

Genese und Genealogie westeurasischer Kettentänze

gekürzte Version der

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

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Grundlagen und Bezüge	8
2.1 Stand der Forschung.....	8
2.1.1 Werke zur Tanzgeschichte	8
2.1.2 Arbeiten zu Tanzbegriffen und deren Etymologie und	9
theoretische Grundlagen zur Analyse von Wortbedeutung und Wortgeschichte.....	9
2.1.3 Abhandlungen mit einer Analyse und Interpretation von Tanzabbildungen (Ikonographie).....	11
2.1.4 Arbeiten, die aus heutigen Tänzen Rückschlüsse ziehen und dazugehörige Analysemethoden	12
2.2 Empirie und Theorie.....	16
2.2.1 Charakterisierung heutiger Volkstanzformtypen Europas	17
2.2.2 Erstellen der Datenbasis und deren Analyse unter strukturellen Kriterien – Empirie und Methodik	17
2.2.4 Ethnographische Bezüge	19
2.2.5 Interpretation der Ergebnisse der Strukturanalysen	19
3. Erscheinungsformen (Formtypen) und Klassifikation von europäischen Volkstänzen	21
3.1 Was ist überhaupt Volkstanz?	21
3.2 Anforderungen an ein Ordnungssystem für europäische Volkstänze	24
3.5 Bewertung der Unterscheidungskriterien.....	24
3.7 Zusammenfassende Charakterisierung europäischer Volkstanztypen	29
3.7.1 Solotänze	29
3.7.2 Paartänze	29
3.7.3 Gruppentänze	33
3.8 Heutige Verbreitung der Volkstanztypen.....	37
4. Entstehung, Ausbreitung und Verbreitung der Kettentänze.....	38
mit besonderer Betrachtung der Drei-Takt-Tänze	38
4.1 Kettentänze heute	38
4.1.1 Anlässe, bei denen noch heute Kettentänze getanzt werden und damit verbundene Beweggründe.....	38
4.1.2 Heutige Verbreitung der Kettentänze Westeurasiens.....	41
4.1.3 Drei-Takt-Tänze (als Marker für Kettentänze)	42
4.2 Verbreitung der Kettentänze bis zum Mittelalter	53

4.2.1 Schriftliche Quellen.....	53
4.2.2 Bildliche und figürliche (ikonographische) Darstellungen	54
4.3 Hypothesen und Belege zur Entstehung und zur Ausbreitung der Kettentänze – durchgeführt am Marker Drei-Takt-Tänze.....	57
4.3.1 Hypothese 1: Vielfache und unabhängige Entstehung der Drei-Takt-Tänze.....	58
4.3.2 Hypothese 2: Einmalige Entstehung mit darauf folgender Ausbreitung der.....	59
Drei-Takt-Tänze	59
4.4 Keine Kettentänze bei den Jägern und Sammlern der jüngere Alt- und Mittelsteinzeit Europas.....	62
4.5 Entstehung und Ausbreitung der Kettentänze im Zusammenhang mit.....	66
Sesshaftigkeit und früher Landwirtschaft.....	66
4.5.1 Gründe für die Entstehung der Kettentänze	67
4.5.2 Archäologische Belege zur Entstehung der Kettentänze	69
4.5.3 Entstehung der äußeren Strukturmerkmale der Kettentänze.....	77
4.5.4 Archäologische Belege zur Ausbreitung der Kettentänze im Zusammenhang mit der Neolithisierung	79
4.5.5 Zusammenfassung – Die Entstehung der heutige Kettentänze aus den Tanzformen der Neolithiker des Nahen Ostens	83
4.6 Kettentänze in Asien und Afrika.....	84
4.6.1 Asien.....	84
4.6.2 Afrika	86
4.7 Etymologische Betrachtung von Bezeichnungen für Kettentanz und anderen Volkstanztypen: Begriffsbedeutungen, Verbreitungen, Wandlungen.....	89
4.7.1 Reihen und Reigen	89
4.7.2 Laikan und langer Dantz	93
4.7.3 Carole	93
4.7.4 Horos	95
4.7.5 Kolo	96
4.7.6 Ples und Plinsjan	97
4.7.7 Ballare und Ballatio.....	98
4.7.8 Spryngen.....	99
4.8 Tanzwörter – eine alte Sprachschicht?.....	100
4.8.1 Die Wortverwandtschaft ‚chor‘	101
4.8.2 Weitere Bezeichnungen für Kettentanz.....	110
4.8.3 Die Wortverwandtschaft ‚bal‘	114

4.8.4 Zusammenfassung für die Wortverwandtschaften ‚chor‘ und ‚bal‘	121
4.9 Paartänze ersetzen die Kettentänze	123
4.9.1 Freie Paartänze	124
4.9.2 Geschlossene Paartänze.....	130
4.9.3 Offenen Paartänze	136
4.9.4 Mehrpaartänze	145
4.9.5 Wechselwirkungen zwischen Tanzformen verschiedener Gesellschaftsschichten	147
5. Genealogie der Kettentänze	148
5.1 Strukturanalysen für Kettentänze	149
5.1.1 Strukturanalyse nach der Terminologie des IFMC	149
5.1.2 Strukturanalyse nach Leibman (1992)	149
5.2 Ergebnisse der qualitativen und quantitativen Analysen der Schrittmuster verschiedener Regionen	151
5.2.1 Analyse der Musterlängen von 999 Kettentänzen (eigener Datensatz)	151
5.2.2 Vergleich der Ergebnisse für die Musterlänge mit den Analyseergebnissen der Daten anderer Autoren	153
5.2.3 Regionale Unterschiede in der Häufigkeit von bestimmten Musterstrukturen (eigener Datensatz).....	153
5.2.4 Vergleich der Ergebnisse des eigenen Datensatzes mit den Ergebnissen anderer Autoren bezüglich der Musterlängen-Häufigkeit von Tänzen aus Nordmazedonien	157
5.2.5 Regionale Unterschiede für die Häufigkeit symmetrischer Strukturen.....	157
5.2.6 Theoretisch mögliche Basismuster und ihre Häufigkeit und Verbreitung.....	157
5.2.7 Regionale Verteilung von bestimmten Mustern.....	161
5.2.8 Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse der Musteranalysen	163
5.3 Einflussgrößen für die regional ganz unterschiedliche Häufigkeit von kurzen Mustern, achtaktigen, mehrteiligen und symmetrischen Strukturen	165
5.3.1 Die Zeitdauer der osmanischen Besatzung	165
5.3.2 Ursprüngliche und neuzeitliche Merkmale der Kettentänze	167
5.3.3 Neuzeitliche Entwicklungen in der Musik	171
5.3.4 Auswirkungen der neuzeitlichen Veränderungen in der Tanzmusik auf die Tänze und Tanzbewegungen.....	183
5.3.5 Übergangsformen zwischen nicht binären Ausgangsformen und binären Musterlängen.....	188
5.3.6 Altersschichten der Kettentänze.....	196
5.3.7 Vom Oro zum Kolo - eine neue Bezeichnung für neuzeitliche Kettentänze	197
5.4 Konservative Elemente und Modelle für den Tanzwandel	199

5.4.1 Besonders konservative Elemente von Tänzen.....	200
5.4.2 Modelle für die Ausbreitung von Sprachen und Sprachwandel.....	202
5.4.3 Modelle für die Ausbreitung von Tänzen und Tanzwandel.....	205
5.5 Verwandtschaften – Tanzfamilien und neue Muster.....	208
5.5.1 Tanzfamilien.....	208
5.5.2 Entstehung neuer Muster.....	212
5.5.3 Ein Stammbaum pontischer Tänze.....	222
5.6 Die Vorzugsrichtung bei Kettentänzen.....	226
5.6.1 Die Bewegungsrichtung heutiger Kettentänze.....	227
5.6.2 Ikonographische Analysen und andere Indizien für die Vorzugsrichtung in historischen und prähistorischen Zeiten.....	229
5.6.3 Erklärungsversuche für die unterschiedlichen Vorzugsrichtungen bei Kettentänzen in Europa.....	233
5.7 Verwandtschaftsverhältnisse der Kettentänze verschiedener Areale.....	238
6. Literatur.....	243

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 Entstehung (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. Wurden sie durch einen bestimmten Prozess ausgebreitet 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 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 gibt es vor dem Mittelalter keine wesentlichen Quellen mit Informationen über Tanz. Deshalb ist die erforschbare Zeittiefe im Hinblick auf schriftliche Quellen begrenzt.

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

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

³ Sowohl im Begriff Verbreitung, als auch im Begriff Ausbreitung ist sowohl 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

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 Benützung der entsprechenden Wörter auf Veränderungen des Tanzes geschlossen werden.

Bei Rückschlüssen aus Analysen zeitgenössischer⁴ 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. Dies ermöglicht Rückschlüsse zur Tanzgeschichte durch eine Analyse heutiger Tänze.

Zur Beantwortung der oben formulierten Leit- und Forschungsfragen beginnt die Arbeit mit der Analyse der Volkstänze unserer Zeit. Dabei wird festgestellt, welche verschiedenen Volkstanzformen heute⁵ in Europa anzutreffen sind. Diese werden über wesentliche Formelemente charakterisiert und kategorisiert. Hierauf wird ihre jeweilige geographische Verbreitung beschrieben (Kap. 3).

Zur Frage der Entstehung (Genese) und Ausbreitung der Kettentänze (Kap. 4) werden in der Arbeit zwei sich widersprechende Hypothesen (Kap. 4.3) 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.⁶ Beide Hypothesen werden dahingehend überprüft, ob sie die Verbreitung der Kettentänze, insbesondere der Drei-Takt-Tänze, im Mittelalter und heute erklären können und ob sie in Einklang stehen mit den Ergebnissen der Analysen von Tanzdarstellungen aus dem 8. bis 4. Jt. v. Chr. aus dem Nahen Osten und Südosteuropa, die in Folge archäologischer Ausgrabungen gefunden wurden. Auch die Verbreitung von Begriffen für Kettentanz wird dokumentiert (Kap. 4.7), die Etymologie der Wörter dargelegt und diskutiert und es wird auf der Basis der dargelegten Erkenntnisse eine neue Sichtweise für die Wortgeschichte der Wortfamilien ‚chor‘ und ‚bal‘ vorgestellt (Kap. 4.8).

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 (Kap. 4.9). Dabei richtet sich das Interesse hauptsächlich auf die Kettentänze. Ein Vergleich der heutigen Situation und der Verbreitung der Kettentänze im Mittelalter zeigt den

⁴ Der Begriff „zeitgenössisch“ ist an dieser Stelle etwas großzügiger gefasst und meint die Zeit seit dem 2. Weltkrieg bis heute.

⁵ Der Begriff „heute“ ist nicht ganz wörtlich zu nehmen und meint in diesem Zusammenhang etwa den Zeitraum nach dem 2. Weltkrieg bis heute. Hierbei ist festzustellen, dass beispielsweise die Entwicklung im städtischen Umfeld sich anders vollzieht als auf dem Land.

⁶ 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.

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 (Kap. 4.9).

In einem letzten Schritt werden weitere Besonderheiten in der geographischen Verteilung von Schrittmustern der Kettentänze in Südosteuropa festgestellt und Vermutungen für deren Ursachen im Verlauf der Zeit vom Mittelalter bis heute formuliert (Kap. 5).

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. Jahrhundert sind, von wenigen kirchlichen Tanzverboten abgesehen, fast gar keine schriftlichen 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. Jahrhundert.⁷ 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‘ (1886, S. 8), dass es einen Chorreigen schon bei den Germanen gab, obwohl „keine ausdrücklichen Zeugnisse aus dem germanischen Altertum“ bestehen. Das 1886 veröffentlichte Werk gilt zumindest für den mitteleuropäischen Raum als Klassiker. Sein Überblick über die Tanzgeschichte Mitteleuropas beginnt im 8. Jh. und ist durch viele Textstellen belegt.

Im Jahr 1933 veröffentlichte Curt Sachs mit ‚Eine Weltgeschichte des Tanzes‘ die wohl wichtigste Überblicksarbeit zum Thema Tanzgeschichte. Dieser Klassiker, „der eine ungeweine enzyklopädische Weite mit erstaunlicher Detailinformation verbindet“ (Saftien 1994, S. 8), ist heute immer noch von zentraler Bedeutung. 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 nur auf die Entwicklung in Griechenland und Rom

⁷ 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 Gesellschaftskultur 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, in dem sie die Tänze aufschrieben.

eingegangen wird, da nur aus diesem Gebiet schriftliche Quellen vorliegen. Ab dem Mittelalter wird der Verlauf der Tanzgeschichte deutlicher und mit vielen Zitaten belegt. Der Blickwinkel 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 vorgeschichtliche⁸ Entwicklungen in Europa. Er geht dabei davon aus, dass sich eine feste Abfolge von Kulturstufen auch im vorgeschichtlichen Europa vollzogen hat.

Die in der Zeit nach Sachs folgenden Arbeiten basieren in erster Linie auf der Auswertung von schriftlichen Quellen. Sie bieten in ihrer Zusammenschau einen Überblick über wesentliche Entwicklungen der Tanzgeschichte Mittel-, West- und Südeuropas vom Mittelalter bis heute. Zudem liefern sie einige Informationen über den Tanz in antiken Hochkulturen, insbesondere über Griechenland, Rom und Ägypten. Sie liefern fast nichts über Gebiete und Zeiträume, über die kaum schriftlichen 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. Die daraus resultierenden Erkenntnisse sind Basis und Ausgangspunkt für einen Schritt weiter 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 Tanzform meist einen eigenen Namen, der sich zusammen mit dieser Tanzform 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.

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). Wörter sind so gesehen einer geschichtlichen Entwicklung unterworfen und diese Wortgeschichte hat wiederum mit dem Entwicklungsgang der Sache zu tun, die es benennt.

Wie geht man jetzt in der etymologischen Forschung vor und was bedeutet das für Tanzbegriffe?

⁸ Unter vorgeschichtlicher Zeit wird hier und auch bei Sachs der Zeitraum vom Jungpaläolithikum bis zum Auftreten der ersten schriftlichen Quellen in der Antike verstanden.

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). Dabei ergibt sich das Problem, dass Tanzbegriffe wie „Reien, Carole, Laikan, Horos und Ballos allem Anschein nach aus einer Zeit stammen, in der in einigen Regionen Europas noch nicht oder zumindest sehr wenig geschrieben wurde. Eine solche Wortfeldanalyse ist folglich meist gar nicht möglich. 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 Herkunftsinterpretationen.

Ist beim 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. In diesem Sinne versuchen einige Abhandlungen über Tanzgeschichte einen eigenen Beitrag auf der Bedeutungsebene für die Wortgeschichte von Tanzwörtern zu leisten (z. B. Sachs 1933, S. 180f; Böhme 1886, S. 5; Salmen 1999, S. 112 – 114, 138f).

Das Mosaik aus linguistischen Gesichtspunkten, aus der Quellenlage und sachbezogenen Erkenntnissen führt zu Hypothesen über die Herkunft und Geschichte der untersuchten Wörter. Auf der Grundlage der angeführten Überlegungen werden bei der vorliegenden Arbeit bei etymologischen Analysen nicht nur linguistische Gesichtspunkte berücksichtigt, sondern es werden auch weitere Aspekte wie beispielsweise das Verbreitungsgebiet beachtet. Im Zweifelsfall werden semantische Gesichtspunkte höher bewertet als phonologische und eine Übernahme eines Tanzbegriffs als Lehnwort für den Fall, dass die Wörter bereits vorhandene Tanzformen bezeichnen, wird als unwahrscheinlich angenommen.

Die bisherigen Beiträge zur Etymologie von Tanzwörtern liefern eine gute Ausgangsbasis für weitere Überlegungen und Untersuchungen. So gibt es für ‚Tanz‘ und ‚Reigen‘ seit Harding (1973) neue Gesichtspunkte zur Wortherkunft und Wortverwendung. Diese werden für eine weitere Präzisierung der Tanzgeschichte herangezogen.

Keine neuen Ansätze finden sich für die Begriffe ‚Horos‘ und ‚Bal‘. 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 noch in ganz unterschiedlichen Sprachen vorkommen. Eine Vorgehensweise, wie sie die Sprachwissenschaft vorschlägt, ist für diese Begriffe unmöglich. 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 historische Tanzanalyse heranzuziehen. Solche ikonographischen Quellen sind in einigen Arbeiten zur historischen Analyse verwendet worden.

Zusammengefasst liefern die meisten dieser 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.

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 Grabungsstätten und bietet damit einen bisher einzigartigen Blick auf vorgeschichtliche Tanzaktivitäten der Menschen des Nahen Ostens und SO-Europas. Dabei wird eine Struktur- und Funktionsanalyse 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 allerdings 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.

Grundsätzliche Aspekte, die bei Abbildungen zu berücksichtigen sind

Das Problem der Darstellung von dreidimensionalen Gebilden auf einem zweidimensionalen Medium.

Das Problem der Darstellung von dynamischen Bewegungen in einem statischen Medium.

Das Problem der begrenzten Fläche für eine Darstellung.

Die transportierte Botschaft.

Individuelle Fähigkeiten und Fertigkeiten des Handwerkers.

Verwendetes Material und angewandte Technik.

Der Zeitstil.

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.

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. Die Interpretation der Analyseergebnisse erfolgt in bisherigen Arbeiten unter zwei Aspekten:

a) Ethnologische Vergleiche im Rahmen einer evolutionistischen Sicht

Dabei 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 (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 Frühtanzen 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. [...] 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.).

Eine unilineare und universell verlaufende Entwicklungsabfolge von Kultur, wie es Sachs annimmt, gilt heute als widerlegt.

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

Unter der Struktur eines Tanzes fasst man Kennzeichen der äußeren Form wie die Aufstellung der Teilnehmer, die Fassung, die Geschlechterbeteiligung, die Schrittmuster, die Anordnung der Tanzteile und ähnliche Merkmale zusammen.

Auch aus heutiger Sicht noch brauchbare Unterscheidungskriterien für Tänze und damit eine gute 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.

In ‚Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze‘ vergleicht György Martin (1973) verschiedene Merkmale wie die Art der Namensgebung, die Geschlechterbeteiligung und die Bewegungsrichtung. Er führt auch eine Schrittmusteranalyse durch, die in Labannotation festgehalten wird und vergleicht ‚Grundmotive‘ beider Gruppen. In dieser Arbeit wird zum ersten Mal ein Vergleich von Schrittmustern vorgenommen. Seine Zusammenfassung ist geradezu eine Aufforderung für die vorliegende Arbeit. ‚Die parallelen Züge in den französischen Branles des 16. Jahrhunderts 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).

Schon zwölf Jahre zuvor hatte György Martin zusammen mit Ernő Pesovar (Budapest 1961) in ‚A Structural Analysis of Hungarian Folk Dance – A Morphological Sketsch‘ 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 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. Schritt oder Armschwung. Die Zelle (C) ist eine einfache Konfiguration von Tanzbewegungen. Sie wird durch kleine durchgestrichene lateinische Buchstaben \mathfrak{a} , \mathfrak{b} 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 nationenbezogene Versuche zur Analyse und Klassifikation von Volkstänzen vorgenommen. Zu einer weiter gehenden 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 vorhanden war. Möglicherweise war auch das als Universalwerkzeug⁹ konzipierte Konzept zu kompliziert und zu aufwändig, um in der Praxis eine größere Verbreitung zu erlangen. Aus diesem Grund wird es auch in der vorliegenden Arbeit nicht eingesetzt.

Eine weite 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-Musters¹⁰ 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. Ebensogut 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 -

⁹ Ein Analysekonzept, das für alle denkbaren Tänze tauglich sein sollte.

¹⁰ Darunter wird ein Schrittmuster verstanden, das sich über drei Takte erstreckt und dann immer wieder wiederholt wird (vgl. Kap. 4.1.3).

A Method for Structural Analysis and Its Application to European Material' aus dem Jahre 1990.

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).

Das Schrittmustersystem von Torp ist besonders gut geeignet, um die Ornamentik der Motivfolge eines Musters – auch unabhängig von Taktsystemen - zu beschreiben, ist aber für die vorliegende Arbeit weniger geeignet, weil hier die Musterlänge, der binär Charakter und auch symmetrische Eigenschaften bei der Analyse eine große Rolle spielen.

Die grundlegende Erkenntnis - „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) - ist für die vorliegende Arbeit aber von bemerkenswerter Wichtigkeit, denn schon hier wird auf die Verwandtschaft der Schrittmuster als gemeinsames kulturelles Erbe Europas hingewiesen. Hilfreich sind auch 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 (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. Das „Basismuster“ eines Tanzes ist damit eine Beschreibung der Sequenzen von Gewichtsverlagerungen und Aktionen ohne Gewichtsverlagerung (S. 296).

Das Muster beschreibt nicht bestimmte Schritte, sondern es beschreibt den Tanz auf einem abstrakteren Niveau (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.

2.2 Empirie und Theorie

Zur Klärung der Leitfragen im Zusammenhang mit der Entstehung und Entwicklung (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 der Systematik 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 der Dissertation (Datenteil II).

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.¹¹ Deshalb wurden Länderdossiers (Datenteil II.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 festzuhalten, ob es diese Tanztypen im jeweiligen Land gibt, falls möglich wird als nächstes mit „halbquantitativen“¹² Kategorien festgehalten, wie häufig dieser Tanztyp vorkommt. Für die Kettentänze wird noch unterschieden, ob es auch Schlingeltänze gibt, ob es noch Drei-Takt-Tänze gibt und in welche Richtung die Kettentänze bevorzugt getanzt werden. Weiter wurden Relikte oder historische Belege gesammelt. Zudem können noch Besonderheiten zur Musik, zu Tanzwörtern oder der Geschichte dieser Region festgehalten werden.

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?

¹¹ 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.

¹² Unter halbquantitativen Kategorien werden „viele“, „einige“ und „wenige“ verstanden. Sie sind im Datenteil genauer definiert.

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 Belege zusammengestellt (Datenteil II.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 gesammelt und nach Kategorien geordnet sind. Die Quellenangaben zu diesen Abbildungen 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.

D) Begriffe für Tanz

Um einen internationalen Überblick über Tanzwörter zu erhalten, wurden Begriffe für Tanz und für Kettentanz länderweise 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 länderweise Tanzlisten erstellt (Teil II.E.2). Die Schrittmuster der jeweiligen Tänze wurden mit dem binären Code nach Leibman (1992) charakterisiert.

F) Fragebögen

Zur Befragung von Experten wurden zwei Fragebögen erstellt.

(2.2.3 Genese, Genealogie und die Theorie des Zivilisationsprozesses)

2.2.4 Ethnographische Bezüge

Wenn man über vergangene Menschengruppen Aussagen machen will hinsichtlich ihrer Kultur, Religion oder ihrer Gemeinschaftsformen, ist es naheliegend, diese Aspekte bei vergleichbaren, noch lebenden Menschengruppen zu untersuchen. Dieser Gedanke ist nicht ganz neu und wurde schon, wie schon angeführt, in evolutionistischen Überlegungen angewandt. Das Ergebnis war ein unilineares Kulturschichtenmodell, das schon länger zu Recht kritisiert wird. 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 und 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 Analogie oder Konvergenz genannt 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 vorliegender Arbeit so vollzogen.

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 Entstehung und Entwicklung 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 qualitativen (welche Muster) und quantitativen (wie häufig sind bestimmte Muster) Zusammensetzung der jeweils vorhandenen Musterformen untersucht werden. Liegen die Auswertungen vor, werden unterschiedliche Erklärungshypothesen formuliert. Durch Belege oder weitere Überlegungen werden einzelne Alternativhypothesen falsifiziert. Die übrigbleibende wird als Arbeitshypothese im Hinblick auf Entstehung und Entwicklung europäischer Volkstanzformen weiter verfolgt.

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 Vermischung 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 Was ist überhaupt Volkstanz?

Die ersten „Schwierigkeiten“ beginnen mit der genauen Bedeutung des Begriffs ‚Volkstanz‘, den es historisch gesehen noch gar nicht so lange gibt. 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 diesen 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. Jahrhundert (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. Jahrhunderts statt.

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. 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 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 von Volkstanz, dass in den vergangenen drei Jahrhunderten ein ständiger und reger Austausch zwischen den Tänzen der Bauern und Handwerker und der vornehmen Gesellschaft stattfand 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 nur noch in wenigen Regionen Mitteleuropas festzustellen, so z. B. in vereinzelt Gegenden Bayerns.¹³ Die angeführten Definitionen sind historisch-traditionell fokussiert und vernachlässigen das Volkstanzgeschehen, das sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert entwickelt hat (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 SammlerInnen¹⁴ die letzten Überbleibsel der Tänze¹⁵ aufzuzeichnen und einige dieser Tänze wurden dann wiederbelebt und 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.¹⁶

Aber selbst auf dem Balkan weicht die traditionelle der modernen Lebensweise. Brauchtum ändert sich oder verschwindet ganz. Trotzdem werden manche dieser Tänze in anderem Zusammenhang weiterhin getanzt. Entsteht dabei eine neue Tradition, ist die Bezeichnung Volkstanz nach wie vor angebracht.

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.¹⁷

Analog dazu sind Folkloretänze von ehemaligen Volkstänzen abgeleitete Formen, die nicht mehr in direkter Tradition des Volkes stehen, sondern in anderen Sinnbezügen vollzogen werden.¹⁸ 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.

¹³ In vielen, insbesondere dörflichen, Regionen des Balkans trifft diese Definition von Volkstanz noch zu.

¹⁴ Z. B. Anna Helms, Prof. Stahl, Prof. Kück, Marie Peters, Cecil Sharp (Koegler 2009, S. 144, Wolfgang Schlüter, mail vom 13.6.14)

¹⁵ 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).

¹⁶ Der weitere Gebrauch des Wortes Volkstanz in dieser Arbeit bezieht sich auf diese Definition.

¹⁷ <http://de.wikipedia.org/wiki/Folk>, 30.10.2013.

¹⁸ 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.

Neben einer Änderung der Sinnbezüge verdeutlicht der Begriff Folklore aber, dass Überlieferung nach wie vor ein wichtiges Kriterium ist und Folkloretänze die gleichen äußeren Strukturmerkmale haben und aus dem gleichen Schrittmaterial bestehen wie die überlieferten Volkstänze. Insofern bringt die Bezeichnung ‚Folkloretänze‘ besser zum Ausdruck, dass es sich einerseits um Volksüberlieferung handelt und andererseits trägt sie auch geänderten Sinnbezügen Rechnung.

So geht es in Anlehnung an Hoerburger (1961, S. 24) in der *geselligen Folkloretanzpflege* um neue Formen des Gemeinschaftserlebnisses. Ihre Anhänger tanzen nur um der Geselligkeit willen, wobei es ihnen möglicherweise gar nicht darauf ankommt, die Tradition ‚werkgetreu‘ weiter zu führen (Hoerburger 1961, S. 24). In diese Richtung gehören die meisten Folkloregruppen¹⁹ oder auch Besucher von Tanzhäusern oder Bal-Folk-Veranstaltungen.²⁰ Eine *museale Folkloretanzpflege* dagegen sucht nach größtmöglicher ‚Werkstreue‘. Ihr Ziel ist die Konservierung dessen, was in Vergessenheit geraten könnte oder bereits in Vergessenheit geraten ist (Hoerburger 1961, S. 24). Tänze werden aber dadurch zu totem Material, sie haben keinen Bezug mehr zu einer aktuellen Funktion im Leben der Menschen. Die *theatralische Folklore* versetzt die Überlieferung auf eine ganz neue Ebene. Der Sinn des Tanzens steht im Zusammenhang Vorführung für das Publikum und wird damit möglicherweise mit neuen Inhalten angefüllt (Hoerburger 1961, S. 25). Die Tanzelemente werden neu kombiniert, die Bewegungstechnik wird variiert und verändert, aus der Tracht wird das Kostüm. In einer sehr extremen Form ist diese Entwicklung bei Folkloregruppen der ehemaligen UdSSR zu verzeichnen. Deren Bühnentänze haben nur noch sehr wenig mit den ursprünglichen Volkstänzen zu tun. Die Bewegungstechnik wurde stilisiert und neue Elemente wurden hinzugefügt.

In allen drei Richtungen geht es um Folklore, denn echte Volkstänze im eigentlichen Sinne 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.²¹

Zur Datenbasis der vorliegenden Arbeit werden Tänze herangezogen, die als eigentliche Volkstänze oder ursprüngliche²² 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 zur jeweiligen Vorführung im Schrittmuster unverändert bleiben.

¹⁹ Hiermit sind Gruppen gemeint, die Folkloretänze zum Spaß tanzen, nicht Folklore-Vorführgruppen.

²⁰ Darunter versteht man Folklore-Tanzbälle, bei denen die dazugehörige Musik live gespielt wird.

²¹ Möglicherweise liegt darin der Grund, dass in der Volkstanzpflege die Paartänze zunehmend in einer uniformen Abfolge getanzt wurden, um den Gemeinschaftsaspekt wieder mehr zu betonen.

²² Unter „ursprünglich“ wird hier verstanden, dass sich die äußeren Strukturmerkmale und Schrittmuster der Tänze von traditionellen Volkstänzen ableiten.

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 ist an bestimmte Absichten und Interessen gebunden, die sich dem grundlegenden Ziel 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 diversen Zeitepochen ermöglichen. Da Volkstänze unterschiedlich 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.

(3.3 Unterscheidungskriterien von Curt Sachs und Franz M. Böhme)

(3.4 Kriterien zur Unterscheidung und Einteilung von Volkstänzen)

3.5 Bewertung der Unterscheidungskriterien

Welche Kriterien sind jetzt in besonderem Maße tauglich, Ansprüche an ein Ordnungssystem zu verwirklichen? 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 die ‚Funktion des Tanzes‘ als Hauptkriterium. 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?

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 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 weiterer 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,²³ die einen Wandel des Inhalts und der Funktion vollzogen haben, wogegen andere Merkmale gleich geblieben sind.²⁴ 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. Diesen Weg gingen 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.

Bei der Kategorisierung von Tänzen ermöglichen die Kriterien ‚Anzahl der tanzenden Personen und ihre sozialen Beziehungen untereinander‘ 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 Kriterien Personenzahl und Sozialbeziehungen 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.

²³ 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.

²⁴ Vgl. Petermann (1983, S. 12): „Der funktionelle Kern eines Tanzes, sein Inhalt, macht dagegen schnellere, oft mehrere Veränderungen durch oder kann ganz verschwinden“.

Eine weitere, von den oben genannten Kriterien ganz unabhängige Ebene, bildet „Der Grad der Festlegung“. Die Choreographie einer Schuhplattlergruppe hat eine bis in kleinste Details festgelegte Bewegungsabfolge. Dagegen hat eine Flamenco-Tänzerin einen deutlichen 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 Tänzerin und das Publikum zu beeindrucken. Er wurde also 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.

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

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).

3.6 Systematik europäischer Volkstänze (Klassifikation)

Die angestellten Überlegungen zur Bewertung der Kriterien führen zu einem mehrdimensionalen Konstrukt, dessen Hauptmerkmale in Abbildung 360 mit drei Ringen dargestellt sind. Die **Obergruppen** „SOLOTÄNZE, PAARTÄNZE und GRUPPENTÄNZE“ im mittleren Ring werden zu den **Hauptgruppen** im äußeren Ring aufgespalten. Weiter werden beispielsweise Paartänze durch unterschiedliche Formation oder Fassung in offene, geschlossene und freie Paartänze untergliedert, welche als **Untergruppen** charakterisiert werden.

Im inneren Ring wird die Dimension „Grad der Festlegung“ 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.

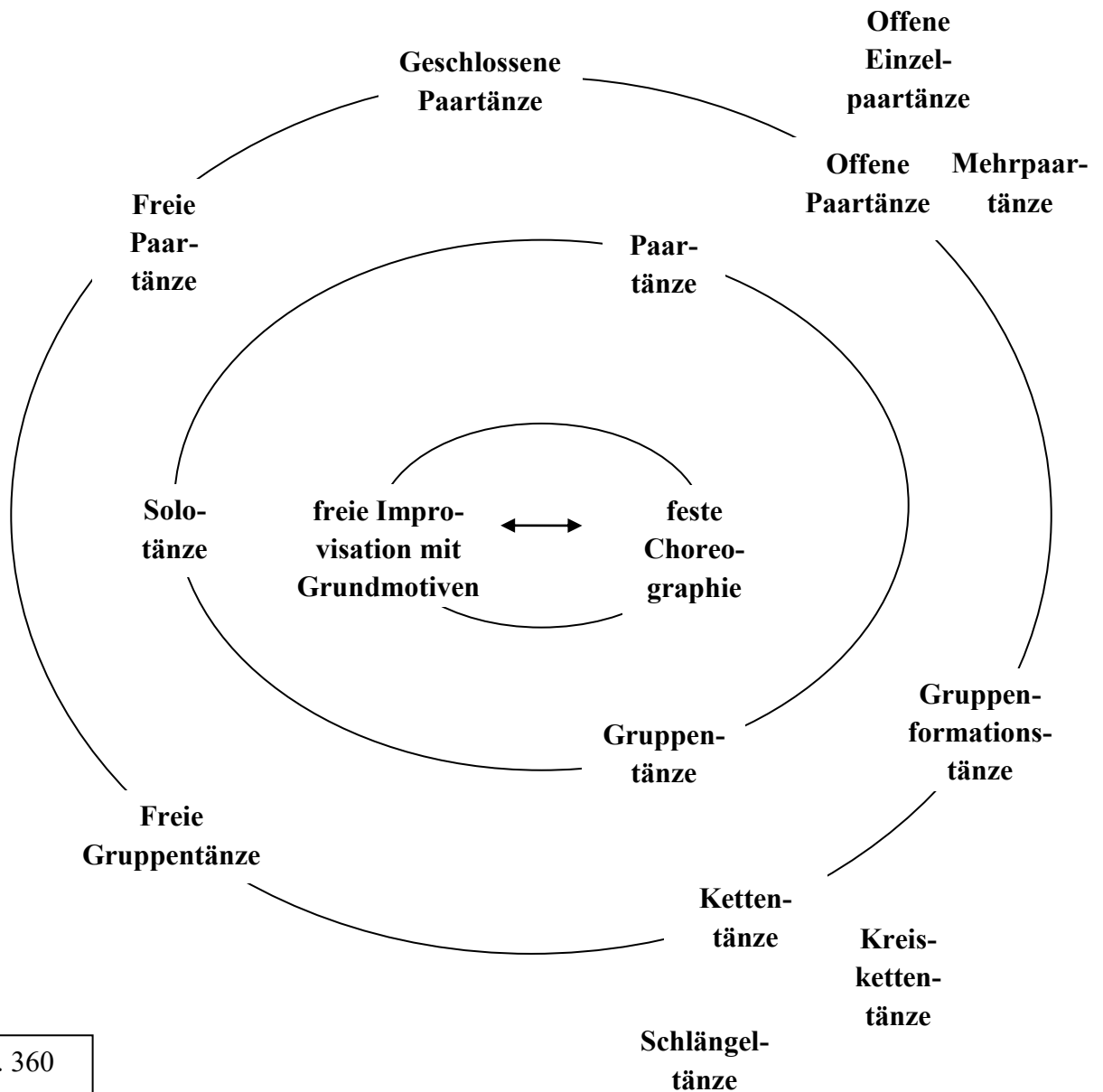


Abb. 360

Tabelle 360: Beispiele für eine systematische Einteilung

Obergruppen (mittlerer Kreis)	Hauptgruppen (äußerer Kreis)	Untergruppen (außerhalb des äußeren Kreises)	Tanz-Familien	Tanz
Solotänze		anmutig-erotische Solotänze	Flamenco	
		solistische Geschicklichkeitstänze	Halling (norwegischer Männertanz)	
Paartänze	Freie Paartänze		Tarantellas	süditalienische Tarantella
	Geschlossene Paartänze		Mazurkas, Walzer	
	Offene Paartänze	Offene Einzelpaartänze	Menuett Solo- paar ²⁵	
		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

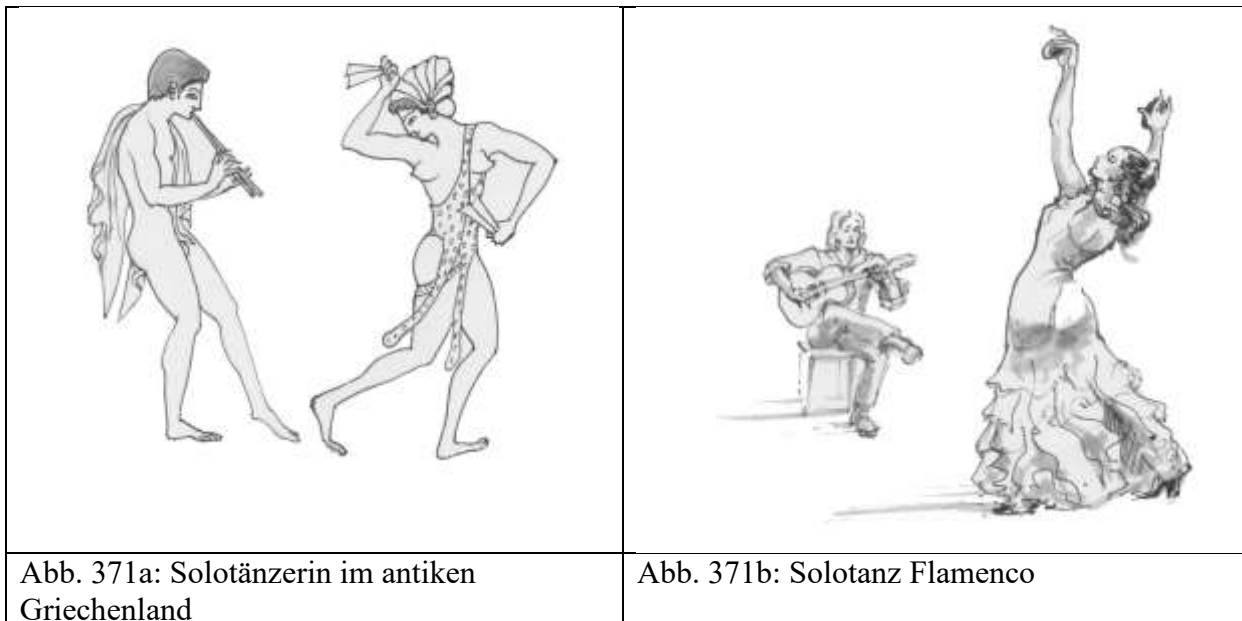
Das hier dargestellte System der Einteilung berücksichtigt sowohl formale und strukturelle, als auch entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte. Es ist nicht universell einsetzbar, sondern auf Tanzformen Europas und angrenzender Gebiete beschränkt. Es liefert damit die Grundlage zur Analyse und Kategorisierung 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 und so können auf der Grundlage dieser Systematik Tanzabbildungen oder Tanzbeschreibungen bestimmten Tanztypen zugeordnet werden.

²⁵ Eigentlich geht es in dieser Arbeit um Volkstänze, 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.

3.7 Zusammenfassende Charakterisierung europäischer Volkstanztypen

3.7.1 Solotänze (Abb. 371a und 371b)

Einzeltdnnze (Solotdnnze) sind Tanzformen, bei denen nur eine Person tanzt. Diese gibt es im europdischen Volkstanz nicht sehr viele. Solche Tanzdarbietungen findet man eher beim kdntlerisch darstellenden Tanz. Der Volkstanz findet von seiner Sinndimension her immer in Gemeinschaft statt. Deshalb gibt es nur wenige Tdnnze, bei denen ein Einzelner 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 Burschentdnnzen gibt es kurze Sequenzen, in denen einzelne Tdnnze ihr Kdnnnen zeigen. Solche Momente der Selbstdarstellung von Einzelkdnnnern sind fdr das Gesamtbild der Volkstdnnze eher untypisch.



3.7.2 Paartdnnze

Die Obergruppe Paartdnnze wird in die Hauptgruppen Freie Paartdnnze, Geschlossene Paartdnnze und Offene Paartdnnze eingeteilt. Offene Einzelpaartdnnze und Mehrpaartdnnze bilden Untergruppen der Offenen Paartdnnze. 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 Kdrperberdringung gegdnnter oder auch nebeneinander. Es gibt meist gewisse Standardbewegungsmuster (Grundbewegungen), aber die Improvisationsmrdglichkeiten der Beteiligten sind im Vergleich zu anderen Volkstdnnzen grodr. Hdufig werden die Arme beim Tanz nach oben gehalten. Diese

Form gibt es sowohl mit gleichgeschlechtlichen,²⁶ 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, Nordmazedonien 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 Drehungen unter den gefassten Händen ausführt oder die gefassten Hände vor und zurück schwingen wie etwa beim offenen Walzer.²⁷

Die Tanzschritte basieren auf dem Prinzip „Grundschrift und Figuren“.²⁸ 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 durchgeführt.

Der Schwerpunkt der Verbreitung dieses Tanztyps 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.

²⁶ 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.

²⁷ 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.

²⁸ Mit „Figuren“ sind hier komplizierte Varianten des Grundschrifts gemeint.

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 weitverbreitet, ist aber nur in Norditalien dominant.

MEHRPAARTANZ (Abb. 372d)

Tänze, bei denen mehrere Paare paarweise zusammen und mit den anderen Paaren tanzen. 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 europäischen 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-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	Viererschritt (Double) zur Kreismitte und zurück	Kreiskettentanz
3	große Kette bis zum Siebten	Mehrpaartanz
4	Swing	Geschlossener Paartanz



Abb. 372a: Freier Paartanz



Abb. 372b: Geschlossener Paartanz



Abb. 372c: Offener Paartanz



Abb. 372d: Mehrpaartanz

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 überschätzt²⁹ und als eigene Tanzgattung geführt. Aus meiner Sicht (siehe die Aufstellung der Belege in der Originalarbeit) werden sowohl einige Textstellen als auch Bilder falsch interpretiert. Kritisch betrachtet gibt es nur verschwindend wenige Darstellungen von echten Triolettformen. Das lässt meines Erachtens die Triolettform nicht weiter als eine wichtige, eigenständige Tanzgattung rechtfertigen.

²⁹ Vgl. Sachs (1933, S. 65); Buhmke (1997, S. 310); Salmen (1999, S. 153); Brunner (1983, S. 9), Wolfram (1951, S. 162).



Abb. 372e: Triolett

3.7.3 Gruppentänze

Unter dem Begriff Gruppentanz werden alle Tänze zusammengefasst, die weder Einzel- noch Paartänze sind und die in einer Gruppe vollzogen werden. 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. 373b)

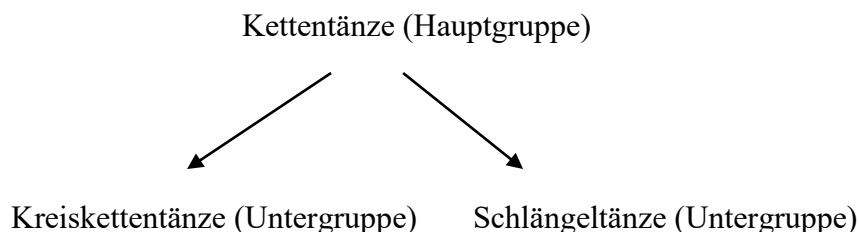
Hoerbürger (1961, S. 20) benützt für diese Kategorie die eher unpräzise Formulierung „eigentlicher Kreistanz“. Wer diese Tänze auf dem Balkan schon gesehen hat, weiß trotzdem, was gemeint ist. Der Begriff Kreistanz ist aber weiter gefasst und schließt auch andere Tanzformen im Kreis mit ein. Letztendlich wird überall auf der Welt und bei fast allen Tänzen ‚im Kreis‘ getanzt. 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 „eentlichen 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 Gliedern 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 Tanzführers³⁰ am Anfang des offenen Kreises.³¹ 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.

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. 373d) 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.³² 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

³⁰ In heutigen Zeiten sind auch Tanzführerinnen zu beobachten.

³¹ Diese Aufstellungsformen sind auch abhängig von den gesellschaftlichen Gegebenheiten der jeweiligen Region.

³² 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.

recht einfach und der Motivbestand ist gering.³³ Häufig wurden die Tänze nur durch Gesang begleitet.³⁴

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 Färingier. Zu solchen Schlängellinien kommt es immer dann, wenn viele Menschen auf engem Raum tanzen und somit nicht mehr alle auf einer Kreisbahn ausreichend Platz haben. In dieser Weise getanzt, sind das keine Schlängeltänze, sondern Kreiskettentänze.

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

Ein Schlängeltanz 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 Schlängeltänzen 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.

FREIE GRUPPENTÄNZE

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 Folklore-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.

³³ Auf den geringen Motivbestand verweisen Martin (1973, S. 102) und Torp (1990, S. 27).

³⁴ Vgl. auch Martin 1973, S. 102 zur Definition.



Abb. 373a Einzeln tanzende Personen (Freier Gruppentanz)

SONSTIGE GRUPPENTÄNZE (Abb. 373c)

Neben den Kettentänzen gibt es noch viele weitere Gruppentänze, die außer der Gruppe meist noch das Merkmal „in Formation getanzt“ als Gemeinsamkeit besitzen.

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.

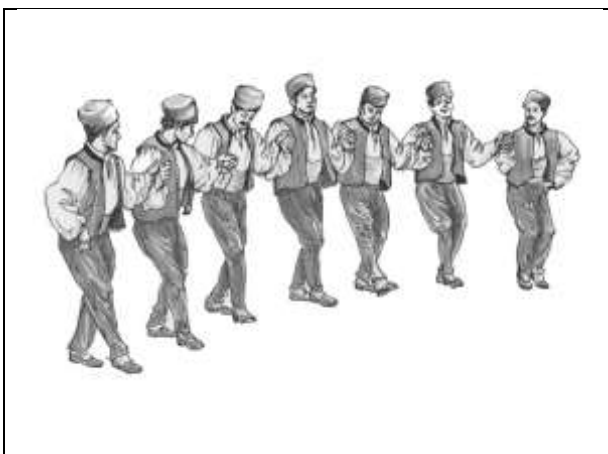


Abb. 373b: Kettentanz



Abb. 373c: Sonstiger Gruppentanz
(Bändertanz)



Abb. 373d: Kreiskettentanz

Abb. 373e: Schlängeltanz

3.8 Heutige Verbreitung der Volkstanztypen

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

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

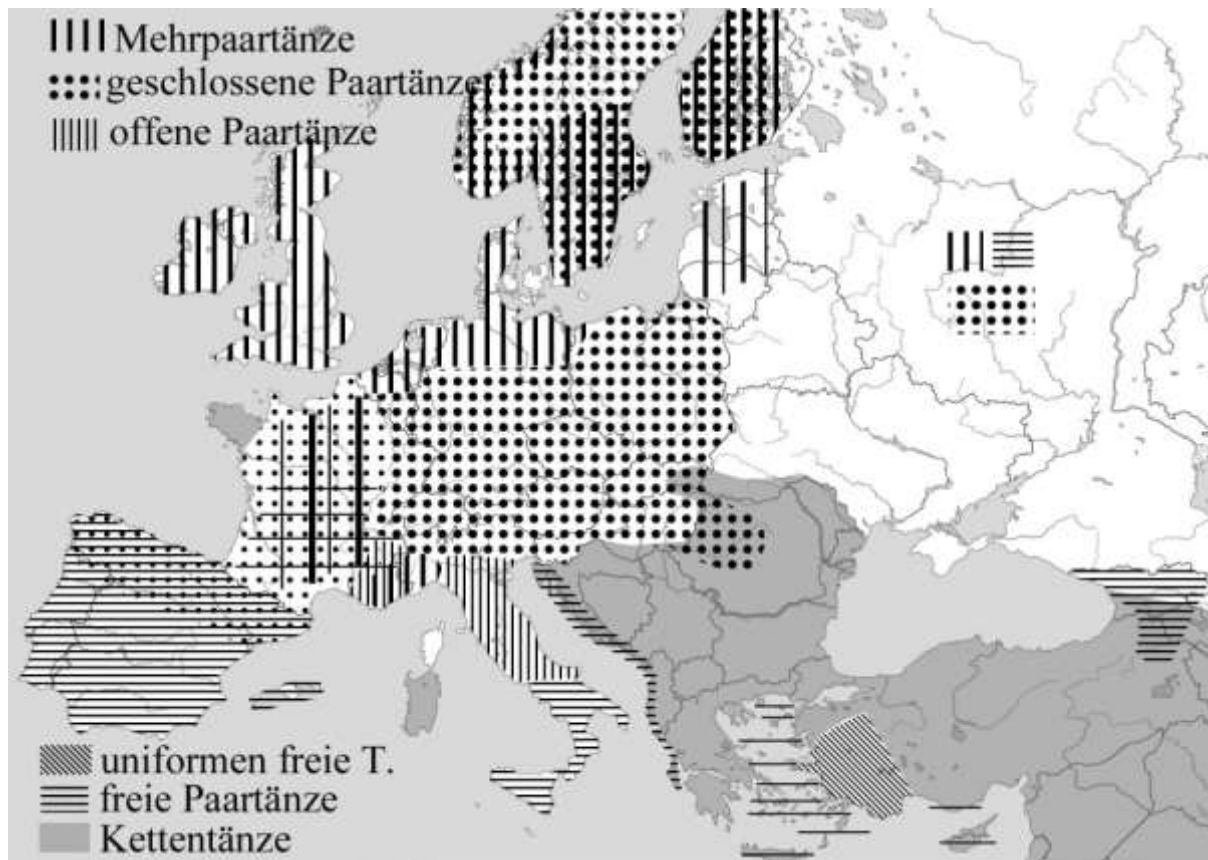


Abb. 380: Verteilung der Hauptgruppen in Europa und dem Nahen Osten (Die Karte basiert auf den entsprechenden Daten der Länderdossiers, Datenteil A.1 und A.2)

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

Wenn irgendwo ein neuer Tanztyp entsteht, möglicherweise im Zusammenhang mit wesentlichen Veränderungen des Beziehungsgeflechtes innerhalb der Gesellschaft, ergibt sich eine Entwicklungsabfolge von der Genese zur darauffolgenden Ausbreitung bis zur heutigen Verbreitung. Im geschichtlichen Analyseverfahren dieser Arbeit wird diese Abfolge jetzt quasi rückwärts beschritten. Zuerst wird die heutige Verbreitung festgestellt, dann die Verbreitung im Mittelalter und aus dem Vergleich der Befunde werden schließlich weitere Rückschlüsse zur Entstehung und Ausbreitung gezogen.

4.1 Kettentänze heute

Kettentänze 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.³⁵

Bei den Kettentänzen sind die Ausführenden meist durch geschlossenen Kontakt zu einer Kette verbunden und führen dabei einfache Schrittmuster aus. In den heutigen Verbreitungsgebieten der Kettentänze dominiert die Untergruppe der Kreiskettentänze, die sich dadurch auszeichnen, dass die Körperfront zur Mitte ausgerichtet ist. Im Gegensatz dazu gibt es in den heutigen Verbreitungsgebieten nur sehr wenige Schlängeltänze, beispielweise den griechischen Tsakonikos. 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 Folkloreballettvorführungen.

4.1.1 Anlässe, bei denen noch heute Kettentänze getanzt werden und damit verbundene Beweggründe

Ganz unterschiedliche Anlässe bieten in unserer heutigen Zeit die Möglichkeit, Tänze mit Kettenfassung zu tanzen. Dabei sind auf der einen Seite ursprüngliche Gelegenheiten zu verzeichnen, die noch eingebunden sind in Brauchtum und Ritus.³⁶ Auf der anderen Seite bestehen eher moderne Anlässe wie Hobby, Vorführung oder Therapie.

³⁵ Tanzfiguren mit Masken finden sich schon auf altsteinzeitlichen Höhlenmalereien. Ob heutige Maskentänze auf diese alte Wurzel zurückgehen, ist allerdings kaum zu klären.

³⁶ 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.

a) Besonderen Gelegenheiten, eingebunden in Brauchtum und Ritus

a₁) Anlässe im jahreszeitlichen Kreislauf der Natur

Insbesondere für ursprüngliche landwirtschaftliche Gemeinschaften ist die Orientierung am jahreszeitlichen Verlauf lebenswichtig. Je besser der Zeitpunkt der Aussaat in Beziehung zur Frühlingswärme, den letzten Frosttagen oder ausreichenden Niederschlägen gewählt wird, desto besser wird die Ernte und damit die Überlebensfähigkeit der Gemeinschaft.

Daraus entstand ein System von markanten Tagen oder Zeiten, welche in einen magisch-religiösen Komplex integriert waren. Auch heute noch sind diese Tage und Zeiten oft an fixe oder flexible religiöse Feiertage gebunden, bei denen Tanz eine der wichtigsten Bestandteile war und ist (Torp 1990, S. 33).

Offensichtlich wichtige Zeiten sind die Fasnet als Wintervertreibung, der Frühling als Zeit der Anpflanzung (Fruchtbarkeit), die Sonnwendfeier, der Sommer, die Erntezeit und andere Termine, variierend nach Klima oder Region.

Viele dieser an solche Zeiten geknüpften Riten enthalten noch heute offensichtlich vorchristliche Elemente.³⁷ 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 wichtigen Anlässen hängt mit dem Leben eines Menschen direkt zusammen. Dabei steht die Hochzeit als wichtigstes Ereignis an erster Stelle. Insbesondere für die Braut stellt die hiermit einhergehende Veränderung einen tiefen Einschnitt in ihrem Leben dar. Muss sie ja, zumindest in den allermeisten Gesellschaftsformen, ihre Familie verlassen und zu der des Bräutigams wechseln. Solche Situationen des Übergangs und des Wechsels stellen kritische oder gar gefährliche Perioden dar, in denen Rituale und damit verbundene Tänze helfen, diese Einschnitte bzw. Perioden zu bewältigen. Der Tanz wird zur öffentlichen Demonstration von Unterstützung durch die Gemeinschaft, in körperlicher und geistiger Hinsicht (Torp 1990, S. 32).

Weitere wichtige Anlässe sind Begräbnisse, Geburten oder auch Tanzfeste zum gegenseitigen Kennenlernen von jungen, unverheirateten Menschen. 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 auch weitere Elemente wie die Gestaltung der Situation, der genaue Zeitpunkt oder das zugehörige Lied 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 II.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.

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

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

Ganz unabhängig von altem Brauchtum identifizieren sich 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 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. Bemerkenswerterweise entstanden in den Kibbuzen der frühen israelischen Siedler viele neue Formen dieser Kettentänze, die gemeinschaftlich getanzt wurden. 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 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.

e) Hobby, Therapie, Erziehung oder Ähnliches

Manchen modernen Menschen wurde das Tanzen von Kettentänzen inzwischen zum Hobby. Der Spaß und das 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 Motorisierung verschwindet die Notwendigkeit gemeinschaftlicher Arbeit. Dörfliche Strukturen lösen sich auf. Die fortschreitende Individualisierung verstärkt diese Entwicklung. Die moderne Zeit hat andere Formen des Tanzens entwickelt.

Ob moderne Hobby-Folkloretänzerinnen und Tänzer, auch motiviert durch ihre Suche nach Gemeinschaftserlebnissen, einen Beitrag zur Erhaltung dieser Tänze leisten können, kann nur die Zukunft zeigen.

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

4.1.2 Heutige Verbreitung der Kettentänze Westeurasiens

Kettentänze findet man in hoher Dichte auf dem Balkan³⁸ 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), 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 den anderen russisch sprechenden Gebieten (vorwiegend Mädchenreigen).

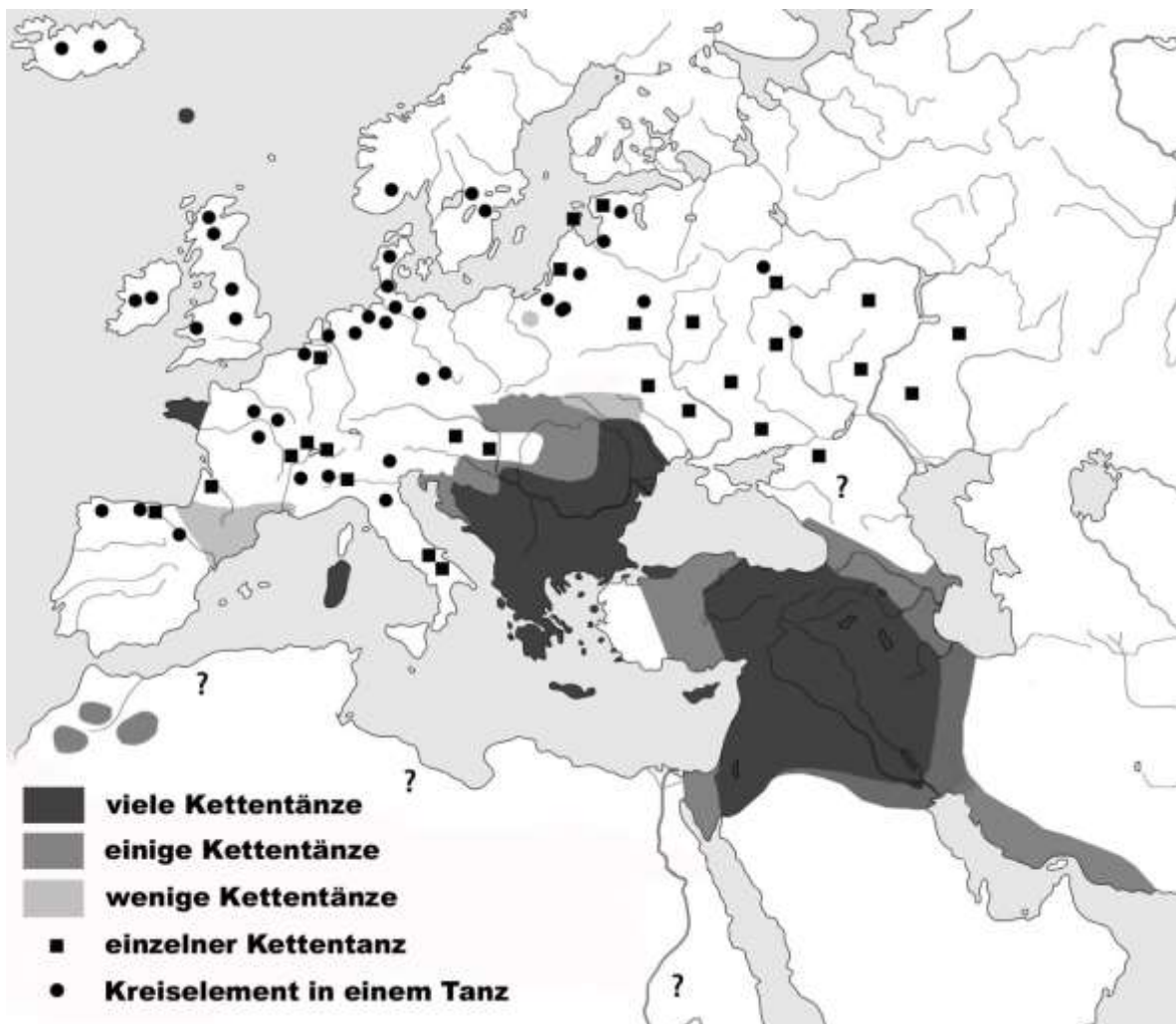


Abb. 412: Heutige Verbreitung der Kettentänze in Europa und angrenzenden Gebieten. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil bei den einzelnen Ländern (Datenteil A). Die einzelnen Kategorien sind wie folgt charakterisiert:

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

³⁸ Hier 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 „Kreiserlikte“ sind in der Verbreitungskarte nur exemplarisch berücksichtigt, deuten aber zusätzlich darauf hin, dass Kettentänze früher, vermutlich bis zum späten Mittelalter, 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 (als Marker für Kettentänze)

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. Wichtigstes Merkmal der Kettentänze ist eine Verbindung der einzelnen Tänzerinnen und Tänzer durch Körperkontakt, wodurch eine Kette entsteht.

Wenn man bei der Frage nach der Entstehung der Kettentänze vom heutigen und vom geschichtlichen Verbreitungsgebiet ausgeht, muss zuerst geklärt werden, ob alle diese Kettentänze in Europa und in den angrenzenden Gebieten einen einzigen Ursprung haben, also eine monophyletische Gruppe³⁹ darstellen oder ob sie multiregional und unabhängig voneinander entstanden sind.

Diese Frage kann geographisch gesehen noch ausgedehnt werden, denn weltweit gibt es noch weitere Gebiete, in denen Kettentänze vorkommen. Beispielsweise tanzten die Burjaten, eine mongolische Ethnie am Baikalsee, bis in die 90-er Jahre des 20. Jahrhunderts noch Kreiskettentänze in ihren Dörfern. Auch bei Ethnien Chinas in der Provinz Yunnan, in Tibet und Taiwan gibt es heute noch Kettentänze. Aber nicht in allen Teilen der Welt findet sich dieser Tanztyp. In Nordafrika ist er nur sehr vereinzelt bei den Berbern und Nubiern 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 wenige Nachweise, für die noch geklärt werden muss, ob sie auf europäische Tradition zurückzuführen sind oder ob sie von indigenen Gruppen stammen.⁴⁰

³⁹ Der Begriff monophyletische Gruppe wird in der biologischen Systematik verwandt, die wiederum Lebewesen anhand ihrer Abstammung klassifiziert. 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).

⁴⁰ Eine genauere Untersuchung der Situation in Südamerika ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.

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 einmalige 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 „fassunglos“ im Kreis tanzenden Menschen zu „gefassten“ Kreistänzen.⁴¹

Analysiert man die Tänze im Einzelnen, ergibt sich eine größere Anzahl von verschiedenen Schrittmustern und dabei ist das „Drei-Takt-Muster“ besonders auffällig, da es europaweit bis in den Nahen Osten eine sehr dichte Verbreitung hat. Dies trifft auf kein anderes Schrittmuster zu, scheint nicht zufällig zu sein und hebt Drei-Takt-Tänze aus der Vielfalt der Kettentänze hervor.

Auch gibt es weitere, mit den Drei-Takt-Tänzen korrelierte Merkmale: sie werden oft durch Gesang begleitet und die Formelemente der gesungenen Lieder sind im gesamten Verbreitungsgebiet überraschend ähnlich. In diesem Sinne sind Drei-Takt-Tänze ein spezifischer Marker in der heterogenen Gesamtheit der Kettentänze, mit dem sich die aufgeworfenen Fragen der Entstehung und Ausbreitung der Kettentänze besser klären lassen. Um die Charakterisierung dieser Drei-Takt-Tänze geht es nun in den folgenden Kapiteln.

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 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 Tanzform, meist aber achttaktig und dann nicht deckungsgleich mit der tänzerischen Phrase.

In der deutschsprachigen Literatur ist dieses Schrittmuster als Balladenschritt bekannt⁴² und bildet das Hauptmuster der Singtänze auf den Färöer-Inseln. Der Vortänzer startet 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 Färingier aus Norwegen stammen, verwundert es nicht, dass die Texte der Balladen in einem altertümlichen Norwegisch gesungen werden.

⁴¹ Der umgekehrte Übergang kann ja in jüngster Zeit bei vielen israelischen Folkloretänzen beobachtet werden, bei denen die Kreisfassung immer mehr aufgegeben wird.

⁴² Vgl. unter anderem Wolfram 1986, S. 14; oder Martin 1973, S. 115.

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.⁴³ ‚Omal‘ wird der Tanz bei den Pontos-Griechen genannt, bei den Färingern heißt er beispielsweise ‚Langisandur‘. Selbst in Deutschland hat es diese Form von Tanz gegeben haben, die im Allgäu als ‚Roie‘⁴⁴ 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.⁴⁴ Dies bestätigt auch Alfred Quellmalz:⁴⁵ „Er [der Roie] 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 getanzen 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‘ 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: „Linker 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. 103-104), 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.

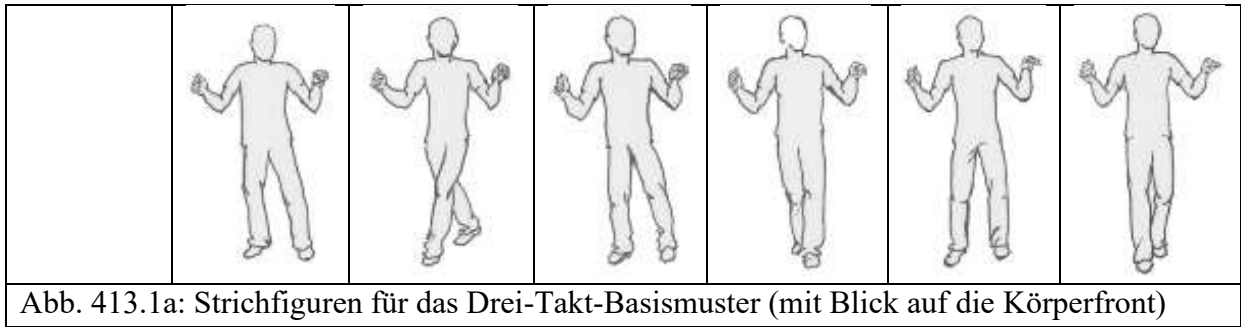
Basisform

Das Schrittmuster der Basisform ist im Folgenden auf verschiedene Art und Weise dargestellt. Über der Verbalbeschreibung sind entsprechende Strichfiguren 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.

⁴³ Nur in der Tanzrichtung unterscheiden sich die Tänze. Auf den Färöer geht es nach links, bei den Griechen nach rechts.

⁴⁴ Das sind alle Orte zwischen Weitnau und dem Alpsee.

⁴⁵ In „Die 7 Schwaben“, 1952 Heft 3, S.113-114.



Tab. 413.1a: 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 ⁴⁶	0		1		1	

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 Überschwingen 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,⁴⁷ was in der Fachsprache als „pas des basques“ bezeichnet wird. Aus einem Schritt werden also in der gleichen zur Verfügung stehenden Zeit drei Schritte.

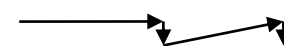
Das Prinzip dieser einfachen Varianten lautet stets: Das Grundmuster bleibt bestehen, einzelne Elemente können aber in einem bestimmten Umfang variiert werden.

Zick-Zack-Formen (z. B. beim sardischen ‚Passu Torrau‘ und nordgriechischen ‚Bogdanos‘) 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).

Abb. 413.1c



Abb. 413.1d



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

⁴⁶ Die binäre Codierung ist in Kap. 2.1.4b beschrieben.

⁴⁷ In manchen Tänzen wird der pas des basques auch punktiert ausgeführt.

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

Interessant ist die erweiterte Variante (XL). Die einzelnen Elemente (a, b1 und b2) bleiben 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. 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.

2/4 wird	♪♪	♪♪	♪♪
zu 9/8	♪♪♪♪.	♪♪♪♪.	♪♪♪♪.

oder

2/4 wird	♪♪	♪♪	♪♪
zu 4/4	♪♪♪♪	♪♪♪♪	♪♪♪♪

Abb. 413.1f: Beispiele zur Takterweiterung

Tabelle 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 Muster im Zick-Zack	Zonaradikos
XL	Erweiterte Variante	413.1f	mehr Zählzeiten	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) gibt es in arabischen Ländern noch eine andere Form über drei Takte, die auf den ersten Blick den Code (000) zu haben scheint. Das wäre also ein anderes Schrittmuster. Allerdings gibt es im Nahen Osten eine „Übergangsform“, die zeigt, dass auch die arabische Form mit Doppelstampf wahrscheinlich durch eine Phasenverschiebung aus dem Basismuster mit dem Code 011 hervorgegangen ist. Sowohl die Übergangsform als auch die arabische Form gehören so betrachtet zur gleichen Strukturfamilie wie die Drei-Takt-Tänze Europas.

Bei den Abwandlungen der Basisform durch Varianten werden weder Elemente addiert noch subtrahiert. Dies würde zu einem anderen Schrittmuster führen. Bei den Varianten bleibt die Struktur des Musters erhalten, die Einzelelemente werden quasi intern erweitert oder variiert. Die Basisstruktur des Schrittmusters bleibt erhalten und ist so gesehen das konservativste Element dieser Tänze.

4.1.3.2 Wirkung und Symbolgehalt der Drei-Takt-Tänze

Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf die Basisausprägung des Drei-Takt-Musters. 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.⁴⁸ Alt und Jung, Begabt und Unbegabt tanzen Seite an Seite. Zum Erlernen ist auch kaum Zeit notwendig. Eigentlich kann sich jede und jeder dazustellen und mittanzen. 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. 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. Durch eigenen Gesang, wie es bei den Balladenformen⁴⁹ 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 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.⁵⁰

Der folgende Aspekt erscheint mir allerdings wichtiger, obwohl er selten genannt wird: Es ist der gleiche Grund, warum wir heute für ein gutes Gespräch einen Stuhlkreis bilden. In dieser Form können wir besser miteinander und untereinander sprechen. Durch die Kreisbildung 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

⁴⁸ Martin 1973, S. 22 meint dazu: „Wesentlich sind nicht die abwechslungsreichen Schritte, sondern das Aufeinanderfolgen der zahlreichen Liedstrophen.“

⁴⁹ vgl. Wolfram 1986, S. 14-16

⁵⁰ 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.

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.⁵¹ Alle fühlen sich als Teil eines größeren Ganzen, die Gemeinschaft wird regelrecht demonstriert. Dieses Gefühl wird verstärkt durch die gemeinsame und gleiche Bewegung auf Musik und natürlich durch die Fassung der Hände.⁵² Alle gehören zusammen.⁵³

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.⁵⁴ 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).⁵⁵ 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.⁵⁶ 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 Pilgerschritts⁵⁷ wird so interpretiert.

Rudolf Sonner (1930)⁵⁸ sieht die zwei Schritte vor als einen Sieg des Sommers, den Schritt zurück als das Sich-Wehren gegen den Verlust seiner Herrschaft. Laura Shannon sieht das

⁵¹ 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).

⁵² „Kreisfassung ist Zeichen für Gemeinschaftsgeist, Bereitschaft, einander in der Not zu helfen, Gemeinschaft und Kraft durch das Zusammenstehen“ (Donkov 1997, S. 46/47).

⁵³ Die starke Betonung der Zusammengehörigkeit bedeutet nicht, dass alle Mittanzenden auch gleichrangig sind. Ein offener Kreis ermöglicht durch die unterschiedlichen Positionen hierarchische Abstufungen.

⁵⁴ 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.

⁵⁵ Vgl. auch Müssig 2010, S. 207; vgl. auch Clottes 1996, S. 29.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ Vgl. C. Sachs, 1933, S. 119; Böhme 1886, S. 158.

⁵⁸ In Junk 1948/1990, S. 99.

Schrittmuster als ein Symbol des Lebensbaums⁵⁹ und auch als ein Symbol für das Verweilen.⁶⁰

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,⁶¹ 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 Volkstänze gefunden haben.⁶²

4.1.3.3 Heutige Verbreitung und Relikte der Drei-Takt-Tänze

Das Drei-Takt-Muster ist in Europa das mit Abstand 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 Nordmazedonien, 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 Aserbeidschan, in Armenien und im Kaukasus. Möglicherweise gibt es dieses Tanzmuster auch noch weiter östlich in Afghanistan, Pakistan

⁵⁹ 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.“

⁶⁰ 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.“

⁶¹ Z. B. beim bretonischen An Dro, etc.

⁶² Eigene Beobachtung.

und Indien. Es war mir aber bis jetzt noch nicht möglich, dies eindeutig⁶³ nachzuweisen. Auch fehlt ein Nachweis in Nordafrika, obwohl die Tänze der Berber und Nubier 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 II 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 bezeichnet. 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 Quellenlage für dieses Gebiet besser zugänglich ist und deshalb mehr Nachweise zusammengekommen sind. Leider ist es mir bisher nicht gelungen, 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. Jahrhundert in die Bretagne⁶⁴ 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 für Großbritannien bis jetzt nur ein einziger Reliktbeleg vor. Auch für Italien fehlt ein Nachweis, denn ein Relikt-Beleg aus dem zwar in Italien liegenden Reziejatal 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 dieser ‚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 „Boleros“ auf Mallorca der Fall.

?: Über dieses Gebiet liegen zu wenig Daten vor.

⁶³ 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.

⁶⁴ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Bretagne#Bretonische_Einwanderung, 30.10.2013.

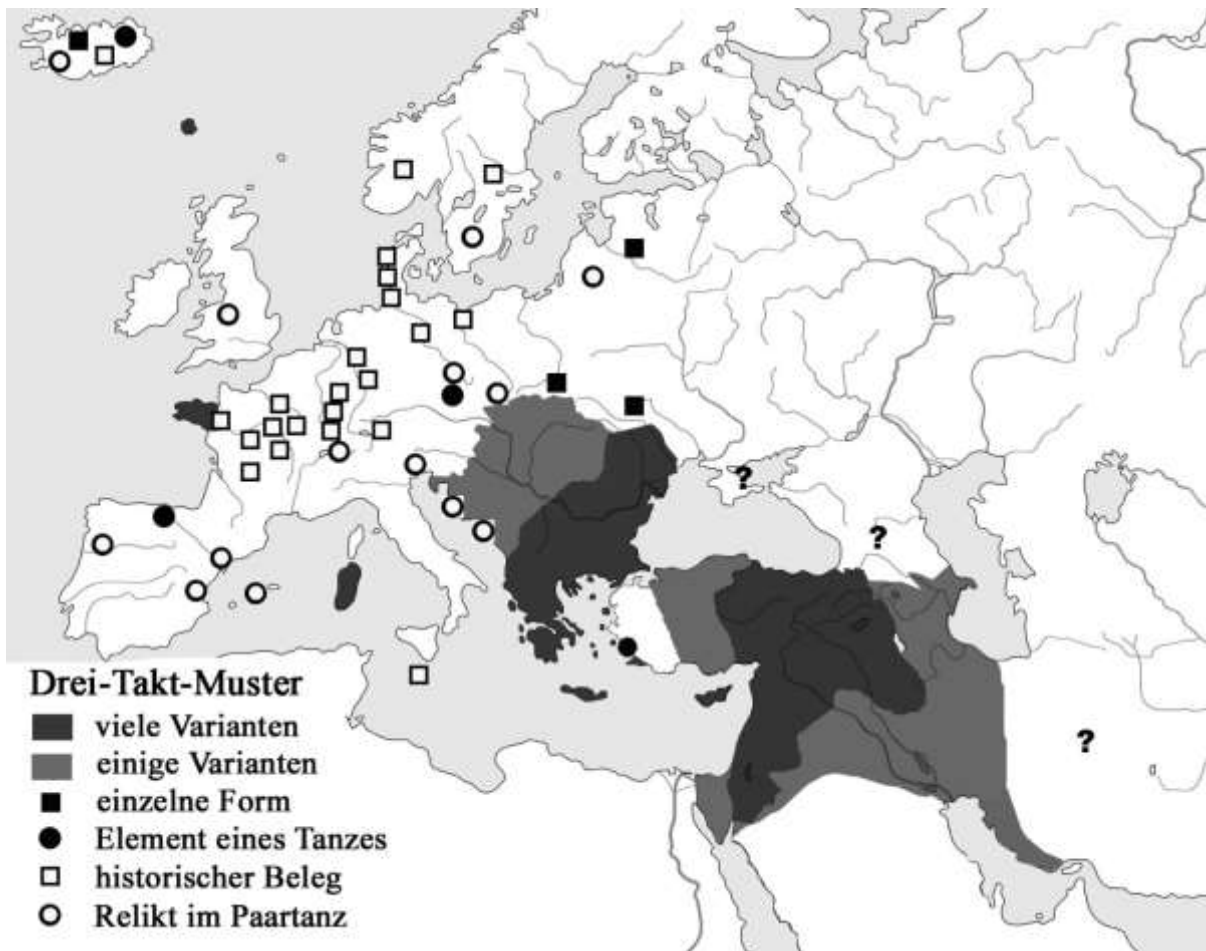


Abb. 413.3: Heutige Verbreitung der Drei-Takt-Tänze und Relikte.

Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil bei den einzelnen Ländern (II.A).

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 fand eine weitere Ausbreitung vom Zentrum her statt, das 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 zum zweiten auf ikonographische Quellen zurückgegriffen werden.

4.2.1 Schriftliche Quellen

Für die Zeit vor dem 11. Jahrhundert liegen für das abendländische Europa einige wenige kirchliche Tanzverbote⁶⁵ vor, in denen fast nichts über Merkmale der Tänze selbst steht. Vom 11. bis 14. Jahrhundert⁶⁶ sind einige Liedtexte, Gedichte oder kirchliche und städtische Tanzverbote überliefert. Vergeblich ist jedoch die Suche nach Beschreibungen von konkreten Schrittfolgen. Die älteste Literatur zu dieser Thematik stammt aus dem 15. Jahrhundert.⁶⁷ Sie beschreibt Tanzschritte und Tänze der höfischen Gesellschaft. Über Tanzmuster des einfachen Volkes findet man auch in späteren Jahrhunderten noch keinerlei Angaben.⁶⁸

Alle Autoren, die sich mit Volkstänzen und deren Geschichte beschäftigen, sind sich trotzdem einig, dass die Kettenreigen die vorherrschende Tanzform des Mittelalters⁶⁹ darstellten und dass diese Tanzform in ganz Europa⁷⁰ 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. 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.

Aus dem antiken Griechenland sind einige Literaturstelle überliefert, die Tänzen thematisieren.⁷¹ Diese belegen eindeutig, dass es zu dieser Zeit in Griechenland schon Kettentänze gab.

⁶⁵ 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).

⁶⁶ Salmen (1999) beginnt mit seiner Studie: „Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance“ aus Quellenmangel deshalb auch erst mit dem 11. Jahrhundert.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ 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 & S. 98.

⁶⁹ 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.

⁷⁰ Giurchescu 1983, S. 164; Martin 1983, S. 147; Martin 1973, S. 102.

⁷¹ 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).

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



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

4.2.2 Bildliche und figürliche (ikonographische) 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 Hora handelt, hängt natürlich auch etwas von der Interpretation des Betrachters ab. In der Zusammenschau mit weiteren Tanzabbildungen dieser Zeit ist diese Annahme aber nachvollziehbar.⁷²

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. 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.

⁷² Bei Garfinkel 2003, S. 209 - 210 sind 8 weitere dieser Schalen mit Tanzfiguren aufgelistet.

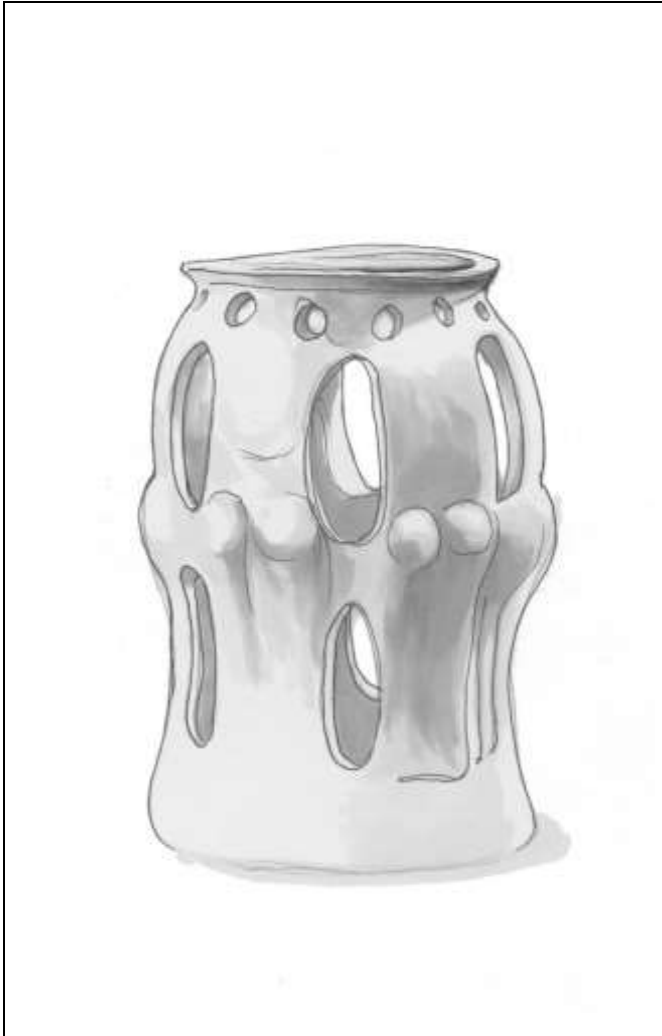


Abb. 422a: Hora de la Frumușica, Archäologisches Museum Bukarest, 4. Jt. v. Chr.

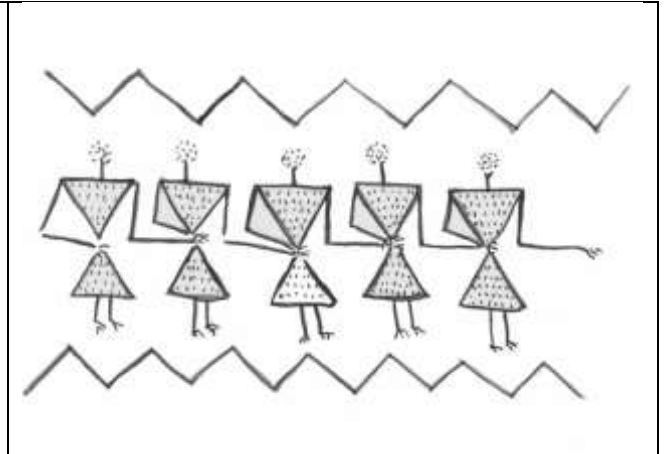


Abb. 422b: Linie von fünf Tänzerinnen, eingeritzt in eine Schale aus Sassari, Sardinien aus dem 4. Jt. v. Chr.

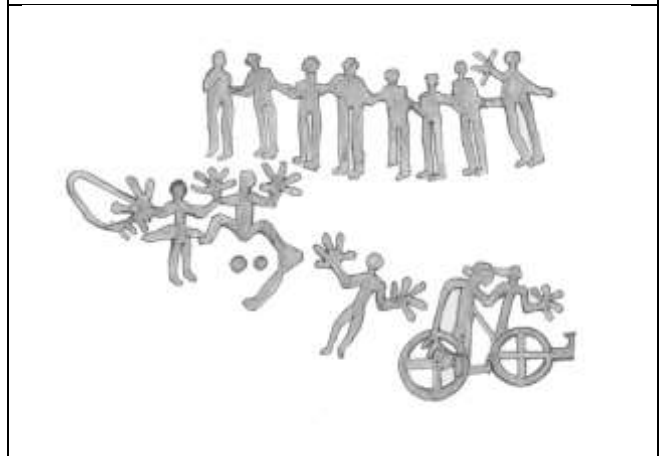


Abb. 422d: Ausschnitt aus einer bronzezeitlichen Felszeichnung in Schweden

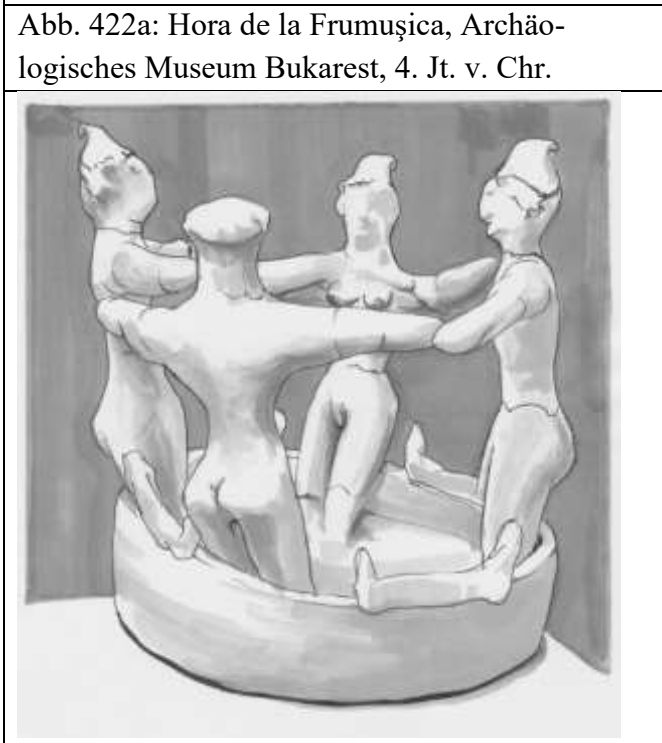


Abb. 422c: Minoischer Reigen, Archäologisches Museum Heraklion, etwa 17. Jh. v. Chr.

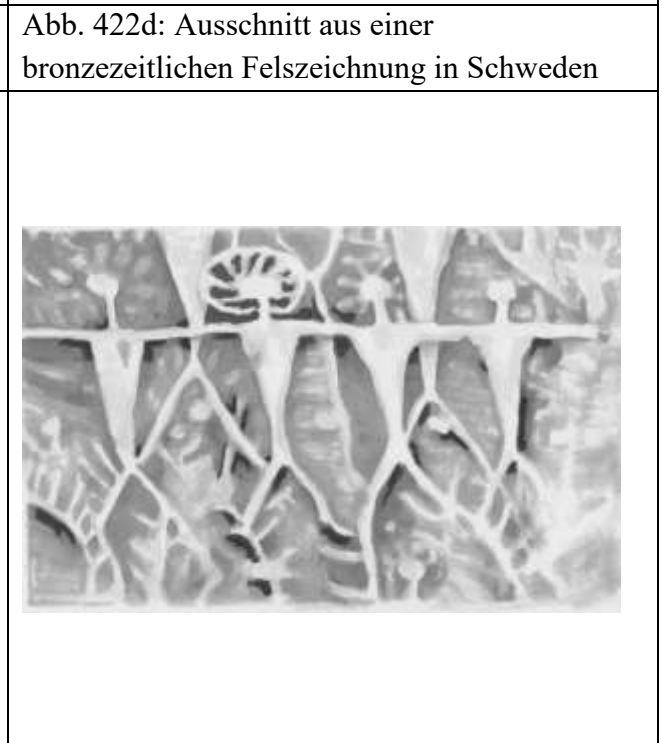


Abb. 422e: Ausschnitt aus einer Steingravur von Val Camonica

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 gearteter 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? Die Antwort kann 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 Entstehung 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.

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 das als „polyphyletische Entstehung“ bezeichnet. Dies wird im Folgenden als

Hypothese 1 - Vielfache und unabhängige Entstehung - bezeichnet.

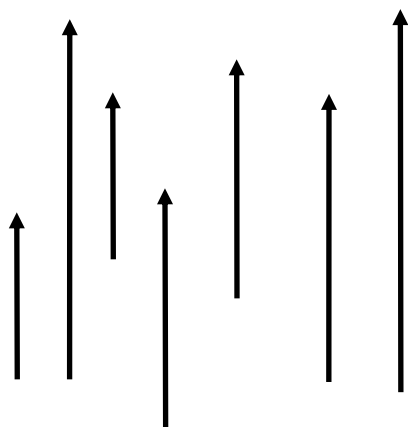


Abb. 430a: Vielfache Entstehung
(monophyletisch)

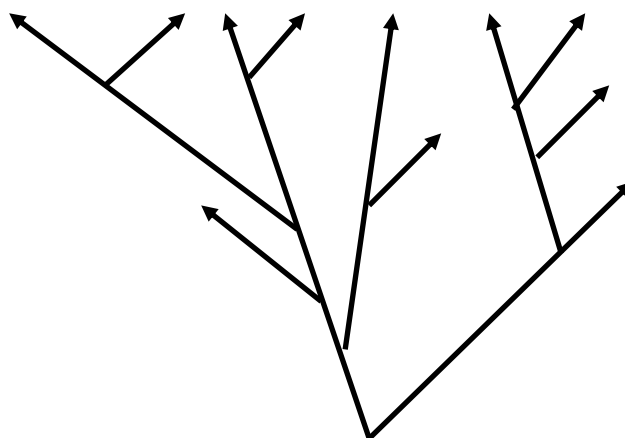


Abb. 430b: Einmalige Entstehung
(polyphyletisch)

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

Daneben sind auch Kombinationen aus beiden Prozessen denkbar.

Schließlich wäre auch noch eine Hypothese 3 - Universellen Verbreitung - vorstellbar. Dabei würden Drei-Takt-Tänze zu den elementaren tänzerischen Bewegungsäußerungen des Menschen im Sinne eines „Homo in circulo saltans“ gehören. Dann müssten aber Drei-Takt-Tänze und die damit verbundenen Kettentänze auf der ganzen Welt zu finden sein, was 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. Dies 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

Das Schrittmuster der Drei-Takt-Tänze ist 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 Menschens. Die Hypothese der vielfachen Genese erscheint 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 entstanden ist. Ein solcher Entstehungsprozess sollte eher zu einer ungleichen und nicht flächendeckenden Verteilung führen. Des Weiteren müssten andere vergleichbar einfache Muster wie beispielsweise das ‚Syrtos‘-Muster („sta dio“ = „auf zwei“/‘Syrtos‘-Muster und ‚sta dio‘ werden im Folgenden immer synonym verwendet, wenn das auch vielleicht nicht ganz korrekt ist) eine ähnliche Verbreitung aufweisen.

Der ‚Syrtos‘-Schritt mit seinem spezifischen Rhythmus kommt in sehr vielen griechischen und südalbansischen Tänzen vor. In diesem Gebiet hat dieses spezielle Zwei-Takt-Muster etwa die gleiche Häufigkeit wie das Drei-Takt-Muster und ist in allen Regionen 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 Nordmazedonien 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.⁷³ Zudem bestehen weitere Beispiele für eine regional begrenzte Verbreitung von einfachen Tanzmustern.⁷⁴ Eine vielfache und unabhängige Entstehung von speziellen Tanzmustern ist deshalb generell nicht belegbar.

Weiter spricht gegen diese Hypothese, dass bei der unermesslichen Vielfalt von vorliegenden Kettentänzen Europas die Anzahl an unterscheidbaren Tanzmustern⁷⁵ 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.

⁷³ 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.

⁷⁴ Ein solches Beispiel ist das ‚Alunelul-Muster‘, das in einem Gebiet von Südrumänien bis ins griechische Thrakien verbreitet ist (siehe Kap. 5.5.1).

⁷⁵ Torp (1990) kommt bei ihrer Untersuchung auf 7 grundlegend unterscheidbare Muster.



Abb.: 431 Verbreitung des Syrtosmusters – „sta dio“ (mit grauer Farbe gekennzeichnet)

Die real vorliegenden Verteilungen von Schrittmustern widersprechen theoretischen Überlegungen zu einer vielfachen und unabhängigen Entstehung der europäischen Tanzmuster. Das führt zur 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 erklären. Aber wie konnte es überhaupt zu einer flächenbedeckenden 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 Mode, als sie sich als Teil einer neuen Kultur über ganz Europa ausbreiteten und so in alle Regionen gelangten.

Hypothese 2a: Drei-Takt-Tänze (als Marker für 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 ist. 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.⁷⁶ 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.⁷⁷ Auch ethnographische Parallelen, wie z. B. der Tanz bei den San-Buschleute im südlichen Afrika⁷⁸ oder die Tänze der Eskimostämme in Nordamerika oder die Tänze der indianischen Jäger- und Sammler-Gemeinschaften Nordamerikas, zeigen eindeutig, dass diese Gesellschaften 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.

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 Auswahl. 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 in einem späteren Kapitel diskutieren.

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

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 in einer neuen Tanzform spiegelt.

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:

Aus meiner Sicht bestehen keine Gegenargumente.

⁷⁶ Die jüngere Altsteinzeit beginnt mit der Besiedelung Europas durch Moderne Menschen (*homo sapiens*).

⁷⁷ Vgl. die Maskentänzer in der Höhle „Les Trois Frères“ in Frankreich; der Stiermensch in der Höhle von Gabillou in F; der Maskentänzer von Teyjat F; 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).

⁷⁸ Vgl. Garfinkel 2003, S. 69 u. 73.

Unter den angeführten Hypothesen lassen sich für die Hypothese 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 Hypothese für Drei-Takt-Tänze einleuchtend ist, gilt 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 war sicher das Drei-Takt-Muster, das wie kein anderes eine hohe Dichte⁷⁹ und weite Verbreitung zumindest in Europa und dem Nahen Osten aufweist, das allerdings heute in einigen wenigen Gebieten, in denen es noch Kettentänze gibt, nicht nachgewiesen werden kann.⁸⁰ Für eine Ausweitung der Entstehungshypothese auf die Kettentänze im Allgemeinen spricht auch, 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. Die weitere Ausbreitung dieses Tanztyps erfolgte dann als Teil dieser Kultur. In diesem Sinne sind Kettentänze⁸¹ eine Verwandtschaftsgruppe mit einem gemeinsamen Ursprung.

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

⁷⁹ Beispielsweise beobachtete Leibman (1992, S. 109) in Peštani (Nordmazedonien), 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 Nordmazedonien getanzen Tänze das Drei-Takt-Muster haben.

⁸⁰ In der Provence und in Katalonien gibt es noch Kettentänze, aber keine mit Drei-Takt-Muster. Auch bei den Kettentänzen der Berber in Nordafrika oder den Stammestänzen in Indien habe ich dieses Muster (bis jetzt) noch nicht feststellen können.

⁸¹ Streng genommen kann man nur von einem Verwandtschaftskreis der Kreiskettentänze ausgehen. Ob Schlangentänze 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 Schlangentänze. Prähistorische Bilder von Tanzsituationen aus dem Nahen Osten zeigen andererseits, dass es in der frühen Zeit schon Schlangentänze gegeben haben könnte (vgl. Kap. 4.5.2).

4.4 Keine Kettentänze bei den Jägern und Sammlern der jüngere 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. 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 rezepive Subsistenzform scheint es eine optimale Gruppengröße zu geben, die sich wohl zwischen 10 und 60 Individuen bewegt. Ihre religiösen Vorstellungen setzen sich zusammen aus einem großes 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. 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 Tanzabbildungen⁸² 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 gereihete Frauenkörper.

Zur ersten Gruppe gehören einige der jungpaläolithischen Höhlenbilder Frankreichs, die einzeln dargestellte Tänzer mit Tierköpfen⁸³ zeigen. Müssig (2010 S. 206) sieht in ihnen am ehesten Maskentänzer und dargestellte Jagdtänze,⁸⁴ um Jagdglück zu erbitten oder um eine erfolgreiche Jagd pantomimisch darzustellen. Clottes und Lewis-Williams (1996, S. 92)

⁸² Überwiegend Felsmalereien und -ritzungen.

⁸³ Beispielsweise die Maskentänzer in der Höhle „Les Trois Frères“; der Stiermensch in der Höhle von Gabillou; die Maskentänzer von Teyjat (vgl. Abb. 440a – d)

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 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).

	
<p>Abb. 440a: Maskentänzer aus der Höhle Gabillous</p>	<p>Abb. 440b: Maskentänzer aus der Höhle Les Trois Frères</p>
	
<p>Abb 440c: Maskentänzer aus der Höhle Les Trois Frères</p>	<p>Abb. 440d: Maskentänzer aus der Höhle Les Trois Frères</p>

⁸⁴ Der Bisontänzer aus Les Trois Frère 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 den 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

Abb. 440e: Gruppentanz aus Barranco_de_Los_Grajos (Ausschnitt)

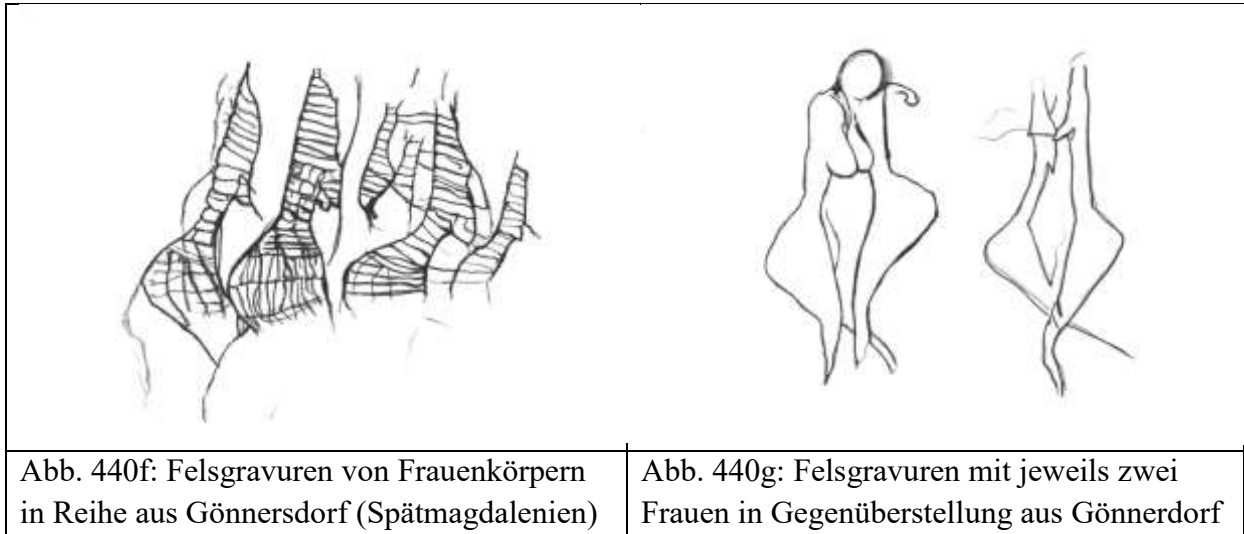
Schlussfolgerungen. Die Tanzfiguren zeigen keine Gruppenuniformität. Eine große Anzahl der Szenen ist auf die Aktivität des Schamanen bezogen (Garfinkel 2003, S. 73). Die Schamanen treten dabei als Mittler und Grenzgänger zwischen den Welten auf (Junk 1948/1990 S. 124). Der Trancetanz ist auch im heutigen 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).

Die dritte Gruppe bilden Frauenfiguren⁸⁵ 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,⁸⁶ 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 diese 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.⁸⁷ Dabei zielen die Bewegungen häufig auf Ekstase, auch unter Einfluss von Rauschmitteln, und stehen in einem magisch-religiösen Zusammenhang. In der Öffentlichkeit tanzen meistens nur Männer (Max von Boehn 1925, S. 24; Kuhlbrodt 1959, S. 222).

⁸⁵ Siehe Abb. 440f.

⁸⁶ Siehe Abb. 440g.

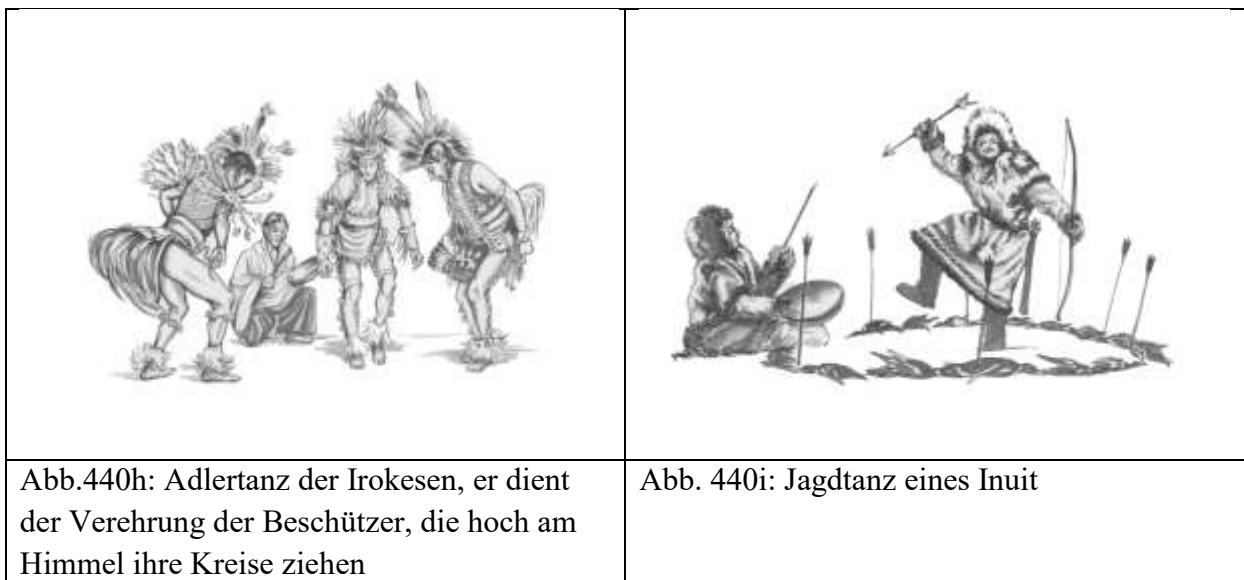
⁸⁷ Zu diesem Ergebnis kommt auch die Formanalyse der Wildbeuter-Tänze von Kuhlbrodt (1959, S. 301ff). Er findet bei der Analyse der Tänze von 11 verschiedenen Wildbeuter-Populationen nur sehr wenige Tänze mit Fassung.



Im Folgenden sind unterscheidbare Tanzinhalte verschiedener Autoren thematisch zusammengefasst:

Jagdtänze , Waffentänze , Wetterveränderung, Fruchtbarkeit und Erotik, Totentänze, Initiationstänze, Anbetungstänze.

Möglicherweise gehen heutige Maskentänze auf diese alten Wurzeln zurück,⁸⁸ 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.



⁸⁸ Auch einige frühe Abbildungen von Kettentänzen zeigen Maskentänzer, z. B. Abb. 452b.

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 widerspruchsfreisten erklären durch deren Verbreitung im Zuge der Expansion einer neuen Kultur, die alle Regionen Europas erreichte. 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 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 & 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,⁸⁹ 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 & Schwartz 2003, S. 49). Dörfliche Landwirtschaft war entstanden (Akkermans & Schwartz 2003, S. 45).

Lebensweise und Sozialstrukturen der frühen Hirten und Bauern:

Die frühen Dorfgemeinschaften dieser Zeit und dieses Gebiets 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 & 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 & Schwartz 2003, S. 78). Die frühen Neolithiker lebten in Häusern, 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 verlieh (Akkermans & Schwartz 2003, S. 97).

⁸⁹ Der Nahe Osten war das Verbreitungsgebiet der wilden Ausgangsformen von Getreide, Hülsenfrüchten und anderen Kulturpflanzen und auch von Schaf, Ziege, Rind und Schwein (Uerpmann 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. Die 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 & Schwartz 2003, S. 83). Rituale drücken fundamentale soziale Werte und Verhaltensnormen aus und geben der Welt Ordnung und Sinn (Akkermans & Schwartz 2003, S. 83).

Offensichtliche Beispiele sind Riten der Veränderung, welche Überleitungspunkte markieren im Leben von Individuen wie Geburt, Pubertät, Heirat und Tod (Akkermans & Schwartz 2003, S. 83), wobei die Sinndimension der Fruchtbarkeit die anderen Aspekte überlagert. Riten transportieren Botschaften und Identität, Gruppenzugehörigkeit und Gemeinschaft. Bestattungsplätze 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 bei einer zunehmenden Zahl von Haustieren und domestizierten Pflanzen.
- 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 Privateigentum (Akkermans & Schwartz 2003, S. 1), da es in größeren Siedlungen unmöglich ist, mit Allen zu teilen. 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 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 in Zusammenhang mit der Entstehung der gemeinschaftlichen Kreistänze

a) Kultivierung der „Wildnis“ (Akkermans & 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 zwischen Nachbarn, 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 Jägern und Sammlern 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-Gemeinschaft 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 Polizei, Armee oder Gefängnis.

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 ethnischer 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 Ziele 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 entsprechenden 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 der Schrift, symbolisiert durch Tanz, der grundlegende Mechanismus für die Weitergabe von Wissen und Tradition (Garfinkel 2003, S. 3).

Die vielfältigen soziologischen Veränderungen bei der Entwicklung der neolithischen Gemeinschaften und die damit verbundene Entstehung gemeinschaftlicher Kettentänze kann nicht durch eine einzige Hypothese erklärt werden. Sie verdeutlichen nur verschiedene Seiten der möglichen sozialen Funktionen dieser Tänze. Sie weisen hin auf die ganz besondere Bedeutung von Tanzritualen im Neolithikum, die sich auch in der Häufigkeit der bildlichen Darstellung in dieser Zeit widerspiegelt.

Die grundsätzliche Funktion von (Tanz-)Ritualen lässt sich folgendermaßen auflisten:

- Sie dienen der Entlastung. Einmal eingeführt, ersparen sie ständige Diskussionen.
- Sie geben Sicherheit – im Ablauf und emotional.
- Sie machen die transportierte Botschaft (Ordnung, Gemeinschaft, usw.) atmosphärisch erlebbar.
- Sie bieten Struktur und Orientierung.
- Sie dienen der Stabilisierung einer sozialen und kulturellen Ordnung.
- Sie fördern die Identifizierung mit der Gemeinschaft.
- Sie helfen, Übergänge zu gestalten.

Tanz und Ritual lässt sich für diese Epoche nicht trennen. Sie gehören wie die zwei Seiten einer Medaille zusammen. Wie können die Tänze jetzt auf Grund der archäologischen Befunde charakterisiert werden?

4.5.2 Archäologische Belege zur Entstehung der Kettentänze

Garfinkel (2003) liefert einen Überblick über die derzeitigen 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 die Oberhand. Die Tanzszenen verschwinden.

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;⁹⁰
- 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. Dabei interpretiert er die jeweiligen nach Gesichtspunkten, die aus der Tanzpraxis nicht immer nachvollziehbar sind. Aus diesem Grund habe ich zu bestimmten Parametern wie Tanzkategorie (Tabelle 452a), Geschlecht und Tanzrichtung (Tabelle 452b) eigene Auswertungen dieser Daten vorgenommen.

Die ältesten Funde stammen aus der Levante und aus Südanatolien aus der Zeit im 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 (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 Schlingeltanz sein.

⁹⁰ Vgl. auch die Ausführungen von Collon (2003, S. 96): „Where Figures of Dancers Can Be Found“.


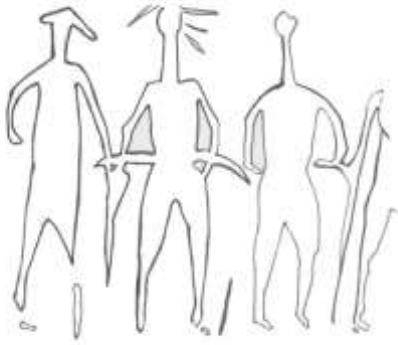



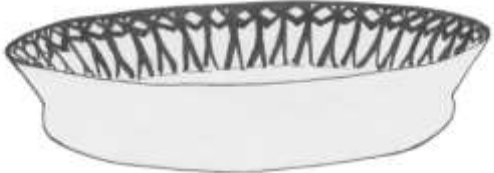
	
<p>Abb. 452a: Steinritzung auf einer Basaltplatte aus Dhuweila 8. Jt. v. Chr., bisher älteste Darstellung eines Kettentanzes (nach Garfinkel 2003, Bild 7.5a)</p>	<p>Abb. 452b: Skizze der Steinritzung (nach Garfinkel 2003, Bild 7.6a)</p>
	
<p>Abb. 452c: Schale aus Kalkstein mit eingraviertem Kettentanz 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>
	
<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>

Tabelle 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	Schlingel- (Sch) u. Gänsemarsch (Gm)	einzelne TänzerInnen (auch mehrere)	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 = Schlingeltanz, oF = ohne Fassung, mF = mit Fassung

In den Abbildungen der Halafian- und Samarra-Kulturen aus dem 6. Jt. v. Chr. dominieren dann 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. 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.⁹¹

Tabelle 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 ⁹²
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

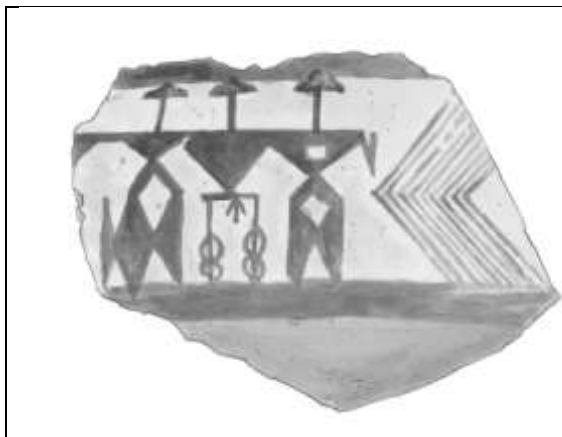


Abb. 452g: Bemalte Keramik aus Choga Mami mit gemischter Tanzreihe, Samarra Kultur, 6. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild, 8.27a)

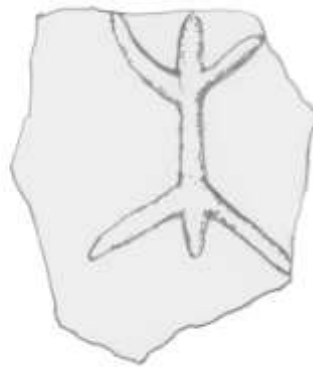


Abb. 452h: Einzeln tanzende Figur aus Aruhlo, Armenien, 6. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild, 8.30f)

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

⁹¹ Das ergab eine Auszählung der Felsbilder der San-Buschleute, bei denen nur 5% ihrer Bilder vom Tanz handeln (Garfinkel 2003, S. 74), der Tanz aber im täglichen Leben eine überaus wichtige Rolle einnimmt.

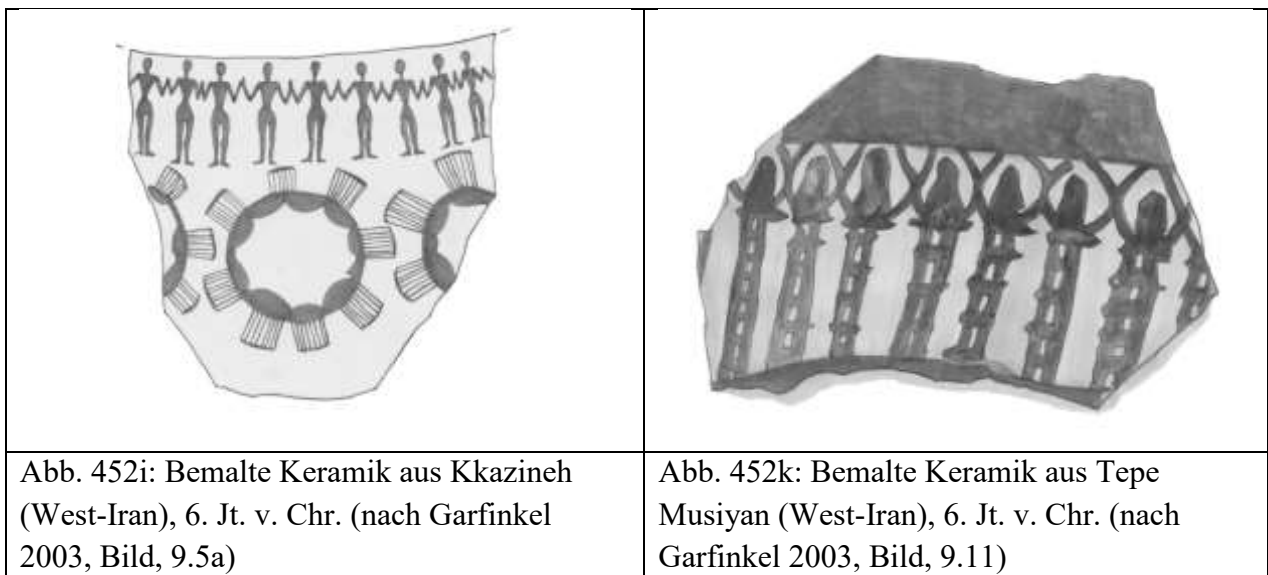
⁹² Die meisten Darstellungen von Kettentänzen zeigen stilisierte Personen, denen kein Geschlecht zuzuordnen ist. Das führt zu der Interpretation, dass das Geschlechterverhältnis bei den Kettentänzen eine untergeordnete Rolle gespielt haben könnte.

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,⁹³ 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 erwähnt⁹⁴ und ist auch noch heute auf dem Balkan zu beobachten
- ein häufiges Utensil des ersten Tänzers ist ein Stock⁹⁵ oder „Leitstab“⁹⁶

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.



⁹³ Eine Ausnahme davon bilden wenige Abbildungen aus dem prädynastischen Ägypten (siehe folgender Abschnitt: Weitere Tanzformen a) Einzeltänzer bzw. Einzeltänzerinnen).

⁹⁴ „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)

⁹⁵ Vgl. Hardig 1973, S. 158, S. 45, S. 135, S. 136; vgl. Otterbach 1992, S. 49.

⁹⁶ 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.

Weitere Tanzformen:

a) Einzeltänzer bzw. Einzeltänzerinnen:

Wie auch schon in den jungpaläolithischen Felsbildern gibt es Tanzszenen 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 mittanzten, sondern dabeistehen und in einigen Fällen Musikinstrument 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.⁹⁷ 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%).⁹⁸

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. Diese Paartanz-Szenen aus Ägypten (3%) und Südosteuropa (9%).



Abb. 452l: Bemalte Keramikvase aus El'Amrah (Ägypten) mit anmutig-erotischer Tänzerin, 5. – 4. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild 11.11)



Abb. 452m: Bemalte Keramik, 5. – 4. Jt. v. Chr. mit Paartanz (nach Garfinkel 2003, Bild 11.3e)

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

⁹⁷ Vgl. den Film von Jean Leherisseg: „Tänze der Berber“ im Verleih des IWF Göttingen, nach Lievre heißt der Tanz „Guedra“ (2008, S. 115).

⁹⁸ Vgl. Tab. 452a.

Regionen. Die Kunst ist nicht mehr länger dörflich geprägt, sondern wird thematisch übernommen von der führenden Schicht der Städte, wird genützt zur Stützung von deren Autorität und macht für diese Propaganda. Die neuen übergeordneten Themen sind „Kameradschaft, Amüsement 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 bis jetzt kaum untersucht.⁹⁹

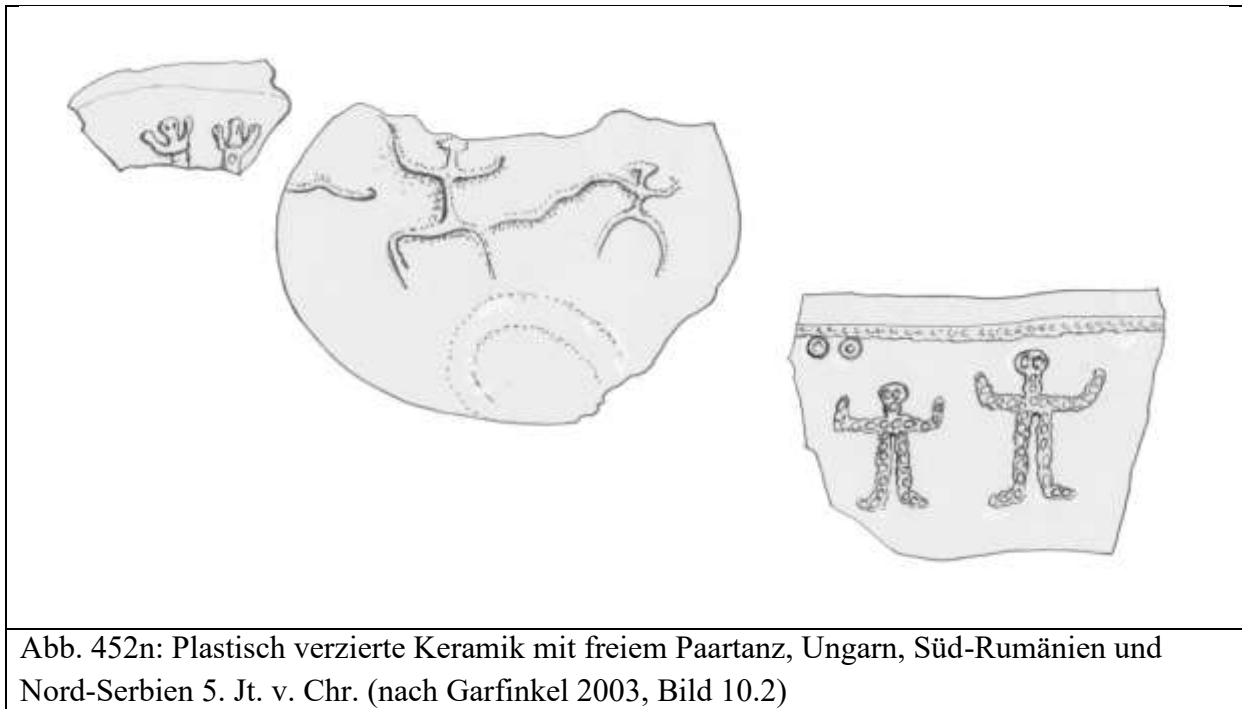


Abb. 452n: Plastisch verzierte Keramik mit freiem Paartanz, Ungarn, Süd-Rumänien und Nord-Serbien 5. Jt. v. Chr. (nach Garfinkel 2003, Bild 10.2)

⁹⁹ 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."

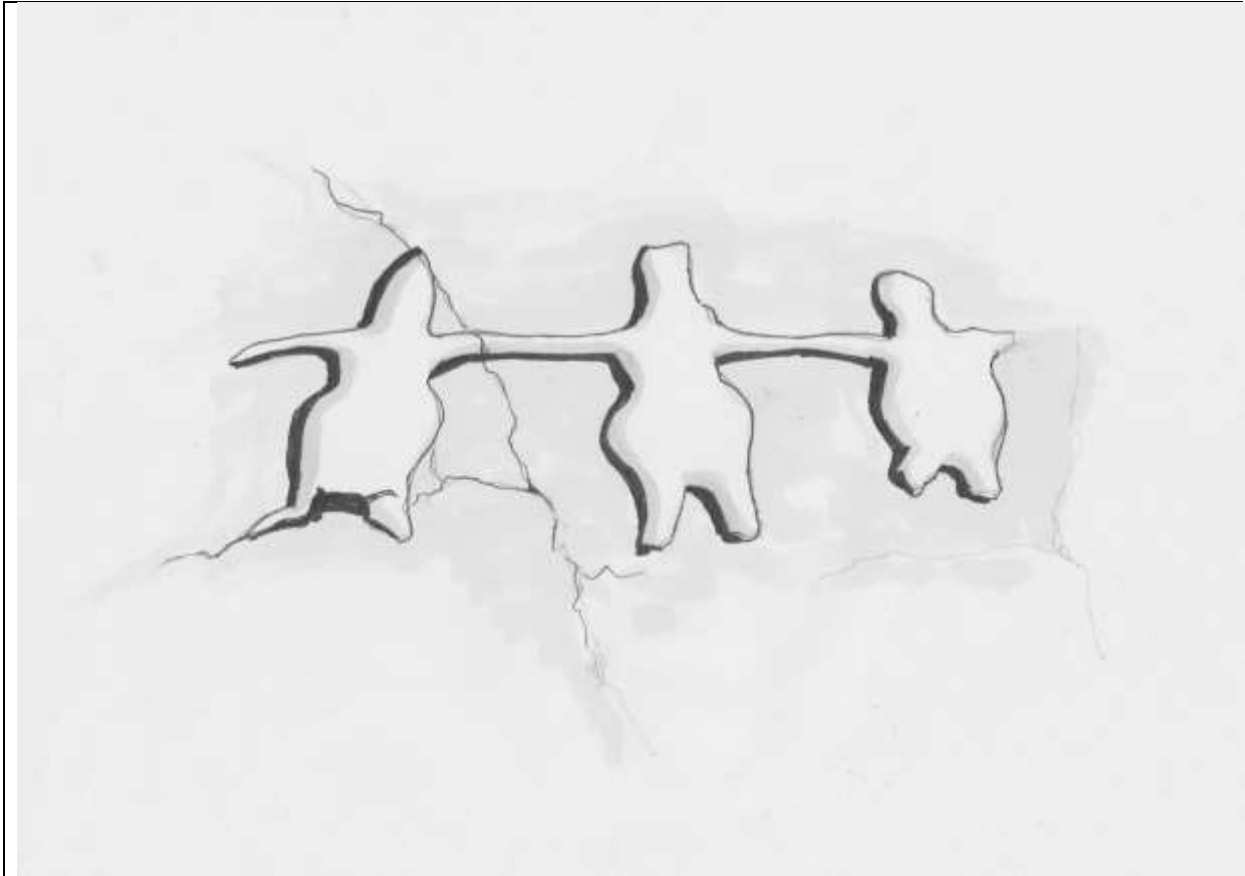


Abb. 452o: Ausschnitt aus einer Vase aus dem 6. Jt. v. Chr., die in Köşk Höyük (Türkei) gefunden wurde. Sie zeigt ein Kettenreigen als außen angelegte Plastik (Badisches Landesmuseum, S. 348). Auf der Gefäßschulter der Vase sind drei Personen, auf der Rückseite zwei Personen in Kettentanzfassung zu sehen.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

4.5.3 Entstehung 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 Tanzabbildungen kann geschlossen werden, dass diese ohne Fassung tanzten, also keine Kettentänze kannten. Wie bei heute noch lebenden Wildbeuterguppen 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.¹⁰⁰ Gesellschaftliche Umwälzungen im Zusammenhang mit der Entstehung von früher Landwirtschaft vollzogen sich einige Male in verschiedenen Regionen der Erde (Diamond &

¹⁰⁰ Kuhlbrodt (1959) wertet die Tänze von elf verschiedenen Wildbeuterguppen aus.

Bellwood 2003), aber nur im Nahen Osten entstanden Kettentänze.¹⁰¹ 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. 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).

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) vorschlägt. Durch den Vollzug der festgelegten Schrittmuster als „Glied“ 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 einer solchen Aufstellung können von jeder Position aus alle wahrgenommen werden. Alle sind gleichberechtigter Teil des Kreises. Dadurch entsteht ein besonders intensives Gemeinschaftsgefühl in der Gruppe, die Gemeinschaft wird regelrecht demonstriert.

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. Die verstärkte Identifikation mit der Gruppe und die Einbindung des Einzelnen in die Gemeinschaft führten zu einer Veränderung der äußeren Strukturmerkmale. ‚Fassungslose Kreis- oder Pulktänze‘ werden zu den ‚handgefassten und meist zur Mitte ausgerichteten Kettentänze‘.

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

¹⁰¹ Es liegt also kein generelles Modell für den Übergang einer Wildbeuterkultur zu einer frühen Bauern- und Hirten-Gesellschaft bezüglich des Tanzwandels vor.

erinnern und zu synchronisieren. Denn eine produktive Subsistenzform erfordert Handlungen, deren Ergebnis erst sehr viel später sichtbar wird.

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 dadurch mehr Selbstkontrolle von ihren Angehörigen gefordert wurde. Insofern könnte man im Sinne der Zivilisationstheorie nach Elias (1939/1969) die Entstehung der Kettentänze verstehen als einen Beitrag zur „Zivilisierung“ der Mitglieder der frühen Bauern- und Hirtenkultur.

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

Die ersten Abbildungen von gemeinschaftlichen Kettentänzen sind aus dem 8. Jahrtausend 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 sie im 6. Jahrtausend v. Chr. in Mesopotamien und erreichen im späten 6. und 5. Jahrtausend v. Chr. Persien und Pakistan. In Südosteuropa treten sie ab dem 6. Jahrtausend v. Chr. auf, etwas später auch in Ägypten (Garfinkel 2003, S. 25). Hier besteht eine chronologische Kontinuität (Garfinkel 2003, S. 25), die gut über eine Ausbreitung, ausgehend von einer Kernzone, erklärbar ist.

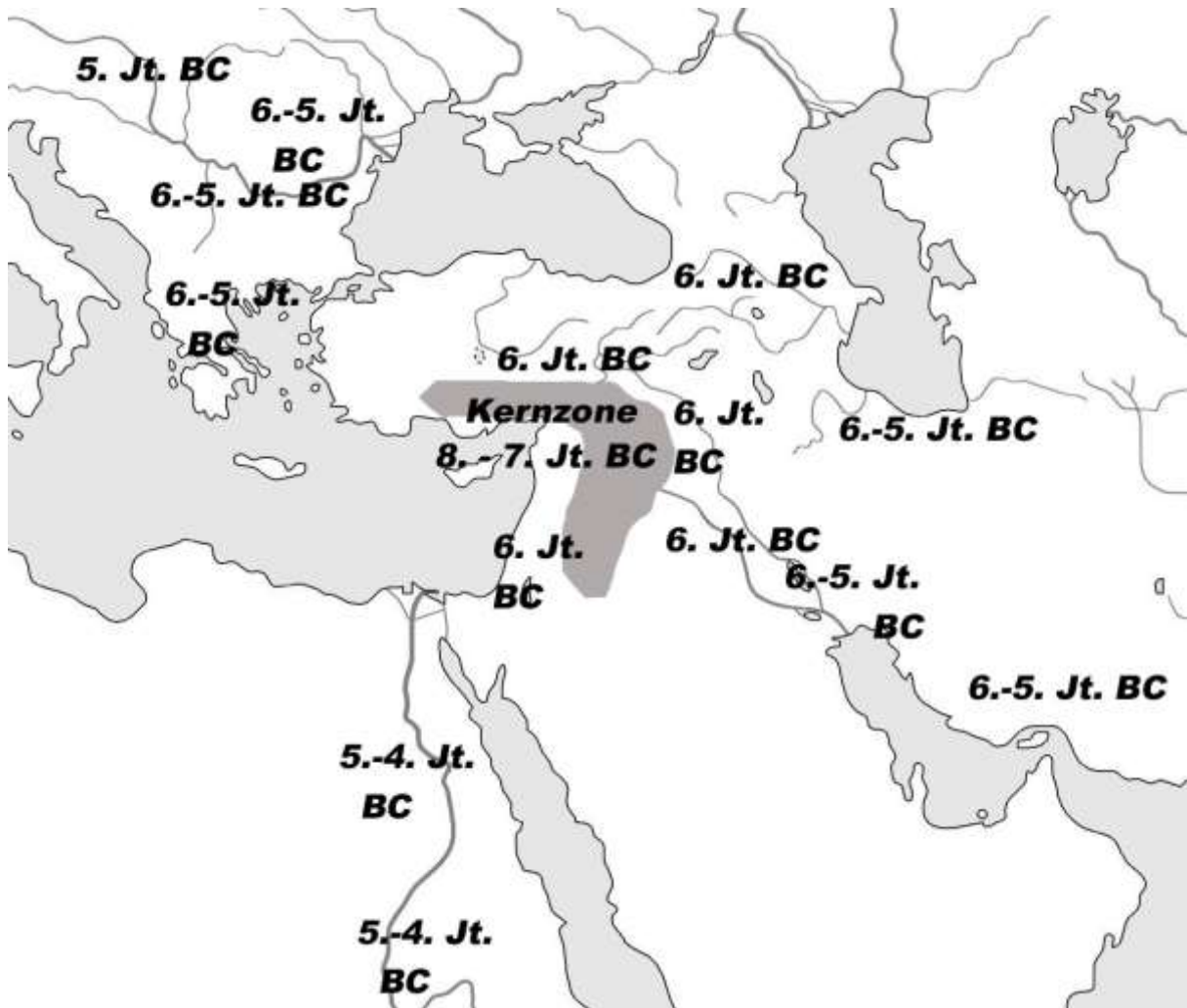


Abbildung 454a: Ausbreitung der Tanzbilder in neolithischer Zeit (Daten nach Garfinkel 2003). Aus ausschließlich praktischen Gründen, nämlich weniger Platzverbrauch, wird in den Graphiken die englische Bezeichnung BC für v. Chr. verwendet.

Diese Ausbreitung hängt offensichtlich zusammen mit der Entstehung und Expansion der frühen Landwirtschaft. Dieser Prozess der „Neolithisierung“ zog sich in der Levante, im Mittleren Euphrat-Tal und in Südostanatolien über mehrere Jahrtausende hin. 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 unternahm 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. Genetische Vergleichsuntersuchungen haben zudem gezeigt, dass alle heutigen Formen dieser Haustiere von den Wildformen des Nahen Ostens abstammen.¹⁰² 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

¹⁰² DNA-Vergleichsuntersuchungen beispielsweise bei Rindern zeigen, dass alle auf Vorfahren aus dem Nahen und Mittleren Osten zurückgehen (Bollongino et al. 2006, S. 24). Beim Hausschwein wurden zusätzlich noch regionale Wildschweinarten eingekreuzt.

Ankunft der Bauern längst verlassen“ (Gronenborn 2007, S. 32).¹⁰³ Archäologische Befunde zeigen, dass alle Gruppen, die sich vom Nahen Osten her ausbreiteten, bereits alle wichtigen Errungenschaften der frühen Landwirtschaft mit sich führten, denn alle 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 SO-Europa zu finden sind (Çilingiroğlu 2005, S. 3).¹⁰⁴ Neben den angeführten Kulturpflanzen und Haustieren müssen wir offensichtlich die Vorstellung von diesem Paket um eine weitere wesentliche Komponente ergänzen:¹⁰⁵ 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).

¹⁰³ 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 Archäogenetik und Populationsgenetik, die von einer tatsächlichen Einwanderung ausgehen. Beispielsweise Fu, Rudan, Pääbo, Krause (2012): „Complete Mitochondrial Genomes Reveal Neolithic Expansion into Europe.“

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ 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.

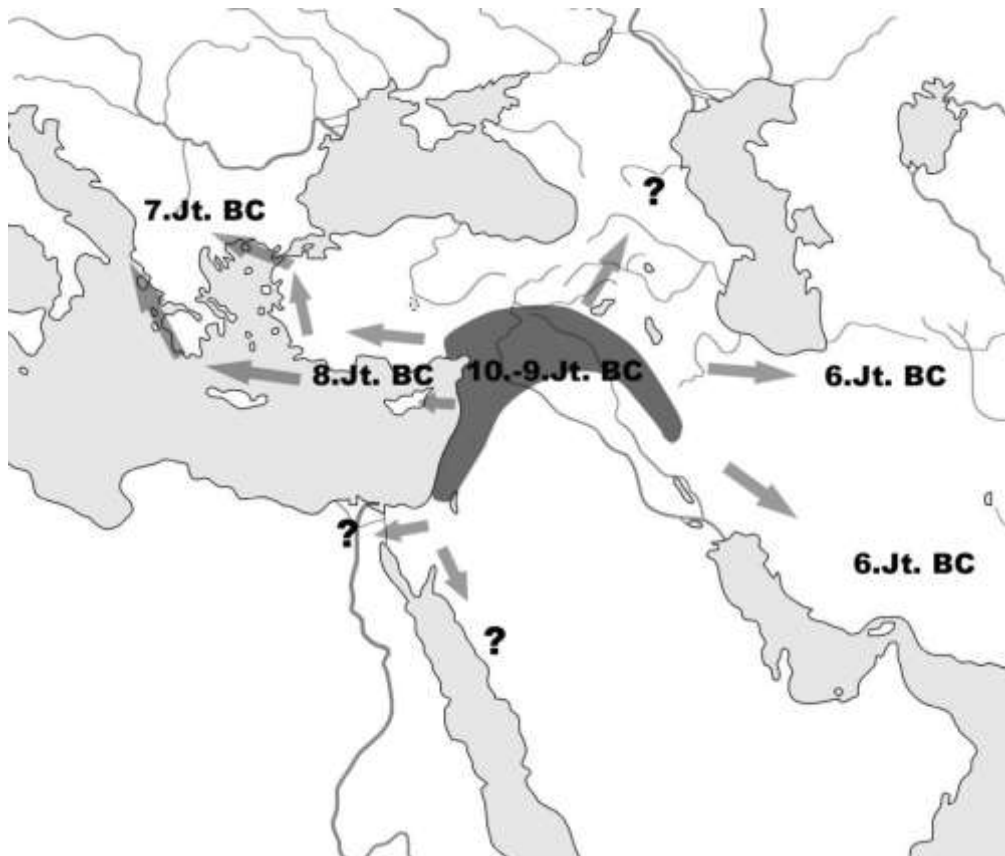
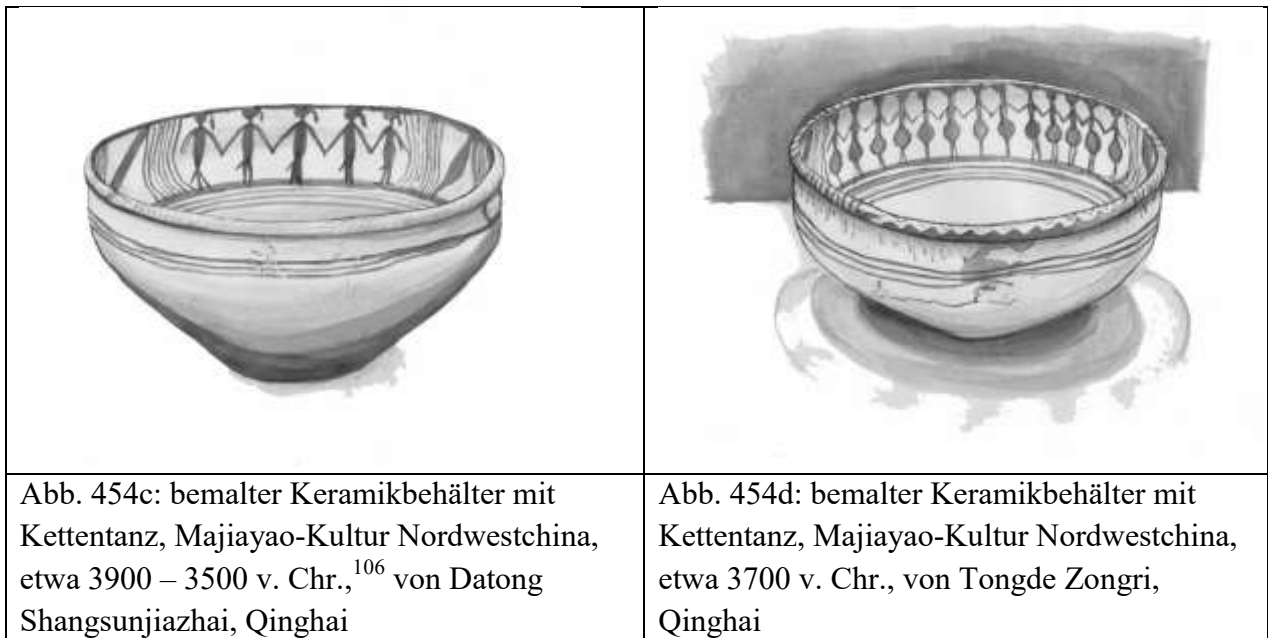


Abbildung 454b: Ausbreitung der frühen Landwirtschaft (Nach Gronenborn 2007, S. 31 und Schnurbein 2009, S. 60 – 61).



¹⁰⁶ Jahreszahlen aus Katheryn M. Linduff and Yan Sun 2004. Gender and Chinese Archaeology. Alta Mira Press. USA

4.5.5 Zusammenfassung – Die Entstehung der heutige Kettentänze aus den Tanzformen der Neolithiker des Nahen Ostens

Die Entstehung 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.

Zum einen 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).¹⁰⁷

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).

Ausweitung der Kettentänze 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, die sie als monophyletische Gruppe charakterisieren. Im Zuge der Ausbreitung verbreiteten sich die Kettentänze als Ausdruck der dörflichen Gemeinschaft über ganz Europa und waren die dominierende Tanzform bis zum Mittelalter.

Warum sie 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.

¹⁰⁷ 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)¹⁰⁸ 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 genauen Datierungen vor.

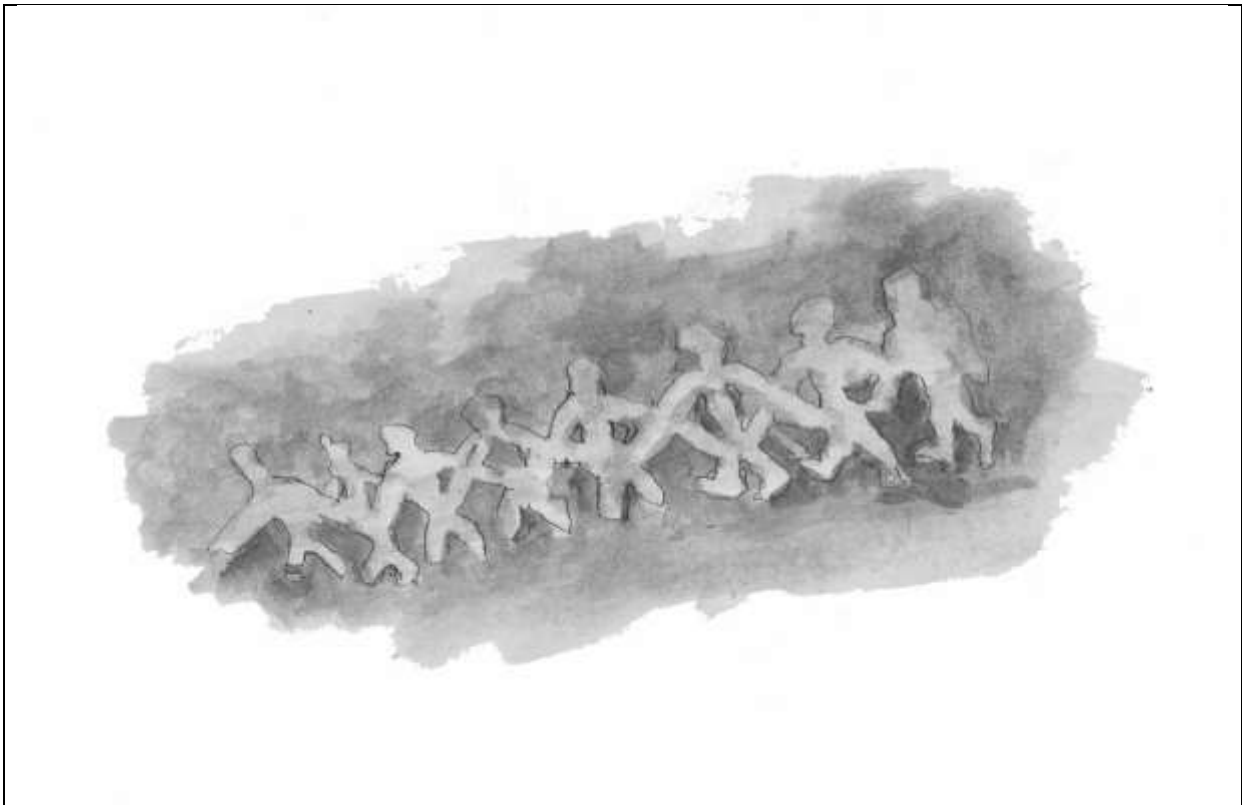


Abb. 461: Felszeichnung von Bhimbetka

‚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

¹⁰⁸ Eine genauere Nachweisliste ist im Datenteil unter Indien geführt.

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‘.¹⁰⁹ Auch das Volk Yi in der chinesischen Provinz Yunnan hat Kettentänze, häufig mit Vier-Takt-Mustern, mit der Bezeichnung ‚Qie‘ (Aussprache: tʃeə[r]).¹¹⁰ Die Yis sind Hirten von Schafen, Ziegen und Rindern und das Volk soll aus Südost-Tibet¹¹¹ 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. Sie sollen Anfang des 20. Jh. aus Ost-Tibet und West-China eingewandert sein.¹¹² 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‘.¹¹³

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.¹¹⁴ Sie kamen im 13. Jh. unter die Herrschaft Dschingis Khans und seiner mongolischen Reiter.¹¹⁵ 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.¹¹⁶ Sie besitzen alle Merkmale der europäischen Kreiskettentänze.

Ebenso gibt es bei den Yakuten von Sakha Kreiskettentänze.¹¹⁷ Die heutige jakutische Sprache wird zu den Turksprachen gerechnet. In archäologischen Funden zeigen sich große Ähnlichkeiten mit den Burjaten.¹¹⁸ 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

¹⁰⁹ Rinjing Gurung, Mailkontakt vom 22.4.12, dabei ist der Name in die englische Schrift übertragen.

¹¹⁰ Persönlicher Mailkontakt vom 2.12.2012 mit Prof. Stevan Harrell, Prof. für Anthropology für China und Taiwan an der Uni Washington.

¹¹¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Yi_%28Volk%29, 21.6.13.

¹¹² <http://www.thailine.com/thailand/hilltrib/lisu-d.htm>, 21.6.13.

¹¹³ Persönliche Mail von K. Gurr vom 29.9.2013 mit einer Audiodatei eines Interviews eines Angehörigen der Lisu-Ethnie.

¹¹⁴ Persönlicher Bericht von Jan Knoppers.

¹¹⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Burjatien#Geschichte>, 1.11.2013

¹¹⁶ Jan Knoppers, ein Tanzlehrer aus den Niederlanden mit dem Spezialgebiet Asien, hat diese Tänze Anfang der 90er Jahre von ‚Dandar Badluew‘ gelernt, der heute Direktor des Nationalensembles ist. Leider ist diese Tradition inzwischen verloren gegangen.

¹¹⁷ 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‘.

¹¹⁸ <http://de.wikipedia.org/wiki/Jakuten>, 30.10.2013.

wichtiger Bestandteil des Yhyakh-Festes von Mai bis Juni ist. Dabei werden Göttern des Himmels um Sonne, Regen, Fruchtbarkeit, genügend Nahrung, Tiere und Nahrung für die Tiere 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 stellt eine Schamanentrommel von Charkassen¹¹⁹ dar (Kasten 2009, Schamanen Sibiriens S. 156). Dieser Fund müsste noch genauer untersucht werden, um eine Deutung zu ermöglichen.

4.6.2 Afrika

Aus der vordynastischen Zeit Ägyptens etwa aus dem 5. Jt. v. Chr. gibt es Keramikfunde mit Tanzdarstellungen, von denen ein Drittel 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 SW-Asiens und SO-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.

Zum einen 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 dazugehörigen 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).

¹¹⁹ Die Charkassen sind ein Volk, das im 17. – 19. Jh. turkisiert wurde und auch von der Schafzucht lebt.

Zum zweiten gibt es im Sudan und in Äthiopien bei der Ethnie der Nubier Tänze, die einige, aber nicht alle Merkmale¹²⁰ von Kettentänzen haben.¹²¹ Bemerkenswerterweise besteht im Hochland Äthiopiens in der amharischen Sprache das Wort ‚Chifera‘ (gesprochen tsifera), welches mit den Tanzwörtern des Nahen Ostens verwandt sein könnte.

¹²⁰ 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.

¹²¹ Diese werden allerdings meist ohne Fassung, aber nebeneinander getanzt. Eine weitere Analyse wurde noch nicht vorgenommen.



Abb. 462: Ahouach der Berber im Zedernwald des Atlasgebirges

4.7 Etymologische Betrachtung von Bezeichnungen für Kettentanz und anderen 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, 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‘¹²² übersetzt. An einer anderen Stelle wird ‚laiks‘¹²³ 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.

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. Jahrhundert auf,¹²⁴ 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.¹²⁵

Zur Wortgeschichte eines Begriffs gehört auch die geographische Ausdehnung seines Gebrauchs, der 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 einigen slawischen Sprachen vorkommt.

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.¹²⁶ Allerdings verwendete auch schon Luther den Ausdruck ‚Reigen‘ in seiner Bibelübersetzung.¹²⁷ In unserem heutigen

¹²² Z.B. Matthäus 11, Vers 17.

¹²³ Lukas 15, Vers 25.

¹²⁴ Vgl. Kap. 4.7.1.

¹²⁵ Vgl. Kap. 2.1.2.

¹²⁶ Vgl. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 2002, S. 754.

¹²⁷ Deutsches Wörterbuch der Gebrüder Grimm 1893, 8. Band, S. 642f.

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,¹²⁸ 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 Christentums¹²⁹ (etwa im 8. Jahrhundert) bis zur Minnezeit Mitte des 12. Jahrhunderts niemals zusammen (Böhme 1886, S. 16). Eine Regelung, die bis vor kurzem für viele Kettentänze in südosteuropäischen Regionen noch genauso galt.¹³⁰ Ob Germanen und Kelten vor der Christianisierung schon gemischt tanzten, ist nicht bekannt. Seit dem Hochmittelalter wurden Reigen in Mitteleuropa überwiegend als „bunte Reihe“ getanzt. Dabei wechselten sich Männer und Frauen ab. Der Vortänzer, oft auch Vorsänger, war meist ein Mann. 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.¹³¹ 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).

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‘¹³² zurückgeführt. Entsprechend dem Wort ‚Tanz‘ entsteht ‚Reihen‘ als höfisches Modewort zu Beginn des 13. Jahrhunderts, 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“. ¹³³ Dabei leitet sich ‚raie‘ mit der Bedeutung ‚Furche, Streifen, Reihe‘ vom gallischen ‚rica‘ ab.¹³⁴ 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. Jahrhundert für Süddeutschland,

¹²⁸ Sachs (1933, S. 98 – 120) zählt neben Frontreigen, Schlingelreigen 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.

¹²⁹ 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.“

¹³⁰ Daraus kann allerdings nicht gefolgert werden, dass das auch in der ganzen Vor- und Frühgeschichte so war.

¹³¹ Gesungen wurden zum Reigen sowohl Liebes- und Werbelieder, Balladen, Heldenlieder, zeitgeschichtliche Lieder als auch Spottverse (Salmen 1980, S. 16).

¹³² Vgl. z. B. Duden, das Herkunftswörterbuch, Mannheim 2007, S. 664.

¹³³ Vgl. Kluge-Götze, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1951, S. 608 und 2002, S. 754.

¹³⁴ Vgl. Tobler-Lommatzsch, Altfranzösisches Wörterbuch, Wiesbaden 1971, S. 1406.

Österreich¹³⁵ und die deutsche Schweiz vor,¹³⁶ 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‘ als neues Modewort fränkischer oder süddeutsch-österreichischer Herkunft einbringt. Denn in den keltisch-romanisch geprägten Gebieten dominiert das Wort ‚carole‘ (von keltisch „Karoll“¹³⁷) 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.¹³⁸ Möglicherweise gibt es hierfür formal sprachliche 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 [...]“.¹³⁹ 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 ‚rica‘, auf die indogermanische Wurzel ‚rei‘ oder ‚reikh‘¹⁴⁰ 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“.¹⁴¹ In einigen Dialekten wie dem Schwäbischen hat sich dieses Verb als ‚roiə‘ oder ‚reia‘ lange gehalten. So wurde der ‚Roia‘¹⁴² im Allgäu noch mindestens bis 1860 als Reigen¹⁴³ getanzt. Ähnliches gilt für den fränkischen ‚Räje‘.¹⁴⁴ 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“¹⁴⁵ von 1590 werden Reigentänze als ‚lange Dantz‘ bezeichnet, wie auch heute noch in Skandinavien üblich. Im Plattdeutschen heißen sie ‚Choordanz‘¹⁴⁶ und bei den altertümlichen Balladentänzen auf Färöer findet sich ‚reien‘ oder

¹³⁵ Vgl. die Belege im oberen Teil dieses Kapitels.

¹³⁶ Vgl. Tanzverbote von Brugg (1448), Will (1583) und Bern (1587) im Datenteil XX.

¹³⁷ Vgl. Dictionnaire d'ancien Français, Librairie Larousse, Paris 1947, S. 102, vgl. auch die Ausführungen in Kap. 2.1.2 und 4.7.3.

¹³⁸ Vgl. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 2002, S. 754.

¹³⁹ Vgl. Pfeiffer, Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 1993, S. 1106.

¹⁴⁰ Vgl. Pokorny, Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen, Berlin 1927, S. 343f.

¹⁴¹ Vgl. Pfeiffer, Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 1993, S. 1106.

¹⁴² Vgl. Kapitel 4.1.3.1.

¹⁴³ Im Schwäbischen bedeutet ‚roiə‘ „sich reihen“.

¹⁴⁴ Au, H.v.d. 1939, Das Volksgut im Rheinfränkischen, S. 22.

¹⁴⁵ Vgl. Böhme 1886, S. 49.

¹⁴⁶ Vgl. Buurmann, Hochdeutsch-plattdeutsches Wörterbuch Band 9, 1971, S. 663.

Ähnliches in keiner Benennung.¹⁴⁷ 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).

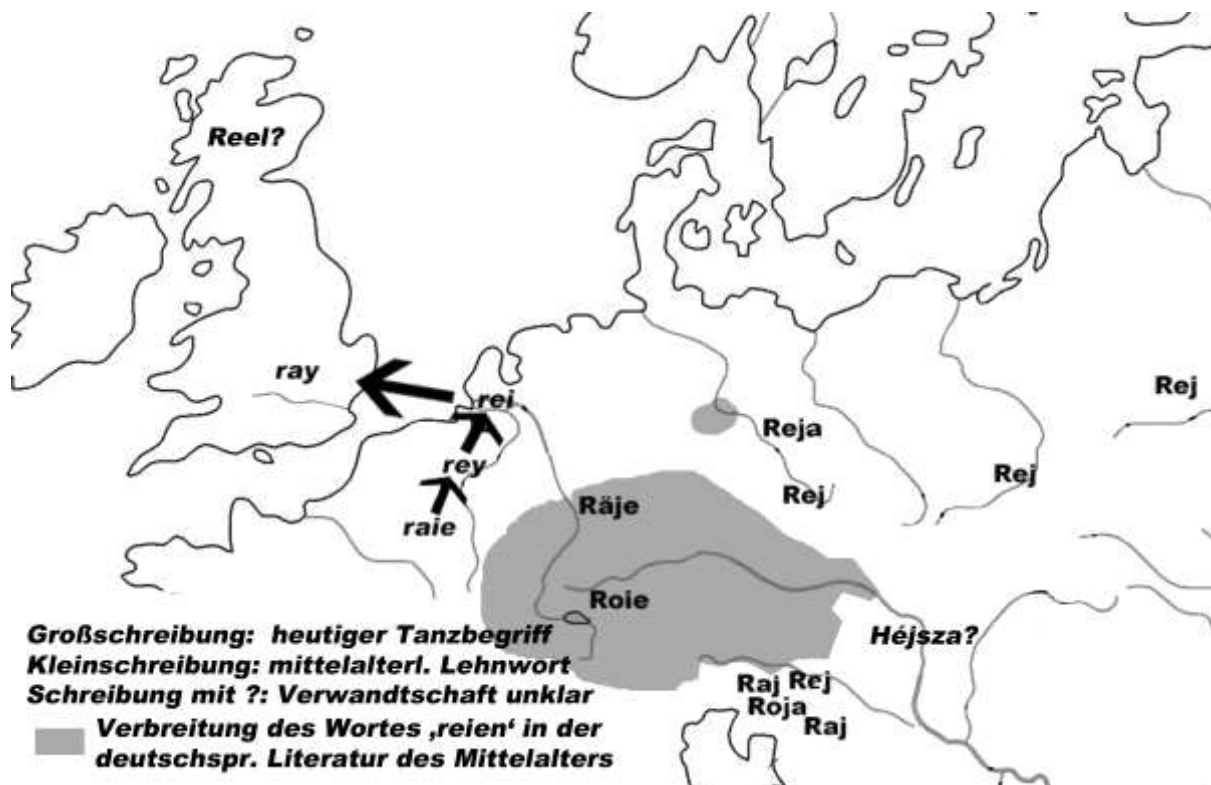


Abb. 471: Verbreitung des Wortes ‚reie‘ in der mittelalterlichen Literatur und heutige Nachweise (Die Karte wurde auf Grundlage der Daten im Datenteil II.D erstellt)

Dazu passt die Tatsache, dass ‚reie‘ auch in einigen benachbarten slawischen Sprachen festzustellen ist. Im Sorbischen findet man ‚reja‘ (Tanz, Reigen),¹⁴⁸ 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).¹⁴⁹ Auch diese Gebiete waren früher keltischsprachig. Entweder handelt es sich in diesen Gebieten um ein keltisches Substratwort, 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 es auch möglicherweise die Bedeutung gereihter Tänze im Sinne einer Suite, z. B. beim „Egerländer Reja“.

¹⁴⁷ Auch Liliencron schreibt im Niederdeutschen vom „lange danz“ in Harding (1973, S. 125).

¹⁴⁸ Vgl. Jannasch, Wörterbuch Deutsch – Niedersorbisch, Bautzen 1990, S. 1210.

¹⁴⁹ 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“.

4.7.2 Laikan und langer Dantz

In deutschen Quellen vor 1000 wird außer ‚laikan‘ kein anderes Tanzwort¹⁵⁰ 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.¹⁵¹ 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).¹⁵² 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 Dithmarschen¹⁵³ 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.

4.7.3 Carole¹⁵⁴

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

¹⁵⁰ Zumindest keines, das auf germanische Wurzeln zurückgeht.

¹⁵¹ Vgl. Baetke, W., Wörterbuch zur altnordischen Prosaliteratur, digital, Greifswald 2006.

¹⁵² 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).

¹⁵³ In W. Wittrock 1969 in Jahrbuch der Volksliedforschung S. 53.

¹⁵⁴ Auch querole, charoles, kerolle, corolle, queroiles, karolles (Tobler-Lommatzsch, Altfranzösisches Wörterbuch 1971, Band 8, S. 47-48), auch choraula/coraula (welsche Schweiz), carolau (walisisch).

beweisen, ein Tanz gewesen, bei dem Ritter und Damen oder auch Damen allein eine Runde schlossen und im Kreis gewisse Bewegungen ausführten.“¹⁵⁵

Für ‚Carole‘ findet sich eine ähnlich Abgrenzung gegenüber ‚danse‘, wie das für ‚Reigen‘ auch zu finden ist: „Li uns dance, l’autre querole“ (Dolop. 98).¹⁵⁶ 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 gibt es viele Deutungen, die fast alle phonologische und insbesondere semantische Ungereimtheiten aufweisen.

Bei einer weiteren Deutung wird ‚Carole‘ auf das keltische Wort ‚karoll‘ (Tanz) zurückgeführt.¹⁵⁷ 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.¹⁵⁸
- Durch die sehr späte 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.¹⁵⁹

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.

¹⁵⁵ Schultz, Oscar (1887), Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Nr. 10, S. 446, Fußnote.

¹⁵⁶ In Tobler-Lommatzsch, Altfranzösisches Wörterbuch 1971, Band 8, S. 47-48.

¹⁵⁷ Z. B. Dictionaire d’Ancien Français, Librairie Larousse, Paris 1947, S. 102.

¹⁵⁸ 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).

¹⁵⁹ 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 Tabelle 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 reduktiver Bedeutungswandel. Bei unserem deutschen 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 hypothetisch¹⁶⁰ gelten (Frick 1970, S. 1112).¹⁶¹

Vielleicht gibt es aber gar keine „eindimensionale“ ursprüngliche Bedeutung¹⁶² 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 mazedorumänischen „Corlu“¹⁶³ 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.¹⁶⁴

Wörter, die heute noch im Sinne von Kettentanz gebraucht werden, sind in Tabelle 474 zusammengestellt.

¹⁶⁰ Hier ist grundsätzlich anzumerken, dass alle diese Herleitungen hypothetisch sind.

¹⁶¹ Einige etymologische Wörterbücher stellen Χορός mit einer ursprünglichen Bedeutung „eingehogter Tanzplatz“ zur indogermanischen Wurzel „ǵher-“ „greifen, einfassen“ (Pokorny 1959, S. 442; Duden 2007, S. 126).

¹⁶² 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).

¹⁶³ 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.

¹⁶⁴ Die Begriffe Hora, Corlu und Céilí gehören zur Wortwurzel „chor“, vgl. Kap. 4.8.1.

Tabelle 474:¹⁶⁵ Wörter mit der Bedeutung Kettentanz in Kleinasien, Süd- und Südosteuropa.

Horos	Griechenland
Ora	Nordmazedonien
Ora	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 Tabelle 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.

4.7.5 Kolo

Das Wort Kolo ist im Südwesten des slawischen Sprachgebietes¹⁶⁶ 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 benutzt (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.

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 Nordmazedonien 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.¹⁶⁷ Allerdings findet man bis um 1900 in Veröffentlichungen den Begriff ‚Oro‘ noch häufiger als ‚Kolo‘, aber mit den von M.

¹⁶⁵ 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.

¹⁶⁶ In Serbien (ohne Südserbien), Kroatien, Slowenien, Kleinrussland, Tschechien und der Slowakei.

¹⁶⁷ Mitteilung in der mail vom 20.1.12 von Ibrahim Rizevski (Spezialist für südserbische Tänze).

Miličević 1876 und 1884 veröffentlichten „Sammlungen von Tänzen und Musik zu Kolos“ setzt sich das neue Wort immer mehr durch.¹⁶⁸

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. Kotansky¹⁶⁹ und V. Tanasijevic¹⁷⁰ 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. Möglicherweise wurden sie auch zuerst nur von den vornehmeren und städtischen Bevölkerungsschichten getanzt, was ihre Bezeichnung als „ballroom dances“ nahelegt. Zusammen mit dem Wort Kolo verbreitete sich also eine Form von Kettentanz mit einigen neuen Merkmalen.

Dieser Ersetzungsprozess fand im Wesentlichen in 19. Jh.¹⁷¹ 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-ungarischen Autorität gekommen. Die längere Besetzung Südserbiens oder NordNordmazedoniens durch die Türken und die größere Entfernung zum Westen verhinderte dort den Wandel von Oro zu Kolo.

4.7.6 Ples und Plinsjan

Für den Kunztanz der Herodestochter (Markus 6.22) wird in der gotischen Bibel aus dem 4. Jh. das slawische Wort ‚plinsjan‘ gebraucht.¹⁷² 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

¹⁶⁸ Mailkontakt vom 8. und 9.12.2011 mit Elsie Ivancich Dunin, Tanzethnologin der Universität Los Angeles.

¹⁶⁹ Folkloretanzlehrer und Hobby-Tanzethnologe aus New York.

¹⁷⁰ Spezialist für serbische Tänze aus Beograd.

¹⁷¹ 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.

¹⁷² Das gotische Wort plinsjan hat eine altslawische Wurzel (Böhme 1886, S. 5).

Serbokroatischen (plè sati),¹⁷³ wobei es sich bei den Wortteilen –ac und –ati um Verbalsuffixe handelt.

4.7.7 Ballare und Ballatio

Viele Tanzbegriffe des Mittelmeerraumes gehören zum Wortstamm ‚ball‘, wie er von Aeppli (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 („sta dio“). 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 frz. ‚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 (Aeppli 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, βᾰλλω‘ (werfen, sich bewegen) abstammt (Aeppli 1925, S. 11; Meyer 1901, S. 135).¹⁷⁴

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

¹⁷³ Vgl. Vasmer 1955, Russisch Etymologisches Wörterbuch 2. Bd. S. 379.

¹⁷⁴ Die ältere Ansicht, dass dieses Wort auch mit dem Ursprung von Ball, Ballspielen zu tun hat, ist widerlegt (Aeppli 1925, S. 13).

abgegrenzt wird.¹⁷⁵ Es ist demnach weder ‚choreis‘, ‚carole‘ oder ‚reien‘, noch ‚tanzen‘ oder ‚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,¹⁷⁶ als auch für den volkstümlichen.¹⁷⁷ Auch die feierlich in der Kirche aufgeführten Tänze wurden ‚Ballationes‘ genannt (Salmen 1999, S. 24; Voß 1868¹⁷⁸). 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.

¹⁷⁵ Viele Beispiele für solche Abgrenzungen finden sich bei Aepli 1925, S. 69, Fußnote 151 und bei Salmen 1980, S. 15.

¹⁷⁶ Die Belege ‚ballator und ballatrix‘ weisen auf den Einzel- und Berufstanz hin (Aepli, 1925, S. 11). Auch im Altfranzösischen gibt es Belege, dass das Wort als Bezeichnung für den Einzeltanz der Gaukler und Seiltänzer gebraucht wurde (Aepli 1925, S. 21).

¹⁷⁷ Vgl. Aepli 1925, S. 22. Dazu passt 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 (Aepli 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.

¹⁷⁸ 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 mit einer neuen Art zu tanzen über ganz Europa und darüber hinaus verbreitet wurde. Auch andere Tanzausdrücke wie die der Wortfamilie¹⁷⁹ ‚bal‘ (nördlicher Mittelmeerraum) haben ein Vorkommen, das weit über den Geltungsbereich einer einzelner Sprache hinausgeht. Eine besonders ausgedehnte Verbreitung hat der Wortstamm¹⁸⁰ ‚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):

- a) Es handelt sich um verwandte Erbwörter 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).
- b) Die Wörter gehen auf eine Entlehnung zurück wie beispielsweise der Begriff ‚Tanz‘.
- c) 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 Erbworts 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.

Auch bei der Wortgeschichte der Wortfamilien ‚chor‘ und ‚bal‘ gehen die vorliegenden Deutungen von einer Entlehnung aus. 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 Entstehung und 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‘.

¹⁷⁹ Der Begriff Wortfamilie wird hier so gebraucht, dass es sich dabei um eine Gruppe von Wörtern handelt, die dasselbe Stammwort (etymologische Wurzel) haben.

¹⁸⁰ 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) und der den Zusammenhang einer Wortfamilie konstituiert (<http://de.wikipedia.org/wiki/Wortstamm>, 22.12.13).

Vorgehensweise

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 II.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 weiteren Wortteilen um Prä- oder Suffixe handelt.

4.8.1 Die Wortverwandtschaft ‚chor‘

4.8.1.1 Aktuell gültige Etymologie für ‚Chor‘

Das im Deutschen verwendete Wort ‚Chor‘ geht auf das griechische Wort ‚Horos‘ (Χορός) zurück und bedeutet dort: Reigentanz, Chorreigen, Tanzplatz, Tänzerschar, Chor.¹⁸¹ Welche dieser Bedeutungen die ursprüngliche ist, ist nicht mehr festzustellen. Alle weiteren Erklärungen sind aus diesem Grund hypothetisch. Deshalb ist es schwierig, eine indoeuropäische Ausgangsform zuzuordnen. Möglicherweise geht ‚Horos‘ auf ‚gher‘ mit der Bedeutung ‚greifen, (ein)fassen‘ zurück,¹⁸² wozu auch ‚ghoros‘, eingezäunter Platz, gehört.¹⁸³ Über das lateinische ‚chorus‘ kam es dann im Verlauf der Christianisierung durch die katholische Kirche als Lehnwort in die romanischen und germanischen Sprachen.¹⁸⁴ 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 auch in andere Sprachen entlehnt wurde (Duden 2007, S. 128). Dabei erfolgte für die jeweilige Sprache eine typische Lautumwandlung.

¹⁸¹ Vgl. Duden, Das Herkunftswörterbuch 2007, S. 126.

¹⁸² Vgl. H. Frisk, Griechisch Etymologisches Wörterbuch 1970, S. 1112.

¹⁸³ Vgl. Pokorny, Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch 1959, S. 442.

¹⁸⁴ In den baltischen Sprachen, im Estländischen und Finnischen ist dieses Wort zumindest als Tanzwort heute nicht nachweisbar.

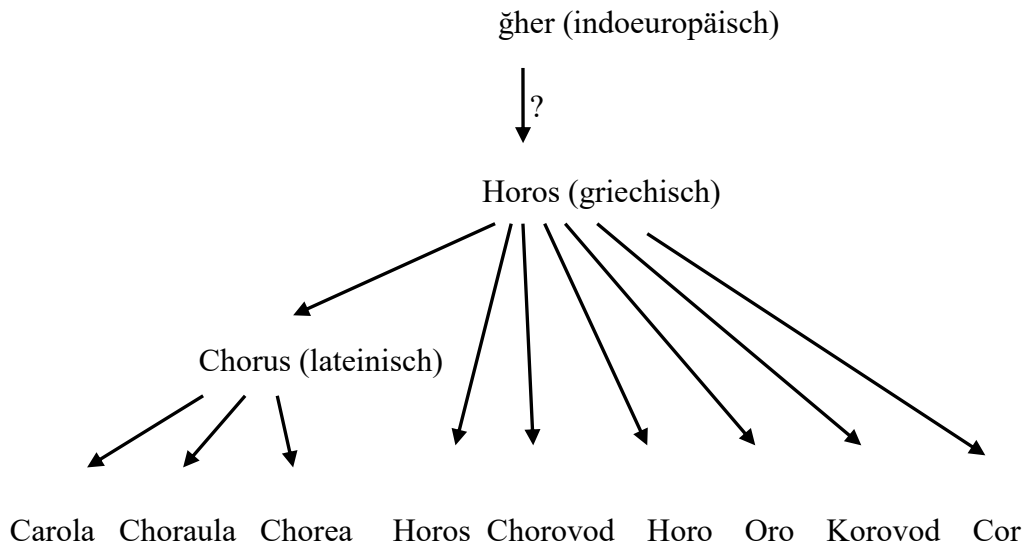


Abb. 481a: In den etymologischen Wörterbüchern angeführte Sichtweise zu der Herkunft von Tanzbegriffen der Wortverwandtschaft ‚chor‘. Die Entwicklungslinie für Carola ist in vereinfachter Form dargestellt.

Bei einer Gesamtschau der zusammengetragenen Belege und Argumente ergeben sich allerdings Ungereimtheiten und Widersprüche zu dieser 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, [...]“

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. Dies gilt insbesondere für die Schrittmuster der Tänze. Wenig einleuchtend ist, dass diese „zeitliche Stabilität“ nicht auch für die Bezeichnungen gelten sollte. Denn 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 altes Wort für diese Tänze existierte und deshalb ein griechisches übernommen werden musste. Eine Lehnwortübernahme ist für diesen Zusammenhang kaum nachvollziehbar.

Die in der unmittelbaren Nachbarschaft Griechenlands gebrauchten Kreistanzbegriffe: ‚Oro‘ (Südserbien, Nordmazedonien, 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?

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 können

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^{ch}oloth.‘ (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 ‚חול ^{chul}‘ – ‚sich kreisförmig bewegen, drehen‘, woraus sich auf einen Reigentanz schließen lässt.¹⁸⁵ Im Neuhebräischen wurde das Wort mit einem Praefix zu ‚lecholel‘ – ‚tanzen‘ erweitert.

Ein zweites, im Alten Testament verwendetes Wort, ‚כרר ^{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.¹⁸⁶ 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 ^{hal}‘ – ‚Ḥāla‘ 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.

¹⁸⁵ Vgl. W. Gesenius, Handwörterbuch über das Alte Testament 1962, S. 217-218.

¹⁸⁶ Vgl. W. Gesenius, Handwörterbuch über das Alte Testament 1962, S. 364.

Bei den von Berbern im Mittleren Atlas gebrauchten ‚**araas**‘ ‚Tanz, Rhythmus‘ oder ‚**jarras**‘ ‚Tanz‘¹⁸⁷ ist diese ursprüngliche Bedeutung noch vorhanden.¹⁸⁸

In einem großen Gebiet von Mittel- bis Ostanatolien und angrenzenden Gebieten wird das Wort ‚**Halay**‘ als Bezeichnung für Kreiskettentänze von unterschiedlichen Ethnien wie Türken,¹⁸⁹ Kurden¹⁹⁰ und Assyrem benutzt. In Aserbaidtschan 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.¹⁹¹

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**‘.¹⁹²

Auch das Volk Yi in der chinesischen Provinz Yunnan hat Kettentänze mit der Bezeichnung ‚Qie‘ (Aussprache: **tʃeə[r]**).¹⁹³

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, wie z. B. das kurdische ‚hore‘.

¹⁸⁷ Junk 1948, S. 132.

¹⁸⁸ Diese Aussage beruht auf Belegen, die noch durch weitere bestätigt werden sollten.

¹⁸⁹ Im Türkischen bedeutet ‚alay‘ ‚viele Menschen‘, was sehr wahrscheinlich zu den volksetymologischen Deutungen zu zählen ist.

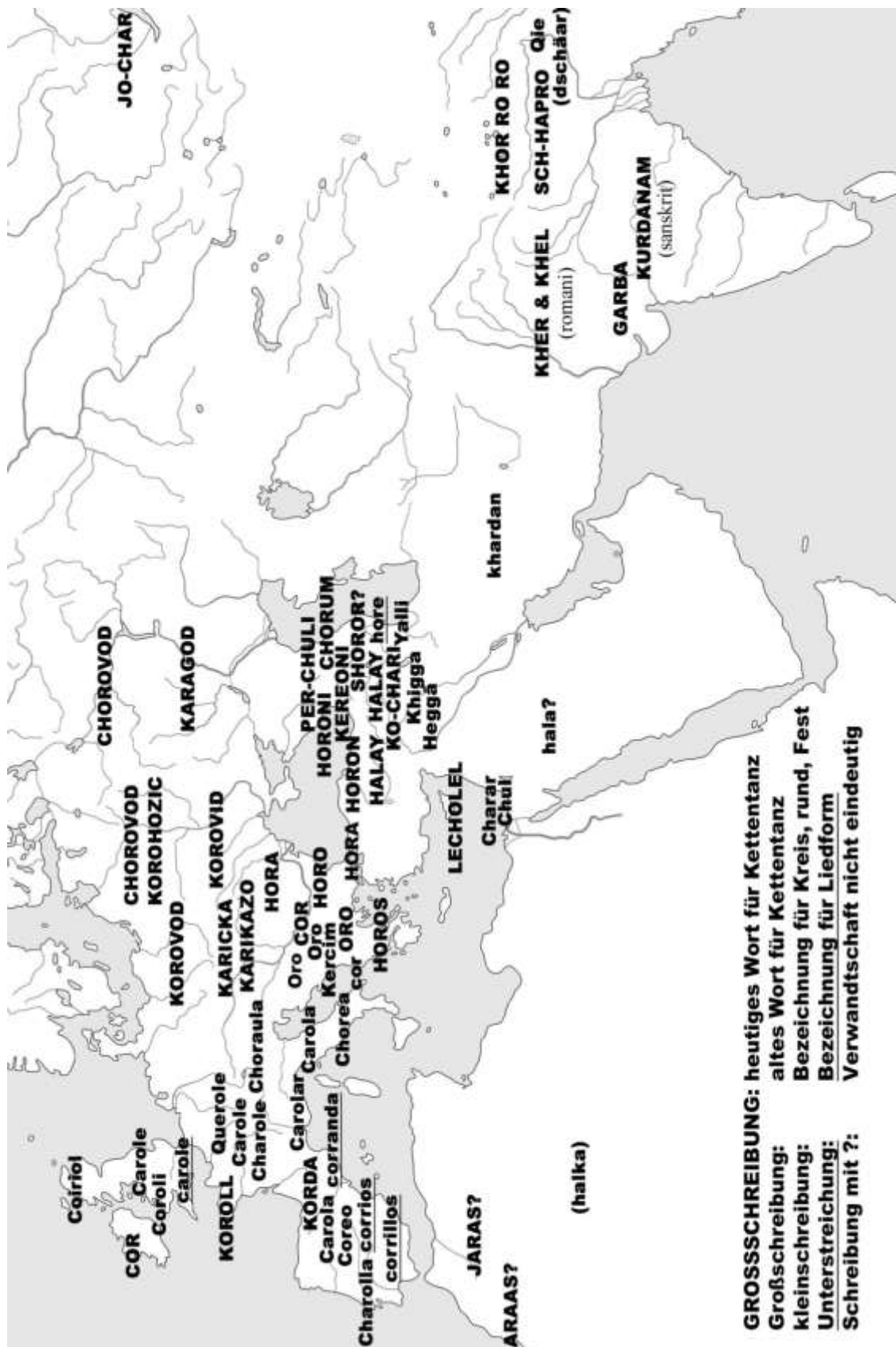
¹⁹⁰ Neben Halay gibt es bei den Kurden noch die Liedbezeichnung ‚Hore‘, wahrscheinlich die älteste Form der kurdischen Musik. Sie kann sowohl von Musikinstrumenten begleitet werden als auch ohne Instrumente gespielt werden. Sie wird von einem oder mehreren Sängern gesungen. Hore ist besonders im Hawraman Gebiet, einer Region im iranisch-irakischen Grenzgebiet, sehr verbreitet.

¹⁹¹ Turner, A comparative Dictionary of Indo-Aryan-Language vermutet ein Lehnwort aus der drawidischen Sprache.

¹⁹² Rinjing Gurung, Mailkontakt vom 22.4.12, dabei ist der Name in die englische Schrift übertragen.

¹⁹³ Persönlicher Mailkontakt vom 2.12.2012 mit Prof. Stevan Harrell, Prof. für Anthropology für China und Taiwan an der Uni Washington.

Abb. 481b: Chor-Wortverwandtschaft in der Bedeutung von Tanz, Lied und Kreis.
 (Die Karte wurde auf der Grundlage der Daten im Kap. II.D erstellt. Es wurden nur Wörter eingetragen, die beide Konsonanten der Wurzel besitzen. Mutmaßliche Präfixe wurden durch einen Bindestrich abgesetzt.)



Andere Wörter haben eine zweifelhafte Etymologie.

‚Choraula‘ heißen heute noch einige Kettentänze in der französischen Schweiz. Diese Form wird auf das Griechische ‚χορᾶλης‘ (choraule) ‚Chorflötist‘ zurückgeführt.¹⁹⁴ 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.¹⁹⁵ Dass ‚choraula‘ auf ‚Chorflötist‘ zurückgeht, ist aus semantischer Sicht kaum nachvollziehbar.¹⁹⁶

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.¹⁹⁷

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 wichtiges Instrument der Gruppenidentität. Eine Lehnwortübernahme ist daher eher unwahrscheinlich.
- 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.

¹⁹⁴ Vgl. Zeitschrift für Romanische Philosophie 1912, XXXVI. Band, S. 309.

¹⁹⁵ 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.

¹⁹⁶ Vgl. die Ausführungen zu carole in Kap. 4.7.3.

¹⁹⁷ Andererseits ist ‚dantsa‘ (Tanz) ein Lehnwort, das sich mit einer neuen Art zu tanzen verbreitet hat (vgl. Kap. 4.9.3a).

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 Sinngabung 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 Sprachenwechsels 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 Substratwörter 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.

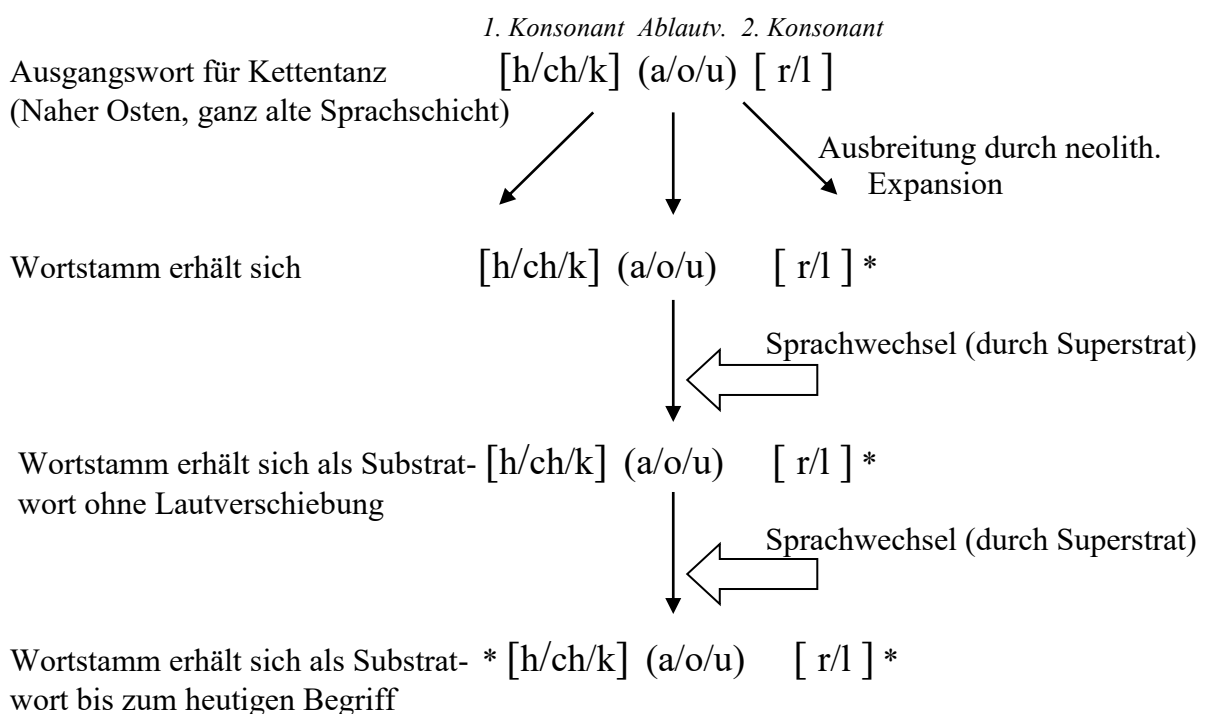


Abb. 481c: ‚chor‘ als konserviertes Substratwort bei mehrfachem Sprachenwechsel. Erste eckige Klammer = 1. Konsonant; runde Klammer = Ablautvokal; zweite eckige Klammer = 2. Konsonant; * = Suffix (hinten) oder Praefix (vorne).

Vor dem Hintergrund der angeführten Argumente erscheint nun die Rückführung von ‚chor‘ auf die indoeuropäischen Wurzel ‚ǵher‘ 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.¹⁹⁸

4.8.1.4 Ausnahmen

‚chor‘-Derivate als Lehnwörter

Als die europäischen Juden in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts 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‘¹⁹⁹ oder ‚lange Dantz‘ und in Skandinavien ‚Leik‘ oder ‚Långdans‘. 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 anderen Tanzformen präsent sind.

In Anatolien und im Nahen Osten gibt es jetzt 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, deren Schritte meist schnell sind und deren Muster sich heute meist über drei oder vier Takte erstrecken.

¹⁹⁸ 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.

¹⁹⁹ Chordantz enthält zwar die Wurzel chor. Dieser Wortteil wird aber im Deutschen nachvollziehbarer Weise als lateinisches Lehnwort interpretiert.

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.



Abb. 481d: Die Wortverwandtschaft ‚kochari‘

Die Wortbedeutung von Kochari wird in den einzelnen Sprachen ganz unterschiedlich erklärt: Im Kurdischen hat ‚Koçer‘ die Bedeutung „Nomade“.²⁰⁰ Im Armenischen heißt ‚Koch‘ „Knie“ und ‚ari‘ „kommen“,²⁰¹ nach T. van Geel²⁰² heißt ‚Koch‘ auf Armenisch aber „Horn“. Im pontisch-griechischen Dialekt bedeutet ‚Kots‘ „Ferse“ und ‚Kotso‘ sind „Körperglieder“. Nach Dora Stratu heißt das Wort „Ellenbogen“ und nach D. Charalamides²⁰³ bedeutet ‚Kotsari‘ „sexuell erregter Hammel“. Im Türkischen ist ‚Köçeri‘ ein Eigenname, der „ein während der Wanderung geborenes Kind“²⁰⁴ bedeutet. Auch bei den Lasen gibt es Tänze mit der Bezeichnung köçari 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. 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

²⁰⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Kochari>, 30.10.2013.

²⁰¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Kochari>, 30.10.2013.

²⁰² Eine niederländische Volkstanzlehrerin, die sich auf armenische Tänze spezialisiert hat.

²⁰³ Griechischer Tanzlehrer aus Thessaloniki, der auf pontische Tänze spezialisiert ist.

²⁰⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Kochari>, 30.10.2013.

jeweiligen neuen Sprache. Schon die große Ähnlichkeit zur Stammwurzel ‚chor‘²⁰⁵ spricht dafür, das Wort ‚Ko-char-i‘ und seine Ableitungen zur ‚chor‘-Verwandtschaft zu stellen, für die ja auch die Substrathypothese favorisiert wird.

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 genommen, 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 wie ‚Cobie‘ (Aussprache dschobie), wo bei den entsprechenden Wörtern die Konsonanten von der mutmaßlichen Ausgangsform abweichen.

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.

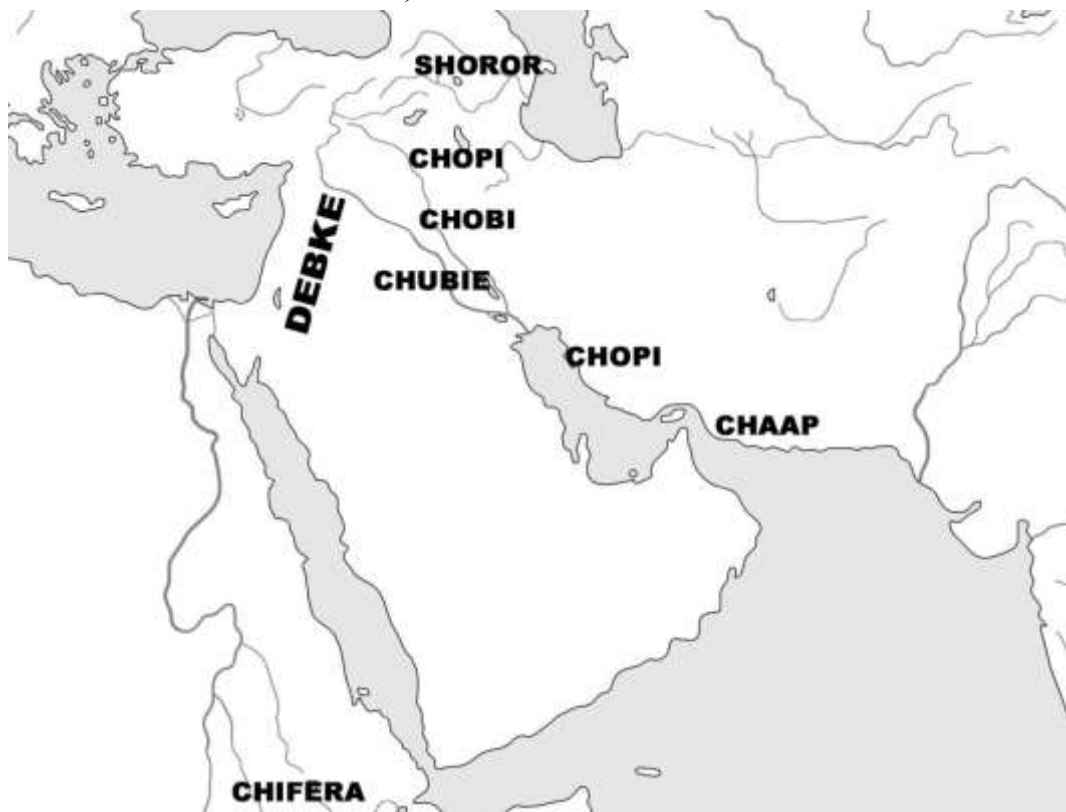


Abb. 482a: Die Wortverwandtschaft ‚chobie‘ und ‚debke‘

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

²⁰⁵ Bei der Zuordnung der einzelnen Wortteile wäre -char- die abgeleitete Wortwurzel, Ko- ein Präfix und -i ein Suffix.

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.²⁰⁶

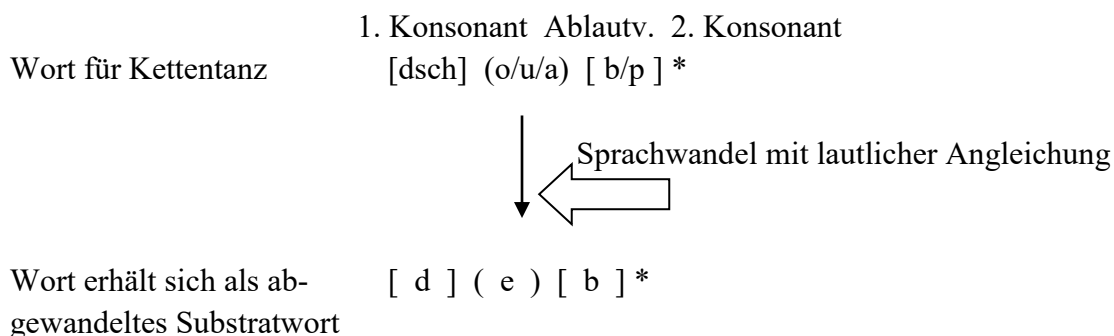
Auch das äthiopische Wort ‚Chifera‘ (tsifera) mit der Bedeutung ‚zum Singen tanzen‘ könnte zur Wortfamilie ‚chobi‘ gehören.

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 Argumente 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 ist²⁰⁷ und sich die Lautgestalt dann noch dem vermuteten Inhalt²⁰⁸ angepasst hat.



²⁰⁶ 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.

²⁰⁷ Dies ist nach Rix (2005, S. 1338) ein bei Lautwandel prinzipiell möglicher Vorgang.

²⁰⁸ Dies ist nach Panagl (2005, S. 1347) ein bei Lautwandel prinzipiell möglicher Vorgang.

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.

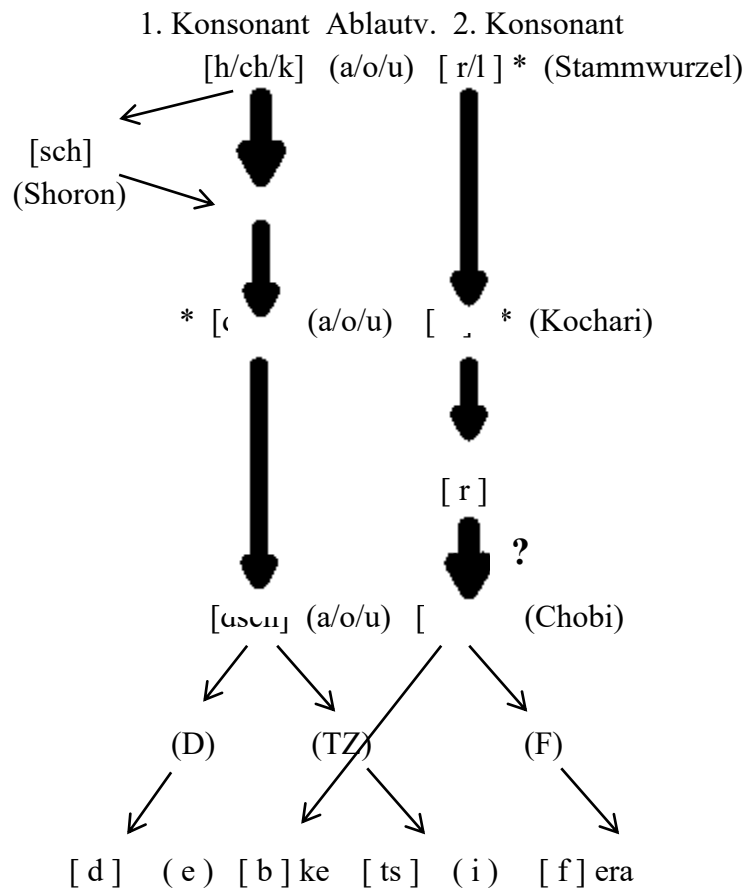


Abb. 482c: Stammbaum der Wortfamilien ‚chor‘, ‚chobi‘ und ‚kochari‘. Erste eckige Klammer = 1. Konsonant; runde Klammer = Ablautvokal; zweite eckige Klammer = 2. Konsonant; * = Suffix (hinten) oder Praefix (vorne)

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

Gebiet, Ethnie	Begriff, Bedeutung
Tibet	Guoxie
in Rajasthan, Indien	ghoomar (Kettentanz)
in Punjab, Indien	Gidda
in Kerala, Indien	Kaikottikali
Nordthailand, Lisu	woa kia (Tanz, als Kettentanz ausgeführt)
Yakuten von Sakha	Ohuokhai (einzigiger Kettentanz)
Amazigh-Berber, Mittlerer Atlas	Ahidous (Hauptkettentanz)
Chleuh-Berber, Hoher Atlas	Ahouach (sprich Achwuasch) (Hauptkettentanz)

Hierbei ist allerdings bemerkenswert, dass alle²⁰⁹ diese Bezeichnungen für Kettentanz (Tab. 482) den ersten Konsonanten der mutmaßlichen Wortwurzel ‚chor‘ (in Tabelle 482 fett markiert) enthalten und das 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.

²⁰⁹ Bisher habe ich noch gar keine Benennung für Kettentanz gefunden, die keinerlei Übereinstimmung mit ‚chor‘ aufweist.

4.8.3 Die Wortverwandtschaft ‚bal‘

4.8.3.1 Aktuell gültige Etymologie für ‚bal‘²¹⁰

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 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.²¹¹



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.²¹² In manchen Regionen

²¹⁰ Zur inhaltlichen Abgrenzung gegenüber ‚Tanz‘ und ‚Chor/Horo‘ siehe Kap. 4.7.7.

²¹¹ 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.

²¹² 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 tänzerisches Kurzdrama. Der im Modernen Gesellschaftstanz übliche Bolero geht auf den kubanischen Bolero im 4/4-Takt zurück und hat zumindest, was

(Sardinien, Armenien, Albanien) wurde er zum Oberbegriff für Paar- und Gemeinschaftsformen.

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 Wörter²¹³ 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 ‚bâzi‘ (das z wird als stimmhaftes s gesprochen) mit der Bedeutung Tanz, Spiel. Freie Tänze in den größeren Städten werden so bezeichnet.²¹⁴ Der Zusammenhang der in Pakistan vorkommenden Tanzbezeichnung ‚Kumbhar‘²¹⁵ 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, dass im Griechischen dieser Zeit ein passendes Wort für ‚tanzen‘ nicht bestand und deshalb ein neues generiert wurde - oder dass 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).

die Tanzbewegungen betrifft, andere Wurzeln. Ob das Wort einen gemeinsamen Ursprung hat, ist im Moment nicht zu klären.

²¹³ Alle angeführten Wörter mit ihren Quellen sind im Datenteil IIB aufgelistet.

²¹⁴ Die Bedeutungsebene Spiel passt allerdings gut zur vorwiegend darstellenden Charaktereigenschaft der bal – Gruppe. Eine etymologische Untersuchung liegt mir nicht vor.

²¹⁵ Kumbhar ist eine geringfügige Variante des Attan (Bezeichnung der dortigen Tänze) im Quettastil der Hazara- und Haripur-Stämme Zentral-Nordpakistans.

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 zumindest 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.²¹⁶ 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 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.

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 Tänzen.

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.

²¹⁶ Vgl. Kap. 5.4.2.

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‘²¹⁷ 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‘. 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‘²¹⁸ 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 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 Tabelle 483 zusammengestellt.

Tabelle 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

²¹⁷ 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.

²¹⁸ ‚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.

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 Ablautvokal 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 im Verlauf der europäisch kontinentalen Ausbreitungsrichtung Begriffe ohne Ablautvokal.

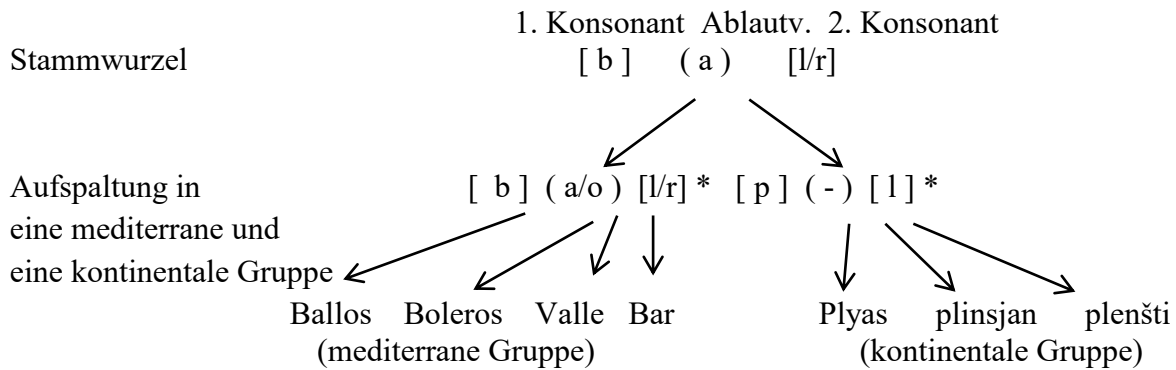


Abb. 483c: Mögliche Wortentwicklung innerhalb der „erweiterten Wortfamilie ‚bal‘. Erste eckige Klammer = 1. Konsonant; runde Klammer = Ablautvokal; zweite eckige Klammer = 2. Konsonant; * = Suffix

4.8.3.5 Weitere Tanzbegriffe mit größer 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.

Horak (1974 S. 3) schreibt zum oberbayrischen und tiroler Schuhplattler: „Aber nur in einem kleinen Teil des Landes - [...] läßt er (der Schuplattler) 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 ‚plätteln‘ 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‘.²¹⁹

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

²¹⁹ Platteln wäre somit ein Begriff, der der kontinentalen Ausbreitungsroute der Neolithiker zuzuordnen wäre.

Balzplatz auf und ab. Die Bewegungen und Lautäußerungen erinnern den menschlichen Beobachter sehr an Tanzrituale, beispielsweise an einen von Wolfram zitierten Hochzeitstanz im Hotzenwald.²²⁰

Sprachlich gesehen ist Balz ein Wort, das im germanischen Sprachbereich nur im Hochdeutschen²²¹ 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 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 Ländlertempos 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‘²²² zu. Letztere wird schon im 16. Jh. schriftlich

²²⁰ 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,“

²²¹ Hochdeutsch basiert auf den mittel- und süddeutschen Dialekten.

²²² Der Nürnberger Meistersinger Kunz Has klagt im Jahr 1525: „Ytzund tantz man den wüsten weller, den spinner oder wie sies nennen.“ (in Sachs 1933, S. 256 – 257).

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.

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. Neben den Tänzen selbst sind auch deren Bezeichnungen ein wesentliches Element des „neolithischen Bündels“.

Bei späterem Sprachwechsel durch eine neue Elite blieben die Tanzbenennungen als „Substratwörter“ 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 gibt es kein Tanzbegriffe der ‚chor‘-Familie,²²³ obwohl dort heute in Reliktarealen noch Kettentänze vorhanden sind und diese in diesen Gebieten bis zum Aufkommen der Paartänze weit verbreitet waren. Dafür besteht im Moment keine Erklärung.

Neben der hohen semantischen Übereinstimmung der Kettentanzbenennungen bestehen eine 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

²²³ Zumindest keine, die nicht als griechisch-lateinisches Lehnwort eingestuft werden.

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.

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 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 Volkstänze auf der iberischen Halbinsel, in Süd-Italien und auf den Mittelmeerinseln. Auch in Russland war individuelle und improvisierte Ausführung ein sehr wichtiger Bestandteil der Volkstänze. Mit diesem Hintergrund wird es auch verständlich, dass in einigen dieser Länder ein Begriff dieser Wortfamilie zum Oberbegriff für Volkstänze wurde.

Diese Interpretation wird auch durch die Auswertung früher Tanzabbildungen (8. bis 3. Jt. v. Chr.) gestützt (Abb. 452h, m, n). Der Anteil der mit erhobenen Armen frei tanzenden Personen²²⁴ ist in Mesopotamien (5%), im Iran und Pakistan (14%) und im späten Nahen Osten (8%) deutlich niedriger als in Südosteuropa (76%).²²⁵ 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 (Arukhio, 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 nicht gleichmäßig, sondern es gibt Schwerpunkte im mediterranen Südeuropa, in Ägypten und auf der arabischen Halbinsel.

²²⁴ 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.

²²⁵ Der Anteil der Darstellungen muss nicht unbedingt dem realen Anteil entsprechen, ist aber möglicherweise ein Maß für die Wichtigkeit.

Bemerkenswerterweise bestehen im letztgenannten Gebiet (heute) keine Kettentänze und zugehörigen Bezeichnungen mehr.

Kritik an den geltenden etymologischen Deutungen der ‚chor‘- und ‚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 Belege, beim vermuteten Alter dieser Wörter nicht. Sie resultieren aus Ähnlichkeitsüberlegungen und neuen Erkenntnissen zur Entstehung und Ausbreitung der zugehörigen Tanzformen. Dabei werden insbesondere der linguistische Aspekt der Lautähnlichkeit und die geographische Herkunft miteinbezogen. In erster Linie spielt die Bedeutung der Wörter eine sehr wichtige Rolle bei den vorliegenden Interpretationen. Die Hypothesen über die Geschichte der Tanzbegriffe können so gesehen für sich allein genommen nicht als evident angesehen werden, im Zusammenhang mit Hypothesen zur Entstehung der Kettentänze und mit ikonographischen Befunden bilden sie aber einen weiteren „Mosaikstein“ für ein Gesamtbild der Genese und Genealogie europäischer und südwestasiatischer Volkstanzformen.

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.²²⁶ 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 Mehrpaartänze²²⁷ 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. Auch in der Bretagne, auf Sardinien, den Färöer, in Südfrankreich und Nordspanien finden sich letzte Reliktareale im „Paartanzgebiet“, wobei dieser Typ der Gemeinschaftstänze bis zum Mittelalter die vorherrschende Tanzform in ganz Europa war. Ab dem 12. Jh. ersetzen die Paartänze zunehmend die Kettentänze.

²²⁶ Die einzelnen Tanztypen werden in Kap. 3.7 charakterisiert.

²²⁷ Die Mehrpaartänze sind eine Untergruppe der Offenen Paartänze (vgl. Kap. 3.7.2)

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 im Unterschied zu den alten Kettentänzen.

Kettentänze werden durch den Gruppenbezug geprägt. Alle tanzen die gleichen Schritte und sind Teil der Gruppe. Nur im geöffneten Kreis hat der Tanzführer²²⁸ 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 wird die Individualität wichtiger. Die Dominanz des Gemeinschaftsbezugs schwindet. Die Paare tanzen, zumindest bei den Freien und Geschlossenen Paartänzen, unabhängig voneinander und bewegen sich damit individuell.

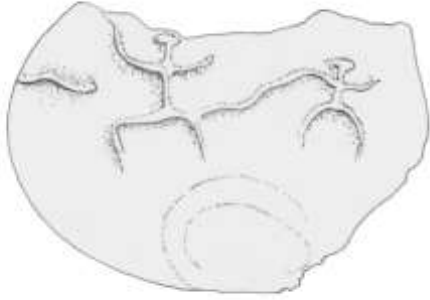
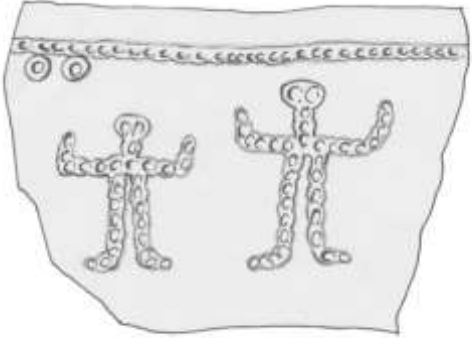




Eine weitere Voraussetzung für die Entstehung von Paartänzen könnte im Verhältnis der Geschlechter liegen. Bei Paartänzen muss die gesellschaftliche Stellung von Frau und Mann annähernd gleich sein, denn es tanzen die Partner direkt miteinander und berühren sich sogar. Dagegen sind Kettentänze unter verschiedenen Geschlechterverhältnissen möglich. Denn eine annähernd gleichberechtigte Stellung führt zu gemeinsamer Teilnahme in der Kette, bei deutlich unterschiedlicher Stellung bilden die Frauen einen separaten Kreis oder müssen sogar an anderen Orten tanzen.

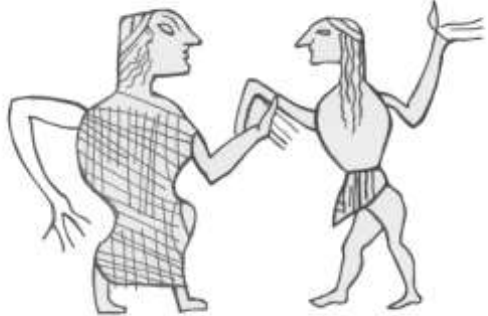





Eine „annähernde Gleichwertigkeit“ der Geschlechter als Voraussetzung für Paartänze wurde im Mittelalter zuerst in Mitteleuropa im 12. Jh. (Sorell 1985, S. 35) spürbar und führte zu den Offenen und Geschlossenen Paartänzen. Wesentlich älter scheinen aber die Freien Paartänze zu sein, denn für diesen 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 Zeit (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).

²²⁸ Auch wer nach dem Tanzführer tanzt, ist nicht unerheblich.

	
<p>Abb. 491a: Keramik aus dem frühen 5. Jt. BC, Gomolava (Nordserbien)</p>	<p>Abb. 491b: Keramik aus dem späten 5. Jt. BC, Gumelnița (Südrumänien)</p>
	
<p>Abb. 491c: Keramik aus dem späten 5. Jt. BC, Dumesti (Rumänien)</p>	<p>Abb. 491d: Vase aus dem prädynastischen Ägypten (5. – 4. Jt. BC), unbekannte Herkunft</p>
	
<p>Abb. 491e: Minoischer Siegelringabdruck aus Vapheio (Süd-Peleponnes!!), 1500-1450 BC</p>	<p>Abb. 491f: Siegelringabdruck aus Mykene, 1400 BC</p>

	
<p>Abb. 491g: Ausschnitt aus einem Bild auf einem etruskischen Tonkrug 7.Jh. BC, (aus Prayon, Die Etrusker 2006, S. 59)</p>	<p>Abb. 491h: Schale aus Böötien, 570 BC, eigenes Foto, Museum Hohentübingen (Ausschnitt)</p>
	
<p>Abb. 491i: Keramikmalerei auf einem apulischen Krater, 500 BC (Ausschnitt)</p>	<p>Abb.491k: etruskische Grabmalereien aus Torquinia, 480 BC (Ausschnitt)</p>
	
<p>Abb. 491l: Bayerische Riemenzunge, 9. Jh. n. Chr. (Ausschnitt)</p>	<p>Abb. 491m: Zeichnung in der Heidelberger Mannesischen Handschrift, 1350 n. Chr. (Ausschnitt)</p>

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 stark²²⁹ – zu den gebräuchlichen Tanzformen gehörte. Insofern könnte die oben beschriebene Situation Modellcharakter für die Entstehung der Freien Paartänze haben.



Abb. 491n: Kette und freier Tanz mit Partnerbezug.

²²⁹ 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).

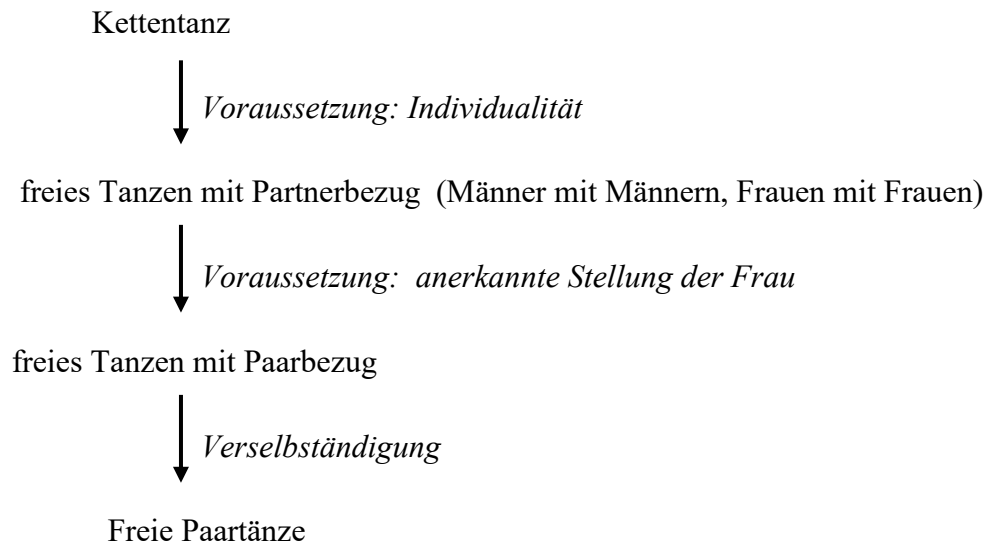


Abb. 491o: Modell zur Entstehung der Freien Paartänze. Aus dem Kettentanz entwickelt sich das freie Tanzen mit Partnerbezug. Diese Entwicklung setzt einen gewissen Grad an Individualität innerhalb der Gesellschaft voraus. Bei einer gesellschaftlich anerkannten Stellung der Frau kann daraus freies Tanzen mit Paarbezug und letztendlich Freier Paartanz entstehen.

Aus dem freien Tanzen mit Paarbezug entwickelten sich dann Freie Paartänze.²³⁰ Diese verselbständigten Formen basieren meist auf dem gleichen Schrittmaterial wie Kettentänze.²³¹ Dafür gibt es besonders im Mittelmeerraum²³² viele Beispiele: Der auf vielen griechischen Inseln (Kykladen und Dodekan. 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 Schrittverteilung. 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 Dreierschritt²³³ im 7/8-Takt (kurz, kurz, lang) bildet den Grundschrift der ‚Paar-Račenicás‘ in Bulgarien, der dort auch in

²³⁰ 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.

²³¹ 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 Dreitaktmuster 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.

²³² 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.“

²³³ Ein Dreierschritt besteht aus drei Schritten, hat aber nichts mit dem Dreitaktmuster zu tun!

‚Ketten-Račenicás‘ zu finden ist.²³⁴ 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 ‚Bolerós‘ deuten darauf hin, dass die freien Formen des Volkstanzens mit der Bezeichnung ‚Bal‘ verknüpft sind. Die ohne Fassung einzeln getanzten Bewegungen haben 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.²³⁵ 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“²³⁶ 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.

²³⁴ 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).

²³⁵ 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 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 entgegenganzten.“ Und weiter schreibt Sachs (1933, S. 187): „[...] tanzen die Männer erhobenen Arms die Pantomime, den Ballo.“

²³⁶ 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):²³⁷

- 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 Sprödenspiel²³⁸ 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 variierte Kunststücke. Beim gemeinsamen Rundtanz führt dann der Bursche. Die schnellen Drehungen erforderten eine enge Fassung, die im 15. und 16. Jh. häufig als unzüchtig verboten wurde.

²³⁷ Vgl. auch Sachs (1933) S. 65, 66, 121; Wolfram (1983) S. 176-188; Böhme (1886) S. 196.

²³⁸ Unter Sprödenspiel wird das kokettierend abweisende Verhalten der Tänzerinnen verstanden.

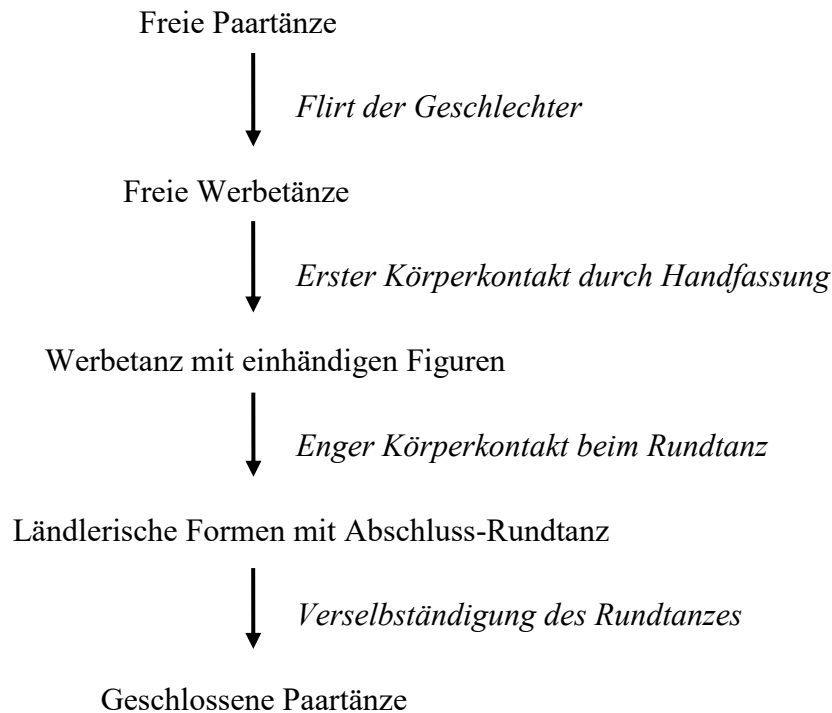


Abb. 492a: Modell zur Entstehung der Geschlossenen Paartänze. Aus Freien Paartänzen entwickeln sich durch zunehmenden Körperkontakt über ländlerische Formen die Geschlossenen Paartänze.

„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):²³⁹

Sus machen umb den giegen
 ie zwei und zwei
 ein hoppel-rei
 recht sam si wellen vliegen



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.²⁴⁰ 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

²³⁹ In Böhme 1986, S. 35 oder Günther 1959, S. 58.

²⁴⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/Neidhart>, 30.10.2013.

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.“²⁴¹ (Übersetzung durch M. H.:²⁴² 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.)

	
<p>Abb. 492c: halboffener Bauerntanz mit Pantomime</p>	<p>Abb. 492d: Bauerntanz, „Umbdrehen“ (geschlossener Rundtanz)</p>

²⁴¹ Zitiert nach Kendel 1999, S. 20.

²⁴² 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..

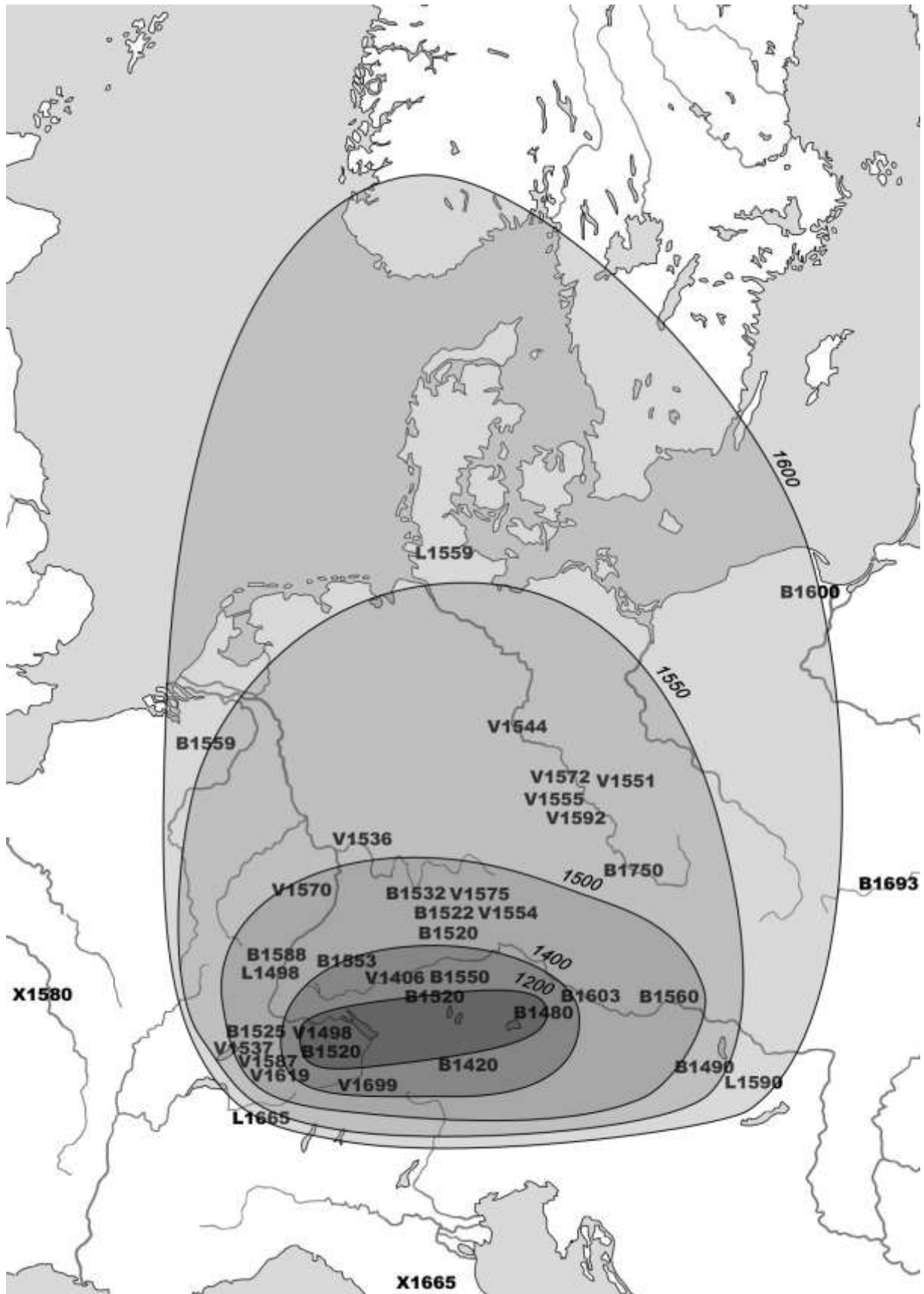


Abb. 492b: Ausbreitung der ländlerischen Formen. Datengrundlage für diese Karte sind die Tabellen Belege zur Ausbreitung des Geschlossenen Paartanzes (Datenteil B.1), Tanzverbote der Schweiz (Datenteil B.2) und in Ungarn (Datenteil B.3) und Auswertung der Bilder mit Geschlossenen Paartänzen der Bauern (Datenteil C.3.2).

V=Verbot, B=bildliche Darstellung, L=Literaturbeleg, X=negativer Beleg (kommt zu dieser Zeit an diesem Ort nicht vor)

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 Ausbreitungswelle²⁴³ 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.).²⁴⁴ Dabei wurde die Tänzerin an einem Holzscheit, das zwischen den Beinen befestigt war, hochgestemmt oder hochgeworfen.²⁴⁵ 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.

²⁴³ Die zweite Ausbreitungswelle ist in diesem Kapitel weiter unten beschrieben.

²⁴⁴ Die Volte war der Lieblingstanz von Elisabeth I.

²⁴⁵ Björn Engert, Musiklehrer und Spezialist für Höfische Tänze, 1971 in meinem Musikunterricht.



Abb. 492e: halboffener Bauerntanz



Abb. 492f: halboffener Bauerntanz



Abb. 492g: Bauerntanz, „Umschwingen“

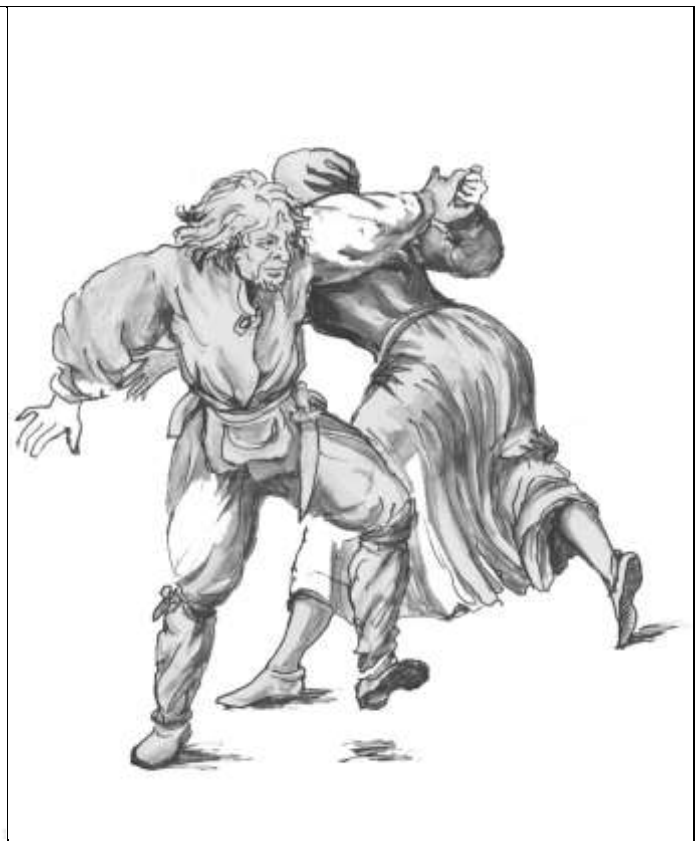


Abb. 492h: halboffener Bauerntanz

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.“²⁴⁶ 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 Yvain²⁴⁷ als der älteste Nachweis dieses Wortstammes.²⁴⁸ Seit dieser ersten Erwähnung erscheint das Wort vergleichsweise häufig. Anfang des 13. Jahrhunderts heißt es im Roman Dolopathos: „Li uns danse, l’autres querole.“²⁴⁹ 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. Jahrhundert, 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 tenezerr ziehent und tenent den tanz.“²⁵⁰ Vor dem 12. Jahrhundert ist ‚Tanz‘ als Begriff, zumindest in den zugänglichen Quellen, nicht nachweisbar.²⁵¹ Auch neuere Ausgaben etymologischer Wörterbücher²⁵² 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 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

²⁴⁶ Vgl. z. B. Schneider, *Tanzlexikon*, Mainz 1985, S. 523.

²⁴⁷ Chrétien de Troyes war ein altfranzösischer Autor, der zwischen 1140 und 1190 lebte.

²⁴⁸ Vgl. Duden, *Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim 2006, S. 837; oder Mackenstein, *Ursprung der Wörter*, Frankfurt 1988, S. 383.

²⁴⁹ Herbert, *Li romans de Dolopathos*, ed. A. de Montaiglon, Paris 1853

²⁵⁰ Wackernagel, *altdeutsche Predigten* 1876, S. 259; digitalisierte Quelle unter

<http://www.archive.org/stream/altdeutschepredi00wackuoft#page/258/mode/2up>, 30.10.2013.

²⁵¹ 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. Jahrhunderts. In noch älteren Sprachdenkmälern ist das lat. saltare niemals durch ein dem Tanz entsprechendes Wort übersetzt.“

²⁵² Vgl. Pfeifer, W., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 1993, S. 1412; Kluge, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 2002, S. 906.

einem althochdeutschen Wort ‚dansōn‘ oder ‚thansōn‘ (hin- und herzerren, hinziehen)²⁵³ den sprachlichen Ableitungsregeln nicht entspricht.²⁵⁴

Im späten Mittelalter etablierte sich der Begriff als Modewort des Rittertums²⁵⁵ und verbreitete sich bis zum 16. Jahrhundert 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).

Tabelle 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 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 diese Bezeichnung ‚Tanz‘?

²⁵³ Vgl. Grosse, R, Althochdeutsches Wörterbuch Band II, S. 163.

²⁵⁴ Im Althochdeutschen Wörterbuch von R. Schützeichel (1969) wird dansōn vom althochdeutschen dinsan (ziehen, schleppen) abgeleitet.

²⁵⁵ Vgl. Kluge-Götze, Etymologisches Wörterbuch, Berlin 1951, S. 786.

Zwei Aspekte, die im Zusammenhang mit der Entstehung einer „neuen Art rhythmischen Bewegens“ stehen:

a) *Tanz* ' bedeutet ursprünglich: „Hin- und herziehen, ziehende Reihe“.

Einige Wörterbücher²⁵⁶ führen ‚danse‘ auf das gotische ‚thinsan‘, althochdeutsch ‚dinsan, dansôn‘ zurück, mit der Bedeutung „ziehen, schleppen“²⁵⁷. Auch im Altfränkischen bedeutete ‚dansôn‘ „ziehen“²⁵⁸. Die mittelhochdeutsche Form war dann ‚dinse‘, bzw. ‚danse‘²⁵⁹. 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.“²⁶⁰ (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:

Bei Sachs (1933, S. 182) und Böhme (1886, S. 24-25) findet sich:

mittelhochdeutsch	reigen	tanz
provenzalisch	corola	dansa
altfranzösisch	carole	danse
italienisch	carola	danza

Salmen (1980, S. 15):

altfranzösisch	querole	danse
altenglisch	carole	daunce

²⁵⁶ Vgl. Diez, Wörterbuch 1869; Körting, Lat.Rom. Wörterbuch; jeweils unter Tanz.

²⁵⁷ 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.

²⁵⁸ Vgl. Gamillscheg, Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, Heidelberg 1928, S. 290.

²⁵⁹ Vgl. Benecke, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 1854-1866 oder M. Lexer, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 1872-1878; vgl. Grosse, Althochdeutsches Wörterbuch 1970, S. 163.

²⁶⁰ Die Rechtsquellen des Kantons St. Gallen. Die Rechtsquellen der Stadt St. Gallen. Die Stadtbücher des 14. bis frühen 17. Jahrhunderts. Aarau 1995, S. 8.

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 dancent	(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 ²⁶¹ , 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. Jahrhundert gab es in Europa von einigen Sonderformen abgesehen nur Kettentänze (Reigentänze).²⁶² 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).

Tabelle 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?

²⁶¹ Apollonius von Tyrland, 1057/8.

²⁶² Vgl. Kap. 4.2.

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. Diese neue Schicht trennte sich von den Bauern, blieb aber über den Landbesitz den Bauern kulturell verbunden. Dazu kam in dieser Zeit noch die Abtrennung des Klerus. 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 ‚donauländischen²⁶³ 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 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.

Diese besondere Stellung der vornehmen Frau machte Höfischen Paartanz erst möglich und prägte auch sein äußeres Erscheinungsbild.

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) folgte einem Vortänzer“ (Böhme 1986, S. 33).²⁶⁴ Im Gegensatz zu den ungezügelten, wilden und unbeherrschten Bauerntänzen war der Hofanz kontrolliert, zurückhaltend, galant und von vornehmer Haltung. In der *Carmina burana* heißt es „stolz vnde hovisch“ (Nr. 148a).²⁶⁵

²⁶³ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Minnesang>, 30.10.2013.

²⁶⁴ 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.

²⁶⁵ In Salmen 1999, S. 162.

Paartänze am Hofe

In Abgrenzung zum Reigen entstanden im 11. Jh., wahrscheinlich 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.²⁶⁶ Der höfische Paartanz²⁶⁷ 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),²⁶⁸ eine Regel, die alle bildlichen Darstellungen zeigen und die noch heute gilt.²⁶⁹

Über die Gründe gibt es nur Spekulationen, 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.²⁷⁰ Dieser war, 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, 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 Mann²⁷¹ 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).²⁷²

²⁶⁶ 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).

²⁶⁷ 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 Paaren auf der Kreisbahn beim Reigen. Es sind keine solistischen Paare gemeint (der Verfasser).

²⁶⁸ 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.“

²⁶⁹ In Knigge, Umgangsformen heute, S. 172-173, Falkenverlag 1982.

²⁷⁰ Der Edelmann kann sie (die Pavane) mit Degen und Barret tanzen, [...] (Arbeau 1588 S. 31).

²⁷¹ Die Führung eines Reigens 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.“

²⁷² Bei griechischen Kettentänzen ist die Bewegungsrichtung rechts. Wenn Volkstanzgruppen aus Gründen des Vorführeffekts Männer und Frauen mischen, entsteht auch eine Folge Mann, Frau, Mann, Frau, usw., aber mit gegensätzlicher Richtung. Wenn daraus Paare entstehen, steht der Mann rechts und die Frau links. Dies konnte



Abb. 493a: Modell zur Entstehung der Seitenverteilung der Geschlechter im Paar

Aus dem Herumführen zur Musik entstanden Formen, die hier als Offene Paartänze²⁷³ kategorisiert werden. Sie verbreiteten sich als neue Mode des Rittertums zusammen mit dem aus dem Rheinfränkischen ins Galloromanische entlehnten Wort ‚Tanz‘²⁷⁴ über alle Höfe Europas.

Drei Faktoren begünstigten eine schnelle Ausbreitung der Offenen Paartänze und deren Bezeichnung ‚Tanz‘²⁷⁵ in der europäischen Adelschicht.

Erstens entstanden zu dieser Zeit, etwa ab der Mitte des 11. Jahrhunderts, irgendwo in Nordfrankreich die ersten Ritterturniere. Sie breiteten sich in den folgenden Jahrzehnten in ganz Nordfrankreich und den angrenzenden Gebieten aus. Im Jahr 1095 wurde das erste Turnier in Flandern erwähnt. In Deutschland begannen die ersten Turniere ab dem 12. Jahrhundert. Der erste belegte Ritterwettstreit auf deutschem Boden fand 1127 im fränkischen Würzburg statt.²⁷⁶ In den folgenden Jahrhunderten verbreiteten die Ritter ihre Turniere und

ich bei der Vorführung von griechischen Tänzen immer wieder beobachten. Deshalb leuchtet diese Interpretation am ehesten ein.

²⁷³ Eine genaue Charakterisierung dieser Tanzform ist in Kap. 3.7.2 vorgenommen worden.

²⁷⁴ In Kap. 4.9.3a wird auf diesen Vorgang ausführlich eingegangen.

²⁷⁵ Erst später findet eine Begriffserweiterung von ‚Tanz‘ als Oberbegriff für alle weiteren Formen statt.

²⁷⁶ 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.

die damit verbundenen Feste²⁷⁷ über ganz Europa. Somit expandierte mit dem neuen ‚dansen‘ auch das Wort ‚Tanzen‘.²⁷⁸

Zweitens begünstigte der weit über Europa miteinander verwandte Hochadel diese Verbreitung. Junge Adelige aus Thüringen wuchsen beispielsweise in Frankreich bei der Verwandtschaft auf.²⁷⁹ 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 Branles genannt.

Die umgehenden Tänze entwickelten sich im 15. Jh. zum Bassedanse,²⁸⁰ 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 so auch 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 Adelligen 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. Menuett) ausgeführt. Letztlich endet diese Entwicklung beim Ballett mit langjährig ausgebildeten Berufstänzern.

²⁷⁷ Für diese Auffassung spricht auch, dass das Wort Tanz häufig im Zusammenhang mit „buhurt“ erwähnt wird (Harding 1973, S. 275). 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).

²⁷⁸ Häufig wurde das Wort ‚Tanz‘ auch zusammen mit anderen höfischen Events wie ‚buhurt‘ oder anderen Veranstaltungen des Rittertums gebraucht (Harding 1973, S. 276, S. 274).

²⁷⁹ 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.

²⁸⁰ Ein Prominieren, um sich zu zeigen und das prunkvolle Auftreten anderer zu beobachten, aber auch gemeinschaftlich zu tanzen (Brunner 1983, S. 61).

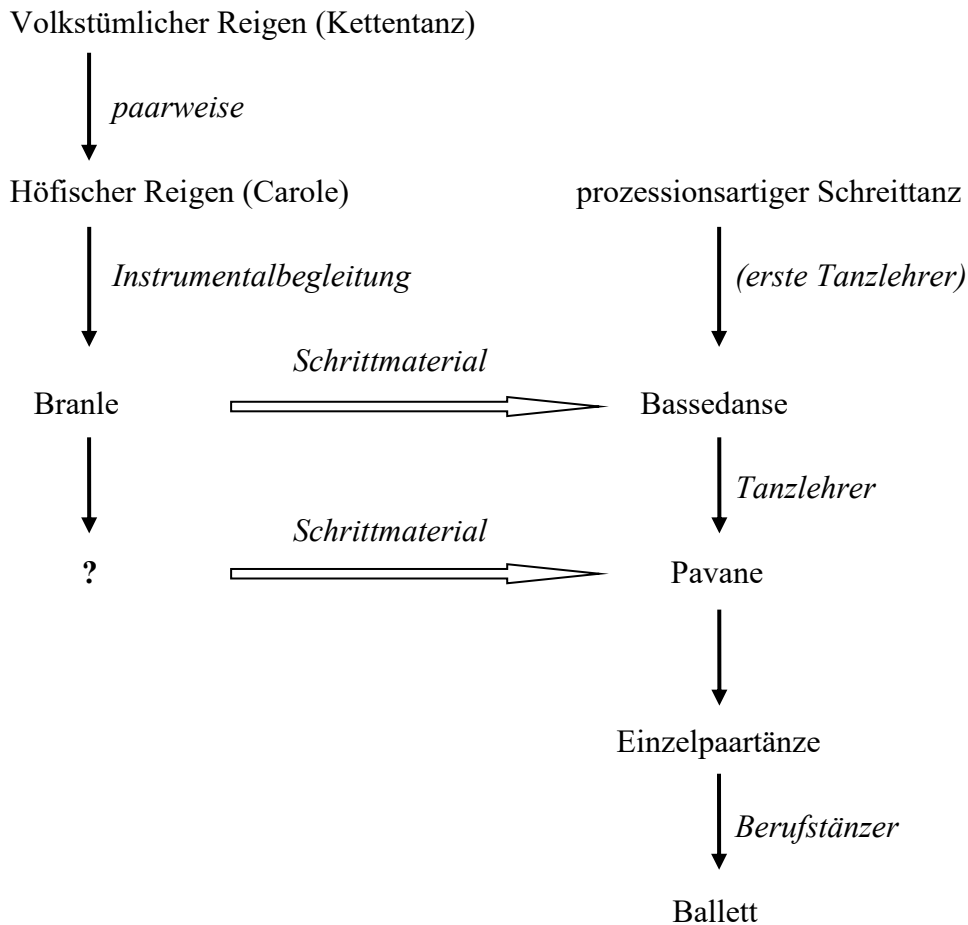


Abb. 493b: Entwicklungsschema der Höfischen Tänze

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 Branles²⁸¹ und gehen damit auf die alten Kettentänze zurück.

Auf dem Kontinent endete diese Entwicklung in komplizierten Einzelpaartänzen und letztendlich im Ballett. Auf den britischen Inseln führte sie zu einem ganz anderen Resultat, zu den Mehrpaartänzen.

²⁸¹ 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 Carols²⁸² an, jener Singtänze, die seit dem 15. Jahrhundert in England nicht mehr erwähnt werden“ (Wolfram 1951, S. 136).²⁸³

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‘ (ländliche Tänze) und kamen im 16. Jh. an den Hof zurück (Übersetzung durch M. H.).“ Weitere Quellen belegen diesen engen Kontakt zwischen Adel und Landbevölkerung.²⁸⁴

Ende des 16. Jh., in der Regierungszeit Elisabeth I, werden diese ‚ländlichen Tänze‘ in das Repertoire des englischen Bürgertums und des Adels aufgenommen. Schon kurz darauf, im Jahr 1632, tanzt 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‘²⁸⁵ immer mehr zu. Die Klientel für diese Sammlungen von Noten und Tanzbeschreibungen waren bürgerliche Kreise, in denen diese Tanzform großen Anklang fand.

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

²⁸² In der französischen Schreibweise ‚carole‘, in der englischen ‚carol‘.

²⁸³ Der englische Autor Thomas Elyot schreibt 1531: „We have nowe base daunsis, bargettes, pavions, turgions and rundes“ (zitiert nach Salmen 1999, S. 151).

²⁸⁴ 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.“

²⁸⁵ Dabei stehen die Paare in einer langen Gasse.

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.

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. Jahrhunderts kommen auch die Kolonnentänze (longways) auf den Kontinent (Goldschmidt S. 84). Cotillons, heute Quadrillen, sind schon ab Mitte des 18. Jh. gebräuchlich, setzten sich aber erst im 19. Jahrhundert durch.

Ab 1830 verschwanden die Mehrpaartänze aus den Ballsälen, die Paarrundtänze wie beispielsweise der Walzer begannen, das Parkett zu beherrschen (Goldschmidt S. 64).

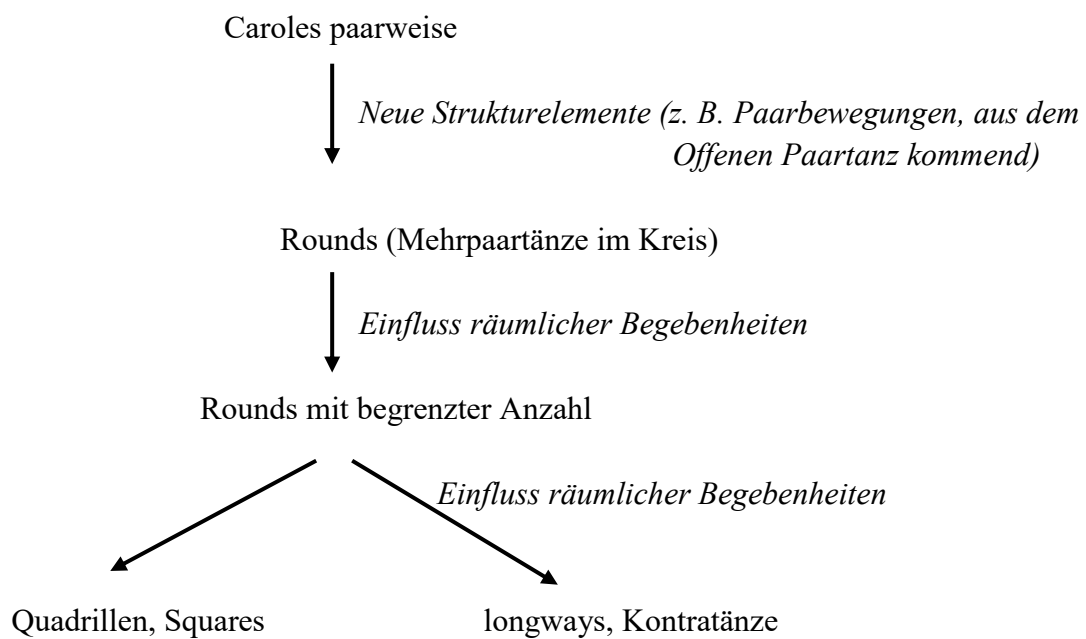


Abb. 494: Entwicklungsschema der Mehrpaartänze

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 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 Tänze 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 Darstellung sind nur die grundlegenden Prozesse angeführt.²⁸⁶

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.

²⁸⁶ 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.

5. Genealogie der Kettentänze

Auch Kettentänze haben eine Entwicklungsgeschichte. Ihre Entstehung vollzog sich im Nahen Osten im Zusammenhang mit der Entstehung der neolithischen Kultur (vgl. Kap. 4.5). Sie verbreiteten sich als wesentliches Element des neolithischen Bündels durch Migration der frühen Hirten und Bauern oder durch Ausbreitung deren Kultur. In der langen Zeit seit der Genese der Kettentänze ereigneten sich Entwicklungen und Veränderungen. All diese Prozesse, die zum heutigen Erscheinungsbild dieser Tänze führten, sind hier mit Genealogie der Kettentänze gemeint.

Heutige und vergangene Kettentänze unterscheiden sich in bestimmten Merkmalen. 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.²⁸⁷ 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. 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 getanzt. Welche Ursachen bestehen für diese Unterschiede und welche Aussagen können über die Entwicklung der Kettentänze seit ihrer Entstehung 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.

²⁸⁷ So ist die überwiegende Einschätzung sowohl von traditionsbewussten Volkstänzern, als auch von westlichen Hobby-Folkloristen.

5.1 Strukturanalysen 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 IFMC, welche unter der Leitung von Kurt Petermann (1983) erstellt wurde. 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 ein- oder mehrteilig sind und ob eine Symmetrie festzustellen ist.

5.1.2 Strukturanalyse nach Leibman (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 ein bestimmtes 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.

Tabelle 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
Gewichtsverlagerungen	R L	R L	R o	L o	R o	L R	L R	L o	RLR	LRL
Gewichtsverlagerungen 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 in der Struktur ihrer Basismuster verglichen werden.
- Mögliche Verwandtschaften und Entwicklungen können nachvollzogen werden.
- Tänze mit jeweils gleichem Basismuster können in Familien eingeteilt werden.
- Tänze können einer bestimmten Musterlänge zugeordnet werden, z. B. mit einer Musterlänge von 4 Takten.
- 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 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, Nordmazedonien, Albanien, Bulgarien und Griechenland analysiert. Auf eine Analyse rumänischer Volkstänze wird verzichtet.²⁸⁸ 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).

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 Grundschräge bestimmt. So enthält ein 2/4-Takt zwei Grundschräge 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.

Bei der Analyse der Musterlängen wurden Schrittmuster von einem (1TM, TM bedeutet Taktmuster) bis sechzehn Takten (16TM, TM bedeutet Taktmuster) 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 diejenigen Tänze mit mehrteiligen Strukturen unabhängig von ihrer Musterlänge unterschieden. Das Ergebnis ist in Abb. 521a graphisch dargestellt.

²⁸⁸ 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 weitgehend 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.

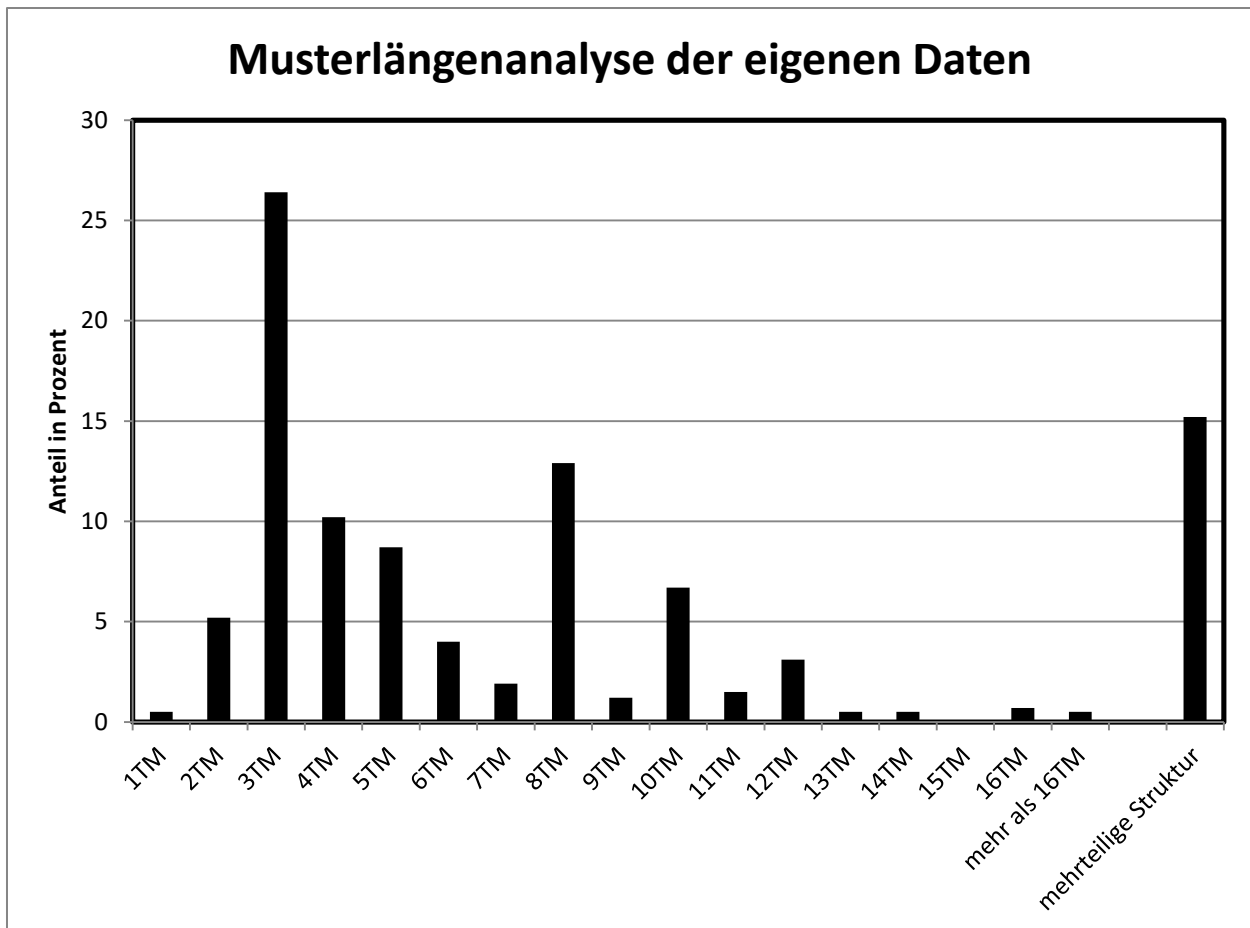


Abb. 521a: Prozentuale Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 999 Kettentänzen der Länder Kroatien, Serbien, Nordmazedonien, Albanien, Bulgarien und Griechenland (eigene Datensammlung, Datenteil E.1.A.1). TM = Taktmuster!

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 Maximum²⁸⁹ 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.

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.

²⁸⁹ Eine Verteilung mit einem Maximum wird als unimodal bezeichnet (http://de.wikipedia.org/wiki/Modus_%28Statistik%29 vom 28.5.2014)

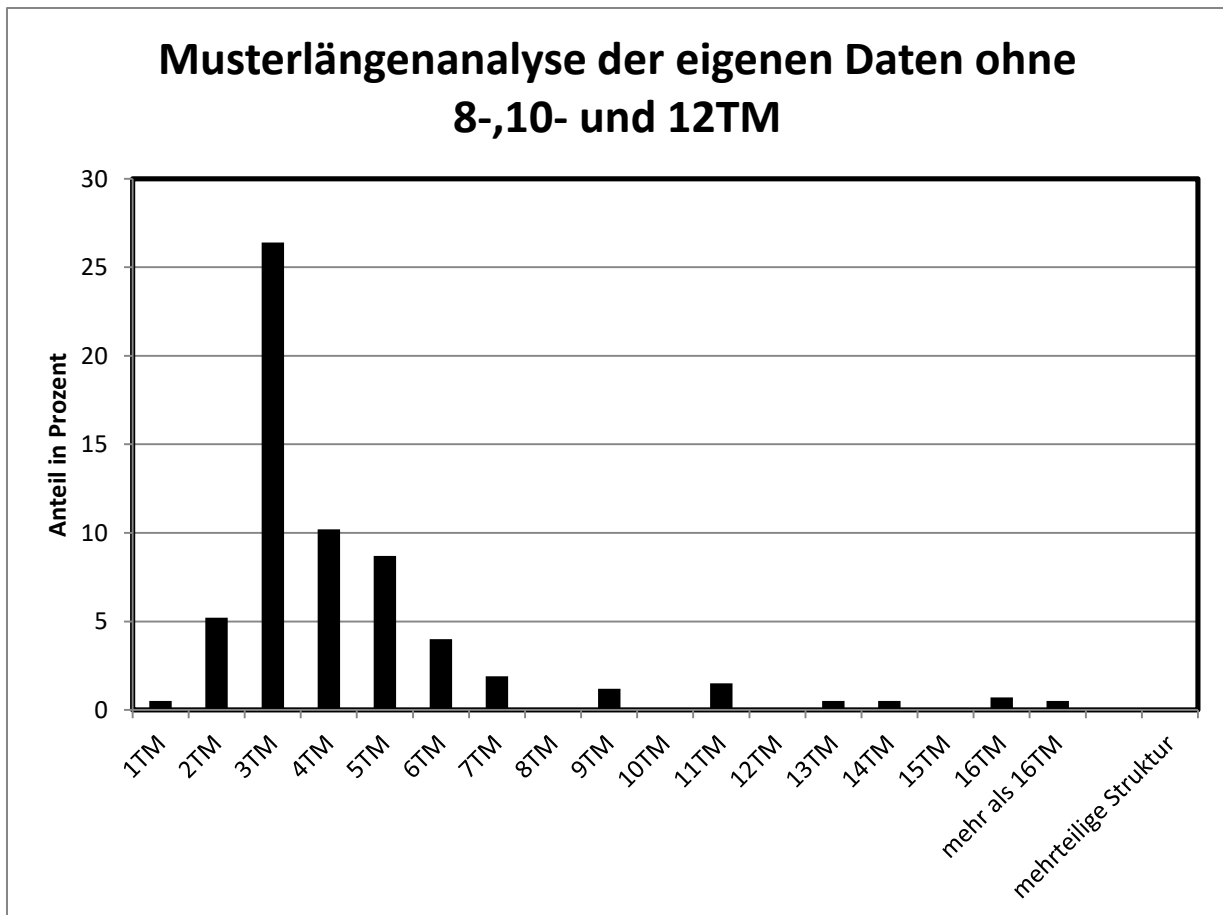


Abb. 521b: Prozentuale Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 999 Kettentänzen der Länder Kroatien, Serbien, Nordmazedonien, Albanien, Bulgarien und Griechenland (eigene Datensammlung, Datenteil E.1.A.1) ohne 8TM, 10TM, 12TM und mehrteilige Strukturen.

5.2.2 Vergleich der Ergebnisse für die Musterlänge mit den Analyseergebnissen der Daten anderer Autoren

Um die Ergebnisse zu überprüfen, wurden die Daten von L. Torp (1990) für 847 Kettentänze vom ganzen Balkan, B. Ravnikar (1980) für 224 Kettentänze aus den Regionen des ehemaligen Jugoslawiens, M. Dimoski (1977) für 46 Kettentänze aus Nordmazedonien, G. Pajtondžiev (1973) für 105 Kettentänze aus NordNordmazedonien und P. Atanasovski (Videosammlung 2003) für 46 Kettentänze aus NordNordmazedonien auf die gleiche Weise aufbereitet. In der Summe sind das 2267 analysierte Kettentanzformen, wobei zwischen den einzelnen Datensätzen einige wenige Dopplungen bestehen.

Insgesamt ergibt sich für die Daten von anderen Autoren ein ähnliches Ergebnis, was zeigt, 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 nicht gleichmäßig 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 (das Zentrum, der Westen und der Norden Serbiens, der Osten und Nordosten Serbiens und der Süden und Südosten Serbiens) unterscheiden. Auch für die regional sehr unterschiedlichen griechischen Tänze werden drei Gebiete voneinander abgegrenzt (das nordgriechische Nordmazedonien, die pontische Region und 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.

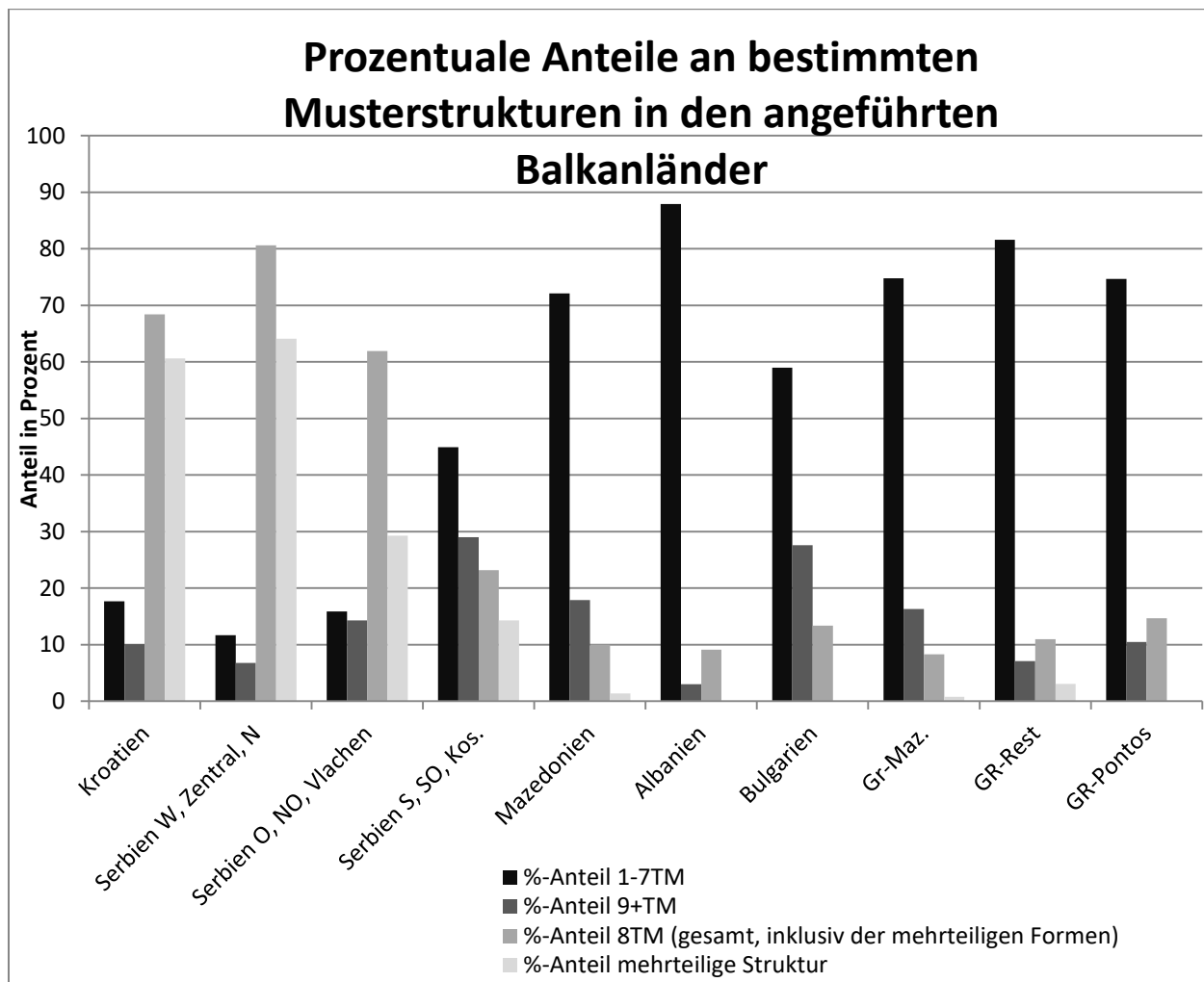


Abb. 523a: Prozentualer Anteil bestimmter Kategorien der Musterlänge bei 999 Kettentänzen (eigener Datensatz, E.1.A.2) für die angeführten Länder.

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)

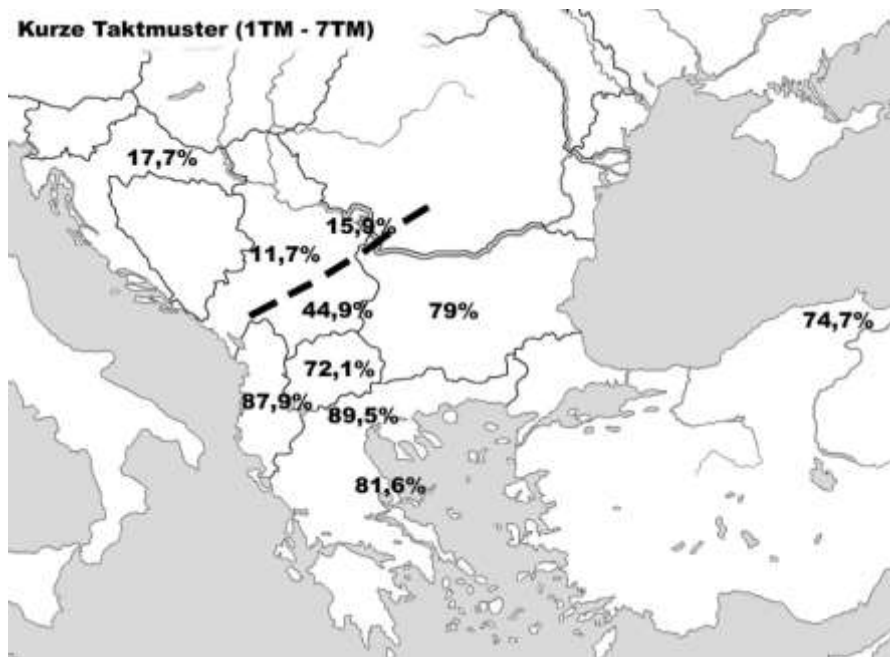


Abb. 523b: Prozentuale Anteile von kurzen Taktmustern (1TM bis 7TM) in verschiedenen Regionen des Balkans. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil E.1.A.2.

Gegensinnig verteilt sind dagegen achttaktige Musterstrukturen (vgl. Abb. 523c), die in Kroatien und Serbien vorherrschend sind, im südöstlichen Balkan aber nur einen Anteil von etwa 10% erreichen.

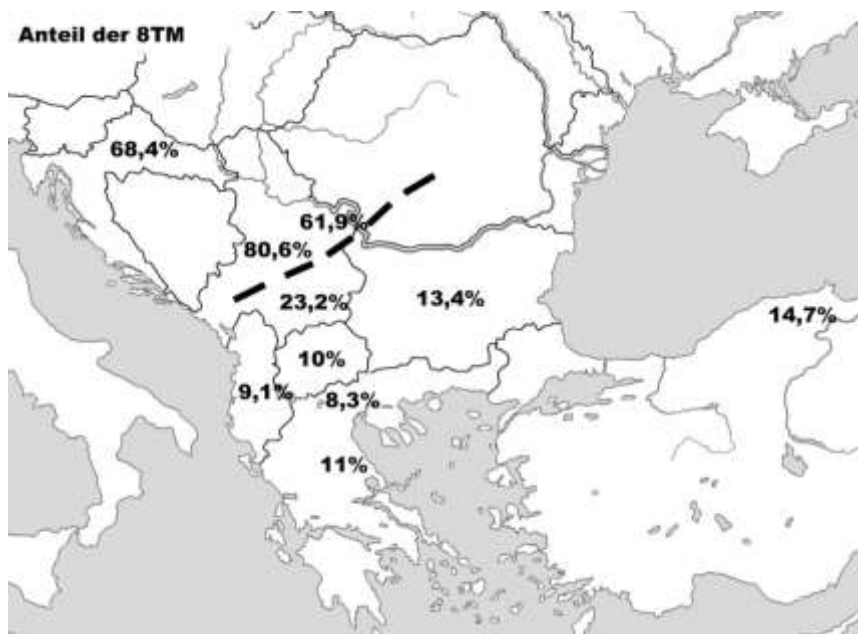


Abb. 523c: Prozentuale Anteile von achttaktigen Mustern in verschiedenen Regionen des Balkans. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil E.1.A.2.

Auch mehrteilige (vgl. Abb. 523d) und symmetrische Strukturen (vgl. Abb. 523e) sind im Westen häufig und im Südosten eher selten.

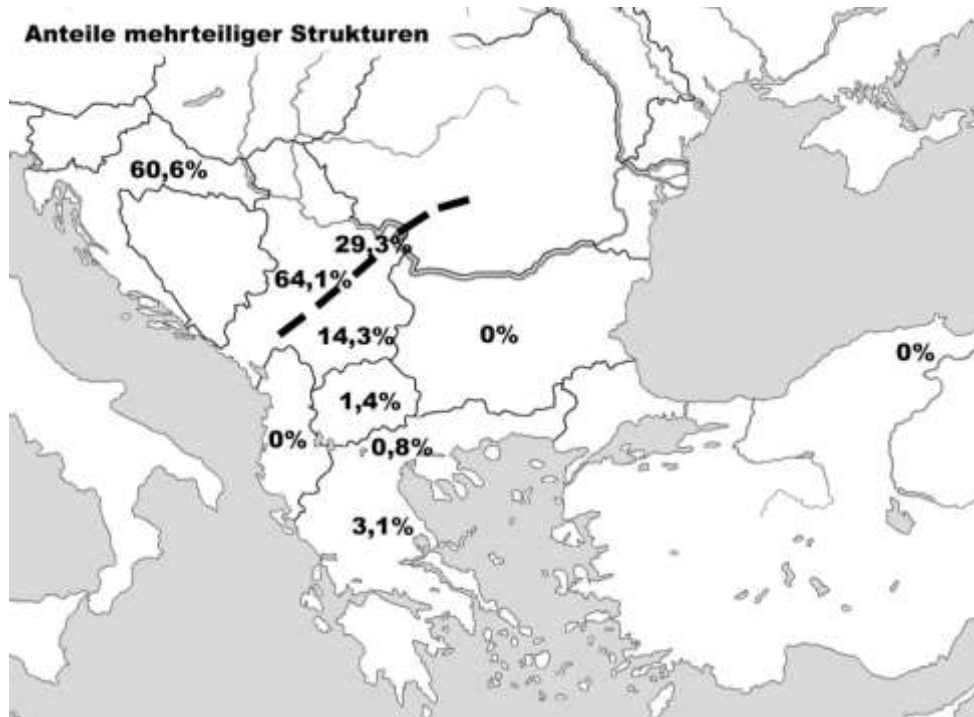


Abb. 523d: Prozentuale Anteile von mehrteiligen Strukturen in verschiedenen Regionen des Balkans. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil E.1.A.2.

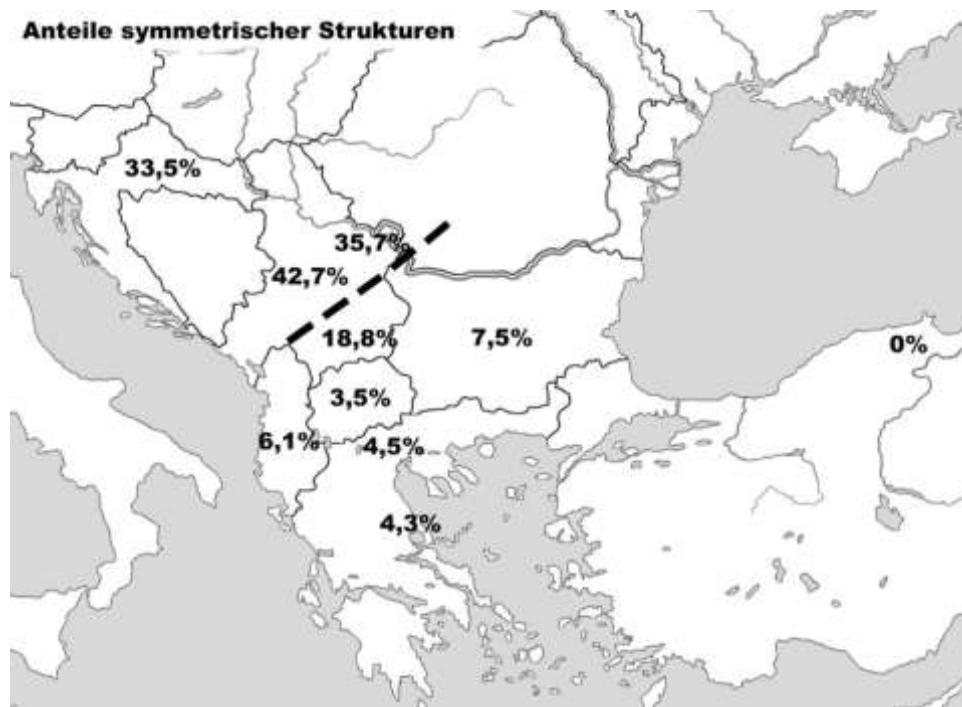


Abb. 523e: Prozentuale Anteile von symmetrischen Strukturmustern in verschiedenen Regionen des Balkans. Die Datenbasis für diese Karte befindet sich im Datenteil E.1.A.2.

5.2.4 Vergleich der Ergebnisse des eigenen Datensatzes mit den Ergebnissen anderer Autoren bezüglich der Musterlängen-Häufigkeit von Tänzen aus Nordmazedonien (siehe Originalarbeit)

5.2.5 Regionale Unterschiede für die Häufigkeit symmetrischer Strukturen

Als symmetrische Muster gelten Formen, bei denen Muster auf die andere Richtung mit den jeweils „anderen Füßen“ 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.

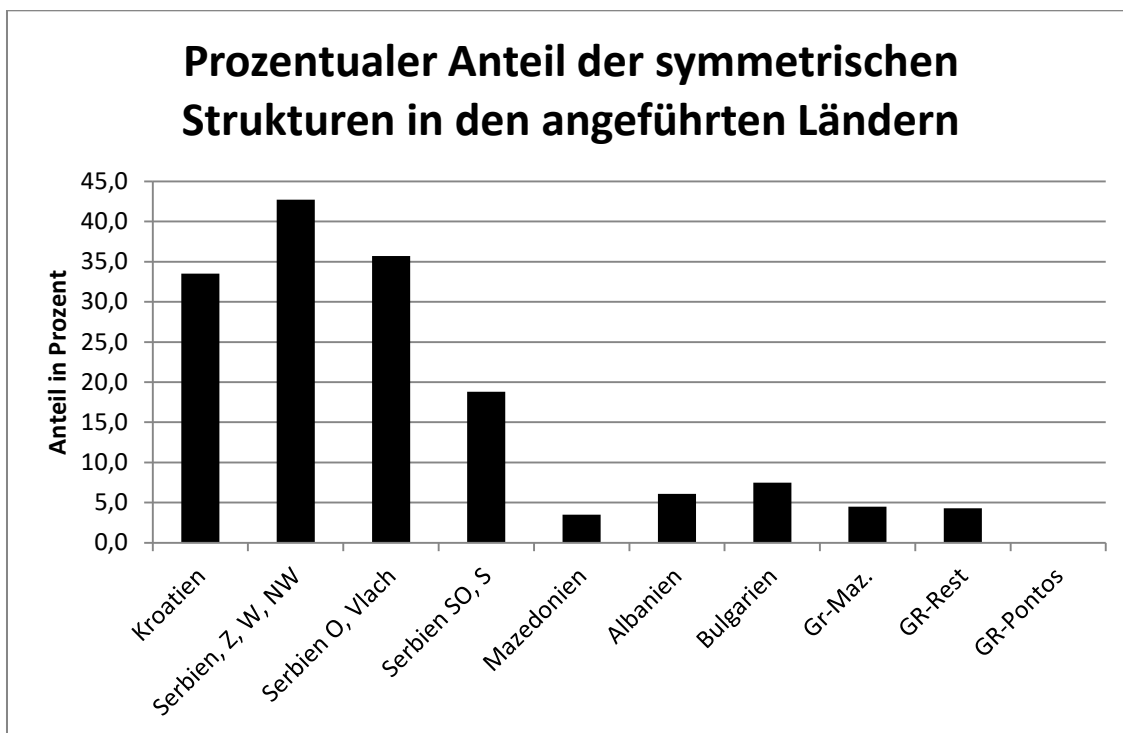


Abb. 525: Prozentualer Anteil symmetrischer Muster von 999 Kettentänzen (eigener Datensatz, E.1.A.3) für die angeführten Länder.

Symmetrische Strukturen sind von Kroatien bis Ostserbien mit 35 – 45% durchaus häufig. Süd- und SO-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, wogegen 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 Tabelle 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 ganztaktige 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.²⁹⁰ Ansonsten ist dieses Muster sehr, sehr selten.

²⁹⁰ Das Muster der arabischen Debkes kann aber durch teiltaktige Phasenverschiebung auch als 0 1 1 beschrieben werden (vgl. Kap. 4.1.3.1).

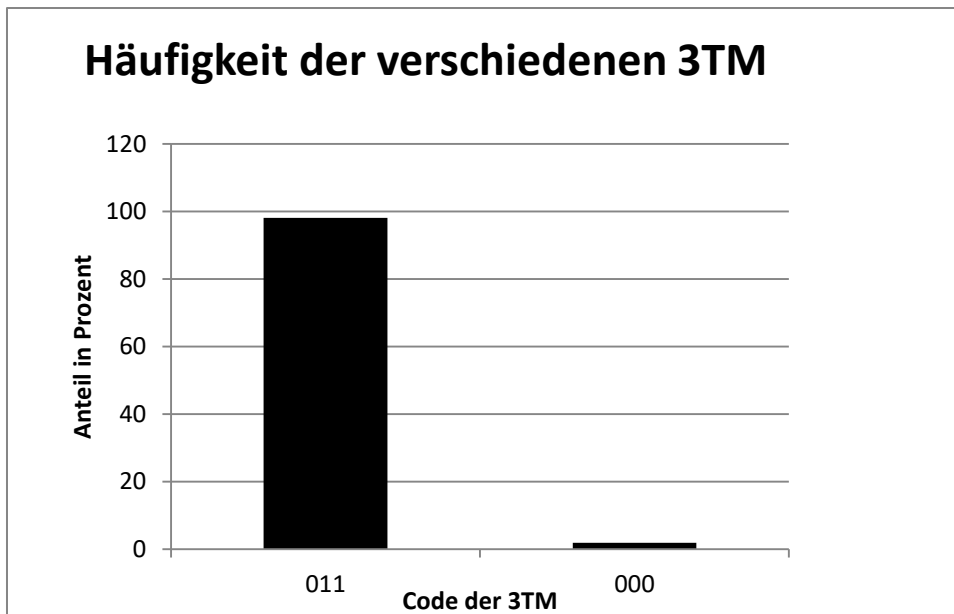


Abb. 526a: Häufigkeit der zwei möglichen 3TM (Datenteil E.1, A.4)

d) Vier-Takt-Muster (4TM)

Für das Vier-Takt-Muster bestehen 4 Möglichkeiten.

d₁) mit Code 0 1 0 1

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 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.

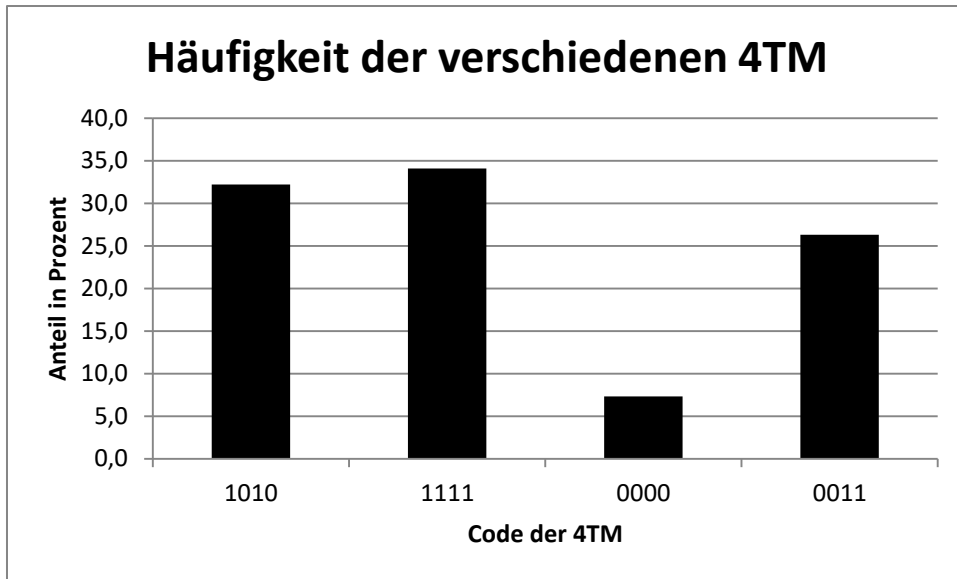


Abb. 526b: Häufigkeit der vier möglichen 4TM (Datenteil E.1.A.4).

e) Fünf-Takt-Muster (5TM)

Das Fünf-Takt-Muster hat vier Ausprägungen.

e₁) mit Code 0 1 1 1 1

Mit großem Abstand das häufigste Fünf-Takt-Muster hat das Basismuster 01111 mit einem Anteil von 86%. Es ist über den ganzen Balkan verbreitet, wenn auch gewisse Schwerpunkte in Nordmazedonien und bei den Schwarzmeergriechen liegen. Allerdings wird dieses Muster auch von Arbeu (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%.

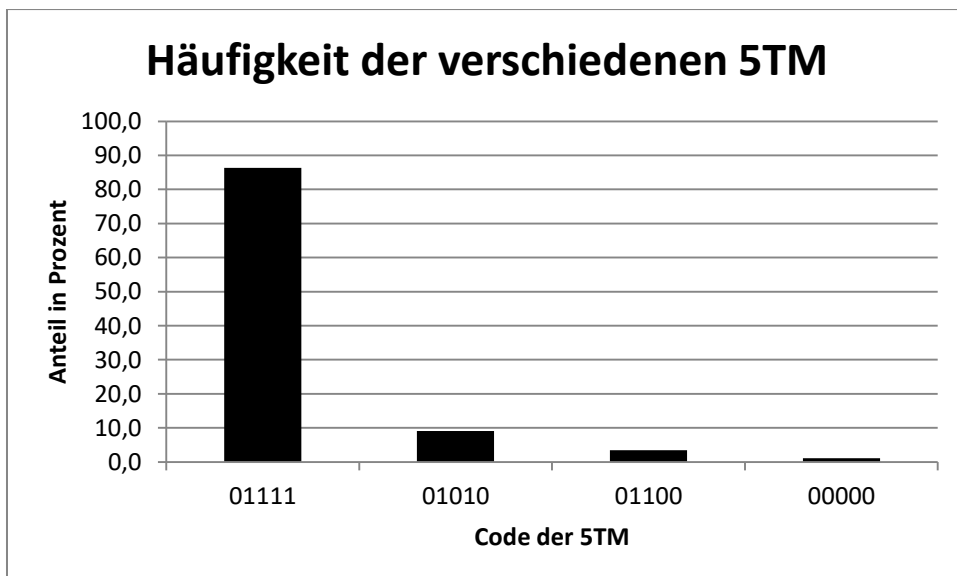


Abb. 526c: Häufigkeit der verschiedenen 5TM (Datenteil E.1.A.4).

f) Sechs-Takt-Muster

Sechs-Takt-Muster kommen in acht verschiedenen Basisformen vor:

f_1 : 111111; f_2 : 001111; f_3 : 010111; f_4 : 011011; f_5 : 000011; f_6 : 010001; f_7 : 001001; f_8 : 000000.

Am häufigsten ist die Variante f_2 mit 27% Anteil. Bemerkenswert ist, dass die meisten dieser Varianten durch Aufweitung (f_2 , f_3 , f_6) oder Verdopplung (f_4) des Drei-Takt-Musters 001 abzuleiten sind (vgl. Kap. 5.5.2). Die Variante f_7 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 Ravnkar (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, Nordmazedonien und Bulgarien. Betrachtet man die jeweiligen Länder genauer, konzentrieren sich die 10TM in Nordmazedonien 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.

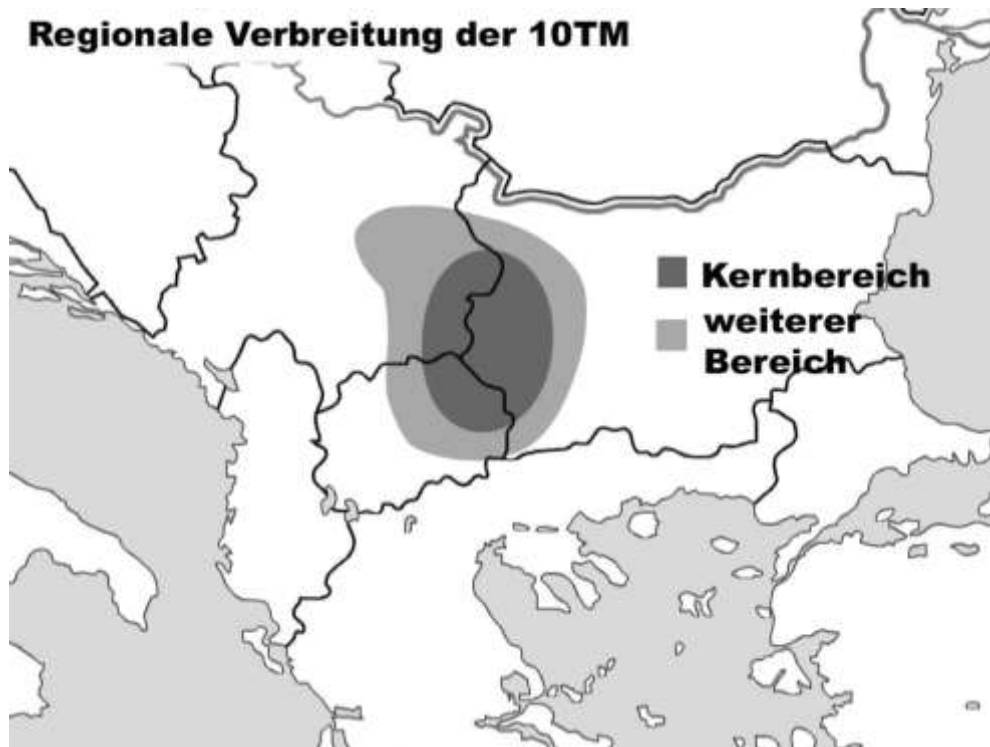


Abb. 527a: Regionale Verbreitung des 10TM (Datengrundlage siehe Datenteil E.1.0).

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, Nordmazedonien und Bulgarien, in Serbien aus dem Osten und Südosten und in Bulgarien aus dem Nordwesten, Westen und Südwesten. Für Nordmazedonien ist aus den vorliegenden Daten kein Schwerpunkt zu ermitteln.

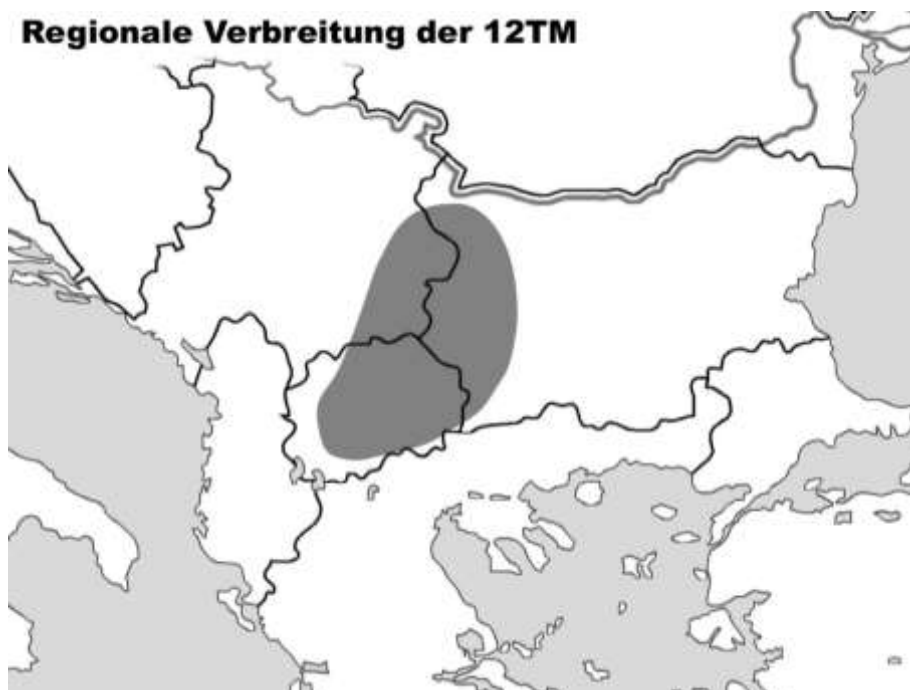


Abb. 527b: Regionale Verbreitung der 12TM (Datengrundlage siehe Datenteil E.1.0).

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.

- Bei den Varianten der Basismuster sind nur einige 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 kann gut durch einen 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 (1 TM – 7 TM, 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.

	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%
Nordmazedonien, Albanien, Bulgarien, Griechenland	60-85%	5-20% (Ausnahme Bulgarien)	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 stellt sich jetzt die dritte Leitfrage und die darin geforderte Ermittlung der spezifischen Einflussgrößen und steuernden Faktoren, die die regionale Verteilung der unterschiedlichen Charakteristika erklären können.

5.3 Einflussgrößen 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. 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.

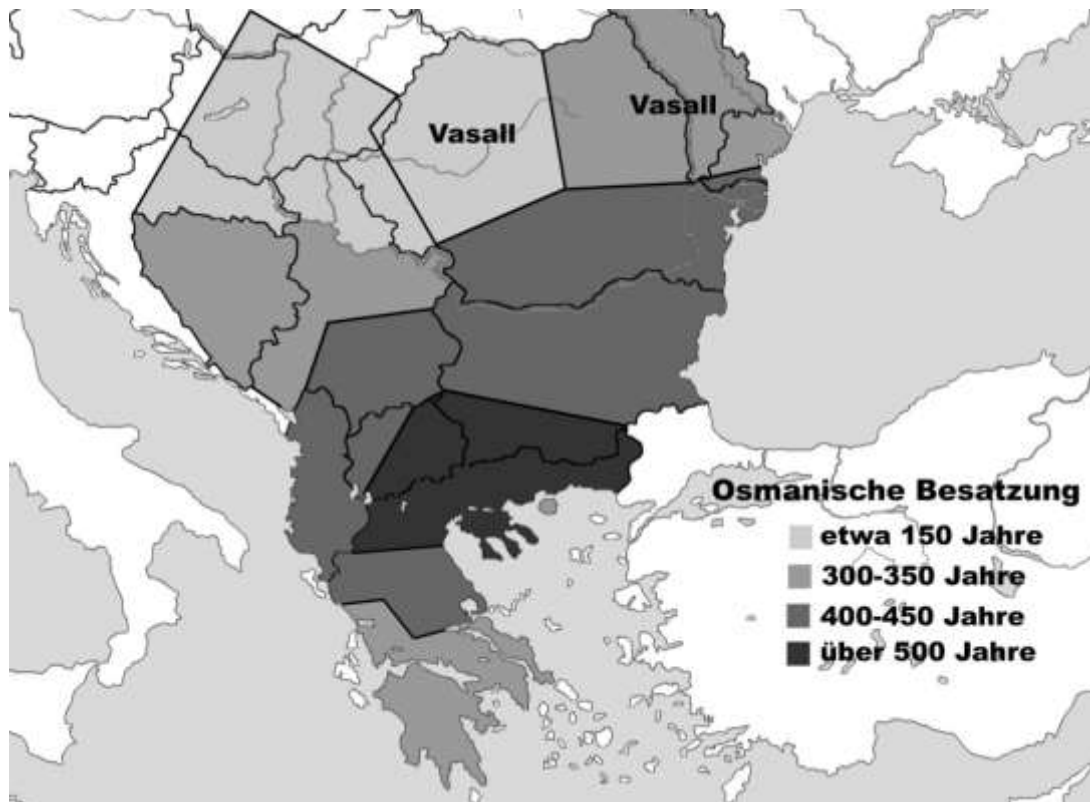


Abb. 531: Unterschiedliche Zeitdauer der osmanischen Besatzung in verschiedenen Regionen des Balkans.

Der Norden Griechenlands, Albanien, Nordmazedonien, der Norden Montenegros und der Südosten Bulgariens²⁹¹ standen bis 1913 unter Osmanischer Besatzung, die meisten dieser Gebiete also für einen Zeitraum von über 500 Jahren.²⁹² Die Oberhoheit der Osmanen in

²⁹¹ Alle Länderbezeichnungen beziehen sich auf den heutigen Gebrauch und drücken keine historische Bewertung aus.

²⁹² Diese und die folgenden geschichtlichen Daten sind dem Historischen Weltatlas von Putzger (S. 89, 101, 125, 135, 139 und 151) entnommen. Als weitere Grundlage dienen die Wikipediaseiten http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Serbiens; http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Bulgariens;

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“.²⁹³
- 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.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Griechenland#Von_der_Unabh.C3.A4ngigkeit_bis_zum_Zweiten_Weltkrieg](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/Nordmazedonien>, alle vom 1.9.2013.
²⁹³ 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 zwar 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.

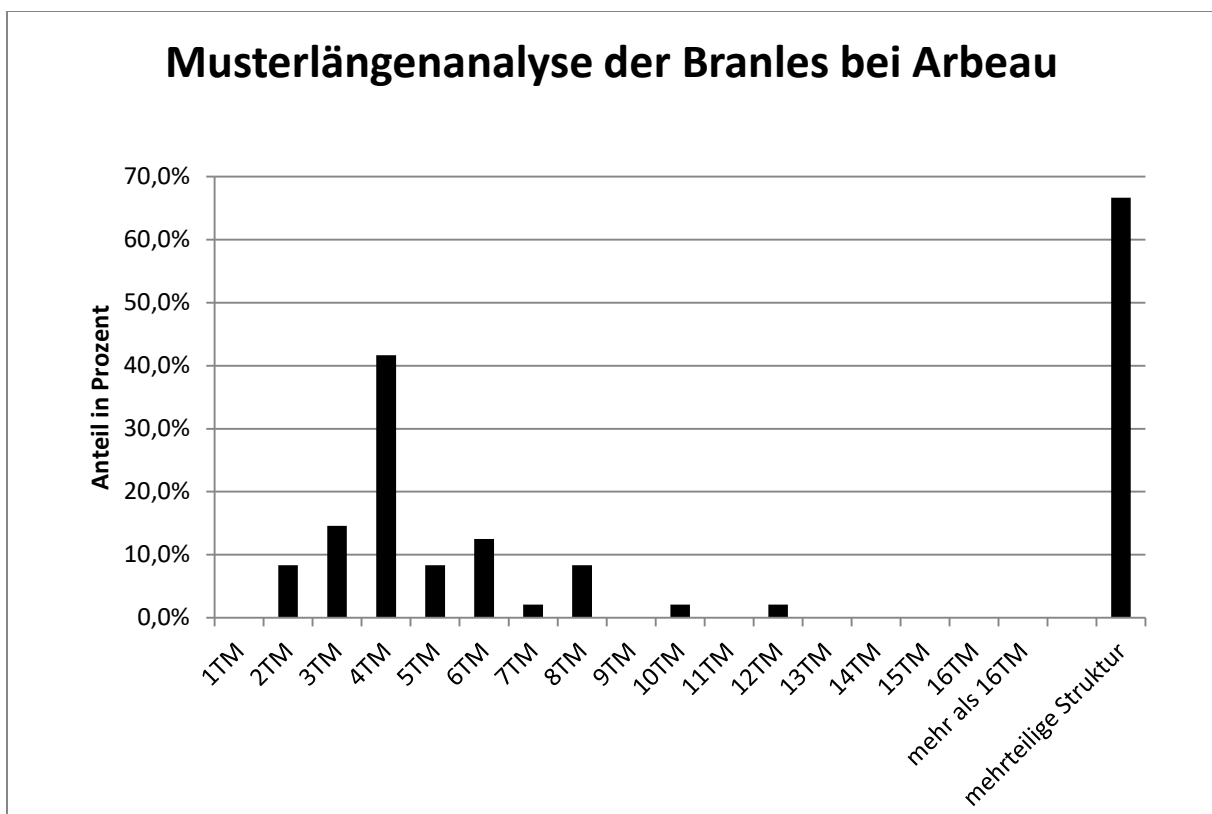


Abb. 532a: Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 24 Branles beschrieben bei Arbeau (1588). Datengrundlage im Datenteil E.6.1.

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

Eine Sammlung von 40 bretonischen Tänzen beschreibt Corina Oosterveen (1995), wobei es sich dabei um 25 Kettentänze und 15 Paartänze handelt, die heute noch getanzt werden.

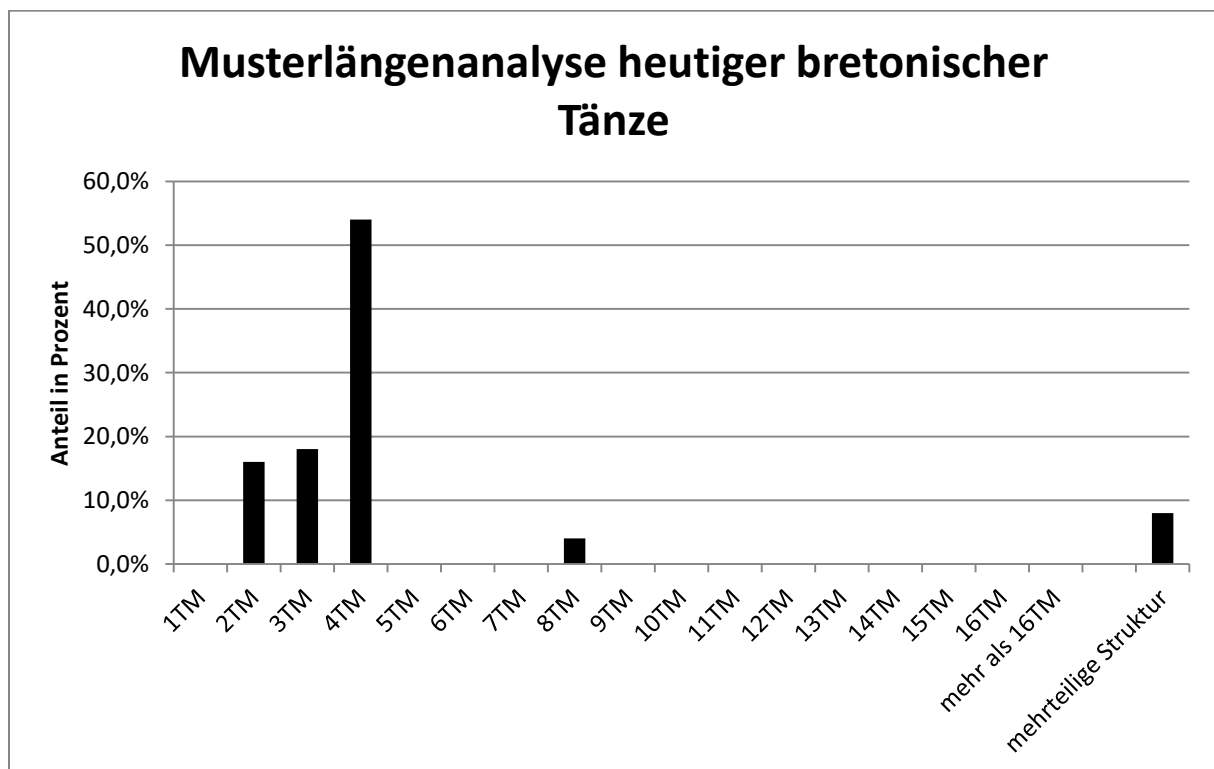


Abb. 532b: Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 25 bretonischen Kettentänzen beschrieben bei Oosterveen (1995). Datengrundlage im Datenteil E.6.2.

Auch die Analyse heutiger bretonischer Kettentänze ergibt einen sehr hohen Anteil von kurzen Musterlängen (92%) mit einer Dominanz der 4TM, wobei 2 mehnteilige (8%) und keine symmetrischen Strukturen festgestellt wurden.²⁹⁴

²⁹⁴ 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.

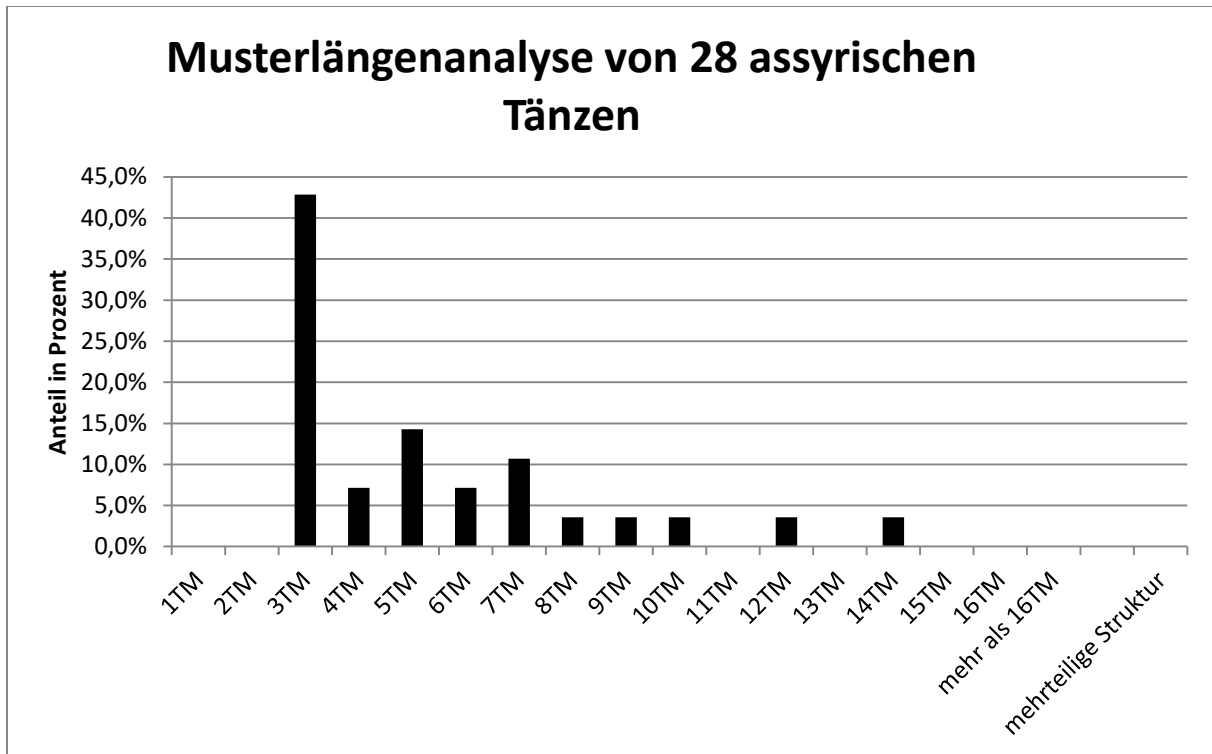


Abb. 532c: Anteile der einzelnen Schrittmusterlängen von 28 assyrischen Kettentänzen beschrieben bei PetBasoo (2003). Datengrundlage im Datenteil E.6.3.

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 und mehrteiligen Strukturen bei den Branles bei Arbeau, bretonischen und assyrischen Kettentänzen

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 entfaltet (Finscher S. 266). Die vornehme Gesellschaft am Hofe, selbst an dem Ausbau von differenzierter und komplexer 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 Ritualtänzen

Einen weiteren Hinweis für die Frage, welche Merkmale alt sind und welche neu, könnte die Analyse von Ritualtänzen aufzeigen. Ritualtänze sind, nach einer auf Tanz angewandten von Hirschberger (1988, S. 406) allgemein vorgenommenen Definition, Tänze, die in nichtalltäglichen Handlungen mit einem traditionell festgelegtem 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 Ritualtänzen (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 Ritualtänzen gibt es keine symmetrischen oder mehrteiligen Formen. Sie werden meistens durch Gesang begleitet.

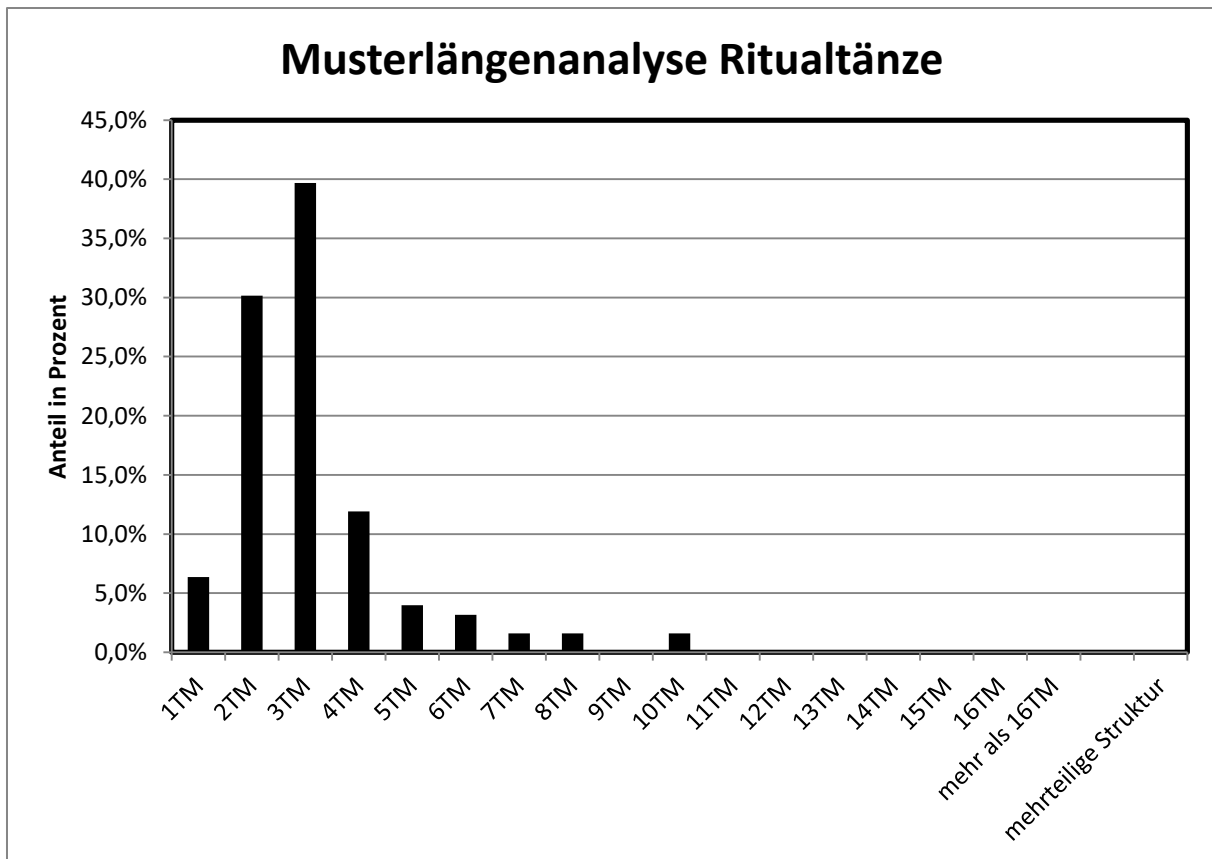


Abb. 532e: Musterlängenanalyse von Ritualtänzen aus dem Balkangebiet. Datengrundlage im Datenteil E.6.4.

Auch die Analyse von Ritualtänzen 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, insbesondere in 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 überwiegend kurzen Schrittmustern 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 diese Entwicklung bereits im 16. Jh. in Frankreich greifbar ist. Das Aufkommen der Bezeichnung Kolo 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 800 und früher 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 zum 13. Jahrhundert 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 einige 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

Konzept²⁹⁵ mit der Unterteilung in zwei Noten war in der westlichen Notation erst ab etwa 1700 ausgereift, wenn es auch bereits ab dem 16. Jahrhundert dominierte.²⁹⁶ 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 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 Melodiephrasen 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.²⁹⁷

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

²⁹⁵ 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.

²⁹⁶ Persönlicher Mailkontakt vom 11.1.11 mit Prof. Karin Paulsmeier, Basel.

²⁹⁷ Siehe im gleichen Kapitel die Abschnitte b₂ und b₃.

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 notiert²⁹⁸, 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).²⁹⁹

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 auf unnatürliche Weise, führt zu falschen Betonungen oder stört den Melodiefluss durch das Einfügen unmotivierter Pausen (Piotrowski 1910, S. 3f). Er folgert daraus, dass viele der überlieferten Lieder ursprünglich (Piotrowski 1910, S. 8ff) 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.“³⁰⁰ 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 Takte³⁰¹ 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

²⁹⁸ Siehe oben.

²⁹⁹ 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“.

³⁰⁰ Im Original heißt es: `mach uns den krummen raigen, den, den man hinken soll, der gefelt uns allen wol! `so bin ichs, der Löchline, der in führen soll! (in Harding 1973, S. 131).

³⁰¹ 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.

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.³⁰² 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 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.³⁰³

b₂) Untersuchungen zu Auswirkungen des binären Konzepts auf die Länge der Melodiephrasen

Über die geschichtliche Änderung dieses Musikmerkmals gibt es wahrscheinlich keine Abhandlungen.³⁰⁴ 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 2^n führte, in der Regel zu 8 Takten. Vor dieser Zeit hatten die Melodiephrasen häufig nicht die Anzahl von 2^n 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 (siehe oben). 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.

³⁰² Weitere Belege, z. B. Straßburg. 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, Berlin 1989: Volkstänze aus dem Elsass.

³⁰³ 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.

³⁰⁴ Dies ergaben Nachfragen beim Musikwissenschaftlichen Institut in Tübingen und in Basel. Dabei wollten die Auskunftspersonen nicht namentlich genannt werden.

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. Jahrhundert 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.

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	37	45%
18. Jh.	33	27	81%

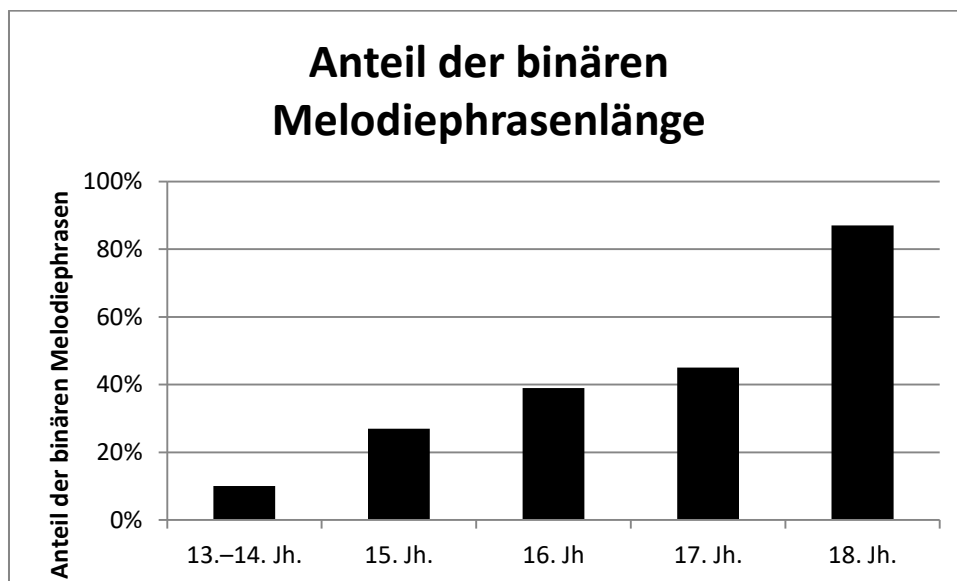


Abb. 533a: Anteil der binären Melodiephrasen in der Tanzmusiksammlung von F. Böhme (1886).

Das Ergebnis der Analyse zeigt, dass binäre Melodiephrasen im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit nur sehr spärlich 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.

Tabelle 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 einer³⁰⁵ (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 jüngeren 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.

Tabelle 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%).

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 Melodiephrase³⁰⁶ mehrere Schichten:

³⁰⁵ Branle ist im Französischen männlich. Deshalb wird im Deutschen häufiger der Branle verwendet, aber manchmal heißt es auch die Branle.

³⁰⁶ Bei Kaufmann kann eine Melodie eine oder auch mehrere Phrasen haben.

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.³⁰⁷

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 kommen, also nicht einer binären Vervielfachung folgen. Das binäre Konzept hatte noch keinen Einfluss auf die Volkslieder Bulgariens der ersten Hälfte des 20. Jh.

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 bei den Musiktiteln von 13 CDs, verlegt von Belčo Stanev,³⁰⁸ und 5 CDs, verlegt von Ives Moreau,³⁰⁹ die Länge der Melodiephrasen analysiert.

³⁰⁷ Leider fügt Kaufmann an dieser Stelle dafür keine weitere Charakterisierung an.

³⁰⁸ Belčo Stanev ist ein Volkstanzlehrer aus Varna, der seit 1980 in Deutschland bulgarische Volkstänze unterrichtet.

³⁰⁹ 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.

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 Sammlungen von Belčo Stanev, verlegt 1998 – 2012³¹⁰ und Yves Moreau, verlegt 1997 – 2004

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	239	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	Anteil
Instrumentalteil binär, Gesang nicht binär	31	28 %
Instrumentalteil nicht binär, Gesang binär	4	3,6 %

Bei den Sammlung 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.

³¹⁰ 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.

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 Phrasenfolge von AAB wird hier nicht als binär eingestuft, weil kein durchgängiges Wiederholungskonzept vorliegen und diese als Barform bezeichnete Folge schon in mittelalterlichen Liedern (Finscher 1994, S. 1219) lang 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).

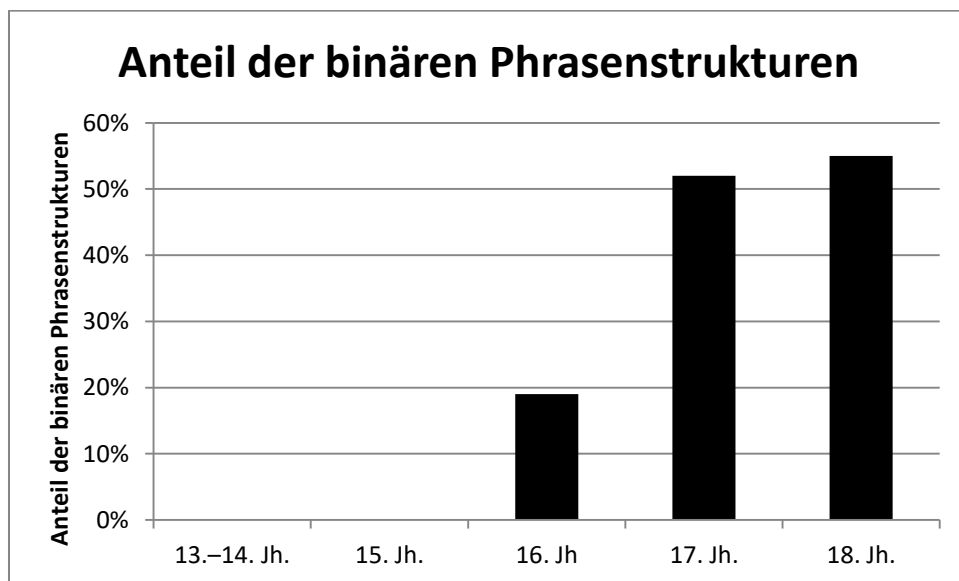


Abb. 533b: Anteil der Tanzmusikstücke mit binärer Melodiephrasenstruktur in der Sammlung von F. Böhme (1886). Datengrundlage im Datenteil F1 und F1A.

Vergleicht man Analysewerte für binäre Phrasenstrukturen 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. Datengrundlage im Datenteil F.1.A, F.2.A und F.3.A.

	Anzahl der Stücke mit binären Phrasenstruktur	Anteil
24 Branles, Arbeau (1588)	9	38%
31 Tänze, Pierre Attaingnant (1530)	19	61%
Böhme 16. Jh.	14	19%

Die Ursache für den niederen Anteil von Stücken mit binärer Phrasenstruktur bei Böhme könnte daran 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 zweiten 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 (AAB) (Finscher 1994, S. 1219). Der Ursprung der Barform liegt im Mittelalter im Lied der Troubadours, der Trouvères, der Minnesänger seit dem 12. Jahrhundert und im Meistergesang des 15. und 16. Jahrhunderts (Noltensmeier 1996 Bd. 1, S. 178).

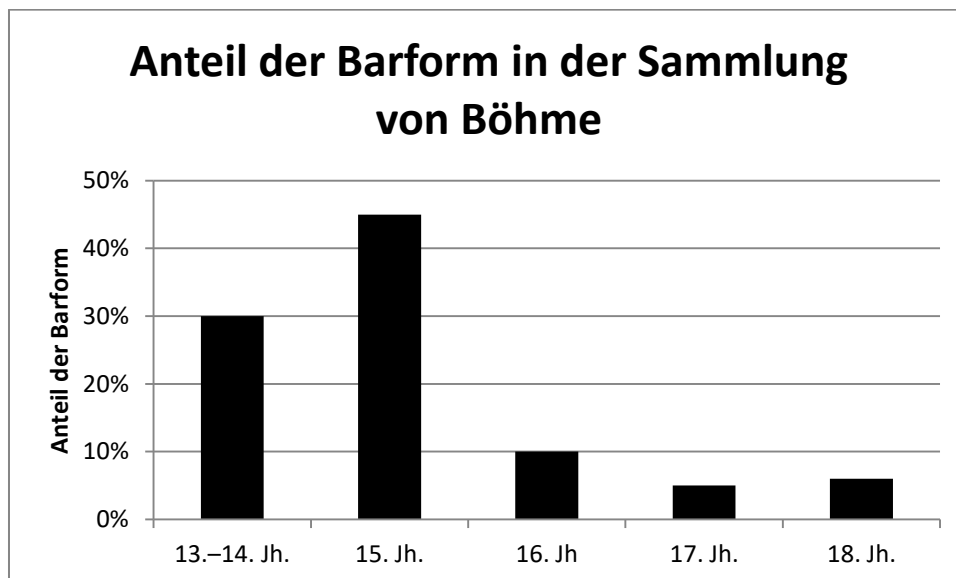


Abb. 533c: Anteil der Tanzmusikstücke mit Barform in der Sammlung von F. Böhme (1886). Datengrundlage im Datenteil F.1.A.

Die Zunahme der binären Phrasenstrukturen 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‘³¹¹ 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 Elementen zusammengesetzt sind, die in der Abb. 533d mit kleinen Buchstaben gekennzeichnet sind.

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

³¹¹ 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.

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 b1 und b2. Zur Ergänzung auf 8 Takte wird b2 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.

Welche Auswirkung hat nun eine binär geprägte Musik auf die Tänze und die dazugehörigen Bewegungen?

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. Der Gesang der Teilnehmer bildete die eigentliche musikalische Begleitung (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 siebzehnten Jahrhunderts 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 Merkmalen³¹² 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.³¹³ 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 Tanzmusik³¹⁴ 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

³¹² Beispiele hierfür sind die Balladentänze auf Färöer oder die Ritualtänze Griechenlands, Nordmazedoniens und Bulgariens (vgl. Tabelle Ritualtänze im Datenteil E 6.4 und Abb. 532e).

³¹³ http://de.wikipedia.org/wiki/Pfeifer_%28Musikant%29, 29.12.2013.

³¹⁴ Katarova und Djenev (1958, S. 10) schreiben dazu für bulgarische Volkstänze, ohne einen Zeitraum anzugeben: „Gradually singing was replaced by the bagpipe and other instruments.“

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. Mit solchen 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.³¹⁵ Lokale Kettentänze mit speziellen Liedern verbreiteten sich dagegen kaum.

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.³¹⁶ Die meisten Volkstänze des westlichen und mitteleuropäischen Europas einschließlich der westlichen Balkanländer haben eine der Musik analoge Struktur. Dabei ist die Musikphrasenlänge der Schrittmusterlänge gleich³¹⁷ 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.³¹⁸ 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.

³¹⁵ 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).

³¹⁶ 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.

³¹⁷ Oder ein einfaches Vielfaches der Schrittmusterlänge passt zur Musikphrasenlänge.

³¹⁸ 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 Schrittmustern in den Kettentänzen	Anteil der Kongruenz mit binären Schrittmustern und binären Melodiephrasen	Anteil der Kongruenz mit nicht binäre Schrittmustern und nicht binären Melodiephrasen	Summe der kongruenten Strukturen
Branles bei Arbeau (1588)	40%	27% ³¹⁹	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%

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 haben 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 Nordmazedonien, 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.

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

³¹⁹ 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.

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. 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 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, zumindest, wenn man mehrstimmige Instrumentalmusik betrachtet. Ältere Lieder und volkstümliche Stücke mit Soloinstrumenten wie Gaida oder Lyra haben häufig noch einen nicht binären Charakter. 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 Übergangsschrittmuster oder beobachtbare ähnliche Vorgänge.

Aber der Wandel der Schrittmuster verläuft sehr viel langsamer 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 insbesondere das Tempo und die Taktart stimmen. So ist es auf dem Balkan durchaus üblich, dass mehrere Melodien für bestimmte Schrittmuster verwendet werden. Dies erklärt den im Vergleich zur Musik 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 Veränderungen 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.

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 werden. Denn erst durch und mit einer Säkularisierung war es möglich, Instrumente als ausschließliche Begleitung zu verwenden. Und die Säkularisierung verbunden mit der Zunahme von instrumentaler Begleitmusik ereignete sich in den Balkanländern nicht überall zur gleichen Zeit und führte damit zu den Gebieten 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 Übergangsbereich 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 naheliegend, 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 angeführt³²⁰ 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.³²¹

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 vermuteten, 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.³²²

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,

³²⁰ 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).

³²¹ 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.

³²² <http://www.youtube.com/watch?v=gt4ors6KTQU>, 3.1.14.

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.

Im Folgenden ist für jeden Typ nur ein Beispiel aufgeführt. Weitere Beispiele finden sich in der Originalarbeit.

a) Vom 3TM zum 4TM durch Addition am Ende des Musters

Tab. 535a:

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)

b) Vom 3TM zum 4TM durch Verdopplung der Anfangsschritte des ersten Taktes

Tab. 535e:

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 Suflitouda (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.

c) Vom 3TM zum 4TM durch Addition zwischendurch

Tab. 535f:

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>0</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=1PHQWoSd6_c&feature=related (down)

d) Vom 3TM zum 4TM durch Spreizung des Schrittmusters auf 4 Takte

Tab. 535i:

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:

Ausgangsform: 3TM 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, Tanasijević)

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. Tanasijević

f) Von 5TM zum 4TM durch Kürzung um Takt 5 und symmetrische Verdopplung zum 8TM.

Tab. 535l:

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:

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>
	→					→		
Zählzeiten- länge	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. Tanasijevič

Bei dieser 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:

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>	0
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>	3 2 2 3 2

i) Vom 12TM durch Subtraktion zum 8TM

Tab. 535p:

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, bei 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. 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 Formen³²³ zu erkennen sind.

Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse können für die Genealogie der Kettentänze vier Altersschichten unterschieden werden.

³²³ So beobachtete S. Kotansky S. (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

	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 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. Jahrhunderts 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 Kolos wurden möglicherweise zuerst nur von den vornehmeren und städtischen Bevölkerungsschichten getanzt, was der Begriff „ballroom“ nahelegt.³²⁴ 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.



Abb. 537: Bezeichnungen für Kettentanz auf dem Balkan.

³²⁴ Vgl. Kap. 4.7.5.

Die Grenze zwischen der Bezeichnung Kolo und Oro korreliert mit der Grenze zwischen überwiegend binären, mehrteiligen und symmetrischen und nicht binären, kurzen Tanzmuster. Sie 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 Entstehung 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 Kreismitte³²⁵ 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-Tänze und die Tanzabbildungen der frühen neolithischen Kultur des Nahen Ostens.

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) 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.³²⁶ 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 an den alten französischen Branles, vieler Formen im Norden der westlichen Balkanländer und in Rumänien ist es das dominierende Schrittmuster in Tibet und bei den südwestchinesischen Minderheitsethniken. Diese weite Verbreitung ist am besten dadurch zu erklären ist, 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.

³²⁵ Dies gilt genau genommen nur für die zahlenmäßig dominante Untergruppe der Kreiskettentänze.

³²⁶ Ähnliche Merkmale mit gemeinsamer Abstammung werden in der biologischen Stammbaumforschung als homolog bezeichnet.

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 Autoren³²⁷ 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.

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 Menuett kann als eine Veränderung der Funktion interpretiert werden.

Für die große Beständigkeit von Form und Schrittmuster gibt es drei Gründe, die letztendlich miteinander zusammenhängen:

³²⁷ 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 Homeric* (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.

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, wichtigstes Mittel zur Gruppenidentifikation.³²⁸ 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 letztendlich 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.³²⁹ Emigranten und ihre Nachkommen bewahren das alte Kulturgut strenger. Es dient in der Diaspora noch mehr 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. 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 mittanzen könnten³³⁰ 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 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.³³¹ 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 Besetzung war. Die Autorin erklärt

³²⁸ Vgl. Dabrowska 1983, S. 84: „Das Leben der Bewegung war nämlich in gleichem Maße wie das Leben der Sprache, eine der Eigenheiten der Gruppe.“

³²⁹ Vgl. John Filcich mit seinen Ausführungen über „Igra Kolo“ in der Datensammlung des Stockton camps.

³³⁰ Und dies hätte wiederum zur Folge, dass der Tanz als Mittel der Gruppenidentifikation ungeeignet würde. Insofern hängen diese Gründe zusammen.

³³¹ Vgl. Leibman 1992, Vorwort S. XV.

dieses Phänomen dahingehend, dass das Alltagsleben der einheimischen Bevölkerung sehr isoliert war.³³²

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 und 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 Paartänze und Entwicklungen der neuzeitlichen Musik 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?

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 Sprachwandel liegen solche Überlegungen bereits vor. Und Sprache und Tanz haben wesentliche Gemeinsamkeiten. So sind Sprechen und Bewegen angeborene menschliche Fähigkeiten, die kulturell geformt werden.³³³ Lassen sich Modelle aus dem Bereich der Sprache auf den Tanz übertragen?

5.4.2.1 Ausbreitungsprozesse bei Sprachen

Für die Ausbreitungsprozesse bei Sprachen unterscheidet Renfrew (2004, S. 28 – 29), auf einen längeren Zeitraum gesehen, vier grundlegend wichtige Ausbreitungsprozesse:

1. Erstbesiedelung durch moderne Menschen (z. B. Aborigines in Australien)
2. Ausbreitung der Landwirtschaft (z. B. Tibetochinesisch)
3. Späte klimabedingte Neubesiedelung (z. B. Eskimo-Aleutisch)
4. Eliteherrschaft (z. B. Türkisch in Anatolien oder Ungarisch in Ungarn)

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.

Verbleibt die Eliteherrschaft als weiterer grundlegender Prozess für die Sprachausbreitung und auch insbesondere für den Sprachwandel, der stattfindet, wenn eine ansässige

³³² Übersetzung aus dem Französischen: Sabine Hepp.

³³³ 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.

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.

5.4.2.2 Grundlegende Prozesse des Sprachwandels

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).

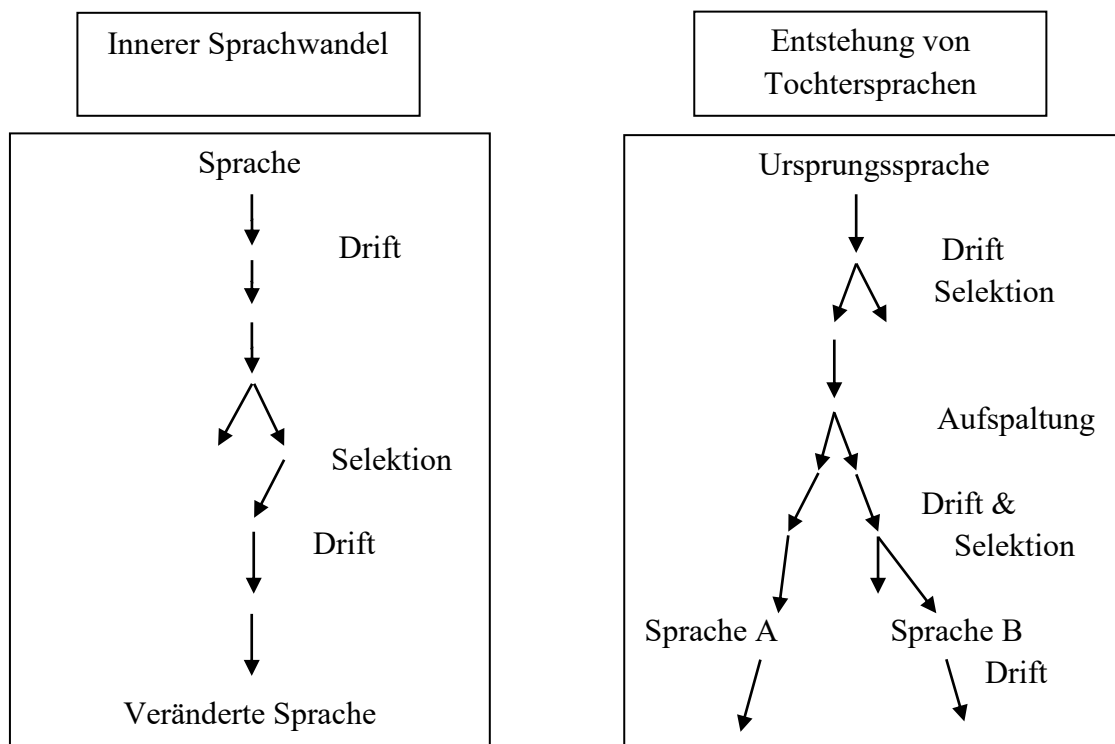


Abb. 542a: Grundlegende Prozesse des inneren Sprachenwandels

b) Äußerer Sprachwandel

Vennemann (2004, S. 24 – 25)³³⁴ unterscheidet drei verschiedene Ebenen der äußeren Sprachabwandlung:

- Eine dominierende Schicht (Superstrat), beispielsweise Eroberer, 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 sind meist aus typischen Bereichen (Vennemann 2004, S. 40 & 44 und Riehl 2004, S. 172) wie Kriegswesen, Waffen, Militär, Rechtswesen, Staatswesen und Gemeinschaftswesen, Vornehme Gesellschaft, Mode, Speisen, Verkehr, Geräte, Hausbau.

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).

Typische Bereiche für Substratwörter sind Haus und Hof, Landwirtschaft, Namen für ortsansässige Tiere und Pflanzen. Namen für andere ortsansässige Begebenheiten, Bereiche, die bei den neuen Machthabern nicht vorhanden oder schlechter entwickelt waren.

Gesetzmäßige Lautverschiebungen werden meistens beim inneren Sprachwandel aufgezählt, 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 Dialekt bezogen.³³⁵

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 Oberdeutsche entstand.

³³⁴ Siehe auch Riel (2004, S. 170 bis 182) und Bechert (1991, S. 98 bis 103).

³³⁵ 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.

Lehnwörter

Adstrate beeinflussen eine Sprache auf allen Ebenen, insbesondere in der Lexik. Mögliche Gründe für das Aufnehmen von Wörtern sind treffendere Bezeichnungen, unbekannte Worte für Neuerungen, z. B. Computer, Diskette, Internet, downloaden usw. (Riehl 2004, S. 172), „schicke“ Modewörter. Wörter einer Sprache mit höherem Prestige³³⁶, Wörter der Gebildeten (Fremdwörter)

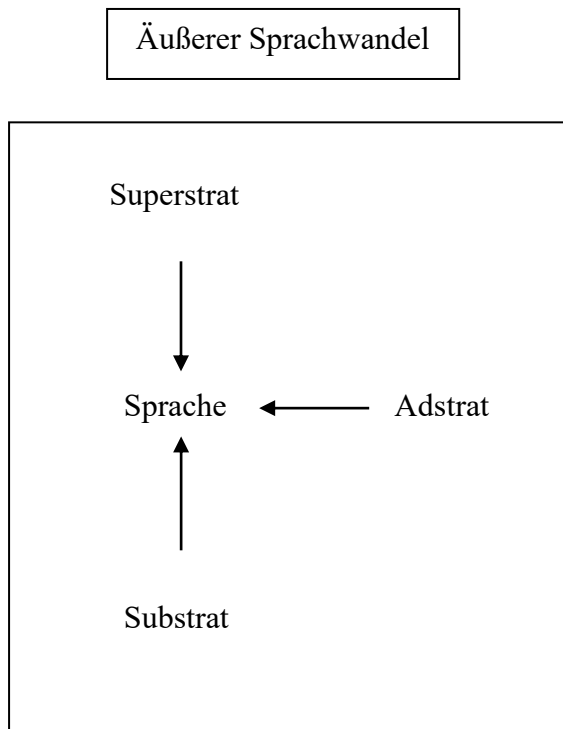


Abb. 542b: Grundlegende Prozesse des äußeren Sprachenwandels

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 Europa gekommen sind. Ausbreitungen in Folge von Eliteherrschaft werden im nächsten Kapitel bei den Prozessen des Tanzwandels thematisiert.

³³⁶ So ersetzen in unserer Zeit viele englische Wörter durchaus im Deutschen vorhandene Wörter.

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. 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 die 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 bei 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 Begebenheiten 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.³³⁷ Die Holzlöffeltänze dieser Region zeigen aber eine deutliche Ähnlichkeit zu den Holzlöffeltänzen im westlichen Kleinasien³³⁸ und könnten wie diese aus Zentralasien stammen und durch die turksprachigen Protobulgaren³³⁹ 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.

³³⁷ Heutige Holzlöffeltänze in Griechenland gehen auf Heimatvertriebene aus Kappadokien zurück (http://www.bettinahenkel.net/e_learning/index_e.html vom 1.5.14).

³³⁸ 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.

³³⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Protobulgaren> vom 1.5.14

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. Auch ein Einfluss auf die Balkanländer während der ottomanischen Besetzung ist bestenfalls in den Städten festzustellen. Die Tanzkultur der ländlichen Bevölkerung wurde nicht beeinflusst, im Gegenteil, sie wurde unter diesen Verhältnissen noch konserviert. Insgesamt kann aus diesen Beispielen abgeleitet werden, dass ein Superstrateinfluss, der nicht mit deutlichem Bevölkerungsinpud verbunden ist, die Tanzkultur der ortsansässigen Bevölkerung bestenfalls ergänzt, häufig aber gar keinen Einfluss darauf hat.³⁴⁰

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.

Substrateinfluss beim Tanzwandel

Substrateinfluss beim Tanzwandel ist die andere Seite des Superstrateinflusses 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/Westeuropas 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.

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.

³⁴⁰ Eine weitere Schwierigkeit bei der Identifikation von Superstrateinflüssen bei 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.

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. All diese Wörter scheinen auf eine gemeinsame Urbezeichnung zurückzugehen und stammen folglich aus einer ganz alten Sprachschicht, die ihre Wurzeln im Zeitraum der Entstehung der Kettentänze im Nahen Osten hat.

5.5 Verwandtschaften – 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 Entstehung und Entwicklung. 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	Nordmazedonien	10TM	0011100111	P. Atanasovski (Video)
Šopka (Trojka)	Nordmazedonien	10TM	0011100111	S. Atanasov 12/10
Kopačka	Nordmazedonien	10TM, h&h	0011100111	P. Atanasovski OBN 92
Čačak (Godečki)	Süd-Ost 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 SO-Serbien, W-Bulgarien und NO-Nordmazedonien, was für eine gemeinsame Entstehung und Entwicklung in dieser Region spricht.

c) Familie der 10TM mit dem Basismuster 0011101101

Tab. 551c: 10TM (0011101101)

Injevko	Nordmazedonien	10TM	0011101101	B. Glass 1991
Kočovo	Nordmazedonien	10TM	0011101101	P. Mulders 9/06
Ravno oro 7/8	Nordmazedonien	10TM	0011101101	D. Boxell 1963
Stipski Čačak	Nordmazedonien	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 SO-Serbien, W-Bulgarien und NO-Nordmazedonien, was für eine gemeinsame Entstehung und Entwicklung spricht. Das gleiche Verbreitungsgebiet der beiden 10TM legt die Vermutung nahe, dass ein 10TM aus dem anderen hervorgegangen ist.

d) Die „Alunelul“- Familie³⁴¹ (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 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.

³⁴¹ Namensgebend für diese Familie war für mich die rumänische Form „Alunelul“, weil ich diese als erstes lernte.

Tab. 551d: Die „Alunelul“- Familie

Region	Name	Quelle
Rumänien, Oltenien, Südrumänien	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		dito
östliches Balkengebirge	Kukuvička (Omurtag)	dito
mittleres Balkengebirge	Kako Marijke kakva si	dito
Sredna-Gora-Gebirge		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 dort entwickelten. Aus diesem Grundbestand resultierten nach der Ausbreitung überwiegend einfache Muster, die auch noch heute die Schrittfolgen der Kettentänze der südöstlichen Balkanländer oder 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 Entstehung 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 mittanzen zu können. 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 Verdopplung oder Vervielfachung zu sein³⁴². Wenn das Muster (abbabbabb...) als Ganzes verdoppelt oder vervielfacht wird, ist das zusätzlich verbunden mit weiteren kleinen Abwandlungen wie rhythmische oder räumliche Variationen (abbaßbabbabßb...). Einige neue Muster entstehen auch durch Verdopplung einzelner Motive (aabbaabb...) oder aller Motive des Schrittmusters (aabbbaabbbb...).

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.

³⁴² 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: 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 5 Takte geht.

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 Nordmazedonien 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: 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				

Neue Form 4TM verwirklicht bei Suflitouda (Griechenland, Thrakien) als 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		0	1	1	
2/4	R L	R L R	L R L		R L	R L R	L R L	
	→	→	←		→	→	←	
Zählzeiten	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 sind mehr oder weniger am Platz 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 Regionen 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: 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-Nordmazedonien; 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); Potrčano 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-Nordmazedonien; 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);

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: 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 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 L R	L R L	R L	R r _{hopp}	L l _{hopp}
	→	→	→	→		
Zählzeiten	1 2	1 u 2	1 u 2	1 2	1 2	1 2

	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 0 1 1 wird zu 00 11 11 oder zu 00 01 01

Tab. 552d) 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: 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 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 wurden die einzelnen Aktionen dem Metrum der Musik entsprechend verschieden lang ausgeführt.

Tab. 552e₂: Aufgeweitete Form 3TM XL (4/4)

Motive	Motiv a				Motiv b			
Basisstruktur	0				1		1	
4/4	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 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 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							
Basis- struktur	0				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							
Basis- struktur	0				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 Nordmazedonien)

Motive	Motiv a				Motiv b							
Basis- struktur	0				1							
7/8	R	L	R	L	R	L	R	o	L	R	L	o
2 2 1 2	→		→		→		→		←		←	
l l k l	l	l	k	l	l	l	k	l	l	l	k	l

Auch für die metrische Anpassung des 5TM gibt es viele Beispiele, insbesondere in Nordmazedonien, 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

Dieses Ereignis 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 (Nordmazedonien), Maleševsko oro (Nordmazedonien) 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 Basismuster 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. Diese kann bei gleichem Basismuster sehr unterschiedlich sein. Z. B. kann ein 3TM B im 2/4-, im 3/4-, im 6/8- oder im 7/8-Takt sein, 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 die 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 Fußgelenke, aber auch des Körpers. Weitere stilprägende Merkmale sind die Körperhaltung, die Schnelligkeit und Dynamik der Bewegungen. Stilmerkmale sind auch das Ergebnis spezieller Fassungen (Kreuzfassung, Schulter, Gürtelfassung usw.)³⁴³, 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-Nordmazedonien) mit einer Familie aus Peštani (Südwest-Nordmazedonien) 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 Taktteile 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. 552h: 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							

³⁴³ vgl. auch Zografou 2001, S. 61

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 sogar Übergänge beobachtbar sind. Um die Brauchbarkeit dieser Veränderungsereignisse zu überprüfen, wurde im Folgenden versucht, einen Stammbaum für pontische Tänze zu erstellen und die verschiedenen Zweige 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 Stammbaum bezieht sich auf diese Sammlung.³⁴⁴

Somit erfolgen Abstammungsüberlegungen immer mit ausschließlichem Bezug auf die in der Sammlung vorgegebenen Muster.³⁴⁵ 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.³⁴⁶

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 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 57 Formen durch sehr einfache Veränderungsereignisse ausgehend von vier Grundmustern ableiten lassen.

³⁴⁴ Ein Bezug auf eine vorliegende Sammlung hat zusätzlich den Vorteil, dass eine eindeutige Zuordnung der Namen zu bestimmten Schrittmustern eindeutig ist und dass auch das Schrittmuster definiert ist, weil von manchen Tänzen ähnliche, aber unterschiedliche Schrittmuster festzustellen sind.

³⁴⁵ Wenn beispielsweise der Tanz Tamsara wie in den Bezugsdaten als 4TM 0101 vorliegt, wird er anders eingeordnet, als eine dreitaktige Form, die auch vorkommt.

³⁴⁶ Das ist auch ein häufiges Muster bei indischen Stammestänzen.

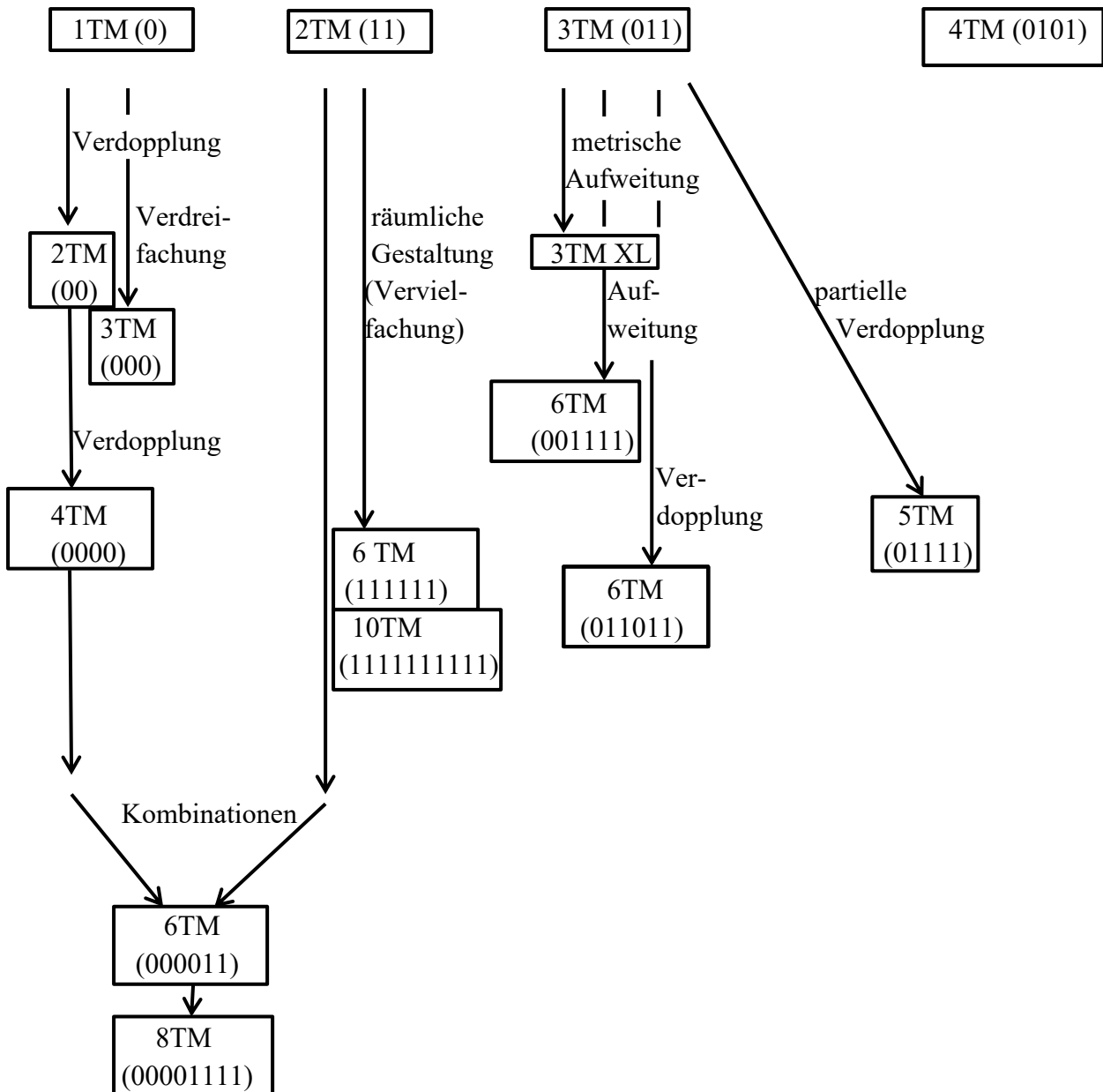


Abb. 553a: Allgemeiner hypothetischer Stammbaum für pontische Tänze

In Abb. 553b ist der Teil des Stammbaumes dargestellt, der von dem 1TM und dem 2TM ausgeht. Die Namen der konkreten Tänze sind kursiv angeführt. Weitere naheliegende Abzweigungen, die aber nicht durch die in Kap. 5.5.2 aufgelisteten einfachen Veränderungsereignisse zu erklären sind, sind mit „?“ gekennzeichnet. Einige von diesen sind aber durchaus naheliegend. Mit den gleichen Merkmalen wurde der Stammbaum in Abb. 553c erstellt, vom 3TM ausgehend. Auf beiden Stammbäumen zusammen sind alle Tänze der Sammlung erfasst.

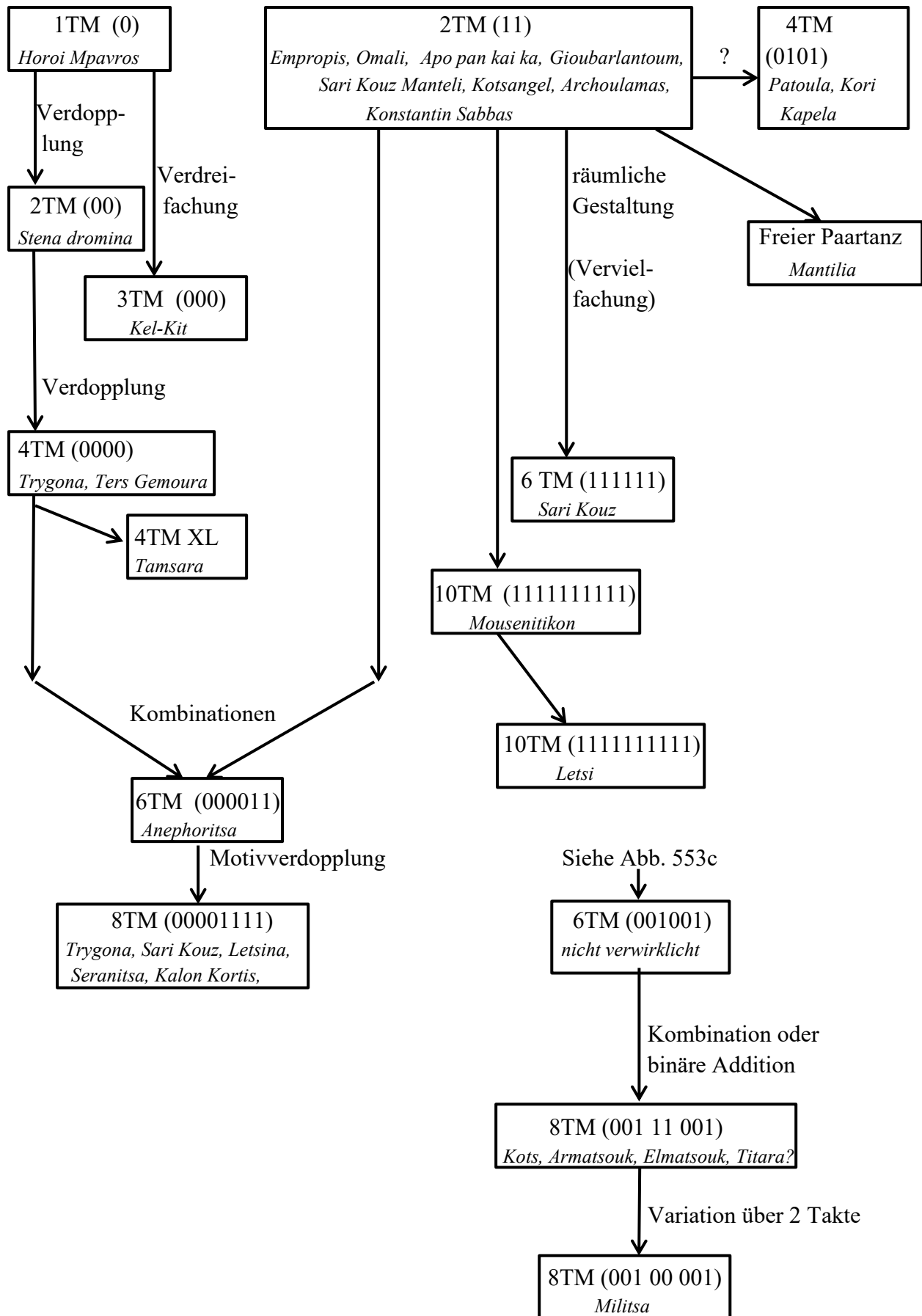


Abb. 553b: Hypothetischer Stammbaum für die Ausgangsformen der 1TM und 2TM mit den jeweiligen konkreten Tänzen (kursiv geschrieben).

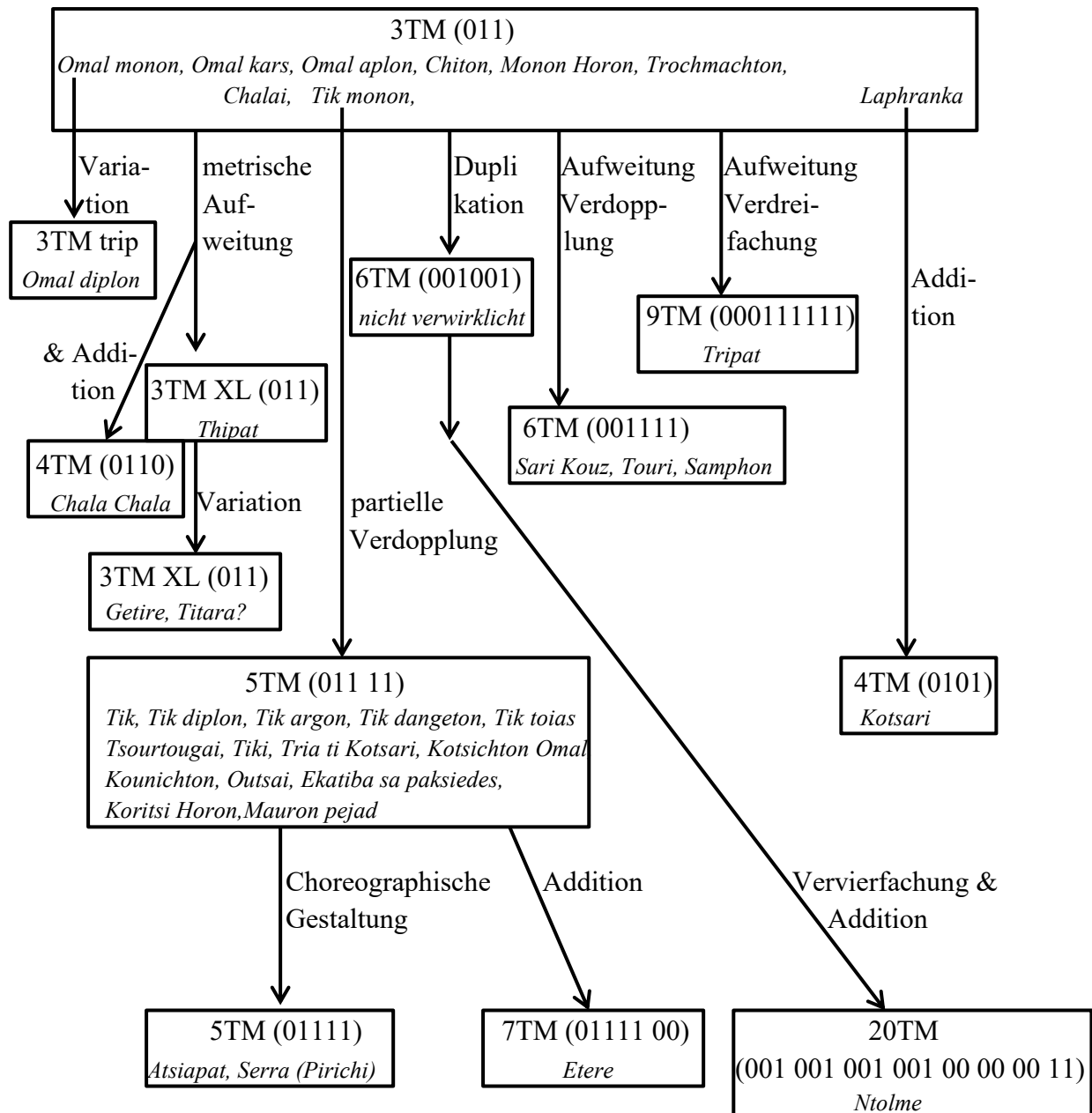


Abb. 553c. Hypothetischer Stammbaum für die Ausgangsformen der 3TM mit den jeweiligen konkreten Tänzen (kursiv geschrieben).

Fazit:

Insgesamt lässt sich die Genealogie der Muster der 67 Tänze der Sammlung pontischer Tänze durch einen Stammbaum erklären, bei dem fast 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 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 gibt es 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.

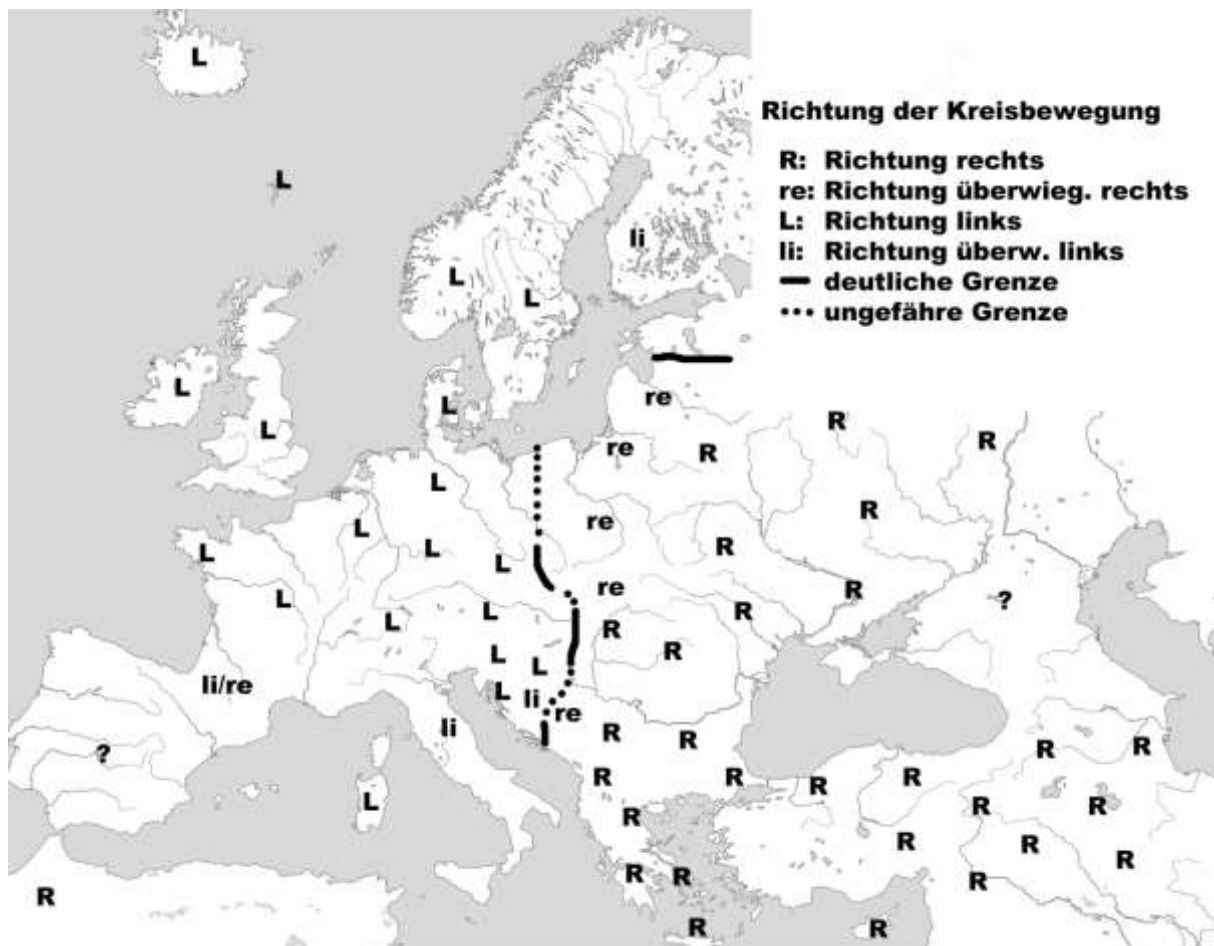


Abb. 561: Regionale Ausprägung der Richtung der jeweiligen Kettentänze von heutigen und dokumentierten Formen.

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 in 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,³⁴⁷

³⁴⁷ Auch die Kreiselemente der Mehrpaartänze gehen nach links oder beginnen zumindest nach links bei symmetrischer Ausführung.

wie auch in Südeuropa. Allerdings findet man bei den baskischen Kettentänzen beide Richtungen. Dagegen wird im Osten und Südosten Europas, 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 noch 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.³⁴⁸ Joe Graziosi³⁴⁹ bemerkt: „I know that in Kassos and Karpathos at least the Zervos is never performed at weddings, being considered bad luck.“³⁵⁰ 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.“³⁵¹

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 gegensonnen (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 usf. Die Bewegungsrichtung entscheidet über den Sinn der Handlung (Wolfram 1951, S. 32). In Norwegen dreht man sich beim Passieren eines Friedhofs dreimal gegensonnen 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

³⁴⁸ 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.

³⁴⁹ US-amerikanischer Folkloretanzlehrer mit Spezialgebiet griechische Tänze.

³⁵⁰ Persönlicher Mailkontakt am 13.1.2014.

³⁵¹ 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.

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, 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 Profilansichten in der archaischen Zeit (700 – 500 v. Chr.) passen dagegen eher Schlängeltänze (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, 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 Tabelle 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 Rechtsstanzgebiet 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) ³⁵²	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.

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 Tabelle 562c zusammengestellt.

³⁵² Dabei gibt es sehr wenige Überschneidungen mit dem eigenen Datensatz an Bildern.

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. ³⁵³	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

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

³⁵³ vorkeramische Zeit des Neolithikums

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. Koop³⁵⁴, wobei er einen Richtungswechsel erst im 17. Jh. vermutet.

Auch wurden die alten vlachischen Tänze alle nach links getanzt, wie D. Barbarousis³⁵⁵ für seine Heimat Nordgriechenland feststellt. Die gleiche Aussage macht D. Paunovic³⁵⁶ 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 Ethianos³⁵⁷ 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 links 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 zuerst die ursprünglichen Schritte 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 hat.

5.6.3 Erklärungsversuche für die unterschiedlichen Vorzugsrichtungen bei Kettentänzen in Europa

Für die Ursachen 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.

³⁵⁴ Niederländischer Volkstanzexperte für russische Tänze in einem Interview am 12.5.2011.

³⁵⁵ Dimitris Barbarousis, griechischer Volkstanzlehrer aus Nordgriechenland, selbst vlachischer Herkunft, in einem Gespräch am 20.11.2010 bei einem Seminar in Stuttgart.

³⁵⁶ Dragan Paunovic, Volkstanzlehrer für serbische Tänze auf dem Seminar am 5./6.10.1991 zum Tanz „Stara Vljajna“ (bedeutet: alter vlachischer Tanz).

³⁵⁷ D. Barbarousis am 20.11.2010 in Stuttgart.

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, die darauf hindeuten, dass in ganz Europa ursprünglich und danach bis ins 6. Jh. v. Chr.³⁵⁸ 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 meinen, dass die Bevorzugung der Bewegungsrichtung links, also mitsonnen, ein Überbleibsel eines urzeitlichen Sonnengottekultes unter allen Indoeuropäern sei.³⁵⁹ 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, die dann ab dieser Zeit bevorzugten Reliefbilder mehrheitlich nach rechts. Ursachen für diese Veränderung sind nicht zu sehen und das restliche Europa bewegte sich zu dieser Zeit wahrscheinlich immer noch nach links. Dass dieser Richtungswandel zuerst im südöstlichen 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 Reigentanzdarstellungen ein erstes Indiz für einen Richtungswechsel in dieser Zeit. Auch die von Mladenović (1973, S. 99 – 101; in Leibman 1992, Fußnote 53 S. 233) geäußerte 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 Migration 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

³⁵⁸ Diese Jahreszahl gilt genau genommen nur für Griechenland.

³⁵⁹ 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).

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.³⁶⁰ 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 Bereiche³⁶¹ 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 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‘³⁶² die Bedeutung links hatte (Hoops 2001, S. 481). Ein Wort, dessen semantisches Feld Wörter wie ‚Wonne‘, ‚Gewinn‘, ‚Wunsch‘ und Leidenschaft

³⁶⁰ 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

³⁶¹ Unklar ist die Situation für Polen, wo überwiegend nach rechts getanzt wurde, wobei Polen aber unter Einfluss der katholischen Kirche stand.

³⁶² 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).

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 î 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. 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 gemeinsame Neubildung ‚lufti‘ ersetzt, welches von Hause aus nicht ‚links‘, sondern untauglich bedeutet. Im Mittelhochdeutschen findet sich 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 Weltschöpfung. Die rechte Seite ist mit Gunst, Glück, Ehre und Gerechtigkeit verbunden (Kittel 1935, S. 37). Wogegen das Herz der Tore nach seiner Linken geht (Kittel 1935, S. 37). „Das gesamt Bild von der Rechten Gottes hat sich im Laufs 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, indem Jesus beim Jüngsten Gericht die Schafe auf die rechte, die Böcke auf die linke Seite stellt (Kittel 1935, S. 38), ebenfalls 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. Jahrhundert 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“³⁶³ (Der Reigentanz ist ein Kreis, dessen Zentrum der Teufel ist und alle sind nach links ausgerichtet)³⁶⁴ enthält diese Botschaft.³⁶⁵ Trotz dieser negativen Bewertung der Tanzrichtung nach links blieb die westliche Hälfte Europas bei dieser Vorzugsrichtung. Die

³⁶³ Jacques de Vitry, Sermones vulgares domini Jacobi Vitricensis, Paris, BN, ms. lat. 17509, fol. 146.

³⁶⁴ Übersetzt durch M.H.

³⁶⁵ Weitere Beispiele in Harding 1973, S. 59ff.

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 länger auch in einem religiösen Kontext erhalten.³⁶⁶ 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 greifbar wird (siehe oben). Dafür spricht weiterhin, dass auch andere Völker des Nahen Ostens rechts als die bessere Seite bewerten. 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.

³⁶⁶ 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.

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 wurde. 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 mehrerer 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.

Merkmale der Kettentänze in den verschiedenen Verbreitungsgebieten

	Westurasien	Berber	Nord- & Zentralindien	Lisu (Südwestchina)	Burjaten	Yakuten
	alle Tänze	Schulterberührung, manchmal gefasst	viele Tänze	fast alle Tänze	ja	ja
Ze	sehr überwiegend	ja	ja	ja	ja	ja
e	sehr wenig	keine	ja	?	?	?
	keine	keine	keine	wenige bei den	nein	nein
tmuster	bei den ursprünglichen Formen	sehr einfache	sehr einfache (2TM, 4TM)	ja	ja (4TM)	ja
	viele	keine	keine ?	3TM Basis	?	?
	westl. Balkan	keine	wenige	wenige	?	?
Muster	ja	ja	ja	ja	ja	ja
n	,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' (Aussprache: tʃeə[r]).	Jochar	Ohuokhai
Funde en it tellungen	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	(Felszeichnungen Tamgaly)	(Felszeichnungen 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.

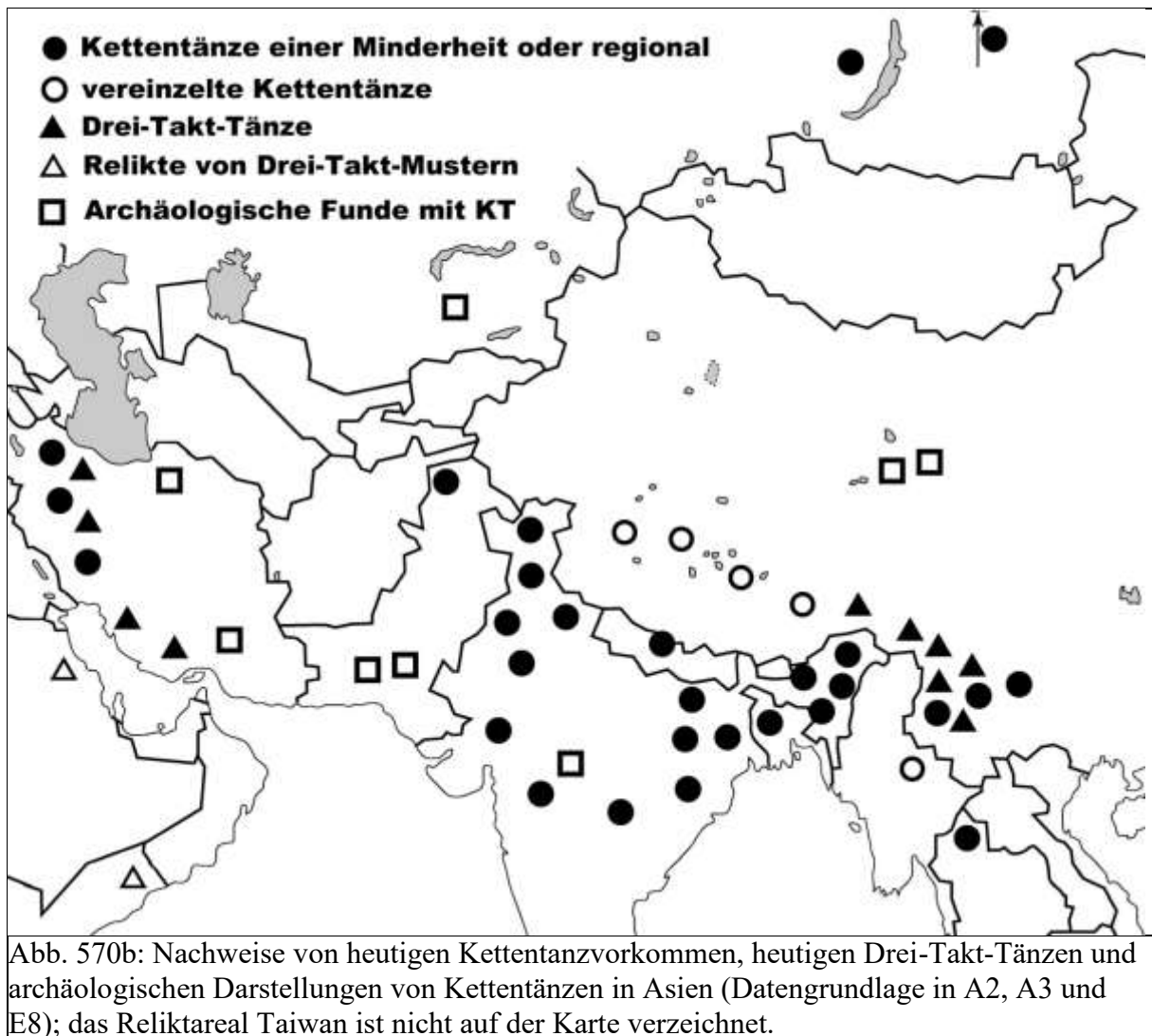
Eine deutliche Verwandtschaft scheint zu den Tänzen der Minderheiten Südwest-Chinas zu bestehen. Sie zeigen mit den westeurasischen Kettentänzen eine Übereinstimmung in allen Merkmalen und selbst die Basisversion des Drei-Takt-Mustern gehört zum Repertoire der Nu, Pumi, Mosuo, Naxi, Yi und Lisu. Auch die Bezeichnungen ‚Qie‘ (Aussprache: tʃeə[r]) der Yi,

‚wu³⁶⁷ 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 Westasiens auch vorhanden sind, die aber heute dort 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 dort keine Kettentänze mehr. Möglicherweise stellen die Felsbilder eine Verbindung her mit den davon nordöstlich liegenden Areale der Burjaten und Jakuten, deren Kettentänze alle Merkmale zeigen und das Wort ‚Jochar‘ als Bezeichnung der Burjaten³⁶⁸ für Kettentanz sehr gut zur Wortwurzel ‚chor‘ passt. 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 Rukai³⁶⁹ und anderen an Brauchtum geknüpfter Formen wird nur ein einziges Muster getanzt und 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. Allerdings gehen die dortigen Tanzbezeichnungen nicht auf die Wortwurzel ‚chor‘ zurück. Auch gibt es keine Belege, dass die frühen Neolithiker des Nahen Ostens sich bis Taiwan ausgebreitet hätten. Eine klare Zuordnung ist auf der derzeitigen Indizienlage nicht möglich. Die Kettentänze Taiwans scheinen aber deshalb trotz ihrer großen Ähnlichkeit zu den westeurasischen Formen eher eine analoge Parallelentwicklung zu sein.

³⁶⁷ ‚wu‘ ist das chinesische Wort für Tanz.

³⁶⁸ 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.

³⁶⁹ http://www.youtube.com/watch?v=_4aLUKgv30 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 die anfängliche Ausbreitung Richtung Afrika schon dürftig, 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 haben insbesondere die Kettentänze der Minderheiten Südwestchinas und der Burjaten westlich des Baikalsees offensichtliche Übereinstimmungen der Merkmale, 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 lohnenswert, ist aber im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten.

6. Literatur

- 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, Mittelasien*.
- 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.
- Boehme, 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.
- 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). Oluokhai: 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, Schlottmann, 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.

- 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.
- 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). Strukturerehaltende 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.
- 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 Kolo-tänzen 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.
- 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.
- 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 Hoftänze.
- 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, H u. Stanev, B. (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.
- Oosterveen, Corina (1995). 40 bretonische Tänze. Verlag der Spielleute 1995.
- Oosterveen, Corina (1999). Bourrée, Bourrée, Bourrée
- Otterbach, Friedemann (1992). Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Wilhelmshafen 1992.
- Pajtondžiev, 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.
- 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.
- 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.
- Schmidt, Hans (1985). *Die Sardana, Tanz der Katalanen*. Dissertation 1985 Hamburg.
- Schmidt, Klaus (2008). *Sie bauten die ersten Tempel*. dtv München.
- Schneider, Otto, Hsg (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 (Hgg) (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, Lura (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. *Knaurs Buch vom Tanz. Tanz durch die Jahrhunderte*. Deutsche Ausgabe Droemer Knauer. 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*. Stiffland-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 (Hgg) (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-heutevolkstanzten96239667>, 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.
- 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.