

ÄGYPTOLOGISCHE FORSCHUNGEN

BEGRÜNDET VON ALEXANDER SCHARFF†

HERAUSGEGEBEN VON HANNS STOCK
UNIVERSITÄT MÜNCHEN

HEFT 6

EMMA BRUNNER-TRAUT

DER TANZ IM ALTEN ÄGYPTEN

NACH BILDlichen UND INSCRIFTlichen ZEUGNISSEN



VERLAG J.J.AUGUSTIN, GLÜCKSTADT-HAMBURG-NEW YORK

1958

DER TANZ IM ALTEN ÄGYPTEN

NACH BILDlichen UND INSCRIFTlichen ZEUGNISSEN

DIRECTOR'S LIBRARY
ORIENTAL INSTITUTE
UNIVERSITY OF CHICAGO

VON

EMMA BRUNNER-TRAUT

ZWEITE AUFLAGE



VERLAG J.J.AUGUSTIN, GLÜCKSTADT-HAMBURG-NEW YORK

1958

MEINEN ELTERN GEWIDMET

Gedruckt als Münchener Dissertation
Referent: Prof. Dr. A. Scharff
Tag der mündlichen Prüfung: 23. Februar 1937

GESAMTHERSTELLUNG VON J. J. AUGUSTIN, GLÜCKSTADT
PRINTED IN GERMANY

VORWORT

Es schien mir, als könnte eine Studie über die vielleicht unmittelbarste Lebensäußerung eines Volkes, den Tanz, ein gut Teil beitragen zu unserem Verständnis seines Wesens. Aus diesem Gedanken heraus entstand die vorliegende Arbeit. Mögen auch die Ergebnisse noch nicht völlig ausgewertet sein, so darf ich doch wohl hoffen, wenigstens eine Grundlage geschaffen zu haben, die auch die beliebten unrichtigen Aufsätze über dies Thema verhindern hilft. Da mir die Mittel zu einer Reise nach Ägypten fehlten, war ich auf die allerdings meist ausreichend veröffentlichten Darstellungen und Texte angewiesen.

Ergänzend durfte ich Herrn Prof. Scharffs Aufzeichnungen über die thebanischen Gräber benützen und mich dort über einige Szenen genauer unterrichten. Herrn Dr. Schott verdanke ich die Vorlage zu Abb. 41 meiner Arbeit. An Hand eines Photos, das mir Herr Prof. Watzinger zur Verfügung stellte, war es mir möglich, die Beischrift ⁽¹⁵⁾ zu prüfen. Mr. Edwards, London, machte sich lebenswürdigerweise die Mühe, mir die Pause einer Umzeichnung nach einem Manuskript von Hay im Britischen Museum herzustellen. Ihnen allen, sowie Herrn Prof. Roeder, dem ich einen freundlichen Hinweis verdanke, möchte ich meinen besten Dank aussprechen.

Vor allen anderen gilt mein besonderer Dank meinem sehr verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. A. Scharff. Er hat meine Arbeit, die als Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität München vorlag, durch wertvolle Anregungen gefördert.

Der Druck der Arbeit wurde ermöglicht durch einen privaten Zuschuß. Dafür bin ich zu großem Dank verpflichtet.

München, November 1937.

Emma Brunner-Traut.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	9
I. Vorgeschichte und Frühzeit	11
II. Altes Reich	13
A. Der strenge <i>ibj</i> -Tanz beim Totenkult (Residenz)	14
B. Der strenge <i>ibj</i> -Tanz bei der Prozession (Residenz)	20
C. Der reigenartige Paartanz in Verbindung mit dem strengen Tanz beim Kult (Residenz)	21
D. Der Hathor(sprung)tanz (Residenz)	22
E. Der akrobatisch-ekstatische Tanz beim göttlichen Kult (?) (Residenz)	23
Exkurs über Kugelzopftracht	24
F. Der strenge <i>ibj</i> -Tanz beim Totenkult (Provinz)	25
G. 1. Der reigenartige akrobatische Tanz bei der Totenprozession (Dér el-Gebräui)	25
2. Ein Paartanz beim Kult (Theben)	27
H. Der lebhaft „regellose“ Gruppentanz mit Sistrern und Hölzern beim Kult (Residenz und Provinz)	27
I. Berufsleben der Tänzerinnen	30
K. Kleidersack, Affen, Zwerge	32
III. Mittleres Reich	37
A. Der Tanz bei der Speisetischszene	37
B. Der Tanz bei der Statuenprozession (Beni Hasan)	38
C. Akrobatischer Tanz beim göttlichen Kult	39
D. Hathortanz	
1. Hathorsprungtanz	40
2. Dramatischer Hathortanz	41
E. Muu-Tanz	43
F. Titel von Tänzerinnen und anderen Harimsmitgliedern	44
G. Tätowierung	46
IV. Neues Reich	47
A. Hathorsprungtanz	48
B. Der Tanz beim göttlichen Kult	
1. Der akrobatische <i>hbj</i> -Tanz	48
2. Ein Tanz beim <i>š'h</i> <i>Dd</i> -Fest	52
Exkurs über <i>dhn</i>	52
C. Muu-Tanz	53
D. Ein archaisierender strenger Tanz bei der Statuenprozession	59
Exkurs über Klagende	60
E. Der Tanz bei Totenfeierlichkeiten	61
F. Der schöne Tanz beim Gastmahl	61
G. Der Tanz bei öffentlichen Festen	68
H. Tänzerinnen und andere Harimsbewohnerinnen	70
I. Fremdvölkertanz	72
K. Sprachliche Erörterungen der Ausdrücke für „tanzen“	
1. <i>ibj</i>	76
2. <i>hbj</i>	78
3. <i>hbj</i>	78
4. <i>kšš</i>	79
5. Vermeintliche Ausdrücke für „tanzen“	80
Zusammenfassung	81
Tabellarisch angeordnete Beischriften zu den Tänzen	83
Verzeichnis der stark abgekürzt zitierten Werke	90
Nachweise der Abbildungen	91

EINLEITUNG

Wer die vorliegende Arbeit liest in der Hoffnung, in ihr eine kulturelle, religiöse, volkskundliche oder auch choreographische Ausdeutung des ägyptischen Tanzes zu finden, eingegliedert in die Betrachtung des Tanzes anderer Völker und Zeiten, wird sie enttäuscht aus der Hand legen. In der **Abhandlung** werden bewußt häufige **naheliegende Vergleiche** und eine Gesamtschau vermieden. Die Verfasserin will **nichts** weiter bieten als eine **bescheidene fachwissenschaftliche Spezialuntersuchung** über den ägyptischen Tanz, die Darstellung und Texte in gleicher Weise berücksichtigt. Besonders die Schwierigkeit der ägyptischen Sprache, die eigenen, für einen Laien leicht mißzuverstehenden Gesetze der ägyptischen Kunst, die Undurchsichtigkeit der ägyptischen Religionsvorstellungen machen es notwendig, daß die **Fragen des ägyptischen Tanzes** zunächst von einem Fachkundigen untersucht werden. **Berufeneren sei es vorbehalten**, die Ergebnisse im Rahmen zusammenfassender und vergleichender **Arbeiten** zu verwerten.

Welche zuverlässige, umfassende Quelle aber bietet sich diesen Forschern für den **ägyptischen Tanz**? Soweit ich urteile — keine. Zwar gibt es eine Unzahl von **Einzelbemerkungen**, einige überblickende Kapitel in Kulturgeschichten und kurze Abschnitte in größeren **allgemeinen** Werken. Doch mußten diese letzten, auf unzulängliches Material gestützt, **notwendig zu unrichtigen oder schiefen Erklärungen** kommen. So liegen an nennenswerten **Arbeiten** vor: WILKINSON-BIRCH, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians* Bd. I, S. 500ff.; ERMANN-RANKE, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum* S. 280ff.; WIEDEMANN, *Das alte Ägypten* S. 371ff.; P. MONTET, *Scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'ancien empire* S. 365ff. und als neueste KEES, *Kulturgeschichte des Alten Orients: Ägypten* (*Handbuch der Altertumswissenschaft*) S. 91ff. — **Arbeiten**, die, z. T. überholt, als kleiner Teil einer Kulturgeschichte nur einen ungenügenden Überblick verschaffen können; WIEDEMANN, *Das Spiel im Alten Ägypten* (*Zeitschr. d. Vereins für rheinische und westfälische Volkskunde* Heft III 1912, S. 176ff.) — eine populäre Schrift mit gutem Quellennachweis, die sich nicht zur Aufgabe machen konnte, die oft sehr kühnen Theorien zu begründen; Luise KLEBS, *Die Reliefs des Alten Reiches* S. 109ff.; *Die Reliefs des Mittleren Reiches* S. 145ff.; *Die Reliefs des Neuen Reiches* S. 218ff. — ein unvollständiger Quellennachweis der bildlichen Darstellungen; KEES, *Der Opfertanz des ägyptischen Königs* berührt in Kap. III, 2 einige Privattänze und erklärt — meiner Ansicht nach unrichtig — den Tanz um seiner selbst willen als spätere Phase seiner **Entwicklung** aus der Laufbewegung der dienstfertigen Untertanen; auf WIEDEMANN fußend, ist das Kapitel über den ägyptischen Tanz entstanden in WEEGE, *Der Tanz in der Antike* S. 19ff., in dem ohne das nötige Verständnis schwierige Probleme scheinbar gelöst sind; schließlich sei noch SACHS' *Weltgeschichte des Tanzes* genannt, die auf S. 156ff. aus Mangel an genügenden Vorarbeiten sicher **unrichtig eine Erklärung** einiger Tanzarten durch Magie bietet, und für das **moderne Ägypten** das nützliche Buch von W. S. BLACKMAN, *The Fellāh of Upper Egypt*. — Nachdem meine Arbeit **bereits abgeschlossen** war, kam mir das 1935 in Prag erschienene Buch von IRENA LEXOÁ, *Ancient Egyptian Dances* zu Händen — eine Studie, die alle **philologischen** und andere wissenschaftlichen Erörterungen beiseite läßt, sich leider auf veraltete Quellen stützt und sich bemüht, die Ergebnisse, meist über Äußeres des ägyptischen Tanzes, in leicht **verständlicher** Art allen für Kulturfragen Interessierten darzubieten; da es sich also an einen anderen Leserkreis wendet, dürfte es meine Untersuchung nicht überflüssig machen.

Zum Gegenstand der vorliegenden Abhandlung sind einerseits die **bildlichen Darstellungen** (vor allem auf Grabwänden) gewählt, die im eigentlichen Wortsinne den **Tanz betreffen**, andererseits die **textlichen Erwähnungen**, die sich, nach meinem auf Grund der **Beischriften** gewonnenen Urteil, mit Sicherheit auf Tanz beziehen. So kommt es, daß manche Denkmäler, die seither als Beweise für die Tanzkunst in Ägypten **angesehen** wurden, für meine **Betrachtung** ausgeschieden, andere hinzugefügt werden mußten. Um meine Wahl zu begründen, ist eine **Bestimmung** des Begriffes Tanz erforderlich. Unter Tanz sei die rhythmische Körperbewegung verstanden, die dem kultischen oder künstlerischen Ausdrucksbedürfnis entspringt, einerlei, ob als selbstverständ-

liche, spontane Lebensäußerung oder als zweckgebundene, berufsmäßige Handlung. Die rhythmische Arbeitsbewegung, die in KARL BÜCHERS „Arbeit und Rhythmus“ eine meisterhafte Behandlung erfahren hat, rein sportliche Betätigungen oder gymnastische Spiele sind unberücksichtigt oder nur so weit verarbeitet, als sie zum besseren Verständnis der Darlegung dienen.

Es erwies sich als notwendig, gelegentlich auf die musikalische Begleitung der Tänze einzugehen und, um die Möglichkeiten der Tanzbewegungen schärfer einzugrenzen, Exkurse über Gebärden, wie Klagegesten und Laufhaltung einzuschleiben. Dagegen erfuhr die „einfachste und strengste Form des Tanzes“, der Kultlauf, keine Behandlung (vgl. dafür KEES, Opfertanz); diese Ausdrucksbewegung ist wie jede Prozession, jeder feierliche Gang, jedes abgemessene Schreiten ein Zeugnis dafür, daß wir in gewichtigen Augenblicken den rhythmischen Hintergrund des Lebens empfinden.

Titel und gesellschaftliche Stellung der Tanzenden ließ ich mir besonders angelegen sein. Es boten sich für diese Fragen die meisten Schwierigkeiten. Aber ich hoffe zur Klärung des Verhältnisses der Tänzerinnen zu dem übrigen Harims- und Tempelpersonal einiges beigetragen zu haben.

Die verschiedenen Ausdrücke für Tanzen, wie *ib*, *trf*, *hbj* und *kšks* waren begrifflich und sprachlich zu untersuchen; von anderen, wie *ihb*, mußte nachgewiesen werden, daß sie kaum als Tanzbezeichnung gelten dürfen. Auch ließ es sich nicht vermeiden, auf die Namen einiger Instrumente, die für die Tanzbegleitung verwendet werden, und auf Wörter, die sich auf Singen und Klatschen beziehen, einzugehen.

Innerhalb der zeitlichen Gliederung ist der Stoff im wesentlichen nach der Gelegenheit, bei der die Tanzaufführungen stattfanden, eingeteilt. Die im Anhang zusammengestellten Beischriften mögen das Kapitel über die sprachlichen Fragen ergänzen. Um die Anschaulichkeit zu erhöhen, habe ich die typischsten Beispiele der einzelnen Tanzarten, obwohl sie sonst veröffentlicht sind, abgebildet.

Auf die Inschriften verweisen die Zahlen in (), auf die Abbildungen, die am Ende der Arbeit in einer Liste zusammengestellt sind, die „Abb.“-Hinweise. Die Werke, auf die ich mich stütze, sind in der üblichen Art zitiert, die stark abgekürzten Zitate in einer eigenen Liste erläutert. Die Beischriften sind nur soweit aufgenommen, als sie sich auf den Tanz beziehen. Um unnötige Transskriptionen zu vermeiden, habe ich die ägyptischen Wörter möglichst in lesbarer Form wiedergegeben.

I. VORGESCHICHTE UND FRÜHZEIT

VORGESCHICHTE

Die frühesten vorgeschichtlichen Zeugnisse tänzerischer Übungen entstammen vermutlich der sogenannten Neqade I-Periode. Neben Beischläferinnen gab man dem Toten aus Ton gebildete Frauenfiguren mit erhobenen Armen mit ins Grab (Abb. 1)¹. Wahrscheinlich stellen sie Tänzerinnen dar, die, gleich den ersten, ihren Herrn zu erfreuen suchten. Doch möchte ich die Deutung der Frauen als Klageweiber nicht völlig ablehnen². Waren sie nicht ebenfalls notwendig, um das Jenseitsbedürfnis des Verstorbenen zu befriedigen? Müssen denn die späteren Darstellungen etwa des Leichenzuges nicht auf ähnliche Weise erklärt werden? Auch kann ich die Gebärde einer Tonfigur der späten Vorgeschichte³, die gewiß keine Tänzerin vorstellt, kaum anders denn als klagend deuten.

Die Zeichnungen auf einer dieser Figuren (Abb. 1)¹ haben meiner Ansicht nach rein dekorativen Sinn. Wie ein gleichzeitiges Gefäß bemalt wurde, so schmückte man diese Figur mit Ornamenten, nicht um eine Tätowierung anzudeuten⁴.

Bei all diesen nackten Frauenfiguren, deren Fruchtbarkeitsorgane oft besonders betont sind⁵, möchte man am liebsten an die große Muttergottheit denken, die magna mater, wie sie sich im ganzen Mittelmeergebiet findet. Doch einmal verlangt die \sqcup -Haltung der Arme eine andere Erklärung⁶, außerdem kommt uns die zeichnerische Darstellung zu Hilfe: die Figuren, die wir auf der rotbemalten Neqade II-Keramik treffen und die in der Haltung den eben erwähnten plastischen Frauengestalten entsprechen, sind höchstwahrscheinlich Tänzerinnen. Für das Kunstwollen dieser Kulturstufe ist es nur bezeichnend, daß neben Schiffen, Gazellen, Flamingos und Jägern, den bevorzugten Motiven dieser Epoche, als weitere dekorative Füllung, ohne inneren Zusammenhang mit ihrer Umgebung, Tänzer auftreten (Abb. 2)⁷. In diesen weiblichen

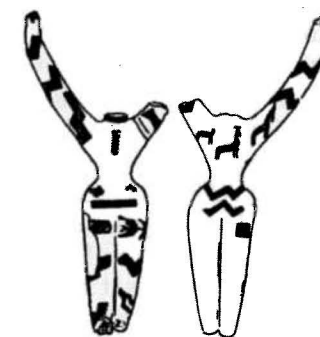


Abb. 1.
Bemalte Tonfigur einer Tanzenden (?) der ersten Neqade-Kultur.

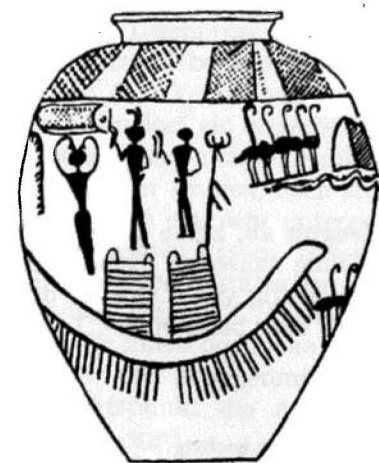


Abb. 2.
Tanzende Frau und Männer mit Klapperhölzern als Bildschmuck eines Tongefäßes der zweiten Neqade-Kultur.

¹ CAPART, Primitive Art S. 22 (Abb. 5).

² Vgl. dazu SCHARFF, Altert. II, S. 25.

³ PETRIE, Prehistoric Egypt T. 3, 3.



⁴ So SCHARFF a. a. O. S. 32 u. o. Die weiblichen rundplastischen Figuren des 3. Jahrtausends in Griechenland (bes. Thessalien und Kykladen), deren Sinn als Fruchtbarkeitsgöttin, als Priesterin oder als Urmutter noch nicht einwandfrei feststeht, weisen ebenfalls Bemalungen in derselben Art wie die gleichzeitigen Gefäße auf. Auch diese Zeichnungen bezwecken nicht die Angabe der Kleidung oder Tätowierung, sondern dienen lediglich als Schmuck der Figur. — Auf unsere vorgeschichtlichen „tätowierten“ Frauen verweist auch W. S. BLACKMAN, The Fellāhin of Upper Egypt S. 283f. — Zur Tätowierung im MR vgl. unten S. 46.

⁵ Mit Steatopygie hat diese Bildung kaum etwas zu tun; wie bei den verwandten Figuren anderer Kulturen wird dadurch die weibliche Fruchtbarkeit zum Ausdruck gebracht sein (vgl. die paläolithische Venus von Willendorf, die gleichsam nur aus diesen Körperteilen aufgebaut ist; Kopf und Gliedmaße werden nur roh angedeutet).
⁶ Wenn man sie nicht mit HORNBLLOWER (JEA 15, 29ff.) als die schützende Haltung der umarmenden Mutter (vgl. etwa das Determinativ von *shn* oder *ink* \sqcup) deuten will. Es wäre nicht einzusehen, warum

die Mutter ihre Arme nach oben anstatt nach vorne hält. In den Determinativen konnten diese beiden Arten der Haltung freilich nicht unterschieden werden. — Vgl. dort auch die Einwände gegen die Annahme einer Tätowierung dieser Figur.

⁷ CAPART, Primitive Art S. 118f., 121. Zum Wesen der Bemalung dieser Zeit vgl. SCHARFF, Altertümer I, S. 141ff.

Figuren mit unbewegten Beinen und nahezu kreisförmig über den Kopf erhobenen Armen erkennen wir die Vorstufe zu jenen AR-Tänzerinnen, die, gemessen schreitend, die Arme rautenartig nach oben halten (vgl. Abb. 3)¹. Die vorgeschichtlichen Frauen haben die Handflächen nach unten gekehrt, während in den späteren Darstellungen die entgegengesetzte Handhaltung üblich ist. Daß es sich bei der Gebärde dieser Frauen um eine Tanz-, nicht Klagegeste handelt, wird wahrscheinlich gemacht durch die Männer, die daneben mit Klappern den Takt ihrer Übungen regeln. Das aus zwei leicht gebogenen Hölzern bestehende Instrument wird an seinem unteren Ende gefaßt, beim Schütteln schlagen die Hölzer in ihrem oberen Teil gegeneinander².

Diese Tänzerinnen mit kreisförmig über den Kopf erhobenen Armen sind typisch für die zweite Neqade-Kultur. Bei den „von Asien eingewanderten Federschmuck-Leuten“, deren Felsbilder Winkler³ neuerdings im Wâdi Hamamât und seinen Seitentälern aufnahm, die aber von ägyptologischer Seite kulturgeschichtlich noch nicht sicher einzuordnen sind, gibt es dagegen Tänzer und Tänzerinnen, die völlig andere, mannigfaltige und z. T. verhältnismäßig komplizierte Haltungs- und Bewegungsmotive darbieten. Die nach oben erhobenen Arme schließen sich hier nicht zum Kreis, sondern gleichen den -Armen der klassischen Tänzerinnen des AR⁴. Das in anderen Kulturkreisen beliebte Motiv der Henkelarme treffen wir ebenso bei diesem Volksstamm⁵. Mit einem kurzen, weit fliegenden Röckchen scheinen die beiden Mädchen bekleidet, die, im Profil gezeichnet, mit erhobenen Armen vor einem „Federschmuck“-Mann graziös sich biegender tanzen⁶. Eine Reihe von Frauen im langen Gewand, die sich, an den Händen fassend, im Reigen wiegt, scheint der gleichen Volksgruppe anzugehören⁷. Wiederum im Profil gezeichnet sind die Tänzer, die in den leicht angehobenen Armen (Klapper?-)Stäbe halten⁸; ein Bein wird im Knie angewinkelt — eine Stellung, die das spätere charakteristische Deutbild für *ib* „tanzen“ () noch zum Ausdruck bringt. Einmal sehen wir ein Männerpaar den einen Arm sich gegenseitig um den Nacken legen, während ihre freien, seitwärts gestreckten Arme mit Stäben hantieren⁹.

Das sich ergebende Bild ist bunt in bezug auf Haltung und Bewegung, auf Tracht- und Ausstattung. An den Aufführungen nehmen vorzugsweise Männer teil. Auffallend sind die Verbindungen gerade dieses Volksstammes zur geschichtlichen Kultur Ägyptens.

Der Reigentanz, der sich auch auf den Gefäßen der zweiten Neqade-Stufe findet, — dort sogar von Männern und Frauen gemeinsam ausgeführt¹⁰ — ist auch von vorderasiatischen Darstellungen mehrfach bekannt¹¹, wird aber eine selbständige Erfindung der verschiedenen Kulturkreise sein.

Leider geben auch diese Felsbilder nichts aus für die Gelegenheit, bei der die Tanzaufführungen stattfanden.

FRÜHZEIT

Wenig Darstellungen legen über den vorgeschichtlichen Tanz Zeugnis ab, keine sicher über den der Frühzeit. Die in devoter Dienstefrigkeit sich eilend dem König nahenden fremdländischen Untertanen auf zwei Käulenknäufen von Hierakonpolis¹² sind richtig von Kees bei den Laufszenen behandelt¹³. Auf die unmittelbare Berührung von Lauf und Tanz beim Opfer-„Tanz“ hat Kees auch in diesem Zusammenhang hingewiesen.

¹ Andere Beispiele s. u. S. 14 Anm. 8.

² Die Art der Klapper ist für die Betrachtung der Instrumente in geschichtlicher Zeit wichtig. — Unbedingt muß man den Begriff der „Kastagnetten“ (so CAPART), der mit den Fingern zusammenzuschnellenden Daumenklapper, von dem der hier vorliegenden Klappern scheiden.

³ WINKLER, Völker und Völkerbewegungen, Stuttgart 1937.

⁴ WINKLER a. a. O. Abb. 11.

⁵ WINKLER a. a. O. Abb. 18 ff.

⁶ WINKLER a. a. O. Abb. 25.

⁷ WINKLER a. a. O. Abb. 26.

⁸ WINKLER a. a. O. O. Abb. 27.

⁹ WINKLER a. a. O. Abb. 28.

¹⁰ Z. B. CAPART, Primitive Art S. 118 (Abb. 91).

¹¹ Z. B. DE MORGAN, La Préhistoire Orientale 2, S. 270 (Abb. 299, 1).

¹² QUIBELL, Hierakonpolis I, T. 26 B, 26A.

¹³ Opfertanz S. 113 f.

Mit gewissem Recht sind vielleicht die Frauen mit langen Zöpfen auf dem Keulenknäuf des Königs Skorpion bei seinem Siegesfest als Tänzerinnen anzusehen¹, doch aus ihrer unausgesprochenen Art zu tanzen ergibt sich kaum etwas für unsere Fragen.

Für die Tanzgelegenheit können wir für die Zeit der Vor- und Frühgeschichte den Denkmälern so gut wie nichts entnehmen, dürfen aber annehmen, daß hier hauptsächlich bei wichtigen religiösen Ereignissen oder feierlichen Handlungen unter der klappernden oder klatschenden Begleitung von Männern getanzt wurde². Daneben gab es wohl Jagd- und Kriegstänze, die, zu den ursprünglichen Tänzen zählend, in manchen Ländern von den Frauen zu Hause aufgeführt wurden, damit den Männern eine gute Beute er-tanzt werde.

II. ALTES REICH

Aus der Zeit des AR, der staatlich und kulturell am meisten geschlossenen und gefestigten Periode der ägyptischen Geschichte, entsteht uns aus den Denkmälern, die uns für den Tanz überkommen sind, ebenso der Eindruck großer Einheitlichkeit. Der Tanz ist vielleicht mehr als jede andere Lebensäußerung der wahre, unverkennbare Ausdruck eines Lebensgefühls, wenn er sich auch in Ägypten nicht auf der Stufe jener „Primitiven“ beobachten läßt, bei denen er sich als selbstverständliche Lebensfunktion äußert, eng verbunden mit anderen Regungen ihres Seins. Denn sobald wir sie in geschichtlicher Zeit zu fassen vermögen, sind die Tänzerinnen bereits berufsmäßig angestellt. Der plötzlich seit der 4. Dynastie vor uns tretende Tanz ist von hoher Kultur durchdrungen, formvollendet und fügt sich völlig in den Kanon der späteren AR-Tänze. Er dient bereits in dieser frühen geschichtlichen Epoche auch der Ästhetik, hat den Zweck, etwa beim Gastmahl den Herrn zu erfreuen; doch mag der magische Sinn der Tänze bei der Totenprozession noch nicht vergessen sein. Der Tanz war ursprünglich nutzbringend und darum lebensnotwendig³. Gerade die Begräbnistänze fehlen bei keinem primitiven Volk, sie sollen dem Verstorbenen durch das rhythmische Geleite den Übergang ins Jenseits erleichtern und ihm dort ein besseres Los bewirken. — Die Tänze des AR sind Gemeinschaftstänze, sie haben eine gesellschaftliche Funktion. Diese größere Gemeinschaft kann sich jedoch auch paarweise zueinander ordnen, doch stets zu Paaren gleichen Geschlechts. Die Männer spielen im ganzen beim Tanz eine sehr untergeordnete Rolle. — Wie im MR und NR, so wohl schon im AR wurden bei religiösen Festen, meist bei Götterprozessionen, akrobatisch-exzentrische Tänze aufgeführt, die zu jenen ekstatischen Tänzen gehören, die „zum Sinnbild der mystischen Gottesvereinigung werden können“⁴. Wenn sie auch in späterer Zeit zur Kunstfertigkeit abgewertet sein mögen, so liegt ihnen doch eine magische Handlung zugrunde.

Für die gruppenmäßige Zusammenfassung der Tänze gelte im folgenden als oberster Gesichtspunkt die Art der Ausführung⁵, die jedoch meist durch den Zusammenhang bestimmt wird.

Wir scheiden die Tänze der Residenz⁶ von denen der kulturell abhängigen Provinz und beginnen mit den Darbietungen bei Grabzeremonien verschiedener Art. Es ist notwendig, das Thema zunächst genauer zu umreißen.

¹ QUIBELL a. a. O. T. 26 C, 2.

² Daß das Klatschen dem Klappern entwicklungsgeschichtlich vorausging, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden.

³ Vgl. dazu G. VAN DER LEEUW, Phänomänologie der Religion § 53, 2 und ders., Tanz.

⁴ LEEUW, Phänomänologie S. 352 und SACHS, Weltgeschichte S. 156.

⁵ Auf andersartige Tänze, die im gleichen Zusammenhang aufgeführt werden, werde ich jedesmal verweisen.

⁶ Sie finden sich in Gräbern von Saqqâra, Gise, Dahschûr und Abusir.

A. DER STRENGE *ibi*-TANZ BEIM TOTENKULT (RESIDENZ)

Das Thema ist insofern ungenau, als der zu behandelnde Tanz auch für andere Begebenheiten des täglichen Lebens übertragen werden darf.

Mag der Grabinhaber die Situationen, bei denen die Frauen seines Harims¹ ihn durch Tänze unterhielten, festgehalten haben, „um diesen Resultaten seines irdischen Lebens durch die Aufzeichnung auf seine Grabwand gesicherte Existenz zu gewährleisten“,² hat er seine Taten und Erfolge durch ihre Fixierung vor dem Vergessenwerden bewahren wollen³, oder mochten ihm die Darstellungen die Befriedigung seiner Bedürfnisse im Jenseits verbürgt haben⁴ — einerlei, die Motive der Wandbilder sind dem realen Leben entnommen. Selbst bei der letzten Annahme der Projektion der irdischen Geschehnisse in die jenseitige Welt dürfen wir keine künstliche Scheidung versuchen wollen zwischen der Speisetischszene, die den Herrn beim fröhlichen Mahl in seinem diesseitigen Leben wiedergibt und der, die ihn als Verstorbenen zeigt, der das Kultopfer entgegennimmt, denn die Szenen weisen für uns keinen Unterschied auf. Zwar haben wir zweifellos die Darstellung des Totenmahles und des selteneren profanen Speisens zu trennen, — die Einordnung der Bilder in die Gesamtkomposition der Szenen ermöglicht dies oft — doch ergeben sich für die beiden Handlungen für unsere Betrachtung keine wesentlichen Unterschiede. Wir sind deshalb auf alle Fälle berechtigt, die Ausstattung auch einer solchen kultischen Speisetischszene für das Mahl des Lebenden in Anspruch zu nehmen. Darum behandeln wir diese in der Darstellung nicht grundsätzlich geschiedenen Ereignisse für unsere Untersuchung des Tanzes, der Ausgestaltung dieser Handlungen, gemeinsam in dem Abschnitt „Kultischer Tanz“.

Der gleiche Tanz aber, der das Mahl des Herrn begleitet, wird von den Harismädchen auch bei anderen Gelegenheiten aufgeführt: dem rituellen Schlachtopfer, dem Darbringen der Opferpenden und ähnlichen Zeremonien.

Die Abgrenzung dieser Szenen voneinander und die eindeutige Zuweisung des Tanzes zu einem dieser Bilder ist oft unmöglich. Soweit daher der Tanz unterschiedslos bei all diesen Gelegenheiten aufgeführt wird, soll er hier auch unterschiedslos betrachtet werden.

SAQQÂRA und DAHSCHÛR.

An Hand des schönen Beispiels im Ti-Grab (Abb. 3)⁵ aus der Zeit des Ne-user-Rê möchte ich den strengen Tanz in Saqqâra behandeln⁶. Zehn Harismädchen halten die Arme rautenförmig über den Kopf, schreiten ruhig und würdevoll, indem sie nur mit der Spitze des vorgesetzten Fußes leicht den Boden berühren. Aus dem klar und einfach komponierten Bild strömt uns eine gelassene, wohltuende Ruhe entgegen. Schlicht und innerlich im Ausdruck ist der Tanz, im Gegensatz zu den späteren dramatischen Aufführungen, nichts weiter als die poetische Verwirklichung der Idee des Tanzens an sich.

¹ Zu der gesellschaftlichen Einordnung der Tänzerinnen s. u. S. 30ff.; S. 44ff. u. S. 71f.

² J. SPIEGEL, Die Idee vom Totengericht S. 5ff.

³ KEES, Totenglauben S. 7.

⁴ Nach der allgemein üblichen Ansicht, z. B. ERMAN, Religion.

⁵ STEINDORFF, Grab des Ti T. 60.

⁶ Weitere Beispiele des strengen Tanzes in Saqqâra bieten die unfertige Darstellung QUIBELL, Excav. at Saqqarah III (1907/08), T. 66, 1, bei der nach der Beischrift zwei Flötenspieler, drei Cheironomiker und ein Harfner zu ergänzen sind; die Reliefs im Louvre (BOREUX, Catalogue I, T. 28), in Kairo (Le Musée I, T. 26 = MARIETTE, Mastabas D 47, S. 306 = WRESZINSKI, Atlas I, 407), im Britischen Museum (Introd. Guide to the Egyptian Collections 1930, Abb. 51, S. 121) und in Berlin (Nr. 15004 = FECHHEIMER, Plastik T. 126; Inschr.: Äg. Inschr. Bln. I, 20ff.). Wohl um den gleichen Tanz in diesem Zusammenhang handelt es sich bei der Darstellung in der Mastaba Saqqâra D 49 (MARIETTE, Mastabas S. 312); D 3, S. 180. — Eine Darstellung von Dahschûr in DE MORGAN, Fouilles à Dahchour 1894/95 T. 25 = WRESZINSKI, Atlas I, 414. — In der Nähe von Brettspielern Mastaba D 55 in MARIETTE, Mastabas S. 327 = v. DE WALLE, Mast. de Neferiretnef S. 21 und MARIETTE, Mastabas E 10, S. 404.

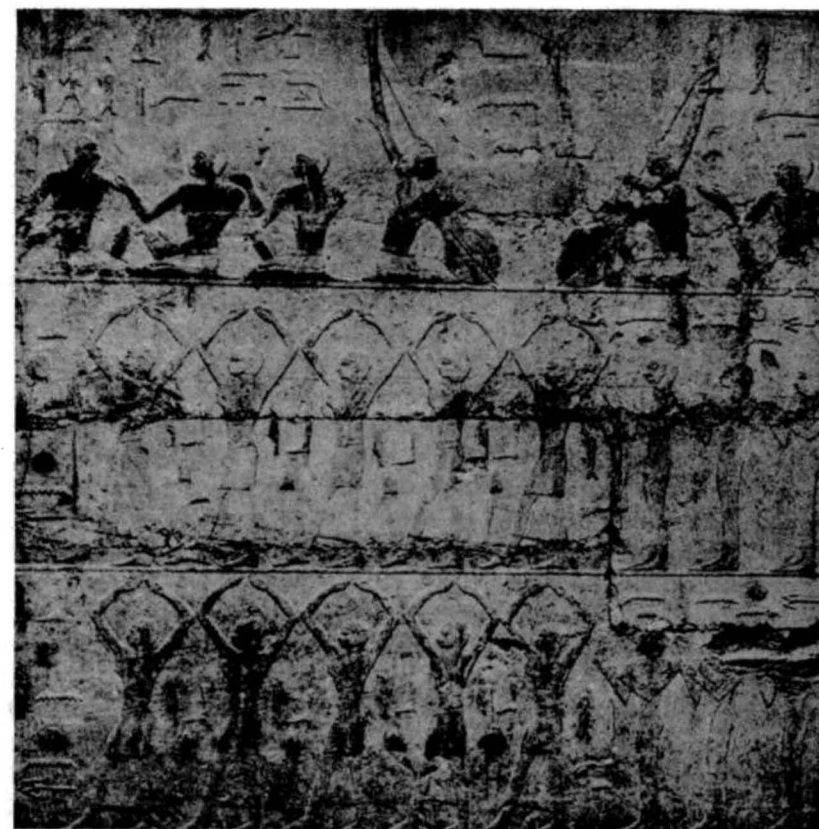


Abb. 3. Strenger *ibi*-Tanz beim Kult aus dem Grabe des Ti in Saqqâra.

Nicht der Regel entspricht es, daß die Mädchen über dem üblichen kurzen Schurz einen **langen** tragen. Das Kreuzband, im AR ein häufiger Bestandteil der Tänzerinnentracht, wird um den Hals geschlungen und nach Kreuzung auf der Brust und im Rücken meist auf dem **Leib** geknotet¹. Zur Alltagskleidung der Frau gehört es nicht, jedoch, um nur einige Fälle zu nennen, zeigt es die Tracht eines Libyerstammes², findet es sich bei den Äthiopen³, ist es um den **Leib** des Gottes Min gebunden⁴, wird es von ägyptischen Prinzessinnen⁵ und ähnlich von Vogelstellern und Jägern getragen⁶; bei ägyptisch-griechischen Isis-Figuren erkennen wir **noch** seine Überreste⁷. — Während das so verbreitete Kreuzband als einfaches Schmuckmittel dient, kommt ihm bei den Tänzerinnen eine besondere Bedeutung zu: die Kleidung der Tänzerinnen unterscheidet sich von der üblichen Frauentracht allgemein dadurch, daß sie das **Bestreben** hat, die Reize des Körpers zu betonen und außerdem ihn weniger zu verhüllen, um seine **Bewegungen**

¹ Sehr gute Beispiele der Tracht des Kreuzbandes, das neben einem buntgestreiften Röckchen den Körper bedeckt, bieten die Darstellungsreste auf den leider kümmerlichen Fragmenten aus dem Grabdenkmal des Königs Sa-hu-Rê (BORCHARDT, Sahure II, T. 54). Daß die Mädchen zu einer Tanzszene gehörten, läßt sich eher aus den daneben abgebildeten „Sängerinnen“ als aus den „Tänzerinnen“ selbst schließen. So wichtig für uns das Vorkommen eines Tanzes im königlichen Grabdenkmal wäre, so habe ich dies Beispiel keiner bestimmten Gruppe zugeordnet, da es die wenigen Reste — wenn sie überhaupt zu einer Tanzdarstellung gehörten — nicht erlauben.

² BORCHARDT, Sahure II, T. 1 und 5ff.

³ EME Photo 10 A.

⁴ Z. B. JÉQUIER, L'architecture I, T. 24, 2.

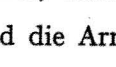

⁵ ROSELLINI, Mon. stor. T. 19, Nr. 23.

⁶ Leiden, Beschreibung I, T. 12.

⁷ Isis, mit Hathor identifiziert, war schlechthin die Göttin der ägyptischen Frauen. So mag in späterer Zeit gerade sie zu dem Kreuzband gekommen sein, das einen Teil der Tracht des wesentlich weiblichen Berufes ausmacht. — PERDRIZET, Les Terres cuites grecques d'Egypte de la Coll. Fouquet T. 3, Nr. 288; Kaufmann, Ägypt. Terrakotten, Fig. 25.

nicht zu hemmen. Deshalb finden wir bei den Tänzerinnen auch nur selten (nur in der Residenz!) das sonst gewöhnliche lange Frauengewand mit Tragbändern¹. Das Kreuzband aber will, wie der Hüftgürtel der im übrigen unbedeckten Tanzmädchen des NR, als ein Mittel der gesteigerten Koketterie verstanden sein.

Die klatschenden Mädchen, wie meist so auch hier im eng anliegenden Trägergewand², sind deutlich im Begriff, die Hände zum Klatschen ineinander zu schlagen³. Ganz charakteristisch ist ihre Handhaltung von der der Sänger und Cheironomiker unterschieden, die beim gewählten Beispiel des Ti-Grabes im darüber befindlichen Bildstreifen den Musikanten gegenüber dargestellt sind. Eine Hand haben sie hinter das Ohr gelegt, um den Ton aus der Kehle zu pressen, wie es noch heute viele Orientalen zu tun pflegen und wie es eine Spätzeit-Bronze sehr hübsch veranschaulicht⁴, oder sie haben sie ganz unbeteiligt auf ein Bein gelegt. Die andere halten sie in verschiedener Höhe mit unterschiedenen Hand- und Fingerstellungen in mehr oder weniger großem Winkel von sich gestreckt⁵. Berücksichtigen wir außerdem, daß diese Sänger meist den Musikern gegenüber sitzen⁶, daß die gegenseitige Beziehung von Sänger und Musiker sogar ausdrücklich durch die sonst unerklärliche Kopfwendung eines Flötisten anschaulich gemacht wird⁷, so dürfen wir nicht zweifeln, daß wir in den Männern Sänger vor uns haben, die die Kunst, durch Handbewegung Verlauf der Melodie, bestimmte Vortragsmanieren, Dynamik und Rhythmik anzudeuten, die Kunst der Cheironomie, verstehen⁸. Die cheironomische Praxis ist in erster Linie orientalisches Kulturgut und hat in Ägypten ihre Heimat. Die Erinnerung an eine alte, allen bekannte Melodie wird den Musikern durch die Hilfe des Cheironomikers verdeutlicht⁹. — Das NR, das, wie wir sehen werden, ein improvisiertes Tonstück dem alten Liede vorzieht, kann deshalb ihrer entraten.

Die Orchestersänger verbinden also mit ihrer Übung die cheironomische Kunst, daraus erklärt sich der Arm mit Hand als Determinativ von *ḥs-t* () „singen“ und die Arm-„Klapper“ als Sinnbild des Sängerberufes, wie SACHS sehr wahrscheinlich gemacht hat¹⁰. Den weiblichen Sängern dagegen fällt die Aufgabe des Taktklatschens zu, so daß wir neben der Beischrift *ḥs-j-t* auch ihre zweite, der Wichtigkeit nach vielleicht erste Funktion, das Taktieren (durch Klatschen), *msh* ()^{(9), (19), (21)}¹¹ beigeschrieben finden.

¹ BOREUX, Cat. du Louvre I, T. 28; Brit. Mus. Introd. Guide 1930, Abb. 51 (S. 121); LD II, 35; vgl. zu den nackten Tänzerinnen auch u. S. 22 Anm. 4.

² Nur bei PETRIE, Deshasheh T. 12 (hier Abb. 11) tragen auch die Klatschenden den Schurz.

³ Es braucht wohl kaum besonders hervorgehoben zu werden, daß die Frauen den Takt und nicht, wie vielfach behauptet wird, Beifall klatschen!

⁴ Ann. Serv. 8, 282f.

⁵ Vgl. z. B. QUIBELL, Excav. at Saqqarah III (1907/08) T. 64; Le Musée I, T. 26 (die Arm- und Handhaltung der beiden die gleiche Melodie winkenden Cheironomiker vor dem Harfner ist gleich gegenüber der der andern, die den übrigen Musikern je eine andere Melodie vorzeichnen) und PETRIE a. a. O. Nur auf LD II, 109 macht der Sänger die Handbewegung des Klatschens. S. dazu S. 22 Anm. 4.

⁶ Im Beispiel des Ti-Grabes (hier Abb. 3; auch LD II, 36 c u. ä.) ist der rechts dargestellte Sänger den beiden Harfnern gegenüberstehend zu denken, wie es das MR-Modell (QUIBELL, Excav. II, 1906/07, T. 16 = Prop. K. G. II², 292, 3) zeigt.



⁷ Brit. Mus. Guide a. a. O.

⁸ Schon von SACHS, Musikinstrumente S. 18 ausgesprochen, aber immer noch, besonders von musikwissenschaftlicher Seite, angezweifelt. Erst nach Abschluß meiner Arbeit werde ich auf den Aufsatz von FRITZ VOLBACH in OLZ 1920, 3ff. aufmerksam, in dem ausführlicher, als es mir im Rahmen meiner Untersuchung möglich war, eine ähnliche Darlegung geboten ist.

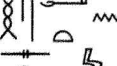

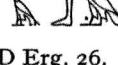
⁹ Für das orientalische Ohr genügt es, eine Melodie in ihrem ungefähren Verlauf wiederzuhören; es verlangt keine absolute, starre Gebundenheit der Tonfolge. Es ist kein Zufall, daß die diastematische Tonnotation, die die Intervallbedeutung berücksichtigt, im Abendland erfunden wurde, während die Neumenschrift, die graphische Wiedergabe der „Winke“ (νεῦμα) mit der Hand, die schriftliche Fixierung der cheironomischen Praxis, im Orient ausreichte. Mit unserem Notensystem ist es unmöglich, die irrationalen Töne des orientalischen Gesanges, die Schleifer und Glissandi alle festzuhalten; der Orientale legt keinen Wert auf eine Tonschrift, die seine Melodien bannt, sie unabänderlich festsetzt, ihr damit das Leben nimmt und seine Fantasie erstickt. — Auf die ägyptische Praxis, die Melodie durch entsprechende Gesten in die Luft zu „schreiben“, geht letztlich auf dem Wege über die Neumen und die abendländische Erfindung der genauen Intervalle festlegenden, der diastematischen, Notenschrift unsere moderne Art der Tonschrift zurück.


¹⁰ Musikinstrumente S. 18.



¹¹ Daneben erscheint es als Beischrift zu Männern, die mit Stöcken den Takt schlagen. S. dazu u. S. 83 Anm. 8.

Die Hand (meist )¹, aus der cheironomischen Praxis und nicht etwa vom Taktieren durch Klatschen zu erklären, ist vermutlich die gleiche, die sich in hieratischen Texten, durch rote Farbe sich deutlich abhebend, als Lektionszeichen findet (meist )². Sie läßt sich bereits einmal in den Pyramidentexten³ und in den rezitativischen Sargtexten der ersten Zwischenzeit nachweisen⁴ und steht im NR am Strophenende der Lieder, deren Verse meist durch Punkte getrennt werden, oder bezeichnet wenigstens das Ende des ganzen Liedes⁵. Diese positurae oder pausationes haben eine den lateinischen Lektionszeichen verwandte Entwicklung⁶: zu den einfachen Punkten tritt in rezitativischen, hymnodischen und lyrischen Texten⁷ als weiteres Lektionszeichen die von der Cheironomie abgeleitete Hand, der aber in Ägypten sicher keine melodische Bedeutung zukommt. Wenn sie auch nicht auf dem Umweg über eine Noten- in die Lektionsschrift eindrang, so ist doch, wie bei den lateinischen Zeichen, die winkende, hier die an den Vers- oder Strophenenden abwinkende⁸, Hand in die ägyptische Leseschrift aufgenommen worden⁹ (ohne daß jene Lieder selbst durch einen Chorleiter eingeübt zu sein brauchen) und markiert als von der musikalischen Übung abgeleitetes Bild die Abschnitte poetischer Texte⁹.

Die instrumentale Begleitung zu dem hier besprochenen strengen AR-Tanz¹⁰ liefert eine verschieden zusammengesetzte Kapelle aus Harfnern, Flötisten und Klarinettenbläsern¹¹. — Der Bezug der AR-Bogenstandharfe (*bjn-t*) besteht aus 6—9 Seiten. Sie wird meist wie die übrigen Musikinstrumente von Männern gespielt (*skr bjn-t*), doch in einigen Fällen, wie in dem Beispiel aus Dahschûr, wird sie von den geübten Fingern der Töchter des Grabherrn zum Klingen gebracht. — Unter den Blasinstrumenten sind nicht nur der Konstruktion und somit auch dem Klangcharakter und der Handhabe, sondern, entgegen der Behauptung von SACHS, auch dem Namen nach unzweifelhaft zwei Arten zu scheiden: die quer vor den Körper gehaltene lange *m-t*-Flöte und die kurze *mm-t*-Doppelklarinette. Bei den Darstellungen der langen Querflöte wird in den Beischriften:

- I. 1.  „singen zur Flöte“¹²,
2.  „die Flöte blasen“¹⁴,
3.  „auf der Flöte blasen“¹⁵

¹  z. B. LD Erg. 26.

² Pyr. 533e. SETHES Erklärung von  als mißverständenes, von beiden Seiten losgelöstes Unterteil des Schlußzeichens  erweist sich somit als unrichtig (Pyr.-Texte I, S. XII). Vgl. dazu auch u. Anm. 8 und GRAPOW, Sprachl. u. schriftl. Formung S. 53, eine nach Abschluß meiner Arbeit erschienene Abhandlung.




³ DE BUCK, Eg. Coffin Texts I, 45, Ende sp. 14 und sehr oft.


⁴ Einige Beispiele sind bei GRAPOW a. a. O. zusammengestellt.

⁵ Drei durch ihre Stellung unterschiedene puncta bezeichnen in den lateinischen Lectionarien das Ende von Sätzen und Perioden und sind ursprünglich ohne jeden melodischen Nebensinn gesetzt. Schon im 6.—7. Jahrhdt. wurden durch Verbindung mit den z. T. von der Cheironomie abgeleiteten Neumen verfeinerte positurae geschaffen, die nun die Aufgabe hatten, typische melodische Wendungen bei der liturgischen Lesung festzuhalten (vgl. dazu PETER WAGNER, Gregorianische Melodien, Bd. 2, Neumenkunde S. 82 ff.).

⁶ Die Hand auf dem Londoner Ostrakon (Inscr. in hierat. and demot. characters, Brit. Mus. T. 11, Vs. Z. 3 und Rs. Z. 5) in dem (Prosa-)Text der Lehre des Duauf wurde vielleicht von dem Schreiber in das vorliegende Zeichen hineininterpretiert, da er anscheinend auch mit den übrigen Rubra (vielleicht Daten ??) nichts anzufangen wußte.

⁷ So kommt *grh* „aufhören“ zu diesem Determinativ des Armes mit der abwinkenden Hand. Vgl. dazu auch GRAPOW, Sprachl. u. schriftl. Formung ägypt. Texte S. 53.

⁸ Der wagerechte Strich am Ende eines Spruches bei den Sargtexten (DE BUCK a. a. O.), vielleicht der Rest des „Häuschens“ () in den Pyr.-Texten, ist ein singuläres Interpunktionszeichen. S. a. o. Anm. 2. Das Interpunktionszeichen  kehrt später wieder als  „Kapitel“ (vgl. Amenemope, Amuns-Hymnus Leiden (Ä.Z. 42, 14 ff.) und Pap. Beatty I, 22 ff.). Vgl. dazu GRAPOW a. a. O. S. 35 f.

⁹ Beachte auch die Stelle des Amarnahymnus' (Amarna VI, T. 27, Z. 12), in der es heißt:  „die Erde entsteht nach deinem Wink“.

¹⁰ Daß die Musik bei bestimmten Ereignissen fehlt, ist an den betreffenden Stellen hervorgehoben.

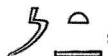

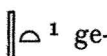
¹¹ Für die Einzelheiten der Instrumentenkunde muß ich auf die ausführliche Behandlung bei SACHS, Musikinstrumente, verweisen.

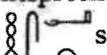


¹² LD Erg. 28 d und 35 (nicht beim Tanz); QUIBELL, Excav. III (1907/08), T. 64.




¹³ Diesen transitiven Gebrauch hat das WB nicht aufgeführt, doch mit LD Erg. 26 an falscher Stelle zitiert.


¹⁴ LD II, 61 a; LD Erg. 26 (nicht beim Tanz).

¹⁵ QUIBELL, Excav. a. a. O.; Sheikh Said T. 10; MARIETTE, Mastabas D 55, S. 327 = v. DE WALLE, Neferiretnef S. 21.

der Name des Instrumentes stets ,  und einmal ideographisch  ¹ geschrieben². Dagegen bei den Bildern der kurzen, nach vorn gehaltenen Doppelklarinette findet sich in den entsprechenden Inschriften:

- II. 1.  so!  „zu der Klarinette singen“³,
2.  „die Klarinette blasen“⁴

der Instrumentenname⁵ nur in der Schreibung  ⁶, hier durch das Determinativ deutlich als Doppelinstrument charakterisiert. Da sie diese grundsätzliche **Scheidung** nicht beachten, erklären SACHS und das Wörterbuch (II, 6, 8—10) diese Fälle als Schreibungen für *sbꜥ m mꜥ.t*. Diese Verwirrung konnte nur dadurch entstehen, daß *sbꜥ* transitiv und intransitiv gebraucht wird. Doch in der Tat könnte das anlautende *m* von *mmꜥ.t* als Präposition und  für eine andere Schreibung von  aufgefaßt werden (so das Wörterbuch), — wenn auch die präzise nach den Darstellungen getrennten Beischriften auffallen müßten! — könnten wir nicht auch den zu I. 3. parallelen Ausdruck



II. 3.  „auf der Klarinette blasen“⁷ nachweisen, den das Wörterbuch (II, 59, 1) als singuläre Bezeichnung aufführen mußte.


GISE.

Die frühesten dieser Darstellungen aus dem Grabe des Prinzen Sechem-ka-Rê, Sohnes des Chephren⁸, und dem des Neb-em-achet, Sohnes des Mykerinos⁹, gehören Gräbern aus Gise an. Das bedeutet nicht nur, daß sich in dieser frühen Zeit nur Königskinder den Luxus einer Tanzdarstellung leisten konnten, sondern sicher auch, daß nur der Hof einen eigenen Harim mit Tänzerinnen überhaupt hielt. Vielleicht mag es nur mit dem Erhaltungszustand zusammenhängen, daß diese beiden ältesten geschichtlichen Tänze ohne musikalische oder auch allein rhythmische Unterstützung vorgeführt werden.

Die Gise-Darstellungen¹⁰ bieten in ihrer Gesamtheit keine wesentlichen Abweichungen von denen aus Saqqâra¹¹. Da aber die frühen noch nicht den klassischen Typ wiedergeben und gegenüber den gleichzeitigen von Saqqâra weniger straff und gebunden erscheinen, lasse ich sie jenen folgen, obwohl sie z. T. früher entstanden sind. Diese früheren Darstellungen der 4. Dyn. schmücken die Wände von Felsgräbern; die Mastabas der 3. Dyn. in Medûm bieten noch keine Tanzbilder, und in denen der Cheopszeit sind sie aus den bekannten, allgemeinen stilistischen Gründen, die Junker dargelegt hat¹², nicht zu erwarten. Dagegen werden die in Aussicht stehenden Veröffentlichungen der späteren Gise-Mastabas eine Menge neues Material bringen.

¹ DE MORGAN, Dahchour II (1894/95), T. 25.

² Die Schreibung WB II, 6  wäre erst durch die Beischrift  erwiesen.

³ LD II, 52; korrekt lautete die Beischrift *hꜥ.t n mmꜥ.t*, entsprechend den Ausdrücken *hꜥ.t n mꜥ.t* oder *hꜥ.t n bꜥnꜥ.t*. Vielleicht liegt nur ein Versehen LEPSIUS' vor, der bei derselben Darstellung bei dem darüber dargestellten Flötisten  so! las. Das WB hat diese Stelle unter *hꜥ.t n mꜥ.t* zitiert (II, 6, 10).

⁴ Le Musée I, T. 26; LD II, 74c (nicht beim Tanz).

⁵ Eine kurze Doppelklarinette, wohl ohne Beischrift, auch Junker, 4. Gise-Vorber. (1926), S. 80.

⁶ Le Musée a. a. O.

⁷ QUIBELL, Excav. III (1907/08), T. 64.

⁸ LD II, 41b (Grab Nr. 89).

⁹ LD II, 14a (Grab Nr. 86).

¹⁰ LD Erg. 38 (Grab Nr. 95); 22a (Grab Nr. 63); 28d (Grab Nr. 37); JUNKER, 1. Vorber. Gise (1912) S. 12; 4. Vorber. Gise (1926) S. 79f.; strenger Tanz neben dem Reigentanz in Gise Grab Nr. 16, s. u. S. 21 u. S. 22. Zudem strengen Tanz auf einem angeblich aus Gise stammenden Reliefblock s. S. 27. — Das bei v. BISSING, Äg. Kunstgeschichte S. 96, Anm. 15 zitierte Reliefbruchstück (Selim Hassan, Exc. at Giza 1929/30 S. 33, Abb. 26) enthält keine Tanzdarstellung; Selim Hassan selbst hat auch nicht versucht, das Bild in dieser Weise zu ergänzen.

¹¹ LD II, 41b: die Tänzerinnen sind von LEPSIUS versehentlich unbekleidet gelassen. — Von den Tänzerinnen bei LD II, 14a spricht PORTER-MOSS III, S. 61 irrtümlicherweise als von „male dancers“. — Bei LD Erg. 22a ist wahrscheinlich eine Musikszene zu ergänzen.

¹² Giza I passim.

In Grab Nr. 95 (LEPSIUS) sind die Musiker durch Gabenträger von den Tanzenden getrennt. Die beiden Szenen, meist in zwei Bildstreifen untereinander angebracht, sind nicht lose nur ihres verwandten Charakters wegen nebeneinander aufgezählt, sondern als einheitliches Sinn Ganzes aufgefaßt. Das beweisen Darstellungen wie die aus Dahschûr¹.

Interessant ist die kleine Tanzdarstellung in der Sargkammer des Kai-em-anch aus der späten 6. Dyn.² Im üblichen Tanzschritt bewegen sich drei der Tänzerinnen, doch eine vierte sprengt den Rahmen des kanonischen Tanzes, der in dieser Spätphase des AR als enge Fessel empfunden wurde, und weist vorandeutend auf spätere Formen hin. Kühn wendet sie ihren Körper zurück und schwingt die Glieder lebendig in einer Kurve, die zu den eckigen, bestimmten und gemäßigten Bewegungen der Übrigen kontrastiert. Ihre Bestimmung als Solistin ist durch ihre Nacktheit betont³.

VARIATION (SAQQÂRA UND GISE).

Eine Variation des bisher betrachteten strengen Tanzes hat sich in der späten 5. Dyn. ausgebildet (Abb. 4)⁴. Während sie eine Hand wie grüßend erhoben, die andere leicht an den Oberschenkel des hinteren Beines gelegt hat, schreitet die Mädchengruppe in der gleichen verhaltenen Weise ihren rhythmischen Gang. Unrichtig wäre es, sich vorzustellen, daß diese Haltung der

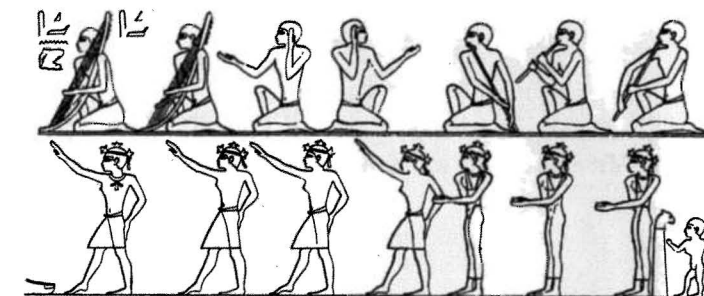


Abb. 4.
Variation des strengen *ibꜥ*-Tanzes aus einem Grabe in Gise.

Arme mit der rhombenförmigen innerhalb ein und desselben Tanzes gewechselt habe: die Haltung des aufgerichteten Körpers und der in einer schönen Form erhobenen Arme stand von Beginn des Tanzes fest; sein Reiz beschränkte sich auf die zu schreitenden Figuren. In verschiedenen Richtungen mochten sich die Mädchen vor- und seitwärts bewegen, in einzelnen symmetrisch angeordneten Teilgruppen schreiten, sich einzeln an der Stelle mit zierlichen, taktmäßigen Schrittschritten drehen, in Ketten schwenken und weitere schöne Figuren tanzen, deren sich die ägyptische Fantasie eine reiche Fülle ausgedacht haben mag. In welcher Art konnte der ägyptische Steinmetz aber alle diese Formen auf der Wand für unser Auge festhalten? Wir erkennen, daß man zu jener Zeit, die für Tanzszenen noch die Staffellung und die Vorderansicht gänzlich vermied, bei dem Grundsatz der Geradansichtigkeit kaum mehr als die Richtung, in der sich die Gruppe oder ihre Abteilungen bewegten, eindeutig aufzuzeichnen vermochte. Wegen der Vieldeutigkeit der Bewegungsfiguren, die sich hinter einer Darstellung verbergen können, sind wir außerstande, eine Szene in dieser Hinsicht klar zu interpretieren. SCHÄFER⁵ hat eine Auswahl der Möglichkeiten zusammengestellt über die Art, wie beispielsweise die in Grab 90 von Gise Mitwirkenden angeordnet gewesen sein mögen.

Im Grabe Nr. 16 von Saqqâra tragen die taktklatschenden Frauen das einzige Mal die lange Strähnenperücke, die Frisur der gewöhnlichen Frauen im AR und MR. Sonst haben sie das kurze Haar mit den Tänzerinnen gemein. Um den Kopf der auftretenden Frauen im Grab Nr. 90 (Abb. 4) von Gise ist ein lotosgeschmücktes Band gewunden⁶; als Haarschmuck diente

¹ DE MORGAN, Dahchour II (1894/95), T. 25.

² JUNKER, 4. Vorber. Gise (1926) T. 6b. Die Tanzszene von der Westwand des Ganges aus dem gleichen Grabe wurde S. 18 Anm. 10 zitiert.

³ Zu der Zopffrisur der Tanzenden vgl. S. 24. Neuerdings fand Selim Hasan in seinem Grabungsbezirk in Gise im Grabe des Kadua, das sicher noch aus der 5. Dyn. stammt, das noch unveröffentlichte Vorbild dieser Darstellung.

⁴ LD II, 61a (Saqqâra Nr. 16); LD II, 53a (Gise Nr. 16, bei Reisner Nr. 6020); LD II, 36c (Gise Nr. 90); für den Reigentanz aus Gise Nr. 16 und den Prozessionstanz aus Gise Nr. 90 s. u. S. 20, 21 und 22; Noack in „Illustrierte Zeitung“ Nr. 3651, 19. Juni 1913; diese Darstellung aus der Gise-Mastaba des Seschem-nofer in Tübingen wird, wie mir Prof. WATZINGER freundlichst mitteilte, in dem folgenden dritten Band von JUNKERS Giza-Veröffentlichung abgebildet.

⁵ Von ägyptischer Kunst³, Abb. 129 (S. 163).
⁶ Das Grab gilt als Anlage aus der Zeit des Mykerinos; doch ist seine Ausschmückung sicher erst in der 5. Dyn. erfolgt. Denn die Inschrift (Urk. I, 18) besagt, daß es dem Vater des Debehni, nicht ihm selbst vom König gegeben wurde. Nur so kann sich auch seine Tanzszene eingliedern. — Zur Zwergin s. u. S. 32f.

ähnlich in dem oben (S. 19, Anm. 1) erwähnten Grabe von Dahschür ein Band, das lang vom Kopfe flatterte.

Mit Schmuck sind die Tanzenden mehr als ihre Begleiterinnen und als irgendeine Frau angetan. Der Hals ist mit einem Perlenkragen geziert, von den Hand- und Fußgelenken glitzern die bunten Reife. Weniger reich behängen sich die Mädchen in Gise, in der Provinz hingegen liebt man das glänzende Geschmeide.

Die infinitivischen Beischriften ⁽¹⁾—⁽¹⁵⁾ beschränken sich auf die Wendungen:

„tanzen“,

„tanzen durch den Harim“.

Seltener heißt es „schöne Tänze für den Ka“, eine Beischrift, die für die Bestimmung des Tanzes wichtig ist; auch der Titel ist belegt. — An dieser Stelle sei nur hervorgehoben, daß diese Tanzart einzig mit *ib* bezeichnet wird, die sprachliche Erörterung der verschiedenen Ausdrücke folge in einem späteren Abschnitt¹.

Die Beischriften zu den klatschenden Sängerinnen lauten entsprechend:

„singen“,

„singen durch den Harim“,

„schön singen“, oder auch

„singen zum Tanze“.

Die Mitwirkenden scheinen ausschließlich dem Harim des Grabherrn anzugehören.

B. DER STRENGE *ib*-TANZ BEI DER PROZESSION (RESIDENZ)

Im Leben hatten die Tänzerinnen seines Harims den hohen Herrn oft erfreut, nach seinem Tode geleiteten sie, wie die Beischriften ⁽¹⁶⁾—⁽¹⁸⁾ uns lehren, ihn tanzend zu seinem letzten, ewigen Wohnhaus². In der bekannten strengen Art schreiten auch bei diesen feierlichen Zügen

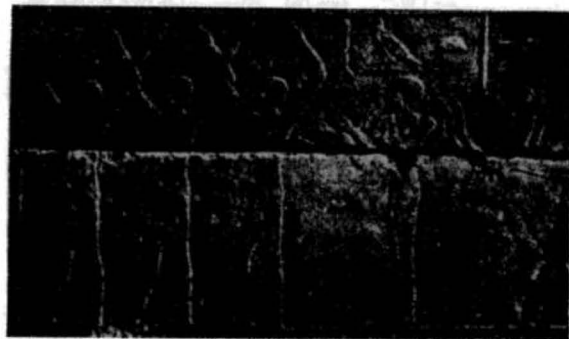


Abb. 5. Strenger *ib*-Tanz bei der Prozession aus der Mastaba des Achethetepher in Leiden.


die Mädchen den traditionellen, fest geregelten und gebundenen Kollektivtanz (Abb. 5)³. Keine äußerlichen Kennzeichen verraten ihre Bestimmung als Prozessionstänzerinnen. Wieder klatschen ihnen Frauen den Takt, aber statt der frohen Weisen haben sie Klagelieder⁽¹⁹⁾ angestimmt. Die Stimmen der Instrumente schweigen. Auch die ägyptische Kultübung war konservativ und erlaubte bis ins NR bei religiösen Zeremonien nur die schon aus der Vorgeschichte bekannte Klapper oder ihr im rhythmisch-geräuschvollen Charakter ähnliche, aber nicht eigentlich melodisch-tönende Musikinstrumente. Als ordnende Leiter fungieren männliche

Aufseher, als Zeichen ihres Amtes einen langen Stab in der Hand führend. Im Grabe des Ptahhotep trägt der Beamte auffallenderweise das Heb-Sed-Gewand⁵. Diese leider zerstörte

¹ S. u. S. 76ff. Die Beischriften sind im Anhang tabellarisch zusammengestellt.

² Zur Bedeutung dieser Tänze s. u. S. 81.

³ Saqqâra Grab 31 in LD II, 101b; Saqqâra Mastaba D 60 in MARIETTE, Mastabas S. 343 = Leiden, Beschreibung I, T. 9; Gise Nr. 90 in LD II, 35 = KLEBS, Reliefs AR Abb. 30 (S. 44), s. dazu S. 19 Anm. 6. Eine noch unveröffentlichte Szene in Mereruka A 13, S-Wand, westl. Hälfte.

⁴ So auch LD II, 35 zu verbessern (statt .

⁵ Vgl. KEES, Opfertanz S. 165.

Darstellung ist wahrscheinlich derart zu ergänzen, daß seitlich der von Ochsen gezogene Statuenschrein anschließt, wie es ähnlich die andere, hier abgebildete Darstellung aus Saqqâra zeigt. Einzig die Gise-Szene läßt uns Zeuge der Bestattung selbst sein¹; die Tanzenden und singenden Mädchen haben sich während dieser Handlung vor dem Grabbau aufgestellt.

C. DER REIGENARTIGE PAARTANZ IN VERBINDUNG MIT DEM STRENGEN TANZ BEIM KULT (RESIDENZ)

Neben dem strengen Tanz, so wie wir ihn bisher kennen gelernt haben, kommt in einigen Residenz-Gräbern, ohne daß wir dafür einen besonderen äußeren Anlaß feststellen könnten, eine neue Art des Tanzes vor (Abb. 6)², der, wie es nach den veröffentlichten Beispielen scheint, offenbar vorzugsweise von Männern ausgeführt wurde. Gleichberechtigt tritt er neben dem oben behandelten beim Kulte auf, in seiner größeren Lebendigkeit und Bewegungsfreiheit, seiner effektvolleren Dramatik eine Erfindung des späteren AR. Der außerordentlich schlichte, strenge Tanz war in seinen Möglichkeiten noch nicht erschöpft, als die Spätphase des AR als wahren Ausdruck des Zeitgeschmackes eine neue, literarisch erzählende, in ihrer Abwechslung unterhaltendere Art schuf, die auch dem neuen Sinn des Ägypters für das momentane Geschehen eine bessere Möglichkeit zum bildmäßigen Festhalten bot.

Im Grabe des Mereruka (A, 10 O-Wand) sind es acht Männer, die diesen Paartanz aufführen. Sie mögen in ihren verschiedenen Stellungen einzelne sich zeitlich folgende Phasen³ aber wohl kaum Touren⁴ des Tanzes wiedergeben; gewiß aber wird die abgebildete Anzahl von Paaren gleichzeitig nebeneinander aufgetreten sein, denn ein nur von einer einzigen Zweiergruppe aufgeführter Tanz hätte den ägyptischen Zuschauer, der bisher nur am Massentanz seine Freude fand, schwerlich befriedigt. — Fünf Bildstreifen der N-Wand der Kammer B 3 desselben Grabes füllen Tänzerinnen und Sängerinnen aus. Bei den Tänzen scheint es sich überall um den hier besprochenen paarigen Reigen zu handeln, soweit sich das den verschiedenen knappen Hinweisen entnehmen läßt⁵; ihre Veröffentlichung steht leider noch aus. Eine Hand sich

¹ S. dazu Ä.Z. 41, 65ff. (SCHÄFER).

² WRESZINSKI, Atlas III, T. 28 = DARESSY, Mera S. 540f.; LD II, 52 (Grab 16 in Gise, bei Reisner 6020). KLEBS, Reliefs AR S. 110 datiert es irrtümlich in die IV. Dyn. — Selbst wenn wir beachten, daß der Vater des Grabbesitzers nach dem letzten König der 4. Dyn. benannt ist (Schepseskaf-anch), so kommen wir mit der Ansetzung des Grabschmuckes gut in den Anfang der zweiten Hälfte der 5. Dyn. hinab, doch sind Namensbildungen mit Königsnamen keine sicheren Anhaltspunkte für die Datierung, wie JUNKER in Ä.Z. 63, 56ff. gezeigt hat. — Eine Szene aus diesem Grab wurde schon oben S. 19 behandelt.

³ Sie im einzelnen zu beschreiben, halte ich für überflüssig. Für die Darstellung im Mererukagrabe verweise ich auf WRESZINSKI, Atlas III, Text zu T. 28.

⁴ So scheint KLEBS a. a. O. zu vermuten.

⁵ Summarische Beschreibung in fünf Zeilen ohne Inschriften bei DARESSY, Mera S. 558; Texte ohne Bildbeschreibung bei ERMAN, Reden S. 60 und MONTET, Scènes S. 367f. Die Veröffentlichung der Szene ist während der Drucklegung dieser Arbeit in WRESZINSKI, Atlas III, T. 29 erschienen.

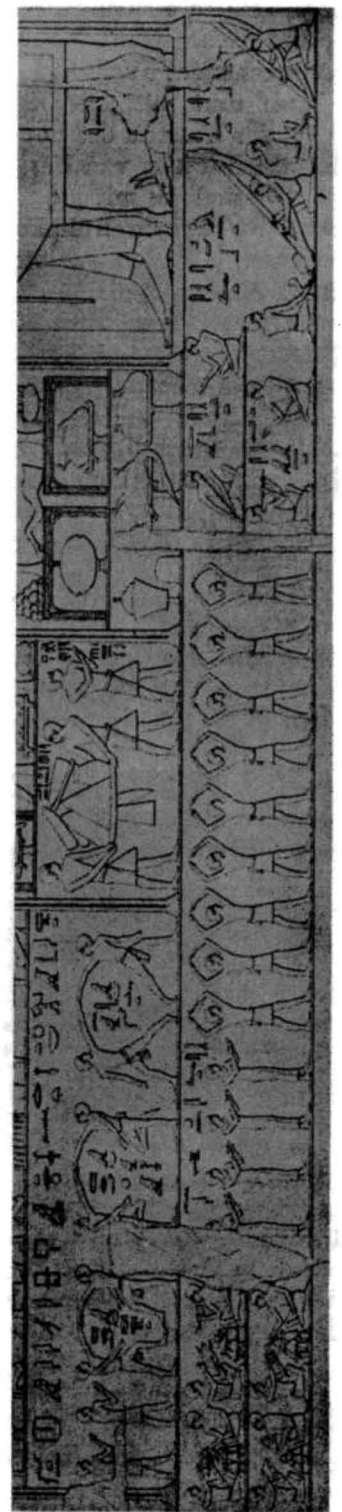


Abb. 6. Reigenartiger Paartanz und strenger Tanz beim Kult aus dem Grabe Nr. 16. von Gise.

reichend, scheinen auch diese Tanzenden durch Drehungen des Körpers, Bewegungen der Beine und freien Arme verschiedene Figuren auszuführen. Ob auch dort Gürtelschleife oder ein entsprechendes Tuchstück, das die Scham bedeckt, zur Kleidung dieser Tanzenden gehört? Die Tänze sind mit uns begrifflich unverständlichen Namen bezeichnet⁽¹⁹⁾; in dem Gise-Grab⁽²⁰⁾, der Mastaba des Louvre^(21a) und in dem an ein Vorbild aus dem AR, aber hier nicht an das gleichnamige von Dêr el Gebraui, sich anlehnenden saitischen Grab des Ibi (Theben Nr. 36)⁽²¹⁾ sind sie mit *trf* „Tanz“ gebildet⁵. In den Beischriften zu den unveröffentlichten Tänzen^{(21a)–(22b)} kehren ähnliche Namen wieder. Ob sie jedes Mal einer ganz bestimmten Tanzfigur eignen, läßt sich mit Sicherheit erst nach der Veröffentlichung des noch ausstehenden Materials entscheiden¹.

Iimeri (Grab 16 in Gise) wohnt in einer Halle den im Freien stattfindenden² tänzerischen Vorführungen zweier großer Gruppen bei, von denen die eine, wie im Grabe des Mereruka, den strengen Tanz schreitet³, die andere paarweise ihre Künste zeigt (Abb. 6)⁴.

Vermutlich wurden der strenge und der Paartanz nicht nebeneinander aufgeführt, sondern ihre benachbarte Anordnung ist hier durch die thematische Gleichheit bedingt. Auch in dem Grabe des Ibi sind die Paartänze neben einem *ibj*-Tanz dargestellt, leider sind sie heute völlig zerstört⁵.

D. DER HATHOR(SPRUNG)TANZ (RESIDENZ)

Neben Kinderspielen — vielleicht selbst als ein solches zu verstehen (?) — ist auf der N-Wand der Kammer A 13 des schier nicht auszubeutenden Mereruka-Grabes ein interessantes Bild erhalten (Abb. 7)⁶. Tanzend schwingt ein Mädchen im kurzen Schurz einen Spiegel und einen



Abb. 7. Hathortanz(sprung) aus dem Grabe des Mereruka in Saqqâra.

Stab, der in eine Hand ausläuft. Zwei Gespielinnen im langen Tränergewand umgeben die Tanzende, während sie mit denselben Geräten hantieren. Eine Dritte, die den Ring um sie zu schließen scheint, hebt mit wieder anderer Gebärde einen Spiegel. Wie diese vier haben die beiden Tänzerinnen, die rechts im Streifen folgen, die steifen Zöpfe mit einer Kugel beschwert

¹ Zu den Beischriften s. auch unten S. 78 und S. 85, Anm. 2.

² Wie DAVIES, Sheikh Said T. 10.

³ Nur in diesem Fall sind die Handrücken nach oben gekehrt.

⁴ Hier dürfte KEES, Studien zur Provinzialkunst S. 28, Anm. 2 ausnahmsweise Unrecht haben, wenn er die Dargestellten für Frauen hält; die Parallele des Mererukagrabs legt es nahe, hier bei Lepsius kein Versehen anzunehmen; vgl. auch S. 27, Anm. 7. Wie unzuverlässig für Einzelheiten in der Tat die alten Publikationen zuweilen sind, beweist für unser Beispiel, daß WILKINSON (ed. BIRCH, Manners and Customs, I, 507) nur eine Klatscherin neben den Tanzpaaren angibt, daß diese außer einem Gürtel, der bei LEPSIUS zerstört ist, keine Kleidung trägt, während LEPSIUS eine untere Schurzkante zeichnet. Auch die auffallende Wiedergabe ihrer Arme bei Lepsius findet durch Vergleich mit der Zeichnung WILKINSONS ihre Lösung. — Durch derartige Versehen haben wir wohl die Nacktheit der Tanzenden im Grabe 89 von Gise (s. o. S. 18) zu erklären. — Auf ähnlicher Flüchtigkeit mag der einzige oben (S. 16 Anm. 5) erwähnte Fall der klatschenden Handhaltung eines Cheironomikers (LD II, 109) beruhen.

⁵ Mém. Miss. V, 4, T. 2. = WILKINSON-BIRCH I, 506 und 443; die heute zerstörten Reigentänze s. bei WILKINSON-BIRCH I, 507 (Nr. 265), 1–3; die Musikkapelle S. 440 (Nr. 214). KLEBS, NR, S. 220 kann den Zusammenhang dieses Tanzes nicht ermitteln!

⁶ WRESZINSKI, Atlas III, T. 22, 2. Streifen von unten, 1.

(s. dazu unten S. 24). Durch Fingerschnalzen gibt die eine ihrer Partnerin den Takt zum Springen. — Nicht nur der Sprungtanz (s. dazu unten S. 40 f. und 48), die Kugelzopftracht und die Spiegel, sondern mit noch größerer Deutlichkeit das beigeschriebene Hathorlied⁽²⁵⁾, dessen Übersetzung mir leider nicht möglich ist¹, weisen diesen Tanz als einen Hathortanz aus. In dem Sprungtanz läßt sich das früheste Beispiel dieser Art des im MR so beliebten Hathortanzes fassen, der hier wohl der Schönheitgöttin gilt und später mit *ksks* bezeichnet wird.

E. DER AKROBATISCH-EKSTATISCHE TANZ BEIM GÖTTLICHEN KULT (?) (RESIDENZ)

Die in diesem Abschnitt zusammengestellten Tänze gehören einem ganz festen, bestimmten Typ an, dem gegenüber dem strengen und auch dem dramatischen Tanz ein durchaus anderes, aber ebenso ausgeprägtes Wesen eigen ist. Drei der wichtigsten Saqqâra-Mastabas der 6. Dyn. haben uns, leider in recht zerstörter Umgebung, seine Darstellung erhalten (Abb. 8)². Eine

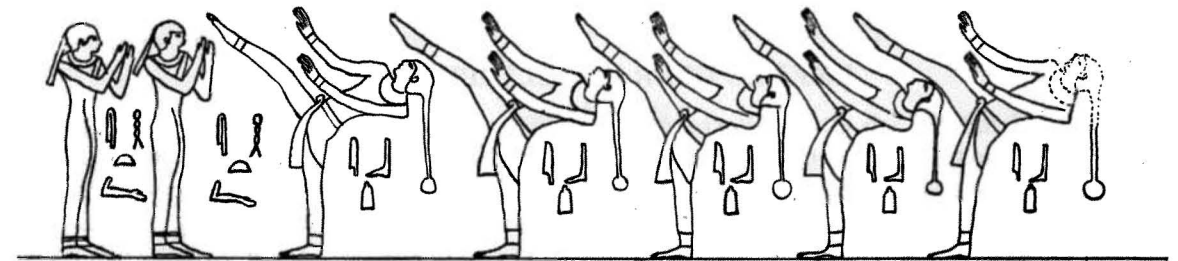


Abb. 8.

Akrobatisch-ekstatischer Tanz beim göttlichen Kult (?) aus der Mastaba des Ankhmahor in Saqqâra.

Anzahl von Mädchen tanzt den stark expressiven, exzentrisch übersteigerten Tanz akrobatischen Charakters. Alle beugen den Oberkörper weit nach hinten, reißen kühn ein Bein in die Luft, während sie mit dem andern dem Körper eine feste Stütze verleihen, und bringen mit Schwung beide Arme in parallele Richtung zu dem hochgeschleuderten Bein. Die Haltung der Mädchen in den hier besprochenen Beispielen läßt in mustergültiger Weise die Entwicklung innerhalb der 6. Dyn. erkennen, die von der durchsichtig klar komponierten, straff und voll Kraft gebildeten, stark dekorativ und bildmäÙig wirkenden Darstellung, bei der auf formale Geschlossenheit und Linienschönheit wohl geachtet ist, hinführt zu einer ins Unmögliche überspitzten, rein auf den äußeren Effekt berechneten aber innerlich leeren, erzählenden Niederschrift³.

Wir können es nicht genug bedauern, daß gerade bei diesem Tanz in zweien der drei Beispiele der Zusammenhang zerstört ist. Aber auf Grund unserer Beobachtungen im MR und NR⁴ müssen wir folgern, daß wir hier den Anfang der besonders im NR so gewichtigen akrobatischen *hbj*-Tänze vor uns haben, die vor allem zu Ehren der Göttin Hathor, aber auch im kultischen Dienst für andere Götter aufgeführt wurden. Alle Kriterien dieses Tanzes sind vorhanden: sein ekstatischer Charakter und die äußeren Zeichen der Tracht. Der nur hier nachzuweisende, deutlich von anderen unterschiedene Schurz ist besonders kurz, vorn abgerundet, so daß nur ein vom Gürtel herabhängendes breites Band den Körper bedeckt. Wie später war schon jetzt auch die Frisur einer bestimmten Vorschrift unterworfen. Das Haar wurde zu einem langen

¹ S. S. 86 Anm. 2.

² CAPART, Rue de Tombeaux T. 68 f. = KLEBS, AR S. 111; FIRTH-GUNN, Teti Pyr. Cem. II, T. 53, 3 (Kagemni), Photo bei CAPART, Memphis S. 397 (Abb. 387); WRESZINSKI, Bericht T. 77 = DARESSY, Mera S. 558 (B 3 nord); vgl. dazu u. S. 85, Anm. 2. Die in Aussicht gestellte Veröffentlichung des Mereruka-Grabes wird für diesen und den Paartanz sehr aufschlußreich sein. Die Darstellung von DARESSY ist für ein genaueres Studium unzureichend.

³ Vgl. dazu WRESZINSKI, Bericht S. 104, der diese Darstellungen stilgeschichtlich betrachtet hat.

⁴ S. u. S. 39 und 48 ff.

Zopf geflochten, an dessen unterem Ende ein Gewicht befestigt wurde. So wirkt der schwer herabfallende Zopf als ausgleichendes Gegengewicht zu den emporgeworfenen Gliedmaßen und ist bestimmt, in seiner neu divergierenden Richtung ein weiteres Attribut des exzentrischen Tanzes zu bilden¹. Im Grabe des Wesirs Kagemni haben anscheinend der bei den Bewegungen hinten herabhängende Teil des Halskragens und die Kette mit dem Herz-Amulett seine Rolle übernommen.

Bei diesem Tanz des göttlichen Kultes fehlt nach dem oben (S. 20) Gesagten jegliche musikalische Begleitung, Sängerinnen haben das Amt, durch Klatschen für die rhythmische Gleichheit der Ausübung zu sorgen². Noch im NR finden keine anderen als klappernde und rasselnde Instrumente bei diesem Kulttanz Verwendung. Aber nicht nur die Begleitung, sondern auch der Tanz selbst hat hier jenen unmelodischen Charakter, frei von jeder lieblichen Anmut und zierlichen Grazie.

Wenn wir nun berücksichtigen, daß im Grabe des Kagemni über den Tanzenden ein Lied an Hathor fragmentarisch erhalten ist⁽²³⁾, so dürfen wir sicher annehmen, daß wir in diesen Beispielen die frühesten Belege dieser Gottes-(Hathor-)Kulttänze vor uns haben³.

Zu beachten ist dabei, daß sie noch mit dem übergeordneten *ib*,⁽²²⁾ bezeichnet werden⁴ und nicht mit *hbj* wie aber der gleichartige Tanz aus dem Ende der 6. Dyn. in der Provinz⁵, die immer eher als die Residenz bereit ist, Neuerungen auch aufzuzeichnen.

EXKURS ÜBER KUGELZOPFTRACHT.

Ergänzend möchte ich einige Worte über die Frisur dieser Tänzerinnen anschließen. Daß die Mode, an dem Zopfende ein Gewicht zu befestigen, ihren Ursprung in dem unten natürlich eingerollten Kinderzopf habe, hat v. BISSING dargelegt⁶. Ebenso ist dort ausgesprochen, daß der Zopf mit der Kugel in der 6. Dyn. von den Tänzerinnen übernommen wurde⁷. Doch ist er keinesfalls zu einem unbedingten Bestandteil ihrer Tracht geworden, er bleibt vielmehr auf die Beispiele des zuletzt behandelten Tanzes und die des gleichartigen in Dêr el-Gebräui beschränkt. Im MR gehört er notwendig zur Frisur der Akrobatinnen, findet sich dagegen nur wie irrtümlich bei Tanzenden. Nach dem MR ist die Zopfbeschwerung bei unseren Mädchen gar nicht mehr in Mode. Für die Kugelzopftracht bei nicht Tanzenden ließe sich eine Reihe weiterer Beispiele besonders auf Denksteinen des MR aufzählen⁸. — Das verschieden verzierte Gewicht läßt seine wirkliche Gestalt nur an rundplastischen Werken erkennen, so daß die Frage, ob es die Form einer Kugel oder einer Scheibe habe, lange offen blieb. Der bei v. BISSING abgebildeten Dienerinnenstatue aus Mêr⁹ mit dem körperlichen, länglichen Gewicht stelle ich die Figur Kairo 37756 (Journ. d'entr.) gegenüber, deren Zopf eine runde Scheibe beschwert¹⁰.

¹ CAPART, Rue de Tombeaux S. 55 nimmt an, daß sich die Figuren drehen und dabei die Gewichte herum-schwingen. Doch können wir eher annehmen, daß die Mädchen in der abgebildeten Art vorwärts schreiten; der Zopf wird bei jedem Zurückbeugen schwer und steif hinabgezogen. — Den Hathortänzerinnen der jüngeren Zeit fällt ein Haarschopf ins Gesicht — ein Mittel, das ihren Kunstübungen entsprechend ebenso treffend den nach dem Geschmack des NR gesteigerten wilden Schwung ihrer Tänze betont.

² CAPART a. a. O. ergänzt die Reste des Bildstreifens über unseren Tänzerinnen zu zwei Tänzern und einer Klatschenden.

³ KLEBS' Vermutung (AR S. 111), daß es sich bei dem Beispiel aus dem Grabe des Anchmahor um einen Trauertanz handele, da im selben Saale die große Begräbnisszene (vgl. BISSING, Denkm. I, T. 18 B) dargestellt sei, dürfte damit hinfällig werden. — Daß Groß in Revue archéol. 23, IVe Sér. (1914, 1) S. 334 den Tanz als „grand battement“ dem einer modernen Solotänzerin gegenüberstellt, verdient kaum erwähnt zu werden. Seine übrigen Vergleiche des ägyptischen Tanzes mit der modernen französischen „pirouette“ und dem „entrechat“ sind ebenso abzulehnen.

⁴ Zur Inschr. (24) vgl. S. 86 Anm. 1.

⁵ S. unten S. 27.

⁶ Ä.Z. 37, 75ff.

⁷ Ob die Stellen Pyr. 1221 e und 1223 d ein gewisser Beweis dafür sind, daß die Zöpfe für Tänzerinnen charakteristisch waren? Denn das Determinativ zu *istw* „Haarsträhne“ ist das einer Tanzenden (vgl. 1947 a N).

⁸ v. BISSING a. a. O. S. 77 = BORCHARDT, Statuen I Nr. 248 (Cat. Gén.).

⁹ Von MACRAMALLAH in Le Mastaba d'Idout S. 13 zur Erklärung der Scheibe herangezogen, die den Zopf der Frau auf T. 6f. zielt. Die dort gegebenen Zitate für diese Haartracht sind sämtlich falsch.

¹⁰ Z. B. LANGE-SCHÄFER, Grab- und Denksteine Nr. 20504 (MR) (Cat. Gén.); zwei Harfnerinnen des AR mit Zopfscheibe in BLACKMAN, Meir IV, T. 9f.

F. DER STRENGE *ib*-TANZ BEIM TOTENKULT (PROVINZ).

Charakteristisch unterscheiden sich die Provinztänze von denen der Residenz. In ihrer freieren Lebendigkeit und größeren Frische verraten sie Fantasiereichtum und Erfindungskraft, während die zwar wohlgeordneten, von mehr Kultur durchdrungenen, geschlossenen Tänze der Hauptstadt leicht Gefahr laufen, im Formelhaften zu erstarren. Der konventionelle Typ des ruhigen, herben memphitischen Tanzes wird ersetzt durch lebendige, bewegte Formen.

Der strenge Tanz, der in der Residenz weitaus überwog, nimmt in provinziellen Gräbern nur geringen Raum ein.

Er mag dargestellt gewesen sein im Grabe Nr. 2¹ von Hemamije aus der frühen 5. Dyn., dem des Kachent²; erhalten sind auf dem Fragment außer einem Harfner und Cheironomiker nur noch die Reste zweier klatschender Frauen. Ferner findet er sich im Grabe 25 von Schêch Said³, dessen Besitzer Werirni um die Mitte der 5. Dynastie gelebt hat, und in dem Grabe des Chunes von Saujet el-Meitîn (Nr. 2)⁴.

In der bekannten strengen Art schreiten die Harimsfrauen beim Totenkult ihre „schönen Tänze für den Ka“⁽²⁵⁾ des Verstorbenen. Nach dem Vorbild der Residenz vervollständigen Musikkapellen und Sängerinnen den Chor⁵. Über diese Darstellungen mehr sagen, hieße das wiederholen, was bereits bei dem gleichartigen Tanz in der Residenz ausgesprochen wurde⁽²⁶⁾. Diese Tänze, sklavisch von der Hauptstadt übernommen⁶ und in ihrer Ausführung nicht die Höhe der Residenzreliefs erreichend, bieten uns nichts Neues; sie bleiben leblos, da sie in der Provinz kein passendes Feld finden. Die Stärke der Provinz liegt auf einem anderen Gebiet.

VARIATION.

Nicht klar ist der Zusammenhang des Tanzes im Grabe des Gaufürsten Isi von Dêr el-Gebräui (Grab Nr. 72)⁷, das uns bereits in die Zwischenzeit führt⁸. Ohne innere Beziehung sind die Tätigkeiten und Erlebnisse verschiedener Art aus dem Leben des Herrn nebeneinander aufgezählt, darunter ein Tanz. Anmutig und leicht, wie es nur dem selbständigen und dennoch der Residenz besonders nahestehenden Gebräui-Stil eigen ist, bewegen sich die Mädchen langsam wiegend. Ihre Haltung ahmt die abgewandelte strenge Art nach, die wir oben S. 19 kennen gelernt haben, hat aber einen neuen Charakter angenommen. Während der Tanz mit den rautenförmig erhobenen Armen unverändert übertragen wurde und blutleer blieb, ist dieser im Sinne der Provinz umgebildet und neu gestaltet worden. Wie die zwanglos natürliche Haltung, so sind auch die übrigen Einzelheiten der Figuren nicht schematisch gleich wiederholt, sondern gegeneinander abgewogen und einheitlich nur in der Gesamtwirkung.

Die Haare der Mädchen sind mit Lotosblumen geschmückt. Der Schurz, in dieser Form Bestandteil der Tracht der akrobatischen Tänzerinnen, muß hier als lokale Eigentümlichkeit angesehen werden. Von dem Orchester, wenn es überhaupt reichhaltiger war, ist nur noch der Harfner erhalten⁽²⁷⁾.

G I. DER REIGENARTIGE AKROBATISCHE TANZ BEI DER TOTENPROZESSION (DÊR EL-GEBRAUI).

Die Provinz zeigt es uns deutlicher, wie für den Kult mehr und mehr der lebhaftere, weitbewegte Tanz bevorzugt und dem ruhigen, engbewegten allmählich sein Platz bei weltlichen Feiern angewiesen wurde⁹. In der Residenz führte man bei der Prozession noch immer den strengen

¹ Zählung nach WRESZINSKI.

² MACKAY-HARDING-PETRIE, Bahrein and Hemamijeh T. 28.

³ DAVIES, Sheikh Said T. 10; Photo bei KEES, Prov.-Kunst T. 7f.

⁴ LD II, 109.

⁵ Ob die beiden Sängerinnen in Schêch Said wirklich nackt sind oder vielleicht doch ein Trägergewand anhaben, ist nicht eindeutig zu ersehen.

⁶ Für Hemamije und Schêch Said betont auch KEES, Prov.-Kunst S. 30, daß ihnen das Festhalten an den memphitischen Vorlagen eigen sei.

⁷ KLEBS, AR S. 111 führt ihn als Tanz bei der Ernte auf. Bei einem Erntetanz wäre aber wohl kaum eine Harfnerin beteiligt.

⁸ DAVIES, Deir el Gebrâwi II, T. 17.

⁹ Die Behauptung in SACHS' Weltgeschichte des Tanzes S. 158, der engbewegte Tanz sei als asiatisches Kulturgut in der 18. Dyn. nach Ägypten gekommen, während daselbst der weitbewegte beheimatet sei, muß voll-

Gise¹, Deschasche², Schêch Said³ und Hemamîje⁴ Tanzszenen, bei denen Frauen oder auch Männer, mit Sistrren oder Hölzern in den Händen, im kurzen Schurz, z. T. außerdem mit Kreuzbändern geziert, oder auch nackt einen formfreien, lebhaften Gruppentanz aufführen. Die musikalische Begleitung ist nicht obligatorisch.

Also recht verschieden und unregelmäßig ist der Aufbau der hier zusammengestellten Tänze. Doch über diese Einzelheiten hinaus ist ihnen allen etwas gemeinsam: mehrere größere, lebhaft bis wilde Gruppen, mannigfaltige, ja selbst regellos wirkende Kompositionen, neue, von den bisherigen sich unterscheidende Bewegungen, Sistrren oder Hölzer in den Händen der Beteiligten.

RESIDENZ.

Die Residenzdarstellungen bewahren auch bei diesem bewegtesten Tanz ihren vornehmen Charakter. Auf der gebundensten, der des Berliner Reliefbruchstückes aus dem Sonnenheiligtum des Ne-user-Rê, sehen wir den Rest einer gleichbewegten Männergruppe, im gewöhnlichen Schurz, mit je einem bumerangförmig geschwungenen Holz in der Hand des ausgestreckten Armes zu dem *hn*-Klatschen⁵ nachfolgender Priester schreiten.

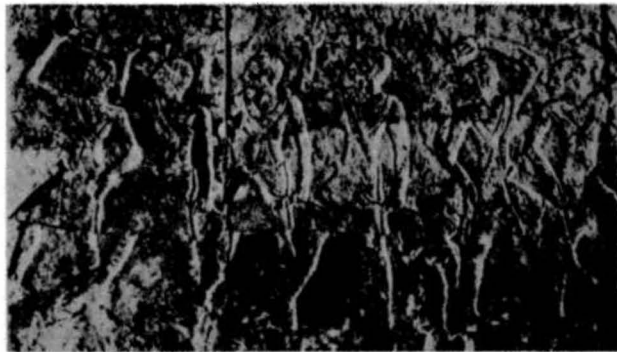


Abb. 10. Gruppentanz mit Sistrren aus Gise.

Der Tanz des Gise-Grabes (Abb. 10) aus dem ausgehenden AR, der die Frau und Tochter des Inhabers beim Mahl unterhält, läßt uns zwei Mädchengruppen neben drei im Sitzen klatschenden Sängerinnen schauen. Vier Tänzerinnen, im Schurz mit Bändern über der Brust, von deren Kreuzung ein Zeugstück bis zum Gürtel herab hängt, schütteln in der erhobenen Rechten ein sistrumähnliches Instrument und fassen in der locker herabhängenden Linken ein dem obigen ähnlich gebogenes Holz. Eine sich linksch bewegendes Zwergin, das Haar gleich dem der Klatschenden lotosbekrönt, beschließt die Gruppe. Die zweite Abteilung, in die entgegengesetzte Richtung

schreitend, biegt graziös einen Arm über den zurückgewandten Kopf und legt wie das Mädchen an der Spitze der ersten Gruppe die Hand des anderen an den Oberschenkel. Die Füße der Tänzerinnen beider Gruppen sind stufenweise an- bzw. absteigend erhoben.⁽³⁰⁾

Die Bewegungen der beiden Residenzszenen können immerhin noch an die zweite Art des strengen Tanzes erinnern, aber die Zusammenstellung verschiedener Gruppen, die leicht voneinander abweichenden Haltungen machen nicht mehr einen durchaus gebundenen Eindruck.

PROVINZ.

Noch am engsten mit jenen Darstellungen geht die des Vaters von Werirni⁶, des Seref-ka(?) der frühen 5. Dyn. aus Schêch Said (Nr. 24) zusammen. Auch darin deckt sich die Szene mit der aus Gise, daß eine groteske Tänzerin, hier eine Äffin, zu dem humorvollen Effekt des freibewegten Tanzes beiträgt. Vielleicht ist es eine Vortänzerin, die der leider ziemlich zerstörten Mädchengruppe mit einem sistrumförmigen Gerät in der Hand gegenüber tanzt. Auch die übrigen Mädchen werden bei ihren raschen Bewegungen ein solches Instrument schwingen⁷.

¹ JUNKER, 6. Gise-Vorber. (1928) T. 6f.

² PETRIE, Deshasheh T. 12.

³ DAVIES, Sheikh Said T. 4.

⁴ MACKAY-HARDING-PETRIE, Bahrein and Hemamîjeh T. 16 (WRESZINSKI Grab Nr. 3) = KEES, Prov.-Kunst T. 6.

⁵ S. unten S. 52 f.

⁶ Eine Tanzszene aus dessen Grab wurde schon oben S. 25 behandelt.

⁷ KEES' (Opfertanz S. 115) Ansicht, die Stellungen erinnerten an heutige Negertänze, kann ich mich nicht anschließen.

Ein üblich zusammengesetztes, aber in männliche und weibliche Mitglieder geschiedenes Orchester ergänzt neben den Sängerinnen das Bild.

Der gleichen Zeit entstammt das Grab von Hemamîje, das KLEBS¹ gesondert gruppiert. Bestimmte Formentypen kehren auch bei diesem Tanz wieder, ja bei genauer Betrachtung wird er überhaupt nur von zweien, wenn auch leicht variierten und spiegelbildlich angeordneten bestritten: denen der nackten Sprungtänzerinnen, die nur ein sichel- oder S-förmig gebogenes Holz schwingen, und denen der ebenso reizvoll sich Gebärdenden, die im Eifer ihrer Bewegungen in beiden Händen diese wuchtigen, plumpen Hölzer hochreißen. Dennoch ist die Absicht des Künstlers, uns ein unruhiges, lebhaft wirkendes Bild vor die Augen zu zaubern, voll gelungen².

Während bei dieser Darstellung die orchestrale Begleitung zu fehlen scheint, — jedenfalls ist keine Spur mehr von einer solchen enthalten — mag der dritte Streifen der vielbesprochenen Deschasche-Szene (Abb. 11) eine reiche Kapelle enthalten haben. Die tanzenden Mädchen in Schurz und Kreuzband sind hier wieder zu bestimmten, klar gegeneinander abgegrenzten, in sich einheitlich geschlossenen Gruppen zusammengefaßt, die sich in kunstvollen, formschönen und linienbetonten Bewegungen üben. In einer Hand oder in beiden führen sie zart geschwungene Hölzer mit einem fein umrissenen Gazellenköpfchen. Taktklatschende Mädchen begleiten sie in der zweiten und auch obersten Reihe, wie der Inschriftenrest⁽³⁰⁾ erweist.

Weder entstammen diese Tänzerinnen der Duat³, noch sind die Tänze mit Hölzern ausschließlich mit der Schlachtszene verbunden⁴, noch bilden die Mädchen von Hemamîje eine einzigartige Ausnahme⁵, sondern diese fünf besprochenen Bilder geben gewiß einen einheitlichen Tanztypus wieder.

Gesteigert in den Bewegungen, in der Komposition, im dramatischen Effekt, in der Anwendung äußerer Mittel ist dieser Tanz die ureigenste Ausdruckssprache der Provinz. Wie jener strenge Tanz mit den rhombenartig erhobenen Armen ein wahres Bekenntnis der inneren Haltung der Residenz ablegt, so bedeutet dieser am weitesten aufgelöste Tanz einen treuen Spiegel provinziellen Wesens.

Wir haben uns schließlich der schwierigen Aufgabe zu unterziehen, der Funktion der verschieden geformten Hölzer nachzugehen. Bedeuten sie lediglich ein Mittel, die schönen Kurven der graziös bewegten Arme weiterzuschwingen, wie es die Deschasche-Szene vermuten ließe, haben sie einen symbolischen Charakter, sind es Klapperinstrumente oder aber stehen wenigstens die unbekrönten Stäbe mit dem Bumerang in engster Verbindung?

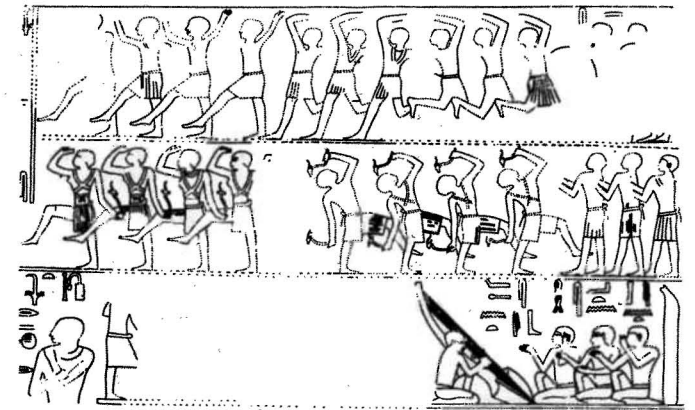
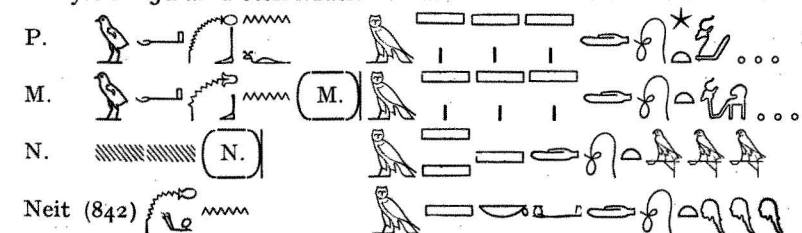


Abb. 11. Gruppentanz mit Hölzern aus Deschasche.

¹ A. a. O. S. 111; sie hält die Tanzenden irrtümlicherweise für Männer.

² KEES' (Prov.-Kunst S. 29) Charakterisierung scheint mir auch hier nicht das Wesen zu treffen.

³ CAPART, Primitive Art S. 275 f. fragt sich, ob die Tänzerinnen von Deschasche mit den Gazellenkopfstäben, die ebenso in Pyr. 1083a als Determinativ zu *dwt* in der Hand von Frauen vorkommen:



als Mädchen der Duat vielleicht am Grabe tanzten. Vielleicht, so meint er, kämen die Tänzerinnen auch von dem libyschen Lande Duat, weil die Libyer noch im NR in gewisser Beziehung zum Tanze ständen. — Vgl. auch KEES, Kulturgeschichte S. 92.

⁴ KLEBS, AR, S. 110. — Auch vermutet sie, daß die Mädchen sich mit den Hölzern peinigten!

⁵ Wie sie KLEBS a. a. O. S. 111 behandelt.

Sicher scheint mir zu sein, daß die Instrumente keine Klappern darstellen, keine einzelnen Zweihänder, aber auch keine einhändigen Klapperpaare¹. Warum sollte man den Doppelumriß der Hölzer im AR zu zeichnen vermieden haben, während man es bereits in der zweiten Neqade-Kultur für wichtig genug erachtete, beide Stäbe anzugeben², ebenso im MR die aus zwei Hölzern bestehenden Kopfklaßpern³ deutlich zu veranschaulichen, während man auch im NR mit Sorgfalt wirkliche Klapperpaare⁴ von derartigen Hölzern⁵ schied? Ein weiterer Beweis für diese Annahme scheint mir die Tatsache zu sein, daß auch die „Sistren“, die in zweien unserer Beispiele in den Händen der Mädchen geschwungen werden, in der Tat keine Rasselinstrumente, sondern lediglich sistrenförmig gebildete Hölzer (ohne Rasselvorrückung) sind⁶.

Man wird vielmehr in den verschiedenartigen Hölzern ein (Kult-? oder nur) Schmuckgerät zu sehen haben, dessen ursprüngliche Form wohl aus dem einfachen Wurfholz abzuleiten sein dürfte. Insofern, als bei beiden Tanzarten ein vom Wurfholz herzuleitendes Gerät auftritt, mag sich der Bumerangtanz der Libyer⁷ mit unserem Hölzertanz berühren, nicht aber möchte ich in jenem das unmittelbare Vorbild für diese unsere AR-Tänze sehen⁸. Daß dieser Hölzertanz ein vermutlich hohes Alter hat, läßt sich wohl daraus erschließen, daß ihn nach den Pyramidentexten die *wrš-w* für Osiris tanzen:

1947a Neit (780)
 Neit (489)
 N.

In wenigen Beispielen hat er sich bis ans Ende des AR gehalten, doch in der Beischrift zu dem gewöhnlichen strengen Tanze wird das Wort *ib* noch öfters mit dem alten Determinativ eines hölzerschwingenden Tänzers geschrieben⁹.

I. BERUFSLEBEN DER TÄNZERINNEN

Ursprünglich allein ein Vorrecht des Königs, gehört es schon früh zu den gesellschaftlichen Pflichten der höheren Würdenträger des Landes, sich einen eigenen Harim zu halten. Neben den Tänzerinnen (*ib-t*) befanden sich unter seinen Bewohnerinnen die Sängerinnen (*hšj-t*). Sie dienten im Kult und „erfreuten das Herz“, machten das *šmḥ-ib* ihres Herrn. Ihr geachtetes Amt übten sie berufsmäßig aus.

¹ Wozu sich SACHS, Musikinstrumente S. 15 zweifelnd entscheidet.

² RANDALL-MACIVER, El Amrah T. 14, D 46; s. oben S. 12 und Abb. 2.

³ Z. B. DAVIES, Antefoker T. 23 B.

⁴ BORCHARDT, Kunstwerke aus dem Museum zu Kairo T. 28.

⁵ Z. B. Tylor, Paheri T. 12; DAVIES-GARDINER, Amenemhet T. 5.

⁶ Also das Hathorsinnbild, das erst später durch Anlehnung an das Bügelsistrum zum Rasselinstrument wurde, ist hier angewandt, nicht etwa das Bügel-(Rassel-)sistrum, oder, sollte es sich doch einmal schon für diese Zeit belegen lassen, ein Hathor-Rasselsistrum. SACHS a. a. O. S. 31 führt als frühestes Beispiel eines solchen Hathorsistrums, das nur ein „optisches Emblem“ darstelle, noch BLACKMAN, Meir I, T. 18, 1 (12. Dyn.) an; vgl. auch JEA 6, T. 8.

⁷ NAVILLE, Deir el Bahari IV, 90 und WRESZINSKI, Atlas II, 194; s. S. 73 f.

⁸ Vgl. dazu KEES, Opfertanz S. 115 f. und KEES, Prov.-Kunst S. 29; WOLF, Das schöne Fest von Opet S. 16, Anm. 2 weist bereits richtig darauf hin, daß der „Bumerang“-Tanz von dem der Kastagnetten (er meint damit Klappern) zu trennen sei, was KEES (a. a. O.) unterläßt. — In dem der Pyramidentexte (1005a) liegt das Verbum „sich zu jem. hinbewegen“ vor. — In NAVILLE, Festival-Hall of Osorkon II.,

T. 14 und 25 sind in den ganz gewiß keine Tänzerinnen zu sehen (so KLEBS, NR S. 220, Anm. 5); sie erinnern auf den ersten Blick an jene unten S. 44 und 71 besprochenen *hny-t*- oder *sm-j-t*-Priesterinnen. In der Tat sind sie auf T. 25 auch als *sm-j-t* bezeichnet. Die Form ihrer Stäbe erinnert lebhaft an die Gazellenkopfstäbe von Deschasche, doch können wir sie hier so wenig wie dort erklären. Aber diese überaus zierlichen, zerbrechlichen Hölzer machen es zur Gewißheit, daß die Instrumente nicht als Klapper verwandt wurden. — Die Frauen bei GRIFFITH, Oxford Excav. in Nubia (Liv. Ann. of Arch. and Anthropol. 9), T. 29 f. haben verwandte Stäbe. Sie dürften ähnliche Aufgaben haben wie die Mädchen der Osorkon-Halle. S. auch unten S. 74.

⁹ LD II, 52 (20); LD Erg. T. 38 (10) (auch der Stab mit den Gazellenköpfchen kommt in den Pyramidentexten (1083a) in der Hand von Frauen als Determinativ von *dus-t* vor; vgl. dazu oben S. 29 Anm. 3).

Weniger die Titel der Tänzerinnen und ihrer Lehrer als die ihrer Genossinnen, der Sängerinnen, und derer Leiter und auch die der Harimsfrauen allgemein können uns von der sozialen Rangordnung und der Organisation dieser Frauen eine Vorstellung vermitteln.

Ihren Unterricht übernahm der *, der Lehrer der Sängerinnen¹. Ein Zeugnis des MR zeigt ihn uns bei seiner Tätigkeit: der Hathorpriester und Gesangsvorsteher Seba-chesu hat sich in seinem Grab im Delta darstellen lassen, wie er je eine Gruppe von zehn Harimsfrauen im Singen und taktmäßigen Händeklatschen und im Sistrumschütteln unterweist². Er war und ³, Aufseher und Vorsteher der Harismädchen, der „Schönen“, wie sie auch genannt sind.

Für den Unterricht und die Aufsicht der Mädchen sorgten außerdem die

Aufseher, die den

unterstanden. Aus deren gleichzeitigem Titel

geht hervor, daß sie daneben die Aufgabe hatten, allgemein für die Vorbereitung und das Gelingen der freudigen Unterhaltung ihres Herrn — wohl auch außer durch Tanzen — Sorge zu tragen, also als eine Art Zeremonienmeister anzusehen sind.

Meist lagen diese Ämter in der Hand von Männern, doch konnten sie gelegentlich auch von Frauen bekleidet werden. So versah die „*hkr-t* des Königs, Hem-Ré“ den Posten des Harimsvorstehers:

Als Gesangsmeister wurden nur tüchtige Sänger angestellt, die bei anderen Gelegenheiten — wahrscheinlich als Orchestersänger — selbst mitwirkten und sich rühmen konnten, „Sänger des Phrao“

zu sein.

¹ SELIM HASSAN, Excav. at Giza 1929/30, T. 44, 1, S. 67.

² Le Musée III, T. 35; s. auch unten S. 45.

³ A. a. O. S. 56 und 59.

⁴ MARIETTE, Mastabas D 50, S. 313.

⁵ A. a. O. C 22, S. 154.

⁶ LD II, 59a und b.

⁷ DE ROUGÉ, Inscr. Hiérog. T. 4 = MARIETTE, Mastabas E 7, S. 398 = Kairo 1461. Vgl. JUNKER, 2. Gise-Vorber. (1913) T. 11 und S. 35 f. (eine Statue desselben Mannes mit den gleichen Titeln; dieselben Titel ebenso auf dem Architraven). KEES, Kulturgeschichte S. 199 Anm. 6 ist der Ansicht, daß der Gesangsvorsteher im Kindesalter stehe, da er nackt dargestellt ist. Vgl. dagegen JUNKER a. a. O.

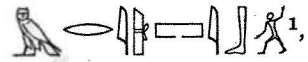
⁸ MARIETTE, Mastabas E 6, S. 395 = de Rougé, Inscr. Hiérog. T. 88.

⁹ MARIETTE, Mastabas C 15, S. 138 f. Frauengrab!

¹⁰ MARIETTE, Mastabas C 22, S. 154 f..

¹¹ A. a. O. E 6, S. 395.

Die Aufsicht über die Tänzerinnen wird sich entsprechend gestaltet haben. Meines Wissens gibt es aber leider nur einen und dazu unsicheren Titel im AR, der besonderen Bezug nimmt auf die Verwaltung der Tanzgruppe, den des



des „Amtsvorstehers der Tänze(?)“

Von den wenigen Tänzern männlichen Geschlechtes sind die des Sonnenheiligtums² und die zum Tanze Klatschenden bei der Totenprozession in Dêr el-Gebräui (Abb. 9) Priester, wie die Beischriften⁽²⁹⁾³ erweisen. Es ist leicht begreiflich, daß sie gerade in diesen Fällen religiösen Kultes mit herangezogen wurden. Auch der *w'b nsw-t* Chnum-Hotep, der auf seiner Opfertafel stolz den Titel „*qj*“ führt⁴, wird bei einem ähnlichen Feste mitgewirkt haben⁵; doch darf man kaum einen eigenen Stand der Tänzer annehmen.

K. KLEIDERSACK, AFFEN, ZWERGE KLEIDERSACK.

Obwohl wir zeitlich spätere Darstellungen heranziehen müssen, behandeln wir hier den Gegenstand, der uns bisher einige Male begegnete: einen schmalen, hohen Behälter mit einem verschieden geformten Verschuß⁶ (später taucht er in diesem Zusammenhange nie mehr auf) und die mit ihm in Verbindung stehenden Affen und Zwerge. Den Behälter als Instrumentenkasten zu deuten, dürfte wohl nicht angehen⁷, da die erhaltenen Originalfutterale der Blasinstrumente⁸ anders aussehen und das einzige außerdem im AR gespielte Instrument, die Harfe, der Größe und vor allem der Gestalt nach in einem solchen Behälter keinen Platz finden konnte. Der Gegenstand muß also den Tanzenden gedient haben⁹. JUNKER¹⁰ macht es wahrscheinlich, daß dieser Sack die Kleider aufgenommen habe, die die Mädchen vor dem Tanze ablegten. Er stützt seine Annahme durch die Tatsache, daß ein solcher Kleidersack unter den Möbeln eines Schlafzimmers vorkommt¹¹.

Diese Vermutung wäre gewinnend, wollte man sich nicht viel lieber vorstellen, daß die Tänzerinnen bereits fertig kostümiert ihrem Harim entschlüpften und den kurzen Weg zum Speisesaal ihres Herrn in der Tanzkleidung zurücklegten.

Zusammen mit dem Kleidersack sind im Grabe des Debehni (Abb. 4) eine nackte Zwergin und in dem des Seref-ka (?) aus Schêch Said zwei Äffinnen dargestellt, die eine, gleich der

¹ MASPERO, *Trois Années de Fouilles* (Mém. Miss. I, 2) S. 191.

² Berlin 20077 = v. BISSING-KEES, *Rê-Heiligtum III*, Nr. 274.

³ Zu den *sm'w* vgl. unten S. 44 u. 71; zur Beischrift der Berliner Szene s. u. S. 86 Anm. 5.

⁴ MARIETTE, *Mastabas* S. 435b.

⁵ Vgl. auch die hübsche, leider nicht hieroglyphisch wiedergegebene Beischrift in der Mastaba des Kahif aus dem Ende der 5. Dyn. von Gise (JUNKER, 2. Vorber. Gise (1913) S. 27f.): ein Erntearbeiter, durch das Flötenspiel eines Genossen zur Arbeit ermuntert, wirft ein Bein in die Höhe und ruft: „Seht, ich bin ein Tänzer!“ — In dieser Art, berufen, die Erntearbeiter zu größerer Regsamkeit und rascherem Eifer anzutreiben, wird man auch die mit Stäben Takt klappernden Männer aufzufassen haben, die neben Erntearbeitern im Gise-Grab Nr. 15 (nach LEPSIUS) dargestellt sind (LD II, 56a). KLEBS (AR S. 109) und ERMANN-RANKE (Ägypten S. 280) betrachten sie als Tänzer, doch davon kann keine Rede sein. Daß neben oder über ihnen Tänzer dargestellt werden sollten — die Wand ist in diesen Teilen nicht ausgeführt (vgl. LD Text I, 36) wäre möglich, doch halte ich es für unwahrscheinlich.

⁶ PETRIE, *Deshasheh* T. 12, hier Abb. 11; LD II, 36c, hier Abb. 4 (Tierkopf von LEPSIUS richtig gesehen, sicher nicht zu verbessern nach JUNKER, 6. Gise-Vorber. (1928) S. 178, Abb. 3); DAVIES, *Sheikh Said* T. 4; JUNKER, 4. Gise-Vorber. (1926) T. 6b.

⁷ KLEBS (AR S. 108, Anm. 7) glaubt diesen „kleinen Pfeiler mit Bekrönung“, wenn überhaupt, nur so deuten zu können.

⁸ Vgl. z. B. CARNAVON-CARTER, *Five Years Exploration* T. 69, 2.

⁹ Einen anderen Sinn jedoch hat der Gegenstand hinter der Sängerin auf einem Kairener Denkstein des MR (Kairo 20732 = LANGE-SCHÄFER IV, T. 55 = Ä.Z. 38, 43), da auf der Stele gar keine Tänzerinnen dargestellt sind. Ein gleichgeformter Behälter dient im NR häufig zur Aufnahme der Schriftrollen; vgl. z. B. WRESZINSKI, *Atlas* I, 349.

¹⁰ 6. Gise-Vorber. (1928) S. 178, Anm. 4 und 4. Gise-Vorber. (1926) S. 85.

¹¹ JUNKER, 4. Gise-Vorber. (1926) T. 6 b; s. auch JUNKER, *Giza II*, 152.

Zwergin des ersten Grabes, neben (?) dem Behälter hockend und neckisch die Harfnerin am Arme stupsend, die andere grotesk die Bewegungen der Vortänzerin nachahmend. Berücksichtigen wir des Zwergen Seneb Titel „Leiter der Kleiderzwerge“¹ und die Inschrift auf der plastischen Figur eines Zwergen: N. „Vorsteher der Kleider des Priesters N.“², so gewinnt die Vermutung, daß die Zwergin (bzw. Äffin) als Hüterin der Kleider fungiert, an Wahrscheinlichkeit.

AFFEN.

Daß Zwerge und Affen wegen ihrer verwandten Gestalt in gleicher Art Verwendung fanden, bekunden nicht allein unsere Szenen, auch sonst trifft man sie kameradschaftlich nebeneinander — Diener derselben Aufgabe, spaßige Vertreter des Hofstaates, der Gefolgschaft³. Während die Zwerge nicht nur ihre Spaßmacher- und Tanzkünste trieben, sondern auch ernsten Berufen nachgingen, als Schmuckarbeiter tätig waren, Priesterdienste versahen und vor allem niedere Hofämter inne hatten, fiel den Äffchen naturgemäß nur die Aufgabe zu, durch ihre Possierlichkeit den Herrn zu erheitern. In dieser Rolle sehen wir sie neben den ersten Tänzerinnen des AR oder auch allein ihre drolligen Sprungkünste ausüben⁴. Noch im NR sitzen sie als Lieblingstier ihres Herrn häufig unter dessen Stuhl. Ein wunderhübsches Ostrakon (18.—19. Dyn.) der Münchener Sammlung⁵ zeigt ein springendes und Oboe blasendes Äffchen, mit einem zu einer Schleife gebundenen, herabhängenden Halsband, gegenüber einer schwarzhäutigen Nubierin mit einem dünnen, rotgestreiften Schurz und einer nickenden Feder im Haar, die sich elegant und leicht bewegt. — Das ähnlich springende Äffchen auf einem zweiten Ostrakon⁶ scheint ebenfalls auf der Doppeloboe zu dem fein, doch zugleich kräftig bewegten und akzentuierten Tanz eines nur mit dem Kreuzband geschmückten, sonst unbekleideten ägyptischen Mädchens aufzuspielen⁷.

Die Darstellungen dieser beiden Ostraka gehören der Welt der Satire an. In den Musik- und Tanzszenen der „verkehrten Welt“⁸ übernimmt der Affe gern das Spielen auf einem Blasinstrument. Das reizende Äffchen auf der Schulter eines Mannes auf einem Kairener Ostrakon⁹ widmet sich gleichfalls dem Oboenspiel; ein anderes Ostrakon des gleichen Museums¹⁰ zeigt eine bucklige Mißgestalt, einen *nmw*-Zwergen, wie er dies Instrument meistert¹¹.

Wichtig scheint es mir, darauf hinzuweisen, daß sämtliche Affen, die wir bisher, tanzend und blasend, als neckische Spaßmacher, zur Erheiterung im Alltagsleben bestimmt, sich mit der Gestalt des *nmw*-Zwergen ablösend, vor uns aufmarschieren ließen, einer Art der Meerkatzen angehören und vielleicht den Affen darstellen, der auch in NR-Texten oft als ein springender (*ksks*) *kjw* erwähnt wird¹², aber nicht mit dem Pavian (*i'nj*, *nr*), seit Anfang des NR meist *bntj* und spät manchmal *kfdnw* (?), zusammen gebracht werden dürfen. Der Pavian galt als heiliges Tier, er begrüßte die Sonne bei ihrem Aufgang, sang, jauchzte und machte einen *ib-Tanz*¹³, er

¹ JUNKER, 5. Gise-Vorber. (1927) S. 107.

² BORCHARDT, *Statuen* Nr. 144.

³ Z. B. STEINDORFF, *Ti T. 15* unten; 115; CAPART, *Rue de Tombeaux* (T. 34 =) T. 41; JUNKER, 3. Vorber. Gise (1914) S. 23. Zu dem „*whw*“-Zwergen vgl. JUNKER, 5. Gise-Vorber. (1927) S. 107 und 108; DAVIES, *Sheikh Said* T. 4; v. BISSING, *Gemnikai I*, T. 22 (hier führt der Zwerg außer einem Affen zwei Lieblingshunde des Herrn) und das Pastenrelief in Kopenhagen (MOGENSEN, *La Glyptothèque Ny Carlsberg* T. 91, A 656 = PETRIE, *Medum* T. 24).

⁴ DAVIES, *Sheikh Said* T. 4.

⁵ Nr. 1540; Abb. v. BISSING, *Die Kultur des alten Ägyptens* T. 10 (22).

⁶ München Nr. 1541.

⁷ Vgl. auch die Darstellung auf den Fayence-Schälchen in Wallis, *Egyptian Ceramic Art*, the Mac Gregor Coll. 1898, S. 25 Abb. 43/44 und den Skarabäus I. D. 16 in Frankfort-Pendlebury, *The City of Akhenaten II*, T. 49.

⁸ Beispielsweise satirische Papyri im Britischen Museum und in Turin bei LEPSIUS, *Auswahl* T. 23.

⁹ DARESSY, *Ostraca* (Cat. Gén.) T. 27, Nr. 25138.

¹⁰ A. a. O. T. 8, Nr. 25040.

¹¹ Vgl. auch das Laute zupfende Krokodil vor dem Mäusekönig auf dem Reliefbruchstück von Medamūd (Fouilles de l'Inst. Franç. 1930, Bd. 8, 1, S. 73, Abb. 54 und T. 6). Hier spielt ebenso wie im Turiner Papyrus gerade das Krokodil die Laute; überhaupt scheint die Verteilung der Instrumente auf die Tiere bestimmten Regeln zu folgen.

¹² S. unten S. 79 f.

¹³ DÜMICHEN, *Histor. Inschr.* II, T. 46.

die Eigenschaft des Tanzens und Musizierens auch auf andere zwerghafte Götter, besonders Bés¹. *Htj*, mit Federkopfschmuck, großer Mähne, meist einem Bart und Armspangen ausgestattet, wird wohl erst im MR in das ägyptische Pantheon eingedrungen sein, vielleicht als göttlicher Vertreter jener zwerggestaltigen Tänzer². Keinesfalls möchte ich mich der häufig vertretenen Meinung anschließen, die zwerggestaltigen Gottestänzer des AR selbst seien Halbgötter.

Auf ein interessantes Dokument möchte ich **noch** hinweisen, obwohl es als Spätzeitdenkmal weit über den Rahmen dieses Abschnittes hinausführt: den Sarkophag eines *nmw*-Zwergen aus der Zeit Nektanebôs' II³. Aus der Inschrift am oberen Rande der Außenseite:



(„Es spricht der Osiris *nmw*-Zwerg Teos, der Sohn des seligen Petechonsis, geboren von Tuonsis, mit Beinamen Taapis, der Seligen: O Herr der Herren, Apis. . . ., ich bin ein Zwerg, der in Kem (Athribis) und *Šn-kbh* (Heliopolis) am Tage des Festes der Ewigkeit tanzte. . .“) und auf dem Deckel über der Figur des Zwergen:



(„. . . Der Zwerg, der in Kem tanzt am Tage der Bestattung des Apis. . . . der tanzt in *Šn-kbh* am Tage des Festes der Ewigkeit des Osiris-Mnevis. . . . *P-wn-h-t-f*, mit dem schönen Namen Teos, Sohn des. . .“) geht hervor, daß der Tänzer Teos, der pathologische Sohn ägyptischer Eltern, in Athribis am Bestattungstage des Apis und in Heliopolis am Tage der Beisetzung des Mnevis einen *hbj*-Tanz aufführte.

¹ Vgl. z. B. QUIBELL, Tomb of Youja (Cat. Gén.) T. 29; 31; 41; 42.

² Es ist darum unrichtig zu sagen, daß der tanzfreudige „Gott Bés als Vorbild“ für den *dng*-Tanz gedient habe (WIEDEMANN, Ägypten S. 374).

³ Ä.Z. 64, 76ff. (SPIEGELBERG).

III. MITTLERES REICH

Das MR war erstaunlich amusisch. Musik und Tanz sind stark in den Hintergrund gedrängt. Vereinzelt dient das Harfen- oder Flötenspiel als musikalische Begleitung, nie mehr klingt das volltönende Orchester des AR zu einem der wenigen Tänze.

Ein rhythmisch betonter, unmelodischer und unlyrischer Charakter ist dem MR-Tanz eigen. Er wird zugunsten sportlicher, besonders akrobatischer Übungen bedeutend eingeschränkt. Die Akrobatik hat die Tanzformen stark beeinflusst, ist sogar als eigener Teil in den Tanz eingedrungen, ja hat in einem Fall die eigentliche Tanzkunst geradezu ersetzt.

Dieses an die Stelle der Tanzkunst getretene, einzigartige Beispiel akrobatischer Aufführung ist eine viel besprochene Szene. Im Grabe des Chnumhotep (Beni Hasan Nr. 3) bewegt sich vor der Prozession, die eine Stehfigur zum Tempel zieht, also an der Stelle, an der wir in den verwandten Gräbern tänzerische Aufführungen antreffen, eine Gruppe von fünf Akrobatinnen¹. Gelenkige Mädchen beugen sich gleich Gräsern vor dem gebietenden „Wind“, stellen die Pantomime „*trw*“; die übrigen versinnbildlichen die Tat des Königs, der seinen Feind (den, „der sich unter (seinen) Füßen befindet, *hrj rd.wj*“) am Haarschopf faßt und ihn mit der Keule niederschlägt.

Die hörschenartige Bekleidung finden wir im MR häufiger bei Tänzerinnen. Auch die seltsame Haartracht des hochgebundenen Schopfes steht durchaus nicht vereinzelt da. So beobachten wir sie bei einer Akrobatin, die auf der gleichen Wand des Grabes dargestellt ist², erkennen sie bei Isis und Nephthys, den beiden Klagenden, auf einem Kalksteinsarg der XIII. Dyn.³ und können sie bei der Opferspendenden auf einer Stele der XII. Dyn. nachweisen⁴. Doch ist die Frisur keinesfalls mit dem Kopfputz der Muu-Tänzer zusammenzubringen⁵.

Diese „der Hochkultur unentbehrliche extravert-ebenbildliche“ Vorführung, deren einen Teil SACHS⁶ für einen „alten, entkulteten, zu einer künstlerischen Tanzpantomime gewordenen Wetterzauber“ hält, zählt meines Erachtens nach nicht im engeren Sinne zu den tänzerischen Darbietungen, da ihr ein wesentliches Element, die Rhythmik, abgeht.

A. DER TANZ BEI DER SPEISETISCHSZENE

Dem Tanz beim Mahl, der die Hauptmasse der AR-Tänze ausmacht, begegnen wir noch einmal im Grabe des Wesirs Acha-necht (El-Bersche Nr. 5) aus der XI. Dyn. in einer Form, die im AR wurzelt, aber, durch die Akrobatik des MR beeinflusst, anstelle des vornehm ernsten einen unruhig springenden Charakter angenommen hat (Abb. 13)⁷. Der Tanz der Mädchen mit

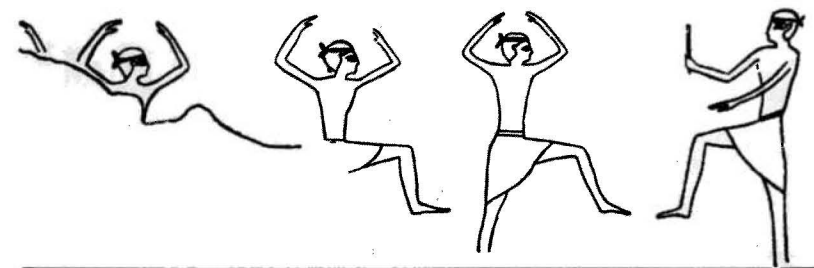


Abb. 13. Strenger Tanz im Sprungcharakter des MR bei der Speisetischszene aus einem Grabe von El-Bersche.

¹ Beni Hasan I, T. 29. CAPART (Primitive Art S. 277) bringt eine Darstellung auf dem vorgeschichtlichen Wandgemälde von Hierakonpolis (QUIBELL, Hierakonpolis II, T. 75f.) mit dieser Pantomime zusammen. Doch ist in jener Szene sicher das tatsächliche Geschehen zu erblicken — wie es beispielsweise oft auf den frühen Sinaireliefs festgehalten ist — nicht seine pantomimische Wiedergabe.

² Beni Hasan a. a. O.

³ MARIETTE, Catal. d'Abydos S. 209.

⁴ Weltgeschichte des Tanzes S. 157.

⁵ GARSTANG, El Arabah T. 7.

⁶ So KLEBS, MR, S. 147.

⁷ GRIFFITH-NEWBERRY, El Bersheh II T. 14.

rautenförmig über den Kopf erhobenen Armen wird von einer gegenüberstehenden Leiterin mit einem Stab dirigiert. Diese in der ganzen ägyptischen Darstellung einzigartige¹ Vortänzerin ist durch kein äußeres Mittel hervorgehoben, sie trägt wie ihre Genossinnen den kurzen Schurz und ein Stirnband.

Als Beispiel für den Tanz bei der Speisetischszene — allerdings anderer Art — kann ich für die XII. Dyn. nur noch die Darstellung auf der Stele C 17 im Louvre² anführen. Zur Begleitung einer Harfnerin und klatschender Sängerinnen springt ein Mädchen, schnippt dabei mit den Fingern und schwingt einen Blütenzweig. Ihr Titel lautet *ksks-t*⁽³²⁾. Der *ksks*-Tanz³, aus dem AR-Grabe des Mereruka bereits bekannt (s. S. 22f.) aber hier zum ersten Mal textlich erwähnt, ist ein Sprungtanz, der besonders zu Ehren der Göttin Hathor aufgeführt wird (s. S. 40f.) und sich im MR besonderer Beliebtheit erfreut.

B. DER TANZ BEI DER STATUENPROZESSION (BENI HASAN)

Auch der in seinem Schema fest geregelte Tanz bei der Statuenprozession ist traditionsgebunden; er weist noch dieselbe Form auf wie der memphitische AR-Tanz bei der Prozession, schiebt aber, gleichsam als Kennzeichen des MR, einen gymnastischen Teil ein.

Drei Gräber von Beni Hasan haben uns solche Tanzszenen hinterlassen: das Grab des Gaufürsten Bakti (Nr. 15)⁴, das mit zweien unserer Darstellungen versehene Grab des Gauvorstehers Cheti (Nr. 17)⁵, beide der XI. Dyn. entstammend, und das des Gaufürsten Amenemhät (Nr. 2) aus der Zeit Sesostri I.⁶

Gemeinsam ist allen Bildern die Art, Anzahl und Verteilung der Gruppen, ihre Anordnung in den Bildstreifen, ihr Richtungsverhältnis untereinander; nur die Zahl der Einzelfiguren, die Kleidung und Haartracht und die Haltung variieren lebendig in Einzelheiten.



Abb. 14. Strenger Tanz mit gymnastischen Einlagen bei der Statuenprozession aus einem Grabe von Beni Hasan.

Im Grabe des Bakti (Abb. 14)⁷ klatscht eine Gruppe von *sm*-Sängern⁽³³⁾ zu den „gymnastischen“ Tanzbewegungen von vier Männern. Der erste Tänzer hat die Arme vorgehoben und ein Bein leicht angezogen, der folgende winkelt es stärker im Knie, der dritte streckt das Bein nahezu wagerecht vor, der letzte schließlich hat die Arme seitwärts ausgebreitet, den Kopf rückwärts gewandt und den Fuß zur Erde gesetzt⁸. Anschließend schlägt eine Gruppe von vier Frauen in der kurzen Perücke, dem langen Trärgewand, mit Halskragen, Arm- und Fußringen geschmückt, den Takt zu den „schönen Tänzen für den Ka“⁽³³⁾, die von sechs Mädchen im kurzen Schurz nach dem AR-Vorbild dargeboten werden. Von einem Schreiber angeführt, folgen die Opferträger.

Gaufürst Cheti ließ die erste Reihe der Südwand und die vierte der Nordwand der Hauptkammer seines Grabes mit je einer dieser Szenen schmücken. Trotz der abgekürzten Form auf der Südwand¹⁰ erkennen wir die gleichen zwei Doppelgruppen: männliche Klatscher und „gymnastische“ Tänzer, weibliche Klatscher und „AR“-Tänzerinnen. Näheres über diese „schönen Tänze für seinen Ka“⁽³⁴⁾ zu sagen, erübrigt sich, da wir sie in derselben Weise wie die des Bakti beschreiben müßten.

Auch auf der Nordwand¹¹ bleibt trotz kleiner Abweichungen (die klatschenden Frauen tragen die Frisur der im dritten Register der gleichen Wand dargestellten Akrobatinnen mit den drei beschwerten Zöpfen) der Tanz in seinem wesentlichen Schema völlig erhalten. Was uns bei dieser Darstellung interessiert, sind die beige-schriebenen Interjektionen⁽³⁵⁾, die wohl die Rufe wiedergeben, die von den Prozessionsteilnehmern ausgestoßen werden.

¹ S. oben S. 28. ² Bull. Inst. Franç. 30, T. 2 zu S. 45ff. Zum Tanz beim Mahl s. auch unten S. 42.

³ Zu *ksks* s. unten S. 79f.

⁴ Beni Hasan II, T. 7.

⁵ A. a. O. T. 17 und 13.

⁶ A. a. O. I, T. 13.

⁷ S. Anm. 4.

⁸ S. unten S. 44 und 71.

⁹ Ob durch die verschiedenen Stellungen dieser Gruppe eine fortlaufende Bewegung in ihren einzelnen Phasen veranschaulicht werden soll, und ob der dritte Tänzer „une pirouette“ (so Groß in Revue archéol. IVe Sér. Bd. 23, S. 332) ausführt, mag dahingestellt bleiben. ¹⁰ Beni Hasan II, T. 17. ¹¹ A. a. O. T. 13.

Abgesehen von den leichten Varianten fällt uns im Grabe des Amenemhät¹ auf, daß der Künstler sich nicht versagen konnte, auf die Gruppe der den „AR“-Tanz aufführenden Mädchen im Sinne des MR noch eine Gruppe gewandter Akrobatinnen folgen zu lassen.

In diesem Tanz bei der Statuenprozession haben wir eine im AR wurzelnde, aber mit der Gymnastik des MR durchsetzte Erscheinungsform kennen gelernt.

C. AKROBATISCHER TANZ BEIM GÖTTLICHEN KULT

Der akrobatische Tanz, zur besonderen Ehre der Göttin Hathor und auch anderer Götter aufgeführt, hat ebenfalls seinen Ursprung mindestens im AR. Im MR erleidet er eine Erweiterung und bietet im NR seine volle Blüte.

Im Verlaufe der drei großen Geschichtsperioden ändert der akrobatische Tanz seine äußere Gestalt, bleibt aber in jeder Form eine exzentrische Kunstübung, die äußerste Anforderungen an die Biegsamkeit des Körpers stellt. Beispiele dieses Tanzes sind aus dem MR leider nur wenig erhalten. Das Grab Wah-ka's II. in Qau hat uns die traurigen Reste zweier übender Mädchen bewahrt². Nur die hörschenartige eng anliegende Bekleidung, die wie die knappen, beim akrobatischen Tanz im AR getragenen Schurze vorn offen ist, bedeckt den Körper. Neben ihnen bewegen sich im leichten Tanzschritt zwei Frauen, ihre Rolle ist nicht mehr deutlich erkennbar. Bei der einen sind an den Fußringen noch die Krallen erhalten, die sie wohl als Tänzerin im Kulte des *ntj-wj* trägt. Denn, wie uns die Beischrift lehrt, wird *ntj-wj*, der Bekrallte³, „der Stadtgott“ von Qau el-Kebir, durch diesen Tanz geehrt.

In der gleichen Übung bewegen sich die leider heute noch mehr zerstörten Mädchen im Grabe des Intefiker, der Wesirs unter Sesostri I. (Theben Nr. 60; Abb. 15)⁴. Zur klatschenden und schnalzenden Begleitung zweier springender Frauen tragen sie ihren Tanz zum Dank für die Ernte der Göttin Hathor vor⁵. Soweit es der Erhaltungszustand abzulesen erlaubt, befolgen auch diese Tänzerinnen in Bezug auf die Tracht streng die Vorschrift.

Diese Art des akrobatischen Tanzes wurde im MR geübt; im NR ist es der Überschlag, den die gelenkigen Gestalten rhythmisch ausführen. Dort wird er meist in seiner Endphase wiedergegeben, so daß die Haltung oft mit der „Brücke“ verwechselt werden konnte⁶. — Daß die Form des Überschlags, wie wir sie im NR noch ausführlich kennenlernen werden, auch dem MR nicht fremd war, lehren zwei Kalksteinmodelle. Auf dem einen (Abb. 16)⁷ sind Kreuzbänder und der kurze, vorn offene Schurz des Hathortanzes in roter Farbe aufgemalt⁸; der lange Haarschopf fällt wild auf den Boden. Das zweite Modell, in Berlin⁹, scheint eine Tänzerin in gleicher Bekleidung und Frisur wiederzugeben. Die beiden MR-Flachbild-darstellungen sind leider so beschädigt, daß wir über die Haarordnung nichts Sicheres aussagen können, diese beiden Modelle erhärten aber auch für das MR unsere Ansicht, daß die Frisur der Hathortänzerinnen einer bestimmten Anordnung unterworfen war.



Abb. 15. Akrobatischer Tanz beim göttlichen Kult und Hathorsprungtanz aus dem Grabe des Intefiker.



Abb. 16. Tanzende mit langem offenem Haarschopf in der Haltung des vollendeten Überschlags; aus dem MR.

¹ A. a. O. I, T. 13.

² PETRIE, Antaeopolis T. 24.

³ Vgl. SETHE, Urgeschichte S. 44.

⁴ DAVIES, Antefoker T. 15. Den Hathorsprungtanz des gleichen Bildes s. S. 40.

⁵ Vgl. DAVIES a. a. O. S. 10.

⁶ S. unten S. 49, Anm. 1 und S. 51.

⁷ PETT, Cemeteries of Abydos III, T. 9, 2.

⁸ Daß dieser Schurz also in dieser Weise getragen wurde, wird damit gewiß.

⁹ FECHHEIMER, Kleinplastik T. 31 = Prop. K. G. II², 295 (Bln. 14202).



Abb. 17. Tänzerin in der Haltung des Überschlags auf einem Rollsiegel der ersten Zwischenzeit.

Ein Rollsiegel der Bibliothèque Nationale in Paris beweist, daß der Überschlagnamen schon der ersten Zwischenzeit bekannt war (Abb. 17)¹. Die Verwendung des Hathorzeichens auf demselben Stück legt es nahe, auch in diesem Falle eine Beziehung der kleinen Tanzenden zu Hathor zu vermuten².

Fände sich bei den Darstellungen eine Beischrift, so könnten wir sicher *hbj* als Bezeichnung dieser ekstatischen Tänze finden, denn nur so werden sie im NR genannt.

D. HATHOR-TANZ

1. HATHOR-SPRUNGTANZ.

Die Tanzszene im Grabe des Intefiker, deren ersten Teil wir im Rahmen der akrobatischen Tänze S. 39 besprochen haben, wird durch einen Hathorsprungtanz vervollständigt (Abb. 15)³. Die Mittelfigur schnellte kräftig in die Höhe, die beiden springenden Seitenfiguren schnalzen und klatschen dazu⁴.

Einer dieser Tänze findet sich in Mēr (B 1), im Grabe des Senbi, eines Gaufürsten unter Amenemhät I.⁵ Im obersten Streifen strecken (*hnj-t*) Hathorpriesterinnen dem Grabherrn ihre Sistren und Menits entgegen, indem sie seinem Ka ein langes Leben und die Gunst der Göttin Hathor wünschen, denn diese Hathorsymbole vermochten wie das ♀-Zeichen Leben und Gesundheit zu verleihen⁷. Angeführt werden sie von einem Vorsteher, der dem Herrn ein *wsj*-Halsband darbringt. — Im zweiten Register singt ein Harfner ein Hathorlied, ein Priester weicht die *snw*-Brote; er hält die Zangen, mit denen er diese Hathorspeise aus dem Ofen gezogen hat, noch in der Hand. Ihm folgen die beiden Hathorsöhne *Thwjuw* mit Klappern in den Händen und Menits um den Hals. Alle sprechen sie einen Wunsch für Hathor⁸.

In der rechten Bildhälfte dieser der Hathor gewidmeten Szenen befindet sich unter den im oberen Bildstreifen erscheinenden weiteren Hathorpriestern die Darstellung, die uns hier hauptsächlich interessiert. Drei Männer hocken am Boden, singen ein Lied auf das Leben ihres Herrn und klatschen mit den Händen den Takt zu dem Hathorsprungtanz, der in derselben Weise wie im Grabe des Wesirs Intefiker von drei Männern getanzt wird. Die Anordnung der Gruppe ist in bezug auf die im früheren Grabe spiegelbildlich, die mittlere Hauptfigur schnellte eben erst von der Kniehaltung aus in die Höhe⁹. Es fällt uns auf, daß die Tänzer dieser kräftig bewegten Übung hier und auch im NR-Grabe Amenemhets (s. unten S. 48) männlichen Geschlechts sind.

Auf einer bis in die Einzelheiten parallelen Darstellung¹⁰ auf der Westwand des Grabes seines Sohnes Uch-hotep, des Gaufürsten zur Zeit Sesostri's I. (Mēr B 2) ist der Teil der Wand,

¹ L. DELAPORTE, Catal. des Cylindres Orient. de la Bibl. Nation. Paris 1910, T. 34 (515a) = Ä. Z. 67, 97c (Umzeichnung); zur Datierung, aber wohl unrichtig, Ä. Z. 71, 40.

² Nicht in diesen Zusammenhang sind die Akrobatinnen des MR von Beni Hasan zu stellen, die sich lediglich turnerisch-gymnastisch üben (wie etwa BENI HASAN II, T. 4, Z. 3 u. II, T. 13, Z. 4), nicht aber einen ekstatischen (rhythmischen) Tanz aufführen, wie das aus dem Zusammenhang ohne weiteres hervorgeht.

³ DAVIES, Antefoker T. 15.

⁴ Zwei der Tänzer scheinen ein Gewand mit nur einem Träger zu tragen, soweit man es nach der ägyptischen Zeichenweise beurteilen kann. Vielleicht hängt diese Tatsache wie das Darbringen der Menits und Sistren, des *wsj*-Halsbandes, der *snw*-Brote und das Ausbreiten der weißen Flagge mit dem Hathordienst zusammen. Vgl. auch die später zu besprechende Darstellung bei DAVIES-GARDINER, Amenemhät T. 20.

⁵ BLACKMAN, Meir I, T. 2 (Photo T. 18f.). Zu allen Einzelheiten vgl. den sehr guten und ausführlichen Text S. 22 ff.

⁶ In dem unmittelbar anschließend behandelten Grabe B 2 werden die Priesterinnen mit *hnj-t* bezeichnet (vgl. dazu BLACKMAN a. a. O. II, S. 24, Anm. 6); für den Lautwechsel von *h* und *h* vgl. CZERMAK, Laute I, § 129 u. SETHE, Verbum I, § 255, 1. S. auch unten S. 44 Anm. 13 und S. 71.

⁷ Vgl. besonders DAVIES, Puyemrê II, T. 53, Beischrift!

⁸ Diese Inschriften bieten nichts für unseren Tanz und sind bestmöglich von BLACKMAN behandelt, deshalb hier nicht aufgenommen.

⁹ BLACKMAN a. a. O. I, S. 26 hält die Ausführenden zweifelnd für Soldaten, wegen der Haltung des Knieenden (*h*!) und des rechts folgenden Knäbleins mit der Streitaxt, das wie die drei „Soldaten“ einen wulstigen Ring um das Armgelenk trage und mit ihnen einen Kriegs(?) Tanz aufführe. Aber die Parallelen zeigen deutlich, daß es sich um einen Hathortanz handelt.

¹⁰ BLACKMAN, Meir II, T. 15.

der für die Tanzszene bestimmt war, leider unausgeführt geblieben, sonst könnten wir zweifellos einen Tanz gleichen Charakters feststellen¹.

Diese Form des Hathortanzes ist die bevorzugte des MR. Springen, Schnippen, Klatschen bestimmen sein dürres, hartes Wesen; das Klappern und das Rasseln der Sistren können ergänzend hinzutreten². Er wird auf der Stele Louvre C 17, die wir oben S. 38 heranzogen, mit *ksks* bezeichnet.

Einem genaueren Zeitpunkt der Hyksosperiode noch nicht ohne jeden Zweifel zugewiesen³ ist die nur allgemein als „Grab der Tänzerinnen“ (Theben a) bekannte Felsanlage in Drâ abu'l-Nega,

von deren Wandschmuck nur noch die riesige, sich über vier Streifen erstreckende Tanzszene erhalten ist (Abb. 18)⁴, die dem Grab seinen Namen gab. Der Zusammenhang ist nicht mehr zu ermitteln, doch mag die Szene mit den springenden, schnalzenden und lebhaft gestikulierenden Mädchen einen religiösen Hathortanz darstellen⁵. Die Opfernde rechts gibt für die Tanzgelegenheit auch keinen sicheren Anhaltspunkt.

Ungelenk und eckig bewegen sich die Tanzenden des zweiten und dritten Bildbandes in den verschiedensten Figuren. Lustig flattern die weißen Bänder vom Kopf, etwas hausbacken muten die kürzeren, weißen Trägergewänder an. Die Hand- und Fußgelenke tragen Reife. Eines der lebendig bewegten und derb mit den Fingern schnippenden Mädchen scheint ein Klapper(?)holz(?) zu schwingen (im dritten Streifen links). Die beiden Männer mit einem Holz in der Hand kennen wir als Aufseher aus dem AR. — Wie die Klatscherinnen in der obersten Reihe tragen die tanzenden Frauen des unteren Bildstreifens ein langes Gewand mit Tragbändern. Gemäßigt und ruhig schreiten sie, paarweise an der Hand gefaßt, eine meist mit eingewinkelterm freiem Arm. — Die ganze Szene in ihrer archaischen Unebenheit ist in der Art ganz allein stehend und vermittelt nur zeitlich, nicht stilistisch zwischen den Tänzen des MR und denen des NR.

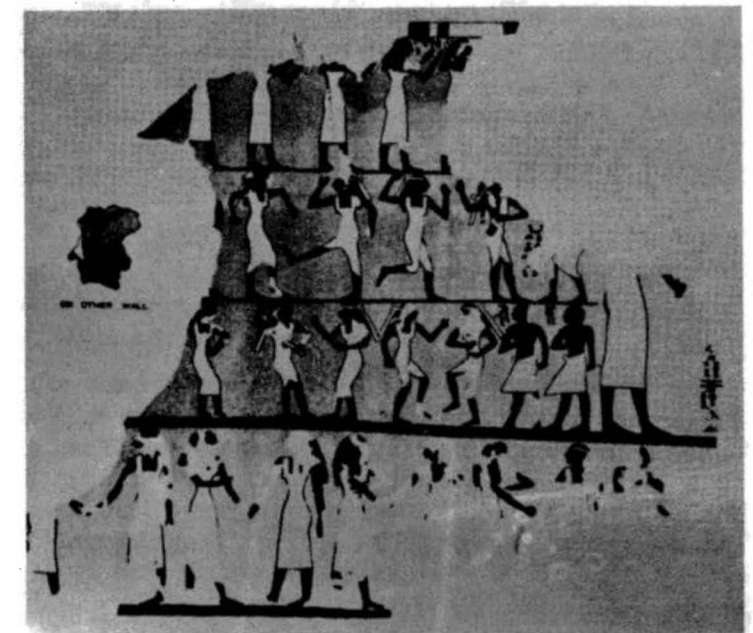


Abb. 18. Hathorsprungtanz aus dem „Grabe der Tänzerinnen“ in Theben.

2. DRAMATISCHER HATHORTANZ.

Das Grab des Wesirs Intefiker, aus dem wir den Hathortanz bei der Ernte besprochen haben (s. oben S. 39f. und Abb. 15), zeigt auf seiner Südwand eine einzigartige Komposition von

¹ Vielleicht war eine ähnliche Darstellung in dem XII.-Dyn.-Grab des Sa-renput I. zu Assuan angebracht, von der nur Reste der klappernden *Thwjuw* übrig geblieben sind. DE MORGAN, Catal. des Monum. I, 1, S. 193.

² Vgl. zu den Kultinstrumenten die Textstellen: Urk. IV, 98; 287; auch MÖLLER, Metallkunst S. 49; außerdem in SACHS, Musikinstrumente die Abschnitte über Menit und Sistrum, sowie BLACKMAN, Meir I, S. 24 f. — Als beste Zusammenfassung s. GARDINER, Notes on the Story of Sinuhe S. 100 ff. Wie die Hathorsängerinnen

(*h*!) der Mēr-Gräber bringen die Königstöchter der Sinuhe-Erzählung dem Pharao ihre Sistren und Menits dar (*h* *ms*), nicht aber tanzen sie, wie GARDINER a. a. O. vermutet (Sinuhe B 268 ff.). Eine weitere wichtige Textstelle für die Menit und Sistrum darreichenden Hathorverehrerinnen (hier in solche verkleidete Göttinnen) ist Westcar 9, 27 ff. S. auch unten S. 44.

³ Die 11. Dyn. scheint mir nicht in Frage zu kommen. Vgl. GAUTHIER in Bull. Inst. Franç. 6, 162 f. und PETRIE, Qurneh S. 10 f. Bei PORTER-MOSS I findet sich das Grab auf S. 184 unter a.

⁴ PETRIE a. a. O. Titelfeld und Bull. Inst. Franç. 6, T. 7—10 u. BMMA Eg. Exped. 1925/27, S. 67, Abb. 10.

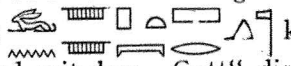
⁵ Vgl. auch BMMA Eg. Exped. 1925/27, S. 64. — Die Beischrift des zweiten Registers kann ich leider nicht ergänzen. Der Ausdruck *wp-t* „Frauenchor“ kehrt im Grabe des Kenamun (DAVIES I, T. 38) und des Huj (DAVIES-GARDINER T. 15) wieder (s. unten S. 53).

Figurengruppen (Abb. 19)¹. DAVIES² erklärt sie richtig so, daß je drei Klatscherinnen sich gegenüberstehen (eine der Gruppen ist bis auf die Hände und Köpfe zerstört) und eine Gasse freilassen für die beiden in ihr schreitenden Tanzpaare³. Diese sind mit dem bekannten halb-



Abb. 19. Dramatischer Håthortanz aus dem Grabe des Intefiker.

runden, vorn offenen Schurz bekleidet⁴. Den Unterschied in ihrer Frisur — das eine Paar trägt den mit einer Kugel beschwerten Zopf, das andere die kurze Perücke — hält DAVIES⁵ für ein Charakteristikum geschlechtlicher Differenzierung. Diese Unterscheidung wäre aber nur durch wenige äußere Mittel angedeutet, nicht einmal die Art des Schurzes wählte man geschickter. Das Auftreten von zwei Geschlechtern findet jedoch seinen Sinn, will man wie KEES⁶ das Tanzbild erotisch verstehen; er hat diesen Tanz, dessen Dramatik ja gewiß wie stets und überall auf mythisch-religiöser Grundlage beruht, in der folgenden Weise interpretiert. Der Chor: „Siehe, die Goldene (= Hathor) kommt“, sei für die Mädchen berechnet, der andere: „Die Türflügel des Himmels öffnen sich, damit der Gott (= Rê) hervortrete“, gehöre zu den männlichen Partnern. Das Spiel bedeute also die Vereinigung von Sonnengott und Himmelsherrin.

Nicht nur durch die Art des Schurzes und die Zopftracht, sondern auch durch die Beischrift wird die Beziehung zu Hathor sicher. Doch könnte mit der „Goldenen“ nicht die Nekropolengöttin gemeint sein? Eine Göttin ist es in dem gleichen Grabe auch, die die Beisetzungserlaubnis erteilt⁷. In der Beischrift  könnten mit den „beiden Himmeltüren“ die des Statuenschreines und mit dem „Gott“ die Statue genannt sein wie beispielsweise in dem Grabe Nr. 3 von Beni Hasan⁸. Eine Statuenprozession findet wie dort allerdings nicht statt, die Szene läßt sich am leichtesten zu einem Totenmahl ergänzen.

Daß die Darbietung vorwiegend der Frauen- und Tanzgöttin Hathor gilt, wird durch das Auftreten ihrer *Ihwyw*-Söhne noch deutlicher. Sie tragen das Menit und schütteln verschieden gestaltete Klapperinstrumente. Daneben wirken eine Flötistin und ein Harfner bei der Darbietung mit. Daß Hathor in dem Grabe des Intefiker und seiner Frau so reich bedacht ist, mag darin seinen Grund haben, daß die Frau eine Hathorpriesterin war⁹.

¹ DAVIES, Antefoker T. 23 (—25).

² A. a. O. S. 22.

³ Sie schreiten wohl nicht, wie DAVIES meint, aufeinander zu, sondern die linke Gruppe bewegt sich rückwärts, wie KRAEMER wahrscheinlich macht in seinem Aufsatz: A Greek Element in Egyptian Dancing (American Journal of Archeology 35, 2 (1931)), S. 129.

⁴ WRESZINSKI, Atlas I, 45, der das Grab versehentlich in die 17. Dyn. datiert, denkt sich im Vordergrund die Mädchen aufeinander zu tanzend, im Hintergrund die Klatschenden stehend, und hält die Komposition für denkbar schlecht geregelt. KLEBS (MR, S. 146 (Abb. 107)) hat die Hände der drei zerstörten Klatscherinnen übersehen.

⁵ DAVIES a. a. O. S. 22, Anm. 4 behauptet, das Tuch sei zwischen den Beinen durchgezogen und hinten in den Gürtel geknüpft; jedoch analog zu den übrigen „Hathor-Schurz“ muß auch dieser hier vorne offen sein. Diese Tatsache ist deshalb wichtig, weil dadurch die notwendige Verhüllung, wie Davies sie für seine Theorie der verkleideten Mädchen beansprucht, wegfällt. Vgl. auch S. 39 (Anm. 8).

⁶ Kulturgeschichte S. 92.

⁷ S. unten S. 43. Die Bezeichnung „Goldene“ für Hathor als Nekropolengöttin findet sich auch sonst. Vgl. Ä.Z. 58, 56 (SPIEGELBERG). Als Nekropolengöttin ist sie für diese Zeit z. B. in LANGE-SCHÄFER, Denkst. (Cat. gén.) 20430 belegt.

⁸ Beni Hasan I, T. 29.

⁹ Für diesen Zusammenhang des Tanzes „bei der Leichenfeier oder am Sterbebett(?)“ zitiert KLEBS, MR S. 146 auch die Opferträger in Hieroglyphic Texts, I T. 54 als Tänzer! (Vgl. Introductory Guide of the B M Abb. 87 (S. 164)).

E. MUU-TANZ

Die Probleme, die diese Gattung von Tänzern reichlich umgeben, erfahren im Zusammenhang mit den zahlreichen Darstellungen in den Gräbern des NR ihre Behandlung.

Es gibt drei Arten von Muu-Tänzern: die erste eilt, nachdem die Grabprozession das Westufer erreicht hat, dem Zuge diensteifrig entgegen und drückt mit einer sprechenden Gebärde die Erlaubnis zur Beisetzung aus. Die zweite sehen wir als Nekropolenwächter in ihrer (Muu-)Halle die Grabanlage überwachen. Die letzte Art, die der „*rmj P*“, schließlich tanzt paarweise in einer auch sonst als Buto-Heiligtum bekannten Umgebung. Diese verschiedenen Gruppen sind einwandfrei nach ihren äußeren Attributen und ihren Funktionen gegeneinander abzugrenzen.

Nur die erste Art ist bereits aus dem MR durch drei Darstellungen und eine textliche Erwähnung bekannt.

Intefiker, der uns durch zwei Tanzszenen schon bekannte Wesir Sesostri' I., hat seine Bestattungszereemonien mit einiger Ausführlichkeit in seinem Grabe festhalten lassen. Die Beischrift: „*wdj r t r sh n mww r rw tj t dšr*“^(36.1) bestimmt den Ort, an dem der Sarg niedergesetzt wird (Abb. 20)¹. An der „Halle der Muus, den Toren der Nekropole“ ist der Zug angekommen, an seiner Spitze die verschiedenen Priester. „Ihr Muus, kommt!“^(36.2) ruft der zuführende Priester den Nekropolendienern entgegen, und durch ihre Antwort: „Sie hat ihr Haupt geneigt“, erteilen sie im Auftrage der Nekropolengöttin Hathor-*Smj-t(?)* die Erlaubnis zur Beisetzung². In eifrig eilenden Schritten, mehr in strengem Lauf als Tanz, nahen die vier Muus mit vorgehobener Hand, die drei ersten Finger gestreckt, die übrigen beiden eingeschlagen. Ihren Körper bedeckt ein einfacher, gegürteter Schurz, ihren Kopf die nur ihnen eigene hohe, hier grün gemalte Schilfkronen, die in ihrem oberen Teil zusammengebunden ist.

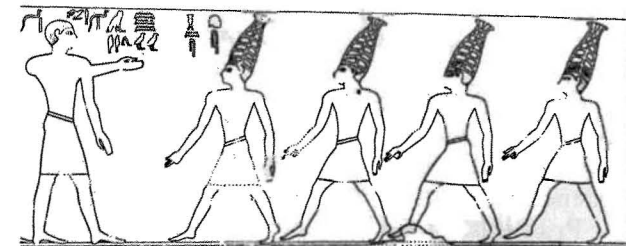


Abb. 20. Eilende Muus erlauben die Beisetzung (Grab des Intefiker).

Mit den gleichen Worten: „Kommt, o Muus!“⁽³⁷⁾ fordert der Priester im thebanischen Grabe des Sehetep-ib-Rê, ebenfalls aus der XII. Dyn., die Wächter „zweimal“ auf, ihnen den Eintritt in die Nekropole und die Genehmigung zur Bestattung zu geben³. Hinter ihm warten der Tekenu-Schlitten und das Ochsgespann mit dem Sarg (?), bis sie „in Frieden zu Osiris, zu den Stätten des Herrn der Ewigkeit“ ihre Prozession fortsetzen dürfen. Die heranlaufenden Muus sind nicht anders als die ersten zu charakterisieren.

Nur sehr kleinen Raum nimmt die Totenprozession ein in einem Grabe der 13. Dynastie aus Elkab, dem des Gaufürsten Sebeknacht⁴. Doch zwischen dem Ochsgespann, das den Sarg zieht, und den Gaben tragenden Verwandten des Verstorbenen fehlen nicht die zwei zum Bestattungsritus gehörigen Muu-Tänzer⁽³⁸⁾. Sie tragen einen abgerundeten Schurz mit einem Zeugstück in der vorderen Mitte und die in der Form an die oberägyptische Krone erinnernde Kopfbedeckung. Anstelle der gitterförmigen Innenzeichnung der Krone bei den vorhergehenden Darstellungen sind radial nach oben laufende Linien eingetragen, die vielzipfelige, ausgelappte Spitze ist durch einen knopfförmigen Abschluß ersetzt. GRIFFITH's Deutung (zu T. 3), daß der vordere Tänzer sich mit einem Sprung um sich selbst bewege, der hintere sich auf dem rechten Bein im Kreise drehe, ist sicher unrichtig. Die Nekropolenwächter haben dem Gespann den Weg freigegeben und springen nun in Richtung des Zuges vor ihm her, mit den Armen die Geste des Erlaubens machend⁵, wie es ähnlich ihre Genossen in den NR-Gräbern tun.

Als König Sesostri' I. dem alten und wieder zu Ehren kommenden Sinuhe ein schönes Begräbnis verspricht, vergißt er nicht die Muus, die ihm am Eingang seines Grabes tanzen sollen⁽³⁹⁾. Der Tanz der Muus ist wie der akrobatische ein *hbj*-Tanz. — Die aus dem AR bei der Totenprozession bekannten Tänzer treten jetzt nicht mehr auf.

¹ DAVIES, Antefoker T. 22.

² Vgl. DAVIES a. a. O. S. 21.

³ QUIBELL, Ramesseum T. 9.

⁴ TYLOR, Sebeknekt T. 2—4.



⁵ Nicht erinnert ihre Armhaltung an die Flügelbewegung der Kraniche (so v. D. LEEUW, Tanz S. 22).

⁶ Sinuhe B 193 ff. Zu der Schreibung von „*mww*“ wie zu weiteren Einzelheiten vgl. unten S. 58 f.

F. TITEL VON TÄNZERINNEN UND ANDEREN HARIMSMITGLIEDERN

Für das Berufsleben der Tanzenden ist den Tatsachen des AR nicht viel **hinzuzufügen**.

Gegenüber der Schar von Sängertiteln sind auch jetzt die Berufsbezeichnungen der Tänzer oder ihrer Vorgesetzten recht selten.


 (AR) „singen“ ist orthographisch im MR völlig mit  „loben“ zusammengefallen:

 „die Sängerin“¹,  und  „der Sänger“². Die Gesangsvorsteher sind noch immer die ³ Var.: ⁴ ⁵.

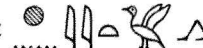


Wie bereits oben gesagt, sind diese *hst*-Sängerinnen zwar Mitglieder des Harims, haben aber mit den Tänzerinnen nur soviel zu tun, als sie ihnen den Takt zum Tanzen durch Klatschen (*ms*) angeben.

Ebenso sind sie von den *smjt* zu trennen.

 Var.  „Musikpriester“.

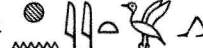


 „Musikpriesterin“, ist ein Titel, der eine bestimmte Art von Priestern bezeichnet, und zwar die, die besonders durch Singen und Musizieren die Gottheit erfreuen, oft im Bündnis mit den Tanzenden. Ihre kultische Verehrung gilt, wenigstens ursprünglich, verschiedenen Göttern — im NR überwiegend Amun — außer Hathor.

Die Priesterinnen der Hathor, die sich der entsprechenden Aufgabe wie die *smjt*-Priesterinnen zu unterziehen, im Hathordienst also zu singen, zelebrieren, Sistrum und Menit darzubringen (*ms*) und zu schütteln (*irt*), die weiße Flagge zu schwenken, zu klappern und später auch zu


trommeln haben⁶, werden unterscheidend von ihnen meist  „Hathor-Musik-Priesterinnen“ genannt⁷. In solche verkleiden sich die geburtshelfenden Göttinnen im Märchen des Papyrus Westcar, und wenn sie versprechen, wiederzukommen „...  “.

... „¹⁰ um *hnj* zu machen, dann beabsichtigen sie nicht zu tanzen¹¹, sondern als *hnjt* ihre

Sistren und Menits darzubringen, dem Hause damit Heil zu spenden, wie sie das bei diesem ihrem ersten Besuch taten, wie wir es von den Königstöchtern der Sinuhe-Erzählung hörten¹² und wie es uns die Darstellungen von Mēr auch im Bilde überliefert haben¹³. Wie das *hnj*-machen der Hathorpriesterinnen von den Dienerinnen anderer Götter übernommen wird, so übertragen diese Priesterinnen auch den Titel der Hathorverehrerinnen „*hnjt*“, gelegentlich auf ihre Person¹⁴.

Nicht von diesen  - sind die  -Priesterinnen zu trennen¹⁵. Ihre Aufgabe, für das Darbringen der Embleme ihrer Gottheit Sorge zu tragen, zu singen und mit den geräuschvoll-rhythmischen Instrumenten zu musizieren, tritt klar zutage¹⁶. Dem Ausdruck *hnjt*, *hnwt* liegt der Stamm *hn* ( „(Gaben) bringen“ zugrunde¹⁷; er bezeichnet,

¹ Kairo 20257b (LANGE-SCHÄFER, Grab- u. Denksteine, Cat. gén.).

² Kairo 20121, e (bei einem Harfner); so auch als Titel  in MOGENSEN, Stèles Egyptiennes... de Stockholm, S. 22.

³ Kairo 20626b; Leiden Nr. V. 68 = Beschreibung II, 43 (T. 33) bei einem Harfner und V. 95, Nr. 44 (T. 32) (die gleiche Person).

⁴ Kairo 20089b, d.

⁵ Kairo 20703a (beide Denksteine von ein und demselben Mann).

⁶ Kairo 20216g undf.

⁷ Kairo 20142d (Denkstein einer Frau).

⁸ Zu den Handlungen der *hnjt* vgl. oben S. 40f.

⁹ Vgl. dazu BLACKMAN in JEA 7, 8ff.

¹⁰ Westcar II, 16f..

¹¹ So das WB (III, 288, 7).

¹² S. oben S. 41, Anm. 2.




¹³ Dort heißen die Priester im Hathortempel von Kusai „*hnjt*“; s. dazu S. 40, Anm. 6.

¹⁴ Vgl. dazu unten S. 72 (Anm. 1).




¹⁵ So das WB.




¹⁶ Vgl. auch die  und  des Osiristempels von Abydos, die neben den *hm-w ntr*, *hnwt ntr* und *wb-w* das Opfer machen (*irj ih-t*); ihr Opfer besteht in den oben aufgezählten Übungen (Kairo 20026c); außerdem Turin Nr. 11, Stele des Meru, abgeb. z. B. KLEBS, MR Abb. 14 (S. 22).

¹⁷ WB III, 286, 16.





































wie wir das den Textstellen und den Darstellungen entnehmen konnten, die Personen, die die göttlichen Symbole darbringen. Volksetymologisch (?) oder auch nur epigraphisch wurde er gelegentlich mit *hnj* ( „niederschweben“ zusammengebracht und erhielt als Determinativ  ¹. Deshalb trennten die Forscher das derart determinierte Wort begrifflich von *hnwt* und legten  den Sinn von „tanzen“ unter². Das sinngemäße Deut-

zeichen von *hnwt* ist das Sistrum oder Klapperpaar in den Händen der Priester und findet sich, unsere Theorie bekräftigend, auch bei dem Stammwort *hn* „bringen“³.


Etymologisch nicht verwandt sind diese Worte mit *hn* ( „Harim“, dessen auslautendes *r* zu *j* erweicht erscheinen könnte. Doch werden die Derivate von *hn* „(dar-)bringen“ nie wie *hn* mit  (und nach seiner Verschleifung auch mit ) geschrieben. Die Grundbedeutung von *hn* „einsperren“ ist bei *hn* „Harim“ unverkennbar⁴, dagegen völlig verschieden von dem den ersten Ausdrücken (*hnjt*, *hnwt*) zugrunde liegenden Sinn.

Der Titel des Haremsvorstehers:  ist auch im MR recht häufig. Das Denkmal des Hathorpriesters Seba-chesu von Kôm el-Hisn aus der XII. Dyn., das ihn, den  , äußerst anschaulich bei seiner Lehrtätigkeit zeigt, wurde schon gelegentlich der Besprechung der Harimsaufseher des AR herangezogen⁵.

Ein solcher Vorsteher des Frauenhauses, und zwar des königlichen Frauenhauses⁶, wird um sein Amt in einer Inschrift seines Grabes (Bersche Nr. 8) der späten XI. Dyn. beneidet⁷. In ihr kommt deutlicher als sonst das Gepräge des Harims als eines abgesperrten, geheimen, nur von berufenen Füßen betretbaren Ortes zum Ausdruck:

..... (Titel und Lobsprüche)                                    

... der, der den Harim führt, ... unter dessen Leitung man steht oder sitzt, ... der Zutritt hat zu dem verborgenen Platz, der den Tanz an den geheimen (Orten)⁸ sieht, ... der die Worte unter vier Augen hört, der zuschließt hinter den *hkr-t*, der Vorsteher des königlichen Harims, der selige Iha“⁹.

Der Titel einer wirklichen (*hbj-t*) Tänzerin:  ist uns aus dem MR auf einem Denkstein in Kairo erhalten¹⁰.

Wichtig für unsere Untersuchung sind die leider recht fragmentarisch überkommenen Blätter eines Kalenders, der eine Liste über Dienstleistungen von Tänzern und Sängern bei den Festen im Tempel Sesostris' II. bei Illahun enthält¹¹. Die Anwesenheit der namentlich aufgeführten Personen, Männer und Frauen, errechnet sich jährlich meist auf 32 Mal, sodaß die Angestellten durchschnittlich im Monat bei etwa drei Festen mitwirkten.



¹ Pyr. 1390c dürfte *hn* „reden, Sprüche aufsagen“ zugrunde liegen, nicht aber „tanzen“. So WB III, 288, 7.

² Zuerst so von ERMAN, Die Märchen des Pap. Westcar I, S. 60.

³ Das transitive Verbum *ms* bezeichnet lediglich die Kulthandlung des Darbringens der beiden Geräte Sistrum und Menit. Vgl. GARDINER, Notes on the Story of Sinuhe, S. 100f.

⁴ Vgl. W. M. MÜLLER, Liebespoesie S. 5.

⁵ Le Musée III, T. 35. S. oben S. 31.

⁶ Das königliche Frauenhaus wird wohl zum Unterschied von dem vulgär mit  bezeichneten Harim der Privatleute  *tp-t* genannt.




⁷ GRIFFITH-NEWBERRY, El Bersheh II, T. 21 oben Z. 9 ff. Inhaber: Iha ist ein Diener auch unter dem Gaufürsten *hst-nht*. — Ähnlich kommt dieser Gedanke zum Ausdruck in der AR-Inschr. des *Wnj* in Urk. I, 100, 13 ff.




⁸ Vgl. WB V, 611, I.

⁹ Zum Harimswesen des NR s. dort Abschnitt H.

¹⁰ Nr. 20777b (Frauentitel).

¹¹ GRIFFITH, Kahun T. 24f., S. 59 ff. Die aufgeführten Feste sind dort auch auf S. 60 zusammengestellt.

Welche Arten von Tänzern traten bei diesen Festen auf? Nach GRIFFITHS Lesung ist die übergeordnete Gruppe der -Tänzer untergeteilt in eine x-Gruppe (die er nicht zu lesen vermag) und in die der -Sänger. Nach unseren Feststellungen ist jedoch *hbj* als Überbegriff von *hsj* nicht möglich, beide Begriffe müssen nebeneinander geordnet sein. Diese Annahme scheint deshalb auf Schwierigkeiten zu stoßen, weil in der Rubrik der *hbw*-Tänzer keine Personen genannt sind und eine bloße Nennung dieser Tänzergattung sinnlos wäre. — Soweit ich es nach dem Faksimile beurteilen kann, liegt in der x-Gruppe die Schreibung  ¹ „*ibw*-Tänzer“ vor. Danach ergäbe sich die Lösung leicht in der Art, daß die *hbj*- und die *ibw*-Tänze von den gleichen Personen ausgeführt wurden. Die Schwierigkeit des Überbegriffs von *hbj* fiel fort, und es blieben die beiden gleichgeordneten Gruppen: *hbjw* + *ibw* und *hsjw*. — Interessant ist ferner, daß unter den Tänzern zahlreiche Ausländer genannt sind. So einmal drei *m-w*- und zwei *m-w*-Asiaten, zwei weibliche *md*² und nur ein Ägypter. Die Sänger, die paarweise auftreten, scheinen dagegen immer Ägypter zu sein.

Über den *hbj*-Tanz erfahren wir in einem anderen Zusammenhang von zwei MR-Denkmalern. „Als die Dienerin (des Märchens im Papyrus Westcar) nun ging (um Getreide zu holen) und die Kammer öffnete, hörte sie in der Kammer Reden, Singen, Klappern, Tanzen, Jauchzen und alles, womit man einen König feiert “³. — Die Art dieses Tanzes kennen wir nicht, aber wie die Planeten des Himmels tanzen, das können wir allabendlich selbst beobachten. So tat der vor Freude über seine Beförderung taumelnde Fürst Sarenput I., wie er in der biographischen Inschrift seines Grabes bei Assuan erzählt  Var.:  „ich tanzte wie die Planeten des Himmels“⁴.

G. TÄTOWIERUNG


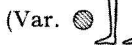
Aus der 11.—13. Dyn. gibt es eine recht erhebliche Anzahl kleiner, unbekleideter Frauenfiguren, meist aus Fayence, die als Grabbeigaben dienten⁵. Den unteren Teil ihrer Beine ließ man fort, vermutlich um sie am Entlaufen aus dem Grabe zu hindern. Meist werden sie in der wissenschaftlichen Literatur als Tänzerinnen bezeichnet, was aber insofern ungenau ist, als man mit diesem Begriff nicht das Wesen der Dargestellten trifft. Bei diesen nackten Mädchen, deren Körper ein Gürtel zierte, bei denen das Schamdreieck mit besonderer Deutlichkeit, ja oft mit Aufdringlichkeit ausgeführt ist, liegt der Akzent auf ihrer Eigenheit als Beischläferinnen. Da sie aber als Harimsangehörige mit den Tänzerinnen identisch sein können, dürfen wir das, was uns hier interessiert, auf die mit ihnen personengleichen Tänzerinnen übertragen.

Einige dieser Figuren weisen eine Dekoration ihres Körpers auf, in der man eine Tätowierung vermutete⁶. Diese Vermutung wurde zur Gewißheit, seit bei Dér el-Bahari zwei Frauenmumien gefunden wurden, deren Körper mit sehr ähnlichen Punktornamenten geziert sind⁷. Wie so oft in der ägyptischen Kunst, so auch hier die Verschiedenheit der Gegenstände von ihren Darstellungen, denn keine Frau des AR oder MR erscheint auf den Bildern tätowiert⁸.

¹ Zur Orthographie s. unten S. 76, bes. Anm. 14.

² Zwei nubische Mädchen zur Unterhaltung schon im Palast Mentuhoteps III., s. BMMA Eg. Exped. 1925/27, S. 11 (Abb. 11).

³ Westcar 12, 1.

⁴ Urk. VII, 3; vgl. dazu Ä.Z. 45, 131 (dd). Die zweite Stelle der gleichen Seite, die von  (Var.  ...) spricht, ist leider zerstört.

⁵ BMMA Eg. Exped. 1922/23, S. 22 (Abb. 15); Berlin 9583 (= Ä.Z. 38, 149 (Abb. 2)); QUIBELL, Ramesseum T. 3, Nr. 10, 11.

⁶ Z. B. BMMA Eg. Exped. 1922/23 a. a. O. und Berlin 9583.

⁷ BMMA Eg. Exped. 1922/23, S. 28 (Abb. 20).

⁸ Die Punkte auf der Brust eines Mannes (I) haben wohl nichts mit Tätowierung zu tun (Kairo 20138, LANGE-SCHÄFER (Cat. gén.), vgl. auch Skizze 465). — Zur Tätowierung im allgemeinen vgl. WIEDEMANN, Das alte Ägypten S. 143f.; ERMAN-RANKE, Ägypten S. 257; KEES, Kulturgeschichte S. 89. Zum modernen Ägypten vgl. W. S. BLACKMAN, The Fellahin of Upper Egypt S. 50 ff. — Zur „Tätowierung“ in der Vorgeschichte s. oben S. 11.

IV. NEUES REICH

Die Tänze des NR sind uns fast ausschließlich aus thebanischen Gräbern der 18. Dynastie bekannt, selten aus Tempeln. Die kultischen Tänze haben im großen ihre alte Form bewahrt, während der jetzt mehr in den Vordergrund rückende weltliche Tanz neue Gestalt annimmt, in seiner Entwicklung durch den asiatischen Einfluß begünstigt.

Auf die Gestaltung des akrobatischen Tanzes im NR wiesen wir bereits hin. In seiner lebhaft wilden Art gesteigert, ist er fast nur aus der Zeit der Königin Hatschepsut und wenig später überkommen. Dieser ekstatische Tanz mit deutlich erotischem Zuge dient noch fast ausschließlich der göttlichen Verehrung, gelegentlich wird er auch bei Privatfesten dargeboten.

Ein bei der Statuenprozession aufgeführter Tanz zehrt noch völlig von der Form des strengen AR-Tanzes. Dieser klassische alte Tanz hat sich über das MR hinaus in diesem einzigen Beispiel bis hierher gerettet, bezeichnenderweise als Kultanz.

Als eigentliche Gräbtänzer spielen jetzt die Muus eine wichtige Rolle. Wir lernten sie im MR nur flüchtig kennen, nun künden Gräber aus Elkab und Theben von drei Formen ihres Auftretens in genügender Anzahl.

Daneben kommt im NR bei der Bestattung der Tanz der rasenden und heulenden Klageweiber auf, der noch im heutigen Ägypten zu beobachten ist.

Dem Wesen aller dieser Tänze steht der Gesellschaftstanz des NR andersartig gegenüber. Wiegend, anmutig, engbewegt wird er beim Totenmahl und Bankett von hübschen Mädchen getanzt. Die sakralen strengen Tänze des AR, die im Zusammenhang mit den Gräbzereemonien dargeboten wurden, waren mit den beim weltlichen Festessen aufgeführten Tänzen formal identisch. Bei den entsprechenden Tänzen des NR kann man darüber hinaus behaupten, daß sie, wie jene vom profanen Speisesaal in die Grabkammer verlegt, ein ausgesprochen weltliches Gepräge haben. Das entspricht der Gesamthaltung Ägyptens, die man ebenso im NR „weltlicher“ nennen könnte. Dieser Tanz ist es, in dem das Wesenhafte des NR zum Ausdruck kommt. Obwohl er seiner Bestimmung nach jenem strengen AR-Tanz an die Seite zu stellen ist, sind beide wesentlich verschieden, so sehr, wie die geistige Haltung des AR von der des NR verschieden ist. Jeder der beiden Tänze spiegelt am treuesten die Eigenart der beiden Kulturstufen.

Den Tanz gleicher Art treffen wir gelegentlich verschiedener öffentlicher Feste. Wie das völlig dem Unterschied der Grabdekorationen der beiden Nekropolen entspricht, fast ausschließlich in Amarna und selten in dem von der Kunst Echnatons beeinflussten Theben der 18. Dynastie. — Ebenso bieten uns einige Amarna-Bilder gemäß ihrer intimeren Erzählungsart Gelegenheit, die Tänzerinnen in ihrem Harim zu belauschen.

Der durch die reichen freundlichen und feindlichen Auslandsbeziehungen neu erwachte Sinn der Ägypter für fremdvölkische Eigentümlichkeiten hat uns eine Reihe Darstellungen von Fremdvölkertänzen beschert, und zwar solche der südlichen und westlichen Nachbarn.

Wie bei NR-Szenen meist fehlen auch hier die infinitivischen Beischriften, die im AR üblich sind. Dagegen läßt sich einer bedeutenden Anzahl von Götterhymnen, Liedern, Schülerhandschriften und anderen Texten Interessantes für unser Thema entnehmen.¹

¹ Religiöse Bilder verdrängen im späteren NR die weltlichen Szenen des Alltags. Die Spätzeit, von Kämpfen und Herrscherwechseln zermüht und in ihrer Lebensauffassung entartet, versucht das haltlose Volk durch strengste Priesterherrschaft zu zügeln. So verhindert die hierarchische Haltung einerseits die Darstellung von Tänzen überhaupt, andererseits verbieten die vielfach obszönen Tanzaufführungen — wie wir sie aus HERODOTS Schilderung kennen — von selbst ihr Festhalten für die Ewigkeit. Zu beachten ist ferner, daß ein guter Teil der Grabdenkmäler, die für diese Zeit meist in Unterägypten zu suchen sind, verloren ging, der andere aber noch seiner Veröffentlichung harret. Es bleibt außer dem völlig im AR-Stil gearbeiteten Bild des thebanischen *Ibj*-Grabes (Nr. 36) in der retrospektiven saitischen Richtung die Menge von textlichen Erwähnungen, die viel altes Kulturgut enthält, seien es nur Titel, seien es Lieder oder Mythen. In wohl allen späten Tempeln (so Dendera, Esne, Edfu, Philä) werden Tänze genannt, meist für die Göttin Hathor, die geliebte Freudetrunkene wie die gefürchtete, grimmige Löwin.

A. HATHORSPRUNGTANZ

Die Hathortänze sind seit dem AR überliefert. Aus der jetzt zu besprechenden Epoche blieben Darstellungen beim Hathorfest im Grabe des Schreibers Amenemhet (Theben Nr. 82; Zeit Thutmosis' III.)¹ und beim Transport der Statue Kenamuns (Theben Nr. 93; Zeit Amenophis' II.)² erhalten.

Die erstgenannte hat ihr Vorbild in dem räumlich nahe gelegenen MR-Grabe des Wesirs Intefiker (s. oben S. 40). Wie dort (Abb. 15) wird der Rhythmus der Sprünge der Mittelfigur durch Schnalzen und Klatschen der leicht hüpfenden Rahmenfiguren angegeben. Anstelle des mit den Fingern schnippenden Mannes ist eine Frau getreten. Der Klatscher trägt wie die beiden beteiligten Männer des MR nur einen Träger am Schurz (s. oben S. 40 Anm. 4). Die beiden Söhne 'Ihwjw der „goldenen Hathor von Dendera“ verstärken wie die des MR-Grabes³ das rhythmische Geräusch durch ihre Kopfklopfen. Neben den Tänzern bringen drei *hntj-t*-Hathorpriesterinnen⁴ die verschiedenen Symbole der Göttin dem Grabherrn, Amenemhet, und seiner Gemahlin dar. Andere Teile der Wand sind mit Kultszenen bedeckt, die sich auf das Hathorfest beziehen⁵.

Wohl als Vertreterinnen dreier thebanischer Hathortempel⁶, in denen Statuen Kenamuns errichtet waren, erscheinen die Priesterinnen aus dem „Harim der Hathor“⁽⁴⁰⁾, der „Herrscherin von Theben“, die den von Fingerschnippen begleiteten (*ksks*-) Sprungtanz aufführen (Abb. 21 unten). Ihre benachbarten Genossinnen tragen die Symbole der Göttin. Die übrigen inter-

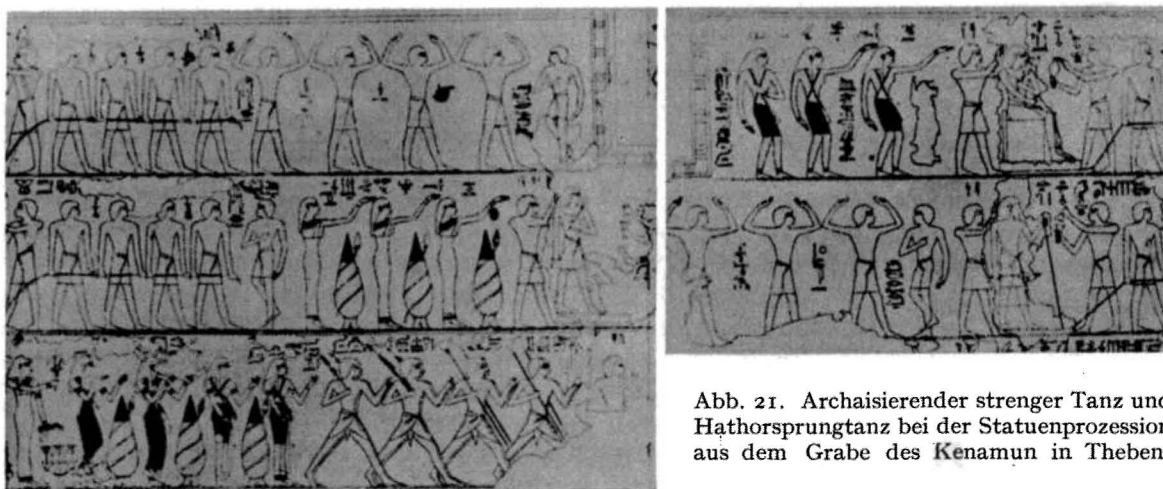


Abb. 21. Archaisierender strenger Tanz und Hathorsprungtanz bei der Statuenprozession aus dem Grabe des Kenamun in Theben.

essanten Tänze, die beim Statuentransport dargeboten werden, sollen uns später (S. 59f.) noch beschäftigen. Wie wir sehen werden, sind diese kaum in der dargestellten Art im NR wirklich noch getanzt worden. Da auch dem Künstler des Amenemhet-Grabes offenbar die Darstellung im Grabe des Intefiker als Vorlage diente, so erhebt sich die Frage, wieweit dieser Tanz jetzt tatsächlich noch lebendig war.

B. DER TANZ BEIM GÖTTLICHEN KULT

1. DER AKROBATISCHE *hbj*-TANZ.

Die Akrobatik des Tanzes äußert sich jetzt im NR in der Figur, die wir modern mit „Überschlag“ bezeichnen. Die Ausübenden beugen in raschem Schwung vom Stand aus den Oberkörper nach vorne, lassen sich dabei mit den Händen auf den Boden hinab und schlagen, den gleichen Schwung ausnützend, den Körper über. Die Akrobatinnen sind meist in der Endphase

¹ DAVIES-GARDINER, Amenemhet T. 20 = WRESZINSKI, Atlas I, 267 B.

² DAVIES, Kenamun I, T. 39 (41).

³ DAVIES, Antefoker T. 23B und BLACKMAN, Meir I, T. 2; II, T. 15.

⁴ DAVIES-GARDINER, Amenemhet T. 19.

⁵ S. DAVIES-GARDINER a. a. O. S. 94ff.

⁶ DAVIES, Kenamun I, S. 41 nimmt an, daß eine zu dem Mut-Tempel gehöre.

der Übung wiedergegeben, deshalb konnte die Figur auch mit der Brücke verwechselt werden, die wohl die Mädchen der bekannten akrobatischen Szenen in Beni Hasan üben¹. Doch an Hand der Darstellungen können wir, die einzelnen Bewegungsphasen der Kunstübungen beobachtend, mit Sicherheit behaupten, daß die Tänzerinnen den Überschlag ausführen. Von der zuletzt beschriebenen Haltung richten sich die Mädchen wieder auf und holen dabei zu neuem Schwunge aus, mit dem sie die Übung in rhythmischer Folge wiederholen².

Das aufgelöste Haar fällt über den Kopf der wirbelnden Akrobatinnen und betont ebenso treffend den wilden Charakter des Tanzes wie die langen mit dem Gewicht beschwerten Zöpfe die Eigenart des entsprechenden Tanzes des AR hervorhoben (s. oben S. 23f.). Ausnahmslos sind die Mädchen noch wie in den vorangegangenen Epochen mit dem sehr kleinen Schurz bekleidet, der die Scham freiläßt.

Derartige Akrobatinnen sind bei der Prozession der heiligen Amunsbarke an der Nordwand des oberen Hofes des Hatschepsut-Tempels von Dér el-Bahari erhalten³. Unter den drei Reihen von Figuren, die sich vorwärts bewegen, der Amunsbarke entgegen, befinden sich drei Tänzerinnen, die den Überschlag ausführen, und zwei Mädchen in Kauerstellung mit vorgefallenem Haarschopf, die Hände in Höhe der Ohren haltend. Sie sind vermutlich im Begriff, sich von dieser Haltung aus zu der gleichen Übung vorzuneigen⁴. Hinter den Männern mit den Libationsgefäßen schreiten vier *dhn*-Priester^{(41,2)5}, die mit den Händen den Takt schlagen; ihnen folgt die gleiche Anzahl „Amunstänzer“^(41,1), die sich in gemessenen Tanzschritten mit erhobenen Armen vorwärtsbewegen⁶.

Bei der Prozession der Amunsbarke am Talfest⁷ treten die akrobatischen Tänzerinnen auf, die uns auf zwei Sandsteinblöcken vom Totentempel der Königin erhalten sind (Abb. 22)⁸. Da die Blöcke unter Amenophis III. im dritten Pylon des Karnaktempels als Füllwerk verwendet wurden, sind ihre Darstellungen für uns vorläufig aus ihrem großen Zusammenhang gerissen. Beide zeigen übereinstimmend einen Harfner, der ein Lied an Amun singt, drei Sistrren schüttelnde Frauen, die auf Block Nr. 66 ausdrücklich als „Harimsdamen des Tempels“^(42,1) bezeichnet sind, und den *šsp-t* (*šsp*)-Chor dreier *dhn*-Priester^{(42,2)5}. Diese Gruppe ist auf Block 61 durch zwei *ibj*-Tänzer^(43,3) erweitert, einen in der *ibj*-Haltung (*ibj*), wie sie genau dem Determinativ entspricht. Die Akrobatinnen machen den Überschlag, zwei sind auf jedem Bild in der üblichen Weise dargestellt, zwei mit gebeugten Armen, auf Block Nr. 61 außerdem ein Paar, das den seitlichen Überschlag, das Rad, ausführt. Neben der Sechsergruppe des letzten Blockes erscheinen schließlich noch zwei *hbj*-Akrobatinnen^(41,1), die sich soeben zum Überschlag



Abb. 22. Akrobatischer *hbj*-Tanz bei der Prozession der Amunsbarke am Talfest. Sandsteinblöcke aus dem Totentempel der Hatschepsut.

¹ Beni Hasan II, T. 13 und 4.

² Berechtigten uns nicht schon die Inschriften dazu, diese Übungen als Tänze zu bezeichnen, so geschähe es durch die instrumentale Begleitung, die die Bewegungen rhythmisch zusammenfaßt. Das ist bei den turnerischen Geschicklichkeitsübungen in Beni Hasan nie der Fall. Diese Darstellungen haben nichts mit Tanzen zu tun, wie LEXOVÁ, Dances z. B. S. 22 behauptet.

³ BMMA Eg. Exped. 1925/27, Abb. 13 (S. 69).

⁴ So auch DAVIES' Meinung in BMMA a. a. O. S. 66.

⁵ DAVIES a. a. O. S. 66f. deutet die Fußhaltung derart, daß die Sänger leicht den Takt treten. Dieses Takttreten, von dem auch WRESZINSKI (Atlas, öfter) spricht, ist unseren Szenen jedoch nicht zu entnehmen; schon die Inschrift (*ibw*! ...) verbietet diese Deutung.

⁶ Ann. Serv. 24, T. 4 zu S. 53ff. = PILLET, Thèbes, Karnak et Louxor Abb. 35.

⁷ S. unten S. 52f.

⁸ Vgl. dazu OIC 18, 73.

anschießen¹. Vorn offener Schurz und langer, offener Haarschopf kennzeichnen auch hier die Tänzerinnen².

Auch die Darstellung im Luxortempel, die schönste in unserer Reihe, gilt dem Gotte Amun. Wenn beim schönen Fest von Opet von der Landungsstelle in Luxor die Barken zum Mut-

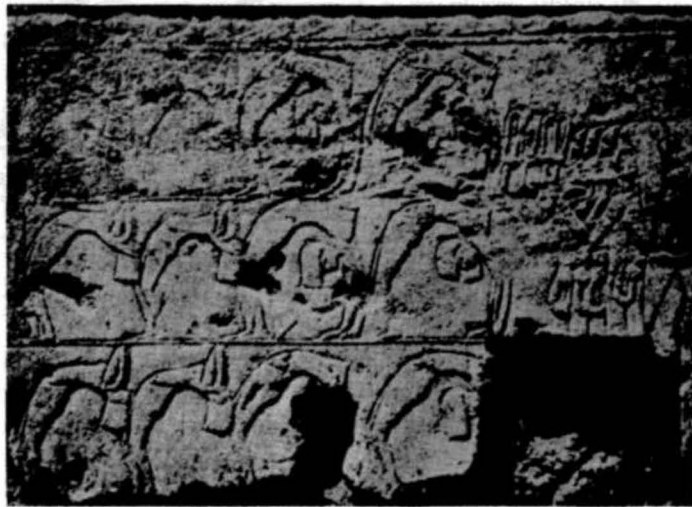


Abb. 23. Akrobatischer hbj-Tanz beim Opet-Fest.

Tempel überführt werden, tanzt dem Zuge eine Gruppe von zwölf Akrobatinnen, begleitet von vier Frauen mit Sistren und Menits, voran (Abb. 23)³. Dreimal vier Mädchen, in dem für sie bezeichnenden Schurz, haben zur Hälfte soeben den Überschlag ausgeführt, zur anderen Hälfte richten sie sich, bestrebt, das Körpergewicht nach vorne über die Füße zu verlegen, die Hände rasch an die Schultern ziehend, schon wieder auf⁴. Wie die ihnen folgenden Sistren schüttelnden Priesterinnen sind diese Akrobatinnen vom Hathorkult in den Dienst des Amun übergegangen.

Der Tanz in einem heute verlorenen NR-Grabe⁵, bei einem Bankett(?) aufgeführt, verrät seine kultische Bestimmung noch durch die beiden der Gruppe der Akrobatinnen folgen-

den Frauen mit Sistren. Zwei der außergewöhnlich dünnen und unschön proportionierten Mädchen haben die Figur ausgeführt, ihre fünf Genossinnen wollen damit beginnen. Eine sichere Datierung des Grabes nach der Umzeichnung ist leider nicht möglich. Die meisten dieser Tanzdarstellungen fallen in die Regierungszeit Hatschepsuts.

Daß dieser Tanz aber noch lange lebendig blieb, zeigt die Szene des spätramessidischen Grabes Nr. 65. Ijmiseba machte sich die Anlage eines Nebamun aus der Zeit Hatschepsuts zu eigen und ließ die schönen Reliefs außerordentlich fein mit religiösen Themen zur Zeit Ramses' IX. übermalen. Auch hier empfangen die Tanzenden die Prozession der Amunsbarke⁶. DAVIES hat mit seinem geübten Auge die Reste des Bildes erkannt und sie zweifellos richtig zu der Szene ergänzt, die für uns besonders wichtig ist (Abb. 24). Denn drei Tänzerinnen in ihrem gelben Schurz sind in der Phase des Überschlags gezeigt, in der ihr hochgeschwungener Körper senkrecht über den Armen erscheint, in einer Übergangsphase, die uns bis jetzt noch fehlte und die ein wichtiges, neues Momentbild der kinematographischen Abfolge bildet. — Ein Mädchen der oberen Reihe stützt in unmöglich graziöser Art den übergeschlagenen Körper auf Finger- und Fußspitzen. Das neben ihm kauernde darf man wohl nach den beiden in Dêr el-Bahari ergänzen⁷.

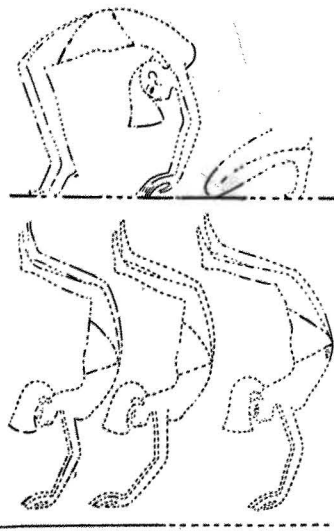


Abb. 24. Verschiedene Bewegungsphasen des akrobatischen hbj-Tanzes aus einem thebanischen Privatgrabe.

¹ Die drei zuletzt beschriebenen Haltungen kehren ebenso im Grabe des Amenemhet (Grab Nr. 53) wieder. S. nächste Seite.

² Für den andersartigen Tanz bei einer Barkenprozession s. auch unten S. 70 (Denkstein des Amenmose) und den Fremdvoltanz in Dêr el-Bahari S. 73 f.

³ WOLF, Das schöne Fest von Opet, Westwandtafel = WRESZINSKI, Atlas II, 196.

⁴ Vgl. dazu S. 49 oben u. S. 51 oben.

⁵ HAY MSS 29852, following 244, 245 = BMMA Eg. Exped. 1925/27, Abb. 7 (S. 65).

⁶ A. a. O. Abb. 14 (S. 70). DAVIES scheint anzunehmen, daß der Tanz zu dem Erscheinungsfenster gehöre (das ich übrigens für einen Pylon halte), doch konnte ich mich an Ort und Stelle überzeugen, daß die gemalten Tänzerinnen und der Barkenzug des jüngeren Wandschmuckes gleichzeitig sind, während das Relief des „Fensters“ zweifellos einen Teil der ursprünglichen Grabdekoration bildet.

⁷ A. a. O. Abb. 13 (S. 69).

Die verschiedenen Bewegungsphasen der Darstellungen — das Sich-vorneigen¹ und Zur-Erde-beugen², das Hochschwingen der Beine bis zu dem Augenblick, in dem der Körper über die stützenden Händen zu stehen kommt (Abb. 24), die vollendete Übung (Abb. 22) und schließlich das Wiederaufrichten (Abb. 23)³ — beweisen deutlich, daß die Akrobatinnen den Überschlag ausführen, nicht etwa die Brücke.

Der Amunspriester Amenemhet (Theben 53; Zeit Thutmosis' III.) ließ beim Gastmahl zu Ehren seines Vaters die Gäste durch derartige akrobatische Tänze unterhalten⁴. Neben einem Mädchen, das in der beim Festmahl üblichen Weise vor den Gästen die Oboe bläst⁵, einer Tänzerin mit Sistren, die leicht in den Knien schwingt, und einer zwischen beiden befindlichen Jugendlichen mit Klappern (?) in den Händen erscheinen im nächst tieferen Streifen drei Frauen mit Sistren und Menits (wie beim Kult!) und hinter ihnen drei weibliche Akrobaten. Zwei haben den Überschlag vollendet, die eine den seitlichen, das Katharinrad⁶, die andere ist tief in die Armbeuge gegangen⁷; eine dritte ist bereit, dieselbe Figur zu beginnen⁸. Auch ihr fällt durch die rasche Bewegung das Haar vor die Stirn, alle tragen vor-schriftsmäßig den knappen Schurz, der den Körper vorn unbedeckt läßt.

Den gleichen Schurz sehen wir deutlicher an dem Körper des Mädchens, das als Deutbild für den diesen Tanz bezeichnenden Ausdruck hbj⁽⁵⁵⁾ in der gleichen Stellung wiederkehrt¹⁰. Wieder erhöht das lange, wild überfallende Haar die Wirkung. Die Worte, unter denen sie als Determinativ erscheint, sind den singenden Musikantinnen¹¹ in den Mund gelegt, die den jungen König Amenophis II. unterhalten, während er auf dem Schoße seiner Amme sitzt.

Der schwarze Schurz ist geziert mit einem roten Fleckchen, das ebenso rot wiederkehrt auf dem Schurz der bekannten Akrobatin eines Turiner Ostrakons (Abb. 25)¹². Dies vollendete kleine Werk zeigt die Tänzerin in schwebender Leichtigkeit und freundlicher Anmut, frei von der Realistik der früher besprochenen Haltungen.

Der offene Haarschopf fällt häufig auch Klagenfrauen über den Kopf ins Gesicht, während sie den Oberkörper vorneigen und die nach unten ausgestreckten Arme in der Klagegeste leicht anheben¹³, ganz wie es das Deutbild von h₁ „klagen“

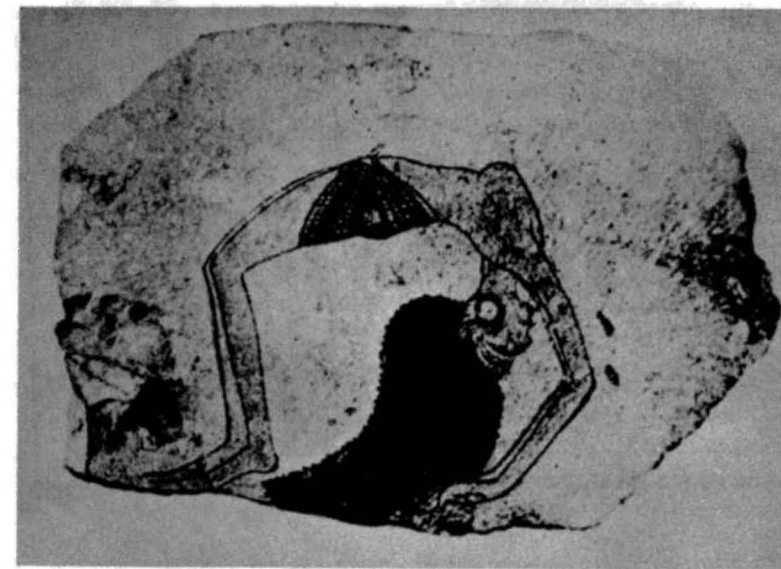


Abb. 25. Überschlagende auf einer Kalksteinscherbe in Turin.

¹ A. a. O. Abb. 4 (S. 62) oder hier Abb. 22.

² A. a. O. Abb. 7 (S. 65).

³ WOLF a. a. O. S. 18 erklärt die Stellung der Mädchen in den beiden ersten Reihen auf eine unmögliche, den Gesetzen des Gleichgewichts widersprechende Weise: „Sie legen sich so weit nach hinten über, daß der Kopf senkrecht nach unten steht. . . .“ Die eingeknickten Knien, die auf die Schultern gezogenen Arme und der nach vorn geschobene Körper beweisen allzu deutlich die Bewegungsrichtung. Beachte den Unterschied in der Linienführung der Beine beider Sechser-Gruppen! Ließen sich die Übenden rückwärts fallen, so müßten die Arme, nach hinten gestreckt, den Boden suchen, um den Körper aufzufangen.

⁴ WRESZINSKI, Atlas I, 179. Die richtige Umzeichnung der Akrobatinnen s. im BMMA a. a. O. Abb. 4 (S. 62).

⁵ Vgl. den Tanz beim Bankett unten Abschnitt F.

⁶ So auch von DAVIES bezeichnet.

⁷ Beide Haltungen in der Hatschepsut-Kapelle a. a. O.

⁸ Am selben Ort und BMMA a. a. O. Abb. 7 (S. 65).

⁹ Vgl. auch (56) u. (58) u. s. dazu unten S. 58 f.

¹⁰ DAVIES, Kenamun I, T. 9 = BMMA Eg. Exped. 1916/17, Abb. 14 (S. 18).

¹¹ Ob der im Text (55) erwähnte hbj-Tanz selbst dargestellt war, wie DAVIES vermutet, ist fraglich.

¹² PETRIE, Arts and Crafts Abb. 75 = BULLE, Der schöne Mensch S. 29 (Abb. 4) = FARINA, La pittura Egiziana T. 184 (besonders gut).

¹³ TYLOR, Renni T. 12; DAVIES-GARDINER, Amenemhet T. 24; Mém. Miss. V, 1, T. 37 u. o.

wiedergibt (Abb. 26). Diese Klagenden haben gewiß nichts mit unseren Akrobatinnen zu tun; sie gehören vielmehr zu den berufsmäßigen Klagefrauen des NR, die auch als Vertreterinnen von Isis und Nephthys, der beiden um den toten Osiris klagenden Schwestern, als „Schwestern“ des Toten bezeichnet werden. Das aufgelöste Haar soll lediglich in beiden Fällen die ekstatische Erregtheit zum Ausdruck bringen.

Durch die eben vorgeführten Beispiele dürfte der seit dem AR bekannte akrobatische Tanz als solcher, der ursprünglich beim Hathor-, jetzt Amunkult gepflegt wurde, gesichert sein. Die Ausführenden gehören zum Tempelpersonal der betreffenden Götter, zum Harim des Tempels. Der Ursprung dieses *hbj*-Tanzes als einer Kultübung, die die wirbelnden Mädchen in einen rasenden Taumel, in den Zustand religiöser Verückung versetzt, ist deutlich, wenn er auch, von berufsmäßig Angestellten ausgeführt, oft nur noch zur bloßen Geschicklichkeitsübung abgewertet worden sein dürfte.

2. EIN TANZ BEIM *š'h* Dd-FEST.

Einen einzigartigen Tanz der Osirismysterien kennen wir leider nur nach der alten Umzeichnung von Brugsch (Abb. 26)¹. Am Feste des *š'h* Dd, des Aufrichtens des Djed-Pfeilers, am Morgen des Heb-Sed-Festes wird vor dem Djed-Pfeiler geopfert, der ursprünglich den Gott Seth, später Osiris als Vegetationsgott verkörpert². An der Handlung des Aufrichtens und Wiederumlegens des Pfeilers ist der König selbst beteiligt. Die Prinzessinnen bringen ihre Sistren und Menits dem Ptah-Sokaris-Osiris, dem memphitischen Osiris, dar. Ochsen, Kühe und Esel werden um die Stadtmauern getrieben. Neben andern uns noch dunklen Riten finden erregte tänzerische Aufführungen von Priestern statt. Es liegt ihnen vermutlich eine magische Vorstellung

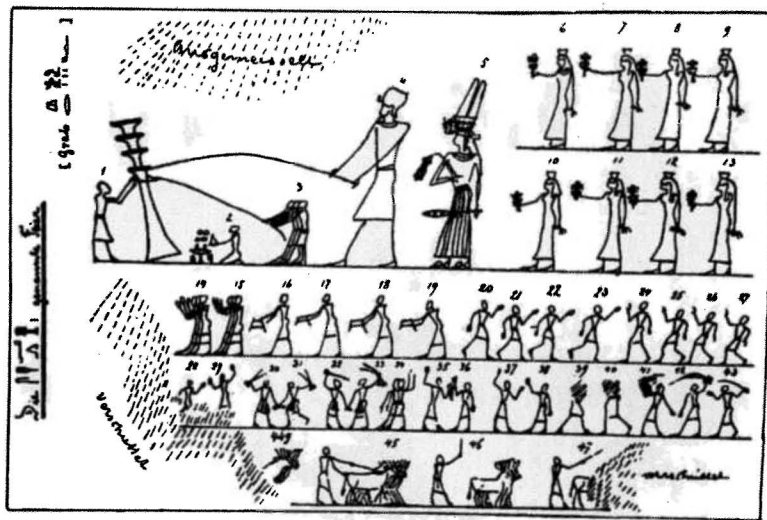






Abb. 26. Tanz beim Fest des Aufrichtens des Djed-Pfeilers aus einem Privatgrabe in Theben.

zugrunde. — Die raschen Bewegungen lassen sich am ehesten mit den noch lebhafteren der nackten, z. T. klappernden Tänzerinnen vergleichen, die einer Topfscherbe von Dér el-Medine schwarz aufgemalt sind³. Doch ihre Sprünge, freier und ausgelassener, folgen mehr der augenblicklichen Eingebung und eigenem Antrieb, als daß sie wie jene Bewegungen einem altherwürdigen und trotz aller Lebhaftigkeit formgebundenen Tanze angehörten.

EXKURS ÜBER *dhn*

Es ist an der Zeit, den auch in diesem Abschnitt wieder häufigen Ausdruck der *šsp-t dhn* kurz zu klären.

Der Begriff und die Herleitung des Wortes *dhn* ist von SETHE⁴ gelegentlich der ideographischen Schreibung  in dem Ausdruck  des dramatischen Ramesseumpapyrus bereits geklärt worden. Zusammengesetzt aus dem participium conjunctum von *wadj* — später durch sein Synonym *rdj* ersetzt — und dem Substantiv , später  „Rede,






¹ BRUGSCH, Thesaurus V, 1190; in dem heute zugeschütteten thebanischen Grab Nr. 192 aus der Zeit Amenophis' III. — Vgl. auch SCHOTT in OIC 18, S. 85 f.; SETHE, Dramatische Texte S. 153 ff. und ERMAN, Religion (1934) S. 183.



² Vgl. SETHE, Dramat. Texte S. 155 f. I, Anm. 47 b.

³ BRUYÈRE in Fouilles de Deir el Medineh 1931—1932, S. 71 (Abb. 51).

⁴ Dramat. Texte S. 176 f. Anm. 68 d.

⁵ A. a. O. T. 17, Z. 68.

Lied“ geschrieben, bezeichnet *dhn* die Leute, meist Priester (*šm'w*), die (den Rhythmus eines) „Lied(es) geben“ (vgl. Abb. 22). *hn* bezeichnet das gesprochene oder auch gesungene Wort, die Rede, die Zelebration, das (feierliche) Lied und kommt in mannigfachen Verbindungen vor, so auch als  „Wechselgesang“¹. Anfangs wurden die Bestandteile des Wortes *dhn* noch deutlich geschieden², aber ihre ursprüngliche Bedeutung wird bald vergessen und die „*dhn*-Leute“ erscheinen überall da, wo es etwas taktmäßig zu regeln gibt, auch um den Rhythmus bestimmter Arbeiten anzugeben³. So werden wir *dhn* gut mit „Taktgeber“ wiedergeben, wenn wir uns auch dessen bewußt sind, daß der Orientale in seiner Musik unsern Begriff von Takt nicht kennt. Die *dhn*-Leute geben in der Regel den Takt aber nicht durch Klatschen (*m'h*) und sind auch von den Cheironomikern zu unterscheiden, die mit der Hand den Verlauf einer Melodie in die Luft „schreiben“; sie leiten vielmehr, heutigen Chorleitern vergleichbar, Einsatz und rhythmischen Verlauf eines Vortrags oder einer Handlung durch Winken. Ursprünglich haben sie als Priester wohl nie profane Gesänge und Arbeiten zu leiten und dürften so wohl am besten als priesterliche Chorleiter aufzufassen sein. Wenn mir folgender Vergleich erlaubt ist, so ersetzen die *m'h*-Leute das Metronom, die Cheironomiker das Notenblatt, und die *dhn*-Priester sind am ehesten mit Dirigenten(gruppen) zu vergleichen. Ihre Gemeinschaft heißt früh *wpt* ()⁴, ein Ausdruck, der auch für Frauenchöre angewandt wird⁵, und später *šsp-t* ()⁶. Sie werden stets in einer charakteristischen Haltung dargestellt: meist  oder auch . Die Arme werden hochgehoben, die Handflächen nach oben gekehrt⁹.

Eine ideographische Schreibung von *dhn* haben wir oben kennen gelernt. Vielleicht dürfen wir in einem weiteren Beispiel die ideographische Schreibung von *hn* „Gesang(schor)“ sehen, in dem Titel einer Tent-Amun der 20.—21. Dyn.: *šm'j-t n Amun, hšj-t n p: 1 n Mut*¹⁰; dagegen wird der eines Mannes im Pap. Greenfell:  (Var. )¹¹ „*hšw*“ zu lesen sein.

C. MUU-TANZ

Den Muu-Grabtänzern, uns vom MR her nur flüchtig vertraut, können wir an Hand der zahlreichen oberägyptischen Darstellungen von Elkab und von Theben aus der ersten Hälfte der 18. Dyn. ein eingehenderes Studium widmen. Da die Bilder in ihrer Gesamtheit bisher nicht behandelt sind, empfiehlt es sich, die drei Arten des Auftretens der Tänzer zunächst in chronologischer Folge kurz an unserm Auge vorüberziehen zu lassen; anschließend folge zusammenfassend die Ausdeutung, soweit ich sie zu geben vermag.

Die Art der dem Zuge entgegeneilenden Muus mit hoher Schilfbündelkrone und kleinem, vorn abgerundeten Schurz, meist mit einem Zeugstück in seiner vorderen Mitte, begegnet uns zuerst im Grabe des Tetiki und läßt sich verfolgen bis in die Zeit Amenophis' II. Die zweite Art der in der Halle stehenden Grabtänzer mit der gleichen Krone, aber einem längeren Schurz mit gerader unterer Kante, neben dem reich aber einheitlich ausgeschmückten Grabbezirk dargestellt, zeigt sich uns in der Zeit des Amosis bis in die Thutmosis' III. Die letzte des neben dem Buto-Heiligtum gegengleich tanzenden Paares, in demselben Schurz wie die zweite aber ohne Krone schließlich kennen wir nur aus der mittleren 18. Dyn., der Regierungszeit Thutmosis' III. und Amenophis' II. Die beiden ersten Arten sowie die beiden letzten kommen in einigen Gräbern nebeneinander vor.

¹ TAYLOR, Paheri T. 5.

² v. BISSING-KEES, Sonnenheiligtum II, T. 18.

³ Urk. VII, 50, 13; WRZESINSKI, Atlas II, 194 (= WOLF, Opet, Inschrift 15c u. S. 96, hier Abb. 23).

⁴ DAVIES-GARDINER, Huj T. 15; PETRIE, Qurneh Titelbild und DAVIES, Kenamun T. 38.

⁵ Wie Urk. IV, 978, 12; SCHIAPARELLI, Libro dei Funerali I, 150; NAVILLE, Festival Hall T. 1, 6; 16,9—10; GAUTHIER (Recherches d'Archéol. II), Fêtes du Dieu Min S. 14.

⁶ Ann. Serv. 24, T. 4 zu S. 53 ff. (hier Abb. 22); VIREY, Tombeau de Khem (Mém. Miss. V, 2) 364 (Abb. 1) = Theben 109. Inschr. in Urk. IV, 978 f.

⁷ S. vorige Seite Anm. 5 und hier Abb. 22.

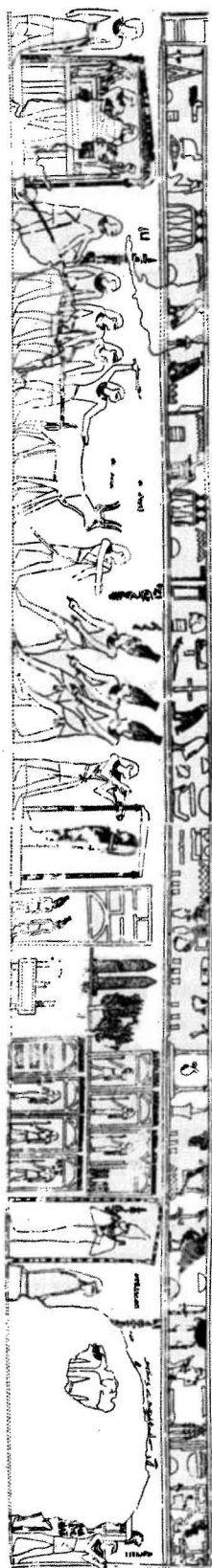
⁸ NAVILLE a. a. O. 13, 5.

⁹ Vgl. auch DAVIES, Puyemre II, T. 52 und S. 25. Gelegentlich, BMMA Eg. Exped. 1925/27, S. 69 (Abb. 13), sind sie klatschend dargestellt.

¹⁰ Egyptian Religion IV, 1, S. 50.

¹¹ BUDGE, Greenfield-Papyrus T. 2, 4; 19, 12; in WB I, 159, 16 unter „“ aufgenommen.

Abb. 27. Eilende Muus und ein Muu-Paar in der Halle seines heiligen Bezirkes aus dem Grabe des Tetiki in Theben.



Drei Muus^(44.1) — im MR waren es vier oder zwei, jetzt hat sich für diese Gruppe die Dreizahl durchgesetzt — erwarten das Ochsespann (Abb. 27)¹, das die Mumie des Königssohnes und Vorstehers der südlichen Stadt, Tetiki (Theben Nr. 15), unter dem Thronhimmel zum Grabe geleitet. Der voranschreitende Priester „streckt seine Hand den Muus entgegen“^(44.2). Wie jene im Grabe des Sebeknacht aus dem MR gekleidet, mit der Krone, die deutlich aus Schilfrohren, kurz vor ihrem Ende zusammengebunden, gefertigt ist, schreiten die drei Männer tanzend dem Zuge entgegen, beide Arme — nicht wie im MR nur einen — ein wenig vorgehalten, die Hand zur Faust geballt, aber Daumen und Zeigefinger ausgestreckt. Die Fingerhaltung wird notwendig zu der oben S. 43 gedeuteten Gebärde gehören.

Neben der anschließend folgenden Mumie, die aufrecht im Schrein ihr Räucheropfer entgegennimmt, tritt erstmalig bei dieser Darstellung die zweite Art der beiden Muus auf, die die gleiche Krone, aber einen geraden Schurz trägt und mit herabhängenden Armen in einer Halle steht. Über dem Bogen dieser Eingangshalle des Muu-Hauses sind die seltsam unregelmäßigen, in allen Gräbern verschiedenen Einteilungen zu sehen, die wahrscheinlich den Grundriß des Hauses wiedergeben sollen. Die Umgebung ist gekennzeichnet durch ein Obeliken-Paar, zwei Sykomoren, einen von Palmen umstandenen See und Götterkapellen. Ohne Schwierigkeit erkennen wir in dieser Darstellung die ideale äußere Anlage eines privaten NR-Grabes². Die Muus treten also als Vertreter des Grabbezirks auf, der heiligen Stätte, in die der Tote eingeht.

Dieser aus der Zeit des Amosis stammenden Darstellung³ folgt chronologisch die sehr breit angelegte Schilderung im Grabe des Renni, Gaufürsten von Elkab⁴, aus der Zeit des auf dem Throne folgenden Königs Amenophis' I. An der Ostwand sind in drei Bilderreihen Bestattung des Grabherrn, die zahlreichen Grabriten und anschließend ein Mahl für die Familie seines Vaters Sebekhotep abgebildet. — Die Grabprozession im ersten Register schreitet auf die Westgöttin zu, die Stehfigur wird auf einem Schlitten von Ochsen gezogen. Drei tanzende Muus⁵ der oben beschriebenen Art empfangen mit der einladenden Geste den Zug. Männer und Frauen von Pe und Dep geleiten die Prozession⁶, indem sie die Arme in einer Art von Klagegeste anheben⁷ und ein Klagegebet sprechen. Im zweiten Streifen klagen die „Schwestern“ des Toten bei der aufgebahrten Mumie⁸. Noch einmal wird daneben die Mumie gezeigt bei der Zeremonie des Mundöffnens vor der Halle der Muus (Abb. 28). Wie im thebanischen Grab Nr. 15 stehen sie in ihrem Haus, dessen Grundriß wie üblich gezeigt ist, in der gleichen Umgebung der zwei Obeliken, der beiden heiligen Sykomoren, des palmenumstandenen Sees und eines bestellten Gartenlandes; als Totengötter erscheinen Anubis in seiner Kapelle und Osiris.

Das Ziehen des Schreins, die Fahrt nach und von Abydos, die von Klageweibern betrauerte Mumie bilden die Hauptthemen der beiden oberen Reihen bei der Darstellung der Prozession im Grabe des Inni (Theben Nr. 81), Aufsehers der Amunkornspeicher in der Zeit von

¹ JEA 11, T. 5 (Photo bei CARNAVON-CARTER, Five Years Explor. T. 7—9).

² Vgl. z. B. Urk. IV, 918f.

³ Sie begann wahrscheinlich an der Ostwand, die den andern Teil des oben besprochenen Zuges an der Südwand enthielt.

⁴ TYLOR, Renni T. 9—13.

⁵ A. a. O. T. 12, die Reste des dritten auf T. 15.

⁶ A. a. O. T. 11 und 10.

⁷ Denn sie entsprechen den Klagenden, die in den folgenden Gräbern die Arme klagend in der „Ka-Haltung“ erheben (vgl. etwa TYLOR, Paheri T. 8 u. o.) und „wiegen ihre Arme“ nicht „zum Takte ihres Liedes“, wie GRIFFITH a. a. O. zu T. 10 meint. Vgl. dazu unten S. 60.

⁸ A. a. O. T. 12 und 11.

Amenophis I. bis Thutmosis III¹. Im untersten Bildband empfangen die drei uns wohl bekannten Muus — diesmal in einem geraden Schurz — die priesterlich geleiteten Zieher des Tekenu² und des kleinen Kanopenkastens.

Im dritten Streifen erkennen wir Isis und Nephthys, die beiden „Gabelweihen“, knieend mit ihren kugeligen Gefäßen vor vier Becken opfernd³, neben dem Bezirk der Muus. Die beiden Tänzer selbst sind bis auf die Füße zerstört, ihre Halle samt dem Grundriß aber noch deutlich erkennbar; ebenso die beiden Grabobeliken, die heiligen Sykomoren, eine lange Reihe von Götterkapellen, der Teich, dessen Ufer Dattelpalmen säumen, und das Gartengebiet mit seiner schachbrettartigen Feldereinteilung.

Die erste Art der Muu-Tänzer, der wir zuerst und als einziger im MR begegnet sind (Abb. 20) und die bei den Grabriten aller bis jetzt betrachteten Darstellungen fungierte, treffen wir zum letzten Male im Grabe des Arztes Nebamun (Theben Nr. 17; Zeit Amenophis' II.)⁴. Unter den Wandgemälden ähnlichen religiös-funerären Inhaltes sehen wir die Leute von Pe und Dep den Tekenu ziehen und vor ihnen zwei Muu-Tänzer sich eilend bewegen^(45.5). Die vier Wandstreifen, die das Leichenbegängnis und die Fahrt des Toten nach Abydos darstellen, sind thematisch zusammengefaßt durch die sich über alle Register erstreckende Darstellung der Westgöttin.

In der zweiten Art treten die Grabtänzer außer in den oben besprochenen Szenen auf in dem Grabe des Weser (Theben Nr. 21) aus der Zeit Thutmosis' I⁶. Ihr Bezirk ist in ähnlicher Weise charakterisiert, wie wir es oben hinreichend beschrieben haben, in ihm befinden sich (wie bei der Darstellung des Grabes Nr. 17) außerdem zwei von einem *hkr*-Ornament umsäumte Häuser mit je zwei armlosen Dämonen.

Im obersten Bildband der Grabsszenen des Gaufürsten Paheri aus Elkab⁷ wird der Grab schlitten mit dem Mumiensarg von Ochsen gezogen, klagende Männer mit erhobenen Armen begleiten ihn. In der folgenden Reihe begegnet uns erstmalig die dritte Art der Tänzer (vgl. Abb. 29). Sie erscheinen in einem besonderen, ganz bestimmten Bezirk, der sich aber charakteristisch von jenem der in der Halle stehenden Muus unterscheidet. Er ist gekennzeichnet durch vier Kapellen des unterägyptischen *pr-nw*-Typs, zwei Dattelpalme und zwei große Tore⁸. Bei der Ankunft des von Isis und Nephthys beweinten Sarges, der im Boot hierher befördert wurde, tanzen die Muus⁽⁴⁵⁾ in einer Weise, die, ebenso wie die Bewegungen der ersten Art und die Haltung der zweiten, in der Halle befindlichen, streng vorgeschrieben und geregelt ist. Die beiden Tänzer sind einander zugewandt, heben symmetrisch den einen Arm, im Ellenbogen spitzwinklig eingeknickt, in Schulterhöhe, so daß sich ihre Hände fast berühren; den andern winkeln sie vor die Brust. Sie haben, ähnlich den ersten, die Hände zur Faust geballt und strecken nur den Daumen ab. Das im Knie gebeugte Bein ist mit abwärtsweisendem Fuß vor das stehende Bein geschlagen. Diese Muu-Tänzer tragen nicht wie ihre Genossen eine Krone,

¹ Mém. Miss. 18, I T. 13 (= WILKINSON-BIRCH III, 451, Nr. 635; II, 224, Nr. 411; III, 428, Nr. 624).

² MASPERO vermutet, daß der Tekenu auf ein früheres Menschenopfer anspiele, für das die spätere, humanere Zeit einen Ochsen untergeschoben habe. Vgl. außerdem MORET, Mystères S. 42 ff.; KEES, Totenglauben, S. 370ff. Weitere Literatur findet sich bei DAVIES, Antefoker S. 22 Anm. 1.

³ WRESZINSKI, Atlas I, 261 B. WRESZINSKI sieht drei (!) Männer (!) das Opfer spenden.

⁴ Teilweise beschrieben (mit einer Zeichnung) in MVAG 1904, 2, S. 1 ff. von W. M. MÜLLER (Neue Darstellungen „Mykenischer“ Gesandter).

⁵ MÜLLER a. a. O. gibt nur einen der Tänzer, aber Herr Prof. SCHARFF ließ mich freundlicherweise in seinen Aufzeichnungen über die thebanischen Gräber die Einzelheiten genauer nachlesen.

⁶ DAVIES, Five Theban Tombs T. 21. Auch diese Muus tragen die übliche, hier weiß gemalte Krone; DAVIES hat sie offenbar übersehen.

⁷ TYLOR, Paheri T. 8.

⁸ Daß die zwei „Seen“ (TYLOR) ebenfalls zu einem Tore gehören, beweisen Darstellungen und Inschriften wie im Grabe des Rechmirê (Mém. Miss. V, 1, T. 21); s. nächste Seite.

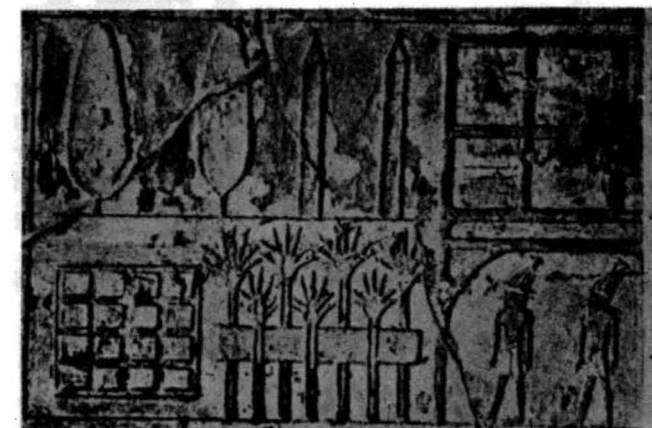


Abb. 28. Muu-Paar in der Halle ihres Garten- und Seengebietes aus dem Grabe des Renni in Elkab.

sie lassen den Kopf mit der kurzen runden Perücke unbedeckt. Als Bekleidung dient ihnen der gerade, gegürtete Schurz.

Viertes und letztes Register sind als Einheit zusammengeschlossen. Das wird auch durch den Osiris-Schrein angedeutet, dessen Höhe beide Streifen einnimmt. So gehören also auch der uns nun durch die früheren Bilder bekannte Grabbezirk im vierten mit den in ihrer Halle stehenden Muus im letzten Bildstreifen zusammen. Der Grundriß über dem Eingangsbogen ist auffallend klein und einfach. Neben der Halle spenden „die kleine und die große Weihe“ vor den vier Seen das Opfer.

Das Grab des Wesirs Rechmirê Theben (Nr. 100) schildert uns mit breiter Ausführlichkeit die Bestattungszeremonien¹. Die Fahrt des Toten, seine verschiedenen Opferstationen, die Ankunft im Reiche der Muus und das Opfern der beiden Schwestern Isis und Nephthys im heiligen Seenbezirk vor Osiris füllen den oberen Teil der Wand². Die zwei Muu-Leute⁽⁴⁷⁾ stehen wie üblich in der Halle, deren Grundriß hier nicht gezeigt ist. Durch die Rinderschlachtopfer von ihnen getrennt liegt ihr Seengebiet³.

Der Mittelteil der Wand ist für unsere Betrachtung ohne Interesse. — Im siebten Bildband⁴ wird der Sarg, von den beiden Schwestern beklagt, auf einem Boot von sechs Männern gezogen und vom Vorlesepriester bei „den Türen von Pe“ empfangen (Abb. 29)⁵, die aber nicht anders dargestellt sind als durch die beiden Torwege samt ihren charakteristischen Zütaten⁶, an denen wir bereits im Paheri-Grab⁵ die beiden Muus tanzen sahen. Das gleiche Tänzerpaar, „die Leute von Pe“, führt hier denselben Tanz auf.⁽⁴⁷⁾



Abb. 29. Tanzendes Muu-Paar bei den Türen von Buto aus dem Grabe des Rechmirê in Theben.

Im unteren Bildteil wird der Westgöttin ein Opfer bereitet, Männer und Ochsen ziehen den Schlitten, der von allen Menschen, den „*rm̄t*, *p̄t* und *rhj-t*“ klagend geleitet wird. Besonders möchte ich darauf hinweisen, daß sich unter der herangetragenen Grabausrüstung kleine Stehfiguren befinden, die die unterägyptische Königskrone tragen⁷. Diese Einzelheiten sollen in der Zusammenfassung ihre Erklärung finden.

Zwei in der Halle stehende Muus, im Gebiet eines von Dattelpalmen eingerahmten Sees, von Sykomoren und Götterkapellen sind auch auf einem schönen Relieffragment aus dem NR in Hannover (frühere Slg. Bissing Nr. S 757) erhalten. Das noch unveröffentlichte Stück gibt jedoch für unsere Untersuchung nichts Neues aus.

Wir verabschieden uns von den in der Halle stehenden Muus mit der Darstellung im Grabe des Puimrê (Theben Nr. 39; Zeit Thutmosis' III.), dessen Nord-Kapelle mit Grabriten ausgeschmückt ist⁸, und betrachten nun die Beispiele der bei dem Buto-Heiligtum tanzenden Männer, soweit sie nicht neben der zweiten Art der Tänzer vorkamen und somit oben bereits behandelt sind.

Eine Auswahl der Riten und Zeremonien bietet das Grab des Amenemhêt (Theben Nr. 82), das ebenfalls unter Thutmosis III. angelegt worden ist. Im linken Teil der Westwand des Ganges⁹ ist die Reise nach Abydos dargestellt, der rechte ist den äußerst interessanten, aber ebenso problematischen, z. T. aus früheren Gräbern bekannten Zeremonien gewidmet, der Mittelteil umfaßt den Mumientransport, den des Tekenu, die Fahrt nach Buto und die Beförderung der Grabmöbel durch die Träger. Darunter befinden sich auch hier zwei stehende Figuren mit der unterägyptischen Krone, außerdem königliche Insignien wie *wš*-Szepter und

¹ Mém. Miss. V, 1, T. 19 ff.

² A. a. O. T. 26 f.

³ Hier wie im Paherigrab (ein Teil der Wand allerdings zerstört!) fehlen die Grabobelisken; sie werden erst im zweiten Streifen (von T. 26) aufgerichtet, wie das auch in später zu behandelnden Gräbern vorkommt. S. unten S. 57 (Anm. 8).

⁴ Mém. Miss. a. a. O. T. 20 f.

⁵ Ebenso im Paherigrab (T. 8).

⁶ Die Kultstätten von Buto sind auch sonst in derselben Art dargestellt; vgl. PETRIE, Memphis II, T. 6.

⁷ Bereits im Grabe des Intefiker aus dem MR befinden sich unter dem Grabmobiliar zwei sitzende Königsfiguren mit der unterägyptischen Krone.

⁸ DAVIES, Puyemre II, T. 46.

⁹ DAVIES-GARDINER, Amenemhet T. 10—13.

Geierpektoral, wie sie von den Gerätefriesen der Särge bekannt sind¹. Der Schlitten, von dem kleinen Thronhimmel überdacht, wird gezogen von „Leuten von Pe, Dep (Teile von Buto), Unu (Hermopolis bei Buto), Neter (Behbêt), Sais und *Hw-t-wr-t-k-w*², den Tausend von Pe, den Tausend von, von allem Volk“³ nach Buto⁴. Die Türen der Kapelle von Buto sind hier nicht dargestellt, aber die beiden Muus, „die Leute von Pe tanzen“⁽⁴⁸⁾ für ihn (den Toten)“, wie in den zwei eben besprochenen Gräbern des Paheri und des Rechmirê.

Viel Ähnlichkeit mit der Darstellung des zuletzt herangezogenen Grabes hat die nur fragmentarisch erhaltene im Grabe des Truppenkapitäns Amenmose (Theben Nr. 42)⁵. Auch der Ruderläufer vor der Kapellentür begegnet uns in der ersten Bildreihe⁶. Von der Grabausrüstung sind als wesentlicher Teil die bekannten Statuetten mit der roten Krone gezeigt. Uns aber interessiert hauptsächlich das tanzende Muu-Paar, das in Buto erscheint, wenn der Sargtransport ankommt. Seine Kapelle ist ebenso wie bei der letzten gekürzten Aufzählung fortgelassen.

Schließlich sind noch die tanzenden Muus der Sargkammer im Grabe des Sennefer (Theben Nr. 96 B; Zeit Amenophis' II) zu erwähnen, die neben ähnlichen Szenen dargestellt sind⁷. Der zerstörte Teil der Wand neben den beiden symmetrisch zueinander angeordneten Figuren wird das Buto-Heiligtum gezeigt haben. Von den Riten ist die Errichtung zweier Obelisken (der Grabobelisken?) hervorzuheben.

Der Aufgabe, das veröffentlichte Material⁸ zu sichten, hoffe ich mit dieser Darlegung einigermaßen nachgekommen zu sein und möchte versuchen, nunmehr eine, wenn auch nicht ausreichende Interpretation der schwierigen Szenen zu bieten.

Wir können die Tänze der Muus in ihrer Bedeutung nicht anders erfassen als in ihrem größeren Zusammenhange mit den Begräbnisriten. Die zahlreichen verschiedenen, oft fantastischen Ausdeutungen, die bisher vorliegen, sind fast durchweg unhaltbar⁹. Die Meinung, daß die Muus die bewegten Himmelssterne symbolisierten¹⁰, verdient keine weitere Beachtung. Ebenso unmöglich ist die Ansicht, die Tänzer hingen mit dem rituellen Königsmord zusammen und stellten als „buffons“ den interimistischen König in der Karnevalszeit dar¹¹. Selten sind die Muus anders denn als Narren aufgefaßt worden¹².

Ihr Erscheinen ist nur als Bestandteil der Grabzeremonien zu verstehen. Diese Riten bei der Grabprozession sind auf den Wänden jedoch zeitlich im einzelnen nicht folgerichtig dargestellt, sondern vielmehr in Auswahl mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Platz gegeben, entweder knapp auf die wesentlichen Themen beschränkt oder auch in breiter Schilderung, aber oft ohne logische Folge dargelegt.

Die zentrale Darstellung bildet die Überfahrt des Toten über den Nil, das Landen auf dem Westufer und die Prozession des Sarges zum Grabe. „Makellose“ Rinder ziehen den Schlitten,

¹ A. a. O. T. 11 f., erstes Register.

² Zu den Orten vgl. S. 58 Anm. 1.

³ Da diese Szene deutlich in Buto spielt und die Muus als Leute von Pe von den Muus, die am Grabeingang den Zug empfangen, zu scheiden sind, ist GARDINERs Ansicht (a. a. O. S. 51), es handele sich um die letztere Art der Tänzer, die diesmal ausnahmsweise keine Krone trügen, sicher unrichtig; die Muus in Buto haben nie eine Kopfbedeckung.

⁴ Im Grabe des Renni wird der Schlitten ebenfalls von Leuten verschiedener Städte geleitet, die mit dem mythischen Osirisbegräbnis zusammenhängen. Vgl. auch NEWBERRY, El Bersheh II, T. 9, 8 und Intefiker (MR!).

⁵ DAVIES, Menkheperasonb T. 38.

⁶ Vgl. mit DAVIES-GARDINER, Amenemhet T. 10. (auch KEES, Opfertanz S. 80 f.).

⁷ Rec. Trav. 21, 127 f. (Abb. 9). Beschreibung der Szenen beginnt ebenda 20, 221 ff.

⁸ Eine Reihe von Darstellungen ist noch unveröffentlicht; so in den thebanischen Gräbern Nr. 179; 110; 53; 125; 127 u. 92. Nicht mit den Muus zusammenbringen möchte ich die Darstellungen in DAVIES, Five Theban Tombs T. 10, 14 und 43, wie es JÉQUIER tut (Rev. de l'Égypte Ancienne I, 146, Anm. 1). Eher noch ließe es sich bei den Gestalten der Stele C 15 (KEES, Totenglauben Abb. 4 (nach S. 372)) des MR verantworten, die, ebenso eine oben offene Schilfbündelkrone tragend, bei der mysteriösen Darstellung von Osirisfestspielen auftreten.

⁹ Dies Urteil trifft nicht zu auf die hervorragenden Beiträge, die KEES (Totenglauben S. 360 ff.), GARDINER (in DAVIES-GARDINER, Amenemhet S. 48 ff.) und SETHE (Urgeschichte § 183 f.) geleistet haben. Auf diese vielmehr stütze ich die folgenden Ausführungen. Besonders auf KEES' ausführliche Behandlung all dieser Grabriten, die ich im Rahmen meiner Arbeit nur andeuten kann, möchte ich nachdrücklich verweisen.

¹⁰ VIREY in Mém. Miss. V, 1, S. 79.

¹¹ MORET, Mystères S. 246—73. Auch Wiedemann bezeichnet den Kopf eines Mannes mit einer hohen Kopfbedeckung als den eines dieser „buffoons“, die bei den Begräbnisdarstellungen auftraten (PSBA 36, 61 f., note 23, T. 5, 23).

¹² Auch VAN DER LEEUW, Tanz S. 18 Anm. u. a.

klagend geben „Leute von Pe und Dep (Buto), Unu (Hermopolis bei Buto), *Hwt-t-wr-t-k-rw*, Neter (Behbêt), Sais“, meist Orten im Westdelta¹, die mit dem mythischen Begräbnis des Osiris in Verbindung stehen und fast in der gleichen Folge im Spruche 219 der Pyramidentexte als seine Kultstätten genannt sind, dem Verstorbenen das Geleite. Das priesterliche Gefolge, die Klagefrauen „Isis und Nephthys“², die Begleitgesänge sowie die Grabausstattung verraten deutlich ihre Herkunft vom königlichen Begräbnis. Der Transport des Kanopenkastens, des Tekenu und verschiedener Schreine können den Zug vervollständigen. — Soweit veranschaulichen die Szenen die Vorgänge, die sich im Diesseitsreich abspielen. Was nun anschließt bis zum Ende des Bildstreifens (wenn die Folge der Geschehnisse horizontal zu lesen ist) oder in den unteren Registern (wenn die Wand von oben nach unten reihenweise die einzelnen Phasen sich folgen läßt), ereignet sich meiner Ansicht nach auf dem Boden des Westens, des Osirisreiches, das zu jener Zeit mit der Nekropole identisch ist³.

Hier, wo die beiden Bezirke aneinander grenzen, „an der Halle der Muus“⁽³⁶⁾, wird der Sarg niedergesetzt⁴ und die Erlaubnis zur Beisetzung erbeten. Hier, „am Eingang des Grabes“⁵, tanzen die Muus dem Zug entgegen als Vertreter des Westreiches und genehmigen die Bestattung. „Sie hat ihr Haupt geneigt“⁴, in „ihrem“ Auftrag also gestatten sie den Eintritt in ihr Reich, d. h. das Reich der Westgöttin, die öfters als Personifikation des Jenseitslandes am Endziel der Bilder erscheint⁶. Haben sie den Willen der Totengöttin verkündet, so geben sie der Prozession den Weg frei und tanzen weiter den Zug entlang. Deshalb sehen wir sie an verschiedenen Stellen des Zuges; so haben sie beispielsweise im Grabe des Renni den Tekenu, der meist auf dem ersten Schlitten gezogen wird, passieren lassen. Doch die unleugbare, unbedingte Grenze zwischen dem Diesseitsbezirk und dem „schönen Westen“, der Nekropole, bedeutet ihre Halle, deren Eingang zwei von ihnen bewachen. Ihre ganze Umgebung ist bestimmt, das Jenseitsreich zu kennzeichnen: der mit Dattelpalmen umsäumte heilige See, das Obeliskpaar, die heiligen Sykomoren, das bestellte Gartenland und die Kapellen der (Toten-)Götter sind obligatorisch, die Halle mit zwei oder vier armlosen Dämonen als den Vertretern der Unterwelt und die beiden vor vier Becken opfernden Weihen, Isis und Nephthys, können hinzukommen.

Daneben wird meist die Reise des Toten nach Abydos und Buto geschildert⁷, sei es, daß ihre Darstellung dem Hauptteil des Begräbniszuges vorausgeht, sei es, daß sie ihm folgt. Bei der Ankunft des Toten in Buto tanzt ein Paar der „Leute von Pe“. Diese Reise ist getrennt und verschieden von der eigentlichen Sargprozession selbständig behandelt⁸. Was die hier auftretenden Tänzer mit den ersten gemein haben, ist ihr Name.

Mit einiger Großzügigkeit betrachtet, lassen sich alle Darstellungen der Grabriten zwanglos diesem System einordnen. —

Die Bestattungsrituale der Privatpersonen haben bekanntlich ihr Vorbild in denen für den König, die ihrerseits in vielen Teilen durch den Osirismythos bestimmt sind. Zuerst, im AR, wurde nur der tote König mit dem König der Toten, mit Osiris, identifiziert. Aus diesem Grunde wurde seine Bestattung dem mythischen Begräbnis des Osiris angeglichen. Die Reisen nach Buto und dem jüngeren Kultort Abydos unternahm der tote König, um seinen Vater, den König Osiris, zu besuchen in dem Wunsche, mit diesem identisch zu werden, also auch dessen Machtstellung im Jenseits zu erreichen. Noch vor dem MR wird dieses Recht des Königs seines Sinnes entkleidet und jeder Tote dem Osiris gleichgesetzt, sodaß von nun an die Grabrituale eines jeden Privaten an die osirianischen anklängen.

Bei der Bestattung des Königs aber werden seine Untertanen, die „*rm̄t P*“, einen Tanz aufgeführt haben. Der Tanz müßte demnach in die Vorgeschichte zurückgehen, in die Zeit des

¹ So im Grab des Amenemhet, Rechmirê und Intefiker (MR). Vgl. dazu SETHE, Kommentar zu den Pyramidentexten I, S. 95 f. und SETHE, Urgesch. § 143.

² Vgl. schon Pyr. 1255 (c und) d.

³ Vgl. KEES a. a. O. S. 369.

⁴ Grab des Intefiker, s. oben S. 43.

⁵ SINUHE (39), s. oben S. 43; außerdem spät bei MARIETTE, Mon. Div. T. 61 = PIEHL, Inscr. Hiér. I, 44 (50); PIEHL a. a. O. 73 (51).

⁶ Z. B. im Grabe des Amenemhet.




⁷ Grab des Rechmirê: „Nordwärts fahren zu den beiden Türen von Pe, gelangen nach Heliopolis, landen seitens R. . . . zu den Leuten von Pe“; und ebenso ähnlich Grab des Amenemhet. — Vgl. zu diesen Fahrten die neue Ansicht JUNKERS: Giza II, S. 66 ff.


⁸ Im Grabe des Amenmose (Nr. 42) ist die Darstellung sehr zusammengedrängt und nicht durchaus konsequent.

Reiches von Buto. Für das Alter des Tanzes spricht vielleicht auch seine Form: die beiden Tanzenden sind in der Haltung des ältesten Deutbildes zu „tanzen“ wiedergegeben, und wenn auch in diesen späten Darstellungen der 18. Dyn. die Bewegungen typisiert sind, so erkennt man in ihnen doch ein urtümliches Springen. Dieser Totentanz dürfte später, nach Süden gewandert, noch immer als Tanz der „*rm̄t P*“ beim Begräbnis der Privaten dargeboten worden sein. Soviel zur Erklärung der einen Art der Muu-Tänzer.

Anders steht es mit der nächsten, hier als erster besprochenen Art. Wenn der Tote ins Jenseits einging, so wurde er von den Muus, die wir auch den Eingang des heiligen Bezirks bewachen sehen, als den Vertretern einer Nekropolengottheit empfangen¹. Wohl ebenfalls in Unterägypten beheimatet, — ihre Krone aus Schilfgeflecht dürfte auf das Delta als Herkunftsort weisen — werden sie nie „Leute von Pe“ genannt, da sie ja keine Männer des Volkes sind, die den Toten — ursprünglich nur den König — tanzend zur Nekropole geleiten, sondern sie dürften eine Art Halbgötter vorstellen, die dem Jenseits entstiegen, um ihn in ihre Welt zu holen. Die Rhythmik ihres Schreitens erleichtert dem Verstorbenen die Überwindung — eine Vorstellung, die fast bei allen Völkern zu finden ist. — Bei dieser Auffassung der Tänzer als Nekropolengottheit läßt sich auch ihre Krone, deren primitive Art in sehr frühe Zeit weist, ohne Schwierigkeit verstehen, tragen doch die meisten Götter eine Krone. Bezeichnenderweise fehlt sie bei den Leuten von Buto.

Gemeinsam wäre den Tänzern danach nur, daß sie beide für den Toten tanzen; gemeinsam haben sie in der Tat den Namen „Muu“. Und dieser Name dürfte deshalb den Begriff etwa von „Totentänzer“ oder ähnlichem haben, und der „*hbj*-Tanz der Muu“ etwa „Totentanz“ bedeuten.

Sicher erhielten wir wichtigen Aufschluß über diesen ganzen Fragenbereich, wäre uns die Etymologie des Wortes klar. Ich habe mich bemüht, ihr auf den Grund zu gehen, doch ist es mir nicht gelungen. Außer Zweifel steht, daß die  nicht identisch sind mit den  (*nmw*-)Zwergen⁴, wie bereits GARDINER⁵ gezeigt hat. Diese Gleichsetzung widerspricht auch durchaus dem archäologischen Befund. Die Tänzer sind also nicht mit jenen durch die Inschrift des Horchuf bekannten „Gottestänzern“ identisch. Nur in später Zeit wurde der Ausdruck, mißverstanden, mit *nmw* zusammengebracht^{(50) (51)}. Auch die Schreibung 



 (49)⁶ gibt leider nichts aus⁷.

D. EIN ARCHAISIERENDER STRENGER TANZ BEI DER STATUENPROZESSION

Ein einziges Mal werden beim Statuentransport im NR Tänze aufgeführt: im Grabe des obersten Aufsehers des Viehes des Amun zur Zeit Amenophis' II., Kenamun (Abb. 21)⁸. Sie sind völlig an alte Vorbilder angelehnt. Für das AR ist dieser strenge Tanz schlechthin charakteristisch⁹, im MR spielt er noch eine bedeutende Rolle¹⁰, für die spätere Zeit hat er sich nur in diesem einen Beispiel erhalten.

Wie die Beischrift lehrt, werden die Statuen zu dem Tempel des Amun, zu denen (aller Götter von) Süd- (und Nord-)Ägypten und zu seinem Grab in der Nekropole gebracht. Die Darstellung des siebenfachen Transportes erstreckt sich über drei Bildreihen.

¹ Über die Totentänze, die bei jedem Volk eine besondere Rolle spielen, vgl. VAN DER LEEUW, Tanz. Er gibt aus andern Zeiten und Ländern genügend Beispiele dafür, daß die Menschen vom Tod tanzend in das Jenseits geführt werden und begründet diese Vorstellung sehr feinsinnig. Leider hat er aber unsere Muus durchaus mißverstanden. S. oben S. 57 Anm. 12.

² GUNN in Rec. Trav. 39, 102 Anm. 2 liest die Gruppe , also auch den Namen unserer Tänzer: *m̄w*; dagegen spricht aber die Schreibung  (37) (44).

³ Beni Hasan II, T. 16 und 32.

⁴ So fast durchweg behauptet.

⁵ Notes on the Story of Sinuhe S. 70.

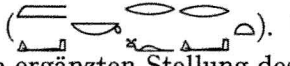
⁶ Vgl. dazu die Stele des Djehuti (Theben Nr. 110; Zeit Hatschepsuts) und die Duplikatstele des Intef (Theben Nr. 164; Zeit Thutmosis' III.) in DAVIES-GARDINER, Amenemhet S. 56.

⁷ Die Erklärung, die JÉQUIER in Revue de l'Égypte Anc. I, 144 ff. bietet, halte ich nicht für richtig.

⁸ DAVIES, Kenamun I, T. 39 f.

⁹ S. oben Abschnitt A, B (C), E.

¹⁰ S. oben Abschnitt A, B.

Im ersten, rechts des Fensters, wird der Zug von drei rezitierenden *šm'-w'-t*-Priesterinnen^(52,1) begleitet. Sie tragen einen kurzen, bunt gestreiften Rock und Kreuzbänder über der Brust, wie wir das vom AR her kennen¹, und bilden die *šsp-t dhn*^(52,1), die für den rhythmischen Gang des Zuges Sorge trägt². — Links des Fensters schreiten vor der von Männern gezogenen Statue vier *šm'-w*-Priester mit rautenförmig erhobenen Armen^(52,2); ihre Haltung ist in keiner Weise von der der klassischen AR-Tänzerinnen zu unterscheiden, wird dagegen aber nicht mit *ib*, sondern mit *hbj* bezeichnet. Ihnen tritt ein Mann entgegen, der auf die Anmeldung des Transportes antwortet: „Wohlan denn, es ist erlaubt“ (). Wer denkt bei dieser Antwort und der nach dem zweiten Bildstreifen ergänzten Stellung des Mannes nicht an die Muu-Tänzer? Die Haltung und Tracht derer von Buto scheinen mit der Funktion der die Beisetzungserlaubnis erteilenden Nekropolenwächter vereinigt. Dieser „Muu“ gestattet als Tempelpriester der Prozession den Eintritt in den Tempel. — Damals übliche und alte Bilder sind bei diesem Entwurf durcheinandergelassen, und man erkennt deutlich, daß der strenge *ib*-Tanz nur noch in der Vorstellung jenes Künstlers lebendig war und darum nicht zufällig das einzige Beispiel seiner Art sein kann.

Im zweiten Streifen treffen wir außer parallelen Szenen^(52,4) drei weitere rezitierende *šm'-w*-Priesterinnen^(52,3), im alten Trärgewand und einer altmodischen Perücke.

Die Frauen, die der Statue im dritten Register rechts folgen, sind leider recht zerstört. Der letzten Statue aber folgend, bewegen sich hinter vier eilenden Männerpaaren mit Blütenstengeln die acht springenden und schnippenden oder Sistrum schüttelnden Priesterinnen, die wir als Hathorsprungtänzerinnen bereits S. 48 besprochen haben.

Wie diese strenge Art des Tanzes im NR nicht mehr lebendig war, so hatte man auch seinen Namen vergessen. Dieser Tanz wäre im AR und MR zweifellos mit *ib* bezeichnet worden, andererseits wird das hier gebrauchte *hbj* auch noch jetzt fast ausschließlich für den akrobatischen und den Muu-Tanz angewandt. Daß die Männer jedoch tanzen, dürfen wir auch dem Zusammenhang nach nicht in Frage stellen.

EXKURS ÜBER KLAGENDE.

Anders steht es mit den oft für den Tanz herangezogenen³ Klagenden⁴, deren Geste in der Tat in einigen Fällen⁵ der Gebärde des alten *ib*-Tanzes nahekommt. Männer schreiten meist ruhig neben dem Sarge her, erheben die Hände zur Klage und rezitieren Sprüche für den Verstorbenen⁶. Sie sind wie die Männer, die den Sargtransport leiten und dem Ochsen gespannt ziehen helfen, Leute aus dem Volk (*rhj-t nb-t, p'-t nb-t*⁷) und versinnbildlichen in ihrer Dreizahl die Menge derer, die den Toten trauernd zu seiner letzten Ruhestätte geleiten. Daß sie aber Klagende und nicht Tanzende sind⁸, geht z. B. auch aus der Darstellung bei DAVIES-GARDINER, Amenemhet T. 24 hervor⁹. Dort sehen wir Frauen in der oben besprochenen Haltung neben der Mumie klagen, in der Reihe über ihnen aber sind solche, die ihre Trauer mit Gesten ausdrücken, die schon lange als „typische“ Klagegebärden erkannt sind. Die Gestikulation dieser Klagefrauen wird im Laufe der 18. Dynastie lebhafter¹⁰, die gesteigerten Bewegungen ergreifen den ganzen Körper¹¹. Noch heute bewegen sich hinter der Bahre derartige Klageweiber, Gesichter, Arme und Hände mit der Trauerfarbe Blau bemalt, Köpfe, Brüste und Arme bestäubt. Sind sie nach der Bestattung zum Hause des Toten zurückgekommen, so wiederholen sie ihr schrilles Klagegeschrei und führen meist zu dem Rhythmus eines Tamburins einen Tanz auf¹².


¹ Le Musée I, T. 26 u. o.; den gestreiften Schurz im MR z. B. Beni Hasan II, T. 13.

² S. oben S. 52 f.

³ Z. B. TYLOR, Paheri T. 8. S. oben S. 55.

⁴ TYLOR, Renni T. (10 und) II. S. oben S. 54.

⁵ VIREY, Rekhmire (in Mém. Miss. V, 1) T. 21. S. oben S. 56.

⁶ Die Haltung der Arme läßt sich leicht als die unmittelbar in Geste übersetzte Gefühlsregung des primitiven Menschen erklären. Wenn er jubelt oder trauert, hebt er die Arme über den Kopf, so kommen die inhaltlich entgegengesetzten Ausdrücke *h'j* „sich freuen“ und *h'j* „klagen“ zu dem gleichen Determinativ (). — Besonders oft werden in Amarna (z. B. DAVIES, Amarna VI, T. 20) die freudig heranspringenden Männer in dieser Haltung wiedergegeben, ohne daß sie deswegen Tänzer darstellen (vgl. hier Abb. 36).

⁷ Vgl. z. B. auch DAVIES, Tomb of Two Sculptors T. 19 und 31.

⁸ Vgl. z. B. WRESZINSKI, Atlas I, 8.

⁹ Zu den Klagenden mit wild vorfallendem Haar s. oben S. 51 f.

¹⁰ Vgl. auch in Einzelheiten die Ausführungen in W. S. BLACKMAN, The Fellāhīn of Upper Egypt S. 109—114.

Diese berufsmäßig angestellten Klageweiber sind also die gleichen, die die Trauertänze aufführen, doch dürfen wir deshalb nicht ihre Klagegesten als Tanzbewegungen ansehen¹.

Im Augenblick des Tanzens sind diese Frauen nur selten dargestellt, dennoch genügen diese Bilder, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, um in jenen alten Tänzen das getreue Vorbild für die entsprechenden modernen zu erkennen.

E. DER TANZ BEI TOTENFEIERLICHKEITEN

Ganz an die Begräbnisriten der heutigen Fellachen erinnert der lebhaft tanzende und lärmende Frauen, die, wohl wie noch heute berufsmäßig angestellt, sofort nach dem Tode eines Menschen und bei dessen Bestattung die dämonischen Geister von seiner Leiche zu verscheuchen hatten. Auch im Alten Ägypten werden sie bis zur Raserei getanzt und bis zum Versagen der Stimme geheult haben².

Derartig sich gebärdende Tänzerinnen sind uns nur in geringer Zahl überliefert. Mit einem niedrigen Kopfputz angetan, in einem kurzen Röckchen, von dessen vorderer Mitte lange Bänder um den Körper wehen, erfüllen sie ihre Aufgabe beim Leichenzuge, schwingen mit zierlichen, feinen Gesten Weinranken und Blüten oder handhaben Klapperinstrumente(?). Selbst bei dieser lebendigen, unruhigen Darstellung, spüren wir die Absicht des Künstlers, die Bewegungsformen in wohlgeschwungenen Linien und mit Grazie wiederzugeben. Diese Szene bildet den besterhaltenen Teil der Stuckmalerei des Grabes eines Hohenpriesters des Horus von Hierakonpolis, Horimes, in Kôm el-Ahmar aus der 19./20. Dynastie (?).³ Reste an der gleichen Wand lassen noch den Zusammenhang mit dem Leichenzug erkennen.

Ebenso wird auf einem memphitischen Relief der frühen 19. Dyn. aus dem Grabe des Har-Min (?).⁴ das sich heute in Kairo befindet, am Grabeingang die Mumie unter Klagen verabschiedet (Abb. 30)⁵; eine wogende Frauenschar in den üblichen Festgewändern lärmt mit den Trommeln. Vor ihnen tanzen zwei nackte Mädchen, mit einem Klapperpaar in jeder Hand, eine schöne, gegengleiche Figur. Die Linie ihrer erhobenen Arme wird von dem Körper wiederholt und von den Beinen ein drittes Mal aufgenommen.

In diesem Zusammenhange dürfte auch auf die zwei lebhaft tanzenden Mädchen am Fußende des aus dem frühesten NR stammenden Rischisarges eines Ak-Hor aus Theben hinzuweisen sein⁶.

Die Bewegungsformen dieser Tänze erinnern stark an die ruhigeren Figuren der schönen Tänze beim Gastmahl, denen wir im folgenden eine genauere Betrachtung schenken wollen.



Abb. 30. Begräbnistanz einer lärmenden Frauenschar und eines Mädchenpaares. Relief in Kairo.

F. DER SCHÖNE TANZ BEIM GASTMAHL

Der Frage nachzugehen, ob die nunmehr zu behandelnden Tänze beim weltlichen Bankett, beim rituellen Festessen oder gar bei der Speisetischszene zur Unterhaltung des Grabherrn und seiner Gäste aufgeführt wurden, wäre deshalb im Rahmen unserer Arbeit müßig, weil sich für den Tanz keine grundsätzlichen Unterschiede aufzeigen lassen. Dem ägyptischen Künstler

¹ Wie neben andern auch I. LEXOVÁ a. a. O.

² Vgl. W. S. BLACKMAN, The Fellāhīn of Upper Egypt S. 114.

³ WRESZINSKI, Bericht T. 44 (Text S. 83 f.).

⁴ So MASPERO, Kunst (1925) Abb. 371 (S. 191).

⁵ MASPERO, Guide (1912) Nr. 562 (S. 155) = MASPERO-ROEDER (1912), Nr. 375 (S. 47); Abb. bei BORCHARDT, Kunstwerke T. 28; WRESZINSKI, Atlas, I, 419; Prop. K. G. II², 397, 2; FECHHEIMER, Plastik 159.

⁶ MARIETTE, Mon. Div. T. 51.

schwebten bei der Darstellung eines rituellen Festessens so lebendig die Erinnerungen an ein profanes festliches Gelage vor, daß er jene in der Regel in der gleichen Art ausstattete. Andererseits unterließ es ihm, bei der Schilderung eines weltlichen Gastmahls einen zelebrierenden Kapriester und die Opferformel einzufügen. — Theoretisch kann man drei Arten des Gastmahls scheiden: bei der kultischen Speisetischszene fehlen sowohl musikalische als auch tänzerische Darbietungen, dagegen wird das periodisch im Grabe sich wiederholende Festessen als Ehrung für den Verstorbenen durch musikalische Vorträge allein ausgestaltet, während beim rein weltlichen Bankett die Festgesellschaft durch Musik und auch durch Tänze erheitert zu werden pflegt. Die beiden letzten Szenen lassen sich am sichersten nach der Stelle ihrer Anbringung im Grabe scheiden, und zwar findet sich die erste in dem tiefen, den kultischen Szenen vorbehaltenen Gang, die zweite an den Wänden der Eingangskammer, die daneben mit weltlichen Szenen anderer Art, solchen des Fisch- und Vogelfangs und der Landwirtschaft, geschmückt sind¹. — Da aber die beiden Darstellungen meist durcheinandergelassen und bei beiden Gelegenheiten Tänze in gleicher Weise aufgeführt werden, so sind wir berechtigt, die Tänze beim Gastmahl gemeinsam zu betrachten, wurden sie in dem vergänglichem Haus des Lebenden oder in dem der Ewigkeit, der Nekropole, vorgetragen. Das Tanzen und Musizieren im Grabe wird durch den diesen Szenen häufig beigezeichneten Text erwiesen. So heißt es im Grabe des Haremhab²:

„Für deinen Ka! Feiere einen Festtag in deinem schönen Hause der Ewigkeit, an deiner Stätte der Unvergänglichkeit. . . . Verbringe einen Feiertag, froh und heiter, während du Amun schaust, der dich unter den Irdischen weilen läßt, du Seliger auf der Erde der Lebenden. . . .“

oder im Grabe des Djeser-ka-Rê-seneb³:

„Sitzen in der Halle, um sich zu erheitern, wie er es pflegte, als er (noch auf Erden) war seitens des seligen Djeser-ka-Rê-seneb“⁴. —

Nachdem so unser Thema gestellt ist, wollen wir den Tanz selbst betrachten. Seine Darstellungen sind überkommen in einem frühen Grabe von Elkab, in fast lückenloser Reihe aus zahlreichen thebanischen Gräbern der 18. Dyn. und auf einigen Museumsfragmenten. Nur ein einziges Beispiel blieb uns aus späterer Zeit, der 20. Dynastie; die Grabwände dieser Epoche waren fast ausschließlich mit religiösen Szenen bedeckt.

Wir erkennen, daß dieser schöne Tanz des NR einen völlig neuen Charakter hat; frei von der „ägyptischen Strenge und Gebundenheit“ ist er voller Liebreiz, bezaubernd durch seine Anmut

und schwebende Schwerelosigkeit. Und dennoch ist der Tanz urägyptisch, seine Gestalt läßt sich geradlinig vom AR-, ja letztlich vom vorgeschichtlichen Tanze herleiten (vgl. Abb. 31). Asiatischer Einfluß, der sich bei der Anwendung der Instrumente und auch bei der Wahl des Schmuckes⁵ der Tanzenden weitgehend geltend macht, mag die Entwicklung des Tanzes beschleunigt haben. Doch war seine Wirkung nur möglich, weil die innerägyptische Tendenz in gleicher Richtung zeigte.

War jeder bisher betrachtete ägyptische Tanz ein Gruppentanz, streng in seiner Form geregelt, traditionsgebunden, so

entwickelt sich dieser improvisatorische NR-Tanz immer mehr zu einem Solotanz, bei dem die übrigen Mitwirkenden in eine untergeordnete Begleitrolle gedrängt wurden. Die gleichfalls improvisierten Melodien werden nun nicht mehr von einem Cheironomiker gelenkt⁶.

¹ Vgl. dazu auch DAVIES-GARDINER, Amenemhet S. 38ff.

² Theben Nr. 38; WRESZINSKI I, 144.

³ Vgl. MÖLLER, Metallkunst S. 39.

⁴ Theben Nr. 78; WRESZINSKI, Atlas I, 39 (c).

⁵ Vgl. auch ERMAN, Literatur S. 177.

⁶ Vgl. dagegen oben S. 16.



Abb. 31. Schöner Tanz des frühen NR aus dem Grabe des Paheri in Elkab.

Ein grundsätzlicher Unterschied zu allen bisher betrachteten Tänzen besteht auch darin, daß nun die tanzenden Mädchen ihre einmaligen Liedchen selbst auf den verschiedenen neuen, vielfach von Asien eingeführten Musikinstrumenten begleiten (vgl. Abb. 32). Dadurch wird die Bewegungsfreiheit der Tanzenden behindert. Um ihre Bewegungen jedoch voll entfalten zu können, legen gegen Ende der 18. Dyn. die eigentlichen Solistinnen ihr Instrument wieder beiseite (vgl. Abb. 34). Sie teilen sich mit in kühnen, freien und auch koketten Bewegungen, ihr geschmeidiger, nackter Körper entzückt die Augen der Zuschauer.

Zunächst möchte ich mit wenigen Worten den neuen, erweiterten Bereich der Instrumente, soweit sie von den Tanzenden gehandhabt werden, andeuten.

Der Anteil der Musik, die im MR stark in den Hintergrund trat, ist größer denn je. Die Instrumente¹ haben sich um die Doppeloboe² und infolge asiatischer Einfuhr um Leier³, runde Rahmentrommel⁴ und eine viereckige mit eingezogenen Flanken⁵, um Winkelharfe und Laute⁶ vermehrt. Die AR- und MR-Flöte und -Klarinette sind bis auf seltene Ausnahmen⁷ in den Darstellungen⁸ verschwunden, — bei den Tanzszenen fehlen sie gänzlich — nur die Harfe ist, wohl als wichtigstes Instrument überhaupt, übernommen und variiert worden. Die Standharfe wird höher⁹ und erhält bis zu 20 Saiten¹⁰. Neben sie tritt die kleinere, nahezu halbkreisförmige Stütz- oder Schwebharfe, wie sie der blinde Sänger vor den Gästen des Festmahls zupft (Originale sind schon aus dem MR gefunden¹¹) und die kleine schwierig zu handhabende Schulterharfe mit nur 3—4 Saiten¹². Aus Asien schließlich wird bei der großen Einfuhrwelle eine dem Bau nach grundsätzlich von allen bisherigen Bogenharfen unterschiedene kleine Harfe nach Ägypten gebracht, deren Hals und Saitenträger in einem Winkel zueinander stehen und die man deshalb als „Winkelharfe“ bezeichnet. Sie ist vor allem eine Form der Spätzeit¹³ und kommt bei Tanzszenen nur selten vor¹⁴.

Nachdem ich die grundlegenden Erörterungen vorwegnahm, brauche ich die dem Wesen nach verwandten Beispiele nur knapp vorzuführen. Es geschehe in zeitlicher Folge der Darstellungen.

Wir eröffnen die lange Reihe mit der provinziellen Szene aus dem Grabe des Paheri, des Gaufürsten von Elkab unter Thutmosis I.—III. (Abb. 31)¹⁵. Doppeloboe, Harfe und das Klatschen zweier sitzender Musikantinnen begleiten den Schreittanz eines kleinen Mädchens, der deutlich seine Herkunft von älteren Tänzen verrät. Die Hölzer in seinen beiden Händen werden keine Klappern¹⁶, sondern Geräte sein, mit denen die Tanzende bestimmte Figuren schwingt¹⁷. Die Feder im Haar der Frau, die die Standharfe meistert, vermag ich nicht zu erklären; sollte sie auf ein Fremdland deuten?

¹ Der übrige Instrumentenzuwachs, der übrigens nicht aus Asien kommt, sei hier nicht erwähnt, da er beim Tanz keine Verwendung findet.

² Von einer „Doppelflöte“ zu sprechen, dürfte nach SACHS' Untersuchung nicht mehr angebracht sein, wenn auch das Kriterium, daß die Oboe höchstens einen Zentimeter Durchmesser haben darf, „etwas willkürlich und unsicher“ bleibt, wie SACHS selbst zugibt. Ihm stimmt auch ERNEST CLOSSON bei in seinem neueren Aufsatz über „une nouvelle série de hautbois égyptiens antiques“ des Musée du Conservatoire in Brüssel (Adler-Festschrift in Studien z. Musikgesch. 1930, S. 17ff.).

³ Ein neuerdings gefundenes, ursprünglich achtsaitig bespanntes Original aus dem Grabe 1267 von Dêr el Medîne s. bei BRUYÈRE, Fouilles de Dêr el Medîne 1931—1932, S. 16, Abb. 14.

⁴ Rahmentrommel, nicht wie bei SACHS a. a. O., Nachtrag S. 91 schon in der V. Dyn., sondern dort wie in den Beispielen aus der Zeit des Osorkon Gongs. Vgl. BORCHARDT, Die Rahmentrommel . . . in Mélanges Maspero I (Mém. Inst. 66), S. 1ff.

⁵ Rechteckige Rahmentrommel nicht erst ab Amenophis III. (SACHS), sondern bereits seit Thutmosis III. (so sicher richtig datiert; vgl. WRESZINSKI, Atlas I, 76a).

⁶ Soviel ich sehe, sind in SACHS, Musikinstrumente, die im Bulletin of the Metropolitan Museum of Art 8, 4 (April 1913), S. 77ff. besprochenen und abgebildeten Instrumente nicht berücksichtigt.

⁷ Beschreibung Leiden IV, T. 7 (Zeit Echnatons).

⁸ Die Originalfunde ergeben z. T. ein erheblich anderes Bild. Vgl. auch Anm. 11.

⁹ Vgl. die größten dieser Art im Grabe Ramses' III.: ROSELLINI, Mon. Civ. T. 97.

¹⁰ Z. B. WRESZINSKI, Atlas I, 71.

¹¹ GARSTANG, Burial Customs S. 153, Abb. 153 (S. 154).

¹² WRESZINSKI, Atlas I, 116.

¹³ Le Musée II, T. 39f. Originale in Ä.Z. 69, 68 und BOREUX, Catalogue II, T. 78.

¹⁴ Theben, Grab Nr. pp (WILKINSON-BIRCH I, S. 469, Nr. 235); außerdem im NR bei DAVIES, Amarna VI, T. 6 und 28 (hier Abb. 38). — Die Kalksteinfigur Kairo Nr. 490 (BORCHARDT, Statuen II, T. 82) dürfte wohl in das NR hinabzusetzen sein; vielleicht ist sie an der seltsamen Haartracht als Ausländerin zu erkennen. — Siehe auch S. 71 Anm. 1. — Für alle Einzelfragen, die über diese summarische Zusammenfassung hinaus interessieren, vgl. SACHS, Musikinstrumente.

¹⁵ TYLOR, Paheri T. 11f.

¹⁶ SACHS, Musikinstrumente S. 13 deutet sie als Klappern.

¹⁷ Vgl. dazu oben S. 29f.

Noch ebenso streng und herb ist der schwachbewegte Tanz eines Mädchens neben drei wenig zerstörten Musikantinnen im thebanischen Grabe Nr. 179, dem eines Nebamun aus der Zeit der Hatschepsut¹.

Enger an die provinzielle Darstellung schließt sich die Tanzszene aus dem schon mehrmals erwähnten Grabe des Amenemhet (Theben Nr. 82; Zeit Thutmosis' III)², sowohl in der Wahl der Instrumente als auch in der Form des Tanzes, den die Tänzerin „Mutnofret“ wieder mit je einem Holz in den Händen ausführt³. Nicht nur dem Residenzstil, sondern auch der späteren Entstehungszeit mag seine größere Leichtigkeit und Anmut zuzuschreiben sein.

Einen Schritt weiter in die graziöse Art des Tanzes führen uns die Bilder von den Grabwänden des königlichen Mundschenken Wah (Theben Nr. 22; Zeit Thutmosis' III.)⁴.

Der Körper eines kleinen, ohne Instrumente sich leicht bewegenden Mädchens der unteren Gruppe ist nur durch Schmuckgehänge und Perlenhüftgürtel geziert. In beiden Händen schwingt es ein Holz. Dieses jugendliche Mädchen tritt in den folgenden Tanzdarstellungen öfter auf, als Kind gekennzeichnet, oder auch im langen dünnen Gewand der Erwachsenen. Stets ohne eigentliches Musikinstrument (höchstens mit Hölzern in den Händen), fällt es durch seine besonders bewegten Tanzübungen auf. Wir sollen wohl kaum eine Anfängerin in ihm sehen, wie Davies meint⁵, sondern ihm wird wegen seiner großen Jugend die Rolle zufallen, die Zuschauer durch grotesk übertriebene Bewegungen zu erheitern, ähnlich vielleicht wie es den Zwergen und Affen des AR zukam. Ob es die Kinder der Harimsfrauen sind?

Außerordentlich eng an die letzte Mädchengruppe reiht sich die vornehm gehaltene des gleichzeitigen, überaus reich dekorierten Grabes des Rechmirê (Theben Nr. 100)⁶ (52).

Aus dem stark zerstörten, heute vermauerten thebanischen Grab Nr. 129 ist als einziger Wandschmuck ein Reliefbruchstück mit tanzenden und musizierenden Mädchen erhalten⁷. Das Grab dürfte ebenfalls aus der Zeit Thutmosis' III. stammen, Namen und Titel seines Eigentümers sind verloren. Wir müssen uns das Gesamtbild analog den oben besprochenen ergänzen: bei einem Bankett spielt vor ihrem Herrn eine Musikantin die große 20-saitige Standharfe, ein zweites Mädchen mit umgewandtem Kopf fingert die Doppeloboe, das nächste greift wie üblich mit der Linken die Melodie und schlägt mit dem Plektron in der Rechten den Bordun (Halteton) auf der Leier, als letztes folgt wieder eine Musikantin mit einem rhythmischen Instrument, der rechteckigen Rahmentrommel⁸. Zwei kleine Mädchen sind in die Gruppe eingestreut; das eine klatscht taktmäßig in die tief gehaltenen Hände, es trägt wie die Erwachsenen ein liches, weites Kleid und eine Lotosblüte im offenen Haar; das tanzende bedeckt mit den Händen die Brust und neigt sich so weit vornüber, daß die Haare zu beiden Seiten des Kopfes nach vorne fallen.

Derselben Zeit entstammt das thebanische Grab Nr. 79, das des Speicheraufsehers Mencheper(réseneb)⁹. Unter dem Klang des gleichen musikalischen Ensembles bewegt sich, soweit sich erkennen läßt, nur das junge Mädchen. In lose herabfallendem, bis zu den Knöcheln reichendem Gewand und mit einem Salbkegel auf dem Kopf, gleitet es mit freien, großen Schritten elegant und schwungvoll über den Boden. Der Oberkörper ist leicht zurückgenommen, die Hände fassen wieder vor die Brust¹⁰.

Zwei dem Charakter und Stil nach äußerst ähnliche Darstellungen¹¹ aus dem Grab des Suem-Nut (Theben Nr. 92)¹² und aus dem des Schatzaufsehers und königlichen Schreibers Thotnefer (Theben Nr. 80)¹³ zeigen uns die größere Gefälligkeit und Hingabe der Tanzenden, die der Zeit Amenophis' II. eignet. Von einem zweiten erstaunlich lebendigen und reichen Tanz beim Gastmahl im Grabe des Suem-Nut (südl. Eingangswand) ist nur eine tanzende Lautenspielerin in Umzeichnung veröffentlicht.¹⁴

¹ Mitt. Inst. Kairo 4, T. 6a.

² Zu der Datierung der thebanischen Privatgräber vgl. GARDINER-WEIGALL, Topographical Catalogue; WEGNER in Mitt. Inst. Kairo 4, 140 ff. und STEINDORFF-WOLF, Die thebanische Gräberwelt.

³ DAVIES-GARDINER, Amenemhet T. 5.

⁴ WRESZINSKI, Atlas I, 76a.

⁵ BMMA Eg. Exped. 1925/27, S. 61.

⁶ WRESZINSKI, Atlas I, 10a. Zur Gesamtdarstellung vgl. Mém. Miss. V, 1, T. 41ff. und WRESZINSKI, Atlas I, 332f. Der Tanz findet in der Nekropole statt.

⁷ WRESZINSKI, Atlas I, 71.

⁸ Nach PRISSE, L'Art II, T. 7 zu ergänzen.

⁹ WRESZINSKI, Atlas I, 254. Mém. Miss. V, 2, 325f.

¹⁰ Eine Tänzerin aus dem Grabe des Min (Theben Nr. 109; Zeit Thutmosis' III.) ist in diesem Zusammenhang erwähnt bei VIREY, Tombeau de Khem (Mém. Miss. V, 2,) 369. = Rec. Trav. 9, 31f. Der gleichen Zeit dürfte das Grab Nr. 251 angehören; in der heute eingestürzten und völlig zerstörten Eingangshalle sind die Reste einer Tänzerin und Musikantin erhalten.

¹¹ WRESZINSKI, Atlas I, 259 weist irrtümlich beide dem Grabe Nr. 80 zu.

¹² WRESZINSKI, Atlas I, 259 unten.

¹³ A. a. O. oben. Vgl. auch WRESZINSKI I, 258.

¹⁴ BMMA Eg. Exped. 1925/27, Abb. 6 (S. 64).

Zeitlich hier einzuordnen ist die noch unveröffentlichte Tanzdarstellung im Grabe eines Paser (Theben Nr. pp), von der mir Herr Prof. SCHARFF liebenswürdigerweise ein Photo verschaffte¹. Nicht nur wegen der drei sehr lebhaft bewegten kleinen Tänzerinnen ist sie von besonderem Interesse, sondern auch weil eine der fünf Musikantinnen die aus vorsaitischer Zeit nur noch in Amarna² belegte kleine Winkelharfe erklingen läßt.

Die gezierte und kokette Pose ist kaum stärker betont als bei der heute sehr zerstörten Gruppe, die im Grabe Nr. 95, dem des Meri, des ersten Amunpriesters zur Zeit Amenophis' II., beim Gastmahl auftritt³. Die ausdrucksvollen, gleitenden Bewegungen der biegsamen Körper werden rhythmisch durch das Spiel auf der Laute und Trommel zusammengefaßt.

In die Zeit Thutmosis' IV. führt uns die Tanzgruppe im Grabe des Nacht (Theben Nr. 52; Abb. 32)⁴. Vor dem Grabinhaber und seiner Frau, denen ein Sohn vor dem Speisetisch opfert, musizieren die drei Mädchen, die wegen ihrer überaus wohlgeformten Glieder, der wundervoll frischen Farbgebung und der künstlerisch feinen Komposition zu den schönsten Bildern des NR zählen. Groß und kühn hat der Künstler die Umrisslinien der beiden stehenden Seitenfiguren, der Oboistin und der Harfnerin, gezeichnet, in sanft bewegtem Schwunge den zart durchgebogenen Körper der tanzenden Lautenspielerin umrissen und liebevoll alle Einzelheiten eingetragen. Die zwei stehenden Gestalten dieser geschlossenen, harmonisch wirkenden Gruppe sind in die gleichen dünnen Gewänder gehüllt wie die Gäste, alle drei tragen wie sie das Haar offen auf die Schulter fallend, durch Lotos und Reife geschmückt, auf dem Kopf den Salbkegel, Hals, Arme und Ohren mit Schmuck behängt. Die Laute spielende Tänzerin aber ist nackt, trägt nur um die Hüften einen Perlengürtel — ein Mittel der Koketterie⁵. Ihre Brust ist in Vorderansicht gezeichnet, wie wir das gerade bei Tänzerinnen öfter finden⁶. Zum ersten Mal begegnen wir mit Sicherheit einer erwachsenen Tänzerin, die sich unbekleidet vor den Zuschauern bewegt. Wie bereits angedeutet, ist es bezeichnend für die Epoche Thutmosis' IV., daß die Lautenspielerin als Haupt- und hier auch als Solotänzerin auftritt. Die Laute hat sich als wichtigstes Instrument durchgesetzt.⁷

Im gleichzeitigen Grabe des Amenophis-sise (Theben Nr. 75)⁸ wird der Chor der Frauen ergänzt durch eine Leierspielerin und eine Trommlerin. Das ganz in der Art seiner Vorgängerin tanzende und Laute schlagende Mädchen unterscheidet sich im Äußeren von seinen Begleiterinnen durch eine kürzere Perücke; auch ist es wie die beigesellte kleine Tänzerin bis auf den Gürtel nackt. Gemeinsam haben diese beiden Tanzenden auch die dunklere, rotbraune Hautfarbe, die sie vor dem Gelbton der Übrigen auszeichnet⁹. Das kleine Mädchen hält die Hände vor die Brust — eine Geste, die wir schon kennen gelernt haben.

Die im folgenden Bildstreifen sitzenden Mitglieder des Ensembles hat Djeser-ka-Rê-seneb (Theben Nr. 38), der an der letzten schönen Tanzdarstellung Gefallen fand und sie getreulich in



Abb. 32. Nackte, Laute schlagende Solistin tanzt zur Harfen- und Flötenbegleitung (Grab des Nacht in Theben).

¹ PORTER-MOSS I, 193. Ebenfalls unveröffentlicht sind die viel beschädigten Tänzerinnen aus dem Grabe Nr. 85.

² S. oben S. 63 Anm. 14.

³ BMMA Eg. Exped. 1925/27, Abb. 5 (S. 63). Ältere Abb. z. B. ROSELLINI, Mon. Civ. T. 98 (= KLEBS, NR Abb. 137, S. 222).

⁴ DAVIES, Nacht T. 15—17 und Titelblatt = WRESZINSKI, Atlas I, 43.

⁵ Er erscheint zuerst bei den Brettidolen und Tonfiguren des MR, deren Ursprung MÖLLER, Metallkunst S. 50 in Asien annimmt, und wird im NR außer von Tänzerinnen von kleinen unbekleideten Mädchen und Dienerinnen getragen.

⁶ SCHÄFER, Scherbenzeichnungen Abb. 1. = Prop. K. G II², 398. Vgl. auch die berühmte Lautenspielerin aus dem thebanischen Grab Nr. 93 (PRISSE, L'Art II, T. 60 = DAVIES, Kenamun I, T. 10 und II, 10 A). — S. auch nächste Anm. u. S. 66 Anm. 3.

⁷ Der Reliefblock mit einer schönen Gruppe musizierender Mädchen und einer nackten, Laute spielenden Tanzenden (die Brust von vorn gesehen), der in Saqqâra verbaut und noch nicht wieder vollständig gefunden wurde, dürfte ebenso hierher gehören (QUIBELL-HAYTER, Teti Pyr. North Side T. 15; jetzt in Kairo).

⁸ DAVIES, Tombs of Two Officials T. 5 (Photo T. 18) = WRESZINSKI, Atlas I, 239. Der Tanz wird beim Fest im Grabe ausgeführt.

⁹ DAVIES a. a. O. S. 7, Anm. 6 meint in bezug auf den Farbkontrast, daß die Brünetten vielleicht durch ihre Hautfarbe ihre Bestimmung fanden, „oder“, fragt er, „dunkelte sie künstlich nach als Abbitte für ihre Nacktheit?“

die Halle seines Grabes kopieren ließ, in die gleiche Reihe geordnet¹. Auf eine Trommlerin verzichtete er, die Oboe Blasende ließ er sich am Tanze beteiligen und dem nackten Mädchen wies er den Platz vor dieser an.

Zwei Laute zupfende Mädchen im Grabe des Nebamun (Theben Nr. 90; ebenfalls Zeit Thutmosis' IV.) bewegen sich zur Harfenbegleitung eines dritten². Von den vier sitzenden Musikantinnen ist eine in Vorderansicht gezeichnet³. — Auf der nördlichen Hälfte der Ostwand desselben Grabes macht sich der Grabinhaber mit seiner zweiten Frau in ähnlicher Weise „eine frohe Stunde im Hause der Ewigkeit“ und läßt sich durch die Tanzkünste einer Lautenspielerin unterhalten⁴. Die Bewegung der Tanzenden durchschwingt in höherem Maße den ganzen Körper, der statt der knappen Herbheit eine sinnlichere Schwellung und rundere Weichheit angenommen hat.

Bei den sonst ähnlich Tanzenden im gleichzeitigen Grabe des Haremhab (Theben Nr. 78)⁵, läßt es sich deutlich beobachten, daß die Körper jähe Wendungen ausführen⁶. Das junge Mädchen einer der beiden Darstellungen (östliche Hälfte der Südwand der Halle) befindet sich in einer mehr entspannten und gelockerten Haltung als die kleine Tänzerin im Grabe Nr. 129.

Für die Ostwand der inneren Kammer des Grabes der beiden Bildhauer Nebamun und Ipuki (Theben Nr. 181; Zeit Amenophis' III.) war eine große Bankettszene geplant; ausgeführt wurden nur das Ehepaar, vor dem Speisetisch sitzend, der opfernde Priester (später wieder zerstört) und die Gäste, während die Laute schlagende Tänzerin und ihre Begleiterin erst vorgezeichnet sind⁷.

Kaum kann sich eine Tanzszene an Schönheit messen mit der des Bruchstückes Nr. 37984 im Britischen Museum (Abb. 33⁸; Zeit Amenophis' III. (?)⁹). Noch deutlich läßt sich erkennen,



Abb. 33. Schöner Tanz zweier jugendlicher Mädchen. Malerei aus einem thebanischen Grabe, jetzt in London.

Nr. 90. Ihre Musik und ihr Gesang begleiten den kunstvollen Tanz zweier behender Mädchen, deren jugendlich schöner Körper unverhüllt ist. Nur den Perlengürtel tragen sie um die Hüften, ein breites Stirnband, Hals- und Armschmuck. Mit schlanken, zierlich bewegten Gliedern tanzen sie außerordentlich expressiv einen Figurentanz, ungehemmt durch Musikinstrumente. So wie wir den glücklich gelungenen, selten dargestellten Köpfen in Vorderansicht Bewunderung zollen, müssen wir auch die kühne, trefflich gemeisterte Überschneidung der Körper bestaunen.

¹ WRESZINSKI, Atlas I, 144 = WEIGALL, Anc. Eg. Works of Art S. 158 (zur Gesamtdarstellung vgl. Mém. Miss. V, 4, T. 2).

² DAVIES, Tombs of Two Officials T. 23 = WRESZINSKI, Atlas I, 91 (c, 9).

³ Parallelen in Grab Nr. 78 (WILKINSON-BIRCH I, 441 (Nr. 216); Brit. Mus. 37984 (s. Anm. 8.) und Brüssel 831. Vgl. auch S. 65 Anm. 6.

⁴ DAVIES a. a. O. T. 21.

⁵ Der Tanz wurde im Grabe ausgeführt, s. oben S. 62.

⁶ WRESZINSKI, Atlas I, 251 und 39a (östl. Wandhälfte) und a. a. O. I, 91, Nr. 12f.; Nr. 13 = WILKINSON-BIRCH I, 441 (Nr. 216) (westl. Wandhälfte).

⁷ DAVIES, Tomb of Two Sculptors T. 27f. Vgl. auch BMMA Eg. Exped. 1922/23, Abb. 11 (S. 47).

⁸ WRESZINSKI, Atlas I, 91 = BREASTED, Geschichte (Phaidon-Ausgabe) Abb. 258.

⁹ Aus der Zeit Amenophis' III. (?) stammt außerdem die Tanzszene aus dem Grabe des Cha von Deir el Medine (Theben Nr. 8), s. PRISSE, Monuments 44, 2.

Aus Amarna gibt es Tänze ähnlichen Charakters, doch finden sie nicht beim Mahle statt — dabei werden nur musikalische Aufführungen dargeboten¹ —, sondern bei großen öffentlichen Festen. Sie sind deshalb in einem getrennten Kapitel betrachtet. Nur die Darstellung auf der Breitseite der Stele eines Ptahmai aus der Grabkapelle Nr. 525 von Amarna dürfte eine aufs Wesentliche zusammengefaßte Szene dieser Art sein². Auf der Harfe spielt ein Mädchen einer nackten (?) Tänzerin auf. Nach der Haltung ihrer Arme zu schließen, scheint sie eine Laute zu schlagen, was bisher nicht bemerkt zu sein scheint. Ich glaube auch die Schnur, an die das Plektron gebunden ist, auf der Photographie zu erkennen.

Der Tanz der Kunst Echnatons repräsentiert sich uns außerhalb seiner Hauptstadt in zwei Relieffragmenten des Kairener Museums aus dem Grabe eines Mannes gleichen Namens von Gise, eines Juweliers im Tempel des Aton. Das erste bietet uns nichts Neues³, das zweite zeigt



Abb. 34. Schöner Tanz im Amarnastil. Relieffbruchstück in Kairo.

neben einem Diener, der den Krügen für eine Schale Wein entnimmt, um den Gästen damit aufzuwarten, eine nackte Tanzende; ihre musizierenden Gefährtinnen sind heute weggebrochen (Abb. 34)⁴. Sie hat den noch rundlichen und leicht weichen Körper und die dünnen Glieder der Amarnazeit, doch der schon verklingende Naturalismus, der sich vielleicht auch in Unterägypten nie so stark durchgesetzt hatte, ließ bereits wieder die ebenmäßige, ideal geformte Gestalt durchscheinen. Die ausdrucksstarke Gebärde der Hände und Arme setzt sich in den Körper fort, jede kleinste Bewegung ist zwangsläufig, sie ist Ausdruck ein und derselben Empfindung. Die gesteigerte Expressionskraft und der gleichzeitige Zustand der Entspannung geben der Figur ihren besonderen Reiz.

Einige Frauen der Gruppe im Grabe des Hauptschreibers des Amun, Neferhotep (Theben Nr. 49; Zeit des Eje)⁵, schwingen Zweige in den Händen, wie das in dieser Zeit auch für andere bestimmte Tänze bezeichnend ist⁶, und betonen den Rhythmus ihres Tanzes lediglich durch Trommelschlagen. Neben der rechteckigen bedient sich ein Mädchen hier erstmals der runden Rahmentrommel⁷, ein anderes der nur hier dargestellten tütenförmigen Kesseltrommel⁸. Die tanzenden Frauen biegen sich wie Gräser im Winde. Zwei Kinder, das eine mit seltsamer Haartracht, mischen sich springend unter sie⁹.

Neue Veröffentlichungen werden sicher neues Material für diesen Tanz liefern, doch werden sich kaum neue Fragen auftun. Die Tänze werden sich mühelos einordnen lassen in diese Reihe der Darbietungen, die sich von ihrem vorsichtig-strengen Wesen immer mehr befreien und zu einem lebhafteren, mehr unruhigen und rascher bewegten sich steigern. Die 18. Dynastie, der die vorliegenden Tänze angehören, ist die klassische Zeit ihrer Darstellung. Eine einzige aus der späteren Zeit, die wir anfügen können als eine, die ebenfalls auf ägyptischem Boden entstanden ist, zeigt eine Weiterentwicklung im gleichen Sinne.

¹ DAVIES, Amarna III, T. 5, 7 und 33 rechts; II, T. 32; VI, T. 6.

² PEET-WOOLLEY, City of Akhenaton I, T. 28, 1. Der Zusammenhang ist keineswegs zerstört, wie KLEBS, NR S. 221 behauptet.

³ BULLE, Der schöne Mensch T. 23 rechts; MASPERO, Guide 1912, Nr. 563 (S. 165f.) = MASPERO-ROEDER, Führer 1912, Nr. 370. In MASPERO, Kunst (1925) Abb. 373 (S. 192) als Grab des „Meriptah“.

⁴ München, Seminar-Photo 1723; MASPERO-ROEDER, Führer 1912, Nr. 380; MASPERO-QUIBELL, Guide 1903, Nr. 380 spricht davon, daß die Tanzende mit koketter Anmut Handküsse werfe!

⁵ DAVIES, Neferhotep I, T. 18 (Übersichtstafel: II, T. 1).

⁶ SACHS, Weltgeschichte a. a. O. verbindet diese in der Amarnazeit besonders in Mode gekommenen Zweige (einmal MR: LOUVRE, Stele C 17; s. o. S. 38) mit altem Regenzauber!

⁷ SACHS, Musikinstrumente S. 43 behauptet dagegen, die runde Form sei die gebräuchlichste.

⁸ Die richtige Form der Kesseltrommel bei DAVIES a. a. O., HAYS Umzeichnung (DAVIES a. a. O. T. 5 B) und WILKINSON-BIRCH I, 443 (Nr. 220). Die sonst sehr zuverlässige Umzeichnung bei CHAMPOLLION, Monuments II, 168 (= SACHS, Musikinstrumente Abb. 36) ist in diesem Punkte falsch.

⁹ Von den Sängern, Klatschenden, dem Harfner und deren Lied an Ptah in der darüber befindlichen Gästereihe ist heute nichts mehr erhalten. Nur noch in HAY MSS (= DAVIES a. a. O.).

Ob die Tanzaufführung aus dem heute gänzlich zerstörten Grabe Nr. 113 aus der Zeit Ramses' VIII. (Kinbu; Priester am Tempel Thutmosis' IV.) vielleicht früher entstand und dann usurpiert wurde?¹ Sie ist deswegen von besonderer Wichtigkeit, weil sich unter den Mitwirkenden eine Negerin befindet, an ihrem Gesichtstypus und der Hautfarbe als solche kenntlich². Die äußerst gemäßigte und verhaltene, jedoch zugleich ebenso sprechende und bestimmte Bewegung der Tänzerin ist ganz im Sinne ägyptischen Ausdrucks.⁽⁵⁴⁾ Die Duftigkeit der sie umgebenden Atmosphäre wird äußerlich durch die ihr vom Arm fallenden, leise bewegten Blätterranken erhöht. Die Ohringe und noch mehr die runden Metallscheiben an ihren Handgelenken sind echter Negerschmuck, die Kleidung unterscheidet sich nicht von der ihrer gleichfalls überschulerten ägyptischen Genossinnen. Eine der Ägypterinnen spielt die aufrecht gehaltene Leier.

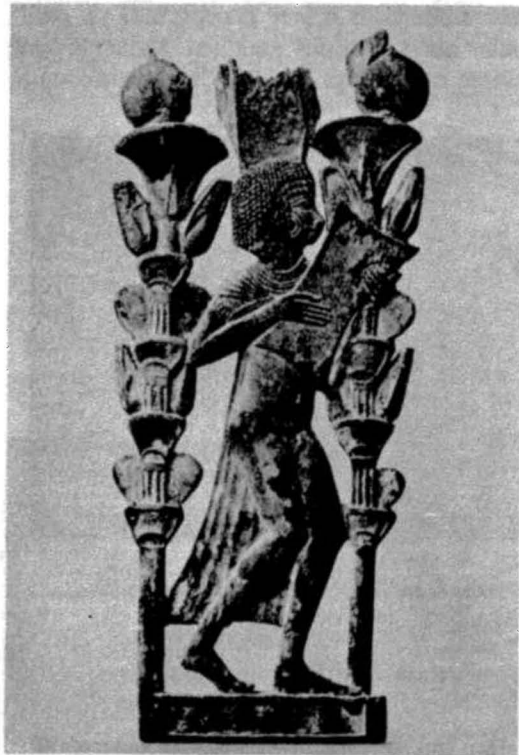


Abb. 35. Tänzerin mit Rahmentrommel als Griff eines Salbschälchens. Berlin.

Aus dem Grabe eines ägyptischen Beamten in Syrien stammt die von einem phönikischen Maler ausgeführte Bankettszene³, die sich völlig an die ägyptischen Vorbilder anlehnt. Die Gruppe der drei tanzenden und musizierenden Mädchen läßt sich mit solchen wie die aus dem Grabe des Nacht gut vergleichen. Das Instrument der linken Figur ist aber nicht mehr zu erkennen. — Schließlich möchte ich aus der 19. Dyn. noch die feine Elfenbeinarbeit eines syrischen Handwerkers an dem Deckel eines Kästchens erwähnen, das neben anderen rein ägyptischen Motiven vor einem thronenden Herrscher eine Tänzerin und Flötenspielerin aufweist⁴.

Unsere Tanzmädchen, die immer neue Bewunderung erregen konnten, erfreuten sich so großer Beliebtheit, daß sie in der Kleinkunst häufig als Motiv verwandt wurden, so bei hölzernen Salbschälchen (Abb. 35)⁵, auf Fayenceschalen⁶ und vielen Geräten anderer Art⁷. Auch auf Scherbenzeichnungen begegnet uns derselbe Vorwurf⁸.

Kein ernsthafter Betrachter dürfte in den oben charakterisierten Tänzen den Vorläufer zu dem bis heute bei derartigen Festen im Orient üblichen Bauchtanz sehen⁹.

G. DER TANZ BEI ÖFFENTLICHEN FESTEN

AMARNA.

Beispiele für diese Art des Tanzes finden sich vornehmlich in Amarna und aus der kunstgeschichtlich abhängigen Zeit in Theben.

Die Amarna-Bilder lassen sich leicht zusammenfassen: ein Chor von Frauen tanzt freudig dem vom König ausgezeichneten Herrn entgegen, Trommeln schlagend oder Blüten- und Palmzweige schwingend. Sie neigen sich ehrerbietig vor dem Belohnten und heben die Hände zum Gruß. Der Schar sind ein oder zwei Kinder zugesellt, die, meist an der Spitze der Gruppe, in

¹ Auch die Grabstele eines Nacht-Amun, auf der eine Oboe blasende Tänzerin dargestellt ist, dürfte kaum der 20. Dyn. angehören. So wird sie von LEDRAIN in *Momuments égyptiens de la Bibliothèque Nationale*, T. 55 datiert.

² WILKINSON-BIRCH II, 515 (Nr. 495), I, 441 (Nr. 215) + II, 314 (Nr. 433). HAYS Umzeichnung XI, 121—122. Ausschnitt bei SACHS, *Musikinstrumente* Abb. 53.

³ *The Art of Ancient Egypt* (Burlington Club) 1895, Photo Nr. 7.

⁴ PETRIE, *Beth Pelet I*, T. 55.

⁵ FECHHEIMER, *Kleinplastik* 140ff.

⁶ WALLIS, *Egyptian Ceramic Art*, The MacGregor Coll. 1898, T. 12.

⁷ Z. B. STEINDORFF, *Aniba II*, T. 96 a und 97 a.

⁸ Z. B. Berlin 21445 (SCHÄFER, *Scherbenzeichnungen* Abb. 1.); Berlin 21453; Berlin 21476.

⁹ So WIEDEMANN, *Ägypten* S. 375; MÜLLER, *Liebespoesie* S. 45, Anm. 3 u. ö.

den Jubel einstimmen. Fällt es bei den thebanischen Darstellungen schon manchmal schwer, festzustellen, ob ein Mädchen sich tanzend bewegt oder lediglich als Musikantin den Zug begleitet, dann ist es bei denen von Amarna oft schier unmöglich. Leise trippelnd und wippend tänzelt die Gruppe zierlich vorwärts, nur ein saches Heben der Fersen verrät, daß sie tanzt.

Eine solche Gruppe wohnt vor dem Palastfenster der Ernennung Merirés zum Hohenpriester bei¹, empfängt Echnaton, als er seinen Beamten in dieser seiner neuen Würde im Tempel besucht². Sie erscheint, als Panehesi dieselbe Ehre des Königsbesuches widerfährt³.

Sie eilt in gleicher Weise den vom König ausgezeichneten oder belohnten Würdenträgern Panehesi⁴, Meriré II. (Abb. 36)⁵, Tutu⁶ und Parennefer⁷ entgegen, um sie zu ehren⁸.

Die Gruppe des letztgenannten Grabes gebärdet sich besonders lebhaft, doch auch diese nur vorgezeichnete und deshalb stark zerstörte Darstellung bleibt wie alle die Amarna-Tänzerinnen auffallend leidenschaftslos und ohne großen Schwung. Die Gestalten der trippelnden, kleinlich bewegten Figuren sind weichlich — um sie nicht gar flau zu nennen —, verschwommen, unklar, nicht recht faßbar. Ebenso unausgesprochen ist der Charakter ihres Tanzes, die Gesamtdarstellung unbestimmt, unakzentuiert und marklos. Selten tut sich jene Gefühlsbetontheit und Expressionskraft kund, die sonst dem Amarnastil eigen ist.

Die Tänzerinnen bedienen sich einzig der Rahmentrommel in ihren beiden Formen.

Daß dies Instrument angewandt wurde, brauchen wir nicht als charakteristisches Kennzeichen von Amarna anzusehen, auch nicht als Kriterium für die späte 18. Dynastie, wie das aus den intimeren Szenen der gleichzeitigen Darstellungen des Gastmahles hervorgeht; sondern sie wurde lediglich ihres Wesens als Lärminstrument wegen für die Feste auf der Straße bevorzugt.



Abb. 36. Jubelnder Frauenchor mit kleinen Mädchen tanzt neben freudigen Untertanen dem belohnten Würdenträger entgegen. Aus einem Felsgrabe in Amarna.

THEBEN.

Schlanke Mädchen in wallenden Stoffen, die den schimmernden Körper verschleiern oder seine Glieder gar hervortreten lassen, tanzen mit klaren, wohlhabgewogenen Gesten am Ufer des Nils, als Hui, von Tutanchamun zum Vizekönig des Landes Kusch ernannt, mit seiner Familie und Freunden aus dem Amun-Tempel kommend, sich zu seinem Reiseschiff begibt. Es soll ihn zu dem ihm anvertrauten Lande segeln⁹. Zum Abschied singen ihm die schönen Tanzenden zur Begleitung der Trommel ein Wunschlied auf sein Leben.

Erinnert diese Darstellung aus dem thebanischen Grabe Nr. 40, dem einzigen aus der kurzen Regierungszeit Tutanchamuns, durch seine modischen Eigentümlichkeiten an die vorangegangenen Amarnaszenen, so ist die stilistische Beziehung und thematische Verwandtschaft noch enger bei den Darstellungen aus dem schon bekannten Grabe des Neferhotep aus der Zeit des Eje (s. S. 67).

Nicht nur dem vom König belohnten und stolz heimsprengenden Neferhotep selbst zieht eine Gruppe tanzender Frauen und Kinder entgegen¹⁰, seine Gemahlin Meritré wird in gleicher Weise geehrt¹¹. Als sie sich zu Fuß, von einem Beamten geleitet, zur Königin begibt, während sie

¹ DAVIES, *Amarna I*, T. 9 (und 6).

² A. a. O. I, T. 13 (und 10 A).

³ A. a. O. II, T. 18.

⁴ A. a. O. II, T. 11.

⁵ A. a. O. II, T. 36 (und 33).

⁶ A. a. O. VI, T. 20.

⁷ A. a. O. VI, T. 5.

⁸ Die „wie Tänzer aussehenden Männer“ (KLEBS NR, S. 223, Anm. 4) bei PETRIE, *Amarna*, T. 11, 8 bilden eine der in Amarna so häufigen Gruppen der freudig mit erhobenen Armen heraneilenden Untertanen. Vgl. etwa DAVIES, *Amarna VI*, T. 20 und hier Abb. 36.

⁹ DAVIES-GARDINER, *Tomb of Huy* T. 15 (und 10).

¹⁰ DAVIES, *Neferhotep I*, T. 17 (Übersichtstafel: II, T. 1).

¹¹ DAVIES a. a. O. I, T. 14f.



Abb. 37. Denkstein des Amenmosis mit einem Tanz bei der Prozession der Götterbarke; heute in Kairo.

H. TÄNZERINNEN UND ANDERE HARIMSBEWohnerINNEN

Amarna gewährt uns einen Einblick in das Leben der Tänzerinnen in ihrem Harim. Drei Gräber, das des Eje (Abb. 38)³, des Tutu⁴ und des Iahmes⁵, zeigen sie in ihren Gemächern, wie sie sich gegenseitig frisieren, wie sie musizieren, Tänze improvisieren oder sich anderen augenblicklichen Einfällen hingeben.

In Zimmern der beiden erstgenannten Darstellungen wohnen interessanterweise mit dem vielstufigen syrischen Wickelgewand bekleidete und auf syrische Art frisierte Mädchen. Sie spielen außer auf der von Syrien eingeführten Leier⁶, der Laute, die spezifisch syrische Winkelschulterharfe, die wir bis zur Saitenzeit hin außer in Amarna nur noch in einem thebanischen Grabe dargestellt fanden⁷; auch die große syrische Standlyra mit dem vasenförmigen Volutenschallkasten, die ebenfalls nur noch in Amarna, und zwar von Syrern zur Unterhaltung Echnatons gespielt wird⁸, befindet sich in einem Gemach der Eje-Darstellung.

Um seine Vermutung, die ausländischen Harimsinsassinnen könnten vielleicht hettitische Mädchen sein, zu stützen, verweist DAVIES⁹ auf die beiden hettitischen Frauen bei PETRIE, Racial Types¹⁰. Diese Frauen aber, neben Syrern in der Feste Askalon dargestellt¹¹, sind höchstwahrscheinlich dem Zusammenhange und dem Typ nach Syrerinnen, wenn auch das Haar, anstatt wie meist in Zöpfchen, strähnenartig über die Schulter fällt¹². Für



Abb. 38. Ägyptische und syrische Tänzerinnen mit einheimischen und ausländischen Instrumenten in einem Harim aus Amarna.

die dargereichten Schmuckstücke empfängt, und auf dem Heimwege umringt sie die bunte Schar. Eine der Tänzerinnen schüttelt, da ihre Ehrung ja einer Frau gilt, ein Sistrum, das Symbol der die Frauen beschützenden Göttin Hathor¹.

DENKSTEIN DES AMENMOSIS, KAIRO.

Einen Tanz, auf einem Denkmal des Kairener Museums dargestellt, möchte ich folgen lassen, obwohl er nur der Art nach, nicht aber des Anlasses wegen, aus dem er aufgeführt wird, hier anzugliedern ist.

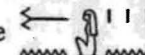
Das Kultbild des Königs Amenmosis, Nachfolgers von Merenptah, wird in einem Schrein auf der heiligen Barke von Priestern getragen (Abb. 37)². Diese Prozession begleitet ein Chor trommelnder Frauen und ein jungliches nacktes Mädchen mit der Leier. Die Haupttänzerin ist unbekleidet und schüttelt zwei klapperartige Instrumente. Bei der Barkenprozession und ähnlichen göttlich-kultischen Ereignissen gelangt sonst, wie wir oben S. 48ff. gesehen haben, der akrobatische Tanz zur Aufführung.

die Annahme, unsere Harimsbewohnerinnen seien hettitisch, spräche allenfalls noch die Tatsache, daß die Winkelharfe auch in der Hand einer hettitischen (?) Holzfigur gefunden wurde¹. Trotzdem aber können wir nicht umhin, in den ausländischen Tänzerinnen, ihres gestuften Gewandes, der Zopffrisur und hauptsächlich ihres Profils wegen, das sich durch seinen Gesichtswinkel von dem für die Hettiter so charakteristischen Profil mit der Nasen-Stirnlinie unterscheidet, Syrerinnen zu erkennen², keine hettisch-mitannischen Harimsfrauen, die der Mitannikönig Tušratta seiner Tochter Taduḫepa für den ägyptischen Harim mitgegeben haben könnte³. Syrerinnen, die wir zwar bis jetzt nicht unter den Tanzenden fanden, waren für den Harim beliebt⁴ und mögen als Asiatinnen auch von Echnatons mitannischer Nebenfrau den Ägypterinnen gegenüber bevorzugt worden sein, wie ja überhaupt der ganze Hof Echnatons für alles Asiatische eine Schwäche hatte.

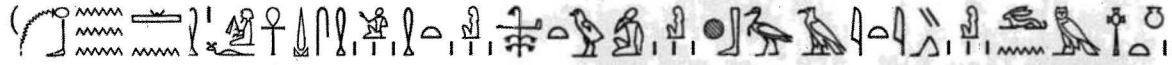
In den übrigen, von diesen getrennten Gemächern leben Ägypterinnen. Besonders frei und ungezwungen benehmen sich die im Grabe des Iahmes dargestellten Harimsfrauen. Die Lautenspielerin, die dem Leier zupfenden Mädchen gegenüber sitzt, streckt bequem ein Bein vor, leicht bewegt sich die Laute schlagende Tänzerin, wie es ihr gerade in den träumerischen Sinn kommt, lässig greift die nackte Harfnerin in die Saiten, fast gelangweilt scheint das letzte der erhaltenen Mädchen ein vor ihm sitzendes zu kämmen. Winkelharfe und Standleier fehlen bezeichnenderweise unter ihren Instrumenten.

Mit Musik und Tanz, Spiel und Tändelei brachten so die Harismädchen (*hnr*), die „Eingesperrten, Gefangenen“⁵ ihre Mußestunden zu. Die Eingänge zu ihren Räumen wurden je von einem strengen Beamten bewacht.

„Tänzerin“ ist in Ägypten ein Unterbegriff von „Harimsfrauen“, denen je nach ihrer Begabung verschiedene Aufgaben zuhielen. So verstehen wir die Inschriften: „*ib* in *hnr*“ bzw. „*hst* in *hnr*“.

Wie der Pharao auf Erden, so hatten auch die Götter des Himmels, ja selbst die Göttinnen und in der Spätzeit die heiligen Tiere ihren Harim, an dessen Spitze die „die Oberste der Harimsfrauen“, meist die Frau des Hohenpriesters, stand, die irdische Gemahlin des Gottes. Unter den Mitgliedern befanden sich auch Tänzerinnen, wie wir das der Liste von Illahun entnehmen (S. 45f.) und wie das aus Beischriften wie  hervorgeht. Wir

sehen sie dem König entgegeneilen, wenn er den Tempel besucht, und bewundern ihre Tanzkünste bei den Tempelprozessionen. Aus der Inschrift Kairo 34 183 schließen wir, daß Tutanchamun nur solche *hbj-t*-Tänzerinnen für die Tempel weihte, denen seine besondere Gunst galt

 Seine Majestät weihte Sklaven und Sklavinnen, *sm'j-t*-Priesterinnen und Tänzerinnen, die früher als (besonders) Geschützte im Königshause waren⁷.

Für die Verwaltung läßt sich kein anderes Bild gewinnen als wir es für das MR bereits darlegten.

Ebenfalls zum Tempelpersonal, dem göttlichen Harim, zählen die *sm'j-t* und *hnrj-t*-Priesterinnen⁸, die aber nicht zu den Tänzerinnen zu rechnen sind⁹. Ihnen lag es ob zu zelebrieren, zu singen, Sistren zu schütteln, Trommeln zu schlagen und bei den großen Festen die „Ehren-

¹ PETRIE, Kahun, Gurob, and Hawara T. 18, Nr. 38.

² Vgl. die Syrerinnen bei EME 730f.

³ Vgl. KNUDZON, Brief 17—19 und besonders zu 17 und 26. Der Umstand, daß „317 der besten Harimsweiber“ der Königstochter mitgegeben worden seien, wird nicht bei Taduḫepa, sondern nur bei ihrer Vorgängerin Giluḫepa ausdrücklich erwähnt.

⁴ W. M. MÜLLER, Asien und Europa S. 38, Anm. 1.

⁵ S. oben S. 45.

⁶ Ann. Serv. 24, T. 4, Block 66 zu S. 53ff. S. auch oben S. 49.

⁷ Vgl. dazu KEES, Kulturgeschichte S. 260f. und ERMAN, Religion (1934) S. 128f. Leider kann ich KEES' Ansicht nicht teilen, der *nd-tj* mit „Bediensteten“ wiedergibt (s. WB II 370, 15) und so zu einer wesentlich anderen Auffassung der Stelle gelangt.

⁸ S. dazu oben S. 44f.

⁹ Auch z. B. in der oben angeführten Inschrift sind die *sm'j-t* neben den *hbj-t* angeordnet; sie sind also, wie das aus allen diesbezüglichen Inschriften hervorgeht, nicht personengleich. Damit fallen auch die „fahrenden Tänzerinnen“ weg, die *hnrj-t* des Märchens Westcar, s. oben S. 44.

¹ Vgl. auch die Darstellung in Mém. Inst. 57, Foucart, Le tombeau d'Amonmos, Teil 4. Taf. 31f.

² MARIETTE, Abydos II, T. 52 (unterstes Register bei SACHS, Musikinstrumente Abb. 6) = WIEDEMANN, Ägypten T. 26.

³ DAVIES, Amarna VI, T. 28.

⁴ A. a. O. VI, T. 19.

⁵ A. a. O. III, T. 33.

⁶ Zu den Instrumenten vgl. S. 63 mit Anm.

⁷ Vgl. o. S. 63 Anm. 14.

⁸ DAVIES, Amarna III, T. 5 und 7; VI, T. 6.

⁹ Amarna VI, S. 20f.

¹⁰ Nr. 30f.

¹¹ Vgl. EME-Photo 239 = PETRIE, Racial Types 784.

¹² Auch W. M. MÜLLER, Asien und Europa S. 300 führt sie als Beispiel für Syrerinnen an. Zur Frisur vgl. a. a. O. Anm. 1.

Frisur und unbärtiges Kinn, vor allem Haar- und Hautfarbe weisen sie deutlich als solche aus¹⁾ führen einen Tanz nach libyscher Art aus und sind deshalb unter „Tanz der Fremdvölker“ aufgenommen; soll ihr Tanz doch das wesentlich Libysche zum Ausdruck bringen⁽⁵⁷⁾²⁾. In den Händen je einen Bumerang, die Hauptwaffe der Barbaren, führen sie einen raschen und großzügig-schwungvollen Tanz auf, der bei aller stürmischen Lebendigkeit doch Kultur verrät. Drei Männer ihrer Art schlagen ihnen mit Bumeranghölzern den Takt.



Abb. 41. Bumerang-Tanz nach libyscher Art im Tempel von Dêr el-Bahari.

Daß dieser Bumerangtanz einen alten Kriegs-, Waffen- oder Jagdtanz vorstellt, ist augenscheinlich. Jedoch darf er wohl nicht deswegen als Kriegstanz angesprochen werden, weil *ib* „tanzen“ wie *rwj* „entfliehen“ in den Pyramidentexten mit einem Hölzer schwingenden Mann

(*rwj*) determiniert wird³⁾. Denn *rwj* dürfte als Ausdruck für „tanzen“ — vielleicht „einen Waffentanz aufführen“ — das Deutbild von dem älteren *ib* übernommen und es auf *rwj* „entfliehen“ übertragen haben.

Beide Völker, Neger und Libyer, sind im Säulengang des Luxor-Tempels vertreten, sowohl auf der Westwand, die den Zug der großen Amunsprozession von Karnak nach Luxor, als auch auf der Ostwand, die die Rückfahrt zeigt⁴⁾. Sie finden sich beide Male unter der im Mittelteil der Wände (I, 3 und II, 3) angebrachten Prozession zu Lande, die beim schönen Fest von Opet die Fahrt der Barken auf dem Nil begleitet. Im wesentlichen entsprechen sich die Gruppen und ihre Anordnung auf den beiden Wänden und beide Male gehören, wie WOLF besonders hervorhebt⁵⁾, die Negerfiguren zu den gelungensten des ganzen Zuges. Die Freude am Fremdartigen, gepaart mit einem scharfen Sinn für fremde Rasseneigentümlichkeiten haben hier eine köstliche Szene geschaffen.

An der Westwand führt eine Gruppe von vier Negern unter den am Ufer entlang ziehenden Festteilnehmern einen Waffentanz auf⁶⁾. Drei, ihre lange Holzkeule mit beiden Händen senkrecht vor den Oberkörper haltend, in Fellschurzen und mit Fellbinden um die Fußknöchel, springen ekstatisch⁷⁾ zum Rhythmus der vom letzten geschlagenen Röhrentrommel.

Ihnen folgt eine Gruppe, die wir ganz ähnlich in Dêr el-Bahari angetroffen haben (s. oben): zwei Ägypter, die den Bumerangtanz aufführen⁸⁾ und fünf durch das symbolische Federpaar im Haar als Libyer gedeutete Männer, die wieder mit gebogenen Klapperstäben den Takt dazu schlagen.

Dieser Tanz scheint also für den Tanz der Libyer charakteristisch gewesen zu sein⁹⁾, jedoch läßt er sich vorläufig nur in den hier gegebenen Beispielen belegen. Auch finden wir nirgends einen Anhalt, der irgendeinen Libyerstamm als besonders tanzliebend auswies¹⁰⁾.

¹⁾ Mit Befriedigung stelle ich fest, daß auch W. HÖLSCHER in seiner Arbeit (Libyer u. Ägypter, S. 31, Anm. 1) zur gleichen Feststellung gelangt ist.

²⁾ Zur Inschrift vgl. unten S. 77 (Anm. 4).

³⁾ So KEES, Prov.-Kunst S. 29f. und Opfertanz S. 115f. Vgl. dazu auch oben S. 30.

⁴⁾ Vgl. den sehr übersichtlichen Lageplan bei WOLF, Fest von Opet S. 4 (Abb. 1).

⁵⁾ Vgl. a. a. O. S. 15.


⁶⁾ WRESZINSKI, Atlas II, 194 und WOLF a. a. O. Westwand. (I, 3).

⁷⁾ Schwerlich wiegen sie sich, in die Klänge ihrer Heimat versunken, in den Knien, wie WOLF a. a. O. S. 15 schreibt.

⁸⁾ WOLF a. a. O. S. 16 vermutet irrtümlicherweise, daß sie mit den Hölzern Takt schlagen.

⁹⁾ KEES, Studien a. a. O.

¹⁰⁾ Die im WB I, 118, 15 zitierte Stelle des Mutrituals Berlin (Hier. Pap. Bln. 3014 + 3053, 16, 8—17,1) kann

nur unter Vorbehalt als Beleg herangezogen werden. Das  kann keinen Ausdruck


Hinter den sich anreihenden acht Sistrumspielerinnen und der gleichen Anzahl klatschender Priester, dem „Chor, der den Takt beim Rudern auf dem Nil angibt“, folgen noch einmal stark zerstörte Neger und schließlich noch vier Libyer, die wie die vorhergehenden die Klapperhölzer in der Mitte fassen, und sie abwechselnd oben und unten zusammenzuschlagen scheinen. Ein Lautenspieler und drei Klatscher bilden den Abschluß des Zuges¹⁾.

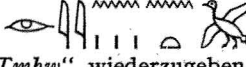
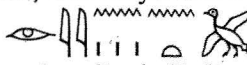
„Mit prachtvoller Bravour“ sind die Neger — zwei Stämme sind deutlich unterschieden — der Gegen(Ost-)Wand „ins Bild gesetzt“²⁾. Mit noch ausgeprägteren, intensiveren Bewegungen, die Arme in die Luft erhoben, die Holzkeulen vor die Brust haltend, nicht eine Schaustellung gebend, sondern ganz von der eigenen Ekstase hingerissen, mit stark eingeknickten Knien — so springen sie, nach dem Zugende hingewandt, in ihrer Fellbekleidung taumelnd erregt, immer mehr in Raserei gesteigert durch den schrillen, aufpeitschenden Ton der Trompete, die man als ein kreischend klingendes, aber im wesentlichen wie die neben ihr gebrauchte Trommel als rhythmisches Instrument werten darf³⁾.


Nach einigen weiteren Trupps stoßen wir auf die Sistrumspielerinnen und die klatschenden Priester, die wir von der Westwand her schon kennen, später auf drei Laute spielende Mädchen, die klappernden „Libyer“, die *šm'w*-Sänger, die vor diesem ehrwürdigen Gott Amun „singen“⁽⁵⁸⁾ und schließlich den Trommler am Zugende. Die Musik zieht also am Schluß des Zuges, nicht wie bei uns an der Spitze voran. —

Aus der 19. Dyn. kennen wir die beiden Tänze, die gefangene Neger zwischen bewaffneten Ägyptern⁴⁾ und Söldnern eines anderen Stammes des gleichen Volkes⁵⁾ vor Haremhab bei dem Triumphzuge nach seinem Feldzug gegen Kusch zur Huldigung aufführen. — Interessanter als diese Darstellungen ist jedoch die Szene auf der gleichen Wand der Felskapelle von Gebel Silsile, die uns den einzigen sicheren, aber für dies primitive Volk zu erwartenden und sehr bezeichnenden Zaubertanz zeigt⁶⁾. „Laß den Löwen nicht hervorkommen und nach Kusch gehen“ sprechen die vier Zauberer, unter denen sich auch eine Frau befindet, zu ihren geheimnisvollen Gebärden. Ihre erregten, eigenem Antrieb folgenden Tanzbewegungen lassen den Glauben an die Wirkung ihrer magischen Handlung erkennen.⁷⁾

Als Wesensunterschied der beiden Fremdvölkertänze ist uns der derbe, wildbewegte, ungezügelte, spontane und improvisatorische Charakter der Negertänze aufgefallen gegenüber dem mehr kultivierten, formgebundenen traditionellen Bumerangtanz der Westbewohner, der auf ein bedeutendes Alter schließen läßt. Die streng vorgeschriebenen Bewegungen der beiden libyschen Tänzer werden taktmäßig geregelt durch Stabklappern. Die ekstatisch springenden Neger unterstreichen die Melodiosigkeit ihrer sonst formfreien, aber rhythmisch außerordentlich betonten, eckigen und ausdrucksstarken Bewegungen durch die monotonen Trommelschläge, in ihrem wilden Rhythmus aufpeitschend und mitreißend, und durch das barbarische Geklirr der Metallketten.

für „tanzen“ enthalten. Selbst wenn, wie bisher angenommen wurde, *ihb* ein Ausdruck für tanzen wäre (s. dagegen unten S. 80f.), könnten die Zeichenreste nicht zu  ergänzt werden. Eine Schreibung *ihj*...*b*, oder, wenn man eine Dittographie annehmen wollte, *ijhb*, ist mir nicht bekannt. Außerdem

heißt der Tanz der Libyer in der oben angeführten Beischrift *ib*. Diese Stelle:  mit „Wir machen dir den Tanz der *Tmhw*“ wiederzugeben, ist außerdem wegen des femininen Genitivs (*n't*) unrichtig. Die einzige Möglichkeit, den Libyertanz zu retten, sehe ich darin, daß man in der Lücke einen zweiten Ausdruck ergänzt: Etwa: .

Doch gründet sich die Annahme für ein Verbum des Tanzes lediglich auf das Deutbild () , das aber ganz blaß in diesem Texte bei vielen Ausdrücken steht.

¹⁾ Zu den interessanten, z. T. sehr alten Inschriften vgl. außer WOLF auch SETHE in Ä.Z. 64, 1ff.

²⁾ WOLF a. a. O. S. 34f. WRESZINSKI, Atlas II, 200; WOLF a. a. O. Ostwand und BD II, T. 84a.

³⁾ Vgl. SACHS, Musikinstrumente S. 88. — Anschließend fehlt im Vergleich zur Westwand der Bumerangtanz der Libyer.

⁴⁾ EME Photo 149, 154f. und LD III, 120a.






















































⁵⁾ EME Photo 149, 153 und LD III, 121b.

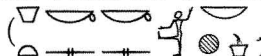
⁶⁾ EME Photo 149, 156 und LD III, 120b; vgl. auch ROEDER, Märchen S. 174.

⁷⁾ Der „tanzende“ Knabe, den KLEBS, NR, S. 223, Anm. 5 erwähnt (BOURIANT, Culte d'Atonou in Mém. Inst. 8, S. 99), ist ähnlich wie die in DAVIES, Amarna VI, T. 29 (Photo T. 43), und III, T. 14 ein tollender Junge, der dem Zug nachläuft und vor Vergnügen in die Hände klatscht. An rhythmisches Tanzen ist hier keinesfalls gedacht, auch nicht etwa eines Fremdvolkes.

SPRACHLICHE ERÖRTERUNG DER AUSDRÜCKE FÜR „TANZEN“

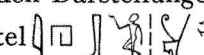


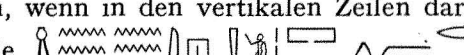
I. *ib*.

Die älteste, ursprüngliche Bezeichnung für „tanzen“ lautet *ib*, geschrieben meist mit ¹, seltener mit ². Als phonetisches Zeichen tritt häufig ³, (*ib* Spielstein) und in NR-Texten  (*ib* Bockchen) ergänzend hinzu. Während das Verbum „tanzen“ wenigstens im AR meist undeterminiert bleibt, treten zu dem Titel „Tänzer“ und dem Substantiv „Tanz“ als Deutbild springende Männer verschiedener Gestalt, z. T. Hölzer schwingend: , , , ,  u. ä.⁴. Der Plural dieses Substantivs wird am ausführlichsten geschrieben in der Inschrift des Horchuf:                                            

s. oben) und die Benennung des Negertanzes¹. Er kommt entsprechend der Darstellung der Tänze seltener vor, erst die späten Dendera-Texte, die die Tänze der Hathor erwähnen, müssen sich seiner öfter bedienen. So wird die Göttin „die Herrin des *ksks*-, des *hbj*- und des *ib*-Tanzes“ genannt ², ein Beweis dafür, daß den Ausdrücken, wenn vielleicht auch nicht mehr in diesen späten Texten, verschiedene Vorstellungen zugrunde liegen, wie das ja von vornherein anzunehmen ist.


5. VERMEINTLICHE AUSDRÜCKE FÜR „TANZEN“.

ib, *trf*, *hbj* und *ksks* sind die vier einzigen Ausdrücke für das eigentliche Tanzen, weitere Worte werden unrichtig dafür angeführt: *hnj* und *rwj* haben wir bereits behandelt³, *hpg* ist eine Bezeichnung von gymnastischen Sprüngen⁴, *rwj-t* eines Ballspiels⁵, *hnhn* u. a. bezeichnen nur Hüpfen und Springen — dazu kommen Bildungen erst der späteren Zeit, wie *wrh*, *wrh* und *sn*⁶.

Einen Ausdruck muß ich ausführlicher behandeln, da er als scheinbare Bezeichnung für den wirklichen Tanz⁷ in der Literatur eine große Rolle spielt: *ihb*. Wenn ich gezeigt haben werde, daß *ihb* nicht „tanzen“ heißt, dann wird vor allem der Kult des Gottes Min in Einzelheiten anders zu beurteilen sein⁸. Denn gerade in den Darstellungen des Min-Festes spielt das *ihb*-machen eine wichtige Rolle¹⁰. Häufig ist der Titel ¹¹, der nach dem Deutbild des Wortes () zwar „Tänzer des Min“ bedeuten könnte¹². Dies Determinativ war bisher der einzige Anhalt für den Wortsinn. Doch findet sich der springende Mann auch bei *hnmw* „jubeln, jauchzen“ und synonymen Wörtern. Aber es lassen sich bessere Argumente beibringen.  (*šdj ihb*)¹⁰ kann nicht anders denn „das *ihb* rezitieren“ wiedergegeben werden; es wurde meist mit „Tanzlied“ o. ä. übersetzt⁷. Auffallend ist weiter die horizontale Überschrift *ihbw n Mnmw*¹⁰ „Tänze“ des Min, wenn in den vertikalen Zeilen darunter Hymnen, Lobgesänge des Gottes stehen. Die Stelle ¹⁰ ist für unsere Untersuchung deshalb nicht eindeutig, weil die *ihbw*, die aus dem Munde seiner Mutter Isis „hervorgegangen“ sind, von der Göttin „verfaßt“ oder aber auch „angeordnet“ sein können. Eindeutig aber wird die Lösung, wenn wir unter der Beischrift „*hrj-hb hrj-tp hr ir-t ihbw*“ den obersten Vorlesepriester aus einem Buche rezitieren sehen¹³. Damit können wir wohl mit Gewißheit die Bedeutung von *ihb* mit „zelebrieren, Hymnen singen“ bestimmen. *ihb* heißt ursprünglich wohl nicht nur „ein Loblied“, sondern auch in Freuden „ein Jubellied singen“ und vielleicht allgemeiner „sich freuen“ und kommt so zu dem Determinativ, das nur die froh erregte Gemütsstimmung andeuten soll, die man mit dem Munde hörbar machen (Jubellied singen)¹⁴ und in Körperbewegungen sichtbar ausdrücken kann (tanzen)¹⁵. Mit diesem Wortsinn dürfte auch SETHES Bedenken¹⁶, daß der Vorlesepriester tanze, wenn er dem König die Kuchen darbrachte, beseitigt sein.

¹ SACHS, Musikinstrumente Abb. 53⁽⁵⁴⁾. Wenn sich der Tanz dieser Negerin neben den ägyptischen Mädchen auch in strengen Formen bewegt, so bleibt in der Vorstellung das Charakteristische des Negertanzes eben doch das *ksks*, das Springen. S. oben S. 68. ² DÜMICHEN, Bauurkunde von Dendera S. 32.

³ S. oben S. 44. und S. 74. ⁴ Beni Hasan II, T. 4 und 13 und spät. ⁵ Beni Hasan II, T. 13.

⁶ In dem  (Urk. IV, 83, 15) dürfte kein Ausdruck für „Tanz“ (wie das WB II, 486, 13 zweifelnd annimmt) vorliegen. Die Hofleute werden feierlich, in Huldigung sich ehrerbietig verneigend, vor seine Majestät „treten“; der Ausdruck wird so von *hb(j)* „treten“ abzuleiten sein. Das Determinativ ist ja das allgemeine Deutbild für verschiedene Verben der Bewegung.

⁷ WB I, 118, 12—17.

⁸ ERMAN-RANKE, Ägypten S. 280; KEES, Kulturgeschichte S. 92; WIEDEMANN, Ägypten S. 372 und sonst.

⁹ GAUTHIER, Fêtes du Dieu Min in Recherches d'Archéol. II, S. 86 ff. hebt hervor, daß *ihb* „tanzen“ nicht eigentlich belegt sei, doch findet er keine andere Möglichkeit der Erklärung der Wortbedeutung.

¹⁰ LD III, 162—64 und III, 212 f.

¹¹ S. GAUTHIER a. a. O. und GAUTHIER, Personnel du Dieu Min in Recherches d'Archéol. III, 92 f. S. Anm. 9 und Ä.Z. 62, 97.


¹² Daß es in der Tat Tänze für Min gab, geht aus Titeln hervor (s. S. 78 Anm. 17 und 19); dort sind es *hbj*-Tänze.




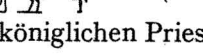


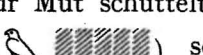
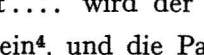
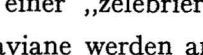
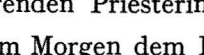
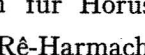


¹³ LD III, 212.

¹⁴ Vgl. die Deutbilder NAVILLE, Totenbuch Kap. 18, Z. 20 (s. unten).

¹⁵ So vielleicht in Pyr. 892 c; vgl. dazu KEES, Totenglauben S. 158 und JUNKER, 5. Gise-Vorb. (1927) S. 107 f. und T. 5b.

¹⁶ SETHE, Dramat. Texte S. 123 (20b). Vgl. auch GAUTHIER a. a. O. (Rech. II) S. 189 und 193.

Schon wegen der Verschiedenheit der inhaltlichen Bedeutung kommt *ihb* als die spätere Form von *ib* nicht mehr in Frage (s. oben S. 76), das einzige Beispiel für den Lautübergang von *i* zu *h*¹ fällt damit fort. Aber auch dadurch dürfte diese Annahme hinfällig werden, daß *ihb* bereits in den Pyramidentexten vorkommt, und zwar in der Schreibung ², der „Übergangsform“ von *ib* (erst MR!) zu *ihb*.

Thoth dürfte den Toten vor dem Großen Kollegium in Abydos rechtfertigen, nicht wenn der „Tanz“, sondern etwa „die Hymne“ in This beginnt ( (Var.:    ). — Der Titel einer königlichen Priesterin, die das Sistrum für Mut schüttelt... wird der einer „zelebrierenden Priesterin für Horus“ (       

Die Verschiedenheit der inneren Haltung von Residenz und Provinz zeigt sich ebenfalls in den Tänzen. Der in Memphis gepflegte akrobatische Tanz, der seinen Ursprung aus der Erotik nicht verleugnet, erfreut sich in den Provinzorten besonderer Beliebtheit, ist aber lockerer, weniger formgebunden umgestaltet.

Die akrobatisch-gymnastische Seite des Tanzes ist es, die das amüsische MR besonders kennzeichnet. Die wenigen Beispiele bewahren im übrigen die Tradition der vorangehenden Kulturepoche. Die Tanzgöttin Hathor genießt ausgezeichnete Verehrung durch den Tanz. Auf dem vordringenden Osirisglauben beruht das Auftreten der von Problemen reichlich umgebenen Muu-Tänzer beim Privatbegräbnis. Die dürre Art der MR-Tänze, unterstrichen durch die Begleitung entsprechend unmelodischer Klapper- und Rasselinstrumente, Klatschen und Fingerschnippen, steht in jähem Gegensatz zu dem lyrischen Charakter der schönen Tänze des NR.

Auf diese lyrischen, weltlichen Tänze beschränkt sich die eigentliche Erfindung dieser Zeit. Kaum könnte die Verschiedenheit der geistigen Haltung besser dokumentiert werden, kaum das Abbild jener überfeinerten, schon verweichlichten Epoche reiner dargestellt sein. Die Lyrik dieser wohl vorderasiatisch beeinflussten Tänze äußert sich nicht nur in der gefühlsbetonten Lieblichkeit, der effektvollen Anmut, sondern auch in dem durchaus subjektiven Stil. Nicht nur fällt den Tänzerinnen, im Gegensatz zu den Gruppentänzerinnen der früheren Zeit, eine ausgesprochene Solorolle zu, auch ihre einmaligen Liedchen begleiten sie nach ihrer freien Art selbst auf ihren Instrumenten. Cheironomiker finden hier keinen Platz mehr. Die gleitenden, schwingenden Bewegungen ihrer geschmeidigen Körper, die individuellen Neigungen nachgeben, sind kein Ausdrucksmittel der straff verwalteten, autochthonen, von der Idee des Gottkönigtums beseelten Zeit des AR.

Amarna nimmt auch für die Frage des Tanzes insofern eine Sonderstellung ein, als es uns einen Einblick in das Privatleben der Harimsfrauen gewährt, uns eben seiner Eigenart entsprechend intimere Szenen beschert hat. Außerdem bietet es Tänze während der Szene der Belohnung von Beamten durch Echnaton am Erscheinungsfenster — ein Motiv, das in Amarna aufkommt.

Die auch in Ägypten konservativen Priesterschaften haben im wesentlichen für ihren Tempelkult die alten Tänze beibehalten. Den Anschluß an die Tänze des modernen Orients vermitteln die rasenden Gebärden der Klageweiber, deren Klagegesten nicht mit ihren Tanzbewegungen zu verwechseln sind. Diese Totentänze lassen am deutlichsten ihre Herkunft aus der Magie erkennen.

Die gesprächigen Texte des NR künden von religiösen Tänzen bei Götterfesten, erzählen von den liederlichen Mädchen des Bierhauses, berichten von dem Stand der Tänzerinnen des Harims und Tempels. Entweder nach der Art der Tänze, der strengen *ib*-, der akrobatischen *hbj*- oder der Sprung(*ksks*)-Tänze, die sie gerade ausführen, oder allgemein mit dem übergeordneten *hnr*-t „Harimsfrau“ bezeichnet, sind sie von den *hnj.t* „Hathor-“ und *sm'j.t* „Amuns-Musikpriesterinnen“ zu scheiden, obwohl sie als Tempelangestellte mit jenen Priesterinnen personengleich sein können, — beides Frauen des göttlichen Harims.

Hierarchie einerseits, entartete Festgelage andererseits machten es unmöglich, in der Spätzeit die Gräber mit Tanzbildern zu schmücken. So fehlen sie entweder ganz oder sind im Suchen nach beispielgebenden Vorbildern Nachahmungen einer längst vergangenen Kultur. In Liedern und Mythen, deren Texte die Tempelwände bedecken, kehren meist die Tänze wieder, die für die Göttin Hathor in ihren verschiedenen Gestalten dargeboten werden.

Eine Betrachtung über die Art und Entwicklung eines jeden Volksgutes wird unser Verständnis des Wesens und Werdens der Gesamtkultur des Volkes weiten. Um so mehr dürften diese Worte zutreffen auf eine Untersuchung des Tanzes, der „die Bewegung des Lebens selbst in der Bewegung des Körpers äußert“, „des ältesten Dramas“ eines Volkes, bestimmt durch den Rhythmus, „den Pulsschlag unserer seelisch-geistigen Existenz“ (VAN DER LEEUW, Tanz S. 37).

BEISCHRIFTEN ZU DEN TÄNZEN

ALTES REICH.

Zu A). Der strenge *ib*-Tanz beim Totenkult (Residenz)¹.

Saqqâra

Tänzerinnen

Sängerinnen

- | | | | |
|--|----|----|----|
| (1) STEINDORFF, Ti T. 60. | I. | 2. | 3. |
| (2) QUIBELL, Exc. 07/08, T. 66, I. | — | — | 4. |
| (3) BOREUX, Cat. I, T. 28. | I. | — | 2. |
| (4) Le Musée I, T. 26. | I. | — | 2. |
| (5) Intr. Guide 1930, Abb. 51. | I. | — | 2. |
| (6) FECHHEIMER, Plastik T. 126. I. (Die Namen d. Mädchen) ⁶ | — | — | 2. |
| (7) MARIETTE, Mastabas D 55. | I. | — | 2. |
| (8) MARIETTE, Mastabas E 10. | | — | — |
| (9) DE MORGAN, Fouilles 1894/95 I. T. 25. | | — | 2. |

Gise

- | | | |
|------------------------------------|---|---|
| (10) LD Erg. 38. | | — |
| (11) LD Erg. 28d. | — | |
| (12) JUNKER, 4. Gise-Vorb., T. 6b. | — | |

¹ Zur Übersetzung dieser einfachen Beischriften (1)–(15) vgl. oben S. 20.

² Über *ib* ausführlich S. 76 f.

³ Zu *hnr* vgl. S. 45.

⁴ Zu *ksj* s. S. 16 und S. 44.

⁵ Die Beischriften und stehen jeweils in der Richtung der dargestellten Personen. Das zwischen beiden stehende drückt die Beziehung der Ausdrücke aus, so daß wir zu lesen haben: und . Ebenso verhält es sich mit den Beischriften im Streifen über unsern Tanzenden und in LD Erg. 28d.

⁶ Für die Namen vgl. Äg. Inschr. Bln. I, S. 21.

⁷ Vgl. S. 76.

⁸ *msh* „taktmäßig klatschen“ (oder auch klappern) findet sich außerdem bei Mereruka A 10⁽¹⁰⁾ und bei den klatschenden Sängerinnen des Ibj-Grabes der 26. Dyn. (Mém. Miss. V, 4, T. 2⁽²¹⁾); als Bezeichnung des Taktangebens durch Klappern bei Mereruka A 12 (vgl. Rec. Trav. 35, 119, Abb. 2). MONTET's Ansicht (Rec. Trav. a. a. O.), daß *msh* als Nominalbildung mit *m*-Präfix von *hst* „klagen“ aufzufassen sei, dürfte sich als unrichtig erweisen, da der Infinitiv *msh* in den Beischriften verbal, nicht nominal zu verstehen ist, und *msh* weder als nomen loci noch auch als nomen instrumentalis in seiner Bedeutung von *hst* abgeleitet werden kann. Die von MONTET herangezogene Beischrift (QUIBELL, Exc. 07/08, T. 62) bedeutet „Besichtigen des Feldes“, bezieht sich auf den von seinem Gefolge begleiteten Herrn, von dem nur noch die Füße erhalten sind, und hat nichts mit *msh* zu tun.

- | Variation | Tänzerinnen | Sängerinnen |
|---|-------------|-------------|
| (13) LD II, 61a. | 1. | 2. |
| (14) LD II, 53a. | 1. | 2. |
| (15) NOACK, Ill. Zeitung.
Nr. 3651, 19. Juni 1913. | 1. | 2. |

Zu B). Der strenge *ibz*-Tanz bei der Prozession (Residenz).

- | | Tänzerinnen | Sängerinnen |
|---------------------------------|-------------|-------------|
| (16) LD II, 101b. | 1. | 2. |
| (17) Leiden, Beschr. I, T. 9. — | | |
| (18) LD II, 35. | 1. | 2. |

Zu C). Der reigenartige Paartanz in Verbindung mit dem strengen Tanz beim Kult (Residenz).

- | | Tänzerinnen | Sängerinnen |
|---|-------------|-------------|
| (19) DARRESSY, Mera
S. 540f. WRESZINSKI, Atlas
III, T. 28 Mereruka A 10 O | 1. | |
| | 2. | 3. |
| (20) LD II, 52. | 1. | 3. |
| | 2. | |
| (26. Dyn.!) (21) Mém. Miss. V, 4, T. 2
+ WILK.-BIRCH
I, S. 507, Abb. 265,
1-3; besser bei
CAILLIAUD, Arts | 1. | 4. |
| | 2. | |
| | 3. u. 5. | |

¹ Damit ich die Richtigkeit der Lesung prüfen konnte, sandte mir Prof. WATZINGER freundlicherweise das Photo eines nach dem Original angefertigten Aquarells.

² Ob hier der alte Titel *imr-t* vorliegt? kommt auch beim Prozessionstanz in Mereruka A 13 vor; s. S. 20, Anm. 3.

³ Zu verbessern in

⁴ Diese Beischriften sind auf der Photographie bei WRESZINSKI nicht zu erkennen; DARRESSY sagt, sie seien leicht graviert.

⁵ Vgl. oben S. 83, Anm. 8.

⁶ MONTET, Scènes S. 368 liest die Zeichen in anderer Folge.

- | | Tänzerinnen | Sängerinnen |
|--|-------------|-------------|
| et Métiers, T. 40 =
KLEBS, NR Abb. 135. | 7. | 6. |
| | | |
| | | |

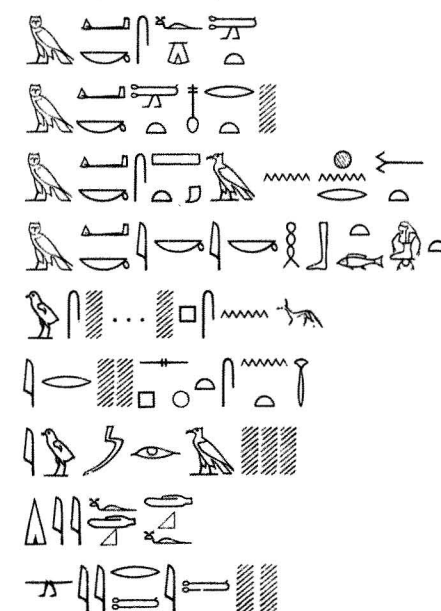
Zu D). Der akrobatisch-ekstatische Tanz beim göttlichen Kult (?) (Residenz).

- | | Tänzerinnen | Sängerinnen |
|---|-------------|-------------|
| (22) CAPART, Rue de
Tombeaux T. 68f. | 1. | 2. |
| (23) FIRTH-GUNN,
Teti Pyr. Cem.
II, T. 53, 3. | | |
| | | |
| | | |

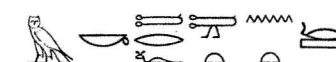
¹ Sicher so zu lesen wegen des in (21a). S. nächste Anm.

² Zu diesen Tanznamen vgl. oben S. 78. Der Vollständigkeit halber möchte ich die folgenden Beischriften aufführen, obwohl ich von der Darstellung der Tänze nichts weiß. Ich habe sie, ohne sie prüfen zu können, MONTET a. a. O. und ERMAN, Reden S. 60 entnommen. Die Tänze selbst sind nirgendwo beschrieben, dürften aber nach ihrer Beischrift zu den in diesem Kapitel behandelten gehören. Die Veröffentlichung der Tänze von Mereruka B 3 N wird es zeigen, ob der akrobatische Tanz nicht gleichzeitig einen Teil einer größeren Gruppe von Paartänzen bildet und die unter (24, 2) aufgenommenen Beischriften deshalb richtiger als Namen solcher Paartänze zu betrachten sind; zu ihnen würden sie ihrer Art nach besser passen. — Während der Drucklegung meiner Arbeit erschienen die ersten Lieferungen von WRESZINSKI, Atlas III. Soweit ich es noch anbringen konnte, habe ich die Beischriften verbessert, eine Verarbeitung der Darstellungen war jedoch nicht mehr möglich. Zu den Tanzszenen von Mereruka B 3 N s. dort T. 29.

(21a) Mereruka B 3 N



(21b) Mast. du Louvre



³ Der Vollständigkeit halber sei das Lied hier nochmals übersetzt — soweit es der schlechte Erhaltungszustand erlaubt — obwohl ich nichts über die GUNN'sche Übersetzung hinaus bieten kann (FIRTH-GUNN, Teti Pyr. Cem. I, S. 113): ... Hathor, im Tor des Ostens, sie wird begrüßt von den Göttern. „Sei begrüßt“, spricht Rê. „Mein Wesen ist verbunden (?)...“. „Sei begrüßt“, spricht Horus. „... Liebe (?)...“.

- (24) WRESZINSKI, Bericht T. 77. Mereruka B 3 N
- 1.
- 2.

Zu D₂). Der Hathor(sprung)tanz (Residenz).

- (25) WRESZINSKI, Atlas III, T. 22. Mereruka A 13 N
-

Zu E). Der strenge *ib*-Tanz beim Totenkult (Provinz).

- (26) DAVIES, Sheikh Said T. 10.
- (27) LD II, 109.

Variation

- (28) DAVIES, Deir el Gebrâwi II, T. 17.

Zu G). Der reigenartige akrobatische Tanz bei der Totenprozession (Dêr el-Gebrâwi).

- (29) DAVIES, Deir el Gebrâwi II, T. 7.

Zu H). Der lebhafteste „regellose“ Gruppentanz mit Sistren und Hölzern beim Kult (Residenz und Provinz)⁵.

- | | | |
|-----------------------------------|-------------|-------------|
| | Tänzerinnen | Sängerinnen |
| (30) JUNKER, 6. Gise-Vorb. T. 6f. | 1. | 2. |
| (31) PETRIE, Deshasheh T. 12. | — | |

¹ ERMAN, Reden, Rufe, Lieder S. 60 übersetzt: „Siehe, das Geheimnis des Gebärens.“ Diese Übersetzung wurde allgemein übernommen und SACHS zieht in seiner Weltgeschichte die Folgerung, daß sich in dem Tanz ein Gebärzauber verberge. Statt lese ich jedoch und halte für eine ideographische Schreibung von *hbt*; vgl. die Schreibung des späten Titels S. 78 Anm. 19. Jedoch scheint auch in der Beischrift (21a) vom Gebären die Rede zu sein. Vgl. auch vorige Seite, Anm. 2.

² Vgl. dazu ERMAN, Reden S. 61 und MONTET, Scènes S. 372.

³ Zu *hbj* vgl. S. 78 f.

⁴ Zu *sm* vgl. S. 44 und S. 71 f.

⁵ Die den Tänzern zugehörige Beischrift des Relieffragmentes Berlin 20 077 aus Abusir (v. BISSING-KEES, Rê-Heiligtum III, Nr. 274) ist nach den wenigen erhaltenen Resten nicht mit Sicherheit zu ergänzen. Zu dem

über dem Klatschenden vgl. oben S. 52 f.

MITTLERES REICH.

Zu A). Der Tanz bei der Speisetischszene.

- (32) Louvre C 17. 1. 2. 3.

Zu B). Der Tanz bei der Statuenprozession (Beni Hasan).

- (33) Beni Hasan II, T. 7. 1. 2. 3. 4.
- (34) Beni Hasan, II, T. 17.
- (35) Beni Hasan II, T. 13. 1. 5. 2. 3. 4.

Zu E). Muu-Tanz.

- (36) DAVIES, Antefoker T. 2If. 1. 2.
- (37) QUIBELL, Ramesseum T. 9.
- (38) TYLOR, Sebeknekht T. 3.
- (39) Sinuhe B 194f.

NEUES REICH.

Zu A). Hathorsprungtanz.

- (40) DAVIES, Kenamun I, T. 39. 1. 2. 3.

Zu B. 1.) Der Tanz beim göttlichen Kult. Der akrobatische *hbj*-Tanz.

- (41) BMMA 1925/27, Abb. 13. 1. 2.

¹ Zu *hsh* vgl. oben S. 79.

² Der Ausdruck „singen zur (taktschlagenden) Hand“ (wie sonst etwa zur Harfe oder zur Flöte) wird auch wiedergegeben durch *hsh hr drt*; so (MASPERO, Hymne au Nil S. 20, Z. 7; S. 15, Z. 7f.; Ch. Beatty V, recto 4, 5f). S. auch Ä.Z. 57, 67.

³ Zur Inversion von *ib* vgl. oben S. 79 (Anm. 9 u. S. 81).

⁴ Über *muw* vgl. oben S. 59.

⁵ Die reduplizierte Form *hbb* ist oben S. 79 behandelt.

⁶ *nnj* an Stelle von *muw*; vgl. oben S. 59 Anm. 5.

- (42) Ann. Serv. 24, Nr. 66, T. 4 zu S. 53 ff. 1.
- 2.
- (43) Nr. 61 1.
- 2.
- 3.

Zu C). Muu-Tanz.

eilend

in der Halle

in Buto

- (44) JEA XI, T. 5. 1.
- 2.
- (45) MVAG 1904, 2, S. 3.
- (46) TYLOR, Paheri T. 8.
- (47) Mém. Miss. V, I T. 21 u. 26.
- (48) DAVIES-GARDINER, Amenemhet T. II.
- (49) DAVIES-GARDINER, Amenemhet S. 56.
- (50) MARIETTE, Mon. Div. T. 61.
- (51) PIEHL, Inscr. hiér. I, 44.

Zu D). Ein archaisierender strenger Tanz bei der Statuenprozession.

- (52) DAVIES, Kenamun T. 39f. 1.
- 2, 4.
- 3.

¹ Zu diesem Ausdruck vgl. oben S. 52 f.² S. dazu oben S. 78.³ Zu dieser Verbalform vgl. oben S. 77.⁴ Vgl. zu diesen verschiedenen Schreibungen von *mw* oben S. 59.⁵ Vgl. oben S. 79. Die Inschriften (49)–(51) sind keine Bildbeischriften.⁶ Vgl. oben S. 44 und 71 f.

Zu F). Der schöne Tanz beim Gastmahl.

- (53) SETHE, Urk. IV, 1162
- (54) SACHS, Musikinstrumente Abb. 53.
- (55) DAVIES, Kenamun I, T. 9.
- (56) Pap. Harris I, 22, 10.
- Zu I). Fremdvölkertanz.
- (57) NAVILLE, Deir el Bahari IV, 90.
- (58) WRESZINSKI, Atlas II, 200.

¹ Übersetzung: „Sich freuen, alles Schöne zu sehen: das Singen, Tanzen und Jubilieren, sich mit Myrrhen zu salben und mit Öl einzureiben, (den Duft) der Lotosblüte zu atmen, während Brot, Bier, Trauben- und Dattelwein und alle (wohlschmeckenden) Dinge vor dem Ka des ... N. sind.“ — Ähnliche Beischriften sind bei Gastmahlszenen häufig, hier sind sie jedoch nur soweit aufgenommen als in ihnen das Tanzen erwähnt wird. So deckt sich mit dem Anfang unseres Textes auch die Beischrift⁽⁵⁵⁾.² Von der Beischrift ist nur dieser Ausschnitt in SACHS a. a. O. veröffentlicht. Eine Abschrift, die mir Mr. EDWARDS freundlicherweise von HAY's Umzeichnung XI, 121–122 anfertigte, machte es mir leider auch nicht möglich, den fehlerhaft kopierten Text zu übersetzen. Ich habe ihn aufgenommen wegen des Ausdrucks „*hsh*“ für Tanzen. Vgl. dazu oben S. 79 f.³ Zur Übersetzung s. Anm. 1. Der Tanz, auf den sich diese Inschrift beziehen könnte, ist nicht dargestellt (wenigstens ist seine Darstellung nicht erhalten). Das Deutbild des Wortes *hbj* „tanzen“ ist oben S. 51 u. S. 78 f. besprochen.⁴ Übersetzung: „Gib ihm Freude und Beständigkeit in sein Herz, Jubeln, Singen und Tanzen vor seinem schönen Angesicht.“ — Diese Inschrift des Pap. Harris ist nicht als Beischrift einer der oben besprochenen Darstellungen sondern als weitere Belegstelle für den Ausdruck *hbj* „tanzen“ aufgenommen. S. dazu oben S. 79.⁵ Vgl. oben S. 77.

VERZEICHNIS DER STARK ABGEKÜRZT ZITIERTEN WERKE

- Ä.Z. = Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde (Leipzig 1863 ff.).
 Ann. Serv. = Annales du service des antiquités de l'Égypte (Kairo 1900 ff.).
 Beni Hasan = P. E. NEWBERRY, Beni Hasan I—IV (London 1892 ff., Archaeological Survey of Egypt).
 BD = F. W. v. BISSING, Denkmäler ägyptischer Sculptur (München, 1911—14).
 BMMA, Eg. Exped. = Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York, Section II, The Egyptian Expedition (zitiert nach dem Expeditionsjahr, nicht nach dem Jahrgang des bulletin).
 BORCHARDT, Statuen = L. BORCHARDT, Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten (Cat. gén.) I—IV (Berlin 1911—34).
 BOREUX, Cat. = Musée national du Louvre. Département des antiquités Égyptiennes, Guide Catalogue sommaire... par CHARLES BOREUX. 2 Bde. (Paris 1932).
 Bull. Inst. Franç. = Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie orientale (Kairo 1901 ff.).
 Cat. gén. = Service des Antiquités de l'Égypte. Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire.
 DARESSY, Mera = G. DARESSY, Le Mastaba de Mera (Mém. Inst. Égyptien, Bd. III, 1898).
 EME Photo = ED. MEYER, Bericht über eine Expedition nach Ägypten zur Erforschung der Darstellungen der Fremdvölker (Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch. Sitzungsber. Berlin 1913) mit Photos dazu.
 ERMAN, Westcar = AD. ERMAN, Die Märchen des Papyrus Westcar (Mitt. aus den orientalischen Sammlungen der Kgl. Museen zu Berlin. Heft 5—6. Berlin 1890.).
 JEA = The Journal of Egyptian Archaeology. Publ. by the Egypt Exploration Society (London 1914 ff.).
 JUNKER, I. Gise-Vorber. (u.s.w.) = H. JUNKER, Vorläufiger Bericht über die . . . te Grabung der Akad. d. Wissensch. in Wien bei den Pyramiden von Gizeh. . . , Wien. . . , und zwar: 1912, Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Akad. d. Wissensch. in Wien, 1912, XVIII; 1913, ebda. Nr. XIV; 1914, ebda. Nr. XIV; 1926, ebda. Nr. XII; 1927, ebda. Nr. XIII; 1928, ebda. Nr. XIV—XVII.
 KEES, Prov.-Kunst = H. KEES, Studien zur ägyptischen Provinzial-Kunst (Leipzig 1921).
 KLEBS, AR, MR, NR, I = LUISE KLEBS, Die Reliefs (und Malereien) des Alten Reiches (bzw. des Mittleren Reiches oder des Neuen Reiches). Abhdlg. der Heidelberger Akad. d. Wissensch., Phil.-Hist. Klasse Nr. 3 (1915), Nr. 6 (1922); Nr. 9 (1934).
 LANGE-SCHÄFER = H. O. LANGE und H. SCHÄFER, Grab- und Denksteine des Mittleren Reiches im Museum von Kairo. Teil I—IV. (Cat. gén., Berlin 1902—1925).
 LEEUW, Tanz = G. VAN DER LEEUW, „In dem Himmel ist ein Tanz. . .“, Der Tempel des Leibes Bd. I. (München).
 Leiden, Beschreibung = Ägyptische Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden. Veröffentl. von P. A. A. BOESER und W. VAN WIJNGAARDEN (den Haag 1905 ff.).
 LD = R. LEPSIUS, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien (Berlin 1849—59).
 LD Erg. = R. LEPSIUS, Denkmäler usw., Ergänzungstafelband (Leipzig 1913).
 LD Text = R. LEPSIUS, Denkm. usw.; Text hrsg. von ED. NAVILLE, bearb. von KURT SETHE u. a. Bd. 1—5 (Leipzig 1897—1913).
 MARIETTE, Mastabas = A. MARIETTE, Les Mastabas de l'ancienne empire (Paris 1889).
 MARIETTE, Mon. Div. = A. MARIETTE, Monuments divers recueillis en Égypte et en Nubie (Paris 1889).
 MASPERO, Kunst = G. MASPERO, Geschichte der Kunst in Ägypten (Ars una), 2. Aufl. (Stuttgart 1925).
 Mém. Miss. = Mémoires de la Mission archéologique française au Caire.
 Le Musée = Le Musée Égyptien. Recueil de monuments et de notices sur les Fouilles d'Égypte, publié par M. E. GRÉBAUT et G. MASPERO (Kairo 1890—1915).
 MVAG = Mitteilungen der vorderasiatisch-ägyptischen Gesellschaft.
 OIC = Oriental-Institute Communications (Chicago).
 PIEHL, Inscr. hiér. = K. PIEHL, Inscriptions hiéroglyphiques recueillies en Europe et en Égypte (Stockholm, Leipzig 1886).
 PORTER-MOSS = B. PORTER — R. MOSS, Topographical Bibliography of ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. Bd. 1—5 (Oxford 1929—1937).
 Prop. K. G. = H. SCHÄFER und W. ANDRAE, Die Kunst des Alten Orients (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 2). 2. Aufl. Berlin, 1925.
 Pyr. = KURT SETHE, Die altägyptischen Pyramidentexte (Leipzig 1908 ff.). — Zitat gibt die außenstehenden fortlaufenden §-Ziffern.

- QUIBELL, Exc. = QUIBELL, Excavations at Saqqara 1907/08, Bd. III. (Kairo 1909).
 Rec. Trav. = Recueil de Travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie Égyptienne et Assyrienne (Paris 1870; 1880 ff.).
 SACHS, Musikinstru- = CURT SACHS, Die Musikinstrumente des alten Ägypten. Staatl. Museen zu mente Berlin, Mitt. aus der ägyptischen Samml. Bd. 3. (Berlin 1921).
 SACHS, Weltgeschichte = CURT SACHS, Eine Weltgeschichte des Tanzes (Berlin 1933).
 SCHÄFER, Scherben- = H. SCHÄFER, Ägyptische Zeichnungen auf Scherben. Jahrb. d. Kgl. Preuß. zeichnungen Kunstsammlungen (Berlin 1916).
 SCHARFF, Altertümer = A. SCHARFF, Die Altertümer der Vor- und Frühzeit Ägyptens. Staatliche Museen zu Berlin. Mitt. a. d. ägypt. Slg. Bd. 4—5 (Berlin 1929—1931).
 TYLOR, Paheri (Renni, = J. J. TYLOR, Wall Drawings and Monuments of El Kab. The Tomb of Paheri Sebeknekht). (Renni, Sebeknekht) (London, 1895; 1900; 1896).
 Urk. = Urkunden des ägyptischen Altertums, hrsg. v. GEORG STEINDORFF (Leipzig 1903 ff.).
 WB = Wörterbuch der ägyptischen Sprache, hrsg. von AD. ERMAN und H. GRAPOW, Bd. 1—5 (Leipzig 1926—1935).
 WRESZINSKI, Atlas = W. WRESZINSKI, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, Teil I, II, III. (Leipzig 1923—1937).
 WRESZINSKI, Bericht = W. WRESZINSKI, Bericht über die photographische Expedition von Kairo bis Wadi Halfa. . . . Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, 4. Jahr, Heft 2 (Halle a. S. 1927).

NACHWEISE DER ABBILDUNGEN

1. Capart, Primitive Art Abb. 5 (S. 22).
2. Capart, Primitive Art Abb. 92 (S. 119).
3. Steindorff, Grab des Ti T. 60, nach einem Photo des Leipziger ägyptologischen Instituts.
4. LD II, 36c.
5. Leiden, Beschreibung I, T. 9.
6. LD II, 52.
7. Wreszinski, Atlas III, 22.
8. Capart, Rue de Tombeaux T. 68.
9. Davies, Deir el Gebräwi II, T. 7.
10. Junker, 6. Gise-Vorber. (1928) T. 7a.
11. Petrie, Deshasheh T. 12.
12. BMMA Eg. Exped. 1933/34, Abb. 33 (S. 37).
13. Griffith, El Bersheh II, T. 14.
14. Beni Hasan II, T. 7.
15. Davies, Antefoker T. 15.
16. Peet, Cemeteries of Abydos III, T. 9, 2.
17. Ä. Z. 67, 97, Abb. c.
18. Petrie, Qurneh Titelblatt.
19. Davies, Antefoker T. 23.
20. Davies, Antefoker T. 22.
21. Davies, Kenamun T. 39; 40.
22. Ann. Serv. 24, T. 4 zu S. 53 ff.
23. Sachs, Musikinstrumente Abb. 35a (S. 38).
24. BMMA Eg. Exped. 1925/27, Abb. 14 (S. 70).
25. Farina, La Pittura Egiziana T. 184.
26. Brugsch, Thesaurus V, 1190.
27. JEA II, T. 5.
28. Tylor, Renni T. 13.
29. Mém. Miss. V, 1, T. 21.
30. Borchardt, Kunstwerke T. 28.
31. Tylor, Paheri T. 11 f.
32. Davies, Nakht T. 15.
33. Photo 1595 des ägyptolog. Seminars München.
34. Photo 1723 des ägyptolog. Seminars München.
35. Photo des Berliner Museums.
36. Davies, Amarna II, T. 36.
37. Mariette, Abydos II, T. 52.
38. Davies, Amarna VI, T. 28.
39. Illustrated London News No. 5072, Band 189, 4. Juli 1936, S. 29, Abb. 3.
40. EME Photo 746 + Wreszinski, Atlas I, 247.
41. Photo Dr. S. Schott.