ →	→ →	← ←
l. l. k l	l. l. k l	l. l. k l	l. l. k l

Aufgeweitete Form 3TM XL: Eleno Mome 7/8 (E.1.6 Mazedonien)

Motive	Motiv a				Motiv b							
Basisstruktur	0				1							
7/8	R	L	R	L	R	L	R	o	L	R	L	o
2 2 1 2	→		→		→		→		←		←	
1 1 k 1	1	1	k	1	1	1	k	1	1	1	k	1

Auch für die metrische Anpassung des 5TM gibt es viele Beispiele, insbesondere in Mazedonien, z. B. Topansko oro 12/16 (E.1.6), Žensko Pušteno oro 12/16 (E.1.6); Čučuk 9/16 (E.1.6); Postupano 13/16 (E.1.6);

Ein weiteres Beispiel für eine metrische Anpassung ist der Beratse von Flambouron, Florina wo das zu Grunde liegende Syrtos-Muster (2TM) durch eine Pause oder ein Hopp angepasst wird (<http://www.youtube.com/watch?v=a6PyUaGZNE4&feature=related> down).

f) Addition

Bei Additionen werden Motive hinzugefügt. Im Folgenden sind nur Beispiele angeführt, für die der Vorgang der Addition noch nachvollziehbar ist.

f₁) Vom 3TM zum 4TM

Diese Wandlung wurde schon in Kap. 5.3.6 behandelt. Eine Addition kann am Anfang, in der Mitte oder am Ende erfolgen.

Beispiele: Jatros (Tab. 536b), Valle Nuseve (Tab. 536c), Toi Negris (Tab. 536d)

f₂) Vom 3TM zum 8TM

Dabei wird 011 zu 0111 0111. Für dieses 8TM gibt es viele Beispiele: Changulovo (Mazedonien), Maleševsko oro (Mazedonien) oder Čigancica (Ostserbien).

f₃) Vom 3TM zum 5TM

Dieser Vorgang ist sehr selten belegt.

Tab. 552f₃:

Neue Form 5TM: Pompouri (Armenien) J. Filcich 1963

Struktur	0	1	1	0	0			
4/4	R L	R o	o L	o o	o			
	→							
Zählzeiten	1 2	1 2	1 2	1 2	1			

g) Subtraktion und Abbruch

Bei der Subtraktion werden Teile des Schrittmusters entfernt, bei einem Abbruch wird die Wiederholung des Basismusters an einer bestimmten Stelle innerhalb des Musters abgebrochen (Beispiele siehe Kap. 5.3.6i).

h) Varianten eines Basismusters

Varianten eines Basismusters bestehen aus unterschiedlichen Bewegungsaktionen bei gleicher binärer Codierung.

h1) Addition oder Subtraktion von Gewichtsverlagerungen

Das Basismuster wird durch einen binären Code beschrieben. Für ein bestimmtes Basismuster gibt es unterscheidbare Varianten, die sich durch die Zahl der Gewichtsverlagerungen pro Takt unterscheiden. Dabei können pro Takt immer eine gerade Anzahl von Gewichtsverlagerungen addiert oder subtrahiert werden, damit sich die Codierung nicht ändert. Eine häufige Variante ist beispielsweise, dass ein Schritt – Hopp/Tipp durch einen Tripleschritt ersetzt wird. Damit der binäre Code der gleiche bleibt, müssen immer eine gerade Anzahl von Gewichtsverlagerungen addiert oder subtrahiert werden. Auch bei zusätzlichen Aktionen ohne Gewichtsverlagerung bleibt der Code bestehen.

h₂) Unterschiedliche Rhythmisierung

Innerhalb des gleichen Basismusters können Bewegungen einen unterschiedlichen Rhythmus haben, z. B. eine Triplebewegung kann lang – kurz – kurz sein oder kurz – kurz – lang.

h₃) Unterschiedliches Metrum

Einen entscheidenden Einfluss auf den Rhythmus der Bewegungen hat die Taktart der Musik. Die kann bei gleichem Basismuster sehr unterschiedlich sein. Z. B. kann ein 3TM B zu einem 2/4-, im 3/4-, im 6/8- oder auch 7/8-Takt ausgeführt werden, was schon durch das unterschiedliche Metrum der Musik zu unterscheidbaren Tänzen führt.

Die Verwendung von Musik, die bis dato nicht zum Repertoire gehörte, scheint eine wichtige Ursache für die Entstehung neuer Tänze durch Variation des Basismusters gewesen zu sein (vgl. auch e₂: Aufweitung mit metrischer Anpassung). Dafür gibt es einige Indizien. So wird beispielsweise im Stadtgebiet von Naoussa (Nordgriechenland) auf bestimmte Melodien eine metrisch angepasste Syrtos-Variante getanzt, während im Umland auf die gleichen Melodien Varianten des 3TMs ausgeführt werden (D. Barbarousis, 8.5.14). Daraus kann geschlossen werden, dass beim Auftreten von neuen, in Mode gekommenen Melodien, die gewohnten Schrittmuster verwendet wurden, die dann metrisch und rhythmisch an die neue Musik angepasst wurden. Dabei gab es regionale Unterschiede in der Bevorzugung bestimmter Schrittmuster.

h₄) Stilistische Abwandlungen

Stilistische Unterschiede resultieren insbesondere aus zusätzlichen Bewegungen der Knie und der Fußgelenke, aber auch des Körpers. Weitere stilprägende Merkmale sind die Körperhaltung, die Schnelligkeit und Dynamik der Bewegungen. Stilmerkmale sind auch das Ergebnis spezieller Fassungen (Kreuz-, Schulter-, Gürtelfassung usw.),¹ da dadurch bestimmte Bewegungsmöglichkeiten eingeschränkt werden oder andere besser möglich sind.

h₅) Phasenverschiebung

Leibman (1992, S. 299f) schildert eine Situation, bei der zu einer Hochzeit eine Familie aus Prilep (Zentral-Mazedonien) mit einer Familie aus Peštani (Südwest-Mazedonien) zusammentrifft. Beide Gruppen tanzen einen Lesnoto (3TM) auf eine Melodie im 7/8-Takt. Der Unterschied ist, dass die Leute von Peštani die Schrittfolge auf die betonten Takteile ausführen, die von Prilep auf die unbetonten. Obwohl das Schrittmuster und die Musik die gleichen sind, passt das überhaupt nicht zusammen und die an sich gleichen Tänze werden als sehr unterschiedlich wahrgenommen.

i) Variation über zwei Takte

Tab. 552i:

Ausgangsform

Struktur	0	0							
2/4	R L	R L							
	→	→							
Zählzeiten	1 2	1 2							

Variation

Struktur	1	1							
2/4	R L R	L R L							
	→	→							
Zählzeiten	1 u 2	1 u 2							

Die Variation von zwei Takten kann zu einer neuen Codefolge, in diesem Beispiel wird 00 zu 11 und damit zu einem neuen Basismuster führen, obwohl diese Variation beim Tanzen nicht als wesentliche Abänderung empfunden wird und manchmal auch als gebräuchliche Variation eines Basismusters zu beobachten ist.

Bei den angeführten Veränderungsereignissen sind nur solche aufgelistet, für die eine Veränderung durch Vergleich mit anderen, bestehenden Mustern nachvollziehbar ist oder

¹ vgl. auch Zografou 2001, S. 61

sogar Übergänge beobachtbar sind. Um die Brauchbarkeit dieser Veränderungsereignisse zu überprüfen, wird im Folgenden versucht, einen Stammbaum für pontische Tänze zu erstellen und die verschiedenen Abzweigungen durch oben angeführte Ereignisse zu charakterisieren.

5.5.3 Ein Stammbaum pontischer Tänze

Mit pontischen Tänzen sind hier Tänze gemeint, die aus dem ehemaligen griechischen Siedlungsgebiet im östlichen Norden der Türkei am Schwarzen Meer stammen und die heute von Griechen getanzt werden, deren Vorfahren 1922 aus ihren Wohngebieten am Pontos ausgesiedelt wurden.

Diese Nachkommen der heimatvertriebenen Pontos-Griechen sind sehr traditionsbewusst und sie bewahren ihre Tänze weitgehend vor Veränderungen. So sind die überkommenen Formen alt, ursprünglich und authentisch. Diese Einschätzung wird auch von Zografou (2001, S. 62) geteilt. Zudem gibt es eine gut dokumentierte und recherchierte Sammlung von pontischen Tänzen auf zwei Videobändern, die von der Pontischen Vereinigung (Pontian Dance Association, Nikos Zoumatzidis) herausgegeben wurde. Der erstellte Stammbaum bezieht sich auf diese Sammlung.¹

Somit erfolgen Abstammungsüberlegungen immer mit ausschließlichem Bezug auf die in der Sammlung vorgegebenen Muster.² Verzweigungen im Stammbaum sind so erstellt, dass dafür möglichst wenige Ereignisse notwendig sind. So ist das Ergebnis die einfachste Erklärung bei weiteren möglichen.

Insgesamt werden vier grundlegende Muster angenommen, von denen die anderen abgeleitet werden:

1TM: Bei diesem Muster werden 2 Schritte pro Takt ausgeführt. In Europa findet sich dieses Muster nur (noch) bei gesungenen Tänzen, bei denen der Text des Liedes im Vordergrund steht.³

2TM (Triple-Schritt): Bei diesem Muster werden pro Takt 3 Schritte ausgeführt. Das kann im Rhythmus kurz – kurz – lang sein, aber auch lang – kurz – kurz. Je nach Taktmetrum gibt es auch noch andere rhythmische Untergliederungen.

3TM (Basis): Dieses Muster ist ausführlich in Kap. 4.1.3 beschrieben.

4TM: Bei diesem Muster werden drei Schritte und eine weitere Aktion ohne Gewichtsverlagerung (Hopp, Tipp) in die eine und dann in die andere Richtung ausgeführt.

Ein hypothetischer Stammbaum, erklärt durch einfache Veränderungsereignisse, ist in Abb. 553a dargestellt. Dieser Stammbaum zeigt, dass sich von den insgesamt 67 pontischen Tänzen der Sammlung 59 Formen durch einfache Veränderungsereignisse (Variation, Verdopplung, Verdreifachung, Vervielfachung, metrische Aufweitung, partielle Verdopplung und Kombination der Grundmuster) ausgehend von vier Grundmustern ableiten lassen. Die restlichen 8 Tänze könnten durch einfache Addition (Abb. 553b und c) entstanden sein.

¹ Der Bezug auf eine vorliegende Sammlung hat zusätzlich den Vorteil, dass die Zuordnung der Namen zu bestimmten Schrittmustern eindeutig ist und dass auch das Schrittmuster definiert ist, weil für manche Tänze ähnliche, aber unterschiedliche Schrittmuster festzustellen sind.

² Wenn beispielsweise der Tanz Tamsara wie in den Bezugsdaten als 4TM 0101 vorliegt, wird er anders eingeordnet, als eine dreitaktige Form, die auch vorkommt.

³ Das ist auch ein häufiges Muster bei indischen Stammestänzen.

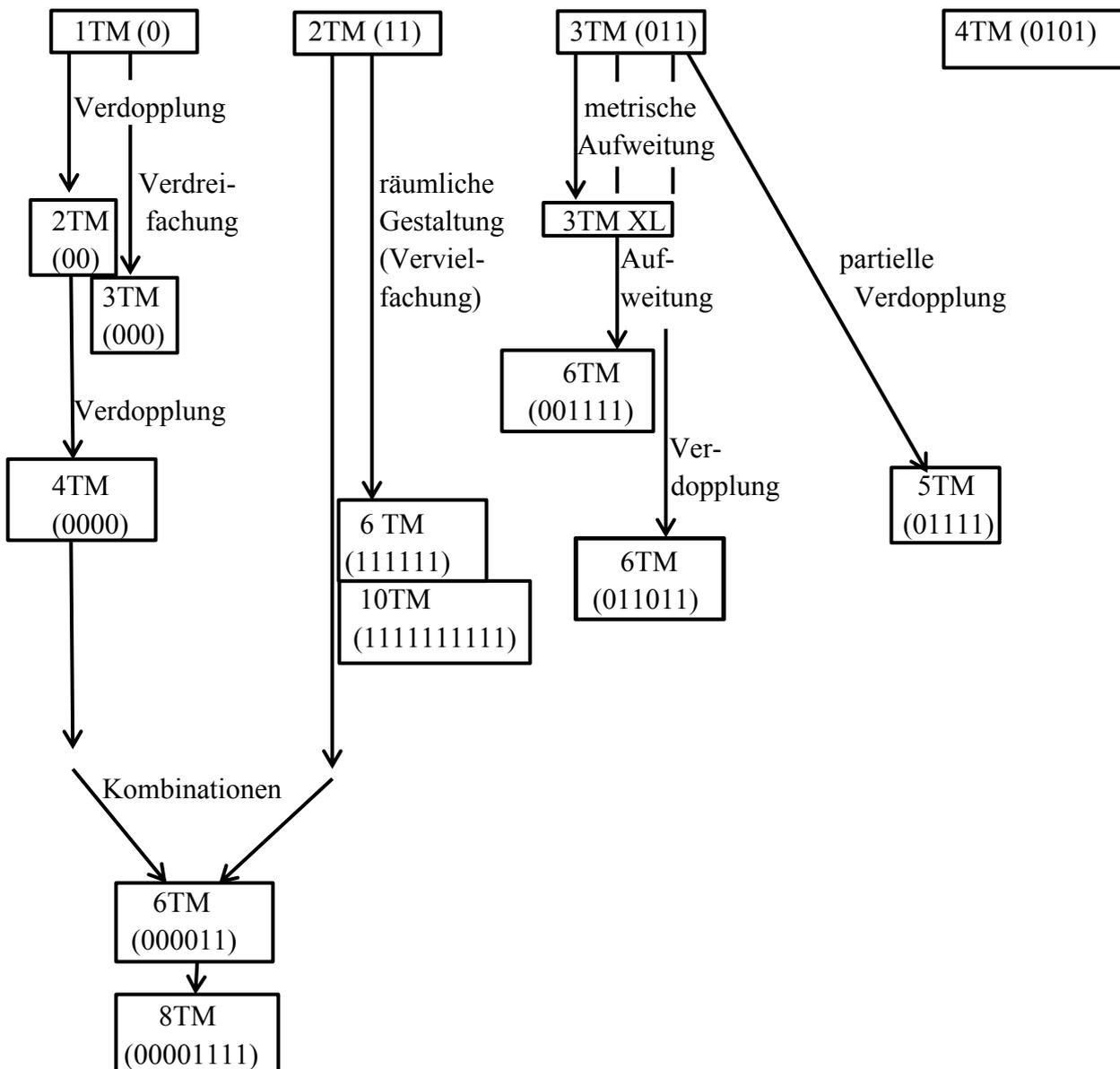


Abb. 553a: Hypothetischer Stammbaum für pontische Tänze (ohne konkrete Tanznahmen)

Aus Platzgründen wurde der Stammbaum mit den konkreten Tanznamen (kursive Schreibweise) auf den folgenden Seiten zweigeteilt. In Abb. 553b ist der Teil des Stammbaumes dargestellt, der von dem 1TM und dem 2TM ausgeht. In Abb. 553c ist die Abstammungslinie mit Basis 3TM skizziert. Durch „Addition“ als weitere naheliegende und einfache Abzweigungserklärung konnten alle 67 Tänze im Stammbaum platziert werden, so dass alle Tänze der Sammlung erfasst sind.

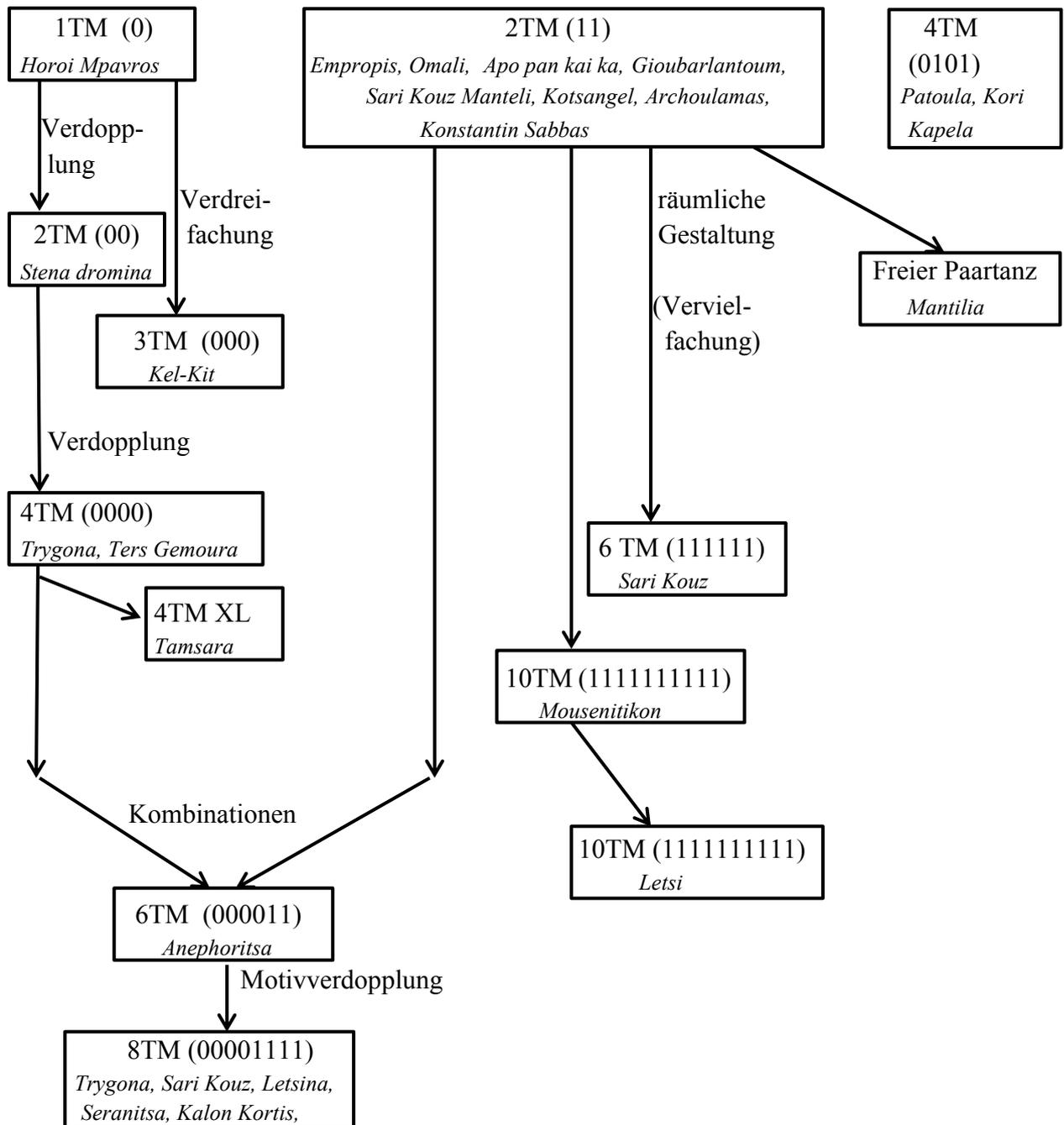


Abb. 553b: Hypothetischer Stammbaum für die Ausgangsformen der 1TM und 2TM mit Angabe der jeweiligen konkreten Tänze (kursiv geschrieben).

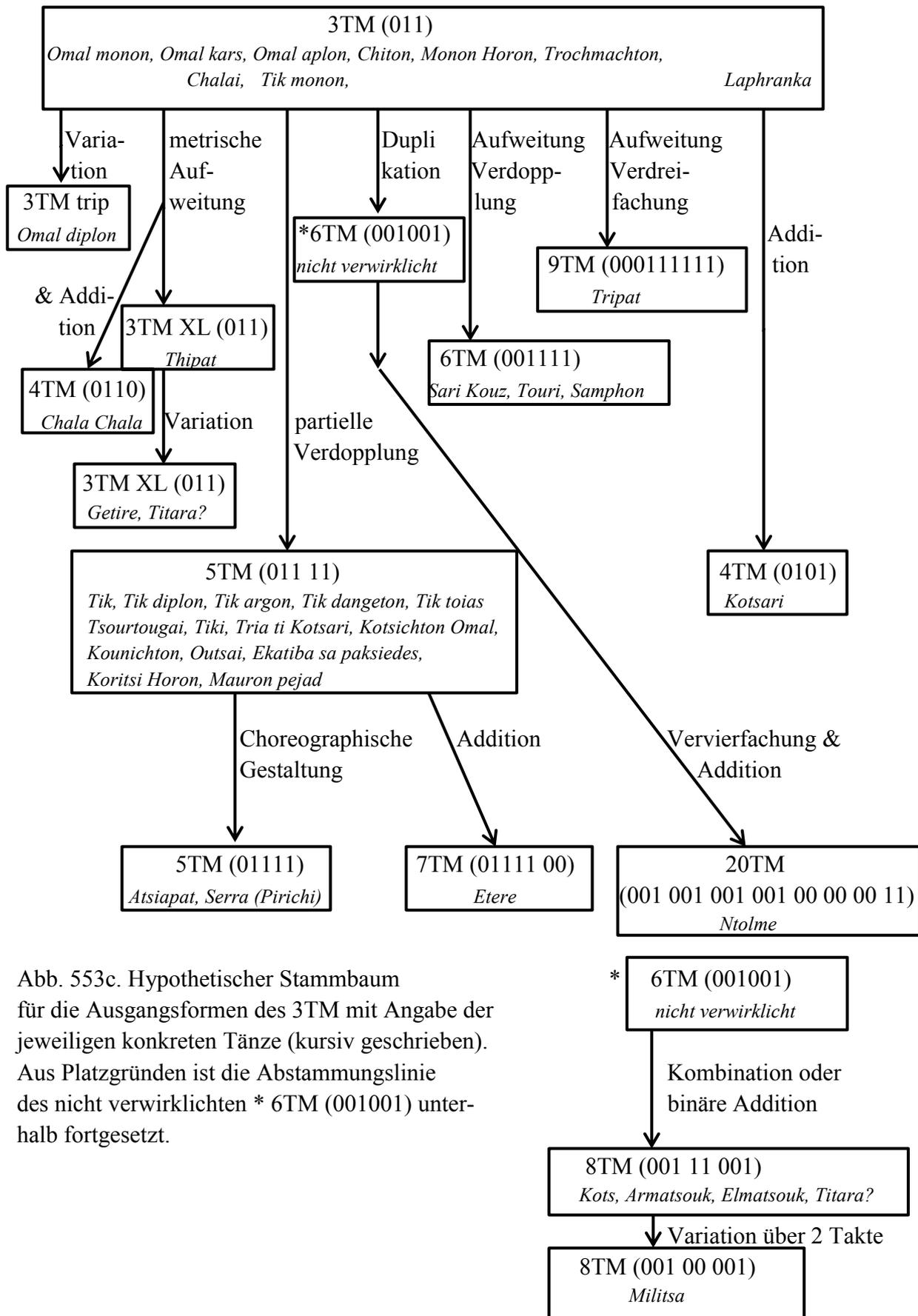


Abb. 553c. Hypothetischer Stammbaum für die Ausgangsformen des 3TM mit Angabe der jeweiligen konkreten Tänze (kursiv geschrieben). Aus Platzgründen ist die Abstammungslinie des nicht verwirklichten * 6TM (001001) unterhalb fortgesetzt.

Fazit:

Insgesamt lässt sich die Genealogie der Muster der 67 Tänze der Sammlung pontischer Tänze durch einen Stammbaum erklären, bei dem alle komplexeren Formen durch einfache und nachvollziehbare Veränderungsereignisse aus vier einfacheren Mustern ableitbar sind. Dies spricht dafür, dass es sich bei den pontischen Tänzen um eine verwandtschaftliche Gruppe handelt, bei der die einzelnen Formen durch kleine Veränderungen aus bestehenden Mustern hervorgegangen sind. Dabei bestehen keinerlei Hinweise auf spontan-kreative Neuschöpfungen.

Pontische Tänze gehen mit wenigen Ausnahmen nach rechts. So hat jede Region eine Vorzugsrichtung. Bei einer Kartierung dieser Vorzugsrichtungen entstehen ein Links- und ein Rechtsgebiet mit einer Grenze mitten durch Europa.

5.6 Die Vorzugsrichtung bei Kettentänzen

Bei fast allen Gruppentänzen, die auf der Kreisbahn ausgeführt werden, gibt es eine bevorzugte Richtung. Bei den ohne Fassung im Kreis vollzogenen Stammestänzen der nordamerikanischen Indianer, der Schwarzafrikaner und der Australier gilt durchweg die bevorzugte Tanzrichtung gegen den Uhrzeigersinn. Genauso wird bei den Volkstänzen des „Attantyps“ im Mittleren Osten, des „Attantyps“ im südlichen Indien und für zentral- und ostasiatische Formen des Volkstanzes im Kreis gegen den Uhrzeiger gedreht. Auch auf der Südhalbkugel gibt es keine Abweichung von dieser bevorzugten Tanzrichtung. Insgesamt finden sich davon nur ganz wenige Ausnahmen, wie beispielsweise die Kreistänze Tibets. Diese werden mit und ohne Fassung meist im Uhrzeigersinn getanzt.

Bei den Kettentänzen, die sich ja insbesondere durch die Fassung mit den benachbarten Tänzerinnen und Tänzern und einer Ausrichtung der Körperfront zur Mitte von anderen Formen abgrenzen, gibt es dagegen Regionen mit unterschiedlicher Vorzugsrichtung.

Tab. 560a: Richtung bei Kettentänzen

Tanzrichtung bei Kettentänzen	rechts, gegen den Uhrzeigersinn, „gegensonnen“	links, im Uhrzeigersinn, „mitsonnen“
		

Die Bezeichnungen für die Richtung bei Kettentänzen sind uneinheitlich. In den heutigen Beschreibungen für Tänze wird in der Regel vom Tanzenden selbst ausgegangen und die Bewegungsrichtung von diesem Standpunkt aus als links oder rechts bezeichnet. Auf den Kreis bezogen ist dann rechts gleichzusetzen mit gegen den Uhrzeigersinn, was bei deutschsprachigen Volkstänzern auch mit „gegensonnen“ bezeichnet wird. Entsprechendes gilt für die andere Richtung.

Im Gegensatz dazu wird in manchen archäologischen Arbeiten links und rechts vom Standpunkt des Betrachters aus definiert. Dadurch entsteht eine gegensinnige Zuordnung der Richtungsbezeichnungen.

Manche Arbeiten charakterisieren auch die Drehrichtung, die durch die seitliche Bewegung auf der Kreisbahn entsteht. Bei einer Bewegung nach rechts wird bei einer ganzen Kreisrunde eine Linksdrehung vollzogen.

In der vorliegenden Arbeit wird rechts und links aus der Sicht der Tanzenden selbst (vgl. Tab. 560a) verwendet. Dies gilt auch für die ikonographischen Auswertungen.

5.6.1 Die Bewegungsrichtung heutiger Kettentänze

Analysiert man heutige Kettentänze nach ihrer Bewegungsrichtung, findet man eine auffällige Grenze, die mitten durch Europa verläuft. Westlich davon werden bzw. wurden die Kettentänze nach links (im Uhrzeigersinn = mitsonnen) getanzt, östlich davon werden sie nach rechts (gegen den Uhrzeigersinn = gegensonnen) ausgeführt.

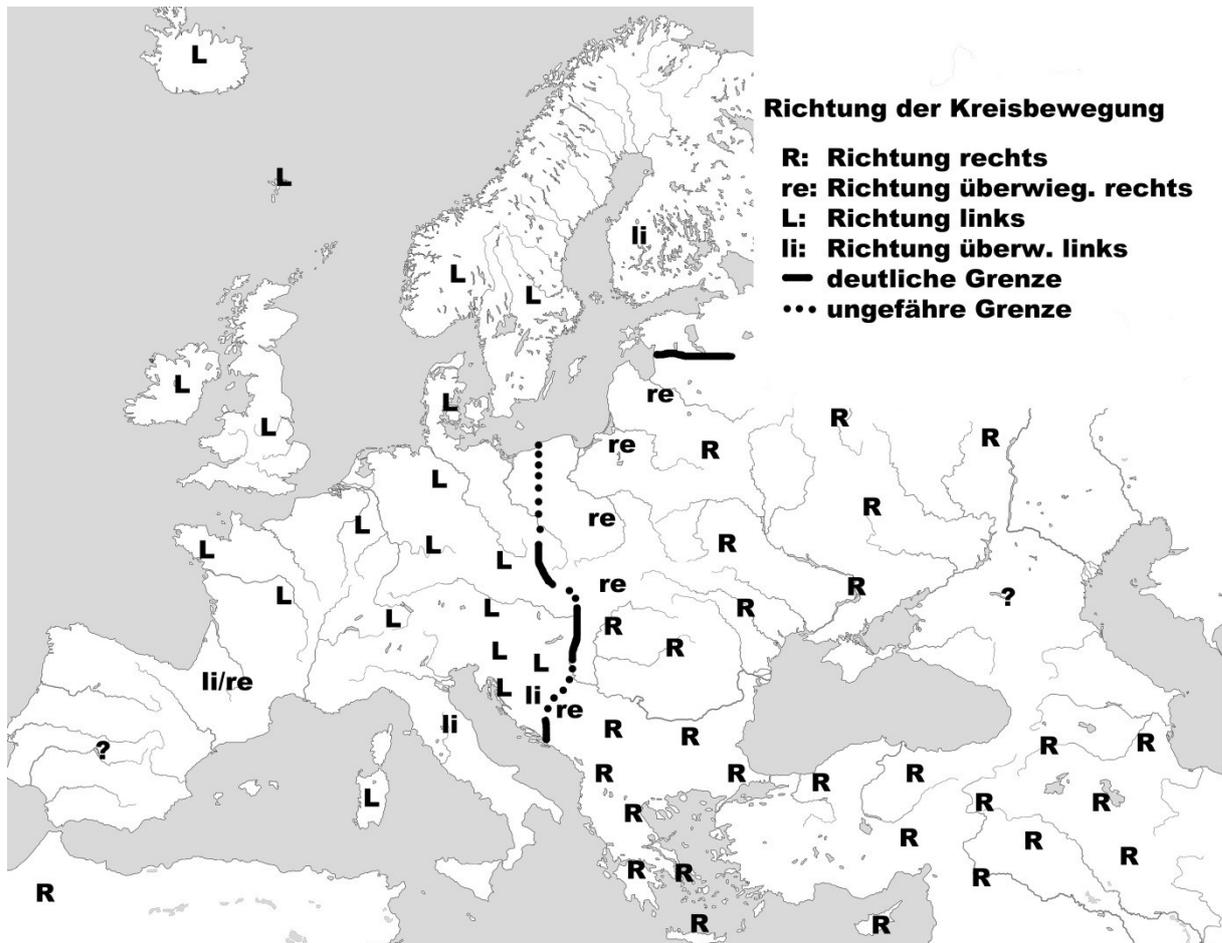


Abb. 561: Regionale Ausprägung der Richtung der jeweiligen Kettentänze von heutigen und dokumentierten Formen.

In Bosnien Herzegowina verläuft diese Grenze (siehe Abb. 561) von der Mündung des Neretva ins Mittelmeer bis zur Mündung der Bosna in die Donau (Mladenovic 1973, S. 99 in Leibman 1992, S. 233). Im Zentrum des ehemaligen Jugoslawiens ist die Trennung nicht so scharf, dort gibt es auf beiden Seiten Ausnahmen (Leibman 1992, S.- 236). In Ungarn verläuft sie nach Martin (1973, S. 114) der Donau entlang. In der Slowakei gibt es beide Richtungen, in Tschechien überwiegt im Landesteil Mähren rechts und in Böhmen links. Die polnischen Kettentänze gehen eher nach rechts, soweit der heutige Restbestand überhaupt repräsentativ ist. Das gleiche gilt für Litauen und Lettland, wogegen links die Vorzugsrichtung in Estland ist, wie im restlichen Mitteleuropa. Im ganzen Norden und Westen dominiert der

Uhrzeigersinn,¹ wie auch in Südeuropa. Allerdings findet man bei den baskischen Kettentänzen beide Richtungen. Dagegen wird im Osten und Südosten, wie auch im Nahen Osten sehr überwiegend nach rechts getanzt und auch bei weiteren asiatischen Kettentanzformen überwiegt rechts als Vorzugsrichtung.

Von dieser Bevorzugung einer Richtung bestehen wenige regionale Ausnahmen wie z. B. die Richtung der Kettentänze in der Region Hakkari im Südosten der Türkei, die nach links geht.

Für die bevorzugte Richtung einer Region selbst bestehen wiederum einzelne Ausnahmen, die in entgegengesetzter Richtung getanzt werden. Diese werden dann beispielsweise in Bulgarien als ‚Ljavo‘ (links, Linker) oder in Griechenland als ‚Zervos‘ (links, Linker) gegenüber der normalen Richtung abgegrenzt. Links ist dabei häufig auch bewertend gemeint im Sinne von „nicht nach rechts“, „nicht richtig“, „links gleich falsch und gefährlich“. Sind die Tänze ins Brauchtum eingebunden oder haben gar noch einen rituellen Bezug, dann stehen sie häufig im Kontext mit Begräbnis und Tod oder werden mit der Abwehr von alten Geistern, dem Teufel oder Hexen in Zusammenhang gebracht.² Joe Graziosi³ bemerkt: „I know that in Kassos and Karpathos at least the Zervos is never performed at weddings, being considered bad luck.“⁴ Die Verknüpfung der Bewegungsrichtung „links“ mit einer negativen Bewertung ist für Bulgarien und Griechenland nicht so offensichtlich, ist aber für Armenien deutlich, wo „that dancing to the left is associated with loss, grief, sadness, drought, exile etc.“⁵

Diese Bewertung der Kreisrichtung gilt auch für andere in rituelle Handlungen eingebundene Bewegungen. So werden alle rituellen Kreisbewegungen, auch solche in der orthodoxen Kirche wie das Umkreisen des Altars, gegen Uhrzeigersinn ausgeführt (Leibman 1992, S. 223) wie die dortigen Tänze.

Solche Bezüge sind auch für das „Linksgebiet“ im Westen Europas belegt, nur eben mit einem gegenteiligen Vorzeichen. Hier ist nach links gut und richtig und die Bewegung nach rechts dient der Ausgrenzung des Bösen. So wird der Altar beim altrömischen Hochzeitsgebrauch von Braut und Bräutigam im Uhrzeigersinn umrundet, also mit der rechten Seite zum Altar hin (Wolfram 1951, S. 31). ‚Withershins‘ (gegen Uhrzeigersinn) ist in Schottland der Weg der Hexen und alles Unguten. Auch was sich an die Toten wendet, bewegt sich gegen die Sonne (Wolfram 1951, S. 32). Das Umkreisen mit der Sonne drückt dagegen die besondere Bindung zum Umkreisten aus: die Bindung an das Göttliche im Heiligtum, an das neue Heim und den Sitz seiner guten Geister beim Umtanzen des Herdes durch die Braut usw. Die Bewegungsrichtung entscheidet über den Sinn der Handlung

¹ Auch die Kreiselemente der Mehrpaartänze gehen nach links oder beginnen zumindest nach links bei symmetrischer Ausführung.

² Leibman S. 160f, Fußnote 10 und Beispiele ebenda; Tineke van Geel berichtet das für Tänze Armeniens, Dragan Paunovic für alte vlachische Tänze Serbiens und Dimitris Barbarousis für griechische Tänze.

³ US-amerikanischer Folkloretanzlehrer mit Spezialgebiet griechische Tänze.

⁴ Persönlicher Mailkontakt am 13.1.2014.

⁵ Das schreibt Laura Shannon in einer persönlichen Mail vom 17.1.14 über Armenien, wo dieses Tanzen nach links verbunden ist mit Verlust, Kummer, Trauer, Dürre, Exil etc.

(Wolfram 1951, S. 32). In Norwegen dreht man sich beim Passieren eines Friedhofs dreimal gegen den Uhrzeigersinn um sich selbst, dann können einem die bösen Geister nichts anhaben. Dies interpretiert Wolfram als einen Abwehrkreis (1951, S. 33). Auch musste sich ein Kind bei der Erstkommunion in Norwegen in früheren Zeiten mitsonnen abdrehen. Ebenso drehte sich der Priester vor dem Erteilen des Sakraments (Wolfram 1951, S. 33). Auch Umkreisungen an Drei-König oder bei ähnlichen Anlässen in Österreich werden im Uhrzeigersinn vorgenommen. So war es noch 1947 in Rauris in Osttirol Brauch, dass ein Hausvater an Dreikönig mit einer Glutpfanne das Haus dreimal mitsonnen umkreisen musste (Wolfram 1951, S. 33). Auch wird die „falsche“ Richtung mit Hexen oder dem Teufel in Zusammenhang gebracht (Salmen 1980, S. 18, S. 21, S. 21). So bewegen sich die in manchen Kirchen, beispielsweise in Lübeck, abgebildeten Totentänze mit dem Tod als Vortänzer nach rechts, wogegen die Tanzrichtung bei den Berliner Totentänzen nach links geht, wobei letzteres nicht zur „falschen“ Richtung passt.

Diese Zweiteilung Europas mit verschiedener Vorzugsrichtung ist bemerkenswert und wirft einige Fragen auf: Gab es diese Vorzugsrichtungen schon immer oder änderte sie sich in einem der beiden Gebiete? Wie war die ursprüngliche Richtung und welche Gründe führten zu einer Richtungsänderung?

Neben wenigen schriftlichen Belegen und seltenen Übergangsformen in den heutigen Kettentänzen bieten ikonographische Analysen eine Möglichkeit, die Vorzugsrichtung in vergangenen Zeiten zu bestimmen.

5.6.2 Ikonographische Analysen und andere Indizien für die Vorzugsrichtung in historischen und prähistorischen Zeiten

Für die Zeit seit ihrer Entstehung bis zum Mittelalter sind bildliche Darstellungen die wichtigste Informationsquelle über Kettentänze. Die Basis für die folgenden Analysen bilden dabei Tanzdarstellungen auf neolithischer Keramik insbesondere aus dem 6. – 4. Jt. v. Chr., Felsbilder, Steinritzungen und Wandmalereien aus ganz unterschiedlichen Zeitepochen, Figuren aus Ton aus dem 4. und 2. Jt. v. Chr., Figuren aus Metall aus den entsprechenden Metallzeiten, Siegelabdrucke ab dem 4. Jt. v. Chr., Reliefdarstellungen aus der antiken griechischen und römischen Zeit, Fresken und gemalte Bilder aus dem Mittelalter bis zur Neuzeit.

Neben verschiedenen grundsätzlichen, materialtechnischen, ausführungstechnischen und sonstigen Bedingungen, die ein künstlerisches Produkt beeinflussen,¹ beinhalten solche Darstellungen immer die subjektive und künstlerische Sicht des Ausführenden. Zudem gibt es Bevorzugungen und Stilistisches durch den Zeitgeist, z.B. eine Bevorzugung von Ornamenten in der geometrischen Zeit (in Griechenland 1100 – 700 v. Chr.), wozu Darstellungen von Kreiskettentänzen mit der Körperfront zur Mitte ganz gut passen. Zur Bevorzugung von Profilsichten in der archaischen Zeit (700 – 500 v. Chr.) passen dagegen eher Schlingentänze (Kleine 2005, S. 41-42). Ein weiteres Beispiel führt Kleine (2005, S. 43) für Reigenabbildungen in attisch-spätgeometrischer Zeit an, die meist gemischt dargestellt sind,

¹ Vgl. Kap. 2.1.3.

wogegen in den nachfolgenden Zeiten sehr überwiegend nur Frauen auf den Abbildungen zu finden sind. Aus den Literaturstellen geht aber klar hervor, dass es weiterhin auch Männertänze und gemischte Reigen gab.

Ein besonderes Problem ergibt sich bei der Interpretation der Bewegungsrichtung von Darstellungen, die auf der Außenseite eines Objekts angebracht sind. Dieser Aspekt wird bereits in Kap. 2.1.3 diskutiert. Auf Grund der dort angeführten Überlegungen wird die Richtung immer von den Tanzenden aus zugeordnet. Bei Darstellungen, aus denen nicht ersichtlich ist, ob die Tanzenden mit der Körperfront oder dem Rücken zum Betrachter hin angeordnet sind, wird angenommen, dass immer die Körperfront dem Betrachter zugewandt ist.

Zur Richtungsanalyse werden alle im Profil abgebildeten Körperteile herangezogen. Kleine Asymmetrien frontal abgebildeter Körper werden im Gegensatz zur Richtungsinterpretation bei Garfinkel nicht als solche gedeutet, sondern werden als Folgeerscheinung von speziellen Handwerkerfertigkeiten oder der angewandten Technik interpretiert.

Bei der konkreten Auswertung entstehen so drei Kategorien. Neben links und rechts gibt es noch frontale Abbildungen ohne Profilanteile, zu denen auch unklare bzw. uneinheitliche Darstellungen gezählt werden.

Die Auswertung der Darstellungen ist für das Linkstanzgebiet des westlichen Europas in Tab. 562a zusammengestellt. Dabei werden weltliche und religiöse Motive unterschieden.

Tab. 562a: Auswertung alter Kettentanz-Darstellungen aus dem westlichen Linkstanzgebiet. (Datenbasis im Datenteil C.2.2)

Weltliche Motive	links	rechts	unklar/frontal
vor dem Mittelalter	7	0	2
Mittelalter bis 1820	47	19	13

Religiöse Motive	links	rechts	unklar/frontal
Totentanz (ab 1439)	2	5	0
Engelreigen	2	1	0

Vor dem Mittelalter liegen für die Linkstanzregion nur wenige Darstellungen vor, die aber eindeutig dafür sprechen, dass auch schon früher in diesem Gebiet nach links getanzt wurde. Auch die mittelalter- und neuzeitlichen Bilder bestätigen die Linksrichtung für diese späteren Zeiten. Nicht so eindeutig ist das Ergebnis bei den religiösen Motiven (seit dem Mittelalter). Allerdings ist die Datenbasis auch sehr gering.

Die Auswertung für das östliche Rechtsgebiet Europas ist in Tab. 562b zusammengestellt.

Tab. 562b: Auswertung alter Kettentanz-Darstellungen aus dem östlichen Rechtstanzgebiet Europas (Datenbasis im Datenteil C.2.1)

	links	rechts	frontal	2 Gruppen gegeneinander	unklar
Bilder bei Garfinkel (2003) Abb. 10.5a,b; 10.6; 10.7; 10.8a-f; 10.15a			10		1
Vorgeschichte bis Minoische Zeit			5		
frühgriechische Zeit 900 – 675 v. Chr. (Tonfiguren, Keramik)	5	0	3	3	
frühgriechische Zeit 900 – 675 v. Chr. (Tonfiguren, Keramik) Eigene Auswertung der Bilder in Tölle (1964) ¹	25	1	0	2	
archaische, klassische und hellenische Zeit 675 – 100 v. Chr. (Tonfiguren, Keramik, Relief)	11	17	4	2	
Bilder ab etwa 1000 (ohne Grabsteine)	4	30	0	0	2

Für die neolithische und minoische Zeit spielt die Bewegungsrichtung in den Abbildungen keine Rolle. Hier sind die Tanzenden alle frontal abgebildet ohne Bevorzugung einer Richtung. Von der frühgriechischen Zeit bis in die klassische Zeit überwiegt die Richtung nach links deutlich. Für die Zeit ab etwa 500 v. Chr., für die die meisten Tanzdarstellungen Griechenlands in Reliefs zu finden sind, ist die Situation nicht eindeutig. Die mit Richtung nach rechts abgebildeten Kettentänze überwiegen etwas, was bei der geringen Datenmenge aber nicht signifikant sein muss. Für das erste Jahrtausend n. Chr. gibt es gar keine Kettentanzabbildungen oder es sind mir keine zugänglich. In den Bildern ab 1000 n. Chr. dominiert im Osten jetzt eindeutig rechts als vorherrschende Richtung der Kettentänze.

Die Auswertung der Bilder spricht für die Annahme, dass die Kettentänze im Osten ursprünglich auch nach links gingen und dass zwischen 500 v. Chr. und 1000 n. Chr. eine Richtungsumkehrung stattgefunden hat.

¹ Dabei gibt es sehr wenige Überschneidungen mit dem eigenen Datensatz an Bildern.

Für ganz Europa scheint links die ursprüngliche Bewegungsrichtung zu sein. Ob die Vorzugsrichtung links auch im Entstehungsgebiet vorherrschte, kann nur durch eine entsprechende Analyse von neolithischen Darstellungen des Nahen Ostens geklärt werden. Die Ergebnisse dieser Analyse sind in Tab. 562c zusammengestellt.

Tab. 562c: Eigene Auswertung der neolithischen Bilder von Kettentänzen in Garfinkel (2003)

Zeit	Σ	Kettentänze, dabei werden Kreiskettentänze und Schlängel unterschieden		Tanzrichtung vom Tänzer aus gesehen * ¹			
		KKT	Schlängel oder Gänsem.	links	rechts	unklar	frontal
Naher Osten 8.-7. Jt. v. Chr. ¹	13	4 o.F. 3 m.F.	1 Gänsem.	3	2	0	2
Anteil		54%	8%				
Halafian and Samarra Cultures 6. Jt. v. Chr.	108	8 o.F. 93 m.F.	2 Gänsem. o.F.,	5	0	0	93
Anteil		93%	2%				
Iran bis Pakistan 6.-5. Jt. v. Chr.	106	16 o.F. 59 m.F.	1 Gänsem. m.F. 1 Gänsem. o.F. 14 Mehrfach-körper hintereinander	15	2	1	74
Anteil		71%	15%				
SO-Europa 6.-5. Jt. v. Chr.	56	3 o.F. 10 m.F.		0	0	1	10
Anteil		23%					
Prädynastik Ägypten 5.-4. Jt. v. Chr.	58	2 o.F. 17 m.F.		6	7	1	7
Anteil		33%					
Naher Osten 4.-3. Jt. v. Chr.	37	15 m.F. 12 o.F.	3 Schlängel m.F. 2 Gänsem. o.F. 2 Gänsem. m.F.	11	19	1	2
		73%	19%				

*¹ Einzeltänzer sind nicht gewertet; KKT = Kreiskettentanz; Schlängel = Schlängeltanz; Gänsem. = Gänsemarschtanz; o.F. = ohne Fassung; m.F. = mit Fassung

¹ vorkeramische Zeit des Neolithikums

Die ganz überwiegende Anzahl der Tanzenden ist im 8. bis 5. Jt. v. Chr. frontal abgebildet und zwar so, dass keine Bewegungsrichtung zugeordnet werden kann. Das heißt nicht, dass die Tänze am Platz getanzt wurden. Denn auch heute noch kann bei entsprechenden Photographien von frontal ausgeführten Kreiskettentänzen die Bewegungsrichtung im Bild nicht festgestellt werden, obwohl sie real vorhanden ist. Andererseits kann diese Tatsache möglicherweise so interpretiert werden, dass eine seitliche Bewegungsrichtung zwar vorhanden ist, dass aber die Ausrichtung der Körperfront zur Mitte hin sowohl beim Tanzen selbst, als auch in den Darstellungen wichtiger ist. So kann leider aus diesen Analysen keine Vorzugsrichtung herausgelesen werden, auch wenn links etwas häufiger festgestellt wird im Vergleich zu rechts. Heute dominiert im Nahen Osten und in den asiatischen Verbreitungsgebieten der Kettentänze die Richtung nach rechts. Ob das dort schon immer so war oder ob eine Richtungsumkehr wie im östlichen Europa stattgefunden hat, lässt sich bei der dieser Arbeit zugrunde liegenden Datenbasis nicht sagen. Für das östliche Europa scheint diese Richtungsumkehr aber deutlich zu sein und diese Annahme wird durch weitere Indizien gestützt.

So schreibt Prokhorov (2002, S. 50), dass in der vorchristlichen slawischen Gesellschaft der Khorovod mitsonnen getanzt wurde. In diesem Sinne äußert sich auch R. Koop¹, wobei er einen Richtungswechsel erst im 17. Jh. vermutet.

Auch wurden die alten vlachischen Tänze alle nach links getanzt, wie D. Barbarousis² für seine Heimat Nordgriechenland feststellt. Die gleiche Aussage macht D. Paunovic³ über vlachische Tänze im östlichen Serbien. Das gilt nach Barbarousis auch für die alten Tänze aus dem Epiros.

Einige wenige alte Tanzformen können als Übergangsform zwischen einer Ausführung nach links und einer nach rechts interpretiert werden. So existiert auf Kreta der Tanz Ethianos⁴ mit einem Basis-Drei-Takt-Muster in zwei verschiedenen Varianten, die beide nach rechts getanzt werden. Die eine Variante beginnt mit dem rechten Fuß und die Schritte werden so gesetzt, wie es beim Drei-Takt-Muster nach rechts üblich ist. Die andere Variante mit dem linken Fuß beginnend hat eine Schrittverteilung, wie es bei diesem Muster üblich ist, wenn es nach links ausgeführt wird. Möglicherweise wurde dieser Tanz früher nach links getanzt. Beim Prozess der Richtungsumkehr wurden die ursprünglichen Schritte weiter verwendet, nur eben nach rechts ausgeführt und in einem weiteren Abschnitt dieser Wandlung wurden dann auch die Schritte innerhalb des Musters von links auf rechts umgestellt.

Es stellt sich nun die Frage, ob sich Faktoren oder Prozesse benennen lassen, die eine Richtungsumkehrung bei den Kettentänzen des östlichen Europas auslösten, die in der Zeit zwischen 500 v. Chr. und 1000 n. Chr. in Griechenland stattgefunden und in anderen Regionen des östlichen Europas möglicherweise später eingesetzt haben.

¹ Niederländischer Volkstanzexperte für russische Tänze in einem Interview am 12.5.2011.

² Dimitris Barbarousis, griechischer Volkstanzlehrer aus Nordgriechenland, selbst vlachischer Herkunft, in einem Gespräch am 20.11.2010 bei einem Seminar in Stuttgart.

³ Dragan Paunovic, Volkstanzlehrer für serbische Tänze auf dem Seminar am 5./6.10.1991 zum Tanz „Stara Vlajna“ (bedeutet: alter vlachischer Tanz).

⁴ D. Barbarousis am 20.11.2010 in Stuttgart.

5.6.3 Erklärungsversuche für die unterschiedlichen Vorzugsrichtungen bei Kettentänzen in Europa

Für die Gründe der Aufteilung Europas in zwei Gebiete mit unterschiedlicher Vorzugsrichtung bei Kettentänzen wurden bisher nur wenige Hypothesen formuliert. Diese werden im Folgenden mit den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit über Entstehung und Ausbreitung der Kettentänze überprüft. Dabei spielen neben den wenigen schriftlichen Belegen und den mutmaßlichen Übergangsformen vor allem die ikonographischen Analysen eine wichtige Rolle.

Prinzipiell gibt es zwei unterschiedliche Möglichkeiten, die zu der heutigen Situation der Vorzugsrichtungen geführt haben könnten. Entweder entstanden die Gebiete mit unterschiedlicher Richtung schon bei der Verbreitung der Kettentänze, oder in einem Gebiet wurde die Richtung zu einem späteren Zeitpunkt geändert.

Gegen unterschiedliche Richtungen von Anfang an sprechen die ikonographischen Auswertungen,¹ die darauf hindeuten, dass in ganz Europa ursprünglich und danach bis ins 6. Jh. v. Chr.² links bevorzugt wurde. Zudem lassen sich beim heutigen Stand der Erkenntnisse keine Ursachen erkennen, die schon beim Prozess der Ausbreitung zu unterschiedlichen Richtungen geführt haben könnten.

Diese Sichtweise unterstützend zitiert Mladenović die Meinung von Stojković et al. (1926, S. 25-42, in Leibman 1992, Fußnote 53, S. 233), die besagt, dass die Bevorzugung der Bewegungsrichtung links, also mitsonnen, ein Überbleibsel eines urzeitlichen Sonnengotchkultes unter allen Indoeuropäern sei.³ Im Uhrzeigersinn, also mit der Sonne drehend, wird daher in einer bäuerlichen, auf dem Anbau von Pflanzen basierenden Tradition als heilbringend und gut verstanden (Barber 2013, S. 361).

Da derzeit keine Belege gegen diese Hypothese sprechen, muss angenommen werden, dass nach Verbreitung der neolithischen Kultur in ganz Europa Kettentänze mit der Vorzugsrichtung nach links getanzt wurden.

Aber zu welcher Zeit und aus welchen Gründen hat sich im östlichen Teil Europas die Umstellung der Vorzugsrichtung beim Kettentanz von links nach rechts vollzogen?

Bei den Reigentanzdarstellungen Griechenlands vollzieht sich dieser Wechsel etwa 500 v. Chr. zu Beginn der klassischen Zeit. Die bis zu diesem Zeitpunkt vorwiegend auf keramischen Gefäßen dargestellten Kettentänze gehen überwiegend nach links, auf den dann ab dieser Zeit bevorzugten Reliefbildern mehrheitlich nach rechts. Ursachen für diese Veränderung sind nicht zu erkennen und das restliche Europa bewegte sich zu dieser Zeit wahrscheinlich immer noch nach links. Dass dieser Richtungswandel zuerst im südöstlichen

¹ Vgl. Kap. 5.6.2.

² Diese Jahreszahl gilt genau genommen nur für Griechenland.

³ In der vorchristlichen slawischen Gesellschaft ging der Khorovod mitsonnen zur Verehrung von Yarilo, einer protoslawischen Göttin der Fruchtbarkeit, des Frühlings und der Vegetation (Prokhorov 2002, S. 50).

Europa auftritt, spricht aber für einen Einfluss, der vom benachbarten südwestlichen Asien ausgeht. Aber vielleicht hat die Richtung rechts bei den Reliefdarstellungen auch andere Gründe, die mit dem Wechsel des Darstellungsmaterials zusammenhängen. Trotzdem sind die Analyseergebnisse der Reigendarstellungen ein erstes Indiz für einen Richtungswechsel in dieser Zeit. Auch die von Mladenović (1973, S. 99 – 101; in Leibman 1992, Fußnote 53 S. 233) geäußerten Vermutung, dass indigene Völker des Balkans vor der Migration der Slawen im 5. und 6. Jh. n. Chr. bereits nach rechts getanzt hätten, widerspricht ikonographischen Darstellungen nicht. Nach ihrer Ausbreitung übernahmen die Slawen die Vorzugsrichtung rechts für die Gebiete des Balkans, wogegen die russischen Horovods, wie auch die letzten Kreistänze der Polen und Tschechen, nach Mladenović zu dieser Zeit noch nach links gingen. Letztere Aussage stimmt heute nur für die restlichen Kettentänze von Tschechien. In Polen, in der Slowakei und in Russland werden die meisten Tänze nach rechts getanzt und erfuhren möglicherweise erst später eine Richtungsumkehrung.

Einen weiteren Aspekt zu dieser Thematik trägt Leibman (1992, S. 222ff) in seiner Arbeit über die Struktur von Balkantänzen bei. Darin korreliert Leibman die Grenze zwischen der Vorzugstanzrichtung rechts und links mit drei historisch belegten oder bedingten Grenzen, die im Großen und Ganzen mit der Links-Rechts-Grenze übereinstimmen. Das sind die Grenzen zwischen dem Heiligen Römischen Reich und Byzanz, die Grenze zwischen dem Osmanischem Reich und Österreich-Ungarn und die Grenze zwischen katholischen und orthodoxen Christen.¹ Inhaltlich wesentlich scheinen die Grenzen zwischen Byzanz und Rom und damit auch zwischen orthodoxem und katholischem Christentum zu sein, denn mit Byzanz dominierte der griechische Einfluss, mit Rom der westliche und dieser Unterschied könnte auch mit einer unterschiedlichen Bewertung der Richtungen in früheren Zeiten zusammen hängen.

Noch heute spiegelt sich dieser Unterschied unter anderem in der Ausführung des persönlichen Bekreuzigens wider, bei dem im horizontalen Anteil in der orthodoxen Kirchen die insgesamt dritte Berührung zuerst rechts, in der katholischen Kirche diese zuerst links durchgeführt wird. Auch weitere rituelle Richtungsbewegungen wie das Umkreisen des Altars unterscheiden sich (Leibman 1992, S. 223).

Über die Ausbreitung des orthodoxen Christentums kam dann die Bevorzugung von rechts auch in nord- und teilweise in westslawische Bereiche² und es gibt einige wenige Hinweise, dass auch die Vorzugsrichtung bei den Kettentänzen im Zuge der Christianisierung dieser Regionen von links nach rechts wechselte. Das Christentum scheint aber nicht die primäre

¹ Nicht von Ungefähr benutzt Leibman die Formulierung, dass die Grenzen im Großen und Ganzen übereinstimmen. Denn die als erstes angeführte Grenze zwischen dem Heiligen Römischen Reich und Byzanz (Leibman 1992, S. 222) stimmt mit der Grenze für die Vorzugsrichtung in Ungarn genau überein, befindet sich aber im südlichen Verlauf zumindest heute weiter im Westen. Die zweite Grenze zwischen dem Osmanischem Reich und Österreich-Ungarn (Leibman 1992, S. 223) stimmt in keinem Bereich gut überein. Das gilt auch für die dritte Grenze zwischen katholischen und orthodoxen Christen (Leibman 1992, S. 223), da z. B. in Ungarn keine orthodoxen Christen, aber viele Katholiken auch jenseits der Donau leben und diese Region zum Rechts-Tanzgebiet zählt

² Unklar ist die Situation für Polen, wo überwiegend nach rechts getanzt wurde, wobei Polen aber unter Einfluss der katholischen Kirche stand.

Ursache für den Richtungswechsel in den östlichen Balkanländern zu sein, denn dieser Wechsel hat auf Grund der ikonographischen Auswertungen schon früher stattgefunden.

Betrachtet man die heutige Situation, findet man generell in allen europäischen Sprachen und wahrscheinlich darüber hinaus eine Verknüpfung von rechts mit Glück, ehrenhaft, richtig, positiv und gut und ebenso eine Verknüpfung von links mit Pech, Unheil, falsch, linkisch und Ähnlichem.

Eine grundlegende Ursache der unterschiedlichen Links-rechts-Bewertung liegt wahrscheinlich in der weltweiten Dominanz der Rechtshändigkeit von etwa 90% (Hoops 2003, S. 226). Die rechte Hand ist die geschicktere, die mehr zu Stande bringt, deshalb kann sie helfen, schützen, Wunder wirken und Feinde zerschmettern. Linkshändigkeit scheint bereits in der Antike als minderwertig diskriminiert worden zu sein (Betz 2003, S. 1118f). Das war nicht überall so. Im antiken Rom war beim Vogelflug und beim Opfer die linke Seite die glückbringende (Kittel 1935, S. 37). Rechts bedeutete für die Römer Unheil (Mohr 1960, S. 382). Ähnliches galt für den germanischen Sprachraum, in dem noch bis zum Althochdeutschen das Wort ‚winistar‘¹ die Bedeutung links hatte (Hoops 2001, S. 481). Ein Wort, dessen semantisches Feld Wörter wie ‚Wonne‘, ‚Gewinn‘, ‚Wunsch‘ und Leidenschaft umfassen (Hoops 2003, S. 229). Dabei besteht eine Verwandtschaft zum lateinischen ‚sinister‘ (links) und dem griechischen ‚aristeros‘ (links), was darauf hindeuten könnte, dass diese Worte ursprünglich auch nicht negativ besetzt waren. Im Wort ‚winistar‘ spiegelt sich wider, dass in diesem Fall die linke Seite als die günstigere, bessere gewertet wurde (Hoops 2001, S. 481). „Während die rechte Hand ihre Bevorzugung der größeren Stärke und Geschicklichkeit verdankt, mag die positive Wertung der linken Seite aus der Opfersituation motiviert sein. Die ‚primäre‘ Blickrichtung ist die nach Osten, zur aufgehenden Sonne, den Wohnsitz der Götter setzen die Germanen aber im Norden an, denn man bete gen norden gewandt (horfa, lita i nordr) [...] Die göttliche seite des himmels galt aber nothwendig für die heilvolle, günstigere“ (Hoops 2001, S. 481). Beim Blick gegen Osten waren die Götter dann im Norden, also links davon. Die Bevorzugung für links galt auch für die antiken Slawen vor ihrer Migration in den Balkan, zumindest beim Tanz (Mladenović 1973, S. 99 – 101; in Leibman 1992, Fußnote 53 S. 233). Die Römer übernahmen dann später von den Griechen den Glauben, links sei die Unglücksseite (Mohr 1960, S. 382) und die rechte Seite die glückbringende (Kittel 1935, S. 37). Auch im Nordseegermanischen lässt sich dieser Wandel verfolgen, in dem ‚wenistera‘ durch die Neubildung ‚lufti‘ ersetzt wurde, welches von Hause aus nicht ‚links‘, sondern ‚untauglich‘ bedeutete. Im Mittelhochdeutschen findet sich dann u.a. ‚linc‘ (Hoops 2001, S. 482). Dieser Vorgang spielte sich zwischen dem 8. und 15. Jh. in vielen europäischen Sprachen ab (Hoops 2003, S. 229). Möglicherweise ein genereller Trend, möglicherweise aber auch eine Folge der Christianisierung und der damit verbundenen positiven Bewertung der rechten Seite in der Westhälfte Europas. Schon im Alten Testament rettet Jahwe mit seiner rechten Hand Bedrängte, straft Feinde, gibt seinem Volk Land, hilft in der Not und vollbringt die Welterschöpfung. Die rechte Seite ist mit Gunst, Glück, Ehre und Gerechtigkeit verbunden (Kittel 1935, S. 37). Wogegen das Herz der Toren nach seiner

¹ Das altwestnordische Wort ‚vinstri‘ mit der Bedeutung links lebt heute noch in seinen Entsprechungen in allen heutigen skandinavischen Sprachen fort. Auch im gesamten Westgermanien war es vertreten. (Hoops 2001, S. 481).

Linken geht (Kittel 1935, S. 37). „Das gesamt Bild von der Rechten Gottes hat sich im Laufe der jüdischen Apokalyptik entwickelt: in der persischen und hellenistischen Zeit ab 5. Jh. v. Chr.“ (Mail von Prof. Großhans, Münster vom 25.1.14). Die negative Bewertung der linken Seite ist auch in vielen Kulturen in der Nachbarschaft Israels verbreitet (Betz 2003, S. 836). Dieses Wertesystem setzt sich im Neuen Testament fort, in dem Jesus beim Jüngsten Gericht die Schafe auf die rechte, die Böcke auf die linke Seite stellt (Kittel 1935, S. 38) und auch in der Erhöhung des Christus zur Rechten Gottes (Kittel 1935, S. 38). In Mitteleuropa lässt sich die Idee, dass das Tanzen nach rechts in den Himmel geht und nach links zum Teufel, bis ins 13. Jh. zurückverfolgen (Harding 1973, S. 63). In Meister Ingolds „Goldenem Spiel“ aus dem Jahre 1432 heißt es sinngemäß: nach rechts tanzen mit unserem Herrn Jesus Christus in das ewige Leben, nicht nach links wie die traurige Tänzerin [...] (in Harding 1973, S. 61). Ganz ähnlich steht es im *Mireour du Monde* aus dem 14. Jh., wo Caroles als Prozessionen zum Teufel bezeichnet werden, weil sie nach links gehen. Weiter heißt es dort, dass die Wege, die nach rechts drehen, zu Gott gehen (in Harding 1973, S. 62). Und auch der vielzitierte Satz von Jakob von Vitry: „Chorea enim circulus est, cujus centrum est diabolus, et omnes vergunt in sinistrum“¹ (Der Reigentanz ist ein Kreis, dessen Zentrum der Teufel ist und alle sind nach links ausgerichtet)² enthält diese Botschaft.³ Trotz dieser negativen Bewertung der Tanzrichtung nach links blieb die westliche Hälfte Europas bei dieser Vorzugsrichtung. Die Ursache dafür liegt möglicherweise in einer vergleichsweise frühen Säkularisierung des Tanzes in Mittel- und Westeuropa, die zu einer frühen Ausgliederung aus dem religiös rituellen Bereich führte. Zudem wurden die Kettentänze zunehmend durch Paartänze ersetzt. In der östlichen Hälfte Europas blieben die Kettentänze sehr viel länger⁴ auch in einem religiösen Kontext erhalten.⁵ Das führte dazu, dass auch außerhalb der Balkanländer unter dem Einfluss der orthodoxen Kirche die Vorzugsrichtung rechts dominierte. Das erklärt möglicherweise auch die Vorzugsrichtung nach rechts im katholischen Polen und Litauen, wo die Säkularisierung des Tanzens vermutlich noch nicht so weit fortgeschritten war.

Insgesamt betrachtet ergibt sich bei den wenigen Belegen und schwer zu fassenden Prozessen folgender Ablauf für den Wandel der Bevorzugung von rechts und links:

Nach der Ausbreitung der neolithischen Kultur wurde in ganz Europa links bevorzugt. Das gilt für die Kettentänze und wahrscheinlich auch für andere Bezüge. Ab dem 5. Jh. v. Chr. setzt ein Wandlungsprozess ein, der zuerst im antiken Griechenland zu fassen ist. Eine veränderte Bewertung von rechts und links scheint – schon geographisch gesehen - aus dem südwestlichen Asien zu kommen. Dafür spricht auch das Bild von der Rechten Gottes in der jüdischen Apokalyptik, das in dieser Zeit im Alten Testament erscheint (s. o.). Dafür spricht weiterhin, dass auch andere Völker des Nahen Ostens rechts als die bessere Seite bewerten.

¹ Jacques de Vitry, *Sermones vulgares domini Jacobi Vitricensis*, Paris, BN, ms. lat. 17509, fol. 146.

² Übersetzt durch M.H.

³ Weitere Beispiele in Harding 1973, S. 59ff.

⁴ Vgl. Kap. 4.10.1

⁵ Die beiden Videos zeigen zwar keine Kettentänze, aber einen anderen Tanz, der einmal im christlichen Kontext (<http://www.youtube.com/watch?v=Lp2-X7vrOKE>, down) und dann einen Tag später in vorchristlichem Zusammenhang (<http://www.youtube.com/watch?v=LUQuiYDUHFs>, down) getanzt wird.

Im Zuge der Ausbreitung des Christentums, das diese Bewertung übernimmt, ändert sich die Vorzugsrichtung beim Tanzen im ganzen östlichen Europa. Auch das westliche Europa übernimmt das neue Wertesystem vermutlich als Folge der Christianisierung. Zu diesem Zeitpunkt waren die Kettentänze des westlichen Europas aber nicht mehr religiös rituell eingebunden. Sie wurden überwiegend in einem geselligen Kontext ausgeführt, was dazu führte, dass sie ihre alte Richtung beibehielten, soweit sie überhaupt noch getanzt wurden.

5.7 Verwandtschaftsverhältnisse der Kettentänze verschiedener Areale

Westeurasisches Kettentänze haben wahrscheinlich einen gemeinsamen Ursprung und bilden eine Verwandtschaftsgruppe. Dafür sprechen folgende, zumindest für die ursprünglichen Formen, durchgängig vorhandene Merkmale:

- Übereinstimmende äußere Strukturmerkmale wie Kettenfassung, Körperfront zur Mitte ausgerichtet (bei den anteilmäßig dominierenden Kreiskettentänzen)
- Einfache Schrittmuster über wenige Takte, die immer wieder wiederholt werden
- Eine flächendeckende Verbreitung und ein hoher Anteil des Drei-Takt-Musters (011)
- Asymmetrische Muster
- Begleitung durch den eigenen Gesang
- Eine große Ähnlichkeit der zugehörigen Bezeichnungen in vielen Verbreitungsregionen

Ein zumindest bis zum Mittelalter flächendeckendes und zusammenhängendes Verbreitungsgebiet (Abb. 421), welches übereinstimmt mit der Expansion der frühen Hirten und Bauern des Nahen Ostens, spricht dafür, dass die Kettentänze mit der Kultur des Neolithikums verbreitet wurden. Für die Anfangszeit der Ausbreitung im 8. bis 4. Jt v. Chr. wird diese Expansion gut durch Kettentanzdarstellungen in archäologischen Funden repräsentiert.

Außerhalb des großen, bis in den West-Iran reichenden Verbreitungsgebiets kommen Kettentänze noch in folgenden Arealen vor:

- Bei den Berbern in Nordafrika
- Bei bestimmten Ethnien in Zentral- und Nord-Indien, insbesondere Nordost-Indien (tribal dances), in Bangladesch und Nepal
- Bei Minderheiten in Südwest-China (insbesondere in Yunnan) und vereinzelt in Tibet
- Bei den Burjaten westlich des Baikalsees (bis 1990)
- Bei den Yakuten in Sakha
- Bei der Urbevölkerung auf Taiwan

Die Existenz der angeführten Verbreitungsgebiete wirft die Frage auf, ob die Kettentänze dieser Areale auf einen gemeinsamen Ursprung im Nahen Osten zurückgehen oder ob sie unabhängig von den westeurasischen Kettentänzen entstanden sind. Bei gleicher Herkunft sollten alle wichtigen Merkmale der westeurasischen Kettentänze mit denen der jeweiligen Formen übereinstimmen. Ein Vergleich der einzelnen Attribute ist in Tab. 570 zusammengefasst.

Tab. 570: Merkmale der Kettentänze in den verschiedenen Verbreitungsgebieten

Merkmal	Westurasien	Berber	N- & Z-Indien	Lisu (SW-China)
mit Fassung	alle Tänze	Schulterberührung, manchmal gefasst	viele Tänze	fast alle Tänze
Kreisketten-tänze	ja	ja	ja	ja
Schlängeltänze	sehr wenige	keine	ja	?
Gänsemarsch	keine	keine	keine	wenige
einfache Schrittmuster (1 – 7TM)	bei den ursprünglichen Formen	sehr einfache	sehr einfache (2TM, 4TM)	ja
3TM	viele	keine	keine ?	einige 3TM Basis
8TM	westl. Balkan	keine	wenige	wenige
asymmetrische Muster	ja	ja	ja	ja
Bezeichnungen	,chor'-Familie, ,chobi'-Familie	Ahouach (Hoher Atlas)	Garba (in Gujarat), aber auch einige ganz andere Wörter	woa kia (N-Thailand), wa ki (SW-China), Qie' (tʃeə[r]).
archäologische Funde der neolithischen Ausbreitung mit Kettentanzdarstellungen	Naher Osten, Mittlerer Osten, Südost-Europa, Rumänien	?	Felszeichnungen von Bhimbetka	bemalte Keramikbehälter mit Kettentanz, Majiayao-Kultur Nordwestchina, etwa 3900 – 3500 v. Chr., von Datong Shangsunjiazhai und von Tongde Zongri, Qinghai

Fortsetzung von Tab. 570

Merkmal	Burjaten	Yakuten	Taiwan
Fassung	ja	ja	viele Tänze
Kreiskettentänze	ja	ja	ja
Schlängeltänze	?	?	ja
Gänsemarsch	nein	nein	nein
einfache Schrittmuster (1 – 7TM)	ja (4TM)	ja	ja
3TM	?	?	vereinzelt, aber keine Basisversion
8TM	?	?	wenige
asymmetrische Muster	ja	ja	ja
Bezeichnungen	Jochar	Ohuokhai	Bezeichnungen wie ,muto, mijui, miam etc. (Ogawa 2006, S. 559 ff)
archäologische Funde der neolithischen Ausbreitung mit Kettentanzdarstellungen	(Fels- zeichnungen Tamgaly)	(Fels- zeichnungen Tamgaly)	?

Bei den Kettentänzen der Berber sind nicht alle Merkmale idealtypisch vorhanden. Da die frühen Neolithiker sich auch bis Nordafrika ausbreiteten und die Berber dort als sehr alte Ethnie gelten, ist eine Abstammung aus dem Nahen Osten denkbar. Bei der Bezeichnung ‚Ahouach‘ wäre dann nur der erste Radikal der vermuteten Wortwurzel ‚chor‘ vorhanden. Drei-Takt-Tänze scheint es dort aber nicht zu geben.

Auch bei den Kettentanzformen Zentral- und Nordindiens und angrenzender Gebiete scheint es das Drei-Takt-Muster nicht zu geben. Das müsste allerdings noch besser untersucht werden. Die äußeren Strukturmerkmale und die einfachen Schrittmuster sind aber gleich wie im westeurasischen Verbreitungsgebiet. Auch weisen die Felszeichnungen von Bhimbetka (Abb. 461) darauf hin, dass es diese Formen hier schon lange gibt. Von einigen Ausnahmen wie ‚Khel‘ oder ‚Shhapro‘ abgesehen gehören die entsprechenden Bezeichnungen nicht zur Wortwurzel ‚chor‘. Ein gemeinsamer Ursprung mit den westeurasischen Kettentänzen scheint möglich, ist aber bisher nicht eindeutig belegbar.



Abb. 570a: Bronzezeitliches Felsbild in der Tamgaly-Schlucht, Kasachstan (Ausschnitt), 2. Jt. v. Chr.

Eine deutliche Verwandtschaft lässt sich zu den Tänzen der Minderheiten Südwest-Chinas herstellen. Sie zeigen mit den westeurasischen Kettentänzen eine Übereinstimmung in allen Merkmalen und selbst die Basisversion des Drei-Takt-Mustern gehört zum Repertoire der Nu,

Pumi, Mosuo, Naxi, Yi und Lisu. Auch die Bezeichnungen ‚Qie‘ (Aussprache: tʃeə[r]) der Yi, ‚wu¹ chuo‘ der Naxi oder ‚woa kia‘ der Lisu könnten einen Zusammenhang mit der Wortwurzel ‚chor‘ haben. Zudem gibt es neolithische Darstellungen von Kettentänzen der Majiayao-Kultur in Nordwestchina aus der ersten Hälfte des 4. Jt.s v. Chr. (Abb. 454c und 454d), die im Stil gut zu den früheren Darstellungen des Nahen Ostens und auch zur Chronologie der Ausbreitung passen. Die Kettentänze dieser Minderheiten scheinen den gleichen Ursprung zu haben wie die westeurasischen Formen. Zudem gibt es dort bei einigen Ethnien auch „Gänsemarschtänze“ (Tab. 452a), die in den frühen Darstellungen auch vorhanden sind, die aber in Europa fast gar nicht vorkommen.

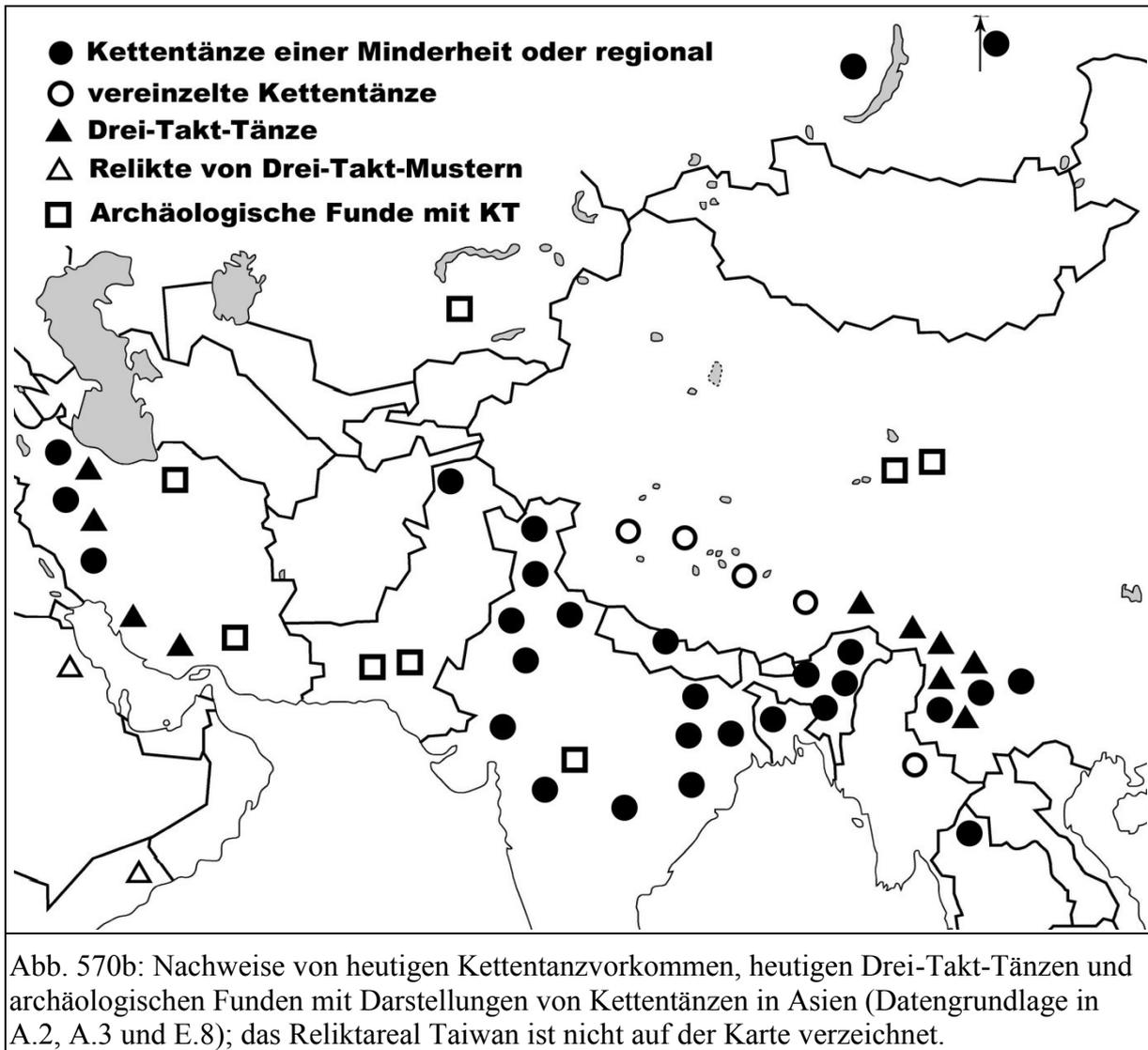
Bronzezeitliche Felsbilder in der Tamgaly-Schlucht im Südosten Kasachstans (Abb. 570a) zeugen davon, dass es dort einmal Menschen gegeben hat, die diese Tänze zu ihrem Kulturgut zählten. Heute gibt es in dieser Region keine Kettentänze mehr. Möglicherweise stellen die Felsbilder eine Verbindung her mit den davon nordöstlich liegenden Arealen der Burjaten und Jakuten. Deren Kettentänze zeigen alle Merkmale und das Wort ‚Jochar‘ als Bezeichnung der Burjaten² für Kettentanz passt sehr gut zur Wortwurzel ‚chor‘.

Bemerkenswert ist noch das in Ost-Asien solitär liegende Verbreitungsareal Taiwan. Die Kettentänze der dortigen Ureinwohner stimmen in ihren Merkmalen weitgehend mit den westeurasischen Vorkommen überein. Sie haben auch überwiegend einfache Schrittmuster, meist 1TM, 2TM oder 4TM, aber auch andere Längen sind vorhanden. Bei den meisten heutigen Formen werden in einem Tanz mehrere Muster sequenzweise addiert. Eine Zeit lang wird ein Muster mehrmals wiederholt, dann ein anderes. Dies könnte eine moderne Entwicklung sein, denn beispielsweise beim Hochzeitstanz der Rukai³ und anderen an Brauchtum geknüpfter Formen wird nur ein einziges Muster getanzt. Dabei wird zum Tanzen ausschließlich gesungen, was auch für die ursprünglichen westeurasischen Vorkommen typisch ist. Das Drei-Takt-Muster kommt vereinzelt vor, aber nicht in der Basisversion. Auch gibt es keine Belege, dass die frühen Neolithiker des Nahen Ostens sich bis Taiwan ausgebreitet hätten und die Bezeichnungen haben eine ganz andere Wortwurzel. Eine klare Zuordnung ist bei der derzeitigen Indiziensituation nicht möglich. Die Kettentänze Taiwans scheinen trotz ihrer großen Ähnlichkeit zu den westeurasischen Formen eher eine analoge Parallelentwicklung zu sein.

¹ ‚wu‘ ist das chinesische Wort für Tanz.

² Bei den Burjaten handelt es sich um eine mongolische Volksgruppe, die bis in die 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts Kreiskettentänze pflegten, die alle Merkmale dieses Tanztyps aufwiesen. Ihre Lebensweise als Hirten von Ziegen und Schafen könnte auf eine mögliche Abstammung von den frühen Hirten und Bauern hindeuten, die ja auch diese Haustiere hatten. Als sie von den Pferde hütenden Mongolen (Superstrat) dominiert wurden, übernahmen sie deren Sprache, behielten aber ihre Lebensweise, ihre Tänze und deren Bezeichnung (Substrat) bei.

³ http://www.youtube.com/watch?v=_4aLUsgKv30 vom 8.8.14



Zusammenfassung und Interpretation

In Nordafrika gibt es nur spärliche Hinweise auf Kettentänze, die als Reste der neolithischen Ausbreitung vom Nahen Osten ausgehend gedeutet werden können. Wahrscheinlich war schon die anfängliche Ausbreitung Richtung Afrika gering, denn durch die nacheiszeitliche Erwärmung verschoben sich die für diese Landwirtschaftsform günstigen Gebiete nach Norden. Zudem verwischten spätere indigene Einflüsse Afrikas die Spuren der frühen Hirten und Bauern aus Vorderasien.

In den asiatischen Bereichen östlich des Irans zeigen insbesondere die Kettentänze der Minderheiten Südwestchinas und der Burjaten westlich des Baikalsees offensichtliche Übereinstimmungen der Merkmale, so dass von einer gemeinsamen Herkunft mit den westeurasischen Formen ausgegangen werden kann. In den Verbindungsterritorien gibt es allerdings keine Kettentänze mehr. Hier überdeckten spätere Ereignisse wie möglicherweise die mehrmalige West- und Südwestbewegung von Reitervölkern aus Zentralasien die historisch ältere Ost- und Nordostmigration der frühen Neolithiker des Nahen Ostens. Eine weitere Untersuchung der angesprochenen Reliktareale wäre wünschens- und sicherlich lohnenswert, ist aber im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten.

6. Zusammenfassung und Ausblick

6.1 Vorgehensweise

Ausgangslage

Wer sich mit der Geschichte des Tanzes in Mittel- und Westeuropa beschäftigt, muss feststellen, dass nennenswerte Belege für den Verlauf der Tanzgeschichte erst ab dem späten Mittelalter existieren. Für die Zeit davor liegen, von den antiken Hochkulturen abgesehen, nahezu keine schriftlichen und ikonographischen Belege zum europäischen Tanz vor. Aus diesem Grund basieren sämtliche Äußerungen zum vormittelalterlichen Tanzgeschehen lediglich auf Vermutungen. So nimmt eine Reihe von Autoren¹ an, dass in ganz Europa bis zum Mittelalter Kettentänze flächendeckend verbreitet waren und den bedeutendsten Anteil des Tanzrepertoires bildeten. Ein konsequenter Nachweis für diese Annahme wurde aber bisher nicht erbracht. Auch sind keinerlei wissenschaftliche Ausführungen zur Entstehung und Ausbreitung dieses Tanztyps² und seiner weiteren Entwicklung bekannt. Im heutigen Europa gibt es einen mehrheitlichen Bestand an Kettentänzen in den Balkanländern, in der Bretagne, auf Sardinien und auf den Färöer-Inseln, ansonsten dominieren Paartänze. Daneben ist der Tanztyp Kettentanz auch im angrenzenden Nahen bis zum Mittleren Osten heute noch weit verbreitet. Untersucht man die gegenwärtig in Europa noch gebräuchlichen oder auch die durch Filmmaterial oder durch schriftliche Quellen bekannten Kettentänze, so finden sich insbesondere in den Balkanländern auffällige Unterschiede in den Strukturmerkmalen, in der bevorzugten Tanzrichtung und in der Verbreitung von bestimmten Schrittmustern dieser Tänze.

Während sich nun das Wissen über historische Begebenheiten und Prozesse in vielen gesellschaftlichen Bereichen bis hin zu Erkenntnissen über vor- und frühgeschichtliche Zeiten (z.B. in der Archäologie und in der Populationsgenetik) in den letzten Jahrzehnten zunehmend erweitert hat, gibt es seit der Veröffentlichung von Curt Sachs (1933) keinerlei neue Erkenntnisse zur vormittelalterlichen Tanzgeschichte. In Anbetracht dieser Ausgangslage und aufgrund der Beobachtung von Besonderheiten in der heutigen Verbreitung der Kettentänze, ihrer Schrittmuster und anderer Merkmale, ergaben sich Leitfragen zur Entstehung, zur Ausbreitung und zur Veränderung der Schrittmuster im Lauf der Zeit, deren Beantwortung in der vorliegenden Arbeit z. T. auf völlig neuen, wissenschaftlich bisher nicht beschrittenen Wegen in Angriff genommen wurden.

¹ Lawler 1964, S. 31; Salmen 1980a, S. 15; Wolfram 1986, S. 57; Czerwinski 1878, S. 4; Oetke 1982, S. 26; Goldschmidt 5. Auflage 1989, S. 44; Giurchescu 1983, S. 164; Martin 1983, S. 147.

² Westeurasische Kettentänze zeichnen sich durch spezifische Merkmale aus. Die Tanzenden sind durch Körperkontakt, meist Handfassung, miteinander verbunden. Zumindest die ursprünglichen Formen haben einfache, uniforme, sich wiederholende und asymmetrische Schrittmuster, werden durch Gesang begleitet, haben oft einen Vortänzer und bei den meisten Tänzen sind die Ausführenden mit ihrer Körperfront zur Mitte ausgerichtet.

Fragestellungen

In der ersten Leitfrage geht es um die Genese der Kettentänze. Wo und wann sind sie entstanden und welche Faktoren und Prozesse waren entscheidend für ihr Aufkommen?

Thema der zweiten Leitfrage ist die Ausbreitung und Verbreitung der Kettentänze. Wie vollzog sich die Ausbreitung? Wie war die Verbreitung in vorgeschichtlicher Zeit? Welche Faktoren waren für ihr Verschwinden verantwortlich und welche Bedingungen sorgten in den Reliktarealen für den Erhalt dieses Tanztyps?

Die dritte Leitfrage zielt auf Veränderungen der äußeren Formmerkmale und des Schrittmaterials im Lauf der Zeit. Können Erkenntnisse für den Zeitraum von der Genese bis zum Mittelalter gewonnen werden? Wie haben sich die Schrittmuster seit dem Mittelalter verändert und welches sind die Ursachen hierfür? Wie können Auffälligkeiten in der geographischen Verbreitung bestimmter Schrittmuster oder auch regionale Vorzugsrichtungen der Tanzbewegungen unserer Zeit erklärt werden?

Die Beantwortung dieser Leitfragen schließt nicht nur eine große Wissenslücke für die frühe Tanzgeschichte Westeurasiens, sie liefert möglicherweise darüber hinaus auch Hinweise zur frühen Geschichte der Indoeuropäer. Deren Herkunft und Ausbreitung wurde bisher in der Archäologie, der vergleichenden Sprachwissenschaft und der Populationsgenetik untersucht. Weitere Hinweise zur Frage der Urheimat der Indoeuropäer durch Untersuchung von Kulturelementen beizusteuern, ist eine völlig neue und bisher noch nicht durchgeführte Vorgehensweise.

Schriftliche Quellen, ikonographische Belege und etymologische Bezüge

Zur Beantwortung der Leitfragen wurden unterschiedliche Wege beschritten. Zunächst wurden alle relevanten Belege aus schriftlichen Quellen zur Geschichte der Ketten- und Paartänze gesammelt und chronologisch aufgelistet (Datenteil B). Auch ikonographische Funde zu dieser Thematik wurden erfasst, zeitlich geordnet angeführt und in Bezug auf Geschlechteranteil, Tanztyp und Bewegungsrichtung analysiert (Datenteil C).

Als Voraussetzung für eine Analyse der beschriebenen, abgebildeten oder vorliegenden Tanztypen mussten diese zuerst in trennscharfe Kategorien unterschieden werden. Die resultierende Einteilung ist in Tab. 613 dargestellt.

Tab. 613: Systematik der europäischen Folklore-Tänze

Obergruppen	Hauptgruppen	Untergruppen
Solotänze		anmutig-erotische Solotänze
		solistische Geschicklichkeitstänze
Paartänze	Freie Paartänze	
	Geschlossene Paartänze	
	Offene Paartänze	Offene Einzelpaartänze Mehrpaartänze
Gruppentänze	Kettentänze	Kreiskettentänze Schlängeltänze
	Freie Gruppentänze	
	Sonstige Gruppentänze	

Im weiteren Verlauf stellte sich heraus, dass die vorgenommene Systematisierung im Einklang steht mit den in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnissen zur Entstehung einzelner Tanztypen.¹

Zusätzlich zu den schriftlichen und ikonographischen Quellen wurden etymologische Aspekte wichtiger Tanzbezeichnungen untersucht, denn die Wortgeschichte eines Begriffs ist eng mit der entsprechenden Sachgeschichte verknüpft (Aeppli 1925, S. VII).

Die statistische Auswertung und Kartierung der schriftlichen und ikonographischen Belege und die etymologischen Interpretationen erbrachten sodann weitere Erkenntnisse zur Klärung der Leitfragen. Die Resultate dieser Vorgehensweise waren aber insgesamt wegen der teilweise spärlichen Quellenlage und insbesondere wegen der geringen Zeittiefe der schriftlichen Belege eher gering. Deshalb wurde in der vorliegenden Arbeit zusätzlich ein weiterer, ganz anderer Weg beschritten.

Datensammlung und Strukturanalyse heutiger Folklore-Tänze

Ausgangspunkt für diese zusätzlichen Überlegungen waren die heutigen Folklore-Tänze Europas, insbesondere die Kettentänze, denn ihr Erscheinungsbild und ihre jeweilige Verbreitung ist ja das Ergebnis von historischen Prozessen. Um die derzeitige Situation genau zu erfassen, wurde eine Sammlung von Tanzdaten für die jeweiligen Länder Europas angelegt. In dieser Sammlung (Datenteil A) wurden auf der Grundlage von Expertenmeinung, Literatur, Filmmaterial und eigener Beobachtung Daten zu Tänzen für die heutige Zeit, und auch, soweit bekannt, für die Vergangenheit, nach folgenden Gesichtspunkten aufgelistet:

- Häufigkeit der einzelnen Tanztypen: Kettentänze und Paartänze
- Häufigkeit der jeweiligen Untergruppen
- Häufigkeit von Drei-Takt-Tänzen²
- Relikte von Drei-Takt-Tänzen und Kettentänzen (historische Belege)
- Tanzrichtung bei den Kettentänzen der jeweiligen Region
- Sonstige Tänze
- Quellen

Solche Dossiers wurden auch für einige Länder Nordafrikas und Asiens erstellt, in denen Kettentänze existent sind oder waren. Zudem wurden in einer weiteren Zusammenstellung regionale oder nationale Bezeichnungen für Kettentanz und freien, darstellenden Tanz festgehalten (Datenteil D). Für weitere Aussagen zur Genealogie der Kettentänze wurden 999 Kettentänze (Datenteil E.1) verschiedener Balkanländer aufgelistet und ihre Strukturmerkmale und Schrittmuster analysiert. Bei den Strukturmerkmalen wurde insbesondere nach Mehrteiligkeit und Symmetrie unterschieden. Die Schrittmusteranalyse wurde nach Leibman (1992) durchgeführt. Bei diesem Konzept werden die Basismuster von Tänzen durch die Analyse der auftretenden Gewichtsverlagerungen ermittelt und in einem binären Code dargestellt, der jeweils aus einer spezifischen Abfolge der Ziffern 0 und 1

¹ Damit ist gemeint, dass ein einmalig entstandener Tanztyp wie beispielsweise die Geschlossenen Paartänze auch eine systematische Kategorie repräsentieren muss.

² Tänze mit einer Musterlänge über 3 Takte.

besteht. Tänze mit gleichem Basismuster können zu Familien zusammengefasst werden. Auch die Länge und Symmetrie eines Schrittmusters wird damit erfasst.

Validität der Daten und weitere Datensätze

Um die Validität der eigenen Daten zu überprüfen, wurden zudem 1268 Kettentänze anderer Autoren (Datenteil E.2 bis E.5) auf die gleiche Weise aufbereitet. Der Vergleich der Analyseergebnisse des eigenen Datensatzes mit dem Datensatz von Torp (1990) bezüglich der Anteile einzelner Musterlängen ergab eine durchschnittliche Differenz von 3,4%. Die größte Abweichung mit etwas über 12 % bestand für das 4TM, was gut dadurch erklärt werden kann, dass bei den Daten von Torp Regionen mit einem hohen Anteil dieses Musters berücksichtigt wurden, z. B. Frankreich und Rumänien, die bei meinen Daten nicht analysiert wurden. Auch die Vergleiche mit weiteren Autoren ergaben ähnliche Ergebnisse, so dass davon ausgegangen werden kann, dass die eigene Datenbasis valide ist.

Um Merkmale von ursprünglichen Kettentanzformen zu bestimmen, wurden auch die Tänze von Arbeu (1588), eine bretonische und eine assyrische Tanzsammlung und heutige Ritualtänze des Balkans analysiert (Datenteil E.6). Eine Sammlung von pontischen Tänzen (Datenteil E.7) diente als Grundlage einer Stammbaumuntersuchung. Tänze von ethnischen Minderheiten in Yunnan (Südwest-China) wurden zur Klärung von Verwandtschaftsbeziehungen dieser Tänze zu Tänzen des Kernareals herangezogen (Datenteil E.8).

So entstand eine sehr umfangreiche und bisher einmalige Sammlung von schriftlichen Quellen, ikonographischen Darstellungen, Tanzbezeichnungen, Kettentanz-Listen mit zugehörigen Musteranalysen und weiteren Informationen zu westeurasischen Kettentänzen und anderen Tanztypen.

Aufarbeitung und Interpretation der Tanzdaten

Für den weiteren Erkenntnisgewinn zur Genese der Kettentänze wurden deren heutiges sowie deren mittelalterliches Vorkommen kartiert. Dabei zeigte sich, dass ihr heutiges Hauptverbreitungsgebiet, von einigen westlichen (z. B. Bretagne) und fernöstlichen Arealen (z. B. Yunnan) abgesehen, von Kroatien bis in den West-Iran reicht. Im Mittelalter waren sie in ganz Europa der dominierende Tanztyp. Bei einem derart großen Verbreitungsgebiet stellt sich die Frage, ob alle Formen auf den gleichen Ursprung zurückgehen oder auch unabhängig voneinander entstanden sein könnten. Dies war die Erkenntnis leitende Frage meiner Forschung zur Genese der Kettentänze. Sie führte zu zwei gegensätzlich lautenden Hypothesen, dass nämlich der Tanztyp Kettentanz einmalig, d.h. an einem Ort und zu einem bestimmten Zeitpunkt, „monophyletisch“ entstand oder aber, dass Kettentänze sich mehrmals unabhängig und zu unterschiedlichen Zeiten, „polyphyletisch“ herausgebildet haben.

Zur Falsifizierung einer dieser beiden Hypothesen wurden die Drei-Takt-Tänze¹ eingehend untersucht. Ihr hoher Anteil und ihre flächendeckende Verbreitung im ganzen Areal sprechen für eine einmalige Genese der Drei-Takt-Tänze und damit der Kettentänze insgesamt, denn es ist eher unwahrscheinlich, dass eine dermaßen homogene Verbreitung und hohe Dichte durch vielfache Spontanentstehung zustande kam. Zudem deuten die geringe Anzahl der

¹ Tänze mit einer Schrittmusterlänge über 3 Takte.

Schrittmuster überhaupt, die geringe Varianz der Muster und weitere Ähnlichkeiten wie ein Tanz-Anführer mit Stab oder die Begleitung des Tanzes durch Gesang ebenfalls auf eine einmalige Entstehung hin. Wogegen hätten sich bei mehrmaliger Genese sehr wahrscheinlich größere Unterschiede entwickelt und dabei wären auch weitere, theoretisch mögliche Schrittvarianten entstanden. Zudem zeigen andere einfache Muster, wie das zweitaktige „Syrtosmuster“, eine klare, regionale Begrenzung und kein mehrfaches Auftreten. Dies ist ein weiterer Hinweis zur Falsifizierung der Hypothese der mehrfachen Entstehung. Alle weiteren Überlegungen basieren daher nun auf der Annahme einer einmaligen Genese der Kettentänze Westeurasiens.

Erkenntnisgewinn aus Musteranalysen

Die Ergebnisse der Strukturanalysen der Schrittmuster führten zu neuen Erkenntnissen zur Genealogie der Kettentänze, für die bisher kaum überregionale Untersuchungen vorlagen. Einige Kettentänze und ihre zugehörigen Schrittmuster, beispielsweise das oben angeführte Drei-Takt-Muster, sind sehr alt und sind über Jahrtausende gleich geblieben. Schrittmuster haben sich damit als das konservativste Element von Tänzen überhaupt erwiesen und leben selbst nach dem Aussterben der Kettentänze in Paartänzen weiter.¹

Interdisziplinäre Vorgehensweise

Die hier beschriebene Vorgehensweise nutzt schriftliche, ikonographische, tanzkulturelle und ethnographische Quellen und Erkenntnisse. Dabei werden Methoden der Geschichtswissenschaft, der Linguistik, der Sportwissenschaft und der Verwandtschafts- und Abstammungslehre angewandt. Die Arbeitsweise kann deshalb als interdisziplinär bezeichnet werden, obwohl die Charakterisierung ‚inter‘ eher durch ‚summierend‘ ersetzt werden sollte. Zudem wurden bei der Erforschung der Genealogie der Kettentänze des Balkans auch musiktheoretische Überlegungen angestellt und mangels vorliegender Untersuchungen auch eigene Musikanalysen zur Länge der Melodiephrasen und der Phrasenstruktur vorgenommen.

¹ So besteht beispielsweise der Grundschrift des höfischen Solopaar-Menuetts oder auch des heutigen Quicksteps aus dem Drei-Takt-Schrittmuster.

6.2 Ergebnisse

Genese der westeurasischen Kettentänze (1. Leitfrage)

Wie aus Überlegungen zur Verbreitung der Drei-Takt-Tänze und anderer Belege abgeleitet wurde, gehen die Kettentänze Westeurasiens auf eine einmalige Genese zurück und bilden eine monophyletische Gruppe. Nach ihrer Entstehung am Ursprungsort wurden sie in den historischen und den heutigen Vorkommensarealen verbreitet. Für die Ausbreitung dieser Tanzkultur auf ein dermaßen großes Gebiet kommen, auf der Grundlage des heutigen Wissensstandes zur Vorgeschichte nur sehr wenige Prozesse als „Vehikel“ in Frage. Einer dieser Prozesse ist die Expansion der frühen Landwirtschaft. Diese ging vom Nahen Osten aus und verbreitete sich über ganz Europa und auch Richtung Asien und Nordafrika. Für die Genese der Kettentänze im Zusammenhang mit der Entstehung der neolithischen Kultur des Nahen Ostens spricht, dass in dieser Region die ältesten Darstellungen von Kettentänzen überhaupt (Abb. 452a-d) als Hinterlassenschaft dieser Kultur gefunden wurden, wogegen die älteren Tanzabbildungen europäischer Jäger- und Sammlerkulturen keine Kettentänze zeigen. Deren Tänze hatten andere äußere Strukturmerkmale. Sowohl theoretische Überlegungen zur Verbreitung des Drei-Takt-Musters als auch die Fundstellen der ältesten Kettentanzdarstellungen sprechen dafür, dass sich die Genese der westeurasischen Kettentänze im 10. bis 8. Jt. v. Chr. in der Region des fruchtbaren Halbmonds und in Südanatolien vollzog. Insbesondere die Kombination dieser beiden Aspekte liefert eine mehr als befriedigende Antwort auf die 1. Leitfrage zur Genese der westeurasischen Kettentänze. In der neuen sozio-ökonomischen Situation der neolithischen Dorfgemeinschaften waren die einfachen, uniformen Bewegungen und ihre durch Anfassen erzielte Verbindung unter den Tanzenden zu einer zusammenhängenden Kette, in Rituale eingebettet, ein mächtiges Symbol für Gruppenidentität. Ein Erleben, welches alle Mitglieder mit einschloss, soziale Spannungen minderte und die Mitglieder in ihrem landwirtschaftlich geprägten Jahresrhythmus „synchronisierte“. Der Volkstanztyp Kettentanz hat damit ein beträchtliches Alter und alle heutigen westeurasischen Formen scheinen von diesem Ursprung abgeleitet zu sein, was sich im homogenen Erscheinungsbild ihrer strukturellen Merkmale widerspiegelt.

Erklärungsmodell ‚Theorie des Zivilisationsprozesses‘

Bisherige Versuche, tanzgeschichtliche Prozesse über den langen Zeitraum der Vor- und Frühgeschichte in die „Theorie des Zivilisationsprozesses“ nach Norbert Elias einzuordnen, haben sich als schwierig erwiesen.¹ Die Hauptursache dafür scheint der Mangel insbesondere an schriftlichen Quellen aus dieser Zeit. Selbst in der Neuzeit scheint der fortschreitende gesellschaftliche Wandel den Tanz bzw. die Tänzer nicht eindeutig zu zivilisieren, gibt es doch immer wieder Gegenbewegungen zu den Hauptlinien der Tanzentwicklungen und keine deutliche Gesamttendenz.² Unternimmt man allerdings den Versuch, das Elias'sche Erklärungsmodell auf den Prozess der Entstehung der Kettentänze mit ihren spezifischen äußeren Strukturmerkmalen anzuwenden, so kann Folgendes gesagt werden.

¹ Siehe die Ausführungen über ‚FrauenKörperTanz‘ (Klein 1992) in Kap. 2.1.1.

² Siehe die Ausführungen zu ‚Körperlust und Disziplin‘ (Jung 2001) in Kap. 2.1.1.

Aus den wenigen Tanzabbildungen der jungpaläolithischen Jäger und Sammler lässt sich schließen, dass sie ohne Fassung tanzten. Diese Art zu Tanzen ließ individuellen Freiraum zu und manche ihrer Tänze zielten möglicherweise auf Ekstase. Die im Zusammenhang mit der frühen Landwirtschaft entstehenden Kettentänze waren stark durch ihre Fassung und durch uniforme Bewegungen geprägt. Diese Rahmenbedingungen minimierten den individuellen Bewegungsspielraum und erzwangen eine weitgehende Unterordnung des Einzelnen unter die Bewegungsvorgaben solcher Tänze. Deren Genese vollzog sich im Zusammenhang mit wesentlichen Veränderungen der Gesellschaft. Die Gruppen wurden deutlich größer und die Bevölkerungsdichte nahm zu. Das führte zu einer Zunahme sozialer Spannungen (Benz 2008, S. 123). Hier könnten die uniform ausgeführten Kettentänze ein Mittel gewesen sein, die Mitglieder der Gruppe zu disziplinieren. Die Unterordnung unter Tanzmuster, die wenig individuellen Spielraum bieten, symbolisierte das Akzeptieren der sonstigen Vorgaben und Normen der Gemeinschaft. Zudem stärkte der Kettentanz diese Gemeinschaft, diente der Gruppenidentifikation und fokussierte die Mitglieder auf die gemeinsamen Ziele.

So gesehen kann die Genese der Kettentänze mit ihren speziellen äußeren Strukturmerkmalen sehr wohl als ein Beitrag zur Zivilisierung der Mitglieder einer Gemeinschaft interpretiert werden, die sich von einer Wildbeuterkultur zu einer frühen Hirten- und Bauernkultur wandelte. Kettentänze sind somit eine spezifische Äußerung einer ursprünglichen, bäuerlich geprägten Dorfgemeinschaft.

Ausbreitung und Verbreitung der Kettentänze (2. Leitfrage)

Die in der 2. Leitfrage thematisierte Ausbreitung des Tanztyps Kettentänze vollzog sich höchstwahrscheinlich im Zuge der Expansion der neolithischen Kultur des Nahen Ostens.¹ Für diese Aussage spricht die von Garfinkel (2003) dargelegte Chronologie der Ausbreitung der Kettentanzdarstellungen des 8. bis 4. Jt. v. Chr. (Abb. 454a), die eindrücklich korreliert mit der Ausbreitung der frühen Bauern- und Hirten-Kulturen (Abb. 454b). Kettentänze waren wesentlicher Ausdruck der dörflichen Gemeinschaft und sind neben bestimmten domestizierten Tieren und Pflanzen ein wichtiges Element des „neolithischen Bündels“.²

In Folge der neolithischen Expansion verbreiteten sich die Kettentänze über ganz Europa und blieben die dominierende Tanzform bis zum Beginn der Neuzeit. Das mittelalterliche Verbreitungsareal in Europa und im Nahen und Mittleren Osten deckt sich nahezu mit dem Ausbreitungsareal der frühen Hirten und Bauern. Auch Kettentänze mit den gleichen, spezifischen Strukturmerkmalen in Nordafrika, Westchina und Indien gehen möglicherweise auf diesen kulturhistorisch bedeutsamen Prozess zurück.

Das methodische Vorgehen, Erkenntnisse aus empirisch gewonnenen Daten zu gewinnen und diese mit der Interpretation archäologischer Funde zu kombinieren erwies sich als sehr erfolgreich und zielführend.

¹ Andere neolithische Zentren in Amerika, Ostasien oder Afrika entwickelten keine Kettentänze. Eine Aufstellung anderer neolithischer Zentren findet sich bei Diamond und Bellwood 2003, S. 597 oder bei Heggarty 2014, S. 72f.

² Nach Çilingiroğlu (2005) bezieht sich dieser Begriff auf die Summe der Merkmale, die regelmäßig in den neolithischen Funden Südwest-Asiens, Anatolien und Südosteuropas zu finden sind. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist er auch auf das Kulturgut „Kettentänze“ ausgedehnt worden.

Es konnte nun einerseits auf dem Weg von Schrittmusteranalysen und von Interpretationen frühzeitlicher Tanzabbildungen eine enge Beziehung zu heutigen Tänzen in den Reliktarealen hergestellt werden. Daneben finden sich aber auch auf sprachlicher Ebene in den Benennungen einzelner Tanztypen deutliche Hinweise auf Verwandtschaftsbeziehungen. Daher wurden überregional existente Bezeichnungen für Kettentänze und für Tänze in freier Ausführung genauer betrachtet.

Verbreitung der Wortfamilie ‚chor‘

In der vorliegenden Arbeit konnte gezeigt werden, dass viele Bezeichnungen für uniform ausgeführte, gefasste Kettentänze eine auffallende Ähnlichkeit untereinander haben, trotz Zugehörigkeit zu ganz unterschiedlichen Sprachfamilien. Die Benennungen wurden hier deshalb der hypothetischen Wortfamilie ‚chor‘ zugeordnet, die eine Verbreitung von Irland bis zum Baikalsee aufweist, wie die Kartierung von Kettentanzbezeichnungen zeigt. In Europa sind Wörter dieser Familie, beispielsweise das bulgarische ‚horo‘, mit Ausnahme des germanisch-baltischen Bereichs¹ fast überall existent. Neben der Bedeutung Kettentanz stehen sie manchmal für die zugehörigen Lieder, manchmal bedeuten sie Tanzplatz oder Tanzfest, sehr selten sind sie auch der Überbegriff für verschiedene Tanzformen. Diese weiträumige Verbreitung kann kaum mit einer in der Etymologie bisher angenommenen Entlehnung der ‚chor‘-Wörter aus dem Griechischen erklärt werden. Naheliegender ist, dass sich die Wörter mit dem Kettentanz ausgebreitet haben und zum Wortschatz der frühen Hirten und Bauern gehörten. Sie bilden damit neben den Tänzen selbst ein weiteres wesentliches Element des „neolithischen Bündels“. Bei späterem Sprachwechsel durch neue Eliten blieben die Tanzbenennungen als „Substratwörter“ der ursprünglichen, einheimischen Bevölkerung erhalten, die ja weiterhin ihre Kettentänze pflegte.

Neben der hohen semantischen Übereinstimmung der Kettentanzbenennungen bestehen erstaunlich große lautliche und gewisse morphologische Ähnlichkeiten unter den einzelnen Bezeichnungen. Auch diese sind Indizien für die Richtigkeit der Zuordnung der Wörter zu einer älteren Sprachschicht, die von Veränderungen durch nachfolgende Lautverschiebungen ausgenommen blieben. Warum allerdings ausgerechnet im Nahen Osten, dem vermuteten Ursprungsgebiet der Tänze und Wörter, mit der Wortverwandtschaft ‚chobi‘ ein Teil der entsprechenden Bezeichnungen vergleichsweise stark abgewandelt² ist, bleibt bisher eine ungeklärte Frage. Möglicherweise gab es in diesem Gebiet im langen Zeitraum nach der Genese der Tänze und ihrer Bezeichnung häufigere oder tiefgreifendere Sprachenwechsel als im restlichen Verbreitungsareal. Ähnliche Zusammenhänge bestehen auch für Benennungen von Tänzen in freier Ausführung.

Verbreitung der Wortfamilie ‚bal‘

Die Wortfamilie ‚bal‘ ist weit über den Mittelmeerraum hinaus verbreitet, wie die vorliegende Arbeit nachweist. Man findet sie noch in Ostanatolien, Armenien, Ägypten, auf der Arabischen Halbinsel, im Iran und in Pakistan. Als ‚ples‘-Familie existiert sie auch bei den

¹ In diesem Bereich gibt es durchaus Wörter der ‚chor‘-Familie wie beispielsweise ‚Chor‘, aber diese Wörter werden nachvollziehbarerweise als Lehnwörter gedeutet.

² Im zweiten Konsonant der Wurzel wurde aus einem r/l ein b.

Slawen, Balten und Ostgermanen, wobei ‚ples‘ durch Verlust des Ablautvokals aus ‚bal‘ entstanden sein könnte.

Wörter der Familien ‚bal‘ und ‚ples‘ bezeichnen freiere, individuell und vergnüglich ausgeführte Tänze und diese Begriffe finden sich gerade in den Regionen, wo es noch heute einen deutlichen Anteil an individuellen Tanzformen gibt. So prägen „Freie Paartänze“ das Bild der Volkstänze auf der iberischen Halbinsel, in Süditalien und auf den Mittelmeerinseln. Auch in Russland war individuelle und improvisierte Ausführung ein sehr wichtiger Bestandteil der Volkstänze. Vor diesem Hintergrund wird es verständlich, dass in einigen dieser Länder ein Wort dieser Wortfamilie zum Oberbegriff für Volkstänze überhaupt wurde.

Wie für das Verbreitungsgebiet der ‚chor‘-Wörter schon gezeigt, deckt sich auch das Verbreitungsgebiet der ‚bal‘- und ‚ples‘-Wörter mit dem Ausbreitungsareal der frühen Hirten und Bauern des Nahen Ostens. Deshalb liegt auch hier die Einstufung als ein altes Substratwort nahe, das bei der neolithischen Expansion zusammen mit der zugehörigen Tanzform verbreitet wurde.

Solche freien Tanzformen sind schon auf den frühen Tanzdarstellungen (Abb. 491a-d) vorhanden, was als weiteres Indiz für eine Ausbreitung der Wörter im Zuge der neolithischen Kultur gewertet werden kann.

Wörter der ‚bal‘-Familie sind im mediterranen Südeuropa über Frankreich bis nach Süddeutschland festzustellen, was der Mittelmeerausbreitungsrouten der frühen Hirten und Bauern entspricht. Die ‚ples‘-Familie liegt dagegen auf der nördlichen, kontinentaleuropäischen Ausbreitungsrouten der neolithischen Expansion.

Neue Hypothesen zur Etymologie von ‚chor‘ und ‚bal‘

Vor dem Hintergrund der hier erarbeiteten Erkenntnisse sind bisher vertretene etymologische Deutungen der ‚chor‘- und ‚bal‘-Wörter zu hinterfragen. Auch sind schon länger Widersprüche bei der Herleitung dieser Bezeichnungen bekannt. So entsprechen das südrussische ‚Karagod‘ und das ukrainische ‚Korovod‘ nicht den Lautverschiebungsgesetzen (Vasmer, 1958, S. 630). Auch die lautliche Gestalt von ‚bailar‘ lässt sich im Spanischen noch im Portugiesischen ohne weiteres auf ‚ballare‘ zurückführen (Aeppli 1925, S. 15 Fußnote 109). Das für Süditalien nachgewiesene griechische Wort ‚ballizein‘ als bisher angenommene Ausgangsform hätte im Lateinischen zu ‚ballizare‘ und nicht zu ‚ballare‘ werden müssen. Nimmt man jedoch ‚bal‘ als Ausgangsform an, wie in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagen, stimmen die angeführten Verbformen für alle Sprachen, auch für das griechische ‚ballizein‘ selbst. Zudem wird eine Lehnwortübernahme für Begriffe, die der Identifikation einer dörflichen Gemeinschaft dienen und die bereits Kulturgut dieser Gemeinschaft sind, in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich bezweifelt. Viele Wörter beider Familien kommen auch weit außerhalb des griechisch-lateinischen Einflussgebietes vor und können kaum in ihrer Gesamtheit auf Ableitungen aus diesen Sprachen zurückgeführt werden. Sie sind nicht nur in indoeuropäischen Sprachen präsent, sondern auch im Semitischen, Türkischen, Kaukasischen, Tibetischen und Mongolischen. Das Verbreitungsgebiet beider Wortfamilien korreliert mit der Ausbreitung der Neolithiker des Nahen Ostens. Diese Argumente stützen die Hypothese, dass die Tanzbezeichnungen der Wortfamilie ‚chor‘ und auch die ‚bal‘-Wörter als „Substratwörter“ einer älteren Sprachschicht aus der Sprache der expandierenden Neolithiker

entstammen. Die angestellten Überlegungen basieren in erster Linie auf Ähnlichkeitsfeststellungen semantischer und phonologischer Art und neuen Erkenntnissen zur Geschichte der zugehörigen Tanzformen. Ihre Ableitung kann aber nicht durch schriftliche Quellen belegt werden. Ein solches Verfahren ist in der Linguistik für eine umfassende Etymologie notwendig, ist aber im gegebenen Fall in Anbetracht des vermuteten Alters dieser Wörter mangels schriftlicher Belege gar nicht möglich. Folglich resultieren die dargelegten Vermutungen zur Herkunft der ‚chor‘- und ‚bal‘-Familien nicht ausschließlich aus sprachwissenschaftlichen Befunden und können so gesehen für sich allein genommen nicht als evident angesehen werden. Im Zusammenhang mit Hypothesen zur Genese und Ausbreitung der Kettentänze und mit ikonographischen Befunden bilden sie aber einen weiteren Mosaikstein im Gesamtbild der Genese und Genealogie westeurasischer Kettentänze.

Neben der Verknüpfung von archäologischen Funden und heutigen Kulturelementen besteht durch die zugehörigen Begriffe eine Anbindung an eine ältere Sprachschicht. Solche Verknüpfungen mit Sprache sind in der Regel in der vorgeschichtlichen Forschung nicht möglich. Denn aus archäologischen Befunden können gewisse Rückschlüsse auf die Kultur und die Gesellschaft gezogen werden, welche Sprache aber gesprochen wurde, ist ohne schriftliche Hinterlassenschaften immer ungewiss.

Kettentänze werden durch Paartänze ersetzt

Heute finden sich Kettentänze nur in bestimmten Regionen Europas. Wie aber gezeigt werden konnte, waren Kettentänze bis zur Neuzeit der dominierende Tanztyp Europas und flächendeckend verbreitet. Beginnend mit dem 13. Jh. verdrängten Paartänze über einen längeren Zeitraum diese ursprüngliche Tanzform in den meisten Regionen Europas.

Im zeitlichen Ablauf der Verdrängung können drei Prozesse unterschieden werden.

a) Im 11. - 13. Jh. entwickelten sich die Geschlossenen Paartänze der Bauern in den Nordalpen bzw. im angrenzenden nördlichen Voralpengebiet, die sich als ‚Ländlerische Formen‘ im 15. und 16. Jh. über Mitteleuropa bis nach Südkandinavien ausbreiteten (siehe Abb. 492b).

b) Im 11. – 12. Jh. entstanden in Nordfrankreich Offene Paartänze, die nach kurzer Zeit an allen Adelshöfen Europas getanzt wurden. Das aufstrebende Bürgertum übernahm etwa ab dem 16. Jh. viele dieser Tänze und entwickelte sie weiter. Einige dieser Formen wurden später wieder zu Volkstänzen.

c) In einer weiteren Ausbreitungswelle zu Beginn des 19. Jh. expandierten Rundtänze wie Walzer oder Polka auch nach West-, Süd- und Osteuropa.

Die Gründe für diese einschneidenden Veränderungen im Erscheinungsbild der europäischen Volkstänze sind komplex und durch gegenseitige Wechselwirkung gekennzeichnet. Dabei erscheinen folgende Aspekte als wesentlich.

- Eine gesellschaftlich verbesserte Stellung der Frau war Voraussetzung und ermöglichte Paartänze (Sorell 1985, S. 35).

- Gewaltige wirtschaftliche Umwälzungen im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jh. führten zur Industriellen Revolution und neben anderen Folgen zu einer ständig wachsenden

Bevölkerungszahl und einer Verstädterung. Der daraus resultierende gesellschaftliche Wandel bereitete den Boden für eine zweite Ausbreitungswelle der geschlossenen Rundtänze. Dabei dominierte der Walzer (Dahms 2001, S. 78).

Nicht in allen Regionen Europas wurden die Kettentänze durch Paartänze ersetzt, in einigen Reliktarealen blieb dieser ursprüngliche Tanztyp bis heute erhalten.

Reliktareale Europas

Kettentänze sind Ausdruck einer ursprünglichen, vom landwirtschaftlichen Leben geprägten, dörflichen Gemeinschaft. Für die frühen neolithischen Dorfbewohner waren gemeinschaftliche Kreistänze der dominierende künstlerische Ausdruck auf ihren Keramikgegenständen (Garfinkel 2003, S. 63). Mit dem Auftreten der ersten Städte gegen 4000 v. Chr. gewinnen andere Motive wie Feste und Feiern an Bedeutung (Garfinkel 2003, S. 82). Die Tänze selbst bleiben aber im ländlichen Kontext bestehen. Erst tausende Jahre später, als sich durch Motorisierung, Industrialisierung und Verstädterung die dörflichen Strukturen auflösen, verschwinden auch die zugehörigen Kettentänze. Diese Entwicklung hat sich in fast allen Regionen Europas bereits vollzogen. In einigen Gebieten bestanden oder bestehen noch andere Ursachen, die zum Erhalt der Kettentänze und zu drei Typen von Reliktarealen führten.

a) Isolierte Randregion: Auf den Färöer gab es keine Industrialisierungsprozesse und Verstädterung, dort waren Schafzucht und Fischfang Ernährungs- und Erwerbsgrundlage. Schon durch die europäische Randlage der Inseln waren sie von den allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklungen Mittel- und Westeuropas abgekoppelt. So haben sich die Kettentänze dort in einer sehr ursprünglichen Form bis heute erhalten.

b) Ethnisch-nationale Abgrenzung: In der Bretagne, auf Sardinien, in der Provence, in Katalonien und im Baskenland gab es immer wieder Autonomiebestrebungen. Die damit verbundenen Abgrenzungen als jeweils spezifische ethnische Gruppe gegenüber der umliegenden Bevölkerung führten zu einer starken Besinnung auf altes Brauchtum und zu dessen Konservierung. So wurde der Tanztyp der Kettentänze zu einem Symbol des ethnisch-nationalen Selbstbewusstseins dieser Regionen, was seine Bewahrung bis in unsere Zeit zur Folge hatte.

c) Balkan: Auf dem Balkan unterband die über fünf Jahrhunderte währende türkische Besatzung fast jegliche Einflüsse von außen, verhinderte damit kulturelle Impulse aus anderen Regionen und bewirkte den Erhalt von Brauchtum, Lied und Tanz. Verstärkt wurde dieser Konservierungseffekt dadurch, dass unter der osmanischen Herrschaft die ethnisch-national ausgerichtete orthodoxe Kirche zu einer identitätsstiftenden Kraft avancierte und damit ursprüngliches Brauchtum, insbesondere der Kettentanz, zu einem verbindenden Symbol der unterdrückten Gemeinschaften wurde. Zudem verhinderte die, das gesamte gesellschaftliche Leben durchdringende Kirche die Ausbreitung von modernen Paartänzen, denn das gemeinsame Tanzen der Geschlechter in der Öffentlichkeit wurde von der orthodoxen Kirche abgelehnt.

Durch die angeführten Aspekte scheinen die Fragen zur heutigen Verbreitung (2. Leitfrage) geklärt zu sein und es folgen Erkenntnisse zur Genealogie der Kettentänze vom Zeitpunkt ihrer Entstehung bis zu ihrem heutigen Erscheinungsbild (3. Leitfrage)

Genealogie der Kettentänze (3. Leitfrage)

Kettentänze zeichnen sich durch bestimmte äußere Strukturmerkmale, durch ihre speziellen Schrittmuster, ihren Ausführungsstil und den spezifischen Kontext ihrer Anlässe aus. Manchmal ist ihre Ausführung auch an eine bestimmte Melodie geknüpft. Dabei scheinen Charakter, Funktion und auch Musik im zeitlichen Verlauf gewissen Veränderungen unterworfen zu sein, wogegen sich die Schrittmuster und die äußeren Strukturmerkmale durch besondere Beständigkeit auszeichnen. Aus diesem Grund wurden die äußeren Strukturmerkmale zur Kategorisierung als Kettentänze herangezogen und die Schrittmuster dienten der weiteren Systematisierung.

Für die vorgenommenen Untersuchungen zur Genealogie der Kettentänze erwies sich das Verfahren zur Schrittmusteranalyse nach Leibman (1992) als sehr brauchbares Instrument. Es ermöglicht, jede Schrittfolge durch einen binären Code klar zu charakterisieren. Auch Aussagen über die Musterlänge und die Symmetrie sind leicht darstellbar. Ebenso lässt sich zeigen, ob ein Tanz mehrteilig ist oder nur aus einem einzigen Teil besteht. Die Muster der einzelnen Tänze wurden analysiert und folgenden Merkmalen zugeordnet:

- Kurze Musterlänge (1 – 7 Takte)
- Achttaktige Musterlänge (8TM¹)
- Lange Musterlängen (mehr als 8 Takte)
- Symmetrische oder unsymmetrische Muster
- Einteilige oder mehrteilige Struktur

Die auf diese Weise gewonnenen unterschiedlichen Häufungen von Merkmalen erlaubten es, bestimmten Regionen und verschiedenen Kategorien von Tänzen jeweils spezifische Merkmals-Kombinationen zuzuordnen. Ursprüngliche Kettentänze, beispielsweise Ritualtänze des Balkans, sind einteilig, die Schrittmuster sind in ihrer Länge überwiegend kurz (1TM bis 7TM) und asymmetrisch. Die Asymmetrie der Muster hat zur Folge, dass sich die Tanzenden auf der Kreisbahn in einer Richtung immer weiter bewegen.

Die als Marker für Ursprünglichkeit herangezogenen Ritualtänze weisen einen Anteil an kurzen Mustern (1TM bis 7TM) von 97% auf. Die heutigen bretonischen Tänze haben zu 92% kurze Muster und die Branles bei Arbeau zu 87,5%, zeigen also auch einen überwiegend ursprünglichen Bestand. Bei den südöstlichen Balkanländern ist der Anteil der kurzen Muster mit etwa 60 bis 85% ebenfalls recht hoch und damit ursprünglich.

Bei den Anteilen an den einzelnen Schrittmusterlängen sind das 3TM und das 4TM insgesamt am häufigsten. Bei den bretonischen Kettentänzen (Abb. 532b) und bei den Branles von Arbeau (Abb. 532a) ist jeweils das 4TM am häufigsten (40 – 50%),² in den südöstlichen Balkanländern dominiert das 3TM mit einem Gesamtanteil von etwa 30%. Auf alle untersuchten Länder bezogen ist das 8TM mit einem Anteil von etwa 13% auch noch

¹ TM heißt Taktmuster und bedeutet, dass ein Schrittmuster sich über eine bestimmte Anzahl von Takten erstreckt.

² Dies gilt übrigens auch für die in der vorliegenden Arbeit ausgeklammerten rumänischen Folkloretänze.

vergleichsweise häufig. Zudem sind das 10TM und das 12TM häufiger als vergleichbare andere Musterlängen (Abb. 521a).

Des Weiteren ist auffällig, dass es innerhalb von bestimmten Basismusterlängen sehr unterschiedliche Anteile von verschiedenen Versionen gibt. So haben fast alle 3TM den binären Code 011, den zweiten möglichen Code 000 findet man kaum. Auch beim 5TM dominiert die Version 01111, andere Versionen gibt es äußerst selten.

Diese ungleichen Anteile bzw. das Fehlen einiger Muster kann am besten durch die Hypothese eines singulären und gemeinsamen Ursprungs aller Kettentanzformen erklärt werden. Einmal entstandene Schrittmuster konnten sich dann weiter ausbreiten und schon vorhandene Schrittmuster bildeten die Grundlage für weitere Abwandlungen. Dies wird auch durch die Arbeit von Lisbet Torp (1990, S. 27) bestätigt, die zeigt, dass es nur eine geringe Anzahl von Mustern gibt, gemessen an der großen Anzahl von Tänzen und im Vergleich zu den theoretisch möglichen Schrittfolgen. Heute vorliegende Muster und ihre jeweilige Häufigkeit wären somit das Ergebnis eines langfristigen Prozesses, bei dem zu Beginn der Entwicklung bestimmte Muster vorlagen, die dann im Lauf der Zeit abgewandelt wurden. Die Überprüfung dieser Annahme durch die Erstellung eines Stammbaumes für eine Sammlung von pontischen Tänzen¹ ergab, dass alle bestehenden Formen durch recht einfache Umwandlungsvorgänge ohne Neuschöpfungen aus drei bis vier Grundformen hervorgegangen sein könnten.

Bei der Betrachtung der Parameter Achttaktigkeit, Mehrteiligkeit und Symmetrie fällt auf, dass sich die Balkanregion in zwei Gebiete mit unterschiedlicher Charakteristik aufteilt. Im westlichen Balkan (Kroatien, Nord-, West- und Zentralserbien) überwiegen achttaktige Tänze (70 - 80%) mit mehrteiligen Strukturen (60 - 70%), wogegen im südöstlichen Balkan (Albanien, Mazedonien, Bulgarien, Griechenland) kaum achttaktige Formen (etwa 10%) und fast gar keine mehrteiligen Strukturen (unter 4%) vorzufinden sind. Dort dominieren, wie oben dargelegt, die kurzen Taktlängen (60 - 85%). Auch haben etwa 40% der Kettentänze der westlichen Balkanregionen symmetrische Muster, im südöstlichen Gebiet nur etwa 5%. Die Grenze zwischen diesen Regionen unterschiedlicher Charakteristika verläuft vom südlichen zum östlichen Serbien (Abb. 523b-e). Südostserbien stellt ein Gebiet mit gemischten Merkmalen dar. Bei den dortigen Tänzen findet man auch Übergangsformen zwischen kurzen Taktmustern und achttaktigen Formen.

Eine wesentliche Ursache für diese regional unterschiedliche Charakteristik liegt möglicherweise in einem Wandel der Tanzmusik. Das Schrittmaterial der Kettentänze, soweit es nicht durch Paartänze ersetzt wurden, bestand vermutlich bis mindestens zum Ende des 16. Jahrhunderts in ganz Europa aus überwiegend kurzen Musterlängen. Nahezu alle zugehörigen Melodiephrasen waren wahrscheinlich auch kongruent² zu den jeweils verwendeten Schrittmustern, wie die Analysen der Branles von Arbeau und auch die der Minderheitentänze in Yunnan nahe legen. Das Ergebnis von Tanzmusikanalysen hinsichtlich der Melodielänge zeigt, dass die begleitende Musik vor Ende des 16. Jhs. überwiegend nicht binär³ konzipiert

¹ Pontische Tänze gelten als sehr ursprünglich.

² Schrittmusterlänge und Melodiephrasenlänge sind gleich.

³ Binär meint hier, dass die Anzahl der Takte in einer Melodiephrase 2^n ist, meistens 8 Takte.

war. Ab dem 17. Jh. dominierte in Mitteleuropa, Frankreich und Norditalien das binäre Konzept und beeinflusste auch die Tanzmusik, insbesondere die Instrumentalmusik. Neu komponierte Musikphrasen hatten seit dieser Zeit fast immer eine binäre Taktanzahl – ältere, bereits vorhandene wurden teilweise umgeschrieben. Auch wurde die Struktur der Musik komplexer. Die Stücke bestanden aus mehreren Melodien, die nach bestimmten Schemata wiederholt wurden. Musik hatte nicht mehr nur, wie bei Liedern üblich, eine Strophenmelodie und einen Refrain, sie hatte weitere Teile. Diese Umgestaltung der Musik erfasste zeitversetzt zuerst die westlichen, dann die südöstlichen Balkanländer und kann in der Volksmusik des Südostens heute, in unseren Tagen als aktueller Wandlungsprozess beobachtet werden. Als Folge dieser Veränderung ist moderne, binär konzipierte Tanzmusik nicht mehr kongruent zu den alten, nicht binären Schrittmustern. Ein Phänomen, das bei recht vielen heute praktizierten Kettentänzen der südöstlichen Balkanländer auftritt.

An dieser Divergenz ist zu erkennen, dass im Vergleich zur Musik die Umgestaltung der Tänze sehr viel langsamer verlief und sie vollzog sich – auf den Balkan bezogen - zuerst in den westlichen Ländern Kroatien und Serbien.¹ Diese lagen näher am mutmaßlichen Ausgangsgebiet der Neuerungen in der Musik, standen nicht so lange unter Osmanischer Besatzung und wurden auch früher von dieser befreit. Zum Vollzug des beschriebenen Umgestaltungsprozesses bedurfte es jedoch noch zwei weiterer Voraussetzungen. Einmal musste die zwingende Verbindung von Gesangsbegleitung und Tanz aufgelöst werden, denn nur eine instrumentale Begleitung machte längere, kompliziertere und schnellere Schrittmuster möglich. Für diese Veränderung wiederum mussten zweitens die Tänze aus einer ausschließlich rituellen Einbindung herausgelöst sein. Erst im Verlauf einer Säkularisierung war es möglich, Instrumente als ausschließliche Begleitung zu verwenden, wurde doch bei Ritualtänzen bis dahin immer nur gesungen. Der Prozess der Säkularisierung, der die Zunahme instrumentaler Begleitmusik beförderte, ereignete sich in den Balkanländern, auch im Zusammenhang mit dem Ende der Osmanischen Besatzung, nicht überall zur gleichen Zeit und führte damit zu den angeführten Gebieten unterschiedlicher Charakteristik.

Binär konzipierte Musik führte, mit zeitlicher Verzögerung, zu Tänzen mit binärer Musterlänge. Die komplexeren Musikstrukturen führten zur Mehrteiligkeit der Tänze. Eine binäre Musikphrasenstruktur² förderte symmetrische Muster. Tänze mit diesen Eigenschaften erhielten vermutlich im 19. Jh. in Kroatien, Nord-, West- und Zentralserbien die Bezeichnung ‚Kolo‘. Im südlichen und südöstlichen Serbien blieb die alte Bezeichnung ‚oro‘ bis heute erhalten. Dort vollzieht sich der Umgestaltungsprozess derzeit gerade und es können einige Übergangsformen zwischen binären und nicht binären Schrittmustern nachgewiesen werden. Im südöstlichen Balkan ist der Umwandlungsprozess in der neueren Tanzmusik fast abgeschlossen, die Schrittmuster haben aber noch ihre alten Merkmale.

¹ Im westlichen Europa fand diese Entwicklung gar nicht statt oder ist heute kaum nachweisbar, da dort die Kettentänze durch Paartänze ersetzt wurden.

² Melodienphrasen werden jeweils zwei- oder viermal gespielt, haben allgemein eine Wiederholungszahl von 2ⁿ.

Nicht nur aus dieser Beobachtung folgt, dass Schrittmuster sich sehr, sehr langsam ändern. Sie sind sehr viel weniger anfällig gegenüber Veränderung als Stil, Funktion oder Musik. Dafür gibt es drei letztendlich miteinander zusammenhängende Gründe:

a) Ursprünglich waren Kettentänze rituell eingebunden in das Brauchtum einer Dorfgemeinschaft. Sie wurden zu bestimmten Zeiten und Anlässen getanzt und zum Tanzen wurde gesungen. Dabei stand der Bedeutungszusammenhang im Vordergrund, worauf auch die Texte der Lieder bezogen waren. Die Schritte waren nur Mittel zum Zweck und hatten untergeordnete Funktion. Schon allein das begleitende Singen schloss komplizierte Muster und schnelle Ausführung aus. So blieben über einen langen Zeitraum die alten, einfachen Muster in Gebrauch.

b) Tanz und Tänze, zumindest im ländlichen Kontext, sind ein wichtiges Mittel zur Gruppenidentifikation. Wer zusammen tanzt und die gleichen Schritte beherrscht, gehört auch zusammen, bildet eine Gruppe. So gesehen ist Tanz Gruppen- oder Dorf-Identifikation und dient der Stärkung nach innen und der Abgrenzung nach außen. Diese Aussage wird auch durch heutige Beispiele bei den Bretonen, Katalanen oder Sarden bestätigt.

c) Ein bestimmtes Schrittmuster – zumindest bei uniform ausgeführten oder im Grundschrift festgelegten Tänzen – kann nicht einfach verändert werden. Volkstänze werden durch bestimmte Gruppen vollzogen. Innerhalb dieser Gruppe muss jedes Mitglied die Schritte beherrschen, um daran teilnehmen zu können. Veränderte Schrittfolgen hätten zur Konsequenz, dass nicht mehr alle Mitglieder einer Gemeinschaft mit tanzen können oder zumindest die neuen Schritte erst erlernen müssten. Deshalb erweisen sich einmal festgelegte Basis-Schrittfolgen als sehr zeitstabil. Variationen sind nur soweit möglich, wie sie im strukturellen Rahmen des Basismusters bleiben.

Aus den angeführten Gründen verhalten sich Form und Schrittmuster im Vergleich zu anderen Eigenschaften besonders konservativ. Einige Muster scheinen Jahrtausende überdauert zu haben. Selbst bei Veränderung der äußeren Strukturmerkmale, wie bei der Ersetzung der Kettentänze durch Paartänze leben einige Schrittmuster als Grundschrift in den Paartänzen weiter. Konkrete Beispiele hierfür sind der ‚Boleros‘ auf den Balearen, der ‚Ballos‘ auf den griechischen Inseln oder das ‚klassische Solo-Menuett‘. Auch die zugehörigen Bezeichnungen der ‚chor‘- und der ‚bal‘-Wortfamilie scheinen eine hohe Konstanz über lange Zeiträume zu haben. Diese Zeitbeständigkeit sowohl der Tänze, als auch der Begriffe lässt sich gut mit der „Substrattheorie“ erklären. Kettentänze als Kulturgut des Volkes (Substrat) bleiben auch unter einer neuen Elite (Superstrat) mit anderer Kultur und anderer Sprache erhalten. Die zugehörigen Bezeichnungen werden als Substratwörter in die neue Sprache übernommen.

Vorzugsrichtung links oder rechts

Was die Vorzugsbewegungsrichtung bei den Kettentänzen betrifft, geht eine augenfällige Grenze in Nord-Süd-Richtung mitten durch Europa (Abb. 561). Sie verläuft quer durch Herzogowina und Ungarn, ist in der Slowakei nicht so genau zu fassen, setzt sich dann etwa entlang der Westgrenze Polens fort und folgt im Nordosten Europas der Grenze zwischen Lettland und Estland. Westlich und nördlich davon wird bzw. wurde nach links getanzt, östlich davon nach rechts. Eine hier vorgenommene Auswertung der neolithischen

Darstellungen des Nahen Ostens aus dem Ursprungsgebiet der Kettentänze ergab leider keine Vorzugsrichtung, da die Tänzer auf fast allen Abbildungen frontal wiedergegeben sind. Die Frage, ob es schon bei der Genese dieses Tanztyps eine Vorzugsrichtung gab, ist im Moment nicht zu klären. Die ikonographische Analyse älterer Reigendarstellungen Europas ergab, dass ursprünglich im östlichen Europa, wie im Westen wahrscheinlich auch, nach links getanzt wurde und eine Richtungsumkehrung dort zwischen 500 v. Chr. und 1000 n. Chr. stattgefunden haben könnte.¹ Einige Indizien, insbesondere aus römischer und germanischer Zeit, sprechen dafür, dass im Westen früher die linke Seite positiver bewertet wurde. Das war möglicherweise auch im Griechenland der vorklassischen Zeit so. Eine Änderung in dieser Bewertung mit der Verknüpfung von rechts mit ‚besser, geschickter, ehrenhaft oder richtig‘ ging möglicherweise vom Nahen Osten aus, erfasste zuerst die östlichen Balkanländer und wurde später auch durch das dortige Christentum gefördert. Die Kettentänze Südosteuropas wurden spätestens mit dem Aufkommen des Christentums nach rechts ausgeführt, das zeigt die vorgenommene ikonographische Analyse. Im Westen fand diese Änderung der Bewertung von rechts und links auch statt und spiegelt sich in veränderten Wörtern für ‚links‘ wider, wo beispielsweise im Nordseegermanischen ‚wenistera‘ durch ‚lufti‘ ersetzt wurde, welches aber zunächst nicht ‚links‘, sondern ‚untauglich‘ bedeutete. Im Mittelhochdeutschen findet sich dann u.a. ‚linc‘ (Hoops 2001, S. 482). Auf sprachlicher Ebene spielte sich diese Wandlung im germanischen Bereich zwischen dem 8. und 15. Jh. ab, in einer Zeit, in der die Kettentänze bereits säkularisiert oder gar durch Paartänze ersetzt waren. So erhielt sich im Westen beim Restbestand der Kettentänze die alte Vorzugsrichtung links und eine Richtungsumkehrung fand dort nicht statt.

Verwandtschaftsverhältnisse zwischen unterschiedlichen Verbreitungsarealen

Wie oben gezeigt, bestand bis zum Mittelalter ein flächendeckendes und zusammenhängendes Verbreitungsgebiet der Kettentänze von Westeuropa bis zum West-Iran, das auf die Expansion der neolithischen Kultur des Nahen Ostens zurückgeht. Zumindest die ursprünglichen Formen der Kettentänze zeichnen sich in diesem Kernareal durch eine große Übereinstimmung ihrer äußeren Strukturmerkmale, ihrer Schrittmuster und auch ihrer Bezeichnungen aus. Darüber hinaus gibt es heute noch weitere Verbreitungsregionen in Nordafrika und Asien.

Die Kettentänze der Berber Nordafrikas zeigen eine gute, aber nicht vollständige Übereinstimmung mit den Merkmalen des Kernareals. Sie können als kulturelle Reste der neolithischen Expansion gedeutet werden, die möglicherweise schon zu Beginn aus klimatischen Gründen nur spärlich Richtung Afrika floss und die zudem später durch indigene Einflüsse Afrikas noch geschmälert wurde.

Auch alle Vorkommen in Asien östlich des Irans zeigen eine gute Übereinstimmung in den Merkmalen. Besonders groß ist die Ähnlichkeit bei den südwestchinesischen Ethnien in Yunnan und bei den Burjaten westlich des Baikalsees. Archäologische Funde zeigen, dass diese Vorkommen auf die neolithische Erstausbreitung zurückgehen könnten. Dies ist bei den

¹ Diese Zeitangabe ist sehr unpräzise, da aus diesem Zeitsegment sehr wenige Kettentanzabbildungen vorliegen.

Arealen in Indien und Taiwan nicht so deutlich und der diesbezügliche Kenntnisstand muss durch weitere Untersuchungen verbessert werden.

Einflüsse der Musik

Heutige Kettentänze zeigen unterschiedliche Eigenschaften hinsichtlich Musterlänge, Symmetrie und Mehrteiligkeit. Durch die systematische Untersuchung von alten und ursprünglichen Kettentänzen konnten für diese charakteristische Merkmale aufgestellt werden. Aufgrund der Mustereigenschaften und ihrer Frequenzen konnten die Tänze bestimmter Gebiete als ursprünglich oder als weiterentwickelt eingestuft werden. Die „weiterentwickelte“ Charakteristik bezüglich der Schrittmuster-Merkmale der Kettentänze scheint auf Veränderungen der Tanzmusik, beginnend im 16. Jh. zurückzugehen. Vom westlichen Europa ausgehend bewirkte das „binäre Konzept“ eine Veränderung der Taktarten und hatte Auswirkungen auf die Melodielängen und Melodiephrasenstruktur. Leider scheinen in der Musikwissenschaft über diese Vorgänge keine Untersuchungen vorzuliegen. So mussten zur Untermauerung dieser Aussage eigene Untersuchungen im Rahmen dieser Arbeit vorgenommen werden, die den Wandel von nicht binären zu binären Musikstrukturen zeigen. Der Wandel in der Tanzmusik führte zeitversetzt zu den oben beschriebenen Veränderungen der Schrittmuster.

6.3 Folgerungen und Schlussbewertung

Universalität von Tanz und Tanzmustern

Kettentänze waren in Westurasien bis zum Mittelalter flächendeckend verbreitet. Wo sie heute nicht mehr anzutreffen sind, wurden sie durch andere Tanztypen ersetzt. Dieses Ergebnis ist ein weiterer Beleg für die universelle Verbreitung des Tanzes. Darüber hinaus lässt sich eine überraschend geringe Varianz der Schrittmuster der Kettentänze feststellen und einige Basisversionen dieses Tanztyps sind oder waren fast überall nachzuweisen. Wird also der Tanz als universelles Phänomen eingestuft, so stellt sich hier die interessante und weitreichende Frage, ob es auch Schrittmuster gibt, denen ebenso eine allgemeine grundlegende Bedeutung zukommt. Einige Hinweise und Erkenntnisse dazu werden im Folgenden angeführt. Ausgangspunkt hierfür ist die häufig angeführte Universalität des Tanzes. Weitere Gesichtspunkte liefern Überlegungen, die sich an anthropologischen Dimensionen von Tanz als einer wichtigen Kulturerscheinung orientieren.

Tanzen ist für Rudolph Voß (1868, S. 1) und seine Zeitgenossen in der menschlichen Natur begründet. Tanzen gehört damit zu den Grundeigenschaften eines menschlichen Individuums und dies erklärt seine universelle Verbreitung. Etwa achtzig Jahre nach Voß steht nicht mehr die Natur des Individuums, sondern der Gemeinschaftsbezug und der kulturelle Rahmen im Fokus der Betrachter. Curt Sachs hält fest, dass es keine tanzlosen (1933, S. 8ff), sondern höchstens tanzarme Völker gibt (S. 13). Für Huizinga ist „Der Tanz (ist) als solcher eine besondere und besonders vollkommene Form des Spielens selber“ (1938/2013, S. 182). Für ihn gehört Tanz zum Spiel, welches als Kulturerscheinung begriffen und beschrieben wird (Huizinga 1938/2013, S. 7). Weitere achtzig Jahre später wird der Tanz immer noch als wesentliches Kulturelement begriffen: „Tänze gehören zu den wichtigsten Darstellungs- und

Ausdrucksformen der Menschen. In ihnen wird kulturelle Identität ausgedrückt [...]“ (Wulf 2007, S. 121). „Sie sind Teil jenes Kulturerbes der Menschheit, das praktisch überliefert wird und insofern nur schwer greifbar und erschließbar ist“ (Wulf 2007, S. 121).

Welche anthropologischen Strukturmerkmale des Tanzes bewirken seine allgemeine Verbreitung und weisen möglicherweise auch auf universelle Schrittmuster hin? Eines der wichtigsten Merkmale des Tanzes ist neben rhythmischer Bewegung an sich seine Performativität. Tänze vollziehen sich fast ausschließlich in einer Vorführsituation, die einerseits persönliche Aspekte des Ausdrucks und der Äußerung eines Individuums beinhaltet, die andererseits häufig durch einen Partner- oder Gruppenbezug geprägt wird. Für die Kettentänze ist der letztgenannte Aspekt bedeutend. „Tänze spielen für die Bildung von Gemeinschaften eine zentrale Rolle. Durch Synästhesie und Performativität des Tanzes entsteht zwischen Menschen, die miteinander tanzen, eine emotionale und soziale Gemeinsamkeit, aus der auch ein Beitrag zur Bildung von Gemeinschaft entstehen kann (Wulf 2007, S. 121f).“ „Tänze erzeugen Gemeinschaften emotional, symbolisch und performativ [...]“ (Wulf 2007, S. 127). „Gemeinschaften sind ohne Tanz undenkbar“ (Wulf 2007, S. 126). Die Universalität des Tanzes manifestiert sich weniger im individuellen, sondern insbesondere im sozialen Bezug, in einer Gemeinschaft und deren Kultur. Gemeinsames Tanzen ist aber nur möglich, wenn ein Bewegungsrepertoire vorhanden ist, das von allen beherrscht wird. Das beschränkt die Vielfalt und den Schwierigkeitsgrad von Bewegungsabfolgen. Für ein Miteinander auf Dauer ist das mimetische Erlernen und die Weitergabe solcher Tanzbewegungen Voraussetzung. Die Folge ist eine Tendenz zur Stabilisierung des Bewegungsbestandes, welche zu einer gewissen kulturellen Verfestigung und Normierung der Tanzbewegungen führt. Diese Aussage wird belegt durch die in der vorliegenden Arbeit festgestellte geringe Anzahl und die große Ähnlichkeit der Schrittmuster der westeurasischen Kettentänze, die sich zudem als sehr unanfällig gegenüber Abwandlung gezeigt haben.

Auf der anderen Seite stärken aber insbesondere Gruppentänze die Gruppenidentität und dienen der Abgrenzung gegenüber anderen Gemeinschaften. Die dazu notwendige Alterität manifestiert sich aber bemerkenswerterweise bei den eurasischen Kettentänzen nicht in unterschiedlichen Schrittmustern, sondern zeigt sich im gruppenspezifischen Bewegungsstil, in unterschiedlicher Musikbegleitung und in speziellen rhythmischen Konfigurationen der Bewegungen. Zudem verbindet jede Gruppe mit ihren Tänzen und deren Inszenierung unterschiedliche symbolische Bedeutungen und Zielsetzungen. Für den Einzelnen besteht unter diesen Bedingungen nur ein geringer Spielraum für persönliche Interpretationsmöglichkeiten und eine individuelle „Anähnlichung“, wie es Wulf nennt (2007, S. 124). Die Möglichkeit zu kreativen Abwandlungen oder gar zur Neuschöpfung von Schrittmustern besteht fast nicht. Der persönliche Spielraum endet spätestens an der Stelle, an der das Schrittmuster nicht mehr erhalten bleibt, denn ein verändertes Muster könnte von den anderen Mitgliedern der Gemeinschaft nicht mehr spontan erfasst und vollzogen werden.

Diese Rahmenbedingungen bewirkten, dass die Muster sich über einen langen Zeitraum kaum änderten und dass auch neue Muster nur durch sehr geringfügige Abwandlungen der bestehenden entstanden, wie am Stammbaum von pontischen Tänzen exemplarisch gezeigt werden konnte. Sind Muster einmal vorhanden, sind sie sehr konservativ und verhindern die

Entstehung anderer Muster. An der Basis des Stammbaumes für pontische Tänze stehen drei bis vier Grundformen, die wahrscheinlich als Ausgangsformen aller Kettentänze anzusehen sind. Daraus resultiert die Frage nach der Herkunft dieser in Westurasien universell verbreiteten Basismuster. War ihre Entstehung reiner Zufall oder anders formuliert, hätten auch andere Muster am Anfang dieser Entwicklung stehen können, oder gab es bestimmte Rahmenbedingungen, die genau diese Muster favorisierten?

Eine allererste Rahmenbedingung bildet der menschliche Körper selbst. Durch das Zusammenspiel der vorhandenen Muskeln und Gelenke ermöglicht er nur bestimmte Bewegungen. Eine zweite Beschränkung der potentiellen Vielfalt besteht darin, dass bei den westeurasischen Kettentänzen fast ausschließlich Beinbewegungen vollzogen werden. Dies ist auch eine Folge der Fassung, die „binnenkörperliche“ Bewegungen weitgehend einschränkt. Ein dritter Aspekt ist die Bewegungsrichtung im Raum. Kettentänze werden meist auf einer Kreisbahn mit seitlicher Richtung vollzogen. Allein schon diese Aspekte könnten bestimmte Muster favorisieren. Der vierte Einflussfaktor ist die Begleitmusik, die, wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, über die Melodiephrase die Länge der Schrittmuster beeinflusst. Die genannten Faktoren haben teilweise spezifischen, teilweise generellen Einfluss auf die Schrittmuster. Interessant wäre es, zu erforschen, ob über alle Kulturen hinweg universelle Basis-Schrittmuster zu finden sind.

Verknüpfung mit einer alten Sprachschicht

Kettentänze verbreiteten sich zusammen mit der neolithischen Kultur über ganz Europa und auch Richtung Osten, möglicherweise bis ins heutige China. Diese Aussage wird gestützt durch Untersuchungen zum mittelalterlichen und zum heutigen Verbreitungsareal der Kettentänze und deren Interpretation und durch die Feststellung eines sehr homogenen Erscheinungsbildes, insbesondere der Verteilung bestimmter Schrittmuster. Überdies wurden die ältesten Darstellungen dieser Tanzform im Nahen Osten gefunden, was zusätzlich für eine Genese in diesem Gebiet spricht. Auch kann die Chronologie der Ausbreitung der Tanzabbildungen kaum anders gedeutet werden, als dass diese sich mit dem frühen Neolithikum ausgebreitet haben. Das spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass das ehemalige Verbreitungsareal der Kettentänze und das der frühen Bauern und Hirten nahezu deckungsgleich sind. Fast überall dort, wo es heute noch Kettentänze oder freie Tänze gibt, finden sich Tanzbezeichnungen der Wortfamilien ‚chor‘ und ‚bal‘. Beide Familien weisen sowohl semantisch als auch phonologisch eine große Ähnlichkeit unter ihren jeweiligen Wörtern auf. Das spricht dafür, dass sie trotz sehr unterschiedlicher Sprachzugehörigkeit ursprünglich aus einer älteren Sprachschicht stammen und sich als Substratwörter bis heute erhalten haben. So besteht eine Verknüpfung von den Darstellungen auf archäologischen Funden über die heutigen Tänze zu ihren Bezeichnungen, die aus der mutmaßlichen Sprache der Neolithiker stammen. Um welche Sprache könnte es sich hierbei handeln?

Die Sprache der Neolithiker des Nahen Ostens

Nach Auffassung des Archäologen Collin Renfrew (2004a, S. 28f) fand zusammen mit der Expansion der Landwirtschaft auch die Ausbreitung des Indoeuropäischen statt.¹ Dafür nahm

¹ Weitere Ausführungen zur Ausbreitung von Sprachen im Kontext der Ausbreitung der frühen Landwirtschaft finden sich bei Diamond und Bellwood (2003, S. 597ff).

er einen „demischen Prozess“¹ an. Diese Sichtweise wird als „Anatolienhypothese“ bezeichnet und sagt aus, dass Einwanderer aus Anatolien die Urform der indoeuropäischen Sprachen im Zuge der neolithischen Migration nach Europa brachten (Renfrew 2004b, S. 46f). Renfrew setzte sich damit in einen Widerspruch zur traditionellen Auffassung, nämlich der von Childe und Gimbutas formulierten „Steppenhypothese“, nach der nomadische Reitervölker, ausgehend vom heutigen Weißrussland nördlich des Schwarzen Meeres, als berittene Krieger der Kurgan-Kultur im 4. Jahrtausend v. Chr., also etwa drei bis viertausend Jahre später, immer weitere Gebiete eroberten und so das Indoeuropäische verbreiteten (Renfrew 2004b, S. 40 und 42).

Da wichtige Tiere und Pflanzen in mehreren benachbarten Regionen des Nahen Ostens annähernd gleichzeitig domestiziert wurden (Renfrew 2004b, S. 45),² geht Renfrew davon aus, dass der fruchtbare Halbmond auch bezüglich der Kultur in mehrere Areale unterteilt und Heimat zweier weiterer Sprachfamilien war. Vom südwestlichen Bereich des fruchtbaren Halbmondes ausgehend hätte sich die afroasiatische Sprachfamilie ausgebreitet (Renfrew 2004b, S. 47) und es hätte außerdem vom östlichen Zagrosgebiet die Ursprache von Drawidisch und von Elamitisch ihren Ausgang genommen (Renfrew 2004b, S. 48).³ Für eine benachbarte Urheimat der indoeuropäischen und der afroasiatischen Sprachen spricht eine gewisse lexikalische Übereinstimmung. Bei den gemeinsamen Wörtern der beiden Sprachfamilien handelt es sich nach Haarmann (2006, S. 254) aber um entlehnte Wörter, die aus einer anderen Sprache kommen und nicht um gemeinsame Erbwörter. Für den Nahen Osten als Ursprung von Drawidisch und von Elamitisch führt Renfrew keine Indizien an.

Die von Renfrew vorgenommene Einschätzung, dass archäologische Funde aus der Entstehungszeit der neolithischen Kultur aus benachbarten Regionen als „unabhängig“⁴ voneinander eingestuft werden dürfen, ist mir nicht ersichtlich. Kann es denn sein, dass bestimmte Erfindungen im Zusammenhang mit der frühen Landwirtschaft in einem kleinen Gebiet in einer vergleichsweise kurzen Zeit unabhängig voneinander gemacht wurden, dies aber in anderen Gebieten in sehr langen Zeiträumen sich gar nicht vollzog? Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit sprechen jedenfalls eindeutig dafür, dass es dort bezüglich des Gemeinschaftstanzes zumindest im Zeitraum kurz vor der Ausbreitung eine sehr homogene und durchgängig gleiche Kultur gegeben haben muss. Alle Kettentänze, die sich von dort ausbreiteten, hatten allem Anschein nach die gleichen äußeren Strukturmerkmale, ja sogar die gleichen Schrittmuster. Dass in einer solch homogenen Tanzkultur auf so kleinem Areal die Ursprachen für drei große, ganz unterschiedliche Sprachfamilien in Gebrauch waren, ist nicht sehr wahrscheinlich. Warum sollten die Menschen dieser Region die gleichen Tänze, aber völlig unterschiedliche Sprachen benützt haben? Viel näher liegt doch die Annahme, dass in

¹ Der Ausdruck demischer Prozess entspricht der Bezeichnung Migration.

² Auch heute geht man noch davon aus, dass die Erfindungen im Zusammenhang mit der neolithischen Lebensweise sich unabhängig voneinander in verschiedenen Teilen des Fruchtbaren Halbmonds vollzogen haben (vgl. Riehl 2014).

³ Auch im Heft Spektrum der Wissenschaft 8/2014 wird in einem Artikel von Paul Heggarty zu den großen Sprachfamilien noch davon ausgegangen, dass der Nahe Osten die mögliche Urheimat der indoeuropäischen und der afroasiatischen Sprachfamilie ist (S. 27f).

⁴ Vgl. Riehl 2014, S. 64.

der neolithischen Ausgangskultur des Nahen Ostens eine einzige Sprache gesprochen wurde und dass sich folglich zusammen mit der frühen Landwirtschaft eine einzige Sprachfamilie ausgebreitet hat. Die afroasiatischen Sprachen und das Drawidische hätte sich im Szenario nach Renfrew mit der Landwirtschaft Richtung Süden ausgebreitet bei gleichzeitiger nacheiszeitlicher Erwärmung, und allein schon dies ist nicht sehr einleuchtend.

Bei der Frage nach der Ursprache der Neolithiker hat das Indoeuropäische am ehesten gute Argumente. Denn im heutigen bzw. mittelalterlichen Verbreitungsgebiet der Kettentänze Europas dominieren die indoeuropäischen Sprachen, von einigen Gebieten im Mittelmeerraum oder entlang der Atlantikküste abgesehen, wo es heute noch das Baskische gibt und auch die Relikte anderer, nicht indoeuropäischer Sprachen nachweisbar sind.¹ Im kontinentalen Bereich finden sich keine Hinweise auf frühe, nicht indoeuropäische Sprachen, von den späteren Ersetzungen durch Mitglieder der uralischen Sprachfamilie abgesehen. Auch in alten Ortsbezeichnungen und Gewässernamen Europas, welche Sprachwissenschaftlern zufolge aus den ältesten nachweisbaren Sprachschichten kommen (Hamel 2007, S. 182), finden sich nach Hans Krahe Sprachrelikte aus früher indoeuropäischer Zeit und diese enthalten keine Hinweise auf ältere Sprachschichten (Hamel 2007, S. 183). Aber selbst bei den Basken gibt es Kettentänze und Sardinien ist sozusagen eine „Hochburg“ des Drei-Takt-Musters. Diese Beobachtungen sprechen dafür, dass sich auch in diesen Mittelmeer-Regionen kulturelle Elemente der neolithischen Erstausbreitung bis heute erhalten haben. Die Sprache der neolithischen Migranten wäre nach der oben angeführten Hypothese auch dort eine indoeuropäische gewesen. Für diese Annahme spricht auch, dass Orts- und Gewässernamen der Iberischen Halbinsel nach Elmar Seebold das gleiche Gepräge haben wie im übrigen Europa (Hamel 2007, S. 183). Das Baskische und andere nicht-indoeuropäische Sprachen des Mittelmeerraumes wären folglich das Ergebnis eines späteren Sprachwandels.

Kettentänze sind ein wichtiges Element des „neolithischen Bündels“ und insbesondere solche mit einem Drei-Takt-Muster könnten sozusagen als Indikator für Kulturgut fungieren, das seine Wurzeln in der neolithischen Erstausbreitung hat. Tanzbezeichnungen der ‚chor‘- und der ‚bal‘-Familien wären dann Wörter, die aus der alten Sprachschicht des Ur-Indoeuropäischen stammen würden. In diesem Sinne liefert die vorliegende Arbeit auch Hinweise und Erkenntnisse zur Vorgeschichte, insbesondere zur neolithischen Kultur und möglicherweise auch zum Ursprungsort der indoeuropäischen Sprachfamilie.

Schlussbewertung

Typisch für Arbeiten zur Vorgeschichte ist eine interdisziplinäre Arbeitsweise. Das liegt in erster Linie daran, dass für diese Zeit eine spärliche Quellenlage besteht und deshalb möglichst alle Belege und Erkenntnisse aus ganz unterschiedlichen Bereichen genutzt werden, um in der Zusammenschau ein gutes Bild von Geschehnissen dieser frühen Zeit zu erhalten. Auch in der vorliegenden Arbeit wurden Erkenntnisse und Methoden aus der Archäologie, der Vor- und Frühgeschichte, der Geschichte der Neuzeit, der Musikwissenschaft, der Linguistik, der Ethnologie, der Bewegungslehre, der Phylogenese, der Verwandtschaftsforschung und Systematik herangezogen, um die gestellten Fragen zur Genese und Genealogie der Kettentänze zu beantworten.

¹ Eine Auflistung und Charakterisierung dieser Sprachen befindet sich in Hamel 2007, S. 307 – 327.

Als Grundlage für diese Vorgehensweise wurden alle verfügbaren schriftlichen und ikonographischen Belege gesammelt. Auch Benennungen wichtiger Tanztypen wurden aufgelistet. Für die einzelnen Länder Europas und darüber hinaus wurden Dossiers zu den vorhandenen Tanztypen angelegt. Weiter wurden insgesamt Strukturanalysen von 2613 Kettentänzen unserer Zeit vorgenommen. So liegt mit dem Datenteil dieser Arbeit die größte und umfassendste Sammlung von Informationen zu Kettentänzen Eurasiens vor und verleiht dem empirischen Teil der Arbeit ein besonderes Gewicht.

Aus den daraus abgeleiteten Folgerungen entstand ein zusammenhängendes Mosaik von Teilerkenntnissen und Hypothesen, die ein einleuchtendes und nachvollziehbares Bild zur Genese, Ausbreitung und Genealogie der Kettentänze und anderer Tanztypen entwerfen. Auch konnten durch die umfassende Auswertung vorhandener Quellen die Ausbreitung der bäuerlichen Geschlossenen Paartänze und die Entstehung der Offenen Paartänze im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit präziser dargestellt werden. Damit ist es gelungen, auf alle eingangs aufgeworfene Fragen eine Antwort zu geben. Diese Antworten resultieren nicht nur aus einer interdisziplinären Arbeitsweise. Mit der Vorgehensweise, aus der Analyse heutiger Tänze Rückschlüsse auf die Vergangenheit zu ziehen, wurde auch in methodischer Hinsicht ein neuer Weg beschritten. Insbesondere die Strukturanalyse der Schrittmuster erwies sich als sehr fruchtbar und aussagekräftig. Über die Analyse von heutigem Kulturgut unter Einbeziehung archäologischer Funde und durch die Analyse der Verbreitung heutiger Bezeichnungen für Ketten- und Freien Tanz entstand eine Verknüpfung zu einer alten Sprachschicht, die weitere Hinweise zur Urheimat der Indoeuropäer liefert. Resultierten die bisherigen Antworten zu dieser Frage aus der Archäologie, der Linguistik und der Populationsgenetik, liefert die Interpretation von Tanzkulturelementen eine weitere Ebene, die bisher noch nicht zur Beantwortung solcher Fragen herangezogen wurde.

War das Augenmerk von Folkloretanzforschung bisher eher auf die regionale Spezifität von Tänzen mit ihren besonderen Merkmalen hinsichtlich Stil, Brauchtum, Schrittmuster oder anderer Merkmale ausgerichtet, so wurden in der vorliegenden Arbeit die übereinstimmenden Eigenschaften der westeurasischen Tanzkultur betrachtet, die in einem gemeinsamen und einmaligen Ursprung begründet sind. Die ethnischen Auseinandersetzungen und Konflikte der letzten 200 Jahre Europas und des Nahen Ostens erscheinen vor diesem Hintergrund noch fragwürdiger und es wäre weitaus konstruktiver, sich auf die gemeinsame Herkunft zu besinnen.

6.4 Ausblick

Mit der vorliegenden Arbeit wurde Neuland betreten, sowohl inhaltlich als auch bezüglich der Vorgehensweise. Das eröffnet einige Felder für weitere Forschungsarbeiten, denn es ergaben sich viele interessante Fragen, deren weitere Untersuchung sehr lohnenswert erscheint.

Eine der bemerkenswertesten Ergebnisse der Arbeit ist die geringe Anzahl der Schrittmuster der westeurasischen Kettentänze im Vergleich zum unüberschaubar großen Bestand an Tänzen. Auch die erstaunliche Konstanz bzw. ihre Resistenz gegenüber Abwandlung, auch über sehr große Zeiträume, war im Vorfeld so nicht zu erwarten. Dabei lassen sich fast alle heutigen Varianten von drei oder vier Grundmustern ableiten. Interessant wäre es, zu erforschen, ob diese Grundmuster universell und auch in ganz anderen Tanzkulturen der Welt vorzufinden sind. Ob sie sozusagen anthropologisch determiniert sind. Zur Klärung dieser Frage müssten auch bei anderen ursprünglichen Kulturen, beispielsweise bei den Tänzen der nordamerikanischen Indianer oder der Aborigines Australiens, Schrittmusteranalysen vorgenommen werden. Ein Vergleich dieser Ergebnisse mit den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit ließe interessante Resultate erwarten.

Ehemalige und noch aktuell praktizierte Kettentänze im Gebiet zwischen Island und dem West-Iran haben sich aufgrund von übereinstimmenden Merkmalen als eine Verwandtschaftsgruppe erwiesen. Auch außerhalb des Kernareals sind Vertreter dieses Tanztyps vorzufinden. Dazu gehören neben einigen kleinen Verbreitungsregionen die Kettentanzformen der Berber Nordafrikas, der Minderheiten in Yunnan und angrenzender Regionen, der Tibeter, der Urbevölkerung Taiwans und die sogenannten ‚tribal dances‘ Indiens. Zur weiteren Klärung der Verwandtschaft der Kettentänze dieser nicht-westeurasischen Verbreitungsareale mit denen des Kerngebiets wäre es lohnenswert, von deren Schrittmuster eine Strukturanalyse vorzunehmen. Da darüber höchstwahrscheinlich keine Literatur vorliegt, müssten über diese Tänze Feldforschungen durchgeführt werden und das in naher Zukunft, denn durch die Entwicklungen hin zur modernen Gesellschaft sind diese Tänze vom Aussterben bedroht oder einer starken Abwandlung unterworfen.

Auch auf der Ebene der Benennungen zeigt sich der gemeinsame Ursprung der Tanzform Kettentanz. So sind Derivate der Wortwurzel ‚chor‘ als Bezeichnungen für Kettentänze im ganzen Verbreitungsareal nachzuweisen. Dies spricht für die Deutung, dass sich diese Begriffe mit dem Kettentanz selbst ausgebreitet haben und als Substratwörter bis in unsere Zeit erhalten blieben. Die systematische Sammlung und Untersuchung von Bezeichnungen für Kettentanz außerhalb des Kernareals wäre neben den Schrittmusteranalysen eine zweite Ebene, um weitere Erkenntnisse über die Verwandtschaftsverhältnisse der Tänze verschiedener Regionen zu erlangen.

Ein drittes Indiz für die Verwandtschaft der nicht-westeurasischen Kettentänze mit denen des Kerngebiets sind archäologische Funde, die mit den neolithischen Funden des Nahen Ostens Ähnlichkeit zeigen und die sich gut in die Chronologie der Ausbreitung einordnen lassen. Weitere Funde von Kettentanzdarstellungen aus neolithischer Zeit in den außenständigen Verbreitungsarealen würden für einen gemeinsamen Ursprung sprechen. Auch Funde in den kettentanzfreien Zwischenarealen zwischen dem Kerngebiet und den Außenarealen würden

für Verwandtschaft sprechen, denn sie würden auf eine Migration der frühen Neolithiker durch dieses Gebiet hindurch hindeuten. Solche Belege gilt es zu finden.

Die Bezeichnungen für Kettentanz haben fast im gesamten Verbreitungsgebiet trotz unterschiedlicher Sprachfamilien eine äußerst große Ähnlichkeit, was zu ihrer Einordnung als Substratwörter einer alten Sprachschicht geführt hat. Möglicherweise gelten ähnliche Zusammenhänge auch für Tanz-Wörter in anderen Gebieten der Erde. Dieser Frage nachzugehen wäre eine interessante Aufgabe.

Veränderungen der Tanzmusik im Zuge des binären Konzepts haben den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit zufolge zeitversetzt auch zu binären Musterlängen, Mehrteiligkeit und symmetrischen Schrittmustern bei den Kettentänzen geführt. Die Auswirkungen des binären Konzepts auf die Taktarten konnten in der vorliegenden Arbeit nur angedeutet werden. Eine auffällige Häufung von asymmetrischen oder zusammengesetzten Taktarten in Bulgarien wurde schon Anfang des 20. Jahrhunderts von Dobri Christov festgestellt und auch festgehalten (Kaufmann 1977, S. 34). Nach der sogenannten Kombinationshypothese, die auch von den bulgarischen Musikforschern Vassil Stoin und Stojan Dshudshev unterstützt wurde, entstanden die zusammengesetzten Takte durch eine Kombination von zweizeitigen und dreizeitigen Takten, die bei einer allmählichen Beschleunigung des Tempos als Ganzes erklingen (Kaufmann 1977, S. 34). Die große Dichte dieser zusammengesetzten Takte in Bulgarien führte bei dortigen Musikforschern zu der völlig spekulativen Annahme, dass diese dort entstanden und einige von ihnen in ferner Vergangenheit von den umliegenden Völkern entlehnt worden seien (Kaufmann 1977, S. 34). Im Gegensatz dazu sieht Thrasybulus Georgiades (1954, S. 4ff) den Ursprung dieser Takte in der rhythmischen Struktur der Sprache. Die einzelnen Silben waren im Altgriechischen von Haus aus lang oder kurz. Diese sogenannte Quantitätsrhythmik führte nicht zu einer Zeitgliederung eines Taktes durch Betonung und Nichtbetonung, sondern durch die Verwendung von Längen und Kürzen (1954, S. 5; 1958, S. 11) und steht in direktem Zusammenhang mit dieser Eigenschaft der griechischen Sprache. Die in Griechenland häufige Taktart $7/8$ mit dem Grundrhythmus „lang – kurz – kurz“ hat für Georgiades ihren Ursprung im antiken Versmaß des Daktylos (Georgiades 1958, S. 54ff). Die weite Verbreitung der zusammengesetzten Takte weist eher darauf hin, dass der Ursprung dieses Phänomens weder in Griechenland noch in Bulgarien zu suchen ist. So zeigt eine Textstelle von Neidhard¹, dass es auch im mittelalterlichen Mitteleuropa „krumme“ Takte gab. Auch die Taktwechsel der Zwiefachen in Bayern und in anderen Regionen sind ein Phänomen, das zu diesem Thema gehören könnte. Ein möglicher Ansatz zur Klärung der angesprochenen Frage wäre die Erstellung einer möglichst umfassenden Sammlung für das Vorkommen von „krummen“ Takten in vergangener und heutiger Zeit und eine Kartierung der jeweiligen Verbreitung. Diese Vorgehensweise könnte zu einem besseren Verständnis des Ursprungs und der Herkunft der „krummen“ Takte führen.

¹ In Neidhart 60; 29 (MSH.III, 312b).

7. Literatur und sonstige Quellen

7.1 Literaturverzeichnis

Aeppli, Fritz (1925). Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen, Beiheft zur Zeitschrift für Romanische Philologie, Heft Nr. LXXXV. Halle 1925

Akkermans, Peter & Schwartz, Glenn (2003). The Archaeology of Syria. Cambridge University Press 2003.

Arbeau, Thoinot (1588). Orchésographie. Nachdruck des Georg Olms Verlag Hildesheim 1980.

Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg (2009). Eiszeit. Kunst und Kultur. Begleitband zur Großen Landesausstellung. Ostfildern 2009.

Armstrong, Lucile (1985). A window on Folk Dance, 1985.

Attaignant, Pierre (1530). Chansons und Tänze; Pariser Tabulaturdrucke für Tasteninstrumente aus dem Jahre 1530. Herausgegeben von E. Bernoulli; München 1914; Verlag von Carl Kuhn. Heft 4: Tänze.

Au, Hans von der (1939). Das Volksgut im Rheinfränkischen.

Bachmann, Werner (Hg. 1987). Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums, Mittelasiens.

Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrg.). Vor 12000 Jahren in Anatolien, Die Ältesten Monumente der Menschheit. Theiss Stuttgart 2007.

Bakka, Egil et al. (1986). Grunnbok i Folkedans. Oslo 1986.

Barazi, Nawal (1966). Geschichte des Volkstanzes in Syrien. Diplomarbeit Sporthochschule Köln 1966.

Barber, Elizabeth Wayland (2013). The Dancing Goddesses. Folklore, Archaeology, and the Origins of European Dance. New York 2013.

Bechert, Johannes & Wildgen, Wolfgang (1991). Einführung in die Sprachkontaktforschung. Darmstadt 1991.

Benecke, Georg Friedrich (1854 – 1866). Mittelhochdeutsches Wörterbuch.

Benz, Marion (2008). Neolithisierung im Vorderen Orient. Berlin 2008.

Berneker, Erich (1913). Slavisches Etymologisches Wörterbuch. Heidelberg 1924.

BetBasoo, Peter Pnuel 2003. Thirty Assyrian Folk Dances.

<http://www.yumpu.com/en/document/view/8881497/thirty-assyrian-folk-dances>.

Betz et al (2003). Calwer Bibellexikon Band 2. Calwer Verlag 2003.

Biçer, Şahin 2009. Aus der Seele kommt der Tanz. Zürich 2009.

- Blank, Andreas (2005). Etymologie und Wortgeschichte III: Neue Zugänge zu semantischem Wandel; in Cruse, Alan et al. (2005). Lexikologie, 2. Halbband, S. 1324 - 1332. Berlin 2005.
- Bless-Grabher, Magdalen (1995). Die Rechtsquellen des Kantons St. Gallen. Zweiter Teil, erste Reihe: Die Rechtsquellen der Stadt St. Gallen, erster Band: Die Stadtbücher des 14. bis frühen 17. Jahrhunderts. Aarau 1995.
- Bodgani, Ramazan (1991). Albanian Folk Dances Accompanied with Music. In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae S. 327 – 333.
- Böhme, M. Franz (1886). Geschichte des Tanzes in Deutschland. Nachdruck Olms Verlag Hildesheim
- Boehn, Max von (1925). Der Tanz. Volksverband der Bücherfreunde Wegweiser-Verlag Berlin 1925.
- Böhling, Björn. Ritterturniere im Mittelalter. <http://www.ritterturniere-im-mittelalter.de>
- Bollongino, R. & Burger, J. & Haak, W. (2006). DNA-Untersuchungen beim Menschen und Rindern. In Archäologie in Deutschland Heft 3 2006.
- Bräuer, Günter (2006). Das Out-of-Africa-Modell und die Kontroverse um den Ursprung des modernen Menschen in Conard, Nicholas (2006): Woher kommt der Mensch? Tübingen 2006.
- Breathnach, Breandan 1971. Folk Music and Dances of Ireland. Dublin 1971.
- Brunner Traut, Emma (1992). Der Tanz im alten Ägypten. Ägyptologische Forschungen Heft 6. 3. Auflage 1992.
- Brunner, Wolfgang (1983). Tanzhistorische Studien III: Höfischer Tanz um 1500. DBT Heft 8/1983
- Bumke, Joachim 1997. Höfische Kultur in Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. DTV München 1997.
- Busch, Gabriele Christiane 1982. Ikonographische Studien zum Solotanz im Mittelalter. Heibling Innsbruck 1982.
- Busch-Hofer, Roswitha (1989). Vierpaartänze – niederdeutsches oder gesamteuropäisches Kulturgut? In Tanzhistorische Studien I: Kontratänze. Deutscher Bundesverband Tanz Heft 5 1989.
- Busse, Dietrich (2005). Etymologie und Wortgeschichte II: Semantischer Wandel in traditioneller Sicht; in Cruse, Alan et al. (2005). Lexikologie, 2. Halbband, S. 1306 - 1324. Berlin 2005.
- Bußmann, Hadumond (Hg., 2008). Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart 2008.
- Buurmann, Otto (1971). Hochdeutsch-plattdeutsches Wörterbuch Band 9, 1971.
- Calendoli, Giovanni (1986). Tanz – Kult, Rhythmus, Kunst. München 1986.
- Cavalli-Sforza, Luigi Luca (1996). Gene, Völker und Sprachen. DTV 1976.

- Çilingiroğlu, Çiler 2005. The concept of „Neolithic package“: considering its meaning and applicability. *Documenta Praehistorica XXXII* (2005)
- Clottes, Jean & Lewis-Williams, David (1996, Übersetzung in Englische 1998). *The Shamans of Prehistory. Trance and Magic in the Painted Caves*. New York 1998.
- Collaer, Paul (1966). *Musikgeschichte in Bildern, Band 1 Musikethnologie/ Lieferung 2, Amerika*.
- Collon, Dominique (2003). Dance in the Ancient World. *Near Eastern Archaeology*, Vol. 66, No. 3, S. 96 – 102.
- Crate, Susan (2006). Ohuokhai: Sakhas' Unique Integration of Social Meaning and Movement, in *Journal of American Folklore* 119 (472), S. 161-183.
- Dąbrowska, Grażyna (1983). Reigentänze in Polen in: *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen*. Polen 1983.
- Dahms, Sibylle (Hg) (2001). *Tanz. MGG Prisma. Bärenreiter Kassel 2001*.
- Dawkins, Richard (1976/2007). *Das egoistische Gen. Jubiläumsausgabe 2007, eine Übersetzung der Originalausgabe: The selfish Gene*. Oxford 1976.
- Dhillon, Iqbal Singh (1998). *Folk Dance of Panjab*. Delhi 1998.
- Diamond, Jared and Bellwood, Peter (2003). Farmer and Their Languages: The First Expansion. In *Science VOL 300* vom 25. April 2003, S. 597 – 603.
- Diez, Friedrich Christian (1869). *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*.
- Dimitrakos, Christos (1974). *Die heutigen griechischen Volkstänze und ihre Volkskunde. Diplomarbeit an der Sporthochschule Köln 1974*.
- Dimopoulos, Konstandinos (2009) et al.. The end of a ritual or the beginning of new social structures? The case of Bright Tuesday in the community of Lazarina, Karditsa, Thessaly. *CID-congress Malaga 2009*.
- Dimoski, Mihailo (1977). *Makedonski Narodni Ora, Bd. 2. Institut da Folklor. Skopje 1977*.
- Dolmetsch, Mabel 1954. *Dances of Spain and Italy from 1400 – 1600*. London 1954.
- Dometsch, Mabel 1949. *Dances of England and France from 1450 to 1600*. London 1949. Nachdruck New York 1976.
- Donkov, Ivan (1997). *Folk Dances from the region of Velinko Tarnovo. Bulgaria 1997*.
- Đorđević, Desa (ohne Jahresangabe). *Serbian and Vlach Folk Dances*.
- Dörwaldt, Editha (1965). *Ungarische Volkstänze, Leipzig 1965*.
- Duden (2007). *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim 2007.
- Duggan, Schlotmann, Rutledge (1948). *Folk dance of the British Isles*. New York 1948.
- Dumbrill, Richard (2005). *The Archaeomusicology of the ancient Near East*. Trafford 2005.
- Džudžev, Stojan (1945). *Bulgarska Narodna Horeographia*. Sofia 1945.

- Elias Norbert (1971/1982). Die Genese des Sport als soziologisches Problem. In Hopf, Wilhelm (Hg.) 1982. Sport im Zivilisationsprozeß. Münster 1982.
- Elias, Norbert (1939/1969). Über den Prozeß der Zivilisation. Erster und zweiter Band. Erstausgabe 1939. Um die Einleitung erweitert 1969; als Taschenbuch im Suhrkamp Verlag 1976; Neuauflage von 1997.
- Elyholy, Alaa Eldin (1999). Tanz im alten Ägypten. Diplomarbeit Sporthochschule Köln, 1999 mit Video.
- Emmerson, George S. (1972). A Social History of Scottish Dance: Ane Celestial Recreation. Montreal, Quebec, and London, Ontario: McGill-Queen's Univ. Press, 1972.
- Evers, Frydrych, Rohling (1989). Volkstänze aus dem Elsass. Berlin 1989
- Finscher, Ludwig (Hg.) (1994). Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1. Metzler Stuttgart. 1994.
- Finscher, Ludwig (Hg.) (1998). Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 8. Metzler Stuttgart. 1998.
- Flett, Joan, and Flett, Thomas M. (1964). Traditional Dancing in Scotland.
- Franks, A.H. (1963). Social Dance, A Short History. London 1963.
- Friedberg, Joan (1997). Cultural Change in Traditional Dances in Florina, Greece. <http://joancarolfriedberg.com/iofapaper.html>.
- Friedberg, Joan (2000). Tracing the past through the present in the Florina & Lake Prespa region Greek Macedonia. <http://joancarolfriedberg.com/iofapaper2.html>.
- Friend, Robyn C. (1992). Dance in Iran. <http://home.earthlink.net/~rcfriend/danciran.htm>.
- Frisk, Hjalmar (1970). Griechisches Etymologisches Wörterbuch. Heidelberg 1970.
- Fu, Qiaomel; Rudan, Pavao; Pääbo, Svante; Krause, Johannes (2012). Complete Mitochondrial Genomes Reveal Neolithic Expansion into Europe. <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0032473>
- Gamillscheg, Ernst (1928). Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache. Heidelberg 1928.
- Garfinkel, Yosef (2003). Dancing at the Dawn of Agriculture. University of Texas.
- Garfinkel, Yosef (2010). Dance in prehistoric Europe. Documenta Praehistorica XXXVII 2010.
- Georgiades, Thrasybulos (1954/2008). Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik. WBG Neuauflage 2008.
- Georgiades, Thrasybulos (1958). Musik und Rhythmus bei den Griechen. Rowohlt Hamburg 1958.
- Giger, Peter (2009). Die Kunst des Rhythmus. Schott Verlag 2009
- Giurchescu, Anca (1983). Klassifizierung der rumänischen Kettentänze in: Analyse und Klassifikation von Volkstänzen. Polen 1983.

- Göhner, Ulrich 1979. Bewegungsanalyse im Sport. Karl Hoffmann Verlag Schorndorf 1979.
- Goldschmidt, Aenne (2001, 6.Auflage). Handbuch des deutschen Volkstanzes. W. Kögler Verlag Stuttgart 2001.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (1935). Deutsches Wörterbuch.
- Gronenborn, Detlef (2006). Letzte Jäger – erste Bauern, in: Archäologie in Deutschland 3.2006, S. 18 – 24.
- Gronenborn, Detlef (2007). Vom Rand der Wüste bis an den Rand der Arktis - Die Ausbreitung der Landwirtschaft im westlichen Eurasien. In Damals, das Magazin für Geschichte und Kultur. 39. Jahrgang. Heft 2-2007.
- Grosse, Rudolf (1970). Althochdeutsches Wörterbuch Band II. Akademie Verlag. Berlin 1970.
- Gruyter, Walter de (2011). Deutsches Fremdwörterbuch, Band 6, 2. Auflage. Berlin, New York.
- Günther, Helmut (1970). Tanzunterricht in Deutschland. Eine kultur-soziologische Studie. DBT Heft 2/1970
- Günther, Helmut und Schäfer, Helmut (1975). Vom Schamanentanz zur Rumba – Die Geschichte des Gesellschaftstanzes. Fritz Iffland Stuttgart 1975.
- Haak, Wolfgang (2006). Populationsgenetik der ersten Bauern Mitteleuropas. Eine aDNA-Studie an neolithischem Skelettmaterial. Dissertation der Universität Mainz.
- Haak, Wolfgang et al. (2010). Ancient DNA from European Early Neolithic Farmers Reveals Their Near Eastern Affinities
<http://www.plosbiology.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pbio.1000536>
- Haarmann, Harald (2006). Weltgeschichte der Sprachen. C. H. Beck München
- Haarmann, Harald (2008). Weltgeschichte der Zahlen. C. H. Beck München
- Hamel, Elisabeth 2007. Das Werden der Völker in Europa. Berlin 2007.
- Harding, Ann (1973). An investigation into the use and meaning of medieval german dancing terms. Göppingen 1973.
- Heberling, Elisabeth. Etymologische und philologische Untersuchungen im Anschluss an einige Tanzwörter Neidharts und seiner Schule. Diss. Münster 1945.
- Heggarty, Paul (2014). Das Rätsel der großen Sprachfamilien. In Spektrum der Wissenschaft August 2014, S. 70 – 76.
- Heikel, Yngvar und Collan, Anni (1948). Dances of Finland. London 1948.
- Heinze, Jürgen (2005). Von Genen und Memen – genetische und kulturelle Evolution. In Hauska, Günter (Hrsg.). Gene, Sprachen und ihre Evolution. Universitätsverlag Regensburg 2005.
- Hengst, Dirk Patrick (2003). Tanz, Trance und Ekstase. Horlemann Verlag 2003.
- Hepp, Michael (1999). Strukturhaltende Vereinfachung in Zeitschrift Tanzen 1/99

- Hepp, Michael (2010). Der Roien – schon 10000 Jahre alt und immer noch nicht tot. *Der Heimatpfleger* 4/2010. ISSN0177-2538.
- Hessische Vereinigung für Tanz- und Trachtenpflege (1988). *Volkstänze aus Hessen*. Reinheim 1988.
- Hirschberg, Walter (1988). *Neues Wörterbuch der Völkerkunde*. Berlin 1988.
- Hoerburger, Felix (1960). *Der Gesellschaftstanz*. Bärenreiter-Verlag Kassel.
- Hoerburger, Felix (1961). *Volkstanzkunde 1*. Bärenreiter-Verlag Kassel.
- Hoerburger, Felix (1964). *Volkstanzkunde 2*. Bärenreiter-Verlag Kassel.
- Holden, Ricky (1965). *Greek Folk Dances by Ricky Holden Folkraft* 1965.
- Holtzmann, Bernard (1990). *Griechische Kunst*. Freiburg 1990.
- Hoops, Johannes (2001). *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 18. Berlin 2001.
- Hoops, Johannes (2003). *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 24. Berlin 2003.
- Hoops, Johannes (2005). *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 30. Berlin 2005.
- Horak, Karl (1974). *Tiroler Volkstanzbuch*. Helbling Verlag Innsbruck 1974.
- Huizinga, Johan (1938/2013). *Homo ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Rowohlt Taschenbuch Verlag 23. Auflage 2013.
- Ilieva, Ana (1983). *Formes et structures des rondes populaires bulgares in: Analyse und Klassifikation von Volkstänzen*. Polen 1983.
- Ilieva, Anna Iakimova (1976). In: *The Folk Arts of Bulgaria*. Dutifa 1976 USA.
- Ivančan, Ivan (1983). *Index von Tanzmotiven von Kolotänzen in Slawonien und Baranya in: Analyse und Klassifikation von Volkstänzen*. Polen 1983.
- Jaffé, Nigel Allenby (1990). *Folk Dance of Europe*. North Yorkshire 1990.
- Jannasch, Klaus-Peter (1990). *Wörterbuch Deutsch – Niedersorbisch*. Bautzen 1990.
- Jung, Eva (2001). *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Köln 2001.
- Junk, Victor (1948). *Grundlegung der Tanzwissenschaft*. Olms Nachdruck 1990.
- Kasten, Erich (Hg.) 2009. *Schamanen Sibiriens. Magier – Mittler – Heiler*. Reimer Linden-Museum Stuttgart 2009.
- Katarova-Kukudova, Raina & Djenev, Kiril (1958). *Bulgarian Folk Dances*. Sofia 1958.
- Katarova-Kukudova, Raina (1956). *Verbreitung und Varianten eines bulgarischen Volkstanzes*. Budapest 1956
- Kaufmann, Nikolai (1977). *Bulgarische Volksmusik*. Sofia 1977.

- Kefen, Wang (1985). *The History of Chinese Dance*. Foreign Languages Press, Beijing.
- Kemmelmeyer, Karl-Jürgen; Lang, Otmar; Nykrin, Rudolf Hsg. (1997). *Spielpläne 7 – 10*. Ernst Klett Verlag Stuttgart 1997.
- Kendel, Gertrud und Stingel, Manfred (1999). *Volkstanz und Tanzlied der Schwaben*. Schwäbisches Kulturarchiv 1999.
- Kendel, Gertrud und Stingel, Manfred (2000). *Ton und Tanz in Schwaben*. Schwäbisches Kulturarchiv 2000.
- Khokar, Ashish Mohan (2003). *Folk Dance*. New Delhi 2003.
- Kittel, Gerhard (Hg.) (1935). *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament Bd. 2*. Kohlhammer Stuttgart 1935.
- Klein, Gabriele 1992. *FrauenKörperTanz – Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Quadriga Verlag, Weinheim, Berlin 1992.
- Kleine, Bärbel (2005). *Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit*. Verlag Marie Leidorf GmbH. Rahden 2005. In: *Internationale Archäologie Band 89*.
- Klotzsche, Volker (1994). *Der Tanz in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Volkstanz – Jugendtanz*. Remscheid 1994.
- Kluge (2002). *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen 2002*.
- Kluge (2011). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage*.
- Kluge-Götze (1951). *Etymologisches Wörterbuch*. Berlin 1951.
- Koegler, Horst und Kieser, Klaus (2009). *Kleines Wörterbuch des Tanzes. 3. Auflage*. Reclam.
- Kohl, Karl-Heinz (1993). *Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden*. Beck München 1993.
- Körting, Gustav (1891). *Lateinisch-romanisches Wörterbuch*. Paderborn.
- Krüger, Michael (1996). *Körperkultur und Nationsbildung*. Hofmann Schorndorf 1996.
- Krüger, Michael (1997). *Zur Bedeutung der Prozeß- und Figurationstheorie für Sport und Sportwissenschaft*. In *Sportwissenschaft 27 (2)*, S. 129 – 142.
- Krüger, Michael (2004). *Einführung in die Geschichte der Leibeserziehung und des Sports. Teil 1: Von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*. Hofmann Schorndorf 2004.
- Kuhlbrodt, Eckhard (1959). *Wildbeuter-Tänze – Ihre Formen und Funktionen*. Dissertation Hamburg 1959.
- Lange, Elfriede und Karl-Heinz (1984). *Tanzhistorische Studien IV: Modetänze um 1800*. DBT Heft 9/1984
- Langeloh, Hinrich (1993). *Renaissance-Tänze der Orchésographie nach Thoinot Arbeau*. Verlag der Spielleute 1993.

- Lanik, Brigitte (2004). Die Hora als Tanztyp. Rhythmische Struktur und Verbreitung. Diplomarbeit an der Uni Wien.
- Lawler, Lilian (1964). The Dance in Ancient Greece. Washington Press 1964.
- Lawson, Joan (1955). European Folk Dance, it's national and musical characteristics. London 1955.
- Leibman, Robert Henry (1992). Dancing bears and purple transformations: The structure of dance in Balkans. University of Pennsylvania 1992.
- Lesky, Michael (1999). Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien. Dissertation Tübingen 1999.
- Lewis-Williams, David & Dowson, Thomas (1999). Images of power. Understanding San Rock Art. Southern Book Publishers 1999.
- Lexer, Matthias (1872-1878). Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Leipzig 1872-1878 .
- Lia Rumantscha (Hg) (1993). Langenscheidts Wörterbuch Rätoromanisch. Zürich 1993.
- Lièvre, Viviana (2008). Die Tänze des Magreb. Marokko – Algerien – Tunesien. Frankfurt 2008.
- Lloyd, Albert (2005). Topics of etymological research in past and present: An overview; in Cruse, Alan et al. (2005). Lexikologie, 2. Halbband, S. 1280 - 1289. Berlin 2005.
- Lohse-Claus, Elli (o. Ja.) Tanz in der Kunst, Leipzig o. Ja.
- Loneux, Jacques (1995). Rumänien: ein Land und seine Tänze. Stembert 1995.
- Macdermott, Mercia (1998). Bulgarian Folk Customs.
- Mackenstein, Lutz (1985). Ursprung der Wörter. Ullstein Sachbuch 1985.
- Marklowski, Eva und El Joker, Sayed (2007). Orientalischer Tanz – Folklore und Hof tänze.
- Martin, György (1973). Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 15.
- Martin, György (1974). Ungarische Volkstänze. Druckerei Kner Gyoma Ungarn 1974.
- Martin, György (1983). Gesichtspunkte für die Klassifizierung der ungarischen Reigentänze und ihre Typen in: Analyse und Klassifikation von Volkstänzen. Polen 1983.
- Meerlo, Joost A. M. (1959). Rhythmus und Ekstase. Forum-Verlag Wien.
- Meyer, L. (1901). Griechische Etymologie.
- Miklosich, Franz (1886). Etymologisches Wörterbuch der Slavischen Sprachen. Wien 1886.
- Milde, Herwig u. Stanev, Belčo (2004). Die bulgarische Tanzfolklore. Varna 2004.
- Mladenović, Olivera (1969). Kolo i oro u našoj etnokoreološkoj terminologiji. In: RAD 16og kongresa folklorista Jugoslavije, Seite 477-482.
- Mohr, J.C.B. (Hg.) (1960). Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Vierter Bd. Tübingen 1960.

- Moissejew, Igor (1951). Tänze der Völker der Sowjetunion. Verlag Kultur und Fortschritt Berlin.
- Moreau, Yves (1993). Folk Dances of Bulgaria. 10/93 Eigenverlag.
- Mullally, Robert (2011). The Carole. A Study of a Medieval Dance. Ashgate Publishing 2011.
- Müssig, Ricarda (2010). Sie schufen die ersten Götter. Eine Kulturgeschichte der Eiszeit. Weinstadt 2010.
- Narayan, Shovana (2004). Folk Dance Traditions of India. 2004.
- Nitsche, August (1987). Bewegungen in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf 1987.
- Noltensmeier, Ralf (Hg.) (1996). Das neue Lexikon der Musik in vier Bänden. Metzler Verlag Stuttgart 1996.
- Oakes, Dick 1981. Yugoslavian Folk Dancing.
www.phantomranch.net/folkdance/articles/yogoslav_folkdancing.htm
- Oberbach, Josef (1940). Tanz und Tänzerische Bewegung in der Kunst des Mittelalters. Dissertation Universität Münster.
- Oetke, Herbert (1982). Der deutsche Volkstanz Band 1 & 2. Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshafen.
- Ogawa, Naoyoshi (2006). A Comparative Vocabulary of Formosan Languages and Dialects. Edited by Paul Jen-Kuei LI and Masayuki TOYOSHIMA. Asian and Africa Lexicon Series No.49 (March 2006). Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa Tokyo University of Foreign Studies.
- Oosterveen, Corina (1995). 40 bretonische Tänze. Verlag der Spielleute 1995.
- Oosterveen, Corina (1999). Bourrée, Bourrée, Bourrée. Verlag der Spielleute 1999.
- Otterbach, Friedemann (1992). Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Wilhelmshafen 1992.
- Pajtondziev, Gančo (1973). Makedonski Narodni Ora, Bd. 1. Institut da Folklor. Skopje 1973.
- Panagel, Oswald (2005). Etymologie und Wortgeschichte V: Volksetymologie und Verwandtes; in Cruse, Alan et al. (2005). Lexikologie, 2. Halbband, S. 1333 - 1339. Berlin 2005.
- Pani, Jiwan (2000). Indian Folk Dances. New Delhi 2000.
- Panova, Gergana (2002). Bulgarian Folk Dances at Home and Abroad 2002 in Studia Choreologica Vol. IV edited by Roderyk Lange.
- Peer, Oscar (1962). Dicziunari rumantsch, ladinb – tudais – ch. Lia Rumantscha. Switzerland 1962.
- Pesovar, Ernő (1969). Der Tändel-Tschardasch. Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 18, S. 153 – 185. Budapest 1969.

- Petermann, Kurt (1982). Tanzhistorische Studien II: Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Gesellschaftstanz. DBT Heft 7/1982
- Petermann, Kurt (1983). Grundlagen der Struktur- und Formanalyse des Volkstanzes in: Analyse und Klassifikation von Volkstänzen. Polen 1983.
- Petermann, Kurt (1985/3). Definition „Deutscher Volkstanz“. In Zeitschrift: Tanzen 3/1985.
- Petermann, Kurt (1986/4). Die verbale Notation von mündlich überlieferten Tänzen. In Zeitschrift: Tanzen 4/1986.
- Pfeifer, Wolfgang (1993). Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 1993. Akademie Verlag.
- Pinon & Jamar (1953). Dances of Belgium. London 1953
- Piotrowski, Alexander (1910). Die Quintuplicität der Rhythmik in mittelalterlichen Melodien. Berlin 1910.
- Pokorny, Julius (1927). Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen. Berlin 1927.
- Pokorny, Julius (1959). Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch. Francke Verlag München 1959.
- Prayon, Friedhelm (2006). Die Etrusker. Geschichte, Religion, Kunst. Beck'sche Reihe.
- Proca-Ciortea, Vera (1963). Rumänische Volkstänze. Leipzig 1963.
- Prokhorov, Vadim (2002). Russian Folk Songs – Musical Genres and History, Maryland 2002.
- Ravnikar, Bruno (1980). Kinetografija. Ljubljana 1980.
- Rebling, Eberhard (1982). Die Tanzkunst Indiens. Berlin 1981
- Reichholf, Josef (2008). Warum die Menschen sesshaft wurden. Fischer Verlag Frankfurt 2008.
- Reinhard, Wolfgang 2004. Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie. Beck München 2004.
- Reiser, K. 1895. Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus Teil II. Kempten 1895.
- Renfrew, Colin (2004a). Die Sprachenvielfalt der Welt. In Spektrum der Wissenschaft: Die Evolution der Sprachen 1/2004, S. 28 - 34.
- Renfrew, Colin (2004b). Die Indoeuropäer – aus archäologischer Sicht. In Spektrum der Wissenschaft: Die Evolution der Sprachen 1/2004, S. 40 - 48.
- Riehl, Simone (2014). Der lange Weg zur Landwirtschaft. In: Spektrum der Wissenschaft April 2014, S. 64 – 68.
- Riel, Claudia Maria (2004). Sprachkontaktforschung. Eine Einführung. Gunter Narr Verlag Tübingen 2004.

- Rix, Helmut (2001). Lexikon der indogermanischen Verben. Die Wurzeln und ihre Primärstambildungen. Wiesbaden 2001.
- Rix, Helmut (2005). Etymologie und Wortgeschichte IV: Wurzeletymologie; in Cruse, Alan et al. (2005). Lexikologie, 2. Halbband, S. 1333 - 1339. Berlin 2005.
- Rose, Lotte (1992). (Buchbesprechung von) FrauenKörperTanz. Zeitschrift Sportwissenschaft 1992/3, 22. Jg.
- Rother, Frank und Almut (1988). Die Bretagne. Du-Mont Kunstreiseführer 1988.
- Roussot, Alan (1994). L'art préhistorique. Sud Ouest.
- Sachs, Curt (1933). Eine Weltgeschichte des Tanzes. Nachdruck Olms Verlag Hildesheim.
- Sadnik, L. und Aitzemüller, R. (1955). Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Texten. Heidelberg 1955.
- Saftien, Volker (1994). Ars Saltandi. Der Europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock. Olms Verlag 1994.
- Salmen, Gabriele und Walter (1992). Bilder zur Musikgeschichte Ostmitteleuropas. Bärenreiter Kassel 1992.
- Salmen, Walter (1980a). Ikonographie des Reigens im Mittelalter. Acta Musicologica, Vol 52 1980, S. 14-26.
- Salmen, Walter (1980b). Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich. Musikverlag Helbling Innsbruck 1980.
- Salmen, Walter (1982). Musiker im Portrait 1; Von der Spätantike bis 1600. Beck München 1982.
- Salmen, Walter (1983). Der Spielmann im Mittelalter. Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 8. Helbling Innsbruck 1983.
- Salmen, Walter (1997). Der Tanzmeister, Terpsichore Tanzhistorische Studien Olms Hildesheim 1997.
- Salmen, Walter (1999). Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance, Terpsichore Tanzhistorische Studien Olms Hildesheim 1999.
- Schlesier, Renate (2007). Kulturelle Artefakte in Bewegung. Zur Geschichte der Anthropologie des Tanzes. In: Brandstetter, G. und Wulf, C. (Hrsg). Tanz als Anthropologie. Wilhelm Fink Verlag 2007.
- Schmidt, Hans (1985). Die Sardana, Tanz der Katalanen. Dissertation 1985 Hamburg.
- Schmidt, Klaus (2008). Sie bauten die ersten Tempel. dtv München.
- Schneider, Otto (Hg.) (1985). Tanz Lexikon. Schott Mainz.
- Schnurbein, Siegmund von (Hg.) (2009). Atlas der Vorgeschichte. Theiss Verlag Stuttgart 2009.
- Schoch, Agnes (1998). Die alten Tänze. 800 Jahre höfischer Tanz. Kastell München 1998.

- Schrijver, Peter (2004). Der Tod des Festlandkeltischen und die Geburt des Französischen, Niederländischen und Hochdeutschen. In: Schrijver, Peter (Hg.) (2004): Sprachtod und Sprachgeburt.
- Schuster, Marie Luise 1981. Deutsche Volkstänze, die man in Siebenbürgen tanzte und zum Teil noch tanzt. Sibiu 1981.
- Schützeichel, Rudolf (1969). Althochdeutsches Wörterbuch. Max Niemeyer Verlag Tübingen.
- Seebold, Elmar (2005). Etymologie und Wortgeschichte I: Zielsetzung und Methode; in Cruse, Alan et al. (2005). Lexikologie, 2. Halbband, S. 1297 - 1306. Berlin 2005.
- Shannon, Laura (2003). Tänze der großen Mutter: Drei-Takt-Tänze und der Lebensbaum. www.laurashannon.net/articels/TanzeGrossenMutter.html
- Sobota, Raimund (1990). Volkstanz – Folkloretanz: Zur Situation nationaler und internationaler Volkskultur. In Zeitschrift Tanzen 4/1990.
- Sorell, Walter 1967. Knaur's Buch vom Tanz. Tanz durch die Jahrhunderte. Deutsche Ausgabe Droemer Knaur. München 1969.
- Sorell, Walter 1985. Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes. Wilhelmshaven 1985.
- Stadler, Wolfgang (1955). Der Tanz. Herder Verlag 1955.
- Stang, Michael (2009). Neolithische Revolution. Europas erste Bauern kamen von auswärts. http://www.deutschlandfunk.de/neolithische-revolution.676.de.html?dram:article_id=26734
- Stratou, Dora (1992). The Greek Dances. Athen 1992
- Sykes, Bryan (2001). Die sieben Töchter Evas. Lübbe Verlag Bergisch Gladbach 2001.
- Taubert, Karl Heinz (1968). Höfische Tänze. Schott 1986.
- Thorwald, Ewe (2011). Europas rätselhafte Ahnen. Bild der Wissenschaft 2/2011.
- Tobler-Lommatzsch (1971). Altfranzösisches Wörterbuch, Wiesbaden 1971.
- Tölle, Renate (1964). Frühgriechische Reigentänze. Stiftland-Verlag Waldsassen 1964.
- Torp, Lisbet (1990). Chain and Round Dance Patterns. University of Copenhagen 1990.
- Tribhuvan, Robin (1999). Tribal Dances of India. New Delhi 1999.
- Uerpmann, Hans-Peter (2007). Von Wildbeutern zu Ackerbauern. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Urgeschichte 16 (2007).
- Vasmer, Max (1958). Russisches Etymologisches Wörterbuch. Winter, Heidelberg 1953-1958.
- Ven, van der E. (1949). Dances of the Netherlands.
- Vennemann, Theo (2001). Zur Etymologie von dt. Balz; in Sprachwissenschaft Band 26, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2001.
- Vennemann, Theo (2003). Europa Vasconica – Europa Semitica. Trends in Linguistics. Berlin 2003.

- Vennemann, Theo (2004). Die Entstehung des Englischen. In Schrijver, Peter (Hg.) (2004): Sprachtod und Sprachgeburt.
- Vieli, Ramun ed Decurtins, Alexi (1962). Vocabulari romontsch sursilvan – tudestg. Ligia Romontsch, Switzerland 1962.
- Volkhausen, Brigitte (1994). Ethnographische Parallelen und Vergleiche zum Prozess der Neolithisierung. Frankfurt 1994.
- Voß, Rudolf (1868). Der Tanz und seine Geschichte. Heimeran Verlag München, Nachdruck 1977.
- Walsdorf, Hanna (2013). Versuch einer ahistorischen Definition: Volkstanz .
<http://www.tanzfonds.de/de/projekte/filmaufzeichnung-heutevolkstanzen96239667>, 12.6.14
- Warme, Reidar (1983). Norwegian Halling in: Analyse und Klassifikation von Volkstänzen. Polen 1983.
- Weege, Fritz (1976). Der Tanz in der Antike. Olms Verlag Hildesheim.
- Weidig, Jutta (1984). Tanz-Ethnologie – Einführung in die völkerkundliche Sicht des Tanzes. Verlag Ingrid Czwalina Hamburg 1984.
- Weiß, Richard 1946. Volkskunde der Schweiz. Erlenbach-Zürich 1946.
- Werner, Wiltrud (1997). Tänze aus Irland. Dieter Balsis Verlag Kiel 1997.
- Winter, Bernward (1996). Französische Tänze der Auvergne und des Zentralmassivs.
- Wittrock, Wolfgang (1969). Zur Tanzballade in Schleswig-Holstein in Jahrbuch für Volksliedforschung Berlin 1969.
- Witzig, Louise & Stern, Alfred (1941). Volkstänze der Schweiz 1941.
- Witzig, Louise & Stern, Alfred (1946). 12 Schweizer Tänze 1946.
- Wolfram, Richard (1951). Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa. O. Müller Verlag Salzburg.
- Wolfram, Richard (1983). Die Volkstänze der Schweiz in: Beiträge zur Volksmusik in Vorarlberg und im Bodenseeraum S. 185 - 211. Schendl Wien 1983.
- Wolfram, Richard (1986). Tanzhistorische Studien V: Reigen- und Kettentänze in Europa. DBT Heft 10/1986.
- Wolska, H. (1952). Dances of Poland.
- Wood, Melusine (1952). Some Historical Dances (Twelfth to Nineteenth Century). London.
- Wosien, Maria Gabriela (1974). Sacred Dance. Avon Books 1974.
- Wosien, Maria Gabriela (2006). Griechenland – Tanz und Mythos. Metanoia-Verlag Bergdietikon.
- Wosien, Maria Gabriela (2009). Feuerspuren. Lettische Tanzrituale und Symbole. Metanoia-Verlag Bergdietikon.

Wulf, Christoph (2007). Anthropologische Dimensionen des Tanzes in: G. Brandstetter und C. Wulf (2007). *Tanz als Anthropologie*. Wilhelm Fink Verlag München.

Zeid, Khaled Seif Abou (1999). *Musik, Rhythmus & Tanz im Orient*. 1999

Zoder (1929). *Altösterreichische Volkstänze*.

Zografou, Magda (2001). Towards a Structural Analysis of Folk Dance: Choreotypes and Dance Patterns in Pontic Dance Tradition. In *Studio Choreologica* Vol. III 2001, S. 59 – 80.

Zunic-Bas, Leposava. *Zehn Reisen durch die jugoslawische Folklore*, o. Jahresangabe.

7.2 Quellenangaben zu den Abbildungen und zum Kartenmaterial

Alle Karten sind selbst hergestellt auf der Basis von Kartenmaterial von Richard Szydlak, Kartograph im Fachbereich Geographie, der mir dieses Material dankenswerterweise zur Verfügung stellte.

Die meisten Zeichnungen wurden von Bettina Bökel-Casabianca (Abkürzung Casa) in meinem Auftrag angefertigt. Es sind entweder Nachzeichnungen von den originalen Darstellungen oder Bilder mit selbst konzipiertem Inhalt. Die übrigen Abbildungen sind eigene Fotos vom Original.

Die Nummerierung sämtlicher Abbildungen ist so erfolgt, dass die angegebene Ziffer jeweils auf das Kapitel hinweist, in dem die Abbildung erscheint.

Nummer der Abbildung	Bezeichnung	Quelle	Art der Abbildung
213a	neuzeitliche Keramikschale	Privatbesitz Familie Hepp	Foto M. Hepp
213b	Griechische Vase, Museum Universität Tübingen	Museum Hohentübingen	Foto M. Hepp
371a	Mänade in Leopardenfell gekleidet, von einem Jüngling begleitet, Von einer Kylix, 510 v. Chr. (Brit. Museum London)	Sorell1969, S. 29; Calendoli1985, S. 28	Zeichnung Casa
371b	Flamencotänzerin	???	Zeichnung Casa
372a	Freier Paartanz	???	Zeichnung Casa
372b	Geschlossener Paartanz	eigene Gestaltung	Zeichnung Casa
372c	Offener Paartanz	eigene Gestaltung nach einem Menestrels auf einem Pfeiferstuhl im Königspalast um 1470 von Louis de Bruges (Salmen1999, S. 217)	Zeichnung Casa
372d	Mehrpaartanz, eigene Gestaltung nach einem Bild von Th. Wilson, London	Taubert1968, S. 124	Zeichnung Casa

	1816		
372e	Triolett	eigene Gestaltung	Zeichnung Casa
373a	Kettentanz	nach einem Foto von Friedel Lehner	Zeichnung Casa
373b	Kreiskettentanz	eigene Gestaltung nach einem Foto von F. Lehner	Zeichnung Casa
373c	Schlängeltanz	eigene Gestaltung nach einem Foto von M. Hepp	Zeichnung Casa
373d	Freier Gruppentanz	eigene Gestaltung	Zeichnung Casa
373e	Bändertanz	eigene Gestaltung	Zeichnung Casa
422a	Hora da la Frumușica, Archäologisches Museum Bukarest, 4. Jt. v. Chr.	http://www.neamt.ro/cmj/istorie/cucuteni/imagini/Cucuteni_005.htm vom 12.6.14	Zeichnung Casa
422b	Linie von fünf Tänzerinnen, eingeritzt in eine Schale aus Sassari, Sardinien aus dem 4. Jt. v. Chr.	Barber 2013, S. 319	Zeichnung Casa
422c	Minoischer Reigen, Archäologisches Museum Heraklion, etwa 17. Jh. v. Chr.	https://www.flickr.com/photos/margarethahopfner/3890913560/ vom 12.6.14	Zeichnung Casa
422d	bronzezeitliche Felszeichnungen in Schweden	Wolfram 1986, S. 9	Zeichnung Casa
422e	Steingravur Val Camonica auf einem Menhir	http://www.sagen.at/doku/valcamonica/images/stele2-1.jpg vom 12.6.14	Zeichnung Casa
422f	Reigen mit Musikant	Regierungspräsidium Tübingen, Referat Denkmalspflege	Scheibenfibel 87-02-459, Foto etwas bearbeitet
440a	Maskentänzer aus der Höhle Gabillous	Roussot1994, S. 120	Zeichnung Casa
440b	Maskentänzer aus der Höhle Les Trois Frères	Roussot1994, S. 120	Zeichnung Casa
440c	Maskentänzer aus der Höhle Les Trois Frères	Roussot1994, S. 120	Zeichnung Casa
440d	Maskentänzer aus der	Roussot1994, S. 120	Zeichnung Casa

	Höhle Les Trois Frères		
440e	Gruppentanz aus Barranco de Los Grajos	Calendoli 1985, S. 13	Zeichnung Casa
440f	Felsgravuren von Frauenkörpern in Reihe aus Gönnersdorf	Garfinkel 2010, S. 207	Zeichnung Casa
440g	Felsgravuren mit jeweils zwei Frauen in Gegenüberstellung aus Gönnersdorf	Garfinkel 2010, S. 207	Zeichnung Casa
440h	Adlertanz der Irokesen	Collaer 1966 S. 111, Tafel 51	Zeichnung Casa
440i	Jagdtanz eines Inuit	Meerloo, 1959, Bildtafel 12	Zeichnung Casa
452a	Steinritzung Dhuweila	Garfinkel 2003, Bild 7.5a	Zeichnung Casa
452b	Skizze der Steinritzung	Garfinkel 2003, Bild 7.6a	Zeichnung Casa
452c	Schale aus Kalkstein mit eingraviertem Kettentanz aus Nevali Çori 8. Jt. v. Chr	Garfinkel 2003, Bild 7.2	Zeichnung Casa
452d	Bemalter Gipsboden aus Tell Halula mit „Gänsemarschtanz“ 8. Jt. v. Chr.	Garfinkel 2003, Bild 7.4	Zeichnung Casa
452e	Bemalte Keramik aus Tell Halaf, Nordsyrien, 6. Jt. v. Chr., Halafian-Kultur	Garfinkel 2003, Bild 8.9b	Zeichnung Casa
452f	Bemalte Keramikschale aus Tell Halaf, Nordsyrien, 6. Jt. v. Chr., Halafian-Kultur	Garfinkel 2003, Bild, 8.10a	Zeichnung Casa
452g	Bemalte Keramik aus Choga Mami mit gemischter Tanzreihe, Samarra Kultur, 6. Jt. v. Chr.	Garfinkel 2003, Bild, 8.27a	Zeichnung Casa
452h	Einzel tanzende Figur aus Arukhlo, Armenien, 6. Jt. v. Chr.	Garfinkel 2003, Bild, 8.30f	Zeichnung Casa
452i	Bemalte Keramik aus	Garfinkel 2003, Bild, 9.5a	Zeichnung Casa

	Kkazineh (West-Iran), 6. Jt. v. Chr.		
452k	Bemalte Keramik aus Tepe Musiyan (West- Iran), 6. Jt. v. Chr.	Garfinkel 2003, Bild, 9.11	Zeichnung Casa
452l	Bemalte Keramikvase aus El' Amrah (Ägypten) mit anmutig-erotischer Tänzerin, 5. – 4. Jt. v. Chr.	Garfinkel 2003, Bild 11.11	Zeichnung Casa
452m	Bemalte Keramik, 5. – 4. Jt. v. Chr. mit Paartanz	Garfinkel 2003, Bild 11.3e	Zeichnung Casa
452n	Plastisch verzierte Keramik mit freiem Paartanz, Ungarn, Süd-Rumänien und Nord-Serbien 5. Jt. v. Chr.	Garfinkel 2003, Bild 10.2	Zeichnung Casa
452o	Ausschnitt aus einer Vase aus dem 6. Jt. v. Chr., die in Köşk Höyük (Türkei)	Badisches Landesmuseum 2007, S. 348	Zeichnung Casa
454c	Majiayao-Kultur Nordwestchina, etwa 3900 – 3500 v. Chr., von Datong Shangsunjiazhai, Qinghai	http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Neolithic_pottery_basin,_Majiayao_Culture,_Qinghai,_1973.jpg vom 12.6.14	Zeichnung Casa
454d	Majiayao-Kultur Nordwestchina, etwa 3700 v. Chr., von Tongde Zongri, Qinghai	http://classconnection.s3.amazonaws.com/900/flashcards/2051900/png/painted_pen_basin_majiayao1349658961373.png vom 12.6.14	Zeichnung Casa
461	Felszeichnung von Bhimbetka (Indien)	http://www.neuenhofer.de/guenter/madhyamaha/madmahbilder/hoebitanz.jpg vom 12.6.14	Zeichnung Casa
462	Ahouach der Berber im Zedernwald des Atlasgebirges	Meerloo (1959), Bildtafel 65	Zeichnung Casa
491a	Keramik aus dem frühen 5. Jt. BC, Gomolava (Nordserbien)	Garfinkel 2003, Bild 10.2c	Zeichnung Casa
492b	Keramik aus dem späten 5. Jt. BC,	Garfinkel 2003, Bild 10.2b	Zeichnung Casa

	Gumelnița (Südrumänien)		
492c	Keramik aus dem späten 5. Jt. BC, Dumesti (Rumänien)	Garfinkel 2003, Bild 10.3a	Zeichnung Casa
492d	Vase aus dem prädynastischen Ägypten (5. – 4. Jt. BC), unbekannte Herkunft	Garfinkel 2003, Bild 11.3e	Zeichnung Casa
491e	Minoischer Siegelringabdruck aus Vapheio (Süd- Peleponnes!!), 1500- 1450 BC	D. Collon, 7000 Years of Seals 1997 S. 70 http://arachne.uni- koeln.de/drupal/?q=de/node/117	Zeichnung Casa
491f	Siegelringabdruck aus Mykene, 1400 BC	http://arachne.uni- koeln.de/drupal/?q=de/node/117	Zeichnung Casa
491g	Ausschnitt aus einem Bild auf einem etruskischen Tonkrug 7.Jh. BC,	Prayon 2006, S. 59	Zeichnung Casa
491h	Schale aus Bötien, 570 BC	Museum Hohentübingen (Ausschnitt)	Foto M. Hepp
491i	Keramikmalerei auf einem apulischen Krater, 500 BC	Calendoli 1985, S. 29	Zeichnung Casa
491k	etruskische Grabmalereien aus Torquinoa, 480 BC	http://upload.wikimedia.org/wikipedi a/commons/thumb/2/25/Etruskischer _Meister_002.jpg/220px- Etruskischer_Meister_002.jpg vom 12.6.14	Zeichnung Casa
491l	Bayerische Riemenzunge, 7. Jh. n. Chr.	aus einem bayrischen Reihengrab (Salmen 1999, S. 234)	Zeichnung Casa
491m	Zeichnung in der Heidelberger Mannesischen Handschrift, 1350 n. Chr.	http://digi.ub.uni- heidelberg.de/diglit/cpg848/0136 vom 12.6.14	Zeichnung Casa
491n	Kette und freier Tanz mit Partnerbezug	eigene Gestaltung	Zeichnung Casa
492c	halboffener Bauerntanz mit Pantomime	Bauerntanz von Urs Graf (1525)	Zeichnung Casa
492d	Bauerntanz, „Umbdrehen“ (geschlossener	Kupferstich von Theodore de Bry (1528 – 1598)	Zeichnung Casa

	Rundtanz)	(Oetke 1982, Tafel 33)	
492e	halboffener Bauerntanz	Hans Sebald Beham (1546) Tanzende Bauernpaare (Oetke 1982, Tafel 25)	Zeichnung Casa
492f	halboffener Bauerntanz	Bauerntanz von Urs Graf (1525)	Zeichnung Casa
492g	Bauerntanz, „Umschwingen“	Kupferstich von Theodore de Bry (1528 – 1598) (Oetke 1982, Tafel 33)	Zeichnung Casa
492h	halboffener Bauerntanz	Kupferstich von Theodore de Bry (1528 – 1598) (Oetke 1982, Tafel 33)	Zeichnung Casa
493a	Modell zur Entstehung der Seitenverteilung der Geschlechter im Paar	eigene Gestaltung	Zeichnung Casa
570a	Bronzezeitliches Felsbild in der Tamgaly-Schlucht, Kasachstan (Ausschnitt)	Bachmann 1987, S. Musikgeschichte in Bildern, Mittelasien	Zeichnung Casa

7.3 Lebenslauf

- 25.5.1953 Geburt als ersten von 6 Söhnen von Gertrud und Hannes Hepp in Stuttgart
- 1959 – 1964 Grundschule Ostfildern
- 1964 – 1973 Schelztorgymnasium Esslingen mit Abschluss Abitur
- seit 1966 Teilnahme an Folkloretanz-Seminaren mit Referenten aus den
Herkunftsländern
- seit 1970 Eigene Referententätigkeit im Bereich Folkloretanz
- 1973 – 1974 Wehrdienst
- 1974 – 1980 Studium der Fächer Chemie und Biologie an der Uni Tübingen mit
jeweils 1. Staatsexamen
- seit 1977 Lehrkraft für Folkloretanz im Allgemeinen Hochschulsport der Uni Tübingen
(ohne Unterbrechung)
- seit 1980 Mehrmalige Tanzreisen nach Griechenland, Bulgarien, Rumänien und
Jugoslawien
- 1980 – 1983 Sportstudium an der Uni Tübingen
- 1984 – 1985 Referendariat, 2. Staatsexamen
- 1985 – 1996 Lehrer am Friedrich-Schiller-Gymnasium Ludwigsburg
- seit 1997 Lehrer am Karl-von-Frisch-Gymnasium Dusslingen
- seit 2004 stellvertretender Schulleiter am KvF-Gymnasium Dusslingen
- 2010 – 2013 Promotionsstudium an der Uni Münster