

Universität Paderborn
Fakultät für Kulturwissenschaften

Polis und Tanz

*Die Bedeutung des Tanzplatzes und des Tanzes für die
Formierung der Polis*

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der
Philosophie (Dr. phil.) im Fach Alte Geschichte der Universität Paderborn

von
Deborah Engel

Betreuer:
Prof. Dr. Stefan Link

Inhaltsübersicht

Vorwort	4
1. Einleitung	5
2. Der Tanzplatz als sozialer Handlungsraum	13
2.1. Theoretische Grundlagen: Raumsoziologie	13
2.1.1. Raumsoziologie für den Tanzplatz	16
2.1.2. Die Entstehung sozialer Räume durch soziales Handeln	19
2.2. Der Tanzplatz und seine Rolle in frühen Gemeinschaftszentren	22
2.2.1. Terminologie des Tanzplatzes bei Homer	23
2.2.2. Verortung in der Öffentlichkeit	25
2.2.3. Der Tanzplatz und die Agora	28
2.2.4. Tanzplatz und „heiliger Kreis“	31
2.2.5. Der Tanzplatz als Bestandteil der bewussten Gestaltung des gemeinsamen Lebensraums	37
2.2.6. Der Tanzplatz von Sparta – eine Fallstudie	41
3. Soziologische und politische Dimensionen des Tanzes	47
3.1. Theoretische Grundlagen: Tanz aus soziologischer Sicht	47
3.1.1. Tanz als soziale Handlung	51
3.1.2. Tanz als soziale Handlung mit kommunikativem Schwerpunkt	55
3.1.3. Tanz als Teil der sozialen Erziehung	58
3.2. Tanz als Adelstugend	60
3.2.1. Tanz bei den homerischen Phaiaken	60
3.2.1.1. Die Phaiaken als Ideal	61
3.2.1.2. Die Bedeutung des Tanzes bei den Phaiaken	71
3.2.2. Tanzdarstellungen auf dem Schild des Achill	82
3.2.2.1. Die Schildbeschreibung als besondere Konstruktion	82
3.2.2.2. Die <i>choros</i> -Szene (Hom. Il. 18,590-606)	86
3.2.3. Tanz im Rahmen der Brautwerbung um Agariste von Sikyon	89
3.2.3.1. Der Brautagon als panhellenisches Ereignis	89
3.2.3.2. Die Brautwerbung um Agariste als herodoteischer Exkurs	94

3.2.3.3. Das „Aus-der-Reihe-Tanzen“ als sinnstiftendes <i>micro narrative</i>	100
3.3. Tanz mit Waffen	109
3.3.1. Tanz im Kontext aristokratischer <i>performance</i> im Kampf und als Teil von Kampfparänesen bei Homer – „...die Memmen sind alle geblieben...“ (Hom. Il. 24,260)	109
3.3.2. Die Entstehung des Waffentanzes und seine Bedeutung in der militärischen Ausbildung	120
3.4. Tanz beim Gemeinschaftsmahl	133
3.4.1. Tanz als Teil des homerischen Mahls – „... für Tänze und Lieder waren sie gerne zu haben...“ (Hom. Od. 1,151f.)	133
3.4.2. Tanz im Kontext der spartanischen Syssitien	139
3.5. Tanz in der Erziehung – Musterfall Sparta	145
3.6. Tanz und Religion – Musterfall Sparta	153
4. Schlussbetrachtungen – Die Bedeutung des Tanzplatzes und des Tanzes für die Formierung der Polis	159
4.1. Kollektive Identität, Zugehörigkeit und Teilhabe	159
4.2. Handeln und Verhalten	162
4.3. Ordnung und innerer Frieden	164
5. Quellenverzeichnis	167
6. Literaturverzeichnis	172

Vorwort

Bei dem Verfassen dieser Dissertation wurde ich von zahlreichen Menschen auf unterschiedliche Weise begleitet; ihnen allen bin ich für ihre vielfältige Unterstützung zu großem Dank verpflichtet.

Allen voran gebührt mein außerordentlicher Dank meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Stefan Link, der mit seiner stets geduldigen und fachkundigen Beharrlichkeit die Entstehung dieser Arbeit so ausgezeichnet betreute.

Besonders erwähnen möchte ich zudem Herrn Prof. Dr. Malte Prietz, der dankenswerterweise die Aufgabe auf sich nahm, als Zweitgutachter diese Arbeit zu bewerten. Außerdem geht mein Dank an Herrn Prof. Dr. Johannes Süßmann sowie an Frau Dr. Johanna Sackel, die so freundlich waren, sich als Mitglieder meiner Promotionskommission zur Verfügung zu stellen.

Zuletzt möchte ich insbesondere meiner Mutter und meinem Bruder meinen tief empfundenen Dank dafür aussprechen, dass Sie mir in jeder Phase meiner Promotion ermutigend sowie verständnisvoll zur Seite standen und mir damit eine so viel größere Stütze waren, als sie in ihrer Bescheidenheit je zugeben würden.

Paderborn, im Februar 2022

Deborah Engel

1. Einleitung

Die Frage nach dem Wesen und der Entstehung der griechischen Polis ist seit Langem Gegenstand zahlreicher Forschungsbeiträge. Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Polis im Wesentlichen als Idealform eines Stadtstaates, als Ausdruck einer kulturellen Blüte betrachtet wurde,¹ kam es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Abkehr von solch evolutionistisch geprägten Erklärungsmodellen, die vom demokratischen Athen der klassischen Zeit rückblickend eine Zwangsläufigkeit der Entwicklung hin zu ebendiesem Idealbild implizierten. Stattdessen wurde fortan die große Diversität der einzelnen Poleis untereinander gewürdigt, und neben literarischen Quellen bezog man auch Ergebnisse archäologischer Forschungen in die Untersuchung der Polis ein.² Insbesondere aber wurden bei der Betrachtung der politischen Organisationsform ‚Polis‘ vermehrt die Konzepte des Bürgerseins und der Bürgerstaatlichkeit dem der Stadtstaatlichkeit vorgezogen.³ Eine Untersuchung dessen, was es in archaischer Zeit bedeutete, ein Bürger zu sein, zu einer Polisgemeinschaft zu gehören, wurde folglich zu einem wichtigen Analysekriterium in der Polisforschung.⁴ Dabei ist entscheidend, das Bürgersein nicht allein in der Fähigkeit verkörpert zu sehen, ein politisches Amt auszuüben,⁵ sondern auch dessen sozialen Kontext zu berücksichtigen. Die von Blok getroffene Unterscheidung in „political and communitarian citizenship“⁶ bringt dies anschaulich zum Ausdruck. Denn zu denjenigen, die nach archaischem Verständnis die Polisgemeinschaft bildeten, zählten wesentlich mehr Menschen als nur jene, die aufgrund ihres Geschlechts, ihres Besitzes oder ihrer

¹ Exemplarisch hierfür etwa Ehrenberg, Victor: Der Staat der Griechen, Zürich [u. a.]: Artemis 1965.

² Einschlägige Beispiele für diese Entwicklung in der Forschung sind etwa Hansen, Mogens Herman (Hg.): The ancient Greek city state, Kopenhagen: Munksgaard 1993, und Welwei, Karl-Wilhelm: Die griechische Polis. Verfassung und Gesellschaft in archaischer und klassischer Zeit, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998.

³ Auf die besondere Verbindung zwischen der Polis als abstraktem staatlichen Gebilde einerseits und der in ihr lebenden und sie konstituierenden Bürger andererseits machte neben anderen Anderson aufmerksam: „the Classical polis was [...] a unique, category-defying formation that was somehow both ‚state‘ and ‚society‘ simultaneously, a kind of inseparable fusion of the two.“ – Anderson, Greg: The Personality of the Greek State, in: The Journal of Hellenic Studies 129, 2009, S. 1-22, hier S. 1.

⁴ Zuletzt sehr engagiert hierzu Blok, Josine: Retracing Steps: Finding Ways into Archaic Greek Citizenship, in: Duplouy, Alain; Brock, Roger (Hgg.): Defining Citizenship in Archaic Greece, Oxford: Oxford University Press 2018, S. 79-101, hier S. 82. Ebenfalls in diese Richtung: Anderson 2009, 18: „Whether in the Greek or the modern context, it seems statehood is not just a matter of offices, institutions or other routinized forms of political behaviour. It is also a function of the shared meanings and significances which human actors attach to such behaviour and the shared understandings which render the outcomes of this behaviour legitimate, authoritative and binding. In other words, the state is simultaneously both an observable administrative apparatus and a work of the imagination. It is a complex entanglement of raw materials that are at once physical and cultural.“

⁵ Blok kritisiert in diesem Zusammenhang, dass der Großteil der Untersuchungen des *Copenhagen Polis Centre* die Formierung der Polis hauptsächlich an politische Institutionen knüpft – Blok 2018, 82, Anm. 11.

⁶ Ebd., 81.

militärischen Einsatzkraft politische Ämter bekleiden konnten.⁷ Das Konzept „communitarian citizenship“ definiert Blok als „a firmly constructed notion of belonging to a community“.⁸

Gemeinschaftlichkeit war ein wichtiger Faktor in der Polisgenese, da die Bewältigung der drei zentralen Gemeinschaftsaufgaben – Streitschlichtung, soziale Integration, Entscheidungshandeln⁹ – eine etablierte und funktionierende Gemeinschaft erforderte. Diese Aufgaben wurden durch „Wachstum und soziale Komplizierung“¹⁰ im Verlauf der archaischen Zeit immer drängender: Mit einem Anstieg der Bevölkerung nahmen die Probleme der Landknappheit und Erbteilung zu, während gleichzeitig ein Gegengewicht zum bislang dominierenden Adel entstand, der sich „fortan nicht mehr auf [seinen] eigenen Oikos und [sein] Gefolge verlassen“¹¹ konnte. Auch brachte die Kolonisation neue Möglichkeiten samt neuer Herausforderungen für die griechischen Gemeinwesen.¹² Angesichts all dieser veränderten Lebensumstände und der mit ihnen einhergehenden Ansprüche an eine in der Entwicklung befindliche Polis war also gerade Gemeinschaftlichkeit von zentraler Bedeutung. Sie war allerdings keine Selbstverständlichkeit, sondern musste regelrecht eingeübt und stabilisiert werden, um die Basis für eine auch politisch funktionierende Gemeinschaft bilden zu können.¹³

Eine in diesem Sinne polisbezogene Gemeinschaftlichkeit konnte in den Gemeinwesen der archaischen Zeit – so die hier vorgebrachte These – wesentlich durch Tanz zustande kommen und dauerhaft etabliert werden, wodurch Tanz einen Beitrag zur Formierung der Polis insgesamt leistete.

Tanz war ein fester Bestandteil der griechischen Kultur. Für eine Erfindung der Götter gehalten, war er vor allem Teil kultischer Handlungen, etwa im Rahmen religiöser Feste,

⁷ Den Begriff *politai* verwendet etwa Homer generisch: Hom. Il. 15,558; 22,429; Hom. Od. 7,131; 17,206. Gemeint ist stets die gesamte Bevölkerung einer Polis.

⁸ Blok 2018, 100.

⁹ Eine Übersicht dieser Aufgaben liefert Seelentag, Gunnar: Das archaische Kreta. Institutionalisierung im frühen Griechenland, zugl. Habil. Köln 2010, Berlin: De Gruyter 2015, S. 61-64. So auch schon Walter, Uwe: An der Polis teilhaben. Bürgerstaat und Zugehörigkeit im archaischen Griechenland, zugl. Diss. Göttingen 1992, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1993, 18, Anm. 28.

¹⁰ Seelentag 2015, 62.

¹¹ Grote, Oliver: Die homerische agorê und die Herausbildung politischer Rollen und Verfahren in archaischer Zeit, in: Gymnasium 123, Heft 3, 2016, S. 247-279, hier S. 260.

¹² Für eine ausführliche Übersicht siehe ebd., 256-261.

¹³ So bereits Walter 1993, 20: „Allerdings reicht es nicht aus, die Polisbildung mit der Verdichtung von Staatlichkeit zu identifizieren, so als hätte eine präexistente, bereits organisierte Gesellschaft unter dem Druck bestimmter Probleme einen Staat geschaffen, mit Beamten, geschriebenen Gesetzen und geregelten Verfahrensweisen für Entscheidungsfindung und Rechtsprechung. Parallel mit ihren staatlichen Einrichtungen mußte sich vielmehr auch die Gesellschaft als politische Gemeinschaft konstituieren.“ Walter differenziert hierbei nicht so streng wie Blok zwischen politischer und kommunaler Gemeinschaft.

und wurde in diesem Kontext als gemeinschaftliche Aktivität praktiziert.¹⁴ Doch nicht nur die Integration des Tanzes in kultische Handlungen wies eminent gemeinschaftsbezogene Dimensionen auf und ließ ihn, wie bereits Kolb formuliert hat, als eine „bedeutsame politische Handlung“¹⁵ in Erscheinung treten, sondern auch in anderen Kontexten muss Tanz als grundlegendes Element der sich entfaltenden Polis betrachtet werden: so etwa der Tanz im Zusammenhang aristokratischen Aristiestrebens, Tanz in Verbindung mit Gemeinschaftsmählern, Tanz mit Waffen und Tanz in der Erziehung. Die große Rolle, die Tanz also in vielfältiger Hinsicht für das Zusammenleben in einer sich im Verlauf der archaischen Zeit zunehmend politisierenden Gemeinschaft spielte, macht seine Analyse in der Frage nach der Formierung der Polis so relevant. Ein umfassendes Verständnis der griechischen Poliskultur und ihrer Genese anzustreben, heißt folglich auch, sich mit der Tanzkultur auseinanderzusetzen.

Ziel dabei ist nicht, einzelne Tänze in ihren Schrittfolgen oder Bewegungsabläufen zu rekonstruieren – ein solches Vorhaben wäre hier wenig zielführend; zudem erweist es sich auf der Grundlage der überlieferten Quellen überhaupt als schwierig, wenngleich es in der Forschung zum griechischen Tanz bereits unternommen worden ist¹⁶ –, sondern die Funktion und Bedeutung von Tanz zu analysieren.¹⁷ Tanz wird dafür in der vorliegenden

¹⁴ Zum griechischen Glauben über den göttlichen Ursprung des Tanzes siehe Plat. *nom.* 796e; Tanz wurde demnach als ein Geschenk Apollons und der Musen betrachtet. Zur Integration des Tanzes in kultische Handlungen siehe Weege, Fritz: *Der Tanz in der Antike*, Hildesheim und New York: Georg Olms Verlag ND (d. Ausg. Halle a. d. Saale: Max Niemeyer Verlag 1926) 1976, S. 56ff.

¹⁵ Kolb, Frank: *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1981, S. 8.

¹⁶ Literarisches oder epigraphisches Quellenmaterial, das konkrete Beschreibungen einzelner Tänze enthält, die es erlauben würden, einen Tanz tatsächlich zu rekonstruieren, liegt schlicht nicht vor. Auch die Versuche, aus bildlichen Quellen oder figurlichen Darstellungen derartige Detailinformationen zu gewinnen, müssen letztlich enttäuschen, da es sich bei ihnen doch stets nur um jeweils eine Momentaufnahme, eine einzelne Pose handelt, die zudem nach der individuellen Erinnerung des jeweiligen Künstlers gefertigt wurde. Auf diesen Umstand hat bereits Wegner hingewiesen: „Musik und Tanz sind mit den Mitteln der Archäologie, mittels Wiedergewinnung und Erklärung von alten Bildwerken, im Grunde nicht zu erfassen.“ – Wegner, Max: *Musik und Tanz. Archaeologia Homericā*, Band III, Kapitel U, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1968, U1. Naerebout geht sogar so weit, sämtliche Versuche, antike Tänze zu rekonstruieren, als „plain silly“ zu bezeichnen – Naerebout, Frits Gerard: *Moving Events. Dance at Public Events in the Ancient Greek World. Thinking through its Implications*, in: Stavrianopoulou, Eftychia (Hg.): *Ritual and Communication in the Greaco-Roman World*, Liège: Presses universitaires de Liège 2006, S. 37-67, hier S. 43. Eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Quellenwert bildlicher Darstellungen des Tanzes und wie sie unter bestimmten Voraussetzungen für die Tanzforschung genutzt werden können, liefert Smith, Tyler Jo: *Reception or Deception? Approaching Greek Dance through Vase-Painting*, in: Fiona Macintosh (Hg.): *The ancient dancer in the modern world. Responses to Greek and Roman dance*, Oxford: Oxford University Press 2012, S. 77–98. Für eine Auflistung antiker Tänze und zugehöriger bildlicher Darstellungen siehe Brommer, Frank: *Antike Tänze*, in: *Archäologischer Anzeiger*, Band 2, 1989, S. 483-494.

¹⁷ Für einen solchen Schwerpunkt in der alttumswissenschaftlichen Forschung zum Thema Tanz hat sich vor Kurzem auch Naerebout ausgesprochen: „We should speak about dance, and not about dances. Not about choreographies, but about the phenomenon in general [...]. We should illuminate the important position that dance held in Greek (religious) life, which tells us something about dance but a lot more about society and religion.“ – Naerebout, Frits Gerard: *Moving in Unison. The Greek Chorus in Performance*, in: Gianvittorio,

Arbeit als soziale Handlung betrachtet und untersucht. Das heißt, dass vor allem die wechselseitige Interaktion aller am Tanz Beteiligten im Mittelpunkt steht, ebenso wie ihre Einbettung in gemeinschaftliche Situationen, in denen getanzt wird, dass mithin also komplexe Tanzgeschehen analysiert werden. Diese sind zum einen kontextabhängig, sodass hier stets die Rahmenbedingungen eines Tanzgeschehens in die Analyse einbezogen werden. Zum anderen nimmt auch der Ort, an dem getanzt wird, der Handlungsräum, in dem sich Tanz ereignet also, Einfluss auf die Tanzhandlungen im Rahmen eines Tanzgeschehens sowie auf die im Tanz zum Ausdruck gebrachten sozialen Interaktionsmuster; insbesondere der Tanzplatz wird daher, zumal in seiner Funktion als prominentester Handlungsräum früharchaischer Gemeinschaften, untersucht.

In der alttumswissenschaftlichen Forschung wurde Tanz unter Berufung auf die wenig fruchtbare Quellenlage in der Regel relativ oberflächlich betrachtet, während man Musik und Theater weitaus größere Aufmerksamkeit widmete.¹⁸ Eine der frühesten Ausnahmen hiervon stellt das Werk von Kurt Latte dar,¹⁹ dessen Untersuchung bis heute relevant ist, da sie nicht nur die enge Verbindung von Tanz und Religion herausstellt, sondern auch für eine Mischung von Textquellen und archäologischen Quellen in der Tanzforschung plädiert. Zudem hat Latte die Notwendigkeit gesehen, anthropologische Erkenntnisse in die Analyse des antiken Tanzes einzubeziehen. Doch auch die anthropologische Forschung hat Tanz lange vernachlässigt;²⁰ als Pionierarbeit ist hier Curt Sachs' Beitrag²¹ anzusehen, der einst als Standardwerk galt, in den letzten Jahrzehnten jedoch vermehrt kritisiert wurde. Erst mit

Laura (Hg.): *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pisa und Rom: Fabrizio Serra editore 2017, S.39-66, hier S. 60.

¹⁸ Gianvittorio zufolge hat der „performative turn“ der 1940er und 1950er Jahre im Bereich der alttumswissenschaftlichen Tanzforschung nicht recht durchschlagen können – Gianvittorio, Laura: Introduction. Ancient dance as a research topic, in: Dies. (Hg.): *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pisa und Rom: Fabrizio Serra editore 2017, S.25-36, hier S. 25.

¹⁹ Latte, Kurt: *De saltationibus graecorum capita quinque*, zugl. Diss. Königsberg 1913, Berlin: De Gruyter ND (d. Ausg. Giessen: Töpelmann 1913) 2019. Nennenswerte, wenn auch weniger differenzierte, Untersuchungen des antiken Tanzes aus dem späten 19. Jahrhundert sind: Flach, Hans: *Der Tanz bei den Griechen: Vortrag, Sammlung gemeinverständlicher Vorträge*, Berlin: Habel 1880; Sittl, Carl: *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig: B. G. Teubner 1890, S. 224-252; Emmanuel, Maurice: *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris: Hachette 1896. Für einen sehr ausführlichen Überblick über die Forschungsgeschichte des antiken Tanzes von der byzantinischen Zeit über den Humanismus bis ins 17., 18., 19. und auch 20. Jahrhundert siehe Naerebout, Frits Gerard: *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam: Gieben 1997, S. 3-145.

²⁰ Als Hauptgrund hierfür nennt Schlesier mangelnde Wertschätzung des Tanzes, der oftmals mit einer niedrigen kulturellen und zivilisatorischen Entwicklungsstufe in Verbindung gebracht wurde – Schlesier, Renate: *Kulturelle Artefakte in Bewegung. Zur Geschichte der Anthropologie des Tanzes*, in: Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph (Hgg.): *Tanz als Anthropologie*, München [u. a.]: Fink 2007, S. 132-145, hier S. 134.

²¹ Sachs, Curt: *Musik des Altertums*, Breslau: Ferdinand Hirt 1924. Und: Ders.: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Hildesheim und New York: Georg Olms Verlag ND (d. Ausg. Berlin 1933) 2007.

der Integration der Erkenntnisse aus der kulturellen Anthropologie²² in die Untersuchung von Tanz entstanden schließlich Forschungsbeiträge, die Tanz als kulturelle Praktik würdigen und überdies neben seiner ästhetischen auch seine gesellschaftliche, religiöse und psychologische Bedeutung zu ergründen suchen.²³

Die Erkenntnisse der Anthropologie fanden in unterschiedlichem Maße Eingang in die altertumswissenschaftliche Tanzforschung des 20. Jahrhunderts; die bereits von Latte geforderte Ergänzung schriftlicher Quellen durch archäologische wurde dagegen von den meisten Autoren umgesetzt. Fritz Weege etwa legte eine zwar allgemein gehaltene, dafür aber äußerst detail- sowie quellenreiche Abhandlung über Tanz in der Antike vor, die weiterhin als Referenzwerk gelten kann.²⁴ Mit ihrer Dissertation über frühgriechische Reigentänze leistete auch Renate Tölle-Kastenbein einen Forschungsbeitrag, der durch seine akkurate Quellensammlung und -auswertung von großem Nutzen ist.²⁵ Das umfangreiche Werk Lillian Lawlers zeichnet sich ebenfalls durch eine quellenbasierte Vorgehensweise aus, muss allerdings mit Blick auf die defizitäre Analyse der verwendeten Quellen hinter den bisher genannten zurücktreten.²⁶ Die Arbeiten von Thomas Bertram Lonsdale Webster,²⁷ Claude Calame²⁸ und Steven Lonsdale²⁹ aus dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts wiederum stellen die Rolle des Tanzes in der griechischen Religion in den Mittelpunkt. Zahlreiche Untersuchungen zum antiken griechischen Tanz legte in jüngerer Vergangenheit vor allem Frits Naerebout vor, der Tanz als allgemeines Phänomen und Tänze

²² Als Begründer der kulturellen Anthropologie ist Franz Boas zu erwähnen, der dafür plädiert hat, Tanz und Musik immer im Kontext der Gesellschaft zu betrachten, von der sie ein Teil sind.

²³ Hervorzuheben sind hier: Boas, Franziska: Introductory Note, in: Dies. (Hg.): *The Function of Dance in Human Society*. A Seminar Directed by Franziska Boas, New York: Boas School ²1972, S. 1-3; Hanna, Judith Lynne: Movements toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance, in: *Current Anthropology* 20, Heft 2, 1979, S. 313–339; dies.: *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago und London: University of Chicago Press 1987; Kaeppeler, Adrienne L.: *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*, in: *Dance Research Journal* 32, 2000, S. 116-125; Peterson Royce, Anya: *The Anthropology of Dance*, Alton Hampshire: Dance Books ²2002; Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph (Hgg.): *Tanz als Anthropologie*, München [u. a.]: Fink 2007.

²⁴ Weege 1976.

²⁵ Tölle-Kastenbein, Renate: *Frühgriechische Reigentänze*, zugl. Diss. Hamburg 1964, Waldsassen/Bayern: Stiftland-Verlag 1964.

²⁶ Als Kern ihres Werkes sei hier genannt: Lawler, Lillian B.: *The Dance in Ancient Greece*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 1964. Für eine ausführliche Kritik Lawlers Arbeit siehe Smith 2012, 89ff., sowie ebenfalls mit kritischen Anmerkungen: Naerebout 2006, 41.

²⁷ Webster, Thomas Bertram Lonsdale: *The Greek Chorus*, London: Methuen young books 1970.

²⁸ Calame, Claude: *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, new and revised edition, translated by Collins, Derek; Orion, Janice, Lanham u. a.: Rowman & Littlefield Publishers 2001. (Ursprünglich erschienen im Französischen unter dem Titel: *Les Choeurs de Jeunes Filles en Grèce Archaique*, Rom: Edizioni dell'Ateneo & Bizzari 1977.)

²⁹ Lonsdale, Steven H.: *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press 1993.

als ganzheitliche *performances* begreift, womit er sich entschieden gegen die Analyse einzelner Tanzschritte und -bewegungen wendet.³⁰

Auch in der vorliegenden Arbeit soll Tanz, wie erwähnt, nicht in seinen einzelnen darstellerischen Ausprägungen untersucht werden, sondern stets im Gesamtzusammenhang komplexer Tanzgeschehen. Um deren polisbezogene Gemeinschaftlichkeit erfassen zu können, wird, wie bereits gesagt, auch der Tanzplatz als sozialer Handlungsraum in die Betrachtung einbezogen. Größere Aufmerksamkeit wurde dem Tanzplatz in der Forschung zuerst durch Roland Martin zuteil, der ihn im Rahmen seiner Arbeit über die griechische Agora analysiert hat.³¹ In seiner Folge ist vor allem Frank Kolbs Auseinandersetzung mit dem Tanzplatz zu nennen.³² Mit dem öffentlichen Raum früher griechischer Poleis im Allgemeinen beschäftigten sich nach William McDonald³³ sehr ausführlich Tonio Hölscher³⁴ und Ulf Kenzler.³⁵ Ein besonderes Augenmerk auf die Funktion des Tanzplatzes innerhalb früher Gemeinschaftszentren und darauf, wie er in Verbindung mit dem dort praktizierten Tanz eine entscheidende Rolle in der Formierung der Polis einnahm, fehlt bislang in der Forschung. Diese Lücke versucht die vorliegende Arbeit zu füllen.

Die zum Thema Tanz vorliegenden Quellen sind zum einen literarischer, zum anderen archäologischer Natur. Neben philosophischen Betrachtungen unterschiedlicher Ausführlichkeit und Originalität bei Platon,³⁶ Aristoteles,³⁷ Xenophon³⁸ sowie später bei Lukian³⁹ sind unter den schriftlichen Quellen auch lexikalische Überblicksdarstellungen wie bei Athenaios⁴⁰ und Pollux⁴¹ vertreten, denen vor allem die Namen einiger Tänze und ihre mutmaßliche Herkunft entnommen werden können. Überdies finden sich verstreute Hinweise auf Tanz in unterschiedlichen literarischen Gattungen, so vor allem bei Homer, Herodot und Plutarch. Poesie und Chorlyrik mögen dabei helfen, einzelne Tanzschritte zu

³⁰ Aus seinem umfangreichen Werk sind zu nennen: Naerebout 1997; ders. 2006, S. 37–67; ders. 2017.

³¹ Martin, Roland: *Recherches sur l'Agora grecque. Études d'histoire et d'architecture urbaines*, Paris: de Boccard 1951.

³² Kolb 1981.

³³ McDonald, William A.: *The Political Meeting Places of the Greeks*, Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press 1943.

³⁴ Hölscher, Tonio: *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten*, Heidelberg: Winter 1998.

³⁵ Kenzler, Ulf: *Studien zur Entwicklung und Struktur der griechischen Agora in archaischer und klassischer Zeit*, zugl. Diss. Hamburg 1998, Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1999.

³⁶ Plat. nom. 2 und 7.

³⁷ Aristot. *Poet.* 1,6.

³⁸ Xen. *Symp.* 2,11; 2,21f.

³⁹ Luk. *De Saltatione*.

⁴⁰ Athen. 1 und 14.

⁴¹ Poll. *Onom.* 4,95-110.

rekonstruieren, vorausgesetzt man setzt das Versmaß mit einem Tanzrhythmus gleich.⁴² Doch abgesehen davon, dass einzelne Tanzbewegungen, wie bereits dargelegt, für die vorliegende Untersuchung nicht bedeutsam sind, steht ihre Rekonstruktion auf tönernen Füßen – und das selbst dann, wenn man die zahlreichen bildlichen Darstellungen von Tänzern, die die Archäologie zu Tage gefördert hat, hinzunimmt.⁴³ Vereinzelt erhaltene Inschriften, etwa auf Preisgefäßen, haben ebenfalls einen recht begrenzten Aussagewert für das Anliegen dieser Arbeit.⁴⁴

Der Tanzplatz ist auf der Grundlage der zur Verfügung stehenden Quellen nur schwer zu fassen. Archäologisch nachweisbare Überreste hat er aufgrund seiner Beschaffenheit als weitgehend unbebauter Platz nicht in nennenswertem Ausmaß hinterlassen. Durch seine enge Verbindung zu den Gemeinschaftszentren früher Poleis können jedoch archäologische Zeugnisse von Agorai ergänzend hinzugezogen werden. Darüber hinaus stehen zahlreiche mehr oder weniger ausführliche Erwähnungen von Tanzplätzen in literarischen Quellen zur Verfügung, von denen vor allem diejenigen in den homerischen Epen im Rahmen der hier vorgebrachten These wichtige Erkenntnisse liefern.

Insgesamt ist damit die Quellenlage für das hier vorgetragene Vorhaben nicht nur sehr heterogen, sondern auch diachron. Für Studien zu Themen der archaischen Zeit ist dies keine unbekannte Komplikation. Bei der Auswertung derartigen Quellenmaterials muss also stets die zeitliche Differenz zwischen Quelle und Untersuchungsgegenstand berücksichtigt werden; eine unmittelbare Übertragung von Verhältnissen späterer auf frühere Zeiträume darf nicht erfolgen.

Das Quellenmaterial, das für die angestrebte Untersuchung herangezogen wird, muss zudem spezielle Anforderungen erfüllen und daher sorgfältig ausgewählt werden. Denn nicht nur klar als solche erkennbare Tanzgeschehen auf dem Tanzplatz, sondern auch Tanz, der in anderen gemeinschaftlichen Zusammenhängen stattfand, liefert wichtige Erkenntnisse in der Frage nach der Bedeutung des Tanzes für die Formierung der Polis. Als besonders ergiebig erweisen sich in dieser Hinsicht literarische Quellen, da sie Tanz in einen ausführlicheren Kontext setzen als beispielsweise bildliche Tanzdarstellungen.

Bevor im Folgenden Tanz unter den erläuterten Vorzeichen analysiert wird, sollen zunächst der Tanzplatz und seine Rolle in frühen Gemeinschaftszentren in den Blick

⁴² Zu nennen sind hier beispielsweise die Werke von Terpander, Alkman, Simonides, Bakchylides, Sappho.

⁴³ Zu diesen zählen Tonfiguren, Reliefs, Mosaikböden, Wandmalereien, Gold- und Silberschmuck, Edelstein- und Elfenbeinschnitzereien, Votivgaben sowie eine Fülle von Vasenbildern. Zur Problematik und geringen Relevanz der Rekonstruktion einzelner antiker Tänze siehe oben Anm. 16.

⁴⁴ Vgl. IG VII 190; SEG 39, 1244; CIG 2759; sowie die Aufschrift auf der Dipylon-Oinochöe: IG I² 919 (National Archaeological Museum of Athens 192), die sie als Preis für den Sieger eines Tanzagons ausweist.

genommen werden, da der Tanzplatz als sozialer Handlungsräum in der Öffentlichkeit von zentraler Bedeutung für die Versinnbildlichung der im Tanz artikulierten Gemeinschaftlichkeit war. Vorangestellt werden der Untersuchung des Tanzplatzes und des Tanzes jeweils grundlegende soziologische sowie sozialanthropologische Überlegungen, da auch im Rahmen einer althistorischen Untersuchung dem Tanz als universellem sozialanthropologischen Phänomen Aufmerksamkeit zukommt.

2. Der Tanzplatz als sozialer Handlungsraum

Das auf dem Tanzplatz stattfindende Geschehen, sprich der Tanz, macht ihn zu einem Raum: einem Handlungsraum im soziologischen Sinne. Als ebensolcher soll er auf der Grundlage einer Auseinandersetzung mit der Raumsoziologie in der vorliegenden Arbeit betrachtet werden.

2.1. Theoretische Grundlagen: Raumsoziologie

Lange Zeit wurde der Raum als etwas Selbstverständliches erachtet und als eine bloße Örtlichkeit oder Umwelt aufgefasst, innerhalb derer der Mensch agiert. Dementsprechend wurde er bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein von vielen Soziologen vernachlässigt. Zwar ist die Betrachtung von Raum als soziologischem Phänomen nicht gänzlich neu; bereits Émile Durkheim⁴⁵ und Georg Simmel⁴⁶ beschäftigten sich hiermit, allerdings nicht explizit in einer allein dem Raum gewidmeten Theorie. Ein Grund dafür, dass solche Denkansätze von späteren Soziologen nur zögerlich aufgegriffen wurden, mag in der Expansionspolitik der Nationalsozialisten liegen, in deren Nachwirkung die Kategorie ‚Raum‘ und jede Analyse nicht nur eines geopolitischen Raumbegriffs zu einem Tabu wurden.⁴⁷ Doch die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einsetzende Trendwende – der sogenannte *spatial turn*, den Bachmann-Medick in eine Reihe zu anderen *cultural turns* der jüngeren Vergangenheit stellt – brachte eine neue und tiefergreifende Auseinandersetzung mit dem Raumbegriff hervor.⁴⁸ Im Zuge dieses neuerlichen Interesses am Raum vollzog sich eine Abkehr von der vorherigen Vorstellung, dass es sich bei Raum um eine Art von Behälter handelt, der lediglich den äußeren Rahmen für menschliches soziales Handeln darstellt, und damit einhergehend eine Hinwendung zu der Auffassung vom Raum als einem sozialen Produkt. Die prozesshafte Entstehung dieses Produkts ist geprägt durch eine „spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer

⁴⁵ Vgl. Dünne, Jörg: Einleitung, in: Ders.; Doetsch, Hermann (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagenexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 289-303, hier S. 289-290.

⁴⁶ Vgl. Simmel, Georg: Soziologie des Raumes, in: Ders.: Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl (hrsg. und eingeleitet von H.-J. Dahme und O. Rammstedt), Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴1992, orig. 1903, S. 221-242. Und: Ders.: Der Raum und die räumliche Ordnung der Gesellschaft, in: Ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe, Band II (hrsg. von O. Rammstedt), Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²1995, orig. 1908, S. 687-790.

⁴⁷ Vgl. Löw, Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁹2017, S. 11.

⁴⁸ So Bachmann-Medick, Doris: Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Hamburg: Rowohlt ³2009, S. 284-328.

Beziehungen, die auf die Veränderbarkeit von Raum hindeuten.“⁴⁹ Mit der Erkenntnis der Veränderbarkeit von Räumen rückte gleichzeitig die Frage nach ihrer Entstehung in das Zentrum der Forschung.⁵⁰ Maßgeblich wurden in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Lefebvre, der sowohl den Einfluss sozialer Strukturen auf den Raum als auch umgekehrt Rückwirkungen des Raumes auf soziale Strukturen betonte.⁵¹ Worin genau diese wechselseitige Beziehung besteht, wie man sie analysieren kann und vor allem: wie sie die Konstituierung von Räumen beeinflusst, lässt Lefebvre jedoch weitestgehend offen, wie Dünne zu Recht bemängelt.⁵² Dieses Defizit versuchte neben anderen Bourdieu zu füllen, indem er Raum als etwas definiert, das im Spannungsfeld des ‚Habitus‘ und des ‚Feldes‘ entsteht.⁵³ Damit weist er dem Handeln eine Schlüsselrolle für die Entstehung von Räumen zu und vertieft die bereits zuvor postulierte Wechselwirkung zwischen dem Raum und den in ihm agierenden bzw. sozial handelnden Menschen. Den Begriff des ‚Habitus‘ definiert er dabei nicht nur als angeeignetes Verhalten, sondern er begreift den ‚Habitus‘ „als Brücke zwischen individuellem Handeln und sozialer Struktur, der individuelles Handeln nach kollektiven Regeln organisiert“.⁵⁴ Dadurch lässt sich eine Form von Verfestigung von Räumen ausmachen, sodass in bestimmten Räumen bestimmtes Verhalten erwartbar wird, da es zuvor etablierten und an diesen jeweiligen, spezifischen Raum gebundenen Regeln folgt. Damit treten das Verhalten sowie die Handlungen in Relation zum sozialen Raum, der folglich durch ebendiese oft vielfältigen und sich wechselseitig beeinflussenden Beziehungen geprägt ist.

Ein solches relationales oder relativistisches Verständnis von Raum ist, obwohl es sich in der neueren Forschung vermehrt durchsetzt, keine Selbstverständlichkeit. Ihm gegenüber steht die bereits erwähnte absolutistisch geprägte Vorstellung vom Raum als Behälter, die auch die alltägliche Auffassung von Raum als eine abgeschlossene, konkrete Örtlichkeit, wie etwa ein Zimmer, dominiert. Den Kern des absolutistischen Raumbegriffes bildet die Vorstellung, „daß es einen Raum gibt, *in* dem die Körper sind.“⁵⁵ Raum kann demnach unabhängig von den Körpern als leerer Raum existieren, wobei mit Körpern nicht bloß

⁴⁹ Bachmann-Medick 2009, 289.

⁵⁰ Vgl. Dünne 2007, 290.

⁵¹ Einschlägig vor allem: Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums, in: Dünne, Jörg; Doetsch, Hermann (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 330-342.

⁵² Vgl. Dünne 2007, 297.

⁵³ Grundlegend hierzu: Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum, symbolischer Raum, in: Dünne, Jörg; Doetsch, Hermann (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 354-368.

⁵⁴ Dünne 2007, 301.

⁵⁵ Löw 2017, 18; kursiv im Original.

Gegenstände oder Materie gemeint sind, sondern ebenfalls Handlungen. Der Raum ist in diesem Sinne die Bühne oder der Rahmen für soziales Handeln, beeinflusst dieses jedoch nicht. Anders verhält es sich bei dem relativistischen Raumbegriff, bei dem „Raum aus der Anordnung der Körper abgeleitet“⁵⁶ wird. Eine Existenz des Raums unabhängig von Körpern bzw. Handlungen ist dem relativistischen Ansatz nach somit nicht möglich. Der Raum kann nur durch Handlungen bzw. Körper entstehen und bleibt mit diesen in einer durch soziale Regeln strukturierten, wechselseitigen Beziehung verbunden.⁵⁷

Dass dieser relativistische Raumbegriff vorzuziehen ist, unterstreicht auch Löw, die insbesondere die Defizite der absolutistischen Denkweise herausarbeitet: Der Raum, sagt sie, werde zu einem starren Hintergrund degradiert, vor dem sich Handeln ereignet; Raum und Handeln würden folglich als zwei voneinander getrennte Dinge aufgefasst, „und zwar mit der impliziten Unterstellung, daß das eine, nämlich das Handeln, im anderen, das heißt im Raum, abliefe“.⁵⁸ Somit habe ein absolutistischer Raumbegriff nur wenig Erklärungspotential, da er nicht berücksichtige, „daß die Entstehung von Räumen selbst ein Moment sozialer Prozesse darstellt.“⁵⁹ In der Entwicklung ihrer Raumsoziologie knüpft Löw daher an den relativistischen Raumbegriff an und leitet daraus eine relationale Auffassung ab, die den Beziehungen der unterschiedlichen Raumelemente zueinander eine Schlüsselrolle bei der Analyse von Räumen zuweist. Dabei stützt sie sich auf Arbeiten von Giddens, der Handeln und Strukturen in einer engen Verbindung betrachtet, sowie auf Bourdieu, der vor allem durch sein Konzept des ‚Habitus‘ (siehe oben) das Verhältnis von Handeln und Strukturen erklärt.⁶⁰

Bei der Unterscheidung in absolutistische und relativistische Raumkonzepte sowie bei der Definition eines Raumbegriffes überhaupt greifen Soziologen auf andere wissenschaftliche Disziplinen wie die Philosophie und vor allem die Physik zurück, da Raum nun einmal nicht schon immer ein soziologisches Phänomen darstellt, sondern zunächst einmal Gegenstand naturwissenschaftlicher Forschung und Denktradition ist. Ohne die Begriffsgeschichte des Raumes in diesen Disziplinen im Einzelnen nachzuzeichnen, sei allein Einsteins Erkenntnis, dass es sich bei Raum und Zeit um relative Größen handelt, hervorgehoben. Ausschlaggebend hieran ist, wie Löw herausarbeitet, nicht etwa eine Formel zur Berechnung

⁵⁶ Löw 2017, 18.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Ebd., 130.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd., 132.

physikalischer Größen, sondern das zugrundeliegende Denkmodell, das Anregungen für soziologische Begriffsbestimmungen liefert; dementsprechend fasst Löw im Weiteren die Bedeutung von Einsteins Erkenntnis für die Raumtheorie in der Soziologie folgendermaßen zusammen: „Der Raum ist die Beziehungsstruktur zwischen Körpern, welche ständig in *Bewegung* sind. Das heißt, Raum konstituiert sich auch in der *Zeit*. Raum ist demnach nicht länger der starre Behälter, der unabhängig von den materiellen Verhältnissen existiert, sondern *Raum und Körperwelt sind verwoben*.“⁶¹ Ein solches Verständnis von Raum verleiht ihm eine Eigendynamik, die durch verschiedene Variablen bestimmt wird, wie zum Beispiel durch Körper bzw. Handlungen, durch die Zeit und vor allem durch die Relationen zwischen den Körpern, Handlungen und dem Raum. Grundsätzlich bleiben diese Variablen stets veränderbar; andererseits weisen sie jedoch auch, wie Bourdieu zeigt, durch soziale Strukturen und kollektive Regeln ein gewisses Maß an Beständigkeit auf. Die Frage nach der Entstehung von Räumen wird somit am ehesten durch eine Untersuchung der Verhältnisse, in denen die Variablen zueinanderstehen, beantwortet. Im Kontext der vorliegenden Arbeit beinhaltet dieses Vorgehen vornehmlich die Frage nach der Beschaffenheit sozialer Beziehungen und kollektiver Regeln, die vor allem durch aktives Handeln auf dem Tanzplatz sichtbar und durch eine Analyse desselben auswertbar werden.

2.1.1. Raumsoziologie für den Tanzplatz

Löws Raumsoziologie ist für die vorliegende Arbeit besonders geeignet, da sie in den Vordergrund rückt, dass nicht bloß Dinge und ihre vom Menschen veranlasste Anordnung Räume konstituieren, sondern dass (auch) die Menschen selbst sowie ihr Handeln⁶² an der Entstehung und Aufrechterhaltung von Räumen hauptsächlich beteiligt sind. So zeichnet sich der Tanzplatz schließlich gerade dadurch aus, dass er erst durch die Menschen zu dem wird, was er ist, dass er durch ihr Handeln seine Bedeutung bekommt, nicht etwa durch Dinge oder Gebäude. Der Tanzplatz ist ein klar umrissener Raum, der nach dem jeweiligen Bedarf belebt werden kann. Die Grenzen dieses Raums werden gewahrt, jeder Tanzplatz ist als solcher von seiner Umgebung abgehoben, und das sogar ohne sichtbare Grenzen wie etwa eine Mauer. Die Begrenzung dieses Raumes ist offenbar wichtig; offenkundig ist es nur innerhalb dieser Grenzen möglich, das dem Tanzplatz zugeordnete Handeln, einen Tanz, im Rahmen der sozial ‚richtigen‘ Beziehungen, der ‚passenden‘ Regeln durchzuführen. Nur innerhalb dieser Grenzen kann er überhaupt seinen Sinn entfalten. Denn: „Neben

⁶¹ Löw 2017, 34; kursiv im Original.

⁶² Handeln meint hier Handeln im sozialen Sinne und besteht nicht darin, Dinge anzuordnen.

Handlungen, die Räume konstituieren, steht das umgekehrte Phänomen: Räume, die für bestimmte Funktionen konzipiert und gestaltet sind und die darin vollzogenen Handlungen konditionieren. Es sind Vorgaben kultureller Räume, nach denen die Menschen sich verhalten und bewegen, nebeneinander her leben oder interagieren.⁶³ Gäbe es also keinen konkreten Raum für den Tanz, hätte er auch keine konkrete Bedeutung. Das bedeutet weiterhin, dass Tanz, der nicht auf dem oder einem Tanzplatz stattfindet, auch nicht gleichermaßen bedeutsam ist; spontane Tanzeinlagen, seien es Freudentänze oder Tänze ohne Zuschauer, tragen eine andere Bedeutung. Damit trifft auf den Tanzplatz zu, was Löw unter Berufung auf Läpple in ihrer Raumsoziologie allgemein für den Raum formuliert, nämlich dass es sich bei Raum um eine „soziale Konstruktion“⁶⁴ handelt.

Bei dem Zustandekommen einer solchen Konstruktion ist das Verhältnis von Struktur und Handeln ein wesentlicher Bestandteil.⁶⁵ Wie dieses Verhältnis im Einzelnen aussieht, hängt von dem jeweiligen zu betrachtenden Raum ab und soll im Folgenden für den Fall des Tanzplatzes untersucht werden. Ausgangspunkt muss dabei Löws Feststellung sein, nach der „Raum [...] eine Konfiguration oder ein Netzwerk [ist], welches Menschen, Dinge oder Handlungen in eine Ordnung bringt bzw. eine Ordnung zum Ausdruck bringt“.⁶⁶ Durch die Analyse eines gegebenen Raumes samt der mit ihm verbundenen Handlungen ist es folglich möglich, die dahinterstehende Ordnung zu erkennen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen in diesem Sinne die Untersuchungen von Tanzplätzen und vom Tanz als Handlung auf ebendiesen Plätzen Aufschlüsse über die politische Ordnung des gemeinschaftlichen Zusammenlebens als Polisgemeinschaft geben. Auch Hannah Arendt begreift den Raum als eine Bedingung politischer Ordnung; denn um überhaupt im Bereich der Öffentlichkeit agieren, im Sinne von politisch handeln, zu können, „bedarf [es] eines für diesen Zweck ausdrücklich konstituierten Raumes mitsamt einer räumlich etablierten Abstand schaffenden Formalität“.⁶⁷ Nur so könne ein „politische[r] Bereich“⁶⁸ geschaffen werden.

Betrachtet man also die Konstituierung von Räumen als Bedingung für die Schaffung „politischer Bereiche“ und damit gleichzeitig als ein Merkmal der Entstehung des Politischen selbst, erscheint diese Konstituierung als gesellschaftlicher Prozess. Eine Untersuchung von Räumen erlaubt somit wiederum Rückschlüsse darüber, wie sie

⁶³ Hölscher, Tonio: Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur, in: Hölkeskamp, Karl-Joachim (Hg.): Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum, Mainz: Philipp von Zabern 2003, S. 163–192, hier S. 187.

⁶⁴ Löw 2017, 138.

⁶⁵ Löw folgt in dieser Hinsicht den Thesen von Bourdieu und Giddens – Löw 2017, 141.

⁶⁶ Ebd., 148.

⁶⁷ Arendt, Hannah: Vita activa. Oder Vom Tätigen Leben, München: Piper¹⁰2011, S. 61.

⁶⁸ Ebd., 35.

Gesellschaft strukturieren.⁶⁹ In diesem Sinne erscheint der Raum als Ausdruck einer gegebenen sozialen Konfiguration. Zuvor jedoch muss berücksichtigt werden, dass aufgrund der Wechselwirkungen zwischen Räumen und sozialen Konfigurationen die Konstituierung von Räumen zunächst einmal Ausdruck der Herausbildung einer sozialen Konfiguration ist. Gewissermaßen kann eine Parallelität in der Entwicklung von Räumen und den mit ihnen verbundenen sozialen Konfigurationen festgestellt werden. Die Entstehung eines sozialen Raumes muss daher als Prozess angesehen werden. Bei der Analyse des ‚Endproduktes Tanzplatz‘ gilt es somit den einzelnen Schritten dieses Prozesses Rechnung zu tragen.

In dieser Hinsicht kann die soziologische Raumtheorie bei der Untersuchung historischer Phänomene und Zusammenhänge erkenntnisfördernd angewendet werden. Denn mit ihrer Hilfe ist es möglich, anhand sozialer Handlungen, die an einen bestimmten Raum gebunden sind oder genauer gesagt in Wechselwirkung mit einem bestimmten Raum stehen, die diesen Handlungen zugrundeliegenden, kollektiven Verhaltensnormen und -regeln zu erkennen. Gerade in Hinblick auf die homerischen Epen als Quelle erscheint ein solches Vorgehen sinnvoll, da sie von genau dem berichten: konkreten Handlungen, die sich im Kontext einer übergeordneten Erzählung in gekennzeichneten Räumen, an genau beschriebenen Schauplätzen abspielen. Explizite Aussagen über die hinter diesem vordergründigen Geschehen stehenden gesellschaftlichen Strukturen finden sich in den Epen nicht. Am ehesten erfahren wir etwas über diese Dinge, wenn wir die beschriebenen Handlungen im Zusammenhang mit den dargestellten Räumen betrachten und dafür außerdem den Raum nicht als bloßen Ort, sondern im oben beschriebenen, relativistischen Sinne begreifen. Damit wird der Raum selbst zu einer Kategorie der Analyse sozialen Verhaltens, während er gleichzeitig darauf einwirkt und seinerseits daraus entstanden ist. Für die Geschichtswissenschaft bedeutet die Einbindung soziologischer Raumtheorie also eine Erweiterung des Erkenntnisgewinns, da sie der räumlichen Dimension sozialer Prozesse Rechnung trägt.⁷⁰

Für das vorliegende Thema ist die Berücksichtigung der räumlichen Dimension unerlässlich, da es sich bei dem hier betrachteten Tanz um eine örtlich, oder vielmehr räumlich gebundene Aktivität handelt. Anders als beim spontanen Tanz ohne Zuschauer handelt es sich bei dem hier zur Analyse stehenden Tanz um eine gemeinschaftliche, in der Regel sogar gesamtgesellschaftliche Aktivität, die sich in einem eigens dafür vorgesehenen

⁶⁹ Vgl. Löw 2017, 151.

⁷⁰ Insgesamt betrachtet sei in der Geschichtswissenschaft, verglichen mit anderen Kulturwissenschaften, die Hinwendung zur Raumperspektive relativ weit fortgeschritten, allerdings mangelt es hierbei mancherorts noch an Präzisierung, konstatiert hierzu Bachmann-Medick 2009, 313.

Raum ereignet. Diese Gebundenheit an einen Raum muss jedoch nicht zwingend einen einzigen Raum, den Tanzplatz, meinen, da der Raum oder besser Tanzraum erst, wie die Raumsoziologie lehrt, durch die gemeinschaftliche Aktivität entsteht und von einer bedeutungslosen freien Fläche zu einem bedeutsamen Raum wird. Einzig bei dem Tanzplatz auf der Agora wird die gesamtgesellschaftliche Dimension des Tanzes noch um einiges deutlicher, da die Agora nun einmal das Zentrum gemeinschaftlichen Lebens darstellte.

2.1.2. Die Entstehung sozialer Räume durch soziales Handeln

Weist man dem Raum nun also in der Untersuchung eine zentrale Rolle zu, muss im Anschluss an die Definition eines Raumbegriffs und auf ihr aufbauend danach gefragt werden, wie sich Raum konstituiert. Entscheidend hierbei ist zum einen die Anordnung materieller Dinge, die dem Raum sein vordergründiges Erscheinungsbild verleiht. Zum anderen und vor allem im vorliegenden Kontext stellt zudem der Mensch einen wichtigen Faktor in der Konstituierung von Räumen dar, und zwar nicht nur als ‚Anordner‘ der materiellen Güter, sondern auch in seiner Rolle als Bestandteil des Raumes selbst. Damit ist der Mensch ein integraler Bestandteil der Konstitution von Räumen.⁷¹ Welche Positionen genau Menschen innerhalb eines Raumes einnehmen, bestimmt sich sowohl durch ihre eigenen Handlungen als auch durch die Handlungen anderer, wobei es jederzeit möglich ist, dass Menschen ihre jeweils gegebene Position verändern oder verlassen, wodurch sie die Gesamtkonstitution des Raumes beeinflussen. „Darauf hinaus beeinflussen sie mit Mimik, Gestik, Sprache etc. die Raumkonstruktionen.“⁷²

Im nächsten Schritt ist zu fragen, wie die Herstellung von Beziehungen zwischen den einzelnen raumkonstituierenden Elementen erfolgt. Wichtig ist dies, da daran die tieferliegenden Bedeutungen deutlich werden, auf deren Grundlage sich die Beziehungen und mithin der Raum formieren konnten. Pearson und Richards fassen diese essentielle Komponente in der Analyse von Räumen folgendermaßen zusammen: „The relationship between spatial form and human agency is mediated by meaning. People actively give their physical environments meanings, and then act upon those meanings.“⁷³ In gleicher Weise verhält es sich mit dem Tanzplatz und den dort stattfindenden Handlungen, den Tänzen. So

⁷¹ So auch Löw 2017, 154f.

⁷² Ebd., 155.

⁷³ Pearson, Mike Parker; Richards, Colin: Ordering the World: Perceptions of Architecture, Space and Time, in: Dies. (Hgg.): Architecture and order. Approaches to social space, London: Routledge 2010, S. 1-37, hier S. 5.

stehen die Tänzer (als Handelnde) in einer Beziehung zum Tanzplatz (als Raum), ihre Positionen, in die sie von anderen gebracht werden oder die sie selbst bestimmen, um zu tanzen (also zu handeln), sind ein entscheidendes Element der Raumkonstitution und bringen die Beziehungen zwischen den Tänzern zum Ausdruck. Berücksichtigt man nun noch den Umstand, dass sich der (Haupt-)Tanzplatz auf der Agora, also im gemeinschaftlichen und politischen Zentrum befindet, wird deutlich, dass der Tanz und die Tänzer mit diesem Zentrum nicht nur topographisch, sondern eben auch soziologisch verknüpft sind, und zwar die Tänzer als „verknüpfte Elemente“, der Tanz in seinen verschiedenen Formen selbst als „Verknüpfungen“.⁷⁴

Im hier diskutierten Fall des Tanzplatzes gibt es jedoch als Besonderheit noch ein weiteres Element der Raumkonstitution: die Zuschauer. Auch sie spielen eine Rolle, die sich auf zwei unterschiedliche Weisen betrachten lässt. Betrachtet man die Zuschauer als Elemente des Tanzplatzes, ist es wichtig zu betonen, dass ihr Handeln anderen Regeln folgt als das der Tänzer. In ein und demselben Raum herrschen also verschiedene Handlungsmuster, gemäß derer sich die unterschiedlichen Akteure zu verhalten haben, ohne dass dabei die Einheit des Raumes zerstört würde. Betrachtet man die Zuschauer als Außenstehende, so ist es interessant, wie der Raum ‚Tanzplatz‘ mit dem Raum ‚Zuschauer‘ in einer Verbindung steht. Während beispielsweise die phaiakischen Königssöhne nämlich tanzen, sind auch die anderen Tänzer, die gerade nicht tanzen, sowie die übrigen Zuschauer ins Geschehen involviert, indem sie den Takt vorgeben und lärmten.⁷⁵ Räume überschneiden sich demnach mitunter, denn der Raum ‚Tanzplatz‘ hat Einfluss auf den Raum ‚Zuschauer‘ und umgekehrt. Auch an dieser gegenseitigen Beeinflussung (und folglich nicht nur ausschließlich am Geschehen auf dem eigentlichen Tanzplatz) werden soziale Strukturen sowie gesellschaftliche Regeln erkennbar.

Wie bereits oben erwähnt, können Räume, genauer gesagt: Raumkonstruktionen, prinzipiell jederzeit verändert werden, doch lassen sich auch viele Konstanten erkennen, entstanden durch soziale Strukturen und kollektive Regeln.⁷⁶ Da Strukturen und mithin das auf ihnen basierende Handeln wiederholbar sind, können somit auch Räume wiederholt werden, das heißt, ein bestimmter Typ Raum kann an unterschiedlichen Orten vorhanden sein. Löw

⁷⁴ Löw 2017, 157.

⁷⁵ Vgl. Hom. Od. 8,379-380.

⁷⁶ Vgl. Bourdieu oben.

spricht in diesem Zusammenhang von der „Institutionalisierung der Räume“⁷⁷ und konstatiert darüber hinaus, dass „(An)Ordnungen von Menschen [...] ebenfalls institutionalisiert sein“⁷⁸ können. Diese Feststellung führt Löw zu weiteren Überlegungen, die in der Analyse des Tanzplatzes als sozialem Raum eine Rolle spielen:

Bis hierhin wird die Konstitution von Raum vom Handeln ausgehend zur gesellschaftlichen Struktur hin gedacht. Mit der Institutionalisierung räumlicher (An)Ordnungen ist jedoch bereits auch die entgegengesetzte Perspektive eingenommen worden. Gesellschaftliche Institutionen verdanken ihr Bestehen der Reproduktion im alltäglichen Handeln. Sie bleiben jedoch bestehen, selbst wenn gesellschaftliche Teilgruppen sie nicht reproduzieren. Hier spätestens muss nun die Konstitution von Raum im Handeln in Wechselwirkung zu gesellschaftlichen Strukturen gedacht werden.⁷⁹

Die Frage, die sich nun stellt, lautet, inwiefern der Tanzplatz als ein institutionalisierter Raum angesehen werden kann. Bleibt er auch dann noch bestehen, hat er auch dann noch seine Bedeutung, wenn er nicht mehr reproduziert, also zum bedeutungsvollen Tanzen genutzt wird?

Durch die bisherigen Ausführungen zur Raumsoziologie ist ihre Bedeutung für die Untersuchung sowohl des Tanzplatzes als auch des sich auf ihm ereignenden Handelns, sprich des Tanzes, deutlich geworden. Nur wenn man den Tanzplatz als Raum im soziologischen Sinn begreift, entfaltet die Analyse desselben ihr volles Potential. Als Grundlage für dieses Vorhaben dient hauptsächlich Löws Raumsoziologie, die zwar auf Arbeiten anderer Soziologen aufbaut, sich ihnen gegenüber aber dadurch auszeichnet, dass sie das Phänomen ‚Raum‘ für sich allein und nicht überschattet von anderen Teildisziplinen wie etwa der Stadtsoziologie betrachtet. Dabei entwickelt sie ein einzigartiges Verständnis des Zusammenwirkens von Raum und Gesellschaft:

Wenn [...] davon ausgegangen werden kann, daß Räume im Handeln entstehen, dann können räumliche Strukturen nicht dem Gesellschaftlichen gegenübergestellt werden, sondern die in der Konstitution von Raum erzielte Reproduktion von Strukturen muß auch eine Reproduktion räumlicher Strukturen sein. Das Räumliche ist, so meine These, nicht gegen das Gesellschaftliche abzugrenzen, sondern es ist eine spezifische Form des Gesellschaftlichen. *Räumliche Strukturen* sind, wie zeitliche Strukturen auch, Formen *gesellschaftlicher Strukturen*.⁸⁰

Anhand der Analyse des Tanzplatzes als Raum können auf dieser Grundlage im Folgenden Rückschlüsse auf gesellschaftliche und mithin politische Strukturen gezogen werden.

⁷⁷ Löw 2017, 162.

⁷⁸ Ebd., 163.

⁷⁹ Ebd., 166.

⁸⁰ Ebd., 167; kursiv im Original.

2.2. Der Tanzplatz und seine Rolle in frühen Gemeinschaftszentren

Begreift man den Tanzplatz als einen sozialen Handlungsraum, in dem sich gemeinschaftliches Leben und gesellschaftliche Strukturen manifestierten, und betrachtet man diesen Raum damit vermutungsweise als einen maßgeblichen Faktor in der Formierung der Polis, sind seine Lage sowie seine konkrete Gestaltung von großer Relevanz. Nach der hier vertretenen These machte der Tanzplatz einen entscheidenden Teil der Gemeinschaftszentren aus, die vor allem im Zuge der – aus dem Zusammenwachsen kleinerer dorfähnlicher Siedlungen hervorgehenden – Entwicklung größerer Poleis entstanden und überhaupt erst einen echten Zusammenschluss zu einer gemeinsamen Polis ermöglichten.⁸¹

In welcher Form der Tanzplatz in die frühen Gemeinschaftszentren archaischer Poleis eingebunden war, lässt sich nur bedingt mit Hilfe archäologischer Zeugnisse feststellen, da ein Tanzplatz selbst aufgrund seiner Funktionsgebundenheit in aller Regel keine nennenswerten Zeichen seiner Existenz hinterlässt. Gänzlich unbrauchbar sind archäologische Quellen jedoch nicht, denn die enge Verbindung des Tanzplatzes zum Gemeinschaftszentrum insgesamt macht den Blick auf frühe Agorai lohnend, deren archäologische Erschließung je nach Polis teils tiefe Einblicke gewährt. Zwar begann die bauliche Ausgestaltung der Agora erst im 6. Jh. v. Chr. in größerem Maße, doch setzt diese zwangsläufig ein bereits zuvor existierendes Gemeinschaftszentrum voraus, dessen Struktur im Zuge der Gestaltung zwar monumentalisiert, nicht aber grundlegend verändert wurde; Rückschlüsse auf die Beschaffenheit in archaischer Zeit sind daher möglich.⁸² Ergänzt wird der archäologische Befund durch literarische Quellen. So liefern beispielsweise auch die homerischen Epen mit ihren Beschreibungen städtischer Gemeinschaftszentren in der Form von idealisierten Mustervorstellungen wichtige Erkenntnisse darüber, wie sich Gemeinschaftlichkeit in öffentlich zugänglichen sozialen Handlungsräumen (wie unter anderem dem Tanzplatz) artikulierte.

⁸¹ Als Beispiele für ein solches Zusammenwachsen kleinerer Siedlungen zu einer strukturierten Polis können Athen, Korinth und Megara gelten – Stein-Hölkeskamp, Elke: Das archaische Griechenland. Die Stadt und das Meer, München: C. H. Beck 2015, S. 126.

⁸² Zur Monumentalisierung ab dem 6. Jh. v. Chr. siehe Hölscher 1998, 19 und 85. Zu der weitgehenden Beibehaltung früherer Strukturen siehe Kenzler 1999, 91.

2.2.1. Terminologie des Tanzplatzes bei Homer

Wird in den homerischen Epen ein Platz als Tanzplatz beschrieben, so wird hierfür stets *χορός* verwendet – die Bezeichnung *όρχήστρα* findet sich erst ab dem 5. Jh. v. Chr.⁸³ Die Herkunft des Wortes *χορός* wird in der Regel auf *χῶρος* zurückgeführt, das mit ‚Platz‘, ‚Ort‘, ‚Raum‘ oder ‚Gebiet‘ übersetzt wird.⁸⁴ Daher ist die Übersetzung mit ‚Tanzplatz‘ treffend und wird dies oftmals als die ursprüngliche Bedeutung von *χορός* angesehen.⁸⁵ Einen *χορός* verortet Homer beispielsweise auf Ithaka, aber auch und vor allem auf den ‚märchenhaften‘ Inseln der *Odyssee*, wie Aiaia, Heimat der Zauberin Kirke, Thrinakia, Insel des Helios, und auf Scheria, wo die Phaiaken leben. Auch der auf dem Schild des Achill dargestellte Kosmos enthält einen Tanzplatz. Damit war der Tanzplatz ein fest etabliertes Konzept in der homerischen Welt und muss dem Epenpublikum folglich als selbstverständlicher Bestandteil seiner Lebenswirklichkeit wohlbekannt gewesen sein.

Abgesehen von der Erwähnung dieser konkreten *choroi* werden viele Poleis von Homer mit dem Epitheton *εὐρυχόρος* bedacht.⁸⁶ Dabei wird deutlich, dass der Tanzplatz – genauer: ein besonders guter, breiter Tanzplatz – nach homerischer Auffassung ein wichtiges Identitätskennzeichen ist. Denn der Kontext, in dem das Epitheton verwendet wird, kann ganz unterschiedlich sein; gemeinsam ist jeder Verwendung die Absicht, eine möglichst prägnante und auf Anhieb verständliche Charakterisierung der jeweiligen Polis zu liefern. „Wenn Homer eine Stadt mit den Worten *καλλίχορος* und *εὐρύχορος* preist, so heißt das, dass jede Stadt einen Reigenplatz hatte und eine wohlgeordnete einen besonders schönen.“⁸⁷ Die Beschreibung als *εὐρυχόρος* genügte somit bereits, um dem Epenpublikum zu verdeutlichen, um was für eine Art von Polis es sich handelte.

Zwar gibt Homer keine näheren Details zu diesen Tanzplätzen an, doch stellt das Epitheton *εὐρυχόρος*⁸⁸ selbst, das auch im Zusammenhang mit der Beschreibung Hypereias, der ehemaligen Heimat der Phaiaken, auftaucht, einen entscheidenden Hinweis dar.

⁸³ Mit einer ausführlichen Herleitung Kolb 1981, 3-4.

⁸⁴ O’Sullivan, J. N.: *χῶρος*, in: LfgrE, Band 4, Sp. 1298-1302.

⁸⁵ Vgl. Kolb 1981, 4. Allerdings lässt sich das Wort ebenfalls mit ‚(Chor-)Tanz‘ oder ‚Reigen(-tanz)‘ übersetzen, und seine Bedeutung kann zudem sowohl die Gruppe von Tänzern als auch die umgebenden Zuschauer umfassen – Beck, W.: *χορός*, in: LfgrE, Band 4, Sp. 1240-1243.

⁸⁶ So etwa: „die räumige Stadt Mykalessos [εὐρύχορον Μυκαλησσόν]“ (Hom. Il. 2,498); „in Sikyons räumiger Weite [εὐρύχόρῳ Σικυῶνι]“ (Il.23,299); „Elis, wo sie auf breiten Plätzen tanzen [”Ηλιδ' ἐς εὐρύχορον διαβήμενα]“ (Od.4,634f.); „die frühen Bewohner Hypereias, wo breite Plätze zum Tanzen sich fanden [εὐρυχόρῳ Υπερείῃ]“ (Od. 6,3f.); „Iolkos, wo weite Plätze zum Tanzen sich finden [εὐρυχόρῳ Ιαολκῷ]“ (Od. 11,256f.); „Theben mit breiten Plätzen zum Tanzen [εὐρυχόρον Θήβῃ]“ (Od. 11,264).

⁸⁷ Tölle-Kastenbein 1964, 80.

⁸⁸ Od. 6,4. Neben Hypereia und Scheria werden von Homer auch andere Poleis als *εὐρυχόροι* charakterisiert: Mykalessos (Il. 2,498), Theben (Od. 11,265), Elis (Od. 4,635), Iolkos (Od. 11,256), Ithaka (Od. 24,468), Sikyon (Il. 23,299) und Hellas selbst (Il. 9,478). Panopeis wird als *καλλίχορος* beschrieben (Od. 11,581).

Zusammengesetzt aus den Wörtern *εὐρύς* und *χορός* wird es in der Übersetzung von Weiher als Attributivsatz aufgelöst („Hypereia, wo breite Plätze zum Tanzen sich fanden“). Diese Aufspaltung in die beiden Bestandteile *εὐρύς* und *χορός* spiegelt den Sinn des Epithetons wohl am besten wider; eine wörtliche Übersetzung ins Deutsche ließe sich nur schwerlich finden. Um seine volle Bedeutung und vor allem den Sinn seiner Verwendung verstehen zu können, soll *εὐρυχόρος* im Folgenden dennoch als eine lexikalische Einheit aufgefasst und behandelt werden, ganz so wie andere homerische Epitheta.⁸⁹ Diese finden sich in den Epen in großer Zahl und werden häufig wiederholt, sodass mitunter an vielen Stellen formelhafte Wendungen auftreten. Daher steht zu vermuten, dass sie im Rahmen der *oral poetry* als Gedächtnissstützen für die vortragenden Rhapsoden anzusehen sind und somit neben ihrer Funktion als schmückendes Beiwerk einen praktischen Nutzen erfüllten.⁹⁰ Genaue Untersuchungen haben jedoch gezeigt, dass weder die schmückende noch die praktische Funktion im Vordergrund stehen, sondern eine sachliche: ihre Funktion, „*the identity of the thing in question*“ herauszustellen und damit „*designation, impression, value judgement*“⁹¹ in einem einzigen Wort zusammenzufassen.

Um nun diesen tiefergehenden Sinn im Fall des Wortes *εὐρυχόρος* erfassen zu können, gilt es zunächst, den Kontext seiner Erwähnung zu berücksichtigen. Wie bereits erwähnt, verweist der Ausdruck *εὐρυχόρος* im Falle der Phaiaken nachdrücklich auf ihre Herkunft: Es ist ihre Heimat Hypereia, die Homer explizit als *εὐρυχόρος* hervorhebt. Somit ist der Kontext „Heimat“ an dieser Stelle von besonderer Bedeutung; sie ist der Grundstein der Identität der Phaiaken, die sie sich in ihrer neuen Heimat auf Scheria bewahren wollen bzw. neu etablieren müssen. Dass ein guter Tanzplatz als ein Teil dieser Identität durch Homer hervorgehoben wird, ist überaus bemerkenswert. Die Heimat der Phaiaken ist also nicht etwa besonders groß oder klein oder in anderer Hinsicht einzigartig, sondern sie besticht durch den Umstand, dass sich dort ein guter, breiter Tanzplatz befindet. Der Tanzplatz ist das essentielle Charakteristikum, das die Phaiaken am treffendsten beschreibt.

Ein Tanzplatz als wichtiger Teil ihrer Identität findet sich ebenfalls in der neuen Heimat der Phaiaken auf Scheria wieder. Das Epitheton passt folglich auch zu Scheria, es bezieht sich auch hier nun selbstverständlich auf die neue Heimat der Phaiaken, mithin auf ihre Polis.

⁸⁹ Für eine umfangreiche und grundlegende Aufstellung siehe Parry, Milman: *The Traditional Epithet in Homer. (Translation of L'Épithète traditionnelle dans Homère; Essai sur un problème de style homérique,* Paris 1928), in: Parry, Adam (Hg.): *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry,* Oxford [u. a.]: Oxford University Press 1987, S. 1-190, *passim*.

⁹⁰ So fasst Paolo Vivante die weit verbreitete Auffassung von Epitheta zusammen – Vivante, Paolo: *The Epithets in Homer. A Study in Poetic Values*, New Haven: Yale University Press 1982, S. 6.

⁹¹ Ebd., 4.

In seiner Untersuchung von Epitheta, die in Zusammenhang mit einer Polis auftreten, kommt Scully zu dem Ergebnis, „that the fortification system, the city’s sanctity, and its inhabitants form a close mutually supporting conception of the city.“⁹² Das ‚normale‘ Konzept ‚Polis‘, das nach Scully aus Mauern, Tempeln sowie Bewohnern besteht, wird gerade im Falle der Phaiaken durch Homer aber noch um einen Tanzplatz ergänzt. Allem Anschein nach macht damit für Homer gerade das Vorhandensein eines guten Tanzplatzes die Ideal-Polis der Phaiaken so besonders – zumal Homer ebenfalls betont, dass die Planung und Ausgestaltung der jeweiligen phaiakischen Heimat nicht etwa willkürlich, sondern sehr bewusst durchgeführt worden sind; so gehen sie zum einen auf den „göttergleiche[n] Nausithoos“⁹³ zurück und zum anderen auf seinen Sohn Alkinoos, „den die Götter beim Planen belehrten.“⁹⁴ Die Kraft zur Gestaltung der eigenen Umwelt hebt der Dichter hiermit als ein wesentliches Charakteristikum der Phaiaken hervor. Die Resultate ebendieser Gestaltung erhalten folglich einen hohen Stellenwert und sind von besonderer Bedeutung. Der Tanzplatz als ein zentrales dieser Gestaltungsresultate ist ein essentieller und sogar traditioneller Bestandteil der phaiakischen Stadtplanung sowie -gestaltung. Der Tanzplatz der Phaiaken ist damit ein wichtiger Bestandteil ihrer kollektiven Identität als Polisgemeinschaft.

2.2.2. Verortung in der Öffentlichkeit

Aufgrund dieser identitätsstiftenden Bedeutung liegt es nur nahe, den Tanzplatz als einen klar definierten Platz in der Öffentlichkeit zu begreifen, der einen Teil des ideellen Zentrums der Polis ausmachte. Erkennbar wird dies ebenfalls am Beispiel der Phaiaken, wenn nämlich Nausikaa ihren Ausflug an den Fluss zum Waschen gegenüber ihrem Vater, König Alkinoos, damit rechtfertigt, dass es für ihre Brüder wichtig sei, mit sauberen Gewändern auf dem Tanzplatz zu erscheinen: „Fünf liebe Söhne hast du im Hause, zwei sind vermählt, die anderen drei sind blühende Burschen! Gehen sie zum Tanzplatz, wollen sie frischgewaschne Gewänder, immer wieder, und mir liegt am Herzen, an all dies zu denken.“⁹⁵ Eine genauere Charakterisierung des Platzes findet an dieser Stelle zwar nicht statt, jedoch wird deutlich, dass es sich um einen klar definierten Platz gehandelt haben muss, dass er sich also immer an derselben Stelle befunden hat und nicht etwa spontan jeder freie Platz zu einem Tanzplatz hätte umfunktioniert werden können. Darüber hinaus war der Tanzplatz offenbar ein

⁹² Scully, Stephen: Homer and the Sacred City, Ithaca [u. a.]: Cornell University Press 1990, S. 113.

⁹³ Od. 6,7.

⁹⁴ Od. 6,12.

⁹⁵ Od. 6,62-65.

prominenter Ort in der Öffentlichkeit, so dass es für die Königssöhne vor allem bei ihrem Besuch an diesem Ort wichtig war, mit ihren Gewändern einen guten Eindruck zu hinterlassen. Der Tanzplatz war also ein Ort, an dem zunächst einmal gesellschaftliches Leben stattfand, nach der Devise: Sehen und gesehen werden! Wie man sich hier präsentierte, das hatte Rückwirkungen auf die eigene gesellschaftliche Stellung.⁹⁶ Daher kommt für Alkinoos' Söhne gar nichts anderes in Frage, als mit der bestmöglichen Kleidung auf dem Tanzplatz zu erscheinen.

Trotz seiner deutlichen Präsenz im Poliskonzept der Epen und seiner klar definierten Funktion, war dieser Tanzplatz indessen von ambivalentem Charakter, da er keine permanente Struktur darstellte, sondern nur aus Anlass eines Agons hergerichtet wurde.⁹⁷ So wird anhand der zentralen Wettkampfszene während Odysseus' Aufenthalt bei den Phaiaken erkennbar, dass der Tanzplatz anscheinend nicht immer in einem gleich schönen, guten Zustand war. Als krönender Höhepunkt dieser Wettkämpfe wird hier nämlich ein Tanz veranstaltet, für dessen ordnungsgemäßen Verlauf die Aisymneten verantwortlich zeichnen: „Auserlesene Ordner [αἰσυμνῆται] erhoben sich, Leute des Volkes, neun im Ganzen, und sorgten für den rechten Verlauf bei den Spielen, machten den Tanzplatz eben und schufen den Raum für das Wettspiel.“⁹⁸ Der Tanzplatz muss in diesem Fall also vor seiner Nutzung hergerichtet werden, indem er vermutlich geebnet, geglättet, vielleicht abgezogen wird, damit ein Tanz stattfinden kann. Allem Anschein nach sind somit die vorangehenden Wettkämpfe auf ebenjenem Tanzplatz ausgetragen worden, was ihn derart in Mitleidenschaft gezogen hat, dass nun die Notwendigkeit besteht, ihn zu glätten. Dieser Vorgang klingt auch in der Formulierung „πέπληγον δὲ χορόν θεῖον ποστίν“⁹⁹ an, auf deren Doppeldeutigkeit bereits Wegner hinwies.¹⁰⁰ Damit wird deutlich, dass die Beschaffenheit des Platzes am ehesten als aus losem Boden, Sand bestehend vorstellbar ist.

Gebäude waren auf diesem Tanzplatz ebenfalls nicht vorhanden. Neben der Funktion, die eine freie Fläche erforderte, ist vor allem die Erwähnung der Tätigkeit der Aisymneten ein Hinweis auf die fehlende Bebauung des Platzes: Die Aisymneten glätten nicht nur die

⁹⁶ Für den Tanzplatz der Polis Eltinyia auf Kreta beobachtet Seelentag die gleiche Funktion, der Tanzplatz „war also im öffentlichen Leben und für die Darstellung von persönlichem Status von großer Bedeutung.“ – Seelentag 2015, 458.

⁹⁷ Auf diesen Umstand verweist neben anderen vor allem Dubbini, Rachele: Agones on the Greek Agora between Ritual and Spectacle: Some Examples from the Peloponnese, in: Michaels, Axel [u. a.] (Hgg.): Ritual Dynamics and the Science of Ritual. Band 2: Body, Performance, Agency, and Experience, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2010, S. 157-181, hier S. 159.

⁹⁸ Od. 8,258-260. Für detaillierte Ausführungen zu den Aisymneten siehe Kapitel: Die Bedeutung des Tanzes bei den Phaiaken.

⁹⁹ Od. 8,264.

¹⁰⁰ Vgl. Wegner 1968, 40.

Fläche, sondern sie schaffen zusätzlich „Raum für das Wettspiel“. Demnach war der Platz zwar vollgestellt mit irgendetwas, aber er war nicht bebaut. Welche Gegenstände befanden sich auf dem Tanzplatz? Möglicherweise standen dem Dichter hier die Überreste der zuvor stattgefundenen Wettkämpfe vor Augen, wie etwa der Diskos oder die Markierungen vom Weitsprung. Es wäre auch denkbar, dass eine Bestuhlung oder Tribüne gemeint ist, die den Zuschauern Sitzplätze zur Beobachtung des Spektakels geboten hätte, oder dass gar die Zuschauer selbst „aus dem Weg geräumt“ werden mussten. Mit absoluter Sicherheit lässt sich keine dieser Vermutungen bestätigen. Es wird jedoch deutlich, dass zumindest der Tanzplatz auf Scheria keine permanente bauliche Struktur darstellte, sondern allenfalls mit rudimentären Bauelementen oder beweglichen Gegenständen bestückt war. Insgesamt war der Tanzplatz damit ein multifunktionaler Platz im sozialen, gemeinschaftlichen Zentrum der Polisöffentlichkeit.

Abgesehen von dem Epitheton *εὐρυχόπος* lässt angesichts fehlender expliziter Beschreibungen die Art des Tanzes Rückschlüsse auf die Form des Platzes zu. Die für die archaische Zeit überlieferte Form des Tanzes ist der Ringtanz bzw. Reigen,¹⁰¹ weshalb die Vermutung naheliegt, dass der für diesen Tanz vorgesehene Platz von runder Gestalt war.¹⁰² Ein solcher Platz wird daher bei der Beschreibung Scherias wahrscheinlich vor Augen gestanden haben. Auch der Ort, an dem der Tanz in der ausführlichen Szene auf dem Schild des Achill¹⁰³ stattfindet, wird allein durch die Tanzbewegungen der Jünglinge und Mädchen, die „kreisend liefen [...] mit wohlbemessenen Tritten leicht umher, so wie wenn ein Töpfer die passende Scheibe sitzend mit prüfenden Händen erprobt, wie schnell sie sich drehe“,¹⁰⁴ beschrieben: Die kreisenden Bewegungen¹⁰⁵ sowie der Vergleich mit einer Töpferscheibe lassen die Vorstellung eines runden Tanzplatzes entstehen.¹⁰⁶

Der dem Tanzplatz seine Form gebende Reigentanz hatte einen genuin gemeinschaftsfördernden Hintergrund. Bereits durch „the act of moving in a circle, possibly

¹⁰¹ Vgl. Wegner 1968, 41; Kolb 1981, 17.

¹⁰² Kolb 1981, 17 geht zudem davon aus, dass auch aus späteren Quellen bekannte „rechteckige Tänze“ auf dem runden *choros* bzw. der runden oder halbrunden *orchestra* aufgeführt wurden, dass man die Gestalt des Tanzplatzes also stets beibehielt.

¹⁰³ Vgl. Il. 18,590-606.

¹⁰⁴ Il. 18,599-601.

¹⁰⁵ Neben dem Kreistanz erwähnt Homer auch, dass in Reihen getanzt wird (Il. 18,602). Diese Reihen widersprechen der Kreisform des Platzes keineswegs. Es ist etwa denkbar, dass die Reihen als konzentrische Kreise angeordnet waren, wobei beispielsweise der Mädchenreigen einen inneren Kreis bzw. Ring bildete, der Reigen der Jünglinge den äußeren.

¹⁰⁶ Von der runden Form des Tanzplatzes geht auch Byre aus – Byre, Calvin S.: Narration, Description and Theme in the Shield of Achilles, in: The Classical Journal 88, Heft 1, 1992, S. 33-42, hier S. 39.

holding hands, the individual is fused into the group, which becomes one entity.“¹⁰⁷ Darüber hinaus entstehe durch Reigentanz „a feeling of solidarity amongst the participants, uniformity of movement being crucial to the harmonious performance of the act“.¹⁰⁸ Die Kreisform, sowohl des Tanzes als auch des Tanzplatzes, hatte also eine symbolische Bedeutung, was vor allem hervorzuheben ist, wenn man den Tanzplatz als Handlungsräum im soziologischen Sinne begreift. So habe der Tanz im Kreis Lonsdale zufolge ein „protective goal“, das sich aus „the image of the Couretes performing around the altar of Zeus“¹⁰⁹ herleitet. Die Schutzfunktion bezieht sich dabei vor allem auf die Gemeinschaft, die durch die Kreisform symbolisch zusammengehalten und zentriert werden soll. Denn „the feature of ‚circularity‘ is related to that of ‚center‘“¹¹⁰; das Zentrum des Kreises bildet also gewissermaßen einen Kern, um den herum sich die Gemeinschaft formiert, an dem sie sich damit auch ausrichtet und der die einzelnen Mitglieder eng aneinanderbindet.¹¹¹

Bei der Formgebung des Tanzplatzes spielten nicht zuletzt auch die Zuschauer eine Rolle, die gemäß sozialer Handlungstheorie einen nicht unwesentlichen Anteil am Tanzgeschehen hatten und damit vermutlich ebenfalls Einfluss auf die Form der Tanzfläche nahmen. So mag die runde Form des Tanzplatzes die „natürliche Anordnung“¹¹² der Zuschauer im Kreis (oder auch Halbkreis) widerspiegeln.¹¹³

2.2.3. Der Tanzplatz und die Agora

Als klar definierter Platz von runder Gestalt und von großer Bedeutung für die Gemeinschaft befand sich der Tanzplatz im ideellen Zentrum ebenjener Gemeinschaft und damit auf der Agora, welche eine wichtige Rolle im öffentlichen Leben der Polisbewohner spielte. Dieser topographische Zusammenhang wird beispielsweise durch die Schilderungen in der *Phaiakis* erkennbar, in deren Verlauf Agone, unter anderem in Form von Tänzen, auf der

¹⁰⁷ Soar, Kathryn: Circular Dance Performances in the Prehistoric Aegean, in: Michaels, Axel [u. a.] (Hgg.): *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*. Band 2: Body, Performance, Agency, and Experience, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2010, S. 137-156, hier S. 151.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Lonsdale 1993, 163. Zum Mythos der Koureten, sie hätten Chronos mit Hilfe eines Tanzes getäuscht vgl. Diod. 5,65,4 sowie Dion. Hal. ant. 7,72,7.

¹¹⁰ Calame 2001, 38.

¹¹¹ So kommt Fitton zu dem Ergebnis, dass die Kreisform beim Tanz Besitzergreifung und Inkorporation symbolisiere – Fitton, J. W.: *Greek Dance*, in: *he Classical Quarterly* 23, Heft 2, 1973, S.254-274, hier S. 262.

¹¹² Kolb 1981, 17.

¹¹³ Ebd.: „D. h. der griechische Tanzplatz, soweit er durch die Z u s c h a u e r begrenzt wurde, war ursprünglich kreisrund.“ Damit wendet sich Kolb gegen die von Gebhard vorgebrachten These, dass die runde Form eine Ausnahme, nicht aber die Regel darstelle – Gebhard, Elizabeth: *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater*, in: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 43, Heft 4, 1974, S. 428-440.

Agora stattfinden: „Alle drängten zum Markt [εις ἀγορήν], es folgte der zahllose Haufe, Tausende, Junge und Edle, traten in Menge zum Kampf an.“¹¹⁴ Die darauf folgende Beschreibung der Wettkämpfe der Phaiaken lässt klar erkennbar durchscheinen, dass es einen topographischen Zusammenhang zwischen der Agora und dem Tanzplatz gab – eine Vermutung, die ebenfalls in der Mehrheit der Forschungsbeiträge zur Agora etabliert ist.¹¹⁵ So wird im Anschluss an diese Wettkämpfe auf der Agora ebendort der Tanzplatz hergerichtet; von einem Ortswechsel erwähnt der Dichter in der ansonsten sehr szenisch geschilderten Episode nichts.¹¹⁶ Zudem deutet auch umgekehrt die bereits beschriebene Notwendigkeit, den Tanzplatz vor seinem Gebrauch zu ebnen, wie oben erwähnt, darauf hin, dass er zuvor durch die Wettkämpfe in Unordnung gebracht worden war, dass Wettkampfplatz und Tanzplatz, mithin also Agora und *choros*, identisch waren.

Dass die Agora und der Tanzplatz eine Einheit bildeten, zeigt sich ebenfalls am Beispiel Ithakas, wenngleich eine Szene der *Odyssee* auf den ersten Blick das Gegenteil vermuten lässt: Nach dem Freiermord versammeln sich die Hinterbliebenen zunächst auf der Agora, und „mehr als die Hälften“¹¹⁷ stimmt Halitherses‘ Vorschlag zu, keinen Angriff zu unternehmen; die Übrigen jedoch folgen Eupeithes und greifen zu den Waffen: „Aber als sie das männliche Erz auf dem Leibe nun hatten, trafen sich alle am Rande der Stadt auf dem breiten Tanzplatz.“¹¹⁸ Bei genauerer Betrachtung wird jedoch offensichtlich, dass der Tanzplatz nicht tatsächlich getrennt von der Agora am Rand der Stadt lag, sondern dass Homer hier vielmehr entgegen der vorfindlichen Stadtgeographie etwas in Szene setzen wollte, und zwar die Relevanz des Tanzplatzes für die Formierung von Gemeinschaften. Was nämlich zunächst unter praktischen Gesichtspunkten lediglich als geeigneter Treffpunkt erscheint, hat letztlich eine inhaltliche Bedeutung. Denn der Tanzplatz fungiert hier als Versammlungsort für diejenigen, die in der eigentlichen Beratung auf der Agora keine Mehrheit erzielen konnten, sich aber nun zu einer Art Subgemeinschaft formieren und zu diesem Zweck nicht zufällig den Tanzplatz nutzen. Denn dieser stellt einen ursprünglichen Versammlungsort in der Öffentlichkeit dar, einen Ort, der für eine Gemeinschaft von ideeller Relevanz ist, da er sich potentiell dazu eignet, Gemeinschaftlichkeit abzubilden. Die Zerrissenheit, die auf die Mehrheitsentscheidung zum

¹¹⁴ Vgl. Od. 8,109f.

¹¹⁵ Vgl. Kolb 1981, 4 mit einem Überblick über die ältere Forschung.

¹¹⁶ Vgl. Od. 6,258-260.

¹¹⁷ Od. 24,464.

¹¹⁸ Od. 24,467f.

weiteren Vorgehen gegen den heimgekehrten Odysseus folgt,¹¹⁹ wird hier also durch die topographische Verdrängung des Tanz- und Versammlungsplatzes in Szene gesetzt. Die Einheit von Agora und Tanzplatz und damit die ideelle Zentralität von letzterem standen damit so klar vor Augen, dass eine Trennung des Tanzplatzes von der Agora literarisch genutzt werden konnte, um eine bürgerkriegsnahe, gemeinschaftsbedrohende Konfliktsituation wirkungsvoll aufzubereiten.

Begründet wird diese von Homer nachdrücklich hervorgehobene Einheit von Agora und Tanzplatz in der Forschung mehrheitlich mit Hilfe praktischer Erwägungen: Die Agora als geräumiger Platz habe eben auch schon immer Raum zum Tanzen geboten.¹²⁰ Derartige Erwägungen mögen durchaus zutreffen; sie greifen allerdings zu kurz, da Tanz, verglichen mit anderen Agonen, die auf der Agora ausgetragen wurden,¹²¹ eine besondere Rolle einnahm.¹²² Diese bestand in seiner kultischen Funktion, und da bereits die frühe Agora über ein Heiligtum einer für die Gemeinschaft wichtigen Gottheit oder eines Polisheros verfügte,¹²³ galt der auf dem Tanzplatz der Agora aufgeführte Tanz ganz ausdrücklich dieser Gottheit und war mithin von gemeinschaftskonstituierender Bedeutung. Die untrennbare Verbindung von Kult und Politik wird in solchen polisbezogenen Kulthandlungen sichtbar und daher haben auch der Tanzplatz und die dort aufgeführten Tänze politische Bedeutung: „Der Zusammenhang zwischen Agora und Agonen war folglich kein rein topographischer, sondern ein kultischer und damit auch politischer.“¹²⁴ Die besondere Rolle des Tanzes wird ebenfalls in der synonymen Verwendung von *χορός* und *ἀγορή* deutlich,¹²⁵ die für Sparta sogar bis in römische Zeit bezeugt ist.¹²⁶ Damit war die Verbindung zwischen Tanzplatz und Agora keine rein topographische, sondern in erster Linie eine inhaltliche, wie bereits Martin in seiner ausführlichen Untersuchung zur griechischen Agora es vorgeschlagen hat.¹²⁷

¹¹⁹ Vgl. Flraig, Egon: Die Mehrheitsentscheidung. Entstehung und kulturelle Dynamik, Paderborn [u. a.]: Ferdinand Schöningh 2013, S. 180, der die Spaltung der Ithaker in der Frage, wie man auf Odysseus‘ Rache an den Freiern reagieren solle, folgendermaßen kommentiert: „Das drohende Mißlingen von politischer Gemeinschaft verleiht dem Ausgang des Epos seine deiktische Kraft. [...] Die Gemeinde ist außerstande, gemeinsam zu handeln, weil sie nicht imstande ist, einen gemeinsamen Beschluss zu fassen.“

¹²⁰ Für einen Überblick über entsprechende Forschungsbeiträge siehe Kolb 1981, 4.

¹²¹ Dubbini 2010 hebt unter diesen vor allem den Wettkauf hervor.

¹²² Auch Kolb attestiert dem Tanz, verglichen mit den anderen Agonen geometrischer und archaischer Zeit, eine Sonderstellung – Kolb 1981, 8.

¹²³ Vgl. Hölscher 1998, 43f.; Kenzler 1999, 65; Dubbini 2010, 158. Im Falle der Phaiaken beispielsweise berichtet Homer von einem Poseidonheiligtum auf der Agora (Od. 6,266) – mit Poseidon sind sie bzw. ihre gemeinschaftliche Identität besonders eng verbunden, so betrachten sie ihn als ihren Stammvater (Od. 7,54-57), er ist es auch, dem sie ihre Kunstfertigkeit in der Schifffahrt verdanken, und er ist letztlich derjenige, der sie dafür bestraft, dass sie Odysseus helfen (Od. 13,149-164).

¹²⁴ Kolb 1981, 8.

¹²⁵ Vgl. Kenzler 1999, 239.

¹²⁶ Vgl. Paus. 3,11,9.

¹²⁷ Vgl. Martin 1951, 149-158. Martin war der erste, der die rein praktischen Begründungen anderer Forscher zurückwies und stattdessen den Tanzplatz einer Polis ihrem politischen Zentrum zuordnete.

Bereits die frühe Agora, die bei Homer bezeugt ist, bot Raum für politische Versammlungen, Rechtsprechung und Agone.¹²⁸ Sie war „der wichtigste Ort, an dem das Leben der Polis-Gemeinschaft sich kristallisierte“.¹²⁹ Durch die topographische Verbindung dieser Funktionen an einem Ort wird ihre Bedeutung für die Gemeinschaft aktualisiert. Der Tanzplatz war innerhalb dieses Gefüges ein entscheidendes Bindeglied, da er eine Schnittmenge der drei Hauptfunktionen der Agora darstellte.

Durch seine Lage auf der Agora befand sich der Tanzplatz nicht nur im ideellen Zentrum der Polisgemeinschaft, sondern auch im topographischen Zentrum der Stadt. Die Lage zahlreicher historischer Agorai bestätigt dies; so befanden sich etwa die Agorai von Korinth und Megara an der Kreuzung älterer, bedeutender Straßen, die beim Zusammenwachsen kleinerer Siedlungen zu einer Polis deren Zentrum bildeten und einen geeigneten Ort für die Agora boten.¹³⁰ In Neugründungen wie etwa den Kolonien Megara Hyblaea, Kyrene und Poseidonia wurde sogar von Beginn an ein Platz im topographischen Zentrum der Stadt freigehalten, um ihn als Agora nutzen zu können.¹³¹

Homer hingegen scheint die Agora auch an anderen, weniger zentralen Stellen einer Stadt gekannt zu haben. Dies lässt vermuten, dass die Agora und der Tanzplatz zunächst in erster Linie ein ideelles Zentrum darstellten und erst im späteren Verlauf der Formierung der Polis auch ihre topographische Zentralität angestrebt wurde. So lokalisiert Homer beispielsweise die Agora der Phaiaken „παρὰ νησὶ“,¹³² was ihre Lage sowie die des auf ihr befindlichen Tanzplatzes am Hafen und damit nicht unmittelbar im Zentrum der Siedlung impliziert.¹³³ Auch die Agora Ithakas lag mutmaßlich nicht im Zentrum, sondern vielmehr am Stadtrand.¹³⁴

2.2.4. Tanzplatz und „heiliger Kreis“

Ein anderer Ort, der wie der Tanzplatz ebenso von runder Gestalt war, wird zu Beginn der Schildbeschreibung erwähnt, in der sogenannten „Stadt im Frieden“: Im „heiligen Kreis“ (ἱερὸς κύκλος) wird vor der versammelten Menge ein Rechtsstreit zwischen zwei Männern ausgetragen, die sich wegen der Sühnung eines Tötungsdelikts streiten.¹³⁵ Die abschließende

¹²⁸ Vgl. Hölscher 1998, 38.

¹²⁹ Ebd., 29.

¹³⁰ Vgl. Stein-Hölkeskamp 2015, 126.

¹³¹ Vgl. Hölscher 1998, 35f.

¹³² Od. 8,5.

¹³³ Kenzler geht davon aus, dass die Agora der Phaiaken am Rand ihrer Stadt zu lokalisieren ist, seiner Meinung nach sogar außerhalb der Stadtmauer – Kenzler 1999, 64.

¹³⁴ Als Zeus nämlich zwei Adler schickt, kreisen sie über der Agora, um „dann nach rechts über Stadt und Häuser der Leute“ – Od. 2,154 – zu verschwinden.

¹³⁵ Vgl. Il. 18,497-501.

Rechtsfindung liegt in den Händen der γέροντες; sie „saßen umher im heiligen Kreis auf geglätteten Steinen, hatten in Händen die Stäbe der luftdurchtönenden Boten, sprangen mit ihnen dann auf und redeten wechselnd ihr Urteil.“¹³⁶ Der eigentliche Aushandlungsprozess findet also in einem ausgewiesenen und von Herolden abgeschirmten¹³⁷ Raum von runder Gestalt statt. Seine Form wird explizit hervorgehoben und erinnert damit an die ebenfalls runde Form des Tanzplatzes.

Beide, homerischer Tanzplatz wie auch „heiliger Kreis“, haben also eine runde Form und befinden sich im öffentlichen Raum. Diese Parallelen sind nicht zufällig oder nur topographischer Natur, sondern erschließen sich, wenn man sie als inhaltliche Parallelen begreift:

Zunächst sind hier die besonderen Verhaltenskodizes zu nennen, die beiden, Tanzplatz wie „heiligem Kreis“, gemeinsam sind und auf einen Gegensatz zwischen einem Drinnen innerhalb des Kreises und einem Draußen außerhalb des Kreises verweisen. Im „heiligen Kreis“ wie auf dem Tanzplatz gibt es die im Kreis Angeordneten, die das Geschehen aktiv gestalten; der Rest, diejenigen außerhalb des Kreises also, ruft zwar Beifall, ist aber nicht, wie die Akteure innerhalb des Kreises, unmittelbar selbst beteiligt. In dieser Hinsicht ist die Rolle derjenigen außerhalb des Kreises zwar in gewisser Weise die von Ausgeschlossenen, zugleich jedoch sind sie am Geschehen als Ganzem beteiligt, komplettieren es überhaupt erst.

Verstärkt wird diese Unterscheidung in ein Drinnen und ein Draußen durch jeweils spezifische Epitheta, die eine besondere Kompetenz ausweisen: Im „heiligen Kreis“ darf nur reden, aktiv sein, wer das Zepter hat;¹³⁸ im Tanzkreis darf nur tanzen, aktiv sein, wer sich beispielsweise durch spezielle Kleidung auszeichnet. Das Erscheinungsbild der Tanzenden auf dem Tanzplatz ist wichtig, da durch den Tanz, wie dargestellt, gemeinschaftliches Zusammenleben ausgehandelt und ausgedrückt wird.¹³⁹ Erkennbar wird dies an der ausführlichen Beschreibung der Kleidung der Tanzenden auf dem Schild des Achill.¹⁴⁰ Aufwendige Kleidung als Motiv bei Homer begegnet auch in der *Phaiakis*, wenn Nauskiaa betont, dass ihre Brüder, die Königssöhne, nur in frisch gewaschenen Kleidern zum Tanz gehen können.¹⁴¹ Möglichst aufwendig gekleidet am Tanz teilzunehmen, war folglich von

¹³⁶ Il. 18,503-505.

¹³⁷ Vgl. Il. 18,502: „Herolde hielten indessen das Volk in Ordnung.“

¹³⁸ Zepter als Zeichen des Rederechts innerhalb des Beratungskreises werden z. B. auch bei Nestor in Pylos erwähnt: „Jetzt saß dort der Gerenier Nestor, der Hort der Achaier, hielt umringt von all seinen Söhnen das Szepter in Händen.“ – Od. 3,411f.

¹³⁹ Siehe hierzu ausführlicher das Kapitel: Raumsoziologie für den Tanzplatz.

¹⁴⁰ Vgl. Il. 18,595-598.

¹⁴¹ Vgl. Od. 6,62-64.

großer Bedeutung; Kleidung erscheint als „hallmark of a prosperous civilized society“.¹⁴² Sozialer Status fand also auch und gerade im Kontext des Tanzes seinen Ausdruck in Kleidung. Auf dieser Grundlage sind vor allem die tanzenden Mädchen auf dem Schild als „reichbegütert“ zu erkennen. Zugeschrieben wurde dieser Status sowohl von den Tanzenden selbst als auch von den umherstehenden Zuschauern, die auch auf diese Art in das Tanzgeschehen involviert waren.

Bei dem jeweils im Kreis stattfindenden Geschehen – der gerichtlichen Verhandlung und dem Tanz – stehen nicht so sehr irgendwelche Ergebnisse im Vordergrund als vielmehr die Aktion, die Handlungen also, die das Geschehen bestimmen. So bleibt im Falle der Gerichtsszene der Ausgang der Urteilsfindung ganz offen, während der Aushandlungsprozess selbst ausführlich und anschaulich geschildert wird. Auch die Tanzszene endet ganz unvermittelt ohne Ergebnis. Wichtiger scheint dem Dichter zu sein, was sich während des Tanzes ereignet: Wie sich die Tanzenden bewegen, wie sie gekleidet sind, wie sich die Zuschauer verhalten; all das wird hervorgehoben. Damit gewichtet Homer in seiner Schildbeschreibung Handlungen sowie soziale Interaktion stärker als deren Resultate.

Das Spektrum der Handelnden ist sowohl auf dem Tanzplatz als auch im „heiligen Kreis“ bemerkenswert groß. Zu den am Tanz Beteiligten zählen in erster Linie die „blühenden Jünglinge“ und „reichbegüterten Mädchen“, in zweiter Linie die Menschenmenge ($\delta\mu\lambda\omega\varsigma$), das Volk, welches den Tanz verfolgt und durch seine Reaktionen indirekt in die Tanzhandlungen einbezogen ist. Im „heiligen Kreis“ agieren die $\gamma\acute{e}pov\tau\epsilon\varsigma$, indem sie über den ihnen anvertrauten Fall beraten, während das Volk wiederum das Geschehen umsteht und durch Zurufe reagiert. Dadurch nimmt es einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Handlungen innerhalb des Kreises, wie daraus ersichtlich wird, dass das Volk von eigens dafür bereitstehenden Herolden gebändigt werden muss – seine Reaktionen auf das Geschehen scheinen also durchaus rege auszufallen. Sowohl in der Gerichtsszene als auch in der Tanzszene sind damit sämtliche Akteure der Gemeinschaft, die im öffentlichen Leben stehen, in jeweils unterschiedlichen Rollen involviert.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Altersverteilung. In der Gerichtsszene sind es wörtlich $\gamma\acute{e}pov\tau\epsilon\varsigma$,¹⁴³ die im Kreis agieren und über ein hohes Alter verfügen, sei es im biologischen oder sozialen Sinne. Das Volk, das sie umsteht, dürfte zum größten Teil aus

¹⁴² Taplin, Oliver: The Schild of Achilles within the *Iliad*, in: Carins, Douglas L. (Hg.): Oxford Readings in Homer's *Iliad*, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 342-364, hier S. 354.

¹⁴³ Il. 18,503.

in beiderlei Hinsichten jüngeren Gemeinschaftsmitgliedern bestehen. In der Tanzszene agieren Jünglinge im Kreis; die Individuen in der sie umstehenden Menschenmenge sind unterschiedlichen Alters, sicherlich jedoch mehrheitlich älter als die Tanzenden. Diese invertierte Altersverteilung deutet auf eine gegensätzliche Gewichtung der Handlungen im Kreis. So unterschiedlich diese Schwerpunkte zunächst erscheinen mögen, zeigt sich doch, dass die Aktionen im Kreis letztlich gleicher Natur sind: In dem einen wie in dem anderen Fall liegt die Wahrung der Ordnung innerhalb der Gemeinschaft dem Geschehen im Kreis zu Grunde. Auf dem Tanzplatz wird die Position einzelner Gemeinschaftsmitglieder innerhalb des sozialen Gefüges der Gemeinschaft ausgehandelt; über die Zugehörigkeit wird also gesellschaftliche Ordnung hergestellt und im Tanzgeschehen sichtbar gemacht. Das Geschehen im „heiligen Kreis“ betrifft eine Auseinandersetzung zwischen zwei Mitgliedern der Gemeinschaft, an deren friedlicher Beilegung alle interessiert sind. Dem Streit der Männer liegt eine Verletzung des geltenden Tötungsrechts, demgemäß eine Sühnezahlung im Falle einer Tötung geleistet werden muss, zugrunde.¹⁴⁴ Den Geronten kommt es nun zu, sicherzustellen, dass das geltende Recht umgesetzt wird, mithin, dass die Ordnung gewahrt wird.

Wie sehr Homer daran liegt, das Prinzip der Ordnung hervorzuheben, wird zudem an der erzählerischen Einbindung von „heiligem Kreis“ und Tanzplatz deutlich: Abgesehen von den Gestirnen und dem Okeanos, die das Geschehen auf der Erde als Ganzes umrahmen bzw. umrunden, sind die Szenen jeweils die erste und die letzte Szene auf dem Schild des Achill. Dieser Aufbau unterstreicht den hohen Stellenwert, den die Ordnung als Grundprinzip gemeinschaftlichen Miteinanders bei Homer einnimmt. Innerhalb dieses Rahmens wird Homers Ideal eines gemeinschaftlichen Miteinanders von der Kraft der Ordnung zusammengehalten. Dabei möchte Homer diesen „Rahmen der Ordnung“ weniger als Voraussetzung und Endpunkt der Entstehung von Gemeinschaft verstehen, sondern vielmehr als Kreislauf, der stets in Gang gehalten werden muss. Der „heilige Kreis“ sowie

¹⁴⁴ Homers Worte zum Inhalt des Streits: Il. 18,497-501. Aufgrund unterschiedlicher Übersetzungsmöglichkeiten des Verses 499 ist nicht mit abschließender Sicherheit zu sagen, woran genau der Streit sich entfacht hat: Entweder verhält es sich so, dass einer der beiden Männer sagt, dem anderen durch eine Zahlung Wiedergutmachung geleistet zu haben, letzterer dies jedoch leugnet, oder aber so, dass der eine zahlungswillig ist, der andere jedoch keine Zahlung annehmen möchte: „ο μὲν εὐχέτο πάντ' ἀποδοῦναι δήμο πιφαύσκων, ο δ' ἀναίνετο μηδὲν ἐλέσθατ“ Für eine Diskussion hierzu siehe beispielsweise Wirbelauer, Eckhard: Der Schild des Achilleus (Il. 18,478-609). Überlegungen zur inneren Struktur und zum Aufbau der „Stadt im Frieden“, in: Gehrke, Hans-Joachim; Möller, Astrid (Hgg.): Vergangenheit und Lebenswelt. Soziale Kommunikation, Traditionsbildung und historisches Bewusstsein, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1996, S.143-178, insbesondere S. 157ff.

der Tanzplatz versinnbildlichen diesen Kreislauf-Gedanken durch ihre Rundheit.¹⁴⁵ Seine inhaltliche Umsetzung erfährt der Gedanke durch die Handlungen innerhalb der Kreise. Was die Jünglinge beim Tanz zum ersten Mal erfahren können, setzt sich in der Beratung der Geronten fort – Ordnung als grundlegendes und immer wieder zu erneuerndes Element einer Gemeinschaft.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, warum in der ‚Stadt im Frieden‘ eigentlich die Beratung im Kreis gezeigt wird, zumal dann, wenn man bedenkt, dass Homer durchaus auch andere Formen der Streitbeilegung kennt. Als Beispiel für solch eine andere Form sei hier auf die Wettkämpfe zu Ehren des verstorbenen Patroklos verwiesen: Antilochos gelingt es, sich mit unfairen Mitteln und seiner Überzeugungsgabe den zweiten Preis im Wagenrennen zu sichern.¹⁴⁶ Darüber zeigt sich Menelaos, der eigentlich diesen zweiten Preis bekommen müsste, empört und spricht (mit einem Zepter in Händen¹⁴⁷) vor den „Berater[n] und Fürsten“¹⁴⁸ von Antilochos‘ Täuschung, und dass eigentlich ihm, Menelaos, der zweite Preis zustehe. Antilochos hält Gegenrede, und letztlich einigen sich die streitenden Parteien zwar vor den Augen, aber ohne das Zutun der anderen.¹⁴⁹ Bei Homer führt ein Streit also nicht zwangsläufig zu einer Beratung im „heiligen Kreis“; die Entscheidungskompetenz wird nicht in jedem Fall an andere abgegeben. Dass auf Achills Schild, mithin in der von Homer konstruierten Idealwelt, nun die Kreisform zur Streitbeilegung gewählt wird, zeigt ihren Mehrwert gegenüber anderen Formen. Dieser Mehrwert besteht darin, dass über den Kreis – anders als im Falle des Wagenrennens – ein Bezug zur Gesamtgemeinschaft hergestellt wird. Ist ein Streit potentiell gemeinschaftsschädigend, wie etwa im Falle der drohenden Blutfehde auf dem Schild des Achill, so ist seine Beilegung im „heiligen Kreis“ erforderlich oder ein anderes Prozedere, das den Gemeinschaftsbezug sicherstellt; droht hingegen keine direkte, schädigende Wirkung auf andere, kann es zu anderen Formen der Streitbeilegung

¹⁴⁵ Auch die mehrfach betonte Rundheit des Schildes selbst zeigt, wie sehr die homerische Ideal-Gesamtwelt durch die Vorstellung eines Kreislaufes geprägt ist – allein ein runder Schild erscheint dem Dichter als adäquate Form, um sein Konzept zu veranschaulichen, obwohl er, seiner eigenen Waffentypologie folgend, durchaus auch einen nicht-runden Turmschild o. ä. hätte wählen können. Dass Homer durchaus zwischen verschiedenen Schildformen unterscheidet, zeigt bspw. Il. 5,453, der einen Unterschied zwischen ἀσπίς und σάκος macht. Allerdings ist diese Unterscheidung nicht immer trennscharf. In besagtem Vers meint σάκος einen Turmschild; im Falle von Achills Schild ist mit σάκος eindeutig ein runder Schild gemeint, wie Calame, C.; Mader, B.: ἀσπίς, in: LfgrE, Band 1, Sp. 1425-1433, hervorheben.

¹⁴⁶ Vgl. Il. 23,514-516 u. 23,542-561. Eine weitere Analyse dieser Szene zum Thema Streitbeilegung in Finley, Moses I.: Die Welt des Odysseus, Frankfurt a. M.: Campus Verlag Neuauflage 2005, S. 112-114.

¹⁴⁷ Zur Bedeutung des Zepfers als Zeichen des Rederechts s. u.

¹⁴⁸ Il. 23,573.

¹⁴⁹ Vgl. Il. 23,605-611.

kommen, wie im Fall des Wagenrennens.¹⁵⁰ Ein Bezug auf den „heiligen Kreis“, das konzeptionell von der Gemeinschaft her Gedachte, gehört bemerkenswerterweise zu Homers Ideal von der Stadt im Frieden. Für das Tanzgeschehen im Kreis heißt das, dass es analog zum „heiligen Kreis“ ebenfalls einen idealen Charakterzug darstellt: ideal, weil auf die Gesamtgemeinschaft zugeschnitten.

Die zahlreichen Parallelen zwischen dem frühen Tanzplatz und dem „heiligen Kreis“ legen die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um dieselbe Örtlichkeit handelte, dass Tanzplatz und „heiliger Kreis“ also identisch waren. Dafür spricht zunächst einmal bereits, dass zwei runde Anlagen im Gemeinschaftszentrum, wie Kolb anmerkt,¹⁵¹ merkwürdig redundant anmuten würden. Weiterhin fällt auf, dass Homer bei der Beschreibung des Tanzplatzes auf Thrinakia, der Insel des Helios, dasselbe bauliche Element erwähnt, das auch den „heiligen Kreis“ auf Achills Schild dominiert: „geglättete Steine“.¹⁵² Die γέροντες auf dem Schild des Achill beraten über den Streit, während sie auf „geglätteten Steinen [ξεστοῖσι λίθοισι]“ sitzen, und auf Thrinakia berät Odysseus auf den θόωκοι des Tanzplatzes der Nymphen mit seinen Gefährten über das weitere Vorgehen: „Dort waren Sitze für Nymphen und schöne Plätze zum Tanzen. Ich [= Odysseus] aber rief zur Beratung und sagte im Kreise von allen“.¹⁵³ Auch an anderer Stelle werden in vergleichbarem Zusammenhang „geglättete Steine“ erwähnt. Sie finden sich beispielsweise auf der Agora der Phaiaken wieder und fungieren dort als Sitzplätze für die beratenden Führer während der Versammlung.¹⁵⁴ Zudem

¹⁵⁰ Ein weiteres eindrückliches Beispiel hierfür liefert der Streit zu Beginn der *Ilias*: Zur Lösung des Konflikts zwischen Agamemnon und dem Priester Chryses, der die Gemeinschaft schädigt, da wegen Agamemnons Weigerung, die Tochter des Priesters herauszugeben, eine Seuche im Lager der Griechen umhergeht, führt eine Versammlung (Il. 1,54; 1,116f.: „Dennoch geb‘ ich sie willig zurück, erscheint es euch besser. Lieber will ich die Rettung des Volkes als sein Verderben.“). Der Streit zwischen Agamemnon und Achill jedoch, der in Folge der Wegnahme seines Ehrengeschenks entbrannt ist, wird nicht durch eine Beratung unter Einbeziehung kompetenter Berater gelöst: „Also haderten beide mit widerstreitenden Worten, standen dann auf und trennten den Rat“ (Il. 1,304f.). Denn dieser Streit stellt zunächst keine unmittelbare Bedrohung der gesamten Gemeinschaft dar. Erst im weiteren Verlauf, wenn durch Achills Ausscheiden aus dem Kampf das griechische Heer hohe Verluste beklagen muss, wird der Streit gemeinschaftsgefährdend. Siehe hierzu Ulf, Christoph: Die Abwehr von internem Streit als Teil des ‚politischen‘ Programms der homerischen Epen, in: Grazer Beiträge: Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft 17, 1990, S. 1-25, insbesondere S. 13.

¹⁵¹ Vgl. Kolb 1981, 12 und 101.

¹⁵² Im Falle Thrinakias heißt es: „ἐνθα δ’ ἔσαν Νυμφέων καλοὶ χοροὶ ἡδὲ θόωκοι“ – Od. 12,318. Die „geglätteten Steine“ im „heiligen Kreis“ auf Achills Schild begegnen folgendermaßen: „οἱ δὲ γέροντες ἥπτ’ ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ιερῷ ἐνὶ κύκλῳ“ – Il. 18,503f.

¹⁵³ Od. 12,318f. Dass es sich hier tatsächlich um eine Beratung handelt, nicht bloß um eine Anordnung durch Odysseus, wird durch die Reaktion der Gefährten erkennbar, denn „trotzig war ihr Gemüt bei den Worten, doch folgte es willig.“ – Od. 12,324. Der Trotz drückt aus, dass es Widerworte und Gegenstimmen unter den Gefährten gab, wie auch bereits vor der Landung an der Küste Thrinakias: Während Odysseus nämlich die Fahrt fortsetzen wollte, setzten sich seine Gefährten mit Eurylochos als Wortführer durch und gingen an Land. Siehe hierzu mit einer ähnlichen Beobachtung Kenzler 1999, 54.

¹⁵⁴ Vgl. Od. 8,6f.

begegnen „geglättete Steine“ in Pylos, wo Nestor und seine Söhne sie als Sitzgelegenheiten nutzen, während sie Rat halten.¹⁵⁵ Und auch auf Ithaka nimmt Telemachos während der von ihm einberufenen Beratung auf dem geglätteten Ehrensitz seines Vaters Platz.¹⁵⁶ „Geglättete Steine“ sind damit ein Hinweis auf politische Aktivitäten; seien diese nun in der Gestalt von Beratungen oder Rechtsprechung. Ihr Vorhandensein auf einem Tanzplatz ist folglich ein klares Indiz für dessen politische Funktion.¹⁵⁷

Allerdings ist davon auszugehen, dass die „geglätteten Steine“ kein ursprüngliches Bauelement des Tanzplatzes darstellten, sondern erst allmählich auf dem Tanzplatz bzw. im „heiligen Kreis“ erschienen, da sie dem eigentlichen Tanzgeschehen im Wege gewesen wären oder es zumindest deutlich eingeengt hätten. Die „geglätteten Steine“ bilden eine erste Form der baulichen Ausgestaltung des öffentlichen Raumes. Vor dieser Gestaltung war der Ort der Beratung unbebaut und ließ damit andere Handlungs- sowie Interaktionsformen zu wie den Tanz, der, wie oben dargestellt, dem Beratungsgeschehen im „heiligen Kreis“ vor allem in drei wesentlichen Punkten entspricht: der besonderen Form der Kommunikation, der Beteiligung der Gemeinschaftsmitglieder und des Stiftens von Ordnung. Die Beratung auf „geglätteten Steinen“ im „heiligen Kreis“ erscheint vor diesem Hintergrund als Weiterentwicklung dessen, was zuvor der Tanz leistete. Das Aufkommen der „geglätteten Steine“ muss also eine Veränderung der Gewichtung des Tanzes markiert haben. Denn eine zunehmende Bebauung der öffentlichen Räume als Zeichen von zunehmender Verfestigung politischer Verfahren ist in der Forschung belegt.¹⁵⁸ Es ist daher kaum anders vorstellbar, als dass der Tanz durch die Verfestigung und auch durch die einsetzende Ausdifferenzierung politischer Verfahren überlagert wurde; Tanz fand dann später vornehmlich auf der *orchestra* eines Theaters statt. Sichtbar wird dies an der zunehmenden Ausgestaltung der öffentlichen Räume, in diesem Fall, schon bei Homer, an der Bebauung des „heiligen Kreises“ mit „geglätteten Steinen“.

2.2.5. Der Tanzplatz als Bestandteil der bewussten Gestaltung des gemeinsamen Lebensraums

Dass Versammlungsorte in der Öffentlichkeit, frühe Gemeinschaftszentren, bereits in der Frühphase der Entwicklung der Polis als essentiell betrachtet wurden, zeigt ihre zunächst bei Homer greifbare selbstverständliche Integration in die bewusste Gestaltung des

¹⁵⁵ Vgl. Od. 3,404-417.

¹⁵⁶ Od. 2,14: „ἔξετο δ' ἐν πατρῷς θώκῳ“.

¹⁵⁷ Vgl. Kolb 1981, 14.

¹⁵⁸ So z.B. besonders anschaulich bei Hölscher 1998, 38.

gemeinsamen Lebensraums der Politen. Noch bevor Odysseus nach seiner Ankunft auf Scheria erwacht, erhält der Leser in Form einer kurzen Exposition einen abrisshaften Einblick in die Herkunft der Phaiaken. Sie werden beschrieben als „die früheren Bewohner Hypereias, wo breite Plätze zum Tanzen sich fanden“.¹⁵⁹ Ihre einstige Heimat, Hypereia, verließen die Phaiaken ihrer Gründungsgeschichte zufolge, da sie dort durch ihre Nachbarn, die Kyklopen, in Bedrängnis geraten waren. Wie bereits mehrfach hervorgehoben wurde,¹⁶⁰ beschreibt der Dichter die darauffolgende Neugründung der phaiakischen Polis auf Scheria anhand des Modells eines griechischen Kolonistenzuges. Daher werden die für die Neugründung einer Polis essentiellen stadtarchitektonischen Elemente offenbar ganz bewusst hervorgehoben: „Aber der göttergleiche Nausithoos [...] ließ um die Stadt eine Mauer dann bauen, errichtete Häuser, schuf auch Tempel der Götter und teilte die ländlichen Fluren.“¹⁶¹ Besonders ist hierbei, dass sich diese Ausgestaltung der Stadt und topographische Aufgliederung des sie umgebenden Landes nicht nur auf die oben genannten Elemente beschränkte, sondern auch öffentliche Plätze, hier einen Tanzplatz, umschloss.¹⁶² So verfügten die Phaiaken bereits in ihrer alten Heimat Hypereia über einen Tanzplatz, wie er nun in Scheria ebenfalls zu finden ist.

Auch im Falle Aiaias erscheint der Tanzplatz (direkt nach dem Oikos) als ein wichtiges zivilisatorisches Kennzeichen: „Als unser Schiff nun Okeanos‘ Strömung verlassen und wieder Wogen des weithin befahrenen Meeres erreichte, und als wir wieder Aiaia betraten, wo Eos‘, der Göttin der Frühe, Haus und Tanzplatz liegen, die Insel, wo Helios aufsteigt, schoben das Schiff wir hinauf auf den Sand sogleich nach der Ankunft“.¹⁶³ Bei dem vorangehenden ersten Aufenthalt von Odysseus und seinen Gefährten auf Aiaia beschreibt Homer vor allem Kirkes Palast, „in waldigem Grund auf umhegtem Gelände [...], der aus glänzend geglätteten Steinen erbaut war.“¹⁶⁴ Die geglätteten Steine sollen hier von einem gewissen Prunk zeugen, wie er sich für eine Göttin ziems, und betonen gleichzeitig zusammen mit der Umhegung die bewusste Gestaltung des Geländes durch Kirke, ihren bewussten zivilisatorischen Eingriff. Wie bereits im Falle der Phaiaken, wird auch hier der

¹⁵⁹ Od. 6,3f.

¹⁶⁰ Beispielhaft Warnecke, Heinz: Die homerische Hafenstadt der Phaiaken, in: Olshausen, Eckart; Sonnabend, Holger (Hgg.): „Troianer sind wir gewesen“ – Migrationen in der antiken Welt, Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums 8, 2002, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006, S. 54-69, hier S. 54 und 66 mit Hinweisen auf weitere Literatur.

¹⁶¹ Od. 6,7-10.

¹⁶² Zwar erwähnt der Dichter im Zusammenhang mit der Neugründung auf Scheria den Tanzplatz an dieser Stelle nicht erneut *expressis verbis*, doch wird durch die spätere Handlung eindeutig ersichtlich, dass die Phaiaken in Scheria ebenfalls einen Tanzplatz haben.

¹⁶³ Od. 12,1-5.

¹⁶⁴ Od. 10,210f.

hohe Stellenwert der Gestaltungskraft der eigenen Umwelt deutlich, was diese Umwelt in den Dienst einer gemeinschaftlichen Ordnung stellt. Bei dem zweiten Aufenthalt auf Aiaia dann erwähnt Homer zunächst nicht Kirkes Palast, sondern den der Göttin Eos und auch deren Tanzplatz. Die ansonsten bewaldete Insel verfügt als Erkennungsmerkmal neben befestigten Wohnsitzen also auch über einen Tanzplatz. Da es sich um Eos' Tanzplatz handeln soll, liegt die Vermutung nahe, dass auf diesem Platz unter anderem Tänze zu ihren Ehren aufgeführt wurden, und mit dem Oikos der Göttin mag ein ihr geweihter Tempel gemeint sein. Aiaia wäre dann also eine Insel, die Homer durch drei zivilisatorische Kennzeichen auszeichnet: Kirkes befestigten Palast, einen Tempel für Eos und einen Tanzplatz. Damit bestätigt sie das in der Beschreibung der Polis Scheria präsentierte homerische Idealbild.¹⁶⁵

Das homerische Idealbild einer Polisgestaltung, das vor allem dem öffentlichen Raum große Bedeutung beimisst und diesen Raum stets mit einem Tanzplatz konzipiert, findet sich auch bei der Betrachtung vieler konkreter archaischer Poleis wieder. Besonders deutlich nachvollziehen lässt es sich vor allem anhand der zu dieser Zeit neugegründeten Kolonien im westlichen Mittelmeerraum.¹⁶⁶ Von diesen sei vor allem Megara Hyblaea auf Sizilien hervorgehoben. Gegründet in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts v. Chr.,¹⁶⁷ ließ man bereits in der ersten Bauphase einen Platz im Zentrum der Polis unbebaut. Die ab dem 7. Jh. v. Chr. am Rand des Platzes entstehenden öffentlichen Gebäude¹⁶⁸ lassen vermuten, dass die bewusst freigelassene Fläche von Beginn an als Gemeinschaftszentrum konzipiert und genutzt wurde. Die in derartigen archäologischen Befunden wie auch in Homers Beschreibungen zutage tretenden Konzepte können als Ausweis einer ausgeprägten sowie verbreiteten Vorstellung davon, was eine Polis ausmachen sollte, angesehen werden, wie beispielsweise Shipley hervorhebt: „layouts displaying a conscious design were prompted

¹⁶⁵ Einzig die Bewohner, die für das Konzept einer Polis selbstredend essentiell sind, weichen vom Idealbild ab; so leben neben Kirke hauptsächlich Tiere bzw. in Tiere verwandelte Menschen auf der Insel.

¹⁶⁶ Dass vor allem dort die Entwicklung der Agora besonders gut nachvollzogen werden kann, liegt nicht etwa daran, dass die Kolonisten besonders innovativ gewesen wären; im Gegenteil: Hölscher zufolge gingen die ersten Impulse vom Mutterland aus und erst später entstand eine wechselseitige Beeinflussung zwischen Kolonie und Metropolis – Hölscher 1998, 20. Der Vorteil der Untersuchung von Koloniestädten liegt vielmehr darin, dass die Gliederung eindeutiger zurückverfolgt werden kann, da es sich nicht um gewachsene Städte wie im Mutterland, sondern eben um Neugründungen handelt – auch im Falle Scherias beschreibt Homer schließlich eine Neugründung, anhand derer er die Idee einer idealen Polis am besten entfalten kann. Analog dazu kann darüber hinaus auch anhand von Neustrukturierungsmaßnahmen einzelner Poleis im Mutterland, wie etwa im Falle Eretrias im 6. Jh. v. Chr., eine bewusste Stadtplanung festgestellt werden – Hölscher 1998, 35.

¹⁶⁷ Hölscher 1998, 35 und Kenzler 1999, 89 weisen auf entsprechende archäologische Befunde hin; das bei Thukydides überlieferte Gründungsjahr 728 v. Chr. weicht hiervon nicht wesentlich ab – Thuk. 6,4,1.

¹⁶⁸ Vgl. Hölscher 1998, 35; Kenzler 1999, 90.

by ideas about the *polis* and its society.“¹⁶⁹ In Analogie zu Scheria wäre es also durchaus plausibel anzunehmen, dass auch in Megara Hyblaea ein Tanzplatz auf der Agora zu verorten ist, da man nämlich auch hier das Konzept einer Polisneugründung umsetzte.

Insbesondere die Gestaltung des öffentlichen Raumes, des Raumes also, in dem sich letztlich das Zusammenleben als Polisgemeinschaft manifestiert, wurde in besonderem Maße planvoll gestaltet.¹⁷⁰ In raumsoziologischer Hinsicht erscheint dies als geradezu beispielhaft für die Verbindung zwischen Raum und dem, was die Polis betrifft, sprich dem Politischen schlechthin. Wichtig ist hierbei das Zusammenspiel zwischen dem Raum und seiner Nutzung durch die Gemeinschaft: „Die Entstehung der Polis-Stadt ist nicht so sehr ein Phänomen der Architektur als vielmehr der Strukturierung von Raum; genauer: nicht nur ein Phänomen der Definition statischer urbanistischer Pläne, sondern der Strukturierung des gemeinschaftlichen Lebens im Raum.“¹⁷¹ Hinter der Planung und Gestaltung der öffentlichen, gemeinschaftlich genutzten Räume Scherias verbirgt sich bei Homer folglich nicht nur das Zustandekommen bloßer Orte oder Örtlichkeiten, sondern „the organization of social space“.¹⁷² Als sozialer Raum ist der öffentliche Raum der Phaiaken dynamisch, das heißt seine Entwicklung ist als Prozess zu begreifen, auf den soziale Strukturen sowie gesellschaftliches Handeln Einfluss nehmen. Der Raum auf der einen Seite und das Handeln auf der anderen beeinflussen sich hierbei gegenseitig. Gerade durch diese gegenseitige Einflussnahme behält der soziale Raum seine Dynamik und kann als Spiegelbild des Zustands einer Gemeinschaft betrachtet werden. Gemäß welchen gemeinschaftlichen Verhaltensnormen und vor dem Hintergrund welcher Vorstellungen von der politischen Ordnung des gemeinschaftlichen Zusammenlebens innerhalb sozialer Räume agiert wird, schlägt sich folglich in der Gestaltung ebendieser Räume nieder. Und umgekehrt lässt eine Untersuchung der Räume Rückschlüsse auf die aus ihnen hervorgegangenen und auf sie einwirkenden Vorstellungen zu.¹⁷³ Konkret bedeutet dies im Falle des vorbildhaft

¹⁶⁹ Shipley, Graham: Little Boxes on the Hillside: Greeks Town Planning, Hippodamos, and Polis Ideology, in: Hansen, Mogens Herman (Hg.): The Imaginary Polis, Kopenhagen: Kongelige Danske Videnskabernes Selskab 2005, S. 335-403, hier S. 337.

¹⁷⁰ Vgl. Shipley 2005, 345. Die politische Funktion des öffentlichen Raumes darf nicht einfach vorausgesetzt werden, sondern ist ein typisches Charakteristikum einer Polis. Denn bereits in mykenischer/minoischer Zeit gab es öffentliche Plätze, die aber ohne entsprechende Funktion waren, wie Hölscher hervorhebt: „Doch entscheidend ist nicht die Existenz eines Platzes an sich, sondern seine Funktion: Die griechischen Poleis besaßen Plätze, auf denen die Bewohner zu politischen Aufgaben zusammenkamen und sich als Mitglieder einer autonomen städtischen Gemeinschaft formierten.“ – Hölscher 1998, 16.

¹⁷¹ Hölscher 1998, 15.

¹⁷² Hierzu grundlegend Edwards, Anthony T.: Homer's Ethical Geography: Country and City in the Odyssey, in: Transactions of the American Philological Association 123, 1993, S. 27-78, hier S. 33 und *passim*.

¹⁷³ Was hier am Beispiel der *Phaiakis* herausgearbeitet wird, ist übertragbar auf die Entwicklung der öffentlichen Räume der Polis allgemein. So formuliert in diesem Zusammenhang beispielsweise Hölscher:

ausgeformten politischen Zentrums der homerischen Polis, dass hauptsächlich eine große Freifläche, die sowohl für politische Beratungen als auch für sportliche Agone genutzt werden konnte, den öffentlichen sozialen Raum ausmachte. Eine Bebauung des Platzes als raumfüllendes Element trat in den Hintergrund oder war, genauer gesagt, praktisch nicht vorhanden; der deutliche Fokus lag auf den Handlungen sowie der Gestaltungskraft der Polisbewohner selbst, sie machten den Raum zu dem, was er war und für sie darstellen sollte. Und in diesem Zusammenhang ist es eben von besonderer Relevanz, dass sie hier auch ihren Tanzplatz ansiedelten – ihren Tanzplatz, der ihnen im Übrigen aber als ein Platz ganz eigener Qualität stets im Bewusstsein blieb. Denn dadurch, dass die beispielhafte Stadtgestaltung der Phaiaken einen Tanzplatz im öffentlichen sozialen Raum explizit einschloss und dass ebendieser Tanzplatz seine Integrität innerhalb der Agora bewahrte, und nicht zuletzt durch den Umstand, dass das auf ihm stattfindende Geschehen eine zentrale Rolle innerhalb der *Phaiakis* einnimmt, tritt seine Bedeutung eindrücklich hervor. Seine Bedeutung als sozialer Raum und Teil der Agora einer Polis wurde dem Tanzplatz dabei von der Gemeinschaft selbst verliehen und durch ihre Handlungen artikuliert und immer wieder aufs Neue aktualisiert.¹⁷⁴

2.2.6. Der Tanzplatz von Sparta – eine Fallstudie

Die herausgearbeiteten Merkmale eines archaischen *choros* sowie seine Einbindung in die Polisöffentlichkeit lassen sich anhand des Tanzplatzes von Sparta mustergültig nachvollziehen. So handelte es sich bei ihm – wie die folgenden Ausführungen zeigen werden – um einen klar definierten Platz von runder Gestalt, der sich auf der spartanischen Agora befand und mit dieser keine ausschließlich topographische, sondern vielmehr eine inhaltliche Verbindung einging. Als Teil der bewussten Gestaltung des öffentlichen, gemeinschaftlichen Raums war der spartanische Tanzplatz konstitutiver Bestandteil der spartanischen Identität, was nicht zuletzt in der Verwendung des Epithetons εὐρυχόρος in Bezug auf Sparta insgesamt zum Ausdruck kommt. Wenn beispielsweise in den homerischen Epen die Rede von Sparta ist und der Dichter seinem Publikum verdeutlichen möchte, was diesen Ort charakterisiert, verwendet er das Epitheton εὐρυχόρος.¹⁷⁵ Auch

„Durch die Strukturierung der Stadt gibt die Gemeinschaft der Bewohner ihrem gesellschaftlichen Leben bestimmte, signifikante Formen.“ – Hölscher 1998, 12.

¹⁷⁴ In einer Studie über Raum, Architektur und Örtlichkeiten formulieren Pearson und Colin hierzu allgemein: „The relationship between spatial form and human agency is mediated by meaning. People actively give their physical environments meanings, and then act upon those meanings.“ – Pearson und Colin 2010, 5.

¹⁷⁵ So in Od. 13,414 und 15,1.

wenn Herodot den Spartanern in Delphi einen Orakelspruch übermitteln lässt, so lässt er die Pythia sie als „ὦ Σπάρτης οἰκήτορες εὐρυχόροιο“¹⁷⁶ ansprechen. Gute Tanzplätze zu haben machte demnach einen nicht unbedeutenden Teil auch der von außen wahrgenommenen spartanischen Identität aus. Eine Untersuchung der Gestalt und Lage des *choros* ist daher wichtig, um zu verstehen, wie es zu seinem hohen Stellenwert kam.

Hinweise zur Lokalisierung des spartanischen *choros* finden sich zunächst in verschiedenen literarischen Quellen in Zusammenhang mit den Gymnopädien, geben jedoch keine eindeutige Antwort auf die Frage, wo genau sich der vielgerühmte Tanzplatz Spartas befand. Herodot etwa berichtet von einem Streit zwischen Demaratos und dem Diener des Leotychides während der Gymnopädien des Jahres 491 v. Chr., infolge dessen Demaratos seinen Zuschauerplatz im Theater, von dem aus er bei den Tänzen zugesehen hat, verlässt und nach Hause geht: „ἥιε ἐκ τοῦ θεήτρου ἐξ τὰ ἔσωτοῦ οἰκία“.¹⁷⁷ Getanzt wurde demnach auf der *orchestra* des spartanischen Theaters. Weniger deutlich, was die Lage des *choros* betrifft, ist hingegen der Bericht Xenophons von der Überbringung der Nachricht der Niederlage von Leuktra im Jahr 371 v. Chr.: Allein die Präposition ἐνδον legt nahe, dass sich der *choros* im Theater befand; so habe sich der Männerchor am letzten Tag der Gymnopädien gerade „drinnen [ἐνδον]“¹⁷⁸ also mutmaßlich im Theater, befunden, als der Bote mit der Nachricht eintraf. Unzweifelhaft im Theater verorten dann wiederum Plutarch und Aristoxenos den Tanzplatz; beide gehen davon aus, dass die Chöre während der Gymnopädien im Theater aufgeführt wurden.¹⁷⁹ Pausanias dagegen erwähnt bei seiner Beschreibung Spartas explizit, dass sich der Tanzplatz, auf dem während der Gymnopädien getanzt wurde, nicht im Theater, sondern auf der Agora befand, weshalb selbige insgesamt auch *choros* genannt werde.¹⁸⁰ Seine Ausführungen zur Topographie Spartas bilden, obwohl sie mit einigen Ungenauigkeiten behaftet sind, „the key to trying to understand the topography of ancient Sparta“.¹⁸¹ Zwar sah er Sparta in antoninischer Zeit, aber viele der Monumente, die er beschreibt, waren auf demselben Terrain, auf dem Sparta sich bereits in

¹⁷⁶ Hdt. 7,220,4.

¹⁷⁷ Hdt. 6,67.

¹⁷⁸ Xen. Hell. 6,4,16.

¹⁷⁹ Vgl. Plut. Ages. 29 und Aristoxenos bei Athen. 15,631e. Auch eine Erwähnung bei Lukian von Ballspielen im Theater evoziert das Theater als den zentralen Tanzplatz Spartas: Luk. Anach. 38. Das hier erwähnte Ballspiel erinnert an das kunstvolle Ballspiel der phaiakischen Königssöhne, das im Kontext ihrer Tanzdarbietung für Odysseus stattfand – Od. 8,370ff.

¹⁸⁰ Wörtlich heißt es bei Paus. 3,11,9: „Die Spartiaten haben auf dem Markt [ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς] Standbilder des Apollon Pythaeus und der Artemis und der Leto. Dieser ganze Platz heißt Tanzplatz [Χορὸς δὲ οὗτος ὁ τόπος καλεῖται πᾶς], weil bei den Gymnopaidien, das ist ein Fest, das den Lakedaimoniern besonders wichtig ist, die Epheben dem Apollon hier Chöre aufstellen [χοροὺς ιστᾶσι τῷ Απόλλωνι].“

¹⁸¹ Waywell, Geoffrey B.: Sparta and its Topography, in: BICS 43, 1999, S. 1-26, hier S. 2.

archaischer Zeit befand. Deswegen bleibt er eine Quelle von großem Wert für die Analyse der Stadtgestaltung Spartas und ist als Unterstützung moderner archäologischer Untersuchungen unerlässlich. Trotz Pausanias‘ hohem Quellenwert bleibt die Lokalisierung des Tanzplatzes problematisch; denn die vorliegenden literarischen Quellen widersprechen sich. Es scheint also geboten, archäologische Erkenntnisse ebenfalls heranzuziehen.

Während, wie oben festgestellt, der *choros* in homerischer Zeit eher unbefestigt, architektonisch wenig ausgestaltet war – wir lesen allein von den „geglätteten Steinen“ – und sich daher in diesem Fall die Frage nach archäologischen Zeugnissen als wenig hilfreich erweist, ist die Lage in Sparta anders, vor allem dann, wenn man vom herodoteischen Bericht ausgeht und das Theater als möglichen Ort für den *choros* ab klassischer Zeit annimmt. Denn ob es zur Zeit Herodots in Sparta überhaupt ein solches Theater gab, ist fraglich; archäologisch nachgewiesen wurde ein Theater westlich der Agora und unterhalb der Akropolis, welches ungefähr zwischen den Jahren 30 und 20 v. Chr. unter dem Dynasten C. Iulius Eruykles¹⁸² erbaut wurde und von Pausanias als sehenswert hervorgehoben wird.¹⁸³ Dass es sich hierbei um einen Nachfolgebau eines früheren Theaters an derselben Stelle handelt, ist laut Waywell sehr unwahrscheinlich; die Überreste seien „not a piecemeal development of an earlier structure“.¹⁸⁴ Wenn es in klassischer Zeit ein Theater an einer anderen Stelle in Sparta gegeben haben sollte, konnte es bislang jedenfalls nicht entdeckt werden, sodass zu vermuten steht, dass es erst ab römischer Zeit ein Theater in Sparta gab. Doch wie kam es dann zu Herodots Aussage, dass Tänze während der Gymnopädien im Theater stattfanden? Denkbar wäre, wie mehrfach postuliert,¹⁸⁵ dass der Ort, der von Herodot und in seiner Folge auch von Plutarch, Lukian und Aristoxenos als „Theater“ bezeichnet wurde, derselbe Ort war, den Pausanias *choros* nannte und auf der Agora lokalisierte. Allerdings kann diese Vermutung nicht vollends überzeugen, da sie mit der Annahme argumentieren muss, dass man den Tanzplatz in Sparta zunächst *theatron* nannte, um ihn dann, nach dem Bau eines ‚richtigen‘ Theaters im 1. Jh. v. Chr., in *choros* umzubenennen. Eine solche Umbenennung erscheint jedoch recht unwahrscheinlich. Unstrittig ist jedenfalls, dass es zur Zeit von Pausanias eindeutig nachweisbar ein Theater in

¹⁸² Zur Datierung: Losemann, Volker und Waywell, Geoffrey B.: „Sparta“, in: Der Neue Pauly, Herausgegeben von: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte). Consulted online on 22 June 2020 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e15301520>

First published online: 2006.

¹⁸³ Vgl. Paus. 3,14,1.

¹⁸⁴ Waywell 1999, 15.

¹⁸⁵ Vgl. Martin 1951, 233ff.; Kolb 1981, 80; Ducat, Jean: Spartan Education. Youth and Society in the Classical Period, Swansea: Classical Press of Wales 2006, S. 267.

Sparta gab, und hätte man ein Theater für einen angemessenen Austragungsort für Tänze im Zusammenhang religiöser Feste gehalten, hätte man sie zu dieser Zeit doch auch dort stattfinden lassen, zumal dann, wenn es früher bereits so gehandhabt worden wäre, wie die wörtliche Lesart von Herodot nahelegt. Doch genau das tat man Pausanias zufolge eben nicht! Es erscheint also durchaus wahrscheinlich, dass ein *choros* auf der spartanischen Agora zu Pausanias‘ Zeit kein Novum darstellte, sondern ein längst etablierter Austragungsort für Tänze (während der Gymnopädien) war.

Wenn nun Herodot davon schreibt, die Tänze hätten im θεήτροv stattgefunden, fällt zudem auf, dass er sich des ionischen Dialektes bedient; die dorische Terminologie scheint er entweder nicht gekannt zu haben oder sie für nicht erwähnenswert gehalten zu haben. Um eine möglichst genaue Beschreibung des Ortes, an dem getanzt wurde, ging es ihm also nicht. Dennoch lässt seine Wortwahl erkennen, dass ihm ein architektonisch gestalteter Raum vor Augen stand, seinem Verständnis nach eben ein θεήτροv, sowie später auch Xenophon eine Vorstellung davon zu haben scheint, dass Tanz in Sparta drinnen, ἔνδοv, stattfand. Konkret und archäologisch fassbar könnte es sich hierbei um das sogenannte (!) „Runde Gebäude“ gehandelt haben.¹⁸⁶ Bereits in der ersten Grabungsphase in den Jahren 1892/93 entdeckt,¹⁸⁷ befindet sich das Gebäude südöstlich des Theaters und grenzt an die römische Stoa.¹⁸⁸ Namensgebend ist Pausanias‘ Beschreibung einer „οικοδόμημά περιφερές“¹⁸⁹ neben der Skias, dem Ort, an dem die Versammlung zusammenkam, und erbaut wurde es Pausanias zufolge von dem Kreter Epimenides, also ungefähr im späten 7. Jh. v. Chr., um darin Statuen des Olympischen Zeus sowie der Olympischen Aphrodite aufzustellen.¹⁹⁰ Jüngste Untersuchungen ergaben, dass das Fundament des „Runden Gebäudes“ die Einfassung eines natürlichen Felsaufschlusses mit einem Durchmesser von ungefähr 41 Metern bildet.¹⁹¹ Welche Funktion das „Runde Gebäude“ neben der Unterbringung der beiden Statuen noch erfüllte, ist umstritten,¹⁹² doch legen sein Grundriss und die Abstände sowie Größe der gefundenen Vertiefungen für Säulen nahe, dass es in

¹⁸⁶ Diese Vermutung äußerte ebenfalls bereits Martin 1951, 233ff.

¹⁸⁷ Siehe hierzu ausführlich Meader, D. L.; Waldstein, C.: Reports on excavations at Sparta in 1893, in: AJA 8, 1893, S. 410-428.

¹⁸⁸ Vgl. Waywell, Geoffrey B.; Wilkes, J. J.: Excavations at Sparta: The Roman Stoa, 1988-1991, Teil 2, in: ABSA 89, 1994, S. 377-432, hier S. 414ff., die noch zahlreiche weitere Details aufführen.

¹⁸⁹ Paus. 3,12,11.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. Auch Waywell 1999, 14 kommt durch eine Analyse des Baumaterials zu einer Datierung in die archaische Zeit.

¹⁹¹ Vgl. Greco, Emanuele; Voza, Ottavia: For a Reconstruction of the „Round Building“ at Sparta as the Skias, in: Zambas, Costas [u. a.] (Hgg.): Architekton. Timetikos tomos gia ton kathegete Manolis Korre (Honorary Volume for Professor Manolis Korres), Athen: Ekdotikos Oikos Melissa 2016, S. 343–350, hier S. 346 sowie in den 1990er Jahren Waywell und Wilkes 1994, 416.

¹⁹² Für einen detaillierten Überblick der unterschiedlichen Positionen siehe Waywell und Wilkes 1994, 417ff.

seinem Zentrum einen überdachten, von Säulen begrenzten, runden Raum gab, den Waywell als theater-ähnlich beschreibt¹⁹³ und um den herum sich genügend Platz für Zuschauer bot. Dieser Innenraum wurde in Anbetracht der anwesenden Götter Zeus und Aphrodite sicherlich für kultische Verrichtungen genutzt, bei denen es sich, wie seine Form nahelegt, mit großer Wahrscheinlichkeit (auch) um Tänze gehandelt haben dürfte. Insgesamt kommt das „Runde Gebäude“ auch deswegen als Tanzplatz in Frage, weil „it was not so much a building as the encasement of a natural rock outcrop with blocks of conglomerate stone from a nearby quarry, arranged as a three-stepped base, surmounted by orthostats“.¹⁹⁴ Damit ist es kein Gebäude im eigentlichen Sinn, sondern könnte eher als befestigter Platz bezeichnet werden, der eine Parallele zu der im Rahmen dieser Arbeit am Beispiel der Phaiaken entwickelten Vorstellung vom homerischen Tanzplatz darstellt. In Sparta wäre demnach in Gestalt des sogenannten „Runden Gebäudes“ eine fortschreitende architektonische Ausgestaltung des Tanzplatzes deutlich erkennbar; eben sie könnte Herodot dazu veranlasst haben, den spartanischen Tanzplatz als θεήτρον zu bezeichnen.

Ein weiteres Gebäude, das Herodot, wie in seiner Folge auch Xenophon, vor Augen gestanden haben mag, ist die sogenannte Skias. Pausanias berichtet, dass die Skias von Theodorus von Samos (also ungefähr in der Mitte des 6. Jh. v. Chr.) erbaut und für die ἐκκλησία – „ἐνθα καὶ νῦν ἔτι ἐκκλησιάζουσι“¹⁹⁵ – genutzt wurde; seiner Beschreibung nach befindet sich die Skias neben dem „Runden Gebäude“: „πρὸς δὲ τῇ Σκιάδι οἰκοδόμημά ἔστι περιφερές“.¹⁹⁶ Greco und Voza weisen in diesem Kontext auf die enge Verbindung zwischen den beiden Gebäuden hin und begreifen das „Runde Gebäude“ als eine an die Skias grenzende Rotunde.¹⁹⁷ Die Skias erscheint damit als Erweiterung des „Runden Gebäudes“, und die Vermutung liegt nahe, dass dieser Erweiterungsbau dieselben oder zumindest ähnliche Funktionen erfüllte wie die ursprüngliche Baustruktur, dass er also einen Raum für Tänze bot. Pausanias‘ Aussage, man habe in der Skias die ἐκκλησία abgehalten, widerspricht dieser Vermutung nicht, denn gemeint ist mit dem Verb ἐκκλησιάζω nicht zwangsläufig eine Volksversammlung mehrerer tausend Personen; für eine solche scheint überdies die *tholos*-ähnliche Baustruktur nur

¹⁹³ Vgl. Waywell und Wilkes 1994, 417. Der Radius dieses zentralen inneren Kreises beträgt laut Greco und Voza 2016, 348 ungefähr 8,5 Meter; 16 Säulen bildeten den Rahmen des Kreises, sodass ein Peristyl das Zentrum des „Runden Gebäudes“ füllte.

¹⁹⁴ Waywell 1999, 11.

¹⁹⁵ Paus. 3,12,10.

¹⁹⁶ Paus. 3,12,11.

¹⁹⁷ Vgl. Greco und Voza 2016, 346. Die Überreste dieser Rotunde seien heute in einem schlechten Zustand, da sie in byzantinischer Zeit einer Basilika hätten weichen müssen.

schwerlich geeignet gewesen zu sein.¹⁹⁸ Dass im Rahmen der in der Skias abgehaltenen Versammlungen Tänze und Tanzhandlungen ausgeführt wurden, lässt sich außerdem aus der von Pausanias erwähnten Kithara des Timotheus von Milet ableiten, die sich ihm zufolge in der Skias befand¹⁹⁹ – sie stellt einen eindeutigen Bezug zur Musik her und bekräftigt die Vermutung, dass die Skias für musikalische Darbietungen und Tanzaufführungen genutzt wurde.²⁰⁰

Nun ist eines der bedeutungskonstituierenden Merkmale des homerischen Tanzplatzes, dass er sich auf der Agora befand. Dass sich auch die Skias in Sparta auf der Agora befand, kann mit einiger Sicherheit angenommen werden. Zwar regte die genaue Lokalisierung der Agora immer wieder Diskussionen an, doch gehen neuere Untersuchungen davon aus, dass sie sich nördlich der römischen Stoa und die Skias damit in ihrer südwestlichen Ecke befindet.²⁰¹ Die Funktion des Gebäudes als Tanzplatz erscheint dadurch in einem neuen Licht: Dadurch, dass der *choros* Teil des gemeinschaftlichen Zentrums Spartas war, erhielt der dort aufgeführte Tanz gemeinschaftsförderliche Bedeutung. Nicht ohne Grund scheinen die Spartaner Pausanias‘ Angaben nach ihre Agora also *choros* genannt zu haben;²⁰² der Tanzplatz nämlich und mithin der auf ihm praktizierte Tanz waren von derart identitätsstiftender Bedeutung für Sparta, dass sie eine Strahlkraft entfalteten, die das gesamte gemeinschaftliche Zentrum der Polis überzog. In der spartanischen Öffentlichkeit zu sein, bedeutete auf dem *choros* zu sein, in einer Gemeinschaft von Tanzenden zu sein.

Die Lage des *choros* auf der spartanischen Agora, ab der Mitte des 6. Jh. v. Chr. zudem in einem befestigten, architektonisch gestalteten Raum zeigt, dass der *choros* bewusst in eine Reihe mit anderen gemeinschaftsrelevanten Orten im Zentrum Spartas²⁰³ gestellt wurde, dass Tanz also identitätsstiftend und gemeinschaftsförderlich war, dass er auch als solcher erkannt und dass er zweckorientiert eingesetzt wurde.

¹⁹⁸ Greco und Voza 2016, 345: „when Pausanias relates that assemblies were held in the Skias, he must be referring to gatherings with a limited number of participants“.

¹⁹⁹ Vgl. Paus. 3,12,10. Angeblich hätten die Spartaner sie dort aufgehängt, um ihr Missfallen gegenüber der Erhöhung der Saitenzahl von sieben auf elf zum Ausdruck zu bringen.

²⁰⁰ So auch Greco und Voza 2016, 345.

²⁰¹ Vgl. Waywell 1999, 8-11 sowie Greco und Voza 2016, 343. Befände sich die Agora südlich der römischen Stoa, würde das Runde Gebäude lediglich neben der Agora liegen bzw. an sie grenzen. Diese südliche Lokalisierung konnte jedoch überzeugend von Waywell widerlegt werden.

²⁰² Vgl. Paus. 3,11,9.

²⁰³ Eine Auflistung dieser Orte bei Paus. 3,11,2-5 und 3,11,9-11 etwa umfasst ein Bouleuterion, die Persische Stoa, mehrere Tempel, einen Altar für Augustus, Götterstatuen.

3. Soziologische und politische Dimensionen des Tanzes

Der Tanz gilt als eine der ältesten und zugleich einzigartigsten Kunstformen; er ist für sämtliche menschliche Kulturen bezeugt, damit ein genuin anthropologisches Phänomen.²⁰⁴ Tanz ist ein multisensorisches Geschehen, das von den meisten Menschen (in der einen oder anderen Form) schlicht als schön empfunden wird, ganz gleich, ob es aus Sicht des Tänzers oder des Betrachters sei. Dabei sind Tanzbewegungen dadurch gekennzeichnet, dass sie außeralltäglich sind und einen ästhetischen Eigenwert haben, der über bloße Nützlichkeit oder Notwendigkeit hinausgeht.²⁰⁵ Abgesehen von seinen ästhetischen Qualitäten zeichnet sich Tanz zudem dadurch aus, dass seine Vorbereitung sowie seine Durchführung ohne soziale Interaktionen nicht denkbar wären. Damit hat er eine stark ausgeprägte soziologische Komponente, die es im Folgenden zu untersuchen gilt. Die ästhetischen Aspekte des Tanzes, Schrittfolgen, Bewegungsmuster, Figuren und dergleichen, treten in dieser Untersuchung demgegenüber in den Hintergrund.

3.1. Theoretische Grundlagen: Tanz aus soziologischer Sicht

Tanz unter seinen soziologischen Gesichtspunkten zu betrachten, erfordert eine vorherige Auseinandersetzung mit Theorien sozialen Handelns, die zu verstehen helfen, welche Faktoren die Entstehung und Durchführung von Tanz bedingen. So stellt Tanz eine besondere Form sozialer Interaktion, sozialer Handlung dar.²⁰⁶ Zurückführen lässt sich dieser Umstand darauf, dass Sozialität ihren ursprünglichsten Ausdruck in Bewegungen findet, da Bewegungen den Kontakt zu anderen Menschen vermitteln. Erfahrungen damit sammelt jeder von uns bereits im Säuglingsalter durch die Bewegungen und Berührungen der Eltern: „Die Sozialität gründet in Form und Qualität in den körperlichen Erfahrungen und kehrt zu dieser Quelle auch immer wieder zurück.“²⁰⁷ Der Tanz ist in dieser Hinsicht

²⁰⁴ In ihrer grundlegenden Untersuchung zum Tanz als anthropologischem Phänomen beschreibt bereits Peterson Royce den Tanz als „unique among the arts“ – Peterson Royce 2002, 3.

²⁰⁵ So Hanna 1987, 19 sowie vor allem Peterson Royce 2002, 5, die festhält, dass Tanz „some purpose transcending utility“ hat.

²⁰⁶ Siehe hierzu exemplarisch: Hanna 1987, 4; Woitas, Monika: Einleitung, in: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 2001, S. 1-9, hier S. 6; Giurchescu, Anca: The Power of Dance and its Social and Political Uses, in: Yearbook for Traditional Music 2001, S. 109-121, hier S. 109 u. 111; Soar, Kathryn; Aamodt, Christina: Archaeological Approaches to Dance Performance: An Introduction, in: Dies. (Hgg.): Archaeological Approaches to Dance Performance, Oxford: Archaeopress 2014, S. 1-4, hier S. 3.

²⁰⁷ Funke-Wieneke, Jürgen: Der Körper als Entdecker, in: Klepacki, Leopold; Liebau, Eckart (Hgg.): Tanzwelten. Zur Anthropologie des Tanzes, Münster [u. a.]: Waxmann 2008, S. 11-28, hier S. 22f.

eine sehr elaborierte Form der Bewegung und Sozialität, deren Regelhaftigkeit und Umsetzung eine große Bandbreite an sozialem Interagieren und Handeln abdecken. Daher soll in der vorliegenden Arbeit Tanz vor dem Hintergrund sozialer Handlungstheorien untersucht werden.

Zudem soll, um Tanz als anthropologisches Phänomen zu begreifen, ebenfalls die Tanzforschung im Bereich der Sozialanthropologie in den Blick genommen werden. Die anthropologische Forschung widmet erst seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts dem Tanz vermehrte Aufmerksamkeit.²⁰⁸ Die meisten anthropologischen Studien untersuchen den Tanz am Beispiel einer bestimmten Kultur. Die Ergebnisse solcher Untersuchungen sind dementsprechend zumeist hochgradig spezifisch und speziell auf ein einziges Fallbeispiel zugeschnitten. Eine allgemein gültige anthropologische Theorie des Tanzes hingegen findet man in diesen Arbeiten lediglich in sehr begrenztem Rahmen. Eine Ausnahme bilden die Studien von Anya Peterson Royce, die mit ihrem Werk einen entscheidenden Beitrag zur systematischen Analyse des Tanzes leistete.²⁰⁹ Neben ihrer Diskussion des Tanzes und der verschiedenen Möglichkeiten, ihn zu analysieren, weist sie in ihrer Arbeit ebenfalls darauf hin, welche Wege die Tanzforschung in Zukunft gehen könnte.²¹⁰

Ziel dieses Kapitels ist es, eine Theoriegrundlage für die Untersuchung der Bedeutung des Tanzes im archaischen Griechenland zu schaffen, die sich aus sozialer Handlungstheorie und aus anthropologischen Theorien zum Tanz zusammensetzt. Auf dieser Grundlage soll einerseits eine detaillierte Analyse der sozialen Interaktionen während des Tanzes

²⁰⁸ Als Ausnahme dieser generellen Entwicklung sei zunächst Curt Sachs mit seiner „Weltgeschichte des Tanzes“ aus dem Jahr 1933 genannt, dessen Werk, nachdem es mehrere Jahrzehnte lang als Standardwerk galt, in den letzten Jahrzehnten aufgrund der in ihm enthaltenen Kulturreihen und Rassenlehre vermehrt in negative Kritik geriet – vgl. hierzu ausführlich Schlesier 2007, 136ff. Weiterhin sind die Arbeiten von Franz Boas als Pionierwerke zu nennen, der in den USA als Begründer der *Cultural Anthropology* gilt. Als Gründe für die einstige Vernachlässigung des Tanzes in der Anthropologie führt Schlesier an, dass es zunächst einmal überhaupt schon eine Schwierigkeit darstelle, Tanz zu definieren, dass gezielte Untersuchungen also bereits daran scheitern würden, ihren Untersuchungsgegenstand exakt zu umreißen. Weiterhin könne man Tanz nur schwer beschreiben oder gar aufzeichnen. Zudem, so Schlesier, sei der Tanz zu Beginn der modernen Anthropologie im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert häufig als Ausweis einer mangelnden zivilisatorischen Entwicklung angesehen und entsprechend kaum wertgeschätzt worden – vgl. Schlesier 2007, 132-134. Auch in der kunstgeschichtlichen Forschung sowie in der Ethnologie mögen die geschilderten Schwierigkeiten entsprechend zu einer nur marginal vorhandenen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Tanz geführt haben.

²⁰⁹ Allen voran ist hier Peterson Royce 2002 zu nennen.

²¹⁰ Dabei zeigt sie sich beeinflusst vom sogenannten *linguistic turn* und schreibt in diesem Zusammenhang dem Tanz eine große Bedeutung innerhalb menschlicher Kommunikation zu. Andere Forscher folgen ihr in dieser Hinsicht, sodass mittlerweile zahlreiche Arbeiten mit linguistischem Schwerpunkt vorliegen: Hanna 1987. Kaeplers Arbeit ist als am meisten gemäßigt hervorzuheben und zeichnet sich durch ihr Bemühen aus, Thesen nicht unbewiesen aneinanderzureihen: Kaepler 2000. Zur Verbindung von Tanz und Kommunikation siehe unten.

ermöglicht sowie andererseits der Tanz als anthropologisches Phänomen gewürdigt werden. Denn unabhängig vom Schwerpunkt und der Vorgehensweise unterschiedlicher anthropologischer Arbeiten herrscht insgesamt Einigkeit darüber, dass der Tanz ein wichtiger Aspekt menschlicher Kulturen ist und seine Untersuchung damit unerlässlich für deren Verständnis.

Zu Beginn einer Untersuchung des Tanzes ist es notwendig, ihn zu definieren, um eine fundierte Basis für das weitere Vorgehen zu schaffen. Obwohl jeder eine Vorstellung davon hat, was Tanz ist, aller Wahrscheinlichkeit nach bereits selbst getanzt oder anderen beim Tanzen zugesehen hat, also durchaus Erfahrungen auf diesem Gebiet vorweisen kann, stellt es eine große Schwierigkeit dar, ihn definitorisch klar zu fassen. Dies führte zu einer kaum übersehbaren Fülle an Definitionen, die sich teils ähneln, teils überlagern oder sich diametral gegenüberstehen.²¹¹ Worin also wurzeln die Schwierigkeiten? Tanz ist, wie bereits erwähnt, durch seine Komplexität gekennzeichnet, da er mehrere Aktivitäten gleichzeitig umfasst und über bloße Körperbewegungen weit hinausgeht. Allein aus der Fülle an denkbaren Bewegungen des menschlichen Körpers jene zu benennen, die als Tanz charakterisiert werden können, genügt nicht, um den Tanz hinreichend zu definieren. Berücksichtigt werden müssen auch die zeitliche Abfolge der Bewegungen sowie der Kontext, in dem sie stattfinden. Reduziert auf das für die Charakterisierung des Tanzes unbedingt Notwendige, ergibt sich damit folgende Definition: Tanz ist „geordnete Bewegung des menschlichen Körpers in Raum und Zeit“.²¹² Zunächst scheint diese Definition durch ihre Klarheit und Einfachheit zu bestechen, doch stellt sich rasch die Frage, wodurch genau eine geordnete Bewegung zum Tanz wird. Denn als geordnete Bewegung des menschlichen Körpers kann man ebenso gut den Stabhochsprung bezeichnen, einen Vorgang, den man jedoch kaum zum Tanz rechnen würde. Zudem wird der Zweck des Tanzes, seine Bedeutung, nicht berücksichtigt und damit der Tanz auf seine recht oberflächliche Erscheinungsform reduziert.

Sinnvoller erscheint es demgegenüber, gerade Sinn und Zweck, sprich die Bedeutung des Tanzes, zu Leitgedanken bei dem Erstellen seiner Definition zu machen. Um die Bedeutung des Tanzes herausarbeiten zu können, ist es notwendig, den Kontext, in dem er stattfindet,

²¹¹ Für eine allgemeine Übersicht siehe Naerebout 1997, 159-165.

²¹² Woitas 2001, 1. Im englischsprachigen Raum findet sich die gleiche Definition bei Peterson Royce 2002, 3: „The human body making patterns in time and space“. Genauso Kaeppler 2000, 117: „creative use of human bodies in time and space“ und ebenfalls Minton, Sandra: Research in Dance: Educational and Scientific Perspectives, in: Dance Research Journal 32, 2000, S. 110-116, hier S. 112: „Dance is a space/time/kinesthetic art“. Diese Definitionen spiegeln das Bemühen in der neueren Forschung wider, eine universelle Definition des Tanzes zu finden.

zu berücksichtigen.²¹³ Daher sollen in der vorliegenden Arbeit nicht Tänze allein, sondern auch stets die sie begleitenden Umstände und Situationen, mithin also komplexe Tanzgeschehen betrachtet werden. Dies hat unweigerlich zur Folge, dass es keine universelle, allgemein gültige Definition des Tanzes geben kann. Bei der Suche nach einer geeigneten Definition ist es also zunächst notwendig, den jeweiligen Kontext, in dem Tanz stattfindet, zu bestimmen und sein Einwirken auf den Tanz zu berücksichtigen.

In Hinblick auf die große Bedeutung, die dem Körper sowie dem Körperlichen in der Kultur des antiken Griechenlands in unterschiedlichen Kontexten zugeschrieben wurde, ist Tanz in der vorliegenden Arbeit in einem ganzheitlichen Sinn zu begreifen. Die Poliskultur war zu einem entscheidenden Teil durch die direkte Interaktion ihrer Mitglieder bestimmt, einer Interaktion, die durch den Körper vermittelt und gelebt, nahezu zelebriert wurde.

Es ist deutlich, wie viel in solchen Verhältnissen von der konkreten persönlichen Präsenz und Aktivität abhing. Wer etwas erreichen oder bewirken wollte, musste es mit eigener Aktivität, eigener Überzeugungskraft, eigenem ‚Charisma‘ tun. Handeln, Sprechen und Erscheinen, körperlicher und geistiger Reiz fielen in einem umfassenden ‚Auftreten‘, einem ‚Habitus‘ zusammen. Nichts anderes zählte. Das Medium dieses ‚Habitus‘ war der Körper.²¹⁴

Begreift man den Körper als Medium des Menschen, als seine Möglichkeit, die Umwelt nicht nur wahrzunehmen, sondern auch auf unterschiedliche Weise mit ihr in Kontakt zu treten, wird die große Bedeutung des Körpers für die Griechen umso verständlicher. Tanzbewegungen, also geplante, expressive Bewegungen des Körpers, können vor diesem Hintergrund als eine wichtige Ausdrucksform des Menschen aufgefasst werden. Die Analyse des Tanzes verhilft folglich zu einem Verständnis des Menschen überhaupt, und aus historischer, archäologischer Sicht führt sie zu einem Verständnis vom Menschen vergangener Kulturen:

The human body is the central focus of archaeological investigation – how does the body experience and shape the world around it? The body here is the medium through which people act, understand their own identities and communicate it to others. In the past, human beings thought with their bodies and engaged in action with their bodies. This is also what happens in dance – people use their bodies to

²¹³ Besonders deutlich plädiert Kaepller dafür, den Tanz stets im Kontext der Gesellschaft zu betrachten, deren Teil er ist, und steht damit in einer Tradition, die bereits Boas begründete – vgl. Kaepller 2000, 119. Auch Spencer stellt fest, dass eine Analyse des Tanzes auch die Gesellschaft, aus der er hervorgeht, einbeziehen muss: „In a very important sense, society creates the dance, and it is to society that we must turn to understand it.“ – Spencer, Paul: Introduction: Interpretations of the dance in anthropology, in: Ders. (Hg.): Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1985, S. 1-46, hier S. 38.

²¹⁴ Hölscher 2003, 164.

move, they dress them up, they use them to communicate. If archaeology is the study of human activity in the past, then dance is very much part of the scope of human experience.²¹⁵

Tanz, so wie er in dieser Arbeit untersucht werden soll, trägt folglich stets eine Bedeutung, könnte somit auch als ‚sinnhafter Tanz‘ bezeichnet werden, um ihn vom Tanz als bloßer Bewegungsform abzugrenzen. Solch sinnhafter Tanz ergibt sich nicht spontan, sondern muss bewusst konstruiert und dabei mit Bedeutung aufgeladen werden.²¹⁶ Dieser Vorgang vollzieht sich innerhalb eines Systems und ist als Prozess zu begreifen, der komplex und kontextabhängig ist.²¹⁷ Dieser Prozess steht in Wechselwirkung mit dem Tanz und dem System selbst. Das System stellt dabei die vielschichtigen Interaktionen und die daraus entstandenen kulturellen Überzeugungen einer Gesellschaft dar, ist also ein soziales System. Die Analyse des Tanzes sowie des sozial-politischen Systems, das ihn hervorgebracht hat und auf ihn einwirkt, sind daher nicht voneinander zu trennen. Tanz ist also durch die jeweilige Kultur bzw. Gesellschaft, in der er ausgeübt wird, geprägt.²¹⁸ Beides, Tanz und Gesellschaft, können somit nicht losgelöst voneinander untersucht werden; nur als gegenseitig aufeinander einwirkende Größen betrachtet, kann jedes einzelne ganzheitlich verstanden werden.

3.1.1. Tanz als soziale Handlung

Einen essentiellen Bestandteil einer Gemeinschaft stellt das soziale Miteinander ihrer Mitglieder dar. Die soziale Interaktion, die dieses Miteinander kennzeichnet und von der ein bedeutender Teil auch während des Tanzes stattfindet, ist ein Ausdruck sozialer Beziehungen. Durch den Einsatz von Bewegungen im Raum werden die Beziehungen artikuliert, so Giurchescu, wobei der Raum zusätzlich die soziale Hierarchie innerhalb der Gemeinschaft symbolisiert.²¹⁹ Tanz entsteht demnach zu einem entscheidenden Teil aus

²¹⁵ Soar und Aamodt 2014, 1.

²¹⁶ Peterson Royce 2002, 163, macht ebenfalls auf diesen qualitativen Unterschied aufmerksam: „When dance is used as a symbol of identity, it usually differs qualitatively from dance that is used for recreation.“

²¹⁷ In ihrer Untersuchung des Tanzes bezeichnet Kaepller diesen Umstand als „the ‚invisible‘ underlying system“ – Kaepller 2000, 117.

²¹⁸ Gemeinsam mit Kaepller 2000, Soar und Aamodt 2014 betont auch Hanna, dass Tanz durch die jeweilige Kultur bzw. Gesellschaft, in der er ausgeübt wird, geprägt wird: „Dance can be most usefully defined as human behavior composed, from the dancer’s perspective, of (1) purposeful, (2) intentionally rhythmical, and (3) culturally patterned sequences of (4a) nonverbal body movements (4b) other than ordinary motor activities, (4c) the motion having inherent and aesthetic value.“ – Hanna 1987, 19.

²¹⁹ Vgl. Giurchescu 2001, 112f.

sozialen Beziehungen und macht sie gleichzeitig sichtbar, erfahrbar. Tanz ist letztlich „a visual extension of social relationships“.²²⁰

Ausgedrückt werden dabei die Beziehungen zwischen den im Tanz agierenden Individuen und damit auch der Zustand der Tanzgruppe selbst.²²¹ Je nach Anlass und Tanzform kann diese Gruppe von Tänzern wiederum als stellvertretend für die Gesamtgemeinschaft angesehen werden. Darüber hinaus kann der Tanz Ausdruck der sozialen Beziehungen zwischen unterschiedlichen Gruppen sein.²²²

Gemeinsames Tanzen in einer Gruppe hat den Effekt, jedes Individuum der Gruppe zu einem gemeinsamen Punkt zu bringen, die Gruppe zu einer Gruppe zu machen und dies durch ein einheitliches Agieren auszudrücken, also Zugehörigkeit körperlich und visuell erfahrbar zu machen. Tanz ist mithin eine „positive social activity“,²²³ er wirkt integrativ, nicht exklusiv. Das Erlernen dieser Aktivität erfolgt in der Regel durch Nachahmung und enthält damit bereits den Wunsch nach Teilhabe an der Gemeinschaft – man möchte durch die Bewegungen der Gruppe ähnlich werden, dazugehören: „Tänze spielen für die Bildung von Gemeinschaften eine zentrale Rolle. Durch Synästhesie und Performativität des Tanzes entsteht zwischen Menschen, die miteinander tanzen, eine emotionale und soziale Gemeinsamkeit, aus der auch ein Beitrag zur Bildung von Gemeinschaft entstehen kann.“²²⁴ In diesem Zusammenhang ist Tanz eine „shared experience [...] that fortifies the sense of community.“²²⁵

Für das Vorhaben dieser Arbeit von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass Tänze kulturellen Regeln folgen, die zuvor durch die Gemeinschaft ausgehandelt wurden. Die Regeln sind damit repräsentativ nicht nur für ästhetische Vorlieben einer Gemeinschaft, sondern auch für ihre innere Ordnungsstruktur: „Zwischen den Tänzen und den Strukturen ihrer Entstehungskultur lassen sich Entsprechungen und Ähnlichkeiten identifizieren und analysieren. [...] Tänze können daher zu Quellen für die Analyse gesellschaftlicher Ordnungs- und Machtverhältnisse werden“.²²⁶ Soziale Strukturen, Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft und ihre kollektive Identität sind die Voraussetzungen

²²⁰ Kaeppeler, Adrienne L.: Rezension von: Hanna, Judith Lynne: *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, in: *American Ethnologist* 8, Heft 1, 1981, S. 218-219, hier S. 218.

²²¹ So auch Giurcescu 2001, 112.

²²² Vgl. Hanna 1987, 4.

²²³ Soar und Aamodt 2014, 1.

²²⁴ Wulf, Christoph: Anthropologische Dimensionen des Tanzes, in: Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph (Hgg.): *Tanz als Anthropologie*, München [u. a.]: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 121-131, hier S. 121.

²²⁵ Brinson, Peter: Epilogue: Anthropology and the study of dance, in: Spencer, Paul (Hg.): *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1985, S. 206-214, hier S. 207.

²²⁶ Wulf 2007, 127.

einer politischen Gemeinschaft. Um zu ermitteln, wie eine solche politische Gemeinschaft entsteht und erhalten wird, soll die Untersuchung der sozialen Interaktion im Tanz für diese Arbeit nutzbar gemacht werden.

Insgesamt betrachtet ist Tanz als soziale Handlung für die Analyse einer Gemeinschaft relevant, da er aus ihr hervorgegangen ist, sie also ein Stück weit abbildet, und da er auf sie einwirkt. Anthony Giddens und Jürgen Habermas fassen soziales Handeln allgemein als hochgradig gesellschaftsrelevant auf. Daher sollen aus dem weiten Feld soziologischer Handlungstheorien²²⁷ vor allem ihre Arbeiten, die in einem explizit gesellschaftstheoretischen Kontext stehen, als Hintergrund für die Analyse von Tanz bzw. Tanzgeschehen herangezogen werden. Beide, Giddens und Habermas, stellen ihre Theorien sozialen Handelns in einen explizit gesellschaftstheoretischen Kontext. Die Handlungen des Individuums werden dabei vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Bedingungen und Regeln ergründet. Beiden Soziologen geht es somit darum, individuelles Handeln unter Berücksichtigung gesellschaftlicher Bedingungen zu untersuchen und zudem die wechselseitige Beeinflussung zwischen Handeln und Gesellschaft zu ergründen.²²⁸ Der Tanz als soziale Handlung steht folglich im Dialog mit gesellschaftlichen Strukturen; seine Analyse soll dabei helfen, ein neues Verständnis für ebendiese Strukturen zu entwickeln.

Giddens räumt in seiner Handlungstheorie gerade gesellschaftlichen und sozialen Strukturen eine maßgebliche Rolle ein. Individuelles Handeln ist ihm zufolge durch übergeordnete Strukturen beeinflusst, während gleichzeitig durch bestimmte Handlungen Einfluss auf ebendiese Strukturen genommen werden kann.²²⁹ Auf der Grundlage einer solchen wechselseitigen Beeinflussung von Handeln und Struktur soll der Tanz als soziale Handlung Aufschluss über die ihn bedingenden gesellschaftlichen und sozialen Strukturen geben; gleichzeitig soll gezeigt werden, in welchem Maße der Tanz die Strukturen seinerseits beeinflusst.

Soziales Handeln lässt sich Habermas' Theorie zufolge mit Hilfe unterschiedlicher Handlungsmodelle erklären. Für das Handeln innerhalb einer sozialen Gruppe wie der Tanzgruppe sind vor allem die Modelle des *kommunikativen Handelns* – ausführlicher hierzu

²²⁷ Seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert sind eine Vielzahl an Handlungstheorien entstanden, die in ihrer Ausrichtung unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Für eine Übersicht siehe Bonß, Wolfgang [u. a.]: Handlungstheorie. Eine Einführung, Bielefeld: transcript Verlag 2013, *passim*.

²²⁸ Vgl. Giddens, Anthony: Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis, Hounds Mills [u. a.]: Macmillan Education Ltd. 1979, vor allem S. 49-95. Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp¹⁰ 2016, vor allem S. 182-293 und S. 548-555.

²²⁹ Vgl. Giddens 1979, 65f.

unten – sowie des *normenregulierten* Handelns hilfreich.²³⁰ Beim *normenregulierten* Handeln orientieren sich die Handlungen der einzelnen Akteure an Werten, die gemeinsam festgelegt und weitergegeben werden und damit als Normen bezeichnet werden können.²³¹ Welche Handlungen dabei in Einklang mit den sozialen Normen und Regeln der Gesellschaft stehen, ist stets abhängig vom jeweiligen Kontext. Denn: „Eine soziale Welt besteht aus einem normativen Kontext, der festlegt, welche Interaktionen zur Gesamtheit berechtigter interpersonaler Beziehungen gehören. Und alle Akteure, für die entsprechende Normen gelten (von denen sie als gültig akzeptiert werden), gehören derselben sozialen Welt an.“²³² Eine Handlung losgelöst von ihrem Kontext, ohne Bezug zu ihrer „sozialen Welt“ verstehen zu wollen, kann also nicht funktionieren. Daher wird der Tanz im Rahmen dieser Arbeit nicht isoliert betrachtet, sondern einzelne Tanzgeschehen werden in ihrem vollen Ausmaß gewürdigt.

Einerseits können auf dieser Grundlage allgemeine Analyseergebnisse formuliert werden, da der Tanz Regeln folgt, die zuvor festgelegt wurden und ihn zu einer wiederholbaren sozialen Handlung machen. Andererseits jedoch bleibt Handeln – unabhängig davon, ob es Normen und Leitstrukturen gibt, an denen es sich normalerweise orientiert – grundsätzlich ergebnisoffen und damit unvorhersehbar, also wenig regelhaft oder dazu geeignet, Ergebnisse der Analyse eines Tanzgeschehens zu verallgemeinern. Bereits Parsons beschäftigte sich mit diesem Phänomen bzw. Problem der sogenannten „double contingency of interaction“.²³³ Das bedeutet, dass jeder an einer sozialen Handlung Beteiligte prinzipiell in der Lage ist, die Erwartungen seines Gegenübers zu brechen und sich vollkommen abseits jeglicher Norm zu verhalten.²³⁴ Handelt ein Tänzer in den Episoden, die in dieser Arbeit untersucht werden, auf solch unvorhersehbare und jeglichen Erwartungen widersprechende Weise, wird dies jedoch stets explizit als Ausnahme hervorgehoben. Das Ungewöhnliche und unerwartet Andere an derartigen Situationen scheint sie für unsere antiken Gewährsmänner gerade so erwähnenswert zu machen und bestätigt damit die eigentliche

²³⁰ Abgesehen von den beiden erwähnten Modellen nennt Habermas noch das *strategische* Handlungsmodell und das *dramaturgische* Handeln. Ausführlich zu den vier Handlungsmodellen Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1: Handlungsrationale und gesellschaftliche Rationalisierung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴1987, S. 126-142.

²³¹ Vgl. ebd., 127.

²³² Ebd., 132.

²³³ Parsons, Talcott: Social Systems and the Evolution of Action Theory, New York: Free Press 1977, S. 167.

²³⁴ Vgl. ebd., 167f. Beispielsweise wäre es denkbar, dass jemand einem anderen die Tür öffnet, der andere jedoch nicht dankend hindurchgeht, sondern sich umdreht und verschwindet.

Norm *ex negativo*.²³⁵ Die Auswirkungen der doppelten Kontingenz im Rahmen sozialer Tanzhandlungen werden folglich in diesem Sinne in der Untersuchung berücksichtigt.

3.1.2. Tanz als soziale Handlung mit kommunikativem Schwerpunkt

Neben dem *normenregulierten* Handeln spielt das *kommunikative* Handeln eine bedeutende Rolle für die sozialen Interaktionen innerhalb einer Gruppe. In der Regel ist kommunikatives Handeln sogar die häufigste Handlungsform im menschlichen Miteinander.²³⁶ Habermas steht mit seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* in der Tradition des *linguistic turn* und bedient sich der Erkenntnisse der Sprechakttheorie, gemäß derer sprachliche Äußerungen Handlungen bewirken können, so wie etwa ein Befehl oder ein Eid.²³⁷ Zunächst beschränken sich diese Überlegungen auf gesprochene Sprache als Kommunikationsmittel, doch soll im Folgenden gezeigt werden, dass auch andere Formen der Kommunikation, namentlich nonverbale Kommunikation wie etwa der Tanz, eine Form sozialen Handelns darstellen.

Tanzbewegungen unterscheiden sich von anderen Bewegungen des Körpers dadurch, dass sie Bedeutungen transportieren und damit ähnlich wie gesprochene Sprache als ein Kommunikationsmittel fungieren.²³⁸ Verstanden als Vorgang, bei dem absichtsvolle Botschaften gesendet und empfangen werden, ist Kommunikation dem Tanz sehr ähnlich. Sowohl Sprache als auch Tanz haben eine „underlying structural form“ und dadurch ein „structured set of possibilities and creative potential“.²³⁹ Der größte Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass es sich beim Tanz, anders als bei gesprochener Sprache, um nonverbale Kommunikation handelt. Damit einher geht ein anderes Spektrum an Ausdrucksformen wie etwa die Körperbewegungen, Gestik, Mimik, Anordnung der Tänzer,

²³⁵ Als Beispiele hierfür sei an dieser Stelle auf die Kapitel „Die Brautwerbung um Agariste von Sikyon“ und auf „Tanz im Kontext der spartanischen Syssitien“ verwiesen. Auch Habermas spricht in seiner Theorie von erwartbarem Handeln, und zwar insofern als dass „Verhaltenserwartung [...] nicht den kognitiven Sinn der Erwartung eines prognostizierten Ereignisses [hat], sondern den normativen Sinn, daß die Angehörigen zur Erwartung eines Verhaltens *berechtigt* sind.“ – Habermas 1987, 127.

²³⁶ So hebt Habermas auch für seine anderen drei Handlungsmodelle (strategisch, normenreguliert, dramaturgisch) die Bedeutung der Kommunikation zwischen handelnden Individuen hervor: Habermas 1987, 141f.

²³⁷ Als bedeutendste Vertreter dieser Theorie sind John Langshaw Austin: *How to Do Things with Words*, Cambridge MA: Harvard University Press 1962 sowie John Searle: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press 1969 zu nennen.

²³⁸ Theorien zur kommunikativen Funktion des Tanzes bei Spencer 1985, Hanna 1987, Kaeppeler 2000, Giurhescu 2001, Peterson Royce 2002. Als Grundlage dieser Theorien dienen die linguistischen Konzepte von Noam Chomsky (competence and performance) und von Ferdinand de Saussure (langue und parole).

²³⁹ Spencer 1985, 35.

Kleidung und Umgebung, die in ihrer Gesamtheit als kommunikatives Repertoire zur Verfügung stehen.²⁴⁰

Verständlich wird diese große Bandbreite an tänzerischen Ausdrucksformen dadurch, dass bestimmte Tanzbewegungen standardisiert wurden, sodass „members of a society may understand that these symbols are intended to represent experiences in the external physical world.“²⁴¹ Der Tanz stellt also eine symbolhaftere, indirektere Form der Kommunikation dar als gesprochene Sprache. Dies führt zu der Frage, warum man sich nicht aus Gründen der Einfachheit auf die Sprache als Kommunikationsmittel beschränkt, sondern auch durch den Tanz kommuniziert. Erklärt werden kann dieser Umstand damit, dass Tanz mehr Sinne anspricht als verbale Kommunikation und dies auf eine ansprechende sowie eingängige Art und Weise zu tun vermag.²⁴² Vor allem schwer zu verbalisierende Botschaften können auf diesem Weg einfacher vermittelt werden, da Menschen als „multisensory“ Lebewesen statt Wörter zu suchen tendenziell eher „act and watch or feel“.²⁴³ Peterson Royce geht in ihrer Untersuchung so weit zu konstatieren, dass Tanz insofern ein effektiveres Kommunikationsmittel darstellt als Sprache, als dass er sich besser dazu eignet, sublime Botschaften zu übermitteln, Empfindungen und Geisteszustände auszudrücken.²⁴⁴

Zusammenfassend betrachtet, wird der Körper im Tanz als Medium genutzt, vermittels dessen Botschaften weitergegeben und empfangen werden können, die „at a deep level of significance, are not verbally translatable.“²⁴⁵ Insofern nimmt der Tanz als besonders elaborierte körperliche Ausdrucksform bei der Untersuchung der Entstehung (politischer) Gemeinschaften in archaischer Zeit ganz offensichtlich eine Schlüsselrolle ein.

Als besondere Form der Kommunikation versetzt Tanz den Menschen, wie oben gezeigt, in die Lage, tiefergreifende Botschaften zu übermitteln als es gesprochene Sprache vermag. Doch in welchen Situationen, für welche Art von Botschaften trifft dies im Einzelnen zu? Hanna kommt in ihrer langjährigen Untersuchung des Tanzes verschiedener Kulturen zu folgendem Schluss: „Substantively, information necessary to maintain a society’s or group’s cultural patterns, to help it attain its goals, to adapt to its environment, to become integrated

²⁴⁰ Vgl. Naerebout 1997, 383f.

²⁴¹ Hanna 1987, 4.

²⁴² Für Naerebout ist Tanz besonders eng mit der Natur des Menschen verbunden, Rhythmus und Bewegungen gehören ihm zufolge zu unserem Wesen, und zwar mehr als gesprochene Sprache – Naerebout 1997, 391.

²⁴³ Hanna 1987, 4.

²⁴⁴ Vgl. Peterson Royce 2002, 192-199.

²⁴⁵ Giurchescu 2001, 110.

or to change may be communicated.“²⁴⁶ Alles, was Hanna hier benennt, sind Botschaften, die in den Bereich des Politischen fallen, vor allem dann, wenn man politisch dem eigentlichen Wortsinn nach als „die Polis betreffend“ begreift. Denn alle diese Angelegenheiten betrafen die Polis, also eine Gesellschaft und ihr gemeinschaftliches Miteinander: gemeinsame Aufgaben bewältigen und Ziele erreichen, eine kollektive Identität wahren, sich an wechselnde Umweltbedingungen anpassen, Mitglieder integrieren oder sich als Ganzes verändern. Der Tanz offenbart hierin seine politische Dimension.

Um diese in ihren Einzelheiten nachvollziehen zu können, gilt es zunächst, das Politische an sich in den Blick zu nehmen. Der Mensch, der nach aristotelischem Verständnis von Natur aus ein *zoon politikon* ist,²⁴⁷ betätigt sich im öffentlichen Bereich des Lebens, indem er handelt und spricht.²⁴⁸ Auf dieser Grundlage entwickelte Hannah Arendt ihre Theorie über das Politische als Handlungsfeld, das durch die soziale Interaktion der handelnden Akteure bestimmt ist, nicht jedoch durch festgefügte Institutionen.²⁴⁹ Ein menschliches Miteinander ist Arendt zufolge ohne soziale Interaktion, soziales Handeln undenkbar; im Bereich des Politischen findet das soziale Handeln im Handlungsfeld öffentlicher Räume statt und äußert sich vor allem in Form von Sprechen, „weil ja offenbar alles politische Handeln, sofern es sich nicht der Mittel der Gewalt bedient, sich durch Sprechen vollzieht“.²⁵⁰ In diesem Punkt stimmt sie mit Habermas‘ These vom Primat des kommunikativen Handelns²⁵¹ überein, und sie knüpft so wie er ebenfalls an die Sprechakttheorie an, womit sie die enge Verbindung von Handeln und Sprechen unterstreicht. Bereits bei Homer erscheinen diese beiden Tätigkeiten (handeln und sprechen) als erstrebenswerte Tugenden der adligen Helden: „Darum sandt“ er mich fort, um dich das alles zu lehren, wohlberedt in Worten zu sein und rüstig in Taten.“²⁵²

Aufgegriffen wurde Arendts handlungs- sowie kommunikationsorientierter Begriff des Politischen unter anderem vom Bielefelder Sonderforschungsbereich 584:

Der SFB verwendete einen akteurszentrierten, konstruktivistischen, performativen Begriff des Politischen [...] er [ging] davon aus, dass das Politische jeweils situativ von unterschiedlichen Akteuren in der Kommunikation unter- und gegeneinander definiert wird; im Mittelpunkt stehen also

²⁴⁶ Hanna 1987, 26.

²⁴⁷ Aristot. Pol. 1253a3.

²⁴⁸ Vgl. Aristot. Pol. 1283b42-1284a3. Im Bereich des Oikos herrschen eher die Tätigkeiten des Arbeitens und Herstellens, die letztlich die Grundlage für ein Leben in der Öffentlichkeit liefern.

²⁴⁹ Besonders pointiert formuliert Arendt ihre Thesen zum Politischen als Handlungsfeld in ihrem Aufsatz: Der Mensch, ein gesellschaftliches oder ein politisches Lebewesen, in: Hannah Arendt. Mensch und Politik. Mit einem Nachwort von Thomas Meyer. Reclams Universalbibliothek, Stuttgart: Reclam 2017, S. 7-47.

²⁵⁰ Arendt 2017, 11.

²⁵¹ Siehe dazu Anm. 236.

²⁵² Il. 9,442-443.

Abmachungen, Festlegungen oder Regeln, aber auch Definitionskämpfe und Versuche, bestimmte Themen und Formationen in den Aushandlungsprozess einzubeziehen (Politisierung) bzw. sie aus diesem herauszunehmen (Depolitisierung).²⁵³

Das Konzept der Performativität in Verbindung mit dem Politischen ist für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse. Denn dieses Konzept, das der Sprechakttheorie entlehnt ist, bekräftigt erneut den Zusammenhang von Handeln und Sprechen im Bereich des Politischen. Das Politische ist demnach als Zusammenwirken von sozialen und kommunikativen Handlungen zu verstehen. Ein solches Zusammenwirken lässt sich auch im Tanz beobachten. Auf sehr affektive Art und Weise ermöglicht es der Tanz, in sozialen und kommunikativen Handlungen für die Gemeinschaft bedeutsame Dinge zu kommunizieren. Dabei fungiert im Tanz der gesamte Körper als Medium und entspricht damit der großen Bedeutung des Körperlichen in der griechischen Antike in besonderem Maße. Insgesamt ist der Tanz daher als eine wichtige Form frühpolitischer Kommunikation anzusehen.

3.1.3. Tanz als Teil der sozialen Erziehung

Damit der Tanz als politisches Kommunikationsmittel im oben erarbeiteten Sinne genutzt werden kann, bedarf es eines Lernprozesses. Denn Tanz ist keine universelle Sprache; wie man ihn interpretiert, muss erst erlernt werden.²⁵⁴ Möglich ist dies, da es sich beim Tanz um ein vorstrukturiertes soziales wie kulturelles Konstrukt handelt, das gemeinschaftlich ausgehandelt und festgelegt worden ist.²⁵⁵ Auf dieser Grundlage können ‚Tanz-Codes‘ aufgeschlüsselt und an die nächste Generation weitergegeben werden, wodurch eine Tradition entsteht, die wiederum die kollektive Identität einer Gemeinschaft stärkt. Wer den Traditionen der Gemeinschaft folgt, verhält sich gesellschaftskonform und gehört dazu – womit der Tanz ein wichtiger Bestandteil der sozialen Erziehung ist.

Abgesehen von der Fähigkeit zu tanzen selbst, lernt man durch den Vorgang des Einübens verschiedener Tänze zudem noch weitere wichtige Dinge:²⁵⁶ „With its combination of rhythm, harmony and physical dexterity, dance was an excellent pedagogical tool for

²⁵³ Walter, Uwe: Wege zum Politischen im antiken Griechenland, in: de Benedictis, Angela; Corni, Gustavo; Mazohl, Brigitte; Rando, Daniela; Schorn-Schütte, Luise (Hgg.): Das Politische als Argument. Beiträge zur Forschungsdebatte aus dem Internationalen Graduiertenkolleg »Politische Kommunikation von der Antike bis in das 20. Jahrhundert« (Schriften zur politischen Kommunikation, Bd. 10), Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2013, S. 17-43, hier S. 28-29, Anm. 29.

²⁵⁴ Exemplarisch hierzu Kaeppler 2000, 117.

²⁵⁵ Vgl. ebd.

²⁵⁶ Eine Feststellung, die bereits Platon und Aristoteles machten. Beide erklärten das Erlernen verschiedener Tänze zu einem wertvollen Bestandteil der Erziehung der Jugend. Ausführlicher hierzu siehe das Kapitel: Tanz in der Erziehung.

training the body and educating young people, for enabling the individual to work in synergy with the group.“²⁵⁷ Wie man im Einklang mit einer Gruppe handelt, kann also mit Hilfe des Tanzes eingeübt und sichtbar gemacht werden. Letztlich kann dadurch das Aufkommen einer gemeinsamen Identität gefördert werden.

Auch zur Stabilisierung dieser Identität und damit einhergehend der Zugehörigkeit zur und Verantwortung für die Gemeinschaft stellt Tanz ein wichtiges Werkzeug dar: „Dance is a primary method of emotional bonding – through rhythmic muscular movement, participants are affected independently of how they are connected or divided external to the dance performance. As such, dance is a method by which groups of people define themselves.“²⁵⁸ Dabei folgen die Tanzbewegungen „structured systems of knowledge“,²⁵⁹ sodass eine Analyse selbiger und vor allem auch des Kontextes, in dem sie ausgeführt werden, Aufschlüsse über die sie hervorbringende Gesellschaft verspricht.

²⁵⁷ Cantenacci, Carmine: Foreword, in: Gianvittori, Laura (Hg.): *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pisa und Rom: Fabrizio Serra editore 2017, S. 11-19, hier S. 12.

²⁵⁸ Soar 2010, 151.

²⁵⁹ Ebd., 149.

3.2. Tanz als Adelstugend

In unterschiedlichen Betätigungsfeldern seine persönliche *arete* unter Beweis zu stellen und zu vergrößern, war für den Adel in homerischer wie auch in archaischer Zeit von statuskonstituierender und damit von existentieller Bedeutung. Hierzu diente neben Aktivitäten wie „Kampf, Jagd, Pferdezucht, Sport, Symposien“²⁶⁰ auch „die Zurschaustellung von Schönheit, Luxus, Großzügigkeit, Gastfreundschaft, athletischem und musischem Können“.²⁶¹ Auf welchem dieser Gebiete man sich besonders auszeichnete, spielte dabei eine untergeordnete Rolle: „Einem hat wohl ein Gott die Gaben des Kampfes verliehen, jenem des Reigens Kunst, einem andern Gesang und die Harfe.“²⁶² Welche Rolle Tanz unter den Adelstugenden einnahm und in welchen Zusammenhängen ihn unsere Quellen in den Vordergrund stellen, ist für die Frage nach seiner Bedeutung für die Polisbildung nicht zuletzt deshalb wichtig, weil die gesellschaftliche Position des Adels mit dem Aufkommen politischer Verfahren und Institutionen neu definiert und gerechtfertigt werden musste.²⁶³

3.2.1. Tanz bei den homerischen Phaiaken

In den homerischen Epen begegnen dem Leser sowohl Tanzplätze als auch Tänze bzw. Tanzgeschehen an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Situationen. Eine der ausführlichsten Darstellungen zu diesem Themenkomplex findet sich in der sogenannten *Phaiakis*, dem Teil der *Odyssee*, der Odysseus‘ Aufenthalt bei den Phaiaken auf der Insel Scheria schildert. In der Forschung wurden der *Phaiakis* zahlreiche Einzelstudien mit unterschiedlichen Schwerpunkten gewidmet.²⁶⁴ Immer wieder wurde dabei die Sonderrolle der *Phaiakis* und der Phaiaken innerhalb des Gesamtgefüges der *Odyssee* hervorgehoben. So finden die Phaiaken ihre erste Erwähnung zu Beginn des fünften Buches der *Odyssee*. Zeus verkündet den Beschluss, dass man Odysseus nach seinen langen Irrfahrten nun den Weg zurück in seine Heimat Ithaka erlauben werde und dass die Phaiaken ihm beim letzten Teilstück dieses Weges Hilfe leisten würden.²⁶⁵ Durch diese Ankündigung wird nicht nur der weitere Fortgang der Gesamthandlung angedeutet, sondern es wird auch die

²⁶⁰ Stein-Hölkeskamp, Elke: Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit, zugl. Diss. München 1985, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1989, S. 110.

²⁶¹ Stein-Hölkeskamp 1989, 104.

²⁶² Il. 13,730f.

²⁶³ Vgl. exemplarisch Stein-Hölkeskamp 1989, 234.

²⁶⁴ Für einen Überblick siehe Warnecke 2006, 54f.

²⁶⁵ Vgl. Od. 5,33-37.

entscheidende Rolle der Phaiaken für Odysseus‘ Heimreise hervorgehoben. Die Phaiaken tragen also maßgeblich zum Wendepunkt der *Odyssee* bei; ihre Heimat Scheria ist die letzte Station, die Odysseus vor seiner Heimkehr durchläuft. Zudem nimmt die Schilderung von Odysseus‘ Aufenthalt bei den Phaiaken in den Büchern sechs bis acht²⁶⁶ so viele Verse ein, dass auch aufgrund ihrer Länge der *Phaiakis* besondere Bedeutung zukommt.²⁶⁷ Sowohl was ihren Inhalt betrifft als auch durch ihre schiere Länge sticht die *Phaiakis* gegenüber anderen Episoden der *Odyssee* also deutlich hervor.

Vor allem das Geschehen auf dem Tanzplatz der Phaiaken ist hier von Interesse. Bevor dies jedoch analysiert werden kann, gilt es zunächst zu klären, inwiefern sich die *Phaiakis* überhaupt dafür eignet, um an ihr die Bedeutung des Tanzes in archaischer Zeit herauszuarbeiten.

3.2.1.1. Die Phaiaken als Ideal

Neben dem bereits erwähnten erzähltheoretischen Alleinstellungsmerkmal zeichnet sich die *Phaiakis* und zeichnen sich mithin die Phaiaken selbst sowie ihr Heimatort Scheria durch weitere Besonderheiten aus – ein Sachverhalt, aufgrund dessen sich die *Phaiakis* auf den ersten Blick kaum für eine Analyse der Bedeutung des Tanzes im archaischen Griechenland zu eignen scheint. In der Forschung führten diese Besonderheiten oft zu einer Gleichsetzung der Phaiaken mit einem „Märchenvolk“.²⁶⁸ Und tatsächlich scheint es bei der Lektüre der *Phaiakis* zunächst so, als sei die Insel Scheria ein „phantasy realm“,²⁶⁹ das sich nahtlos in die anderen phantastischen Welten der ersten Hälfte der *Odyssee* einfügen lässt.

Der erste Umstand, der diesen Eindruck scheinbar bestätigt, wird in Athenes Ausführungen zur Herkunft der phaiakischen Königsfamilie deutlich. Poseidon sei der Vater des ehemaligen Königs Nausithoos und damit der Großvater des derzeitigen Königs Alkinoos.²⁷⁰ Diese Tatsache allein ist noch keine hinreichende Begründung für den

²⁶⁶ Weitere Erwähnung finden die Phaiaken in Od. 5,29-42; 5,278-290; 5,344-347; Od. 9,1-38; Od. 11,328-381 und Od. 13,1-187.

²⁶⁷ Vgl. Luther, Andreas: Die Phaiaken der *Odyssee* und die Insel Euboia, in: Ders. (Hg.): Geschichte und Fiktion in der homerischen *Odyssee*, München: C. H. Beck 2006, S.77-92, hier S. 77.

²⁶⁸ Krischer, Tilman: Phäaken und *Odyssee*, in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 113, Heft 1, 1985, S. 9-21, hier S. 9. Ebenfalls Segal, Charles Paul: The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus‘ Return, in: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 1, Heft 4, 1962, S. 17-64, hier S. 32: „fairyland“; ebenfalls bereits Welcker, Friedrich Gottlieb: Die Homerischen Phäaken und die Inseln der Seligen, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 1, 1832, S. 219-283, hier S. 219, 226 u. 230. Auch: Büchner: Scherie, in: *Re II A 1*, Sp. 406-407, sowie Nünlust, René: Scherie, in: *Der Neue Pauly*, Brill Online (Zugriff: 23.05.2018); ebenfalls Reinhardt, Karl: Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1960, S. 123.

²⁶⁹ Segal 1962, 18.

²⁷⁰ Vgl. Od. 7,54-63.

Märchenstatus der Phaiaken; immerhin rühmen sich noch zahlreiche andere Helden der homerischen Epen ihrer göttlichen Abkunft, wie beispielsweise Achill, Odysseus oder Priamos. Das Besondere und märchenhaft Anmutende im Falle der Phaiaken ist jedoch, dass ausgehend von der Königsfamilie die ‚Göttlichkeit‘ auf alle Phaiaken ausgeweitet wird. Sie alle werden als Menschen bezeichnet, „die den Göttern entstammen“²⁷¹ und dadurch den „Göttern nahe verwandt sind“.²⁷²

Der zweite Umstand, der dazu verleitet, Scheria als einen märchenhaften Ort zu begreifen, besteht in Alkinoos‘ Reichtum. Nicht nur den königlichen Palast, der in einem „Glanz wie von Sonne und Mond“²⁷³ liegt, da er reichlich mit Gold und Silber verziert ist, bestaunt der Neuankömmling Odysseus, sondern auch der angrenzende Garten entwickelt seine ganz eigene Faszination. Neben dem Überangebot an Erträgen und der hohen Qualität der Früchte scheint die phaiakische Landwirtschaft noch nicht einmal den Gesetzen der Natur unterworfen zu sein. Eine jahreszeitlich bedingte Erntepause scheint es ebenso wenig zu geben wie Missernten: „Niemals geht eine Frucht hier verloren und nie gibt es Mangel Winter wie Sommer, im ganzen Jahr nicht“.²⁷⁴

Als drittes märchenhaftes Element erscheint die vielfach gerühmte Schifffahrtskunst der Phaiaken. Ihre Schiffe sind so schnell „als hätten sie Flügel, als wären Gedanken“;²⁷⁵ sie haben keine Steuer, sondern werden ebenfalls von Gedanken gelenkt. Einen Führer benötigen die phaiakischen Schiffe folglich nicht, und zudem „kennen [sie] von jeher kein Fürchten, dass ihnen irgendein Leid widerfahre oder Vernichtung.“²⁷⁶ Angesichts Odysseus‘ bisheriger Reise, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass er nicht schnell und direkt an sein Ziel hat gelangen können und zahlreiche Gefahren hat durchleiden müssen, könnte man beim Anblick der phaiakischen Schiffe, genau wie Odysseus, in verzaubertes Staunen geraten. Reinhardt spricht von „Zauberschiffe[n]“²⁷⁷ und folgert weiterhin: „Man frage nicht, wieso die See, wenn die Phäaken fahren, niemals stürme: ‚Windstille‘ (7,319) gehört zu ihrem Zauber wie die nächtliche Verborgenheit der Fahrt.“²⁷⁸ So wie die Schiffe muten ebenfalls, wie gezeigt, Alkinoos‘ Besitz und seine sowie aller Phaiaken göttliche Abstammung phantastisch an. Doch kann eine nähere Analyse diesen ersten Eindruck

²⁷¹ Od. 5,378.

²⁷² Od. 5,35.

²⁷³ Od. 7,84.

²⁷⁴ Od. 7,117-118. Insgesamt zur Beschreibung des Gartens Od. 7,111-131.

²⁷⁵ Od. 7,36.

²⁷⁶ Od. 8,562-563. Insgesamt zur Beschreibung der Schiffe und der Schifffahrt Od. 8,555-563.

²⁷⁷ Reinhardt 1960, 121.

²⁷⁸ Ebd.

erhärten? Zeigt der Dichter in den Phaiaken wirklich ein Märchenvolk, das über Zauberkräfte verfügt?

Diese Frage muss verneint werden. Denn bei genauerer Betrachtung der drei oben aufgeführten Aspekte, verlieren sie allesamt ihren märchenhaften Anschein; vielmehr rücken sie Scheria in die Position eines Ideals. Zuerst trifft dies auf die vermeintliche Göttlichkeit der Phaiaken zu. Zwar röhmt sich Alkinoos seiner göttlichen Abstammung, doch wird bezeichnenderweise von seiner Tochter Nausikaa die Verbindung zu den Göttern relativiert. Sie hat keine Angst vor dem ihr noch fremden Odysseus, da sie weiß, dass die Phaiaken Lieblinge der Götter sind und dass ihnen somit kein Unheil widerfährt.²⁷⁹ Die Phaiaken stehen also lediglich unter der besonderen Gunst der Götter, ohne selbst Götter zu sein; sie sind nur „göttergleich[...].“²⁸⁰ Nausikaa's Brüder, die Königssöhne, gleichen Unsterblichen²⁸¹ und die Phaiaken leisten Alkinoos Gehorsam, „als wäre er Gott.“²⁸²

Auch Alkinoos' Reichtum besteht bei näherer Betrachtung aus ganz handgreiflichen und eben nicht märchenhaften Dingen.²⁸³ Das Nahrungsangebot in seinem Garten besteht aus gewöhnlichen Äpfeln, Birnen, Feigen, Oliven und Trauben. Dass es in solch hoher Qualität und besonders üppig vorhanden ist, wird zum einen der vorteilhaften Lage Scherias zugeschrieben; denn „der täglich und ständig wehende Westwind lässt ja die Früchte hier wachsen, dort reifen.“²⁸⁴ Zum anderen wird dieser Umstand als ein Geschenk der Götter gesehen.²⁸⁵ Der Reichtum an Metall, der Alkinoos' Palast erstrahlen lässt, ist ebenfalls durch die günstige Lage Scherias als Handelsplatz mit zwei Häfen²⁸⁶ erklärbar. In episch überhöhter Form zeigt der Dichter an dieser Stelle die gute Versorgungslage, beinahe schon Autarkie der Phaiaken auf, die seinem Publikum als Grundlage für den besonderen Luxus vor Augen stehen sollte. Dieser Luxus ist aber nicht märchen- oder gar zauberhaft; bei den Früchten im Garten handelt es sich nicht um phantastische Früchte, die sonst nirgendwo auf der Welt zu finden wären oder deren Verzehr ungeahnte Folgen hätte.²⁸⁷ Zudem sind sie

²⁷⁹ Vgl. Od. 6,200-203.

²⁸⁰ Od. 6,241.

²⁸¹ Vgl. Od. 7,5.

²⁸² Od. 7,11.

²⁸³ Vgl. Segal 1962, 22: „different as their way of life [= die Lebensweise der Phaiaken] is from Ithaca, it is still recognizably human.“

²⁸⁴ Od. 7,118f.

²⁸⁵ Vgl. Od. 7,132.

²⁸⁶ Vgl. Od. 6,263. Hierzu ebenfalls Wolf, Armin: Odysseus im Phaiakenland – Homer in der Magna Graecia, in: Olshausen, Eckart; Sonnabend, Holger (Hgg.): „Troianer sind wir gewesen“ – Migrationen in der antiken Welt, Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums 8, 2002, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006, S.20-53, hier S. 27 und 34.

²⁸⁷ Wie etwa im Falle des Lotus der Lotophagen, dessen Genuss Odysseus und seine Gefährten alles vergessen lässt, was sie bis hierher angetrieben hat.

nicht einfach in unerschöpflichem Ausmaß vorhanden, sondern werden von den Phaiaken sorgfältig angebaut und in einem eigens angelegten und eingehegten Garten²⁸⁸ gepflegt.

Und schließlich: So wie die Früchte in Alkinoos‘ Garten sind auch die Schiffe der Phaiaken für das Epenpublikum keine Unvorstellbarkeit; sie zeichnen sich nur durch besondere Eigenschaften aus, die die phaiakische Schiffahrtskunst so einzigartig machen. Diese Eigenschaften, wie etwa die Schnelligkeit oder die Fähigkeit, jedes Ziel unbeschadet zu erreichen, entspringen jedoch nicht der eigenen Schöpferkraft, sondern werden explizit als „ein Geschenk des Erschüttrers der Erde“²⁸⁹ dargestellt. Damit zeigen sie zusammen mit den anderen Geschenken Poseidons erneut, dass die Phaiaken in der besonderen Gunst der Götter stehen und wie vorteilhaft sich diese Gunst auf ihr Leben auswirkt. Allein aufgrund dieser Gunst ist es daher möglich, dass die Schiffe stets „bei ruhigster See“²⁹⁰ ablegen und auf ihren Reisen von Nebel eingehüllt werden – ganz so wie auch Athene den Odysseus auf seinem Weg durch die Stadt der Phaiaken in einem „göttliche[n] Düster“²⁹¹ verbirgt. Es ist folglich nicht etwa, wie Reinhardt meint, Alkinoos, der hier zaubert; die Schiffe werden auch nicht von selbst unsichtbar, und Scheria als Ganzes rückt aus dem Nimbus einer Märchenwelt heraus und präsentiert sich stattdessen als ein von Homer konstruiertes Ideal, als ein Ort nämlich, an dem in zahlreichen Lebensbereichen die für ihn idealen Bedingungen sowie Zustände herrschen.²⁹²

Ein weiterer Aspekt anhand dessen die Welt der Phaiaken als Ideal erkennbar wird, besteht in ihrer vielfach betonten Isolation. Bereits Segal empfindet die Phaiaken als „somewhat removed from the common sufferings and toil of ordinary mortals.“²⁹³ Was Segal hier als relativ vagen Eindruck festhält, wird durch Homers eigene Ausführungen bei der Beschreibung Scherias ganz konkret: Die Heimat der Phaiaken ist durch ihre abgeschiedene Lage, „weitab von erwerbenden Männern“,²⁹⁴ isoliert. In Nausikaas Worten wird die Einsamkeit, in der die Phaiaken „mitten im wellenwogenden Meere“²⁹⁵ leben ein weiteres Mal betont. Auch wenn es der Dichter nicht *expressis verbis* schreibt, liegt durch seine Beschreibung die Identifizierung Scherias mit einer Insel nahe, da eine solche am ehesten

²⁸⁸ Vgl. Od. 7,113.

²⁸⁹ Od. 7,35.

²⁹⁰ Od. 7,319.

²⁹¹ Vgl. Od. 7,42.

²⁹² So auch bereits Luther 2006, 80: „Die Zeichnung der sozialen und politischen Verhältnisse spiegelt den Zustand eines griechischen Gemeinwesens wider, den die Griechen der archaischen Zeit als ideal angesehen haben dürften.“

²⁹³ Segal 1962, 22.

²⁹⁴ Od. 6,8.

²⁹⁵ Od. 6,204.

inmitten des „wellenwogenden Meere[s]“ vorstellbar ist, am ehesten also als *πολύκλυστος*²⁹⁶ bezeichnet werden könnte. Die Etymologie des Namens Scheria von *σχερός*, „festes, zusammenhängendes Land“, jedoch legt nahe, dass es sich nicht um eine Insel, sondern um Festland handelt, das die Phaiaken besiedeln.²⁹⁷ Selbst wenn man aber nun davon ausgeht, dass Scheria keine Insel sei, ändert dies nichts an dem Umstand, dass die Phaiaken in völliger Abgeschiedenheit leben. Denn auch für eine Polis auf dem Festland ist eine isolierte Lage denkbar.²⁹⁸ Denkbar wäre es allerdings auch, in der Benennung des Phaiakenlandes als (wortwörtlich) festem Land ein rhetorisches Mittel zu sehen, das Homer einsetzt, um einen Kontrast zu der scheinbaren Unendlichkeit des Meeres zu schaffen. Immerhin ist Odysseus zu dem Zeitpunkt, als er völlig entkräftet die rettende Küste Scherias erreicht, bereits seit 21 Tagen allein auf seinem selbst gebauten Floß auf dem Meer unterwegs. Festland erscheint in diesem Kontext als die große Rettung, als das lebensnotwendige Gegenteil zum Meer, das stets in Bewegung, stets im Wandel ist. Führt man diesen Gedanken weiter, wird deutlich, warum Homer eine isolierte Lage als besonders ideal betrachtet. So erscheint es durchaus plausibel, dass durch die Bezeichnung der Heimat der Phaiaken als *F e s t l a n d* impliziert wird, dass die Verhältnisse und Lebensumstände auf Scheria fest, sicher, beständig sind, was wiederum für die gut eingerichtete Ordnung der Polis dort spricht und was damit auch das aus Homers Sicht Positive einer isolierten, von anderen ungestörten Lage unterstreicht.

Bei näherer Betrachtung scheint vor allem diese Isolation, in der die Phaiaken nicht allein aufgrund der geographischen Lage ihrer Insel leben, überhaupt erst die Voraussetzung dafür zu sein, dass die Lebensumstände der Phaiaken in idealer Form existieren und bewahrt werden können. Denn der Dichter wird nicht müde, die Isolation in den unterschiedlichsten Bereichen hervorzuheben und ihre positiven Auswirkungen zu betonen. So sind die Phaiaken zusätzlich zu der abgeschiedenen Lage ihrer Polis in vielfacher Hinsicht isoliert: Als eine Ebene der Isolation präsentiert sich die Mauer, die die Polis der Phaiaken umgibt. Errichtet wurde sie von Nausithoos, dem weisen Gründer der Stadt,²⁹⁹ und bewundert wird sie von Odysseus auf seinem Weg zum königlichen Palast.³⁰⁰ Dieser Palast selbst ist

²⁹⁶ Od. 6,204.

²⁹⁷ Breits Welcker machte auf diesen Umstand aufmerksam – Welcker 1832. Auch in der neueren Forschung wird die Namensherkunft Scherias immer wieder im Rahmen zahlreicher Lokalisierungsversuche herangezogen, wie etwa von Wolf 2002, 22 oder Warnecke 2002, 55.

²⁹⁸ Bei seiner Lokalisierung Scherias in Tiriolo berücksichtigt Wolf das Kriterium der Abgeschiedenheit sorgfältig, so befindet sich Tiriolo am südlichen Rand Italiens, wird durch das Pollino-Gebirge von nördlicheren Regionen getrennt und liegt am westlichen Rand, also „ganz am Ende“ wie Nausikaa es formuliert (Od. 6,205) des Ionischen Meeres – Wolf 2002, 35.

²⁹⁹ Vgl. Od. 6,9.

³⁰⁰ Vgl. Od. 7,44f.

ebenfalls von Mauern umgeben³⁰¹ und bildet damit eine weitere Ebene der Isolation. Zuletzt ist auch Alkinoos‘ Garten „umgeben von festem Gehege“.³⁰² Innerhalb der Isolation dieser Mauern und Einhegungen entfalten sich Reichtümer und Wohlstand, wie dem Epenpublikum durch Odysseus‘ Augen vorgeführt wird. Und schließlich sind die Phaiaken darüber hinaus sogar in erzähltheoretischer Hinsicht isoliert. Denn die *Phaiakis* kommt als Element der Gesamterzählung der *Odyssee* zu einem totalen Abschluss, indem sie nicht bloß von Odysseus verlassen, sondern zugleich für alle Zukunft verschlossen wird.³⁰³ Dass die Phaiaken selbst Scheria nach Odysseus‘ Abreise niemals verlassen werden, scheint ihren *basileis* sogar schon zuvor bewusst gewesen zu sein, als sie sich nämlich für ihre Gastgeschenke Ersatz aus dem Volk holen;³⁰⁴ würden sie es in Erwägung ziehen, Odysseus noch einmal wiederzusehen, wäre dieser Schritt sicherlich nicht notwendig gewesen. Die Phaiaken selbst sehen in ihrer Abgeschiedenheit folglich keinen Nachteil. Zusammenfassend also erstreckt sich die Isolation Scherias von einer übergeordneten Ebene, die die Polis als ganze betrifft und durch die geographische Lage begründet ist, auf immer engere Teilbereiche, in denen es sich um eine selbstaufgerlegte Isolation handelt. Diese Isolation halten die Phaiaken aktiv aufrecht, da sie trotz ihrer zwei Häfen und ihrer Schifffahrtskunst, die ihnen viele potentielle Kontakte ermöglichen, einen eher unfreundlichen Umgang mit Fremden pflegen³⁰⁵ und sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen Sinn Mauern um sich herum bauen. Gleichzeitig florieren ihr gesellschaftliches und politisches Miteinander. Folglich hebt Homer die Isolation und damit auch die Unbeeinflussbarkeit Scherias als Vorteile hervor. In den Phaiaken wird ein von außen weitestgehend unbeeinflusstes Volk präsentiert, das in seiner Isolation die für Homer ideale Poliskultur pflegt. Auf der Grundlage der Abgeschiedenheit sowie Abkapselung von der Außenwelt kann sich allem Anschein nach ein ideales Gemeinwesen entfalten und vor allem auch erhalten. Scherias Idealcharakter wird somit durch die deutlich betonte, vielfache Isolation, in der die Phaiaken leben, verstärkt.

³⁰¹ Od. 7,85f.

³⁰² Od. 7,113.

³⁰³ Poseidon nämlich macht seine alte Drohung wahr und bestraft die Phaiaken dafür, dass sie Fremden – in diesem Fall auch noch dem verhassten Odysseus – Geleit gewähren, indem er ein phaiakisches Schiff vor der Küste Scherias versteinert. Alkinoos beschließt daraufhin, zukünftig keinen Fremden mehr in dessen Heimat zu geleiten – Od. 13,159-183.

³⁰⁴ Vgl. Od. 13,14.

³⁰⁵ Od. 7,32f.: „Unsere [= die Phaiaken] halten es gar nicht so gerne mit Menschen der Fremde, frohes Empfangen beliebt man hier nicht, kommt jemand von auswärts.“

Allerdings ist Scheria nicht die einzige (Insel-)Welt in der *Odyssee*, die „fernab“ und damit isoliert gelegen ist. Ogygia, die Heimat der Kalypso, und Aiaia, die Heimat der Kirke, stechen ebenfalls durch ihre jeweils abgeschiedene Lage hervor. Ogygia wird als Insel beschrieben, die von so viel Meerwasser umgeben ist, dass es nahezu endlos erscheint, und „eine Stadt ist nicht nahe mit Menschen, die Göttern Opfer bringen und auserlesene Hekatomben“.³⁰⁶ Ähnlich wie im Falle Ogygias stellt sich die Lage Aiaias dar. Bei ihrer Ankunft haben Odysseus und seine Gefährten jegliche Orientierung verloren, kein Anhaltspunkt kann ihnen Aufschluss darüber geben, wo sie gelandet sein mögen.³⁰⁷ Ihre einzige Feststellung besteht darin, dass es sich um eine Insel handelt, „umzirkelt vom endlosen Meere“.³⁰⁸

Ihre isolierte Lage sowie ihre in Abgeschiedenheit lebenden Bewohner verleiten dazu, Aiaia und Ogygia mit Scheria gleichzusetzen. Dies wäre jedoch verfehlt, da beide Inseln zwar genauso wie Scheria Ideale darstellen (nämlich insofern, als dass sie als reine Formen beschrieben werden), es sich aber um unterschiedliche Formen von Idealen handelt: Während Aiaia und Ogygia durch ungestaltete Wildnis charakterisiert werden und somit als Ideale unberührter Natur erscheinen, repräsentiert Scheria das Ideal einer vom Menschen gestalteten Umwelt. So zeichnet sich Scheria, anders als Ogygia und Aiaia, durch seine menschengestaltete Wirklichkeit aus. Die Landschaft Aiaias wird durch „Wälder und Dickicht“³⁰⁹ bestimmt, und auch Kalypsos Heimat wird als Insel beschrieben, die von Bäumen bedeckt ist.³¹⁰ Auf dieser Insel lebt die Nymphe in einer „geräumige[n] Grotte“, „von Trauben umrankt[...]“.³¹¹ Scheria hingegen besticht durch seine Stadtarchitektur, wie bereits bei der ersten Vorstellung der Phaiaken betont wird: „Aber der göttergleiche Nausithoos rief sie zum Wandern, ließ sie in Scheria siedeln weitab von erwerbenden Männern, ließ um die Stadt eine Mauer dann bauen, errichtete Häuser, schuf auch Tempel der Götter und teilte die ländlichen Fluren.“³¹² Die Stadtplanung wird als wichtiger Bestandteil der phaiakischen Existenz dargestellt. Auch lässt der Dichter den Odysseus die Stadt der Phaiaken, ihre Häfen und Schiffe, die „Sammelplätze der Helden [ἱρόων ἀγορας]“³¹³ sowie die Stadtmauern voller Bewunderung erblicken und hebt damit ihre Bedeutung hervor. In gleicher Weise zeigt sich Odysseus dann von Alkinoos‘ Palast und

³⁰⁶ Od. 5,101f.

³⁰⁷ Vgl. Od. 10,190-192.

³⁰⁸ Od. 10,195.

³⁰⁹ Od. 10,149f. Ebenfalls: Od. 10,159; 10,197.

³¹⁰ Vgl. Od. 1,51. Ebenfalls: Od. 5,63-74.

³¹¹ Od. 5,68.

³¹² Od. 6,7-10.

³¹³ Od. 7,44. Siehe für diese Szene insgesamt: Od. 7,42-46.

seinem gepflegten Garten beeindruckt,³¹⁴ die beide in starkem Kontrast zu Kalypsos Grotte und ihren wild rankenden Weinreben stehen. Angesichts dieser Pracht bleibt Odysseus und damit auch dem Epenpublikum, für das Scheria durch Odysseus‘ Augen erlebbar wird, nur eines zu tun: staunend dazustehen.³¹⁵ Der Idealcharakter Scherias als Musterbeispiel einer vom Menschen gestalteten Umwelt wird im Vergleich mit Aiaia und Ogygia einmal mehr deutlich.

Zusätzlich zu der Gegenüberstellung der Lebenswelt der Phaiaken auf der einen Seite und der Inselwelten Aiaia und Ogygia auf der anderen, erfolgt eine zweite Gegenüberstellung, mit deren Hilfe Homer die Phaiaken als Ideal charakterisiert: die Gegenüberstellung mit den Kyklopen, den geradezu idealisierten Barbaren.³¹⁶ In Form eines politisch-didaktischen Lehrstücks führt der Dichter das kyklopische Leben als Antithese zum phaiakischen Leben vor Augen und stellt damit die Phaiaken als ein Vorbild für seine Zeitgenossen heraus.³¹⁷ Abgesehen von ihrer gemeinsamen Verbindung zu Poseidon könnten die Kyklopen und die Phaiaken nämlich nicht unterschiedlicher sein. Erstere leben „halt- und gesetzlos“,³¹⁸ haben „keine rechtliche Ordnung, beraten auch nicht in offner Versammlung“³¹⁹ und niemand sorgt sich um den anderen.³²⁰ In Scheria hingegen gibt es viele Anzeichen für eine organisierte Polisgemeinschaft: Alkinoos nimmt am „versammelten Rat der berühmten Könige“³²¹ Scherias teil und neben der Beratung im kleinen Kreis der dreizehn *basileis* findet zudem eine Versammlung auf der phaiakischen Agora statt.³²² Was bei den Kyklopen fehlt, ist auf Scheria Teil des alltäglichen Lebens als Polisgemeinschaft.

³¹⁴ Zum Palast: Od. 7,81-94; zum Garten: Od. 7,111-131.

³¹⁵ Od. 7,133: „Staunend stand da der große Dulder, der hehre Odysseus.“

³¹⁶ Auch Schulz beobachtet, dass Homer einen Vergleich zwischen den Kyklopen und Phaiaken nahelegt – Schulz, Raimund: Als Odysseus staunte. Die griechische Sicht des Fremden und das ethnographische Vergleichen von Homer bis Herodot, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2020, S. 61.

³¹⁷ In diesem Punkt etwas anders Schulz 2020, 63f.: „Doch niemand kommt auf den Gedanken, über das Märchenmodell des menschenfressenden Riesen seine eigene ‚kulturelle‘ oder gar ‚ethnische‘ Identität zu bestimmen, wie in der Forschung beinahe gebetsmühlenartig behauptet wird. [...] Die Beschreibung der Phäaken und Kyklopen ist von viel zu vielen widersprüchlichen, sich aus den unterschiedlichen Traditionen und Quellen speisenden Einzelmerkmalen gekennzeichnet, als dass die Hörer Homers eine Identifizierung oder Absetzung als vorrangigen Faktor des Fernverständnisses begriffen hätten.“ Trotz dieser Einwände muss berücksichtigt werden, dass Homer die gemeinsame Vergangenheit der Kyklopen und Phaiaken hervorhebt, beide sogar von Poseidon abstammen, wodurch ein antithetischer Vergleich naheliegt. Kleinere Inkonsistenzen bei diesem Vergleich können für das vorliegende Vorhaben vernachlässigt werden.

³¹⁸ Od. 9,106.

³¹⁹ Od. 9,111f.

³²⁰ Vgl. Od. 9,114f.

³²¹ Od. 6,54f.

³²² Vgl. Od. 8,4-16. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich auch Kalypsos und Kirkes Heimat durch die Abwesenheit einer (Polis-)Gemeinschaft auszeichnen: Krike hat jeden Menschen, der zu ihr kam, in ein Tier verwandelt und bei Kalypso gibt es niemanden, der Odysseus beim Verlassen der Insel begleiten könnte (Od. 5,15-17 sowie Od. 5,141f). Hierzu auch Segal 1962, 21.

Weiterhin pflanzen die Kyklopen, anders als die Phaiaken, keine Früchte an, sondern sie ernten nur das, was die Natur ihnen ohne ihre Zutun bereitstellt.³²³ Sie nutzen damit nicht die Chance zur Selbstgestaltung ihrer Umwelt. Demgegenüber hebt Homer anhand des Beispiels der Phaiaken die Bedeutung der eigenen Gestaltungskraft deutlich hervor. So ist bei ihnen nicht nur der Nahrungsanbau (verdeutlicht durch den in epischer Überhöhung geschilderten Garten des Alkinoos) bewusst gestaltet, sondern auch die Stadt, in der sie leben. Vor allem Alkinoos' Palast sticht in diesem Zusammenhang hervor und steht in starkem Kontrast zu den Kyklopen, die „auf den Gipfeln des hohen Gebirges nur in geräumigen Grotten“³²⁴ wohnen.

Eine mögliche Erklärung für die vergleichsweise unzivilisierte Bauweise der Kyklopen³²⁵ besteht in ihrem Verhältnis zu den Göttern. Allen voran ist es Zeus, den die Kyklopen verachten,³²⁶ während die Phaiaken für Zeus sogar ihre Fremdenfeindlichkeit überwinden und Odysseus gastlich aufnehmen.³²⁷ In der homerischen Vorstellung ist Gottesfurcht wichtig, da nur sie die Gunst der Götter garantiert, welche sich wiederum in Göttergeschenken niederschlagen kann. Im Falle der Phaiaken ist es vor allem die Schifffahrtskunst, die sie als Geschenk erhalten haben, wohingegen die Kyklopen über keinerlei Schiffe oder Schiffsbauer verfügen.³²⁸ Infolgedessen lassen die Kyklopen auch an dieser Stelle eine Möglichkeit zur eigenen Gestaltung ihrer Umwelt ungenutzt und bewirtschaften die ihrer Küste vorgelagerte Insel nicht, wie der Dichter durch Odysseus' Beobachtung unterstreicht.³²⁹

Weiterhin haben die Kyklopen aufgrund der fehlenden Schiffe nicht die Möglichkeit, Kontakte zu anderen zu pflegen, und leben in einer gezwungenermaßen herrschenden Isolation. Wie gezeigt, ist auch das phaiakische Leben von Isolation geprägt, doch handelt es sich im Unterschied zu den Kyklopen um keine unvermeidbare, sondern um eine selbst auferlegte: Die Phaiaken haben Schiffe und damit prinzipiell die Möglichkeit, Kontakte zu entfernten Orten aufzubauen. So wie Alkinoos' Palast ist auch Polyphems Behausung von Mauern umgeben,³³⁰ aber trotzdem können die Phaiaken als Gemeinschaft in ihrer Stadtkultur agieren, während die Gemeinschaftlichkeit in der Hirten-, „Kultur“ der Kyklopen

³²³ Vgl. Od. 9,107-111.

³²⁴ Od. 9,113f.

³²⁵ Zur grundsätzlichen Unterschiedlichkeit der Phaiaken und Kyklopen Segal 1962, 33-34.

³²⁶ Vgl. Od. 9,273-277.

³²⁷ Vgl. Od. 7,159-166.

³²⁸ Vgl. Od. 9,125-131.

³²⁹ Vgl. Od. 9,116-141.

³³⁰ Od. 9,184f.

nur rudimentär ausgebildet und zudem fragil ist.³³¹ Bei den Kyklopen ist das Individuum isoliert, bei den Phaiaken die Gemeinschaft als Ganze.

Es zeigt sich, dass Homer viele Aspekte, die die Phaiaken kennzeichnen, auch bei der Beschreibung der Kyklopen verwendet: Organisationsgrad des Gemeinschaftslebens, Grad der Fähigkeit zur Selbstgestaltung der eigenen Umwelt, Gottesfurcht und Isolation. Strukturell betrachtet, erzählt er also zweimal das Gleiche. Der große Unterschied besteht allerdings in der jeweils anderen Ausprägung der einzelnen Aspekte. Denn was bei den Phaiaken in hohem Maße vorhanden ist, gibt es bei den Kyklopen bloß in geringem Ausmaß oder überhaupt nicht. Damit stellt sich die Lebenswelt der Phaiaken als bewusste Konstruktion des Dichters heraus, die im Sinne eines didaktischen Lehrstücks dem Positivbeispiel der Phaiaken durch den Gegensatz zu dem Negativbeispiel der Kyklopen zusätzliche Geltung verschaffen soll.

Diese zusätzliche Geltung wird darüber hinaus noch durch die Erzähltechnik, derer sich der Dichter bei der Kyklopengeschichte bedient, verstärkt.³³² So übernimmt Odysseus im Rahmen des Festmahles am zweiten Abend auf Scheria die Rolle des Erzählers und berichtet unter anderem über die Lebensweise der Kyklopen, bevor er seine Auseinandersetzung mit Polyphem schildert. Es handelt sich bei Odysseus' Ausführungen somit um eine interne Erzählung, die einen Großteil der Irrfahrten in geraffter Form präsentiert.³³³ Die Erzähltechnik der internen Erzählung hatte einen besonderen Effekt auf das Publikum der archaischen Zeit, da es an dieser Stelle ebenso wie die Phaiaken dem Vortrag zuhörte, und das vermutlich sogar in ungefähr demselben Rahmen, nämlich im Kontext einer erlesenen Zusammenkunft. Dadurch entfaltete die *Phaiakis* ein „bemerkenswertes Identifikationspotential [...]“ dem historischen Epenpublikum war in besonderem Maße die Möglichkeit gegeben, Gemeinsamkeiten zwischen sich und den Bewohnern von Scheria

³³¹ Auf Polyphems Hilferuf reagieren die Kyklopen zwar, aber zu einer wirklichen gemeinschaftlichen Hilfeleistung kommt es nicht – Od. 9,399-413.

³³² Schulz weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Kyklopen bereits bei der ersten Vorstellung der Phaiaken (Od. 6,1-5) vom Dichter mit einer bestimmten Absicht erwähnt werden: „Und schon Homer unterstützt erzähltechnisch einen Vergleich, indem er die Phaiaken als Flüchtlinge vor den räuberischen und „übermenschlichen Männern“ vorstellt und damit impliziert, dass beide einst mal das gleiche Land bewohnten.“ – Schulz 2020, 62.

³³³ Zu diesem erzählerischen Kunstgriff kommt es, da die Irrfahrten noch vor der Ankunft auf Ithaka erzählt werden müssen, um nicht in Bedeutungslosigkeit zu versinken; würden sie nämlich erst im Anschluss an Odysseus' erfolgreiche Heimkehr als interne Erzählung auf Ithaka auftauchen, wären sie ein spannungsloser Appendix, dessen Relevanz nach dem eigentlichen glücklichen Ende auf Ithaka fraglich wäre, nicht die notwendige Vorbereitung des Höhepunktes, den sie durch ihren Platz auf Scheria darstellen. Siehe hierzu ebenfalls Krischer 1985, 12f.

[...] festzustellen.“³³⁴ Das Ideal des phaiakischen Gemeinwesens war also nicht bloß bewundertes und angestrebtes Vorbild, sondern es bot viele Ansatzpunkte, mit denen man sich gerne identifizierte; es konnte mithin sogar als Gradmesser des eigenen Grades an Zivilisiertheit dienen.

Zusammenfassend sind (1.) der Idealcharakter³³⁵ der Welt der Phaiaken, (2.) die bewusste Konstruktion der *Phaiakis* als didaktisches Lehrstück und (3.) das hohe Identifikationspotential mit den Phaiaken die Kriterien, die sie von anderen Völkern und Episoden der *Odyssee* deutlich abheben. Die in der *Phaiakis* geschilderten Tanzgeschehen sind damit für die Analyse der Bedeutung des Tanzes im archaischen Griechenland von besonderer Relevanz.

3.2.1.2. Die Bedeutung des Tanzes bei den Phaiaken

Die im Anschluss an das Festmahl im achten Buch ausgetragenen Wettkämpfe stellen eine zentrale Episode innerhalb der *Phaiakis* dar, die nicht nur aufgrund ihres Inhaltes hervorsticht, sondern sich auch durch ihren schematischen Aufbau auszeichnet. Dieser ist nämlich so konstruiert, dass er das im Kontext der Wettkämpfe stattfindende Tanzgeschehen dezidiert in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und des Interesses des Epenpublikums

³³⁴ Luther 2006, 79.

³³⁵ Trotz der teilweisen Anerkennung von Scherias Idealcharakter, bleiben einige Forscher der Vorstellung verhaftet, dass Scheria „partly within the magical realm of phantasy and imagination“ – Segal 1962, 24 – gelegen ist, dass die Phaiaken eine „Doppelnatur“ – Krischer 1985, 10 – haben, die sie zu einem Zwitterwesen aus Märchenvolk und archaischer Adelswelt macht. Sie begründen diese Auffassung damit, dass der *Phaiakis* aus erzähltheoretischer Sicht eine Brückenfunktion innerhalb der *Odyssee* zukommt und dass mit Hilfe der Phaiaken die Handlung aus der Phantasiewelt hinaus in die ‚reale‘ Welt auf Ithaka transportiert wird. (exemplarisch hierzu Segal 1962, 27: „The Phaeacians, therefore, while the instrument of Odysseus‘ return to the world of reality, are also the last afterglow of the phantasy realm he is leaving.“; Krischer 1985, 10: „Diese Doppelnatur der Phäaken aber hat offenbar ihre Funktion im Ablauf der Odyssee-Handlung. Bilden doch eben diese Phaiaken die Grenzscheide.“; Reinhardt 1960, 112; ebenfalls Finley 2005, 42.) Die *Phaiakis* ist, wie gezeigt, aber kein Märchen, sondern eindeutig ein Ideal, und daher führt der Versuch, die Phaiaken entweder dem Märchen oder der realen Welt (oder einer Stufe zwischen diesen beiden Extremen) zuzuordnen, zwangsläufig ins Leere. Als Idealwelt ist die Heimat der Phaiaken folglich auch weder mit einer (nicht existenten) Märchenwelt gleichzusetzen, noch kann sie mit einem realen Ort identifiziert oder gar als dessen direktes Abbild verstanden werden. Ungeachtet dessen gibt Homers Schweigen darüber, wo genau sich das Land der Phaiaken befindet, seit der Antike Anlass zu unterschiedlichsten Spekulationen, die von Norwegen über China bis nach Helgoland reichen (für einen Überblick siehe Wolf 2002, 20-21). In der Regel gilt Kerkyra als der wahrscheinlichste Ort, der Homer bei der Beschreibung Scherias vor Augen stand, wie bereits bei Alkaios zu lesen ist: Frgm. 441. Möglicherweise mag der Dichter tatsächlich das sagenhafte Phaiakenland an einem bestimmten Ort zu lokalisieren versucht oder sich sogar einen realen Ort zum Vorbild seiner Ausführungen genommen haben, doch dürfen derartige Überlegungen nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass es sich bei der Phaiakenwelt um ein bewusst konstruiertes Ideal handelt. Besonders deutlich wird die bewusste Konstruktion der Phaiakenwelt durch den Vergleich mit der Welt der Kyklopen. Gewinnbringender erscheint es also, die Phaiaken nach der Ausprägung ihres Idealcharakters zu beurteilen. Betrachtet man vor diesem Hintergrund Odysseus‘ Ankunft auf Ithaka eingehender, erscheint sie nicht als seine Rückkehr in die ‚reale‘ oder eine ‚realere‘ Welt, sondern als sein Übertritt von der Idealwelt Scheria in die suboptimal geprägte Inselwelt Ithaka.

stellt. Die Hauptbestandteile eines Dramas – Exposition, steigende Handlung, Höhepunkt, retardierendes Moment, Katastrophe bzw. Auflösung des Konflikts (durch den Wandel von Unwissenheit in Erkenntnis) – prägen den Aufbau der Wettkampfepisode und verleihen ihrem Inhalt damit eine Struktur, die den Leser gezielt zum wichtigsten Teil, zum Höhepunkt dieser Episode leitet: zum Tanz.

Im Sinne einer Exposition sind die Verse 96-130 anzusehen. Alkinoos fordert im Anschluss an das Festmahl dazu auf, seinen Palast zu verlassen und auf der Agora Wettkämpfe zu veranstalten. Dem noch unbekannten Fremden soll gezeigt werden, so Alkinoos‘ Worte, „wie überlegen den andern wir sind mit unseren Fäusten oder im Ringen oder im Springen und gar auf den Füßen“.³³⁶ Alkinoos zählt hier typisch griechische Wettkampfdisziplinen auf, wobei die Reihenfolge als Steigerung anzusehen ist: Das, was als Letztes genannt wird, beherrschen die Phaiaken besonders gut, also ihre Füße. Gemeint ist in diesem Fall der Wettkampf, mit dem die Wettkämpfe dann auch beginnen, nachdem sich „der zahllose Haufe“,³³⁷ mithin die gesamte Gemeinschaft der Phaiaken, auf der Agora versammelt hat.³³⁸ Klytonéos, einer von Alkinoos‘ Söhnen, gewinnt den Wettkampf. Es folgen weitere Disziplinen, wie Ringkampf, Springen, Diskoswurf und Faustkampf, von denen letzteren Laodamas, Alkinoos‘ Lieblingssohn, gewinnt. Einzig Alkinoos‘ Sohn Hálios kann an dieser Stelle noch keinen Wettkampf für sich entscheiden.³³⁹

An diese Exposition schließt sich eine steigernde Handlung an (Verse 131-234), im Verlauf derer der Konflikt entsteht, der zur treibenden Kraft der darauffolgenden Ereignisse wird. Laodamas fordert Odysseus dazu auf, sich ebenfalls in einem sportlichen Wettkampf zu versuchen, doch Odysseus lehnt ab. Den eigentlichen Konflikt leitet daraufhin Eurýalos ein, „an Gestalt und an Aussehen [...] der beste von allen Phaiaken“,³⁴⁰ da er folgende Provokation äußert: „Ein sachverständiger Kenner in Spielen scheinst du mir nicht [...]. Du gleichst nicht dem echten Athleten.“³⁴¹ Damit zweifelt er die gesellschaftliche Stellung des ihm nur als Fremden bekannten Odysseus an. Denn der sportliche Agon wurde „gewissermaßen als Grundmuster für den Einsatz körperlicher Präsenz im gesellschaftlichen Leben betrachtet. [...] Es wurden keine Rekorde gemessen, keine Gesamtleistungen

³³⁶ Od. 8,102f.

³³⁷ Od. 8,109.

³³⁸ Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Alkinoos hier recht abstrakt von den Füßen spricht, was auch andere Disziplinen, wie etwa den Tanz, umfassen kann, dass also bereits an dieser Stelle implizit darauf hingewiesen wird, dass die Phaiaken neben ihren Fähigkeiten in anderen Disziplinen vor allem gut tanzen können.

³³⁹ Vgl. Od. 8,117-130.

³⁴⁰ Od. 8,115f.

³⁴¹ Od. 8,159-164.

berechnet, sondern alles spielte sich im unmittelbaren Gegenüber ab, das über Sieg oder Niederlage entschied.“³⁴² Die Demonstration physischer Überlegenheit war eine von vielen Arten, den eigenen Status zu zeigen und zu verfestigen,³⁴³ und genau dazu sieht sich Odysseus nun genötigt. Er wirft den Diskos mit Athenes Hilfe besonders weit und bietet an, sich auch in anderen Disziplinen mit den Phaiaken zu messen, wobei er seine herausragenden Fähigkeiten maßlos überzeichnet: „Vor allen den andern gebührt mir der Vorrang, wieviel Sterbliche jetzt auf Erden vom Brote sich nähren.“³⁴⁴ Einzig Laodamas nimmt er von seiner Herausforderung aus, da dieser sein Gastfreund und ein Kampf gegen ihn wider die gastlichen Gepflogenheiten sei.³⁴⁵ Damit unterstreicht er noch einmal, in welch unangenehme Lage ihn Eurýalos‘ Insistieren auf einen Wettkampf gebracht hat. Denn „töricht wirklich wäre ein Mann und wahrlich ein Nichtsnutz, stellte dem Wirt er den Antrag, im Wettstreit ihn zu bekämpfen, gar noch im fremden Land“.³⁴⁶ Implizit beschuldigt Odysseus damit die Phaiaken, ihm *in puncto* Gastfreundschaft nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet zu haben, da sie es zuließen, dass Eurýalos ihn zum Wettkampf nötigte. Hinzu kommt Odysseus‘ Zweifel an den athletischen Fähigkeiten der Phaiaken, sodass seine Kritik sich auf zwei homerische Adelstugenden gleichzeitig bezieht – die Pflege von Gastfreundschaften und den Erfolg in athletischen Agonen. Diese Kritik macht den Kern des Konfliktes aus.

Die Handlung steuert damit auf ihren Höhepunkt (Verse 235-380) zu, der in einer umfangreichen Darbietung der phaiakischen Fähigkeiten im Tanzen besteht. Eingeleitet wird diese Darbietung mit einem Monolog von Alkinoos, der sich als Antwort auf Odysseus‘ Kritik nun seinerseits dazu gezwungen sieht, dem Fremden das phaiakische Können unter Beweis zu stellen:

Fremdling, was du bei uns hier erzähltest, entbehrt nicht der Anmut. Aber du willst ja dein Können, so wie dirs gegeben, uns zeigen, grollend, weil dieser Mann da beim Wettspiel zänkisch dich anging. [...] Vernimm, was ich sage, damit einem andern Helden, der später im Saal bei dir speist, du es sagst, wenn dein Ehweib neben dir sitzt und die eigenen Kinder: Unseres Könnens sollst du dann denken und dessen, was Zeus uns als Leistung bestimmte; lang ist es her und gilt seit den Zeiten der Väter: Wir sind nicht tüchtige Meister im Faustkampf, auch nicht im Ringkampf; wir sind kraftvolle Läufer zu Fuß und die ersten Meister der Schiffahrt. Freilich sind uns immer auch Mähler und Leier und Tänze, Wechsel der Kleidung, warme Bäder und Betten willkommen. Auf denn, Phaiaken, wer immer

³⁴² Hölscher 2003, 166.

³⁴³ So beispielsweise Stein-Hölkeskamp 1989, 104ff.

³⁴⁴ Od. 8, 221f.

³⁴⁵ Vgl. Od. 8,186-233.

³⁴⁶ Od. 8,209-211.

von euch ein erlesener Tänzer! Fangt euer Spiel an! Der Gast soll daheim seinen Freunden erzählen, wie wir die anderen weit übertreffen, geht es um Schifffahrt, Laufen, Tanzen und Singen.³⁴⁷

Die Talente, die Alkinoos hier aufzählt, sind, gemessen an dem Katalog der üblichen homerischen Adelstugenden, relativ ungewöhnlich. Besonders auffallend ist, dass neben Schnelligkeit und Schifffahrtskunst „Mähler und Leier und Tänze, Wechsel der Kleidung, warme Bäder und Betten“ im Zusammenhang mit den herausragenden Fähigkeiten der Phaiaken erwähnt werden. Auf den ersten Blick erscheint es fraglich, wie diese Aufzählung dazu beitragen könnte, Odysseus vom Können der Phaiaken zu überzeugen, zumal dieser selbst sich der typischen Adelstugenden gerühmt hatte: „Nicht bin ich ohne Bewährung in allem, was männlicher Kampf heißt.“³⁴⁸ Um diesen vermeintlichen Widerspruch aufzulösen, und um zu zeigen, dass es sich um gleichwertige Adelstugenden³⁴⁹ handelt, sollen die ungewöhnlichen Talente der Phaiaken näher betrachtet werden.

Zunächst zu den Mählern, Leiern und Tänzen. Mahlszenen schildert der Dichter häufig und ausführlich – vier Mal kommen solche Szenen allein in der *Phaiakis* vor³⁵⁰ –, auch das erste Aufeinandertreffen von Odysseus und den führenden Phaiaken steht bereits im Kontext eines Mahles.³⁵¹ Zudem werden die Phaiaken insgesamt oftmals als „Schmauser“³⁵² bezeichnet. Interessant ist, dass diese Mähler hier, ebenso wie an anderen Stellen in den homerischen Epen,³⁵³ den Rahmen für politische Beratungen bilden. Bereits die erste der Mahlszenen³⁵⁴ zeigt dies deutlich: Das Mahl findet in Alkinoos‘ Palast statt, anwesend sind nur ausgesuchte Phaiaken. Nachdem Odysseus seine Bitte um Heimkehr vorgetragen hat, kommt es zu einer Beratung, bei der als erster Echenéos, der über großes Wissen verfügt, das Wort ergreift. Sein Vorschlag, Odysseus als Guest aufzunehmen, wird ohne weitere Diskussion in die Tat umgesetzt. Danach jedoch kommt auch noch Alkinoos zu Wort und spricht sich ebenso wie Echenéos dafür aus, den Fremden gastlich aufzunehmen. Zudem schlägt er für den nächsten Tag eine weitere Beratung in dieser Angelegenheit vor. Damit hat sich jede weitere Diskussion erübrigkt. Dass es sich hier dennoch um eine tatsächliche Beratung handelt, zeigt der streng formalisierte Gesprächsverlauf: Die Verteilung der

³⁴⁷ Od. 8, 236-253.

³⁴⁸ Od. 8,214.

³⁴⁹ Zu dem Verhältnis zwischen kämpferischen Fähigkeiten und tänzerischem Können als Adelstugenden bei Homer siehe zudem das Kapitel: Tanz im Kontext aristokratischer *performance* im Kampf und als Teil von Kampfparänesen bei Homer – „...die Memmen sind alle geblieben...“ (Hom. Il. 24,260).

³⁵⁰ Vgl. Od. 7,134ff., 8,40ff., 8,429ff., 13,23ff.

³⁵¹ Vgl. Od. 7,136f.

³⁵² Od. 7,148.

³⁵³ So beispielsweise Hom. Il. 2,402-441; 9,68-114.

³⁵⁴ Vgl. Od. 7,134-229.

Redeanteile an den Weisesten und danach an den obersten der dreizehn *basileis* und schließlich an denjenigen, der ein Anliegen in die Beratung eingebracht hat, folgen offenbar genau definierten Regeln.³⁵⁵ Eine Beratung zu jedem beliebigen anderen Gegenstand ist daher ohne Probleme denkbar, und die Phaiaken scheinen dieses Verfahren auch regelmäßig zu praktizieren: So geht Alkinoos bereits am Vormittag desselben Tages „zum versammelten Rat [ἐς βουλήν] der berühmten Könige“.³⁵⁶ Der Rat tagt also vermutlich an wechselnden Orten, doch immer nach dem gleichen Ablauf. Zu diesem Ablauf zählen neben Opferhandlungen³⁵⁷ auch eine Darbietung des Sängers Demodokos³⁵⁸ und, wie Alkinoos in seiner oben zitierten Aufzählung erwähnt, ein Tanz. Damit erscheint der Tanz in einem politischen Zusammenhang, er ist in Verbindung mit dem ihn begleitenden Gesang von der gleichen symbolisch aufgeladenen Bedeutung wie die Opferhandlungen.³⁵⁹ Wenn Alkinoos nun also betont, dass den Phaiaken Mähler, Leiern und Tänze naheliegen, steht dies in engstem Zusammenhang mit ihren politischen Fähigkeiten.

Verglichen mit den sonst üblichen homerischen Adelstugenden ist diese Fähigkeit sehr außergewöhnlich, da sie sich nicht allein auf das Können eines Einzelnen beschränkt, sondern die Zusammenarbeit einer Gemeinschaft erfordert, also soziale Interaktion einschließt oder gar ins Zentrum stellt. Damit unterscheidet sie sich beispielsweise von der oftmals erwähnten beraterischen Kompetenz Nestors. Denn diese bringt er zwar auch in politischen Beratungen ein, doch erfolgt dies stets ohne die Zusammenarbeit mit anderen; seine beratende Tätigkeit ist seine individuelle Fähigkeit, sie erwächst aus seiner Weisheit, sie ist nicht Ergebnis einer politischen Beratung,³⁶⁰ wie sie sich bei den Phaiaken entspinnt. So entscheidet der Verlauf der phaiakischen Interaktion darüber, ob die Fähigkeit, politisch zu handeln, gut beherrscht wird. Daher ist die Beratung hochgradig formalisiert – die Redefolge ist genauestens zugewiesen, Ablauf und Opferhandlungen sind geregelt. Teil dieses formalen Ablaufs ist zudem der Tanz, der seinerseits soziale Interaktionen und die darin ausgedrückten sozialen Beziehungen symbolhaft erfahrbar macht.

In Verbindung mit den Mählern, Leiern und Tänzen erwähnt Alkinoos in seiner oben zitierten Darlegung des phaiakischen Könnens auch „Wechsel der Kleidung, warme Bäder

³⁵⁵ Ein ebenfalls in der *Ilias* geschildertes Vorgehen. Siehe dazu besonders prägnant: Il. 9,92-95 und 9,114ff.

³⁵⁶ Od. 6,54f.

³⁵⁷ Vgl. Od. 8,58-60.

³⁵⁸ Vgl. Od. 8,62-73.

³⁵⁹ Zum Zusammenhang von Opferhandlungen und politischen Beratungen bei Homer siehe exemplarisch Il. 2,402-433.

³⁶⁰ So wird beispielsweise anhand von Il. 9,93-95 ersichtlich, dass Nestor seine persönliche Weisheit im Kontext politischer Beratungen einbringt: „da begann als erster der Greis seinen Plan zu enthüllen, Nestor, der schon früher am besten immer geraten; dieser begann mit Bedacht und redete vor der Versammlung.“

und Betten“. Erneut steht diese Aufzählung nicht vollständig im Einklang mit den üblichen homerischen Adelstugenden und wirkt beinahe provokant, wenn man berücksichtigt, in welch starkem Kontrast sie zu Odysseus‘ Leiden steht, die dem Epenpublikum an dieser Stelle unweigerlich in den Sinn kommen. Mit dem Wechsel der Kleidung ist der Hinweis auf den Wohlstand und die hohe Zivilisationsstufe der Phaiaken verbunden. So finden sich neben dieser noch weitere Stellen, an denen Homer Kleidung und auch ihre Herstellung als Kennzeichen von Wohlstand beschreibt.³⁶¹ Doch präsentiert der Dichter die Phaiaken mit ihrer Vorliebe für warme Bäder und Betten hier zudem als verweichlicht und den schönen Seiten des Lebens zugewandt? Faust- und Ringkampf liegen ihnen immerhin fern, und auch gegen die Kyklopen haben sie sich nicht behaupten können.³⁶² Dank ihrer abgeschiedenen Lage brauchen die Phaiaken allerdings auch keine hervorragenden Kämpfer zu sein, und es scheint ganz so, dass sie ihre Konflikte eher auf andere Art lösen, dass nämlich ihre Fähigkeit, politisch zu handeln, ein Äquivalent für kämpferisches Geschick ist.

Die ungewöhnlichen Fähigkeiten der Phaiaken, derer Alkinoos seine Phaiaken und sich selbst röhmt, sind also politischer oder sehr eng artverwandter Natur. Und um dem Fremden, Odysseus, all dies möglichst eindrücklich vor Augen zu führen, fordert Alkinoos auf – zum Tanzen! Inwiefern sich eine tänzerische Darbietung dazu eignet, die politischen Fähigkeiten der Phaiaken zu demonstrieren, soll eine Analyse des vom Dichter ausführlich geschilderten Tanzgeschehens zeigen.

Die Vorbereitungen für dieses Geschehen übernehmen „auserlesene Ordner [...], Leute des Volkes, neun im Ganzen, und sorgten für rechten Verlauf bei den Spielen, machten den Tanzplatz eben und schufen den Raum für das Wettspiel.“³⁶³ Das Vorhandensein von Ordnern, *αἰσυμνῆται*, deutet darauf hin, dass der Tanz eine komplexe, regelungsbedürftige Handlung war, die bestimmten Vorgaben zu folgen hatte, für deren Einhaltung die Aisymneten Sorge trugen. Kolb sieht in dem Vorhandensein von Aisymneten als Ordnern des phaiakischen Tanzagons eine politische Implikation: „Die Verwendung des Terminus ‚Aisymnetes‘ für die Kampfrichter verdeutlicht folglich, daß deren Funktion als eine ebenso politische verstanden wurde wie die eines Richters in Rechtsstreitigkeiten. Der Tanz als eine Art Beschwörungszeremonie für den Gott der Agora war eben eine bedeutsame politische

³⁶¹ In Zusammenhang mit dem Schild des Achill erwähnt Taplin: „Fine clothing is, one might say, the hallmark of a prosperous civilized society in Homer“ – Taplin 2001, 354. Taplin sieht seine These außerdem dadurch bestätigt, dass die Kleidung in Alkinoos‘ Palast hergestellt wird und damit einen Teil der als Ideal dargestellten Lebenswelt der Phaiaken ausmacht. Auch wenn Nausikaa die Kleidung ihrer Brüder wäscht, hebt Homer die Bedeutung hochwertiger Kleidung explizit hervor.

³⁶² Siehe oben.

³⁶³ Od. 8,258-260.

Handlung.“³⁶⁴ Den Aisymneten hiermit eine explizit politische Funktion, gar ein politisches bzw. richterliches Amt zuzusprechen, erscheint auf der Grundlage allein dieser Szene zu vage, und auch andere literarische Zeugnisse erlauben keine Aussagen über die politische Funktion der Aisymneten.³⁶⁵ Dennoch sollte festgehalten werden, dass ihr Vorhandensein den Tanz zu einer wichtigen, offiziellen Handlung macht. Denn die Aisymneten auf Scheria sind „auserlesen“, vermutlich also durch eine Art von Verfahren gewählt oder bestimmt worden. Wer genau damit jedoch zu den Aisymneten gehört, wie man sie bestimmt, für welche Dauer sie ihre Funktion ausüben und mit welchen Befugnissen sie im Einzelnen ausgestattet sind, lässt sich nicht sagen. In der gegebenen Szene jedenfalls sind sie vor allem dafür zuständig, den Rahmen für die Ausübung des Tanzes bereitzustellen und für seinen ordnungsgemäßen Verlauf zu sorgen.

Nachdem der Tanzplatz dann also durch die Aisymneten vorbereitet worden ist, beginnt der Tanz damit, dass sich der Sänger Demodokos in die Mitte stellt und von Tänzern umgeben wird. Diese Beschreibung deutet auf einen Reigentanz, der aus vielerlei Tanzdarstellungen und -beschreibungen bekannt und als übliche Tanzformation anzusehen ist. Bei den Tänzern handelt es sich ausdrücklich um Jünglinge, die aber bereits „geschulte Tänzer in frühesten Jahren“³⁶⁶ sind. Der Dichter zeigt hiermit, dass Tanz ein bedeutender Teil der Erziehung auf Scheria war.³⁶⁷ Es war also wichtig, bereits die Jugend im Tanz und in den durch ihn ausgedrückten sozialen Strukturen sowie Aushandlungsprozessen zu unterrichten. Eine Erziehung, die darauf abzielte, zukünftige Polisbürger hervorzubringen, konnte auf den Tanz nicht verzichten.

Die Tanzdarbietung der Jünglinge wird von dem Sänger Demodokos mit einem Lied begleitet, das die Geschichte vom Ehebruch der Aphrodite und von Hephaistos‘ Reaktion

³⁶⁴ Kolb 1981, 8.

³⁶⁵ Aristoteles etwa erwähnt Aisymneten im Kontext seines staatstheoretischen Diskurses als besondere Form von Tyrannen, fragt jedoch nicht nach der Genese der Aisymnetie oder den konkreten Aufgaben eines Aisymneten – Aristot. Pol. 1285a-b. Die bei Dionysios von Halikarnossos überlieferten Aussagen Theophrasts zu den Aisymneten gründen ihrerseits auf Aristoteles und führen daher zu keinen weiteren Erkenntnissen – Dion. Hal. Ant. Rom 5,73,1-3. Ungeachtet dieser Quellenlage konstatiert Kolb: „Der Amtstitel Aisymnetes bezeichnete in der archaischen Epoche (8.-6. Jh.) einen mit nahezu unumschränkten Vollmachten ausgestatteten Amtsträger, und zwar insbesondere im äolisch-ionischen Kleinasien, dem Entstehungsgebiet der homerischen Epen.“ Und: „Für den Spielleiter bzw. Kampfrichter wird dieser Titel anscheinend nur in unserer Homer-Stelle verwendet.“ – Kolb 1981, 8, Anm. 14. Als Quellenbeleg hierfür dient ihm Aristot. Pol. 1285a-b. Auch Hölkeskamp spricht den Aisymneten auf dieser unzureichenden Grundlage weitreichende politische Kompetenzen zu: „Sie wurden immer zur Lösung einer ganz bestimmten Aufgabe bestellt – oft schon regelrecht gewählt – und mussten dazu mit außerordentlichen Vollmachten und besonderen, weitreichenden Befugnissen ausgestattet werden.“ – Hölkeskamp, Karl-Joachim: Schiedsrichter, Gesetzgeber und Gesetzgebung im archaischen Griechenland, teilw. zugl. Habil. Bochum 1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999, S. 12f.

³⁶⁶ Od. 8,263.

³⁶⁷ Siehe ausführlich zum Tanz als Bestandteil der Erziehung das Kapitel: Tanz in der Erziehung.

auf die Untreue seiner Gattin erzählt. Es ergibt sich damit die seltene Gelegenheit, einen Teil eines Tanzes detailliert zu betrachten: zwar nicht die Schritte oder Bewegungen, dafür aber das Lied, zu dem getanzt wird. Denn anders als bei den anderen Liedern, die im Verlauf der *Phaiakis* von Demodokos dargeboten werden, liefert Homer in diesem Fall anstelle einer groben Zusammenfassung³⁶⁸ eine genaue Nacherzählung des Liedes.³⁶⁹ Seine Bedeutung soll daher im Folgenden untersucht werden.

Eine bedeutende Rolle spielt in dieser Erzählung das Gegensatzpaar Schnelligkeit und Langsamkeit; es erinnert damit an die schnellen Schiffe der Phaiaken sowie an ihre Fähigkeiten im Wettkampf. So sagt Hephaistos, als er feststellen muss, dass Aphrodite ihn mit Ares betrügt, über letzteren: „Der ist wohl schön und hat kräftige Füße, doch ich bin geboren als Lahmbein“.³⁷⁰ „Böse Tat ist kein Vorteil; der Langsame meistert den Schnellen“,³⁷¹ bemerken daran anknüpfend die Götter anerkennend, als sie sehen, wie er Aphrodite und Ares mit Hilfe einer kunstvoll gefertigten Falle, die beide an das Bett fesselt, des Ehebruchs überführt hat. Wie passt der Sieg des Langsamen über den Schnellen nun dazu, dass die Phaiaken die Besten im Laufen und die Schnellsten in der Schifffahrt sind? Die Antwort findet sich in der Fortsetzung. Denn wenn man Demodokos‘ Lied weiter verfolgt, stellt man bald fest, dass die Tendenz der Darstellung kippt und die Anerkennung der Götter schnell in Spott umschlägt. Apollon fragt nämlich Hermes, wie es ihm wohl gefiele, mit Ares den Platz zu tauschen, und Hermes erwidert, er würde nichts lieber tun: Immerhin gebe es Schlimmeres, als mit der schönen Aphrodite im Bett liegen zu müssen. Die anwesenden Götter brechen in allgemeines Gelächter aus, Hephaistos erntet viel Häme und ist dadurch doppelt gestraft; als Sieger kann sich der Langsame nun nicht mehr fühlen.

Insgesamt betrachtet ist das Lied damit symbolisch hoch aufgeladen und inszeniert, in diesem Sinne aufgefasst, das Selbstbild und Selbstverständnis der Phaiaken. Der Dialog zwischen Apollon und Hermes erscheint als eine Hinzufügung, die eine Verschiebung der Pointe der Erzählung bewirkt hin zu der Botschaft, die der Sänger anscheinend so ausdrücklich an die Phaiaken richten möchte, dass er seine Vorlage abwandelt. Denn war zunächst Hephaistos der Held, ist es durch das Zwiegespräch zwischen Apollon und Hermes vielmehr Ares. Für seine Rolle findet sich bei näherer Betrachtung dann eine Entsprechung in der phaiakischen Gemeinschaft: Der schnelle Ares steht stellvertretend für die schnellen Phaiaken, schnell mit ihren Schiffen und ihren Füßen. Ares wird, obwohl eigentlich der

³⁶⁸ Zusammengefasste Lieder finden sich in: Od. 8,72-83; 8,499-521; 13,27f.

³⁶⁹ Vgl. Od. 8,266-369.

³⁷⁰ Od. 8,309f.

³⁷¹ Od. 8,329.

Schuldige, als Draufgänger dargestellt, mit dem man sich lieber identifiziert als mit Hephaistos, der aus moralischer Sicht der eigentlich Überlegene ist. Da ausdrücklich erwähnt wird, dass die phaiakischen Jünglinge tanzen, liegt die Vermutung nahe, dass Ares nicht für die Phaiaken insgesamt, sondern im Besonderen für die Jünglinge steht, die ebenfalls ein draufgängerisches Verhalten an den Tag legen mögen und deren moralische Vorstellungen noch geschult werden müssen. Eine zweite Rolle, für die es eine Entsprechung gibt, die Poseidons, ist besonders hervorzuheben, da er als ihr ‚Vater‘ eine enge Verbindung zu den Phaiaken hat.³⁷² Durch seine schlichtende Intervention bringt er den Konflikt zu einem guten Ende, ganz so, wie auch Alkinoos durch sein Eingreifen in den Streit zwischen Odysseus und Eurýalos die unangenehme Situation, die während der Wettkämpfe entstanden ist, aufzulösen versucht. Alkinoos kommt damit seiner Verpflichtung als oberstem der dreizehn *basileis* nach, indem er für inneren Frieden zu sorgen versucht. Alles in allem lässt sich resümieren, dass Lied und Tanz dazu dienen, auszudrücken, was die Polis der Phaiaken und das Zusammenleben darin ausmacht: Die Jugend verkörpert die (zwar noch ungezügelten) Talente der Phaiaken, und der oberste der *basileis* ist als besonnene Vaterfigur darum bemüht, den inneren Frieden und die Ordnung wiederherzustellen. Das alles wird mit Hilfe des Tanzes und des ihn begleitenden Liedes ausgedrückt. Der Tanz dient daher in diesem Zusammenhang als Medium für die Versinnbildlichung der Gemeinschaftsstruktur einer Polis.

Im Anschluss an den Tanz der Jünglinge tanzen dann die Königssöhne Laódamas und Halios auf Alkinoos‘ Geheiß „als einziges Paar, denn keiner war ihnen gewachsen.“³⁷³ Der agonale Charakter des Tanzes steht hier also ganz ausdrücklich vor Augen. Durch den Tanz hat sich eine Hierarchie etabliert, die durch ihn zum einen aufrechterhalten, zum anderen aber auch immer wieder in Frage gestellt und neu ausgehandelt wird. Auch im Bereich des Politischen bestimmten Handlungen, Aushandlungen sowie soziales Interagieren das Geschehen. Ausgeprägte Fähigkeiten in diesen Bereichen entscheiden über politischen Erfolg oder Misserfolg des Agierenden. Der Tanzagon der beiden Königssöhne verhandelt damit auf symbolischer Ebene ihre Position und Rolle innerhalb der politischen Gemeinschaft und ist zugleich deren Abbild.

Allerdings ist im Fall des hier vorliegenden Tanzagons zwischen Laódamas und Halios hervorzuheben, dass in ihn von vornherein vorgegebene soziale Strukturen eingehen – und zwar in dem Sinn, dass die beiden Königssöhne *a priori* nicht im Tanz mit den anderen

³⁷² Zu Poseidons Bedeutung für die Phaiaken: Od. 6,262-272; 7,53-68.

³⁷³ Od. 8,371.

gemessen werden, sondern gesondert von ihnen. Begründet wird das mit ihrer überragenden Qualität, erinnert insgesamt jedoch stark an den Speer-Weitwurf bei den Leichenspielen zu Ehren von Patroklos, bei denen Agamemnon von vornherein der erste Preis zugesprochen wird, weil auch ohne ein Messen mit den anderen Teilnehmern niemand anzweifelt, dass er der beste Speerwerfer ist.³⁷⁴ Die Leistung wird ihm aufgrund seines Status zugeschrieben, erneut unter Beweis zu stellen braucht er sie in diesem Fall nicht, sodass ein Agon nicht gesucht, sondern vermieden wird.

Nach einem einleitenden Ballspiel gehen die beiden jungen Männer dazu über, unterschiedliche Haltungen einzunehmen.³⁷⁵ Welche Schrittfolgen und Tanzfiguren man sich hierunter konkret vorzustellen hat, bleibt offen. Allerdings deuten die wechselnden Haltungen darauf hin, dass Laódamas und Halios eine große Bandbreite an Können vorzuweisen haben und sich der phaiakische Tanz durch Variantenreichtum auszeichnet. Die anderen Jünglinge, die gerade nicht tanzen, sind dennoch am Geschehen beteiligt, indem sie im Takt schreien und damit womöglich sogar das passende ‚Lied‘ zum Tanz liefern. Von Demodokos ist keine Rede mehr, er scheint in dieser Situation nicht zu singen. Abgesehen davon wird der Personenkreis, der am Tanzgeschehen beteiligt ist, nochmals erweitert, und zwar um die nicht näher definierte Menge an Zuschauern, die sich lärmend bemerkbar macht.³⁷⁶ „Die anderen Jungen am Spielplatz schrieen dazu im Takt und Lärm drang her von der Menge.“³⁷⁷

Mit diesem Tanzagon der Königssöhne endet der Höhepunkt und es folgt ganz entsprechend der Dramentheorie ein retardierendes Moment (Verse 381-384), das die finale Lösung des Konfliktes vorbereitet. Denn nun zeigt sich Odysseus von der Tanzdarbietung sehr beeindruckt. Aufgrund dieser Anerkennung des phaiakischen Könnens erfolgt die Beilegung des Konflikts (Verse 385-416), Alkinoos erklärt Odysseus zum Gastfreund, der mit Gastgeschenken ausgestattet wird, und Eurýalos muss sich entschuldigen.

Die Darlegung der Erzähltechnik, derer sich Homer bei der Wettkampfepisode der *Phaiakis* bedient, hat gezeigt, dass das Tanzgeschehen deutlich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Epenpublikums gestellt wird. Es trägt entscheidend dazu bei, das

³⁷⁴ Vgl. Il. 23,884-897.

³⁷⁵ Vgl. Od. 8,372-379.

³⁷⁶ Diese Beschreibung lässt den kreisförmigen Aufbau der Agora vor Augen treten, in deren Zentrum das eigentliche Geschehen stattfindet und die Kreise der sich darum Versammelnden von innen nach außen ihre abnehmende Beteiligung am Geschehen widerspiegeln. Siehe dazu ausführlicher das Kapitel: Tanzplatz und „heiliger Kreis“.

³⁷⁷ Od. 8,379f.

Ansehen der Phaiaken in den Augen ihres fremden Gastes, mithin ihre Außenwirkung, zu rehabilitieren und zu verfestigen. Dabei sticht vor allem hervor, dass ihre Fähigkeiten entgegen dem üblichen Katalog adliger Tugenden bei Homer im politischen Bereich, im gemeinsamen Aushandeln sowie Führen der Gemeinschaftsangelegenheiten besonders gut ausgeprägt sind. Sie verdeutlichen dies, wie gezeigt, durch das Betonen ihrer Vorliebe für „Mähler und Leier und Tänze, Wechsel der Kleidung, warme Bäder und Betten“.³⁷⁸ Die darauffolgenden Tanzdarbietungen versinnbildlichen bzw. verkörpern die Ordnungsstrukturen der Polis der Phaiaken und ihre Fähigkeit, politisch zu handeln. Dies wird anhand dreier Teile der Gemeinschaft verdeutlicht, die die Gesamtheit aller abbilden, die im Bereich des Politischen handelnd in Erscheinung treten bzw. treten werden:³⁷⁹ die Jünglinge, die bereits früh im Tanzen unterrichtet werden, die Königssöhne als herausgehobene Individuen, die gemäß dem agonalen Ideal im Wettstreit miteinander um die besten Tanzkünste stehen, und zuletzt Alkinoos als oberster der *basileis*, der den inneren Frieden und die Ordnung wahrt. Überhaupt wird durch das Geschehen auf der Agora der Phaiaken deutlich, dass Tanz eine Konfliktsituation auflösen und damit inneren Frieden stiften kann und soll. Homer verdeutlicht damit beispielhaft, dass der Tanz bei der Bewältigung der drei zentralen Gemeinschaftsaufgaben³⁸⁰ bewusst dazu eingesetzt wurde, gemeinschaftliche Ordnung sowie inneren Frieden wiederherzustellen, da er geeignet war (und als geeignetes Medium vor Augen stand), um zur Schlichtung des aufgekommenen Streites beizutragen und durch eine Übertragung des Liedes des Demodokos in die gestalthafte Form des Tanzes diese gesellschaftliche Ordnung zu bekräftigen. Letztlich fördert der phaiakische Tanz somit ebenfalls die Teilhabe an der eigenen kollektiven Identität – „Tänze sind uns willkommen“ – und erweitert diese integrative Funktion sogar auf den Gast Odysseus. So wird nach der Beilegung des Streites nämlich Odysseus harmonisch in die Gemeinschaft der Phaiaken integriert, er enthüllt seine Identität und berichtet beim gemeinsamen Mahl von seinen Irrfahrten.

Tanz stellte also eine wichtige gemeinschaftliche soziale Handlung dar, deren Ausübung man sich bediente, um die Grundbedingungen für die Bewältigung der zentralen Gemeinschaftsaufgaben zu etablieren. Dass Tanz nach homerischem Vorbild auch bei der Konsolidierung und Aufrechterhaltung tatsächlicher archaischer Gemeinwesen eine große Rolle spielte, zeigt das Beispiel Sparta sehr nachdrücklich. Hier wurden an das homerische

³⁷⁸ Od. 8,248f.

³⁷⁹ Ausführlich dazu auch das Kapitel: Der Schild des Achill.

³⁸⁰ Ausführlich zu diesen Aufgaben und ihrer in archaischer Zeit zunehmenden Dringlichkeit siehe S. 6.

Vorbild anknüpfend vermittels des Tanzes vor allem die kollektive spartanische Identität gefestigt und die gemeinschaftliche Ordnung durch das Fördern normenkonformen Verhaltens bei gleichzeitigem Abstrafen nicht konformen Verhaltens auf einer (symbolischen Ebene) aufrechterhalten – und das insbesondere im Syssitienwesen, in der Erziehung sowie im Kontext religiöser Praktiken; für nähere Ausführungen dazu sei an dieser Stelle auf die entsprechenden Kapitel der vorliegenden Arbeit verwiesen.

Zuletzt sei noch einmal hervorgehoben, dass das gesamte phaiakische Tanzgeschehen auf dem Tanzplatz auf der Agora stattfindet. Es ist durch die Analyse dieses Geschehens nunmehr deutlich geworden, welch enge Beziehung zwischen der Agora als politischem Handlungsraum und dem Tanz als politisch aufgeladener Handlung innerhalb dieses Raumes besteht.

3.2.2. Tanzdarstellungen auf dem Schild des Achill

Eine außergewöhnliche und viel diskutierte Szene der *Ilias* stellt die Beschreibung des Schildes dar, den Hephaistos für Achill anfertigt. Das Thema der Schildbeschreibung sowie vor allem ihr Aufbau heben sich von anderen Szenen des Epos ähnlich deutlich ab, wie auch die *Phaiakis* es tut. Daher drängt sich die Vermutung auf, dass der Dichter mit Hilfe dieser besonderen Konstruktion dem Inhalt der Szene großes Gewicht zuweist. Nach Scully³⁸¹ steht dieser Inhalt in einem engen Bezug zur Lebenswirklichkeit des Epenpublikums, bildet also zu einem beachtlichen Ausmaß reale Verhältnisse der archaischen Zeit ab. Für die Analyse der Bedeutung des Tanzes ist dies insofern relevant, als mehrere Teile der Schildbeschreibung Tanz thematisieren.

3.2.2.1. Die Schildbeschreibung als besondere Konstruktion

Als Ganzes zeigt der Schild (1.) Erde, Meer, Himmel und Gestirne, (2.) zwei Städte, eine davon im Frieden, die andere im Krieg, (3.) ackernde Bauern, (4.) einen *basileus* auf seinem *temenos*, (5.) ein Rebengelände, (6.) Viehhaltung, (7.) Schafhaltung, (8.) einen Reigen und (9.) den Okeanos. Während es sich bei (1.) und (9.) um bloße Darstellungen von etwas Statischem handelt, zeigen die anderen sieben Abschnitte (2.-8.) Handlungen; hier interagieren Menschen miteinander: In (2.) finden in der sogenannten „Stadt im Frieden“ eine Hochzeit, eine Versammlung auf der Agora und eine Beratung der Ältesten statt,

³⁸¹ Besonders anschaulich in: Scully, Stephen: Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight, in: Harvard Studies in Classical Philology 101, 2003, S. 29-47, hier S. 29f.

während die „Stadt im Krieg“ eine Belagerung und einen Kampf durchlebt. Die Abschnitte (3.-7.) zeigen Menschen bei der Feldarbeit, Weinlese und Viehhaltung. Der (8.) Abschnitt präsentiert eine Tanzszene.³⁸² Die Interaktion, die also die meisten der Szenen auf dem Schild kennzeichnet, vermittelt den Eindruck, dass Homer mit dieser Darstellung weniger den Schild als Kunstwerk³⁸³ beschreiben, als vielmehr sämtliche Facetten des menschlichen Zusammenlebens darstellen möchte. Hardie nennt dies in seiner Untersuchung zum Schild eine „summary of all human life, a mirror of society in all its aspects“³⁸⁴ und steht damit in der Tradition der einschlägigen Interpretationen von Schadewaldt, Reinhardt und Marg.³⁸⁵ Als Zusammenfassung all dessen, was das gemeinschaftliche Miteinander in einer zivilisierten Gesellschaft ausmacht, vermitteln die einzelnen Szenen auf dem Schild des Achill also eine gewisse Ordnung und Stabilität, in Stanleys Worten: ein Ideal.³⁸⁶

Das in der Gesamtheit der einzelnen Szenen offenbar werdende Ideal einer zivilisierten Gesellschaft stellt der Dichter gegenüber der übrigen Erzählung dezidiert in den Vordergrund. Denn die Schildbeschreibung als Ganze hat für den Fortgang der *Ilias*-Handlung keinerlei Bedeutung. Sie stellt vielmehr eine Ausgestaltung in Form einer

³⁸² Für die Szenen in Gänze siehe Hom. Il. 18,478-608. Davon nach oben beschriebener Einteilung (1.) 483-489, (2.) 490-540, (3.) 541-549, (4.) 550-560, (5.) 561-572, (6.) 573-586, (7.) 587-589, (8.) 590-606, (9.) 607-608. Diese Unterteilung in neun Abschnitte ist unüblich; zumeist findet sich eine Gliederung in fünf Abschnitte, wie z.B. in: Taplin 2001, *passim*, mit Verweisen auf ältere Literatur. Zurückzuführen ist diese Fünf-Gliederung der Schildbeschreibung auf Homer selbst. So heißt es in 481f.: „Schichten zählte man fünf an dem Schild...“. Gärtner vermutet hierin jedoch, worin er sich auf Fittschen beruft, ein Missverständnis, da der homerische Text weiter lautet: „...und oben auf diesem schuf er zierliche Bilder viel mit erfidsamem Geiste.“ Die fünf Schichten stünden also in keinerlei Bezug zu den Abbildungen auf dem Schild, sondern würden vielmehr den inneren Aufbau des Schildes widerspiegeln, der sich, so wie auch ‚normale‘ Schilde aus archaischer Zeit, aus mehreren Schichten von z.B. Leder zusammensetze – siehe im Detail: Gärtner, Hans Armin: Beobachtungen zum Schild des Achilleus, in: Görgemanns, Herwig; Schmidt, Ernst A.: Studien zum antiken Epos, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1976, S. 46-65, hier S. 48f. Ungeachtet dessen unterteilt jedoch auch Gärtner die Schildszene in fünf Abschnitte. Diese traditionelle Fünfteilung soll im vorliegenden Beitrag nicht verfolgt werden; die hier verwendete Einteilung in neun Abschnitte erfolgt aus rein inhaltlichen sowie sprachlichen Erwägungen, orientiert sich an dem homerischen ἐν δε bzw. ἐν δ' zu Beginn eines jeden neuen Sinnabschnittes. Die Anzahl an Versen in jedem Sinnabschnitt variiert stark und ohne erkennbares Muster. Sie wird daher bei der Analyse außer Acht gelassen.

³⁸³ Die Frage, wie all diese einzelnen Szenen auf einem tatsächlichen Schild dargestellt werden könnten oder ob Homer bei seiner Beschreibung überhaupt ein realer Schild vor Augen stand, gab in der Vergangenheit Anlass zu zahlreichen Spekulationen, soll in Hinblick auf das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Beitrages jedoch nicht näher berücksichtigt werden. Für eine gelungene Übersicht zu diesem Thema siehe Gärtner 1976, 47f. mit Verweis auf Fittschen, Klaus: Bildkunst Teil 1: Der Schild des Achilleus. *Archaeologia HomERICA*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1973. Außerdem Byre 1992, 33, der die Vermutung, dass Homer keinen wirklichen Schild zur Grundlage der Beschreibung des Schildes von Achill genommen hat, für gesunden Menschenverstand hält.

³⁸⁴ Hardie, P. R.: *Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 105, 1985, S. 11-31, hier S. 11.

³⁸⁵ Vgl. Schadewaldt, Wolfgang: Von Homers Welt und Werk: Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage, Stuttgart: K. F. Koehler ⁴1965, S. 357-371; Reinhardt, Karl: *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1961, S. 409-411; Marg, Walter: *Homer über die Dichtung*. Münster: Aschendorff ²1971, S. 29-33.

³⁸⁶ So beispielsweise in Stanley, Keith: *The Shield of Homer. Narrative Structure in the Iliad*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1993, S. 3.

Ekphrasis dar, einer Vermischung also von beschreibenden und erzählenden Passagen,³⁸⁷ und ist außerdem als *mise en abyme*³⁸⁸ zu begreifen, als Konstruktion eines Kunstwerkes (des Schildes) innerhalb eines anderen Kunstwerkes (der *Ilias*). Hinzu kommt, dass der erste und die letzten Verse der Schildbeschreibung einen Rahmen bilden, wodurch die Episode auch formal vom Rest des 18. Buches abgegrenzt wird: „Erst nun formte der Meister den Schild, den großen und starken“, und zum Abschluss: „Aber sobald er den Schild nun vollendet, den großen und starken“.³⁸⁹ Das Thema der Schildbeschreibung wird durch den Dichter in erzähltheoretischer Hinsicht also gleich auf mehrfache Weise betont. Dafür aber gäbe es keinen Grund, wenn die Beschreibung allein zur Ehre Achills hätte beitragen sollen. Tatsächlich soll sie vielmehr für das Epenpublikum Homers Ideal eines gesellschaftlichen Miteinanders aktualisieren: „The depictions on the shield are there for us, not for the characters in the epic.“³⁹⁰

Bei dieser Akzentuierung wird die Aufmerksamkeit des Publikums so gelenkt, dass es einen eigenen Erkenntnisprozess durchläuft, an dessen Ende die Einsicht in homerische Idealvorstellungen in ihrer Gesamtheit steht. So wird die Erschaffung des Schildes miterlebbar gemacht, indem der Dichter die Beschreibung desselben in Hephaistos‘ Werkstatt und damit in den „Produktionsprozess“ verlegt,³⁹¹ nicht etwa in den Moment, in dem die fertigen Waffen an Achill übergeben werden. Dies hat zur Folge, dass das Publikum nicht, wie normalerweise, in der Rolle eines relativ passiven Betrachters verharrt, sondern zu gedanklicher Aktivität, zur Mitschöpfung aufgefordert wird: Während Hephaistos den Schild anfertigt, erscheinen die verschiedenen Szenen als einzelne Bausteine, bei deren Zusammensetzen eine Auseinandersetzung damit erfolgt, welches Gesamtbild sich, sobald der Schild fertiggestellt ist, ergeben wird. Am Ende steht dann als Erkenntnis das Ideal einer zivilisierten Gesellschaft.

Die Vermittlung dieses Ideals steht in der Schildbeschreibung im Vordergrund. Während andere „Schildbeschreibungen“ bei Homer nämlich funktional eingebunden sind, ist die

³⁸⁷ Ausführlicher zur rhetorischen Form der Ekphrasis siehe unten.

³⁸⁸ Nach Meinung mehrerer Forscher spiegelt dieses Kunstwerk innerhalb des Gesamtkunstwerkes der *Ilias* zudem auf gewisse Weise die *Ilias* als Ganze wider. Eine ausführliche Analyse hierzu bei De Jong, Irene J. F.: The shield of Achilles: From metalepsis to *mise en abyme*, in: Ramus: Critical studies in Greek and Roman literature 40, Heft 1, 2011, S. 1-14. Weitere Versuche, die Schildszene in eine Verbindung zur Gesamthandlung der *Ilias* zu stellen, unternimmt Gärtner 1976. Für die vorliegende Untersuchung soll dieser Aspekt nicht so sehr berücksichtigt, sondern die Beschreibung an sich als programmatischer Text untersucht werden.

³⁸⁹ Il. 18,478; 18,609. Auf diese Rahmung macht auch Wirbelauer aufmerksam: Wirbelauer 1996, 154.

³⁹⁰ Becker, Andrew Sprague: The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis, London: Rowman & Littlefield 1995, S. 150.

³⁹¹ Immer wieder erinnert der Dichter an diesen Schaffensprozess durch Hephaistos: Il. 18,478-480; 482f.; 490; 541; 550; 561; 573; 587; 590; 607; 609.

Beschreibung von Achills Schild eine in sich geschlossene, gegen den Handlungsverlauf der *Ilias* abgeschirmte Ideal-Gesamtewelt. Deutlich wird dies an verschiedenen Parallelstellen, so beispielsweise, wenn sich Agamemnon zum Kampf rüstet: Zunächst legt er die Beinschienen an, dann den kunstvoll verzierten Brustpanzer, als nächstes ergreift er sein Schwert, danach seinen Schild,

den mannbedeckenden, herrlich gezierten, wuchtigen Schild, um welchen herum zehn eherne Reifen liefen; und ferner bedeckten ihn zwanzig zinnerne, helle Buckel, der mittelste war aus dunkelglänzendem Smalte. Auch die Schreckengestalt der Gorgo blickte vom Schilde drohend herab, umringt von Dämonen der Furcht und des Grauens.³⁹²

Zuletzt setzt Agamemnon seinen Helm auf und ergreift seine Lanzen. Die Funktionalität dieser Beschreibung zeigt sich zum einen darin, dass das Bild der Gorgo den Gegner erschrecken, ihn bedrohen soll, also eine konkrete Funktion im unmittelbar bevorstehenden Kampfgeschehen erfüllen wird. Zum anderen macht der Schild nur einen Teil der Rüstung aus; er steht in einer Reihe mit weiteren Komponenten, die nicht minder bedeutsam sind. Ihre Beschreibung erfolgt in recht technischer Genauigkeit; die Reihenfolge, in der die Bestandteile der Rüstung angelegt werden, präsentiert Homer als standardisierten Vorgang.³⁹³ Hier lässt sich also Homers Vorgehen beobachten, wenn ihm an einer funktionalen Einbindung von Gegenständen gelegen ist, womit erneut deutlich wird, wie wenig dies im Falle von Achills Schild so ist.³⁹⁴

Erst zu einem späteren Zeitpunkt wird die Beschreibung von Achills Waffen funktional, und zwar dann, wenn er sie gegen Hektor einsetzt.³⁹⁵ Vom Schild selbst ist dort aber bemerkenswerterweise überhaupt keine Rede mehr, sondern nur das, was Hektor ins Auge fällt, wird erwähnt – die Gesamterscheinung von Achills schimmernder Rüstung. Und insofern ist deren Funktionalität (und damit auch die des Schildes, trotz seiner Andersartigkeit) durchaus gegeben: Nicht die Schreckensbilder wie bei Agamemnon machen hier die Funktionalität aus, sondern die Assoziation über den Helden und die von ihm ausgehende Gefahr: „Hektor, sobald er ihn [=Achill] sah, erbebte und wagte nicht länger

³⁹² Il. 11,30-37. Für die Bewaffnung Agamemnons in Gänze siehe Il. 11,15-46.

³⁹³ Der hohe Grad an Standardisierung dieses Vorgangs zeigt sich in seiner Wiederholbarkeit. Denn auch Paris und Menelaos rüsten sich für ihren Zweikampf in exakt derselben Reihenfolge wie Agamemnon; teils erfolgt die Beschreibung sogar in demselben Wortlaut: Il. 3,330-339. Ebenso verhält es sich im Falle von Patroklos‘ Bewaffnung: Il. 16,130-139.

³⁹⁴ Vor allem im Vergleich zu Agamemnons Rüstung manifestiert sich ein Gegenbild: Achills Schild ist, anders als Agamemnons, den anderen Teilen der Rüstung übergeordnet. Brustpanzer, Helm und Beinschienen tragen keine nennenswerten Verzierungen, wie bei Agamemnon. Das Anlegen der Rüstung erwähnt Homer im Falle Achills überhaupt nicht, aber die Reihenfolge, in der Hephaistos die Einzelteile herstellt, setzt erneut den Schild an die erste Stelle; Brustpanzer, Helm und Beinschienen werden erst nach dem Schild angefertigt. Auch zeigt Achills Schild keine Schreckensbilder, da es zu keinem unmittelbaren Kampfeinsatz kommt, in dem sie ihre abschreckende Wirkung entfalten könnten.

³⁹⁵ Vgl. Il. 22,131-135.

auszuhalten; er wandte voll Schreck dem Tore den Rücken.“³⁹⁶ Die ausführliche Beschreibung von Achills Schild in Buch 18 dient folglich nicht dazu, ihn als Teil der Rüstung in wehrtechnischer Hinsicht hervorzuheben, sondern der Schild ist einzig und allein Beschreibstoff, den Homer inhaltlich mit seiner Vorstellung eines idealen Kosmos füllt.

Dem entsprechend wird auch das Gesamtbild, das der Schild zeichnet, von kosmischen Kräften gerahmt – Gestirne und Okeanos (Verse 478 und 609) –, wodurch es selbst zu einem Kosmos wird, also zu einem geordneten Ganzen. Die ordnende Kraft hierbei besteht im Tanz, so bewegten sich die Planeten und Gestirne nach griechischer Vorstellung in einem Reigen kreisförmig um ein Zentrum herum, wodurch das Chaos zum Kosmos wurde.³⁹⁷ Die Rundheit des Schildes, die von dem ihn umfließenden Okeanos betont wird, ist in diesem Zusammenhang hochinteressant, da der Schild in dieser Rundheit zum einen der Erde gleicht, die (gemäß archaischer Vorstellung) ja auch als vom Okeanos umflossen gedacht wurde. Zum anderen erinnert die Rundheit an die runde Form des Tanzplatzes und des Reigentanzes selbst. Tanz wird hiermit als kosmische Kraft nicht nur auf dem Schild, sondern auch durch die Form des Schildes in Szene gesetzt. Die im Tanz ausgedrückte Ordnung, die sowohl für den Gesamtkosmos als auch für die zivilisierte Gesellschaft von essentieller Bedeutung war, wird damit gleich in zweifacher Hinsicht betont.

3.2.2.2. Die *choros*-Szene (Hom. Il. 18,590-606)

Eines der Mittel, derer der Dichter sich zur Betonung des Inhaltes bedient, ist neben der erwähnten Konstruktion als *mise en abyme* die Technik der Ekphrasis. Mit Hilfe dieser lebendigen Beschreibung gelingt es ihm, seine sprachliche Darstellung eines visuellen Kunstwerkes mit erzählenden Elementen anzureichern, wie bereits Lessing in seinem Laokoon anmerkte³⁹⁸ und wie auch moderne Forscher stets betonen: „The text turns the

³⁹⁶ Il. 22,136f. Scully verkennt in diesem Zusammenhang die Strahlkraft von Achills Heldenstatus. Denn er macht in seiner Analyse die göttliche Präsenz, die durch den Schild vermittelt werde, für Hektors Reaktion verantwortlich: „I suspect [...] that the armor, exemplified especially in the shield, evokes in Hector a sense of godhead made present. In their collectivity the scenes on the shield offer a ‚literary‘ version of this presence, Gorgon-like in its effect upon humankind.“ – Scully 2003, 45.

³⁹⁷ Vgl. Plat. Tim. 40c.

³⁹⁸ Siehe dazu Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erstdruck: Berlin 1766. Zugriff über Projekt Gutenberg: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/laokoon-1176/19>. Kapitel 16: „Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich aufeinander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen.“ Und ebenso: „Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelnen Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeinlich nur mit einem Zuge.“

shield into a story“.³⁹⁹ Das Epenpublikum hat folglich nicht allein die Bilder auf dem Schild vor Augen, sondern gleichzeitig auch das, was sich in diesen Bildern an Handlungen abspielt. In diesem Zusammenhang tritt auch der auf dem Schild dargestellte und von Homer ausführlich beschriebene Tanz deutlich als Handlung vor Augen.

Homer beschreibt den Tanz folgendermaßen:

Ferner schuf er darauf einen Reigen [χορὸν], der rühmliche Künstler, jenem ähnlich, den einstens in Knosos, der weiten Feste, Daidalos hatte gefügt [ῆσκησεν] für die lockige Maid Ariadne. Blühende Jünglinge dort und reichbegüterte Mädchen tanzten den Reigen und hielten einander gefasst bei den Händen. Duftige Schleier trugen die Mädchen und Hemden die Knaben, schön gewebt und sanft erglänzend von schimmerndem Öle. Zierliche Kränze trugen die einen, den anderen hingen goldene Dolche herab an silbernen Riemengehängen. Kreisend liefen sie bald mit wohlbemessenen Tritten leicht umher, so wie wenn ein Töpfer die passende Scheibe sitzend mit prüfenden Händen erprobt, wie schnell sie sich drehe; bald auch tanzten sie wieder in Reihen einander entgegen. Dicht aber stand das Volk um den reizenden Reigen versammelt, froh sich ergötzend; und unter der Menge ein göttlicher Sänger rührte die Saiten und sang, indes zwei springende Gaukler Räder schlugen, sobald er zu singen begann, in der Mitte.⁴⁰⁰

Der beschriebene χορός ist in den Worten des Dichters ähnlich dem, den Daidalos auf Kreta für Ariadne bzw. zu ihren Ehren konzipierte.⁴⁰¹ Durch diesen Vergleich wird das Publikum geradezu aufgefordert, sich ein Bild zu machen unter Zuhilfenahme eines anderen Bildes, „presumed to be already familiar to the audience“.⁴⁰² Wissen über kretische Tänze und deren Qualität, die hier mit der Referenz auf die mythischen Figuren des Daidalos und der Ariadne betont werden soll, wird demnach beim Publikum vorausgesetzt. Für den modernen Leser bereitet das Deuten dieser Referenz größere Schwierigkeiten; Stanley geht hier sicherlich in die Irre, wenn er den Tanz in Zusammenhang mit dem von Daidalos erschaffenen Labyrinth auf Kreta bringt und so zu dem Schluss kommt, die Bewegungen der Tanzenden auf dem Schild seien labyrinthartig gewesen.⁴⁰³ Derartige Tanzbewegungen

³⁹⁹ Becker 1995, 141. Zu nennen sind weiterhin Gärtner 1976, Byre 1992, De Jong 2011, *passim*. Für eine ausführliche Diskussion unterschiedlicher Forschungsmeinungen dazu, ob die narrativen oder deskriptiven Anteile in der Schildbeschreibung überwiegen, siehe zudem jüngst Koopman, Niels: Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration. Five Linguistic and Narratological Case Studies, Leiden: Brill 2018. Er gelangt zu folgendem Schluss: „The ekphrasis of the shield of Achilles (*Il.* 18,478-608) is in more than one way a mixture of narration and description.“ – Koopman 2018, 121.

⁴⁰⁰ *Il.* 18,590-606.

⁴⁰¹ Die Verwendung des Verbes ἀσκέω mit den Bedeutungen ‚einüben, ausüben‘ zeigt, dass hier der Tanz gemeint ist, nicht der Tanzplatz, wie man vor dem Hintergrund, dass Daidalos vor allem für seine erfindungsreiche Baukunst bekannt ist, zunächst vermuten könnte – siehe ‚ἀσκέω‘, in: Pape, Wilhelm (Bgr.): Griechisch-Deutsches Handwörterbuch, Nachdruck der dritten Auflage, bearbeitet von M. Sengbusch, Band 1, A-K, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1954, S. 371. Anders hingegen Kolb 1981, 15f., der davon ausgeht, dass hier ein Tanzplatz gemeint ist.

⁴⁰² Becker 1995, 145.

⁴⁰³ Vgl. Stanley 1993, 11. Zu Labyrinth-Tänzen siehe Lawler 1964, 28, 34f., 46-48, 63, sowie Fitton 1973, 255: „The explanation is that it was a dance consisting of intricate maze-like movements.“ Wie genau

stehen nicht in Einklang mit dem Kreis- sowie dem Reihentanz, die in den folgenden Versen beschrieben werden. Überzeugender erscheint demgegenüber Websters Deutung, der mit Verweis auf zwei Vasen aus dem 7. Jh. v. Chr., die den speziellen Freudentanz nach der Bezungung des Minotauros zeigen, vorschlägt, dass die Mädchen und Jungen auf dem Schild, ebenso wie auf den Vasen dargestellt, mit überkreuzten Händen tanzen.⁴⁰⁴ Die Erwähnung, dass die Jungen und Mädchen „einander gefasst bei den Händen“ tanzen, könnte diese Vermutung bestätigen. In jedem Fall bleibt festzuhalten, dass der auf dem Schild dargestellte Tanz von Homer als qualitativ hochwertig hervorgehoben wird – nicht irgendein Tanz wird gezeigt, sondern einer, der dem des berühmten Daidalos gleicht.

Im weiteren Verlauf der Beschreibung stehen eindeutig die Handlungen der Tanzenden im Vordergrund; sie bestimmen die gesamte Szene, und das heißt zugleich, dass sie im Kontext des Themas des Schildes als bedeutsam für eine ideal geordnete zivilisierte Gesellschaft erscheinen. Damit stellt der Dichter sie auf eine Stufe mit den anderen auf dem Schild gezeigten Handlungen, die das Leben in der Stadt, die Arbeit auf dem Land und die Viehhaltung thematisieren, mithin Dinge, die Homer auch an anderer Stelle als essentielle Bestandteile griechischer Zivilisation kennzeichnet.⁴⁰⁵ So zentral wie diese Bestandteile ist also auch der Tanz; ohne ihn wäre das auf dem Schild gezeichnete Ideal offenbar nicht vollständig.

Das auf dem Schild beschriebene Tanzgeschehen inszeniert Homer analog zu demjenigen auf Scheria: In beiden Fällen wird das Erscheinungsbild der Tanzenden hervorgehoben, die darüber ihre soziale Position artikulieren und aktualisieren. Auch sind an beiden Tanzgeschehen die Zuschauer bzw. das Volk, die Menge beteiligt. Ein Sänger sorgt jeweils für Musik und Gesang, und neben dem Reigentanz in der Gruppe gibt es noch Tanzdarbietungen von nur zwei Tänzern – den Gauklern auf dem Schild und den beiden Königssöhnen auf Scheria. Tanz erscheint damit der homerischen Vorstellung nach als hochgradig formalisiertes Geschehen, das eine wichtige Rolle in der Formierung und Stabilisierung von Gemeinschaften spielt.

derartige Bewegungen ausgesehen haben mögen, erwähnt Fitton nicht, so dass ihre Erklärung nur unzureichend überzeugt.

⁴⁰⁴ Mit ausführlichen Hinweisen auf die entsprechenden Vasen Webster 1970, 46f.

⁴⁰⁵ So etwa bei der Beschreibung der Lebensweise und -welt der Kyklopen, die sämtliche Kennzeichen einer zivilisierten Gesellschaft vermissen lassen: Od. 9,116-142.

3.2.3. Tanz im Rahmen der Brautwerbung um Agariste von Sikyon

In dem Bemühen, seine Tochter Agariste möglichst vorteilhaft – in Herodots Worten: mit „dem tapfersten und edelsten aller Griechen“⁴⁰⁶ – zu verheiraten, veranstaltete Kleisthenes, Tyrann von Sikyon, einen Wettstreit. Aufgerufen, sich diesem Wettstreit zu stellen, war jeder Griechen, der sich für würdig hielt und es sich zudem leisten konnte, ein Jahr lang seiner Heimat fern zu bleiben.⁴⁰⁷ Sein Sieg mit dem Viergespann in Olympia lieferte Kleisthenes das notwendige soziale Prestige,⁴⁰⁸ und Olympia als Ort für seinen Aufruf zum Wettstreit bot ihm das gewünschte panhellenische Publikum, sodass sich insgesamt dreizehn Feier in Sikyon einfanden und um Agaristes Hand wetteiferten. Den Höhepunkt und zugleich Abschluss des Brautagons stellte ein Fest dar, in dessen Verlauf es zu einem bemerkenswerten Tanzgeschehen kam. Die besondere Aufbereitung der Szene durch Herodot in seinen *Historien* sowie der Umstand, dass es sich, anders als im Falle der Phaiaken und auf dem Schild des Achill, um ein größeres Tanzgeschehen abseits des *choros* handelt, machen eine Analyse der Episode äußerst aufschlussreich.

3.2.3.1. Der Brautagon als panhellenisches Ereignis

Auf der Suche nach einem Bräutigam einen Brautagon zu veranstalten, war mit großem zeitlichen sowie finanziellen Aufwand⁴⁰⁹ verbunden; eine Kontrolle darüber, wer genau sich dem Agon stellen würde, gab es nicht. Einfacher und unter politisch-taktischen Erwägungen auch wesentlich effektiver wäre es demgegenüber gewesen, einen oder mehrere Heiratskandidaten auszuwählen und im Einzelfall zu prüfen, ob eine Heirat Kleisthenes‘ machtpolitischen Interessen hätte dienlich sein können. Gerade in Kleisthenes‘ Situation

⁴⁰⁶ Hdt. 6,126,1.

⁴⁰⁷ Denn der Wettstreit sollte ein Jahr dauern – Hdt. 6,126,2. Mithin sind die adligen Standesgenossen des Kleisthenes gemeint; an sie, nicht etwa wörtlich an alle Griechen oder an jeden, ist sein Appell gerichtet.

⁴⁰⁸ In der Regel wird dieser Sieg in das Jahr 576 oder 572 v. Chr. datiert. Siehe dazu Moretti, Luigi: *Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici*, Rom: Accademia Nazionale dei Lincei 1957, S.70 Nr. 96, sowie Scott, Lionel: *Historical Commentary on Herodotus Book 6*, Leiden: Brill 2005, 420, und Papakonstantinou, Z.: *Sport and Identity in Ancient Greece*, London und New York: Routledge 2019, 34, die diese Datierung für plausibel halten (und auf dieser Grundlage als Jahr für die Brautwerbung um Agariste 575 oder 571 v. Chr. errechnen). Anders Müller, der Kleisthenes‘ Olympiasieg für eine Erfindung Herodots hält – Müller, Carl Werner: *Legende – Novelle – Roman*. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006, S. 267f. Für das Anliegen dieser Arbeit ist die Frage nach der Historizität des Sieges jedoch eher zweitrangig. Denn auch wenn der Sieg eine Erfindung Herodots sein mag, so wird allein durch die Tatsache, dass sich Herodot zu diesem Kunstgriff veranlasst sah, deutlich, dass er glaubte, Kleisthenes mit dem notwendigen Prestige für seine Ankündigung der Brautwerbung ausstatten zu müssen. Darüber, dass mit einem Olympiasieg mit dem Viergespann großes soziales Prestige verbunden war, herrscht Einigkeit – siehe zum Pferdesport als Distinktionsmerkmal der Aristokratie bspw. Stein-Hölkeskamp 1989, 111, sowie Papakonstantinou 2019, 32, von denen letzterer in diesem Zusammenhang prägnant resümiert: „At that point Kleisthenes was undoubtedly considered as one of the most influential men in Greece.“ – ders., 34.

⁴⁰⁹ Deutlich wird dies in Hdt. 6,126,3 und 6,128,1.

hätte ein solches gezieltes Vorgehen geboten scheinen müssen, da Agariste sein einziges Kind war und damit sein materieller Besitz sowie seine Vernetzungen innerhalb der Aristokratie, womöglich sogar seine Stellung als Tyrann in Sikyon, nach seinem Tod auf seinen Schwiegersohn übergehen würden.⁴¹⁰ Dass Kleisthenes sich jedoch für die aufwendige Variante des Brautagons entschied, lässt vermuten, dass eine gezielte Heiratspolitik zumindest nicht sein alleiniges Anliegen war.⁴¹¹

Wie Herodots ausführlicher Bericht zeigt, war das Hauptmotiv für die Veranstaltung des Brautagons vornehmlich Kleisthenes‘ Bestreben, sich als Adliger homerischen Zuschnitts zu gerieren, indem er sich epische Brautwerbungen zum Vorbild nahm. Ersichtlich wird dies zunächst an der Dauer des kleisthenischen Brautagons, die mit einem Jahr sehr lang bemessen und damit „selbst für archaisch-aristokratische Verhältnisse äußerst ungewöhnlich“⁴¹² war. Weiterhin ist der Aufwand, den Kleisthenes betrieb, ein Hinweis auf die epischen Ausmaße des Agons. So ließ er eigens zu diesem Zweck Sportanlagen in Sikyon errichten, übernahm zudem als Gastgeber die Bewirtung der Freier während des gesamten Jahres ihrer Anwesenheit, wobei er zuletzt sogar eine Hekatombe opferte, und er gab jedem abgewiesenen Freier ein Talent Silber als Entschädigung⁴¹³ – allesamt untrügliche Zeichen eines enormen Wohlstands, der nur in den homerischen Epen seinesgleichen sucht. Zuletzt deuten der Aufruf in Olympia sowie die verstreute Herkunft der Freier⁴¹⁴ auf einen beabsichtigten Panhellenismus hin, der mutmaßen lässt, dass Kleisthenes den weitreichenden Gastfreundschaften der homerischen Helden nachzueifern bemüht war. Vermutlich konstruierte er den Brautagon seiner Tochter also bewusst nach epischem

⁴¹⁰ Der einzige namentlich bekannte Tyrann Sikyons nach Kleisthenes war Aischines, über den die Quellen lediglich berichten, er sei 556/555 von den Spartanern gestürzt worden: FGrHist 105 F 1; Plut. mor. 859d. Die Frage, ob, und wenn ja in welchem, verwandtschaftlichen Verhältnis er zu Kleisthenes stand, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten: De Libero, Loretana: Die archaische Tyrannis, zugl. Habil. Göttingen 1995, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1996, S. 204. Parker datiert Aischines‘ Sturz auf die 510er Jahre – Parker, Victor: Some Aspects of the Foreign and Domestic Policy of Cleisthenes of Sikyon, in: Hermes. Zeitschrift für klassische Philosophie 122, Heft 4, 1994, S. 404-424, hier S. 424. Für eine Diskussion der Datierung siehe De Libero 1996, 181, Ann. 4.

⁴¹¹ Neben Parker 1994, 417, gewichtet insbesondere Scott 2005, 420f., die politischen Motive von Kleisthenes hingegen sehr stark. So vermutet letzterer, dass ein Schwiegersohn aus Athen von Beginn an Kleisthenes‘ Ziel war und dass er einen nur scheinbar fairen Wettstreit inszenierte, um die anderen Bewerber einfacher zurückweisen zu können. Auch wenn Kleisthenes gewisse politische Erwägungen bei der Suche nach einem Ehemann für seine Tochter nicht vollkommen abgesprochen werden können, erscheint Scotts These jedoch zu pauschal und undifferenziert. Denn hätte Kleisthenes lediglich Heiratspolitik betreiben wollen, wäre der Aufwand, den er dann tatsächlich betrieb, wie oben dargestellt, überaus unverhältnismäßig.

– Zur allgemeinen Bedeutung von Heiratsallianzen für Tyrannen und die durch solche Allianzen geförderten und benötigten auswärtigen Beziehungen siehe De Libero 1996, 405f.

⁴¹² De Libero 1996, 193. Länger dauerten allein die Werbungen um Helena und Penelope.

⁴¹³ Zu den Sportanlagen: Hdt. 6,126,3. Zu der Bewirtung: Hdt. 6,128,1. Zur Hekatombe: Hdt. 6,129,1. Zum Talent Silber als Entschädigung: Hdt. 6,130,2.

⁴¹⁴ Zum Aufruf: Hdt. 6,126,2. Zu der Herkunft der Freier: Hdt. 6,127,1-4.

Vorbild, wodurch er die Möglichkeit hatte, sich zum einen seines eigenen Status zu vergewissern und zum anderen diesen Status seinen Standesgenossen und dem Volk von Sikyon zu demonstrieren.⁴¹⁵

Die Anknüpfungspunkte, die insbesondere die homerischen Epen für Kleisthenes und seine Standesgenossen boten, geben einen Überblick über die Wertewelt der Aristokratie. Gekennzeichnet war diese Wertewelt bekanntermaßen durch ein ausgeprägtes Wettbewerbsverhalten,⁴¹⁶ das nicht etwa einen Selbstzweck darstellte, sondern ein Mittel war, die eigene Position innerhalb einer sozialen Gruppe auszuhandeln.⁴¹⁷ Die prekäre Konstruktion der Aristokratie machte dieses permanente Aushandeln erforderlich; eine Zugehörigkeit zur Aristokratie allein aufgrund einer adligen Abkunft kannte man nicht,⁴¹⁸ sondern die „Art und Weise der Demonstration vielfältiger Überlegenheit als symbolische Repräsentation ihrer uneingeschränkten und selbstverständlichen Vormacht [hatte] [...] statuskonstituierende Bedeutung für die Aristokratie und wurde als solche auch allgemein akzeptiert.“⁴¹⁹ Die Vielfalt der Tätigkeiten, mit denen die eigene Überlegenheit demonstriert werden konnte, war groß. Sie umfasste „Kampf, Jagd, Pferdezucht, Sport, Symposien, Musik und Poesie [...], Beschäftigungen, [...] die auch von den homerischen Helden gepflegt wurden und] offensichtlich keinerlei Erwerbsstreben diente[n]“.⁴²⁰ Daher waren sie besonders gut dazu geeignet, sich gegenüber nicht-adligen Gruppen abzugrenzen. Angestrebt wurde jeweils eine herausragende Leistung, Aristie, in diesen Tätigkeiten, und prinzipiell war jeder, der über ausreichend finanzielle Mittel verfügte, in der Lage, diese

⁴¹⁵ Zu dieser Beobachtung gelangen auch Stein-Hölkeskamp 1989, 119, sowie Parker 1994, 423 und Scott 2005, 420. Bereits einige Zeit zuvor konstatierte McGregor: „I suggest, not that the Herodotean story is fictitious, a rewriting of the wooing of Helen, but that Cleisthenes deliberately arranged the wooing of his daughter Agariste on a scale that would invite comparison with the legends of the bygone age of Heroes.“ – McGregor, Malcolm F.: Cleisthenes of Sicyon and the Panhellenic Festivals, in: TAPhA 72, 1941, 266-287, 270. Zu der von McGregor angesprochenen Frage nach der Historizität der Episode siehe unten das Kapitel: Die Brautwerbung um Agariste als herodoteischer Exkurs.

⁴¹⁶ Als einschlägige Arbeiten zum griechischen Adel in archaischer Zeit sei auf folgende verwiesen: Gschnitzer, Fritz: Griechische Sozialgeschichte, Wiesbaden: Steiner 1981; Stahl, Michael: Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen. Untersuchungen zur Überlieferung, zur Sozialstruktur und zur Entstehung des Staates, teilw. zugl. Habil. Berlin 1984, Stuttgart: Steiner Verlag 1987; Stein-Hölkeskamp 1989; Schmitz, Winfried: Verpaßte Chancen. Adel und Aristokratie im archaischen und klassischen Griechenland, in: Beck, Hans; Scholz, Peter; Walter, Uwe (Hgg.): Die Macht der Wenigen: Aristokratische Herrschaftspraxis, Kommunikation und „edler“ Lebensstil in Antike und Früher Neuzeit, Historische Zeitschrift: Beihefte 47, München: Oldenbourg 2008, S. 35-70.

⁴¹⁷ Ulf spricht in diesem Zusammenhang vom Wettbewerb als „ein[em] gesellschaftliche[n] Phänomen“ – Ulf, Christoph: Zur ‚Vorgeschichte‘ der Polis: die Wettbewerbskultur als Indikator für die Art des politischen Bewusstseins, in: Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie 139, 2011, S. 291-315, hier S. 314. Nur der Vergleich mit anderen Personen ermögliche eine Selbstwahrnehmung, die für die Positionierung innerhalb der Gruppe der Aristokraten notwendig war – ders., 298.

⁴¹⁸ Siehe hierzu Schmitz 2008, 42f.

⁴¹⁹ Stein-Hölkeskamp 1989, 104.

⁴²⁰ Ebd., 110.

Leistung zu entwickeln; das System bot also Platz für soziale Aufsteiger. Gleichzeitig herrschten dadurch jedoch ständige Konkurrenz sowie die Gefahr eines sozialen Abstiegs, wie das oft bemühte Homer-Zitat zum Aristie-Ideal: „immer der erste zu sein und ausgezeichnet vor andern“⁴²¹ prägnant vor Augen führt. Kleisthenes‘ Inszenierung der Brautwerbung um seine Tochter hatte folglich nicht nur die Werbungen um Helena und Penelope zum Vorbild, sondern versinnbildlichte gleichzeitig das in den homerischen Epen fassbare und von der Aristokratie der archaischen Zeit aufgegriffene Aristie-Ideal.

Ein Vergleich der epischen Brautagone um Helena und Penelope mit demjenigen, den Kleisthenes inszenierte, zeigt, dass letzterer sich nicht nur auf einen Agon beschränkte, sondern versuchte, nahezu alle aristokratischen Kernkompetenzen abzudecken, wobei ein Schwerpunkt auf dem Verhalten beim Symposion lag. Anders als im Falle der Brautwerbung um Helena, bei der die Größe der erbrachten Geschenke darüber entscheidet, wer die Braut gewinnt;⁴²² und anders auch als im Falle der Werbung um Penelope, bei der die Freier dazu aufgefordert werden, mit dem Bogen zu schießen, um ihre Hand zu gewinnen,⁴²³ mussten die Freier in Sikyon sich ganz unterschiedlichen Wettkämpfen stellen, die neben sportlichen Disziplinen auch den „Mannesmut“, die „Gemütsart“, die „Bildung“ sowie den „Charakter“⁴²⁴ auf die Probe stellten. Vor allem aber, so berichtet Herodot weiter, sei das Verhalten „beim gemeinsamen Mahl“⁴²⁵ entscheidend gewesen, um Kleisthenes‘ Gunst und damit Agariste als Ehefrau zu gewinnen. Gespräche, Liedvorträge und Tanz zu Musik sollten beim Symposion die Qualitäten eines Aristokraten zeigen.⁴²⁶ Damit wird deutlich, dass Kleisthenes‘ Veranstaltung über ihr episches Vorbild hinausging, es zu übertreffen versuchte: „The uniqueness of Kleisthenes‘ conspicuous waste consisted in combining

⁴²¹ Hom. Il. 6,208 und Il. 11,784.

⁴²² Vgl. Hes. Frgm. 196-204. Müller 2006, 251 sieht hierin die alten und üblichen Regeln des Brautkaufs umgesetzt.

⁴²³ Vgl. Hom. Od. 21,73-77. Laut Schäfer scheint „[d]ie Schwierigkeit des Agons [...] den Wert der Braut entscheidend mitzubestimmen.“ – Schäfer, Alfred: Unterhaltung beim griechischen Symposion, Mainz: Philipp von Zabern 1997, S. 21. (Ob es sich nicht vielmehr andersherum verhielt, dass der Wert der Braut den Schwierigkeitsgrad des Agons beeinflusste, sei dahingestellt. In jedem Fall bestand ein Zusammenhang zwischen beidem.) (Auch der erste Brautagon für Penelope, den Ikarios veranstaltete, beinhaltete einen Wettsstreit, und zwar einen Wettlauf, den bekanntermaßen Odysseus seinerzeit gewann – Paus. 3,12,1.)

⁴²⁴ Hdt. 6,128,1.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Vgl. Stein-Hölkeskamp 1989, 115 und 118 sowie Scott 2005, 425, der Kleisthenes in diesem Zusammenhang unterstellt, er habe testen wollen, ob die Freier sich auch unter Alkoholeinfluss noch angemessen verhalten würden. Es steht zu vermuten, dass Scott hier bereits Hippokleides‘ Tanz am Ende der Brautwerbung zum Maßstab erhebt und damit gewissermaßen das Pferd von hinten aufzäumt. Zu den Beweggründen für Hippokleides‘ Tanz siehe unten das Kapitel: Das Aus-der-Reihe-Tanzen als sinnstiftendes *micro narrative*.

several elements of material extravagance in a single act of *xenia*.“⁴²⁷ Hierin offenbart sich nun ganz augenfällig das bewusste Konstrukt hinter der Brautwerbung um Agariste.

Vor dem Hintergrund dieser besonderen Konstruiertheit des Brautagons in Sikyon und aufgrund der Beobachtung, dass Kleisthenes seine epischen Vorbilder für diesen Agon noch zu übertreffen versuchte, kann Kleisthenes‘ Hauptmotiv für sein Vorgehen bestätigt werden: Er inszenierte den Agon, um sich selbst besonders gut in Einklang mit aristokratischen Wertvorstellungen in Szene zu setzen.⁴²⁸ Darüber hinaus wollte er seine Überlegenheit gegenüber seinen Standesgenossen betonen, was ihm nicht nur in seiner Rolle als Gastgeber gelang, sondern auch dadurch, dass er eine asymmetrische Beziehung zwischen sich und den Freiern etablierte und auf die Dauer eines ganzen Jahres ausdehnte.⁴²⁹ Denn die in Sikyon versammelten, prinzipiell gleichrangigen Agonteilnehmer beurteilten sich nicht etwa untereinander und erkannten sich daher nicht gegenseitig ihren jeweiligen Status zu, wie es die Verhaltensregeln der Aristokraten normalerweise forderten, sondern sie waren allein dem Urteil von Kleisthenes ausgeliefert.⁴³⁰ Um ihm zu gefallen, mussten sie sich letztlich so verhalten, wie er allein es forderte, nicht, wie sie es ihrer Position für angemessen hielten.

In Anbetracht des großen Leistungsdrucks und der zeitweisen Schmälerung ihres Status, erscheint es zunächst verwunderlich, dass sich die Freier überhaupt dem Brautagon stellten. Denkbar ist, dass sie politische Motive verfolgten, also eine Allianz mit dem einflussreichen und zudem durch seinen Sieg in Olympia äußerst bekannten Tyrannen von Sikyon suchten.⁴³¹ Stärker jedoch dürfte der Wunsch nach Selbstdarstellung mitsamt der daraus erwachsenden Anerkennung sowie das Bedürfnis nach Zugehörigkeit gewesen sein. Für ersteres bot die Brautwerbung um Agariste nahezu ideale Voraussetzungen; so hatten die meisten Aristokraten aufgrund der kleinräumigen Strukturen in Griechenland „ein starkes Interesse daran [..], so oft wie möglich mit ihren Standesgenossen aus anderen Poleis zusammenzutreffen, um mit ihnen zu konkurrieren“.⁴³² Der eigene Status konnte auf der

⁴²⁷ Papakonstantinou 2019, 57f., Anm. 48.

⁴²⁸ Ganz anders Müller 2006, 263, der in seiner Analyse so weit geht zu behaupten, Kleisthenes habe den Agon aus Liebe zu seiner Tochter veranstaltet, um den wahrhaft besten Ehemann für sie zu finden. Deswegen habe er ihr auch letztlich Megakles zum Mann gegeben und somit auf die Vorteile, die er sich von Hippokleides versprach, verzichtet. Denn Hippokleides‘ Charakter habe sich durch seinen Tanz als ungeeignet für Agariste erwiesen. Eine solche Mutmaßung ist allzu romantischen Vorstellungen verhaftet und vor allem unreflektiert in Bezug auf Herodots Bericht. Zum Verlauf der Brautwerbung und insbesondere zu Hippokleides‘ Verhalten siehe unten ausführlich.

⁴²⁹ Biebas-Richter etwa erblickt hierin einen Versuch seitens Kleisthenes, eine Rangordnung zu etablieren und dauerhaft aufrechtzuerhalten, ähnlich einer Hofbildung – Biebas-Richter, Janice: Was kümmert den Hippokleides? Überlegungen zu einem internationalen Spektakel und einer vertanzten Hochzeit, in: Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie 144, Heft 3, 2016, S. 279-298, hier S. 292f.

⁴³⁰ Vgl. ebd., 282.

⁴³¹ So beispielsweise Parker 1994, 423.

⁴³² Stein-Hölkeskamp 1989, 116.

Bühne, die der Brautagon bot, wirkungsvoll demonstriert werden, und zwar von jedem, der „auf sich und [sein] Vaterland stolz war“.⁴³³ Dies war notwendig, um sich seiner selbst und seines Status zu vergewissern. Eine solche Selbstvergewisserung wiederum war notwendig, um das Bedürfnis nach Zugehörigkeit zu stillen.⁴³⁴ Im Falle des Brautagons in Sikyon wurde von den Freiern die Zugehörigkeit zur Familie von Kleisthenes, mithin zur „Creme de la Creme“⁴³⁵ angestrebt. Entscheidendes Kriterium war hierbei die „performance in certain kinds of masculine activity, such as those which display desirable skills in physical contests such as [...] athletics, or choral song-dance“.⁴³⁶ Somit war die Brautwerbung um Agariste auch für die Freier ein lohnendes Ereignis.

3.2.3.2. Die Brautwerbung um Agariste als herodoteischer Exkurs

Die Erzählung über die Brautwerbung um Agariste stellt nicht allein aufgrund ihres Inhaltes, der einen aufschlussreichen Einblick in aristokratische Wertvorstellungen und Beschäftigungen bietet, einen besonderen Teil innerhalb der *Historien* dar, sondern auch ihre Konstruktion gewährt Einsichten in Herodots Sinnstiftung. Fragen nach Herodot als Autor, nach seiner Auffassung von Geschichte, nach seinen Zielen und nicht zuletzt nach den von ihm verwendeten literarischen Mitteln stehen in der Herodot-Forschung seit einiger Zeit im Vordergrund.⁴³⁷ Denn Erkenntnisse darüber, wie Herodot das ihm zur Verfügung stehende Material verarbeitete, ermöglichen es, seine Deutungsmuster aufzudecken.⁴³⁸ Eine besonders gewinnbringende Analyse versprechen in diesem Zusammenhang die sinnstiftenden Exkurse, mit denen Herodot sein Werk an zahlreichen Stellen anreicherte, da es sich bei ihnen um abgeschlossene, hochgradig geformte Konstruktionen handelt. In diesem Sinne fordert Stahl: „Die Einzelgeschichte muß in ihre funktionalen Handlungseinheiten, einzelnen Episoden und Motive zerlegt werden; es muß gefragt

⁴³³ Hdt. 6,126,3.

⁴³⁴ Biebas-Richter 2016, 295f., betont hier zudem, dass auch die Verlierer, diejenigen also, die Agariste nicht zur Frau bekamen, vom Brautagon profitieren konnten, indem sie immerhin die Möglichkeit hatten, sich zu präsentieren und nach Prestige zu streben.

⁴³⁵ Ebd., 296.

⁴³⁶ Fisher, Nick: Athletics and Citizenship, in: Duplouy, Alain; Brock, Roger (Hgg.): Defining Citizenship in Archaic Greece, Oxford: Oxford University Press 2018, S.189-225, hier S. 189.

⁴³⁷ Siehe hierzu ausführlicher und mit Verweisen auf weitere Literatur Murray, Oswyn: Herodotus and Oral History, in: Luraghi, Nino (Hg.): The Historian's Craft in the Age of Herodotus, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 16-44, hier S. 17.

⁴³⁸ So fordert auch Stahl 1987, 51, „die innere Struktur der herodoteischen Geschichten“ zu untersuchen. Ebenso Shapiro, Susan O.: Proverbial Wisdom in Herodotus. in: Transactions of the American Philological Association 130, 2000, S. 89-118, hier S. 92, die darauf hinweist, dass „the analysis of events is embedded in the narrative.“

werden, wer die Handlungsträger sind, wie sie sich verhalten und warum sie dies so und nicht anders tun und wie die Beziehungen mehrerer Protagonisten untereinander sind.“⁴³⁹

Herodots Neigung zu Exkursen lässt sich einerseits mit der Vielfalt an Quellen, die er für seine *Historien* nutzte, andererseits mit der Natur seines Untersuchungsgegenstandes erklären. So spiegeln sich die Vielschichtigkeit und Komplexität von Geschichte in Herodots Werk, das ebenfalls vielschichtig und komplex ist. Die besondere Leistung Herodots besteht nun darin, dass er aus alldem eine organisierte Struktur erschuf.⁴⁴⁰ Dabei ist er sich dieser Struktur im Aufbau seines Werkes stets bewusst; er führt nach jedem Exkurs den Leser wieder zurück zur übergeordneten Haupthandlung.⁴⁴¹ Zwar mag im Falle des einen oder anderen Exkurses der Eindruck entstehen, Herodot habe ihn nur um seiner selbst willen eingefügt, um die seiner Meinung nach interessante, amüsante oder aus sonstigen Gründen hervorhebenswerte Information seinem Publikum nicht vorzuenthalten, doch im Falle der Brautwerbung um Agariste ist aufgrund der speziellen Einbettung in das sechste Buch unzweifelhaft, dass es sich hierbei um einen sinnstiftenden Exkurs handelt.

Seine spezielle Einbettung erfährt der Exkurs im Anschluss an den Bericht von der Schlacht bei Marathon: Angeblich hätten die Alkmeoniden durch ein Schildzeichen mit den Persern kommuniziert und so Verrat an den Athenern begangen; Herodot lässt sich von diesem Gerücht nicht überzeugen, da seiner Ansicht nach die Alkmeoniden Tyrannen verachteten und daher schlechterdings niemals mit den Persern kollaboriert hätten.⁴⁴² Diese Bemerkungen veranlassen ihn im Folgenden dazu, die Familiengeschichte der Alkmeoniden aufzuführen, wobei er vor allem der Frage nachgeht, wie die Familie zu Reichtum und Ansehen kam. Dementsprechend beginnt und beendet Herodot seinen nun folgenden Exkurs⁴⁴³ mit der Beantwortung dieser Frage. So schreibt er zu Beginn, Alkmeon habe Goldgeschenke von Kroisos erhalten, die es ihm ermöglichen, Pferdesport zu betreiben und damit schließlich einen prestigeträchtigen Sieg in Olympia davonzutragen.⁴⁴⁴ Zum

⁴³⁹ Stahl 1987, 51. Vor allem die Frage nach dem Verhalten der Handlungsträger wird im Kapitel: Das „Aus-der-Reihe-Tanzen“ als sinnstiftendes *micro narrative* (siehe unten) thematisiert.

⁴⁴⁰ Vgl. Griffith, Alan: Stories and storytelling in the *Histories*, in: Dewald, Carolyn (Hg.): The Cambridge Companion to Herodotus, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 130-144, hier S. 134.

⁴⁴¹ Vgl. Scott 2005, 21.

⁴⁴² Vgl. Hdt. 6,121-124. Neben anderen macht Müller 2006, 274f. darauf aufmerksam, dass der Exkurs, den Herodot anfügt, nicht unbedingt dazu geeignet ist, die tyrannenfeindliche Einstellung der Alkmeoniden zu demonstrieren. Denn zum einen verdanke Alkmeon seinen Reichtum dem Lyderkönig Kroisos und zum anderen habe Megakles durch seine Teilnahme an der Brautwerbung um Agariste eine Verbindung zu dem Tyrannen von Sikyon angestrebt.

⁴⁴³ Gesamter Exkurs: Hdt. 6,125-131,1.

⁴⁴⁴ Vgl. Hdt. 6,125,1-125,5. Chronologisch betrachtet, ist es zwar unmöglich, dass es zu einem solchen Geschenk von Kroisos an Alkmeon kam (so neben andern Scott 2005, 415f.; Müller 2006, 244), doch ist dieser Umstand eher zweitrangig, da Herodot vorrangig daran gelegen zu sein scheint, eine Erklärung dafür zu liefern, wie Alkmeon zu dem für einen Olympiasieg mit dem Viergespann notwendigen Reichtum kam.

Abschluss dann steht Megakles als Sieger des Brautagons fest;⁴⁴⁵ seine Heirat mit Agariste muss für die Alkmeoniden einen Zuwachs an Ansehen und Einfluss bedeutet haben. Denn Megakles scheint in Herodots Quellen vornehmlich als Mann von Agariste, mehr noch als Schwiegersohn von Kleisthenes bekannt gewesen zu sein. Beide Begründungen für die hohe Stellung der alkmeonidischen Familie bilden zusammen einen Erzählrahmen, in den die Brautwerbung als Exkurs eingebettet ist.

In diesem Exkurs verwendet Herodot zahlreiche Elemente des *storytelling*, die er durch Bestandteile epischen Erzählens anreichert,⁴⁴⁶ um die Aufmerksamkeit seines Publikums zu erregen und die Bedeutung des Exkurses zu unterstreichen. Am Beginn steht Kleisthenes‘ Aufruf zum Brautagon, dessen episches Vorbild sich in dem Aufruf Penelopes an die Freier spiegelt, mit Odysseus‘ Bogen zu schießen und damit Penelope zur Frau zu gewinnen.⁴⁴⁷ Daran schließt sich die Folgeleistung der dreizehn Freier an, deren Namen und Herkunft Herodot sämtlich nennt, womit er eine gewisse „Freude an der Nennung von Namen, von möglichst vielen Namen“⁴⁴⁸ zeigt, die kennzeichnend für episches Erzählen ist.⁴⁴⁹ Denn statt nur die zwei Freier zu nennen, die im weiteren Verlauf eine handlungstragende Rolle spielen werden (also Megakles und Hippokleides), nennt Herodot alle dreizehn. In der Zahl Dreizehn erkennt Müller eine „sog. ‚Rundzahl‘ zur Angabe einer bestimmt-unbestimmten Menge“,⁴⁵⁰ die sich aus 12+1 zusammensetze, wobei die dreizehnte Person in der Regel als Retter oder Sieger auftrete.⁴⁵¹ Als nächstes wird der Wettstreit selbst geschildert, der, wie gezeigt, nahezu sämtliche aristokratischen Tugenden umfasst und damit in besonderem Maße dem in den homerischen Epen transportierten Ideal nacheifert. Zuletzt dann erfolgt die Entscheidung darüber, wer beim Mahl am letzten Abend des einjährigen Agons Agaristes Hand gewinnen wird. Dieses Mahl sticht durch seine in epischer Überformung geschilderte Üppigkeit heraus: Kleisthenes opferte 100 Rinder und lud nicht nur die Freier, sondern auch

Und die mündliche Überlieferung, derer sich Herodot bediente, kannte nun einmal Kroisos als Sinnbild des reichen Mannes. Weiterhin möchte Herodot durch die detailreiche Schilderung von Alkmeons Vorgehen – er durfte so viel Gold mitnehmen, wie er nur tragen konnte und überstrapazierte Kroisos‘ Freigebigkeit, indem er seine Weisung allzu wörtlich auslegte und sogar Gold in seinem Mund davontrug – den Einfallsreichtum und die Kühnheit Alkmeons illustrieren, für die er in der mündlichen Überlieferung bekannt gewesen zu sein scheint. Müller 2006, 245, bezeichnet dies als „die Aristie des Tüchtigen und Gewitzten“. Scott 2005, 416, erblickt hierin eine Anekdote, eine „‘rags to riches‘ story“, die ausdrücken soll, dass die Alkmeoniden Neureiche waren.

⁴⁴⁵ Vgl. Hdt. 6,130,2.

⁴⁴⁶ Griffith 2006, 135 f. konstatiert, Homer scheine als Vorbild an zahlreichen Stellen der *Historien* durch.

⁴⁴⁷ Vgl. Od. 21,73-79. Zwar möchte Penelope, anders als Kleisthenes, nicht, dass es tatsächlich zu einer Hochzeit kommt, doch dies ändert nichts an dem zugrundeliegenden Erzählmotiv: Aufruf zum Agon.

⁴⁴⁸ Müller 2006, 232.

⁴⁴⁹ So wohl besonders deutlich der Schiffskatalog in der *Ilias* – Il. 2,494-759.

⁴⁵⁰ Müller 2006, 249.

⁴⁵¹ Zur Rolle des Hippokleides als dreizehnte Person siehe unten das Kapitel: Das „Aus-der-Reihe-Tanzen“ als sinnstiftendes *micro narrative*.

„ganz Sikyon zum Festmahl ein.“⁴⁵² Als besonderes Element des *storytelling* kommt bei dieser Entscheidung noch die Wendung hinzu, dass nicht der Favorit, sondern der Zweite gewinnt.⁴⁵³

Für die weitere Untersuchung ergibt sich nun die Frage, ob diese Nähe zum epischen Vorbild von Herodot konstruiert wurde oder ob Herodot (mehr oder weniger neutral) die Ereignisse des Brautagons wiedergibt, der von Kleisthenes in dieser Art und Weise gestaltet wurde, um sich bewusst in eine homerische Tradition zu stellen. Zur Beantwortung dieser Frage sollen Herkunft und Historizität des Exkurses analysiert werden. Zunächst zur Herkunft: Im Allgemeinen ist Herodot in Bezug auf seine Quellen recht vage; häufig nimmt er eine „generic oral citation“⁴⁵⁴ vor, wie „die Theraier“ oder „die Kyrener“; zudem stellt er teils widersprüchliche Berichte nebeneinander.⁴⁵⁵ Im Falle der Brautwerbung um Agariste ist auffällig, dass Herodot Kleisthenes erneut vorstellt, obwohl er ihm bereits im fünften Buch längere Ausführungen gewidmet hat. Müller zufolge deute dies auf eine andere Quellengrundlage hin als für das fünfte Buch⁴⁵⁶ – eine Vermutung, die Herodot zu einem bloßen Geschichtensammler degradiert, der sein Material unreflektiert aneinanderreihet, was jedoch eine irrite Annahme ist.⁴⁵⁷ Insgesamt ist Müller der Meinung, dass Herodot das ihm als Vorlage für die Brautwerbung der Agariste dienende Material auch in rhetorischer Hinsicht wenig bis überhaupt nicht bearbeitete und dass zudem seine Quelle hierfür in schriftlicher Form vorlag.⁴⁵⁸ Zwar geht die Herodot-Forschung mehrheitlich davon aus, dass in einigen Fällen schriftliche Quellen als Grundlage der *Historien* dienten, doch stammen die meisten von Herodots Informationen zweifelsfrei aus mündlichen Quellen, wie oftmals an seinen eigenen Angaben erkennbar wird.⁴⁵⁹ Auch der Exkurs zur Brautwerbung um Agariste scheint weitgehend aus mündlicher Überlieferung zu stammen, da die in ihm enthaltenen Elemente des *storytelling* Hinweise auf eine Erzähltradition sind, die durch

⁴⁵² Hdt. 6,129,1.

⁴⁵³ Diese Wendung stellt ein eigenes *micro narrative* dar und soll im folgenden Kapitel näher untersucht werden.

⁴⁵⁴ Hornblower, Simon: Herodotus and His Sources of Information, in: Bakker, Egbert J.; de Jong, Irene J. F.; Wees, Hans van (Hgg.): Brill's Companion to Herodotus, Leiden [u.a.]: Brill 2002, S. 373-389, hier S. 374.

⁴⁵⁵ Vgl. Hdt. 4,150,1 und 4,154,1

⁴⁵⁶ Vgl. Müller 2006, 230.

⁴⁵⁷ Deutlich wird dies beispielsweise an Stellen, an denen Herodot seine eigene Meinung zum Geschehen abgibt, wie etwa in Hdt. 2,120,1. Als Grund dafür, dass Herodot zu Beginn der Brautwerbung Kleisthenes erneut vorstellt (Hdt. 6,126,1), erscheint es nur logisch, dass er seinem Publikum mit einigen knappen Worten zur Abkunft ins Gedächtnis rufen möchte, um wen genau es sich handelt.

⁴⁵⁸ Besonders deutlich in Müller 2006, 229 sowie 276: „Der ‚Bauplan‘ des durchdachten, mit sinnträchtigen Verweisungen versehenen und alles andere als parataktisch-assoziativen Agariste-Logos spricht für eine schriftliche Vorlage.“ Die Möglichkeit, dass Herodot diesen „Bauplan“ kreierte, zieht Müller nicht in Betracht. Auch Scott mutmaßt, dass Herodot eine schriftliche Quelle zur Verfügung gestanden habe, da nur auf solch einer Grundlage die vielen Details, die Herodot anführt, zu erklären seien – Scott 2005, 417.

⁴⁵⁹ Als Beispiel für diese Forschungsmeinung siehe Murray 2001, 16 und 20.

einen „*tell-tale*“⁴⁶⁰-Stil gekennzeichnet ist und deren Motive sich so oder so ähnlich auch in den Erzähltraditionen anderer Kulturen wiederfinden lassen.⁴⁶¹

Vor allem bei der mündlichen Überlieferung kommt es nun darauf an, in welchem Kontext und mit welcher Absicht eine Geschichte überliefert wird. Eine Untersuchung dieser Absicht „reveals the milieu or group within which each of them was preserved and repeated“;⁴⁶² im vorliegenden Fall ist diese Gruppe zunächst in den Familientraditionen der Alkmeoniden und der Philaiden zu suchen. Derartige ‚Familienarchive‘ neigen allerdings dazu, Informationen über Familienmitglieder zu verfälschen, um ihre Taten bemerkenswerter und/oder politisch nützlicher erscheinen zu lassen.⁴⁶³ Dementsprechend müssen solche Informationen mit der gebührenden Umsicht analysiert werden, zumal dann, wenn sie, wie im Falle der Brautwerbung um Agariste, aus unterschiedlichen ‚Familienarchiven‘ stammen. So lassen sich einerseits Tendenzen erkennen, die Kleisthenes‘ Machtposition unterstreichen⁴⁶⁴ (immerhin ist er der Initiator des Geschehens), andererseits deutet vor allem der Abschluss des Exkurses darauf hin, dass gewisse anti-kleisthenische Ressentiments Eingang in die Überlieferung gefunden haben.⁴⁶⁵ Weiterhin lassen einige Passagen pro-alkmeonidische Quellen vermuten,⁴⁶⁶ während andere die Alkmeoniden weniger vorteilhaft darstellen, wenn z.B. Megakles nur die zweite Wahl für Kleisthenes ist und letztlich Agariste nur heiraten kann, weil Hippokleides nicht mehr zur Verfügung steht.⁴⁶⁷ Neben dieser Mischung aus unterschiedlichen Familientraditionen tritt zuletzt noch ein weiteres Element mündlicher Überlieferung, nämlich das kollektive Gedächtnis der slykonischen Bevölkerung, die indirekt ebenfalls an dem Brautagon teilhatte. Innerhalb der Bevölkerung bildeten sich unterschiedliche *group memories* aus, die im kollektiven Gedächtnis koexistierten, und die für sich genommen eine bemerkenswerte Immunität gegenüber verfälschenden Tendenzen zeigten.⁴⁶⁸ Welche Quellen genau Herodot nutzte (und vor allem: wie stark er sie gewichtet), lässt sich nicht mit abschließender

⁴⁶⁰ Griffith 2006, 137.

⁴⁶¹ Besonders deutlich wird dies an dem Abschlusstanz des Hippokleides: Der eigentliche Favorit trägt am Ende durch eine für das Publikum unvorhersehbare Wendung doch nicht den Sieg davon. Ausführlicher zum Tanz des Hippokleides siehe unten.

⁴⁶² Murray 2001, 28.

⁴⁶³ Vgl. Thomas, Rosalind: Oral Tradition and Written Record in Classical Athens, Cambridge: Cambridge University Press 1989, S. 145; Murray 2001, 29.

⁴⁶⁴ So beispielsweise Müller 2006, 273 und Papakonstantinou 2019, 34.

⁴⁶⁵ So beispielsweise Thomas 1989, 269 und Biebas-Richter 2016, 298.

⁴⁶⁶ So bereits beispielsweise Wells, Joseph: Studies in Herodotus, Oxford: Blackwell 1923, S. 55 und Luria, Salomo: Der Affe des Archilochos und die Brautwerbung des Hippokleides, in: Philologus. Zeitschrift für das klassische Altertum und sein Nachleben 85, 1930, S. 1-22, 18.

⁴⁶⁷ Vgl. Hdt. 6,130,2 sowie Biebas-Richter 2016, 284.

⁴⁶⁸ Vgl. Murray, Oswyn: Herodotus and Oral History Reconsidered, in: Luraghi, Nino (Hg.): The Historian’s Craft in the Age of Herodotus, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 314-325, hier S. 317.

Sicherheit sagen, sodass die dargestellte Gemengelage nicht vollständig aufgelöst werden kann und bei der Analyse berücksichtigt werden muss.

Neben der Gemengelage muss ebenfalls die Historizität des Exkurses näher betrachtet werden. Als historisch können folgende Elemente gelten: Die Tatsache, dass Kleisthenes von Sikyon der Großvater von Kleisthenes aus Athen war, Megakles‘ erfolgreiches Werben um Agariste, bei dem er auf andere Bewerber traf, und auch Hippokleides als Hauptrivale von Megakles scheinen allesamt historisch plausibel zu sein.⁴⁶⁹ Ebenso können der gesamte Zuschnitt des Agons samt dem von Kleisthenes betriebenen Aufwand „insgesamt keineswegs als untypisch“⁴⁷⁰ eingestuft werden.

Zeigt sich im Falle der Herkunft des Exkurses wie dargestellt also eine Gemengelage, so weisen zentrale Elemente doch ein hohes Maß an Historizität auf. Es scheint daher wahrscheinlich, dass Herodot in weiten Teilen einer (mehr oder weniger) klaren Vorlage folgte, die Brautwerbung insgesamt also als historisch bezeichnet werden kann.⁴⁷¹ Einige, vor allem vermutlich rhetorische, Feinheiten fügte Herodot hinzu, was in Anbetracht seines eigenen Selbstverständnisses nicht weiter verwundert. Deutlich wird dies beispielsweise an der literarischen Ausformung des Tanzes des Hippokleides am Ende des Agons.⁴⁷²

Gerade dieser Tanz ist nun vor allem von der älteren Forschung als unhistorischer „Lückenfüller“ eingestuft und dementsprechend nachlässig ausgewertet worden.⁴⁷³ Zu Unrecht jedoch, denn gerade in der Gestaltung eines solchen „Lückenfüllers“ offenbart sich historische Substanz. Für die mündliche Überlieferung, die als eine der entscheidenden Quellengrundlagen für die Brautwerbung um Agariste identifiziert werden konnte, sind „Lückenfüller“ nämlich nicht nur typisch, sondern notwendig, da mündliche Weitergabe von Informationen natürlicherweise lückenhaft ist. Im vorliegenden Fall ist die Lücke deutlich erkennbar. Sie liegt in der Frage: Warum gewann nicht der Favorit Hippokleides den Agon,

⁴⁶⁹ Vgl. McGregor 1941, 268f.

⁴⁷⁰ Stein-Hölkeskamp 1989, 119. Für eine weitgehende Historizität des Exkurses sprechen sich ebenfalls aus: Alexander, James W.: The Marriage of Megacles, in: The Classical Journal 55, Heft 3, 1959, S. 129-134, hier S. 134 und Biebas-Richter 2016, 283f.

⁴⁷¹ Die Frage danach, nach welchen Kriterien Herodot aus dem ihm vorliegenden Material Inhalte für seine *Historien* auswählte, ist nur schwer zu beantworten, da über das, was er ausließ, auch keine vollständige parallele Überlieferung vorliegt. Für nähere Details zu diesem Problemkomplex Hornblower 2002, 383.

⁴⁷² Näheres dazu siehe unten: Das „Aus-der-Reihe-Tanzen“ als sinnstiftendes *micro narrative*.

⁴⁷³ So besonders deutlich die ältere Forschung, für die hier exemplarisch Wells 1923, 55 genannt sei. Aber auch McGregor 1941, 269, der als erster dafür plädierte, nicht einfach den ganzen Exkurs für unhistorisch zu erklären, hält die Tanzeinlage von Hippokleides für ein ausschmückendes Detail. Weitere Elemente zweifelhafter Historizität ergeben sich aus Problemen mit der Chronologie, wie Thomas 1989, 269, Anm. 90 festhält: Freier, die nicht zeitgleich lebten, nehmen am Agon teil und Kroisos wurde nach dem Brautagon König, nicht zwei Generationen zuvor. Müller 2006, 234 und 248 kritisiert zudem die Zusammensetzung der Liste der Freier, da sich unter ihnen die Märchenfigur des Smindyrides befindet. Inwiefern diese Teile als Konstruktion Herodots oder seiner Quellen gelten können, soll nicht Gegenstand dieser Arbeit sein, sondern allein der Tanz des Hippokleides soll im Weiteren geprüft werden.

sondern Megakles? Der erwartete und in gewisser Hinsicht logische Fortgang der Handlung hat also an dieser Stelle eine Lücke, die der Tanz des Hippokleides füllt: Nach dieser Tanzdarbietung nämlich möchte Kleisthenes nicht mehr, dass Hippokleides sein Schwiegersohn wird, und wählt stattdessen den zuvor zweitplatzierten Megakles.⁴⁷⁴ Woher stammt nun dieser spezielle ‚Lückenfüller‘? Möglich ist, dass Herodot selbst ihn konstruierte oder dass er ihm so in seinen Quellen vorlag – grundsätzlich gibt es keinen Grund zu denken, er hätte nicht das wiedergegeben, was ihm erzählt wurde⁴⁷⁵ –, oder dass er teilweise in den Quellen vorlag und teilweise von Herodot ausgeformt wurde. Letzteres ist die wahrscheinlichste Variante, wie die untenstehende Analyse zeigen wird. Neben der Historizität (und Herkunft) ist vor allem wichtig, dass Hippokleides‘ Darbietung als plausibel aufgefasst worden zu sein scheint; auch Herodot selbst gibt keinen wertenden Kommentar ab, sondern fügt den Hergang nahtlos in den Handlungsverlauf ein. Diese Plausibilität macht eine Analyse des Tanzes von Hippokleides relevant und sie begründet, warum „der herodoteische Text in diesem Sinne als historische Quelle benutzt werden darf. [Denn i]n ihm selbst, d.h. in der mündlichen Weitergabe und Bewahrung von Geschichten, die die einzelnen Glieder der Übermittlungskette für bedeutsam gehalten haben, liegt die Gewähr für die Relevanz der an den Geschichten beobachteten Strukturelemente.“⁴⁷⁶

3.2.3.3. Das „Aus-der-Reihe-Tanzen“ als sinnstiftendes *micro narrative*

Die außergewöhnlichste Passage des Exkurses über die Brautwerbung um Agariste ist die Tanzeinlage des Hippokleides am letzten Abend seines einjährigen Aufenthalts in Sikyon:

Hdt. 6,129:

²Nach dem Essen wetteiferten die Freier im Vortrag von Liedern und Beiträgen zur Geselligkeit. Im Verlauf des Gelages forderte Hippokleides, der die andern alle in seinen Bann zog [κατέχον], den Flötenspieler auf, ihm zum Tanz aufzuspielen. Als der Flötenspieler gehorchte, tanzte er, und zwar nach seinem Geschmack sehr schön; dem Kleisthenes aber gefiel [ὑπόπτευε]⁴⁷⁷ die ganze Sache beim Zuschauen nicht.

³Nach einer Pause ließ Hippokleides einen Tisch hereinbringen und tanzte darauf zunächst lakonische Weisen, dann andere attische, und beim dritten Tanz stand er kopf und schlenkte mit den Beinen im Takt.

⁴Beim ersten Tanz und beim zweiten wies Kleisthenes zwar mit Abscheu den Gedanken von sich, dass Hippokleides noch sein Schwiegersohn werden könnte, eben wegen der Schamlosigkeit des

⁴⁷⁴ Vgl. Hdt. 6,129,4. Zu den genauen Gründen siehe nächstes Kapitel.

⁴⁷⁵ Vgl. Scott 2005, 414.

⁴⁷⁶ Stahl 1987, 51. Ähnlich auch Murray 2001, 316, der fordert: „we must [...] abandon our obsession with the historical values of oral traditions“.

⁴⁷⁷ Im griechischen Original verwendet Herodot das Verb ὑπόπτεύω, also = ‚argwöhnen‘, nicht aber ‚gefallen‘, wie Feix in seiner Übersetzung schreibt – siehe ‚ὑπόπτεύω‘, in: Pape, Wilhelm (Bgr.): Griechisch-Deutsches Handwörterbuch, Nachdruck der dritten Auflage, bearbeitet von M. Sengebusch, Band 2, Λ-Ω, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1954, S. 1229.

Tanzes [διὰ τὴν τε ὥρχησιν καὶ τὴν ἀναιδείην];⁴⁷⁸ doch er beherrschte sich und wollte ihn nicht bleidigen. Als er ihn aber mit den Beinen so herumbaumeln sah, konnte er sich nicht mehr beherrschen und sagte: „Sohn des Teisandros, du hast deine Hochzeit vertanzt!“ [„ὦ παῖ Τισάνδρου, ἀπορχήσαό γε μὲν τὸν γάμον!“]⁴⁷⁹ Hippokleides aber unterbrach ihn und rief: „Das kümmert Hippokleides wenig.“ Daher stammt das bekannte Sprichwort.

Die Passage ist gegenüber dem Rest des Exkurses merkwürdig isoliert und stellt daher ein kurzes, in sich geschlossenes Narrativ dar, gemäß der Terminologie von Griffith ein *micro narrative*.⁴⁸⁰ So startet es ganz unvermittelt während des Festmahls zum Abschluss der Brautwerbung und endet später gleichfalls abrupt. Was danach mit Hippokleides geschieht, erfährt man nicht; wird er hinausgeworfen oder bekommt er womöglich ein Talent Silber wie die anderen erfolglosen Freier?⁴⁸¹ Wagt man die Probe und liest den Exkurs ohne das *micro narrative*, fügt man an 129,1 also direkt 130,1, ergibt sich kein Bruch:

Als nun der Tag nahte, an dem Kleisthenes die Hochzeit feiern und die getroffene Wahl allen verkünden wollte, opferte er 100 Rinder und lud die Freier selbst und ganz Sikyon zum Festmahl ein. [129,2-129,4] Kleisthenes gebot nun Stille und sprach zu den versammelten Freiern: „Freier meiner Tochter! Ihr seid mir alle lieb, und ich möchte, wenn ich könnte, euch allen euern Wunsch erfüllen, ohne einen einzigen von euch durch meine Wahl zu bevorzugen oder die anderen abzuweisen. Das ist aber nicht möglich.⁴⁸² Nach dieser Lesart steht zudem die Aussage, Kleisthenes möge jeden der Freier gleichermaßen, nicht mehr im Widerspruch zu dem, was im *micro narrative* beschrieben wird; denn im Anschluss an den Eklat zwischen ihm und Hippokleides hätte er sich wohl kaum so undifferenziert über die Freier geäußert. Hippokleides‘ Tanzdarbietung ist also ein vom Rest der Handlung abgegrenztes Narrativ.

Was veranlasste nun Herodot oder eine seiner Quellen dazu, dieses *micro narrative* in den Exkurs einzufügen? Bevor das Festmahl stattfindet, erwähnt Herodot explizit: „Am besten gefielen ihm [= Kleisthenes] die Freier aus Athen [= Megakles und Hippokleides], und unter ihnen besonders Hippokleides, der Sohn des Teisandros, wegen seines Mannesmutes und auch wegen seiner verwandtschaftlichen Herkunft mit den Kypseliden in Korinth“.⁴⁸³ Diese Information scheint Herodot für glaubwürdig und unbedingt

⁴⁷⁸ Der Wortlaut im Griechischen führt zu folgender, von Feix‘ Version abweichenden Übersetzung: „eben wegen des Tanzes und wegen der Schamlosigkeit“. Ausführlich zur Interpretation dieser unterschiedlichen Übersetzungen siehe unten.

⁴⁷⁹ In ihrem Kommentar merken How und Wells hierzu an, dass γε μέν im griechischen Original ein Indiz für folgende Übersetzung sei: „You dance well nevertheless you have danced away your marriage.“ – How, W. W.; Wells, J.: A Commentary on Herodotus, Oxford 1923. Open Access via: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0028%3Abook%3D6%3Achapter%3D129%3Asection%3D4>. Zugriff: 12.03.2020.

⁴⁸⁰ Griffith 2006, 131.

⁴⁸¹ Vgl. Hdt. 6,130,2: „Ich will aber jedem Abgewiesenen bei dieser Werbung ein Talent Silber zum Geschenk und zur Anerkennung dafür geben, dass er um meine Tochter gefreit hat und so lange von zu Haus fernbleiben musste.“

⁴⁸² Hdt. 6,129,1 und 130,1.

⁴⁸³ Hdt. 6,128,2.

erwähnenswert zu halten,⁴⁸⁴ doch stellt sie ihn vor eine logische Schwierigkeit: Warum gewinnt am Ende nicht der Favorit? Folglich füllt Herodot diese unlogische Lücke mit Logik, mit einem sinnstiftenden *micro narrative*. Und als logisch erscheint ihm, dass Hippokleides aufgrund einer außergewöhnlichen Tanzdarbietung den Sieg verspielte. Tanz war mithin eine bedeutungsschwere Handlung; das Wissen um diese Bedeutung konnte Herodot gewiss auch bei seinem Publikum voraussetzen, das seine Geschichte ja ebenfalls als logisch empfinden sollte.⁴⁸⁵

Die große Bedeutung des Tanzes lässt sich daran ablesen, dass Tanz in dieser Form eingebunden ist, ihm als logischem Lückenfüller so viel Raum gegeben wird – Herodot hätte sich wesentlich kürzer fassen können –, er in diesen Kontext gestellt wird, und wohl besonders daran, dass Herodot ihn in seinem *micro narrative* eigens aufbereitet. Deutlich wird Herodots Aufbereitung, das Formen und Arrangieren der einzelnen Elemente des Narrativs vor allem an dem Aufbau eines Spannungsbogens. Hippokleides tanzt nicht einfach in einer für Kleisthenes inakzeptablen Art und Weise, sondern er lässt nach seiner ersten Darbietung einen Tisch hereinbringen, auf dem er drei unterschiedliche Tänze präsentiert, die in klimaktischer Folge auf den Eklat hinauslaufen. Kleisthenes‘ Reaktion auf Hippokleides‘ Verhalten steigert sich ebenso wie die Tänze; sie wechselt von Argwohn über innere Ablehnung gegenüber Hippokleides als Schwiegersohn zu offen ausgesprochener Empörung samt der Durchsetzung entsprechender Konsequenzen. Die Krönung der gesamten Szene schließlich besteht in Hippokleides‘ sprichwörtlich gewordener Antwort auf Kleisthenes‘ Verlust der Beherrschung. In dieser Form aufbereitet, erfüllt Hippokleides‘ Tanzdarbietung eine Funktion, die über die eines *comic relief* zu Lasten der Philaiden,⁴⁸⁶ wie in der älteren Forschung behauptet, weit hinausweist.

Das *mirco narrative* ist von seinem Ende her konzipiert, da Herodot nur so Kleisthenes‘ lediglich gedanklich geäußertes, kontinuierlich ansteigendes Missfallen bei dem Anblick

⁴⁸⁴ Laut Alexander 1959, 133, fiel Hippokleides‘ Verbindung zu den Kypseliden jedoch nicht weiter ins Gewicht, da Kleisthenes keine freundschaftlichen Beziehungen zu Korinth gesucht habe und dort die Kypseliden nicht mehr an der Macht gewesen seien. Vor diesem Hintergrund steht zu vermuten, dass Herodot Hippokleides teilweise eigens für sein athenisches Publikum zum Favoriten machte, da dieses selbstverständlich gern andere Athener in den Favoritenrollen sah.

⁴⁸⁵ Dass Herodot Hippokleides‘ Tanz als Erklärung für das Sprichwort: „Das kümmert Hippokleides wenig.“ einfügte, kann nicht überzeugen, da das Sprichwort für Hippokleides auch zu allen anderen Arten des Verlustes seiner Favoritenrolle gepasst hätte. Vielmehr legt Herodot hier sogar den Grundstein für ein neues Sprichwort: „Du hast deine Hochzeit vertanzt“, welches ein weiterer Hinweis auf die große Bedeutung des Tanzes ist.

⁴⁸⁶ Vgl. Jensen, Erik: Hippokleides doesn’t care. Herodotus on Talking Back to Tyrants, in: New England Classical Journal 41, Heft 4, 2014, S. 258-287, hier S. 258 mit Hinweisen auf weitere Literatur zu *comic relief*.

von Hippokleides‘ vier aufeinander folgenden Tanzdarbietungen kennen kann. Der erste Tanz des Hippokleides bewegt sich eigentlich im Rahmen des normalen Verhaltens von Aristokraten beim Symposium in der ersten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. – während professionelle Sänger verbreitet waren, tanzten die Aristokraten selbst; erst ab dem 5. Jh. v. Chr. sind auch professionelle Tänzer beim Symposium bezeugt.⁴⁸⁷ Dennoch beargwöhnt Kleisthenes bereits diesen ersten Tanz, was für den weiteren Verlauf nichts Gutes ahnen lässt. Seinen Argwohn behält Kleisthenes laut Herodot allerdings für sich; Kenntnis davon konnte Herodot also schwerlich haben. Dass er ihn trotzdem erwähnt, muss als seine Konstruktion angesehen und im Zusammenhang mit dem weiteren Verlauf des Narrativs betrachtet werden:⁴⁸⁸

Im Anschluss an eine kurze Pause, die alles Folgende wirkungsvoll in Szene setzt, führt Hippokleides drei weitere Tanzarten auf, und zwar auf einem Tisch. Die erste Art, nach der er tanzt, beschreibt Herodot als lakonisch, die zweite als attisch, und zuletzt vollführt Hippokleides Tanzbewegungen, bei denen er auf dem Kopf steht. Auf die ersten beiden dieser Tänze reagiert Kleisthenes nach Herodots Aussage mit Abscheu und mit der Entscheidung, Hippokleides nicht mit seiner Tochter Agariste zu verheiraten, doch erneut behält Kleisthenes seine Gedanken für sich, wie Herodot explizit erwähnt. Er geht sogar noch darüber hinaus und liefert eine Erklärung für Kleisthenes‘ Missfallen: „διὰ τὴν τε ὅρχησιν καὶ τὴν ἀναιδείην“.⁴⁸⁹ Demnach hätten sowohl die Tänze selbst als auch die Schamlosigkeit von Hippokleides Kleisthenes‘ Missfallen ausgelöst.⁴⁹⁰ Stichhaltig ist die erste dieser beiden Begründungen so wenig wie die zweite: So ist die erste auf die Tänze bezogene keine hinreichende Begründung, da keiner der bekannten lakonischen oder attischen Tänze⁴⁹¹ *per se* als schlechter Tanz hätte bezeichnet werden können oder im sikyonischen Kontext als solcher empfunden worden wäre. Scott vermutet, Hippokleides habe die Tänze parodiert und sie zudem während der Hochzeit aufgeführt, was das eigentlich Beleidigende ausgemacht habe.⁴⁹² Allerdings ist das Mahl, in dessen Kontext Hippokleides

⁴⁸⁷ Siehe hierzu ausführlich Biebas-Richter 2016, 284f. sowie Schäfer 1997, 16-18 mit Verweisen auf die Symposiumkultur in homerischer Zeit. Ebenfalls Hobden, Fiona: The Symposium in Ancient Greek Society and Thought, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 2013, S. 214.

⁴⁸⁸ Biebas-Richter 2016, 285f. erklärt Kleisthenes‘ Missfallen mit einem herodoteischen Anachronismus: Im 5. Jh. v. Chr. sei es für Aristokraten nicht mehr üblich gewesen, beim Mahl zu tanzen, und Herodot habe somit die Verhältnisse seiner eigenen Zeit auf die des Kleisthenes übertragen. Sie schreibt daher Kleisthenes‘ Ablehnung für ihre weitere Analyse keine nennenswerte Bedeutung zu. Unberücksichtigt lässt sie dabei allerdings die Konstruiertheit des Narrativs und deren Funktion. Beides soll hier berücksichtigt und die Untersuchung dadurch vertieft werden.

⁴⁸⁹ Hdt. 6,129,4.

⁴⁹⁰ Deutlich handelt es sich bei der Konstruktion von τε... καὶ... um eine additive Aufzählung. Irreführend daher die Übersetzung von Feix: „wegen der Schamlosigkeit des Tanzes“ – siehe oben Anm. 478.

⁴⁹¹ Für eine Übersicht siehe Weege 1976 *passim* und Lawler 1964 *passim*.

⁴⁹² Vgl. Scott 2005, 428.

tanzt, kein Bestandteil der Hochzeit, sondern findet in deren Vorfeld statt und stellt einen (den letzten) Teil von Kleisthenes‘ Entscheidungsprozess dar. Zudem zeigt ὁ παῖ Τισάνδρου, ἀπορχήσαό γε μὲν τὸν γάμον,⁴⁹³ wie How und Wells in ihrem Kommentar anmerken,⁴⁹⁴ dass Kleisthenes Hippokleides durchaus zugesteht, gut getanzt zu haben, er aber dennoch nicht mehr sein Schwiegersohn werden könne. Wenn es also nicht an den Tänzen selbst lag, müsste wenigstens die zweite von Herodot gelieferte Begründung, die Schamlosigkeit also, Kleisthenes‘ Ablehnung hinreichend untermauern. Doch auch sie vermag nicht zu überzeugen, da die Tatsache, dass Hippokleides auf einem Tisch tanzt, ihn zwar in eine herausgehobene Position versetzt, er damit jedoch nicht wesentlich gegen das verstößt, was man bei einem regulären Symposium zu fortgeschrittenen Stunde als unterhaltende Einlage von einem Symposiasten erwarten konnte. Darüber hinaus lässt Hippokleides den Tisch eigens hereinbringen, nutzt also nicht einen der regulären und womöglich noch beladenen Tische für Speisen; auch in dieser Hinsicht ist sein Verhalten nicht scham- oder respektlos. Somit bleibt festzuhalten, dass die Begründungen, die Herodot aufführt, nicht genügen, um Kleisthenes‘ angeblichen Sinneswandel zu erklären. Herodot scheint diese Unzulänglichkeit nicht zu bemerken, und ohnehin ist sie für ihn nur zweitrangig, da es ihm vorrangig darum geht, die sich in ihrer Intensität parallel zu Hippokleides‘ Tänzen steigernde Ablehnung seitens Kleisthenes zu zeigen. Damit bekommt das Ende des *micro narrative*, mithin die Sinnstiftung, umso mehr Gewicht.⁴⁹⁵

Um Kleisthenes‘ Ablehnung verstehen zu können, muss also vornehmlich Hippokleides‘ vierter Tanz untersucht werden. Bei diesem letzten Tanz vollführt Hippokleides einen Kopfstand, sodass sich seine Beine in der Luft befinden und er mit ihnen mehr oder weniger unkontrolliert herumbaumelt. Durch diese Bewegungen invertiert er die normalerweise üblichen Bewegungen beim Tanzen, die sich gerade dadurch auszeichnen, dass die Beine bzw. Füße in „wohlbemessenen Tritten“⁴⁹⁶ im Takt auf den Boden „stampften“,⁴⁹⁷ und ruft damit Kleisthenes‘ Ablehnung hervor.⁴⁹⁸ Besonders eindrücklich kommt die Bedeutung der

⁴⁹³ Hdt. 6,129,4.

⁴⁹⁴ Siehe oben Anm. 479.

⁴⁹⁵ In diesen Zusammenhang lässt sich auch einordnen, dass insgesamt vier Tänze eingesetzt werden, um den Eklat herbeizuführen. Denn in Anlehnung an Müller 2006, 249, handelt es sich hierbei um eine „sog. ‚Rundzahl‘ zur Angabe einer bestimmt-unbestimmten Menge“, die sich aus 3+1 zusammensetzt. Der vierte Tanz (also +1) ist dabei das, was den entscheidenden Ausschlag gibt; drei Tänze allein hätten nicht genügt.

⁴⁹⁶ So beispielsweise in Il. 18,599.

⁴⁹⁷ So beispielsweise in Od. 8,264. Auch Athenaios 14,628d weist im Zuge seiner Analyse von Hippokleides‘ vertanzter Hochzeit auf die erwünschte Art zu tanzen hin: „Denn beim Tanz und bei der Art zu gehen sind gute Haltung und Würde etwas Schönes, schimpflich aber Sichgehenlassen und Unanständigkeit.“

⁴⁹⁸ Wie Scott 2005, 428, anmerkt, dürften derartige Bewegungen Hippokleides‘ Geschlecht entblößt haben. Zwar werde eine ähnliche Szene in keiner anderen literarischen Quelle erwähnt, doch sollten Entblößungen im Kontext eines Symposiums und unter Alkoholeinfluss nicht als allzu ungewöhnlich gewertet werden. Die

‘Bodenhaftung‘ in der homerischen Vorstellung von idealer aristokratischer Tanzkunst zum Vorschein, wenn nämlich die Söhne des Phaiakenkönigs Alkinoos ihr herausragendes Können präsentieren:

Halios und Laódamas hieß nun Alkinoos tanzen, diesmal als einziges Paar; denn keiner war ihnen gewachsen. Diese nahmen den schönen purpurnen Ball in die Hände [...]. Rückwärts gebeugt warf einer ihn auf zu den schattenden Wolken; immer wieder fing dann der andre ihn auf in gewandtem Hochsprung, ehe die Füße den Boden wieder berührten. Aber nach dieser Probe im Ballspiel, zunächst im Hochwurf, tanzten sie jetzt nun wirklich am Boden, dem reichen Ernährer, dauernd in wechselnder Haltung.⁴⁹⁹

Der Tanz beinhaltet in der ersten Hälfte zwar Sprünge, also eine gewisse Loslösung vom Boden, doch ist diese nur kurzzeitig und zudem besonders kunstvoll ausgeführt, das Gegenteil also von Hippokleides‘ unkontrolliertem Gezappel. Ganz deutlich verweist Homer nach dieser ersten Hälfte dann zusätzlich darauf, dass nun tatsächlich allein der Tanz am Boden als höchste der phaiakischen Tanzkünste gezeigt werden soll. Das gleiche Idealbild vermittelt die Beschreibung des Achillesschildes, in der es heißt: „die anderen stampften im Takte jauchzend den fröhlichen Tanz“.⁵⁰⁰ Auch auf Ithaka „dröhnte im großen Palast das Gestampf ihrer Füße“,⁵⁰¹ als auf Odysseus‘ Anweisung hin getanzt wird. Die gleiche Wendung legt Homer ebenfalls in Priamos‘ Mund: „im Stampfen des Reigens die ersten“.⁵⁰² Durch seine Inversion der konventionellen Tanzart durchbricht Hippokleides nun also die Ordnung, die sich eigentlich idealiter im Tanz spiegeln soll, wodurch er Kleisthenes‘ Ablehnung auf sich zieht. Dieser kann nämlich nicht dulden, dass die von ihm (nach homerischem Vorbild) für den Brautagon festgelegten sozialen Normen und Regeln, an denen alle Teilnehmer ihr Verhalten und ihre Handlungen ausrichten sollen, durch Hippokleides gebrochen und damit in Frage gestellt werden. Nicht die natürlich gewachsenen gesellschaftlichen und sozialen Strukturen sind in diesem Fall die Grundlage für die Normen und Regeln, an denen sich das normenregulierte Handeln⁵⁰³ orientiert, sondern allein Kleisthenes ist an die Stelle der normgebenden Instanz getreten.⁵⁰⁴ Damit kommt auch ihm allein das Recht zu, Hippokleides aufgrund seines nicht-konformen Verhaltens vom Agon auszuschließen. Bemerkenswert ist hieran, dass das Verhalten beim

Nacktheit dürfte folglich nicht maßgeblich zu Kleisthenes‘ Ablehnung beigetragen haben. Müller 2006, 256, hält das Fehlen „männlicher Ernsthaftigkeit“ für den Grund für Kleisthenes‘ Ablehnung, womit er der Szene zu Unrecht ihre Ernsthaftigkeit abspricht.

⁴⁹⁹ Od. 8,370-379.

⁵⁰⁰ Il. 18,571f.

⁵⁰¹ Od. 23,146.

⁵⁰² Il. 24,261.

⁵⁰³ Siehe das Kapitel: Tanz als soziale Handlung.

⁵⁰⁴ Insofern ist Biebas-Richter 2016, 289 und 297 zuzustimmen, die sagt, dass Hippokleides nicht damit einverstanden ist, dass Kleisthenes seine Position als Gastgeber, Olympiasieger und Brautgeber entgegen den normalerweise geltenden Regeln der Aristokratie verstetigte und sich damit die Freier „in gewisser Hinsicht zu Untertanen machte“.

Tanz, nicht etwa einer der anderen Agone, über die Zugehörigkeit entscheidet. Tanz ist damit als symbolischer Ausdruck normenregulierten Handelns zu betrachten.

Dass Kleisthenes‘ Reaktion so drastisch ausfällt – in Herodots Worten verliert er die Beherrschung – und zum Ausschluss des eigentlichen Favoriten aus der Brautwerbung führt, lässt sich mit dem Phänomen der „double contingency of interaction“⁵⁰⁵ erklären. Denn trotz der Existenz von zuvor festgelegten und allen bekannten sozialen Regeln, an denen sich Handlungen normalerweise orientieren, ist jede Handlung prinzipiell ergebnisoffen und damit unvorhersehbar. Allerdings rechnete Kleisthenes nach einem Jahr ohne Zwischenfälle bei seinem Brautagon in keiner Weise damit, dass gerade sein Favorit genau das Gegenteil dessen tun würde, was er erwartet hatte. Die Unvorhersehbarkeit führte folglich zum Verlust der Beherrschung. Was Herodot also mit seiner Konstruktion des stufenweisen Anstiegs des Missfallens noch zu betonen versuchte, ist im Grunde bereits für sich allein genommen drastisch genug.

In Anbetracht der dargestellten Schwere des Eklats ist es umso bemerkenswerter, dass Hippokleides ihn durch sein Handeln bewusst herbeiführte. So hätte er durch seinen einjährigen Aufenthalt in Sikyon und ständigen Kontakt zu Kleisthenes wissen müssen, was diesen abstoßt und was nicht,⁵⁰⁶ welche Normen also herrschten, anhand derer er seine Handlungen hätte ausrichten müssen. Zudem deutet die Pause vor den letzten drei Tänzen darauf hin, dass Hippokleides diese wohlüberlegt durchführte, sie sogar gezielt in Szene setzt, da er ja eigens einen Tisch für seine Darbietung hereinbringen lässt.⁵⁰⁷

Die Gründe für Hippokleides‘ bewusste Provokation nennt Herodot nicht explizit. Sie sind vielschichtig, und es ist nicht mit abschließender Sicherheit feststellbar, welcher von ihnen überwiegt.⁵⁰⁸ So sei es Stein-Hölkeskamp zufolge denkbar, dass Hippokleides vor allem Megakles, womöglich aber auch andere der Freier, als neureichen sozialen

⁵⁰⁵ Parsons 1977, 167.

⁵⁰⁶ So auch Biebas-Richter 2016, 286-289. Dass Hippokleides weder Kleisthenes‘ Vorlieben kannte, noch mit der aktuellen Tanzmode in Sikyon vertraut war und sich somit unwissentlich einen Fauxpas leistete, vermuten hingegen Kinzl, Konrad H.: Zur Vor- und Frühgeschichte der attischen Tragödie. Einige historische Überlegungen, in: *Klio* 62, 1980, 177–190, 184; Stahl 1987, 51 sowie Schäfer 1997, 35.

⁵⁰⁷ Die in der älteren Forschung geäußerte (siehe Scott 2005, 426f. für eine Übersicht) und indirekt immer noch auf einige neuere Beiträge nachwirkende (so z.B. Hobden 2013, 89) Vermutung, Hippokleides sei betrunken gewesen und habe deshalb Kleisthenes provoziert, muss vor diesem Hintergrund abgewiesen werden. Auch ihre Herleitung aus dem Verb *κατέχω* vermag nicht zu überzeugen; denn selbst wenn man als Übersetzung „jemanden übertreffen“ anstatt „jemanden in seinen Bann ziehen“ voraussetzt, bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass Hippokleides die anderen Freier im Konsum von Alkohol übertraf. Für eine Übersicht der unterschiedlichen Übersetzungsmöglichkeiten siehe Scott 2005, 426f.

⁵⁰⁸ Allein Lawlers Argumentation – Lawler, Lillian B.: The Dance in Jest, in: *The Classical Journal* 59, Heft 1, 1963, S. 1-7, hier S. 3 –, die in Hippokleides‘ Tanz eine voreilige Siegesfeier erblickt, greift zu kurz. Denn gerade die Darbietung des Tanzes auf dem Kopf stellt, wie oben dargelegt, keinen Freudentanz dar.

Aufsteiger⁵⁰⁹ ansah und dagegen protestieren wollte, dass solche Aufsteiger die Symposionkultur okkupierten; sein Tanz sei in diesem Sinne also ein Versuch, das Gemeinschaftsmahl ins Lächerliche zu ziehen.⁵¹⁰ Scott hingegen hält Hippokleides' Tanz für einen Protest gegen Kleisthenes' Versuch, durch den nach homerischem Vorbild konzipierten Brautagon traditionelle Werte in einer Zeit des Wandels aufrechtzuerhalten.⁵¹¹ Ähnlich argumentiert Biebas-Richter, die in Hippokleides' Provokation eine Kritik an Kleisthenes' Versuch einer „Hofbildung“ sieht, einer gemäß adligem Selbstverständnis unzulässigen Verstetigung der asymmetrischen Beziehung zwischen dem Brautvater und den Freiern.⁵¹² Jensens Vermutungen gehen in eine ähnliche Richtung, wobei vor allem Kleisthenes in seiner Position als Tyrann als Ziel von Hippokleides' Protest betrachtet wird.⁵¹³ Dabei formuliert Jensen die These, dass die Weigerung, sich konform (sprich normenorientiert) zu verhalten, die verglichen mit rationaler Argumentation weitaus effektivere Möglichkeit darstelle, mit Tyrannen zu kommunizieren.⁵¹⁴ Diese Verweigerung konformen Verhaltens zeigt Hippokleides ungeachtet möglicher Konsequenzen sehr deutlich und drückt dies bemerkenswerterweise durch Tanz aus, nicht durch eine andere Tätigkeit beim Symposion. Tanz erscheint damit als Kommunikationsmedium, das dazu geeignet war, Kritik auf gesellschaftlicher Ebene wirkungsvoll zu äußern.

Ihre Wirkung konnte die Kritik mittels des Tanzes entfalten, da er einen integralen Bestandteil der für das aristokratische Selbstverständnis so wichtigen Symposionkultur ausmachte.⁵¹⁵ Platon hält unterschiedliche Tänze für den Ausdruck unterschiedlicher Charaktere, Gesinnungen und Situationen.⁵¹⁶ In seiner Folge erkennt Athenaios Tanz als

⁵⁰⁹ Vgl. die Erzählung in Hdt. 6,125,1-5 darüber, wie die Alkmeoniden zu ihrem Reichtum kamen.

⁵¹⁰ Vgl. Stein-Hölkeskamp 1989, 116. Ähnlich auch Schmitz 2008, 47, der allgemein über Versuche der alteingesessenen Aristokratie, sich gegenüber sozialen Aufsteigern abzugrenzen, schreibt.

⁵¹¹ Vgl. Scott 2005, 424. Ähnlich Papakonstantinou 2019, 32, der Kleisthenes' Brautagon als altmodisches sportliches Ereignis interpretiert, da der Sport zeitgleich auf immer größere Teilnehmerkreise ausgeweitet wurde. Andererseits ist es laut Scott 2005, 429, ebenso im Rahmen des Möglichen, dass Hippokleides schlicht seine Meinung geändert habe und aus ganz persönlichen Gründen Agariste nicht mehr habe heiraten wollen. Diese Vermutung ist allerdings sehr aus der Luft gegriffen und daher als eher unzutreffend einzustufen.

⁵¹² Vgl. Biebas-Richter 2016, 292-294.

⁵¹³ Vgl. Jensen 2014, 258 u. 269. Thomas 1989, 269, erkennt in Hippokleides' Protest ebenfalls anti-tyrannische Tendenzen.

⁵¹⁴ Vgl. Jensen 2014, 258.

⁵¹⁵ So bemerkt Stein-Hölkeskamp 1989, 115 in diesem Zusammenhang: „*Arete* und *sophia* eines Mannes zeigten sich nicht zuletzt darin, daß er in der Lage war, mit seinen gleichgestellten und gleichgesinnten Freunden auf angemessene, eben vornehme Art sein Leben bei Musik, Gesang und Gesprächen zu verbringen und daß er sich stets als guter Gesellschafter, geübter Sänger, Redner und Wettspieler und vor allem als großzügiger Gastgeber erwies. Generöse Bewirtung und kultivierte Unterhaltung von Standesgenossen waren für jeden, der Prestige und Einfluss zu gewinnen suchte, von zentraler Bedeutung.“

⁵¹⁶ Vgl. Plat. nom. 2,655d. Davon, dass Tanz unterschiedliche Charaktere und Emotionen imitieren und damit zum Ausdruck bringen kann, geht auch Aristoteles aus: Poet. 1447a28.

Ausdruck der Überzeugungen eines Mannes und lobt entsprechend Kleisthenes für seine Ablehnung von Hippokleides: „Denn als er sah – so sagt man –, dass einer der Freier seiner Tochter unanständig tanzte, sagte er, er habe durch den Tanz die Heirat verwirkt; offensichtlich glaubte er, dass so auch die Gesinnung des Mannes war.“⁵¹⁷ Tanz ist damit die beste Wahl für Hippokleides‘ Protest, so fungiert er als Kristallisierungspunkt dessen, was einen zum Establishment Gehörenden ausmachen sollte, nur darum ist der Protest durch Tanz so wirkungsvoll; die ideell am stärksten aufgeladene Tätigkeit wird von Hippokleides instrumentalisiert. Tanzt er entgegen der Norm, drückt er damit gleichzeitig auch Ablehnung dieser Norm in anderen Bereichen aus, und das möchte Kleisthenes als normgebende Instanz eben nicht akzeptieren.

Als besonders geeignetes Protest- bzw. Kommunikationsmedium erscheint Tanz in diesem Zusammenhang auch, weil er grundsätzlich affektiv ist.⁵¹⁸ So ruft Hippokleides‘ letzter Tanz in Kleisthenes starke Gefühlsregungen hervor, die ihn letztlich dazu veranlassen, die Beherrschung zu verlieren und seinen einstigen Favoriten von der Brautwerbung auszuschließen. Auch Hippokleides selbst ist in gewisser Hinsicht von seinen Gefühlen geleitet, indem er das Vorhandensein jeglicher Emotion leugnet, wie seine sprichwörtlich gewordene Reaktion auf den Ausschluss zeigt: „Das kümmert Hippokleides wenig.“⁵¹⁹ Das Sprichwort fungiert als eine Art Rechtfertigung für Hippokleides‘ Verhalten, Herodot präsentiert ihn als kühn und damit sympathisch, was zeigt, wie sehr „his [= Herodots] interpretation of events and view of causation were shaped by this inherited folk wisdom.“⁵²⁰ Hippokleides erscheint nicht unbedingt als Verlierer, sondern als mutig, weil er seine Kritik selbstbewusst durch Tanz zum Ausdruck bringt.

⁵¹⁷ Athen. 14,628d.

⁵¹⁸ Naerebout 2006, 64.

⁵¹⁹ Hdt. 6,129,4. Schon früh und oft wurde dieses Sprichwort zitiert; siehe für eine Zusammenstellung der wichtigsten Quellen Scott 2005, 429.

⁵²⁰ Lang, Mabel L.: *Herodotean Narrative and Discourse*, Cambridge Mass.: Harvard University Press 1984, S. 59.

3.3. Tanz mit Waffen

„Dance is as old as warfare, and from earliest times mutual influence between the two spheres of activity has been exercised.“⁵²¹ Mit dieser These verweist Lonsdale auf die große Fülle an Waffentänzen, die für unterschiedlichste Kulturen bezeugt sind. Auch im griechischen Kulturraum gab es Waffentänze, die als Ausweis einer tief reichenden Verbindung zwischen Tanz und Kampf anzusehen sind. Die Vielgestaltigkeit dieser Verbindung zeigt sich bereits im homerischen Epos, außerdem in den aitiologischen Erzählungen zur Entstehung vom Waffentanz im eigentlichen Sinne und ebenfalls in der Einbindung von Waffentanz in Kultfeiern und in die physische sowie psychische Erziehung der Jugend. Die Frage, inwiefern die Verbindung von Tanz und Kampf auf derart verschiedenen Ebenen ein wichtiges Element in der Genese der Polis darstellte, ist Gegenstand der folgenden Untersuchung.

3.3.1. Tanz im Kontext aristokratischer *performance* im Kampf und als Teil von Kampfparänesen bei Homer – „...die Memmen sind alle geblieben...“ (Hom. Il. 24,260)

Bereits in den homerischen Epen standen Tanz und Kampf miteinander in Verbindung. So benutzt der Dichter in den ausführlichen Schilderungen der Kampfweise seiner Helden vielfach Vergleiche und Metaphern, die Tanz sowie das Agieren eines Tänzers beinhalten. Die Darstellung und Ausgestaltung homerischer Kampfszenen, die immerhin einen Großteil der *Ilias* ausmachen, sind seit langem Gegenstand zahlreicher Untersuchungen;⁵²² insbesondere die Frage nach Einzel- und Massenkämpfen und ihrer erzähltechnischen Gestaltung stehen in den meisten Untersuchungen im Vordergrund. Hier allerdings soll vor allem der Frage nachgegangen werden, mit welcher Absicht Homer Tanz im Kontext seiner Kampfszenen erwähnt. Gemeint sind dabei zum einen tänzerische Bewegungen in einer konkreten kämpferischen Auseinandersetzung und zum anderen Begriffe rund um den Tanz als Teil einer Paränese. Letztere sind bei der Frage nach der tieferen Verbindung zwischen Tanz und Kampf bei Homer deshalb besonders aufschlussreich, weil ihre Analyse Einblicke in den ihnen zugrundeliegenden Wertehorizont archaischer Zeit gewährt; Latacz spricht in diesem Zusammenhang vom „Unterbau“ und den „Stützpfählen“⁵²³ einer Paränese, die dem

⁵²¹ Lonsdale 1993, 137.

⁵²² Für einen Forschungsüberblick siehe Hellmann, Oliver: Die Schlachtszenen der Ilias. Das Bild des Dichters vom Kampf in der Heroenzeit, zugl. Diss. Freiburg 2000, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000, S. 94ff.

⁵²³ Latacz, Joachim: Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios, München: C. H. Beck 1977, S. 22.

Dichter bei der Komposition seines Werkes ganz selbstverständlich vor Augen standen, die sich der Historiker jedoch erst einmal erschließen muss, da sie für eine profunde Analyse unerlässlich sind. Dabei gilt zu berücksichtigen, dass der Dichter sich nicht explizit auf Wertvorstellungen bezieht – ihm sowie seinem Publikum waren sie ja hinreichend bekannt –; einzelnen Wendungen, Begriffen und Kontexten kommt daher eine „Signalfunktion“⁵²⁴ zu. Auf welche Wertvorstellungen der archaischen Zeit das Signal „Tanz“ in homerischen Kampfdarstellungen verweist, versucht das vorliegende Kapitel zu zeigen.

In der maßlosen Trauer um den Verlust seines Sohnes Hektor beklagt Priamos, wie wenig seine verbliebenen neun Söhne doch mit den drei im Krieg umgekommenen (neben Hektor sind dies Mestor und Troilos) gemeinsam haben: „Diese hat Ares entrafft; die Memmen sind alle geblieben, Täuscher und Tänzer [ψεῦστατ⁵²⁵ τ' ὄρχησταί] gesamt, im Stampfen des Reigens die ersten [χοροιτυπίησιν ἄριστοι], Diebe von Lämmern und Ziegen im Volk, erbärmliche Räuber.“⁵²⁶ Die deutlich negative Konnotation der Bezeichnung seiner Söhne als Tänzer legt zunächst den Schluss nahe, dass Tanz für Homer ein Gegenstück zum mutigen Kampf in der Schlacht darstellt: Dieser insbesondere durch Hektor verkörperte Einsatz im Kampf wird dem Tanzen gegenübergestellt, sodass ein Tänzer zu sein anscheinend zwangsläufig bedeutet, ein schlechter, feiger Kämpfer zu sein; durch den Kontext der Szene wird zudem deutlich, dass Priamos seine Söhne beschimpft, da er seine Bemerkungen „mit scheltem Zuruf“⁵²⁷ zum Ausdruck bringt – das Wort „Tänzer“ verwendet er hier als Beleidigung. Allerdings weist die vermeintlich klare Dichotomie zwischen Kampf auf der einen und Tanz auf der anderen Seite einige Unschärfen auf, gibt es doch in den zahlreichen homerischen Kampfdarstellungen häufig adlige Helden, deren Agieren im Kampf Homer explizit als Tanz charakterisiert. Tanz erscheint in diesen Zusammenhängen als Element des Kampfgeschehens, nicht als sein alternatives Gegenüber.⁵²⁸ Daher verspricht eine Analyse ebensolcher Zusammenhänge, solcher

⁵²⁴ Latacz 1977, 22.

⁵²⁵ Rupé wählt in seiner Übersetzung das Wort „Lügner“; ebenso legitim ist jedoch auch die Übersetzung mit dem Wort „Täuscher“, welche im Kontext der Szene treffender erscheint, da sich Priamos von seinen Söhnen eher getäuscht als belogen fühlt – Sperlich-Snell, C.: ψεύστης, in: LfgrE, Band 4, Sp. 1308: ψεύστης: „einer, der nicht zu seinem Wort steht, unzuverlässig ist“. Zur Interpretation im Einzelnen siehe unten.

⁵²⁶ Il. 24, 260-262.

⁵²⁷ Il. 24, 252.

⁵²⁸ Zu dieser Beobachtung, wenn auch etwas undifferenzierter als hier vorgetragen, gelangt ebenfalls Fitton, die resümiert: „battle was seen imaginatively as a sort of dance. And we can see a certain appropriateness in this when we realize that the form of warfare depicted by Homer resolves itself into tournaments of agility between rival champions.“ – Fitton 1973, 257. Anders allerdings Taplin 2001, 348: „the accomplishments of singing and dancing, which are of course useless and even despised in time of war.“ Als Belege für seine

Kampfszenen also, in denen Tanz erwähnt wird, ein differenzierteres Bild der Verbindung von Tanz und Kampf bei Homer.

Dabei zeigt sich, dass die Verbindung von Kampf und Tanz auf zwei Ebenen erfolgt, die gemeinsam die *performance* eines aristokratischen Helden ausmachen. Das unmittelbare Kampf g e s c h e h e n bildet die erste dieser Ebenen: Tänzerische Bewegungen treten in der homerischen Schilderung ganz selbstverständlich neben das Führen des Schwertes oder das Werfen des Speers und sind Teil des Kampfreperertoires. Auf einer zweiten Ebene verbindet Homer Tanz mit einer übergeordneten Kampf s t r a t e g i e: Das gesamte Vorgehen eines Kämpfers, das seinen persönlichen Überzeugungen entspringt, wird mit dem eines Tänzers gleichgesetzt. Diese zweite Ebene ergibt sich ganz natürlich daraus, dass Kampf bei Homer hochgradig ideell aufgeladen ist. Denn in hohem Maße zeigt sich gerade an den Kampfszenen, wie sehr Ruhm und Ehre das Handeln und die Außenwahrnehmung und auch das Selbstbild der homerischen Helden bestimmen, können sie doch besonders gut im Kampf erworben, aber eben auch verloren werden.⁵²⁹ Vor allem diejenigen Kampfszenen, die einzelne Helden in den Vordergrund stellen,⁵³⁰ sind in diesem Sinne aufschlussreich, da eine „Kongruenz des dargestellten Handelns im Kampf und den auf höherer Ebene besonders in den Reden sich offenbarenden Wertvorstellungen“⁵³¹ besteht.

Der genannten ersten Ebene der *performance* sind Attribute zuzuordnen, die Homer als Indikatoren aufführt und häufig auch detailliert schildert,⁵³² anhand derer die Qualität einer *performance* beurteilt werden soll – so beispielsweise die Genealogie eines Helden, seine Rüstung und auch seine Bewegungen. Derartige Beschreibungen beziehen sich auf das oftmals szenisch geschilderte Geschehen in der konkreten Auseinandersetzung mit einem Gegenüber und sind gerade für den inneraristokratischen Vergleich von Bedeutung. Die Bewegungen eines Kämpfers beschreibt Homer dabei immer wieder explizit als die eines

These führt er unter anderem Hom. Il. 15,508; 16,617 und 24,261 an, die in der hier vorgebrachten Analyse jedoch sämtlich anders gedeutet werden.

⁵²⁹ Vgl. etwa Il. 2,119; 6,358; 12,305; 12,328. „Jede Wertung, jedes Urteil, jede Tat, alle Fertigkeiten und Fähigkeiten haben die Funktion, entweder Ehre genau zu bestimmen oder sie zu verwirklichen“, formulierte hierzu etwas allgemeiner Finley – Finley 2005, 117.

⁵³⁰ Hier sollen solche Szenen als Zweikämpfe bezeichnet werden, wenngleich auch häufig die Bezeichnung Einzelkämpfe in der Forschung Verwendung findet.

⁵³¹ Hellmann 2000, 133.

⁵³² Strasburger schließt in diesem Zusammenhang von der Detailliertheit einer Beschreibung auf ihre Bedeutung: „Hier gilt: je bedeutender, um so ausführlicher.“ – Strasburger, Gisela: Die kleinen Kämpfer der Ilias, zugl. Diss. Frankfurt a. M. 1954, Frankfurt a. M.: Privatdruck 1954, S. 44.

Tänzers.⁵³³ Die Ausführung von tänzerischen Bewegungen im Kampf ist vielgestaltig und lässt sich aus den homerischen Tanzbeschreibungen abseits des Kampfes ableiten. Allgemein werden in solchen Beschreibungen Tanzbewegungen vornehmlich durch die Beine bzw. Füße ausgeführt – so „stampft“⁵³⁴ man den Reigen oder tanzt „mit hüpfenden Füßen“⁵³⁵ und „wohlbemessenen Tritten“⁵³⁶ –, aber auch Bewegungen des ganzen Körpers klassifiziert Homer als Tanz – etwa die Sprünge und Radschläge der κυβιστητῆρε auf dem Schild des Achill⁵³⁷ und bei der Hochzeit in Menelaos‘ Palast⁵³⁸ oder auch die Bewegungen „dauernd in wechselnder Haltung“⁵³⁹ der Söhne des Alkinoos. Wichtig, um als Tanz im Kampf gelten zu können, sind daher neben dem Einsatz der Beine ein gewisses Maß an Agilität der Bewegungen sowie kontextbezogene spontane Kreativität.⁵⁴⁰ Andere Bewegungen im Kampf, die nicht als Tanz zu klassifizieren sind, zeichnen sich hingegen eher dadurch aus, dass ein mehr oder weniger starres Bewegungsmuster vorgegeben ist, und betonen vornehmlich den Krafteinsatz der Arme bei ihrer Ausführung – deutlich erkennbar beispielsweise an Ausdrücken wie den „Wurfspieß“⁵⁴¹ bzw. Speer schwingen und werfen oder besonders beispielhaft an Menelaos‘ Einsatz von Speer, Schwert und purer Muskelkraft;⁵⁴² die Kraft der Beine hingegen wird bei dieser Form des Kampfes nie hervorgehoben.⁵⁴³ Welche Rückschlüsse auf die Qualität einer *performance* der Indikator „Tanz“ auf dieser ersten Ebene des unmittelbaren Kampfgeschehens zulässt, wird an mehreren Stellen erkennbar.

So als erstes im Falle des Zweikampfes zwischen Aineias und Meriones. Letzterem gelingt es, Aineias‘ Speerwurf auszuweichen: „Und der geschleuderte Speer des Aineias stak in der Erde, gleich nachdem er umsonst aus der wuchtigen Rechten geflogen. Aber Aineias ergrimmte im Herzen und hob die Stimme: Bald Meriones, hätte dich leichtgeschwungenen

⁵³³ Nur solche Fälle, die eine deutliche Form von ‚Tanzrhetorik‘ aufweisen, werden hier untersucht; Szenen, in denen Bewegungen beschrieben werden, die auch als Tanz interpretierbar wären, die von Homer jedoch nicht explizit als solcher benannt werden, bleiben aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit unberücksichtigt.

⁵³⁴ Siehe beispielsweise Il. 18,571f.; Il. 24,261; Od. 8,264

⁵³⁵ Il. 18,572.

⁵³⁶ Il. 18,599.

⁵³⁷ Vgl. Il. 18,605f.

⁵³⁸ Vgl. Od. 4,18f.

⁵³⁹ Od. 8,379.

⁵⁴⁰ Tanz galt als Aktivität, die den gesamten Körper in ausgewogener Art und Weise trainierte, kein Übergewicht auf bestimmte Körperteile legte, wie Xenophon in seinem *Symposion* Sokrates hervorheben lässt – Xen. Symp. 2,17. Zwar kommt in der praktischen Ausführung beim Tanzen den Beinen eine gewisse Hauptrolle zu, doch ist auch der Rest des Körpers involviert.

⁵⁴¹ Il. 5,17. Ähnlich: Il. 10,372; 11,144; 11,320f.; 12,188f.; 13,183; 13,190; 13,403.

⁵⁴² Vgl. Il. 3,361-372: Nach dem Speerwurf zieht Menelaos sein Schwert und greift zuletzt mit bloßen Händen nach Paris‘ Helm, um ihn mit dem Riemen des Helmes zu würgen.

⁵⁴³ So etwa Diomedes, der zwar um Zeus‘ Beistand und schnelle Beine bittet, um seine Feinde erreichen zu können, der diese dann aber mit der Kraft seiner Arme besiegt, nicht mit der seiner Beine (etwa durch Tritte oder Ähnliches) – Hom. Il. 6,228: „dass ich erschlage, wen Zeus mir gewährt und die Schenkel erreichen“.

Tänzer [όρχηστρήν] jetzt getroffen mein Speer und zur ewigen Ruhe gebettet!“⁵⁴⁴ Erneut wirkt das Wort ‚Tänzer‘ wie eine Beleidigung, wenngleich auch ein gewisser Neid in Aineias‘ Äußerung mitschwingen mag. Die Bewegungen eines Tänzers, hier ein agiles Niederbücken nach vorn,⁵⁴⁵ haben das Aufeinandertreffen vermeiden können und so Meriones vor Aineias‘ Angriff geschützt, welcher mit betonter Kraft der Arme durch den Wurf des Speeres ausgeführt wurde. In diesem Fall bringt Homer also in dem Unterschied zwischen tänzerischen Kampfbewegungen und dem Einsatz der Arme im Speerwurf den Gegensatz zwischen Defensiv- und Offensivkampf zum Ausdruck.⁵⁴⁶ Nun legt Aineias‘ abfällige Bemerkung nahe, dass der durch den Einsatz der Arme repräsentierte Offensivkampf ein Zeichen für eine höherwertige *performance* eines Helden war als defensives, tänzerisches Kampfverhalten. Allerdings zeigt der Ausgang des Kampfes, dass Meriones mit seiner Kampfstrategie erfolgreich ist: Aineias kann ihn nicht besiegen. Außerdem lässt Homer die Auseinandersetzung nicht mit Aineias‘ Beleidigung enden, sondern legt Meriones folgende Worte in den Mund: „Schwer wohl möcht‘ es dir fallen, so mächtig du scheinst, Aineias, aller Menschen Gewalt zu bändigen, wer dir entgegen treten wollte zum Kampf; auch du bist sterblich geboren! Aber wenn ich mit der Schärfe des Speers in die Mitte dich träfe, gäbest du bald, wie tapfer du bist und den Armen vertrauend, Ehre mir selbst und das Leben dem rossegewaltigen Hades!“⁵⁴⁷ Allein das Vertrauen in die offensiven, durch die Arme repräsentierten Kampffähigkeiten führt, so Meriones, nicht zwangsläufig zum Sieg. Denn ohne defensive, durch tänzerische Bewegungen ausgeführte Ausweichmanöver würde auch Aineias durch einen Speerstoß umkommen, wäre er ihm doch schutzlos ausgeliefert. Eine unbedeutende Fähigkeit war Tanz im Kampf folglich nicht; defensives Agieren machte Homer zufolge einen beträchtlichen Teil der Qualität der *performance* eines Helden aus.

Die größte Wertschätzung wird defensivem Verhalten im Kampf, den Zusammenprall vermeidenden Verhaltensweisen vom Dichter bemerkenswerterweise in der Idealpolis der Phaiaken zugeschrieben. In ihrer selbstgewählten Isolation lebend sind diese kaum auf offensive, typischerweise durch die Kraft der Arme verkörperte Kampffähigkeiten angewiesen, weshalb sie ihre Fähigkeiten zur Verteidigung, sprich tänzerisches Agieren im Kampf, das in der Kraft ihrer Beine versinnbildlicht wird, als herausragendes Können ihrer

⁵⁴⁴ Il. 16, 614-618.

⁵⁴⁵ Il. 16,610f.: „Der [= Meriones] aber blickte voran und mied die eherne Lanze, vorwärts niedergebückt“.

⁵⁴⁶ Einzig der Schild, der mit den Armen geführt dennoch einen defensiven Zweck erfüllt, muss als naturgemäße Ausnahme gelten.

⁵⁴⁷ Il. 16,619-625.

führenden Adligen präsentieren: „Wir sind nicht tüchtige Meister im Faustkampf, auch nicht im Ringkampf; wir sind kraftvolle Läufer zu Fuß“.⁵⁴⁸ Vor allem die besonders eindrucksvolle Tanzdarbietung der Söhne des Alkinoos soll den Besucher Odysseus zuletzt restlos von dieser Kraft und damit auch vom Adelsstatus seiner Gastgeber überzeugen.⁵⁴⁹ Tanzen ist also auch in der Welt der Phaiaken ein deutliches Qualitätsmerkmal der *performance* eines aristokratischen Helden.

Eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Wert tänzerischer Elemente im Kampf liefert Hektor: „Wohl bin ich mit den Kämpfen vertraut und den mordenden Schlachten! Weiß den rindernen Schild zur Rechten und Linken zu schwingen, dass ich standhaft harre des Kampfs, mit dem Schilde gewappnet; weiß auch kühn ins Getümmel der hurtigen Rosse zu stürmen, weiß im Nahkampf auch den verderblichen Ares zu ehren [μέλπεσθαι Ἀρη!]“⁵⁵⁰ Ares im Nahkampf zu ehren, muss Wegner zufolge zwangsläufig auch Tanzen umfassen, „das Sichdrehen und Sichwenden im Kampfgetümmel“⁵⁵¹ sei durch den vorliegenden Kontext eindeutig impliziert und verweise auf Tanz. Durch drehende und windende, durch tänzerische Bewegungen in der Defensive zu agieren, steht zwar nicht an erster Stelle in Hektors Wertschätzung – diese gilt zunächst einmal und explizit den Armen, verkörpert im Schwingen des Schildes, und erst danach und mehr oder weniger implizit dem Tanz –, doch erfahren erneut defensive Aspekte des Kampfes als relevanter Teil der *performance* eines Helden im Kampfgeschehen Wertschätzung.

Auf der Ebene des unmittelbaren Kampfgeschehens erweisen sich tänzerische, defensive Bewegungen als Teil der Kampfperformance eines homerischen Aristokraten zusammenfassend also durchaus als Indikator für eine gute Qualität. Allerdings sind sie kein Ersatz für offensives Agieren, sondern sollten mit letzterem ein harmonisches Ganzes bilden, in dem kontextabhängig mal die eine, mal die andere Facette überwiegen sollte.

Auf der zweiten Ebene der *performance* erscheint Tanz im Kontext eines Kampfes als Versinnbildlichung einer übergeordneten Strategie, die, genauso wie tänzerisches Agieren auf der ersten Ebene, defensives Verhalten markiert. Deutlich wird dies am Beispiel des Kampfes bei den Schiffen, in dessen Vorfeld Hektor seine Mitstreiter zum offensiven Angriff auffordert: „Seid nun Männer, ihr Freunde, gedenket des stürmenden Mutes jetzt bei

⁵⁴⁸ Od. 8,245-247.

⁵⁴⁹ Vgl. Od. 8,370-380 sowie das Kapitel: Die Bedeutung des Tanzes bei den Phaiaken.

⁵⁵⁰ Il. 7,237-241.

⁵⁵¹ Wegner 1968, 43. Zu dieser Schlussfolgerung gelangt Wegner auf der Grundlage folgender Vergleichsstellen: Il. 1,474 und Il. 16,182. Auch Lonsdale argumentiert dahingehend, dass an dieser Stelle tänzerische Bewegungen gemeint sind – Lonsdale 1993, 138.

den räumigen Schiffen“.⁵⁵² Auf griechischer Seite erkennt Ajas diese Strategie und mahnt mit den Worten: „Nicht zum Tanze [χορὸν] fürwahr beruft er [= Hektor] sie, sondern zum Kampfe.“⁵⁵³ Defensives Vorgehen im Kampf als Gegenteil einer Offensive wird hier mit Tanz gleichgesetzt.

Während Tanz damit eine defensive Kampfstrategie kodiert, ist die Kraft der Arme mit einem offensiven Vorgehen verknüpft. So fordert Ajas als Reaktion auf Hektors Strategie ebenfalls eine Offensive: „Uns aber zeigt sich kein besserer Plan und keine Gewissheit, als ins Getümmel hinein mit kräftigen Fäusten zu dringen.“⁵⁵⁴ Ajas‘ Plan, ebenfalls in die Offensive zu gehen, wird also durch den Einsatz der Kraft der Arme bzw. der „kräftigen Fäuste“ versinnbildlicht. Er zielt darauf ab, ein direktes Aufeinandertreffen der Kontrahenten ohne ein Abwägen der Chancen auf Sieg und ungeachtet möglicher Konsequenzen herbeizuführen, selbst wenn diese den eigenen Tod bedeuten würden: „Besser, mit einmal gleich zu sterben oder zu leben, als so lange sich abzuquälen im Grauen des Kampfes und umsonst bei den Schiffen von schwächeren Händen zu fallen!“⁵⁵⁵ Ajas‘ Logik entfaltet sich dabei vor dem Hintergrund aristokratischen Strebens nach individuellem Ruhm, demgemäß eine offensive Konfrontation für den Einzelnen mehr Ehre verspricht, mit dem aristokratischen Wertekodex also stärker in Einklang steht, als ein defensives Vorgehen. Doch ungeachtet dessen begegnen ebenfalls Aristokraten, die mehr Bedacht sowie ein zweckrationales Vorgehen anmahnen, womit Homer in einer durch Tanz kodierten, defensiven Kampfstrategie durchaus eine Alternative zum altaristokratischen Ruhmstreben aufzeigt. Beispielhaft hierfür ist Polydamas, der mehrfach dazu aufruft, zunächst keinen Angriff zu wagen und die Lage lieber in einer Beratung zu besprechen. So etwa beim Kampf um die Schiffe: „Auf, und zieh dich zurück und berufe die Edelsten alle, dass wir vereint den Plan im ganzen uns reiflich bedenken“.⁵⁵⁶ Dabei zeigt er sich eben nicht von dem sonst üblichen adligen Wunsch motiviert, den eigenen Ruhm zu mehren, sondern seine Sorge gilt der Gemeinschaft der Kämpfer. Denn er fürchtet, „dass die Achäier zurück von uns fordern die gestrigen Schulden“.⁵⁵⁷ Auch an späterer Stelle plädiert Polydamas dafür, in der Stadt Schutz zu suchen: „Stadtwärts gehet sogleich und erwartet die heilige Eos nicht im Felde bei den Schiffen, zu weit entfernt ist die Mauer.“⁵⁵⁸ Zu diesem Schluss kommt „der kluge

⁵⁵² Il. 15,487f.

⁵⁵³ Il. 15,508.

⁵⁵⁴ Il. 15,509f.

⁵⁵⁵ Il. 15,511-513.

⁵⁵⁶ Il. 13,740f.

⁵⁵⁷ Il. 13,745 (Hervorhebung durch Verfasserin).

⁵⁵⁸ Il. 18,255f.

Polydamas“, „denn er schaute als einziger vorwärts und rückwärts“,⁵⁵⁹ und begreift daher, dass sich die Situation geändert hat, dass nun mit dem Wiedereintritt Achills in den Kampf die Stadt Troja selbst Ziel des nächsten Angriffs sein wird:

Jetzt aber leb‘ ich in grässlicher Angst vor dem schnellen Peliden. Kenn‘ ich doch dessen gewaltsames Herz; nicht wird er noch länger bleiben wollen im Feld, wo bisher die Achaier und Troer beide mit gleicher Gewalt in die Wut des Ares sich teilen, sondern er plant den Kampf um die Stadt und unsere Weiber.⁵⁶⁰

Deutlich zeigt Homer hierin also ein zweckrationales Abwägen, eine situationsabhängige Abkehr vom individuellen Ruhmstreben, das den eigenen Tod in Kauf nimmt, und eine Hinwendung zu einer defensiven Strategie, die auf das Wohl der Polisgemeinschaft abzielt.

Überhaupt zeichnet Homer in Polydamas ein Gegenbild zu Hektor. Er war „Hektors Freund; sie waren in einer Nacht auch geboren, dieser durch Reden berühmt wie jener durch Siege der Lanze.“⁵⁶¹ Mit Hilfe der Gegensätzlichkeiten dieses andererseits so gleichen Paars legitimiert der Dichter einmal mehr die von ihm aufgezeigte Alternative zur alt aristokratischen *performance* im Kampf. Während Polydamas also eine (ansonsten oft durch Tanz versinnbildlichte) defensive Strategie verfolgt, präsentiert der Dichter Hektor als dem alt aristokratischen Wertekodex vorbehaltlos verschrieben, als die Verkörperung des Idealtypus des nach Ruhm strebenden und damit auf offensiven Kampf drängenden Helden. Zwar lässt sich Hektor kurzzeitig von Polydamas‘ Vorschlag, vor dem Kampf um die Schiffe zunächst eine Beratung einzuberufen, überzeugen, ändert jedoch gleich darauf seine Meinung und verfolgt erneut eine offensive Strategie.⁵⁶² Auch an späterer Stelle, als Polydamas angesichts des Wiedereintritts Achills in das Kampfgeschehen erneut zu einem Rückzug rät, zeichnet Homer in Hektor das Gegenbild zu dieser defensiven Strategie: „Nicht mehr will mir gefallen, Polydamas, was du da redest, dass du uns treibst, in der Stadt uns wieder zusammenzudrängen. Seid ihr’s noch immer nicht müde, umhegt zu sein von der Mauer? [...] mitnichten flieh‘ ich vor ihm [= Achill] aus der stürmenden Schlacht, vielmehr entgegen tret‘ ich ihm dann“.⁵⁶³ Hinzukommt, dass Homer in dem Gegensatz zwischen Hektor und Polydamas nicht nur eine Alternative zu einer Strategie aufzeigt, die von alt aristokratischem, individuellem Ruhmstreben geprägt ist, sondern sie auch bewertet: Er hält sie in diesem Fall für die bessere. Unverhohlen kündigt Homer nämlich in der Ablehnung, die die Trojaner Polydamas‘ Vorschlag entgegenbringen, bevorstehendes

⁵⁵⁹ Il. 18,249f.

⁵⁶⁰ Il. 18,261-265.

⁵⁶¹ Il. 18,251f.

⁵⁶² Il. 13,748: „Hektor gefiel die fördernde Rede“ und wenig später dann 13,788: „Also sprechend bekehrte der Held [= Paris] den Sinn seines Bruders“.

⁵⁶³ Il. 18,285-287 und 306-308.

Unheil an. „Denn dem Hektor stimmten sie zu, der Böses beschlossen, doch dem Polydamas keiner, obwohl er so gut sie beraten.“⁵⁶⁴

Wie hoch Homer eine defensive Kampfstrategie, die mehr auf das Wohl der Gemeinschaft als auf individuelles Ruhmstreben abzielt, bewertet, zeigt sich an Hektors letztem inneren Monolog. Erst spät nämlich, als der Zweikampf mit Achill unmittelbar bevorsteht, gelangt Hektor zu der Einsicht, dass es besser gewesen wäre, Polydamas‘ Ratschlag zu befolgen:

Wehe mir! Wollt‘ ich zum Tore hinein in die Mauer mich retten, würde Polydamas gleich mit kränkendem Hohn mir begegnen, der mir gebot, zur Feste zurück die Troer zu führen, während der schrecklichen Nacht, als zum Kampf sich erhob der Pelide. Doch ich gehorchte ihm nicht; es wäre wohl besser gewesen. Jetzt aber, wo ich das Volk so unbesonnen verderbte, scheu‘ ich die Troer und troischen Frauen in Schleppengewändern, dass nicht irgendein andrer, gemeiner als ich, von mir sage: Hektor verderbte das Volk, der eigenen Stärke vertrauend. Also werden sie sprechen; für mich aber wär‘ es dann besser, offen im Kampf den Achilleus zu töten und wiederzukehren, oder mit Ruhm von ihm selbst vor der Stadt erschlagen zu werden.⁵⁶⁵

Für die Gemeinschaft der Trojaner, so steht es Hektor nun klar vor Augen, wäre es besser gewesen, den Rückzug anzutreten; für sich selbst jedoch sieht er nicht einmal jetzt diese Möglichkeit gegeben, da er den damit verbundenen Ehrverlust nicht hinnehmen möchte. Der späte Zeitpunkt von Hektors Einsicht steigert darüber hinaus noch ihre Tragik; während sonst die homerischen Helden stets die theoretische Möglichkeit haben, sich gegen ein offensives Ruhmstreben und für eine defensive Strategie zu entscheiden,⁵⁶⁶ gibt es für Hektor keinen anderen Weg mehr als die Flucht nach vorn. Zu sehr ist er dem altaristokratischen Wertekodex verhaftet, als dass er sich von seiner Pfadabhängigkeit befreien könnte.⁵⁶⁷ Zum einen verbirgt sich in diesem tragischen Element Homers Kritik an einem vorbehaltlosen Befolgen des Wertekodex. Zum anderen präsentiert er in der Figur des Hektor einen Helden, der beim Publikum trotz seines Unvermögens, die Strategie zu wechseln und sein individuelles Ruhmstreben aufzugeben, Sympathie und Mitgefühl erregt. Defensive und offensive Kampfstrategie stehen bei Homer folglich in einem Konflikt miteinander, den der Dichter zwar aufzeigt, für den er aber keine eindeutige Lösung anbietet. Homer lässt diesen Konflikt auch an der Figur des Priamos erkennbar werden. Denn einerseits bittet dieser Hektor darum, nicht nur um seiner selbst willen, sondern auch zum Schutz der Gemeinschaft vom Ruhmstreben abzusehen: „Komm doch herein in die Mauer,

⁵⁶⁴ Il. 18,312f.

⁵⁶⁵ Il. 22,99-110.

⁵⁶⁶ So beispielsweise Paris in seinem Zweikampf mit Menelaos – Il. 3,340-382. Die Übermacht von Menelaos veranlasst Paris nach seinem ersten Angriffsversuch, die Strategie zu wechseln und ausschließlich in der Defensive zu agieren.

⁵⁶⁷ Dass Hektor zu allerletzt dann vor Achill flieht, liegt an Achills Übermacht, ist Reflex, Instinkt, keine bewusst gewählte defensive Kampfstrategie.

mein Kind, auf dass du die Troer samt den troischen Weibern beschirmst“.⁵⁶⁸ Andererseits wirft er kurze Zeit später seinen noch lebenden Söhnen in seiner eingangs zitierten Schmährede vor, ebendiese Strategie verfolgt, sich wie Tänzer verhalten und nicht den aristokratischen Wertekodex befolgt zu haben.

Priamos‘ Kritik an seinen noch lebenden Söhnen zielt vor diesem Hintergrund also nicht darauf ab, dass sie keine guten Kämpfer und folglich Tänzer seien, sondern greift auf einer subtileren Ebene: Da sie die durch Tanz und Tanzparänese versinnbildlichte defensive Art der *performance* verfolgen, werden sie dem altaristokratischen Ideal nicht gerecht. Denn die Taktik, für die man sich im Kampf entschied, war mit bestimmten kulturellen Auffassungen und Werten verbunden; die dem tänzerischen Kampf zugrundeliegenden Wertvorstellungen waren, wie gezeigt, solche, die weniger auf individuelles Ruhmstreben um jeden Preis als vielmehr auf defensives (und damit in einigen Fällen nicht nur sich selbst, sondern auch das Wohl der Gemeinschaft schonendes) Agieren gerichtet waren.

Abgesehen von der Bezeichnung als „Tänzer“ nennt Priamos seine Söhne auch „Täuscher“ und „Diebe von Lämmern und Ziegen im Volk, erbärmliche Räuber“ und übt damit dieselbe Kritik. Denn die Opfer des Volkes stehen ihnen nicht zu, weil sie dem Ideal eines Aristokraten nicht gerecht werden; sie haben die dargebrachten Lämmer und Ziegen also in gewisser Weise gestohlen. Überdies haben sie, und das ist es, was Priamos‘ Zorn in erster Linie erregt, alle getäuscht. Sie gaben vor, den altaristokratischen Wertekodex stets zu befolgen, sich also unter anderem im Kampf durch ausnahmslos offensives Vorgehen Ruhm zu erwerben. Doch die Tatsache, dass sie am Ende des Krieges besiegt wurden, aber noch leben, ist für Priamos der Beweis für ihre Täuschung. Hätten sie sich nämlich wie Hektor verhalten, hätte auch für sie gegolten: „besser, [...] mit Ruhm [...] erschlagen zu werden.“⁵⁶⁹ Damit wird deutlich, wie sehr die Selbstdarstellung der eigenen Kampfperformance über die Fremdwahrnehmung entschied, und dass diese Selbstdarstellung daher mit der tatsächlichen *performance* übereinstimmen sollte. Mit dem Zweikampf zwischen Menelaos und Paris, von denen letzterer in die Kritik des Priamos eingeschlossen ist, zeigt Homer dies beispielhaft: Paris wird im Anschluss an den Zweikampf, in dem er eindeutig seinem Gegner unterliegt und nur durch Aphrodites Eingreifen gerettet wird, von der Göttin in sein Gemach versetzt und liegt dort, „schimmernd in Reizen und Feiergewand. Kaum würdest du glauben, dass er vom Kampfe gekommen, vielmehr, er gehe zum Reigen [χορόνδε], oder er habe sich eben

⁵⁶⁸ Il. 22,56f.

⁵⁶⁹ Il. 22,108-110.

gesetzt, vom Reigen [χοροῦ] zu ruhen.“⁵⁷⁰ Noch zu Beginn des Kampfes trug Paris jedoch eine vollständige Kampfausrüstung⁵⁷¹ und wird sich in der Zwischenzeit auch schwerlich umgezogen haben – kurz: Die feierliche Tanzkleidung ist ein Werk der Aphrodite, das sie allem Anschein nach durch denselben Zauber bewirkte, mithilfe dessen sie Paris in einen Nebel gehüllt vom Kampfplatz schaffte. Warum jedoch, so stellt sich unweigerlich die Frage, lässt Homer Aphrodite diesen Kleiderwechsel vornehmen? Verständlich wird er vor dem Hintergrund der Konnotation des Tanzes mit defensivem Kampfverhalten, welches Paris im Duell mit Menelaos keinen Sieg einbringen konnte. Da Paris jedoch von sich selbst behauptet hatte, vor allem durch seine offensive *performance* Menelaos mit Leichtigkeit besiegen zu können – „Immer hast du geprahlt, der streitbare Held Menelaos sei dir mitnichten gewachsen an Kraft und Fäusten und Lanze“⁵⁷² – wirkt die Aufmachung, die Aphrodite ihm nun angedeihen lässt, geradezu als Hohn. Dies stellt auch Helena fest, wenn sie sagt, was die Trojanerinnen von ihr halten werden, so sie weiterhin zu Paris steht: „Es würde zum Schimpf mir gereichen“, sagt sie, „dort sein Lager zu teilen; denn jegliche Troerin künftig möchte darob mich verspotten“.⁵⁷³ Helena gelangt zu diesem Urteil, weil Paris‘ Selbstdarstellung nicht mit dem Ergebnis des Kampfes korrespondiert.

Letztlich liegt der Wirkungsmacht von Priamos‘ Schmährede das Konzept des *framing*⁵⁷⁴ zugrunde: Tänzer, Täuscher und Diebe sind Begriffe, die mit bestimmten Vorstellungen konnotiert sind, deren bloße Nennung Denkmuster aktivieren und auch beeinflussen kann. Priamos‘ Rede verstehen wir so, wie sie gemeint war, wenn wir erkennen, dass hier das aggressiv-aristokratische Ideal den un-hinterfragten, ganz selbstverständlichen Hintergrund bildete, vor dem Priamos formulierte, was er seinen Söhnen vorhielt. An anderer Stelle jedoch zeigt Homer mit denselben Begriffen, die Priamos für seine Vorhaltungen nutzt, eine Alternative zu ebendiesem individualistisch motivierten Ruhmstreben auf, welche er in Rücksichtnahme auf das Wohl der Gemeinschaft sieht. In diesen unterschiedlichen Stimmen wird ein aufgebrochener, aber noch ungelöster Grundsatzkonflikt zwischen Adelstugenden auf der einen und Bürgertugenden auf der anderen Seite erkennbar. Es überlagern sich in

⁵⁷⁰ Il. 3,392-394.

⁵⁷¹ Il. 3, 330ff.

⁵⁷² Il. 3,430f.

⁵⁷³ Il. 3,410-412. Bereits Helenas erste Reaktion auf die Bemerkung der Göttin, Paris trage Tanzkleidung, deutet diesen Sachverhalt an: „Also sprach sie [=Aphrodite] und traf das Weib [=Helena] in der Tiefe des Herzens.“ – Il. 3,395.

⁵⁷⁴ In den letzten Jahren wurde dieses Konzept, das seine Ursprünge in der Kommunikationsforschung, Soziologie und Psychologie hat, für althistorische Forschung fruchtbar gemacht. Für eine gängige Definition siehe Entman, Robert: *Framing: Towards a Clarification of a Fractured Paradigm*, in: *Journal of Communication* 43, Heft 3. 1993. S. 51–58.

diesem Bereich des homerischen Werkes also verschiedene Wertungshorizonte. Doch zumindest im Fall von Polydamas nimmt Homer eine eindeutige Gewichtung vor und stellt die Alternative zu individualistisch motiviertem Ruhmstreben als den besseren Weg dar, worin sich Ansätze eines *reframing*, einer Modifizierung und Infragestellung bestehender *frames*, erkennen lassen: Tanzrhetorik erhält eine positive Verknüpfung mit einer defensiven, das Wohl der Gemeinschaft berücksichtigenden Strategie; jene Assoziationen, die vermittels des Tanzes ein unzulänglich ausgeprägtes Adelsethos ausdrücken, werden damit überschrieben. Das Wohl der Gemeinschaft über individuelle Ambitionen zu stellen oder zumindest auf eine gleiche Stufe mit ihnen zu heben, stellt einen ersten Schritt in der Formierung eines Gemeinschaftsbewusstseins dar, das für die Genese der Polis Voraussetzung und Grundlage zugleich war.

3.3.2. Die Entstehung des Waffentanzes und seine Bedeutung in der militärischen Ausbildung

Tänzerische Bewegungen waren für Homer also ein Teil kämpferischer Auseinandersetzungen und gehörten zum Kampfrepertoire seiner aristokratischen Helden. Waffentanz im eigentlichen Sinne, wie er aus literarischen Quellen und von Vasenbildern klassischer Zeit bekannt ist,⁵⁷⁵ findet sich bei Homer hingegen nicht – wenngleich die uns überlieferten Ursprungsgeschichten für sich genommen auf ein hohes Alter des Waffentanzes hindeuten mögen.⁵⁷⁶ Denn bei den zuvor diskutierten Szenen tritt nicht der

⁵⁷⁵ Unter Waffentanz sind Tänze (solo oder im Chor) zu verstehen, bei denen die Tänzer Waffen tragen (typischerweise Lanze oder Schwert, Schild und Helm – Lonsdale 1993, 147; Lesky, Michael: Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien, zugl. Diss. Tübingen 1998, München: tuduv Verlagsgesellschaft 2000, S. 136) und diese in ihre Tanzbewegungen einbeziehen. Die Quellenlage ist so umfangreich wie zu keinem anderen Tanz klassischer Zeit (vgl. Ceccarelli, Paola: La pirrica nell’antichità greco romana. Studi sulla danza armata, Pisa [u. a.]: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1998, S. 25), gleichzeitig jedoch auch recht diffus, was die Rekonstruktion eines kohärenten Tanzgeschehens erschwert (Ausnahme hiervon ist: Xen. Anab. 6,1,1-13). In literarischen Quellen begegnet eine Vielzahl an unterschiedlichen Waffentänzen namentlich, wobei ihre einzelnen Besonderheiten nicht immer ganz eindeutig definierbar sind. In der Forschung wird daher, Platons Beispiel folgend (Plat. nom. 816b), oftmals der Begriff Pyrrhische generisch für Waffentanz verwendet, obwohl die Pyrrhische strenggenommen nur eine Form des Waffentanzes darstellte. Auf Vasenbildern, die eine weitere wichtige Quellengrundlage bilden, ist Waffentanz häufig anhand der Anwesenheit eines Aulosspielers und eines Schiedsrichters sowie an der weitgehenden Nacktheit der Tänzer erkennbar und hieran von Kampfdarstellungen zu unterscheiden (vgl. Lonsdale 1993, 144 und Goulaki-Voutira, Alexandra: Pyrrhic Dance and Female Pyrrhic Dancers, in: RCMI Newsletter 21, Heft 1, 1996, S. 3-12, hier S. 3). Die Bewegungen beim Waffentanz imitierten in der Regel unterschiedliche Kampfmanöver; die Waffen wurden zur Verdeutlichung dieser Manöver eingesetzt, nicht etwa zum tatsächlichen Angreifen. Für eine ausführliche Definition siehe beispielhaft Lonsdale 1993, 140-148, *passim*, und Lesky 2000, 14.

⁵⁷⁶ Dionysios von Halikarnassos zufolge geht der Waffentanz auf Athene zurück, die ihn zur Feier des Sieges über die Titanen etablierte, oder auf die Koureten, die ihn erstmals zum Schutz des neugeborenen Zeus aufführten (Dion. Hal. ant. 7,72,7 sowie Diod. 5,65,4). Einigen Interpretationen des Mythos von Athenes Geburt zufolge soll sie unmittelbar nach ihrer Geburt selbst einen Waffentanz getanzt haben (vgl. Lonsdale 1993, 149). Der Etymologie des Wortes Pyrrhische nachspürend, kommen einige antike Gewährsmänner zu

Tanz als vorgeordnete Handlung in Erscheinung, sondern das Kampfgeschehen, und zudem sind die Waffen, die dabei geführt werden, selbstverständliche Utensilien für ebendiesen Kampf, nicht für den Tanz. Ist jedoch ein Tanz die übergeordnete Handlung, fungieren Waffen bei Homer allenfalls als Accessoire, nicht als Gegenstände, die in das Tanzgeschehen auch mit einbezogen würden.⁵⁷⁷ Am deutlichsten zeigt dies das Idealbild eines Reigentanzes auf dem Schild des Achill, das als einen Bestandteil der reichen Ausstattung der tanzenden Mädchen und Jungen „goldene Dolche“ kennt, die „herab an silbernen Riemengehängen [hingen]“,⁵⁷⁸ also ausdrücklich nicht für den Tanz an sich verwendet wurden. Auch wenn Hektor davon spricht, er wisse „im Nahkampf [...] den verderblichen Ares zu ehren [= μέλπεσθαι Ἀρη]“⁵⁷⁹ und damit, wie Wegner plausibel herleitet,⁵⁸⁰ in erster Linie eine Ehrerbietung durch Tanz gemeint ist, handelt es sich dabei dennoch nicht um Waffentanz im eigentlichen Sinne. Denn der Kontext, in dem Hektors Aussage steht, zeigt vielmehr, dass erneut ganz deutlich der Kampf die übergeordnete Rolle einnimmt und dass Tanz dem untergeordnet die Wendigkeit im defensiven Kampfverhalten Hektors veranschaulichen soll.⁵⁸¹

Neben Homer erweisen sich auch andere literarische Quellen bei der Frage nach der Entstehung des Waffentanzes nur bedingt als hilfreich, da hauptsächlich späte Zeugnisse überliefert sind,⁵⁸² die sich allenfalls unspezifisch mit der Entstehung befassen oder ätiologische Ursprungsgeschichten rezipieren. Vasenbilder erscheinen dagegen

der Vermutung, Achilles habe mit seinem Tanz um Patroklos‘ Scheiterhaufen den Waffentanz begründet (Aristot. Frgm. 519 Rose) oder er gehe auf Neoptolemos‘ Sprung aus dem Trojanischen Pferd zurück (Lukian de saltatione 9). Aristoxenos zufolge habe ein Spartaner mit dem Namen Pyrrhichos die Pyrrhiche erfunden (Athen. 14,630e).

⁵⁷⁷ Zu der gleichen Beobachtung kommt Lesky in seiner Analyse von Vasenbildern aus archaischer Zeit: Die Waffe habe dazu gedient, den sozialen Status ihres Trägers zu markieren; eine Rolle im eigentlichen Tanz habe sie nicht gespielt – Lesky 2000, 41 und 131. Ähnlich bereits Tölle-Kastenbein 1964, 77, die darauf hinweist, „dass es einen Unterschied zu machen gilt zwischen dem eigentlichen Waffentanz und einem Reigentanz, bei dem die Waffen zum Schmuck und zur Kennzeichnung der Jünglinge dienen“.

⁵⁷⁸ Il. 18,597f.

⁵⁷⁹ Il. 7,241.

⁵⁸⁰ Vgl. Wegner 1968, 42f.

⁵⁸¹ Wegner geht ebenfalls davon aus, dass es sich hier nicht um einen Waffentanz im eigentlichen Sinne handelt – ebd., 43. Allerdings interpretiert er die Erwähnung von Tanz an dieser Stelle lediglich als sprachliches Mittel, als „einen grimmigen Vergleich, [...] eine bittere Verquickung von Widerstreit, von Gegensätzen, mit denen der Dichter manchmal um geller Charakterisierung willen spielt.“ (ebd.) Mit dieser Interpretation unterstellt er jedoch, dass Homer Tanz und Kampf als Gegensätze auffasst, was, wie oben gezeigt, nicht der Fall war.

⁵⁸² Dieser Umstand wird auch in der Forschung häufig beklagt, so etwa von Tölle-Kastenbein 1964, 77, oder Ceccarelli 1998, 24f. Konkret über Waffentanz schrieben: Athenaios, Polybios, Dionysios von Halikarnassos, Pollux, Lukian. Platon und Xenophon bilden mit ihren relativ kurzen Auseinandersetzungen mit dem Waffentanz die frühesten literarischen Quellen. Siehe zur Quellenlage ebenfalls Harmon, Roger (Basel), „Pyrrhiche“, in: *Der Neue Pauly*, Herausgegeben von: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte). Consulted online on 13 March 2020 http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e1015680.

vielversprechender, allerdings ist ihre Interpretation mit teils großen Unsicherheiten verbunden.⁵⁸³ Die für die gewünschte Eindeutigkeit notwendigen Attribute, wie die Anwesenheit eines Aulosspielers und eines Schiedsrichters sowie die weitgehende Nacktheit der Tänzer und das aktive (zudem schwer darstellbare) Einbeziehen der Waffen in das Tanzgeschehen, tauchen erst auf Vasen ab der klassischen Zeit auf.⁵⁸⁴ Seit dieser Zeit war der Waffentanz dann weit verbreitet, worauf neben der zunehmenden Zahl an bildlichen Darstellungen die Vielfalt an Bezeichnungen, die Athenaios überliefert,⁵⁸⁵ hindeutet. Vor diesem Hintergrund legt das Fehlen von Waffentanz bei Homer nahe, dass seine Bedeutung erst im Lauf der archaischen Zeit allmählich zunahm.

Muss zwar der Versuch einer exakten Bestimmung der Entstehungszeit des Waffentanzes angesichts der diffusen Quellenlage also auch enttäuschen, so lässt dafür seine während der archaischen Zeit einsetzende Bedeutungszunahme doch wichtige Schlüsse auf die ihm zugrunde liegenden Wertvorstellungen und Funktionen zu. Denn Tanz im Kontext von Kampf und Waffen war, wie das vorangehende Kapitel darlegen konnte, ganz grundsätzlich mit bestimmten, der Realität archaischer Zeit entstammenden Werten verknüpft. Dies lässt vermuten, dass bei der Entwicklung des Waffentanzes als eigener Tanzform abseits eines konkreten Kampfgeschehens diese Werte in der einen oder anderen Form weitergetragen wurden⁵⁸⁶ und somit auch in klassischer und späterer Zeit die ideelle Verbindung zwischen Tanz, Kampf und Waffen prägten. Um die Bedeutungszunahme des Waffentanzes vor

⁵⁸³ Angesichts dieses Umstandes, den Webster vor allem bei geometrischen Vasen beklagt, versucht er eine grobe Annäherung an die Entstehungszeit des Waffentanzes, indem er als *terminus ante quem* das Jahr der Einführung der Großen Panathenäen, 566 v. Chr., festlegt – vgl. Webster 1970, 52.

⁵⁸⁴ Tölle-Kastenbeins Interpretation des Bildes einer attischen Oinochoe (Boston, Museum of Fine Arts 25.43, 735-720 v. Chr.) als Darstellung einer Frühform der Pyrrhiche beispielsweise vermag nicht gänzlich zu überzeugen, sondern ist vielmehr ein Beispiel für die Uneindeutigkeit früher Darstellungen des Waffentanzes – Tölle-Kastenbein 1964, 77. Während Lonsdale 1993, 140, Tölle-Kastenbeins Interpretation sehr unkritisch folgt, deutet Junker das Bild als die Darstellung zweier Männer, die um einen dritten gefallenen Mann kämpfen – Junker, Klaus: Zur Bedeutung der frühesten Mythenbilder, in: Schmidt, Stefan; Oakley, John. H. (Hgg.): Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei. Teil von: Bayerische Akademie der Wissenschaften: Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum. Band IV, München: C. H. Beck 2009, S. 65-76, hier S. 71. Haug weist zudem darauf hin, dass es für dieses, wie sie es nennt, „sehr ungewöhnliche[n] Kampfbild“ keine vergleichbare Darstellung gibt – Haug, Annette: Die Entdeckung des Körpers. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr., Berlin: De Gruyter 2012, S. 252.

⁵⁸⁵ Vgl. Athen. 14,629c.

⁵⁸⁶ Das Phänomen, dass Wert- und Moralvorstellungen eine starke Kontinuität mit der archaischen Zeit aufweisen, ist besonders deutlich am Beispiel Spartas zu beobachten und in der Spartaforschung seit Längerem etabliert. So beispielsweise in Murray, Oswyn: Cities of Reason, in: Ders.; Price, Simon (Hgg.): The Greek City. From Homer to Alexander, Oxford: Clarendon Press 1990, S. 1-26, hier S. 9, sowie: Hodkinson, Stephen: The Development of Spartan Society and Institutions in the Archaic Period, in: Mitchell, Lynette G.; Rhodes, P. J. (Hgg.): The development of the *polis* in archaic Greece, London und New York: Routledge 1997, S. 83-102, hier S. 87ff. Hodkinson betont in diesem Zusammenhang gleichzeitig und zu Recht, dass trotz gewisser Kontinuitäten Spartas Entwicklung durchaus dynamisch war.

diesem ideengeschichtlichen Hintergrund klären zu können, soll zunächst eine Analyse des Stellenwertes von Waffen und dessen Wandel im Verlauf der archaischen Zeit erfolgen.

Der Stellenwert von Waffen offenbart sich vornehmlich in dem allgemeinen Umgang mit ihnen, der neben einem praktischen auch auf einen symbolischen Nutzen verweist. Letzterer bestand vor allem darin, den individuellen Status ihres Besitzers oder Trägers zu präsentieren. Zahlreiche und an prominenter Stelle aufbewahrte Waffen waren in homerischer Zeit daher ein Zeichen aristokratischer Macht und Ausweis der Fähigkeit, viele Männer für eigene Beutezüge zu mobilisieren.⁵⁸⁷ Auch war es für homerische Aristokraten selbstverständlich, nicht nur aus praktischen Erwägungen, sondern (und vor allem) auch zur Statuspräsentation im Alltag ein Schwert oder einen Speer bei sich zu führen: Bevor Agamemnon oder Telemachos sich auf den Weg zur Versammlung machen, kleidet sich ein jeder, „band sich unter die glänzenden Füße die schönen Sandalen, hängte das Schwert um die Schulter, geschmückt mit silbernen Buckeln“.⁵⁸⁸ Auch Menelaos trägt zusätzlich zu seiner eigentlichen Kleidung ein Schwert,⁵⁸⁹ und wenn Telemachos in die Stadt geht, greift er zu einer Lanze, denn „tauglich war sie zur Wehr und sie passte ihm gut in die Hände; stadtwärts wollte er eilen“.⁵⁹⁰ Dieses letzte Beispiel zeigt, dass durchaus praktische Erwägungen eine Rolle spielten – auf dem Weg in die Stadt konnte man unter Umständen in eine gefährliche Situation geraten. Dass Homer aber vor allem auch die Bewaffnung in der Versammlung, der Verkörperung von Öffentlichkeit schlechthin, kennt und als selbstverständlich darstellt, offenbart die große symbolische Bedeutung des Waffentragens als Distinktionsmerkmal eines homerischen Adligen. Zwar trugen auch Sklaven Waffen, aber sie verwendeten sie lediglich zur Selbstverteidigung auf dem Land; in die Stadt nahmen sie sie nicht mit.⁵⁹¹ Darüber hinaus bewies ein Aristokrat durch das Tragen von Waffen seine potentielle körperliche Fitness; einen tatsächlichen Beweis für seinen gekonnten Umgang mit Waffen stellte das Tragen allein allerdings nicht dar, sondern es lebte vornehmlich von der symbolischen Assoziation von Waffen mit Kampfkraft.⁵⁹² Ältere, Schwächere und gesellschaftliche Randgruppen wie Bettler stützen sich bei Homer daher auch in symbolträchtiger Weise auf ihren Speer, verwenden ihn also als Gehhilfe, oder greifen von

⁵⁸⁷ Ein anschauliches Beispiel liefert Od. 1,127-129.

⁵⁸⁸ Il. 2,44f. Im Falle Telemachos' siehe Od. 2,3f.: „kleidete sich und legte sein scharfes Schwert um die Schulter, band an die zarten Füße sich schöne Sandalen“.

⁵⁸⁹ Vgl. Od. 4,307-311.

⁵⁹⁰ Od. 17,4f. Für eine Diskussion weiterer Belegstellen siehe Wees, Hans van: Greeks Bearing Arms. The State, the Leisure Class, and the Display of Weapons in Archaic Greece, in: Fisher, Nick; Wees, Hans van (Hgg.): Archaic Greece. New Apporaches and Evidence, Swansea: Classical Press of Wales 1998, S. 333-378, hier S. 335.

⁵⁹¹ Vgl. van Wees 1998, 335.

⁵⁹² Siehe hierzu ausführlicher unten.

vornherein zu einem Wanderstab.⁵⁹³ Grund für den hohen Stellenwert von Waffen bei Homer und ihre Präsenz sowie ausführliche Beschreibung vor allem im Zusammenhang mit Aristokraten war zum einen die Tatsache, dass sie aus Metall hergestellt und damit *a priori* von hohem materiellen Wert waren.⁵⁹⁴ Zum anderen stellten sie Kriegsbeute dar und wurden damit zum Ausweis der Kampfkraft und Tapferkeit eines homerischen Adligen, wie Idomeneus' Aussage zeigt: „Suchst du Speere, mein Freund, so findest du einen, ja zwanzig dort im Zelte; sie lehnen entlang den schimmernden Wänden; troische, die ich den Toten entriss. Ich glaube doch wirklich, niemals ferne zu stehen im Kampfe mit feindlichen Männern. Darum hab ich an Speeren genug und gebuckelten Schilden, auch an Helmen und viele Panzer, die glänzen und funkeln.“⁵⁹⁵ Insgesamt dienten das Zurschaustellen sowie das Tragen von Waffen in der Öffentlichkeit also dazu, die Stellung und Wehrhaftigkeit eines aristokratischen Helden zu versinnbildlichen.

Im Lauf der archaischen Zeit änderte sich jedoch der Stellenwert von Waffen; sie wurden mehr und mehr als Gebrauchsgegenstände betrachtet, die zwar weiterhin einen hohen materiellen Wert haben konnten, deren ideelle Strahlkraft aber nachgelassen hatte.⁵⁹⁶ Ebenso verschwand die Gewohnheit, Waffen in der Öffentlichkeit zu tragen; Thukydides erschien sie bereits als Relikt einer längst vergangenen Zeit.⁵⁹⁷ Auch wurden frühgriechischen Gesetzgebern Regelungen zugeschrieben, die das Tragen von Waffen in der Öffentlichkeit untersagten. So soll etwa Charondas „selbst gesetzlich bestimmt [haben], dass niemand in Waffen einer Versammlung beiwohnen dürfe“,⁵⁹⁸ und aufgrund einer Verletzung Lykurgs

⁵⁹³ Od. 17,199-203: „doch einen Stecken, so wie er ihn wünschte, gab ihm Eumaios. Beide nun gingen, zurück aber blieben die Wächter des Hofes, Hunde und Hirten; er selbst aber führte zur Stadt seinen Herrscher. Der sah gerade so aus wie ein Greis, der des Stabes bedürfte, so wie ein elender Bettler mit grauslichen Kleidern am Leibe.“ In dem Wanderstab erblickt van Wees „a symbol of impotence“ – van Wees 1998, 336.

⁵⁹⁴ Homer hebt die metallene Beschaffenheit von Waffen (und anderen Rüstungsgegenständen) stark hervor. Zwar oft in epischer Überhöhung wie in Il. 19,359ff. und 14,340ff., aber dass Metall einen hohen Wert hatte und seine Beschaffung sowie kunstfertige Verarbeitung schwierig waren, zeigen unter anderem Il. 23,826-835 und Od. 1,179-188.

⁵⁹⁵ Il. 13,260-265. Wie sehr Waffen als direkter Hinweis auf die Tapferkeit galten, zeigt weiterhin Meriones' Antwort, in der seine Rechtfertigung enthalten ist, dass er auf einen von Idomeneus' Speeren zurückgreifen muss: „Auch mir selber fehlt es im Zelt und im schwärzlichen Schiffe nicht an troischer Beute, doch ist es zu weit, sie zu holen. Hab' ich doch niemals, nie, so mein' ich, des Mutes vergessen; unter den Vordersten nur im männerehrenden Kampfe steh' ich, sobald sich der Streit erhoben hat unter den Kriegern.“ – Il. 13,267-271.

⁵⁹⁶ So van Wees 1998, 364f., der eine Analyse verschiedener Vasenbilder vornimmt.

⁵⁹⁷ Laut Thuk. 1,6 hätten sich allein einige griechische Stämme diese Gewohnheit bewahrt, und zwar solche, die noch wie in archaischer Zeit private Beutezüge unternahmen (Ozolische Lokrer, Aitolier, Akarnanier). Doch für Thukydides stellt das Waffentragen in der Öffentlichkeit eine barbarische Sitte dar, und er betont ausdrücklich, dass die Athener als erste keine Waffen mehr trugen.

⁵⁹⁸ Diod. 12,19,2.

habe man „die Sitte, Stöcke zu tragen, wenn sie sich versammelten, [abge]schafft[..]“.⁵⁹⁹ Kreta scheint hiervon jedoch eine Ausnahme darzustellen; dort waren Waffen Ephoros zufolge auch in klassischer Zeit noch kostbare und geschätzte Geschenke.⁶⁰⁰

Wie es zu diesem Wandel des Stellenwertes von Waffen kam, lässt sich bemerkenswerterweise gerade durch die Ausnahme, die Kreta in dieser Hinsicht bildet, erklären. Denn dort war, anders als in den meisten anderen Poleis, der Kampf in der Phalanx nicht die Hauptkampfart; bestimmt blieben auch in klassischer Zeit andere, hocharchaische Kampfweisen als Ausdruck individualistisch motivierter und organisierter Raub- und Beutezüge.⁶⁰¹ Umgekehrt ausgedrückt bedeutet dies: Dort, wo der Phalanxkampf Verbreitung fand und man dazu überging, Kriegszüge zu einer gesamtgemeinschaftlichen Angelegenheit zu machen, wurden Waffen nicht mehr dazu genutzt, individuelle Aristie auszudrücken.⁶⁰² Denn mit dem Aufkommen der Phalanx gingen „increasing uniformity, equality, and solidarity“⁶⁰³ einher, die Waffen zur Statusdemonstration weniger brauchbar machten. Auch war es schwierig, sich in der Phalanx-Formation als Einzelperson durch speziellen Einsatz von Waffen auszuzeichnen.⁶⁰⁴ Exakt vor diesem Hintergrund wird die Bedeutungszunahme des Waffentanzes seit dem Ausgang der archaischen Zeit erklärbar: Er stellte eine neue, an die veränderten Umstände besser angepasste Form der Artikulation individueller Wehrkraft dar.⁶⁰⁵ So ermöglichte er, was der Phalanxkampf weitgehend verwehrte, nämlich eine Unterbeweisstellung des fachmännischen Umgangs mit Waffen und das kreative Agieren in einer direkten (wenn auch fingierten) Auseinandersetzung.⁶⁰⁶ In

⁵⁹⁹ Plut. Lyk. 11. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Berichte unserer antiken Gewährsmänner über frühe Gesetzgeber von pseudogeschichtlichen und mythisierenden Elementen durchsetzt sind; doch die Tatsache, dass das Motiv des Gesetzgebers, der Waffen aus der Öffentlichkeit verbannt, weit verbreitet und fest etabliert war, zeigt, dass man vermehrt dazu überging, sich unbewaffnet in der Öffentlichkeit aufzuhalten. Zudem belegen auch archäologische und ikonographische Quellen eine Abkehr von der Praxis, in der Öffentlichkeit Waffen zu tragen – dazu van Wees 1998, 338ff.

⁶⁰⁰ Vgl. Ephoros bei Strab. 10,4,16.

⁶⁰¹ Vgl. Gabrielsen, Vincent: Piracy and the Slave-Trade, in: Erskine, Andrew (Hg.): A Companion to the Hellenistic World, Oxford [u. a.]: Blackwell Publishing 2005, S. 389-404, hier S. 403.

⁶⁰² Individuelle Statuspräsentation verschwand damit selbstverständlich nicht einfach, doch ab der Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. ging man dazu über, sich mehr als „men of leisure and less as men of strength“ – van Wees 1998, 352 – zu präsentieren, indem man Waffen durch aufwendige Kleidung wie das *himation* ersetzte. Bis zum späten 6. Jh. v. Chr. waren Waffen als Kennzeichen der Elite dann vollständig verschwunden, wie Vasenbilder belegen – vgl. Van Wees 1998, 358.

⁶⁰³ Wees, Hans van: The Homeric Way of War. The ‚Iliad‘ and the Hoplite Phalanx (II), in: Greece and Rome 41, Heft 2, 1994, S. 131-155, hier S. 148.

⁶⁰⁴ Hierzu formulierte van Wees prägnant: „By reducing individual mobility and finally excluding chariots and horses from the battlefield, the phalanx made it even harder than it had previously been for anyone to stand out in the mêlée, and even more obvious that the course of battle was never really determined by noble champions.“ – van Wees 1994, 148.

⁶⁰⁵ Waffentanz wurde trotz des Fehlens der Phalanx auch auf Kreta praktiziert. Zu seinen Vorteilen im militärischen Training siehe unten.

⁶⁰⁶ Details zur Ausführung von Waffentanz siehe unten.

dieser Hinsicht stellte der Waffentanz sogar eine Verbesserung gegenüber dem vorherigen Symbolsystem dar, das, wie gezeigt, auf dem Besitzen und Herumtragen von möglichst kostbaren Waffen beruhte; beides jedoch waren nicht zwangsläufig tatsächliche Ausweise von Kampfkraft – der homerische Aristokrat benutzte seine Waffe in der Öffentlichkeit lediglich als Accessoire. Zwar hatte er sie in aller Regel durch seinen eigenen Einsatz in seinen Besitz gebracht, wie beispielsweise Idomeneus betont,⁶⁰⁷ aber dieser Ausweis der eigenen Kampfkraft lag in der Vergangenheit; ein unmittelbarer Aussagewert über die aktuelle Kampfkraft ließ sich daraus nicht ableiten. Der Waffentanz jedoch ermöglichte nun solch eine Aussage, da er von der und durch die *performance* an sich lebte.

Die sich im Wechsel zur Phalanxstrategie ausdrückende Zunahme der Bedeutung nicht-aristokratischer Bürger und ein sich verstärkt ausbildendes Gemeinschaftsbewusstsein konnten ebenfalls durch Waffentanz symbolisiert werden, da er spätestens ab seiner Integration in die militärische Ausbildung eine genuine Gemeinschaftsaktivität darstellte. Um ihn beherrschen zu können, waren gemeinschaftliches Training sowie Gemeinschaftsbewusstsein notwendig. Das neue Symbolsystem zum Ausweis der eigenen Kampffertigkeiten und damit einhergehend des eigenen Selbstverständnisses (und Status) wurde ebenfalls auf nicht-aristokratische Bürger ausgeweitet. Tanz ermöglichte also letztlich die Ausweitung eines vormals homerisch-aristokratischen Mittels der Statusdemonstration auf alle Bürger bzw. Nichtadligen – das Tragen von Waffen in der Öffentlichkeit wurde durch Waffentanz ersetzt, der als gemeinschaftliche Aktivität die Exklusivität des adligen Habitus des Waffentragens aufbrach und ihm eine neue Bedeutung gab. Denn diese Selbstaristokratisierung der Bürgerschaft verschob den Fokus vom Individuum auf die Polisgemeinschaft und stärkte sie zugleich, da das disruptive Potential, das die nun überholte Angewohnheit Waffen zu tragen mit sich brachte, eingehetzt wurde. So wurden durch das Verschwinden von Waffen aus der Öffentlichkeit Konflikte, die den inneren Frieden bedrohen, die zu einer Stasis führen konnten, von vornherein entschärft, und ihnen wurde in gewissem Maße sogar vorgebeugt.

Mit dem Aufkommen der Phalanx⁶⁰⁸ nahm die Bedeutung des Waffentanzes nicht nur als neue Form der Repräsentation von Wehrkraft zu, sondern er wurde auch Teil des

⁶⁰⁷ Siehe S. 124.

⁶⁰⁸ Grundlegend dazu immer noch van Wees 1994, der das Aufkommen der Phalanx als Prozess begreift, der ungefähr ins 6. Jh. v. Chr. zu datieren ist.

militärischen Trainings.⁶⁰⁹ So wurde die Pyrrhiche beispielsweise in Sparta getanzt „als Vorübung für den Kriegsfall. Alle Einwohner in Sparta lern[t]en von der Vollendung des fünften Lebensjahres an, die ‚pyrrhiche‘ zu tanzen.“⁶¹⁰ Für Athen verweist Lesky auf die auffallend große Zahl an attischen Vasenbildern aus dem späten 6. Jh. v. Chr., die Waffentanz vor allem in der Palästra zeigen, wodurch der hohe Stellenwert dieser Form des „militärische[n] Exerzieren[s]“⁶¹¹ deutlich werde. Generell waren Formen militärischen Trainings vor allem dort nötig, wo im Falle kriegerischer Auseinandersetzungen in der Phalanx gekämpft wurde, da ein Großteil der zahlreichen Menschen, die in die Phalanx integriert wurde, zumeist keine Erfahrungen im Umgang mit Waffen hatte.⁶¹² Vor die neue Aufgabe gestellt, diese Massen in einen funktionierenden Verband von Kämpfern zu formen, musste der Gesetzgeber viel Innovationspotential beweisen. Daher sollten neben praktischen Disziplinen auch gemeinschaftsförderliche Leitbilder in der Erziehung vermittelt werden.⁶¹³ Ob diese Leitbilder auch dem Waffentanz im Speziellen zugrunde lagen, und ob man auch deshalb begann, ihn in die militärische Erziehung zu integrieren, soll im Folgenden untersucht werden.

Zu diesem Zweck muss zunächst gefragt werden, wie ein Waffentanz ausgeführt wurde, welchen physischen Nutzen er damit in der Ausbildung der Phalangiten gehabt haben mag. Welche Bewegungen Waffentanz umfasste, lässt sich neben bildlichen Darstellungen auch

⁶⁰⁹ In der Forschung herrscht keine Einigkeit darüber, ob es (außerhalb Spartas) ein flächendeckendes, institutionalisiertes militärisches Training gab oder nicht; tendenziell gehen neuere Beiträge davon aus, dass es eine Art von Basistraining gab, das im Lauf der klassischen Zeit immer wichtiger wurde – Konijnendijk, Roel: Classical Greek Tactics. A Cultural History, Leiden und Boston: Brill 2018, S. 39f. mit ausführlichen Verweisen auf entsprechende Literatur. Konijnendijk 2018, 40, selbst schreibt in diesem Zusammenhang: „I will assume that the militia of Greek city-states, Spartans aside, received no official training of any kind until the final years of the Classical period. They were taught neither to use their weapons nor to march and fight in formation.“ Die athenische Ephebeia sei erst ab ca. 336 v. Chr. verpflichtend geworden, so Konijnendijk 2018, 42, weiter. In dem vorliegenden Kapitel wird daher vor allem die spartanische Erziehung in den Blick genommen, aber gleichzeitig die These vertreten, dass es unabhängig von der sich erst allmählich herausbildenden offiziellen militärischen Ausbildung eine Form von vor-institutionellem militärischem Training gab und dass im Rahmen dieses Trainings Waffentanz große Bedeutung zukam.

⁶¹⁰ Athen. 14,631a.

⁶¹¹ Lesky 2000, 145. Diesen Bedeutungszuwachs bringt er mit den kleisthenischen Reformen in Zusammenhang, im Zuge derer das Militärwesen weitreichend verändert worden sei – Lesky 2000, 145. Ob darin jedoch eine institutionalisierte Form eines gezielten militärischen Trainings zu erblicken ist, lässt Lesky offen.

⁶¹² So etwa Konijnendijk 2018, 39-41. Aber auch in Poleis, in denen die Phalanx nicht die Hauptkampfform darstellte, gab es militärisches Training, wie etwa auf Kreta. Auch dort war Waffentanz ein Teil dieses Trainings – Ephorus bei Strab. 10,3,8; 10,4,16 (ἐνοπλίῳ ὥρχησει, ἦν καταδεῖξαι Κουρῆτα πρῶτον). In solchen Fällen standen die rein physischen Fähigkeiten, die der Waffentanz schulte, im Vordergrund.

⁶¹³ Wie Link, Stefan: Sparta, von innen gesehen, in: HZ 293, 2011, S. 323-371, hier S. 358-366, zeigen konnte, stand in Sparta dieser Anspruch zwar stets in Konkurrenz zu Einzelinteressen – „im Bereich der Erziehung [...] fehlt es an der inneren Integration von gemeinschaftlichen und privaten Zielen, gesellschaftlicher Vorgabe und individuellen Bestrebungen.“ (Link 2011, 365) – aber gleichzeitig war das Bemühen um gemeinschaftliche Uniformität stets vorhanden.

literarischen Zeugnissen entnehmen.⁶¹⁴ Athenaios etwa berichtet: „Denn in der Musik und in der Ausbildung der Körper erwarben sie die tapfere Haltung und übten sich in Verbindung mit dem Singen für die Handhabung der Waffen. So kamen die sogenannten ‚pyrrhíchai‘ und jede derartige Tanzform auf.“⁶¹⁵ Während Waffentanz hiernach recht allgemeine Fertigkeiten im Umgang mit Waffen schulte, gereichte er Platon zufolge dazu, auch komplexere Bewegungsabläufe sowie das Verhalten während eines Kampfes zu trainieren:

Waffentanz

bildet nach, wie man allen Hieben und Würfen dadurch entgehen kann, dass man sich wendet und nach allen Seiten ausweicht und in die Höhe springt und sich duckt; aber auch die entgegengesetzten Bewegungen macht er, nämlich jene, die zu den Angriffsstellungen führen oder sich in der Nachbildung des Bogenschießens und Speerwerfens und aller Arten des Dreinschlagens versuchen.⁶¹⁶

Ob der Waffentanz, den Platon beschreibt, die Tanzpraxis in Athen im 4. Jh. v. Chr. widerspiegelt oder ob es sich um eine Art idealen Waffentanz handelt, wird in der Forschung kontrovers diskutiert;⁶¹⁷ festgehalten werden kann jedoch in jedem Fall, dass Platon die Bewegungen beim Waffentanz in defensive und offensive unterteilt und dass er ihm eben damit grundsätzlich ein großes Trainingspotential zuschreibt. Auch die sechs Waffentänze, die in Xenophons Schilderung als Dank dafür aufgeführt werden, dass das Gebiet der Paphlagonier sicher passiert werden darf, zeigen ein großes Spektrum an unterschiedlichen Bewegungen sowie zudem eine große Nähe zu realen Kämpfen; die Paphlagonier versetzt die Darbietung sogar in Schrecken, da sie glauben, einer der Tänzer sei tatsächlich verletzt:

Als die Spenden dargebracht waren und man den Pāan gesungen hatte, erhoben sich zuerst die Thraker und tanzten in Waffen zur Flöte, führten mühelos hohe Sprünge aus und handhabten dazu die Schwerter. Am Schluss schlug jeder nach seinem Partner, so dass es allen vorkam, er habe seinen Mann getroffen. Der aber ließ sich in einer Finte zu Boden fallen: Die Paphlagonier schrien auf. Nun nahm der eine dem andern die Waffen und ging weg, indem er den Sitalkas sang. Andere Thraker trugen den zweiten feierlich hinaus, wie wenn er tot wäre. Es war ihm aber nichts geschehen.⁶¹⁸

Zum einen diente Waffentanz also dazu, den Umgang mit Waffen in allgemeiner Form zu vermitteln: wie man eine Waffe hält, wie man sich mit ihr in einer Art Kampfrhythmus bewegt. Zum anderen war er durchaus auch dafür geeignet, konkretere Bewegungsabläufe, Ausweich- sowie Angriffsmanöver so realitätsnah zu imitieren, dass er bei ausreichender

⁶¹⁴ Dass literarische und bildliche Quellen nicht einfach additiv verwendet werden können, da „die besondere Erzählweise der antiken Künstler“ berücksichtigt werden muss, hat Lesky bereits 2000, 12, zu Recht gefordert. Dennoch fallen zwischen den beiden Quellengattungen so viele Übereinstimmungen auf, dass die zugrundeliegenden Vorstellungen in der Beschreibung der Bewegungen beim Waffentanz ergänzend herangezogen werden können.

⁶¹⁵ Athen. 14,629c.

⁶¹⁶ Plat. nom. 815a.

⁶¹⁷ Für einen Überblick siehe Wheeler, Everett L.: Hoplomachia and Greek Dances in Arms, in: GRBS 23, 1982, S. 223-233, hier S. 231.

⁶¹⁸ Xen. Anab. 6,1,5-6; für die sechs Kämpfe insgesamt siehe Xen. Anab. 6,1,1-13.

Verinnerlichung, wenn auch keine Spezialschulung, so aber immerhin doch eine brauchbare Vorbereitung auf unterschiedliche kämpferische Auseinandersetzungen bot. Konijnendijk geht davon aus, dass die Handhabung von Waffen etwas war, das die jungen Männer „picked up naturally in their youth“⁶¹⁹ – angesichts der bisherigen Überlegungen scheint dieses von ihm sogenannte „natürliche Aufgreifen“ nun also vor allem im Waffentanz ermöglicht worden zu sein.

Gerade dieses unspezifische Wesen des Waffentanzes lässt Wheeler jedoch daran zweifeln, dass er eine Übung gewesen sein könnte, die tatsächlich vollumfänglich auf den Phalanxkampf vorbereitete: „this dance might have increased physical fitness, agility, and dexterity in handling a shield. We cannot say that pyrrhic dancing totally prepared an individual to fight in a phalanx.“⁶²⁰ Es war allerdings gar nicht der Anspruch des Waffentanzes, alle Einzelheiten zu trainieren, sondern Ziel war, das allgemeine Agieren mit Waffen und das Verhalten im Kampf zu schulen: Weite Teile des militärischen Trainings in Sparta etwa gründeten auf der Idee, grundlegende Fähigkeiten zu vermitteln, die dann später im eigentlichen Kampfeinsatz hilfreich werden würden – so zum Beispiel das Ertragen von Hitze und Kälte, Abhärtung durch Barfußlaufen und das Auskommen mit wenig Nahrung.⁶²¹ Unter rein praktischen, physischen Aspekten scheint Waffentanz also vor allem für angehende Phalangiten eine gute Übung gewesen zu sein, da er insgesamt ein doch recht unspezifisches Training darstellte. Auch für das Training Leichtbewaffneter, wie etwa Bogenschützen, war Waffentanz zusätzlich zu ihrem Spezialtraining nützlich, da er Agilität vermittelte.⁶²²

Geeignet für die Vorbereitung auf den Phalanxkampf war Waffentanz auch und vor allem aufgrund seiner psychischen Komponente, die, erneut in Analogie zu vielen Maßnahmen der spartanischen Erziehung, die notwendige Kampfmotivation hervorbringen sollte. Denn mit der Abkehr von privaten Kriegszügen hin zu Auseinandersetzungen im Namen der Polisgemeinschaft war es von essentieller Notwendigkeit, alle Kämpfer auf diese

⁶¹⁹ Konijnendijk 2018, 61.

⁶²⁰ Wheeler 1982, 232. In Anlehnung hieran jüngst auch Konijnendijk 2018, 64: „However, while the *pyrrhiche* may have stimulated a man’s reflexes and agility, it hardly seems to have been appropriate training for the conditions of hoplite combat.“

⁶²¹ Belege hierfür bei Xen. Lak. Pol. 2,3-5 sowie 2,7: „Es ist offenkundig, dass seine ganze Erziehung darauf abzielte, die Knaben [...] tauglicher für den Krieg zu machen.“ Auch Konijnendijk 2018, 63, stellt fest: „Combat required agility more than strength, and campaigning required a willingness to go without food, drink or sleep for extended periods of time.“

⁶²² Trotz seiner sonstigen Herabsetzung des Waffentanzes räumt Konijnendijk 2018, 65, zumindest diesen Punkt ein: „For light-armed troops, who certainly had to spend time training in order to use their weapons effectively, they [= Waffentänze] would be a complementary exercise at best.“

Gemeinschaft und den Wert von Gemeinschaftlichkeit einzuschwören. Die bereits bei Homer feststellbare ganz grundsätzliche Verknüpfung von bestimmten Werten mit Tanz im Kontext von Kampf erfuhr im Waffentanz als Teil des militärischen Trainings eine bewusste Ausgestaltung: Platon zufolge sollte über die Bewegung des Körpers eine bestimmte Charakterprägung erreicht werden. Grundlage dessen ist das Prinzip der Mimese, das zwar jedem Tanz in großen Teilen, dem Waffentanz jedoch in ganz besonderem Maße zugrunde liegt: Die Bedeutung einzelner Bewegungen (*schemata*) sowie ihrer Gesamtheit gingen damit über das Offensichtliche hinaus; denn Mimese umfasste nicht nur eine Nachahmung bestimmter Bewegungen, sondern auch eine Nachahmung der mit den Bewegungen verbundenen Assoziationen. So klassifiziert Platon in seinen *Nomoi* die Pyrrhiche als einen Tanz, der die Nachahmung des „Edlen“⁶²³ zum Ziel hat. Diese Nachahmung besteht in der korrekten Ausführung bestimmter Bewegungen: „Was dabei [= bei der Pyrrhiche] in aufrechter und gespannter Haltung ausgeführt wird, als Nachahmung von edlen Leibern und Seelen, und was sich zumeist darin zeigt, dass die Glieder des Leibes schön gestreckt sind, das wollen wir als das Richtige, das Gegenteil davon aber als das Nichtrichtige annehmen.“⁶²⁴ Verglichen mit anderen Maßnahmen der militärischen Erziehung vermochte Waffentanz nun also Gemeinschaftlichkeit auf besondere Weise einzuüben, da er es nicht nur ermöglichte, sich durch das Tragen der Rüstung und Führen der Waffen in die Rolle als Kämpfer einzugewöhnen, sondern auch durch das Agieren mit den anderen Tänzern ein Gemeinschaftsbewusstsein zu erzeugen sowie Gemeinschaftlichkeit, verstärkt durch die tänzerischen Bewegungen,⁶²⁵ körperlich erfahrbar zu machen.⁶²⁶

Der Schwerpunkt bei der Vermittlung gemeinschaftsförderlicher Werte durch Waffentanz lag dabei mehr auf defensivem als auf offensivem Verhalten. Zwar kannte der Waffentanz grundsätzlich sowohl defensive als auch offensive Bewegungen, wie nicht nur aus unseren literarischen Zeugnissen hervorgeht, sondern wie auch durch Vasenbilder

⁶²³ Plat. nom. 814e und 815b.

⁶²⁴ Plat. nom. 815a-b.

⁶²⁵ Tanz spricht nämlich viele Sinne gleichzeitig an und macht schwer zu verbalisierende Botschaften leichter vermittelbar – vgl. Peterson Royce 2002, 192-199. Vor allem der: „kinesthetic aspect of expression“ macht Tanz Peterson Royce 2002, 197 zufolge bedeutsam. Eine Art Beschwörungstanz, wie Wheeler ihn „primitive peoples“ zuschreibt, der zum Ziel hatte, „to arouse the spirit to fight, to terrify the enemy, or as a part of a magic rite“ – Wheeler 1982, 230 – war der Waffentanz freilich nicht; ihm deswegen jedoch sämtliche psychische Komponenten abzusprechen, wäre zu voreilig.

⁶²⁶ Zu einer ähnlichen Aussage gelangt Lonsdale 1993, 138: „The stamina, agility, and ensemble required to execute the dance in a group made it an excellent training exercise for soldiers in hoplite warfare.“ Allerdings äußert er kurz darauf leicht widersprüchlich hierzu auf der Grundlage von Platons Beschreibungen des Waffentanzes, dass dieser nicht vor dem Hintergrund von Phalanxkampf, sondern „in relation to the small band of fighters in an ambush“ – ebd. 139 – analysiert werden solle.

bestätigt wird.⁶²⁷ Offensive Fähigkeiten wurden in der Regel jedoch vermehrt durch andere gymnastische Übungen wie etwa das Ringen trainiert,⁶²⁸ sodass Waffentanz in dieser Hinsicht keine allzu große Rolle spielte. Dies bestätigt auch der Befund der Vasenbilder. So ist bemerkenswert, dass „[t]he defensive posture with back-turned head is the more frequently portrayed attitude.“⁶²⁹ Damit wird eine Gewichtung möglich: Den Waffentanz assoziierte man eher mit defensiven als mit offensiven Kampfmanövern. Das sich bereits bei Homer andeutende, umsichtige, das Wohl der Gemeinschaft, nicht den individuellen Ruhm berücksichtigende, defensive Agieren im Kampf wurde demnach immer wichtiger und stärker mit Waffentanz verbunden als offensive Kampfmanöver. Damit wird noch einmal bekräftigt, dass die Verbindung von Tanz und Kampf immer schon in hohem Maße eine ideelle war – vermittels der Bewegungen des Körpers sollte eine bestimmte Charakterprägung erwirkt werden; die Schulung der physischen Agilität war sozusagen ein positiver Nebeneffekt.

Dass die Werte, die über Waffentanz vermittelt wurden, als gemeinschaftsförderlich empfunden wurden, zeigt sich auch in den zahlreichen Ätiologien, die seine Entstehung zu ergründen suchen: Beispielsweise hielt die Pyrrhiche als Teil der Panathenäen stets den Geburtsmythos der Polisgöttin aufrecht, demzufolge Athene bei ihrer Geburt in voller Rüstung den ersten Waffentanz tanzte,⁶³⁰ oder man eiferte Athene in dem Vorbild nach, das sie laut Platon für alle Bürger darstellte:

Bei uns wiederum ist es die jungfräuliche Stadtherrin, die in ihrer Freude über das Spiel der Reigentänze glaubte, sie dürfe nicht mit leeren Händen daran teilnehmen, sondern müsse den Tanz im Schmucke der vollen Waffenrüstung ausführen. Es wird sich also wohl ziemen, dass alle Jünglinge und Jungfrauen dieses Beispiel nachahmen und so der Göttin die Ehre geben – dies sowohl zur Übung für den Krieg als auch zur Verschönerung der Feste.⁶³¹

Indem man also Waffentänze in ihrem Gedenken aufführte, stellte man seine Kampffertigkeiten in den Dienst Athenes, der Stadtgöttin, und damit letztlich in den Dienst der Polis selbst. Ganz analog verhielt es sich in anderen Poleis mit ihren jeweiligen Kriegsgottheiten.⁶³² Zusammengefasst liefert Athenaios in einem Ausspruch, den er Sokrates zuschreibt, einen deutlichen Ausweis der vielfältigen Verbindungen zwischen

⁶²⁷ Ebd., 147, zufolge sind defensive Bewegungen dadurch gekennzeichnet, dass der Kopf des Tänzers nach hinten gedreht ist, während der Tänzer nach rechts eilt; offensive Bewegungen hingegen würden sich durch eine nach vorn geneigte Körperhaltung, einen nach unten gewendeten Kopf sowie durch die aufrechte Position des Schildes und die in Angriffsbereitschaft geführte Lanze auszeichnen.

⁶²⁸ Zum Ringen als gymnastische Disziplin, die dem Kampf am nächsten kommt: Plat. nom. 814d.

⁶²⁹ Lonsdale 1993, 147.

⁶³⁰ Vgl. ebd., 148ff.

⁶³¹ Plat. nom. 796b-c.

⁶³² Vgl. Plat. nom. 796b: Dioskuren in Sparta, Kureten auf Kreta.

Tanz, Kampf und Kult: „Jene jedoch, die in Chören am schönsten die Götter verehren, die sind die Besten im Krieg.“⁶³³

Das im Waffentanz ausgedrückte und durch ihn eingeübte Gemeinschaftsbewusstsein war eine wichtige Voraussetzung für die Formierung der Polis. Neben anderen Faktoren⁶³⁴ befeuerte das Bewusstsein für die Verquickung des Wohlergehens des Einzelnen mit dem der Gesamtheit der Gemeinschaftsmitglieder und die Verantwortung jedes Einzelnen, für dieses Wohlergehen Sorge zu tragen, die Entwicklung politischer Strukturen. Solons Eunomia-Elegie ist ein deutliches Zeugnis davon: „aber die Bürger selber aus Unverstand drohen die große Stadt zu verderben [...] Solcher Art kommt das Unglück des Volks in das Haus eines jeden, und die Tore des Hofs halten es nicht mehr zurück; über die höchsten Zäune hinüber springt es, und findet sicherlich jeden, auch den, der sich im Innern verkriecht.“⁶³⁵ In gleicher Weise ist Thukydides zu verstehen, wenn er Nikias anmahnen lässt, dass eine Polis aus Männern bestehe, nicht aus Mauern.⁶³⁶ Sich im Phalanxkampf für das Wohl der Gemeinschaft der Polisbürger, also für dem Wortsinn nach politische Belange, einzusetzen, war nur möglich, wenn man sich als Teil dieser Gemeinschaft begriff, und andersherum wurde man zu einem Teil der Gemeinschaft durch die Teilhabe an der Phalanx. „[T]he *polis*, the phalanx and the sphere of ‘the political’ in the *polis* evolved in an interactive process over a long period of time“,⁶³⁷ formuliert Raaflaub in diesem Zusammenhang. Ein ganz wesentlicher Faktor im Zuge dieses Prozesses war Waffentanz, der gemeinschaftsförderliche Werte symbolhaft ausdrückte sowie vermittelte, womit er entscheidend zur Ausformung der Polisbürger beitrug.

⁶³³ Athen. 14,628f.

⁶³⁴ Für eine Übersicht siehe Grote 2016, 256-261.

⁶³⁵ Solon F 3D, übs. von H. Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, München ²1962.

⁶³⁶ Vgl. Thuk. 7,77,7. Ähnlich auch Aristot. Pol. 1274b41.

⁶³⁷ Raaflaub, Kurt A.: Soldiers, Citizens and the Evolution of the Early Greek *Polis*, in: Mitchell, Lynette G.; Rhodes, P. J. (Hgg): The development of the *polis* in archaic Greece, London und New York: Routledge 1997, S. 49-59, hier S. 53.

3.4. Tanz beim Gemeinschaftsmahl

In der homerischen Gesellschaft hatten Mahlgemeinschaften eine große Bedeutung; sie halfen mittels der Umverteilung bzw. des Austausches von Gütern soziale sowie politische Verbindungen zu schließen und zu festigen.⁶³⁸ Auch in vielen Poleis der archaischen Zeit stellten Mahlgemeinschaften einen wichtigen Bereich des gesellschaftlichen Lebens dar. Am deutlichsten wird dies wohl am Beispiel Spartas, wo die Syssitien eines der zentralen Elemente waren, über das spartanische bürgerliche Identität und Zugehörigkeit artikuliert wurden. Daher ist Sparta als Musterfall in besonderer Weise dazu geeignet, zu untersuchen, welche Rolle Tanz, der im Rahmen der Mahlgemeinschaften stattfand, in diesem Zusammenhang spielte.

3.4.1. Tanz als Teil des homerischen Mahls – „... für Tänze und Lieder waren sie gerne zu haben...“ (Hom. Od. 1,151f.)

Die Gestaltung der Mehrheit der Szenen in der *Ilias* und der *Odyssee*, in denen gemeinsame Mahlzeiten abgehalten werden, erweist sich als hochgradig formalisiert, wie allein schon Homers Verwendung formelhafter sprachlicher Wendungen veranschaulicht.⁶³⁹ Zudem tauchen immer wieder ähnliche oder sogar identische Elemente in Mahlszenen auf, wie etwa die Beschreibung der Örtlichkeit, die Zuweisung von Sitzplätzen oder das Verteilen von Speisen. Homers Verwendung dieser einzelnen Elemente ist jedoch von einer gewissen Inkonsistenz geprägt: Nicht jede Mahlszene verläuft jedes Mal gleich. Vor allem solche Elemente, die vor,⁶⁴⁰ und solche, die nach dem eigentlichen Mahl, aber noch an demselben Ort stattfinden,⁶⁴¹ variieren stark. Um allgemeingültige Aussagen zur homerischen Mahlpraxis treffen zu können, erstellte Bettenworth ein Schema, in dem sie festlegte, dass bestimmte Elemente einer Mahlszene als typisch gelten können, sobald sie in mehr als der Hälfte der von ihr als solchen definierten Mahlszenen auftauchen.⁶⁴² Zwei in diesem Sinne

⁶³⁸ Rundin, John: A Politics of Eating. Feasting in Early Greek Society, in: The American Journal of Philology 117, Heft 2, 1996, S. 179-215, hier S. 193 sowie S. 199: „It is apparent that the separate communities of the Homeric world are tied together in a network of exchange, of which a dominant element is feasting.“

⁶³⁹ Exemplarisch Od. 1,150f.

⁶⁴⁰ So etwa die Ankunft der Teilnehmer, die Beschreibung der Örtlichkeit, die Zuweisung von Sitzplätzen.

⁶⁴¹ Bettenworth erwähnt in ihrem Schma neben Beratungen, Gesangs- und Tanzdarbietungen auch die Bereitstellung einer Schlafstätte für die Nacht und religiöse Handlungen – Bettenworth, Anja: Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian. Diachrone Untersuchungen zur Szenentypik, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004, S. 141.

⁶⁴² Vgl. Bettenworth 2004, 111-114. Sie grenzt ihr Schema in vielen Punkten von demjenigen ab, das Reece einige Zeit vor ihr erstellte, und hat damit ein stichhaltigeres Schema erarbeitet. Für das Schema von Reece

typische Elemente im Kontext eines Gemeinschaftsmahls sind Beratung und Tanz. In welchen Kontexten und mit welcher Absicht Homer diese Elemente verwendet sowie ihr Verhältnis zueinander, soll hier untersucht werden.

Sowohl der Kontext, in den eine Mahlszene jeweils eingebettet ist, als auch die Teilnehmer am Mahl haben Einfluss darauf, welches der beiden Elemente – Beratung oder Tanz – Homer verwendet. Vor allem die Gemeinschaftsmahle der Freier im Haus des Odysseus auf Ithaka werden von Tanz begleitet: „Sie aber streckten die Hände, das Essen lag fertig vor ihnen. Aber sobald das Verlangen nach Trank und nach Speise verflogen, hatten die Freier schon andres im Sinn: denn für Tänze und Lieder waren sie gerne zu haben; sie steigern ein Mahl ja zur Feier.“⁶⁴³ Tanz, der in formelhafter Wendung zusammen mit Gesang genannt wird, erscheint hier zunächst als bloße Unterhaltung, die das ausschweifende, rücksichtslose Benehmen der Freier verdeutlichen soll. Zu der Frage, wer für diese Unterhaltung sorgt, finden sich in den Epen selbst keine expliziten Aussagen. Dennoch liegt der Schluss nahe, dass die Aristokraten selbst tanzen.⁶⁴⁴ Während professionelle Sänger nämlich sogar namentlich erwähnt werden,⁶⁴⁵ ist von berühmten Tänzern oder Tanzgruppen keine Rede, was allem Anschein nach dem Umstand geschuldet ist, dass die homerischen Adligen selbst tanzen. Vor allem die Tanzdarbietung der phaiakischen Jünglinge zeigt, dass Tanz, anders als Gesang, eine hochgeschätzte Adelstugend darstellte. Auch Homers erste Schilderung eines Mahles der Freier lässt vermuten, dass sie selbst tanzen und dass ein professioneller Sänger, in diesem Falle Phemios, der von einem Rufer geholt wird, nur singt: „denn für Tänze und Lieder waren sie gerne zu haben; sie steigern ein Mahl ja zur Feier. Phemios war der Sänger; dem reichte der Rufer die Leier“⁶⁴⁶ – wer tanzt, führt Homer nicht weiter aus, da er es für offensichtlich hält und in seiner sprachlichen Konstruktion auch vorgibt, dass die Freier selbst tanzen. Es ist bemerkenswert und es grenzt den Tanz vom Gesang ab, dass die Freier hier also selbst tätig sind. Damit ist Tanz im Anschluss an ihre Mähler keine bloße,

siehe: Reece, Steve: *The Stranger's Welcome. Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1993, S. 207ff.

⁶⁴³ Od. 1,150-152.

⁶⁴⁴ So etwa Schäfer 1997, 16-18.

⁶⁴⁵ Phemios, ein Sänger auf Ithaka: Od. 1,154; 1,337; 17,263; 22,331 und Demodokos, ein Sänger auf Scheria: Od. 8, *passim*; 13,28.

⁶⁴⁶ Od. 1,151-153. Zu beachten ist, dass Tanz und Gesang bei Homer nicht zwangsläufig gleichzeitig gedacht sind, obwohl sie häufig als Einheit genannt werden. Diese Ungleichzeitigkeit veranlasst Homer im vorliegenden Beispiel dazu zu erklären, was die Freier tun, während Phemios singt: „Jenen sang seine Lieder der ruhmvolle Sänger und schweigend saßen sie da und lauschten.“ – Od. 1,325f. Hierdurch wird also ebenfalls deutlich, wie die Aufgaben normalerweise verteilt sind: Ein professioneller Sänger singt und die Aristokraten selbst tanzen; nur eben nicht unbedingt gleichzeitig, sodass die Freier an dieser Stelle einfach dasitzen und zuhören anstatt zu tanzen.

mehr oder weniger passiv genossene Unterhaltung, sondern eine bewusste Handlung, deren Bedeutung es zu ergründen gilt.

Zunächst einmal fällt auf, dass, wann immer die Freier im Kontext einer Mahlzeit tanzen, Homer erwähnt, inwiefern dies ihren Gemütszustand beeinflusst, und immer wirkt sich das Tanzen ausdrücklich positiv auf die Stimmung aus: „sie [= die Freier] freuten an Tanz sich und Liedern.“⁶⁴⁷ Diese stimmungsaufhellende Wirkung scheint zudem genau zur rechten Zeit einzusetzen, so fährt Homer fort mit der Bemerkung: „Zeit ja war es bereits, dass der Tag sich zum Abend neigte.“⁶⁴⁸ Mit dem Nahen des Abends besteht offensichtlich die Notwendigkeit, die Stimmung aufzuhellen. Der Gemütszustand der homerischen Adligen erweist sich auch an anderer Stelle als eng mit dem Auf- und Untergang der Sonne verbunden, und man scheint nach Wegen gesucht zu haben, mit diesen Schwankungen umzugehen: So wird Nestors weise Einsicht zitiert, dass es im Grunde müßig sei, sich stets seiner abendlich schlechten Stimmung hinzugeben: „Ich habe gar keine Lust nach dem Essen am Abend zu jammern; es kommt ja wieder die Frühe, der Morgen.“⁶⁴⁹ Wem diese Einsicht jedoch fehlt, der nutzt Tanz, um Trübsal am Abend zu vermeiden: „Doch die anderen blieben fröhlich, bis Abend es wurde, bei Tänzen und Liedern der Sehnsucht; fröhlich waren sie noch, als der finstere Abend heraufzog. Dann ging endlich jeder nachhause und legte sich schlafen.“⁶⁵⁰ Selbst spät am Abend, so die beinahe erstaunte Bemerkung des Dichters, sind die Freier bester Stimmung. Auch an anderer Stelle wird betont, dass Tanz die Stimmung trotz der beginnenden Nacht zu heben vermag: „Aber den Männern behagte bei Tänzen und Liedern der Sehnsucht fröhlich zu sein bis zum Abend und wirklich währte die frohe Stimmung bis finsterer Abend es wurde.“⁶⁵¹

Der Grund für die Verknüpfung von Jammer und Abend liegt, wie Homer mehrfach darlegt, in den Sorgen, die mit der aufziehenden Dunkelheit einsetzen. Während es „ein erträgliches Übel [ist], wenn einer die Tage immer weinend verbringt, sein Herz recht heftig betrübt ist“,⁶⁵² macht „das Wachen in nächtlichen Stunden [...] doch verdrießlich.“⁶⁵³ Oftmals zeigt der Dichter die Helden so sehr von Sorgen geplagt, dass sie nicht in den Schlaf finden können, „der die Glieder entlastet, [...] das Gemüt von Sorgen entlastet“.⁶⁵⁴ Agamemnon

⁶⁴⁷ Od. 17,605.

⁶⁴⁸ Od. 17,606.

⁶⁴⁹ Od. 4,193-195.

⁶⁵⁰ Od. 1,421-424.

⁶⁵¹ Od. 18,304-306. Ganz ähnlich außerdem: Od. 17,605f.: „Voll war der Saal noch von Schmausern; sie freuten an Tanz sich und Liedern. Zeit ja war es bereits, dass der Tag sich zum Abend neigte.“

⁶⁵² Od. 20,83f.

⁶⁵³ Od. 20,52f.

⁶⁵⁴ Od. 20,56f.

beispielsweise, „dem Hirten der Völker, wollte der süße Schlaf nicht nahen, weil sein Herz von Sorgen bedrängt war.“⁶⁵⁵ Auch „Odysseus lag und schlief nicht; er sann im Gemüte Unheil den Freiern.“⁶⁵⁶

Beachtlich ist dabei, dass die nächtlichen Sorgen in erster Linie der Gemeinschaft und dem eigenen Platz innerhalb dieser Gemeinschaft gelten. So sorgt sich Agamemnon als verantwortlicher Heerführer darum, „wie er die Danaer alle bewahren möchte vor Unheil“,⁶⁵⁷ und „auch Menelaos bebte vor Angst, – auch ihm war der Schlaf nicht über die Lider gesunken – es möchten die Danaer Schlimmes dulden, welche doch seinetwegen allein durch die Fluten her gen Troja gezogen, den wilden Krieg zu beginnen.“⁶⁵⁸ Agamemnon und Menelaos zeigen an dieser Stelle Verantwortungsgefühl für die Gemeinschaft und sorgen sich, zumindest unter dem Eindruck ihrer nächtlichen Stimmung, um deren Wohlergehen. Odysseus‘ Sorgen sind ähnlich motiviert, wobei ihm nicht so sehr daran gelegen ist, die Gemeinschaft der Ithaker zusammenzuhalten, als vielmehr zunächst seinen eigenen Platz in der Gemeinschaft überhaupt wiederzuerlangen: „Aber es grübelt im Innern mir doch das Gemüt nach dem Einen: Wie ich den schamlosen Freiern die Fäuste nun zeige; ich Einer; sie aber hausen da drinnen allzeit alle zusammen.“⁶⁵⁹ Odysseus meint hier nicht allein den taktischen Nachteil, den er als Einzelkämpfer gegenüber der Gruppe der Freier hat, sondern er drückt auch sein Streben danach aus, seine Rolle als Außenseiter zu verlassen, vom Draußen in das Drinnen zu wechseln. Er möchte wieder zugehörig sein – selbstverständlich nicht zur Gemeinschaft der Freier, aber er möchte zurückfinden zu seiner vormaligen Position innerhalb der Gesamtgemeinschaft Ithakas.

Dass nun gerade Tanz bei derartigen Sorgen Abhilfe schafft, liegt in seiner Funktion als nonverbales Kommunikationsmedium⁶⁶⁰ begründet. Dadurch vermag er, Botschaften zu übermitteln, die nur schwer in Worte zu fassen sind. Das Gefühl von Gemeinschaftzugehörigkeit kann durch rhythmische Bewegungen und kodierte Bewegungsmuster effektiver vermittelt werden als durch Worte.⁶⁶¹ So vermögen nicht einmal die „Lieder der Sehnsucht“⁶⁶² die Stimmung der Freier zu heben, sondern erst ihr eigenes Handeln artikuliert den gesuchten gemeinschaftlichen Zusammenhalt und macht

⁶⁵⁵ Il. 10,3f.

⁶⁵⁶ Od. 20,5f.

⁶⁵⁷ Il. 10,20.

⁶⁵⁸ Il. 10,25-28.

⁶⁵⁹ Od. 20,38-40.

⁶⁶⁰ Siehe oben, Kapitel: Tanz als soziale Handlung mit kommunikativem Schwerpunkt.

⁶⁶¹ Peterson Royce 2002, 192-199, zufolge eignet sich Tanz besonders gut dazu, Empfindungen zu vermitteln.

⁶⁶² Od. 1,422 und Od.18,304.

diesen körperlich erfahrbar. Für die Freier ist die permanente Aktualisierung dieser Erfahrung im Verlauf der *Odyssee* besonders wichtig, da ihre Gemeinschaft eine Sonderform darstellt. Denn sie gründet nicht in langfristig gewachsenen gemeinsamen Grundwerten, die das Wohl vieler zum Ziel haben, sondern erwächst aus dem egoistisch motivierten Streben jedes einzelnen Mitglieds, Odysseus‘ Platz einzunehmen; sie lässt sich also als eine zeitlich begrenzte Zweckgemeinschaft charakterisieren, nicht als eine Polisgemeinschaft im eigentlichen Sinn. Der Zweck der Gemeinschaft der Freier besteht darin, Druck ausüben zu können, von dem sich jeder erhofft, dass er ihm zum Erreichen seines Ziels verhilft, und insofern ist jeder der Freier trotz seines individuellen Strebens auf diese Zweckgemeinschaft angewiesen.⁶⁶³ Naturgemäß zerfällt eine solche Gemeinschaft aber, sobald ihr Zweck nicht mehr erfüllt wird, was aufgrund der egoistischen Motivation eines jeden Freiers und Odysseus‘ nahender Rückkehr jederzeit der Fall sein kann. In dieser prekären Lage also ist Tanz für die Freier von großer symbolischer und gruppendiffusiver Bedeutung, da sich jeder von ihnen durch Tanz seiner Zugehörigkeit zu dieser fragilen, aber im Tanz gleichwohl als intakt erfahrenen Gemeinschaft versichert sein kann. Die mit der Dunkelheit aufziehenden Sorgen sind fort und jeder Freier darf sich weiterhin Hoffnung darauf machen, mit Hilfe seiner Mitstreiter selbige letztlich auszustechen und Odysseus‘ Platz einzunehmen.

Tanz im Anschluss an das Gemeinschaftsmahl bei Homer ist nicht nur mit dem Abend verbunden, sondern auch mit Trunkenheit. Letztere verstärkt dabei die kommunikative Funktion des Tanzes und verleiht damit den Botschaften, die Tanz kommuniziert, größere Bedeutung – erkennbar beispielsweise daran, dass Odysseus einen Zusammenhang zwischen Tanzen unter Alkoholeinfluss und Geschichtenerzählen zum Ausdruck bringt: „Das ist der Wein; der treibt uns herum; er befiehlt und ermutigt auch den Bedachtesten, mächtig zu singen und zärtlich zu lachen, macht ihn zum Tänzer und lockt ihm Geschichten heraus, die wohl besser nie er erzählte.“⁶⁶⁴ Tanz scheint also in Verbindung mit Alkoholkonsum eine besonders ausgeprägte kommunikative Funktion zu entfalten. Ein diachroner Vergleich mit anderen Berichten von Tanzdarbietungen unter Alkoholeinfluss legt den Schluss nahe, dass es sich hierbei um ein grundsätzliches Phänomen handelte: So verdeutlichen die Spartaner

⁶⁶³ Darauf, dass das Verhalten der Freier, sprich die „Absolutsetzung von prinzipiell legitimen und „normalen“ aristokratischen Werten bzw. Verhaltensweisen“, in diesem Falle die Absolutsetzung des Gastsrechts, sich nachteilig auf die Gesamtgemeinschaft auswirkt, und dass ein solches Verhalten bei Homer verurteilt wird, wies bereits Walter hin – Walter 1993, 41.

⁶⁶⁴ Od. 14,464-467.

über den Tanz der Heloten in betrunkenem Zustand ihren gemeinschaftlichen Zusammenhalt, ihre spartanische Identität in Abgrenzung zu den Heloten.⁶⁶⁵

Abgesehen von Tanzdarbietungen schildert Homer im Anschluss an den Verzehr der Speisen und Getränke beim homerischen Mahl auch Beratungsszenen.⁶⁶⁶ Dabei scheint er beide Aktivitäten als sich gegenseitig ausschließend aufzufassen. Denn in den Fällen, in denen das Mahl durch Tanz beschlossen wird, findet keine Beratung statt – und umgekehrt.⁶⁶⁷ Zudem ist Tanz zum einen, wie gezeigt, mit dem Abend verbunden und zum anderen mit Trunkenheit. Eine Beratung hingegen kann unter diesen beiden Voraussetzungen misslingen, wie ein Beispiel am Ende des Trojanischen Krieges zeigt: „Beide [= Agamemnon und Menelaos] beriefen zum Rat dann alle Achaier, doch beide nicht nach der Ordnung, so ganz ohne weitres, beim Sinken der Sonne – darum kamen die Söhne Achaias auch tüchtig betrunken“.⁶⁶⁸

Eine Beratung am Abend und in betrunkenem Zustand misslingt bei Homer, weil das notwendige gemeinschaftliche Zusammengehörigkeitsgefühl in einer solchen Situation nicht stark genug ausgeprägt ist. Denn am Abend kommen, wie oben ausgeführt, gemeinschaftsbezogene Sorgen auf, Zweifel an der Gemeinschaft sowie an der eigenen Zugehörigkeit zur Gemeinschaft. Doch gerade eine funktionierende Gemeinschaft ist eine wichtige Voraussetzung für das Gelingen von Beratungen. Daher verzichtet Agamemnon mitunter auch darauf, eine Beratung einzuberufen, um dort seine nächtlichen Sorgen zu besprechen, sondern wendet sich Rat suchend an Nestor.⁶⁶⁹

Beim Tanz verhält es sich nach homerischem Verständnis anders – er ist gerade abends wichtig, dann nämlich, wenn die Sorgen um gesamtgemeinschaftlich relevante Angelegenheiten am drückendsten sind, und Alkohol wirkt beim Tanz als Kommunikationsverstärker, nicht als Hindernis. Er scheint also Gemeinschaftlichkeit regelrecht zu stiften, zu fördern, wohingegen eine Beratung Gemeinschaftlichkeit überhaupt erst als Bedingung für ihr Gelingen benötigt. Tanz fungiert damit als Vorstufe politischer Beratungsverfahren und seine Analyse erlaubt, die Entstehung der Voraussetzungen ebensolcher Verfahren nachzuverfolgen.

⁶⁶⁵ Ausführlich hierzu das Kapitel: Tanz im Kontext der spartanischen Syssitien.

⁶⁶⁶ Exemplarisch Il. 9,89ff; Od. 4,65-70.

⁶⁶⁷ Eine Ausnahme hiervon scheinen die Phaiaken darzustellen, bei denen Tanz eine große Rolle im Kontext ihrer Mahlkultur spielt. Allerdings findet er nicht ausdrücklich nach dem Mahl statt und er wird vor allem nicht anstelle einer Beratung praktiziert.

⁶⁶⁸ Od. 3,137-139.

⁶⁶⁹ Vgl. Il. 10,1ff.

3.4.2. Tanz im Kontext der spartanischen Syssitien

Die Syssitien stellten einen zentralen Bereich des spartanischen Lebens dar und trugen wesentlich zum Selbstverständnis eines jeden Vollbürgers bei, war doch die tägliche Teilnahme am Gemeinschaftsmahl eine verpflichtende Voraussetzung zum Erlangen und Bewahren des Bürgerstatus.⁶⁷⁰ Etwa fünfzehn Personen⁶⁷¹ bildeten jeweils eine Gruppe, in der gespeist wurde. Jeder Mahlgenosse war dazu verpflichtet, ein festgeschriebenes Quantum an Lebensmitteln und Geld zur Versorgung der Mahlgemeinschaft beizutragen; war er dies zu leisten nicht mehr im Stande, schied er aus dem Syssition aus.⁶⁷² Zwar verbürgte die Konzeption der spartanischen Syssitien einerseits für jeden Mahlgenossen eine gewisse Gleichheit, insofern als die Abgaben für jeden gleich hoch waren, jeder ein gleiches Stimmrecht bei der Wahl neuer Mahlgenossen hatte und sich jeder durch die Möglichkeit Jagdhunde auszuleihen⁶⁷³ als Lieferant einer Sonderration von der Jagd hervortun konnte. Andererseits beförderte das System ein hohes Maß an Ungleichheit, wie beispielsweise das auf Exklusivität ausgerichtete Kooptationsverfahren, bei dem bereits eine Gegenstimme genügte, um einen Bewerber nicht aufzunehmen,⁶⁷⁴ zeigt. Auch der Umstand, dass nicht nur Sonderrationen von der Jagd beigesteuert werden konnten, sondern dass zudem Zukost in Form von Teilen des häuslichen Opfers oder von Weizenbrot in die Syssitien getragen wurde, ließ die Ungleichheit der Mahlgenossen zum Vorschein kommen, stellte sie sogar dezidiert in den Vordergrund.⁶⁷⁵ Denn sowohl die Möglichkeit zu jagen – die für den Eigentümer von Jagdhunden (und Pferden!) sicherlich näher lag als für denjenigen, der sich Jagdhunde ausleihen musste – als auch üppige Hausopfer auszurichten und Weizen anzubauen, war etwas, das den Vermögenderen vorbehalten blieb. Diese in Szene gesetzte Ungleichheit gilt daher als „Grundlage [..], auf der aristokratische Tugenden ausgespielt werden konnten“,⁶⁷⁶ und zwar Tugenden homerischer Prägung. Denn auch in den homerischen Epen waren die Mahlgenossen keinesfalls gleich und brachten ihren

⁶⁷⁰ Ausgenommen von der täglichen Teilnahme waren die beiden spartanischen Könige, wie bei Hdt. 6,57,3 und Plut. Lyk. 12,5 belegt ist, und wer gerade auf der Jagd war oder zu Hause opferte.

⁶⁷¹ Vgl. Plut. Lyk. 12,3.

⁶⁷² Vgl. Aristot. Pol. 1271a26-37. Zu den zu leistenden Abgaben siehe Plut. Lyk. 12: „Jeder Tischgenosse lieferte monatlich einen Scheffel Gerstenmehl, acht Maß Wein, fünf Minen Käse, zweieinhalf Minen Feigen und dazu für die Zukost eine geringe Summe Geldes.“

⁶⁷³ Vgl. Xen. Lak. Pol. 6,3.

⁶⁷⁴ Vgl. Plut. Lyk. 12,9-11.

⁶⁷⁵ Zu dem Spannungsverhältnis, das sich aus diesen zwei unterschiedlichen Idealvorstellungen – Gleichheit aller Mahlgenossen bei gleichzeitiger Zurschaustellung individuellen Reichtums – ergab, siehe im Detail Link, Stefan: Sparta, von innen gesehen, in: HZ 293, 2011, S. 323-371, hier S. 341-345.

⁶⁷⁶ Ebd., 345.

individuellen Reichtum im Kontext der Gemeinschaftsmahlzeiten zum Ausdruck.⁶⁷⁷ Zusammenfassend lässt sich damit anhand der Konzeption der spartanischen Syssitien eine, verglichen mit anderen Poleis, besonders stark ausgeprägte Kontinuität oder Adaption homerisch altaristokratischer Werte feststellen. Sie bildeten die Grundlage des spartanischen Selbstverständnisses und wurden – auch in anderen Bereichen⁶⁷⁸ – in besonderem Maße hochgehalten. Im Licht der bisherigen Erkenntnisse zur Bedeutung des Tanzes in der homerischen Welt macht dies das spartanische Syssitienwesen zu einem besonders geeigneten Fallbeispiel. Eben hieran zeigt sich die gestaltend eingesetzte Wirkmacht des Tanzes besonders deutlich.

Zugehörigkeit zu einem (möglichst prestigeträchtigen) Syssition war also eine Auszeichnung, die mitunter schwierig zu erwerben war und die durch die allmonatlichen Abgaben immer wieder aufs Neue verteidigt werden musste. Entsprechend stolz wurde innerhalb der einzelnen Syssitien die Teilhabe an dieser Institution in Szene gesetzt, was sich vor allem in der Abgrenzung gegenüber anderen, Nicht-Teilhabenden, niederschlug. Ausgedrückt wurde diese Abgrenzung auf unterschiedliche Arten, von denen eine als essentielle Komponente Tanz beinhaltete. Tanz bekam damit im Rahmen der Syssitien eine erzieherische Funktion;⁶⁷⁹ beispielsweise sollten Jungen, wie aus einer Schilderung Plutarchs hervorgeht, dabei zusehen, wie Heloten unter Alkoholeinfluss tanzten:

Auch sonst behandelten sie sie hart und roh. Zwangen sie sie doch zum Beispiel, viel ungemischten Wein zu trinken, und führten sie dann in die Syssitien, um den jungen Leuten zu zeigen, wie die Betrunkenheit aussieht, befahlen ihnen auch, unanständige und alberne Lieder zu singen und Tänze zu tanzen, und verboten ihnen die anständigen.⁶⁸⁰

Unsere antiken Gewährsmänner interpretieren diesen Tanz der Heloten in erster Linie als eine Demonstration der Folgen übermäßigen Alkoholkonsums. Demnach habe man den

⁶⁷⁷ Vgl. Il. 9,68-70: „Doch du, Agamemnon, [...] gib uns Alten ein Mahl, ein gebührendes, wie es dir ansteht.“

⁶⁷⁸ Mehrfach hierzu Link; besonders deutlich in Link, Stefan: Snatching and keeping: The motif of taking in Spartan culture, in: Figueira, Thomas J. (Hg.): Spartan Society, Swansea: Classical Press of Wales 2004, S. 1-24, hier S. 1-9.

⁶⁷⁹ Über den Beitrag der Syssitien zur Erziehung allgemein schreibt Plutarch: „Zu den gemeinschaftlichen Mahlen pflegten auch die Knaben zu kommen. Wie in eine Schule der Weisheit wurden sie hingeführt, hörten ernsthafte Gespräche, wurden Zeugen freimütiger Scherze und selbst daran gewöhnt, zu scherzen und ohne Grobheit zu spotten und Spott nicht übelzunehmen.“ – Plut. Lyk. 12,6. Auch Xenophon berichtet von der Anwesenheit von Jungen in den Syssitien – Xen. Lak. Pol. 3,5. Ob sie nun täglich oder zumindest regelmäßig teilnahmen, ist umstritten – so Rebenich in seinem Kommentar zu Xenophons *Lakedaimonion Politeia*: Xenophon. Die Verfassung der Spartaner, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Stefan Rebenich, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 104f., Anm. 47. Als sicher kann jedoch angenommen werden, dass sie zu bestimmten Anlässen in den Syssitien zugegen waren und einen solchen stellte das Vorführen betrunkenener Heloten dar, von dem Plutarch berichtet.

⁶⁸⁰ Plut. Lyk. 28.

anwesenden Jungen zeigen wollen, dass Trunkenheit zu peinlichem, in Plutarchs Worten unanständigem und albernem Verhalten führt. Xenophon zufolge sei es überhaupt ein großes Anliegen gewesen, mit Hilfe unterschiedlicher Maßnahmen den Konsum von Alkohol in Sparta möglichst klein zu halten.⁶⁸¹

Wie kam man jedoch zu dem Urteil, dass Trunkenheit und vor allem Tanz in betrunkenem Zustand „unanständig und albern“ waren? Widersprüchlich erscheint in diesem Zusammenhang, dass „acht Maß Wein“⁶⁸² zu den regelmäßig ans Syssition zu entrichtenden Abgaben zählten; verboten war Weinkonsum demnach nicht, er war vielmehr sogar festgeschriebener Bestandteil der Mahlgemeinschaften, und zwar in einer Menge, die durchaus für ein gesteigertes Maß an Trunkenheit genügte (zumal dann, wenn man in Rechnung stellt, dass die Syssitien täglich stattfanden). Zudem konnte Alkoholkonsum auch positive Effekte haben, so etwa die Entstehung von Kameradschaft oder die Verfestigung sozialer Bindungen, wie die Symposionkultur zeigt.⁶⁸³ Derartige Vorteile konnten letztlich von großer Bedeutung zum Beispiel im militärischen Kontext sein; so verweist auch Platon darauf, dass nahezu alle kriegerischen Poleis von Alkoholkonsum profitieren würden.⁶⁸⁴ Und dennoch zeigt Plutarchs Bericht vom Tanz der Heloten in betrunkenem Zustand eine klare Ablehnung von übermäßigem Alkoholkonsum in Sparta. Sie ist insofern erklärbar, als es sich um eine Ablehnung auf ideeller Ebene handelte: Sie erwuchs nämlich aus dem Versuch, alte, durch die Trinkkultur im Symposion etablierte Machtstrukturen durch neue, bürgerliche *homoioi*-Verbindungen zu ersetzen. Denn anders als die einstmals in Sparta üblichen Symposien, rückten die Syssitien das Essen, nicht das Trinken, in den Mittelpunkt.⁶⁸⁵ Dass dieser Versuch mehr oder weniger scheiterte,⁶⁸⁶ lässt das zugrunde liegende Ideal des Maßhaltens in Konsum von Alkohol zugunsten einer neuen spartanischen

⁶⁸¹ Vgl. Xen. Lak. Pol. 5,4; 5,7: Nach dem Gemeinschaftsmahl musste jeder noch in der Lage sein, den Heimweg im Dunkeln anzutreten. Von ähnlichen Maßnahmen zur Einschränkung des Alkoholkonsums berichten auch Dikaiarchos bei Athenaios (4,141b-c) und Kritias bei Athenaios (10,432d; 11,463f.). Ersterer gibt an, dass Wein in Sparta nur zum Essen, nicht jedoch danach getrunken werden durfte, und laut Kritias sollte jeder seinen eigenen Becher mitbringen, um keine durch das Trinken aus einem Gemeinschaftsbecher entstehenden sozialen Bindungen zu fördern. Auch die Tatsache, dass die Syssitien täglich stattfanden, spricht dafür, dass es keine ausufernden Trinkgelage gab.

⁶⁸² Plut. Lyk. 12.

⁶⁸³ Vgl. Murray, Oswyn: War and the Symposium, in: Slater, William J. (Hg.): Dining in a Classical Context. ND Ann Arbor, Michigan University Press 1995, S. 83-104, hier S. 83f.

⁶⁸⁴ Vgl. Plat. nom. 637d-e.

⁶⁸⁵ Hinweise für das Auftreten von Kritik am Verhalten des Adels in der Mitte des 7. Jahrhunderts v.Chr. lassen sich in den Elegien des Tyrtaios finden. Zu viel Weingenuss wird bei Homer als abträglich für die Beratung im Anschluss an das Mahl erachtet – Od. 3,137-139 –, man mag sich möglicherweise also auch in diesem Punkt an dem homerischen Vorbild orientiert haben.

⁶⁸⁶ Siehe dazu Link, Stefan: „Durch diese Tür geht kein Wort hinaus!“ (Plut. Lyk. 12,8). Bürgergemeinschaft und Syssitien in Sparta, in: Laverna 9, 1998, S. 82-112., hier S. 102ff.

Bürgerlichkeit unbeschadet. Trunkenheit war also im Grunde nicht „unanständig und albern“, sondern in einem speziellen Sinne ‚unspartanisch‘.

Daher wurde das Fehlverhalten unter Alkoholeinfluss auch nicht etwa als Bestrafung von Spartanern vorgeführt, sondern es wurden dazu eigens Heloten in die Syssitien gebracht und zum Trinken sowie Tanzen gezwungen. Platon schreibt, dass man die Nachahmung des Hässlichen, Unangebrachten vermeiden und sie stattdessen „Sklaven und angeworbenen Fremden“⁶⁸⁷ vorschreiben solle, da man auf diese Weise das Hässliche kennenlernen und von dem Schönen unterscheiden könne, um sich entsprechend an letzterem zu orientieren.⁶⁸⁸ Dieser erzieherische Effekt lässt sich also auch in Sparta beobachten: Mit dem Tanz der Heloten wollte man in Sparta eine ideelle Abgrenzung von einer Statusgruppe versinnbildlichen, die als ‚unspartanisch‘ schlechthin angesehen wurde – die Heloten.

Das Vorführen der tanzenden Heloten in den Syssitien stellte damit eine Alteritätserfahrung zur Festigung der eigenen Identität dar. Dass gerade Heloten bei dieser Lehrmethode zum Einsatz kamen, ist nicht zufällig und steht in Verbindung mit der *homoioi*-Ideologie, mit dem Kern des spartanischen Selbstverständnisses also. Denn die Heloten waren seit dem Zweiten Messenischen Krieg ein Ausweis all dessen, was mit dem *homoios*-Sein, mit der Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Vollbürger also, verbunden wurde. Zudem waren sie essentiell für das Erwirtschaften der Beiträge und damit für die Zugehörigkeit zu den Syssitien, gehörten selbst jedoch nicht zu den Mahlgenossen.⁶⁸⁹ Dass die Abgabe der Hälfte ihrer Erträge an die Spartiaten als Kriegsbeute nach homerischem Vorbild etabliert wurde, konnte Link überzeugend herausarbeiten, womit auch hier wieder die enge Verknüpfung des spartanischen Selbstverständnisses mit der homerischen Tradition zum Vorschein tritt.⁶⁹⁰ Heloten in den Syssitien zu präsentieren, war also eine Verdeutlichung des eigenen Status als Bürger und zugleich als altaristokratischer Kämpfer: „To judge from the image the Spartiates projected of themselves, each Spartan citizen as a warrior successfully extorted booty“.⁶⁹¹ Anders als Plutarch zunächst vermuten lässt, ging es bei dem Tanz der Heloten in den Syssitien folglich um mehr als nur darum, die Auswirkungen übermäßigen Alkoholkonsums zu veranschaulichen. Es ging um die Demonstration des Bürgerseins, um die für das eigene Selbstbild so wichtige ständige Erneuerung der Abgrenzung von allen, die nicht dazugehörten⁶⁹² und die Verpflichtung aller, die zusahen,

⁶⁸⁷ Plat. nom. 816e.

⁶⁸⁸ Vgl. Plat. nom. 816d-e.

⁶⁸⁹ Vgl. etwa Tyrt. F5.

⁶⁹⁰ Vgl. Link 2004, 3-6.

⁶⁹¹ Ebd., 5.

⁶⁹² Zur Bedeutung der Abgrenzung: Link 1998, 104f.

auf die Grundlagen der spartanischen Bürgerlichkeit: Ordnung, Disziplin und Eingliederung in die Gemeinschaft.

Wenn nun die Heloten in betrunkenem Zustand tanzen mussten, ist dieser Tanz also nicht nur Ausdruck ihrer Trunkenheit, sondern er ist auch Ausdruck ihrer Nicht-Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft der Syssition-Teilnehmer, mithin der bürgerlichen Gemeinschaft. „Unanständig und albern“, wie Plutarch formuliert, war dieser Tanz im Einzelnen deswegen, weil er eben von Heloten getanzt wurde: In ihrer Statusrolle als Nicht-Spartaner waren sie von der regulären Erziehung ausgeschlossen, hatten folglich auch keine Kenntnisse von der durch Tanz vermittelten und in ihm ausgedrückten Ordnung und Disziplin. Ihr Tanz war daher nicht nur aufgrund ihres betrunkenen Zustands „unanständig“, sondern auch, weil er die für gemeinschaftliches Zusammenleben notwendige Ordnung nicht auszudrücken vermochte.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Zuweisung von Statusrollen und Zugehörigkeiten durch Tanz geschah. Er visualisierte eine Dichotomie: Das Verhalten der Heloten auf der einen und das der *homoioi* im Syssition auf der anderen Seite.⁶⁹³ Die anwesenden Jungen erfuhren so, wie sie sich gerade nicht verhalten sollten,⁶⁹⁴ wenn sie zur Gruppe der *homoioi* dazugehören wollten. Denn diese hatten Teil an der spartanischen Erziehung und, so impliziert es Plutarch, tranken den Wein nicht unverdünnt und wurden auch in dieser Hinsicht nicht zu unanständigen Tänzen verleitet.⁶⁹⁵ Tänze erscheinen hier folglich als ein Kennzeichen der Zugehörigkeit zu einer sozialen und gesellschaftlichen Gruppe. Verstärkt wurde die Zugehörigkeit im vorliegenden Fall durch die Abgrenzung von den Heloten als einer nicht bürgerfähigen Gruppe;⁶⁹⁶ im Kontext der Syssitien, die ohnehin

⁶⁹³ Grundlage für diese Dichotomie mag die von Meier hervorgehobene Übertragung des Rügerechts von Mitgliedern der eigenen Gemeinschaft auf die Heloten gewesen sein – Meier, Mischa: Aristokraten und Damoden. Untersuchungen zur inneren Entwicklung Spartas im 7. Jahrhundert v. Chr. und zur politischen Funktion der Dichtung des Tyrtaios, zugl. Diss. Bochum 1998, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998, S. 219.

⁶⁹⁴ Das Lernen am Beispiel (und eben auch am Negativbeispiel) wurde als probates Mittel in vielen Bereichen der spartanischen Erziehung angesehen. So etwa überliefert in Plut. Lyk. 14, wo „Spottverse“, oder in Plut. Lyk. 21, wo „Hohngesänge“ als Erziehungsmittel eingesetzt werden.

⁶⁹⁵ Die Gefahr, dass Alkoholkonsum zu falschem Verhalten verleiten kann, beschreibt ebenfalls Homer: „Das ist der Wein; der treibt uns herum; er befiehlt und ermutigt auch den Bedachtesten, mächtig zu singen und zärtlich zu lachen, macht ihn zum Tänzer und lockt ihm Geschichten heraus, die wohl besser nie er erzählte.“ – Od. 14,464-467. Gänzlich untersagt war der Genuss von Alkohol, wie an den zu leistenden Abgaben ans Syssition deutlich wird, nicht; wichtig war, das richtige Maß einzuhalten. Hingewiesen sei dazu auch auf Xen. Lak. Pol. 5,4; 5,8-9, demzufolge zu viel Alkoholkonsum der körperlichen Fitness schade und man, da die Erhaltung und Steigerung ebendieser gemäß seiner stereotypen Vorstellung vom spartanischen Streben nach militärischer Überlegenheit unbedingt Ziel aller Anstrengungen sein müsse, Alkohol nur in Maßen genießen solle.

⁶⁹⁶ Eine aufwärtsgerichtete soziale Mobilität der Heloten ist erst ab der klassischen Zeit zu beobachten, als Heloten eine immer größere Rolle in der Armee spielten, sie also durch Wehrdienst den Status der Neodamoden erlangen konnten. Der genaue Bürgerstatus der Neodamoden ist allerdings unklar, wird dem eines Vollbürgers jedoch vermutlich nachgestanden haben. Siehe hierzu ausführlicher: Figueira, Thomas:

eine systemimmanente Neigung zur Abgrenzung hatten, kam dieser Effekt besonders deutlich zum Tragen.

Sicherlich wären auch andere Demonstrationsformen der Zuweisung von Statusrollen und Zugehörigkeiten denkbar, doch erscheint der Tanz als ein besonders geeignetes Mittel, da er in der Lage ist „to express and transmit feelings, experiences and ideas which, at a deep level of significance, are not verbally translatable.“⁶⁹⁷ *Homoios*-Sein, Bürger-Sein, war in Sparta ein Konzept, das mit vielschichtigen Wert- sowie Idealvorstellungen verbunden war, die auszudrücken in besonderem Maße der Tanz vermochte. Denn die „multisensual immediacy of dance“⁶⁹⁸ begründet sein großes kommunikatives Potential. Tanz vermag somit, Dinge auf einer tieferen Ebene als Sprache auszudrücken, Dinge wie Zugehörigkeit, Status und Identität eben auch körperlich erfahrbar zu machen. Dabei stand im Falle des Tanzes der Heloten (aus spartanischer Perspektive) stets das Prinzip der Abgrenzung zur Selbstvergewisserung der eigenen Identität im Vordergrund, ein Prinzip, das auch aus der sozialanthropologischen Tanztheorie bekannt ist. So werden bestimmten Gruppen bestimmte Tänze zugeschrieben, seien dies nun Frauen und Männer⁶⁹⁹ oder wie im Falle Spartas eben Bürger und Nicht-Bürger. In diesem Sinne stellte Tanz ein „identity symbol“⁷⁰⁰ dar.

Helotage and the Spartan Economy, in: Powell, Anton (Hg.): *A Companion to Sparta. Volume 2*, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 565-595, besonders S. 566f. Außerdem: Fisher 2018, 200f.

⁶⁹⁷ Giurchescu 2001, 110.

⁶⁹⁸ Peterson Royce 2002, 162.

⁶⁹⁹ Vgl. Giurchescu 2001, 113.

⁷⁰⁰ Ebd., 114.

3.5. Tanz in der Erziehung – Musterfall Sparta

Der Begriff *mousike* bedeutete für unsere antiken Gewährsmänner nicht allein (instrumentale) Musik, sondern umfasste ebenfalls Gesang und Tanz.⁷⁰¹ Wenn nun beispielsweise Aristoteles fordert, *mousike* solle Teil der Erziehung sein,⁷⁰² so versteht er darunter ein Konglomerat aus gesungener Poesie, begleitet von Instrumenten und Tanz. Auch Plutarch hebt die Bedeutung der *mousike* für die Erziehung hervor und lobt den Eifer, mit dem sie in Sparta betrieben wurde.⁷⁰³ Die erzieherische Funktion dieser Praxis entstehe, so Plutarch weiter, durch die Verbindung zwischen dem Inhalt der Lieddichtung und der im Rhythmus dazu ausgeführten Bewegungen. Ein ganz ähnliches theoretisches Konzept vertritt Athenaios, der „die Figuren nur als Ausdruck dessen, was gesungen wurde“,⁷⁰⁴ versteht. Gesang konnte demnach um eine körperliche Komponente erweitert werden, die den Inhalt der Lieder auf eine andere, eindrücklichere Ausdrucksebene transponierte. Die Körperlichkeit des Tanzes begründet auch aus sozialanthropologischer Sicht seine Wirkungsmacht und macht ihn zu einer Ausdrucksform „immediate in its impact not only for the dancer but for the observer as well“.⁷⁰⁵

Auch heben unsere antiken Gewährsmänner den Wert des Tanzes in der Erziehung zu kämpferischer Tapferkeit hervor. Platon schreibt: „Wir müssen unser Leben mit gewissen Spielen verbringen, mit Opfern und Singen und Tanzen; das soll uns einerseits in den Stand setzen, die Götter für uns gnädig zu stimmen, und andererseits auch die Feinde abzuwehren und im Kampfe zu siegen“.⁷⁰⁶ Der bei Athenaios überlieferte mutmaßliche Ausspruch des Sokrates – „Jene jedoch, die in Chören am schönsten die Götter verehren, die sind die Besten im Krieg“⁷⁰⁷ – weist in eine ähnliche Richtung. Er veranlasste Athenaios zu den Schlussfolgerungen, dass Tanz einer „Feldübung beim Militär“ gleiche und eine „Vorwegnahme der Übungen bei der Ausbildung für den Kriegsdienst“⁷⁰⁸ sei. Tanz stärke neben der „allgemeinen Zucht“ auch die „körperlichen Fähigkeiten“⁷⁰⁹ und gehe damit sogar über eine Feldübung hinaus.

⁷⁰¹ Vgl. Hes. theog. 2-8: Künste, die die Musen pflegen.

⁷⁰² Vgl. Aristot. Pol. 1339b24f.

⁷⁰³ Vgl. Plut. Lyk. 21.

⁷⁰⁴ Athen. 14,628d.

⁷⁰⁵ Peterson Royce 2002, 159.

⁷⁰⁶ Plat. nom. 803e.

⁷⁰⁷ Athen. 14,628e.

⁷⁰⁸ Athen. 14,628e-f.

⁷⁰⁹ Athen. 14,628f.

Damit ermöglichte Tanz also eine Integration der in der Lieddichtung festgehaltenen Ideale in die Erziehung; durch ihn konnten sie gleichzeitig ausgedrückt und vermittelt werden. Bei dieser Vermittlung war dem Gesetzgeber vor allem daran gelegen, die Gemeinschaft der Bürger zu fördern und einzuüben. Zudem war Tanz in der militärischen Erziehung förderlich, die darauf abzielte, kämpferische Tapferkeit in den Dienst der Gemeinschaft zu stellen.

Welch prominente Rolle Tanz in der spartanischen Gesellschaft insgesamt spielte, verdeutlicht bereits die Bezeichnung ihrer Agora als *choros*.⁷¹⁰ Die Integration von Tanz in die Erziehung gründet darüber hinaus in der für Sparta so charakteristischen Nachahmung des homerischen Vorbildes als Basis des eigenen, spartanischen Selbstverständnisses. So erfahren wir von den Phaiaken, dass sie „geschulte Tänzer [sind] in frühesten Jahren“⁷¹¹ und dass auf dem Schild des Achill noch junge Mädchen und Jungen bereits einen komplizierten Reigentanz beherrschen, der dem eines Daidalos würdig ist.⁷¹² Auch vor dem Hintergrund einer vergleichsweise recht umfangreichen Quellenlage lässt Sparta dies zu einem Musterfall werden, an dem sich zeigen lässt, wie Tanz in ein Erziehungswesen integriert werden konnte und zu welchen Resultaten dies führte.

Die Faszination für die spartanische *agoge* ist seit jeher ungebrochen. Die moderne althistorische Forschung zeigt sich gleichermaßen wie antike Autoren darum bemüht, sowohl ihre Spezifika zu erklären als auch das Erziehungswesen in seiner Gesamtheit zu verstehen. Die Vorstellung von der Absonderlichkeit der spartanischen Lebensweise mag dabei den Blick beeinflusst haben, ist jedoch gleichzeitig auch ein Grund für das große Interesse am spartanischen Erziehungswesen. Dieses Interesse führte letztlich dazu, dass heute ein relativ umfangreiches Quellenmaterial zur *agoge* vorliegt. Quellen aus klassischer Zeit wie etwa die Werke Platons, Xenophons und Aristoteles‘ werden vor allem durch die auf das erste nachchristliche Jahrhundert zurückgehende Lykurg-Biographie Plutarchs ergänzt. Aufgrund der diachronen Natur des Quellenmaterials ist es nur mit Abstrichen möglich, die *agoge* zu einem bestimmten Zeitpunkt in Spartas Geschichte genau zu charakterisieren. Hinzu kommt, dass die jeweiligen Darstellungsabsichten der antiken Autoren in besonderem Maße berücksichtigt werden müssen, da gerade die Auseinandersetzung mit der Geschichte Spartas häufig von stereotypen Denkmustern

⁷¹⁰ Siehe dazu ausführlich das Kapitel: Der Tanzplatz von Sparta – eine Fallstudie.

⁷¹¹ Od. 8,263.

⁷¹² Vgl. Il. 18,590ff. sowie das Kapitel: Die *choros*-Szene (Hom. Il. 18,590-606).

durchsetzt ist. Die Schlussfolgerungen, die hier gezogen werden, haben daher weniger zum Ziel, den Zustand der *agoge* zu einem bestimmten Zeitpunkt zu beschreiben, als vielmehr das ihr zugrundeliegende Ideal, ihren Geist, über einen Zeitraum von der archaischen bis zur klassischen Zeit zu erfassen.⁷¹³ Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf dem Tanz als Teil der spartanischen Erziehung.

In unseren Quellen werden vor allem jene Bestandteile der *agoge* ausgiebig beschrieben, die (vorgeblich) eine Verbesserung der körperlichen Kraft, Ausdauer und Leidensfähigkeit zum Ziel hatten,⁷¹⁴ da man diese Fähigkeiten für die militärischen Erfolge Spartas verantwortlich machte. Neben diesem Part der Erziehung gab es jedoch zusätzlich eine Unterweisung in den auch für andere Poleis üblichen Lehrgegenständen wie Lesen, Schreiben, Rhetorik und Rechnen.⁷¹⁵ Im Rahmen dieser Zweiteilung in gymnische und grammatische Bestandteile nahm die *mousike* einen besonderen Platz ein: zum einen deswegen, weil sie nicht nur für die Jungen vorgeschrieben war, sondern auch für die Mädchen,⁷¹⁶ und zum anderen, weil sie beide Bereiche der Erziehung miteinander vereinte und damit eine Schnittstelle bildete, an der sich der Kern des Erziehungsideals am deutlichsten manifestiert.⁷¹⁷

⁷¹³ Dabei soll nicht unterstellt werden, dass sich die spartanische Gesellschaft im Lauf der Zeit gar nicht oder nur sehr langsam veränderte. So allerdings Richer, der in Bezug auf die *agoge* dem in den Quellen häufig gezeichneten Bild eines traditionsverhafteten spartanischen Staates zu folgen scheint – Richer, Nicolas: Spartan Education in the Classical Period, in: Powell, Anton (Hg.): A Companion to Sparta. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 525-542, hier S. 527. Dass dieses Bild vom konservativen Sparta Eingang in unsere Quellen gefunden hat, führt jüngst Flower überzeugend auf die Instrumentalisierung der Autorität des mythischen Gesetzgebers Lykurg als Legitimationsstrategie zurück: Ganz grundsätzlich wurde zur Begründung einer Neuerung für sie eine Tradition erfunden, die auf Lykurg zurückführte, oder die Neuerung wurde zu einer Maßnahme erklärt, die den von Lykurg eigentlich intendierten Zustand wiederherstellte – Flower, Michael A.: Spartan Religion, in: Powell, Anton (Hg.): A Companion to Sparta. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 425-451, hier S. 426.

⁷¹⁴ Exemplarisch Xen. Lak. Pol. 2,2-6.

⁷¹⁵ So Ducat 2006, 120f., der davon ausgeht, dass sich das Level der Allgemeinbildung in Sparta nicht sehr von dem anderer Poleis unterschied. Die bei Plut. Lyk. 16,10 zu findende Behauptung, die spartanische Erziehung lege keinen Wert auf intellektuelle Bestandteile, sieht Ducat als weit verbreitetes Vorurteil.

⁷¹⁶ Plut. Lyk. 21 und 14: Mädchen sollten laut Plutarch auch im „Laufen, Ringen, Diskus- und Speerwerfen“ unterwiesen werden, „damit die Zeugung der Kinder in kräftigen Körpern erfolge“. Seine Beobachtung an sich dürfte auch für das klassische Sparta schon zutreffen; seine eugenische Deutung dagegen dürfte für sein Sparta-Bild typisch sein.

⁷¹⁷ Wenn Plutarch die Erziehung als „größte und wichtigste Aufgabe des Gesetzgebers“ – Plut. Lyk. 14 – bezeichnet, so stellt er sie deutlich in den Dienst der Gemeinschaft, wodurch alles, was ebendieser zuträglich ist, erziehungsrelevant wird. Die permanente Kontrolle durch den *paidonomos* und in seiner Abwesenheit durch alle anderen Bürger, der sich die Jungen während ihrer Erziehung unterordnen mussten (vgl. Xen. Lak. Pol. 2,2; 2,10; 6,2), ist ein Zeichen dafür, dass die Erziehung in Sparta als Angelegenheit der gesamten Gemeinschaft betrachtet wurde, mithin eines ihrer Hauptanliegen darin bestand, die Jugend auf ihre spätere Rolle in dieser Gemeinschaft vorzubereiten, sie gewissermaßen zu guten Bürgern zu erziehen. So lässt sich auch die von Plutarch überlieferte Praxis erklären, dass sich Jungen eine begründete Meinung über Mitbürger bilden sollten und diese vom *eiren* bewertet und eine nicht gemeinschaftskonforme entsprechend bestraft wurde (vgl. Plut. Lyk. 18,3-4) – das Erlernen des Bürgerseins am Beispiel bildete einen Teil der Erziehung. Folgerichtig war das erfolgreiche Absolvieren der *agoge* eine der Voraussetzungen, um in den Kreis der spartanischen Vollbürger aufgenommen zu werden (dazu Xen. Lak. Pol. 3,3). Dass die Betonung von

Umgesetzt wurde dieses Ideal durch das Einüben von Tänzen innerhalb der *choroi*, die dabei buchstäblich als Integrations *k r e i s e* fungierten; sie boten die Möglichkeit, die Teilhabe an der Gemeinschaft im Kleinen zu üben. So formten die Mitglieder eines *choros* eine soziale Gruppe. Die Beziehungen der einzelnen Mitglieder zueinander waren vergleichbar mit der Binnenstruktur einer *hetairia*: Jedes Mitglied war qua Zugehörigkeit zum *choros* einer unter Gleichen, musste sich jedoch gleichzeitig dem Leiter des *choros*, dem *choregos*, unterordnen.⁷¹⁸ Dies erzeugte eine doppelte Verpflichtung – nämlich dem *choregos* gegenüber zur Folgeleistung und den anderen *choros*-Teilnehmern gegenüber zur Solidarität. Man blieb in der Regel für längere Zeit in demselben *choros*, ähnlich der Organisation der *agelai*.⁷¹⁹ Die Integration in diese besondere Form der sozialen Gruppe stellte einen wichtigen Baustein der spartanischen Erziehung dar und zeigt, in welch hohem Maß konkrete Tanzpraxis in Sparta die Sozialisation in der Gemeinschaft und die Teilhabe an Gemeinschaftlichkeit förderte. (Chor-)Tanz machte Gemeinschaft erfahrbar, und das von einem frühen Stadium der Erziehung an bis ins Erwachsenen- und sogar Greisenalter.⁷²⁰ Das Erleben von Gemeinschaftlichkeit durch professionelles Tanztraining trug somit zur Formung einer bürgerlichen Identität bei. Tanz in diesem Sinne als „identity marker“⁷²¹ zu nutzen, machte das professionelle Training überhaupt erst notwendig, denn „when dance is used as a symbol of identity, it usually differs qualitatively from dance that is used for recreation.“⁷²² So waren für formale Tänze, die spartanische bürgerliche Identität auszudrücken vermochten, bessere technische Fähigkeiten erforderlich, als man normalerweise ohne Tanztraining vorzuweisen hatte.

Angeleitet wurden die *choroi* jeweils von einem *choregos*. Seine Aufgaben bestanden darin, die Tanzbewegungen zu erstellen sowie einzuüben und den Tanz mit einem

Gemeinschaftlichkeit nur einen Aspekt der spartanischen Erziehung ausmachte, „dass die spartanische Erziehung auf zwei grundverschiedenen und untereinander widersprüchlichen Kriterienkatalogen zugleich beruht“, konnte Link 2011, 358-366 überzeugend darlegen; Zitat: S. 366, Anm. 146. Der Tanz lässt sich in diesem Sinne jedoch klar dem Bereich der öffentlichen, gemeinschaftsfördernden Sphäre zuordnen, weshalb jener im Folgenden verstärkt in den Blick genommen wird.

⁷¹⁸ Vgl. Calame 2001, 34. Ausführlich zum Wesen der Hetairie: Welwei, Karl-Wilhelm: Polisbildung, Hetairos-Gruppen und Hetairien, in: Gymnasium 99, 1992, S. 481-500, vor allem S. 484-491.

⁷¹⁹ Vgl. Calame 2001, 214-219, der auf der Grundlage semantischer Erwägungen zu dem Schluss gelangt, eine *agela* und ein *choros* seien strukturell ähnliche Vereinigungen gewesen.

⁷²⁰ Dazu Calame: „the education of the citizen and his wife takes place through integration into choral groups that confer on the arts of the Muses an educational function“ – Calame, Claude: Pre-Classical Sparta as Song Culture, in: Powell, Anton (Hg.): A Companion to Sparta. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 177-201, hier S. 180. Ähnlich ebenfalls: Christesen, Paul: Sparta and Athletics, in: Powell, Anton (Hg.): A Companion to Sparta. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 543-564, hier S. 559.

⁷²¹ Peterson Royce 2002, 155.

⁷²² Ebd., 163.

Musikinstrument zu begleiten, mithin eine „*choral order*“⁷²³ zu etablieren und aufrechtzuerhalten. Gelernt wurden Lieder und Tänze durch *mimesis*.⁷²⁴ Diese Technik förderte die präzise Verinnerlichung der Liedtexte und Tanzbewegungen, wobei letztere besonders dazu beitrugen, gemeinschaftsförderliche Werte wie Ordnung und Harmonie zu vermitteln,⁷²⁵ Werte, die als Voraussetzungen gemeinschaftlichen Zusammenlebens sowie für seinen Erhalt eine zentrale Bedeutung hatten.

Ordnung als gemeinschaftsförderndes Prinzip wurde dabei nicht nur durch das Tanztraining selbst vermittelt, sondern fand ihren Niederschlag auch in der Strukturierung der einzelnen *choroi*. So gab es gute und weniger gute Plätze;⁷²⁶ eine Zuteilung der Plätze erfolgte nicht unmittelbar und ausschließlich nach tänzerischen Fähigkeiten, sondern nach Auszeichnung in bürgerlichen Tugenden. Feiglinge etwa, so berichtet Xenophon, hätten stets die schlechtesten Plätze im *choros* einnehmen müssen.⁷²⁷ Ein Feigling war nach spartanischem Verständnis jemand, der sein Leben im sieglosen Kampf gerettet und folglich einen ruhmvollen Tod in der Schlacht vermieden hatte, also zum *tresan*, zum ‚Zitterer‘, geworden war, und nun ein ehrloses Dasein fristen musste. So galt es als Schande, einen Zitterer in seiner Mahlgemeinschaft zu haben, er musste jedem auf der Straße aus dem Weg gehen, sogar Jüngeren seinen Sitzplatz überlassen und weder er selbst noch seine weiblichen Angehörigen konnten sich Hoffnung auf eine Heirat machen.⁷²⁸ Die *performance* in der Schlacht als Indikator für die Ehre und Gesinnung eines Mannes zu betrachten, ist eine Logik, die bereits am Beispiel der Darstellung homerischer Zweikämpfe und der Rolle von Tanz sowie Tanzrhetorik im Kontext kämpferischer Auseinandersetzungen herausgearbeitet werden konnte.⁷²⁹ Erneut lässt sich damit für Sparta eine ausgeprägte Orientierung am homerischen Vorbild attestieren, das die Grundlage des eigenen Selbstverständnisses bildete und zugleich eine konkrete praktische Umsetzung in Form von gesetzlich verankerten Verhaltensnormen erfuhr. Ganz in diesem Sinne lässt sich dann auch eine weitere Strafe für Zitterer begreifen, nämlich das Verbot, die homerische Barttracht zu tragen, indem der

⁷²³ Calame 2001, 264. In einigen Fällen war der *choregos* nicht allein der Choreograph eines *choros*, sondern auch Dichter der Lieder, zu denen getanzt wurde, wie z.B. im Falle Sapphos.

⁷²⁴ Vgl. Aristot. Pol. 1339a43-1339b4.

⁷²⁵ Vgl. Calame 2001, 234.

⁷²⁶ Ersichtlich wird dies aus der Beschwerde von Agesilas (Damonidas) darüber, dass ihm ungerechtfertigterweise ein schlechter Platz im *choros* zugewiesen wurde. Siehe Xen. Kyr. 3,3,70; 1,6,18 Plut. mor. 208d-e; 219e; 149a; Xen. Ages. 2,17.

⁷²⁷ Vgl. Xen. Lak. Pol. 9,5. Für Kreta berichtet Ephoros bei Strabon, dass einige Epheben als besonderes Privileg einen Ehrenplatz während der *choroi* bekamen – Strab. 10,4,21. Ob sich dieser Platz in der Gruppe der Tanzenden selbst befand oder im Publikum, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden.

⁷²⁸ Vgl. Xen. Lak. Pol. 9,4-5.

⁷²⁹ Vgl. das Kapitel: Tanz im Kontext aristokratischer performance im Kampf und als Teil von Kampfparänesen bei Homer – „...die Memmen sind alle geblieben...“ (Hom. Il. 24,260).

Schnauzbart nur zur Hälfte abrasiert werden durfte: „Befahlen sie dem ‚Zitterer‘, sich den eigentlich ausgeschorenen Schnauzbart zur Hälfte stehen zu lassen, so zwangen die Ephoren ihn nicht nur zu einer albernen Barttracht, sondern beraubten ihn (in diesem Punkt) der Hälfte seines vollbürgerlichen Erscheinungsbildes.“⁷³⁰ Und von nicht minderer symbolischer Wucht war eben auch die Regel, Zitterern einen schlechten Platz im *choros* zuzuweisen. So kam die bei Homer erstmals greifbare Rolle des Tanzes in dieser Zuweisung ganz praktisch zum Tragen. Tanz wurde in Sparta im Rahmen archaischer Formsprache eingesetzt, um (bürgerliche) kollektive Identität und Teilhabe an der Gemeinschaft zu kommunizieren, sie sogar regelrecht einzufordern. Über Tanz wurde andersherum also gemeinschaftliche Teilhabe im Rahmen der gemeinsam festgelegten Ordnung ausgedrückt: Ein Zitterer, der die Werte, die der gemeinsamen Identität zugrunde lagen, nicht mehr erfüllte, mithin dem Sinnhorizont, an dem sich das Handeln und Verhalten jedes Gemeinschaftsmitgliedes zu orientieren hatten, nicht mehr gerecht wurde, durfte also auch nicht mehr in demselben Maße an der symbolischen Ausdrucksform der Identität teilhaben; sei dies nun in Form der Barttracht oder eben in Form des *choros*-Tanzes.⁷³¹

Bemerkenswert an den einzelnen Bestrafungen eines Zitterers ist, dass es sich um soziale, gesellschaftliche Stigmatisierungen handelte, die vor allem durch ihre öffentliche Sichtbarkeit an Wirkmacht gewannen. Einen nur halben Schnauzbart zu tragen war ebenso entehrend wie ein schlechter Platz im *choros*. Durch diese Form der Bestrafung wurde nach spartanischem Verständnis die bürgerliche Unzulänglichkeit sowohl für die anderen Mitglieder des jeweiligen *choros* als auch bei Auftritten für die gesamte Gemeinschaft sichtbar gemacht. Damit kam dem *choros* als Gradmesser für die Gemeinschaftsfähigkeit, sprich Bürgerlichkeit eines jeden Spartaners, ganz grundsätzlich eine große Rolle zu und Tanz wurde in diesem Zusammenhang als besonders effektives Kommunikationsmittel auf der Ebene der Identitäts- sowie Wertevermittlung eingesetzt.

Auch das Erziehungsziel, kämpferische Tapferkeit im Sinne des *homoioi*-Ideals einzuüben, wurde unter anderem mit Hilfe des Tanzes angestrebt: Die große Mehrheit

⁷³⁰ Link, Stefan: Das frühe Sparta: Untersuchungen zur spartanischen Staatsbildung im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr., St. Katharinen: Scripta-Mercatura-Verlag 2000, S. 14. Für weitere Details zur Genese des „Schnauzbartbefehls“ siehe ebd., 11-14.

⁷³¹ Interessant ist, dass wir nichts von einem Ausschluss aus dem *choros* lesen. Ganz analog verhielt es sich mit der Barttracht: Die drastischste Strafe in Form einer kompletten Rasur blieb dem Zitterer erspart. Und auch auf die Syssitien trifft das gleiche zu: Zwar galt es als Schande, einen Feigling im Syssition zu haben; von einem Ausschluss aus der Mahlgemeinschaft lesen wir jedoch nichts. Die *ratio* des Gesetzgebers scheint also nicht so sehr in einem kompletten Ausschluss nicht mehr gemeinschaftsfähiger Bürger bestanden zu haben, als vielmehr in deren augenfälliger Stigmatisierung. Wie schon beim Tanz der Heloten im Syssition zeigt sich auch hieran das Prinzip des Lernens am Negativbeispiel sowie der Festigung der eigenen Identität durch die Abgrenzung von anderen.

unserer antiken Gewährsmänner erblickte in zahlreichen Maßnahmen und Eigenheiten der spartanischen Erziehung ein militärisches Training. Sei es die Verpflichtung, barfuß zu laufen, oder ungeachtet der Außentemperatur immer dieselbe Kleidung zu tragen oder Lebensmittel zu stehlen oder überhaupt die allumspannende Verhaltenskontrolle durch Aufseher und Bürger⁷³² – all diese Aspekte veranlassten unsere antiken Beobachter dazu, die *agoge* als Vorbereitung auf den Krieg zu sehen.⁷³³ Allerdings legt eine genauere Betrachtung der genannten Maßnahmen nahe, dass sie nur sehr bedingt dazu geeignet waren, kämpferische Fähigkeiten tatsächlich und ganz konkret auszubilden.⁷³⁴ Vielmehr erscheint es so, dass „Spartan education seems to *mimic*, rather than actually to be, a training for war.“⁷³⁵ Militärische Tugenden wurden im Rahmen der spartanischen Erziehung also auf Parallelfeldern erzeugt und gefördert.

In diesem Prinzip einer Ausbildung auf Parallelfeldern kam dem Tanz (und dem ihm eigenen Lernen durch *mimesis*) große Bedeutung zu: In Verbindung mit Musik bestand die erzieherische Wirkung des Tanzes in „assimilating by *mimesis* a precise set of contents“.⁷³⁶ Zum einen machten die Inhalte der Lieder, zu denen getanzt wurde, das „set of contents“ aus. Zu nennen ist hier beispielsweise Tyrtaios, dessen Lieder eine „front-rank role in the moral and civic education of the young“⁷³⁷ spielten und dessen Fragmente 7 und 8 Paradebeispiele sind, in denen der Dichter direkt die Jugend adressiert; Fragment 8, Zeile 27 lässt zudem das mimetische Prinzip deutlich erkennen: „Nur durch tapfere Tat wird einer das Kämpfen erlernen.“⁷³⁸ Zum anderen sind die Tanzbewegungen selbst gemeint, sie „gave the citizen-soldiers a sense of order, discipline, and harmony“.⁷³⁹ So war das Erlernen des Tanzens mit dem Befolgen genauer Anweisungen verbunden sowie deren körperlicher Umsetzung und erforderte zudem disziplinierte Wiederholungen, bis die Bewegungen korrekt ausgeführt wurden. Auch das harmonische Zusammenspiel mit den anderen Mitgliedern des *choros* musste mühevoll erarbeitet werden, was Fähigkeiten förderte, die dem spartanischen Erziehungsziel der kämpferischen Tapferkeit zuträglich waren. Daher stellte Tanz in diesem Zusammenhang ein solch effektives Parallelfeld dar, vereinte er doch die Vermittlung geistiger Einstellungen und Werte, die für die Verve beim tatsächlichen

⁷³² Zu diesen Bestimmungen Xen. Lak. Pol. 2; 4; 5; 7.

⁷³³ Vgl. Aristot. Pol. 1338b9-38. Ebenso Xenophon (Hell. 7,1,8), Thukydides (Thuk. 1,84,3; 2,39,1-2) und Platon (nom. 688a; 666e).

⁷³⁴ So auch Ducat 2006, 146-148.

⁷³⁵ Ducat 2006, 147.

⁷³⁶ Calame 2001, 231.

⁷³⁷ Ducat 2006, 132.

⁷³⁸ Tyrt. F8, Z. 27.

⁷³⁹ Calame 2001, 234.

Kampf erforderlich waren, mit körperlicher Aktivität, die ebenfalls für den Kampfeinsatz geschult werden musste.⁷⁴⁰

Zum Erreichen der beiden maßgeblichen spartanischen Erziehungsziele – Förderung der Gemeinschaft der Bürger und der kämpferischen Tapferkeit – trug Tanz vor allem dadurch bei, dass er (1.) die Gelegenheit zur Bildung von Integrationskreisen bot, innerhalb derer die Teilhabe an der Gemeinschaft der Bürger eingeübt und damit eine bürgerliche Identität geformt werden konnte, (2.) dass er die für gemeinschaftliches Zusammenleben notwendige Ordnung im Rahmen der *choros*-Organisation erlebbar und sichtbar machte und (3.) dass er mittels seiner mimetischen Natur ein Parallelfeld darstellte, auf dem geistige und körperliche Voraussetzungen für erfolgreichen Kampf gleichzeitig eingeübt werden konnten.

⁷⁴⁰ Siehe hierzu auch das Kapitel: Die Entstehung des Waffentanzes und seine Bedeutung in der militärischen Ausbildung.

3.6. Tanz und Religion – Musterfall Sparta

Opfer und andere religiöse Rituale wurden in der Regel von Tänzen oder Prozessionen „and other types of structured movement that circumscribed the central act of sacrifice“⁷⁴¹ begleitet. Diese Begleitung stellte nicht nur eine bloß ästhetisch ansprechende Ergänzung der Zeremonien dar, sondern vermittelte gezielt „religious and social messages“.⁷⁴² Hier soll vor allem untersucht werden, welche Auswirkungen Tanz in religiösen Kontexten auf gesellschaftlicher Ebene hatte, und welchen Einfluss dies auf die Gemeinschaft der Polisbürger ausübte.

Erneut bietet sich Sparta als Musterfall an, um die Verbindung von Tanz und Religion vor einem gesellschaftlichen Hintergrund zu untersuchen. So stellen zahlreiche Quellen die Spartaner als besonders fromm dar, als peinlich genau darauf bedacht, religiöse Praktiken ungeachtet möglicher negativer Folgen einzuhalten. Je nach Darstellungsabsicht der Autoren habe das wahlweise dazu geführt, dass man sich bei politischen und militärischen Entscheidungen mehr auf das Orakel von Delphi als auf taktisches Urteilsvermögen verlassen habe⁷⁴³ oder, dass man aufgrund verschiedener religiöser Feste wichtige militärische Aktionen versäumt habe.⁷⁴⁴ Denn, so Herodot: „sie hielten ihre Pflichten gegen den Gott für höher als gegen die Menschen.“⁷⁴⁵ Dieses Bild der spartanischen Frömmigkeit hat mehrere mögliche Ursprünge. Einer von ihnen verweist auf die Figur des Lykurg, der der Tradition zufolge seine tiefgreifenden und zahlreiche Bereiche der spartanischen Gesellschaft prägenden Reformen durch Apollon in Delphi legitimieren ließ, was zu einer Präsenz des Göttlichen im täglichen Leben der Spartaner geführt habe.⁷⁴⁶ Allerdings lässt

⁷⁴¹ Lonsdale 1993, 1.

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ So soll laut Herodot zum Beispiel Leonidas unter dem Einfluss eines Orakelspruches den Pass an den Thermopylen nicht verlassen haben: Hdt. 7,220. Auch an anderer Stelle trafen die Spartaner einen wichtigen Entschluss aufgrund eines – in Wahrheit manipulierten – Orakelspruches: Hdt. 5,63.

⁷⁴⁴ Von derartigen Versäumnissen berichtet Herodot mehrfach: Statt in der Schlacht von Marathon den Athenern zur Seite zu stehen, hätten die Spartaner lieber ihr Fest der Karneen gefeiert (Hdt. 6,106). Auch hätten die Karneen dazu geführt, dass Leonidas mit nur 300 Kämpfern zu den Thermopylen gezogen sei (Hdt. 7,206). Mag dieses spartanische Verhalten bei Herodot auch deutlich im Zeichen seiner pro-athenischen Position stehen und damit nicht zwangsläufig als Ausweis spartanischer Frömmigkeit gedeutet werden können, so zeigen weitere Berichte bei Thukydides (Thuk. 5,82) und Xenophon (Xen. Hell. 4,5,11) jedoch, dass den Spartanern von unterschiedlicher Seite durchaus eine Neigung dazu nachgesagt wurde, religiösen Belangen einen hohen Stellenwert beizumessen.

⁷⁴⁵ Hdt. 5,63,2.

⁷⁴⁶ Vgl. Flower, Michael A.: Spartan ‚Religion‘ and Greek ‚Religion‘, in: Hodkinson, Stephen (Hg.): Sparta. Comparative Approaches, Swansea: Classical Press of Wales 2009, S. 193-229, hier S. 193 sowie Nafissi, Massimo: Lykurgos the Spartan „Lawgiver“: Ancient Beliefs and Modern Scholarship, in: Powell, Anton (Hg.): A Companion to Sparta. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 93-123, hier S. 99-102.

sich nicht mit Sicherheit sagen, ob nicht die Religiosität selbst die Legitimierung der lykurgischen Reformen eher bedingte, als dass sie aus dieser Legitimierung entstanden ist. Ein anderer, überzeugenderer Ursprung spartanischer Frömmigkeit liegt in dem hohen Stellenwert von Disziplin und Gehorsam; beide Werte hätten ihren Niederschlag auch in der Ausübung von Religion gefunden.⁷⁴⁷ Dies deutet auf eine systemimmanente Verzahnung von gesellschaftlichen Werten mit religiösen Praktiken, wie sie grundsätzlich auch in anderen Poleis zu finden war, in Sparta jedoch ganz besonders eng gewesen zu sein scheint. Spartanisches Religionsverständnis zeichnete sich also durch ein hohes Maß an Frömmigkeit aus, die gesellschaftlich tief verwurzelt war: Das genaue Einhalten von Ritualen zur Besänftigung der Götter war von entscheidender Wichtigkeit, da man glaubte, dass das eigene kollektive Unglück aus der Missstimmung der Götter resultierte – wie etwa das große Erdbeben des Jahres 464 v. Chr., das als Folge des sakralrechtlichen Vergehens der Vertreibung schutzsuchender Heloten aus einem Heiligtum gesehen wurde.⁷⁴⁸ Ein möglichst genaues Befolgen vorgeschriebener Rituale und religiöser Praktiken diente, da die gesamte Gemeinschaft vom Unglück bedroht wurde, nicht nur der Zufriedenstellung der Götter, sondern auch der Festigung von „social cohesion and of social control“.⁷⁴⁹ Besonders geeignet waren in diesem Zusammenhang religiöse Feste wie etwa die Gymnopädien, da sie hochgradig emotionale kollektive Erfahrungen darstellten, die die Gemeinschaftsmitglieder miteinander verbanden.⁷⁵⁰ Den Rahmen für diese kollektiven, gemeinschaftsstiftenden Erfahrungen boten die während der Feste ausgetragenen Wettkämpfe zwischen den Chören und Chortänze im Allgemeinen.⁷⁵¹ Die Teilnahme hieran war für einen Großteil der Vollbürger, unabhängig von Alter und Geschlecht, verpflichtend. Während andere Poleis den Schwerpunkt religiöser Feierlichkeiten vor allem auf öffentliches Opfern und die Verteilung von Fleisch oder auf die Aufführungen von Tragödien und Komödien legten,⁷⁵² räumte Sparta also dem Tanz eine Schlüsselrolle im Kontext religiöser Feste ein.

Vor allem die drei großen Feste – die Gymnopädien, die Karneen und die Hyakinthien – integrierten Tanz in Form von *choroi* und Wettkämpfen in ihren Ablauf, über den vornehmlich aus Quellen klassischer und späterer Zeit Details bekannt sind;⁷⁵³ Erklärungen

⁷⁴⁷ Flower 2018, 429.

⁷⁴⁸ Vgl. Thuk. 1,128,1.

⁷⁴⁹ Flower 2018, 427.

⁷⁵⁰ Vgl. Flower 2009, 207.

⁷⁵¹ Vgl. ebd.

⁷⁵² Zur allgemein griechischen religiösen Praxis siehe ebd.

⁷⁵³ Hyakinthien: Hdt. 9,7, 9,11; Thuk. 5,23,4-5; Xen. Ages. 2,17; Xen. Hell. 4,5,11; Strab. 6,3,2; Athen. 4,139d-f, 4,173f; Paus. 3,19,1-5. Gymnopädien: Hdt. 6,67; Thuk. 5,82,1-3; Plat. nom. 633c; Xen. Mem. 1,2,61; Xen. Hell. 6,4,16; Plut. Ages. 29,2-3; Plut. Lyk. 15,1; Plut. Mor. 238a-b, 1134b-c; Paus. 3,11,9;

zur Funktion einzelner Bestandteile der Feste finden sich hingegen kaum, weshalb hier der Versuch unternommen werden soll, eine heuristische Analyse des Tanzes während der Feste vorzunehmen. In den Quellen ebenfalls nicht überliefert sind die vollständigen Texte der Lieder, zu denen getanzt wurde, doch selbst wenn diese vorlägen, „we would still lack an essential component of their performance context: the music and dance that accompanied the words.“⁷⁵⁴ Dieser Mangel an Informationen über die konkreten Tanzbewegungen ist für das hier vorgebrachte Anliegen jedoch kein Hindernis, da Tanz in erster Linie als multidimensionales Geschehen mitsamt seinen sozialen und politischen Implikationen gewürdigt wird; die genaue Ausgestaltung einzelner Tanzbewegungen kann angesichts dessen im Sinne einer „functional study“⁷⁵⁵ vernachlässigt werden.

Die prominente Rolle des Tanzes in der spartanischen Religionspraxis zeigt seine ihm eigene Fähigkeit, Gemeinschaft erlebbar und sichtbar zu machen. Er war in besonderem Maße dazu geeignet, im Rahmen religiöser Feste Gemeinschaftlichkeit als ideellen Wert zu präsentieren, einen Wert, der im religiösen wie politischen Bereich – zwei Bereichen, die sich in Sparta, wie gezeigt, stark vermengten – gleichermaßen bedeutsam war. Tanz unterstützte dabei vor allem drei der Hauptfunktionen religiöser Feste in Sparta: Das Definieren, Artikulieren und Stärken einer gemeinsamen Identität; die Bestätigung von gesellschaftlicher Ordnung durch die Lenkung und Rückversicherung normativen Verhaltens; die Qualifizierung für und das Verdeutlichen von Zugehörigkeit zur Gemeinschaft.⁷⁵⁶

Die gemeinsame Identität der Spartaner wurde im Rahmen der Tänze bei religiösen Festen auf unterschiedliche Arten artikuliert. Zunächst sind hier die Teilnehmer zu nennen. Zwar spielte beispielsweise bei den Hyakinthien vor allem die Jugend und zwar insbesondere am zweiten Tag des dreitägigen Festes eine wichtige Rolle, doch prinzipiell war es ein Fest für die gesamte Gemeinschaft, denn „every element of the city took turns to play a role“.⁷⁵⁷ Zudem liegen für das Fest der Gymnopädien ab der klassischen Zeit Berichte über Besucher

Athen. 15,678b-c. Karneen: Hdt. 7,206; Thuk. 5,54, 5,75,2-3; Pind. P. 74-81; Kall. Ap. 71-79; Athen. 4,141e-f, 14,635e-f; Paus. 3,13,4.

⁷⁵⁴ Flower 2018, 435.

⁷⁵⁵ Peterson-Royce 2002, 65. Während bei einer „functional study“ die Funktion des Tanzes untersucht und selbiger zu diesem Zweck in seinem Gesamtkontext betrachtet wird, beschäftigt sich eine „structural study“ mit unterschiedlichen Tanzbewegungen, -mustern, -stilen usw. Für eine ausführlichere Unterscheidung der beiden anthropologischen Analyseansätze siehe oben das Kapitel: Tanz als soziale Handlung.

⁷⁵⁶ Ganz grundsätzlich zu den Festen siehe vor allem Petterson, Michael: *Cults of Apollo at Sparta. The Hyakinthia, the Gymnopaidiai and the Karneia*, Stockholm: Svenska Institutet i Athen 1992; Calame 2018; Fisher 2018; Flower 2009 u. 2018; Richer 2018.

⁷⁵⁷ Ducat 2006, 265.

aus anderen Poleis vor;⁷⁵⁸ sie waren hier ebenfalls in das Tanzgeschehen integriert, insofern als sie in ihrer Rolle als Zuschauer eine Projektionsfläche für die Darbietungen der Tänzerinnen und Tänzer boten. Diese agierten als Repräsentationsfiguren der Gemeinschaft, wodurch sie spartanische Identität gegenseitig voreinander und vor Außenstehenden sichtbar machten. Ihr gemeinsames Agieren im *choros*-Verband ließ sie als Einheit erscheinen.

Neben dem Teilnehmerkreis und den Zuschauern trug auch der Austragungsort der Tänze zur Artikulation der spartanischen Identität bei. Betrachtet man den *choros* in diesem Zusammenhang als sozialen Handlungsraum und berücksichtigt die Wechselwirkungen zwischen Raum und den in ihm stattfindenden Handlungen, wird die Relevanz des Tanzes für die Gemeinschaft offensichtlich.⁷⁵⁹ Denn zum einen wird er durch den Raum, in dem er stattfindet, also dem *choros* auf der Agora, in das Zentrum gemeinschaftlichen Lebens gerückt und muss daher diesem Raum angemessen sein, sich den Maßgaben anpassen, die der Raum als solcher für Handlungen vorgibt; Tanz auf der Agora muss mithin Gemeinschaftlichkeit in Form von identitätsrepräsentierenden Tänzen befördern. Zum anderen macht Tanz den *choros* auf der Agora erst zum Zentrum gemeinschaftlichen Lebens, da nicht nur ein bestimmter sozialer Raum bestimmte Handlungen vorgibt, sondern umgekehrt auch bestimmte Handlungen Räume konstituieren.

Vor diesem Hintergrund wird ebenfalls die ordnungsstiftende Kraft des Tanzes im Kontext religiöser Feste erkennbar. Neben der Ordnung, die der *choregos*, wie oben beschrieben, ohnehin in seinem *choros* implementierte, waren auch die aufzuführenden Tänze nicht spontan, sondern folgten einer zuvor festgelegten und eigens auf das jeweilige Fest zugeschnittenen Darbietungsabsicht. Denn um Feste „würdig zu begehen, bedurfte es überzeugender, eindrucksvoller Formulierungen ihres Sinnes. Dazu waren künstlerische Produktionen und deren Umsetzungen durch geschultes Personal erforderlich.“⁷⁶⁰ Bei der Umsetzung der konkreten Tänze bestand ganz unabhängig von den einzelnen Tanzbewegungen, über deren Details, wie festgestellt, keine Informationen in unseren Quellen vorliegen, somit grundsätzlich der Zwang, sich innerhalb der Tanzgruppe konform zu verhalten, im wahrsten Sinne also nicht aus der Reihe zu tanzen; nicht-konformes Verhalten hätte eine Herabstufung innerhalb des Integrationskreises der Tanzgruppe zur

⁷⁵⁸ Vgl. Xen. Mem. 1,2,61; Plut. Ages. 29,3.

⁷⁵⁹ Zur allgemeinen soziologischen Betrachtung der Wechselwirkungen zwischen Raum und Handlungen siehe oben das Kapitel: Der Tanzplatz als sozialer Handlungsraum.

⁷⁶⁰ Latacz, Joachim: Archaische Periode, in: Görgemanns, Herwig (Hg.): Die griechische Literatur in Text und Darstellung, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ²1998, S. 325.

Folge gehabt – einen schlechten Platz im *choros*. Auch jenseits des *choros*, innerhalb der alltäglichen Gemeinschaft, musste man sich gemäß der etablierten und durch konformes Verhalten immer wieder bekräftigten gesellschaftlichen Ordnung verhalten, um eine Herabstufung zu vermeiden. So wurden zum Beispiel die Rechte unverheirateter Männer insofern gemindert, als ihnen das Zuschauen bei den Gymnopädien verwehrt wurde;⁷⁶¹ ausgedrückt wurde diese Herabstufung, die durch nicht gesellschaftskonformes Verhalten – sprich nicht verheiratet zu sein – ausgelöst worden war, im Kontext von Tanz: Nicht einmal als Zuschauer sollten die ‚Ordnungsbrecher‘ an Tanz teilhaben dürfen. Wie bei der Zuweisung eines schlechten Platzes im *choros* für Zitterer⁷⁶² verfiel man also auch in diesem Fall auf Tanz als wirkungsmächtige Strafe bei nicht gemeinschaftskonformem Verhalten. Damit wird die enge Verbindung von Tanz und der Lenkung sowie Rückversicherung normativen Verhaltens im Sinne der Gesamtgemeinschaft deutlich. Man bewerkstelligte in Sparta also bemerkenswerterweise in zahlreichen Bereichen eine Übersetzung der im und durch Tanz vermittelten Gemeinschaftlichkeit in konkrete Verhaltensregeln samt Strafen bei Zuwiderhandlung. Sowohl das Erfüllen bürgerlicher Tugenden als auch das Versagen auf diesem Gebiet wurde in Sparta im Tanz ausgedrückt; er scheint in diesem Zusammenhang vor allem deswegen ein so effektives Kommunikationsmittel gewesen zu sein, weil er in besonderer Weise mit der kollektiven spartanischen Identität verbunden war: Sich bewusst in die homerische Tradition stellend,⁷⁶³ bediente man sich in Sparta eben auch ganz selbstverständlich homerischer Formsprache, in der Tanz, wie gezeigt, als essentieller Teil eines idealen gemeinschaftlichen Miteinanders fest etabliert war.

Die dritte Hauptfunktion religiöser Feste, das Herstellen und Verdeutlichen von Zugehörigkeit, wurde ebenfalls mit Hilfe des Tanzes erfüllt. Wettkämpfe zwischen verschiedenen *choroi* bildeten einen festen Bestandteil der großen spartanischen Religionsfeste. Sie integrierten weite Teile der Bevölkerung und erfüllten als regelrechte „*collective competitions*“⁷⁶⁴ eine soziale Funktion, indem sie die Teilhabe an der

⁷⁶¹ Vgl. Plut. Lyk. 15.

⁷⁶² Für eine ausführliche Diskussion siehe S. 149f.

⁷⁶³ Ausführlich zu der engen Verbindung des spartanischen Selbstverständnisses mit homerischen Werten und Idealen die Kapitel: Tanz im Kontext der spartanischen Syssitien und Tanz in der Erziehung – Musterfall Sparta.

⁷⁶⁴ Flower 2018, 440.

Gemeinschaft regulierten.⁷⁶⁵ Besonders deutlich wird dies an der bei Pollux⁷⁶⁶ und Plutarch⁷⁶⁷ überlieferten *trichoria*, die einen wichtigen Bestandteil der Gymnopädien darstellte. Drei *choroi* traten hier gleichzeitig gegeneinander an: Einer bestehend aus Jungen, einer aus jungen Männern und einer aus alten Männern.⁷⁶⁸ Laut Plutarch sangen die *choroi* begleitend zu ihren Tänzen Folgendes: „Wir waren einstmals wehrhaft junges Volk“, ihm erwidernd sangen die in den Jahren der Kraft: „Wir sind es jetzt; versuch es, wenn du willst!“, und zu dritt sang der Chor der Knaben: „Wir aber werden noch viel stärker sein.“⁷⁶⁹ Die *trichoria* versinnbildlichte mit Hilfe des Tanzes also, dass die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft ein Gut darstellte, für das man sich zum einen durch sein Alter, zum anderen durch seinen Einsatz für die (militärischen) Interessen der Gemeinschaft qualifizieren musste.⁷⁷⁰

„Collective activities, it seems to me, were the expression of the civic community as a whole in archaic cities.“⁷⁷¹ Tanz als kollektive Aktivität im Kontext religiöser Feste in Sparta vermochte es in besonderem Maße, Identität, Ordnung und Zugehörigkeit in einem gemeinschaftsrelevanten Kontext erfahrbar zu machen und damit die Bedeutung dieser drei Größen für die Gemeinschaft zu versinnbildlichen. Die Konsolidierung einer Gemeinschaft auf Grundlage einer gemeinsamen Identität, einer festgelegten Ordnung und der Vergabe von Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft stellte einen wichtigen Schritt auf dem Weg zu sich weiter ausdifferenzierenden politischen Handlungsräumen dar, die ein immer höheres Maß an Komplexität mit dem Fortschreiten der Genese der Polis-Staatlichkeit entfalteten. In diesem Zusammenhang kommt Tanz als Medium zur Vergewisserung der eigenen Gemeinschaftlichkeit eine politische, nämlich die Politen der Polis betreffende, Bedeutung zu.

⁷⁶⁵ In seiner Analyse des Zusammenhangs zwischen athletischen Wettkämpfen und Bürgerrecht stellt Fisher 2018, 189 treffend fest: „access to membership may often involve not only a qualification by descent but also, or in some cases instead, a successful level of performance in certain kinds of masculine activity, such as those which display desirable skills in physical contests such as warfare, athletics, or choral song-dance“.

⁷⁶⁶ Vgl. Poll. Onom. 4,107.

⁷⁶⁷ Vgl. Plut. Lyk. 21,3; mor. 238a-b; 544e.

⁷⁶⁸ Ungewöhnlich war, dass alte Männer tanzten, wie auch Ducat 2006, 270 feststellte.

⁷⁶⁹ Plut. Lyk. 21,3.

⁷⁷⁰ Beide Kriterien – Alter und Grad an kämpferischer Tapferkeit – waren auch für das Fortkommen in der *agoge* wichtig.

⁷⁷¹ Schmitt-Pantel, Pauline: Collective Activities and the Political in the Greek City, in: Murray, Oswyn; Price, Simon (Hgg.): The Greek City. From Homer to Alexander, Oxford: Clarendon Press 1990, S.199-213, hier S. 205.

4. Schlussbetrachtungen – Die Bedeutung des Tanzplatzes und des Tanzes für die Formierung der Polis

Wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, trugen Tanz sowie komplexe Tanzgeschehen innerhalb des Handlungsräums, den der Tanzplatz darstellte, einen entscheidenden Teil zur Etablierung von Gemeinschaftlichkeit in den Gemeinwesen archaischer Zeit und damit letztlich zur Formierung der Polis insgesamt bei.

Um eine Gemeinschaft zu formen, die in der Lage war, die zentralen und im Verlauf der archaischen Zeit immer drängender werdenden Gemeinschaftsaufgaben – Streitschlichtung, soziale Integration, Entscheidungshandeln⁷⁷² – zu bewältigen, waren vor allem drei Aspekte wesentlich: (1.) Eine kollektive Identität, für die Teilhabe an der Gemeinschaft und ein Gefühl der Zugehörigkeit zur Gemeinschaft fundamental sind; (2.) am Gemeinwohl orientiertes Handeln und Verhalten sowie (3.) das Etablieren einer Ordnung, die inneren Frieden sicherte. Tanz wurde bewusst dazu eingesetzt, diese Aspekte auszustalten und zu versinnbildlichen, wodurch er die Polisgemeinschaft wesentlich formte.

4.1. Kollektive Identität, Zugehörigkeit und Teilhabe

Kollektive Identität gründet Assmanns Auffassung nach wesentlich in der Zugehörigkeit zu sowie der Teilhabe an einer Gemeinschaft, wobei beides über unterschiedliche „Symbolsysteme“ vermittelt werden kann:

Das Bewußtsein sozialer Zugehörigkeit, das wir ‚kollektive Identität‘ nennen, beruht auf der Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis, die durch das Sprechen einer gemeinsamen Sprache oder allgemeiner formuliert: die Verwendung eines gemeinsamen Symbolsystems vermittelt wird. Denn es geht dabei nicht nur um Wörter, Sätze und Texte, sondern auch um Riten und Tänze, Muster und Ornamente, Trachten und Tätowierungen, Essen und Trinken, Monamente, Bilder, Landschaften, Weg- und Grenzmarken. Alles kann zum Zeichen werden, um Gemeinsamkeit zu kodieren. Nicht das Medium entscheidet, sondern die Symbolfunktion und Zeichenstruktur.⁷⁷³

Tanz ist, da er mehrere Sinne gleichzeitig anspricht, ein sehr elaboriertes Symbolsystem, das die kollektive Identität einer Gemeinschaft kodiert.

Am deutlichsten zeigt sich das in der uns vorliegenden Überlieferung an der Einrichtung und Bedeutung des Tanzplatzes. Als Handlungsräum, der Tanz einen Bedeutungsrahmen

⁷⁷² Vgl. Seelentag 2015, 61-64. So auch schon Walter 1993, 18, Anm. 28.

⁷⁷³ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: C. H. Beck ⁸2018, S. 139.

gab, spielte er eine wichtige Rolle in der Formierung einer kollektiven Identität. Eine Bestätigung eben hierfür findet sich in der Verwendung der Epitheta καλλίχορος und εὐρύχορος bei Homer – so konnte gezeigt werden, dass sie die Funktion des Tanzplatzes als Identitätskennzeichen, über das sich die Polisgemeinschaft selbst identifizierte und über das sie auch von Außenstehenden identifiziert werden konnte, zum Ausdruck bringen. Der Begriff *choros* als Synonym für die spartanische Agora weist in dieselbe Richtung: Der Tanzplatz als Ort, an dem sich die kollektive Identität einer Gemeinschaft kristallisierte, wurde zum Symbol der Polis.

Als derart wichtiger Bestandteil einer Polis ist der Tanzplatz nicht nur im homerischen Idealbild von Polisgestaltung verankert, sondern wurde in vielen Poleis archaischer Zeit ebenfalls ganz selbstverständlich bei der bewussten Gestaltung der eigenen Umwelt berücksichtigt. Besonders deutlich zeigen dies die öffentlichen Räume der neugegründeten Kolonien im westlichen Mittelmeerraum. Seine Lage in der Öffentlichkeit machte den Tanzplatz dabei für alle Gemeinschaftsmitglieder zugänglich und garantierte so die Teilhabe an der gemeinsamen Identitätsbildung.

Es war der Tanzplatz, der als Kristallisierungspunkt der kollektiven Identität einer Gemeinschaft den Raum bot, innerhalb dessen die drei für eine politische Gemeinschaft zentralen Gemeinschaftsaufgaben – Streitschlichtung, soziale Integration, Entscheidungshandeln – bewältigt werden konnten. So bildet der Tanzplatz das Vorbild für den bei Homer erwähnten „heiligen Kreis“, der auf dem Schild des Achill so eindrucksvoll in Szene gesetzt das gesamte Spektrum gemeinschaftlicher Aufgabenbewältigung zeigt, und der mit der fortschreitenden Formierung der Polis zur Agora ausgestaltet wurde, deren zentrale politische Bedeutung gerade vor dem Hintergrund raumtheoretischer Erkenntnisse eindrücklich vor Augen steht. Damit ist die Agora als politischer (Handlungs-)Raum auf den Tanzplatz zurückzuführen, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass auch mit der zunehmenden baulichen Gestaltung öffentlicher Räume und ihrer Ausformung zu komplexen Agorai der Tanzplatz weiterhin fest mit der Agora, dem Ort also, an dem sich das gemeinschaftliche Leben größtenteils abspielte, verbunden blieb.

Nicht nur die Lage des Tanzplatzes, sondern auch der Tanz selbst symbolisierte gesamtgemeinschaftliche Teilhabe. Tanz involvierte nämlich neben den Tänzern ebenso sehr die Zuschauer; er wurde als gesamtgemeinschaftliche Aktivität begriffen. Wenn auf Scheria getanzt wird, handelt es sich um ein Geschehen, an dem eben auch die Zuschauer, mithin die gesamte Polis beteiligt ist, indem jene den Takt vorgeben oder sich durch Zurufe bemerkbar machen oder applaudieren, während immer wechselnde Gruppen tanzen.

Gleches begegnet auf dem Schild des Achill, auf dem sich das Volk als Zuschauer an dem Tanzgeschehen beteiligt. Gesamtgemeinschaftliche Teilhabe wurde auch in Sparta mit Hilfe von Tanz versinnbildlicht, wenn im Kontext der Gymnopädien und Hyakinthien Tanzgeschehen ritualisiert durchgeführt wurden, die die gesamte Gemeinschaft auf unterschiedliche Weise einbanden, sei es als Tanzende oder als Zuschauer. Gruppentanz im *choros* fand vor allem zu Anlässen statt, die die Gesamtgemeinschaft betrafen, wie zum Beispiel anlässlich von Kultfesten, aber auch bei Wettkämpfen. Zwar hatte ein *choros* einen Anführer, der sich von der Gruppe abhob, und einzelne seiner Mitglieder stachen aufgrund persönlicher Vorzüge und Fähigkeiten gegebenenfalls hervor, aber Ziel dieses Tanzes war immer, dass alle Tänzer eins wurden, Einheit und Gemeinschaftlichkeit ausstrahlten.⁷⁷⁴ Damit verfügte der Gruppentanz über eine große Integrationskraft; im Tanzgeschehen kondensierte die gesamtbürgerliche Gemeinschaft.

Die sich hierin offenbarenden grundsätzlich integrative Funktion des Tanzes auf dem Tanzplatz konnte sodann auf einer tiefgründigeren Ebene zur Selbstinszenierung einer Gemeinschaft instrumentalisiert werden. So kennt bereits Homer den Tanzplatz auf der Agora auch als Bühne für eine besondere Art von Statusdemonstration. Die phaiakischen Königssöhne präsentieren hier Tanz als Adelstugend im Kontext eines statuskonstituierenden Agons, allerdings tun sie dies stellvertretend für die Gesamtgemeinschaft. Denn sie konkurrieren nicht tatsächlich miteinander um ihren jeweils individuellen Status, sondern demonstrieren durch ihre Tanzdarbietung dem Fremden, Odysseus, die Überlegenheit der Phaiaken und ihrer Selbstinszenierung als Polis von Tänzern insgesamt. Damit wird eine Auszeichnung des Adels auf die Gesamtgemeinschaft übertragen, welche dadurch definiert und in ihrem Zusammenhalt gestärkt wird. Bei der Genese des Waffentanzes begegnete dasselbe Prinzip: Indem er an die Stelle des Waffentragens, das vor allem der Aristokratie zur Statusdemonstration diente, trat, wurde er zum Mittel der Selbstaristokratisierung der gesamten Polisgemeinschaft (zumindest ihres männlichen Teils im wehrfähigen Alter). Der durch immer komplexer werdende Gemeinschaftsaufgaben zunehmende Bedarf, sich als wehrhafte Gesamtgemeinschaft auszudrücken, wurde durch Tanz bedient, da er ein hierfür höchst geeignetes, wenn nicht überhaupt das geeignete Ausdrucksmittel darstellte. Über den Waffentanz artikulierte man seine Wehrhaftigkeit, seine Fähigkeit, die Gemeinschaft nach außen zu verteidigen und für ihren Erhalt einzutreten.

⁷⁷⁴ Anders verhielt es sich demgegenüber beim *komos* und *thiasos*, die zwar auch als Gruppentänze zu betrachten sind, bei denen die Gemeinschaftlichkeit jedoch nicht im Vordergrund stand.

Bei der Formierung von Gemeinschaften fungiert eine kollektive Identität als „Stabilisierungsmechanismus [und] erfüllt damit Legitimierungs- und Erhaltungsfunktionen.“⁷⁷⁵ Da die Ausübung von Tanz diese Identität multisensorisch erlebbar macht, stärkt Tanz ein Gefühl von Gemeinschaftlichkeit. So beispielsweise im Falle der Freier auf Ithaka, die sich ihrer Gemeinschaft durch Tanz versichern, und dies besonders nachdrücklich und allabendlich aufs Neue, da es sich um eine Zweckgemeinschaft handelt, zu der sich jeder Einzelne nur solange zugehörig fühlt, wie er ihren und sie seinen Zweck verfolgt. Angesichts dieser durchaus prekären Zugehörigkeit braucht es die ständige Erneuerung einer Gemeinschaftserfahrung in besonderem Maße, und dafür scheint eben der Tanz am besten geeignet zu sein – und nicht etwa ein intellektueller Diskurs des gesprochenen Wortes (wie er in andersgelagerten Fällen, jedoch in derselben Situation, in Gestalt der Ratsversammlung Platz griff). Nicht das (häufig) strittige Wort führt zur Gemeinschaft, sondern der Vollzug des feststehenden Rituals, des Tanzes. Eine Bestätigung hierfür findet sich in der spartanischen Praxis, betrunkenen Heloten in den Syssitien zum Tanzen zu zwingen und damit die eigene spartanische Identität zu stärken. Denn der regelmäßig wiederholte Tanz der betrunkenen Heloten inszenierte eine Alteritätserfahrung zur Festigung und Abgrenzung der eigenen (Bürger-)Identität. Wie man in gemeinschaftskonformer Weise tanzte, das war deswegen auch selbstverständlicher Teil der spartanischen Erziehung.

Wie dieser Tanz betrunkener Heloten in den Syssitien zeigt, eignete sich Tanz also auch dazu, gemeinschaftlich nonkonformes Verhalten zu demonstrieren; während dies in Sparta dazu diente, *ex negativo* die eigene Identität zu stärken, kennt Herodot die Instrumentalisierung von Tanz im Rahmen der Brautwerbung um Agariste, um Kritik an der gemeinsamen Identität zu äußern. Durch Tanz drückte Hippokleides seine Weigerung aus, sich noch länger mit der von Kleisthenes künstlich geschaffenen Gemeinschaft zu identifizieren und ein Teil von ihr zu sein.

4.2. Handeln und Verhalten

Die Etablierung und Aufrechterhaltung von Gemeinschaftlichkeit erfordern, neben einer kollektiven Identität, von jedem Mitglied der Gemeinschaft am Gemeinwohl orientiertes Handeln und Verhalten. Interessen des Einzelnen, die dem Gemeinwohl zuwiderlaufen,

⁷⁷⁵ Walter 1993, 21.

müssen durch die übrige Gemeinschaft eingehetzt werden.⁷⁷⁶ Gelingen kann dies mit Hilfe eines gemeinsamen „Sinnhorizonts“: „Zum Handeln gehört [...] nicht nur die Freiheit der Entscheidung, sondern auch die Umschlossenheit von einem Sinnhorizont. Es ist dieser Horizont, der in seiner Einheitlichkeit und Gemeinsamkeit die intersubjektive Sinnhaftigkeit des Handelns, d. h. Inter-Aktion möglich macht.“⁷⁷⁷ Tanz gibt diesem abstrakten Sinnhorizont praktischen Ausdruck, er ermöglicht seine greifbare, sichtbare Umsetzung.

Besonders sichtbar wird der Sinnhorizont, an dem sich Handeln und Verhalten orientieren, wenn beide in einem speziellen Handlungsräum ablaufen. Tanz als soziale Handlung ist in erster Linie an den Handlungsräum ‚Tanzplatz‘ gebunden, in dem Tanz als eine Handlung praktiziert wird, die den dem Raum entsprechenden und gemeinschaftlich ausgehandelten kollektiven Regeln folgt; das Tanzverhalten auf dem archaischen Tanzplatz war also durch Normen reguliert und damit erwartbar.

Tanz fand jedoch nicht ausschließlich auf dem Tanzplatz statt; seine Bedeutung verlor er abseits des Tanzplatzes allerdings keineswegs – so tief verwurzelt war sein Symbolsystem, dass Tanz auch abseits des Tanzplatzes Gemeinschaftlichkeit kodierte. Homer etwa nutzt diese Kodierung im Zusammenhang von Kampfparänesen und bei der Schilderung kämpferischer Auseinandersetzungen zwischen seinen aristokratischen Helden. Sich im Kampf wie ein Tänzer zu verhalten, tänzerisch anmutende Kampfbewegungen auszuführen, versteht Homer als Ausdruck eines Verhaltens, das am Gemeinwohl orientiert ist. Die Helden, die bei ihm im Kampf vornehmlich als „Tänzer“ auftauchen und damit ein eher defensiv geprägtes Kampfverhalten zeigen, charakterisiert Homer als besonnen und als dazu fähig, ihr persönliches Ruhmstreben dem Wohl der Gemeinschaft unterzuordnen. Es zeigt sich hierin ein aufgebrochener Konflikt zwischen dem Geltungsdrang herausgehobener Individuen auf der einen und der Forderung der Gesamtgemeinschaft nach Gemeinwohlorientierung auf der anderen Seite. Homer lässt diesen Konflikt ungelöst, doch zeichnet sich bei ihm bereits eine Entwicklung ab, die im Verlauf der Formierung der Polis das Aristiestreben der Aristokraten in andere, polisbezogene Bahnen lenkt.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Fraß bezeichnet in seiner Untersuchung Gemeinwohl als „Mechanism[us, der] zur Formierung, Stabilisierung und Perpetuierung soziopolitischer Ordnungen führ[t].“ – Fraß, Stefan: Egalität, Gemeinsinn und Staatlichkeit im archaischen Griechenland, zugl. Diss. Dresden 2014, München: Herbert Utz Verlag 2018, S. 29.

⁷⁷⁷ Assmann 2018, 138.

⁷⁷⁸ Das allgemeine Verhältnis zwischen dem Adel und der übrigen Gemeinschaft und wie sich dieses auf die Formierung der Polis auswirkte, untersucht neben anderen Ulf – Ulf, Christoph: Gemeinschaftsbezug, soziale Stratifizierung, Polis – drei Bedingungen für das Entstehen aristokratischer und demokratischer Mentalität im archaischen Griechenland, in: Papenfuß, Dietrich; Strocka, Volker Michael (Hgg.): Gab es das Griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v.Chr., Mainz: Philipp von Zabern 2001, S. 163-183, hier S. 164 mit einem Überblick über die bisherige Forschung.

In welch hohem Grad der Tanz als Ausdruck geltender Verhaltens- und Handlungsnormen vor Augen stand, enthüllt – unter entgegengesetzten Vorzeichen – das „Aus-der-Reihe-Tanzen“, mit dem Hippokleides im Kontext eines inneraristokratischen Konflikts bei der Brautwerbung um Agariste von Sikyon seine Kritik zum Ausdruck brachte. Hippokleides weigerte sich, die von Kleisthenes instrumentalisierten und auf die Dauer eines Jahres ausgedehnten sozialen Normen und Regeln, die das Verhalten und die Handlungen aller Agonteilnehmer bestimmten, anzuerkennen. Als Ausdruck dieser Weigerung wählte er Tanz, da dieser einen Protest, der sich gegen eine dysfunktionale Gemeinschaftlichkeit richtet, am prägnantesten kommuniziert – eben weil Tanz normalerweise funktionierende Gemeinschaftlichkeit kodiert. Aus der Reihe zu tanzen, also die Verhaltenserwartung von Kleisthenes durch eine unübliche Tanzart zu brechen, stellte damit wirkungsvolle Kritik an dessen Verhaltens- und Handlungsnormen dar.

Tanz wurde in archaischer Zeit daher nachweislich immer wieder und in den unterschiedlichsten Zusammenhängen sehr bewusst als soziale Handlung eingesetzt, die einen kommunikativen Schwerpunkt hatte. Was dabei kommuniziert wurde, war durchaus unterschiedlich, hatte aber stets einen Gemeinschaftsbezug – Hippokleides übte Kritik an der temporären, von Kleisthenes künstlich geschaffenen Gemeinschaft der Agonteilnehmer, wohingegen die Freier der Penelope auf Ithaka ihre zeitlich begrenzte Zweckgemeinschaft durch Tanzhandlungen bestätigen. Gemeinschaftszugehörigkeit wird für die Freier durch ihr aktives Tanzen körperlich und damit besonders effektiv erfahrbar, wenn sie im Anschluss an ihre Gemeinschaftsmahlzeiten tanzen.

4.3. Ordnung und innerer Frieden

Weitere Grundbedingungen für eine funktionierende (Polis-)Gemeinschaft sind das Aufrechterhalten von Ordnung sowie das Wahren inneren Friedens; beides konnte durch Tanz artikuliert und aktualisiert werden. Denn die soziale Ordnung einer Gemeinschaft ergibt sich nicht von selbst, sondern muss aktiv etabliert und aufrechterhalten werden: „Die Ordnung ist nicht einfach vorgegeben, sie bedarf der rituellen Inszenierung und der mythischen Artikulation“.⁷⁷⁹ Formalisierte Abläufe von Tanzgeschehen schildert bereits

Unberücksichtigt blieb in solchen Untersuchungen jedoch der Tanz als ein Indikator, an dem dieses Verhältnis abgelesen werden kann.

⁷⁷⁹ Assmann 2018, 143.

Homer in der *Phaiakis* wie auch im Zuge seiner idealen Weltordnung auf dem Schild des Achill: Das Erscheinungsbild der Tänzer spiegelt dabei ihre Position innerhalb der sozialen Ordnung, die Beteiligung der Zuschauer zeigt die Teilhabe der gesamten Gemeinschaft an dieser Ordnung und im Falle der Tanzdarbietung auf Scheria beinhaltet der Gesang, zu dem getanzt wird, ein metaphorisches Abbild der gesamtgemeinschaftlichen Ordnung.

Außerdem war der Tanzplatz selbst ein symbolisch hoch aufgeladener Ort. Seine Rundheit findet sich im „heiligen Kreis“ wieder und dient in beiden Fällen als symbolischer Ausdruck von Ordnung, da die Kreisform ein Resultat der Formierungsprozesse von Gruppen darstellt.⁷⁸⁰ Ein runder Handlungsraum ermöglicht gleichberechtigte oder sonst wie aufeinander zugerichtete Interaktion der Beteiligten und ist damit förderlich für die Entstehung von Gemeinschaften. In diesem Sinne nutzt ihn auch ein Teil der Freier auf Ithaka, um sich als eine Gruppe von Widerständlern einzuschwören. Da diese Gruppe den inneren Frieden in Gefahr bringt, sieht sich Homer dazu veranlasst, den Ort der Formierung einer potentiell bedrohlichen Subgemeinschaft aus dem Zentrum der eigentlichen Gemeinschaft auszulagern – der Tanzplatz wird daher in dieser Szene imaginär von der Agora getrennt, obwohl Homer ihn ansonsten auf ihrer Agora verortet. Damit soll offenbar ein Konflikt, der den inneren Frieden bedroht, ausgelagert werden. Denn nur durch diesen Kunstgriff ist es möglich, die gemeinschaftskonstituierende Funktion des Tanzplatzes für eine Formierung zu nutzen, die den inneren Frieden in Gefahr bringt.

Galt der Tanzplatz als Raum, der soziale Ordnung zur Wahrung des inneren Friedens hervorbrachte und abbildete, so wirkte auch die mit diesem Raum verbundene Handlung – der Tanz – als ordnende Kraft, wie die Gestaltung und die runde Form des Schildes des Achill symbolisch vor Augen führen. Zudem hatte Tanz die Funktion, Ordnung erlebbar zu machen und Konflikte zu deeskalieren, wie an der phaiakischen Strategie zur Konfliktbewältigung im Rahmen ihrer Wettkämpfe auf der Agora erkennbar wird: Alkinoos vermag den sich zwischen Eurýalos und Odysseus anbahnenden Konflikt durch eine Präsentation der phaiakischen Tanzkünste zu lösen; Tanz stellt in diesem Zusammenhang den inneren Frieden wieder her, indem er die geltende soziale Ordnung bekräftigt.

Durch das Aufkommen des Waffentanzes als Ersatz und ‚Verbürgerlichung‘ eines vormals homerisch-aristokratischen Mittels der Statusdemonstration wurde ebenfalls durch Tanz ein Beitrag zu innerem Frieden geleistet. Denn mit der Verschiebung des Fokus vom Individuum auf die Polisgemeinschaft konnte das disruptive Potential, das die nun überholte Angewohnheit Waffen zu tragen mit sich brachte, eingehetzt werden. Mit dem Verschwinden

⁷⁸⁰ Zur integrativen Funktion der Kreisform siehe Soar 2010, 151.

von Waffen aus der Öffentlichkeit und der Bevorzugung von gemeinschaftsförderlichem Waffentanz zur Statusdemonstration konnten Konflikte, die den inneren Frieden bedrohten, entschärft oder sogar vermieden werden.

Insgesamt konnte gezeigt werden, dass der Tanzplatz in seiner Funktion als Handlungsraum und der Tanz als soziale Handlung auf vielfältige Weise als gestaltende Faktoren auf Formierungsprozesse der Polis einwirkten. Tanz erwies sich als effektives und gezielt eingesetztes Mittel, um auf mentalitätsgestaltender Ebene polisbezogene Gemeinschaftlichkeit zu etablieren und zu festigen. Der Tanzplatz war Ausdruck einer Vorortung dieses Prozesses in der Öffentlichkeit und fungierte zugleich als seine Projektionsfläche.

Der Tanz war ein Medium der früharchaischen Polis. Im Verlauf der weiteren Ausdifferenzierung der Polisstaatlichkeit dagegen ist eine Abnahme der Bedeutung des Tanzes festzustellen. Athenaios etwa beklagt, dass viele Tänze einen dionysischen Charakter angenommen und dadurch andere ursprünglichere Funktionen verloren hätten.⁷⁸¹ Tanz, der nicht bei Theateraufführungen oder in kultischen Zusammenhängen stattfand, diente vermehrt unterhaltenden Zwecken im Zuge geselliger Zusammenkünfte. Mit zunehmender gesellschaftlicher Komplexität ist zu beobachten, dass die Bedeutung des Tanzes abnahm.⁷⁸² Die drei in früharchaischer Zeit noch durch den Tanz gestalteten Grundbedingungen von Gemeinschaftlichkeit – kollektive Identität, am Gemeinwohl orientiertes Handeln und Verhalten sowie Ordnung und innerer Frieden – wurden nun zunehmend durch andere, institutionalisierte Verfahren und durch Gesetze sichergestellt. Erkennbar wird dieser Prozess beispielsweise in den Bestimmungen der spartanischen Großen Rhetra oder dem solonischen Stasis-Gesetz.

⁷⁸¹ Vgl. Athen. 14,631a. Allein die spartanische Tanzpraxis nimmt er von seiner Kritik aus.

⁷⁸² Perterson Royce 2002, 154, identifiziert diesen Vorgang generell als zwangsläufige Entwicklung in komplexen Gesellschaften.

5. Quellenverzeichnis

Alkaios:

Fragmente, übersetzt von Max Treu, München: Heimeran ³1980.

Alkman:

Fragmente, übersetzt von Hermann Fränkel, in: Ders.: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts, München: Beck ³1976.

Aristoteles:

Fragmente, kommentiert von Hellmut Flashar, Uwe Dubielzig und Barbara Breitenberger, in: Grumach, Enrst; Flashar, Hellmut (Hgg.): Aristoteles: Werke, Band 20, 3 Teile, Berlin [u. a.]: Akademie Verlag 2006.

Poetik, übersetzt von Arbogast Schmitt, in: Flashar, Hellmut; Rapp, Christof (Hgg.): Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 5: Poetik, Berlin [u.a.]: Akademie Verlag 2008.

Politik, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Olof Gigon, Zürich [u.a.]: Artemis ²1971.

Athenaios:

Das Gelehrtenmahl, Buch I-VI, Band 1 (Buch I-III), eingeleitet und übersetzt von Claus Friedrich, kommentiert von Thomas Nothers, in: Bibliothek der griechischen Literatur, Band 47, Stuttgart: Anton Hiersemann 1998.

Das Gelehrtenmahl, Buch I-VI, Band 2 (Buch IV-VI), eingeleitet und übersetzt von Claus Friedrich, kommentiert von Thomas Nothers, in: Bibliothek der griechischen Literatur, Band 48, Stuttgart: Anton Hiersemann 1998.

Das Gelehrtenmahl, Buch XI-XV, Band 2 (Buch XIV und XV), eingeleitet und übersetzt von Claus Friedrich, kommentiert von Thomas Nothers, in: Bibliothek der griechischen Literatur, Band 54, Stuttgart: Anton Hiersemann 2001.

Bakchylides:

Gedichte, übersetzt von Oskar Werner, in: Sammlung Tusculum, Berlin [u. a.]: De Gruyter 1969.

Diodor:

Griechische Weltgeschichte, Buch I-X, Band 2 (Buch IV-X), übersetzt von Otto Veh, in: Bibliothek der griechischen Literatur, Band 35, Stuttgart: Anton Hiersemann 1993.

Griechische Weltgeschichte, Buch XI-XIII, übersetzt von Otto Veh, in: Bibliothek der griechischen Literatur, Band 45, Stuttgart: Anton Hiersemann 1998.

Dionysios von Halikarnassos:

The Roman antiquities, übersetzt von Ernest Cary, in: The Loeb classical library. London: Heinemann [u. a.] 1945.

FGrHist 105 F 1, in: Jacoby, Felix (Hg.): Die Fragmente der griechischen Historiker, II. Zeitgeschichte, A. Universalgeschichte und Hellenika, [Nr. 64-105], Leiden [u. a.]: Brill 1996.

Herodot:

Historien, 2 Bände, übersetzt von Josef Feix, Düsseldorf: Artemis und Winkler ⁷2006.

Hesiod:

Fragmente, herausgegeben von Reinhold Merkelbach und Martin L. West: Fragmenta Hesiodea, Oxford: Clarendon Press 1967.

Theogonie, übersetzt von Albert von Schirnding und Ernst Schmidt, in: Sammlung Tusculum, Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012.

Homer:

Ilias, übersetzt von Hans Rupé, in: Sammlung Tusculum, Berlin: Akademie Verlag ¹⁶2013.

Odyssee, übersetzt von Anton Weiher, in: Sammlung Tusculum. Berlin: Akademie Verlag ¹⁴2013.

Kallimachos:

Die Dichtungen, übersetzt von Ernst Howald, in: Die Bibliothek der alten Welt: Griechische Reihe, Zürich [u. a.]: Artemis 1955.

Lukian von Samosata:

Anacharsis oder Über die gymnastischen Übungen, übersetzt von Christoph Martin Wieland, in: Werner, Jürgen (Hg.): Lukian. Werke in drei Bänden, Band 2, Berlin [u. a.]: Aufbau-Verlag 1974, S. 396-424.

Von der Tanzkunst, übersetzt von Christoph Martin Wieland, in: Werner, Jürgen (Hg.): Lukian. Werke in drei Bänden, Band 2, Berlin [u. a.]: Aufbau-Verlag 1974, S. 425-458.

Pausanias:

Reisen in Griechenland. Gesamtausgabe in 3 Bänden, Band 1: Athen, Attika, Argolis, Lakonien, Messenien, übersetzt von Ernst Meyer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1986.

Description of Greece, Volume II, Books 3-5 (Laconia, Messenia, Elis 1), übersetzt von W. H. S. Jones; H. A. Ormerod, Loeb Classical Library 188, Cambridge, MA: Harvard University Press 1926.

Pindar:

Siegeslieder, übersetzt von Dieter Bremer, in: Sammlung Tusculum, Berlin [u. a.]: De Gruyter 2011.

Platon:

Die Gesetze, übersetzt von Rudolf Rufener, in: Gigon, Olof (Hg.): Platon. Sämtliche Werke, Band 7, Zürich [u.a.]: Artemis 1974.

Timaios, übersetzt von Hieronymus Müller, in: Wolf, Ursula (Hg.): Platon. Sämtliche Werke, Band 4, Timaios, Kritias, Minos, Nomoi, Hamburg: Rowohlt ²⁴2014, S. 11-104.

Plutarch:

Agesilaos, übersetzt von Konrat Ziegler, in: Plutarch: Große Griechen und Römer, Band 3, Zürich [u. a.]: Artemis 1955, S. 107-156.

Lykurgos, übersetzt von Konrat Ziegler, in: Plutarch: Große Griechen und Römer, Band 1, Zürich [u. a.]: Artemis 1954, S. 125-167.

Moralia, übersetzt von Frank Cole Babbitt, in: The Loeb classical library: Plutarch's Moralia, Band 3, ND London [u. a.]: Heinemann 1968.

Pollux:

Onomasticon, übersetzt von Erich Bethe, Band 1, Bücher I-V, in: Lexicographi Graeci, Stuttgart: Teubner 1967.

Polybios:

Geschichte, übersetzt von Hans Drexler, in: Bibliothek der alten Welt: Griechische Reihe, Zürich [u. a.]: Artemis 1961.

Sappho:

Sappho, übersetzt von Hans Rupé, in: Sammlung Tusculum, Berlin [u. a.]: De Gruyter 1945.

Simonides:

Gedichte, übersetzt von Oskar Werner, in: Sammlung Tusculum, Berlin [u. a.]: De Gruyter 1969.

Solon:

Fragmente, übersetzt von Hermann Fränkel, in: Ders.: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts, München: Beck ³1976.

Strabon: 10

Geographika, Band 2: Buch V-VIII, herausgegeben von Stefan Radt, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2003.

Geographika, Band 3: Buch IX-XIII, herausgegeben von Stefan Radt, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004.

Terpander:

Fragmente, übersetzt von Zoltán Franyó, in: Frühgriechische Lyriker, Band 4: Die Chorlyriker, Berlin: Akademie Verlag 1976, S. 14-16.

Thukydides:

Der Peloponnesische Krieg, übersetzt von Michael Weißenberger, in: Sammlung Tusculum, Berlin [u. a.]: De Gruyter 2017.

Tyrtaios:

Elegien, übersetzt von Zoltan Franjó und Peter Gan, in: Frühgriechische Lyriker, Band 1: Die frühen Elegiker, Berlin: Akademie Verlag ²1981, S. 16-27.

Xenophon:

Anabasis. Der Zug der Zehntausend, herausgegeben von Walter Müri, bearbeitet von Bernhard Zimmermann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ²1997.

Das Gastmahl, übersetzt von Georg Peter Landmann, Hamburg: Rowohlt 1957.

Die Verfassung der Spartaner, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Stefan Rebenich, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

Erinnerungen an Sokrates, herausgegeben von Peter Jaerisch, in: Sammlung Tusculum, Berlin [u. a.]: De Gruyter 2011.

Hellenika, herausgegeben von Gisela Strasburger, in: Sammlung Tusculum, München [u. a.]: Artemis ²1988.

Kyropaedia. Die Erziehung des Kyros, herausgegeben von Rainer Nickel, in: Sammlung Tusculum, München [u. a.]: Artemis 1992.

Inschriften:

Engelmann, Helmut; Merkelbach, Reinhold (Hgg.): Corpus inscriptionum Graecarum. Quellen und Abhandlungen zur griechischen Epigraphik, Band 2, Hildesheim [u. a.]: Georg Olms Verlag ND (d. Ausg. Berlin: Officina Academica 1843) 1977.

Pleket, H. W.; Stroud, R. S. (Hgg.): Supplementum Epigraphicum Graecum, Band 39, Leiden [u. a.]: Brill 1989.

Preußische Akademie der Wissenschaften: Inscriptiones Graecae, Band I (ed. altera) Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores, herausgegeben von Fridericus Hiller de Gærtringen, Berlin 1924.

Preußische Akademie der Wissenschaften: *Inscriptiones Graecae*, Band VII
Inscriptiones Megaridis et Boeotiae, herausgegeben von Guilelmus Dittenberger,
Berlin 1892.

6. Literaturverzeichnis

Alexander, James W.: The Marriage of Megacles, in: The Classical Journal 55, Heft 3, 1959, S. 129-134.

Anderson, Greg: The Personality of the Greek State, in: The Journal of Hellenic Studies 129, 2009, S. 1-22.

Arendt, Hannah: *Vita activa. Oder Vom Tätigen Leben*, München: Piper ¹⁰2011.

Dies.: Der Mensch, ein gesellschaftliches oder ein politisches Lebewesen, in: Hannah Arendt. *Mensch und Politik*. Mit einem Nachwort von Thomas Meyer. Reclams Universalbibliothek, Stuttgart: Reclam 2017, S. 7-47.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C. H. Beck ⁸2018.

Austin, John Langshaw: *How to Do Things with Words*, Cambridge MA: Harvard University Press 1962.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg: Rowohlt ³2009.

Becker, Andrew Sprague: *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, London: Rowman & Littlefield 1995.

Bettenworth, Anja: *Gastmahlsszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian. Diachrone Untersuchungen zur Szenentypik*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004.

Biebas-Richter, Janice: Was kümmert den Hippokleides? Überlegungen zu einem internationalen Spektakel und einer vertanzten Hochzeit, in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 144, Heft 3, 2016, S. 279-298.

Blok, Josine: *Retracing Steps: Finding Ways into Archaic Greek Citizenship*, in: Duplouy, Alain; Brock, Roger (Hgg.): *Defining Citizenship in Archaic Greece*, Oxford: Oxford University Press 2018, S. 79-101.

Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum, symbolischer Raum, in: Dünne, Jörg; Doetsch, Hermann (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 354-368.

Boas, Franziska: Introductory Note, in: Dies. (Hg.): *The Function of Dance in Human Society. A Seminar Directed by Franziska Boas*, New York: Boas School ²1972, S. 1-3.

Bonß, Wolfgang [u. a.]: *Handlungstheorie. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript Verlag 2013.

Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph (Hgg.): *Tanz als Anthropologie*, München [u. a.]: Fink 2007.

Brinson, Peter: Epilogue: Anthropology and the study of dance, in: Spencer, Paul (Hg.): *Society and the Dance. The Social Anthropologie of Process and Performance*, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1985, S. 206-214.

Brommer, Frank: *Antike Tänze*, in: *Archäologischer Anzeiger*, Band 2, 1989, S. 483-494.

Byre, Calvin S.: Narration, Description and Theme in the Shield of Achilles, in: *The Classical Journal* 88, Heft 1, 1992, S. 33-42.

Calame, Claude: *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, new and revised edition, translated by Collins, Derek; Orion, Janice, Lanham u. a.: Rowman & Littlefield Publishers 2001. (Ursprünglich erschienen im Französischen unter dem Titel: *Les Choeurs de Jeunes Filles en Grèce Archaique*, Rom: Edizioni dell'Ateneo & Bizzari 1977.)

Ders.: Pre-Classical Sparta as Song Culture, in: Powell, Anton (Hg.): *A Companion to Sparta*. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 177-201.

Cantenacci, Carmine: Foreword, in: Gianvittori, Laura (Hg.): *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pisa und Rom: Fabrizio Serra editore 2017, S. 11-19.

Ceccarelli, Paola: *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa [u. a.]: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1998.

Christesen, Paul: Sparta and Athletics, in: Powell, Anton (Hg.): *A Companion to Sparta*. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 543-564.

De Jong, Irene J. F.: The shield of Achilles: From metalepsis to mise en abyme, in: Ramus: *Critical studies in Greek and Roman literature* 40, Heft 1, 2011, S. 1-14.

De Libero, Loretana: *Die archaische Tyrannis*, zugl. Habil. Göttingen 1995, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1996.

Dubbini, Rachele: Agones on the Greek Agora between Ritual and Spectacle: Some Examples from the Peloponnese, in: Michaels, Axel [u. a.] (Hgg.): *Ritual Dynamics and the Science of Ritual. Band 2: Body, Performance, Agency, and Experience*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2010, S. 157-181.

Ducat, Jean: Spartan Education. Youth and Society in the Classical Period, Swansea: Classical Press of Wales 2006.

Dünne, Jörg: Einleitung, in: Ders.; Doetsch, Hermann (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 289-303.

Edwards, Anthony T.: Homer's Ethical Geography: Country and City in the Odyssey, in: Transactions of the American Philological Association 123, 1993, S. 27-78.

Ehrenberg, Victor: Der Staat der Griechen, Zürich [u. a.]: Artemis ²1965.

Emmanuel, Maurice: La danse grecque antique d'après les monuments figurés, Paris: Hachette 1896.

Entman, Robert: Framing: Towards a Clarification of a Fractured Paradigm, in: Journal of Communication 43, Heft 3. 1993. S. 51-58.

Figueira, Thomas: Helotage and the Spartan Economy, in: Powell, Anton (Hg.): A Companion to Sparta. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 565-595.

Finley, Moses I.: Die Welt des Odysseus, Frankfurt a. M.: Campus Verlag Neuauflage 2005.

Fisher, Nick: Athletics and Citizenship, in: Duplouy, Alain; Brock, Roger (Hgg.): Defining Citizenship in Archaic Greece, Oxford: Oxford University Press 2018, S.189-225.

Fitton, J. W.: Greek Dance, in: he Classical Quarterly 23, Heft 2, 1973, S.254-274.

Fittschen, Klaus: Bildkunst Teil 1: Der Schild des Achilleus. Archaeologia Homerica, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1973.

Flach, Hans: Der Tanz bei den Griechen: Vortrag, Sammlung gemeinverständlicher Vorträge, Berlin: Habel 1880.

Flaig, Egon: Die Mehrheitsentscheidung. Entstehung und kulturelle Dynamik, Paderborn [u. a.]: Ferdinand Schöningh 2013.

Flower, Michael A.: Spartan 'Religion' and Greek 'Religion', in: Hodkinson, Stephen (Hg.): Sparta. Comparative Approaches, Swansea: Classical Press of Wales 2009, S. 193-229.

Ders.: Spartan Religion, in: Powell, Anton (Hg.): A Companion to Sparta. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 425-451.

Fraß, Stefan: Egalität, Gemeinsinn und Staatlichkeit im archaischen Griechenland, zugl. Diss. Dresden 2014, München: Herbert Utz Verlag 2018.

Funke-Wieneke, Jürgen: Der Körper als Entdecker, in: Klepacki, Leopold; Liebau, Eckart (Hgg.): Tanzwelten. Zur Anthropologie des Tanzes, Münster [u. a.]: Waxmann 2008, S. 11-28.

Gabrielsen, Vincent: Piracy and the Slave-Trade, in: Erskine, Andrew (Hg.): A Companion to the Hellenistic World, Oxford [u. a.]: Blackwell Publishing 2005, S. 389-404.

Gärtner, Hans Armin: Beobachtungen zum Schild des Achilleus, in: Görgemanns, Herwig; Schmidt, Ernst A.: Studien zum antiken Epos, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1976, S. 46-65.

Gebhard, Elizabeth: The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater, in: Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens 43, Heft 4, 1974, S. 428-440.

Gianvittorio, Laura: Introduction. Ancient dance as a research topic, in: Dies. (Hg.): Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece, Pisa und Rom: Fabrizio Serra editore 2017, S.25-36.

Giddens, Anthony: Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis, Hounds mills [u. a.]: Macmillan Education Ltd. 1979.

Giurchescu, Anca: The Power of Dance and its Social and Political Uses, in: Yearbook for Traditional Music 2001, S. 109-121.

Goulaki-Voutira, Alexandra: Pyrrhic Dance and Female Pyrrhic Dancers, in: RCMI Newsletter 21, Heft 1, 1996, S. 3-12.

Greco, Emanuele; Voza, Ottavia: For a Reconstruction of the „Round Building“ at Sparta as the Skias, in: Zambas, Costas [u. a.] (Hgg.): Architekton. Timetikos tomos gia ton kathegete Manole Korre (Honorary Volume for Professor Manolis Korres), Athen: Ekdotikos Oikos Melissa 2016, S. 343–350.

Griffith, Alan: Stories and storytelling in the Histories, in: Dewald, Carolyn (Hg.): The Cambridge Companion to Herodotus, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 130-144.

Grote, Oliver: Die homerische *agorê* und die Herausbildung politischer Rollen und Verfahren in archaischer Zeit, in: Gymnasium 123, Heft 3, 2016, S. 247-279.

Gschnitzer, Fritz: Griechische Sozialgeschichte, Wiesbaden: Steiner 1981.

Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1: Handlungs rationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴1987.

Ders.: Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹⁰2016.

Haug, Annette: Die Entdeckung des Körpers. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr., Berlin: De Gruyter 2012.

Hanna, Judith Lynne: Movements toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance, in: Current Anthropology 20, Heft 2, 1979, S. 313–339.

Dies.: To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication, Chicago und London: University of Chicago Press 1987.

Hansen, Mogens Herman (Hg.): The ancient Greek city state, Kopenhagen: Munksgaard 1993.

Hardie, P. R.: Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles, in: The Journal of Hellenic Studies 105, 1985, S. 11-31.

Hellmann, Oliver: Die Schlachtszenen der Ilias. Das Bild des Dichters vom Kampf in der Heroenzeit, zugl. Diss. Freiburg 2000, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000.

Hobden, Fiona: The Symposium in Ancient Greek Society and Thought, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 2013.

Hodkinson, Stephen: The Development of Spartan Society and Institutions in the Archaic Period, in: Mitchell, Lynette G.; Rhodes, P. J. (Hgg.): The development of the *polis* in archaic Greece, London und New York: Routledge 1997, S. 83-102.

Hölkeskamp, Karl-Joachim: Schiedsrichter, Gesetzgeber und Gesetzgebung im archaischen Griechenland, teilw. zugl. Habil. Bochum 1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999.

Hölscher, Tonio: Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten, Heidelberg: Winter 1998.

Ders.: Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur, in: Hölkeskamp, Karl-Joachim (Hg.): Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum, Mainz: Philipp von Zabern 2003, S. 163–192.

Hornblower, Simon: Herodotus and His Sources of Infomration, in: Bakker, Egbert J.; de Jong, Irene J. F.; van Wees, Hans (Hgg.): Brill's Companion to Herodotus, Leiden [u.a.]: Brill 2002, S. 373-389.

Jensen, Erik: Hippokleides doesn't care. Herodotus on Talking Back to Tyrants, in: New England Classical Journal 41, Heft 4, 2014, S. 258-287.

Junker, Klaus: Zur Bedeutung der frühesten Mythenbilder, in: Schmidt, Stefan; Oakley, John. H. (Hgg.): Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei. Teil von: Bayerische Akademie der Wissenschaften: Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum. Band IV, München: C. H. Beck 2009, S. 65-76.

Kaeppler, Adrienne L.: Rezension von: Hanna, Judith Lynne: To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication, in: American Ethnologist 8, Heft 1, 1981, S. 218-219.

Dies.: Dance Ethnology and the Anthropology of Dance, in: Dance Research Journal 32, 2000, S. 116-125.

Kenzler, Ulf: Studien zur Entwicklung und Struktur der griechischen Agora in archaischer und klassischer Zeit, zugl. Diss. Hamburg 1998, Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1999.

Kinzl, Konrad H.: Zur Vor- und Frühgeschichte der attischen Tragödie. Einige historische Überlegungen, in: Klio 62, 1980, 177-190.

Kolb, Frank: Agora und Theater, Volks- und Festversammlung, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1981.

Konijnendijk, Roel: Classical Greek Tactics. A Cultural History, Leiden und Boston: Brill 2018.

Koopman, Niels: Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration. Five Linguistic and Narratological Case Studies, Leiden: Brill 2018.

Krischer, Tilman: Phäaken und Odyssee, in: Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie 113, Heft 1, 1985, S. 9-21.

Lang, Mabel L.: Herodotean Narrative and Discourse, Cambridge Mass.: Harvard University Press 1984.

Latacz, Joachim: Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios, München: C. H. Beck 1977.

Ders.: Archaische Periode, in: Görögmanns, Herwig (Hg.): Die griechische Literatur in Text und Darstellung, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ²1998.

Latte, Kurt: De saltationibus graecorum capita quinque, zugl. Diss. Königsberg 1913, Berlin: De Gruyter ND (d. Ausg. Giessen: Töpelmann 1913) 2019.

Lawler, Lillian B.: The Dance in Jest, in: *The Classical Journal* 59, Heft 1, 1963, S. 1-7.
Dies.: *The Dance in Ancient Greece*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 1964.

Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums, in: Dünne, Jörg; Doetsch, Hermann (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 330-342.

Lesky, Michael: Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien, zugl. Diss. Tübingen 1998, München: tuduv Verlagsgesellschaft 2000.

Link, Stefan: „Durch diese Tür geht kein Wort hinaus!“ (Plut. Lyk. 12,8). Bürgergemeinschaft und Syssitien in Sparta, in: *Laverna* 9, 1998, S. 82-112.

Ders.: *Das frühe Sparta: Untersuchungen zur spartanischen Staatsbildung im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr.*, St. Katharinen: Scripta-Mercaturae-Verlag 2000.

Ders.: Snatching and keeping: The motif of taking in Spartan culture, in: Figueira, Thomas J. (Hg.): *Spartan Society*, Swansea: Classical Press of Wales 2004, S. 1-24.

Ders.: Sparta, von innen gesehen, in: *HZ* 293, 2011, S. 323-371.

Lonsdale, Steven H.: *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press 1993.

Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁹2017.

Luria, Salomo: Der Affe des Archilochos und die Brautwerbung des Hippokleides, in: *Philologus. Zeitschrift für das klassische Altertum und sein Nachleben* 85, 1930.

Luther, Andreas: Die Phaiaken der Odyssee und die Insel Euboia, in: Ders. (Hg.): *Geschichte und Fiktion in der homerischen Odyssee*, München: C. H. Beck 2006, S.77-92.

Marg, Walter: *Homer über die Dichtung*. Münster: Aschendorff ²1971.

Martin, Roland: *Recherches sur l'Agora grecque. Études d'histoire et d'architecture urbaines*, Paris: de Boccard 1951.

McDonald, William A.: *The Political Meeting Places of the Greeks*, Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press 1943.

McGregor, Malcolm F.: Cleisthenes of Sicyon and the Panhellenic Festivals, in: *TAPhA* 72, 1941, 266-287.

Meader, D. L.; Waldstein, C.: Reports on excavations at Sparta in 1893, in: AJA 8, 1893, S. 410-428.

Meier, Mischa: Aristokraten und Damoden. Untersuchungen zur inneren Entwicklung Spartas im 7. Jahrhundert v. Chr. und zur politischen Funktion der Dichtung des Tyrtaios, zugl. Diss. Bochum 1998, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998.

Minton, Sandra: Research in Dance: Educational and Scientific Perspectives, in: Dance Research Journal 32, 2000, S. 110-116.

Moretti, Luigi: Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici, Rom: Accademia Nazionale dei Lincei 1957.

Müller, Carl Werner: Legende – Novelle – Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006.

Murray, Oswyn: Cities of Reason, in: Ders.; Price, Simon (Hgg.): The Greek City. From Homer to Alexander, Oxford: Clarendon Press 1990, S. 1-26.

Ders.: War and the Symposium, in: Slater, William J. (Hg.): Dining in a Classical Context. ND Ann Arbor, Michigan University Press 1995, S. 83-104.

Ders.: Herodotus and Oral History, in: Luraghi, Nino (Hg.): The Historian's Craft in the Age of Herodotus, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 16-44.

Ders.: Herodotus and Oral History Reconsidered, in: Luraghi, Nino (Hg.): The Historian's Craft in the Age of Herodotus, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 314-325.

Naerebout, Frits Gerard: Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies, Amsterdam: Gieben 1997.

Ders.: Moving Events. Dance at Public Events in the Ancient Greek World. Thinking through its Implications, in: Stavrianopoulou, Eftychia (Hg.): Ritual and Communication in the Greaco-Roman World, Liège: Presses universitaires de Liège 2006.

Ders.: Moving in Unison. The Greek Chorus in Performance, in: Gianvittorio, Laura (Hg.): Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece, Pisa und Rom: Fabrizio Serra editore 2017, S.39-66.

Nafissi, Massimo: Lykurgos the Spartan „Lawgiver“: Ancient Beliefs and Modern Scholarship, in: Powell, Anton (Hg.): A Companion to Sparta. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 93-123.

Papakonstantinou, Z.: Sport and Identity in Ancient Greece, London und New York: Routledge 2019.

Parker, Victor: Some Aspects of the Foreign and Domestic Policy of Cleisthenes of Sikyon, in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 122, Heft 4, 1994, S. 404-424.

Parry, Milman: The Traditional Epithet in Homer. (Translation of L'Épithète traditionnelle dans Homère; Essai sur un problème de style homérique, Paris 1928), in: Parry, Adam (Hg.): The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry, Oxford [u. a.]: Oxford University Press 1987, S. 1-190.

Parsons, Talcott: Social Systems and the Evolution of Action Theory, New York: Free Press 1977.

Pearson, Mike Parker; Richards, Colin: Ordering the World: Perceptions of Architecture, Space and Time, in: Dies. (Hgg.): Architecture and order. Approaches to social space, London: Routledge 2010, S. 1-37.

Peterson Royce, Anya: The Anthropology of Dance, Alton Hampshire: Dance Books 2002.

Petterson, Michael: Cults of Apollo at Sparta. The Hyakinthia, the Gymnopaidiai and the Karneia, Stockholm: Svenska Institutet i Athen 1992.

Raaflaub, Kurt A.: Soldiers, Citizens and the Evolution of the Early Greek *Polis*, in: Mitchell, Lynette G.; Rhodes, P. J. (Hgg.): The development of the *polis* in archaic Greece, London und New York: Routledge 1997, S. 49-59.

Reece, Steve: The Stranger's Welcome. Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene, Ann Arbor: University of Michigan Press 1993.

Reinhardt, Karl: Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1960.

Ders.: Die Ilias und ihr Dichter, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1961.

Richer, Nicolas: Spartan Education in the Classical Period, in: Powell, Anton (Hg.): A Companion to Sparta. Volume 2, Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2018, S. 525-542.

Rundin, John: A Politics of Eating. Feasting in Early Greek Society, in: The American Journal of Philology 117, Heft 2, 1996, S. 179-215.

Sachs, Curt: Musik des Altertums, Breslau: Ferdinand Hirt 1924.

Ders.: Eine Weltgeschichte des Tanzes, Hildesheim und New York: Georg Olms Verlag ND (d. Ausg. Berlin 1933) 2007.

Schadewaldt, Wolfgang: Von Homers Welt und Werk: Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage, Stuttgart: K. F. Koehler ⁴1965.

Schäfer, Alfred: Unterhaltung beim griechischen Symposion, Mainz: Philipp von Zabern 1997.

Schlesier, Renate: Kulturelle Artefakte in Bewegung. Zur Geschichte der Anthropologie des Tanzes, in: Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph (Hgg.): Tanz als Anthropologie, München [u. a.]: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 132-145.

Schmitt-Pantel, Pauline: Collective Activities and the Political in the Greek City, in: Murray, Oswyn; Price, Simon (Hgg.): The Greek City. From Homer to Alexander, Oxford: Clarendon Press 1990, S.199-213.

Schmitz, Winfried: Verpaßte Chancen. Adel und Aristokratie im archaischen und klassischen Griechenland, in: Beck, Hans; Scholz, Peter; Walter, Uwe (Hgg.): Die Macht der Wenigen: Aristokratische Herrschaftspraxis, Kommunikation und „edler“ Lebensstil in Antike und Früher Neuzeit, Historische Zeitschrift: Beihefte 47, München: Oldenbourg 2008, S. 35-70.

Schulz, Raimund: Als Odysseus staunte. Die griechische Sicht des Fremden und das ethnographische Vergleichen von Homer bis Herodot, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2020.

Scott, Lionel: Historical Commentary on Herodotus Book 6, Leiden: Brill 2005.

Scully, Stephen: Homer and the Sacred City, Ithaca [u. a.]: Cornell University Press 1990.

Ders.: Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight, in: Harvard Studies in Classical Philology 101, 2003, S. 29-47.

Searle, John: Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge: Cambridge University Press 1969.

Seelentag, Gunnar: Das archaische Kreta. Institutionalisierung im frühen Griechenland, zugl. Habil. Köln 2010, Berlin: De Gruyter 2015.

Segal, Charles Paul: The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus‘ Return, in: Arion: A Journal of Humanities and the Classics 1, Heft 4, 1962, S. 17-64.

Shapiro, Susan O.: Proverbial Wisdom in Herodotus. in: Transactions of the American Philological Association 130, 2000, S. 89-118.

Shipley, Graham: Little Boxes on the Hillside: Greeks Town Planning, Hippodamos, and Polis Ideology, in: Hansen, Mogens Herman (Hg.): *The Imaginary Polis*, Kopenhagen: Kongelige Danske Videnskabernes Selskab 2005, S. 335-403.

Simmel, Georg: *Soziologie des Raumes*, in: Ders.: *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl* (hrsg. und eingeleitet von H.-J. Dahme und O. Rammstedt), Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴1992, orig. 1903.

Ders.: *Der Raum und die räumliche Ordnung der Gesellschaft*, in: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe, Band II* (hrsg. von O. Rammstedt), Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²1995, orig. 1908.

Sittl, Carl: *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig: B. G. Teubner 1890.

Smith, Tyler Jo: Reception or Deception? Approaching Greek Dance through Vase-Painting, in: Fiona Macintosh (Hg.): *The ancient dancer in the modern world. Responses to Greek and Roman dance*, Oxford: Oxford University Press 2012, S. 77-98.

Soar, Kathryn: Circular Dance Performances in the Prehistoric Aegean, in: Michaels, Axel [u. a.] (Hgg.): *Ritual Dynamics and the Science of Ritual. Band 2: Body, Performance, Agency, and Experience*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2010, S. 137-156.

Dies.; Aamodt, Christina: Archaeological Approaches to Dance Performance: An Introduction, in: Dies. (Hgg.): *Archaeological Apporaches to Dance Performance*, Oxford: Archaeopress 2014, S. 1-4.

Spencer, Paul: Introduction: Interpretations of the dance in anthropology, in: Ders. (Hg.): *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1985, S. 1-46.

Stahl, Michael: *Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen. Untersuchungen zur Überlieferung, zur Sozialstruktur und zur Entstehung des Staates*, teilw. zugl. Habil. Berlin 1984, Stuttgart: Steiner Verlag 1987.

Stanley, Keith: *The Shield of Homer. Narrative Structure in the Iliad*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1993.

Stein-Hölkeskamp, Elke: *Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit*, zugl. Diss. München 1985, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1989.

Dies.: *Das archaische Griechenland. Die Stadt und das Meer*, München: C. H. Beck 2015.

Strasburger, Gisela: Die kleinen Kämpfer der Ilias, zugl. Diss. Frankfurt a. M. 1954, Frankfurt a. M.: Privatdruck 1954.

Taplin, Oliver: The Schield of Achilles within the Iliad, in: Carins, Douglas L. (Hg.): Oxford Readings in Homer's Iliad, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 342-364.

Thomas, Rosalind: Oral Tradition and Written Record in Classical Athens, Cambridge: Cambridge University Press 1989.

Tölle-Kastenbein, Renate: Frühgriechische Reigentänze, zugl. Diss. Hamburg 1964, Waldsassen/Bayern: Stiftland-Verlag 1964.

Ulf, Christoph: Die Abwehr von internem Streit als Teil des ‚politischen‘ Programms der homerischen Epen, in: Grazer Beiträge: Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft 17, 1990, S. 1-25.

Ders.: Gemeinschaftsbezug, soziale Stratifizierung, Polis – drei Bedingungen für das Entstehen aristokratischer und demokratischer Mentalität im archaischen Griechenland, in: Papenfuß, Dietrich; Strocka, Volker Michael (Hgg.): Gab es das Griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v.Chr., Mainz: Philipp von Zabern 2001, S. 163-183.

Ders.: Zur ‚Vorgeschichte‘ der Polis: die Wettbewerbskultur als Indikator für die Art des politischen Bewusstseins, in: Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie 139, 2011, S. 291-315.

Vivante, Paolo: The Epithets in Homer. A Study in Poetic Values, New Haven: Yale University Press 1982.

Walter, Uwe: An der Polis teilhaben. Bürgerstaat und Zugehörigkeit im archaischen Griechenland, zugl. Diss. Göttingen 1992, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1993.

Ders.: Wege zum Politischen im antiken Griechenland, in: de Benedictis, Angela; Corni, Gustavo; Mazohl, Brigitte; Rando, Daniela; Schorn-Schütte, Luise (Hgg.): Das Politische als Argument. Beiträge zur Forschungsdebatte aus dem Internationalen Graduiertenkolleg »Politische Kommunikation von der Antike bis in das 20. Jahrhundert« (Schriften zur politischen Kommunikation, Bd. 10), Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2013, S. 17-43.

Warnecke, Heinz: Die homerische Hafenstadt der Phaiaken, in: Olshausen, Eckart; Sonnabend, Holger (Hgg.): „Troianer sind wir gewesen“ – Migrationen in der antiken Welt, Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums 8, 2002, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006, S. 54-69.

Waywell, Geoffrey B.; Wilkes, J. J.: Excavations at Sparta: The Roman Stoa, 1988-1991, Teil 2, in: ABSA 89, 1994, S. 377-432.

Waywell, Geoffrey B.: Sparta and its Topography, in: BICS 43, 1999, S. 1-26.

Webster, Thomas Bertram Lonsdale: The Greek Chorus, London: Methuen young books 1970.

Weege, Fritz: Der Tanz in der Antike, Hildesheim und New York: Georg Olms Verlag ND (d. Ausg. Halle a. d. Saale: Max Niemeyer Verlag 1926) 1976.

Wees, Hans van: The Homeric Way of War. The 'Iliad' and the Hoplite Phalanx (II), in: Greece and Rome 41, Heft 2, 1994, S. 131-155.

Ders.: Greeks Bearing Arms. The State, the Leisure Class, and the Display of Weapons in Archaic Greece, in: Fisher, Nick; Wees, Hans van (Hgg.): Archaic Greece. New Apporaches and Evidence, Swansea: Classical Press of Wales 1998, S. 333-378.

Wegner, Max: Musik und Tanz. Archaeologia Homerica, Band III, Kapitel U, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1968.

Welcker, Friedrich Gottlieb: Die Homerischen Phäaken und die Inseln der Seligen, in: Rheinisches Museum für Philologie 1, 1832, S. 219-283.

Wells, Joseph: Studies in Herodotus, Oxford: Blackwell 1923.

Welwei, Karl-Wilhelm: Polisbildung, Hetairos-Gruppen und Hetairien, in: Gymnasium 99, 1992.

Ders.: Die griechische Polis. Verfassung und Gesellschaft in archaischer und klassischer Zeit, Stuttgart: Franz Steiner Verlag ²1998.

Wheeler, Everett L.: Hoplomachia and Greek Dances in Arms, in: GRBS 23, 1982, S. 223-233.

Wirbelauer, Eckhard: Der Schild des Achilleus (Il. 18,478-609). Überlegungen zur inneren Struktur und zum Aufbau der 'Stadt im Frieden', in: Gehrke, Hans-Joachim; Möller, Astrid (Hgg.): Vergangenheit und Lebenswelt. Soziale Kommunikation, Traditionsbildung und historisches Bewusstsein, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1996, S.143-178.

Woitas, Monika: Einleitung, in: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 2001, S. 1-9.

Wolf, Armin: Odysseus im Phaiakenland – Homer in der Magna Graecia, in: Olshausen, Eckart; Sonnabend, Holger (Hgg.): „Troianer sind wir gewesen“ – Migrationen in der antiken Welt, Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums 8, 2002, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006, S.20-53.

Wulf, Christoph: Anthropologische Dimensionen des Tanzes, in: Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph (Hgg.): Tanz als Anthropologie, München [u. a.]: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 121-131.

Lexika:

Beck, W.: $\chiορός$, in: Snell, Bruno (Bgr.): Lexikon des frühgriechischen Epos, Band 4 P-Ω, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2010, Sp. 1240-1243.

Bürchner: Scherie, in: Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, II A 1, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag 1921, Sp. 406-407.

Calame, C.; Mader, B.: $\alphaσπίς$, in: Snell Bruno (Bgr.): Lexikon des frühgriechischen Epos, Band 1 A, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1979, Sp. 1425-1433.

O'Sullivan, J. N.: $\chiώρος$, in: Snell, Bruno (Bgr.): Lexikon des frühgriechischen Epos, Band 4 P-Ω, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2010, Sp. 1298-1302.

Pape, Wilhelm (Bgr.): Griechisch-Deutsches Handwörterbuch, Nachdruck der dritten Auflage, bearbeitet von M. Sengebusch, 2 Bände, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1954.

Sperlich-Snell, C.: $\psiεύστης$, in: Snell, Bruno (Bgr.): Lexikon des frühgriechischen Epos, Band 4 P-Ω, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2010, Sp. 1308.

Internet:

Harmon, Roger (Basel): „Pyrrhiche“, in: Der Neue Pauly, herausgegeben von: Hubert Cancik; Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte). Consulted online on 13 March 2020 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e1015680> First published online: 2006.

How, W. W.; Wells, J.: A Commentary on Herodotus, Oxford 1923. Open Access via: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0028%3Abook%3D6%3Achapter%3D129%3Asection%3D4>. Zugriff: 12.03.2020.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erstdruck: Berlin 1766. Zugriff über Projekt Gutenberg: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/laokoon-1176/19>. Zugriff: 10.12.2019.

Losemann, Volker and Waywell, Geoffrey B.: „Sparta“, in: Der Neue Pauly, herausgegeben von: Hubert Cancik; Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte). Consulted online on 22 June 2020 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e15301520> First published online: 2006.

Nünlist, René, „Scherie“, in: Der Neue Pauly, herausgegeben von: Hubert Cancik; Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte). Consulted online on 23 May 2018 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e1103490> First published online: 2006.