

Michael Lesky

Untersuchungen zur
Ikonographie und
Bedeutung antiker
Waffentänze in
Griechenland und
Etrurien

QUELLEN UND FORSCHUNGEN ZUR ANTIKEN WELT

Herausgeber:

Prof. Dr. Peter Funke, Universität Münster

Prof. Dr. Hans-Joachim Gehrke, Universität Freiburg

Prof. Dr. Gustav Adolf Lehmann, Universität Göttingen

Prof. Dr. Hans von Steuben, Universität Frankfurt

Band 35

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Lesky, Michael:

Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung
antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien /

Michael Lesky. – München : tuduv-Verl.-Ges., 2000

(Quellen und Forschungen zur antiken Welt ;

Bd. 35)

Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1998

ISBN 3-88073-578-6

© 2000 by tuduv-Verlagsgesellschaft mbH, Postfach 34 01 63, 80098 München,
Fürstenstraße 15, 80333 München, Tel. 0 89 / 2 80 90 95

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, auch die der Übersetzung, des Nachdruckes und der Vervielfältigung des Buches, oder Teilen daraus, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren), auch nicht für Zwecke der Unterrichtsgestaltung, reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Gesamtherstellung: digitalprint GmbH, 83059 Kolbermoor. Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
Abkürzungsverzeichnis	4
I. Einleitung.....	5
I.1 Die bisherige Forschung und ihr Blick auf die antiken Waffentänze	5
I.2 Vorgehensweise	12
II. Attika.....	16
II.1 Der frühe Waffentanz: die Waffe als Attribut	16
II.2 Der Waffentanz in der Palästra	42
II.3 Die Silene und der Waffentanz: eine dionysische <i>pyrrhiche</i> ?.....	67
II.4 Der Waffentanz beim Begräbnis? Die Gruppe der sf. Kyathoi	72
II.5 Akrobatische Aufführungen	79
II.6 Die Waffentänze der Frauen	85
II.7 Die Waffentänze des 4. Jhs.v.Chr.: die Panathenäen.....	124
II.8 Die attischen Waffentänze.....	131
II.8.1 Die charakteristischen Bewegungen des Tanzes.....	131
II.8.2 Die Ausstattung der Tänzer	136
II.8.3 Tanzorte	139
II.9 Der Waffentanz und die Demokratie: zur Bedeutung.....	145
II.10 Exkurs: Athena als Waffentänzerin oder Waffentänzerinnen als Athena?	153
III. Etrurien	155
III.1 Der frühe Waffentanz in Kult und Reigen	155
III.2 Der Waffentanz als Teil der Spiele.....	162
III.3 Der Waffentanz im Kult.....	192
III.4 Der Tanz im Komos.....	195
III.5 Verwandte Kriegerbilder I: Kriegerzüge	200
III.6 Verwandte Kriegerbilder II: die sog. Scheinkämpfe	204
III.7 Der Tanz im 4. Jh.v. Chr. und die Bilder von Heroen und Mythen	213

III.8 Die etruskischen Waffentänze	217
III.8.1 Die charakteristischen Bewegungen des Tanzes	217
III.8.2 Die Ausstattung der Tänzer	220
III.8.3 Tanzorte	223
III.9 Der Waffentanz und die Dämonen: zur Bedeutung	227
IV. Waffentänze in anderen Regionen der antiken Welt	230
IV.1 Die Griechen in Kleinasien	230
IV.2 Die indigenen Völker Süditaliens: Paestum und Oinotrien	233
IV.3 Die Kelten	237
V. Die musikalische Begleitung der Waffentänze	240
VI. Gesellschaft und Waffentanz: eine Zusammenfassung	243
VII. Katalog	246
VII.1 Attika und verwandtes	246
VII.2 Etrurien	267
VII.3 Andere Regionen der antiken Welt	274
VIII. Indizes und Verzeichnisse	275
VIII.1 Museen	275
VIII.2 Literarische Quellen	280
VIII.3 Verzeichnis der Abbildungen	281

Vorwort

Der Anregung von Prof. Dr. A. Nitschke verdanke ich das Interesse für antike Tänze. Wertvolle Hinweise zum Waffentanz gab mir Dr. P. Ceccarelli. In der Diskussion zu den attischen sf. Kyathoi erwiesen sich Prof. Dr. H. A. Shapiro und Dr. H. Mommsen als wichtige Gesprächspartner. Mein besonderer Dank gilt Dr. C. Weber-Lehmann, bei der ich mit Fragen zur etruskischen Wandmalerei immer ein offenes Ohr fand und die mir die Besichtigung mehrerer Grabmalereien in Tarquinia ermöglichte. Ohne die Hilfe von Dr. L. Bonfante, Dr. R. Neudecker und Dr. L. Fentress wäre mir die Gegenüberstellung der chiusinischen Reliefs in Rom (American Academy und Deutsches Archäologisches Institut) nicht möglich gewesen.

Für die Zusendung von Photographien danke ich Dr. I. Wehgartner und Dr. T. Mannak. Mit Hilfe eines Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften konnte ich längere Zeit in Rom studieren und die italienischen Museen bereisen. Den zuständigen Behörden verdanke ich die Erlaubnis, in den Museen von Rom, Neapel und Paestum photographieren zu dürfen.

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 1998 an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen als Dissertation angenommen. Für die Betreuung bin ich Prof. Dr. F. Prayon und Dr. habil. B. v. Freytag gen. Löringhoff zu Dank verpflichtet. Prof. Dr. H. v. Steuben war so freundlich, die vorliegende Arbeit für die Aufnahme in die Reihe „Quellen und Forschungen zur Antiken Welt“ vorzuschlagen. Weiter möchte ich der Diskussionsbereitschaft meiner Kommilitonen danken, hervorgehoben seien hier M. Haase und B. Schweitzer. Die mühsame Aufgabe des Korrekturlesens übernahmen A. Wilmy, K. Vetsioni und meine Eltern. Den letzteren gilt besonderer Dank, da ohne ihre moralische und finanzielle Unterstützung diese Dissertation nicht möglich gewesen wäre.

Abkürzungsverzeichnis

Die Zitierweise richtet sich nach den Richtlinien der Archäologischen Bibliographie und des Archäologischen Anzeigers 1997. Außer den dort angegebenen Abkürzungen und Sigeln wurden verwendet:

Blanck und Weber-Lehmann, Malerei:	Blanck, H. und Weber-Lehmann, C.: Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts (1986).
Camporeale, danza:	Camporeale, G.: La danza armata in Etruria, MEFRA 99, 1987, 11-42.
Ceccarelli, pirrica:	Ceccarelli, P.: La pirrica nell' antichità greco romana (1998).
Delavaud-Roux, danses armées:	Delavaud-Roux, M.-H.: Les danses armées en Grèce antique (1993).
Haspels, ABL:	Haspels, C.H.E.: Attic Black-Figured Lekythoi (1936).
Jannot, reliefs:	Jannot, J.-R.: Les reliefs de Chiusi (1984).
Moltesen und Weber-Lehmann, Grabmalerei:	Moltesen, M. und Weber-Lehmann, C.: Etruskische Grabmalerei. Faksimiles und Aquarelle (1992).
Poursat, représentations:	Poursat, J.-C.: Les représentations de danse armée dans la céramique attique, BCH 92, 1968, 550-615.
Rombos, Iconography:	Rombos, T.: The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery (1988).
Steingräber, Wandmalerei:	Steingräber, S. (Hrsg.): Die Wandmalerei der Etrusker (1985).
Thuillier, jeux:	Thuillier, J.-P.: Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque (1985).
Tölle, Reigentänze:	Tölle, R.: Frühgriechischen Reigentänze (1964).
Zanoni, Natur- und Landschaftsdarstellungen:	Zanoni, I.: Natur- und Landschaftsdarstellungen in der etruskischen und unteritalischen Wandmalerei (1998).

I. Einleitung

I.1 Die bisherige Forschung und ihr Blick auf die antiken Waffentänze

“A Pyrrhic dance” hatte Sir Lawrence Alma Tadema das 1869 entstandene Bild (s. Titelblatt) betitelt. In diesem stellt der viktorianische Maler seinen Waffentanz in einer “klassischen” Szene vor dem Tempel dar. Wo sich der Künstler für dieses Bild inspirieren ließ, ist heute nicht mehr feststellbar. Doch teilte der Künstler das Interesse für den antiken Waffentanz mit zahlreichen Altertumswissenschaftlern, die sich seit dem 17. Jh. bis heute mit dem Phänomen des antiken Waffentanzes auseinandergesetzt haben. Wie bei dem viktorianischen Maler stand in der Forschung lange Zeit das Interesse für die Bewegungen des Tanzes im Vordergrund. J.C. Scaliger (1484-1558) führte etwa vor Kaiser Maximilian eine rekonstruierte *pyrrhische* auf.¹ Die antiken Waffentänze behandelten erstmals J. Meursi im 17. Jh. und P. J. Burette im 18. Jh. in ihren Abhandlungen zu antiken Tänzen.²

In modernen Überblickswerken zu antiken Tänzen wurde der griechische Waffentanz von M. Emmanuel, F. Weege, L. Séchan, L.B. Lawler, G. Prudhommeau und J.W. Fitton immer wieder am Rande erwähnt.³ Diese Klassiker haben die methodische Vorgehensweise der Tanzforschung im Umgang mit den antiken Bildwerken geprägt, daher sollen hier die beiden wichtigsten Strömungen skizziert werden.

Von einer sehr genauen Wiedergabe der Tänze auf den antiken Bildquellen ging die von M. Emmanuel begründete und vor allem von G. Prudhommeau vertretene, hauptsächlich französischsprachige Tradition aus. Mit Hilfe der dort abgebildeten Bewegungsabläufe wollte man als vorrangiges Ziel die Rekonstruktion des antiken Tanzes erreichen.⁴

Im Gegensatz hierzu mahnten die Vertreter der vor allem angelsächsisch beeinflussten Tradition zur Vorsicht im Umgang mit den antiken Bildquellen und ihrer Auswertung zur Rekonstruktion der antiken Tänze. Sie beschränkten sich weitgehend auf den Aspekt der

¹ J.C. Scaliger, Poet. 1. 18.

² Johannes Meursi, *Orchestra sive de saltationibus veterum* (1618); P. J. Burette, *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres* V 1 (1736) 93 ff. Zur “Wiederbelebung” des Tanzes in der Renaissance s. M.M. McGowan, *Dance Research* 1, 1992, 29-38.

³ M. Emmanuel, *The Antique Greek Dance* (1916); F. Weege, *Der Tanz in der Antike* (1926); L. Séchan, *La danse grecque antique* (1930); L.B. Lawler, *The Dance in ancient Greece* (1964); Dies., *The Dance of the ancient Greek Theater* (1964); G. Prudhommeau, *La danse grecque antique* (1965); J.W. Fitton, *CIQ N.S.* 23, 1973, 254-327.

⁴ Emmanuel a.O. und Prudhommeau a.O.

Bedeutung antiker Tänze.⁵ Stellvertretend soll hier L.B. Lawler, einer der herausragenden Vertreter dieser Forschungsrichtung, zitiert werden:

“Archaeological sources are of prime importance to the student, and serve to render the dance strikingly vivid. But, on the other hand, no sources are so capable of serious misinterpretation. In the first place, they usually have come down in a more or less damaged condition. In the second place, the student must never forget for a moment that Greek art is often deliberately unrealistic, and is concerned with ideal beauty, design, balance, rythm, linear schemes, and stylization, rather than with an exact portrayal of what the artist saw in life. In the third place, the observer must understand and allow for technical limitations, especially in the work of a primitive artist, and for artistic conventions found in each of the arts, throughout the whole span of Greek civilization.”⁶

Diese vorsichtige Haltung übernahm F. Brommer 1987 in seinem Aufsatz “Antike Tänze” und beschränkte sich auf eine reine Auflistung der antiken Schrift- und Bildquellen.⁷ Ebenfalls in dieser Tradition ist die 1993 erschienene Monographie “Dance and Ritual Play in Greek Religion” von S.H. Lonsdale zu sehen. Allerdings ist der Ansatz des Autors neu, der Bedeutung der in der Antike praktizierten Tänze über das Heranziehen anthropologischer Vergleiche näher zu kommen.⁸

Die literarischen Quellen zu den antiken griechischen Waffentänzen hatte erstmals 1913 K. Latte grundlegend zusammengestellt und bearbeitet.⁹ Erst 1968 folgte mit dem Artikel “Les représentations de la danse armée dans la céramique attique” von J.-C. Poursat das adäquate Corpus zu den attischen Darstellungen. Poursat gliederte in diesem Aufsatz die Bilder nach streng ikonographischen Merkmalen und verband die Bildüberlieferung mit den literarischen Nachrichten. In der Tradition der englischsprachigen Forschung verzichtete er jedoch auf eine Rekonstruktion der Tanzbewegungen.¹⁰

⁵ Als die wichtigsten Vertreter dieser Richtung können L.B. Lawler und J.W. Fitton genannt werden.

⁶ L.B. Lawler, *The Dance in ancient Greece* (1964) 17.

⁷ F. Brommer, *AA* 1987, 483-494.

⁸ S.H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion* (1993).

⁹ K. Latte, *De saltationibus Graecorum. capita cinque* (1913) 27 ff. Diese grundlegende Arbeit wird durch den in E.K. Borthwick, *Hermes* 98, 1970, 318-331 publizierten Papyrus ergänzt, bleibt aber bis heute grundlegend. Seitdem neu hinzugekommenes findet sich in Ceccarelli, *pirrica passim* und in den unten genannten Aufsätzen dieser Autorin.

¹⁰ Poursat, *représentations*.

Die durch diese Arbeiten geschaffene Materialbasis ermöglichte weitergehende Untersuchungen. Mit der Frage, ob der Waffentanz als militärisches Training anzusehen ist, oder ob seine Beziehung zum Militärischen rein zufällig ist, beschäftigten sich bereits mehrere Generationen von Althistorikern und Archäologen mit zum Teil sehr kontroversen Ergebnissen; die Diskussion ist bis heute nicht abgeschlossen.¹¹ Die gleiche Aussage ist in Bezug auf den immer wieder betonten initiatorischen Charakter des Tanzes zu machen.¹² In eine ganz andere Richtung zielte die Untersuchung V. Liventhals, die das Phänomen der in Waffen tanzenden Frauen als eine erotische Aufführung für die Männer interpretieren wollte.¹³ Ohne auf die erotische Deutung Liventhals der Waffentänze sterblicher Frauen Bezug zu nehmen, deutete G.F. Pinney das Bild der Athena auf den Panathenäischen Preisamphoren als Siegestanz der Göttin.¹⁴

Als Rückschritt im Vergleich zu diesen Ansätzen, die auf eine Rekonstruktion der Tanzbewegungen weitgehend verzichteten, muß die Arbeit "Les Danses armées en Grèce antique" von M.-H. Delavaud-Roux angesehen werden.¹⁵ Die Autorin bezog sich in ihrer Untersuchung ausdrücklich auf die Methode von M. Emmanuel und G. Prudhommeau und rekonstruierte die Bewegungen der attischen Waffentänze, indem sie die antiken Abbildungen photographierte, die Photographien auf eine Trommel klebte und diese dann wie einen Film ablaufen ließ.¹⁶ Die sich hieraus ergebenden Bewegungsabfolgen verglich sie dann mit modernen Tanzfiguren. Enttäuschen muß auch die fehlende Auseinandersetzung mit der neueren archäologischen Literatur, deren Fortschritte die Autorin nicht wahrgenommen hat.¹⁷ So reflektiert die Arbeit im wesentlichen den bereits aus dem grundlegenden Artikel Poursats bekannten Wissenstand und kann keine neuen Ergebnisse liefern.¹⁸

¹¹ Beispielhaft genannt seien hier der sehr frühe Aufsatz von W.E.D.Downes, *CIR* 18, 1904, 101-106 und die Arbeiten von E.K. Borthwick, *JHS* 87, 1967, 18 ff. und E.L. Wheeler, *GrRomByzStud* 23, 1982, 223 ff.

¹² Dazu besonders P. Scarpi, *DialArch N.S.* 1, 1979, 78-97 und Lonsdale a.O. 137 ff.

¹³ V. Liventhal, *AnalRom* 14, 1985, 37-52.

¹⁴ G.F. Pinney in: *Ancient Greek and Related Pottery* (1988) 465 ff.

¹⁵ Delavaud-Roux, *danses armées*,

¹⁶ Delavaud-Roux a.O. 21 f.

¹⁷ Besonders die deutsch- und italienischsprachige Literatur wurde von der Autorin nicht berücksichtigt.

¹⁸ s.o. Anm. 10.

Aus jüngerer Zeit sind noch zwei Aufsätze P. Ceccarellis zu nennen, die der Frage nach der Aufführung von Waffentänzen im Drama und in der Tragödie nachgehen.¹⁹ 1998 veröffentlichte diese Autorin schließlich ihre Monographie “La pirrica nell’antichità greco romana”, in der sie von den literarischen Zeugnissen ausgehend die antiken Waffentänze untersuchte. Besonders hervorzuheben ist hier die umfassende Analyse der antiken Schriftquellen, die streng nach geographischen Gesichtspunkten geordnet wurden. Allerdings kann dieser Versuch einer Gesamtschau der antiken Waffentänze in der ikonographischen Untersuchung der Bildquellen nicht überzeugen, da hier oftmals unkritisch alte Interpretationen übernommen wurden um als Grundlage für weiterführende Schlußfolgerungen zu dienen. Zudem fehlen die attischen Bilder der geometrischen Zeit nahezu vollständig und das sehr kurze Kapitel zu den etruskischen Waffentänzen basiert auf einer Zusammenfassung des oft unsicheren Forschungsstandes.²⁰

Die zitierten Recherchen ziehen beinahe durchgehend als Belege für das Aussehen und die Entwicklung der griechischen Waffentänze neben den Bildtraditionen auch wesentlich jüngere Schriftquellen heran. Mit diesem Vorgehen wird weder auf eine chronologische, noch auf eine geographische Übereinstimmung der Quellen geachtet. Daß eine derartige Vorgehensweise bei der Betrachtung antiker Tänze große Probleme mit sich bringt, legen bereits die antiken Quellen selbst nahe.

So zählt etwa Xenophon in der Anabasis am Gastmahl der Paphlagonier eine Vielzahl verschiedener Waffentänze auf: die beim Symposion stattfindenden Waffentänze beinhalten die Scheinkämpfe von Thrakern, die mimische Darstellung einer Geschichte durch die Aenianen und Magneten, den akrobatischen Tanz eines Mysers, den Tanzmarsch der Mantineer und den erotischen Tanz einer Sklavin.²¹

Zur Zeit Xenophons läßt sich demnach ein weites Spektrum griechischer Waffentänze feststellen, es reichte von der erotischen Darbietung der Frauen bis zum Scheingefecht zweier Hopliten. Diese großen Unterschiede sowohl in der Art als auch in der Bedeutung des Tanzes führt Xenophon mit der Benennung der Herkunft der Tänzer auf die verschiedenen Landschaften Griechenlands zurück. Diese großen lokalen Unterschiede der Waffentänze haben auch die Überlieferung der Quellen beeinflusst und müssen bei der Untersuchung der antiken Nachrichten berücksichtigt werden. Die bildlichen und literarischen Überlieferungen können also immer nur für lokale Tänze Beweiskraft besitzen.

¹⁹ P. Ceccarelli in: S. Alessandrì (Hrsg.) Ἱστορίη. Studi offerti dagli allievi a Giuseppe Nenci in occasione del suo settantesimo compleanno (1994) 77-93 und dies., ZPE 108, 1995, 287-305.

²⁰ Hierzu s.u.

²¹ Xenophon, Anabasis VI 1, 5 ff.

Doch ist nach den antiken Autoren auch die Beschränkung auf die lokalen Quellen nicht ausreichend. Denn die Tänze unterschieden sich nicht nur stark nach ihrer Herkunft, sondern machten im Laufe der Jahrhunderte auch eine große Veränderung durch. So berichtet etwa Athenaeus, daß sich die *pyrrhiche* von einem Kriegstanz zu einem Tanz mit dionysischem Charakter entwickelt habe.²² Noch später konnte der Tanz sogar von Tieren aufgeführt werden.²³ Auch die Zeit, in der eine literarische Quelle entstanden ist, spielt also eine große Rolle. Demnach dürfen die Texte zu der Tradition der *pyrrhiche* nicht nur topographisch, sondern auch chronologisch nicht zu weit von den zu untersuchenden Bildern entfernt sein.

Die Frage nach der Abhängigkeit der etruskischen von den griechischen Waffentänzen durchzieht die etruskologische Forschung bis heute. Bereits 1877 wurde in dem von W. Deecke überarbeiteten Buch von K.O. Müller "Die Etrusker" die Ähnlichkeit des etruskischen und des griechischen Waffentanzes betont. Dies gilt nach den Autoren nicht nur für die Waffentänze, sondern für alle Tänze:

"Wie aber in diesen Tänzen die Tusker augenscheinlich sehr viel von Griechen angenommen hatten: so waren sie auch in anderen Gattungen der Festspiele deren Nachahmer."²⁴

In dieselbe Richtung argumentierte F. Weege 1916 in seiner Untersuchung der Wandmalereien Tarquinias und betonte nochmals, daß die Etrusker mit kleinen Varianten den griechischen Tanz übernommen hätten.²⁵

Erstmals etwas differenzierter äußerte sich M. A. Johnstone in ihrer Monographie zum etruskischen Tanz. Sie vermutete, daß zumindest die früheren Waffentänze auf einen alten Naturtanz zurückgingen, die späteren allerdings griechisch beeinflusst wären.²⁶ Auch J. Heurgon sah die Waffentänze eher mit der italischen Tradition der Salier verbunden als mit den gleichzeitigen griechischen Waffentänzen.²⁷ Etwas später bezweifelte M.F. Briguet in ihrer Besprechung der chiusinischen Reliefs im Louvre, daß auf einem großen Teil der bisher

²² Athenaeus XIV 630 f.; hierzu auch K. Latte, *De saltationibus Graecorum. capita cinque* (1913) 56 ff.; L. Séchan, *La danse grecque antique* (1930) 102 und W.J. Slater, *Phoenix* 47, 1993, 200 ff.

²³ So Latte a.O. 58 mit den dazu gehörenden Schriftquellen.

²⁴ K.O. Müller und W. Deecke, *Die Etrusker* (1877) 217 ff. Zitat ebenda S. 219.

²⁵ F. Weege, *JdI* 31, 1916, 131 ff.

²⁶ M.A. Johnstone, *The Dance in Etruria* (1956) 92 ff. 105.

²⁷ J. Heurgon, *La vie quotidienne chez les Étrusques* (1961) 249 f.

als Darstellung von Waffentänzern angesprochenen Reliefs überhaupt Waffentänze abgebildet seien.²⁸ Dieser Haltung widersprach J.-R. Jannot und wollte gleich mehrere verschiedene Typen von Tänzen bewaffneter Männer erkennen.²⁹ Für die an den Spielen stattfindenden Waffentänze nahm der Autor eine starke attische Beeinflussung an. Da aber andererseits die griechischen Bilder jünger als die etruskischen seien, würden sich in den etruskischen Bildern tatsächlich praktizierte Tänze widerspiegeln. Diese Tänze sind nach der Meinung des Autors Teile der Agone an den Leichenspielen und tragen demnach vor allem agonalen Charakter.³⁰

1987 lieferte G. Camporeale in seinem Artikel "La danza armata in Etruria" ein Corpus zu den Darstellungen etruskischer Waffentänze und schuf damit eine ausreichende Grundlage zur Bearbeitung der etruskischen Bildtradition.³¹ Über den Vergleich mit der attischen Überlieferung des Waffentanzes in der Palästra machte G. Camporeale in diesem Aufsatz darauf aufmerksam, daß die etruskischen Tänze immer im Zusammenhang mit Schauspielen stünden und eine andere Bedeutung als die attischen Tänze besitzen müssten. Die Waffentänzer wären wie die anderen Athleten und Schauspieler bei den Spielen als Abhängige einiger reicher Familien zu sehen. Überhaupt käme die Bedeutung des Waffentanzes für die Aristokratie bereits in den Bildträgern der Waffentanzdarstellungen zum Ausdruck, die beinahe durchwegs der aristokratischen Welt entstammten.³²

Wenig später stellte N.J. Spivey die These auf, daß in Etrurien eine Vielzahl von lokal unterschiedlichen Waffentänzen existiert hätten, und wollte nach einer Idee G. van Hoorns in Szenen, in denen Krieger mit geflügelten Schilden auftreten, eine derartig eigenständige Tradition des etruskischen Waffentanzes erkennen.³³

²⁸ M.F. Briguet in: *Mélanges de Philosophie, de Littérature et d'Histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé* (1974) 135 f.

²⁹ Jannot, reliefs 332 ff.

³⁰ Jannot a.O. 338: "...ce n'est ni une représentation ni une acte religieux, mais une épreuve sportive au même titre que celles que pratiquent d'autres athlètes avec lesquels voisinent les pyrrhichistes...".

³¹ Camporeale, danza.

³² Camporeale a.O. 41: "Le scene etrusche del periodo arcaico e classico passate in rassegna permettono di collegare la danza armata al ceto abbiente. La natura dei monumenti su cui si trovano le varie testimonianze, è eloquente..."

³³ G. van Hoorn, *MededRom* 7, 1927, 17-26; N. Spivey in: *Ancient Greek and Related Pottery* (1988) 592-603.

Auf der Grundlage des von G. Camporeale geschaffenen Corpus verbanden A.-M. Adam und A. Rouveret den Waffentanz mit der für die attische *pyrrhiche* bekannten militärischen Wertigkeit, hier allerdings im Hinblick auf die Leistung des Verstorbenen. Der Waffentanz würde als Symbol für die militärische Stärke der Stadt und des Adels stehen.³⁴

In ähnlicher Weise mit der Aristokratie verbunden sahen auch N. Spivey und S. Stoddart den etruskischen Waffentanz an den Spielen, den sie mit mittelalterlichen Turnieraufführungen verglichen und damit in das aristokratische Leben einreichten.³⁵

1992 ging J.-R. Jannot bei der Besprechung der römischen *pompa* noch ein weiteres Mal auf den etruskischen Waffentanz ein, den er nach der Beschreibung bei Dionysios von Halikarnassos als Waffentraining bezeichnete, das in späterer Zeit den Aspekt eines Schauspieles mit vielleicht religiöser Bedeutung bekommen hätte.³⁶ In einem ganz ähnlichen Zusammenhang, dem Entstehen der „arte praescenica“ in Rom und Etrurien, erwähnte zuletzt S. Stalinski den Tanz.³⁷

Aus dieser kurzen Zusammenstellung läßt sich ersehen, daß für einige der hier zitierten Autoren eine ähnliche Vorgehensweise wie für die Bearbeiter der griechischen Waffentänze konstatiert werden kann. So versuchte etwa J.-R. Jannot in seinem zuletzt zitierten Artikel mit Hilfe der wesentlich späteren Schriftquellen, die Bedeutung des Tanzes zu rekonstruieren. N.J. Spivey erschloß dagegen mit einer geradezu photographischen Lesung der etruskischen Vasenbilder neue etruskische Waffentänze. Eine Grundfrage jedoch durchzieht wie ein roter Faden die gesamte Forschung, es ist die nach der Vergleichbarkeit der etruskischen und griechischen Waffentänze und den daraus zu ziehenden Rückschlüssen. Dies kann jedoch wegen des Fehlens der literarischen Tradition in Etrurien nur auf einer methodisch einwandfreien Lesung der verschiedenen Bildtraditionen geschehen. Umso erstaunlicher ist es, daß kein einziger der hier zitierten Autoren sich ausführlich mit der attischen Bildtradition auseinandergesetzt hat und auch die etruskischen Darstellungen nie ausreichend behandelt wurden.

³⁴ A.-M. Adam und A. Rouveret in: *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J.-C.* (1990) 333 ff. Diese Deutung ist noch einmal in A.-M. Adam in: *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique* (1993) 86 zusammengefaßt.

³⁵ N. Spivey und S. Stoddart, *Etruscan Italy* (1990) 137 ff.

³⁶ J.-R. Jannot, *REL* 70, 1992, 58 ff.

³⁷ S. Stalinski, *AnnPerugia* 31, 1993/95, 325-377.

Es existiert demnach keine Untersuchung der antiken Bildtraditionen, auf der eine fundierte Deutung aufbauen könnte. Dieses Manko zu beheben, ist die Absicht der vorliegenden Arbeit. Dabei sollen nicht nur die attischen und etruskischen Bilder zur Sprache kommen, sondern auch Überlieferungen anderer Regionen der antiken Welt. Mit den bei der Untersuchung der einzelnen Bildtraditionen gewonnenen Ergebnissen können dann die schon in den oben zitierten Schriftquellen zur Sprache gekommenen Bedeutungsunterschiede besser herausgearbeitet werden. Diese unterschiedlichen Eigenschaften der diversen Waffentänze erklären sich in ihrer Eigenschaft als konkrete Bestandteile der unterschiedlich geprägten Kulturen und Gesellschaftsformen der antiken Welt.³⁸ Mit der Erforschung des Waffentanzes gelingt es, die kulturelle Vielfalt der antiken Welt besser zu erkennen und zu verstehen. Daraus ergibt sich als Ziel dieser Arbeit, mit dem Waffentanz eben dieser kulturellen Vielfalt ein weiteres Mosaikstück hinzuzufügen und damit einen kleinen Beitrag zur Kulturgeschichte der antiken Welt zu liefern.

I.2 Vorgehensweise

Um die Problematik der Vermischung von Bild- und Schriftquellen zu antiken Tänzen zu umgehen, ist in einem ersten Schritt die sorgfältige Analyse der nach den diversen Motiven getrennten Bildquellen notwendig. In dieser Untersuchung wird davon ausgegangen, daß man die antiken Darstellungen der Waffentänze nicht als reale Abbilder des wirklichen Tanzes sehen kann, sondern die besondere Erzählweise der antiken Künstler berücksichtigen muß. Für die Sagendarstellungen der in Frage kommenden Zeit ist dieses Vorgehen bereits selbstverständlich.³⁹ Was für die Sagendarstellungen gilt, ist aber auch auf andere erzählende Darstellungen zu übertragen und kann auf die gesamte Kunst der Antike übertragen werden.⁴⁰ Dazu sei hier die Stellungnahme J. Boardmans zitiert:

³⁸ Daß sich in den Waffentänzen ganz konkret das Sozialverhalten bestimmter Gesellschaftsordnungen und deren Veränderungen widerspiegeln, konnte H. Kleinschmidt, *Ethnologia Europea* 25, 1995, 157-176 für das Europa der Neuzeit (15. bis 18. Jh.n.Chr.) deutlich herausarbeiten.

³⁹ Hier sind zu nennen die grundlegenden Arbeiten von N. Himmelmann-Wildschütz, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1967 (1967); W. Raack, *JdI* 99, 1984, 1-25; A.M. Snodgrass, *An Archaeology of Greece* (1987) 136 ff. und J. Boardman in: J.-P. Descoedres (Hrsg.), *EYMOYSIA. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou* (1990) 58 ff.

⁴⁰ Auch in den Untersuchungen von Sportdarstellungen ergibt sich dieselbe Problematik. Dazu s. etwa U. Sinn (Hrsg.), *Sport in der Antike* (1996) 152 ff.

“Snodgrass rightly observes how it is photography that has alerted us to these violations of unity in time or place. I would go further and say before the middle of the last century ignorance of the possibility of ‘freezing’ action in time and place meant that the artist never even sought such an effect, and we should not therefore regard it as a ‘norm’ from which he deviated, deliberately or accidentally.”⁴¹

Die besondere Erzählweise der griechischen Kunst in archaischer und klassischer Zeit beinhaltet u.a. eine “enge Schematisierung und Typisierung der Figuren”.⁴² Diese Figurentypen können in verschiedenen Erzählzusammenhängen vorkommen und sind trotzdem mit festen Bedeutungsinhalten verbunden.⁴³ Deshalb wird in der vorliegenden Untersuchung der Tanz in verschiedene Figuren aufgegliedert, und es wird untersucht, wo und in welcher Bedeutung diese Motive in anderen erzählenden Darstellungen Verwendung fanden.

Die Verwendung dieser Bilder folgte bestimmten Konventionen, und die Auswahl der Motive war stark von der Persönlichkeit des Künstlers selbst und seines Umfeldes abhängig. Um die für ein Bild maßgeblichen Konventionen zu erfassen, muß dieses demnach - soweit möglich - in das kulturelle Umfeld seines Urhebers eingebettet werden. Erst wenn der moderne Betrachter versteht, was ein Künstler mit bestimmten Darstellungsinhalten bezweckte, kann sich ihm auch die Bedeutung des Dargestellten erschließen.

Die Ergebnisse der ikonographischen Analyse lassen sich dann mit den zeitgenössischen Schriftquellen zu einem einheitlichen Gesamtbild ergänzen. Chronologisch und topographisch weit entfernte literarische und bildliche Überlieferungen werden nur mit großen Vorbehalten als ultima ratio zum Vergleich herangezogen. Für Traditionen, die in keiner anderen antiken Überlieferung zu finden sind, wird der anthropologische Vergleich angewendet, um sich der Bedeutung antiker Waffentänze möglichst weit anzunähern.

Die an den Schriftquellen ablesbare rasche Veränderung des Waffentanzes im Laufe der Jahrhunderte machte eine chronologische Einschränkung der zu untersuchenden Darstellungen notwendig. Für die vorliegende Untersuchung wurde der Zeitraum vom Beginn der geometrischen bis zum Ende der klassischen Kunst gewählt, da sich innerhalb dieses Zeitabschnittes die ursprüngliche Bedeutung der antiken Waffentänze am deutlichsten fassen läßt. Während des Hellenismus und in römischer Zeit aber ist der Waffentanz so

⁴¹ J. Boardman in: J.-P. Descoedres (Hrsg.), EYMOYSIA. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou (1990) 58.

⁴² H. Killet, Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit (1994) 3.

⁴³ Hierbei spielt es keine Rolle, welche der in der Erzählweise möglichen Charakterisierungsweisen einzelner Personen, die ‘kontextuelle’ oder die ‘personenbezogene’ (nach W. Raack, JdI 99, 1984, 23), Verwendung fand.

großen Veränderungen unterworfen, daß die Darstellungen dieser Zeit den Blick auf das Ziel der Untersuchung nur unnötig verschleiert hätten.⁴⁴

Ebenso notwendig wie eine chronologische Einschränkung ist eine klare, methodisch nachvollziehbare Eingrenzung der verschiedenen Bildmotive. Dies kann nur aufgrund der eindeutigen Abgrenzung der Darstellungen des Tanzes gegenüber Bildern anderer Thematik geschehen. In der Antike besaß der Tanz eine wesentlich umfassendere Bedeutung als heute.⁴⁵ Man konnte vielerlei rhythmische Bewegungen, etwa auch die von Tieren, mit dem Wort *orcheistai* bezeichnen.⁴⁶ Damit lassen sich die rhythmischen, nicht auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Bewegungen als erstes wichtiges Merkmal des Tanzes feststellen.⁴⁷ Alle Tänze, die modernen wie die antiken, sind weiterhin fest mit der Musik verbunden, die die Bewegungen des Tanzes rhythmisch begleitet.⁴⁸ Da aber die Musik in der Antike auch bei anderen Gelegenheiten des alltäglichen Lebens präsent war, darf auf den Bildern nur die Kombination beider Merkmale, einerseits der nicht zielgerichteten, rhythmischen Bewegung und andererseits der Begleitung durch Musik, ausschlaggebend für eine Identifikation einer Darstellung als Tanz sein. Ausnahmen wurden nur dort gemacht, wo die Bewegung einer Figur eindeutig als Tanzbewegung erkannt werden konnte.

Wenn diese Tanzbewegungen mit Waffen stattfinden, also mit den Waffen getanzt wird, soll im folgenden für den Tanz die Bezeichnung Waffentanz verwendet werden. Der in den Bildquellen dargestellte griechische Waffentanz wird mit der Bezeichnung *pyrrhiche* von den Waffentänzen anderer Länder abgehoben.⁴⁹

⁴⁴ So etwa die Vermischung der Waffentänze mit den Tänzen der im vierten Jh.v.Chr. in der Bilderwelt auftauchenden Kureten. Dazu D. Grassinger, *Römische Marmorkratere* (1991) 115 ff.

⁴⁵ Hierzu s. etwa A. Henrichs, "Warum soll ich denn tanzen?" *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, Stuttgart-Leipzig 1996, 17.

⁴⁶ Dazu s. etwa L.B. Lawler, *The Dance in ancient Greece* (1964) 11 und J.W. Fitton, *CIQ N.S.* 23, 1973, 259.

⁴⁷ So nach RGG VI (1962) 615 s.v. "Tanz" (H.H. Muchow) und Ceccarelli, *pirrica* 12 ff. mit Auflistung der antiken literarischen Quellen.

⁴⁸ Hierzu mit Schriftquellen etwa RE IV A 2 (1932) 2245 ff. s.v. "Tanzkunst" (B. Warnecke).

⁴⁹ Der Gebrauch der Bezeichnung *pyrrhiche* für den griechischen Waffentanz ist in der Antike nicht ganz eindeutig zu fassen, er wird sowohl für spezielle Waffentänze als auch in allgemeinerem Sinn benutzt (so nach W.E. Downes, *CIR* 18, 1904, 101 mit den Quellen und jetzt auch Ceccarelli, *pirrica* 24 f.). Die verschiedenen Gebiete, in denen *pyrrhiche* als Bezeichnung für den Waffentanz überliefert ist, listet K. Latte, *De saltationibus Graecorum. capita cinque* (1913) 28 auf.

Da keine ausreichenden antiken Definitionen der Figuren und Bewegungen des Waffentanzes überliefert sind, wurde für diesen die seit Platon übliche Dreiteilung aller Tänze in *phora*, *schema* und *deixis* übernommen.⁵⁰ Im weiteren soll der vorsichtigen Interpretation von L.B. Lawler gefolgt werden, die *phora* als Bewegung und Haltung gegenüber dem weiter gefaßten *schema* absetzt. *Schema* beinhalte neben der Bewegung und Haltung auch Gestik, Bewegungsmuster, Tanzfiguren und Tanzbilder. *Deixis* schließlich bedeute das Schauspielen an sich, die Darstellung und Interpretation einer Rolle; Überschneidungen sind dabei nicht ausgeschlossen.⁵¹

Die einzelnen Kapitel der ikonographischen Untersuchung wurden in die verschiedenen *schemata*, die im Sinne der oben genannten Interpretation als Bewegungen, Haltungen und Figuren des Tanzes verstanden werden, gegliedert. Die Untersuchung dieser *schemata* und ihre Einordnung in die zeitgenössische Bildersprache wurde als Weg für eine neue Lesung gewählt. Wichtig sind hier vor allem die Bedeutungsinhalte, auf eine Rekonstruktion der eigentlichen Tanzbewegungen wurde hingegen weitgehend verzichtet.

⁵⁰ Nach Plutarch, Quaest. conv. IX 15,2 ff. (747 B - 748 E), der auf ältere Quellen zurückgreift. Hierzu s. etwa J.W. Fitton, CIQ 23, 1973, 261 ff.

⁵¹ L.B. Lawler, Transactions of the American Philological Association 85, 1954, 148-158; dies., The Dance in the Ancient Greek Theater (1964) 33 und dies., The Dance in ancient Greece (1964) 25 f.

II. Attika

Die Darstellungen attischer Waffentänze wurden nach inhaltlichen und chronologischen Gesichtspunkten gegliedert. Den Anfang machen deshalb die Bilder der geometrischen Epoche (II.1), es folgen die Darstellungen der archaischen und klassischen Kunst bis in das ausgehende 5. Jh.v.Chr., die in die *pyrrhiche* in der Palästra (II.2), in den Tanz der Silene (II.3), in den Waffentanz beim Begräbnis (II.4), in die akrobatischen Tänze (II.5) und in die Tänze der Frauen (II.6) unterteilt wurden.⁵² Im 4. Jh.v.Chr. beschränkt sich der Autor auf die Untersuchung des Waffentanzes an den Panathenäen (II.7). Die Ergebnisse werden in zwei weiteren Kapiteln (II.8/9) zusammengefaßt, ein letzter Exkurs (II.10) gilt der Göttin Athena als Waffentänzerin.

II.1 Der frühe Waffentanz: die Waffe als Attribut

Bereits seit geraumer Zeit sind in der Forschung die geometrischen Bilder bewaffneter Männer im Reigentanz bekannt.⁵³ Wegen ihrer Teilnahme am Reigen konnten dort die Männer überhaupt erst als Tänzer erkannt werden. Schwieriger wird die Identifizierung bei Bildern von Kriegerinnen für den modernen Betrachter unverständlichen Szenen. Diese weichen oft sehr stark von den üblichen Kriegerdarstellungen ab und wurden deshalb von der Forschung nicht als Kampfbilder gedeutet. Entweder bezeichnete man sie ohne nähere Begründung lapidar als Waffentanz oder versuchte mit Hilfe der archaisch-attischen Vasenbilder und der zum größten Teil noch späteren Schriftquellen eine Identifizierung als mimische Darstellungen von Bewegungen im Kampf, dem klassischen attischen Waffentanz, zu erreichen.⁵⁴

⁵² Nicht aufgenommen wurden wegen fehlender Hinweise eine sf. Lekythos im Athener Kunsthandel (Haspels, ABL 269, 72; Poursat, représentations 574 Nr. 19), eine sf. Lekythos in Athen, Agora Mus. P 24338 (Beazley, Paralipomena 238) und eine Vase in Rom, Vatikan Guglielmi Coll. 11 (Brommer a.O. 493 Nr. 25).

⁵³ s. etwa W. Hahland in: Corolla. Festschrift für L. Curtius (1937) 126; M. Wegner in: Archaeologia Homerica Kap. U (1968) 65 u.a. (s. die im Katalog unter **Gr. 1 - Gr. 6** zitierte Literatur)

⁵⁴ Lapidare Benennungen von Darstellungen als Waffentänze geben etwa, um nur die jüngsten Arbeiten zu nennen, Delavaud-Roux, danses armées 55 mit Anm. 81 und Rombos, Iconography 138. Mit dieser Vorgehensweise hatte sich schon Wegner a.O. 65 kritisch auseinander gesetzt.

Die Identifizierung des Waffentanzes mit Hilfe der späteren Darstellungen findet sich bei Tölle, Reigentänze 56 f. und A. Kauffmann-Samaras, RA 1972, 27 ff.

Die Verwirrung, die diese schwer verständlichen Bilder stifteten, zeigte sich auch darin, daß man lange Zeit mit ähnlichen Methoden einige dieser Bilder und andere herausragende Szenen als Sagendarstellungen identifiziert hatte. Diese Untersuchungen hat vor allem K. Fittschen relativiert und die Fragwürdigkeit dieses Vorgehens aufgezeigt.⁵⁵

Auch an die geometrischen Waffentanzbilder muß methodischer herangegangen werden: ausgehend von den sicher zu identifizierenden Reigentänzen, an denen bewaffnete Männer teilnehmen, sind die Bilder einzeln auf ihre Aussage hinsichtlich ihrer Gestik und Bewegung zu untersuchen. Erst wenn der positive Nachweis erbracht worden ist, daß es sich hier um einen Tanz handeln **muß**, werden die Bilder als Darstellungen des Tanzes angesprochen.⁵⁶ Die so gewonnenen Tänze können dann in den Abschlußkapiteln mit den Tänzen der späteren Zeit verglichen und Unterschiede oder Traditionen festgestellt werden.

Aus dieser methodischen Vorgehensweise ergibt sich am Beginn des Kapitels die Untersuchung der sicher zu bestimmenden Darstellungen von Waffentänzen. Es folgen im zweiten Abschnitt die Bilder, die aufgrund bestimmter Gesten als Tänze identifiziert wurden, in einem weiteren Abschnitt werden die als Waffentänze angesprochenene Kriegerfriese untersucht und zum Abschluß die erzählenden Darstellungen, die bisher wegen ihrer besonderen Inhalte als Bilder von Waffentänzen gedeutet wurden.

Im Innenbild der *Schale in München, Antikenslg. 6029 (Gr. 1)* sind dreizehn Krieger in einem kreisrunden Fries angeordnet. Die Krieger sind mit Helm, zwei Lanzen und einem Schild bewaffnet, wobei die Form des Schildes zwischen rund und rechteckig wechselt. Nur an einer Stelle treffen wegen der ungeraden Zahl der Schildträger zwei gleiche Schildformen aufeinander. Die eckig ausgeführten Waden der Männer könnten als weiteres Ausrüstungsstück Beinschienen angeben. Alle Figuren des Bildes sind einheitlich nach rechts ausgerichtet und fassen sich an den Händen.⁵⁷

Die gleichmäßige Reihung der Figuren und das sich an den Händen halten ist aus zahlreichen Darstellungen geometrischer Reigentänze bekannt.⁵⁸ Die Krieger auf **Gr. 1** unterscheiden sich von den üblichen Reigentänzern allein durch ihre Bewaffnung, die Bewegung im Tanz ist mit derjenigen der anderen Reigentänze identisch.⁵⁹ Da weitere

⁵⁵ K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen (1969).

⁵⁶ Zu dieser Vorgehensweise Fittschen a.O.11.

⁵⁷ Bei dieser Gestik, dem sog. Typus W, sind die Hände erhoben und fassen sich auf der Höhe der Schulter. (nach M. Wegner in: *Archaeologia Homerica* Kap. U (1968) 63).

⁵⁸ s. etwa den Reigen auf einer Kanne in Tübingen, Antikenslg. des archäolog. Inst. 2657 (Tölle, Reigentänze 11 f. Nr. 1 Taf. 1 f.), der allerdings von einem Leierspieler angeführt wird.

⁵⁹ s. Tölle, Reigentänze passim.