

Helmut Stumfohl
Der Tanz in der Religion

1. Allgemeine Bemerkungen

Diese Darstellung hat nicht die Absicht, das Gesamtphänomen des Tanzes zu behandeln. Es soll der Tanz innerhalb religiöser Zielsetzungen und Bräuche in verschiedenen Zivilisationen bzw. Weltteilen vorgeführt werden. Besondere Weiterungen, wie Zusammenhang zwischen Tanz, Pantomime und Drama, werden ebenfalls nicht weiter verfolgt.

Der unmittelbare Anlaß dieser Ausführung ist die "Bajada der Virgen de los Reyes" auf El Hierro; alle vier Jahre wird das Herabsteigen der Jungfrau über den Inselfücken nach Valverde, eine Strecke von ca. 40 km, als Tanzprozession gefeiert, an der ursprünglich nur Männer teilnehmen durften; 1989 durften zum erstenmal Frauen mittanzen. Daß ursprünglich nur Männer zugelassen waren, entspricht der alten Auffassung, die Frauen von bestimmten religiösen Tätigkeiten ausschloß - wie etwa heute noch in der katholischen Kirche.

2. Einleitendes

Tanzen ist eine elementare Ausdrucksäußerung, die ebenso motorisch begründet ist wie das Schreiben, Zeichnen, Ritzen, in dem jedes kleine Kind sich von selbst zu üben beginnt. Dieser Bewegungsablauf ist so ursprünglich, daß es ja vergleichbare Tänze auch bei Tieren gibt, wie umgekehrt Tiertänze durch menschliche Tanzgruppen - Maskentänzer - dargestellt werden. Die Tänzer unter den Tieren sind verschiedene Vögel, Großtrappen, Kampfläufer, Reiher, Paradiesvögel; letztere legen sich z. B. richtige Tanzplätze an, auf denen sie vor den Weibchen tanzen; die "Damen" wählen dann die feurigsten (und buntesten) Tänzer aus ...

Diese auch dem Menschen angeborene Motorik erfaßt den ganzen Menschen, ergreift alle seine Glieder und Ausdrucksmöglichkeiten, besonders in der alten und innigen Verbindung von Lied und Tanz.

Der Tanz ist dann unter anderem Selbstdarstellung, Vergegenwärtigung, symbolische Darstellung; wer in der Maske eines Büffels oder Reihers tanzt, *ist* dieser Büffel, der Reiher: er hört auf, Mensch zu sein.

Der Tanz kann ebensogut Opfer sein, Darbietung, Gebet, eine Anrede an ein außermenschliches Numen, eine Methode, es herbeizurufen ja zu zwingen.

Viele der alten naturvölkischen Tänze sind zwar vom Erotisch-Sexuellen nicht losgelöst aber, ausgenommen die reinen Fruchtbarkeitstänze, etwas distanziert. In diesem Zusammenhang wundert es nicht, daß es den geschlechtsbezogenen Paartanz bei keinem der alten Völker gegeben hat. Die alten Tänze waren meist Hüpf -, Schreit-, Dreh- oder Maskentänze. Viele Tänze dienten dazu, einen ekstatischen Zustand zu erreichen, einen Trance-Zustand, ein anderes, als außerpersonal empfundenes Bewußtsein zu erlangen; die schamanistischen Tänze, die Tänze der Derwische gehören hierher.

In diesem Zusammenhang wundert es nicht, daß in vielen Kulturen Paartänze als Möglichkeiten erotischer Verführung suspekt waren; noch lang ins 19. Jahrhundert hinein galt der deutsche Tanz, eine Art Ländler und Vorläufer des Walzers - und dieser selbst - als unsittlich. Der junge Goethe tanzte gerne den "Deutschen" auf den Dörfern um Weimar; der Wiener Kongreß machte den Walzer gesellschaftsfähig.

Noch im vorigen Jahrhundert, um 1870, wurden im heiligen Lande Tirol dörfliche Tanzvergnügen als sittenwidrig verboten, auf Betreiben der Kirche, versteht sich; allerdings hielten sich die Tiroler nicht daran.

Gerade in diesem Zusammenhang verwundert es aber zunächst, daß unser Mittelalter durchaus Tänze in oder vor der Kirche kannte; sie standen oft in Zusammenhang mit Mysterien- oder Passionsspielen. Erst Reformation und Gegenreformation machten solche Bräuche, wie auch dem "Ostermärlein" - Erzählen einer lustigen, oft derben Geschichte bei der Auferstehungspredigt, um die Osterfreude anzufachen - ein Ende. In vielen Fällen traten Schauspieler- oder Tanzgruppen aus der Kirche heraus; viele Rollen waren übrigens in den Familien erblich, worauf gewisse merkwürdige Familiennamen zurückgehen: Zwölfbot (= Apostel). Evangelist, Heroder etc.

Tanz kann, weil ganzheitlich im Menschen verankert - nicht nur in den Beinen, weshalb es ja auch Sitztänze geben kann (Tonga-Inseln) - auch medizinisch-therapeutischen Wert haben; gelegentlich wird der Tanz zur Therapie in Kliniken für Geisteskranke oder seelisch Gestörte angewendet.

Nocheinmal zurück zu den Männern? Wieso tanzen in vielen alten Kulturen nur die Männer; ich selbst habe dies bei Griechen, Türken, Ägyptern, Juden gesehen. Bei den chassidischen Juden Polens und Rußlands wurde von den Männern sehr viel getanzt; die Frauen tanzten nicht, sondern sahen wohlwollend zu: Wie unsere Männer tanzen können! Dahinter steckt noch die alte Auffassung, daß der Tanz Außermenschliches, Dämonisches anziehe; diesem gegenüber gilt die Frau als stärker gefährdet. Dies führte ja auch dazu, daß die

Frau am orthodoxen jüdischen Gottesdienst - mit bedecktem Haupt - nur von einer hinteren Galerie, einem seitlichen Durchblick, dem Gottesdienst beiwohnen konnte. Auch christliche Kirchen übernahmen dies im Vorderen Orient; ich wohnte in Kairo koptischen Gottesdiensten bei, bei denen die Frauen von ihrer Galerie aus keine unmittelbare Sicht auf die Altarwand haben konnten.

Zum Abschluß dieser einleitenden Bemerkungen noch ein persönliches Erlebnis, den Tanz betreffend. 1955 durchforschte ich die Ruinen des Palastes des byzantinischen Kaisers Konstantinos Porphyrogennetos (Alleinherrscher 945-959 aus der makedonisch-armenischen Dynastie), der damals noch ein zwei Stockwerke hoher Schutthaufen war. Anschließend waren die Nebengebäude das sogenannten Porphyra-Palastes (in dem das Gebärzimmer der Kaiserinnen lag, das Porphyrgemach). Ich betrat einen halbwegs erhaltenen Innenhof und blieb unter einem Torbogen stehen: mitten im strömenden Regen tanzten drei etwa vier Jahre alte Zigeunermädchen mit großer Hingabe und außerordentlicher Präzision; man sah, hier war der Tanz reine Natur; sie schienen mich nicht bemerkt zu haben, doch als sie eine Pause machten, stürzten sie auf mich zu und verlangten in bewährter Manier Bakschisch! Es handelte sich um syrische Zigeuner.

Im Grund sind alle Menschen mehr oder weniger tanzbegabt; aber unsere Zivilisation hat dies verschüttet und allenfalls ein Zerrbild des Tanzes in unseren modernen Diskotheken übriggelassen.

3. Einige etymologische Bemerkungen

Unser deutsches "tanzen" entstammt dem französischen "danser", das seinerseits einem fränkischen Wort entstammt. Natürlich gab es im Alt- und Mittelhochdeutschen einige Wörter für tanzen; daß aber ein französisches Wort übernommen wurde, zwingt zu dem Schluß - den die Kulturgeschichte ohnedies bestätigt - daß eine ganz bestimmte Tanzform aus Frankreich zu uns kam, nämlich der höfisch-formelle Tanz an Fürstenhöfen, dessen letzte Ausläufer Menuett, Cotillon und Polonaise sind.

Das französische "danser" und das wohl daraus abgeleitete spätvulgärlateinische "dansare / danzare" entstammt mit großer Wahrscheinlichkeit einem ahd. Zeitwort "danson" und dessen Nebenform "dinsen"; dieser Wortstamm bedeutet "ziehen, schleppen", auch "ausdehnen" (Zusammenhang mit "dehnen"!); Das Deutsche bewahrt den Wortstamm noch in dem isolierten Partizipium "gedunsen" (von "dinsen, dans, gedunsen"), das heute nur mehr "unnatürlich geschwollen und aufgebläht" bedeutet. Einige kennen sicher das niederdt. Wort "Gedöns", das "unnötiger Aufwand, Hin- und Herschleppen" bedeutet.

Ein anderes entlehntes Wort für "tanzen" war ahd. "salzon", das dem lat. "saltare" entstammt, dem Faktitiv (Verstärkungsform) von "salire" - "springen, hüpfen". "Salzon" scheint besonders einen Hüpfanz, einen "Hopser" bedeutet zu haben. Das Wort starb aber aus wegen seines ominösen Gleichklanges mit "salzen" = "salzen, mit Salz versehen", so wie das Wort "hunt" ("Anführer einer Gruppe von hundert Mann", z. B. bei der Neubesiedlung ausstarb. Im Rheinland war der "hunt(o)" ein Richter.

Das germanische Stammwort für "tanzen" erhielt sich in unserem Wort "Leich" was ein Tanzlied und den dazu geschrittenen Tanz bezeichnet. Ebenso konnten lat. "sequentia" und franz. "lai" ein solches Tanzlied bezeichnen. In der mhd. Lyrik bezeichnet aber "leich" auch eine spezielle Gedichtform - eine kunstvolle Form, aus verschiedenen gebauten Strophen bestehend. Aus franz. "rai" - unklarer Herkunft wie manche Wörter des Tanzes - entstand unser "Reihe/Reigen". Der Stamm von "Leich" aber steckt noch in unserem altertümlichen Wort "wider den Stachel löcken", d. h. springen, nämlich den Stachelstab des Viehtreibers. Im Altgriechischen haben wir "chóros" und "orchiestra" für Tanzplatz, "choreuein" einen Reigen tanzen, "orchosmos" für den Tanz.

Ein anderes Wort für tanzen war spätlateinisch "ballare", das zugleich ein "Tanzlied" singen bedeutet - auch unklarer Herkunft. Erst später erhielt die davon abgeleitete "Ballade" die Bedeutung "erzählendes Gedicht".

Im Hebräischen wurden die beiden Verben "hul" und "mahol" für "tanzen" von einem Wortstamm abgeleitet, der "drehen" bedeutet.

Das chinesische "tiao 4" (Tonbezeichnung und Rechtschreibung bzw. Transkription nach Rüdberg-Stange) enthält den Begriff des Hüpfens; die Zusammensetzung "tiao wu 3" heißt auf "westliche Art tanzen" und ist kritisch gemeint, denn "wu 3" bedeutet auf "Schamanenart tanzen", was früh der Kritik oder der Poetisierung unterlag. (Dieneun schamanistischen Lieder aus Südchina, die Arthur Waley ins Englische übertrug.)

4. Prähistorisches

Einige prähistorische Ritzungen, Zeichnungen oder Malereien zeigen eine Art Stammeszauberer oder Schamanen, die in einem kultischen Tanz begriffen sind. Sie sind stets als Tiere verkleidet - manchmal auch als Phantasietiere, die eine Kombination aller möglichen Tiere darzustellen scheinen. Am bekanntesten wurde der als Hirsch maskierte "Zauberer" aus der Höhle von Les Trois Frères" (1), die auch noch andere Maskenträger zeigt.

Der Hirschtänzer ist offensichtlich nackt unter seiner Hirschhaut, sein Geschlecht ist deutlich zu erkennen, was kaum anders als deutlich gemeint zu

denken ist. Er trägt zwei starke Geweihstangen und sieht mit großen runden Augen, die keinerlei Ähnlichkeit mit der Augenpartie eines Hirsches haben, aus der Kopfmaske; es sind starrende oder bannende Augen. Ob wir ihn als "Zauberer", "Medizinmann" oder "Schamanen" auffassen, ist für unsere Zwecke gleichgültig; auf jeden Fall waltet ein kultisch-magischer Bezug vor. Der Hirsch stellt offenbar auch ein männliches Prinzip der Fruchtbarkeit dar; sein Geweih drückt Macht und Herrentum aus; ohne daß wir ihn deshalb schon mit Margaret Murray (2) als den gehörnten Gott Alteuropas und der Hexen auffassen müßten.

Der Hirschmaskentänzer tanzt in einem schwer zugänglichen Teil der Höhle, die nur durch einen Kriechgang zu erreichen ist, ehe sich mehrere Säle öffnen. Mit Kühn dürfen wir annehmen, daß die Höhle den Mutterschoß verkörpert; damit wäre gesagt, daß sich ein männliches und ein weibliches Prinzip in der Höhle miteinander vereinigen - ein Herr der Tiere in der Höhle des Mutterschoßes.

Eine weitere Darstellung aus Les Trois Frères zeigt einen auf allen Vieren tanzenden Mann in einer Büffelmaske; auch bei ihm ist das Geschlecht betont, merkwürdigerweise ist er aber nicht gehört. Ein dritter Maskenträger tanzt aufrecht in der Maske einer Gemse und bläst dabei eine Nasenflöte.

Nicht nur der Schamane tanzte, der dann verewigt wurde, auch die Jäger tanzten, wie die Tanzspuren im Lehm um die Büffelskulpturen in der Höhle Tuc d'Audubert zeigen, die Les Trois Frères benachbart ist, aber noch unzugänglicher und von Graf Begouen entdeckt wurde. Die Tänzer hatten auf den Fersen getanzt, d. h. sie hatten die Tiere nachgeahmt.

Die fast völlige Unzugänglichkeit dieser beiden Höhlen des Dordogne-Gebiets bedeutet natürlich, daß die Jäger / Tänzer, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, in einem außerordentlichen Maße motiviert waren. Nach ihrer Auffassung mußte ihre ganze jägerische und persönliche Existenz offenbar vor dem Vollzug des Büffeltanzes, der als Bild Dauer gewann, abhängen.

Die Abgeschlossenheit der Örtlichkeit weist darauf hin, daß Bilder und Riten nicht von jedermann gesehen werden durften.

In einem Tanz dieser Art induziert man seine eigene Besessenheit, man erlangt einen trance-ähnlichen Zustand: der Tänzer ist vom Geiste des / eines Büffels besessen; er spielt nicht das Tier, er ist das Tier (3).

Derlei Tänze hatten offenbar das Ziel, zur Ekstase zu führen, zum Heraustreten aus sich selbst, um "außer sich zu geraten". Der Tänzer etc. tritt aus seinem Ich heraus, was auch, wie man im Voodoo-Kult Haitis sehen kann, zu körperlichen Veränderungen führen kann. Der Begriff Besessenheit ist nicht nur negativ besetzt; im Tanz dieser Art handelt es sich um eine selbstinduzierte

positive Besessenheit.

Bemerkenswert sind jene Tiermasken, die kein erkennbares Tier darstellen. So in Altamira jene Figuren mit erhobenen Händen, aber deutlich als männlich gekennzeichnet; in Los Casares (Spanien) schon aufgelöst in einer halb abstrakten Bewegungsstudie sozusagen.

In der Grotte von Espélugues (= "Höhle") fand sich ein solches komposites Tier auf einer Schiefertafel, unabhängig von einer Felswand, vielleicht ein Übungs- oder Probestück. Es ist kein erkennbares Tier gemeint, sondern alle Tiere, worin eben ein Herr der Tiere zu erblicken ist.

Hierher gehört natürlich auch jenes rätselhafte Tier aus Lascaux, das mit menschlichen Hinterbeinen als Verkleideter gekennzeichnet ist; die Gestalt trägt eine gefleckte Haut oder Tierdecke, hat Hufe an den Vorderbeinen und zwei parallele lange Hörner; der Gesichtsschädel ist stark verkürzt und kann keinem Tier zugeschrieben werden (4).

Alle bis jetzt besprochenen Darstellungen gehören dem Magdalenien an, also der Zeit von 12.000 - 10.000 v. Chr.

In das spätere Magdalenien gehören die Darstellungen aus der Höhle Addaura (Sizilien, bei Palermo) (5). Hier sehen wir eine ganze Gruppe ziemlich abstrakt gezeichneter Maskierter in einem kultischen Tanz begriffen; die Höhle entdeckte Bernabó Breá 1953.

Als Herr der Tiere konnte man die Tiere rufen, sie zur Jagdbeute auswählen oder sich bei den Jagdtieren entschuldigen, wie bei Bärenfesten der Giljaken und Ainu. Dies schließt andere Interpretationen natürlich nicht aus; überhaupt ist es mißlich, an nur eine Interpretationsebene zu denken; es handelte sich sicher um komplexe Vorgänge.

Wie wenig man dies früher verstand, zeigt eine Bemerkung Moritz Hoernes, eines fleißigen Sammlers, der schon vor dem 1. Weltkrieg der paläolithischen Felskunst an sich positiv gegenüberstand. Er bildet die tanzende Gruppe aus der Höhle Combarelles ab (nach Capitan, Breuil, Peyrony) und bemerkt dazu: "Fratzenbilder von einiger Ähnlichkeit mit menschlichen Figuren und Köpfen, vermeintliche Darstellung als Tiere verummter Menschen" (6). Unmöglich durften diese Wilden der menschlichen Anfänge magische, kultische, religiöse oder gar metaphysische Gedanken gehabt haben!

5. Zum religiösen Tanz im alten Israel

Hier seien zwei Beispiele erwähnt und besprochen.

a) Der Tanz um das sogenannte "Goldene Kalb". Nach dem Auszug aus Ägypten wurden die Israeliten ungeduldig, als Moses so lange nicht vom Sinai (oder

Horeb) zurückkam (7). Nach der Bibel handelt es sich um ein aus Gold gegossenes Stierbild, das Aaron verfertigen ließ, das nicht mit dem gewöhnlichen Namen für Stier (thor), sondern mit "Agelah" bezeichnet wurde. Daß es sich um ein gegossenes Bild handelte, ist nicht sehr wahrscheinlich: dies ist Rückinterpretation aus späterer Zeit; man kann sich aber gut eine Felsskulptur vorstellen. Ursprünglich dürfte der Stierdienst, der Tanz um das Stierbild, durchaus positiv gedacht gewesen sein; erst die Propheten- und Priesterreligion Israels interpretiert den Stierdienst nachträglich als Sünde, obwohl er in Bethel und Dan noch lange bestand.

Aus Ägypten kannte man den Stierdienst. Es ist durchaus möglich, daß nur das Bildnis als Stier gedacht war, die Ausdeutung aber auf den Gott Israels zielte, wie denn ja auch die Stierbilder in Dan und Bethel als Symbol Jahves galten. Die irreführende Übersetzung "Tanz ums Goldene Kalb" hat ebenfalls dazu beigetragen, den religionsgeschichtlichen Gehalt zu verdunkeln.

Weiter ausholend müssen wir feststellen, daß der mediterrane Stierkult eben auch in Israel erscheint und erst durch die Prophetenreligion ausgemerzt wird, was als Tötung der Anhänger dargestellt wird. Beim Auszug aus Ägypten, der grundsätzlich gewiß historisch war, aber unter jedem Betracht überhöht dargestellt wurde, dachte man natürlich besonders an die ägyptischen Stiere, den Apis, den Mnevis, den Buschis. Alle diese Stiere, trugen sie nun die Sonnenscheibe oder den Mond im Gehörn, galten als Abbilder des Sonnengottes. Im alten Israel scheint damit noch ein Fruchtbarkeits- und Ernteritus ursprünglich damit verbunden gewesen zu sein (8), wonach die Vernichtung des Stierbildes ein jährlich wiederholter Opferritus gewesen wäre.

b) Welche Rolle der Stierdienst im alten Israel einst spielte, zeigt das 1. Buch der Könige (9) wonach Jerobeam I., König von Juda, in Bethel und Dan, zwei religiösen Mittelpunkten, Stierbilder aufstellen läßt: "Das ist euer Gott, Israeliten, der euch aus Ägypten herausgeführt hat." Hier ist Jahve als Stier gedacht (10).

6. Griechisches und Römisches

a) Römisches

Selbst die nüchternen Römer kannten den Tanz. Als Beispiel wählen wir den Tanz der Salii. Die Salii waren zwei sehr altertümliche Gemeinschaften von je 12 Priestern, sogenannte "sodalitates", die auf zwei Hügeln Palatinus und Collinus zuhause waren, sich getrennt, aber parallel entwickelt hatten. Die Salii blieben stets selbständig und tanzten zweimal jährlich in Prozession, im März und im Oktober, also zu Übergangszeiten. Solche Zeiten - "rites de passage" -

sind oft rituell besonders ausgezeichnet, weil sie, wie alle Übergänge, besonders gefährdet sind. Jährlich wurde ein Vortänzer gewählt, der merkwürdigerweise "vates" (= "Seher") hieß; daraus läßt sich schließen, daß den Salii eine uns im einzelnen dunkle Orakelfunktion zukam.

Während sie das sehr archaische Lied der Salii sangen, das man schon damals nur mehr mangelhaft verstand, zogen sie einen nur sehr mangelhaft überlieferten Prozessionsweg durch Rom und zwar im Dreischritt, im "tripudium"; dabei wurden sie von "saliae virgines" (= "Tanzjungfrauen") begleitet, deren Rolle unklar ist. Zur Tracht der "Salii" gehörte eine rote Tunica und die sogenannte "trabea", ein Purpurkleid. Ein Helm wurde getragen und ein kleiner Schild, auf dem mit einer kurzen Lanze getrommelt wurde. An bestimmten Haltepunkten wurde ein besonderer Waffenreigen getanzt und wiederum das "carmen saliare" gesungen. Die Gemeinschaft der Salii verstanden sich als Bruderschaft im Dienste des Kriegsgottes. Die Palatini Salii verehrten den Mavors, also den Mars, die Sollini Salii den Quirinus, also eine andere Hypostase des Mars.

Für die Art ihres Tanzes wird auch das Verbum "amtruare" gebraucht, das "herumwirbeln, durcheinanderschütteln" bedeutet. Das deutet wohl auf einen lebhaften, ekstatischen Tanz hin (12).

b) Griechisches

b 1) Artemis

Bei ihr handelt es sich um eine alte, in wesentlichen Zügen schon vorgriechische und voridg. Göttin. Alle antiken Versuche, ihren Namen zu erklären, blieben unzulänglich. Platon (13) läßt durch Sokrates den Namen entweder auf "artemés" (= "jungfräulich") zurückführen oder auf "aretés hístora" (= "der Tugend kundig") oder gar auf "árotron misousa" (= "Pflughasserin" [Pflug = Penis!]).

Die wahrscheinlichste Ableitung - falls es sich nicht überhaupt um eine griechische Volksetymologie eines vorgriechischen Namens handelt, geht noch immer davon aus, daß es sich bei Artemis um eine Herrin der Tiere handelt und ihr Name mit "arktos", dem Namen des Bären zusammenhänge.

Artemis erscheint auch als eine Art göttlicher Nymphe und tanzt mit ihren Gespielinnen den Reigentanz (14).

Artemis war verwandt mit der spartanischen Orthia (die "Aufrechte" = Jungfräuliche) und diese mit der venetischen Reitia aus Este. Orthia und Reitia erscheinen als Hirschkuh. In diesen Zusammenhang gehört auch die nackte Göttin auf dem Kultwagen von Strettweg, der von Hirschen gezogen wird.

Für Artemis tanzte man einen eigenen Maskentanz, den Kranichtanz am

Altar der Leto, wie uns Kallimachos mitteilt (15). Er weiß weiter, daß man im Kaystrostal (dem Tal des kleinen Mäander, heute Karasan) die Amazonen nachahmend, um einen heiligen Baum tanzte; dabei hieß die Leiterin des Tanzes "Hippa", die "Stute". Hier wird eine andere Artemis sichtbar, die als Pferd erscheinen konnte, eine Eigenschaft, die sie mit der arkadischen Demeter teilt.

Im homerischen Hymnus auf Aphrodite heißt es von ihr, daß es nicht einmal Aphrodite möglich ist, Artemis zu weiblichen Werken zu veranlassen, denn sie "liebt den Bogen und Jagd auf Tiere und den Tanz im Reigen" (16).

Bekannt waren die orgiastischen Tänze von Mädchen und Frauen in Lakedaimon zu Ehren der Artemis. Sie galten schon in der Antike für anstößig und hatten zweifellos erotisch-sexuellen Bezug; wie so oft, war die jungfräuliche Göttin ambivalent. Der Tanz, den die Frauen aufführten, hieß mit einem vorgriechischen Wort der "kalabis". Ein anderer Tanz zu Ehren der Artemis wurde sogar von Männern in Frauenkleidung zusammen mit Frauen aufgeführt; dabei trugen die Männer häßliche Frauenmasken (17).

In Elis tanzte man der Artemis Tänze, die "kordaka" genannt wurden, also ebenso wie der anstößige Tanz der Männer, die zu viel getrunken hatten und den Kordax tanzten. In Soloene bei Sardes, in Syrakusa, in Ephesus tanzte man ebenfalls orgiastisch zu Ehren der Artemis und trug dabei gelegentlich umgeschallte Phallen.

Ekstatische Reigentänze wurden der Artemis in Karyai in Arkadien gebracht (18).

b 2) Dionysos

Im besonderen Maße aber galt der orgiastische und ekstatische Tanz dem göttlichen Herrn der Ekstase, dem Dionysos. Früher meinte man, er wäre ein junger Gott gewesen, den die Griechen in Thrakien kennengelernt hätten; nun aber wissen wir, daß sein Name schon auf Linear-B-Täfelchen erscheint.

Dionysos als Gott der Besessenheit ist jedenfalls schon aufgrund dieser Eigenschaft ein alter Gott. Der dionysische Tanz aber war der Raserei näher als der Tanz im Dienste der Artemis. Der Tanz wurde zum wilden Toben, zum Mänadismus, dem ausschließlich Frauen huldigten. Aber schon im Kult der Artemis gab es blutige Ansätze, so Geißelungen der Epheben in Sparta und von Frauen in Alea in Arkadien (19).

Diodorus Siculus (20) sagt uns, daß sich in vielen Städten Griechenlands alle drei Jahre die Frauen und Mädchen zur Feier des Dionysos versammeln. Die Jungfrauen schwärmen, den Thyrsusstab in der Hand und jauchzen zu Ehren des Gottes. Die Frauen aber, in einzelne Bacchantinnen-Scharen gegliedert, besingen die Ankunft des Gottes, opfern ihm und identifizieren sich mit

den Mänadinnen als den Begleiterinnen des Gottes.

Der Dreijahres-Rhythmus schließt aus, daß es sich um einen bloßen Fruchtbarkeitsritus gehandelt habe; für einen solchen wäre eine jährliche Wiederkehr zu erwarten. Ihre Tänze, von Delphi ausgehend, führten bis auf den Gipfel des Parnassós und hießen deshalb "oreibásia" (= "Bergtänze"). Wilde und einsame Gebirge, wie die Hochfläche des Parnassós, unterstützen die Neigung zur Ekstase, zu trance-artigen Zuständen.

Die Tänzerinnen des Dionysos sind keine mythologische Erfindung, sondern waren Wirklichkeit; die Frauen schwärmten wirklich durch die Wälder und Berge, wie dies Euripides in seinen Bacchai schildert. Nach ihm stürzen sie sich nicht nur auf junge Rehe, zerreißen und verschlingen sie - daher hieß diese Form von Mänadismus "nebrismós", von "nebrós" Reh - sondern stürzen sich sogar auf eine Rinderherde: Mänadinnen werden zu Abbildern der bösen und grausamen Mutter, wie sie parallel in den kleinasiatischen Ma Bellona und in der Kybele / Kubaba erscheint. Die Selbstverletzungen im Dienste dieser Göttinnen - bis zur Selbstentmannung - waren möglich, weil Besessenheitszustände vorübergehende Schmerzlosigkeit induzieren.

Dieser Widerspruch zwischen Mütterlichkeit und Raserei entspricht dem Widerspruch in Dionysos selbst: der blumenbekränzte Gott ist zugleich der Dionysos Anthropraistes, der "Menschenzerreißer"; Dionysos, als Wahnsinniger, ist hier der grausame Herr.

Im übrigen gab es die Tanzwut, die Tanzraserei auch bei anderen Völkern; man denke an die Tanzepidemien unseres Mittelalters, besonders im 14. Jahrhundert, zusammen mit Geißlerprozessionen.

Indem die Mänade tanzt, nimmt sie an der Göttlichkeit des Dionysos teil, der selbst der erste Tänzer ist: "Süß ist es anzusehen, wenn er in den Bergen nach rasendem Tanz zur Erde sinkt, in das heilige Fell des Rehs gehüllt, nach dem Blute des Bocks verlangend, dem Genuß des rohen Mahles, jagend auf lydischem, phrygischem Berge - Bromios, unser Führer, Evoi, Evoi!" (21).

Die mänadisch tanzenden Frauen waren in zahlreiche Schwesternschaften gegliedert, wie in Lenai (Attika), in Elis, in Athen, Magnesia, Theben etc.

Nilssons Meinung, daß der Mänadismus den Griechen eine "neue Offenbarung" gewesen sei, trifft nicht zu: das ekstatische Element war von Anfang an mitgegeben (22).

7. Indisches

Der religiöse Tanz ist besonders mit zwei hinduistischen Gottheiten verknüpft: mit Siva und mit Krsna. Siva erscheint als Gott der Schöpfung und

Zerstörung, als Herr und König des Tanzes, als Nataraja: Krsna, ein Avatar Brahmas, der im Kreise der Hirtenmädchen, der Gopis tanzt (23).

Siva - d. i. der "Gnädige" - hat als König des kosmischen Tanzes den ganzen Kosmos als seinen Tanzplatz, den er eben durch seinen Tanz erschafft und ordnet; im Tanz entlädt sich seine schöpferische Energie. Im Tandava-Tanz hingegen, den er als zehnarmliger Büsser, als Bhairava zusammen mit seiner Gemahlin Devi tanzt, zeigt sich die Gegenbewegung des Untergangs, der Zerstörung; deshalb hat dieser Tanz seinen Tanzplatz auch auf Leichenstätten, auf Friedhöfen.

In Südindien, das stärker dravidisch bestimmt ist, wird dem Tandava-Tanz eine umfassende symbolische Ausdeutung zuteil, die nicht nur das Zerstörerische betont. In den Bronzebildern des tanzenden Siva wird die kosmische Weitung durch den Bronzekreis ausgedrückt, innerhalb dessen Siva tanzt; diesem Tanz werden fünf Funktionen zugeschrieben: Entwicklung, Erhaltung, Zusammenziehung, Verhüllung (der Seelen, bis sie ihr Karma erschöpft haben), Frieden und Erlösung. Die Welt entsteht aus der Trommel des tanzenden Gottes, der Bronzekreis ist der Flammenkreis der Weltenergie. Die Trommel wird von der erhobenen rechten Hand gehalten; in ihr bildet sich wohl altes schamanistisches Gut ab (24).

Insofern ist Siva auch der Erzyogi, das Urbild aller Yogis und Yoginis, dieses letztere besonders durch seine Gemahlin Devi (= "Göttin"), die in tantristischer Auslegung als eine Shakti, als seine Liebesenergie gilt.

8. Islamisches

Hier ist der Tanz besonders mit dem Orden der Mewlewije verknüpft, der sein Zentrum im Kloster der Mevlana, in Konya (Zentraltürkei) hatte. Die Gründung des Klosters - volkstümlich als Kloster der tanzenden Derwische bekannt - geht auf den persischen Dichter und Mystiker Dschalal - Addin Rumi (1207-1273) zurück.

Der Tanz der Derwische hat dreifachen Bezug. Auf der Ebene des Psychologisch-Physiologischen induziert er einen außergewöhnlichen Bewußtseinszustand; in religiöser Hinsicht tanzt man zu Ehren Allahs und des Klosters; in kosmischer Hinsicht bildet er das Kreisen der Sphären ab (25).

Ursprünglich bezeichnete das aus dem Persischen stammende Wort "Darwish / Derwish" einen Bettelmönch; in Konya bezeichnete es einen im Kloster lebenden Mönch, der sich als Mitglied einer Bruderschaft des heiligen Tanzes verstand, dessen Überlieferungskette, "silsila" als bis auf Mohammed zurückgehend gedacht war, der das Wissen um den heiligen Tanz in einer

Geheimüberlieferung weitergegeben habe. Wie der andere der großen Orden, der Orden der Bektasije, war auch der Mevlana-Orden von Strömungen beeinflusst, die außerhalb des streng orthodoxen Gedankengutes angesiedelt waren. Ein ehemaliger Mewlana-Mönch zitierte mir den Vers: "Ob ich den Ruf des Muezzins höre oder die Glocke des Christen: mir gilt das alles eins."

Der Tanz der Mönche - nun nach langer Unterbrechung in Konya wieder ausgeübt - gilt als Gottesdienst, als "dhikr", als Gottesgedenken. Der Tanz harmonisiert die oberen und unteren Welten, Mikrokosmos und Makrokosmos, die Drehung des Himmels, den Lauf der Gestirne.

Der tanzende Mönch war mit einem weiten, weißen bis auf den Boden reichenden Kleid bekleidet; dieses mußte gegürtet sein, ohne den Gürtel durfte nicht getanzt werden, Die Derwische drehten sich um sich selbst und im Kreise; ein Mönch tanzte in der Gegenrichtung. Der Scheich stand am Ehrenplatz und der Tanz begann, indem sich die Mönche dreimal vor ihm verneigten. In einer weiteren Auslegung symbolisierte der Tanz auch Tod, Sterben und Auferstehung (26).

9. Afrikanisch-Haitisches

Wie bei schamanistischen Praktiken spielt auch im Voodoo-Kult die Trommel eine besondere Rolle. Außergewöhnliches und stundenlanges Trommeln induziert einen außergewöhnlichen Bewußtseinszustand, Trance, Besessenheit. Bereitschaft, Außergewöhnliches in und mit sich geschehen zu lassen. Freilich, es handelt sich nicht um unser harmloses Trommeln, sondern um ein Trommeln aus einem außergewöhnlichen Gefühl des Rhythmus heraus. Ähnliches gilt von den Kriegstrommeln mancher Völker, besonders der Türken; der Rhythmus der Janitscharentrommel lebt noch in unserer Militärmusik fort, die ja türkisch beeinflusst ist. Ich habe selbst wiederbelebte Janitscharenmusik in einer Matinee in Konstantinopel gehört und wurde ohne es zu wollen, gegen meinen Willen, vom aufpeitschenden Rhythmus ergriffen.

Das Trommeln vertreibt allmählich alle anderen Bewußtseinsinhalte und macht frei, sodaß andere personale Wesenheiten, wenn man will, Sproßpersönlichkeiten Besitz ergreifen können.

So kann auf Haiti ein Priester oder Teilnehmer z. B. von der Voodoo-Liebesgöttin Erzulié Fréda Dahomin ergriffen werden, gewöhnlich ein Mann, aber gelegentlich eine Frau. Wie der Name schon sagt, handelt es sich um eine Göttin, die ursprünglich aus Dahomey stammt.

Ihre Anhänger werden von ihr regelrecht in Besitz genommen und zwar an bestimmten Tagen; an diesen verlassen die Ehefrauen der Betroffenen ihre

Häuser, denn ihre Männer stehen nur mehr der Liebesgöttin zur Verfügung. Sie sind ihr Gefäß, ihr Reitier (27).

Der Voodoo-Tanz Haitis ist ein Schütteltanz, den Psalmodieren und Trommeln begleiten. Die zahlreichen Voodoo-Götter, gute und böse, sammeln sich in der Hütte und warten auf ihre Gelegenheit; sie ergreifen Besitz, wenn der Tänzer dabei ist, sein Bewußtsein zu verlieren. Zuckend stürzt er zu Boden.

Daß es sich hierbei nicht um bloße Einbildung handelt, beweist der Fall der amerikanischen Anthropologin Maya Deren, die sich eine zwei Jahre dauernde Besessenheit einhandelte, als sie selbst an den Tänzen teilnahm; sie wurde durch die Liebesgöttin besessen (28). Voodoo, eine synkretistische Religion, hat starke westafrikanische Hintergründe (29).

10. Indianisches

Hier heben wir jene Tanzbewegungen heraus, die im vorigen Jahrhundert als Antwort, als Reaktion auf den Ansturm der westlichen Zivilisation entstanden.

a) Der Traumtanz der Menomini-Indianer.

Er entstand in Wisconsin, in der sehr kleinen und beengten Reservation der Menomini im Jahre 1879. Der Traumtanz oder Powwow war die entscheidende rituell-sakramentale Gegebenheit; er verbreitete sich über viele Indianerstämme ohne Rücksicht auf Stammesunterschiede und Fehden.

Der Traumtanz, der sich als prophetische Bewegung verstand wie der Peyote-Kult, mit dem er ungefähr gleichzeitig entstand, hatte als sein wichtigstes Instrument und Zentrum die heilige Trommel. Der Traumtanz wurde zu allen entscheidenden Zeitpunkten getanzt, Frühling, Herbst, Geburt, Hochzeit, Tod. Mit seiner Hilfe nahm man Verbindung mit dem "Großen Geist" auf, als dessen Symbol die Trommel galt, als reale Vergegenwärtigung, analog zum christlichen Abendmahl. Neben der heiligen Trommel war die heilige Pfeife ein wichtiges Instrument; mit ihr wurde den verschiedenen Geistern ein Rauchopfer dargebracht; die Pfeife ersetzte ein Brandopfer.

Der Traumtanz, der sich als heidnisch und gegenchristlich verstand - die englische Sprache war im Ritus verboten - hatte auch eine politische Komponente: er zielte auf Versöhnung und Vereinigung aller Indianerstämme ab, auf ein pan-indianisches Ideal.

Der Traumtanz übernahm in bewußter Entgegensetzung zu christlichen Vorstellungen bzw. zur weißen Zivilisation alte Elemente, so den unter vielen Stämmen verbreiteten Medizintanz, der sicherlich auch eine schamanistische

Komponente hat. Die Traumtanzbewegung verfügte über eine zahlreiche und gut ausgebildete Priesterschaft, die nicht nur den Tanz anführte, sondern auch das Tanzhaus bewachte und betreute.

Trotz seiner Gegnerschaft zu allem, was "weiß" war, übernahm der Traumtanz dennoch christliche Ideale wie Brüderlichkeit und Friedensliebe, aber nun auf die Welt der Indianer angewendet und von dem Bewußtsein getragen, daß es gerade die Weißen waren, die unfähig waren, ihre eigenen Ideale zu erfüllen.

Der Traumtanz entstand aufgrund einer Vision, die ein Sioux-Mädchen hatte, dem es gelang, sich während eines Blutbades durch Weiße in einem Sumpf im Schilf zu verstecken. Als sie nahe zum Sterben war, sandte ihr der Große Geist eine Vision, die alle Elemente des Traumtanzen enthielten; er befahl ihr, diese neue und doch uralte Religion unter allen Indianerstämmen zu verbreiten (30).

b) Die Geistertanzreligion.

Der eigentliche Kern der Ghostdance Religion war schon 1762 von einem namenlosen Propheten der Delaware-Indianer (Michigan) verkündet worden. Dieser prophezeite die Befreiung der Indianer, die Vertreibung der Weißen, wobei aber nur die traditionellen Waffen eingesetzt werden durften: Pfeil, Bogen und Streitaxt. Auch die Geistertanzreligion trat für die Einheit und Brüderlichkeit aller Indianer ein; sie wandte sich gegen Polygamie und Alkohol. Der Große Geist selbst galt als Verkünder und Offenbarer dieser Religion. Diese Grundsätze wurden bei zahlreichen Stämmen verkündet und ausgebaut, von einer Reihe von Propheten des vorigen Jahrhunderts wie Smohalla, Kanakuk, Tenskawatawa, Wowoka, Kolaskin, Wodziwob.

Der Shawnee-Prophet Tenskawatawa hatte 1805 die Vision, daß ihn der Große Geist ins Land der Geister, d. h. der Ahnen entrückt hätte; er beauftragte ihn, die Indianer zur ursprünglichen Kultur zurückzuführen; er wandte sich gegen den Alkohol, gegen Mischehen mit Weißen, aber auch gegen die alten Medizinzauberkulte.

Unter dem Bruder des Shawnee-Propheten, dem bekannten Anführer Tecumseh, wurde die Bewegung zu einem militärischen Bund vieler Stämme, dessen Zweck es war, das Vordringen der Weißen aufzuhalten, wenigstens im Tal des Ohio. Tecumseh ließ verkünden, daß der Große Geist diesen Kontinent den Indianern und nicht den Weißen gegeben habe. Nach dem Tode Tecumsehs (1813 in einer Schlacht an der kanadischen Themse; Tecumseh hatte den Rang eines englischen Brigadiers) zerfiel der militärische Bund, den die Engländer unterstützt hatten.

Die eigentliche Ghostdance Religion begann sich erst um 1870 auszubreiten. Bei den Paviotso war ihr Prophet Wodziwob. Der Hauptinhalt der Botschaft war es nun, die Toten, also die Ahnen, zur Wiederkehr zu bewegen, daß sie die Kämpfe um das indianische Recht unterstützten. Die Ahnen konnten nun mit Hilfe eines Rundtanzes, an dem Männer und Frauen teilnahmen, zurückgerufen werden.

Ein anderer Prophet war Smohalla, der dem Wampon-Stamm im Tale des Columbia-Flusses angehörte. Er erhielt seine Offenbarung auf einem Berg und war ursprünglich Schamane und Krankenheiler. Er verkündete, daß er selbst aus dem Lande der Ahnen wiedergekehrt sei. Nach seiner Lehre hatte der Große Geist zuerst die Indianer geschaffen, hierauf die Franzosen, dann die Amerikaner, sodann die Engländer, zuletzt die Neger. Seine Offenbarung verbot jeden Ackerbau als eine Verletzung der Großen Mutter Erde, mit deren Hilfe sich die Ahnen wieder verkörpern würden.

Das rituelle Versammlungshaus war ein Holzhaus, das Haus des Lachses genannt wurde. Chorgesänge, Gebete, Litaneien werden rezitiert, eine große Trommel wird immer rascher geschlagen, bis es Leute gibt, die in Trance fallen und Visionen der Ahnengeister haben. Unter den Tänzen waren der Frühlingstanz der Lachse und der Herbsttanz der Beerenfrüchte besonders wichtig. Die Vision während des Tanzes und des Trommelns enthielten aber auch Angaben über Heilmethoden und Medikamente - man sieht, das schamanistische Substrat blieb erhalten.

Wowoka wurde als Paiute-Indianer (Nevada) um 1856 geboren, als Sohn eines Propheten namens Numataivo; er war zunächst als schamanistischer Krankenheiler bekannt. 1888 begann er seine Visionen zu verkünden, nachdem er, was bezeichnend ist, eine sehr schwere Krankheit überwunden hatte - die Berufungskrankheit des Schamanen. In Wowokas Form der Geistertanzreligion war der Tanz der absolute Mittelpunkt des Geschehens. Wowoka verkündete, daß die Weißen in einer Katastrophe untergehen würden, die mit einem freiwilligen Rückzug der Weißen beginnt, den der Große Geist und die Ahnengeister selbst bewirken würden. Alle Güter und Besitztümer der Weißen würden danach in die Hände der Indianer übergehen; man sieht hier gewisse Parallelen zum Cargo-Kult Neuguineas und der Südsee.

Am Ende der Zeiten gibt es keinen Platz mehr für die Weißen; die erneuerte Erde wird nun den Indianern gehören und die Büffel werden wieder zurückkehren.

Zum Tanzritual gehörte ein weißes, mit mythischen Szenen geschmücktes Hemd, das Männer, Frauen und Krieger über der gewöhnlichen Kleidung trugen. Diese konnte übrigens durchaus europäischen Schnitt haben. Nach gehörig

ger Vorbereitung bat der Anführer den Großen Geist, daß man mit den Ahnen sprechen dürfe; das geschieht beim Höhepunkt des Tanzes, der in Ekstase, Zuckungen und Gliederverrenkungen endet.

So gut wie alle dieser prophetischen indianischen Erneuerungsbewegungen schlossen sie schamanistische Krankenheilung mit ein (31).

Zu den eigentümlichsten historischen Berührungen gehörte die Begegnung zwischen Anhängern Wodziwobs und einer Gruppe von Mormonen. Diese haben ja die Lehre, daß sie eines Tages mit den Indianern verschmelzen würden, die ja die Nachkommen der verlorenen Stämme Israels seien. Der nicht entartete Teil der Indianer, der bis dahin im Verborgenen gelebt habe, würde dann hervortreten. Die Mormonen schickten sogar eine Gesandtschaft zu den Indianern des Bannock-Stammes (Oregon) und luden sie ein, sich mit ihren Brüdern, den Latter Day Saints zu vereinigen; die Indianer aber sahen die Mormonen als Weiße (32).

11. Ein Zwischenspiel: der Tanz der Hexen

Der eigentliche Hintergrund der großen Hexenverfolgung, die bekanntlich erst in der Neuzeit, im 16. und 17. Jhd., ihren Höhepunkt erreichte, nicht im Mittelalter, war die Vorstellung kirchlicher Kreise, protestantischer wie katholischer, daß es sich beim Hexenwesen um eine heidnische und damit zugleich teuflische Gegenreligion handle: um ein satanisches Widerspiel des wahren Glaubens. Margaret Murray (33) baut darauf ihre These auf, daß das Hexenwesen in Wahrheit die fortlebende alteuropäische Fruchtbarkeitsreligion gewesen sei, eine Form der Verehrung der Großen Mutter. Amazonen, weise Frauen und Hexen seien mißverständene, verzerrte Ausformungen dieses Glaubens.

Ein Hauptargument gegen die Allgemeingültigkeit dieser These liegt in der geographischen Verteilung des Hexenwesens. Nur wenige Länder der Christenheit verfielen diesem Wahn wirklich, Mitteleuropa, Oberitalien, Ostfrankreich. Andere Länder wie Rußland, Polen oder Griechenland nahmen nur randlich daran teil, ebenso wie die skandinavischen Länder, von denen man am ehesten ein Fortleben der alteuropäischen Religion hätte erwarten können.

Dessen ungeachtet ist Miß Murrays These nicht völlig falsch; das Hexenwesen enthält auch Züge vorchristlicher Religiosität, die in der Unterschicht des Christentums, heute würde man sagen, in der "Subkultur" unter christlicher Verkleidung fortlebten.

Der angebliche, imaginierte, vielleicht aber doch gelegentlich tatsächlich vollzogene Tanz der Hexen weist alle Elemente eines pervertierten und mißverständenen religiösen Tanzes auf: der Reigentanz um eine Mitte, durch einen

Bock gekennzeichnet, in dem die Bekämpfer den Teufel erblickten, während Murray in ihm den fortlebenden gehörnten Gott Alteuropas - an sich eine zweifelhafte Sache - erblickt. Dieser wurde möglicherweise durch einen maskierten Anführer dargestellt. Aber die gehörnten Götter spielten im Mittelmeerraum eine größere Rolle als in Mitteleuropa oder Skandinavien und ein fortlebendes Hexenwesen wäre eher in der Mediterranea zu erwarten gewesen. Immerhin darf man an den keltischen Hirschgott Cernunnos denken. Im übrigen lebt die Große Mutter als eine Herrin der Tiere im Hexenwesen fort, besonders in der so oft mißverstandenen Rolle des Familiargeistes der Hexe, gewöhnlich als Katze oder auch als Kröte vorgestellt. In diesem Zusammenhang weist Murray auf die tanzenden Frauen der mesolithischen Höhle von Cogul in Spanien hin.

Psychologisch ist völlig klar, daß es Frauen (und einige wenige Männer) gegeben haben muß, die sich selbst für Hexen hielten. Nur aufgrund solcher Überzeugungen kann dann die große Masse der Angeklagten durch Druck oder Folter zum Geständnis gebracht worden sein. Während das Hochmittelalter - z. B. auch Thomas v. Aquin - durch seine Lehre von Succubus und Incubus den Hexenwahn vorbereitet, gelingt es dann im 16. Jhd. den beiden berüchtigten Inquisitoren des Dominikanerordens, Institoris und Sprenger, den Hexenwahn in ein theologisches Gerüst zu bringen und dessen Bekämpfung zu einer heiligen Aufgabe zu machen, ja den Hexenwahn zu einer Art von Quasi-Dogma zu erhöhen.

Ideengeschichtlich gehört der Hexenwahn zur Subkultur des Mittelalters; noch im 10. Jhd. wird an Hexen zu glauben als unchristlich verboten. Aber unter dem landläufigen Christentum lagen noch andere Möglichkeiten, wie die parodistischen Messen, die Geldevangelisten (das Geld anstelle der Hostie oder Jesu Christi) oder die derb-pornographischen flandrischen Kunkelevangelisten.

Heute wie damals können wir den eigentümlichen Vorgang beobachten, daß Elemente der Subkultur plötzlich in der Oberschicht erscheinen; unterirdische islamische Kritik an den Grundlagen der Religion erscheint plötzlich, als das Friedrich II. von Hohenstaufen zugeschriebene Buch von den "Drei Erz-betrügnern", worunter Moses, Jesus und Mohammed zu verstehen sind; freilich, das Buch endet, bevor es zu Mohammed kommt.

12. Der Tanz im christlichen Heiligtum

Manche wird es verwundern zu hören, daß es auch in verschiedenen Bereichen der Christenheit den religiösen Tanz in und vor der Kirche gegeben hat. Unser starkes gegenreformatorisches, puritanisch-aufklärerisches Erbe hindert uns daran, dieses Phänomen klar zu sehen.

Es sind vor allen Dingen die zahllosen Verbote des Tanzes in und vor der Kirche, die im frühen Mittelalter ausgesprochen werden, die uns auf das Phänomen aufmerksam machen. Viele dieser Verbote beziehen sich nicht nur auf Kirchen, sondern auch auf Klöster, nicht nur auf den Tanz, sondern auch auf Lieder und Pantomimen. Bei der engen ursprünglichen Verbindung von Tanz und Lied sind Liederverbote wohl meist auch als Tanzverbote gemeint.

Es gibt zahllose Verbote der "psalmi plebei, idiotici sive vulgares". Das Wort "idiotia", das ursprünglich jemanden bezeichnete, der selbständig denkt, wurde im mittelalterlichen Latein zur Bezeichnung des Laien, der dem Fachmann, dem Theologen gegenüber unwissend ist: der Laie wird zum Dummkopf, der sich erlaubt, selbständig zu denken.

Sowohl das alte Kirchenrecht als auch zahlreiche Konzile verbieten Tanz und Gesang in der Kirche, so das Capitulare von 789 von Aix-la-Chapelle. Um 800 wendet sich ein anderes Capitulare Karls des Großen gegen die "illecebrosi cantici", die "verführerischen Gesänge", gegen die "lusus secularii", die "weltlichen Spiele" (34).

Darüber hinaus verbietet das Capitulare von Aix-la-Chapelle, den Nonnen der Jurisdiktionsbereiche Liebeslieder zu schreiben, die sogar altfränkisch benannt werden "winileodes"; außerdem wird den Nonnen verboten, ihr Kloster zu verlassen, um tanzen zu gehen.

Im 8. und 9. Jhdt. breitete sich in der westlichen Christenheit der Tanz in der Kirche und vor der Kirche mächtig aus; es wimmelt daher von Verboten. Ja man tanzte sogar auf Friedhöfen zu Ehren der Toten (35).

Ein wenig davon lebt bis zum heutigen Tage fort; so in den Tanzproressionen mancher Wallfahrtsorte wie Maastricht und Echternach und dem Tanz vor dem Altar der Kathedrale von Sevilla und last but not least in den Bajadas von El Hierro und La Palma.

Die kirchliche Verurteilung des Tanzes in der Kirche, ja des Tanzes überhaupt, drückt Jacques de Vitry auf folgende Weise aus: "Chorea enim circulus est, cuius centrum est diabilus" (Der Reigentanz ist ein Kreis, in dessen Mitte der Teufel ist) (36).

Regino v. Prüm sagte dasselbe etwa um 900. Er wendet sich gegen die "diabolica carmina vel saltationes", gegen Lieder und Tänze also. Zwei Generationen später finden wir Buchard v. Worms, der alle möglichen heidnischen Reste verbietet, die Verehrung von Steinen, Bäumen, Brunnen, Quellen, aber auch den Glauben an Hexen. Insbesondere aber verbietet er, in der Kirche den Reigen zu tanzen, Gelage zu veranstalten und an Hexen zu glauben (37).

Übrigens waren Gelage und Lustbarkeiten in der Kirche weit verbreitet; in England hießen sie "church-ale", in Schottland "scot-ale". Erst die Reformati-

on, in Schottland erst George Fox, der Erzpuritaner, machten den Tänzern und Gelagen in der Kirche endgültig den Garaus. Man sieht ordentlich, wie muntere Schotten in der Kirche Bier und Whisky trinken und den "Reel" tanzen.

Vor der Kirche überlebten die Tänze etwas länger; in Prüm in der Eifel wurden Tänze und Festlichkeiten vor der Kirche erst im 18. Jhd. endgültig abgeschafft.

In Frankreich hieß der Tanz vor der Kirche "La Bergerette"; erst in der Zeit Ludwig XIV. hörte er endgültig auf.

Kehren wir in das frühe Christentum zurück. Der heilige Basilius (330-397) hat eine wütende Predigt gegen die Frauen, die in der Kirche tanzen: "Lüsterne Frauen, die die Furcht vor Gott vergaßen ... die die ehrenhafte Bedeckung des Kopfes von sich warfen ... die sich schamlos den männlichen Blicken aussetzen, mit zerwühltem Haar, mit wehenden Kleidern, zugleich mit ihren Beinen spielend, also obsie von Raserei getrieben wären ... in Reigentänzen obszöne Lieder singend, im Dreischritt tanzend" (38). Man sieht ordentlich, wie sich der Heilige in die Sündhaftigkeiten hineinsteigert; man darf vermuten, daß er in dieser Hinsicht Schwierigkeiten hatte.

Der hl. Chrysostomus, der auch seine Schwierigkeiten hatte, bemerkte in einer Predigt zu Matthäus 13, wo die Tötung Johannes des Täufers und der Tanz der Salome geschildert wird, daß "wo immer ein Tanz, auch der Teufel dabei ist" (39).

Daß wütende Kritik an christlichen Tanzpraktiken gerade aus Kleinasien kommt, hängt vielleicht mit dem Überleben ekstatischer Praktiken aus der montanistischen Bewegung zusammen, die ihren Hauptsitz in Kleinasien hatte, vielleicht nicht ganz ohne ein Substratum, dem auch die ekstatischen Erscheinungen im Kybele-Dienst entsprangen.

Die montanistische Bewegung wurde in hohem Maße von Frauen getragen, ja sie ist mindestens teilweise ein Protest gegen die Zurückdrängung der Frau in den frühchristlichen Jahrhunderten, wofür man das falsch verstandene (und falsch übersetzte) Worte des hl. Paulus heranzog: "Die Frauen sollen in der Gemeindeversammlung schweigen, denn es kann ihnen nicht gestattet werden zu reden, sondern sie haben sich unterzuordnen wie auch das mosaische Gesetz es gebietet" (Gen.3,16) (1 Kor. 14,34). Indem man statt "Gemeindeversammlung" "Kirche" als Übersetzung von "ekklesia" einsetzte, war die Frau durch einen einfachen Übersetzungskniff zum Schweigen und Dienen in der Kirche bestimmt, während die Stelle in Wirklichkeit meint, daß die Frauen am Zungenreden, dem ekstatischen Bekennen, nicht teilnehmen solle.

13. Der religiöse Tanz im Lamaismus

Hier ziehen wir die religiösen Tänze Bhutans und Ladakhs heran, die für den ganzen Lamaismus stehen. Es sind dies besonders die Tscham-Tänze, bei denen es sich um Maskentänze handelt; in diesen werden der Tod und das Sterben getanzt. In den tibetischen Maskentänzen erreicht die Maske im religiösen Tanz zugleich ihren expressivsten Ausdruck und ihre höchste spirituelle Durchdringung.

Die Tänzer - nur Männer (Mönche) - tragen Totenkopfmasken und stellen die Dämonen der Friedhöfe dar, z. B. beim Tschetschu-Fest im Kloster Hemis in Ladakh.

Den Mittelpunkt des Tanzes stellt jener Tänzer dar, der den Totengott Yama verkörpert, der aus dem Hinduismus übernommen wurde. Er tritt in der Maske eines Stiers auf, von einem Kranz von Totenschädeln umgeben. Als Tänzer heißt der Totengott Schin-dsche (geschrieben "g'Schin-rje"). In der Stiermaske drückt sich vielleicht iranischer Einfluß aus, die Tötung des Urstiers. Aber der Tod ist ambivalent: er tritt auch als Überwinder des Todes auf, der mit dem Bösen identifiziert wird. Der Totengott-Tänzer trägt ein Schwert, mit dem er als Höhepunkt seines Tanzes, eine verhüllte Tonfigur zerstört, die "lino" genannt wird und auf einer blau bemalten Steinplatte liegt. Das Blau erinnert an Siva, an seinen zerstörerischen Aspekt.

In Bhutan werden die Tscham-Tänze besonders beim Paro-Fest aufgeführt. Die Tänzer mit den Totenkopfmasken heißen Citipatis. Eine engere Symbolik betrachtet diese Totengeister nicht nur als die Dämonen der Friedhöfe, sondern im Besonderen als jene Dämonen, die der tantristische Reformator Padmasambhava überwand, indem er sie in die Glaubenswelt der Rotmützen-Sekte einbezog, als gefährlich, aber überwindbar.

In einer tiefen Deutungsschichte widerspiegeln sich jene Dämonen, die dem Verstorbenen in den 40 oder 49 Tagen nach seinem Tode erscheinen und die er als Schöpfung und Geschöpfe seiner eigenen Taten und Gedanken erkennen muß, worauf er die Zwischenwelt, den Bardo verlassen kann. Der Tote wird darin unterstützt, indem man an seiner Leiche die betreffenden Passagen des Totenbuches zitiert.

Ein Maskentänzer verkörpert Padmasambhava, der 747 n. Chr. aus Udyana (einer Region Kaschmirs) nach Tibet kam und die Bön-Religion reformierte. Padmasambhava, d. i. der "Lotosgeborene" - sein wirklicher Name ist unbekannt - tritt in den Tscham-Tänzen in allen seinen acht Inkarnationen auf (40).

14. Abschließende Bemerkungen

Wir sahen, daß der Tanz im religiösen Umfeld - den wir aus einem riesigen Material in ausgewählten Kapiteln dargestellt haben - ein allgemeines religionsgeschichtliches Phänomen ist, an dem auch das Christentum teilnahm, ja gelegentlich noch teilnimmt. Der Tanz im religiösen Umfeld zeigt, daß Querbeziehungen zur Maske, zur Magie, zur Beschwörung existieren und daß viele Tänze den Zweck hatten, einen anderen Bewußtseinszustand zu induzieren, Trance, Ekstase und damit eine Verbindung zum Numinosen zu schaffen.

Eine Absicht war es auch, für die berühmte Bajada auf El Hierro, die Tanzprozession, in der die Madonna der heiligen drei Könige von ihrem Heiligtum in den Bergen nach Valverde gebracht wird, etwas religionsgeschichtlichen Hintergrund zu geben (41).

Anmerkungen:

1. Herbert Kühn, Die Felsbilder Europas, Stuttgart 1952, pp. 13-17.
2. Margaret Murray, *The Gold of the Witches*, Oxford 1973, pp. 23-45.
3. I. M. Lewis, *Ecstatic Religion. An anthropological study of spirit possession and shamanism*, Penguin Books 1971; Claude-Lévy Strauss, *Der Weg der Masken*, Frankfurt a/M 1977, zuerst frz. Paris 1975; am Beispiel der Indianer der nördlichen amerikanischen Pazifikküste, besonders für den Zusammenhang von Maske und Mythologie.
4. Kühn op. cit. p. 19.
5. Herbert Kühn, *Die Kunst Alteuropas*, Stuttgart 1954, pp. 51-52.
6. Moritz Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Wien 1915, p. 149.
7. Ex. 32,19.
8. O. Hvid-Berg-Hansen, Die Vernichtung des Goldenen Kalbes und der ugaritische Ernteritus, in: *Acta Orientalia* 33, Kopenhagen 1971, pp. 5-46; M. Aberbach + M. Smolar, Aaron, Jerobeam und the Golden Calves, in: *Journal of Biblical Literature* 86, 1967, pp. 129-140.
9. 1 Kön. 28-32.
10. Johannes Maringer, *Vorgeschichtliche Religion*, Zürich-Köln 1852, pp. 245-247 (Stierkult paläolithisch); R. W. Hutchinson, *Prehistoric Crete*, Penguin Books 1962, pp. 225-226. 2 Sam. 6, 14-17, 30-32; 1 Chron. 15, 1-15, 29.
11. Johann Maier, *Vom Kultus zur Gnosis. Bundeslade, Gottesthron und Merkabah*, in: *Kairos, Religionswissenschaftliche Studien* 1, Salzburg 1964,

pp. 55-93.

12. Vergil, Aeneis VIII, 208-288; 663; Ovid, Fasti III, 259-260; Leob Classical Library.

13. Plato. Kratylos 406b, Sämtliche Werke, Heidelberg o. J. Bd. 1, pp. 571-572.

14. Homer, Ilias 16, 182; Tempel-Klassiker.

15. Pausanias III, 16, 9; Kallimachos III, 237-247; 4, 314. Loeb Classical Library.

16. Homerische Hymnen griech. und deutsch, ed. Anton Weichert, München 1961², Hymnus auf Aphrodite 18-19.

17. Martin P. Nilsson, Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der attischen, Leipzig 1906, pp. 184-258.

18. Pausanias III, 10, 7.

19. Pausanias VIII, 23,1.

20. Diodorus Siculus, Historische Bibliothek 4, 3. Loeb Classical Library.

21. Euripides, Bacchai, nach J. J. Donners Übersetzung: Euripides, Sämtliche Tragödien Bd. 1, Stuttgart 1958, 137-145. Vgl. weiter Walter F. Otto, Dionysos, Mythos und Kultus, Frankfurt a/M 1939²; Eric Robertson Dodds, Die Griechen und das Irrationale, Darmstadt 1970, pp. 141-149.

22. Nilsson, op. cit. p. 259.

23. Jan Gonda, Die Religionen Indiens II, Der jüngere Hinduismus, Stuttgart 1963, pp. 197-198.

24. Heinrich Zimmer, Mythen und Symbole indischer Kunst und Kultur, Zürich 1951, pp. 168-175.

25. B. B. Macdonald, s. v. Darwish, in: The Encyclopaedia of Islam II, Leiden/London 1865, pp. 164-165.

26. Annemarie Schimmel, Mystische Dimensionen des Islam, Köln 1985², pp. 458-459.

27. Patrick Leigh Fermor, The Travellers Tree, London 1961, pp. 170-210., bes. p. 170.

28. Maya Deren, The Divine Horsemen, The Living Gods of Haiti, London 1953.

29. Zu den afrikanischen Ursprüngen vgl. Gerd Chesi, Voodoo, Afrikas Geheime Macht, Wörgel 1979.

30. Vittorio Lanternari, Religiöse Freiheits- und Heilsbewegungen unterdrückter Völker, Milano 1960, dt. o. J. Neuwied/Berlin, pp. 187-194.

31. Lanternari, op. cit. pp. 217-255.

32. Lanternari, op. cit. pp. 224-225.

33. Murray, op. cit. pp. 106-113; Norma Lorre Goorich, Priestesses, New York/Toronto 1989.

34. Die Stellen nach Robert Stumpfl, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, Berlin 1936, pp. 91-136. Ohne mich mit Stumpfls These zu identifizieren ist das Buch eine sehr wertvolle Materialsammlung.
35. W. O. E. Oesterley, *The Sacred Dance*, Cambridge 1923.
36. Stumpfl, op. cit. pp. 140-141.
37. Stumpfl, op. cit, pp. 155.
38. Stumpfl, op. cit, pp. 130.
39. Bibliothek d. Kirchenväter, Chrysostomus, Homilie 48, Bd. III, Kommentar zu Matthäus, p. 72.
40. Helmut Uhlig, *Menschen und Kulturen in der Heimat des Schnees*, Bergisch-Gladbach 1987, pp. 113-115, 240-244, 250-254. Zu Padmasambhava vgl. Die Lebensbeschreibung des Padmasabhava, aus dem Tibetischen übersetzt durch Emil Schlagintweit, München 1899-1903, Neudruck Ulm 1990. Vgl. weiter Helmut Hoffmann, *Die Religionen Tibets. Bon und Lamaismus in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Freiburg/München 1956, pp. 39-56.
41. Pancho García, *Antología de Bajada de la Virgen de los Reyes 1741-1981*, Hierro 1984; Herbert Nowak, *Der Regenkult der alten Hierreños. Die Lokalisierung des Kultuortes*, in: *Almogaren XV-XVI*, 1984/1985, Hallein, pp. 127-140.