

Altchristliche Kritik am Tanz - ein Ausschnitt
aus dem Kampf der alten Kirche
gegen heidnische Sitte

Von Carl Andresen

Es liegt auf der Hand, daß erst in einem verhältnismäßig späten Stadium ihrer Entwicklung der alten Kirche ins Bewußtsein getreten ist, wie zäh die vorchristlich-heidnische Religiosität mit der altüberlieferten Sitte und ihren Lebensgewohnheiten verbunden war. Als eine ekklesiologische Problematik zumindest mußte eine solche Einsicht der vorkonstantinischen Kirche, die sich in der permanenten Kampfsituation der polemischen Auseinandersetzung mit dem Heidentum befand und in gelegentlichen Zusammenstößen mit dem römischen Staat denselben als Hort der heidnischen Lebensordnung erfuhr, verdeckt bleiben. Sehr aufschlußreich hierfür ist die apologetische Literatur. Obwohl in ihr zum erstenmal bewußt das Verhältnis des Christentums zu seiner Umweltskultur ins Auge gefaßt wird, hält man dennoch an dem älteren, letztlich aus der Heidenmissionspredigt kommenden Topos¹ fest, daß das Christentum dank seines moralischen Ethos dem Heidentum weit überlegen sei; andersartige Beobachtungen (Sokrates, Musonius) wurden mit der These vom Logos spermatikos diesem absolutistischen Geschichtsbild gewaltsam eingeordnet. Vielleicht kommt die Thetik jenes ethischen Absolutheitsanspruches bei den Apologeten noch stärker als bisher dadurch zum Ausdruck, daß sie gelegentlich denselben in das literarische Formular des ethnographischen „Sittengemäldes“ einkleiden, das seiner Herkunft nach auf die neutral-beobachtende Schilderung des Brauchtums angelegt ist.² Selbst der schöne Passus im Diognetbrief am Ende des 2. Jh's, der mit seinem einleitenden Satz, die Christen unterschieden sich weder hinsichtlich ihrer Heimat, noch ihrer Sprache und Kleidung von den übrigen Menschen, am

¹ Als Nachhall urchristlicher bzw. apostolischer Tradition vgl. Polycarpbrief 10, 2: „Conversationem vestram irreprehensibilem habentes in gentibus, ut ex bonis operibus vestris et vos laudem accipiatis et dominus in vobis non blasphemaretur“, Nachweis bei J. A. Fischer, Die Apostolischen Väter S. 261, Anm. 123. Der Nachweis lehrt, daß wir uns hier bereits außerhalb der eschatologischen „Interimsethik“ befinden.

² Aristides, Apol. 15 f.; Justin, Apol. I, 13 f., 27 f.; Athenagoras Suppl. 3, 33; Theophilus, Ad Aut. III, 15; Tertullian, Apol. 45 f., vgl. Joh. Geffcken, Zwei Griech. Apologeten . . . — Der Neutralismus hängt mit der „historischen“ Methode der Reisebeschreibungen antiker Geographen zusammen. Der Versuch von Strabo I, 1, 1, Geographie als philosophische und damit dogmatische Disziplin nachzuweisen, ist ephemere.

stärksten solcher ethnographischen Neutralität Rechnung trägt, gibt die Grundposition nicht auf: das moralische Ethos beweise die Überlegenheit des Christentums.³ Daß aber das ethnische Brauchtum selber ein Ferment heidnischer Religiosität sein könnte, liegt außerhalb des Gesichtsfeldes der Apologeten. Trotz des griechischen Philosophenmantels, den sie betont zur Schau tragen, prägt auch sie das geschichtliche Erlebnis der schroffen Diastase zwischen Heidentum und Christentum. Ja, man kann eher die Frage stellen, ob nicht gerade durch diesen Philosophenmantel d.h. durch die philosophische Interpretation des Christentums die Diastase zu den konkreten Ausdrucksformen heidnischer Frömmigkeit noch erweitert worden ist.

Sie stellt sich einem vor allem gegenüber Origenes. Er sah sich in seiner literarischen Kontroverse mit dem Christengegner Kelsos zum erstenmal jener „Renaissance“ heidnischer Frömmigkeit mit ihrer bewußten Bejahung paganen Brauchtums gegenüber, die man als Reaktionserscheinung zu bewerten hat; aus nachkonstantinischer Zeit ist dieses Phänomen bestens bekannt. Kelsos hatte in den einschlägigen Partien seines Werkes, die heute in den Fragmenten V, 25.34.41.33 vorliegen, unter dem berühmten Begriff des Dichters Pindar vom „Nomos Basileus“ sein religiöses Programm begründet und mit seinem prinzipiellen und universalen Aspekt bewiesen, wie bewußt er die heidnische Frömmigkeit mit Kult und Sitte verbunden wissen wollte. Die Traditionsanalyse der genannten Partien lehrt, daß in ihnen zwei unterschiedliche Betrachtungsweisen, die auch quellenmäßig verschieden abzuleiten sind, miteinander gekoppelt werden. Die eine orientiert sich vorwiegend an Herodot und ist dementsprechend deskriptiv-phänomenologisch; sie folgt darin dem Leitspruch aller Ethnographie: „Andere Länder – andere Sitten“ (fr. V, 34.41).⁴ Die zweite Sicht hingegen ist apodiktisch-theologischer Natur. Sie greift auf die Vorstellung vom Volksdämon in den platonischen Dialogen zurück (V, 25)⁵ und es unterliegt keinem Zweifel, daß Kelsos persönlich gegenüber dem erstarkenden Christentum einer solchen religiösen Verankerung des Brauchtums das Wort redet.⁶ Doch das Ohr seines christlichen Gegners ist für seine Argumentation sichtlich taub. In seiner polemischen Erwiderung zieht Origenes die abgespielten Register der skeptizistisch-akademischen Kritik an den Göttermythen (C. Cels. V, 27). Gewisse pragmatische Wendungen bei Kelsos bieten ihm die Möglichkeit, den Vorwurf eines religiösen Utilitarismus zu erheben, auf dessen bedenkliche Folgen für die Moral hinzuweisen er nicht versäumt (C. Cels. V, 28).

³ Diognetbrief V, 1–17, dazu Marrou in seiner Ausgabe SC 33, Paris 1951, 127 ff. Die antithetischen Formulierungen der Partie, deren Nähe zu Paulus Marrou nachweist, ergeben sich aus dem Gegensatz zwischen dem Neutralismus ethnischer Beschreibung und der Thetik der ethischen Sicht.

⁴ Er spielt dann in der exegetischen Apologetik des Alten Testaments unter dem Motto „Andere Zeiten – andere Sitten“ eine Rolle, vgl. Origenes, De princ. IV, 2, 9, 16 Koe. V, 322, 5 ff. und ferner Augustin, Contra Faustum 22, 47; Conf. III, 7, 13.

⁵ Hierzu meine Ausführungen in „Logos und Nomos. Die Polemik des Kelsos wider das Christentum“, Berlin 1955, 189 ff., mit entsprechenden Nachweisen.

⁶ Bes. fr. VII, 68 Bader, wo Kelsos unter Bezugnahme auf die Lehre von den Volksdämonen die Pflege der nationalen Kulte ausdrücklich fordert.

Dabei liegt die Vorstellung der „Volksdämonen“ als Hüter der ethnischen Religiosität und ihres Brauchtums Origenes garnicht so fern, wie seine Exegese der Geschichte vom Turmbau Gen. 11 beweist (C. Cels. V, 28–32): auch er kennt die Konzeption von „Völkerengeln“, nur daß er die Bindung der heidnischen Völker an sie als göttliches Strafgericht und die Pflege des Brauchtums als Sklavendienst deutet.⁷ Es läßt sich aber nicht übersehen, daß das Schwergewicht der origenistischen Polemik in dem Gedanken von der moralischen Überlegenheit des christlichen Nomos liegt, der nun im spätantik-popularphilosophischen Sinne als frei bejahtes Gesetz philosophischer Haltung gegenüber dem Ethos verstanden wird (C. Cels. V, 33). Hält Origenes damit an der apologetischen Tradition fest,⁸ so auch mit seinem Argument, daß es Pflicht des Philosophen sei, das Brauchtum der Väter zu mißachten, wenn es dem ethischen Gebot des „Ziemlichen“ (*τὸ καθήκον*) widerspreche (C. Cels. V, 35).⁹ Schon der akademische Belehrungsstil, in dem das alles vorgetragen wird, bekundet hinlänglich, daß Origenes in dem literarischen Appell des „Alethes Logos“ zur religiösen Verwirklichung des Altüberlieferten keine ernsthafte Gefährdung des Christentums sieht. Ebenso deutlich ist aber auch, daß die spekulative Ausdeutung des Christentums durch den Alexandriner und die sich mit ihr verbindende Geistigkeit, die in erster Linie den religionsphilosophischen Ideengehalt einer positiven Religion im Auge hat, die Welt der Volkssitte und des Brauchtums noch weiter aus dem Gesichtsfeld gerückt hat.¹⁰

Doch damit wäre nur eine Seite der Sicht, die Origenes zum Verhältnis zwischen Christentum und Heidentum entwickelt, festgehalten worden. Daneben gibt es breite Partien, welche die Auseinandersetzung mit dem Heidentum nun nicht mit der Siegesgewißheit geistiger Überlegenheit betrachten, sondern einer echten Kampfsituation darin Rechnung tragen, daß sie auch die Furcht des Kämpfers kennen. Vielleicht empfindet Origenes hier den Wirkungsbereich der heidnischen Lebensmächte oder, wie er sagt, der Dämonen noch konkreter als der Heide Kelsos. Sie betätigen sich natürlich auch für ihn innerhalb der Magie und Zauberei, vor allem aber auch durch den heidnischen Opferkult. Doch dem gegenüber vertraut Origenes

⁷ Zum Zusammenhang mit der spätjüdischen Angelologie vgl. J. Daniélou, *Les sources juives de la doctrine des anges des nations chez Origène*, in: RScR 38, 1950, 132–137.

⁸ Vor allem vgl. den Topos vom Siegeszug des christlichen „Logos und Nomos“ nach Jes. 2, 1 ff. mit Justin, *Apol. I*, 39. Er stammt aus dem Bereich der Testimonia-tradition, dazu J. Daniélou, *La charrue symbole de la croix*, *Irénée IV*, 34, in: RScR 42, 1954, 192–303, ferner jetzt A. Benoit, *Saint Irénée. Introduction à l'étude de sa théologie*, Paris 1960, 100 f.

⁹ Zur Thematik: Christentum als Bruch mit der herkömmlichen Sitte vgl. Justin, *Apol. I*, 2, 1; 12, 6 u. ö., ferner Origenes *I*, 67 Koe. *I*, 121, 20 ff. u. ö., vor allem VIII, 47 Koe. *II*, 261, 26 ff., wonach die Ethik der Christen die im Christenglauben wirksame göttliche Dynamis beweise, vgl. aber auch *De princ. IV*, 1, 1 Koe. *V*, 293 ff.

¹⁰ Letztlich gilt das auch für den Episkopat der nachkonstantinischen Kirche. Man darf die bekannten Beispiele, wie z. B. den Zusammenstoß des Ambrosius mit Symmachus um die *Ara Victoriae* oder das tragische Ende der Hypatia in Alexandria nicht verallgemeinern.

entsprechend der kirchlichen und apologetischen Tradition auf die überlegene Macht des Christusnamens, die sich besonders im altchristlichen Ritus des Exorzismus immer wieder bekundet.¹¹ Nein, er fürchtet die Macht der Dämonen auf einem ganz anderen Kampffeld. Das kommt dort zum Ausdruck, wo seine persönliche Feder ein Argument gegen die Macht der Dämonen vorträgt, nämlich daß die Dämonen durch den Mut und das Blut der christlichen Märtyrer jüngster Vergangenheit eine entscheidende Niederlage haben hinnehmen müssen (C. Cels. VIII, 45). Es ist die geschichtliche Erfahrung, daß der Staat und seine Organe sich zum Beschützer des Heidentums machen, weshalb er die Macht der Dämonen fürchtet. Solcher Erfahrungsschatz – und damit kommen wir zur zweiten Beobachtung, die Origenes uns für unsere Thematik vermittelt – prägt das Urteil und engt zugleich das Blickfeld ein. Origenes ist in unserm Zusammenhang auch deshalb wichtig, weil er mit der längeren Friedenszeit unter der Regierung von Philippus Arabs bereits einen Blick für die Gefahr gewonnen hatte, die der christlichen Kirche durch das Einströmen der breiten Masse erwachsen könnte. Trotzdem sucht man vergeblich nach Ausführungen bei ihm, welche mit den Massenübertritten eine Paganisierung des Christentums durch Einflüsse heidnischen Brauchtums befürchten. Ja, gerade an Origenes wird deutlich, daß eine Generation, die den Wechsel von Frieden und Verfolgung in jäher Abfolge und unberechenbarer Willkür erlebte, in dieser Beziehung überfragt ist. Was Origenes angesichts der „Kirche der Vielen“, wie er sich formuliert, fürchtet, ist ihre Anfälligkeit in Zeiten der Verfolgungen. Das Ideal einer „ecclesia in vinculis“, die sich in solchen Zeiten in den Coemeterien versammeln muß, bestimmt seine Gedanken. Er greift auf die Petruslegende von dem „Christus rediens“, der nach Rom wandert, um sich anstelle des flüchtigen Petrus abermals kreuzigen zu lassen, zurück. Nur als „Märtyrerkirche“ wird die Christenheit sich bewähren, wenn die besiegten Dämonen sich erneut zum massierten Generalangriff formiert haben werden.¹²

Was dann bald in der Verfolgung des Decius blutige Wirklichkeit werden sollte! Doch vor dem Forum der empirischen Geschichtlichkeit haben weniger die Märtyrer und Confessoren als die katholischen Bischöfe durch ihre

¹¹ Instruktiv Justin, Apol. I, 14, 1 ff., wo ähnlich neben der ethischen Prävalenz des Christentums der Hinweis auf die magische Macht der Dämonen steht; für den Bezug auf den Exorzismus vgl. Apol. II, 6, 5; I, 40, 7 im Rahmen des Weissagungsbeweises. Für Origenes vgl. C. Cels. VII, 4 Koe. II, 156, 12 ff.; VII, 35 Koe. II, 186, 6 ff. u. ö.; VII, 70 Koe. II, 219, 16 ff. wird der auch im Spätjudentum exorzistisch benutzte Ps. 90 zitiert, vgl. dazu Erik Peterson, Heis Theos, Göttingen 1926, 91 f.

¹² Origenes, Hom. in Jerem. IV, 3 Kl. III, 257 ff.; das Thema des „Christus rediens“ war O. aus den Paulusakten bekannt, vgl. Johannes-ktr. XX, 12 Pr. IV, 342, 5 ff. Auch die „Exhortatio ad martyrium“ 42 Koe. I, 39, 19 ff. nimmt den Gedanken auf, daß das Martyrium der Gläubigen die Dämonen entmachtet, wobei cap. 45 f. Koe. I, 41, 17 ff. christliche Stimmen nennt, die das Dämonenopfer als Adiaphoron bezeichnen und mit der Möglichkeit einer „reservatio mentalis“ beim Aussprechen des Götternamens spielen: dem späteren Confessor war die konkrete Verfolgungssituation der Kirche durchaus bekannt.

Maßnahmen die Voraussetzungen für den endlichen Sieg der Kirche geschaffen. Indem sie das kirchliche Bußinstitut der Unzahl von „lapsi“ in solchen Sichtungszeiten offen hielten und ihnen damit die Möglichkeit einer Rückkehr in den Schoß der Kirche boten, konnte ungeachtet staatlicher Verfolgungsaktionen der stete Zustrom anhalten. Am Ende des 3. Jh's war die „Kirche der Vielen“ (Origenes) ein politischer Öffentlichkeitsfaktor geworden, auf den Konstantin seine Rechnung setzen konnte, und mit dem die antichristlichen Tetrarchen rechnen mußten. Sollte so in der zweiten Hälfte des 3. Jh's die innerkirchliche Situation durch die Entwicklung zur Massenkirche sich nicht unwesentlich wandeln, so hat das dennoch nichts an dem Selbstverständnis der vorkonstantinischen Kirche geändert. Wie Origenes erwartet man weiterhin den Feind jenseits von den Mauern der Kirche. Das Bild, das bereits Theophilus von Antiocheia (ad Aut. II, 14) gebraucht, und wonach die Kirchen Inseln gleichen, um welche die Fluten des Heidentums branden, bleibt unverändert für die Kirche im heidnischen Staat charakteristisch. Nicht von innen, sondern von außen bedrohen die dämonischen Mächte das Christentum, die mit den sakralen Institutionen des heidnischen Kultes überall die Öffentlichkeit beherrschen. Das gilt selbst noch für Laktanz, dessen „divinarum institutionum libri“ unmittelbar in die Zeit des Überganges zur konstantinischen Reichskirche fallen. Die bekannten Argumente werden festgehalten, z. B. daß Dämonen die heidnischen Religionen eingeführt haben,¹³ und ihr dunkles Treiben im Tempelkult offenbar wird (Inst. II, 15, 3; VI, 2, 7–10). Ähnlich wie Origenes bringt er ihre verderbliche Tätigkeit mit einem göttlichen Strafgericht in Zusammenhang, wobei er allerdings nicht auf Gen. 11, sondern Gen. 6, 2 zurückgreift.¹⁴ Natürlich ist auch für ihn die sog. „Schwarze Kunst“ der schlagende Beweis einmal für das zerstörerische Teufelswerk der Dämonen,¹⁵ zum andern für ihre Ohnmacht, die der exorzistische Ritus offenkundig macht (Inst. II, 15, 3f; IV, 27, 1.5; Epit. 46, 7–8). Vielleicht kommt die Konstanz dieser Schwarz-Weiß-Sicht, die überhaupt die Möglichkeit des Feindes innerhalb der eigenen Mauern nicht bedenkt, dort am stärksten zum Ausdruck, wo man den Formulierungen von Laktanz den sich anbahnenden Wechsel abspüren kann: gerade hier verwendet der nordafrikanische Rhetor

¹³ Epit. 38, 3: „nam cum primum scelerati atque impii deorum cultus per insidias daemonum inreperunt“, vgl. Inst. II, 16, 3; wobei der Euhemerismus eine Rolle spielt, vgl. Inst. IV, 28, 14; vgl. ferner für den Zusammenhang zw. Tempelkult und Dämonen Inst. IV, 27, 14.

¹⁴ Inst. II, 17, 10 in einer abschließenden Partie über die Dämonen, vgl. ferner Inst. II, 14, 1 ff., wo Laktanz ausführt, daß Gott zum Schutz des Menschengeschlechtes gegen den Teufel „Engel“ gesandt habe: „itaque illos cum hominibus commorantes dominator ille terrae fallacissimus consuetudine ipsa paulatim ad vitia pellexit et mulieribus congressibus (Gen. 6, 4) inquinavit . . .“. Der Rückgriff auf Gen. 6, 4 geschieht im Hinblick auf den Euhemerismus, der bei Laktanz eine größere Rolle in der Argumentation spielt als bei Origenes.

¹⁵ Inst. II, 16, 1: „Eorum (sc. daemonum) inventa sunt astrologia et haruspicina et auguratio et ipsa quae dicuntur oracula et necromantia et ars magica et quidquid praeterea malorum exercent homines vel palam vel occulte . . .“, vgl. Epit. 23, 5.

einen alten Topos vorkonstantinischer „Märtyrertheologie“, um seine Hoffnung auf den baldigen Sieg der Kirche zu begründen.¹⁶

Daß die vorkonstantinische Kirche hinsichtlich unserer Fragestellung überfordert ist, geht endlich aus einem so profilierten Schriftsteller wie *Tertullian* hervor, dessen Rigorismus ein ausgesprochenes Gespür für das Heidentum selbst in den peripheren Erscheinungen des Lebens hat. Der Appell an die Römer als „religiosissimi legum et paternorum institutorum protectores et ultores“ (Apol. 6, 1–10) verfolgt die apologetische Methode des Nachweises eines Selbstwiderspruchs beim Gegner: die Römer haben gerade das, „was zur Wahrung und Sitte geeignet ist“, preisgegeben und damit ihre eigene Tradition verraten. Argumentiert hier der Rhetoriker, so der Theologe, wenn *Tertullian* alles Heidentum als dämonischen Machtbereich anspricht (aaO. 22, 1 ff.; vgl. de idol. 9: ähnlich wie *Laktanz* aus Gen. 6, 2 begründet); auch für ihn erweist der christliche Exorzismus die Ohnmacht der Dämonen (aaO. 23, 16 ff.; 37, 9f).¹⁷ An *Origenes* erinnert das Argument, daß die Kraftlosigkeit der Dämonen durch das Widerstandszeugnis der Märtyrer enthüllt werde:

„Wenn sie daher wie aufsässische Insassen von Arbeitshäusern oder Gefängnissen oder Bergwerken oder sonst zu Zwangsarbeit Verurteilte wider uns losstürmen, in deren Gewalt sie doch sind, in der Gewißheit, daß sie uns nicht gewachsen und nur um so mehr dem Verderben geweiht sind, stellen wir uns ihnen notgedrungen wie ihresgleichen entgegen und bekämpfen sie durch starres Festhalten an dem, wogegen sie anrennen, und niemals triumphieren wir mehr über sie, als wenn wir wegen eigensinnigen Beharrns im Glauben verurteilt werden“ (Apol. 26, 5–7 in der Übertragung von C. Becker, vgl. auch de fuga 2, 1 ff).

Angesichts der theologischen Welten, die *Origenes* und *Tertullian* voneinander trennen, wird besonders deutlich, daß die geschichtliche Verfolgungssituation der Kirche sie in diesem Punkte zu einem gemeinsamen Urteil kommen läßt. Dementsprechend läßt sich für unsere Thematik kein Unterschied der Einstellung zwischen dem vormontanistischen und dem montanistischen Schrifttum des Nordafrikaners konstatieren. Hierbei wird man mit in Rechnung setzen müssen, daß die ältere Tradition der nordafrikanischen Kirche einem Kirchenbegriff nahegestanden haben dürfte, der später im sog. Donatismus zum Tragen kam. Die beiden Bücher „De cultu feminarum“ und die ihnen vergleichbaren Traktate „De virginibus velandis“ und „De monogamia“ verbindet die Prävalenz des moralischen Pathos, das

¹⁶ Epit. 48, 4 f.: „habemus enim fiduciam in deo, a quo expectamus secuturam *protinus* ultionem. nec est inanis ista fiducia, siquidem eorum omnium qui hoc facinus ausi sunt miserabiles exitus partim cognovimus, partim vidimus . . .“ Die geschichtsempirische Struktur des Topos „De morte persecutorum“, vgl. auch schon *Tertullian*, Ad Scapulam 3, 4–6, gewinnt durch die geschichtliche Situation eines *Laktanz* an Konkretheit.

¹⁷ Vgl. auch den wiederholten Hinweis auf die „abrenuntiatio diaboli et eius pompae“ bei der Taufliturgie de idol. 6 Kr. 35, 25 ff.; 10, Kr. 40, 9; 15, Kr. 49, 15 f.; 16 Kr. 52, 27 ff., dazu de spect. 4 Kr. 6, 2 ff.; 24, Kr. 24, 14 ff.

cifersüchtig über die Absolutheit des christlichen Ethos wacht;¹⁸ eben darum konnte ein katholischer Bischof wie Cyprian mit seinem Traktat „De habitu virginum“ den von ihm geschätzten „magister“ (Hieronymus) Tertullian zum literarischen Vorbild nehmen. Die Traktate „De spectaculis“ und „De idololatria“ aber eint das minutiöse Fahnden nach den offenbaren und geheimen, vor allem jedoch den potentiellen Beziehungen des Alltagslebens zum Götzen- bzw. Dämonendienst.¹⁹

Was uns in diesem Zusammenhang an Tertullian besonders interessiert, ist, daß seine Schriften sehr gut einsichtig machen, wie ein Kirchenbegriff der radikalen Diastase zur „Welt“ es in vielen Dingen leichter hat, in der „lex divina“ die Sicherung und Unangefochtenheit seiner gläubigen Existenz zu finden.²⁰ Allerdings kann nicht übersehen werden, daß Tertullian sehr oft gegenüber den konkreten Fragen, die ungenannte, aber sicher weltzugewandte Stimmen seinem radikalen Nein zur Welt stellen, sichtlich in die Enge getrieben wird. Er selber kann nicht daran vorübergehen, daß der Christ durch seinen bürgerlichen Lebenslauf – er nennt die Mündigkeitsernennung, die Namensgebung, den Ehevertrag und die Hochzeit – mit heidnisch-sakralen Akten in Berührung kommt. Die kasuistischen Ausführungen über mögliche Verhaltensweisen wirken schreibstischartig, der sie begründende Satz: „Sed quoniam ita malus circumdedit saeculum idololatria, licebit adesse in quibusdam, quae nos homini, non idolo, officiosos habent“ aber wirft die Fragestellung auf ihren Ausgangspunkt zurück.²¹ Desungeachtet sucht Tertullian die Bereiche der bürgerlichen Existenz, wie sie mit den genannten

¹⁸ Vgl. in de virg. vel. 2, 3 den Hinweis auf die Gemeinsamkeit mit der kath. Kirche, ferner de monog. 4, 1: „Secedat nunc mentio Paracliti ut nostri alicuius auctoris; evolvamus communia instrumenta scripturarum pristinorum“, nachdem vorher 3, 10 ff. von der fortführenden Erkenntnis des „Geistes“ die Rede war. Natürlich macht sich auch die Verfolgungssituation in der Argumentation des Montanisten Tertullian geltend, vgl. de ieiunio adv. psych. 12 Kr. 290, 9 ff.

¹⁹ Statt vieler und bekannter Belege sei nur die Kritik am Circusbesuch de spect. 9 Kr. 10, 21 ff. genannt: ursprünglich diente das Pferd der nutzbringenden Ackerbestellung und damit dem Menschen, wurde aber dann zum Attribut heidnischer Götter, womit die Geschichte seiner „Dämonisierung“ begann, vgl. ferner aus de idol. 8 das Berufsverdikt, das über die Herstellung von Götterbildern hinaus auf alles ausgedehnt wird, was die „auctoritas“ derselben erhöht; nach dem Prinzip „nulla ars non alterius artis aut mater aut propinqua est, Nihil alterius vacat“ sind ungezählte Handwerkerberufe als „gefährdet“ dem Christen verschlossen.

²⁰ Bes. das Schlußkapitel de idol. 24, das nicht nur die „lex nostra, propria Christianorum“ als sicheren Grund christlicher Verhaltensweise nennt, sondern auch dafür aufschlußreich ist, wie die ekklesiologische Exegese der Arche Noah's (zur großkirchlichen Interpretation durch Kallist vgl. Hippolyt, Elenchos IX, 12, 23) im Sinne eines sektenhaften Kirchenbegriffs mit der Lösung des Problems aufs engste zusammenhängt. Für uns tritt die Streitfrage, ob de idololatria nun aus der vormontanistischen oder montanistischen Schaffensperiode stammt, aus oben genannten Gründen zurück.

²¹ De idol. 16 Kr. 50, 2 ff. Wie de idol. 1 Kr. 31, 9 f. „ita fit, ut omnia in idololatria et in omnibus idololatria deprehendatur“ zeigt, handelt es sich im wahrsten Sinne des Ausdrucks um eine „petitio principii“. Tertullian unterscheidet zw. aktiver Beteiligung am Zeremoniell (particeps idololatriae) und rein passiver Anwesenheit (tantum spectator) aaO. Kr. 49, 26 ff. Noch schwieriger ist das Problem für christl. Staatsbeamte aaO. 17 Kr. 50, 14 ff., die ex officio an heidnischen Opferakten

Festdaten zusammenhängt, auf die ihnen zugrundeliegenden, natürlichen Ursachen (*causae*) zurückzuführen und so nachzuweisen, daß sie „um ihrer selbst willen“ dem Teufelskreis des „Götzendienstes“ enthoben seien.²² Er müht sich um eine Neutralität christlicher Innerweltlichkeit, deren Devise wie immer bei ihm in der Formulierung glänzend, in der Sache aber wenig befriedigend ist: „*Licet convivere cum ethnicis, commori non licet . . . , pares anima sumus, non disciplina, compossessores mundi, non errorum*“ (aaO. 14). Und es ist nun gerade bei Tertullian symptomatisch, wie das Regulativ: „*Exeundum de saeculo*“ eines sektenhaften Kirchenverständnisses jenes Bewußtsein der Gesichertheit vor der „Welt“ schafft, so daß er sogar behaupten kann, wie leicht es letztlich sei, als Christ sich von der Idololatrie frei und unbefleckt zu erhalten.²³ Wo man ausschließlich sein Augenmerk auf die „Reinheit“ der Gemeinschaft der „spiritaless“ gerichtet hat, kann man sich auch leichter von der Verantwortlichkeit für die „Welt“ dispensieren und sagen „*Ego me saeculo, non deo liberum memini*“ (de ieiunio adv. psych. 13). Hier genügt es, die Christen darauf zu verweisen, daß ihnen im Glauben hinlänglicher Ersatz für jene weltliche Freuden geboten wird, die ihnen zur Zeit die Unbedingtheit der göttlichen Forderung versagt hat.²⁴ Und so findet man gerade bei einem vorkonstantinischen Schriftsteller wie Tertullian, bei dem man am ehesten Material für unsere Fragestellung erwarten könnte, keine Anhaltspunkte zu ihrer Lösung. Im Gegenteil, wer unter dem Blick auf die spätere Problematik der Großkirche seine Ausführungen zur montanistischen Fastenpraxis liest, wird über die Unreflektiertheit, um nicht zu sagen theologische Naivität erstaunt sein, mit der hier heidnisches Brauchtum als Zeugnis für die eigene Position verwendet wird.²⁵

Nicht zufällig bietet hierfür in vorkonstantinischer Zeit zumindest das früheste Material der Bereich von Armenien mit der anschließenden Pro-

beteiligt sind. Die Auskunft, sie hätten „in solo honoris nomine“ anwesend, aber nicht aktiv dabei zu sein, erscheint ihm selber so unrealistisch, daß er mit der konditionalen Wendung, „si haec credibile est fieri posse“, abschließt.

²² De idol. 16 Kr. 49, 17 ff.: „... eas mundas esse opinor per semetipsas, quia neque vestitus virilis neque anulus aut coniunctio maritalis de alicuius idoli honore descendit“, obwohl Tertullian, Adv. Nat. II, 11 sehr wohl weiß, welch' Unzahl von römischen Hilfsgöttern sich mit dem menschlichen Lebensgang verbindet. Ihr Dickicht wird von dem Naturrechtsgedanken beiseitegeschoben, um ein An-und-für-sich-Sein zu postulieren, vgl. auch de spect. 8 Kr. 10, 20 ff.: „*loca nos non contaminant per se, sed quae in locis fiunt*“.

²³ De idol. 24 Kr. 57, 20 ff.: „*nemo dicat: quis tam tuto praecavebit? exeundum de saeculo erit. quasi non tanti sit exire quam idololatrem in saeculo stare. nihil esse facilius potest, quam cautio idololatriae, si timor eius in capite sit.*“ Es ist sehr aufschlußreich, daß T. das biblizistische (vgl. 1. Kor. 5, 10) Argument des hypothetischen, weltoffenen Gegners indirekt aufnimmt und sich zu eigen macht.

²⁴ De spect. 29 f. mit dem Hinweis auf die „*spectacula christianorum sancta perpetua gratuita*“, dazu vgl. Ps. Cyprian-Novatian, De spect. 9 f., wobei sich zeigt, wie der eschatologische Aspekt von T. bei dem Vertreter der Kirche der „Reinen“ in die Naturbetrachtung umschlägt. Nicht zufällig erscheint zuerst bei Novatian der literarische Topos des „Welttheaters“ als der Naturbühne Gottes.

²⁵ De ieiunio adv. psych. 16 Kr. 295, 22 ff., wo die „*nudipedalia*“ (Bittprozessionen bei Trockenheit) etc. für die montanistische Fastenpraxis zeugen sollen.

vinz Pontus, wo weder die Verfolgungssituation noch ein sektenhaftes Verständnis der Kirche die Entwicklung bestimmte. Bekanntlich wurde die Christianisierung Armeniens durch Gregorius Illuminator mit dem Übertritt des Königshauses zum Christentum sozusagen von oben her gelenkt. Die starke Rücksichtnahme auf das altüberlieferte Brauchtum bei der Missionierung, die z. B. das Reliquienwesen bewußt förderte, resultierte nicht zuletzt aus dem Bestreben, den politischen Bruch zwischen der christlichen Dynastie und der heidnischen Bevölkerung, die sich nur widerwillig der Mission öffnete, zu verhindern. Desungeachtet zeigt gerade Armenien, wie eine christliche Staatskirche wohl nach außen gesichert, in ihrer theologischen Struktur aber umso gefährdeter ist, weil mit der christlichen Sanktionierung von Sitte und Brauchtum zugleich auch deren heidnischen Fermenten ein neuer Lebensraum gesichert wird.²⁶ Noch anschaulicher tritt uns dieser Tatbestand in der missionarischen Praxis des Origenesschüler Gregorius Thaumaturgos im Bereich von Pontus entgegen. Gregor von Nyssa, der Verfasser seiner Vita, lobt seine Methode der Anknüpfung an das Brauchtum als einen „Beweis seiner großen Weisheit“ und gebraucht dabei den Vergleich mit einem Wagenlenker, der eben deshalb, weil er die Pferde fest in seiner Gewalt hat, sie getrost auch etwas „tänzeln“ lassen kann. Die Metaphorie bezieht sich darauf, daß Gregorius der pontischen Bevölkerung konzedierte, nach Art der heidnischen Leichenbankette fröhliche Märtyrerfeste an den Märtyrergräbern zu veranstalten.²⁷ Gregor von Nyssa, der bereits unter dem Einfluß des asketischen Ideals seiner Zeit steht, sucht sichtlich die konkreten Tatbestände zu verwischen. Der im Mönchtum jedoch wieder neu aufbrechende Dämonenglaube läßt ihn umso ungehemmter in seiner Vita eine weitere Nachricht aus dem Leben des „Wundertäters“ mitteilen, die für uns wichtig ist. Darnach soll Gregorius vor seiner bischöflichen Tätigkeit sich durch Krankenheilungen einen Namen gemacht haben, indem er „Dämonen durch Briefe in die Flucht geschlagen habe“.²⁸ Wir haben es hier eindeutig mit der Christianisierung heidnisch-magischer Heilpraktiken zu tun, wobei der „Brief“ ursprüng-

²⁶ Das Material vor allem bei Faustus v. Byzanz, dazu vgl. H. Gelzer, Die Anfänge der armenischen Kirche, Leipzig 1895, 109 ff. spez. 133 f.

²⁷ Gregor von Nyssa, Vita Gregorii PG 46, 953 C, wo die Wendung: „ἐπαφῆκεν αὐτοῖς ταῖς τῶν ἁγίων μαρτύρων ἐμφαυδρύνεσθαι μνήμας καὶ εὐπαθεῖν καὶ ἀγάλλεσθαι“ bezeichnenderweise sehr formal gehalten ist. Auch Gregor v. Nazianz Or. 11, 6 PG 35, 840 gebraucht im Zusammenhang des Märtyrerkultes das neutrale Verb *φαιδρύνεσθαι* = „fröhlich, ausgelassen sein“, sichtlich weil er dem christianisierten Parentalia kritisch gegenüber steht, vgl. aaO. PG. 837 und 840: „Ich möchte nicht dem Vergnügen wehren, aber ich strafe die Unmäßigkeit.“ Schon Baronius, Annales eccles. ad annum vermutete, daß nicht nur fröhliche Mahlzeiten, sondern auch Tänze bei den pontischen Märtyrerfesten stattfanden. Ob Gregor v. Nyssa durch seinen Vergleich mit den „tänzelnden“ Pferden dies andeuten wollte?, vgl. zum Verbum *ὑποσκιωτῶν* Platon, Nomoi II, 653 D / 654 A. Wie wir noch sehen werden, wäre es nicht ein singuläres Beispiel für Tanz an Märtyrergräbern.

²⁸ Lt. Socrates, h. e. IV, 27 Pg. 67, 536 B/C, der sonst der Vita Gregors v. Nyssa folgt. Allerdings besteht auch die Möglichkeit, daß Socrates eigene Quellen benutzt. Denn der Nyssener berichtet nie von Krankenheilungen durch „Grammata“, vgl. aaO. 924 A; 944 A u. ö.; der allein vergleichbare Fall aaO. 916 D betrifft eine Tem-

lich im Sinne der Zauberpapyri als Phylakterien gegen dämonische Einwirkungen gedacht war. Gerade aus dem Bereich der parsistischen Magie, spez. des „Magus Ostanes“ sind uns solche „Briefe“ bekannt.²⁹ Es verdient festgehalten zu werden, daß ein früherer, wenn auch theologisch sehr ungleicher Schüler des Origenes derartige Missionspraktiken bejaht hat. An seiner Gestalt wird sichtbar, wie stark die jeweilige Situation der Kirche – ob nun Kirche des Widerstandes oder Kirche „der Vielen“ – für unsere Fragestellung ausschlaggebend gewesen ist.

Doch geht es uns nicht um jenen bekannten Vorgang der Substituierung heidnischen Brauchtums in der nachkonstantinischen Reichskirche, der aufs engste damit zusammenhängt, daß das Christentum nicht nur für die Gestaltung des öffentlichen Lebens und seines Festkalenders, sondern auch für die vielschichtigen Bedürfnisse der Volksfrömmigkeit verantwortlich wird. Schon aus dieser Aufgabenstellung heraus liegt das Material offen zutage und der Tatbestand ist damit hinlänglich bekannt. Die religionsgeschichtliche Erbfolge läßt sich z. B. gut an den „heiligen Stätten“ frommer Wallfahrt oder der Umwandlung heidnischer Tempel in christliche Kirchen verfolgen,³⁰ während die Rolle der altchristlichen Liturgie, die solcher Christianisierung nicht nur die theologisch legitime Gestalt, sondern auch die exorzistisch wirksame Form verlieh, besonders gut aus dem altchristlichen Bestattungsritual erhellt.³¹ Was jedoch sich der Öffentlichkeit entzieht, wird gewöhnlich zu wenig auch beachtet. Es manifestiert sich als die Kehrseite der Zurückdrängung des heidnischen Lebensgefühls aus dem Bereich der kultischen Öffentlichkeit, um sich mit den privaten Lebensbezirken und damit jenen Daten zu verbinden, die Tertullian zu „Adiaphora“ zu erklären suchte. Gerade sie werden in der nachkonstantinischen Zeit zum Kristallisationspunkt heidnischer Lebensformen. Dies soll an einem Einzelpunkt, der Stellung der alten Kirche zum Tanz der Spätantike, ausgeführt werden.³²

Nach unsern Vorbemerkungen nimmt es nicht wunder, wenn das Urteil der Kirchenväter über den Tanz in seiner Negation durchaus einheitlich ist, in seiner Motivierung jedoch den Unterschied zwischen vorkonstantinischer

pelreinigung. Übrigens verschweigt er nicht, daß der „Wundertäter“ in der Verfolgungszeit den Rat zur „fuga in persecutione“ erteilte, aaO. 945 C–949 B, was das oben zur ekklesiologischen Situation Gesagte unterstreicht.

²⁹ Dazu J. Bidez–Fr. Cumont, *Les mages hellénisés I*, Paris 1938, 188, als Beleg für solchen Brief an „Ostanes“ aaO. II, 308 nr. 28. Auch Tatian, *Or. ad Graec.* 16 aaO. II, 293 ff. fr. 16 (mit Kommentar) kennt die „Bücher des Ostanes“ als Mittel gegen die Krankheit, erwähnt in dem Zusammenhang aber keine Zauberbücher. Die hermetische Praxis hingegen ist astrologisch orientiert, vgl. A. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste Paris I* 1950, 131 ff.

³⁰ RGG III³, 160 ff. habe ich die entsprechende Literatur zusammengestellt.

³¹ Vgl. meinen Aufs. „Bestattung als liturgisches Gestaltungsproblem in der alten Kirche“, in: *Monatsschr. f. Pastoraltheol.* 49, 1960, 86–91.

³² Für ein breiteres Publikum geschah dies bereits in meinem Beitrag: „Die Kritik der alten Kirche am Tanz der Spätantike“, in dem Sammelwerk: „Der Tanz in der modernen Gesellschaft“, hg. von Fr. Heyer, Hamburg 1958, 139–168. Zur Thematik selber vgl. J. Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und der christlichen Frühzeit*, Münster 1930 (zitiert: Quasten; als Materialsammlung auch für unser Thema bisher das Beste; dort auch ältere Lit.). E. L. Back-

und nachkonstantinischer Situation der Kirche deutlich erkennen läßt. Bei Tertullian z. B. stehen die polemischen Ausfälle im größeren Zusammenhang seiner allgemeinen Kritik am Heidentum, und zwar so stark, daß man vergeblich bei ihm nach einer konkreten Stellungnahme zum Tanz als solchem sucht. Der Seitenhieb auf die „tanzenden Götter“ (Apol. 15, 4 ff.) trifft in tertullianischer Manier mit einem Schläge das blutige Treiben im Amphitheater, zugleich aber auch die dortigen Pantomimen und den Sakraltanz, bekundet jedoch ebenso deutlich das persönliche Disengagement. Wie fern der Generation des 3. Jh.s die Problematik des Tanzes liegt, erkennt man an jenen großkirchlichen Stimmen, die Novatian zitiert, und die den Besuch von Circus und Theater damit zu rechtfertigen suchen, daß hierfür in den heiligen Schriften kein Verbot ausgesprochen sei. Würden bei der Himmelfahrt des Elias und anl. des Tanzes Davids vor der Gotteslade nicht „nabla, cynaras, aera, tympana, tibias, cithara, choros“ genannt? (Ps. Cyprian, De spect. 2). Eben daß man den tanzenden David zur christlichen Sanktionierung des Theaterbesuchs heranzieht, charakterisiert die Situation, und leicht kann Novatian dies Argument durch den Hinweis entkräften, David habe nicht seine Glieder in obszönen Bewegungen verrenkt, um Fabeln griechischer Erotik tänzerisch zu gestalten (aaO. 3). Erst mit der Reichskirche des 4. Jh.s wandelt sich das Bild. Jetzt muß die christliche Predigt öfters beanstanden, daß die Christen selber sich dem Tanz hingeben. Der Tanz der Salome um das Haupt des Täufers Johannes (Mk. 6; Mt. 14) wird zu einem vielgebrauchten Argument, daß der Tanz Ausdruck sittlicher Verworfenheit sei. So benutzt z. B. Ambrosius den neutestamentlichen Bericht (de off. II, 12, 77).³³ Andern Ortes zieht er aus seiner Auslegung die konkrete Schlußfolgerung: „Jede wahrhaft schamempfindende und keusche Frau sollte ihre Töchter die Religion, nicht das Tanzen lehren“ (de virg. III, 6, 26 ff.). Der Wandel der Situation spiegelt sich ferner in einer erstaunlichen Homogenität der

mann, *Religious dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, London 1952, enthält gerade für die alte Kirche viele Fehlinterpretationen und -urteile, die eine schärfere Kritik des bereits 1945 schwedisch (Stockholm) erschienenen Werkes hätte eliminieren sollen. Das Thema verleitet manchen Autor, partout den Kultanz für die alte Kirche nachweisen zu wollen. Das gilt auch für R. Torniai, *La danza sacra*, Roma 1951, wo im übrigen reiches Bildmaterial geboten wird. Für das archäologische Material seien genannt: Fr. Weege, *Der Tanz in der Antike*, Halle 1926 (zitiert: Weege); L. Séchan, *La dance grecque antique*, Paris 1930; Th Bossert-W. Zschiezschmann, *Hellas und Rom. Die Kultur der Antike in Bildern*, Berlin 1936 (zitiert: Bossert); H. Wild, *La Danse dans l'Egypte ancienne. Les documents figurés*, Paris 1956.

³³ In Ägypten kann Clemens Alex. für das gleiche Argument auf das neutestamentl. „exemplum“ vgl. Paed. II, 40, 2 ST. I, 181, 21 ff. verzichten und braucht nur zu schildern: „Die sich viel mit Flöten, Saiteninstrumenten, Tänzern, Tanzschritten, ägyptischen Klappern und derlei ungehörigen Leichtfertigkeiten abgeben, werden sehr bald ungesittet, schamlos und zuchtlos. Man lärmt mit Cymbeln und Tympanen, man rast mit den Instrumenten des Wahnkultes“; das fällt für Clemens unter das Verdikt von Röm. 13, 12 f., weil er sich auf nächtliche Kultfeiern (Pannychis) bezieht, ohne den Kult als solchen (Kybele?) anzugeben. Wir werden noch sehen, daß die Tradition des Kulttanzen im spätantiken Ägypten am längsten sich gehalten hat.

Formulierung wider, wenn vor dem Tanz gewarnt wird. In Syrien erklärt Ephraem: „Wo Psalmengesang im Geist der Buße erschallt, dort ist Gott mit den Engeln zugegen . . . Wo Zithern erschallen und Tänze unter Händeklatschen stattfinden, dort ist Verblendung der Männer, Verderbnis der Weiber. Dort trauern die Engel und feiert der Teufel ein Fest“ (de abstinentia 5, vgl. Zingerle BKV 1870, I, 414 f.). Ähnlich erklärt Johannes Chrysostomus kategorisch zum Tanz der Salome: „Wo getanzt wird, dort ist der Teufel“ (in Mt. hom. 48/49; Pg. 58, 491), um in Antithese hierzu den Psalmsänger David als christliches Leitbild herauszustellen: „Wie diejenigen, die Schauspieler, Tänzer und unzüchtige Weiber zu Gastmählern einladen, die Dämonen und Teufel zu sich rufen, so laden diejenigen, die David mit der Zither herbeirufen (sc. Psalmen singen), durch ihn Christus in ihr Heim“ (Exp. in Ps. 41; PG 55, 157). Aus seinen Predigten, in denen die Invektiven gegen den Tanz einen auffällig breiten Raum einnehmen, geht hervor, daß in Antiochien und Konstantinopel die christliche Hausordnung durch den Einbruch der alten Tanzsitten besonders gefährdet ist. Für den Westen aber bezeugt sein Zeitgenosse Gaudentius von Brescia mit seinen Predigten ein Gleiches. Ganz ähnlich muß auch er mit mahrender Stimme sagen:

„Wo Leier und Flöte erklingen, wo schließlich alle möglichen Musikinstrumente, untermischt von den Zimbeln der Tänzer, zusammenklingen, dort finden wir jene unglückseligen Häuser, die in nichts sich von den Theatern unterscheiden. Ich kann nur bitten – mögen sie allesamt aus unserer Mitte verschwinden! Möge das Haus eines getauften Christenmenschen von dem „Chor des Teufels“ unbefleckt bleiben! Es sei wahrhaft menschlich und gastfreundlich, geheiligt durch andauerndes Beten, erfüllt von zahlreichen Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern“ (Serm. 8 PL, 20, 890 b).

Es ist kaum ein Zufall, daß die genannten Prediger der nachkonstantinischen Kirche bevorzugt von dem „chorus diaboli“ sprechen, während der liturgische Begriff der „pompa diaboli“ der alten Abrenuntiationsformel zurücktritt. In den Gemeinden, die den altchristlichen Exorzismus nur als traditionell-liturgische Form aus dem Taufformular kennen und im bedenklichen Hiatus hierzu durch Amulette etc. eine kryptoheidnische Magie im christlichen Gewande praktisch üben, ist der Blick für die „Dämonie des Lebens“ verloren gegangen. Wohl sind die Tempel zerstört, die Theater haben weithin ihre Pforten geschlossen, aber in den Häusern der Christen lebt der Tanz als Fortsetzung heidnischen Brauchtums weiter. Der neue Begriff, der trotz seiner apodiktischen Sprache zunächst rein folkloristisch abzuleiten ist, will die Gewissen wachrufen. Seine Massivität ist aber letztlich ein Ausdruck dafür, daß die nachkonstantinischen Prediger auf ihr eigenes theologisches Urteil angewiesen sind und sich nicht auf offizielle Verlautbarungen stützen können. Wie oft ist auch hier die laute Sprache das Zeichen einer gewissen Unsicherheit. Sie hat drei Gründe, die zunächst aufgezeigt werden müssen:

1. Die kirchenrechtlichen Bestimmungen reichten nicht aus, um der Wiederbelebung des Tanzes in der nachkonstantinischen Zeit zu begegnen. An sich waren sie ebenso einhellig wie das Urteil der Kirchenväter. Ein christlicher

Berufstänzer war in der alten Christenheit genauso undenkbar wie ein christlicher Schauspieler. Die Kirchenordnung Hippolyts (ca. 220) zählt beide zu den für den Christen verbotenen Berufen. Die spanische Synode von Elvira um 305 schließt den sog. Pantomimus, d. h. den Ballettänzer, aus der kirchlichen Gemeinschaft aus. Eine kleinasiatische Synode um die Mitte des 4. Jh.s verbietet generell allen Christen, bei Hochzeiten zu tanzen, während die gleichzeitigen Bestimmungen der „Apostolischen Konstitutionen“ den Beruf des Tanzlehrers neben einer Fülle anderer, der öffentlichen Lustbarkeit dienenden Berufen aufführen und verwerfen. Aus allen diesen kirchenamtlichen Verlautbarungen geht hervor, daß man vorwiegend unter soziologischen Gesichtspunkten das Verwerfungsurteil aussprach: man wollte keinen verpönten Beruf in den Reihen der Christen dulden.³⁴ Es ging hier in erster Linie um die Bürgerlichkeit des Christentums, die theologische Problematik als solche stand nicht im Vordergrund.

2. Auch der Unterstützung des christlich gewordenen Staates konnte man sich nicht erfreuen. So bereitwillig der Staat der nachkonstantinischen Kirche seine Hilfe zur Verfügung stellte, um durch gesetzliche Erlasse das Heidentum aus der Öffentlichkeit zu verbannen, so wenig beteiligte er sich an einer kirchlichen Verfemung des Tanzes. Er mußte vielmehr den Wünschen der christianisierten Volksmassen entgegenkommen. Diese aber wollten auf die öffentlichen Lustbarkeiten, bei denen der Ballettanz eine Rolle spielte, und die von Staats wegen veranstaltet wurden, nicht verzichten. Diesen Tatbestand beleuchtet ein Erlaß des Jahres 399, wonach die öffentlichen „Spiele“ fortbestehen sollen: nur die heidnischen Opferhandlungen, die traditionsgemäß damit verbunden waren, werden verboten.³⁵ Wenn Theodosius I. im Jahre 387 die Ballettschule (Orchestra) von Antiochia schließen ließ, dann hatte das andere Gründe. In der Stadt war es über Steuern zu Krawallen gekommen, bei denen kaiserliche Standbilder umgestürzt wurden. Der Kai-

³⁴ Bis auf can. 53 Laodikeia-Msi II, 571 f. ist immer der Berufsstand gemeint, vgl. nach obiger Reihenfolge: KO Hippolyts can. 11, 4 Funk II, 107; Elvira can. 62 = Msi II, 16; Ap. Konst. VIII, 32, 9 Funk I, 534. Weitere ähnliche Konzilsbeschlüsse: Carthago 397 can. 35 = Msi III, 885; Carthago 419 can. 12/30 = Canones Africae 45/63 Msi IV, 484/490 = Msi III, 735/767. Die Verbote gegen den Tanz als solchen kommen erst später, vgl. Toledo 589 can. 37 = Msi IX, 999 (bei Heiligenfesten); Konstantinopel 692 can. 51 = Msi XI, 967; Rom 826 can. 35 = MGHist. Con. aevi Carolingi I, 581 f. — Can. 37 Canones Basilii = W. Riedel, Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien, Leipzig 1900, 206 ist wieder berufsständisch und darin typisch, daß er die Alternative stellt: entweder gibt der Tänzer seinen Beruf auf oder er wird nicht aufgenommen, wobei natürlich das sakramentale Prinzip „Nur kennt kein Gebot“ ihm auf dem Sterbebett das Taufsakrament zubilligt. Umgekehrt schützte cod. Theod. XV, 7, 1 vom 11. 2. 371 (übernommen Carthago 419 can. 30 = Can. Africae can. 63; Msi IV, 490/III, 767) die „scaenici et scaenicae“ davor, nach Übertritt zum Christentum ihrer Berufsorganisation zugezählt zu werden.

³⁵ Cod. Theod. XVI, 10, 17. Nach Euseb, Vita Constantini II, 19 wurde der Sieg über Licinius 324 mit öffentlichen Spielen und Tanzveranstaltungen gefeiert. Wenn Euseb dazu vermerkt, daß das Volk „zu Ehren des *πανβασίλειος θεός* getanzt habe, dann handelt es sich um eine interpretatio christiana der Volksfeste (gegen Backmann 23).

ser wußte genau, wie er dafür die ballettfreudige Bevölkerung, die zudem ihre Orchestra als weltbekannte Institution mit dem entsprechenden Lokalpatriotismus betrachtete, am härtesten bestrafen konnte. Es war daher nicht ganz zutreffend, wenn Johannes Chrysostomus die kaiserliche Strafaktion in einer Predigt als Unterstützung seiner steten Warnung vor dem Tanz bezeichnete.³⁶ Wie wenig er und seine Gesinnungsgenossen auf staatliche Unterstützung rechnen konnten, sollte er bald erfahren, als er in Byzanz seine Polemik wider den Tanz fortsetzte. Nahe der Hauptkirche war vor dem Rathaus ein Standbild der Kaiserin aufgestellt worden. Wie üblich fanden dabei Balletttänze statt. In Konstantinopel kann man noch heute auf dem Theodosius-Obelisk sehen, wie vor dem Kaiser und seiner Familie in ihren Logen die Tänzer und Tänzerinnen auftreten.³⁷ Der wegen seiner Orthodoxie vielgerühmte und nicht zuletzt durch seine Gesetzgebung die Kirche fördernde Regent hat daran sichtlich keinen Anstoß genommen. Anders hingegen der Bischof der byzantinischen Metropole seines Nachfolgers. Er bezeichnete jene staatlichen Volksbelustigungen auf dem Marktplatz als eine offene Brückierung der christlichen Religion. Zugleich zielte er mit seinem Protest auf die Kaiserin, die er wegen ihrer Putzsucht und des weltlichen Hoftreibens für tadelnswert fand. Die Predigt, deren erste Sätze uns Sozomenos überliefert, fängt daher mit den Worten an: „Wieder einmal rast Herodias, wiederum tanzt Salome, wiederum bemüht sie sich, das Haupt des Johannes auf der Schüssel davonzutragen“ (h. e. VIII, 20). Mit Herodias war eindeutig die Kaiserin gemeint, der Tanz der Salome bezog sich auf die Ballettaufführungen, mit dem Täufer aber dachte er an sich selber, der den gleichen Namen trug. Die geschichtliche Metaphorie sollte Wirklichkeit werden, tatsächlich fiel der kühne Prediger dem Widerstand am kaiserlichen Hof gegen seine asketische Auffassung des Christentums zum Opfer.

Erst als sie auch in Byzanz Allgemeingut geworden war, sollte Kaiser Justinian im Jahre 526 sich dazu bereit finden, das Hippodrom von Kon-

³⁶ Hom. ad popul. Antiochenum 15, de Statuis, PG 49, 153. Über den sog. „Säulenaufstand“ berichten ferner Libanius, Sozomenus u. aa (Nachweis bei Mras z. St.)

³⁷ Hom. 12 in ep. I ad Corinthios, PG 61, 102 f. Unterhalb der Kaiserloge, in der Theodosius I, Valentinian II und Arkadius zu sehen sind, tanzt ein Ballett zum Klang einer Wasserorgel, eines Syrinxbläusers, eines Flötisten und eines Tubabläusers, Abb. Bossert 312 vgl. Joh. Kollwitz, Oström. Plastik, Berlin 1941, 116 ff. Auf der andern Seite, wo in der Loge die weiblichen Mitglieder des Kaiserhauses erscheinen, sieht man unten ein Wagenrennen, Abb. Rodenwaldt, Kunst der Antike (Propyläen) 4. Aufl. 714; H. Kähler, Rom und seine Welt Taf. 274. Wagenrennen, Theateraufführungen, Tierhetzen gehörten gleichfalls zu solchen staatlichen Lustbarkeiten, die höhere Beamte wie z. B. Prokonsuln in den Provinzen durchzuführen hatten, vgl. Abb. bei R. Delbrück, Konsulardiptychen, bes. N. 18. 20. 21, ferner Bossert 320; D. T. Rice-M. Hirmer, Kunst aus Byzanz, München 1959, 22 f. 26 f. 30. Zur sog. „Mappa“, einem Tuch, das man von der Loge zum Zeichen der Eröffnung der Veranstaltung herabfallen ließ, und das daher die Konsuln meistens auf den Diptychen in der Rechten halten, vgl. die Statue eines röm. Konsul aus dem Konservatorenpalast, Rom bei Volbach-Hirmer, Frühchristl. Kunst München 1958, Taf. 60, und ferner Tertullians massive Deutung: „teneo testimonium caecitatis: non vident missum quid sit, mappam putant; sed est diaboli ab alto praecipitati figura“ (de spect. 16 Kr. 18, 2 ff.)

stantinopel, das gleichzeitig für Aufführungen von Tanzpantomimen diente, zu schließen und den subventionierten Balletts die staatlichen Mittel zu entziehen.³⁸ Unser Gewährsmann kann dabei nicht die hämische Bemerkung unterdrücken, daß des Kaisers Gattin selber einst auf den Brettern der Bühne gestanden habe. Auch wenn man mancher Skandalgeschichte aus dem Vorleben der Theodora mißtrauen muß,³⁹ so steht doch außer Zweifel, daß sie Ballettänzerin gewesen war. Als „Leda mit dem Schwan“ hatte sie auf einer Tournee nach Ägypten und Byzanz das Publikum begeistert. Es gehört zu den Treppenwitzen der Geschichte, daß dann ihr kaiserlicher Gemahl über die antike Tanzkunst das Todesurteil sprechen sollte. Betrachtet man heute in Ravenna die Mosaiken von San Vitale, die Justinian und Theodora inmitten ihres Gefolges zeigen, dann empfindet man sehr stark den Wandel vom 4. bis zum 6. Jh., der sich in Byzanz vollzogen hat. Der anschaulich wiedergegebene, hieratische Stil des Hofzeremoniells bietet der leichten Muse keinen Raum. Das asketische Heiligkeitsideal hat aus der einstigen Ballettweise eine der Welt entsagende und dem frommen Werk hingebene Kirchenstifterin gemacht. Der Prunk ihrer Kleidung unterstreicht nur noch solche Hingabe an eine transzendente Welt. Anschaulicher kann kaum verdeutlicht werden, wie durch das Christentum Kräfte der Weltflucht ausgelöst wurden, die das heidnische Lebensgefühl auslöschen mußten. Sie haben den antiken Tanz endgültig für das Abendland zu Grabe getragen. Alle Versuche, wie z. B. um die Jahrhundertwende die Tänzerin Isidora Duncan sie unternommen hat, denselben zu neuem Leben zu erwecken, bleiben hoffnungslose Romantik. Rückblickend muß man aber festhalten, daß die Hilfe des byzantinischen Staates sozusagen posthum kam. Die Reichskirche des 4. Jahrhunderts hatte in erster Linie den Kampf mit dem spätantiken Tanz und seinen Auswüchsen zu führen.

3. Dabei mußte sich der religionsgeschichtliche Zusammenhang mit dem Judentum in einem viel stärkeren Maße, als unser heutiges, weithin vom Pietismus beeinflusstes Verständnis der Problematik es nachempfinden kann, erschwerend für die kirchliche Polemik auswirken. Denn das Judentum ist zu allen Zeiten ausgesprochen tanzfreudig gewesen und hat den Tanz sowohl in seiner sakralen Gestalt wie als Kunst- und Volkstanz geübt.⁴⁰

³⁸ Procop, Hist. arc. 26, 8 f.; nach Malalas, Chronogr. 18 ed. Niebuhr 448, 20 ff. schloß Justinian auch das antiochenische Theater und damit sein berühmtes Ballett. Da nach Choricus, Apologia pro mimis 8, 4 f. ed. Ch. Graux, Rev. de Philol. NS I, 1877, 225 mit Anm. 5 Justinian mit dem Hofstatt an den Theater- und Tanz-aufführungen der Brumalien teilzunehmen pflegte, ist sein Entscheid nach reichlicher Überlegung gefallen.

³⁹ Procop aaO 9, 1 ff. Malalas, Chronogr. 18 gibt daneben die andere Version, Theodora sei einfache Näherin gewesen, was der offiziellen Darstellung ihres Vorlebens entsprechen dürfte.

⁴⁰ Das gilt auch für das mittelalterliche und neuzeitliche Judentum, vgl. den von der jüdischen Tänzerin D. Lapson verfaßten Art. „Dance“ in: The Universal Jewish Encycl. III, New York 1941, 456 ff. Zu den Beziehungen zw. frühchristlicher Musik und spätjüdischem Musikleben vgl. E. Werner, The sacred Bridge, 1956, der zu unserm Thema auch Abb. bringt: E. L. Ehrlich, Die Kultsymbolik im AT und im nachbibl. Judentum, Stuttgart 1959, 34–38 („Der kultische Tanz“).

Der Sakraltanz wurde bei den Juden ausschließlich von Männern ausgeführt. David, der als Priesterkönig die Bundeslade umtanzte (2. Sam. 6, 14), ist das klassische, aber auch singuläre Beispiel. Kultgeschichtlich geben die Psalmen die wertvolleren Anhaltspunkte, indem sie den Brauch der Priester bezeugen, durch rhythmisches Schreiten um den Altar herum einen kultischen Festreigen zu veranstalten (Ps. 24, 5; 26, 2; 149, 3). Religionsgeschichtlich hingegen will verwertet werden, daß man an dem gleichen Brauch der Baalsreligion perhorreszierende Kritik übte (1. Kön. 18, 26), die auch in der Geschichte vom Tanz um das Goldene Kalb (Ex. 32, 6. 19) durchklingt. Noch im ersten nachchristlichen Jh. tanzten die Männer in der Nacht des ersten Feiertages vom Laubhüttenfest innerhalb des Tempelvorhofes einen Fackeltanz.⁴¹ Als später den Juden Tempel und Heimat geraubt wurden, verband sich der kultische Tanz mit den religiösen Festen der Synagoge, z. B. den Beschneidungsfeiern, wo selbst die Rabbiner sich am Tanz eifrig beteiligten. Von einem Tanz ums Feuer mit anschließendem Feuersprung anlässlich des Purimfestes hören wir aus dem Talmud; vielleicht wurde eine Pantomime, welche die Tat der Esther feierte und in der Verbrennung einer Holz- oder Strohuppe, die Haman zu personifizieren hatte, ihren Höhepunkt fand,⁴² tänzerisch aufgeführt. Obwohl die Synthese von Sakraltanz und Pantomime sehr alt ist und sich schon in der Religion der Kreter nachweisen läßt, dürfte es sich hier um eine Mischform handeln, die aus dem hellenistischen Kunstanz das Mitwirken einer Frau übernommen hat. Solche hellenistischen Umwelteinflüsse sind zweifelsohne für die Sekte der „Therapeuten“ anzunehmen, von der Philon berichtet, in ihr hätten Männer und Frauen gemeinsam einen kultischen Tanz vollzogen. Daß sie allerdings ihre sakralen Tänze bei einer monatlichen Nachtfeier unter Absingen von Hymnen in getrennten Reigen der Männer und Frauen aufführte, ist gleichfalls von Philon festgehalten worden.⁴³

Der jüdische Volkstanz knüpfte vornehmlich an die Feste des ländlichen und häuslichen Lebens an und zeigt nach den ältesten Berichten das Vorwiegen des weiblichen Elementes. So wie nach Richter 21, 1 ff. „die Töchter Silo's“ anlässlich eines kanaanitischen Weinbergfestes ihren Reigen aufführen, kennt auch Jeremia den Brauch (31, 4 f.) und tanzen noch zur Zeit Jesu die jungen Mädchen Palästinas. Ebenso setzt die Jephthalegende für die Richterzeit einen Jungfrauenreigen voraus, der mit Hochzeitsfeierlichkeiten im Zusammenhang zu stehen scheint (Richter 20, 34 ff.).⁴⁴ Wie die Braut am Vor-

⁴¹ Mischna, Sukka 4a ed. Bornhäuser 141 f.; der Berichtsraum liegt vor der Tempelzerstörung 70 n. Chr.

⁴² Strack-Billerbek I, 682 zu Mt. 14, 6 Anm. d; weiteres Material bei Bornhäuser aaO. — Zum Feuertanz vgl. Talmud, Sanh. 4 und D. Lapson aaO 458. Er wurde im Jahre 408 durch Theodosius II verboten (cod. Theod. XVI, 8, 18).

⁴³ De vita contemplativa 11, 83, Cohn-Wendland VI, 68. Leider gibt die idealisierende Darstellung wenig Anhaltspunkte für eine religionsgeschichtliche und kultgeschichtliche Analyse.

⁴⁴ Auch das Griechentum scheint den Jungfrauenreigen im Zusammenhang eines Vegetationskultes gekannt zu haben, wenn man das kunstgeschichtlich so reizvolle Thema des „Tanzes der Horen“, dazu jetzt Fr. Matz in seiner Arbeit zum Jahreszeitensarkophag von Badminton, JdI Erg. H. 1958, S. 118 ff., auch religionsge-

abend ihrer Hochzeit, begleitet vom Chor der Frauen und unter dem Klang der Instrumente, ihren Solotanz aufführt, durch den sie den Bräutigam zum Entzücken hinreißt, wird lebendig in Hohelied 7 geschildert. Es gibt kein schöneres Zeugnis jüdischer Lebensfreude, die sich trotz der Schwere des Geschickes durch die Jahrhunderte ungebrochen erhalten hat. Daher enthalten auch die Evangelien keine grundsätzliche Kritik; der Tanz der Salome ist trotz der, bis heute den Kirchenvätern immer wieder nachgesprochenen Interpretation hierfür nicht heranzuziehen.⁴⁵

Allerdings war das Spätjudentum in seiner Tanzfreudigkeit für die Tanzformen der heidnischen Umwelt sehr aufgeschlossen. Aus Alexandrien hören wir, daß das dortige Judentum am Sabbat das Theater mit seinen Ballettaufführungen derart frequentierte, daß es die Besucher majorisieren konnte.⁴⁶ Für Nordafrika erfahren wir durch die Predigten Augustins, für Konstantinopel aber durch eine antijüdische Schrift des Johannes Chrysostomus, daß man am Sabbat besonders gerne in jüdischen Häusern tanzte.⁴⁷ Angesichts der aszetischen Strömungen innerhalb des Christentums des 4./5. Jh.s mußte solcher Unterschied der Einstellung natürlich stark auffallen.

Den Kirchenvätern ist jedenfalls die jüdische Tanzfreudigkeit im Hinblick auf ihre eigene ablehnende Haltung sichtlich unangenehm gewesen. Allein ihre oft sehr gewundene, spiritualistische Interpretation des bekannten Herrenwortes Mt. 11, 17; Lk. 7, 31 (das Maschal von der Kinderklage über die Spiegelgenossen, die nicht zum Klang der Flöte getanz haben) läßt das deut-

schichtlich auswerten darf. — Für das Spätjudentum wird uns im übrigen berichtet, daß Männer und Frauen gemeinsam den Myrrentanz aufführten, wenn die Frau ins Hochzeitshaus geleitet wurde, vgl. Taanith 4, 8 bei Strack-Billerbek II, 381 nr. 31 zu Joh. 2, 1; Strack-Billerbek I, 514 Anm. r zu Mt. 9, 15, was auf hellenistischen Umwelteinfluß deutet. Das gilt ferner, wenn Jes. 13, 21 LXX den hebr. Text ändert und „Siren“ = Spuckgeister und dämonische Wesen am Ort des zerstörten Babels tanzen läßt; Nachweise Kautzsch zu Henochapocal. 19, 2.

⁴⁵ Mk. 6, 2 ff. = Mt. 14, 6 ff. Der Name Salomes ist nicht angegeben, weshalb die Kirchenväter oft irrtümlich vom „Tanz der Herodias“ sprechen. Die Geschichte ist wohl außerhalb Palästinas in jüdischen Kreisen entstanden, nach Lohmeyer, Markuskommentar, Göttingen 1951, 119 ff., der mit Recht sagt, daß es dem Erzähler nicht auf den Tanz, sondern die Verschlagenheit der Mutter ankam. Das Negative der Tanzszenen liegt höchstens darin, daß eine Fürstentochter sich wie eine Berufstänzerin benimmt.

⁴⁶ Socrates VII, 13 PG 67, 760 ff., wobei der Zusammenstoß zwischen Juden und Christen mit dadurch verursacht wurde, daß die Spätantike die Sitte kannte, im Theater Verwaltungsmaßnahmen zu proklamieren und in öffentl. „Fragestunde“ zu verantworten, dazu unten Anm. 103. Die Tanz„wut“ der Alexandriner prangert schon Dio Chrysostomus Or. 32, 68 an, während Philon, De ebrietate § 177 unangefochten davon spricht, daß er „oft“ im alexandrinischen Theater gesessen habe.

⁴⁷ Augustin, serm. 9 de decem chordis 3; in Joannis Ev. tract. 3, 19; Enn. in Ps. 91, 2. Das MA greift im Kampf gegen die Leichentänze auf die augustinische Kritik zurück, vgl. Synode Würzburg 1298 can. 4: „Die Priester sollen unter Strafe der Exkommunikation verbieten, daß die Tanzreigen auf den Coemeterien oder in der Kirche aufgeführt werden. Sie sollen auch mahndend darauf dringen, daß sie nicht anderswo stattfinden, wie Augustin sagt: ‚Es ist auch besser, an Festtagen zu graben und zu pflügen denn Reigen aufzuführen‘“ (Msi 24, 1190); Bayeux 1300 can. 31 Msi 25, 26 wiederholt das wörtlich — Joh. Chrysostomus, adv. Judaeos I, 2; PG 48, 846.

lich erkennen.⁴⁸ Auch der Tanz Davids vor der Gotteslade und das Ezechielwort 6, 11: „*Plauda manu et percute pede*“ (Vulg.) sind ähnlich spiritualistisch ausgedeutet worden.⁴⁹ Apologetische Tendenzen verbinden sich mit der These, die Juden hätten während ihres langen Aufenthaltes in Ägypten von der heidnischen Umwelt das Tanzen gelernt: es sei an sich dem Gottesvolk wesensfremd.⁵⁰ Solche Erklärungen ändern jedoch nichts an der Tatsache, daß die nachkonstantinische Reichskirche, die in vielen Dingen gerade dank jener Traditionselemente, die sie der jüdischen Synagoge verdankte, sich erfolgreich gegen die heidnischen Umwelteinflüsse abschirmen konnte, an diesem Punkte nicht auf eine indirekte Unterstützung durch jüdische Überlieferung bauen konnte. Im Gegenteil – es ist nicht abwegig, die starke Polemik gegen den Tanz in den Predigten eines Johannes Chrysostomus damit in Zusammenhang zu bringen, daß im Bereich der byzantinischen Kirchenprovinzen, vor allem in Konstantinopel selbst, das erstarkte Judentum auf manche Christen anziehend wirkte. Darauf hat im Gefolge älterer Beobachtungen von Schlatter neuerdings wieder H. Bietenhard hingewiesen.⁵¹

Erst die Berücksichtigung der drei oben genannten Faktoren läßt die theologische Leistung, welche die nachkonstantinische Kirche und hier in erster Linie ihre Bischöfe vollbracht haben, indem sie den spätantiken Tanz verfeinerten, einsichtig werden. Die Motive solcher kritischen Einstellung wie auch die Methoden der Abwehr sind sehr unterschiedlich gewesen, je nachdem ob

⁴⁸ Solche Verlegenheit offenbart bes. Ambrosius. Er stellt de off. I, 13, 22 fest: „*Saltavit ante arcam Domini David (2. Sam. 6, 14): non saltavit Samuel; nec ideo ille reprehensus, sed magis iste laudatus*“. Anders hingegen interpretiert A. ep. 58, 8; PL 16, 1180: Diejenigen, die nicht getanzt haben, so wie einst David vor der Lade tanzte, sind die Juden. Sie folgten nicht dem Ruf Christi und verstanden daher nicht, was mit der Aufforderung Ps. 46, 2: „*Omnes gentes plaudite manibus*“ gemeint war; nur die Heiden verstanden es. Seine Exegese, die auf Origenes zurückgeht (Mtktr X, 22 Kl. X, 30, 2 ff.) versteht das Händeklatschen (*plaudite manibus*) entspr. dem spätantiken Volkstanz als Taktschlagen zum Tanz, jedoch einem Tanz „in spiritu“. Wieder anders erklärt A. de poenitentia II, 6, 41 f., spez. 43; PL 16, 508: die Juden haben nicht im rechten Verständnis des „Mysteriums“ getanzt, da ihre Seele sich nicht zur „geistigen Gnade“ erhob. Expos. in Ps. 118 serm. 7, 26 f.; PL 15, 1290 endlich heißt es: „*Cantavit nobis et in Evangelio veniam delictorum, debuerunt Judaei mentem attolere non histrionico corporis motu, sed sancto spiritu. Non fecerunt, ideo reprehenduntur*“, worauf eine unerwartete Rechtfertigung des Sakraltanzes folgt: „*Sed etiam et corporis saltatio in honorem Dei laudabilis habetur. Denique saltavit David ante arcam Domini*“. Sie steht jedoch isoliert da.

⁴⁹ Exp. ev. Lucae VI, 5–10; CSEL 32, 233 ff., wo im Satzfuss betont wird: „*Sed hoc canticum non in foro, non in plateis canebatur*“. Es steht mit dem Wortlaut in schroffem Widerspruch, wenn Backmann 27 darin „a defence of church dance“ sieht. Zur spirituellen Deutung des Davidtanzes vgl. auch Gregor v. Nazianz, adv. Julianum Or. 5, 35; PG 35, 708 ff., der von dem „Mysterium des rhythmischen und figurenreichen Weges zu Gott“ spricht, aber nicht meint: „by dancing one approachs God“ (Backmann 31).

⁵⁰ Theodoret, Graec. aff. cur. 7, 16 ed. Raeder 185 f. Das Argument greift sichtlich auf spätantikes Wissen von Ägypten als einem Zentrum des Sakraltanzes zurück.

⁵¹ „Kirche und Synagoge in den ersten Jahrhunderten“, in: ThZ 4, 1948, 174 ff., spez. 190 f. Gregor v. Nazianz (s. Anm. 49) spricht kaum zufällig von häuslichen Tänzerien am Neumondstage.

es sich um den heidnischen Kulttanz, den Volkstanz oder den Kunsttanz handelt. Wir werden daher unsere weitere Darstellung an diesen drei Tanzgattungen orientieren müssen.

1. Der Kulttanz

Der antike Tanz war seinem Ursprung nach sakraler Natur: man tanzte zu Ehren der Gottheit. So auch im griechischen Theater, in dem jede Darbietung durch einen Tanz beendet wurde, der je nach dem Charakter der Aufführung verschieden war. Die Tragödie wurde durch die „Emmeleia“, die Komödie durch den „Kordax“ und das Satyrspiel durch den „Sinnix“ abgeschlossen. Später haben die drei Stilformen unabhängig von ihrem Ursprungskreis sich erhalten und sind „Kunst“tanz geworden. Immer steht aber hinter ihnen die Gestalt des Dionysos, der im Verlauf einer langen, hier nicht näher zu schildernden Entwicklung recht eigentlich der Tanzgott der Griechen gewesen ist. – Auf religiöse Wurzeln stößt man auch bei der Geschichte des Tanzes der Römer. Seinen vornehmsten, kultischen Ort hatte er bezeichnenderweise am Tempel des Kriegsgottes Mars gefunden. Dort führte die hochangesehene Priesterschaft der Salier einen Waffentanz, eine Art Springtanz, auf, wie auch im lateinischen Wortgebrauch „saltare“ und „salire“ alterierend angewendet werden können. Es charakterisiert ferner die römische „pietas“, daß das alte Rom allem Anschein nach auch einen Kulttanz zu Ehren der sog. Laren, der späteren Hausgötter, kannte.⁵²

Ohne Zweifel hatte der Sakraltanz in der Spätantike seine Bedeutung für das religiöse Leben der politischen Gemeinschaften verloren. Seine Krise setzte schon lange vor unserm Berichtsraum ein, nämlich mit dem Zerfall der Geschlechterreligion und der Nationalkulte.⁵³ Dafür war er aber in einem bedeutsamen Bereich spätantiker Privatfrömmigkeit lebendig geblieben, in den Mysterienkulten. Ein anonymer Apologet des Tanzes, der uns noch öfter beschäftigen wird, schreibt Ende des 2. Jh.s:

⁵² Zu antiken Tanzformen vgl. Warnacke, Art. „Tanzkunst“ bei Pauly-Wissowa IV A, 1932, 2242 ff.; Wüst, Art. „Pantomimus“ aaO. 36 II, 1949, 836 ff., ferner die kleine Studie von W. F. Otto, *Menschengestalt und Tanz*, München 1956. Natürlich kannte auch das alte Hellas den Waffentanz, z. B. den noch zu nennenden „Pyrrichios“. Unsere stark geraffte Charakteristik will nur den Unterschied zwischen griech. und röm. Tanz herausstellen. – Zum Tanz der Laren vgl. K. Latte, *Röm. Religionsgeschichte*, München 1960, 96 ff.; Weege 148 ff. mit Abb. 216, 218 f. Die zahlreichen Beispiele aus Pompeji, vgl. G. K. Boyce, *Corpus of the Lararia of Pompeii*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome XIV* 1937, zeigen, daß in den häuslich beengten Verhältnissen der Larentanz nicht geübt werden konnte. Die Ikonographie der Larenbilder und auch Statuen (vgl. die beiden Laren einer zusammengehörenden Gruppe im Röm. German. Zentralmuseum, Mainz, aus dem 1. Jh. n. Chr.) hält jenes ältere Stadium des Larenkultes fest, da derselbe noch dem ländlichen Leben angehörte.

⁵³ Der hellenistische Herrscherkult trug das Seine dazu: Athenaios VI, 250a Kai-bel berichtet auf Grund älterer Quellen von dem Syrakusaner Demokles, er habe den Tanz zum Nymphenfest nicht den Göttinnen, sondern unmittelbar Dionysos II. geweiht. Ich verdanke die Stelle Fr. Taeger, *Studien zur Geschichte des antiken Herrscherkultes I*, Stuttgart 1957, 157. Nur dem Tanzgott Dionysos erging es besser, vgl. dazu unten.

„Ich lasse beiseite, daß man keine einzige Weihe finden kann, die des Tanzes entbehrt. Als Orpheus und Musaios, die besten Tänzer der damaligen Zeit, die den Tanz für das Schönste hielten, die Weihen einführten, verordneten sie, daß jeder man mit Tanz in die Mysterien aufgenommen würde. Daß es sich mit diesen Feierlichkeiten so verhält, darf man wegen der Uneingeweihten nicht näher erklären. Jederman aber hört, daß man von denen, die die Mysterien ausplaudern, zu sagen pflegt: ‚sie tanzen sie aus‘“ (Ps. Lukian, *De salt.* 15) (54).

Der sakrale Tanz erhielt sich vor allem in den Dionysosmysterien, die in der Spätantike längst das orgiastische Element des thrakischen Kultes abgestreift hatten und zu Garanten eschatologischer Jenseitshoffnung geworden waren. Die berühmten Fresken der Villa dei misteri zu Pompeji stellen einen solchen Mysterientanz dar, indem eine nackte Frauengestalt mit erhobenen Händen zu Ehren des Dionysos mit unnachahmlicher Grazie tanzt,⁵⁵ während die spätantike Sepulkralplastik die Lebendigkeit der dionysischen Mysterienfrömmigkeit beweist. Zahlreiche Sarkophage stellen den Thiasos mit seinen Mänaden, Satyrn und Silenen dar und beweisen, wie populär es war, das Leben im Jenseits sich als „Reigen der Seligen“ vorzustellen.⁵⁶ Die Breitenwirkung wird durch ein Grabsteinrelief unterstrichen, das ein in Deutschland stationierter Soldat Macrinus sich errichten ließ. Die rohe und z. T. zerstörte Arbeit läßt noch eine tanzende Mänade erkennen und wird so zu einem Bekenntnis dionysischer Jenseitserwartungen durch einen römischen Legionär.⁵⁷ Man versteht, warum die alte Kirche das dionysische Element im Tanz besonders stark empfinden mußte. Noch in justinianischer Zeit hat der Rhetor Choricus seine „*Apologia pro mimis*“ mit einer Ekloge auf den „Gott der Mimen“ Dionysos beschlossen.⁵⁸

⁵⁴ Zum „Austanzen“ der Mysterien vgl. Clemens Alex. *Paed.* II, 12, 1, den Synodalbrief bei Euseb, h. e. VII, 30, 16 und ferner Plutarch, Alcibiades 19: der Grieche galt der Spätantike als klassisches Beispiel. Nach Platon, *Euthydemus* 7, 227 D zählte man Samothrake zu den ältesten Belegen für den Mysterientanz.

⁵⁵ Farbige Wiedergabe des viel abgebildeten Freskos bei Maiuri, *La peinture Romaine*, Genf 1953, 59. Eine eschatologische Deutung hat M. P. Nilson, *The Bacchic Mysteries of the Roman age*, in: *ThR* 46, 1953, 175 ff. spez. 195 ff. vortragen, während F. Herbig, *Neue Beobachtungen am Fries der Mysterienvilla, Baden-Baden 1958*, 47 die Tanzszene dem Thiasos als einem getrennten Programm der Bilderfolge zuweist. Übrigens hat M. P. Nilsson, *The Dionysiac mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund 1957, 58 f. die Deutung nicht wiederholt, vgl. aber S. 130.

⁵⁶ Z. B. Weege Abb. 232; Fr. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire romain*, Paris 1942, Taf. 40 c. Fr. Matz, dem die Bearbeitung der dionysischen Sarkophage in dem Sarkophagkorpus obliegt, hat in der Mainzer Akademie-Abh. 1952, Nr. 5 („Eine bacchische Gruppe“) nachgewiesen, daß dieselben Umzüge der hellenistischen Zeit in griech. Städten widerspiegeln, die von dionysischen Techniten bestritten wurden.

⁵⁷ Abb. bei Quasten 38. Auf eine verwandte Darstellung im Museum von Arleone macht M. P. Nilson in dem erwähnten HThR-Aufs. aufmerksam.

⁵⁸ *Apol.* 20, 1 ff. ed. Ch. Graux aaO. 246. Die dominierende Stellung von Dionysos als „Gott des Tanzes“ in der Spätantike hängt vielleicht damit zusammen, daß er von dem prolemäischen Herrscherkult in der hellenistischen Krise der Sakraltänze beansprucht wurde, dazu vgl. wieder Fr. Matz in seiner Mainzer Abh., ferner in seiner Rez. von Nilsson, *Gnomon* 32, 1960, 540 ff.

Daneben scheint der Mysterientanz auch in Form der mimischen Darstellung von Kultlegenden geübt worden zu sein. Bei der Arkandisziplin der Mysterien geben die literarischen Quellen hierzu wenig aus. Wir besitzen aber ein aufschlußreiches Dokument für den Isiskult in Herkulaneum. Ein Fresko zeigt im Vordergrund eine Opferhandlung, die uns nicht zu beschäftigen hat. Unser Interesse richtet sich vielmehr auf die Mitte des Hintergrundes, wo vor einem Tempeleingang ein bekränzter Tänzer sichtbar wird, der durch seine Größe als Gottheit bzw. Heros gekennzeichnet ist. Vielleicht handelt es sich um den Flußgott Nil, der mit der Osirislegende der ägyptischen Mysterien zusammenhängt. Alles spricht jedenfalls dafür, daß durch ihn das Kultdrama nach Art der Pantomime tänzerisch dargestellt wird.

Nur mit ihren Prozessionen traten die Mysterienkulte in das helle Licht der Öffentlichkeit. Da dieselben teilweise dem offiziellen Festkalender angehörten, hielten sie sich mit diesem verhältnismäßig lange und wurden bei den veränderten Verhältnissen der nachkonstantinischen Zeit von alleine zu einem Propagandainstrument für das Heidentum.⁶⁰ Mit ihnen verbanden sich auch Prozessionstänze. So hören wir aus nachkonstantinischer Zeit von einem Fest zu Ehren der Göttinnen „Artemis“ und „Athena“ (sicher gräzisierte, lokale Gottheiten), das zu Ancyra gefeiert wurde. Die Prozession galt der Waschung der Kultbilder (*lavatio dearum*), wie sie in fast allen Mysterienkulten nachzuweisen ist. Unsere christliche Quelle schildert, wie die Kultgemeinde im feierlichen Zuge die Kultbilder zum See hinabträgt, während zum Schall der Flöten und der Zimbeln Frauen Tänze aufführen, „die Zöpfe aufgelöst wie Mänaden“.⁶¹ Angesichts eines solchen Berichtes versteht man besser, daß den Christen der Tanz schlechthin zum Ausdruck heidnischer Frömmigkeit werden konnte. Ein Nichtchrist konnte schon schreiben: „Daß in den Religionen getanzt wird, hat darin seinen Grund, daß unsere Vorfahren von keinem Teil des Körpers wollten, daß er ohne religiöse Empfindung bleiben sollte. Denn der Gesang gehört zur Seele, der Tanz zur Bewegung des Körpers.“ Ein Christ konnte in der damaligen Situation unmög-

⁵⁹ Quasten Taf. 24, nach Photo Anderson 23422; zur Deutung J. Leipoldt, *Angelos I*, 1925, 127. Selbstverständlich vollzogen sich auch die Mysterienopfer unter Flötenspiel und Tanz, was für den delphischen Apollonkult und Delos Plutarch, *De musica* 14; Ps. Lukian, *De salt.* 16 bezeugen.

⁶⁰ Der berühmte Chronograph von 354 (vgl. L. Stern, *Le calendrier de 354*, Paris 1953) bietet die nötigen Unterlagen, vgl. ferner A. Alföldi, *A Festival of Isis in Rome under the Christian Emperors of the IVth Century*, Diss. Pann.ser. 27, Budapest 1937. Auch der Christengegner Kelsos fr. III, 16b empfindet die Prozessionen des Kybelekultes als aufdringlich.

⁶¹ *Martyrium S. Theodori*, ed. Cavaliere, in: *Studi e testi* 6, Rom 1901, 70. Noch bekannter ist der Protest Augustins gegen die öffentlichen Darbietungen „a nequissimis scenicis“ am Tage der *Lavatio* der *Virgo Caelestis* von Carthago und gegen die „meretricis pompa“ (*De civ. dei* II, 4 u. 26, 2), deren Zeuge er als Student gewesen war, vgl. Enn. in Ps. 98, 14 nach der Schließung des Tempels und seiner Umwandlung in eine Basilika im Jahre 399 durch Bf. Aurelius den historischen Rückblick. Wie Kelsos fr. I, 9 Bader mit Anm. 4 nimmt er daran Anstoß, daß die Bettelpriester der Göttermutter im Lande herumziehen, um durch die Spenden den Kult zu finanzieren.

lich dies unterschreiben.⁶² Wenn für ihn die Liturgie das Verlangen nach Sinnenfälligkeit erfüllen sollte und wollte, dann bot sie ihm nur im Psalmodieren die Möglichkeit, sich den Gefühlsregungen der Seele hinzugeben. Das gottesdienstliche Erlebnis seiner Körperlichkeit aber war ihm verwehrt. Die nachkonstantinische Kirche ist in der christlichen Umprägung heidnischen Brauchtums sehr weitherzig gewesen: mit der Aufnahme des kultischen Tanzes hätte sie aber ein Herzstück ihrer Frömmigkeit preisgegeben!

Diese Gefahr stand ihr zudem in den christlichen Sekten dauernd vor Augen, besonders im Bereich der morgenländischen Kirchen. Dort gab es die Sekte der „Messalianer“ (Euchiten), die der Ansicht war, daß in der Brust jedes Menschen, auch des Christen, der Teufel wohne und weder durch Sakramente noch christliche Askese, sondern nur durch andauerndes Beten ausgetrieben werden könne. Sei das gelungen, dann müsse er im Tanz am Boden mit den Füßen zertreten werden, damit er nicht erneut – so ist wohl die Vorstellung – in den Menschen zurückkehren könne.⁶³ Die gleiche Quelle berichtet von jener ägyptischen Sekte, die sich nach Bf. Meletios von Lykopolis „die Meletianer“ nannte bzw. genannt wurde: auch sie übte den religiösen Tanz im Gottesdienst. Den kurzen Angaben ist zu entnehmen, daß man durch Händeklatschen den Takt zum Tanzen angab, während gleichzeitig Hymnen gesungen wurden. Die Notiz, daß die Meletianer dabei auch Holzglocken in Bewegung gesetzt hätten, deutet zugleich auf magisch-apotropäische Vorstellungen: durch den Lärm der Glöckchen sollen die Dämonen vom Offenbarungsort vertrieben werden.⁶⁴

Diese dürftigen Nachrichten müssen außerdem der kultgeschichtlichen Interpretation der vielzitierten Stelle aus den Johannesakten als Quellenbasis dienen, in der berichtet wird, wie Jesus vor seiner Verhaftung die Jünger

⁶² Servius, In Virgil ecl. V, 73, der hier Varro wiedergibt; ich verdanke die Stelle Carl Schneider, *Geistesgeschichte des antiken Christentums II*, München 1954, 182, wende mich aber gegen dessen Interpretation, zumal Servius zum Symmachuskreis gehörte. Dazu unten.

⁶³ Theodoret, *Haer. fab. comp.* 4, 11; PG 83, 492, der hier den Hypomnemata des Amphilochius folgt; h. e. IV, 11, 1 erwähnt er den Tanz nicht, ebenso auch nicht Epiphanius, *Pan.* 80, 1 ff. und Augustin, *De haer.* 57. Die schmale Quellenbasis macht die religionsgeschichtliche Analyse schwierig. Obige Deutung nimmt exorzistische Elemente an. Zur Vorstellung von der Rückkehr des Dämons vgl. Mt. 12, 43 ff. = Lk. 11, 24 ff. (Q), zum Vorstellungskomplex des „calcare in diabolum“ vgl. J. Kroll, *Gott und Hölle*, *Bibl. Warburg* 20, Leipzig 1932, 17 ff. – Hält man sich hingegen an die Wendung, daß die Messalianer behaupteten, den „Dämon übersprungen“ zu haben, und mit den Fingern die Geste des Bogenschießens machten (vgl. das bekannte Mosaik gegen den „bösen Blick“ aus der Basilika Hilariana auf dem Coelius in Rom bei Fr. J. Dölger, *Ichthys* 4, Taf. 290 und den noch heute in südlichen Ländern üblichen Akt, mit gespreizten Fingern den „bösen Blick“ abzuwahren), dann hätten wir es mit einem magischen Mimus ähnlich dem Feuersprung des Purimfestes zu tun.

⁶⁴ Theodoret *aaO* IV, 7; PG 83, 425; auch in diesem Falle wird der Tanz nicht von Epiphanius, *Pan.* 68, 4 ff.; Philastrius, *haer.* 90 und Augustin, *de haer.* 48 erwähnt. Zu den magischen Vorstellungen Quasten 37 f. mit Anm. 9, vgl. ferner S. 48 Anm. 11 den aus einem Zauberpapyrus mitgeteilten Ritus. Zur ganzen Stelle Fr. J. Dölger, *Klingeln, Tanz und Händeklatschen im Gottesdienst der christlichen Meletianer in Ägypten*, in: *AC* 4, 1934, 245–265.

um sich versammelt, um „den Vater im Hymnus zu besingen“ (§ 94). Im Stil eines Mysterienlogos wird Sinn der Sendung und vor allem des Leidens Christi den Aposteln enthüllt. Die gnostische Sicht läßt dabei das Leiden Jesu als Scheinleiden deuten und gibt der christlichen Heilslehre zugleich eine kosmische Ausweitung, die auf der Lehre von der Allbeseelung basiert.⁶⁵ Der Tanz aber wird zum Mittler geheimer Offenbarung: „Wer tanzt, erkennt, was ich begehe /. Ich will, daß die heiligen Seelen im Rhythmus sich auf mich zubewegen /. Erkenne mit mir den Logos der Weisheit“ (§ 96). Der historisierende Bericht setzt voraus, daß er kultisch verankert ist. Es heißt von Jesus: „Dann befahl er uns (sc. den Aposteln), einen Kreis zu bilden, indem wir uns gegenseitig mit den Händen anfaßten. Er selbst trat aber in die Mitte und sagte: ‚Achtet auf mein Amen‘. Darauf hob er an, den Hymnus zu sprechen und zu sagen: ‚Ruhm sei Dir, Vater!‘ Wir aber drehten uns im Reigen und gaben ihm Refrain durch das ‚Amen‘“ (§ 94). Das Bild eines sakralen Rundtanzes, wie er uns bereits aus vorklassischer Zeit bekannt ist,⁶⁶ läßt sich mit Händen greifen. Hinter der literarischen Form steht ein liturgisches Formular. Die gleiche Folgerung wird man ziehen müssen, wenn im Bereich der Barbelognostiker ein Hymnus in seinem Aufbau stark dem der Johannesakten ähnelt. Auch hier versammelt Jesus die zwölf Jünger um sich, die seinen Lobpreis Strophe für Strophe mit einem dreimaligen „Amen“ refrainartig beantworten müssen.⁶⁷ Am Nil war man seit alters gewohnt, dem sakralen Tanz Raum zu geben, in der Spätantike namentlich innerhalb der Isis- und Sarapismysterien.⁶⁸ Hier ist durch die

⁶⁵ Acta Joannis § 87–105, Lipsius-Bonnet I, 525 ff., dazu M. Pulver, Jesu Reigen, in: Eranos-Jahrbuch 1942, 1414 ff.; J. A. Festugière, La révélation d'Hermès Trismégiste IV, Paris 1954, 233 ff. Zu dem hier vorliegenden Aspekt einer kosmologischen „Sympathie des Alls“ vgl. Hans Lietzmann, Ein christliches Amulett auf Papyrus, in: Kl. Schriften I, Berlin 1958, 416–419: mit dem Text vom Meerwandel Petri (Mt. 14, 28–31), der als Phylakterion wohl für einen christlichen Seemann (?) gedacht war, wird eine Akklamation (Hymnodie) an Gott den Allmächtigen verbunden, den der „himmlische Chor“ der Äonen (?) bzw. der Engel gemeinsam mit dem Amulettträger preist.

⁶⁶ Vgl. z. B. die Bronzegruppe aus Olympia, Weege Abb. 36 oder Hesychius s. v. *περιχορίζειν* und *θρόνωσις*. Schon im karibischen Kult (Platon, Euthydemos 277 D) haben wir es mit einem Rundtanz zu tun, vgl. A. D. Nock, A Cabiric Rite, in: AJA 45, 1941, 579 mit Anm. 15. Ebenso kannte das archaische Kreta den Rundtanz und verband ihn mit den „passionplays“ einer sakralen Pantomime, die Tod und Auferstehung der Göttermutter von Ida darstellte, vgl. L. B. Lawler, The Dance in Ancient Crete, in: Studies presented to D. M. Robinson I, St. Louis 1951, 22–51 spez. 40 f.

⁶⁷ Das erste Buch des Jesu, ed. C. Schmid - W. Till, Berlin 1954, 297 ff. Der Hymnus steht am Schluß des Buches, was schon auf den liturgischen Charakter deutet. Eingeleitet wird er mit den Worten: „Er aber sprach zu ihnen, den Zwölfen: ‚Umgebet mich alle‘. Sie aber umgaben ihn alle. Er sprach zu ihnen: ‚Antwortet mir und preiset mit mir, auf daß ich meinen Vater wegen der Emanation aller Schätze preise‘“. Auch Fr. J. Dölger, AC 4, 1934, 259 nahm den Hymnus als Ausdruck eines Sakraltanzes.

⁶⁸ Vgl. das Relief eines Grabdenkmales von der Via Apia bei Weege Abb. 19; J. Leipoldt, Religionen in der Umwelt des Urchristentums nr. 17. Vor einem ägyptischen Tempel tanzen auf offener Straße drei leichtbekleidete Tänzerinnen, die ausgesprochen obszön sich bewegen, zum Klang der Flöten. Auf einem bekränzten

christliche Mönchssekte der Meletianer die christliche Adaption des ägyptischen Sakraltanzes bezeugt.⁶⁹ Die gnostischen Christushymnen spiegeln ein gottesdienstliches Brauchtum wider, das seine Herkunft vom spätantiken Mysterientanz nicht verleugnen kann. Denn heidnische Mysterienfrömmigkeit umgibt uns, wenn es am Schluß des Hymnus der Johannesakten heißt: „Ich habe ein einziges Mal die ganze Lehre als Mimus aufgeführt und wurde doch nicht völlig bloßgestellt. Ich habe getanzt, Du aber erkenne das alles, und wenn Du erkannt hast, sprich: Ruhm sei Dir, Vater! Amen“ (§ 96). Das Kerygma ist durch den Mimus, die Homologia durch jenes gnostische Geheimwissen ersetzt worden, das die Enthüllung nur in der Verhüllung kennt und damit das Christentum einer zweifelhaften Esoterik ausliefert. Es war notwendige Abwehr sowohl der dogmatischen Verfälschung wie auch der religiösen Entwesung des Christentums, wenn die alte Kirche angesichts solcher sektiererischen Erscheinungen den Sakraltanz aus ihren Reihen verbannte.

Der Gebrauch der gnostischen Johannesakten bei andern Sekten wie z. B. bei den Manichäern und den Priscillianern (Philastrus, haer. 88. 7; Augustin, ep. 237, 4) hat gelegentlich in der Forschung zu dem übereilten Schluß geführt, auch diese Gemeinschaften hätten den Sakraltanz ausgeübt.⁷⁰ Da zur Klärung dieser Frage nur Texte hymnologischer Art zur Verfügung stehen, kann die Beweisführung nur indirekt durch eine geistesgeschichtliche Analyse geführt werden. Dieselbe wird bei ihrer Erhebung der kultischen Vorstellung, die zentralen Begriffen zugrunde liegt, gleichzeitig berücksichtigen müssen, daß der antike Sakraltanz Ausdruck einer kosmischen Weltfrömmigkeit ist, was nun auch in der kultischen Sprache seinen Niederschlag findet. Charakteristisch hierfür ist aus dem Christushymnus der Johannesakten jener Passus, nach dessen Worten auch das Universum mit der Kultgemeinde tanzt: „Eine Ogdoas singt gleichzeitig mit uns / die zwölfte Zahl hoch oben tanzt mit uns zu Ehren des (Herren) des Alls, dem man tanzen muß /. Wer nicht tanzt, erkennt nicht das Werden“ (§ 95). Die kultische Form eines „passion play“ (Anm. 66) verbindet sich mit einem Weltverständnis, das auf

Altar steht eine Gruppe, die durch Händeklatschen den Rythmus angibt und darin durch einen Taktgeber, der vor dem Altar steht, angeführt wird. – Für den Mimus der Johannesakten nimmt man im übrigen Einfluß sakraler Tanzpantomimen, welche das Sterben eines Mysterien-Gottes (Attis, Adonis oder Osiris) darstellten, an. Vgl. Wüst aaO. 833 ff. Eine genaue metrische, aber auch philologische und doxologische Analyse hat D. I. Palla in den *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, Athen 1953, 1–44 gegeben.

⁶⁹ Damit bringe ich in Zusammenhang, daß heute der sakrale Rundtanz nur noch in der monophysitischen Kirche Äthiopiens nachzuweisen ist, vgl. Fr. Heyer aaO. S. 28, Anm. 1. Die griech. orthod. Liturgie kennt bei der Priesterweihe und Taufe ein Umschreiten des Altars bzw. Taufbeckens. Ich hatte Gelegenheit, in Saloniki April 1961 anl. einer Taufe (dch. ein Mitglied der dort. theol. Fakultät an einem Kinde des Kollegen Kalogiru vollzogen) dieses Phänomen zu beobachten. Der „Tanz“ ist erstarret, indem Priester u. Pate (mit Kind auf dem Arm) um das Taufbecken schreiten und durch jeweiliges Stillestehen ein Kreuz markieren.

⁷⁰ So z. B. W. Deinhardt, Art. „Tanz“ in *LThK IX*, 1937, 991, der im übrigen auch den Mandäern den Sakraltanz zuschreibt.

der einen Seite den Sakraltanz zu einer „Analogia entis“ werden läßt, auf der andern jedoch dank der gnostisch-dualistischen Kosmologie den Passionshymnus zur Mimesis der „Sym-patheia des Alls“ macht. Die für den Sakraltanz zu fordernde Einheit von Ritus und hymnischer Sprache, bzw. dem ihr zugrunde liegenden Weltverständnis ist in unserm Falle dadurch gegeben, daß es sich um einen Passionstanz handelt. Sie wäre zerstört, wenn der Tanz Ausdruck der Freude sein sollte. Unter diesen Gesichtspunkten sollen gewisse Begriffe, wie die Vorstellung vom Tanz der seligen Geister bzw. der Engel näher ins Auge genommen werden, zumal sie gelegentlich zur Quellenbasis für einen angeblich christlichen Sakraltanz gemacht worden sind (Backmann).

Am eindeutigsten sind die kosmologischen Vorstellungen, die dem Begriff vom „Chor bzw. Reigen der Sterne“ entsprechen. Selbst in der christianisierten Form von 1. Clem. 20, 3 läßt der Begriff den Zusammenhang mit der griechischen, in diesem Falle spez. stoischen Naturfrömmigkeit erkennen, wobei nicht zufällig 1. Clem. 20, 9 auf den friedvollen Wechsel der 4 Horen hinweist. Der sakrale Rundtanz der Horen (oben Anm. 44) auf Erden entspricht dem „Reigen der Sterne“ am Himmel. — Ebenso eindeutig ist die Vorstellung vom „Reigen der Seligen“ mysterienhaft. Während der Begriff vom „Reigen der Sterne“ in die altchristl. Liturgie Eingang finden konnte (Apost. Konst. VIII, 12, 9), hat sich dieser in der altchristlichen Literatur nicht einbürgern können. Warum, lassen sowohl der älteste Beleg wie auch ein zweiter aus späterer Zeit erkennen. Letzterer ist Synesios von Cyrene, der Bischof mit dem heidnischen Denken, der Hymnus 8 Z. 25 durchaus dionysisch-orphisch von den „heiligen Reigen der Seelen“ in der Unterwelt sprechen kann, wie er auch Hymnus 9 ed. Terzaghi Z. 29 von dem „Reigen der Engel“ spricht. Noch deutlicher tritt der achristliche Charakter des Begriffes bei Clemens Alex. Protr. XII, 119, 1—120, 2 St. I, 84, 4 X. in Erscheinung. Die Ausmalung der christlichen Eschatologie unter dem Stichwort der „sobria ebrietas“ nimmt allzu deutlich ihre Bildlichkeit von dem dionysischen Thiasos, wobei auch der „Tanz der Engel“ um den „Ungewordenen und Unvergänglichen“ (Tim. 52 A) das Bild des mysterienhaften Rundtanzes ins Jenseits projiziert. Ungeachtet der Metaphorie dieser Bildsprache muß festgehalten werden, daß der älteste Beleg für die Vorstellung vom „Tanz der Engel“ auf Elemente dionysisch-kosmischer Frömmigkeit zurückgreift. Das eschatologische Bild von dem Tanzhymnus, welchen die Erlösten mit den Engeln und dem Logos Gott darbringen, steht in seinen kosmologischen Voraussetzungen unmittelbar neben dem Sakraltanz der Johannesakten, nur daß jetzt der dualistische Aspekt fehlt. Hätte Clemens Alex. den Bildrahmen sprengen und die erkenntnistheoretisch-physikalischen Gründe für solche „cognitio aeterna“ im Tanz nennen wollen, hätte er sich im Sinne des Timaios (vgl. bes. 90 A/C) formulieren müssen. Solche hypothetische Überlegung ist angesichts der scharfen Unterscheidung, die Origenes, Sel. in Ps. 118, 17 PG 12, 1628 A zwischen dem Hymnus der Engel und dem Psalmen-gesang der Christen macht, durchaus gerechtfertigt.

Wenn die altchristlichen Texte bevorzugt von dem „Chor der Engel“ sprechen ist daher präzise zu fragen, unter welchen denkerischen Voraussetzungen das geschieht. Auch hier ist einer der ältesten Belege, nämlich Hermasapc. Sim. IX, 11, 5 symptomatisch, wo gleichfalls ein eschatologisches Jenseitsbild gemalt wird. Es spricht von dem Reigen der 12 Jungfrauen, wobei es differenzierend heißt: „die einen aber bildeten einen Kreis (ἐχόρευον), die andern jedoch tanzten (ὠρχοῦντο),

die dritten hingegen sangen ($\psi\delta\omicron\nu$)“. Ungeachtet des kaleidoskopartigen Charakters der visionären „similitudines“ läßt hier die geistesgeschichtliche Analyse zwei verschiedene Wurzeln der Vorstellung zu. Die eine liegt im Spätjudentum und seiner Angelologie: sie kommt im dritten Kreis, der als Sängerkhor um den Turm steht, zum Vorschein. Denn das „Stehen“ um den Thron oder vor dem Thron ist für die spätjüdische Angelologie bzw. Eschatologie charakteristisch, vgl. Apc. Joh. 5, 11; 7, 11; 14, 1 ff., aber auch Hermas Sim. IX, 12, 8. Dieser Vorstellungskomplex interessiert uns besonders im Hinblick auf die Bezeichnung des Mönchtums als „vita angelica“, vgl. Basilius Caes. ep. 2, 2 (Askese als „Mimesis“ des „Chor der Engel“); ep. 46, 2 (Nonnenkloster als „heiliger Chor der Jungfrauen“, die den „englischen Chor“ repräsentieren), vgl. auch Martyrium Andrae 13, Lipsius-Bonnet II, 54, 11 ff. Daß hier die spätjüdische Vorstellung vorliegt, würde mit ähnlichen Beobachtungen, die A. Adam zur Selbstbezeichnung des altsyrischen Mönchtums gemacht hat (vgl. ThLZ 79, 1954, 400), korrespondieren. – Die zweite Wurzel des Bildmaterials der Hermasstelle hängt mit der spätantiken Astrologie, die immer zugleich im heidnischen Sinne auch Dämonologie d. h. Götterlehre ist, zusammen. Soweit ich sehe, hängt damit auch die Bildung zweiter Tanzkreise (Planeten, Fixsterne) zusammen. Jedenfalls fällt auf, daß bei der Ausdeutung Sim. IX, 13, 1 ff. die „Jungfrauen“ als die „heiligen Geister“ angesprochen werden und ihnen eine soteriologische Funktion zugesprochen wird: „kein Mensch kann im Reich Gottes sein, wenn diese ihn nicht mit ihrem Gewand bekleiden“ (13, 2). Auch daß sie mit dem kosmischen Begriff der „Dynamis“ bezeichnet werden, fällt auf. Diese Bildelemente erinnern nun an die spätantike Kosmologie, welche zugleich die gnostische Soteriologie mit ihrem Durchschreiten der verschiedenen Himmelsphären bestimmt, vgl. zum „Chor der Dämonen“ d. h. Gestirngötter herm. tract. IV, 8 Festugière-Nock I, 52; XVI, 13 aaO. II, 236, aber auch den Rundtanz der 7 Planeten bei Synesios, Hymn. V, 153–180 oder seinen Begriff „Chor der reinen Sterne“ aaO. IX, 31–61. Es ist ganz interessant zu beobachten, wie der ursprüngl. kosmische Aspekt dieser Tanzvorstellung sich nicht verbergen kann, wenn er mit dem Begriff von der mönchischen „vita angelica“ verbunden wird. Das tut z. B. Theodoret, Graec, aff. cur. III, 52 PG 83, 892, aber er bezeichnet jetzt auch das asketische Leben als eine „Mimesis“ des Tanzes des Universums und seiner Hymnodie auf den Schöpfer!

Als ein reiner Ersatzbegriff erweist sich die Vorstellung vom „Tanz der Engel“, wo mit ihm das Offenbarungsgeschehen bezeichnet werden soll. Das geht eindeutig aus der Weihinschrift der Georgskirche von Esra Or. Gr. II, 610, vgl. Fr. W. Deichmann, JdI 54, 1939, 104, dem ich die Stelle verdanke, mit ihrer Zeile: „wo früher Opfer der Götzen, sind jetzt Tänze der Engel“ hervor. Ähnlich kann Gregor Thaum. hom. 1 PG 10, 1146 zum Tag der Verkündigung Mariae eine Predigt mit den Worten beginnen: „Heute wird Adam erneuert und tanzt, in den Himmel emporgehoben, mit den Engeln“. Epiphanius, hom. 7 in festo Palmarum; PG 43, 505 aber fordert seine Hörer auf: „Laßt uns eilend mit den Engeln im Tanz vereinen, indem wir mit der Menge in die Hände klatschen“ und meint damit den Dank der Gemeinde für die göttliche Offenbarung. Erst in der Malerei des MA's ist dies Bildmotiv der tanzenden Engel als Zeichen göttlicher Epiphanie zum Tragen gekommen. Nicht zufällig werden in der altchristlichen Kunst Engel als Zeugen göttlicher Epiphanie stehend dargestellt (z. B. bei der Jordantaufe, vgl. Volbach-Hirmer, Frühchristl. Kunst, München 1958, Taf. 248). Das Ikonogramm war dadurch belastet, daß geflügelte Wesen als Zeichen göttlicher Epiphanie ursprüngl. an die Göttin Aphrodite gebunden waren, vgl. Himmelmann-Wildschütz, Zur Eigenart des klass. Götterbildes, München 1960, 23 ff. und sich so auch noch in der Spät-

antike gehalten hatten, vgl. Fresko der Venus Pompeiana, K. Latte aaO Abb. 26, auch wenn man sich im Repräsentationsstil, vgl. Chronograph von 354 Stadtbild von Konstantinopel; Missorium, Theodosius I. Madrid, Akademie, Volbach-Hirmer Taf. 53, davon frei machte. Interessant ist, daß das früheste Beispiel tanzender Engel als Epiphanie-Enblem sich über der thronenden Theotokos einer Monzaer Ampulle um 600 n. Chr. Hirmer-Wolbach Taf. 254 befindet. Aber auch hier zeigt sich der Unterschied zwischen spätjüdischer Angelologie und hellenistischer Dämonologie.

Diese Erkenntnisse lassen sich auf die gleichfalls umstrittene Frage, ob die Mandäer den Sakraltanz gekannt haben, anwenden. Denn in den Mandäertexten kommt der traditionsgeschichtliche Gegensatz zwischen dem spätjüdischen Vorstellungskreis vom „Stehen“ vor dem himmlischen Thron und dem andern vom tanzenden Rundkreis der Gestirngötter deutlich zum Ausdruck. Im Hymnus auf den Lichtkönig durch die Engel (Ginza I, 7 ff. Lidsb. 11, 4 ff.) nr. 60 heißt es: „Sie alle stehen da mit Gebet und Lobpreis . . . (nr. 69). Ihre Erde ruht auf keinem Amboß, ihr Firmament dreht sich nicht durch Räder, die 7 Sterne wandeln nicht über ihnen, die Fünf und die Zwölf leisten nicht ihr Geschick“. Oder Ginza II, 30 Lidsz. 31, 26 f. von den Engeln der Lobpreisung: „Sie sind alle voll Lobpreises und stehen da und preisen den hohen Lichtkönig“. Umgekehrt und in schroffer Gegenzeichnung erscheinen die 7 Planeten und die 12 Fixsterne als die Geschöpfe des Bösen (Ginza III, 94 ff. Lidzb. 99, 15 ff.). Ihr Tanz wird mythologisch von Kain-Adam abgeleitet, „als er in die Trunkenheit der Planeten geriet, stand er auf und tanzte in der Trunkenheit“ (Ginza III, 116 Lidzb. 129, 9 ff.). Dieser kosmologische Dualismus verbindet sich aber nun eindeutig mit einer Kritik am Christentum, die dasselbe als Religion des Tanzes charakterisiert, vgl. Ginza II 59 nr. 159 Lidzb. 52, 30, wie auch der Tanz selber für die Glieder der Taufsekte perhorresziert wird, vgl. Ginza I, 20 nr. 146 Lidzb. 22, 21 ff. In der Tat, nach den obigen, von uns gemachten Prämissen ist auch ein Sakraltanz bei den Mandäern unvorstellbar.

Der ausgedehnte Exkurs läßt uns zur Fragestellung nach einem manichäischen Sakraltanz eine begründete Verneinung aussprechen. Wohl haben die Manichäer die Musik, die ihrer Meinung nach aus den göttlichen Lichtbereichen stamme (Aug., de mor. Manich. 16, 46), außerordentlich geschätzt und damit ihre Gottesdienste zusammen mit den Psalmen anziehend gestaltet. Das Manichäische Psalmbuch (ed. Allberry 1938, Part II) jedoch bestätigt das Schweigen der antimanichäischen Quellen über einen Sakraltanz. Wählen wir z. B. den Hymnus auf den „Vater der Größe“ aus der Sammlung *ψαλμοὶ Σαρακωτῶν* (Allberry 133, 1 ff.). Als eschatologisches Bild ist vorausgesetzt, daß die 12 Äonen den „Vater des Lichtes“ mit ihren Harfen und Kitharen „umgeben“, „as they make music unto him, the glorious one“ (Z. 22). D. h. als Vorstellungskomplex herrscht das Stehen um den Himmelsthron vor, das wir als spätjüdisch erkannten. Oder wenn wir aus der gleichen Sammlung jenen Hymnus wählen, der noch am stärksten an die Johannesakten durch sein „Amen“ als Refrain erinnert (Allberry 179, 7 ff.), dann wird hier wohl liturgisch ein Doppelchor mit musikalischer Begleitung vorausgesetzt, aber eindeutig keine Tanzsituation.⁷¹ Im übrigen läßt die

⁷¹ Der Hymnus schließt mit den Worten (181, 17 f.): „Amen, amen, we make music (psallein) to thee“. Dem entsprechend stellt Allberry S. XX als liturgische Situation einen Vorsänger, dem die Gemeinde im Refrain antwortet, fest. Nimmt man noch die Beobachtungen von T. Säve-Söderbergh, *Studies in the Coptic Manichaean Psalmbook*, Uppsala 1949 hinzu, daß auch nach ihrem metrischen Stil die

manichäische Kosmologie nicht den sakralen Tanz zu. Es ist kein Zufall, daß der Hymnus von dem „Stehen“ der Äonen spricht – sie liegen jenseits jener materiellen Welt der bewegten Gestirne, so wie auch bei Plotin, Enn. III, 7, 2 von dem „Stehen“ der Ewigkeit im Unterschied zur Bewegtheit der Zeitlichkeit, vgl. auch Enn. II, 2, 1, gesprochen wird.

Was aber die Priscillianer betrifft, so läßt der Bericht Augustins (ep. 237, 4) noch erkennen, daß man bei dieser Sekte den Hymnus der Johannesakten nicht als Sakraltanz verstanden und als liturgisches Formular benutzt hat. Hierfür sprechen die einleitenden Worte Augustins: „Habet verba eorum in illo codice ista posita: ‚Hymnus Domini, quem dixit secreta sanctis apostolis discipulis suis quia scriptum est in Evangelio Hymno dicto adscendi in montem (Mt. 26, 30) . . .‘“ Schon die historische Festlegung des Hymnus kennzeichnet den Wandel im Verständnis. Dem gebrauchten Verbum „dicere“ entspricht aber, daß der von Augustin mitgeteilte Wortlaut des Hymnus die Tanzsituation eliminiert hat. In diesem Falle werden wir uns nicht darauf beschränken, den Hiatus zwischen der dualistischen Kosmologie der Priscillianer und dem jetzt als Lobgesang (nicht als Trauertanz!) verstandenen Christushymnus zu betonen, sondern können zudem darauf hinweisen, daß in der Spätantike der Sakraltanz vorwiegend an den Osten, den Bereich kosmischer Frömmigkeit, gebunden war. Im übrigen spricht vieles dafür, daß die westliche Sekte den Christushymnus der Johannesakten als magische Epodia d. h. als magisches Beschwörungsformular gegen die Macht der Gestirne verwandte.⁷²

2. Der Volkstanz

War so für den kirchlichen Osten der Sakraltanz eine besondere Gefahr, bedeutete dagegen der Volkstanz in beiden Reichshälften für die nachkonstantinische Kirche eine umso größere Gefahr. Er war formende Sitte, weil er mit Grunddaten menschlichen Lebens, in erster Linie Hochzeit und Bestattung zusammenhing. Die heidnischen Vorstellungen hatten hier eine letzte Zuflucht gefunden, als die christliche Kirche schon das Leben der Öffentlichkeit beherrschte.

Das schlagendste Beispiel hierfür ist der Brauch des *Leichenschmauses* und *Leichentanzes*. Seine religiösen Wurzeln liegen im Totenkult, sei es, daß man mit den Feiern die Seelen der Verstorbenen beschwichtigen wollte, oder daß man dem

Psalmen nichtägyptischen Ursprungs sind, sondern eher in den mandäischen Ursprungskreis gehören, vgl. dazu K. Rudolph, *Die Mandäer I*, Göttingen 1960, dann verfestigt sich für uns nur das verneinende Urteil.

⁷² Aug. de haer. 70: „Adstruunt etiam fatalibus stellis homines colligatos ipsumque corpus nostrum secundum duodecim signa caeli esse compositum, sicut hi qui Mathematici vulgo appellantur . . .“, was nicht wie die übrigen Nachrichten über die Priscillianer aus Pilastrius, sondern aus Orosius, *Comm. 2* Schepps 154, 1 ff. stammt. Ein sakraler Tanz im Sinne der magischen Sympathie würde gerade die Unterwerfung unter den kosmischen Zwang der Heimarmene bedeuten. Eben deshalb war in dem priscillianistischen Text der Johannesakten nach Aug. der Passus von dem Tanz der Ogdoas und der Fixsterne fortgelassen, während die Zeile „Cantare volo, saltate cuncti“ stehen bleiben konnte, vgl. auch B. Altaner, Augustinus und die neutestamentliche Apocryphen, in: *AB 67 = Mélanges B. Peeters I*, Brüssel 1949, 239 ff.

heroisierten Toten das Opfer darbrachte, an welches Opfermahl und Spiele angeschlossen. Für den antiken Kulturkreis sind in erster Linie die Beerdigungsriten der Etrusker bedeutsam geworden. Zahlreiche Wände etruskischer Katakomben sind mit Malereien bedeckt, die das Leichenbankett und den nachfolgenden Tanz darstellen.⁷³ Dazu kommen plastische Figurationen auf Graburnen oder Grabsteinen. Wegen ihres Bildaufbaus interessiert in unserm Zusammenhang vor allem eine Grabstele aus Fiesole.⁷⁴ Sie gliedert den dargestellten Stoff in zwei Felder, die auf den ersten Blick voneinander unabhängig zu sein scheinen. In der oberen Zone sieht man auf einer Kline ein Ehepaar liegen, die Verstorbenen. Links hinter einem kleinen Tisch, auf dem Trinkgefäße zu erkennen sind, steht ein Diener. Rechts sitzt auf einem Stuhl eine kleine männliche Person: es ist ein Lebender, der den als heroisiert gedachten Toten ein Opfer darbringt, wie ein kleiner Hahn unter der Kline andeutet. Der Sinn der Szene ist völlig eindeutig: es handelt sich um eine Totenehrung, die ein Sohn seinen Eltern darbringt, indem er an ihrem Grabe ein Opfer mit nachfolgender Mahlzeit vollzieht. Dabei sind die Verstorbenen als Teilnehmer am Totenmahl vorgestellt. Von dort fällt Licht auf ungezählte etruskische Sarkophage, die den gleichen Typus des auf der Kline lagernden Ehepaares oder des zum Symposion geschmückten Bürgers auf ihren Sarkophagdeckeln zeigen.⁷⁵ Diese Sepulkralplastik hat ihren „Sitz im Leben“ der etruskischen Totenehrung. Vor solchen Sarkophagen wurde der Leichenschmaus veranstaltet; die in Lebensgröße ausgeführte Plastik verstärkte die Illusion einer Anwesenheit der Verstorbenen, die übrigens auch im Zeremoniell zum Ausdruck kam. Wenden wir uns nun der zweiten, unteren Zone auf der Grabstele zu. Zum Spiel eines Flötenbläusers, der ihnen im Zuge vorangeht, tanzen zwei Frauen. Der Vergleich mit den Malereien etruskischer Katakomben lehrt, daß es sich um einen Leichentanz handelt. Beide Szenen gehören also als Einheit zusammen und sind daher einheitlich d. h. in diesem Falle religionsgeschichtlich zu deuten. Auch der Leichentanz gehört zur Totenehrung, ist nicht symbolisch gemeint. So wie man die in ihren monumentalen Gräbern wohnenden Toten einmal im Jahr aufsucht, um mit ihnen zu essen, so läßt man sie auch an den Freuden des Lebens im Tanz teilnehmen. In das dunkle Reich, das Dämonen wie der schauererregende etruskische Unterweltsgott Charu beherrschen, dringt bei solcher Gelegenheit das helle Tageslicht diesseitiger Lebensfreude. Fast alle Religionen mit Totenkult kennen diesen sepulkralen „Epikureismus“, der sich mit seinem Leitmotiv

⁷³ Z. B. Katakombe Ruovo bei Neapel, vgl. M. Pallottino, *La peinture Etrusque*, Genf 1952, auch bei Maiuri aaO. 15; Detailaufnahme Bossert 278. Für die Verbindung zw. Leichentanz und Leichenbankett Pallottino 43 ff.; 67 ff.; 81 ff.; die entspr. Abb. bei M. Leisinger, *Malerei der Etrusker*, Stuttgart 1954, ferner Weege 137 ff. Plastische Darstellung eines Leichenbanketts Fr. Cumont, *Recherches* Taf. XXV, 2. Zur Sache vgl. auch M. A. Johnstone, *The dance in Etruria. A comparative study*, Florenz 1956 = *Pocket library of Studies in Art* 6. — M. P. Nilsson macht darauf aufmerksam, daß das Leichenbankett nicht griechischen, sondern römischen Ursprungs sei; Lukian, *de luctu* 24 sei auf römischen Einfluß zurückzuführen. Ob man nicht richtiger von etruskischem Einfluß sprechen sollte?

⁷⁴ Quasten Taf. 32. Leichentanz auf einem etruskischen Urnenrelief aus Chiusi (heute Florenz) bei Bossert 177: die Handbewegungen der Tänzerinnen illustrieren die Grabstele von Fiesole. Vgl. ferner einen weiteren Grabaltar von Chiusi (heute in Palermo) bei Prentice Duell, *The tomba del triclino at Tarquinia*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 6, 1927, plate 9 a. b.

⁷⁵ Z. B. Deckel eines etruskischen Tonsarges aus Caere (jetzt Villa Giulia, Rom) 6. Jh. v. Chr. bei Bossert 145; Leisinger Taf. 7. Das plastische Sarkophagdeckelprogramm hält sich bis in die Spätantike, wo es gerne auch in das Motiv des „schlafenden Toten“ abgewandelt und „ent-heroisiert“ wird.

des „Carpe diem“ überall findet und allen Wandlungen der Zeiten zum Trotz erhält. Gerne wird er in alten Zeiten dem Verstorbenen, der durch eine Grabinschrift zu den Lebenden spricht, in den Mund gelegt, wie auf einer ptolemäischen Stele Ägyptens aus der Zeit von Ptolemaios XIII:

„Oh, mein Bruder, mein Gatte, mein Freund, Hoherpriester, dein Herz werde nicht müde, beim Trinken, Essen, beim Rauschtrank, beim Pflegen der Liebe! Mache dir einen guten Tag, folge (deinem) Herzen Tag und Nacht, gib nicht die Sorge in Dein Herz! Ach, was sind die Jahre, die nicht auf Erden verbracht sind, denn der Westen (d. h. das Totenland) ist ein Land des Schlafens, eine Finsternis, die lastet . . .“.⁷⁶

Erst in dem zweiten Entwicklungsstadium, das eine persönliche Bevorzugung nach dem Tode auf Grund einer Erlösungshoffnung erwartet, kann das Brauchtum des Totenkultes auch zum Träger eschatologischer Symbolik werden, kann sich an dem Leichenschmaus die Vorstellung vom „Mahl der Seligen“ im Jenseits, an den Leichentanz die eschatologische Metapher vom „Reigen der Seligen“ anknüpfen. Daß dies schon bei den Etruskern der Fall gewesen sein dürfte, geht aus der Tatsache hervor, daß bei ihnen die dionysischen Mysterien Eingang gefunden haben.⁷⁷ Aus ikonographischen Gründen wenden wir uns jedoch einem andern Monument und damit einer andern Mysterienreligion zu, um diesen Wandel der Auffassung zu veranschaulichen. Es handelt sich um eine Grabstele aus Cyzikus, die von Angehörigen des jüdisch-synkretistischen Kultes des Zeus Sabazios bzw. Zeus Hypsistos errichtet wurde.⁷⁸ Im Aufbau zeigt sie die gleiche Gliederung. Im oberen Feld werden aber jetzt die Kultgottheiten dargestellt, während die etwas primitivere Arbeit des unteren Feldes das Leichenbankett mit dem nachfolgenden Leichentanz erkennen läßt. Bei diesem zweiten Beispiel kommt nun das dionysische Element des Sabazioskultes unverhüllt zum Durchbruch, indem zum Klang der Flöten zwei Nachkätzerinnen auftreten. Der Ritus des bachischen Kultes hat sich mit dem Brauchtum der Totenehrung aufs engste verbunden. Trotz der rohen Zeichnung, die etwas primitiv wirkt, ist der Prozeß einer „Theologisierung“ unverkennbar. An die Stelle der Verstorbenen sind die Kultgottheiten getreten. Der Leichenschmaus wird zum mystischen Mahl der Kultgemeinde, der Leichentanz aber zum Mysterientanz. Die Familienangehörigen, die sich bei den jährlichen Gedächtnisfeiern vor dieser Grabstele versammelten, verbanden mit der alten Sitte religiöse Vorstellungen, die aus dem Sabazioskult kamen. Sie ehrten nicht nur die Toten, sondern in ihnen auch die Götter ihres Kultes.

Einen fortgeschritteneren Grad der „Theologisierung“ der Totenbräuche beobachten wir auf jenen Wandmalereien innerhalb der Praetextatkatcombe zu Rom, die der Sabaziospriester Vincentius für sich und seine Frau Vibia machen ließ. Über dem Arkosolgrab der Gruft sehen wir Vincentius selber in priesterlicher Tracht, wie er beim heiligen Mahl der Sabaziosmysterien den Vorsitz für sieben andere Kult-

⁷⁶ Zitiert nach M. Cramer, Die Totenklage bei den Kopten, Ber. Ak. Wien, phil.-hist. Kl. 219, 2, Abh. 1941, 55. Nicht nur im Hinblick auf mangelnde Quellen bei den Etruskern, sondern auch um der Verbreitung des „epikureischen“ Motto ist das Beispiel so weit hergeholt. Schon Herodot II, 78 kennt aus Ägypten die gleiche Devise, vgl. S. Morenz, Ägypt. Religion, Stuttgart 1960, 205, dem ich den Hinweis verdanke. Wie weit im ägyptischen Totenkult „parentalia“ gefeiert wurden, ist nicht ganz sicher, vgl. dazu S. Schott, Das schöne Fest vom Wüstentale. Festbräuche einer Totenstadt, Abh. Ak. Mainz, phil.-sozialw. Kl. 1952, nr. 11 spez. 64 ff. u. 78 ff., vgl. aber auch das zurückhaltende Urteil von S. Morenz aaO. 203 ff.

⁷⁸ Abb. bei Joh. Leipoldt nr. 155.

genossen führt.⁷⁹ Damit ist zunächst auf das empirische Kultmahl abgezielt, wobei durch den Ort der Brauch des Leichenmahls sich mit dem kultischen Ritus eines Mysterienvereins verbindet und nach den beobachteten Gesetzen eine religiöse Umprägung erfährt. Für den Maler war aber das Bild von einem noch weitergehenden Gehalt erfüllt. Er hat über den Kultgenossen die Inschrift „Septem sacerdotes“ angebracht, die zunächst nicht ganz verständlich ist, weil gewöhnlich nur ein Priester beim Kultmahl präsidiert. Die Lösung bietet jedoch die Inschrift, in welcher Vincentius die Besucher seiner Gruft anspricht:

„Vincentius gehört dieser Ort der Ruhe, den du siehst.
 Mehrere sind mir vorangegangen, alle erwarte ich.
 Iß, trink, spiel und komm zu mir. Solange du lebst,
 laß es dir gut gehen. Doch behalte dies im Gedächtnis:
 Hier liegt der Priester der Gottheit Sabazios,
 der in den heiligen Mysterien den Gott mit frommen Sinn verehrte“.

Diejenigen, die ihm „vorangegangen“ sind, sind die sieben Priester, seine Amtsvorgänger. Mit ihnen genießt er jetzt im Jenseits das Mahl der Seligen unter den Formen der Mysterien, die er auf Erden „mit frommem Sinn“ feierte. In ähnlicher Weise wird auf einem andern Fresko der Vincentiusgruft geschildert, wie die Gattin Vibia in die Gefilde der Seligen durch Hermes Psychopompos eingeführt wird, um dort mit den Frommen am Mahl der Seligen — diesmal im bukolischen Elysäum — teilzunehmen, nachdem sie vor dem Hadesgericht dessen für würdig befunden worden ist. Das Bildprogramm beweist, daß mit der theologischen Umdeutung des Brauchtums sich auch bestimmte Bildvorstellungen vom Jenseits neu einstellen. Das Ritual wird mit einem spirituellen Gehalt erfüllt, die Spiritualisierung aber führt dazu, daß die Kultgemeinschaft bei ihren Feiern am Grabe in einer neuen, eschatologischen Weise den Kontakt mit dem Verstorbenen aufnimmt: proleptisch teilt sie mit ihm das Mahl der Seligen. Nicht der Verstorbene wird ins Diesseits gerufen, sondern hier erweisen sich die Kräfte des Jenseits als stärker. Die alte Devise epikureischer Diesseitigkeit („Iß, trink und spiel . . . solange du lebst, laß es dir gut gehen“) ist wohl geblieben, aber die einst sie begleitende Vorstellung vom Schrecken der Totenwelt und ihre dunklen Schatten sind gewichen. Selbst das Hadesgericht hat der Gläubige nicht zu fürchten. Getrost kann er den Ruf des Verstorbenen an sein Ohr klingen lassen: „Komm zu mir“. Wohl untersagen die räumlichen Gegebenheiten der Katakombe die Ausführung eines Leichentanzes und schon dieser lokale Grund mußte auch eine Modifizierung des Brauchtums in dieser Beziehung zur Folge haben. Daß aber die eschatologischen Wandbilder der Vincentiusgruft nirgendwo den „Reigen der Seligen“ bringen, muß bei den Sabaziosmysterien auffallen. Alles spricht dafür, daß die Spiritualisierung des eschatologischen Aspektes für solche Eliminierung verantwortlich zu machen ist, zumal sich auch im Ausdruck („ludere“ statt „saltare“)⁸⁰ eine modifizierende Tendenz offenbart.

⁷⁹ Abb. bei Leipoldt nr. 167; Wilpert, Katakombenmalerei II, Taf. 133, 1, dazu ferner Fr. J. Dölger, *Idithys* V, 485 ff.

⁸⁰ Zu dem spirituellen Gehalt von „ludere“ vgl. die Vision des Saturus im „Martyrium Perpetuae et Felicitatis“ 12, wo es bei der Entlassung nach dem eschatologischen Gericht vor dem Thron der Herrlichkeit heißt: *et dixerunt nobis seniores: „Ite et ludite“*, worauf Saturus zur Perpetua sagt: *„Deo gratias, ut quomodo in carnis hilaris fui, hilarior sum et hic modo“* (12, 4). Der bukolische Charakter der Jenseitsvorstellung entspricht dem spirituellen Begriff der „hilaritas“ christlichen Glaubenslebens.

Allerdings – eine solche spirituelle Erfüllung des Brauchtums war ephemer und stets an die Intensität des Mysterienglaubens gebunden. Das bedeutete aber, daß die für die antike Totenehrung konstitutiven Sitten des Essens, Trinkens und auch Tanzens jederzeit in ihrer konkreten Diesseitigkeit aufleben konnten.⁸¹ Und da nach der Spiritualisierung durch die Mysterienfrömmigkeit eine Rückkehr zum Totenkult nicht möglich war, mußte ein solcher Vorgang des „Rückfalls“ zugleich den Charakter einer Profanisierung des Brauchtums annehmen.

Der religionsgeschichtliche Exkurs war notwendig, um gewisse Vorgänge bei den Gräbersitten der alten Christen verstehen zu können. Wie nicht anders zu erwarten, haben auch sie die Gedächtnisfeiern für die Verstorbenen mit dem Leichenschmaus (sog. Parentalia oder Lektisteria) geübt. Der archäologische Befund (Triklinien mit Speiseresten, Libationsgefäße, Goldgläser, Katakombenmalereien) in christlichen Gräberfeldern beweist das eindeutig.⁸² Der Brauch mußte für die Christen religiöse Bedeutung gewinnen, wenn man sich als Gemeinde bei den Jahresfeiern für die Märtyrer an deren Gräbern versammelte (sog. Refrigeria).⁸³ Wieder läßt sich der Prozeß der „Theologisierung“ beobachten, indem der Leichenschmaus zu einer Eucharistiefeyer wird. Er ist also ein Akt der liturgischen Gestaltung und dürfte bereits unter bischöflichem Einfluß gestanden haben. Wie so oft in der liturgiegeschichtlichen Entwicklung nimmt Rom eine Ausnahmestellung ein. Wie stark die örtlichen Gegebenheiten dabei eine Rolle spielten, erkennt man schon an dem Unterschied der Formen, in denen sich der Märtyrerkult für die Apostelfürsten in S. Sebastiano und für Petrus am Vatikan vollzog: an erstgenannter Stelle ließen sich „Refrigerien“ durchführen, was durch ein Triclinium und Inschriften bezeugt ist, während die Memoria Petri dies unmöglich machte; hier führte man die Feiern als karitative Wohltätigkeitsveranstaltung mit einer Speisung für die Armen durch.⁸⁴ Vor allem

⁸¹ Sicherlich haben angesichts der engen Katakomben Totenfeiern auch außerhalb derselben stattgefunden, vgl. A. Stuiber, *Refrigerium interim*. Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst, Bonn 1957, 131 Anm. 35 (der Beleg: Fresken der Clodius-Hermes-Kammer liegt nicht zufällig im Außenbezirk Ad Catacumbas!). Gerade die dann unvermeidliche Trennung von Toteneucharistie und Parentalia mußte einer Profanisierung nur noch förderlicher sein.

⁸² Grundlegend bleibt Th. Clauser, *Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike*, Münster 1937; dort auch die Einzelnachweise. Zu den christlichen Beerdigungssitten vgl. ferner Joh. Kollwitz, *RAC II*, 1954, 208 ff.

⁸³ Neuere Lit. zum Thema „Refrigeria“ notiert, P. Courcelle, *Recherches sur les Confessions de St. Augustin*, Paris 1950, 87 Anm. 1. Dazu kommt die oben Anm. 81 notierte Monographie von A. Stuiber, ferner die kritische Auseinandersetzung mit ihr von L. de Bruyne, *Refrigerium interim*, in: *Riv. arch. crist.* 34, 1958, 87–118 und Chr. Mohrmann, *Locus refrigerii, lucis et pacis*, in: *Questions liturgiques et paroissiales* 39, Löwen 1958, 196–214.

⁸⁴ Der Fall des Konsul Pammachius, der an der Memoria Petri Refrigeria als Speisung für die Armen Roms durchführte und von Paulinus v. Nola wie auch Hieronymus gelobt wird (Nachweis: P. Courcelle aaO. 230 f.), ist also atypisch. Eine Fortsetzung altchristl. Agapenfeiern ist das sicherlich nicht. Zu dem möglichen Konkurrenzverhältnis zwischen der Memoria Petri und der Apostelfürsten-Gedächtnisstätte Ad Catacumbas vgl. H. Chadwicks interessante Ausführungen: *St. Peter and St. Paul in Rome: The Problem of the Memoria Apostolorum ad Catacumbas*, *JThSt.* NS 8, 1957, 31–52, ferner dazu: E. Dinkler, *Die Petrus-Rom-Frage*, in: *ThR* 25, 1959, 289 ff., spez. 326 ff., wo auch topogr. Zeichnungen gegeben werden.

mußten die beengten Verhältnisse in den Katakomben die christliche Umdeutung des Ritual stark beeinflussen. Dieselbe mußte sich ausschließlich auf die Substitution des Opfers für die Toten zum sakramentalen Opfer Christi in der Eucharistie beschränken; nur in größeren Cubicula war die anschließende Eucharistiefeier möglich. Darauf basiert dann die Deutung des Mahles der Seligen im Jenseits als einer himmlischen Eucharistiefeier, wie sie auf zahlreichen Fresken christlicher Katakomben gezeigt wird. Der religionsgeschichtliche Vorgang der Spiritualisierung des Brauchtums wiederholt sich jetzt im Sinne einer Christianisierung desselben. Wo aber die Märtyrergräber vornehmlich „sub divo“ lagen, war ein breiterer Rahmen für die Feiern der Gemeinde gegeben; neben dem theologischen Tenor der sakramentalen Toteneucharistie konnte das kommunikative Element der an die Eucharistie sich anschließenden Mahlzeit stärker zur Geltung kommen. Das scheint z. B. in Mailand der Fall gewesen zu sein, und ein Bischof wie Ambrosius wird gewußt haben, warum er die christianisierten Mahlzeiten an den Gräbern der Heiligen untersagte.⁸⁵ Unsere religionsgeschichtlichen Beobachtungen lassen über die spärlichen Nachrichten hierüber hinaus die Gründe seines Verbotes noch mehr präzisieren. Die theologische Umdeutung hat nicht verhindern können, was wir oben als Profanisierung, jetzt aber als Paganisierung bezeichnen müssen. Die christlichen Gedächtnisfeiern für die Märtyrer wurden zum Schauplatz einer diesseitigen Lebensfreude. Es konnte dabei nicht ausbleiben, daß zugleich das bisher unterdrückte Element des Leichentanzes wieder lebendig wurde.

Durch Augustin erfahren wir, daß solche Vermutung zu Recht besteht. Er erzählt, wie man in Hippo Rhegius alljährlich das Martyrium des Ortheiligen Leontius mit einem Fest feierte, das bezeichnenderweise „Laetitia Leontii“ hieß. Die nächtliche Feier nahm unter Essen, Trinken und Tanzen einen lärmenden Verlauf. Trotz aller Gegensätze waren Donatisten und

⁸⁵ Augustin, Conf. 6, 2, 2 dazu P. Courcelle aaO. 88 f. Eine gute Veranschaulichung des von Mutter Monnika geübten Brauchtums bietet der Sarkophag des Lateranmuseums, Photo Anderson 24199 mit dem Verstorbenen auf der Kline in der zentralen Partie. Er enthält übrigens mit der Frau, welche die Kithara spielt, bereits ein musikalisches und damit spirituell-philosophisches Element. Die Figuren links tragen Brot und die Spendekanne zum Grab des Toten wie Monnika auch, die Figuren rechts aber Kaninchenbraten bzw. Geflügel, von denen Knochen in den Triclinien gefunden wurden. Zur Kritik des Ambrosius vgl. De Helia et ieiunio 17, 62 CSEL 32, 2 S. 448, 18. Ebenso tadelnd spricht Paulinus v. Nola über die nächtlichen Mahle und Tänze an den Märtyrergäbern; Material: Quasten 245 A. 39.

⁸⁶ Serm. 311, 5; der Bericht über die Abschaffung der „Laetitia Leontii“ in ep. ad Alypium 29, vgl. ferner Contra ep. Parmeniani III, 6, 29. — Enn. II in ps. 32, 5 PL 36, 279 fragt A. rhetorisch: „Nonne id egit institutio in nomine Christi vigiliarum istarum, ut ex isto loco citharae pellerentur?“ Serm. 326, 1 wird mit den Worten eröffnet: „Sollemnitas beatissimorum martyrum laetiolem nobis reddidit diem. Laetamur, qui de terra laboris ad regionem quietis martyres transierunt, sed hoc non saltando, sed orando, non potando, sed ieiunando, non rixando, sed tolerando meruerunt“, wobei in der Formulierung polemisch auf die früheren „Laetitia“ Bezug genommen wird. Ebenso werden die Parentalia an den Privatgräbern kritisiert (Enn. I in Ps. 18, 15 f.) oder die öffentlichen Tanzveranstaltungen am Neujahrsfest (serm. 198, 1. 3).

Katholiken der Stadt sich in diesem Punkte einig. Eine dem Episkopat sicher unerwünschte Uniformität machte sich bemerkbar, die nicht zufällig auf den vorchristlichen Formen des Totenbrauchtums basierte. Im Jahre 395 (noch als Priester) unternahm Augustin dagegen einen erfolgreichen Vorstoß. Er unterband die lauten Lustbarkeiten, indem er einen liturgisch geordneten Nachtgottesdienst (*Vigilae*) zu Ehren des Märtyrers einführte. Ein Gleiches tat auf seine Empfehlung hin Aurelius von Carthago für die Gedächtnisfeiern des hl. Cyprian. Augustin erinnert später anlässlich einer Festpredigt in der Märtyrerkapelle des Cyprian die Karthager daran, wie es einst bei ihnen zuging: „Die ganze Nacht hindurch wurden hier nichtswürdige Gesänge gesungen und wurde unter Absingen von Liedern getanzt.“⁸⁶ Als Vorbild für Augustins Maßnahmen, die gleichzeitig die Errichtung von Märtyrerkapellen oder -basiliken auf den Coemeterien in sich schloß, dürfte zweifelsohne Ambrosius und seine mailändische Reform der Märtyrerverehrung gedient haben.⁸⁷

Im Osten, wo die Berichte für Syrien, Kappadokien und Ägypten ein noch düsteres Bild der Ausschweifungen an den Gräbern der Verstorbenen und Heiligen bieten,⁸⁸ mußte man allerdings etwas behutsamer zu Werke gehen. Man erkennt das an östlichen Märtyrerpredigten, die sichtlich auf das Volksempfinden Rücksicht nehmen, wie ein unbekannter Prediger im Jahre 363 ganz unbefangen die rhetorische Frage stellt: „Aber was sollen wir dem Märtyrer zum Geschenk machen, das seiner würdig wäre? . . . Wenn es gefällt, werden wir ihm zu Ehren unsere gewohnten Tänze ver-

⁸⁷ Conf. 6, 2, 2 läßt in Verbindung mit der gleichfalls wichtigen Stelle *De civ. dei* VIII, 27 folgendes erkennen: a) A. kennt die Sitte, an den *Parentalia* = 13.–21. Febr. an die Gräber der Verstorbenen zu gehen. Er weiß, daß die Heiden damit die „*dii parentes*“ ehren, vgl. Fr. Cumont, *Lux perpetua*, Paris 1949, 83, 397; K. Latte, *Röm. Religionsgesch.* 98 ff. Die Verwendung des *terminus technicus* „*calicem ponere*“ vgl. *CIL* VIII, 20277 (aus *Mauretania Sitifensis*) und *Serm.* 86, 6 läßt vermuten, daß er auch die biblizistische Begründung des Spendetrunkes mit Tobias 4, 18 „*Panem tuum et vinum tuum super sepulturam iusti constitue*“ kennt. b) Die nordafrikanischen *Refrigeria* führten diese Sitte an den Gräbern der Heiligen und Märtyrer fort. Die Gemeinde wanderte mit dem Opferbrei (*pultes*), der Spendekanne (Wein) und Brot zu den Gräbern, und da jeweils der Spendetrunke bei jedem Grabe vollzogen wurde, stellte sich die Weinfröhlichkeit von selber ein, vgl. hierzu: P. Monceaux, *L'inscription des martyrs de Dougga et les banquets des martyrs du Afrique*, in: *Bull. archéol. du Comité des travaux historiques*, Paris 1908, 87–104; Joh. Quasten, *Vetus superstitio et nova religio. The Problem of refrigerium in the Ancient Church of North Africa*, in: *HThR.* 33, 1940, 253–266. c) Die Reform des Ambrosius und damit auch Augustins hängt eng mit dem Bau von Märtyrerkapellen auf den Coemeterien zusammen, da nur so die liturgische Gestaltung möglich war. Die alten Opfergaben wurden dabei als Spenden an die Armen verteilt. Auch hier haben wir keinen Anhaltspunkt dafür, daß damit die altchristlichen Agapenfeiern fortgesetzt wurden.

⁸⁸ Die Quellen (Ephraem Syrus, Basilius v. Caesarea, Schenute von Atri) bei Quasten 243 ff. Zu den Ausschreitungen bei den Märtyreragapen, die eben durch den Ort selber inauguriert wurden, vgl. auch Bo Reicke, *Diakonie, Festfreude und Zelos in Verbindung mit der altchr. Agapefeier*, Uppsala 1951, 131 ff.

anstanften“.⁸⁹ Selbst der schärfste Kritiker des Tanzes, Johannes Chrysostomus, sieht sich gezwungen, seine übliche Polemik zurückzustellen, wenn bei den großen Märtyrerfesten die Landbevölkerung nach Antiochien kommt und die Märtyrer mit „schönen Tänzen“ – so seine Formulierung – feiert. Johannes meint dies bei Bauern rechtfertigen zu können, weil sie wegen ihres „philosophischen Lebens“ unbefangener Naturnähe vor Auswüchsen gefeit seien (!), wie sie hingegen in der städtischen Verderbtheit vorkämen.⁹⁰ Um 600 n. Chr. berichtet der Kirchenhistoriker Euagrius, daß er beim Besuch von Kalat-Siman dessen Zeuge wurde, wie das Volk innerhalb der Wallfahrtskirche und ihrem Zentrum, der Gedächtnissäule für Symeon Stylites, um dieselbe einen Rundtanz aufführte.⁹¹ Desungeachtet hat man auch im Osten den von Ambrosius eingeschlagenen Weg beschritten, die Märtyrervigilien als eucharistische Gottesdienste zu feiern und durch Psalm-odieren bzw. Chorgesang liturgisch auszugestalten.⁹² Das Bestreben, die heidnischen Fermente des Leichenschmauses und Totentanzes auszumerzen, ist offenbar. Es sind daher auch in erster Linie die Bischöfe gewesen, die konsequent den Kampf gegen die Verfilzung des Heidentums mit dem Brauchtum geführt haben.

Das gleiche Motiv beherrscht die altkirchliche Kritik an den Hochzeitsgebräuchen, auch wenn hier die moralischen Argumente überwiegen. Immerhin konnte man nicht daran vorbeigehen, daß die Hochzeitssitten z. T. mit dem altheidnischen Fruchtbarkeitszauber in Zusammenhang standen. Das gilt von den sog. „*licentia fescennina*“, Spottverse obszönen Inhaltes, die namentlich beim Hochzeitszug ihren Platz hatten. Wie lebendig dies Brauchtum noch in der christlichen Ära war, geht aus den vielen Andeu-

⁸⁹ Quellennachweis und Zitat: Quasten 243 mit Anm. 23. Im gleichen Jahre 363 starb Kaiser Julian, was bei den Christen derartigen Jubel auslöste, daß man „in den Kirchen und an den Gräbern der Märtyrer tanzte“ (Theod. he. III, 28, 1). Es handelt sich ähnlich wie bei obiger Eusebnotiz über die Freudentänze beim konstantinischen Sieg um einen *plerophorischen* Ausdruck. Ebenso sagt Theodoret, man habe in dem Theater von Antiochia „den Sieg des Kreuzes“ verkündet, weil man dort satirische Witze über den bei den Antiochenern wenig beliebten Kaiser gemacht hatte. Nicht ein kirchlicher Kultanz (Backmann), sondern nur die Tanzsitten an Märtyrerfesten geht aus solchen Stellen hervor.

⁹⁰ Ad populum Antiochenum hom. 19, 1 = ad agricolas, PG 49, 187. Sein eigenes Fernbleiben von den Feierlichkeiten begründet Johannes mit Krankheit!

⁹¹ Euagrius KG 1, 14; PG 86, 2460 f. Der archäologische Grabungsbefund läßt noch heute die lokale Möglichkeit eines sakralen Rundtanzes erkennen.

⁹² Z. B. Ephraem Syrus, vgl. den bei Quasten 117 Anm. 14 mitgeteilten Auszug eines Anonymus nach Assemani. Aus dem syrischen Bereich vgl. ferner Afraem, Märtyrerhymnen ed. Lamy III (Mecheln 1882–1902) 695–749; Const. Apostl. VI, 30, 1 ff., dazu die Nachweise bei FX Funk aaO. Desungeachtet scheint sich im syrischen Raum der alte Ritus erhalten zu haben, vgl. Ephraem, Testament: „Daß niemand das Böse behält und Sünde begeht, wenn ihr zu meinem Gedächtnis kommt, sondern achtet meine Brüder auf Reinheit, Keuschheit und Heiligkeit“ (zitiert nach R. Duval, Le testament de S. Ephraem, in: Journal ascétique 18, 1901, 260). Hier hielten sich auch die animistischen Vorstellungen, vgl. aaO. den Satz: „Die Toten haben ein Empfinden für ihre Gedächtnisse“, was mit dem Mosessegen an Ruben, der Totentaufe aus 1. Kor. 15, 29 und mit 2. Makk. 12, 34 ff. begründet wird. Vgl. dagegen den starken Protest Augustins in dem Traktat „De cura mortuorum gerenda“.

tungen bei Johannes Chrysostomus hervor.⁹³ In erster Linie kritisiert er jedoch den Hochzeitstanz im Hause selber. Dabei wurden Lieder gesungen, die natürlich die Göttin der Liebe, Aphrodite, in allen Variationen priesen. Man versteht seine Kritik, wenn bei einem Nichtchristen wie Ps. Lukian zu lesen ist: „Selbstverständlich ist auch das Lied, das in der Zwischenzeit die Tänzer singen, eine Anrufung (*ἐπικλήσις*) der Aphrodite“ (de salt. 11). Das Ohr des Christen vernahm in ihm eine Epiklese des Teufels. In reichen Häusern mietete man sich daneben noch Berufstänzer, die eine Pantomime tanzten. Die Thematik eines solchen Hochzeitsballets war durch die heidnische Mythologie, in erster Linie wieder durch das unerschöpfliche Thema der Aphrodite, bestimmt. Auch das erfahren wir durch eine Predigt des Johannes. Sie zeichnet das Idealbild einer christlichen Hochzeit an den biblischen Beispielen der Heirat von Isaak und Jakob, um kontrastartig dagegen das Bild einer zeitgenössischen Hochzeit zu stellen:

„Man gab (sc. im Falle von Isaak und Jakob) ein Gastmahl bzw. ein Essen, das etwas reichlicher war als am Alltag. Dazu lud man den Verwandtenkreis zur Hochzeit ein. Flöten aber, Schalmeien, Zimbeln, betrunkene Tänzer und die sonstigen, heute üblichen Schamlosigkeiten gab es nicht. Heutzutage hingegen besingen die Tanzenden in Hymnen die Aphrodite. Täglich hört man Lieder zu ihren Ehren, die von schmutzigen Erlebnissen nur so strotzen. Trunken und zuchtlos gibt man unter schimpflichen Worten (lic. fescennina) das öffentliche Geleit. Wenn Arme in Dein Haus kommen, dann ist Christus da. Umgekehrt, wenn dort die weichen Jünglinge (d. h. Ballettänzer) und Mimen tanzen, dann tanzt in ihrer Mitte der Teufel“.

Johannes gesteht gelegentlich selbst, daß er bei vielen Christen seiner Zeit mit seinem Protest gegenüber diesem Brauchtum nicht verstanden wurde.⁹⁴ Um so mehr verdient Beachtung, daß eine Synode der gleichen Zeit generell verbietet, was der Prediger aus dem Alten Testament zu begründen sucht: „Den Christen ist es nicht gestattet, zu Hochzeiten zu gehen und zu tanzen, sondern sie haben in aller Würde nur zu essen bzw. zu frühstücken, wie es sich für Christen ziemt“.⁹⁵ Auch in der Frage des Hochzeitstanzes urteilte das Bischofsamt geschlossen.

Abschließend sei zu diesem zweiten Punkt noch folgendes bemerkt. Die Konformität des bischöflichen Urteils gegen den Volkstanz wurde nicht zuletzt dadurch gefördert, daß in der christlichen Spätantike seine verschiedenen Formen auffallend gleichartige Auswüchse zeigten. Dies äußerst bemerkenswerte Phänomen läßt sich sehr schön literarkritisch an einer Ambrosiuspredigt zeigen, die in der Fastenzeit des Jahres 387 gehalten wurde.

⁹³ Stellennachweis bei Quasten 180 ff., vgl. noch Ps. Lukian, De salt. 11.

⁹⁴ Hom, in ep. 1 ad Cor. 12; PG 51, 103. Das obige Zitat steht aaO. 7, 2; PG 51, 210 f.

⁹⁵ Es hat verhältnismäßig lange gedauert, bis auf den christlichen Hochzeitssarkophagen das traditionelle Motiv der Juno Pronuba verschwindet, vgl. z. B. den zweizonigen Riefelsarkophag Lateran nr. 26; Wilpert 156, Bovini, I Sarcofaghi paleocristiani, 1949, nr. 130 (Bibliographie) und als Gegenstück eines christlichen Hochzeitsbildes, das Davids Verheiratung darstellt, eine Silberplatte aus Nicosia Abb. 73 bei D. T. Rice - M. Hirmer, Kunst aus Byzanz, München 1959; trotzdem haben sich auch hier die beiden flötenden Knaben der heidnischen Opferhandlung im Ikonogramm gehalten. — Zu obigem Zitat can. 53 Laodikeia; Msi II, 571.

„Aber was reden wir von den Männern, wenn selbst die Frauen, die doch ganz besonders über die Keuschheit wachen und Mäßigung beweisen sollten, sich stark betrinken? Sie, denen selbst in der Zurückgezogenheit des Hauses von Fremden gesehen oder gehört zu werden nicht ziemt, brechen von dort auf und gehen dreisten Antlitzes mit *unverhüllt*em Haupte in die Öffentlichkeit hinaus. Der Apostel gebietet den Weibern, sogar in der Kirche zu schweigen, und befiehlt ihnen, zu Hause ihre Männer zu befragen (1. Kor. 14, 34 f.). Jene aber führen auf öffentlichen Plätzen mit Männern gemeinsam schamlose Reigen im Anblick zügelloser Jünglinge auf. *Wild schleudern sie ihr Haupthaar zurück, gürt*en die Tuniken, zerreißen das Obergewand, zeigen nackte Arme, klatschen mit den Händen, *stampfen mit ihren Füßen*, schreien mit ihren Stimmen durcheinander und *reizen* durch ihre Schauspielerschritte *die Begierden der Jünglinge*. *Lüster*nen Blickes und mit unziemlichen Witz *schau* der Kreis der Jünglinge zu. Ein erbärmliches Schauspiel! Indem die Tanzenden stürzen und die Zuschauer mit sich reißen, wird *der Himmel* durch einen unreinen Anblick *bes*chmutzt. *Die Erde*, durch *obszöne Tanzschritte* mißhandelt, wird durch einen *widerlichen Tanz* besudelt. Wie kann ich hier noch duldsam sprechen? *Wie kann ich daran schweigend vorübergehen? Wie kann ich geziemend Tränen vergießen? Der Wein verursacht uns den Verlust unendlich vieler Seelen!*“ (de Helia et ieuonio 18, 66; CSEL 33, 2; 450, 12 ff.).

Die kursiv gesetzten Worte sind wörtliche Anleihe aus einer Predigt des Basilios von Caesarea, die derselbe in kappadokischen Landen, also im fernen Osten gehalten hat (hom. 14 in ebriosos; PG 31, 445 f.). Der Tatbestand ist jedoch nicht nur traditionsgeschichtlich interessant. Er beleuchtet auch die religionsgeschichtliche Problematik des Tanzes in der christlichen Spätantike.⁹⁶ Denn viel auffälliger als die geistige Anleihe ist, daß Ambrosius den Situationsunterschied nicht zu beachten braucht. Basilios geißelt in seiner Predigt Volkstänze, die in der Ostervigilie an den Märtyrergäbern außerhalb der Stadtmauern stattfinden; es handelt sich um die bekannten Exzesse, die mit dem sepulkralen Brauchtum zusammenhängen. Ambrosius hingegen zielt auf Tänze, die mitten in der Stadt, anscheinend bei privaten Anlässen oder aber auch Volksfesten (Neujahrsfeierlichkeiten) vorkommen. Das Faktum beweist, daß im 4. Jh. der Volkstanz, mit welchem Brauchtum er nun verbunden sein mochte, überall die gleichen bedenklichen Auswüchse zeigte. Er war zu einer Art Ventil geworden, in dem sich das vom christlichen Staat und der verstaatlichten Kirche zurückgedrängte Heidentum Luft machte.⁹⁷ Es liegt keine Veranlassung vor, der christlichen Kritik Übertreibung vorzu-

⁹⁶ Die lit. Abhängigkeit von Basilios ist z. B. beim Hexaameron des Ambrosius ein bekanntes Faktum. Obige Parallele aus den Homilien (sie dürften Ambrosius durch die Übersetzung von Rufin bekannt geworden sein) ist m. W. noch nicht festgestellt worden.

⁹⁷ So finden wir auf den Kontorniaten (Spiehmünzen) Tänzerinnen abgebildet, vgl. Alföldi, Die Kontorniaten, ein verkanntes Propagandamittel der röm.-heidnischen Kreise in nachkonstantinischer Zeit in ihrem Kampf gegen das christl. Kaisertum, Budapest 1943: Taf. VII, 11 (Togatus und Tänzerin); XXXI, 4 (Orgelspieler und Tänzerin, Thematik der öffentlichen Tanzspiele), vgl. ferner die Beispiele XLI, 5; LXVIII, 6. 7; LXIX, 2. 3. 5. 7; LXII, 9. Es ließen sich noch weitere Dokumente nennen, z. B. Elfenbeindiptychon aus Paris, Louvre Ende 4. Jh. innerhalb eines musischen Ikonogramms, vgl. H. Peirce - R. Tyler, L'Art byzantin I, 1932, Taf. 148 oder das Elfenbein mit Tänzerinnen aus Paris, Ecole des Beaux-Arts gegen 400 aaO. Taf.

werfen. Es entspricht einem Gesetz der Religionssoziologie, wenn das zurückgestaute heidnische Lebensgefühl bei solchen gelegentlichen Durchbrüchen einem wilden Strudel glich. Ihr fehlte – um im Bilde zu bleiben – das Flußbett einer als öffentliche Sitte anerkannten Festordnung, seitdem das Christentum den offiziellen Kalender bestimmte. Ja, man wird auf dieses Phänomen vielleicht den modernen Begriff der „Tanzkrankheit“ anwenden dürfen. Die Schilderung des bacchanalisch anmutenden Treibens bei nächtlichen Märtyrerfeiern, die wir der Feder von Basilius Caesareensis verdanken, erinnert stark an den Bericht, den ein Heide für die dionysischen Tänze der gleichen Landschaft aus dem 2. Jh. gibt.⁹⁸ Hier bestehen zweifelsohne Zusammenhänge, nur daß die Bischöfe der alten Kirche sie nicht in Begriffen einer sozialen Pathologie werteten, sondern die dionysisch-orgiastische Wurzel stärker empfanden. Es ist jedenfalls nur zu verständlich, wenn sie bemüht waren, solche Einbruchsstellen in dem von ihnen gegen das Heidentum errichteten Damm abzuriegeln.

3. Der spätantike Kunsttanz

Es wäre ein Irrtum zu meinen, der spätantike Kunsttanz sei rein abstrakter, ästhetischer Bewegungstanz gewesen. Auch mit ihm verband sich die Gefahr einer Paganisierung des Christentums. Wohl war das Theater, auf dessen Bühnenbrettern er sich vollzog, längst seiner religiösen Funktionen entkleidet. Das pantomimische Ballett beherrschte die Szene, sein Repertoire nährte sich aber von der reichhaltigen Mythologie des Heidentums. Durch die Balletts „wurden alle Themen von der Erschaffung der Welt bis zum Tode der Kleopatra“ dargestellt.⁹⁹ Zweifelsohne hat es dazu beigetragen, den antiken Mythos noch lange in breiten Bevölkerungsschichten lebendig zu erhalten. Schon das mußte das altchristliche Bischofsamt zu einer kritischen Einstellung veranlassen. In seine Kritik münden jedoch auch andere Argumente ein. Sie werden nachträglich erst sichtbar, wenn man kulturgeschichtlich d. h. rein neutral die Situation der spätantiken Pantomime sich vergegen-

58. Vor allem wäre hier die bekannte Silberschale aus Parabiago, jetzt in Mailand, aus dem Ende 4. Jh., Volbach-Hirmer, Frühchr. Kunst Taf. 107 zu nennen, wo die Darstellung der Apotheose von Kybele und Attis mit einem klassizistisch wiedergegebenen, altattischen Waffentanz, dem Pyrrichios, verbunden wird.

⁹⁸ Basilius, hom. 14 in ebriosos; Pg 31, 455 f. vgl. Ps. Lukian, de salt. 79. Schon die „Bakchen“ des Euripides mit ihrer Schilderung der turbulenten Vorkommnisse bei der Einführung der Dionysien in Athen kann man unter dem Gesichtspunkt der „Tanzkrankheit“ interpretieren, vgl. dazu E. R. Dodds in der Einleitung seiner Ausgabe (Oxford 1944) S. XIII, der weitere Lit. zur Gesch. der Tanzkrankheit auführt. Zu dieser durchaus aktuellen Thematik vgl. W. Katner, Das Rätsel des Tarantismus. Eine Aitiologie d. italienischen Tanzkrankheit, Nova Acta Leopoldina NF 18, nr. 124, Leipzig 1956.

⁹⁹ Ps. Lukian, De salt. 37. In erster Linie waren die mythischen, nicht die historischen Themen beliebt, vgl. Tertullian, Apol. 15, 2 f. Zur Verbindung zw. Pantomime und mythischem Sagenkreis vgl. auch Libanius, Or. pro salt. 70; Förster IV, 464, 6 ff. Derselbe betont aaO. 119; Förster IV, 497, 15 ff. die enge Beziehung zw. dem Kunsttanz und dem dionysischen Thiasos. Mag das auch mehr rhetorisch gemeint sein, so darf man doch nicht die Christen der Zeit tadeln, wenn sie die gleiche Behauptung aufstellten.

wärtigt. Dabei muß man von einer akuten Krise des antiken Tanzes in seiner Spätphase sprechen, denn der Verlust der ursprünglich sakralen Zwecksetzung bekundet sich in einem sichtlichen Stilverfall.

Wir besitzen mehrere Berichte über spätantike Tanzballetts. Der anschaulichste stammt aus der Feder des nordafrikanischen Rhetors Apuleius von Madaura, der auf seinen ausgedehnten Reisen z. B. die ballettartige Aufführung des Urteils des Paris erlebt hatte. Ihm ist abzulesen, wie der pantomimische Tanz sich in eine kaleidoskopartige Folge von Bildern aufgelöst hat. Die Szenenfolge des Schauspiels ist das Vorbild, illusionistische Impression aber, welche die getanzten Szenen gleich farbenreichen Gemälden oft unter Anwendung primitiver Effekte auszumalen suchte, der Haupt Gesichtspunkt der Regieleitung. „Ein jegliches Herz wallte vor Vergnügen“, sagt Apuleius von den Zuschauern und charakterisiert damit treffend die beabsichtigte Gefallsucht dieser zweifelhaften Kunst. Die tänzerische Rhythmik als solche tritt in den Hintergrund; die reinen Tanzpartien wirken wie eingestreute Einlagen, die dem Szenenwechsel dienen. Der Eindruck der Mißachtung des künstlerischen Tanzes wird noch dadurch verstärkt, daß die Wahl des Tanzstiles jeweils der Thematik der Szenerie unterworfen wird. So tanzte man in dem geschilderten Ballett den altattischen Waffentanz, den sog. „Pyrrichios“, nur, weil in dem Kampf um den Siegespreis des Paris auch die kriegerische Minerva als Konkurrentin der Venus auftrat! Das wirkt maniert, ganz davon abgesehen, daß die Wahl der Tanzformen vorwiegend im Hinblick auf ihre Beliebtheit erfolgte. In andern Pantomimen wurde der sog. „Geraunos“, der Kranichtanz aus Delos, oder der Kyriatidentanz, der in klassischer Zeit der Göttin Artemis geweiht war, aus gleich ephemeren Motiven aufgeführt.¹⁰⁰ Es ist mit Händen zu greifen, wie die alten Sakraltänze, die nicht mehr zu Ehren der Götter aufgeführt werden, zum Unterhaltungsgegenstand geworden sind. Man tanzt sie um des Applauses willen dem Publikum zu Liebe. Sie sind austauschbar, unterliegen der Willkür des Regisseurs, sie sind profan geworden.

Von solcher Profanisierung aus ist es nur ein Schritt, den religiösen Ursprungskreis eines Tanzstiles zum Vorwand der Laszivität zu nehmen. So schildert uns Tacitus ein Ballett im Hause der berühmten Messalina, das einen dionysischen Thiasos sich zum Thema gewählt hatte. „Das Bild einer

¹⁰⁰ Apuleius, *Metamorph.* X, 29–34 nach Weege 165 ff. Eine „Pyrrische“ Weege Abb. 42. Die Vermengung derselben mit den Dionysien fand nach Weege 53 ff. bereits im 4. Jh. v. Chr. in Athen statt. Im Lateinischen wird später „pyrricha“ schlechthin zur Bezeichnung für den Ballettanz, vgl. Sueton, *Nero* 12; Augustin, *De musica* 3, 1. Zu den verschiedenen Formen des antiken Sakraltanzes hat vor allem L. B. Lawler zahlreiche Einzeluntersuchungen geliefert, vgl. z. B. *The Geranos-Dance. A New Interpretation*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philology Ass.* 77, 1946; *The Dance of the Holy Birds*, in: *CJ* 37, 1941/42, 351–357. Schon in klassischer Zeit erhielt die religiöse Pantomime eine sakrale Zwecksetzung. Wir verdanken endlich der Amerikanerin die Einsicht, daß im minoischen Kreta bereits der „Invocation-Dance“ bei der Epiphanie der Götter vor der Tempelfassade eine wichtige Rolle spielte, vgl. *The Dance in Ancient Crete*, in: *Studies presented to D. M. Robinson I*, St. Louis 1951, 23–51, ferner Fr. Matz, *Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta*, *Abh. Ak. Mainz* 1959, nr. 7, 385–448.

Weinlese feierten sie im Hause. Keltern knarrten, Ströme von Wein flossen, mit Fellen gegürtete Frauen sprangen wie opfernde oder rasende Mänaden umher. Sie selbst (sc. Messalina) schwang mit gelöstem Haar den Thyrsosstab, neben ihr der efeubekränzte Silius (Lieberhaber der M.) . . . So warf sie ihr Haupt zurück, umtobt von dem rasenden Chore.¹⁰¹ Wir kennen auch aus christlichen Quellen das dionysische Motiv des im ekstatischen Tanz wild zurückgeworfenen Haares, das vorchristlich ist und auf zahllosen Darstellungen des dionysischen Thiasos mit seinen Mänaden schon seit der griechischen Vasenmalerei bis in die spätantike Plastik hinein sich großer Beliebtheit erfreut hat.¹⁰² In der Tat bedurfte die altchristliche Polemik nur dieses literarischen Motivs, um die heidnisch-dionysische Wurzel des Tanzes den Lesern und Hörern in Erinnerung zu bringen. Eben auch deshalb kann man aber im Falle des Hausballetts der Messalina sagen, daß wir hier trotz der realistischen Darstellung des Thiasos von echter dionysischer Frömmigkeit weit entfernt sind. Das Ballett diente der lasziven Lustbarkeit.

Zusammenfassend muß also festgestellt werden, daß der spätantike Kunstanz stilgeschichtlich ein komplexes Gebilde darstellte, das sehr heterogene Elemente in sich aufgenommen hatte. Religionsgeschichtlich gesehen aber kam in ihm die innere Aushöhlung des antiken Sakraltanzes, der schon längst der Vergangenheit angehörte und nur in den privaten Bezirken der Mysterienfrömmigkeit fortlebte, offen zu Tage. Hier lag die eigentliche Wurzel für die Entartung seiner Stilformen.

Selbst in heidnischen Kreisen hat man daher das Ballett als eine allgemeine Dekadenzerscheinung der Zeit empfunden. Der antiochenische Rhetor Libanius hat sich zum Sprecher dieses kritischen Urteils gemacht: „Solange das Geschlecht der tragischen Dichter blühte, waren die Dramen die Lehrmeister des Volkes. Nach ihrem Aussterben aber führt aus Mitleid ein Gott den Pantomimus ein“ (Or. 70 pro saltatoribus, Förster IV, 464). Der Satz steht in einer Apologie, die den Tanz gegenüber der Kritik – nun nicht aber der Christen – verteidigt. Leider ist jene angesprochene Tanzkritik des Ailios Aristeides (Smyrna um 180 n. Chr.) für uns verloren. Die starke literarische Wirkung des verlorenen Werkes geht aber aus den Gegenschriften hervor, die sich dagegen wandten. Die hier schon mehrmals zitierte Schrift „Über den Tanz“, die unter dem Pseudonym Lukians v. Samosata überliefert ist, eröffnete als erste die Diskussion. Noch Libanius stand unter dem Eindruck der von Aristeides vorgetragenen Kritik. Für ihn hatte sie jedoch eine aktuelle Bedeutung gewonnen, weil jetzt Christen wie z. B. Basilius

¹⁰¹ Tacitus, Ann. XI, 31. Natürlich ist die Darstellung tendenziös – aber in ihrer Tendenz greift sie durchaus treffend das Blasphemische in dem Mißbrauch des Sakraltanzes auf.

¹⁰² Bossert 282–283 stellt ein Vasenbild 5. Jh. v. Chr. und ein neuartisches Relief 2. Jh. n. Chr., das übrigens mit seinem Ikonogramm gut der Ballettszene entspricht, gegenüber und läßt die lange Tradition des Motivs erkennen, vgl. ferner Weege Abb. 117 f. 122–24. 222 und die Arbeit von L. B. Lawler, The Maenads, Memoirs American Academy of Rome 6, 1927, 69–112, spez. zum Motiv 101 f. Zur literar. Tradition des Motivs, das dann dort auf andere Kulte übergeht, in diesem Falle den Kybelekult, vgl. Catull Carmina 63, 19 ff. Kroll 133.

v. Caesarea oder Johannes Chrysostomus von den Kanzeln herab gegen den Tanz predigten. Trotz dieser polemischen Situation, die sich gerade in Antiochia, der Stadt seiner Wirksamkeit, konzentriert hatte,¹⁰³ sah der Heide Libanius sich gezwungen, die anfängliche Verteidigung des Balletts in seiner Arbeit „Für die Tänzer“ durch spätere Schriften bzw. Äußerungen zu revidieren, ja aufzugeben. In harten Worten hat er sich z. T. gegen die Pantomime ausgesprochen, weil sie demoralisierend und bildungszerstörend wirke. Mit Bedauern stellt er fest, daß sie den guten Ruf der Stadt Antiochia in der ganzen Welt gefährde.¹⁰⁴ Das wird den Tatsachen entsprechen, stimmt zumindest damit überein, daß die Zunft der Tänzer schon immer in einem üblen Ruf gestanden hatte. Ihr schlechter Leumund dürfte auch die Bischöfe des Ostens veranlaßt haben, die kanonische Bestimmung zu erlassen, daß ein Kleriker eine Hochzeit zu verlassen habe, bevor das Hochzeitsballett seinen Anfang nehme.¹⁰⁵ Selbst der Gegner des Christentums, Kaiser Julian, der die Verhältnisse in Antiochia aus eigener Anschauung kannte, achtete bei seiner Reform des heidnischen Priesterstandes darauf, daß die Priester keinen Privatverkehr mit Berufstänzern, Schauspielern und Mimen pflegten.¹⁰⁶

Etwas anders lagen die Dinge im Westen. Dort hatte schon immer die griechische Pantomime in gewissen Kreisen als eine Überfremdung altrömischer Sitte gegolten. Cornelius Nepos hat dem einen typisch römischen Ausdruck verliehen: „Wir wissen, daß die Gestalt des Musikers von Anfang an unsern Sitten fremd gewesen ist, ja daß man das Tanzen zu den Lastern zählte. Alle derartigen Dinge werden (sc. nur) bei den Griechen für beliebt und lobenswert angesehen.“ Aus der gleichen Einstellung einer traditionell-römischen Aversion heraus urteilt Cicero, daß der Tänzerberuf nicht zu den „ehrenhaften Künsten“ gehöre, weil er dem Vergnügen diene.¹⁰⁷ Bewußt sucht er bei den Richtern die altrömischen Antipathien zu wecken, wenn er

¹⁰³ Beste Schilderung bleibt V. Schultze, *Altchr. Städte und Landschaften III, Antiochia*, Gütersloh 1930, 57 ff. P. Petit, *Libanius et la vie municipale à Antioche du 4^e s. après J. Chr.*, Paris 1955, 225 ff.; A. Festugière, *Antioche païenne et chrétienne. Libanius, Chrysostome et les moines de Syrie*, Paris 1959, haben unsere Thematik nicht im Auge.

¹⁰⁴ Or. 23 ad Icarium; Förster III, 14, 2 f.; Or. 31 c. Florentium; III, 394, 10 ff.; Or. 41, 7 ff. ad Timocratem III, 298 ff. Schon Ps. Lukian, *de salt.* 76 rühmt Antiochia als östliches Zentrum der Pantomime.

¹⁰⁵ Can. 54 Laodikeia 340–380, vgl. Gregor v. Nazianz, ep. 232; PG 37, 376; can. 24 des Trullanum 692 Msi XI, 953 hält das fest, dehnt den Besuchsspassus in seinem Verbot auf das Hippodrom aus, was damals bereits überholt war, und was für den Traditionalismus der canones typisch ist. Noch heute stellt CIC can. 140 das Ballett unter Besuchsverbot.

¹⁰⁶ Julian, ep. 89b ed. Bidez-Cumont 144: „Kein Priester soll ins Theater gehen, weder mit einem Musikanten noch einem Wagenlenker befreundet sein, noch soll ein Tänzer oder Mime in sein Haus kommen.“ Resigniert stellt der Kaiser wie Johannes Chr. fest, man könne das Volk doch nicht von Theater und Ballett abhalten. Daß lt. Gregor v. Naz. Adv. Julianum Or. 5, 18; PG 35, 688 bei der Leichenpompe Tänzer die Taten des verstorbenen Kaisers in einer Pantomime verherrlichten, verleiht dem Ende des „Romantikers auf dem Thron“ einen tragikomischen Aspekt.

¹⁰⁷ Cornelius Nepos, *Vita 15 Epaminondas* 1, 2; Halm 60 Z. 4; Cicero, *De off.* I, 42, 105 f. vgl. I, 50; V, 15; pro Deiot. 28. Daß Cicero in seiner persönlichen Haltung von diesem Urteil sich nicht bestimmen ließ, hat uns hier nicht zu beschäftigen.

ausruft: „Kein nüchterner Mensch tanzt, weder für sich selbst noch auf einem ehrhaften Gastmahl, wo es ordentlich zugeht, er sei denn wahnsinnig“ (Pro Murena 13).

Im kaiserlichen Rom dürfte Cicero allerdings diesen Satz kaum so pointiert formuliert haben. Augustus zeigte lebhaftes Interesse für die neue Unterhaltungskunst, Caligula trat persönlich als Tänzer auf und Nero war ein begeisterter Anhänger des Balletts.¹⁰⁸ Die Höflinge jedoch folgten dem kaiserlichen Vorbild und seinem Philhellenismus. Der bekannte Maecenas gehörte zu den Förderern des Balletts, und eifertig brach sein Hausdichter Ovid in begeisterte Worte über die Tanzleistungen der Balletteusen aus. Plinius bestätigt in einem seiner Briefe, daß zu seiner Zeit fast jeder reiche Römer eine private Ballettgruppe besaß, um die Gäste seines Hauses zu unterhalten.¹⁰⁹ Selbst als unter den Claudiern die Behörden wegen vorgefallener Skandale gegen die Berufstänzer vorgingen, haben die staatlichen Maßnahmen den römischen Siegeszug der Pantomime nicht aufhalten können.¹¹⁰ Das Ballett eroberte auch den westlichen Kulturkreis und im Laufe der Zeit zugleich das Herz der breiten Massen. Als man im Jahre 353 wegen Getreidemangels sich gezwungen sah, die Bevölkerungszahl der römischen Hauptstadt zu kontingentieren, durften die Berufstänzer in den Mauern Roms verbleiben; es waren nicht weniger als 3000.¹¹¹ Auch das ist ein spätantiker Beitrag zu dem bekannten Thema: „Panem et circenses“.

Zu diesem Zeitpunkt aber hatte sich die Situation bereits grundlegend geändert. Das Christentum beherrschte das öffentliche Leben und bald auch die öffentliche Meinung. Die heidnischen Kreise um den römischen Stadtpräfekten Symmachus bzw. den Konsul Praetextatus aber, die in die innere Opposition gegangen waren, hatten sich mit ihrem restaurativen Programm erneut den alten republikanischen Idealen zugewandt. So kam es, daß ein jenen Kreisen nahe stehender Schriftsteller wie Macrobius erneut die altrömische Kritik am Kunstanstanz wachrief, indem er an die „gute, alte Zeit“ erinnerte:

„Um mit jener Zeit zu beginnen, die am sittenstrengsten war, die Zeit zwischen den beiden Punischen Kriegen. Damals fingen Freigeborene, was sage ich: Freigeborene, sogar die Söhne von Senatoren an, die Tanzschule zu besuchen, und lernten dort, mit Kastagnetten zu tanzen. Schweigen will ich davon, daß auch Matronen das Tanzen nicht für unehrenhaft ansahen. Daß aber die Söhne von Vornehmen, sogar — schrecklich, aber wahr — ihre Töchter und Jungfrauen zu den Tanzschülern zählten, bezeugt Scipio Aemilianus Africanus, der es tadelt, daß Mädchen und Knaben aus vornehmerm Hause mit Weichlingen in die Tanzschule gehen. ‚Als mir jemand‘, so sagt er, ‚dies erzählte, da konnte ich mir nicht vorstellen, daß vornehme Leute

¹⁰⁸ Hierzu Wüst aaO. 843 ff., dort 863 f. auch zur Rechtsstellung der Berufstänzer, die keine Bürgerrechte besaßen, ähnlich den Schauspielern, vgl. H. G. Marec, *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie I: Seine gesellschaftl. und rechtl. Stellung im alten Rom*, 1956. — Zu Caligula vgl. Sueton, Caligula 11. 54; Cassius Dio 59, 2, 5; 5, 5; Senca, Dial. III, 20, 8.

¹⁰⁹ Plinius, ep. VII, 24. Zu Ovid vgl. die Belege Weege 152.

¹¹⁰ Dazu Wüst aaO. 864 ff. Teilweise ging man durch Verbannung gegen die Ballettänzer vor. Unter den philhellenischen Flaviern wurden die Maßnahmen rückgängig gemacht.

¹¹¹ Ammianus Marcellinus XIV, 6, 19.

ihre Kinder tanzen lernen lassen. Ich ließ mich also in eine Tanzschule führen. Und so wahr mir Gott helfe, mehr als 50 Knaben und Mädchen sah ich, darunter einen Knaben von noch nicht 12 Jahren mit der Bulla. Der Sohn eines Mannes, der sich um ein öffentliches Amt bewarb, tanzte mit Klappern einen Tanz, wie ihn anstandshalber kein elender Sklave tanzen würde.“¹¹²

Macrobius wollte mit solcher Geschichte aus republikanischer Zeit seine Leser nicht einfach unterhalten. Gleich manchen zeitgenössischen Römern suchte er in der Welt altrömischer Gesittung und Frömmigkeit die geistigen Kräfte einer heidnisch-religiösen Restauration. Indem er dabei auch die altrömische Kritik am Tanz aufgriff, verbündete er sich ungewollt mit der christlichen Kritik der Theologen und Bischöfe. So erleben wir die paradoxe Tatsache, daß Gegner, die sich in der religiösen Auseinandersetzung ihrer Tage feindlich gegenüber stehen, den Tanz mit den gleichen Verdikten verurteilen. Aus dem Macrobiustext seien davon nur zwei hervorgehoben. Da wäre einmal die Bezeichnung des Kunsttänzers als „Weichling“ – ein Schimpfwort, das unterschiedslos bei Nichtchristen und Christen auftaucht.¹¹³ Da wäre zum andern der Hinweis auf den „honor matronalis“ – das altrömische Ideal, das auch Ambrosius in seinen Ausführungen gegen den Tanz beschwört.¹¹⁴ Der aufgezeigte Tatbestand wäre nicht das einzige Beispiel dafür, wie römische „virtus“ und christliche Ethik sich miteinander verbünden.

Was also den Kunsttanz betrifft, so haben wir im Osten wie im Westen die gleiche Situation vorliegen: die alte Kirche fand in ihrer Kritik sogar heidnische Unterstützung, mochten die Motive der Kritik noch so verschiedene sein. Die christlichen Bischöfe haben die hier sich anbietende Allianz für ihre Zwecke genutzt. Wer wollte einem Ambrosius vorhalten, daß er sich des ciceronianischen Schlagwortes vom „Tanz der Wahnsinnigen“ bedient, wenn

¹¹² Saturnalia III, 14, 7. Diesem romantischen Republikanismus kommt deshalb besondere Bedeutung zu, weil Macrobius wie andere Vertreter des Symmachuskreises sonst als „Hellenist“ zu gelten hat, vgl. P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident. De Macrobe à Cassiodor*, Paris 1948, spez. 3 ff. Neben den neueren Arbeiten von Alföldi sollte F. Cumont, *La polémique de l'Ambrosiaster contre les païens*, in: *Rev. d'hist. et littér.* rel. 8, 1903, 417–440 mit seiner glänzenden Darstellung der heidnischen Opposition in Rom unter dem Konsul Vettius Agorius Praetextatus nicht vergessen werden.

¹¹³ Es führt daher, daß urspr. nur Männer im Ballett auftraten und Frauenrollen übernehmen mußten. Strenge Diät, Geschmeidigkeitsübungen, Enthaarungsmittel etc. dienten dazu, den Körper zu entmännlichen. Wenn Christen wie Tertullian (*Apol.* 15, 3; *de spect.* 17, 23), Minucius Felix (*Oct.* 37, 12), Novatian (*Ps. Cyprian*, *de spect.* 6 in fine), Laktanz (*Div. Inst.* VI, 20, 29) oder Ambrosius (*ep.* 58, 5) sich über die Frauenrollen der Mimen mokieren, rechnen sie zugleich mit den altröm. Aversionen gegen die Kunsttänzer bei ihren Lesern. Doch auch der Osten kannte das Verdikt des „Weichlings“, vgl. *Ps. Lukian*, *De salt.* 2; *Joh. Chrysostomus hom.* 17, 2 *ad populum Ant.*; PG 48, 178.

¹¹⁴ Zu Ambrosius vgl. obiges Zitat aus *De Helia* 18, 66, wo römisches Matronenideal und paulinische Anweisung (1. Kor.) sich höchst charakteristisch verbinden. Der „honor matronalis“ auch *Canones Africae can.* 60, *Msi* 3, 766 f. – Ich verweise ferner auf das Verdikt des „schauspielerhaften Benchmens“. Es wird bei Sueton, *Caligula* 54 gegen den tanzenden Kaiser (*gestus histrionis*) angewandt und erscheint als Polemik gegen die „histrionici corporis motus“ oder „gestus histrionici“ bei Ambrosius, *Exp. in Ev. Lucae VI*, 5 ff., *CSEL* 32, 2, 233 ff.; *Exp. in Ps.* 118 *serm.* VII, 26 f., *PL* 15, 1290; *ep.* 58, 5 *PL* 16, 1179.

er vor dem Hochzeitstanz warnt.¹¹⁵ Das spätantike Ballett befand sich auch ohne die christliche Polemik in einer akuten Krise. An diesem Punkte kann man getrost den Gesichtspunkt beiseite lassen, daß es mit seinen Themen an die heidnische Mythologie gebunden war. Hätte die alte Kirche den spätantiken Kunstanz geduldet, ja gar gefördert, dann hätte sie sich gegen das Rad der Geschichte gestemmt – hier verfiel auch ohne sie, was dem inneren Verfall schon längst, dem äußeren jedoch unaufhaltsam preisgegeben war.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß die alte Kirche gegenüber dem Tanz als Volkssitte oder als Kunstanz, vom Sakraltanz ganz abgesehen, unmöglich eine neutralistische Stellung einnehmen konnte. Soweit ich sehe, hat nur Augustin in einer gelegentlichen Randbemerkung den Versuch unternommen, vom Ästhetischen her die Forderung eines zweckfreien Tanzes als *l'art pour l'art* zu erheben, wobei solche marginale Zufälligkeit sich in die rhetorische Frage kleidet: „Wenn sich unsere Glieder nur um des Schönen und der Anmut willen und wegen keines anderen Zweckes bewegen, nennen wir das nicht Tanz und nichts anderes?“ (*De musica* I, 2, 3). Es ist bekannt, daß jenes Werk, in welchem der Satz erscheint, sich zur Aufgabe gestellt hatte, die Bedeutung der musischen Ausbildung für den Theologen und damit überhaupt das Programm einer christlichen Erziehungswissenschaft zu erarbeiten. Nicht minder ist anerkannt, daß sich dies gleichzeitig mit ganz bestimmten Prinzipien der augustianischen Erkenntnistheorie verbindet. Es geht um die ontologische Bedeutung der Zahl und das veranlaßt nun Augustin, schon im Bereich des Sinnenfälligen die konstitutive Bedeutung der Zahl bzw. des Zeitmaßes sowohl für die Musik wie für den Tanz als Anschauungsmaterial aufzuzeigen. Die Beobachtung lehrt, daß der Takt bei dem Tanz ähnlich wie der Rhythmus bei der Musik auf der Zahl basiert:

„Wenn einer rhythmisch in die Hände klatscht, so daß ein Schlag eine Zeiteinheit, ein zweiter eine doppelte Zeiteinheit ausmacht, was bekanntlich als jambischer Versfuß bezeichnet wird, wenn derselbe ferner die Schläge aneinanderreihet und fortsetzt, ein zweiter aber dazu tanzt, indem er nach dem Rhythmus die Glieder bewegt, sprichst du nicht auch dort von einem Zeitverhältnis zwischen dem Einfachen und Zweifachen der Bewegung, sei es im Klatschen, das du hörst, sei es im Tanzen, das du siehst? Oder ergötzt dich wenigstens nicht die Zählbarkeit, die du wahrnimmst, auch wenn du die Zahlen nicht genau nachrechnen kannst?“¹¹⁶

Nach den konkreten Zeitbildern, die uns bei diesem Überblick über den spätantiken Tanz ins Gedächtnis gerufen worden sind und mit den archäolo-

¹¹⁵ *De virg.* III, 5, 25; PL 16, 227 unter Zitierung von Cicero, *Pro Murena* 13.

¹¹⁶ *De musica* I, 13, 27, vgl. auch die Ausführungen über „Grundzahlen“, die den Tänzen zugrunde liegen sollen, *aaO.* VI, 8, 22: „Sane ut in sonis per instrumentum aurium, ita in saltationibus caeterisque visibilibus motibus, quod ad temporales numeros atinet, eadem adjuvante memoria iisdem numeris judicialibus dijudicamus.“ Während die „iudicialia“ der Memoria angehören und so apriorischer Natur sind, gehören die Zahlwerte des Tanzes der „sichtbaren Bewegung“ an, sind daher auch als „corporalia“ zu bezeichnen, vgl. VI, 9, 24. Schon diese Unterscheidung führt den christl. Neuplatoniker dazu, das Gedicht, aber noch lieber einen rezitierten Psalm des Ambrosius („*Deus creator omnium*“ vgl. *de mus.* VI, 9, 23; 17, 57; *Conf.* XI, 27, 35), der ihn seit Cassiciacum begleitet (*de vita beata* 4, 35), als Vergleich zu bevorzugen.

gischen Dokumenten teilweise noch heute vor Augen stehen, ist es durchaus berechtigt, nach dem tänzerischen Vorstellungsbild des obigen Zitates zu fragen. Der Kunstdanz mit dem bunten Gemisch seiner Orchestermusik scheidet von vornherein aus. Doch auch nicht der sakrale Rundtanz oder gar der Volkstanz, die immer eine Mehrheit von taktangehenden Statisten voraussetzen, werden uns mit dem obigen Zitat vor Augen gestellt. Aus der theoretischen Fragestellung heraus wird ein Bild entwickelt, das sich zeichenhaft auf ein Mindestmaß beschränkt, nämlich auf den Tänzer und den Taktgeber. Ist es ein Zufall, daß Augustin ungewollt damit jene älteren Tanzbilder vor Augen malt, die uns auf frühen attischen Vasenmalereien begegnen, bevor das dionysische Element sich in ihnen bemerkbar machte?¹¹⁷ Angesichts der Tatsache, daß Augustin ähnlich wie seine bischöflichen Amtskollegen sich gezwungen sah, ex cathedra gegen den spätantiken Tanz einzuschreiten, muß man die Kraft der denkerischen Abstraktion bewundern, die diesem apollinischen Tanzbild zugrunde liegt. Hier ist dank einer theoretischen Besinnung am Ausgang der alten Kirche jenes „propter se et per se“ gewonnen worden, um das sich Tertullian in seiner Weltdiastase vergeblich bemühte. Das Denken von der Sache her „entmythologisiert“ den Tanz.

Als Augustin später sein literarisches Werk kritisch überprüfte, hat er daher auch gegenüber solchen Sätzen keine Bedenken gehabt. Aber es sind eben jene selbstkritischen „Retractationes“ (I, 11, 4), welche uns noch eine zweite Seite an seinen Aphorismen über den Tanz hervorheben lassen. Augustin hat offen zugestanden, daß in bestimmten Partien von *De musica lib. VI* die Vorstellung von der „infima pulchritudo“ des sichtbaren Universums auf die platonische d. h. neuplatonische Konzeption von der Weltseele zurückgreife (VI, 14, 44).¹¹⁸ Liest man nun bei Plotin jene Stellen, welche die ewige Bewegtheit des Universums mit einem „Tanz“ zu veranschaulichen sucht, dann zeigt sich, daß diese Kosmologie, welche die Vielheit in der Einheit zu fassen sucht, vorstellungsmäßig sich an die Tanzpantomime mit ihren Orchestern und verschiedenen Tanzstilen gewiesen sieht (Enn. IV, 4, 33), während das altgriechische Bild vom „Reigen der Sterne“ (Enn. IV, 4, 8) mehr traditionell übernommen wird.¹¹⁹ Trotz seiner Abhängigkeit von Plotin wird man Augustin das einräumen müssen, daß er

¹¹⁷ Vgl. z. B. das entzückende Bild eines attischen Kraters des 5. Jh. v. Chr. in Berlin, Bossert 281 oben, wo allerdings die Flötenspielerin als zweite Figur den Takt mit dem Fuß angeben muß.

¹¹⁸ Dazu jetzt A. Squire, *The Cosmic Dance. Reflections on the „De musica“ of St. Augustine*, in: *Blackfriars* 35, 1954, 477–484, vgl. *REA* 3, 1957, 297. Den Wandel Augustins in seiner Einstellung zur platonischen Weltseele von *De immortalitate animae* bis zu *De civitate dei* bringt am übersichtlichsten V. J. Bourke, *St. Augustine and the Cosmic Soul*, in: *Riv. di Metafisica* 9, 1954, 431–440.

¹¹⁹ Vgl. ferner Plotin, *Enn. VI, 9, 8 f.* Volkmann. Die Wurzel der Tanzvorstellung liegt in dem Timaios von Platon mit seinen Spekulationen über die Weltseele. Die pythagoreische Vorstellung von der „Musik der Sphären“ ist hingegen instrumental und orientiert sich gerne an der „Leier“, vgl. Plotin, *Enn. IV, 4, 8 Z. 55 f.* Noch bei Proklos findet sich die Vorstellung von dem „tanzenden Weltgeist“, vgl. L. J. Rosán, *The philosophy of Proclus*, New York 1949, 185 f.

zugleich mit jener „Entmythologisierung“ des Tanzes auch die neuplatonische Ontologie überwindet und in *De musica* nicht von einer tänzerischen „Analogia entis“ spricht. Er hat den Tanz zugleich „ent-ontologisiert“.

So zeigt sich auch bei der Einkehr in die stille Gelehrtenstube des Episcopium von Hippo Rhegius und in den Bereich rein abstrakt-theoretischer Erörterung wieder jene gleiche Distanz, welche die alte Kirche gegenüber den lauten Erscheinungen des spätantiken Tanzes einnahm und einnehmen mußte.