

Leseprobe

Johannes Stobbe

Die Politisierung des Archaischen

Studien zu Transformationen der griechischen Tragödie
im deutsch- und englischsprachigen Theater
seit den 1960er Jahren



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2016

Abbildung auf dem Umschlag:

Aus: Schechner, Richard (Hg.). Dionysus in 69. The Performance Group, New York 1970.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2016
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1173-0
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	11
Einleitung	13
1. Tragödie und Transformation. Thematische Hinleitung zum Gegenstand der Untersuchung	13
2. Die Großen Dionysien. Antike Festkultur und Theaterproduktion	19
3. Eine komplexe Kunstform. Zur stilistischen Signatur der Tragödie	26
4. Arbeit an der Tragödie. Mythos, Text und Tragik	34
5. Vom Tod der Tragödie. Theatrale und literarische Produktivität eines antiken Modells	43
6. Die Politisierung des Archaischen. These und Untersuchungszeitraum der Studien	49
7. Die methodologische Vorgehensweise und der Gang der Untersuchung	57
8. Anmerkungen zur Zitierweise	64
I. „Here’s a god for our Times“. Die Wiederentdeckung der politischen Kunst der griechischen Tragödie in <i>Dionysus in 69</i> von Richard Schechner	65
1.1 „Dionysus has returned to his native Thebes“. Die Rückkehr des antiken Theatergottes in der Kulturrevolution der sechziger Jahre	65
1.2 „The performance has a life“. Die Wiedergeburt der Tragödie in einem Übergangsritual am Off-Off-Broadway	75
1.3 „I’ve come here tonight for three important reasons.“ Psychophysische Grundlagen eines mythischen Konflikts	86
1.4 „We want the real thing!“ Die Tragik der Revolte gegen das Establishment	97
1.5 „Do not do as I do“. Grenzen der ästhetischen Revolution und Schechners Selbstkritik in <i>Surrounded – But Not Afraid</i>	105

II. Vom „Selbstmord der Tragödie“ zum „eigentlichen „Ur drama“. Formen der Ritualisierung in Einar Schleefs und Hans-Ulrich Müller-Schwefes Chordrama <i>Die Mütter</i>	116
2.1 Das „Urproblem der Tragödie“. Die Wiedereinführung des tragischen Chors auf der Bühne des abendländischen Theaters	116
2.2 „Erobert Euer Grab“. Das mythische Substrat des Geschlechterkriegs in den <i>Hiketiden</i> des Euripides und den <i>Sieben gegen Theben</i> des Aischylos	130
2.3 Im „Rausch der Riten“. Die Rhythmisierung von Sprache und Gestik in Schleefs Chorregie	141
2.4 „Aufhören ist eine Kunst“. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste des Chors	151
2.5 „VOR DEM PALAST“. Der Faschismusvorwurf an <i>Die Mütter</i> und Schleefs nachträgliche Selbstdeutung in seinem autobiographischen Essay <i>Droge Faust Parsifal</i>	160
III. „[A] tumultuous celebration of life“. Prototragik und Metatragik in Wole Soyinkas Ritualdrama <i>The Bacchae of Euripides</i>	169
3.1 „Black Dionysos“. Die Dezentrierung der griechischen Tragödie im postkolonialen Diskurs	169
3.2 „Fellow aliens“. Materialistische Basis und tragischer Überbau der <i>Bakchen</i> des Euripides	181
3.3 „[T]he tragic actor for the future age“. Der Tod des Pentheus als tragischer Fall eines Kolonialherren	193
3.4 „[A] prodigious, barbaric banquet“. Griechische Tragödie, Elisabethanisches Maskentheater und Yorubaisches Ritualdrama	203
3.5 „Sheer bedlam“. Die Kritik am Synkretismus der Kulturen in Soyinkas Vortrag <i>Between Self and System</i>	215

IV. „Spiel mit tieferen Spielen“.	
Reflexionen des Dionysischen in Botho Strauß' Mythen-Allusion	
<i>Kalldewey, Farce</i>	225
4.1 „Masken des Dionysos“.	
Prädramatische Tragödie und postdramatische Farce	225
4.2 „Haushaltsschreck“.	
Der Einbruch der <i>Bakchen</i> in das Alltagsleben	
der Bundesrepublik Deutschland	236
4.3 „Pillenpulli“.	
Tragische Katharsis und zeitgenössische Therapiegesellschaft	246
4.4 „Zwangspaket“.	
Die Heteronomie der kulturellen Überlieferung im Zeitalter	
der Postmoderne	261
4.5 „Die Welt blutet wirklich jetzt“.	
Die Gegenwart der Tragödie in Strauß' Essay <i>Anschwellender</i>	
<i>Bocksgesang</i>	272
V. „[W]hich sex does a myth support?“	
Zu Tony Harrisons Verfahren der intertextuellen Überblendung	
<i>in Medea: a sex-war opera</i>	281
5.1 „A myth is a polyphonic fugue for many voices.“	
Repräsentationen der <i>Medea</i> des Euripides in der neuzeitlichen Oper	281
5.2 „If you men can't learn / to life with women SHE'll return“.	
Der gynaikokratische Untergrund des Theaters	291
5.3 „[L]iving – loving – dying“.	
Variationen des Geschlechterkriegs in einer Dramatisierung	
der Argonautika	303
5.4 „[A] translation's needed“.	
Das Unbehagen an der feministischen Revision der <i>Medea</i>	
des Euripides	313
5.5 „[T]ragic mask“.	
Die Demaskierung des literarischen Kanons in Harrisons	
Reisebericht <i>Facing up to the Muses</i>	328

VI. „Arbeit an der Differenz“.	
Interkulturelle Gleichzeitigkeit in Heiner Müllers Theatertext	
<i>Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten</i>	337
6.1 Ein „Spiegel durch die Zeiten“.	
Die Persistenz des Tragischen nach dem Ende der Geschichte	337
6.2 „Auf dem Grund aber Medea“.	
Mythische Konfliktkonstellationen in einer fragmentarischen	
Textlandschaft	347
6.3 „Mein Schauspiel ist eine Komödie“.	
Gattungsgeschichtliche Reflexionen in einem monologischen	
Selbstgespräch	357
6.4 Das „Theater meines Todes“.	
Der Tod des Autors im Strom des Bewusstseins	371
6.5 „Der Rest ist Lyrik“.	
Ein Selbstmord der Tragödie in Müllers Langgedicht	
<i>Ajax zum Beispiel</i>	385
Schluss	392
Literaturverzeichnis	402
1. Primärtexte und Werkausgaben	402
2. Wissenschaftliche Literatur	405
3. Zeitungsartikel, Filmdokumente und unveröffentlichte Quellen	422

Vorbemerkung

Die griechische Tragödie stellt eine bleibende Herausforderung für die Kultur unserer Zeit dar. In kritischer Auseinandersetzung mit aktuellen Debatten um den Tod der Tragödie entfaltet das vorliegende Buch ein Konzept ihrer Transformation mit Blick auf die antike Kunstform selbst. Im Lichte dieses Modells werden Zusammenhänge zwischen scheinbar disparaten Tragödientransformationen im Drama und Theater seit den 1960er Jahren sichtbar. Detaillierte Einzelstudien erweisen unterschiedliche Performances, Inszenierungen und Theatertexte als Ausprägungen einer neuartigen Konzeption von Tragik, die auf die titelgebende Formel der Politisierung des Archaischen gebracht wird.

Bei meinen Bemühungen um die Realisierung dieses Forschungsvorhabens war mir Klaus L. Berghahn von der University of Wisconsin, Madison eine große Hilfe. An der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. habe ich das Konzept des Projekts in seinen Grundzügen entwickelt und im Rahmen des Forschungscolloquiums von Werner Frick erstmalig vorgestellt. Herr Frick hat dann auch meinem Wechsel an die Freie Universität Berlin wohlwollend mit Rat und Tat unterstützt. Dort konnte ich meine Forschungen mit Hilfe eines großzügigen Stipendiums, das mit Mitteln der Exzellenzinitiative der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert wurde, an der „Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien“ zum Abschluss bringen. Insbesondere Peter Sprengel und Erika Fischer-Lichte haben die Entstehung des Manuskripts mit detaillierten Anmerkungen und kritischen Rückfragen begleitet und meine akademischen Tätigkeiten auf das Wünschenswerteste gefördert.

Die Colloquien der Graduiertenschule, die von Joachim Küpper, Irmela von der Lühe und Jutta Müller-Tamm umsichtig moderiert wurden, boten einen überaus förderlichen Rahmen, die methodischen Grundlagen meines Forschungsprojekts zur Disposition zu stellen. Dasselbe gilt für die literaturtheoretischen Seminare von Remigius Bunia, Klaus W. Hempfer, Irina Rajewski und Gyburg Uhlmann. Die Diskussionen mit Lore Knapp, Eike Kronshage, Sebastian Schulze, Anja Stadler und Christian Wollin haben mir immer wieder die Gelegenheit gegeben, einzelne Abschnitte meiner Arbeit zu überdenken. Von den Mitgliedern des internationalen Beirats der Graduiertenschule Hans Ulrich Gumbrecht und Jean-Marie Schaeffer habe ich bei Gesprächen zahlreiche Anregungen erhalten. Eine Summer School in Weimar unter der Leitung von Werner Hamacher gab mir die Möglichkeit, mich eingehend mit poststrukturalistischer Literaturtheorie zu beschäftigen. Wichtige Impulse zu spezifischen Themen und Inhalten verdanke ich Roland Galle und Michael S. Silk bei einem Alexander von Humboldt-Workshop zum Thema „Who's Afraid of Tragedy“ sowie Norbert O. Eke aus dem Kreis der „Internationalen Heiner Müller-Gesellschaft“.

Bei einem Forschungsaufenthalt an der University of Oxford war es mir überdies vergönnt, mein Projekt im Forschungscolloquium von Ritchie Robertson

zu präsentieren. Mit meinem damaligen Mentor Tom Kuhn konnte ich intensive Gespräche über einzelne Kapitel meiner Arbeit führen. Nicht zuletzt hat sich der produktive Austausch mit den Wissenschaftlern aus dem Umfeld des „Archive of Performances of Greek and Roman Drama“ – Oliver Taplin, Fiona Macintosh, Edith Hall und Eleftheria Ioannidou – als äußerst aufschlussreich für die inhaltliche Ausarbeitung meiner Studien erwiesen. Weiterhin ermöglichten es mir die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der „Special Collections“ der Leeds University Library und des „Einar Schleeff-Archivs“ der „Akademie der Künste“ zu Berlin, die Quellenarbeit des vorliegenden Buchs auf eine solide Grundlage zu stellen.

Eine der schönsten akademischen Veranstaltungen, an denen ich in Berlin als regelmäßiger Gast und eingeladener Experte teilnehmen durfte, waren die von Renate Schlesier ins Leben gerufenen „Dionysos-Arbeitsgespräche“ im Teilprojekt B8 „Der differente Gott“ des Sonderforschungsbereichs 664 „Transformationen der Antike“. Die offene Atmosphäre dieser nunmehr abgeschlossenen Gesprächsreihe über „Konstruktionen des Dionysos in der Moderne“ mit den nationalen und internationalen Gästen Joshua Billings, Jean Bollack †, Simon Goldhill, Susanne Göttsche, Albert Henrichs und Glenn W. Most sowie den Organisatoren Michael D. Konaris, Oliver Leege, Roberto Sanchiño Martínez und Falko McKenna ist für mich zum Vorbild für einen gelungenen wissenschaftlichen Austausch geworden.

Besondere Erwähnung verdient schließlich Daniel Unger, ohne den ich mein Interesse an der Gattung Tragödie und der Philosophie des Tragischen wohl nicht entwickelt hätte. Das Manuskript meiner Studien war beim Aisthesis Verlag in Bielefeld in den besten Händen und hat durch die Tätigkeit von Detlev Kopp, Hanns-Martin Rüter und Germano Wallmann seine finale Gestalt erhalten. Über den gesamten Zeitraum meiner Promotion haben mich meine Eltern Ulrike und Hubertus Stobbe in jeglicher Hinsicht unterstützt. Gewidmet ist das Buch meiner Frau Lis Wey, die seine Entstehung in all ihren Phasen begleitet hat.

Die genannten Personen haben die Entstehung dieses Buchs in vielfältiger Weise bereichert. Ihnen allen möchte ich meinen ganz herzlichen Dank aussprechen!

Berlin, den 15.08.2016

Johannes Stobbe

Einleitung

1. Tragödie und Transformation.

Thematische Hinleitung zum Gegenstand der Untersuchung

Die vorliegende Arbeit leistet einen Beitrag zur Erforschung der Transformation der griechischen Tragödie im deutsch- und englischsprachigen Drama und Theater seit den 1960er Jahren. Diese Thematik liegt schon allein deswegen im Interesse der aktuellen Literatur- und Theaterwissenschaften, weil niemals seit der Antike so viele griechische Tragödien neuinszeniert und umgeschrieben worden sind wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.¹ Zwar sind die Gründe für den signifikanten Anstieg an theatralen und literarischen Reproduktionen dieser „Leitgattung der europäischen Literatur“² immer wieder in Sammelbänden und Einzelbetrachtungen behandelt worden.³ Auch erschließen Gattungsgeschichten⁴ und Überblicksdarstellungen⁵ typische Merkmale dieses schier

1 Hall, Edith: Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? In: Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium, hg. v. Edith Hall, Fiona Macintosh u. Amanda Wringley, Oxford/New York 2007, S. 1-46, hier S. 2: „More Greek tragedy has been performed in the last thirty years than at any point in history since Greco-Roman antiquity. Translated, adapted, staged, danced, parodied, filmed, enacted, Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre. The mythical, dysfunctional, conflicted world portrayed in the archetypal plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth- and early twenty-first centuries has refracted its own image.“

2 Frick, Werner in Zusammenarb. mit Lampart, Fabian/Essen, Gesa von (Hg.): Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur, Göttingen 2003.

3 Anregungen aus der Altphilologie finden sich in folgenden Publikationen: Zimmermann, Bernhard: Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart, Frankfurt/M. 2000 u. Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur, Stuttgart/Weimar 2001; Seidensticker, Bernd: Metamorphosen. Zur Antikerezeption in der deutschen Literatur nach 1945, in: Antike heute, hg. v. Richard Faber u. Bernhard Kytzler, Würzburg 1992, S. 128-154; Schadewaldt, Wolfgang: Antike Tragödie auf der modernen Bühne u. Antikes Drama auf dem Theater heute. Übersetzung in Inszenierung, beide in: Hellas und Hesperien, Bd. 2, Zürich/Stuttgart ²1970, S. 622-650 u. 650-671.

4 Siehe neuerdings Greiner, Bernhard: Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen, Stuttgart 2012.

5 Vgl. nur McDonald, Marianne: Ancient Sun, Modern Light. Greek Drama on the Modern Stage, New York 1992 u. Flashar, Hellmut: Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990, München 1991.

unermesslichen kulturellen Feldes. Doch stellt die Tragödie eine „bleibende Herausforderung“ für ihre wissenschaftliche Erschließung dar.⁶ So sind bis auf weiteres Arbeiten, die sich jenseits nationalliterarischer oder disziplinärer Grenzen mit den strukturellen Zusammenhängen von Tragödientransformationen innerhalb der Weltliteratur und des Welttheaters auseinandersetzen, rar gesät.⁷ In Reaktion auf dieses Desiderat unternimmt die vorliegende Untersuchung, die im Fachbereich der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft angesiedelt ist, einen komparatistischen und interdisziplinären Vergleich von englisch- und deutschsprachigen Performances, Inszenierungen und Theater texts, die sich produktiv mit dem antiken Kunstform der griechischen Tragödie auseinandersetzen. Die These der Studien lautet, dass sich ein paradigmatischer Typus ihrer Transformationen seit den 1960er Jahren auf den titelgebenden Ausdruck der „Politisierung des Archaischen“ bringen lässt. Um diese Überlegung zu explizieren, stellt die nachfolgende Einleitung die methodologische Vorgehensweise und Auswahl des Textkorpus sowie den Zeitraum und Gang der Untersuchung vor. Die Ausführungen beginnen mit einer Erläuterung der theoretischen Anlage der Arbeit.

Die wissenschaftliche Frage nach der Signifikanz der griechischen Tragödie seit den 1960er Jahren ist im kulturwissenschaftlichen Teilbereich der „Transformation der Antike“ verortet. Mit dem Terminus der „Transformation“ wird die Dynamik des kulturgeschichtlichen Wandels angesprochen. Dabei bildet sich der Gegenstand von kulturellen Transformationen im Wechselverhältnis zwischen einer „Aufnahmekultur“ und „Referenzkultur“ heraus. Diese unterscheiden sich durch ein jeweils temporal, lokal und soziokulturell differierendes Ensemble von intersubjektiv geteilten Lebenswelten mitsamt ihren spezifischen Praktiken, Institutionen, Symbolen und Weltanschauungen. Nach diesem Modell sind Antikentransformationen durch das Prinzip der „Allelopoiese“, dem „gegenseitige[n] Erschaffen von Aufnahmekultur und Referenzkultur“, gekennzeichnet. Folglich ist die Antike keine abgeschlossene Epoche, sondern

6 Bogner, Ralf/Leber, Manfred (Hg.): *Tragödie. Eine bleibende Herausforderung*. Saarbrücken 2011. Vgl. auch Dörr, Volker/Schneider, Helmut J. (Hg.): *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*, Bielefeld 2006. Einen Überblick über aktuelle Forschungstendenzen verschafft Benthien, Claudia: *Ethos, Pathos, Ideologie – ein Forschungsbericht zum aktuellen Tragödiendiskurs*, in: *IASL* 2012, 37.2, S. 411-461.

7 Für die vorliegende Arbeit konnte Matthias Dreyers theaterwissenschaftliche Dissertation berücksichtigt werden: *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*, Paderborn 2014. Dasselbe gilt für die noch nicht als Monographie publizierte Ph.D.-Thesis von Eleftheria Ioannidou, die in Orientierung an rezenten Theorieangeboten einen profunden Überblick über Techniken der Umschreibung griechischer Tragödien in internationalen Theater texts von den siebziger Jahren bis zur Jahrhundertwende bietet: *Re-Writing Greek Tragedy. From 1970 to 2005*, Oxford 2008 (im Erscheinen: *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford 2016).

geht aus Prozessen der kulturellen Vermittlung, theoretischen Wissensproduktion und künstlerischen Darstellung erst hervor:

Die Vergangenheit [...] stellt nicht ein Arsenal fragloser Faktizitäten dar, sondern indem ihr eine wie immer auch zu beschreibende *dynamis*, ein Vermögen zur Wirkung und Evidenz (*energeia*) zugeschrieben wird, ist sie keine ein für alle Mal feststehende Entität. Vielmehr wird die Vergangenheit erst im Effekt ihrer Transformationen gebildet, modelliert, verändert, angereichert, aber auch negiert, verfemt, vergessen oder zerstört. Diese als offener Prozess verstandene Vergangenheit ist Gegenstand der historischen Transformationsforschung.⁸

Parallel zur Fremdbestimmung der antiken Referenzkultur tragen die im geschichtlichen Verlauf beständig vermehrten und ausdifferenzierten Antikenbilder in identitätsstiftender oder kontrastierender Funktion zur Selbstkonstituierung ihrer jeweiligen Aufnahmekultur bei. Insofern ermöglicht der reziproke Transformationsprozess Reflexionen über das Verhältnis zwischen beiden kulturellen Feldern.⁹ Diese Perspektive auf die Kulturgeschichte bezieht sich nicht nur auf gegenwärtige oder vergangene Transformationen des Altertums. Sie lässt es außerdem zu, die griechische Antike selbst als eine Aufnahmekultur zu begreifen, die sich in permanenten Transformationsprozessen beständig rekonstituiert hat.¹⁰

Für Transformationen der Antike kommt der griechischen Tragödie nicht allein deswegen eine paradigmatische Funktion zu, weil sie ein bevorzugtes Objekt der kulturgeschichtlichen Überlieferung darstellt. Vielmehr kann die Tragödie selbst als Modell für die Selbstkonstitution einer kulturellen Formation in Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Tradition gelten. Dies mag einer der Gründe dafür sein, weshalb der griechischen Tragödie bis heute ein bevorzugtes Interesse der Forschung gilt. Jede Einführung in den Gegenstand beschreibt mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung, wie sich im antiken Griechenland der „klassischen Zeit“¹¹ des 5. Jahrhunderts v. Chr. neben epischen und lyrischen Künsten die Tragödie als eigenständige Aufführungs-, Stil- und Textform entwickelte.¹² Verschiedene Hypothesen über ihren „Ur-

8 Böhme, Hartmut: Einladung zur Transformation, in: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, hg. v. Hartmut Böhme u. a., München 2011, S. 7-37, hier S. 8.

9 Ebd., S. 9.

10 Bergemann, Lutz/Dönike, Martin/Schirmer, Albrecht/Toepfer, Georg/Walter, Marco/Weitbrecht, Julia: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, in: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, hg. v. Hartmut Böhme u. a., München 2011, S. 39-56, hier S. 41.

11 Gehrke, Hans-Joachim: Kleine Geschichte der Antike, München 1999, S. 101-120.

12 Zur Einführung vgl. nur Goldhill, Simon: Reading Greek Tragedy, Cambridge 1986; Segal, Charles: Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text, Ithaca/London 1986; Seeck, Gustav Adolf: Die griechische Tragödie, Stuttgart 2000; Latacz,

sprung¹³ in archaischen Opferritualen, benachbarten künstlerischen Gattungen oder ästhetischen Wettkämpfen haben zu differenten Übersetzungen des altgriechischen Begriffs *τραγωδία* geführt: ‚Gesang anlässlich eines Bockopfers‘, ‚Gesang der Böcke‘ oder ‚Lied um den Bockspreis‘.¹⁴ Im geschichtlichen Rückblick zeichnen wissenschaftliche Darstellungen zudem diejenigen Einflüsse nach, welche die soziokulturelle Ordnung der Polis auf die Entwicklung der Tragödie genommen hat. Bei der Betrachtung der historischen Zeugnisse – seien es Theaterstätten, Masken, Kostüme, Vasenmalerei¹⁵, Skulpturen, Reliefs oder Schriften – wird deutlich, dass diese Rahmenbedingungen der Tragödie nicht äußerlich, sondern in ihre Darstellungen integriert waren.¹⁶ Eingebunden in das gesellschaftliche Leben in Athen bildete die einmal entstandene Kunstform

Joachim: Einführung in die griechische Tragödie, Stuttgart ²2003; Vickers, Brian: Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society, London 1973; Wiles, David: Greek Theatre Performance. An Introduction, Cambridge 2000; Zimmermann, Bernhard: Die griechische Tragödie. Eine Einführung, Düsseldorf/Zürich ²1995.

- 13 Vgl. Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 2004, S. 28: „Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht hinaus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte.“
- 14 Galle, Roland: „Tragisch/Tragik“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 6: Tanz – Zeitalter/Epoche, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2000-2005, S. 117-171, hier S. 120f.
- 15 Der Beziehung zwischen griechischer Tragödie und antiker Vasenmalerei hat sich Oliver Taplin eingehend gewidmet: *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, New York 2003; *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B. C.*, Los Angeles 2007.
- 16 In diesem Sinne deutet Günther Figal Benjamins Ursprungstheorem: „Ursprünglich sind auch Kunstwerke, die diesen Namen wirklich verdienen. Sie gehören nicht wie Alltagsdinge in einen sie übergreifenden Zusammenhang, sondern eröffnen Zusammenhänge, die man allein durch sie so, wie man sie erfährt, erfahren kann. Auch wenn die Erfahrung nicht direkt die des Werkes ist, bleibt sie an dieses gebunden, zum Beispiel dann, wenn man in der Natur einen Sonnenuntergang wie auf einem Gemälde Monets sieht, oder eine Erfahrung des Erinnerns so ist wie bei Proust. Ohne das Gemälde, ohne den Roman wäre die Erfahrung so, wie sie gemacht wird, nicht möglich. Auch der historische Zusammenhang, der sich mit einem Werk verbindet, ist durch das Werk neu erschlossen; er gehört in das Werk, das Werk gehört nicht

Konventionen und Variablen aus, die sowohl auf die kommunikative Interaktion gesellschaftlicher Institutionen wie auch auf die interne Dynamik ästhetischer „Autopoiesis“ schließen lassen.¹⁷

Auch die Überlieferungsgeschichte der Tragödiertexte, bei der es infolge materieller Verluste von Papyri und einer bereits in der Antike einsetzenden Kanonisierung zur Selektion ihrer bedeutendsten Künstler kam, ist ausführlich behandelt worden.¹⁸ Seitdem ist die griechische Tragödie untrennbar mit den Stücken des Aischylos, Sophokles und Euripides verbunden, die sowohl für Zeitgenossen als auch für spätere Neubearbeitungen Modellcharakter besaßen. Für die Erforschung der griechischen Tragödie und ihren Einfluss auf nachfolgende literaturgeschichtliche Epochen sind die wenigen, oftmals nur fragmentarisch erhaltenen Werke der drei großen Tragiker maßgeblich. Neben der Anerkennung individueller Leistungen zeugen nicht nur die Entstehung und das Verschwinden der Tragödie, sondern auch die Wiederaufführungen der Klassiker seit der Theaterreform im Jahre 386 v. Chr., ihre Verbreitung jenseits der attischen Halbinsel im gesamten hellenischen Raum sowie ihre Tradierung und Wiederaufnahme über die griechische Antike hinaus vom wechselseitigen Zusammenwirken soziokultureller Ordnungen, künstlerischer Darstellungsweisen und theoretischer Wissensproduktion.

Für die griechische Tragödie gilt, dass sie in der Antike und seit der Renaissance einem beständigen, wenn auch unterbrochenen Prozess konkurrierender Aneignungen ausgesetzt war und ist: „Die attische Tragödie ist so grandios, daß sie nie aufhörte, sehr unterschiedliche, ja widersprüchliche Interessen zu befriedigen.“¹⁹ Dabei erschöpfen sich Tragödientransformationen weder in wie-

in ihn.“ (Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie, Tübingen 2006, S. 34).

17 Zur Entstehung von Kunstformen im gesellschaftlichen Kontext schreibt Niklas Luhmann: „Zu den Besonderheiten einer Formfestlegung, die den Anspruch verfolgt, ein Kunstwerk zu erzeugen, scheint es zu gehören, daß von Anfang an eine ‚doppelte Schließung‘ angestrebt wird: eine äußere und eine innere. Nach außen muß das Kunstwerk von anderen Dingen oder Ereignissen unterscheidbar sein, es darf sich nicht in die Welt verlieren. Nach innen schließt sich das Werk dadurch, daß jede Formsetzung einschränkt, was an weiteren Möglichkeiten übrig bleibt. Im Effekt ist dann die innere Schließung die äußere Schließung, sie hält sich an den Rahmen, der als unüberschreitbar mitproduziert wird.“ (Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 21996, S. 53).

18 Erbse, Hartmut: Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur, in: Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel, hg. v. Hunger, Herbert, München 1975, S. 207-284. Zu Kanonisierungsfragen vgl. Heydebrandt, Renate von (Hg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung, Stuttgart/Weimar 1998.

19 Bohrer, Karl Heinz: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, München 2009, S. 11.

derholenden Nachahmungen, noch auch nur in kategorialen Neuerfindungen.²⁰ Vielmehr können zwischen den Polen von Persistenz und Wandel mehrere Ebenen ihrer „Produktivität“ unterschieden werden.²¹ Auf einer ersten Ebene ist die griechische Tragödie andauernden Bemühungen ihrer Entdeckung, Konservierung und Restauration unterworfen. Unter diesen Aspekt fallen archäologische Ausgrabungen der antiken Theaterstätten und Untersuchungen über ihre Einbindung in den soziokulturellen Nexus der attischen Polis ebenso wie philologische Sicherungen, Editionen und Kommentare der überlieferten Textfragmente. Eine zweite Ebene ihrer Produktivität bilden ästhetische Transformationen der Tragödie. Ihnen kommt bei der fortlaufenden Genese von differenzierenden Antikenbildern schon allein deswegen eine hervorgehobene Rolle zu, weil nicht wenige der tradierten Artefakte des griechischen Altertums künstlerischen Charakters sind.²² Drittens lassen sich Arten der Wissensproduktion in geistesgeschichtlichen Strömungen und humanwissenschaftlichen Fächern – wie Geschichte, Philosophie, Philologie und Anthropologie – identifizieren. Diese haben sowohl zur Verständigung als auch zu Kontroversen über den Kontext, die Formen und Inhalte der Tragödie beigetragen.²³

20 Flashar, Hellmut: Einleitung, in: *Tragödie. Idee und Transformation*, hg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 1ff.

21 Vgl. Frick, Werner: ‚Die mythische Methode‘. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Tübingen 1998, S. 4f. Frick differenziert zwischen einer „primären Produktivität“, wie sie sich in den verschiedensten kulturellen Formen und Techniken der Auseinandersetzung und Aneignung niederschlägt“, und einer „sekundären Produktivität“, wie sie die griechischen Dramen in der intertextuellen Relation mit modernen Folgetexten entfalten, die der stimulierenden Berührung mit diesen antiken Modellen oder auch der ostentativ gesuchten Differenz zu ihnen ihre Existenz verdanken“.

22 Osterkamp, Ernst: Vorwort, in: *Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung*, hg. v. Ernst Osterkamp, Berlin/New York 2008, S. V-VII, hier S. V: „Immer ist die Gegenwärtigkeit der Antike eine vor allem künstlerisch vermittelte Gegenwärtigkeit geblieben, und bis heute gilt: Was über die Antike gewusst wird, wird primär aus der Begegnung mit Kunstwerken gewusst: aus der Aufführung einer Tragödie, aus der Lektüre Homers, aus der Besichtigung der Porta Nigra oder dem Besuch des Cortile del Belvedere im Vatikan.“

23 Einen instruktiven Überblick über theoretische Applikationen der griechischen Tragödie bieten: Profitlich, Ulrich (Hg.): *Tragödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, Hamburg 1999; Drakakis, John/Liebler, Naomi Conn (Hg.): *Tragedy*, London/New York 1998; Palmer, Richard H.: *Tragedy and Tragic Theory. An Analytical Guide*, Westport 1992. Zur modernen „Tragödienphilosophie“ vgl. Turk, Horst: *Tragödienphilosophien der Neuzeit: Kant, Hegel, Nietzsche, Benjamin*, in: *Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur*, hg. v. Werner Frick in Zusammenarb. mit Gesa von Essen u. Fabian Lampart, Göttingen 2003, S. 277-295; Kaufmann, Walter: *Tragedy and Philosophy*, Garden City/New

Durch die Reproduktionen und Perspektivierungen von überlieferten Materialien der abendländischen Tradition hat jeder der genannten Aspekte der Tragödien-Transformation Anteil am dynamischen Prozess der Emergenz von geschichtlich variierenden Antikenbildern und der Selbstkonstituierung ihrer Aufnahmekulturen. Die Ebenen, auf denen die griechische Tragödie ihre Produktivität entfaltet, lassen sich dabei nur heuristisch voneinander trennen. Bei ihren Transformationen erweisen sich Kunst und Wissenschaft als Ressourcen füreinander. In gegenseitiger Einflussnahme bilden sie auf synchroner wie diachroner Achse multiple und individuell verschiedene Tragödienkonzeptionen aus. Dies gilt umso mehr für kulturelle Transformationen der Antike, die sich im Kontext ausgebildeter Wissensgesellschaften vollziehen.²⁴ Für die theoretische Anlage der vorliegenden Arbeit bezeichnet diese enge Verzahnung des Kulturtransfers die Schwierigkeit, das Verhältnis von wissenschaftlichen Beschreibungen und ästhetischen Reproduktionen der griechischen Tragödie zu bestimmen. Die Folgeabschnitte der Einleitung reagieren auf dieses Problem, indem sie die Wechselwirkungen zwischen der griechischen Tragödie mit ihrem eigenen soziokulturellen Umfeld, den formalstilistischen Verfahrensweisen benachbarter Künste und ihren mythischen Stoffen thematisieren. Bei dieser Darstellung soll die Reziprozität von rezenten theoretischen Konzeptualisierungen und künstlerischen Bearbeitungen der griechischen Tragödie aufgezeigt werden. Das Ziel der Ausführungen ist es, sowohl in den aktuellen Forschungsstand einzuführen als auch ein dynamisches Transformationsmodell zu entwickeln, das es ermöglicht, methodische Perspektiven für die anschließenden Analysekapitel zu gewinnen.

2. Die Großen Dionysien.

Antike Festkultur und Theaterproduktion

Der kulturgeschichtliche Ort der griechischen Tragödie ist die attische Polis des 5. Jahrhunderts v. Chr. Als offizielle Kunstform war die Tragödie Teil eines Ensembles von Institutionen, die das gesellschaftliche Leben in Athen organisierten. Ihren festen Sitz hatte die Tragödie bei den Großen Dionysien, den Festen zu Ehren des Gottes Dionysos, die jährlich kurz nach Wiederaufnahme des Seehandels am zehnten Tag des Frühlingsmonats Elaphebolion stattfanden.²⁵ Bei diesem zyklisch wiederholten und kollektiv begangenen Festival stellte die

York 1968; Schmidt, Dennis J.: *On Germans and other Greeks. Tragedy and Ethical Life*, Bloomington 2001.

²⁴ Zum Verhältnis von Theorie und Kunst im Deutschland der 1960er Jahre siehe neuerdings Felsch, Phillip: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990*, München ²2015.

²⁵ Pickard-Cambridge, Arthur W.: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford ²1988.

attische Polis ihre Gemeinschaft im öffentlichen Raum vor sich selbst dar. Dabei weisen die großen Dionysien die Tragödie nicht nur als eine künstlerische, sondern auch als eine politische und nicht zuletzt als eine kultische Angelegenheit aus.²⁶ So war der Ablauf des Festivals nach der Struktur eines Rituals gegliedert. Am Abend vor seinem Beginn wurde das Kultbild von Dionysos Eleuthereus von der Stadtmauer in sein Heiligtum überführt. Das eigentliche Fest begann am Folgetag mit einer großen Prozession (Pompé) der Stadtbewohner in das Dionysos-Theater, die mit Opfern abgeschlossen wurde. Über die Identität des Namenspatrons der Großen Dionysien, dem Gott Dionysos, besteht eine bis heute andauernde Forschungskontroverse. Seit seiner Wiederentdeckung in der Romantik²⁷ bis hin zu gegenwärtigen Deutungen wird zumeist auf das transitorische Wesen des „kommenden“, „flüchtigen“ oder „differenten“ Gottes abgehoben.²⁸ Obgleich sich solche retrospektiven Auslegungen auf nur wenige überlieferte Quellen zu stützen vermögen, geriet Dionysos spätestens seit der Moderne zur „Chiffre“ für die Desintegration des Individuums und Grenzüberschreitungen etablierter Sozialordnungen und Symbolsysteme.²⁹ Solche Akzentuierungen können darauf zurückgeführt werden, dass die Gottheit in der griechischen Antike mit ganz unterschiedlichen Lebensbereichen assoziiert war: Als vegetativer Gott des Weines wird Dionysos mit ekstatischen Rauschzuständen und einem glücklichen Nachleben identifiziert. Mythen berichten von seiner wiederholten Geburt und Zerreißung. Ihm kommen die Riten des Sparagmos und der Omophagie sowie die ekstatische Mania im Mänadismus zu. Bei den Großen Dionysien firmierte Dionysos außerdem als Stadthalter der Künste.³⁰

Die Einbindung der griechischen Tragödie in ein Fest zu Ehren des Gottes Dionysos hat in ihren retrospektiven Deutungen immer wieder zu der Spekulation geführt, die antike Kunstform sei selbst kultischen Ursprungs. In seiner Erstlingschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* lokalisiert

26 Burkert, Walter: Die antike Stadt als Festgemeinschaft, in: Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur, hg. v. Paul Hutter, Unterägeri/Stuttgart 1987, S. 25-44, hier S. 28f.

27 Frank, Manfred: Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie, 2 Bde., Frankfurt/M. 1982.

28 Grundlegend zum modernen Bild von Dionysos sind die Studien von Albert Henrichs: Der rasende Gott. Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur, in: Antike und Abendland 40 (1994), S. 31-58; Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard, in: Harvard Studies in Classical Philology 88 (1984), S. 205-240.

29 Martínez, Roberto Sanchiño: Dionysos – eine Chiffre der ästhetischen Moderne, in: A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism, hg. v. Renate Schlesier, Berlin 2011, S. 513-534.

30 Einen Überblick über die rezente Forschung bietet Schlesier, Renate: „Dionysos“, in: Der Neue Pauly, Bd. 3, Stuttgart 1997, S. 651-662.

Friedrich Nietzsche den Ursprung der Tragödie in archaischen Chorritualen.³¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Nietzsches Spekulationen von der Schule der *Cambridge Ritualists* um Jane Ellen Harrison aufgenommen, die Anregungen in ethnographischen Beschreibungen von antiken, ‚primitiven‘, exotischen und christlichen Vegetationsriten³² und „Übergangsritualen“³³ suchte.³⁴ In den 1970er Jahren haben so verschiedene Denker wie Jan Kott, René Girard und Walter Burkert auf die Paradoxie hingewiesen, dass diejenige Kunstform, die traditionell als Ausweis eines Höhepunktes antiker Hochkulturen gilt, auf archaischen Jagd-, Opfer- und Festriten beruhe.³⁵ Schließlich stellt die griechische Tragödie Victor Turner zufolge nur eines von vielen „sozialen Dramen“ dar, die im transitorischen („liminalen“) Übergangsraum die Erfahrung eines Identitätswandels der beteiligten Darsteller und Zuschauer sowie ihre nachträgliche symbolische („liminoide“) Formgebung zu initiieren vermochte.³⁶ Obgleich sich die Hypothese von ihrem „wilde[n] Ursprung“³⁷ nicht abschließend verifizieren oder falsifizieren lässt, kann als gesichert gelten, dass soziale Dramen in das Setting der Tragödie integriert waren: Die Darbietung von Hochzeiten, Begräbnissen, Opfern, Gebeten und Prozessionen konnte ganze Handlungssegmente strukturieren, genealogische Erklärungen für die Etablierung von spezifischen Kultformen geben oder einen Rückfall in archaische Praktiken anzeigen.³⁸ Im Zuge dessen überführte die Tragödie den praktischen Vollzug von Ritualen

31 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Oder Griechentum und Pessimismus, in: Kritische Studienausgabe (KSA), hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1, Berlin/New York 1967. Zu Nietzsches früher Tragödienphilosophie siehe Schmidt, Jochen: Kommentar zu Nietzsches ‚Die Geburt der Tragödie‘, in: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, Bd. 1.1, hg. v. der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Berlin/New York 2012.

32 Frazer, James G.: The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, New York 1925.

33 van Gennep, Arnold: Les Rites de Passage, Paris 1909.

34 Harrison, Jane Ellen: Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion. With an Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy by Gilbert Murray and a Chapter on the Origin of the Olympic Games by F. M. Cornford, London 1963.

35 Die angesprochenen Hauptwerke sind: Burkert, Walter: Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen, Berlin/New York 1972; Girard, René: La violence et le sacré, Paris 1972; Kott, Jan: Gott – Essen. Interpretationen griechischer Tragödien, übers. v. Peter Lachmann, Berlin 1991.

36 Turner, Victor: From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play, New York 1982. Zum Begriffspaar „liminal“ und „liminoid“ vgl. Liminal to Liminoid, in Play, Flow, Ritual, S. 20-60, hier S. 32f. u. 52ff.

37 Burkert, Walter: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1990, S. 13-39.

38 Zu den unterschiedlichen Verwendungsweisen von Ritualen in der griechischen Tragödie vgl. Wiles, David: Greek Theatre Performance, S. 37-47 u. Rehm, Rush: Greek Tragic Theater, London/New York 1992, S. 3-11.

in die theatrale Darstellung einer mythischen Handlung. Diese Oszillation zwischen einer kultischen und künstlerischen Funktion lässt sich daran illustrieren, dass es sich bei der Tragödie um ein Maskentheater handelte. Einerseits verlieh die Maske (Prosopon) archetypischen Heroen Präsenz auf der Bühne. Andererseits diente sie ihrem Träger als artistisches Mittel zur Repräsentation einer dramatischen Figur. Die Maske gestattete es den Zuschauern, einer sowohl zeremoniellen als auch theatralen Verwandlung beizuwohnen, bei der sich die kultische und künstlerische Funktion miteinander verschränkten.³⁹

Die Bedeutung der Großen Dionysien für die Rezeption der Tragödie als eine darstellende Kunst zeigt sich daran, dass an ihrem Ende die Bewertung der Stücke und die Auszeichnung des Siegers standen. Das Festival war in die „*musische* Kultur“ des antiken Griechenlands eingebunden, die einen Rahmen für die „Überlieferung, Darbietung und Aufführung“ der Tragödie abgab.⁴⁰ Das Zentrum der Großen Dionysien bildeten dramatische Wettkämpfe, die am gesellschaftlich ratifizierten Konkurrenzprinzip der attischen Polis, dem Agon, teilhatten.⁴¹ Bereits zwei Tage vor offiziellem Festbeginn fand ein Proagon statt, bei dem die beteiligten Dichter, Chöre, Choregen und Schauspieler bekränzt und die mythischen Inhalte der Stücke der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Am ersten Festtag standen Wettstreite von Dithyramben-Chören aus den attischen Phylen, am zweiten Festtag fünf Komödien und am Höhepunkt vom dritten bis zum fünften Festtag jeweils drei Tragödien (Trilogie) gefolgt von einem Satyrspiel auf dem Programm. Der öffentliche Ort, an dem die Tragödien präsentiert wurden, war das Dionysos-Theater, das die Produktion und Rezeption einer jeden Aufführung organisierte.⁴² Darin war der Schauplatz der Zuschauer (Theatron) vom Bühnenraum (Skene) und dem Bühnengebäude

39 Wiles, David: *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge 2007, hier S. 225f. Anders als Wiles geht es hier bei der Deutung der tragischen Maske nicht um eine Fixierung, sondern um eine Verhältnisbestimmung ihrer ambivalenten Funktion.

40 Kannicht, Richard: *Thalia – Über den Zusammenhang zwischen Fest und Poesie bei den Griechen*, in: *Das Fest*, hg. v. Walter Haug u. Rainer Warning, München 1989, S. 29-52, hier S. 30f.

41 Seidensticker, Bernd: *Die griechische Tragödie als literarischer Wettbewerb*, in: *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen* 2, Berlin 1996, S. 9-35.

42 Rehm, Rush: *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton/Oxford 2002, S. 2. Der Theaterraum ist die Bedingung der Möglichkeit der Tragödienaufführung: erstens schafft der Raum einer theatralen Performance den visuellen, taktilen und auditiven Kontext, in dem Objekte und Körper in Beziehung miteinander treten. Zweitens entsteht dieser performative Raum erst durch diese Objekte und Körper und ihrer Konstellationen. Drittens präsentiert, repräsentiert und referiert der Theaterraum Orte, Regionen und geographische Eigenschaften. In diesem Sinne kann in ihm stets etwas zur Präsenz kommen, das absent ist.

(Proskenion) durch den Tanzplatz des Chors (Orchestra) sichtbar getrennt.⁴³ Die Skenographie bildete den „Spielhintergrund“⁴⁴, der wahrscheinlich keine flexible Kulisse, sondern eine Bühnenwand darstellte. Er überließ es der „verbalen Bühnenbemalung“⁴⁵ der Schauspieler und der Vorstellungskraft des Publikums, die Handlungsorte der Stücke zu vergegenwärtigen.

Spätestens seit der Tragödienphilosophie des 19. Jahrhunderts kann der tragische Chor als das „Urproblem der Tragödie“ gelten, da sich seine kulturelle und dramaturgische Funktion kategorial von den Gegebenheiten des neuzeitlichen Theaters unterscheidet.⁴⁶ Als fester Bestandteil der Großen Dionysien manifestierte das Aufführungselement des Chors die kultische und politische Gemeinschaft der attischen Polis. Des Weiteren vermochte es der Chor, durch Nachahmungen standardisierter lyrischer Formen, spezifische soziale Dramen, wie das Bittflehen um Asyl an sakralen Orten (Hikesie), Hochzeitshymnen (Hymnos) und Trauergesänge bei Begräbnisritualen (Threnos), aufzurufen oder durch fremdartige Versmaße Exotik zu signalisieren (Ioniker). Zusätzlich verlieh ihm sein Ort in der Orchestra eine vermittelnde Stellung zwischen der Theaterfiktion auf der Skene und ihrer Rezeption im Theatron. Diese Zwischenposition lässt sich an der Gattungsgeschichte der griechischen Tragödie⁴⁷ ablesen: In ihrer frühen Form beteiligte sich der Chor vorwiegend am Bühnengeschehen, indem er als Kollektivfigur in die Handlung der dramatisierten Mythen integriert war. In der klassischen Periode kam dem Chor eine eher handlungsbegleitende Rolle zu, indem er anhand rhythmischer Zäsuren die Aufmerksamkeit des Publikums lenkte und das Bühnengeschehen durch pathetische Gesangseinlagen affektiv aufflud oder durch reflexive Kommentierungen perspektivierte. Zuletzt nahmen die Choreinsätze den Charakter eigenständiger, gegenüber der dramatischen

43 Eine Skizze des antiken Theaters findet sich bei Newinger, Hans-Joachim: *Drama und Theater*, in: *Das griechische Drama*, hg. v. Gustav Adolf Seeck, Darmstadt 1979, S. 434-503.

44 Blume, Horst-Dieter: *Einführung in das antike Theaterwesen*, S. 60-66.

45 Handley, Eric W.: *The Dyskolos of Meander*, London 1965, S. 23: Der englische Ausdruck lautet: „verbal scene painting“.

46 Bereits im 19. Jahrhundert stellt der Chor das zentrale Problem sowohl für theoretische als auch für künstlerische Auseinandersetzungen mit der griechischen Tragödie dar. Siehe dazu Silk, Michael: ‚Das Urproblem der Tragödie‘: Notions of the Chorus in the Nineteenth Century, in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*, hg. v. Peter Riemer u. Bernhard Zimmermann, Stuttgart/Weimar 1999, S. 195-226.

47 Einen Überblick über die Chorformen der griechischen Tragödie verschaffen die beiden Kapitel von Jürgen Rode und Hansjürgen Popp über das Chorlied und Amoibaion in: Jens, Walter: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, S. 85-116 u. 221-276. Zur Verwendung des tragischen Chors bei Sophokles vgl. Burton, R. W. B.: *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980. Für die Handhabung des Chors bei Euripides sei verwiesen auf: Hose, Martin: *Studien zum Chor bei Euripides*, 2 Bde., Stuttgart 1990.

Handlung weitgehend abgelöster ‚Nummern‘ an.⁴⁸ Diese hypothetische Entwicklung des tragischen Chors verdeutlicht die Komplexität des Verhältnisses zwischen den künstlerischen Darstellungsweisen und soziokulturellen Rahmenbedingungen der griechischen Tragödie.

Hinsichtlich ihrer politischen Funktion bildeten die Großen Dionysien einen normativen Bezugsrahmen für jede Tragödienproduktion.⁴⁹ Die Organisation des Festivals und die Auswahl der Tragödiendichter oblag dem ranghöchsten Staatsbeamten der Polis: dem Archon Eponymos. Die Finanzierung der Chorregie und das Kontingent der jeweils zwölf- bis fünfzehnköpfigen Chöre wurde von attischen Bürgern übernommen, die damit in erheblicher Anzahl an den jährlichen Aufführungen beteiligt waren. Archäologische Rekonstruktionen der Topographie des antiken Theaters zeigen die Einbindung der Tragödie in die attische Polis.⁵⁰ Bei der Spielstätte am südlichen Berghang der Akropolis handelte es sich um ein Freilichttheater, von dem aus sowohl die natürliche Umgebung, das Meer und das Hinterland Attikas als auch die Heiligstätte des Gottes Dionysos sowie die politischen Versammlungsorte und gerichtlichen Bauten zu sehen waren.⁵¹ Obgleich sie nicht unmittelbar dem Theater zuzuordnen sind, situierten diese lokalen Gegebenheiten die Tragödienaufführungen ebenso wie sie wahrscheinlich als hinterszenischer und entfernter Raum in ihre dramatischen Handlungen integriert waren.⁵² Zusätzlich wurden die Darbietungen der Tragödie durch ein „politisches Vorspiel“ eingeleitet: In einer Eröffnungszeremonie brachten die Generäle der Stadt Trankopfer dar. Danach stellten die Athener im Theater die eingezogenen Tribute von abhängigen Satelliten zur Schau, wodurch die ihre Macht vor den Teilnehmern des Festivals, zu denen auch internationale Gäste zählten, demonstrierten. Vorbildliche Bürger, die sich um die Polis verdient gemacht hatten, wurden ausgerufen. Zuletzt marschierten die volljährig und waffenfähig gewordenen Kriegswaisen in voller Rüstungsmontur

48 Zimmermann, Bernhard: die griechische Tragödie, S. 25f.

49 Maier, Christian: Zur Funktion der Feste in Athen im 5. Jahrhundert vor Christus, in: Das Fest, hg. v. Walter Haug u. Rainer Warning, München 1989, S. 569-591, hier S. 577f.

50 Zu den Theaterstätten siehe Hammond, N.G.L.: The Conditions of Dramatic Productions to the Death of Aeschylus. In: Greek, Roman and Byzantine Studies 13 (1972), S. 387-450; Pöhlmann, Egbert: Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik, in: Museum Helveticum 38 (1981), S. 129-146; Rehm, Rush: The Theater of Space, S. 35-75; Kolb, Frank: Polis und Theater, in: Das griechische Drama, hg. v. Gustav Adolf Seeck, Darmstadt 1979, S. 504-544.

51 Blume, Horst-Dieter: Einführung in das antike Theaterwesen, S. 46f.

52 Rehm, Rush: The Play of Space, S. 30: „That Greek theater [...] demonstrates that tragic myths possessed sufficient gravity to hold the contemporary world within their orbit, creating a wide spatial field in which mythic and contemporary worlds coexist.“

in das Theater, nahmen Ehrenplätze ein und wurden in Reden an ihre Pflichten gegenüber der Stadt ermahnt, die sie auf eigene Kosten aufgezogen hatte.⁵³

Im Kontext dieses politischen Vorspiels, das bindende Werte und Normen der Polis zum Ausdruck brachte, übte die Tragödie zwar keine explizite Kritik durch „Anspielungen auf gegenwärtige Debatten“. Wohl aber überschritten ihre Darbietungen implizit den zuvor abgesteckten ideologischen Horizont. Insofern erweist sich Dionysos neben seiner Bedeutung im kultischen Bereich und als Stadthalter der Künste auch als eine politische Gottheit.⁵⁴ Die Tragödie trug zur „Selbstvergewisserung der Polis“⁵⁵ bei, indem sie Mythen dramatisierte, deren Narrative zumeist in einer archaischen Vorzeit und der „anderen Stadt“ Theben situiert waren.⁵⁶ Diese Gegenüberstellung vom Aufführungskontext der griechischen Tragödie und ihren dramatischen Stoffen zeichnete sich durch eine wechselseitige Reflexion aus: Zum einen festigte die Tragödie mutmaßlich die Gemeinschaftsidentität der Athener, indem sie das geteilte Erbe einer immer noch präsenten kultischen Überlieferung im „kulturellen Gedächtnis“⁵⁷ der attischen Bürgerschaft aktualisierte. Zum anderen hatte die demokratische Polis des 5. Jahrhunderts v. Chr. ethische, politische, rechtliche und theoretische Praktiken, Institutionen und Vorstellungen ausgebildet, welche die Geltung von den Sujets der Tragödie – mythische Weltanschauungen, tyrannische Herrschaftsformen und heroische Ideale – infrage stellten.⁵⁸ Zum dritten lizenzierte die zeitliche und räumliche Ferne der dargebotenen Mythen „ein Durchspielen von wichtigen Fragen, ein Einverleiben neuer Tatbestände in Vorstellungswelt, Ethos und Religion – und deren Veränderung“. Die *politische Kunst der griechischen Tragödie* bestand darin, im Medium mythischer Erzählungen aktuelle

53 Goldhill, Simon: The Great Dionysia and Civic Ideology, in: Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context, hg. v. John J. Winkler u. Froma I. Zeitlin, Princeton/New Jersey 1990, S. 97-129, hier S. 100-106.

54 Ebd., S. 114f. u. S. 127: „Along with the illusions and transgressions of the theatrical experience, along with the release of maenadic ecstasy or wine, Dionysos' sphere would seem to encompass precisely the sense of paradox and reversal I have been describing in the relations between the preplay ceremonies and the plays in the City Dionysia. It is the *interplay between norm and transgression* enacted in the tragic festival that makes it a Dionysiac occasion.“

55 Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas, Tübingen 1996, S. 72.

56 Zeitlin, Froma I.: Thebes. Theatre of Self and Society in Athenian Drama, in: Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context, hg. v. John J. Winkler u. Froma I. Zeitlin, Princeton/New Jersey 1990, S. 130-168.

57 Zu diesem Begriff vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 21997.

58 Vernant, Jean-Pierre: Le moment historique de la tragédie en Grèce. Quelques conditions sociales et psychologiques, in: Mythe et tragédie en Grèce ancienne, hg. v. Jean-Pierre Vernant u. Jean-Pierre Vidal-Naquet, Bd. 1, Paris 1972, S. 11-17.