



Theater und Fest in Europa

Perspektiven von Identität und
Gemeinschaft

herausgegeben von
Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat
und Anna Littmann

francke
VERLAG

THEATRÄT

THEATRÄLITÄT

Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte

Band 11 · 2012

Theater und Fest in Europa

Perspektiven von Identität
und Gemeinschaft

herausgegeben von
Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat und
Anna Littmann

A. FRANCKE VERLAG TÜBINGEN UND BASEL

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

Umschlagabbildung, Entwurf: Stefanie Lamm

Diese Publikation wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Kennzeichen 01GWS050 gefördert.



Mitarbeit Lektorat: Laura Ameln, Rafael Ugarte Chácon, Kristin Flade, Anne Gnausch, Frederick Jenkins, Marianne Seidig

© 2012 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>

E-Mail: info@francke.de

Satz: Informationsdesign D. Fratzke, Kirchentellinsfurt

Druck und Bindung: Laupp & Göbel, Nehren

Printed in Germany

ISSN 1617-2604

ISBN 978-3-7720-8355-6

Inhalt

ERIKA FISCHER-LICHTE

Einleitung: Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität
und Gemeinschaft 9

I. Her- und Darstellungen von Identitäten in theatralen Aufführungen der griechischen und römischen Antike

ALMUT-BARBARA RENGER

Einführung: Europa: Königstochter, Kontinent, Kulturraum.
Fundamente politisch-religiöser und kultureller Identitätsbildung in
der Antike 23

PETER VON MÖLLENDORFF

Wie man kein Bürger wird. Fest und politische Identität in
Aristophanes' *Acharnern* 30

SUSANNE GÖDDE

Identität und Entgrenzung: Modelle von Gemeinschaft bei den
Großen Dionysien im antiken Athen 47

FABIAN MEINEL

Sympotische und ästhetische Gemeinschaft in Euripides'
Zyklopen 68

THERESE FUHRER

Triumph und Theater im Text. Literarische Inszenierungen
imperialer Repräsentation in Rom 80

ALMUT-BARBARA RENGER

Europa gynäkomorph: Mythos, Kontinent, Politikum. Zur
Inszenierung von Geographie und Geschlecht in figürlicher
Körperlichkeit 95

II. Theater und Fest in mittelalterlichen Städten

KATRIN KRÖLL

Einführung: Die mittelalterliche Stadt als Schmelztiegel klerikaler,
höfischer und urbaner Fest- und Theaterpraxis 119

NANCY FREEMAN REGALADO

Festbeschreibungen in Paris und Metz im frühen 14. Jahrhundert
Unterweisung – Ansehen – Identität – Gedächtnis 161

MEG TWYLCROSS

Der Prinz des Friedens und die *Mummers* 181

WIM HÜSKEN

Wohlstand und Macht, Religion und Unterhaltung.
Spätmittelalterliches Theater in Mecheln 205

III. Die Visualität politisch-sozialer Ordnungen in der frühneuzeitlichen Festkultur

KLAUS KRÜGER/ELKE ANNA WERNER

Einführung: Zur visuellen und theatralen Inszenierung von
Gemeinschaft in der Festkultur der Frühen Neuzeit 221

HELEN WATANABE O'KELLY

Fürstenbraut oder Opfer von Gewalt: Inszenierungen von Europa in
der Frühen Neuzeit 228

ELKE ANNA WERNER

Mediale Entgrenzungen. Visuelle Strategien performativer Teilhabe
bei der *Ehrenpforte* und dem *Triumphzug* Kaiser Maximilians I. . . . 240

BARBARA MARX

Fest-Ordnung und Utopie 251

MARTINA PAPIRO

Die Florentiner Festbilder Stefano della Bellas und ihre Rezeption
am Wiener Hof 1667 266

CHRISTIAN QUAEITZSCH

Die Divertissements des Sonnenkönigs: Dokumentation und
Rezeption ephemerer Festkunst am Hofe Ludwigs XIV. 280

IV. Fest – Fest/Spiel – Festival. Perspektiven des europäischen Theaters

PAUL NOLTE

Einführung: Nach der Revolution – Europäisches Theater im demokratischen Zeitalter 301

PETER JELAVICH

Nietzsches „guter“ (und antitheatralischer) Europäer 305

UDO BERMBACH

Die Bayreuther Festspiele: Idee – Ideologie – Identität – historische Einbindung. 324

ANNA LITTMANN

Inszenierte Gemeinschaft. Die Kaiserfestspiele in Wiesbaden 336

JOHANNA NIEDBALSKI

Fest, Spiel und Theater im Vergnügungspark. Attraktionen und ihr Transfer um 1900. 356

TOBIAS BECKER

Londoner Theater in Berlin. Deutsch-britische Kulturtransfers und die Anfänge auswärtiger Kulturpolitik vor dem Ersten Weltkrieg . . . 377

PIA JANKE

Provinzieller Fluchtraum oder „Herz vom Herzen Europas“? Zur Gründungsidee der Salzburger Festspiele 402

MATTHIAS WARSTAT

Entgrenzung und Spaltung. Zur Inszenierung von Arbeiterfesten in der Weimarer Republik 420

MARCUS MERKEL

Vergemeinschaftung als Programm. Ein Beitrag zur Analyse von Theaterfestivals 438

HEINER REMMERT

„Wie erkläre ich den Wagner einem Himba?“
Christoph Schlingensief's Wagner-Rezeption zwischen Ritualkritik und Fest-Spiel. 453

MARK SCHACHTSIEK

Opernliebhaber Europas vereinigt Euch!? Stefan Herheims szenische
Reflexionen über Oper und Gemeinschaft. 466

Bildnachweis 489

Sachverzeichnis 491

Personenverzeichnis 494

Der Bildteil befindet sich zwischen S. 129 und S. 160.

Einleitung: Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft

ERIKA FISCHER-LICHTE (BERLIN)

Bei der Entwicklung seiner Festspielidee bezog Richard Wagner sich ausdrücklich auf die griechische Festkultur. In seiner frühen theoretischen Schrift *Die Kunst und die Revolution* (1849) beschreibt er die enge Verbindung von *Theater* und *Fest*, wie sie bei den Aufführungen von Tragödien im Rahmen des bedeutendsten Festes der Polis Athen, der Großen Dionysien, gegeben war, als Modell:

[...] dieses Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden, zusammen, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den *Prometheus*, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Tätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster, tiefster Ruhe *Das* wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war. [...] Denn in der Tragödie fand er sich ja selbst wieder, und zwar das edelste Theil seines Wesens, vereinigt mit den edelsten Theilen des Gesamtwesens der ganzen Nation.¹

In Richard Wagners Werken erscheint die für die Großen Dionysien konstitutive unauflösliche Verbindung von Theater und Fest geradezu als fundamental mit Blick auf die Erfahrung einer politischen und religiösen Gemeinschaft sowie für die Erkenntnis der eigenen Identität – als eines Individuums ebenso wie als eines Mitglieds dieser Gemeinschaft. Mit dieser Auffassung sowie generell mit seinem Rekurs auf das antike Festmodell stellte Wagner sich in eine lange Tradition. Denn die Berufung auf die antike Festkultur hatte bereits bei der Transformation der europäischen

¹ Wagner, R.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 1–10. Leipzig 1887/88. Bd. 3, S. 11–12.

Festkulturen in der Frühen Neuzeit eine wichtige Rolle gespielt. Wagner führte diese Tradition jedoch dadurch fort, dass er dieses für das Modell grundlegende Verhältnis von Theater und Fest umkehrte. In einem Brief an seinen Dresdner Freund Theodor Uhlig schrieb Wagner wenig später:

An eine *Aufführung* kann ich *erst nach der Revolution* denken, erst die Revolution kann mir die Künstler und Zuhörer zuführen, die nächste Revolution muß notwendig unserer ganzen *Theaterwirtschaft* das Ende bringen: sie müssen und werden alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den Trümmern rufe ich dann zusammen, was ich brauche: ich werde, was ich bedarf, *dann* finden. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf und lade zu einem großen dramatischen Fest ein: nach einem Jahr Vorbereitung führe ich dann im Laufe von *vier* Tagen mein ganzes Werk auf. Mit ihm gebe ich den Menschen der Revolution dann die *Bedeutung* dieser Revolution nach ihrem edelsten Sinne zu erkennen. *Dieses Publikum* wird mich verstehen; das jetzige kann es nicht.²

Während in der Antike ebenso wie in der Frühen Neuzeit, die sich auf sie berief, – und auch im Mittelalter – das politische und/oder religiöse Fest den Anlass und den Rahmen für eine Theateraufführung bot, Theater also ins Fest eingebettet war, sollte es bei den von Wagner geplanten Festspielen umgekehrt sein: Die viertägige Aufführung seiner Musikdramen sollte ihrerseits das Fest begründen. In diesem Fall war es das Theater, das unter ganz besonderen Bedingungen aus sich heraus Festlichkeit generieren, die Aufführungen selbst zum Fest werden lassen sollte.

Seit der Verwirklichung von Wagners Festspielidee mit der Eröffnung der ersten Bayreuther Festspiele im Jahre 1876 werden in Europa zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten verfolgt, Theater und Fest miteinander zu verbinden. Zum einen finden wie seit den Tagen der Antike Theateraufführungen im Rahmen von Festen statt. Von dieser Möglichkeit machte zum Beispiel die junge Sowjetunion Gebrauch, als nach dem Entwurf eines neuen Festkalenders im Jahre 1920 in der bereits transformierten, in Petrograd umbenannten Stadt die neuen Festtage mit Massenspektakeln auf öffentlichen Plätzen begangen wurden – der Jahrestag der Abdankung des Zaren mit *Der Sturz der Selbstherrschaft*, der Maifeiertag mit dem *Mysterium der befreiten Arbeit*, die Abhaltung der Dritten Internationale mit *Für eine Weltkommune* und der Jahrestag der Oktoberrevolution, der 7. November, mit der *Erstürmung des Winterpalais*. Diese Art der Verbindung von Theater und Fest dominierte in der Zwischenkriegszeit in Europa. In unterschiedlichen Festen bis hin zu Sport-, Schul- und Betriebsfesten ist dieses alte Modell bis heute lebendig.

² Zit. n. Gregor-Dellin, M.: *Richard Wagner – die Revolution als Oper*. München 1973, S. 56–57. (Brief an Theodor Uhlig vom 12.11.1851).

Die zweite, von Wagner begründete Traditionslinie wurde bereits um 1900 mit den Darmstädter Festspielen (Peter Behrens und Georg Fuchs) und zehn Jahre später den Münchner Volksfestspielen in der Musik-Festhalle auf der Theresienwiese (Georg Fuchs) weitergeführt, für die Max Reinhardt seine ersten Masseninszenierungen schuf. Max Reinhardt kommt für diese Tradition nicht nur deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil er mit seinen Inszenierungen Fuchs' Festspielidee zu realisieren half und später maßgeblich an der Gründung der Salzburger Festspiele beteiligt war, die erst nach dem Ersten Weltkrieg verwirklicht werden konnten. Er hat darüber hinaus das von Wagner begründete Modell weiter radikalisiert: Reinhardt sprach jeder einzelnen Theateraufführung die Möglichkeit zu, aus sich heraus zum Fest zu werden, da es die „eigentliche Bestimmung“ des Theaters sei, sich als „festliches Spiel“ zu verwirklichen.³

Die von Wagner begründete Traditionslinie setzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg mit neuen Festspielgründungen zum Beispiel in Recklinghausen, Edinburgh, Avignon oder Epidauros fort und wirkt bis heute in den großen Internationalen Festivals weiter, die in und außerhalb Europas – wie in Toga/Japan, Shanghai oder Sao Paulo – stattfinden.

Auch für diese Traditionslinie ist der Bezug auf Identität und Gemeinschaft zentral. In dem Brief an Uhlig spricht Wagner davon, dass er mit den Aufführungen „den Menschen der Revolution [...] die Bedeutung dieser Revolution nach ihrem edelsten Sinne zu erkennen“ geben werde. Durch die Teilnahme an den Aufführungen würden die Zuschauer sich erst ihrer Identität als Menschen der Revolution und als Teil einer neuen Gemeinschaft bewusst werden, die sich als „freie, schöne Öffentlichkeit“ konstituieren sollte.⁴

Während hier durchaus noch von einer politischen Gemeinschaft die Rede ist, wie sie von „den Menschen der Revolution“ gebildet wird, lassen sich die Gemeinschaften, die Fuchs und Reinhardt anstrebten, eher als ästhetische oder theatrale Gemeinschaft beschreiben – das heißt, als Gemeinschaften, die aus Akteuren und Zuschauern oder auch nur zwischen den Zuschauern im Verlauf der Aufführung als Folge spezifischer ästhetischer Erfahrungen entstehen und sich nach ihrem Ende wieder auflösen. Wohl kann von einer politischen Dimension gesprochen werden, wenn eine Erlebnisgemeinschaft von Menschen zustande kommt, die den unterschiedlichsten sozialen Ständen, Schichten, Klassen und Milieus zugehören, wie dies den Kritikern zufolge in Reinhardts Masseninszenie-

³ 1902, zit. n. Kahane, A.: *Tagebuch des Dramaturgen*. Berlin 1928, S. 199–200.

⁴ Wagner ²1887/88. Bd. 3, S. 29.

rungen des *König Ödipus* (1910) und der *Orestie* (1911) zunächst in der Münchner Musik-Festhalle und dann im Berliner Zirkus Schumann der Fall war. Eine politische Dimension ist auch der neuen Aufteilung des Raumes nicht abzusprechen, die eine Partizipation der Zuschauer nicht nur erlaubte, sondern geradezu nahelegte. Die so entstehenden Gemeinschaften wurden jedoch insofern nicht als politische, sondern als ästhetische erfahren, als sie durch spezifische ästhetische Mittel wie neue Räume oder neue Aufteilung von Räumen, Atmosphäre, Rhythmus, den Einsatz energetischer und dynamischer Körper und Ähnliches geschaffen wurden, ohne auf gemeinsame politische, religiöse, ideologische oder weltanschauliche Überzeugungen zurückzugreifen. Diese Art einer theatralen Gemeinschaft konnte sich zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch nur zwischen Gruppen von Zuschauern für eine begrenzte Zeit während der Aufführung bilden. Eine Zugehörigkeit zu ihr war nicht zwingend, ein Ausschluss aus ihr durch andere letztlich nicht zu realisieren. Sie stellte weder eine Verpflichtung dar, noch war sie imstande, „Abweichler“ oder „Abtrünnige“ mit Sanktionen zu belegen. Ehe in der Zwischenkriegszeit sozialistische beziehungsweise kommunistische Kollektive oder „Volksgemeinschaften“ in Festen beschworen wurden, die hinsichtlich Inklusion und Exklusion über klare ideologisch begründete Kriterien verfügten,⁵ war in Reinhardts festlichem Theater bereits vor dem Ersten Weltkrieg ein Modell von Gemeinschaft geschaffen, das sich für eine demokratische, diversifizierte Gesellschaft geradezu anbietet.

In allen hier angesprochenen Fällen wird die jeweilige *Liaison* von Theater und Fest ganz selbstverständlich mit Prozessen der Gemeinschafts- und Identitätsbildung in Zusammenhang gebracht, ohne dass die Frage gestellt, geschweige denn beantwortet würde, wieso gerade dieser Verbindung ein entsprechendes Potential eignen soll. Eine entsprechende Annahme scheint auf eigenem ebenso wie auf überliefertem Erfahrungswissen zu basieren. Gleichwohl ist sie genauer zu überprüfen. Um dies sinnvoll tun zu können, bedarf es zunächst einer Klärung der vier zentralen Begriffe: *Identität*, *Gemeinschaft*, *Fest* und *Theater*. Wie ein Rekurs auf entsprechende Begriffsgeschichten zeigt, lässt sich für keinen von ihnen eine für alle Zeiten in Europa gültige Definition finden. Es wird daher mit einer offenen Begrifflichkeit zu arbeiten sein.

So kann *Identität* in diesem Sinne als ein Bewusstsein von sozialer Zugehörigkeit, innerer Stimmigkeit und biografischer Kontinuität definiert werden, um dann für unterschiedliche Kontexte spezifischer beschrieben

⁵ Vgl. Fischer-Lichte, E.: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London/New York 2005, insb.: S. 97–196.

zu werden. Eine ähnliche Historisierung erfordert auch der Gemeinschaftsbegriff. Vor allem gilt es, seinen strukturell imaginären Charakter zu berücksichtigen. In Anlehnung an das Konzept der *imagined communities* sollen *Gemeinschaften* als artifizielle Konstrukte aufgefasst werden, die auf ihre (stets instabile) Realisierung auf Imaginationen, Vorstellungen, Wünsche und nicht zuletzt theatrale Inszenierungen angewiesen sind. Das heißt allerdings nicht, dass die Inszenierungen auf eine Affirmation oder gar Verherrlichung von Identitäten und Gemeinschaftsbindungen hinauslaufen müssten. Vielmehr kann die Funktion von Theateraufführungen im Fest oder als Fest gerade darin bestehen, überkommene Identitäten und Bindungen zu hinterfragen und einen Reflexionsraum zu eröffnen, von dem ein Identitätswandel und eine Emanzipation aus tradierten Bindungen ausgehen kann. Beide Möglichkeiten können in der *Liaison* von Theater und Fest verwirklicht sein.

Feste lassen sich ganz allgemein durch ein doppeltes Paradox kennzeichnen – durch das Paradox von Liminalität und Periodizität einerseits sowie dasjenige von Regelhaftigkeit und Transgression andererseits. Der erste Gegensatz betrifft die Zeitverhältnisse: Zwar sind Feste in die Routinen der Alltagszeit eingebettet, da sie sich regelmäßig wiederholen, gleichwohl konstituieren sie eine eigene Zeit, die die jeweils eingespielte Zeitgestaltung unterbricht und insofern eine liminale Zeit, eine Schwelensituation herstellt. Der zweite Gegensatz betrifft das Handeln im Fest: Einerseits unterliegt es einem festen Reglement, andererseits besteht die Quintessenz festlichen Handelns gerade darin, bestimmte Regeln, die für die Beschränkungen des Alltags verantwortlich sind, außer Kraft zu setzen und zu überschreiten.⁶

Da in historischer und linguistischer Perspektive unter dem Begriff *Theater* und seinen „Äquivalenten“ vor allem das verstanden wurde, was die Menschen in ihrem jeweiligen kulturellen Zusammenhang zu einer bestimmten Zeit mit ihm verbanden – sei dies ein Schauplatz, auf dem etwas Wissenswertes gezeigt wurde, ein Saal für anatomische Sektionen, ein illustriertes Lehrbuch oder ein Gebäude für bestimmte Arten von Aufführungen oder die Aufführungen selbst –, lässt sich auch für diesen Begriff keine allgemein gültige Definition geben. Da es sich bei der Verbindung von Theater und Fest in beiden Traditionslinien stets um Aufführungen handelt, die entweder im Rahmen eines Festes stattfanden oder selbst zum Fest erklärt wurden, sollen hier unter *Theater* bestimmte Arten von Aufführungen gefasst werden. Aufführungen sind durch die

⁶ Vgl. Köpping, K.-P.: „Fest“. In: Wulf, C. (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim/Basel 1997, S. 1048–1065.

leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern gekennzeichnet, die durchaus ihre Rollen wechseln können. Aufführungen bringen kein von ihnen gesondertes Produkt hervor, sondern erschöpfen sich in ihrem Vollzug. Insofern sind Ephemerität und Transitorik für sie charakteristisch.⁷

Aus diesen offenen, weit gefassten Bestimmungen von *Fest* und *Theater* geht hervor, dass beide gewisse Strukturähnlichkeiten aufweisen, die sich auf spezifische Wirkdimensionen beziehen lassen. So betont der für Feste typische Gegensatz zwischen Periodizität und Liminalität entsprechend eine liminale Dimension: die eigene Zeit, welche das Fest konstituiert, ist eine Zwischenzeit, eine Zeit des Übergangs, in die Alltagszeit und die historische Zeit eingelagert.

Der Begriff des Liminalen ist von der Festforschung aus der Ritualtheorie entlehnt. Er wurde vom Ethnologen Victor Turner unter Rekurs auf die Arbeiten Arnold van Genneps geprägt. Dieser hatte in seiner Studie *Les rites de passage* an einer Fülle ethnologischen Materials dargelegt, dass Rituale mit einer in höchstem Maße symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrung verknüpft sind. Übergangsriten gliedern sich in drei Phasen:

1. die Trennungsphase, in der der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden;
2. die Schwellen- oder Transformationsphase; in ihr wird/werden der/die zu Transformierende(n) in einen Zustand „zwischen“ allen möglichen Bereichen versetzt, der ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht;
3. die Inkorporationsphase, in der die neu Transformierten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden. Diese Struktur lässt sich nach van Gennep in den verschiedensten Kulturen beobachten. Sie wird erst in ihren Inhalten kulturspezifisch ausdifferenziert.⁸

Victor Turner hat den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird, als Zustand der Liminalität (von lat. *limen* – die Schwelle) bezeichnet und genauer als Zustand einer labilen Zwischenexistenz „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“ bestimmt.⁹ Er führt aus, dass und wie die Schwellen-

⁷ Zum Aufführungsbegriff vgl. Fischer-Lichte, E.: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004.

⁸ Vgl. van Gennep, A.: *Les rites de passage*. Paris 1909, dt. Übersetzung *Übergangsriten*. Frankfurt a.M. 1986, S. 21–23.

⁹ Turner, T.: *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*. London 1969, S. 95.

phase kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen eröffnet, insofern „in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted“.¹⁰ Die Veränderungen, zu denen die Schwellenphase führt, betreffen nach Turner in der Regel den gesellschaftlichen Status derer, die sich dem Ritual unterziehen, sowie die gesamte Gesellschaft. Auf die Individuen bezogen bedeutet dies, dass zum Beispiel Knaben zu Kriegern werden, eine unverheiratete Frau und ein Jungeselle zu einem Ehepaar oder ein Kranker zu einem Gesunden. Die gesamte Gesellschaft betreffend bestimmt Turner Rituale als Mittel zur Erneuerung und Etablierung von Gruppen als Gemeinschaften. Dabei sieht er vor allem zwei Mechanismen am Werk: erstens die in den Ritualen erzeugten Momente von *communitas*, die er als gesteigertes Gemeinschaftsgefühl beschreibt, das die Grenzen aufhebt, welche die einzelnen Individuen voneinander trennte; und zweitens eine spezifische Verwendung von Symbolen, die sie als verdichtete und mehrdeutige Bedeutungsträger erscheinen lässt und es allen Beteiligten ermöglicht, verschiedene Interpretationsrahmen zu setzen.

Nun soll hier nicht die Behauptung aufgestellt werden, dass Feste generell als Rituale zu betrachten seien. Die besondere Zeitlichkeit von Festen weist jedoch unmissverständlich darauf hin, dass ihnen eine gewisse Ritualität eignet, auf die die liminale Wirkdimension zurückzuführen ist. Die eigene Zeitlichkeit des Festes setzt voraus, dass sich die Festteilnehmer aus ihrem Alltag herauslösen, in den sie nach dem Ende des Festes durch das in seiner Zeit als Übergangszeit Erlebte verwandelt zurückkehren – in einer spezifischen Identität bestärkt oder mit einer neuen Identität. Wie weit allerdings mögliche im Laufe des Festes übernommene und probeweise ausagierte Identitäten tatsächlich die Zeit des Festes überdauern, ist anders als bei Übergangsritualen nicht festgelegt und auch nicht immer zu überprüfen. Zwar ist anzunehmen, dass eine Stärkung des Gefühls der *communitas* wie im Ritual eintritt. Ob sie das Fest überdauert, hängt allerdings davon ab, ob es sich um eine bereits vorher etablierte Gemeinschaft handelt – wie die der Polisbürger in Athen oder der christlichen Gemeinde im Mittelalter oder der höfischen Gesellschaft im 17. Jahrhundert –, die sich durch das Fest in ihrem Zusammengehörigkeitsgefühl und ihren Differenzen zu anderen Gemeinschaften bestätigt fühlt; oder ob die Gemeinschaft wie im Falle einer ästhetischen Gemeinschaft erst in der und durch die Aufführung entsteht.

¹⁰ Turner, V.: „Variations on a Theme of Liminality“. In: Moore, S.F./Myerhoff, B. (Hrsg.): *Secular Rites*. Assen 1977, S. 36–57, S. 40.

Die liminale Wirkdimension des Festes wird durch weitere Wirkdimensionen unterstützt. Wenn die Festteilnehmer aus dem Zustand des Zwischen, aus der Übergangszeit mit einer neuen Identität oder einer Stärkung ihrer bisherigen hervorgehen, so ist dies auf eine transformative Wirkdimension zurückzuführen, die eng auf die liminale bezogen ist und von dieser ermöglicht wird.

Aus dem zweiten Gegensatz, der kennzeichnend für Feste ist, lässt sich zunächst eine konventionelle Dimension ableiten. Es ist die Regelhaftigkeit von Festen, welche bestimmte Interaktionsrituale, wie der Soziologe Erving Goffman sie nennt, zwingend vorschreibt.¹¹ Die für das Fest geltenden Verhaltensregeln können sich soweit von den Regeln unterscheiden, die das alltägliche Verhalten bestimmen, dass sie zur Entstehung einer liminalen Situation beitragen. Wenn im Fest die Beschränkungen des Alltags durchbrochen werden und die damit vollzogene Transgression sich in unterschiedlichen Exzessen äußert, wie zum Beispiel im Ausagieren von Gewalt oder im Anschauen von Gewaltdarstellungen, ist eine spezifische kathartische Dimension aufgerufen. Die Katharsis, die in diesem Fall bei den Festteilnehmern bewirkt wird, trägt in der Regel ihrerseits zur Ausbildung oder Bekräftigung von Identität und Gemeinschaftsgefühl bei.

Diese vier Wirkdimensionen, die Feste in unterschiedlich starker Ausprägung bestimmen, lassen sich auch für Theateraufführungen nachweisen. Eine Aufführung ereignet sich in der und durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Damit sie zustande kommen kann, müssen zwei Gruppen von Personen, die als „Handelnde“ und „Zuschauende“ agieren – wobei die Zugehörigkeit zu den Gruppen im Laufe der Aufführung wechseln kann – sich zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort versammeln und dort eine Situation, eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen. Die Aufführung entsteht aus ihren Begegnungen – aus ihrer Konfrontation, aus ihrer Interaktion. Was immer die Akteure tun, hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne entsteht die Aufführung immer erst in ihrem Verlauf. Sie erzeugt sich als eine autopoietische Feedbackschleife sozusagen selbst. Daher ist ihr Verlauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar. Ihr eignet vielmehr ein hohes Maß an Kontingenz. Was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt, ist bei ihrem Beginn nicht vorauszusehen. Es ist häufig emergent. Bei allen Beteiligten handelt es sich um Mit-Erzeuger, die in

¹¹ Vgl. Goffman, E.: *Interaktionsrituale*. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt a.M. 1971.

unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Weise an der Gestaltung der Aufführung mitwirken, ohne sie allein bestimmen zu können.

Die Aufführung eröffnet so allen Beteiligten die Möglichkeit, sich im Verlauf der Aufführung als ein Subjekt zu erfahren, welches das Handeln und Verhalten anderer mitzubestimmen vermag und dessen eigenes Handeln und Verhalten ebenso von anderen mitbestimmt wird; als ein Subjekt, das weder autonom noch fremdbestimmt ist und das die Verantwortung auch für eine Situation übernimmt, die es nicht geschaffen hat, an der es jedoch Teil hat.

Daraus erhellt, dass eine Theateraufführung sich immer auch zugleich als ein sozialer Prozess abspielt. In ihr treffen unterschiedliche Gruppen aufeinander, die ihre Beziehungen zueinander auf unterschiedliche Weise aushandeln und regeln können. Dieser soziale Prozess wird zu einem politischen, wenn in der Aufführung ein Machtkampf zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch zwischen verschiedenen Zuschauern entbrennt, die einer dem anderen eine bestimmte Beziehungsdefinition, Ansichten, Werte, Überzeugungen, Verhaltensweisen et cetera aufzuzwingen suchen.

Aus dieser Charakteristik ergibt sich unmittelbar, dass auch Theateraufführungen jene vier Wirkdimensionen zueigen sein können, die für Feste charakteristisch sind. Wenn Aufführungen sich sowohl als ein ästhetischer als auch als ein sozialer oder gar politischer Prozess vollziehen, die Teilnehmer sich als Subjekte erfahren, die sowohl den Gang der Aufführung mitbestimmen als auch sich von ihm bestimmen lassen, haben wir es zweifellos mit einer liminalen Situation zu tun, der ein transformatives Potential eignet. Die konventionelle Wirkdimension ist mit den Regeln gegeben, die jeweils für die Teilnahme an der Aufführung gelten. Sie können jedoch jedes Mal neu verhandelt und bis zu Gewaltaktionen hin überschritten werden. Dabei kann es sich wie bei manchen Theaterskandalen tatsächlich um den Vollzug von Gewaltaktionen wie Schlägereien oder Zertrümmern des Mobiliars handeln. Meist wird jedoch die kathartische Dimension durch das Anschauen von Gewaltdarstellungen und anderen Exzessen aktualisiert.

Wenn Theateraufführungen im Rahmen von Festen stattfinden oder aus sich heraus Festlichkeit generieren, so ist anzunehmen, dass sich die Wirkdimensionen, die sowohl für Feste als auch für Theateraufführungen charakteristisch sind, gegenseitig potenzieren. Die Möglichkeit, dass durch die wie auch immer realisierte Verbindung von Theater und Fest die Herausbildung neuer oder die Bekräftigung bestehender Identitäten sowie die Affirmation einer gegebenen Gemeinschaft oder die Herausbildung einer neuen, einer ästhetischen Gemeinschaft tatsächlich eintreten kann, ist insofern auf die vier Wirkdimensionen zurückzuführen, die in

beiden effektiv sind. Keinesfalls jedoch vermögen sie die Verwirklichung dieser Möglichkeit zu garantieren. Denn da in jedem Fest und jeder Theateraufführung Emergenzen auftauchen können, die sich dem entgegenstellen, ist eine allzu mechanistische Auffassung der Wirkungsweise einer Liaison von Theater und Fest irreführend. Die Entstehung von Kohäsion, Zusammenhalt, Identität oder gar von Gemeinschaft im Theaterfest folgt nicht festgelegten, funktionstüchtigen Vorschriften, sondern ist einer Kontingenz unterworfen, die gerade das politisch-strategische Planen und Inszenieren von Festen erschwert. Sogar rein ästhetische Gemeinschaften lassen sich nicht mit Hilfe von andernorts bewährten Verfahren jederzeit erschaffen. Denn da deren Wirkung wesentlich von der Responsivität der Zuschauer abhängt und die Zusammensetzung des Publikums ebenso wie sein Verhalten während der Aufführung und seine Reaktionen auf spezifische Inszenierungsstrategien niemals voraussagbar sind, werden sich auch ästhetische Gemeinschaften nicht nach Plan herstellen lassen.

Da die vier für die Fragestellung des Bandes zentralen Begriffe nicht nur in den verschiedenen europäischen Sprachen jeweils unterschiedlich definiert sind, sondern auch einem historischen Bedeutungswandel unterliegen, wird hier chronologisch vorgegangen. Während der erste Band *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa* (2009) die Liaison von Theater und Fest in verschiedenen Zeiten und europäischen Kulturen unter den Aspekten *Sakralität*, *Medialität* und *Öffentlichkeit* untersuchte und entsprechend gegliedert war, folgt dieser Band der Chronologie der behandelten Zeiträume. Es ergeben sich so vier Sektionen, die jeweils mit einer eigenen Einleitung versehen sind, welche in die spezifischen historischen Bedingungen und Konzepte des gewählten Zeitraums einführt: „Her- und Darstellungen von Identitäten in theatralen Aufführungen der griechischen und römischen Antike“ (Almut-Barbara Renger); „Theater und Fest in mittelalterlichen Städten“ (Kathrin Kröll); „Die Visualität politisch-sozialer Ordnungen in der frühneuzeitlichen Festkultur“ (Klaus Krüger und Elke Anna Werner) und „Fest – Fest/Spiel – Festival. Perspektiven des europäischen Theaters“ (Paul Nolte). Vor allem bei der letzten, auf die Moderne bezogenen Sektion hat sich herausgestellt, wie wichtig und lohnend es ist, auch ökonomische Fragen und Interessen in die geistes- und kulturwissenschaftliche Erforschung der Verbindung von Theater und Fest einzubeziehen. Denn wie sich gezeigt hat, sind in den modernen Gesellschaften die Dynamiken sogar politischer und ritueller Feste oftmals nur dann zu verstehen, wenn man die wirtschaftlichen Bedürfnislagen der Teilnehmer, Akteure und Organisatoren in Rechnung stellt. Bereits bei Wagner ergab sich der Widerspruch, dass die Festspiele aus Protest gegen den Warencharakter der Operaufführungen als eine allen

„Söhnen Germaniens“ zugängliche Versammlung einer „freien, schönen Öffentlichkeit“ konzipiert waren, wobei mangelnde finanzielle Ressourcen jedoch die Festspiele selbst zu einer „Ware“ degenerieren ließen, die sich nur die Begüterten leisten konnten.

Wie die Beiträge in den vier Sektionen nachweisen, ist in Europa die Verbindung von Theater und Fest immer wieder genutzt worden, um spezifische Identitäts- und Gemeinschaftsbildungen und -affirmationen zu erreichen. Während bei den Strategien (das heißt in den Organisations- und Inszenierungsformen) sich tatsächlich große Übereinstimmungen zwischen den verschiedenen europäischen Kulturen feststellen lassen, sind auf semantischer und symbolischer Ebene vor allem seit Beginn der Moderne erhebliche Unterschiede zwischen den Festkulturen verschiedener europäischer Gesellschaften festzustellen. Ob beziehungsweise wie weit sich dies im Zuge der Ausweitung einer internationalen Festivalkultur ändern wird, bleibt abzuwarten. Von einer gemeinsamen europäischen Identitätsbildung zu sprechen, erscheint mit Blick auf die bisher realisierten Verbindungen von Theater und Fest allerdings kaum möglich. Festzuhalten bleibt jedoch, dass es in den hier untersuchten europäischen Kulturen ähnliche Wege, Suchbewegungen und Strategien auf dem Wege zu den sehr verschiedenen Identitäten gegeben hat. Zwar hat sich bei Festivals, die in der Tat von einem international zusammengesetzten Publikum besucht werden und Aufführungen aus unterschiedlichen Kulturen zeigen, herausgestellt, dass ein derartig heterogenes Publikum durchaus für die Dauer der Aufführung in Mitglieder einer ästhetischen beziehungsweise theatralen Gemeinschaft transformiert werden kann. Ob es jedoch jemals möglich sein wird, mit neu einzurichtenden europäischen Festtagen, an denen überall in Europa Aufführungen stattfinden, und durch Anwendung entsprechender Wirkungsästhetiken tatsächlich zur Ausbildung einer über die Dauer der Aufführungen hinausgehenden europäischen Identität und Gemeinschaft – neben den bereits bestehenden regionalen und nationalen Identitäten und Gemeinschaften – beizutragen, erscheint zumindest zum jetzigen Zeitpunkt zweifelhaft.

I.

**Her- und Darstellungen von Identitäten in
theatralen Aufführungen der griechischen und
römischen Antike**

Einführung: Europa: Königstochter, Kontinent, Kulturraum. Fundamente politisch-religiöser und kultureller Identitätsbildung in der Antike

ALMUT-BARBARA RENGER (BERLIN, CAMBRIDGE/MASS.)

Identitätsbildung setzt ein oder mehrere Bezugsobjekte voraus, über die sich eine Selbst- und Fremdbeschreibung von Individuen und Kollektiven bildet. Je mehr Bezugsobjekte es gibt, desto in sich vielfältiger und aspektreicher ist die Identität beziehungsweise sind die Identitäten, die sich bilden, und die mit ihnen verbundenen Erwartungen und Verhaltensweisen der Individuen und Kollektive.

Das trifft zumal auf die Identität beziehungsweise Identitäten Europas zu. Die Bezugsobjekte sind zahlreich, die Identitäten so vielfältig wie die sozialen, kulturellen und religiösen, politischen, ökonomischen und juristischen Aspekte, die Europa umfasst. Die Rede ist daher allenthalben von Europa als „Einheit in der Vielfalt“. Wir haben es gewissermaßen mit einem Singular, der plural ist, zu tun, salopp gesprochen, mit einem Europa im Plural. Oder handelt es sich um ein Kollektivum, das eine unbestimmte Anzahl von gleichartigen Dingen oder Sachverhalten zusammenfasst? Ist Europa, wie im Deutschen „Laub“, „Obst“, „Herde“, eine Ansammlung, ein Oberbegriff, eine Verbandsbezeichnung?

Als gewiss darf gelten, dass Europa sich als Kulturraum und Staatenverbund, interregional und transnational, aus ungezählten Differenzen speist und die Summe historisch weit zurückreichender Prägungen gemeinsamer Erfahrungen ist. Das spiegelt auch der Wahlspruch der Europäischen Union „In varietate concordia“ wider. Er ist Reflex sowohl des Wunsches nach Eintracht als auch der Wertschätzung von Differenzen, von Variabilität und Heterogenität; und er ist daher auch tauglich für die Frage nach der Identität Europas, zumal nach der kulturellen Identität. Auch sie ist Summe historisch weit zurückreichender Prägungen identitätsstiftender regionaler und überregionaler, nationaler und transnationaler Erfahrungen.

Diese gemeinsamen Erfahrungen führen nicht nur bis ins Mittelalter zurück, sondern bis in die Antike. Hier ist zunächst das Römische Reich

zu nennen, das zur Zeit des Augustus erstmals das gesamte südliche Europa zusammen mit den anderen Küstenländern des Mittelmeerraums in einem Großreich vereinigte. Die Art und Weise, wie Rom seine Identität als Großreich durch eine Vielzahl von Gegenständen, sakral-rituellen Handlungen sowie Gesten und einem hohen Aufwand an Personal in einem „Theater der Macht“ inszenierte (vergleiche hierzu in dieser Sektion den Beitrag von Therese Fuhrer), hat im Kulturraum und politischen Gebilde Europa, wie es sich – unter Durchlaufen unterschiedlichster Europa-Vorstellungen, -Ideen und -Konzepte in Antike, Mittelalter und Neuzeit – sukzessive formte, bis in die Moderne vielfach nachgewirkt.

Doch Zusammengehörigkeitsgefühle über einzelne Regionen hinaus entwickelten sich in der Antike nicht erst mit dem Entstehen des Römischen Reiches, sondern schon viel früher: in Griechenland. Bereits im 5. Jahrhundert vor Christus verstanden sich die Griechen als Entität; nicht nur, weil ihnen ihre Eigenheiten in der Auseinandersetzung mit den Persern als Vertretern einer anderen Kultur, im Zuge von Selbst- und Fremdbeobachtungen, bewusst geworden waren, sondern auch, weil sie ihre Ursprünge mythisch definiert hatten. Die Griechen pflegten ihre Familien genealogisch auf Götter und große Helden, herausragende Gestalten einer weit zurückliegenden Vergangenheit, zurückzuführen und erzählten sich in diesem Zusammenhang eine Vielzahl von Mythen. Mit ihnen spannen sie gleichsam ein Netz, das sie quer durch den Mittelmeerraum spannten. Es war dies ein Geflecht von Götter- und Heroenmythen, mit denen die Griechen verschiedenste Umstände ihrer Existenz, wie die Entstehung der Welt, der Gesellschaft und ihrer Institutionen erklärten. Dieser Erzählschatz wurde ebenso mündlich wie in verschiedenen Medien von Generation zu Generation weitergegeben – und inszeniert; in der archaischen Zeit zum Beispiel in kunstvoll komponierten epischen Gesängen, wie sie Homer, dem „blinden Sänger von Chios“, zugeschrieben wurden. Im 5. Jahrhundert vor Christus kam die attische Tragödie dazu. Wie das Epos, ihr Stofflieferant, handelt auch sie von Göttern und Helden, zugleich zentralen Gestalten des Kults, durch die sich die Menschen damals in ihrer existentiellen Lage als Mensch wesentlich bestimmt sahen.

Über das Verhältnis von Epos, Drama und Kult in jener Zeit ist viel spekuliert worden. Sicher ist: Sie gehörten aufs Engste zusammen. Eine Trennung – wie in der Moderne – in säkulare Literatur und religiöse Sphäre anzunehmen, hieße die damalige Kultur und mit ihr auch die Theater- und Festkultur gründlich misszuverstehen. Mythos, Ritual und Kult waren gleichermaßen Manifestationen von Religion: von einer Religion, die mit der Lebenswelt und deren kulturellen Schöpfungen auf vielfäl-

tigste Weise interagierte. Die epische Mythendarstellung war hierbei von grundlegender Wichtigkeit. Zum einen formte sie das Bild der in ungezählten Kulte verehrten griechischen Götter und herausragenden Heroengestalten, auf die sich zu beziehen für die Griechen identitätsbildend und -stabilisierend war. Zum anderen lieferte sie den Dramatikern, vor allem den attischen Tragikern (vgl. hierzu in dieser Sektion den Beitrag von Susanne Göttsche), das inhaltliche Material. Aufgabe der Tragödiendichter im Athen der klassischen Zeit war es, in ihren Tetralogien – vier inhaltlich zusammenhängenden Theaterstücken: drei Tragödien und einem Satyrspiel (vgl. hierzu in dieser Sektion den Beitrag von Fabian Meinel) – die alten Mythen innerhalb des durch die Polis bestimmten kultischen und agonalen Rahmens der Dionysosfeste für die Gegenwart glaubhaft umzusetzen. Qua Inszenierung von Göttern und Heroen auf der Bühne führten die Dichter ihre Mitbürger während mehrerer Aufführungstage an den drei Dionysien, die im Zeichen der dramatischen Bühne standen (Ländliche Dionysien, Lenäen, Große Dionysien), aus vertrauter Alltäglichkeit heraus in einen Raum außerhalb des Polisalltags. Es war dies ein Raum des Gottes Dionysos, dem zu Ehren die Theateraufführungen durch Opfer, Prozessionen und musikalische Veranstaltungen vorbereitet wurden, und der durch seine Statue bei den Vorführungen anwesend war.

Dieser „Sonderraum“ besonderer Identitäts- und Gemeinschaftsbildung war vom dynamischen Wechselspiel von *Theater* und *Fest* auf spezifische Weise feierlich-sakral geprägt und zugleich – im weiteren Sinne von politikós (als „was die Polis Athen in all ihren Bereichen angeht“) – politisch bedeutsam. In und mit ihren Stücken thematisierten die Dichter der Tragödie wie der altattischen Komödie (vgl. hierzu in dieser Sektion den Beitrag von Peter von Möllendorff) Fragen, die das Polisleben betrafen. Die Tragiker suchten ihre Mitbürger seelisch heilsam zu erschüttern und zugleich politisch-sittlich-religiös zu belehren. Bei Aristophanes, einem der drei Hauptvertreter der alten Komödie, traten zwecks Kritik an Kultur und Politik zu sittlichem Ernst derbe Possenhaftigkeit und bissige Satire hinzu. So führte der Gang ins Theater zu gemeinsamem Nachdenken über altvertraute Werte und neue Perspektiven. Idealerweise ergab sich hieraus, dass sich alle Beteiligten ihrer Identität als Polisbürger versicherten und durch das, was wir „geregelter Entroutinierung“ nennen können, aus dem alltagssuspendierenden Raum des Dionysos gestärkt in Alltag und Routine des Polislebens zurückkehrten.

Einer der vielen identitätsstiftenden Mythen, die sich die Griechen erzählten und in verschiedenen Medien, auch auf der Bühne, inszenierten, ist die Geschichte der phönizischen Königstochter Europa, die der oberste olympische Gott Zeus in Stiergestalt entführte. Dieser Mythos ist zwar

nicht, wie insbesondere außerhalb der Altertumswissenschaft immer wieder behauptet, der fundierende Mythos unseres heutigen Europas. Er gehört aber – vor allem in seiner Verknüpfung mit anderen Familienmitgliedern wie mit Europas Bruder Kadmos, dem Gründer Thebens und der Stadtburg „Kadmeia“, und mit Europas argivischer Ahnin Io, die über das „io“-nische Meer und Asien bis nach Ägypten kam – zu den großen antiken Gründungsmythen, die den Griechen helfen sollten, ihre Identität als Hellenen zu stabilisieren.

Eine wichtige Rolle spielte hierbei die Namensgleichheit der Entführten und Europas als eines Erdteils, der von Asien und Afrika abgegrenzt wurde (griechisch „Eurōpē“, lateinisch „Europa“; die Etymologie ist umstritten). Hierzu sei Folgendes angemerkt: Um 500 ist die Welt nach Hekataios von Milet in Europa und Asien geteilt (*Fragmente der Griechischen Historiker* 1,36–37). Herodot führt in seinen *Historien* bereits einen dritten Erdteil auf: Libyen, das spätere Afrika; als Grenze zwischen Europa und Asien nördlich des Schwarzen Meeres gibt er den Rion oder den Don an (4,42–45). Genannt wird Europa zuerst im Homerischen *Apollon-Hymnos* (251, 291), bezeichnet aber nur Mittelgriechenland, während es bei Herodot häufig im Zusammenhang mit dem Hellespont vorkommt. Zudem bezeichnet es einen Teil Thrakiens. Der Geltungsbereich des Namens war mithin zunächst klein und nicht allgemeingültig festgelegt; er wurde sukzessive ausgeweitet, im Westen bis zum Atlantischen Meer, im Norden bis nach Skandinavien. Eine politische Idee von Europa im heutigen Sinne gab es im Altertum nicht. Allerdings lassen sich ab dem 5. und 4. Jahrhundert vor Christus Tendenzen einer ideologisierenden Operationalisierung des Europa-Begriffs unter anderem in Verbindung mit dem Zusammengehörigkeitsgefühl der Griechen in Abgrenzung von den Barbaren beobachten. Wohl nicht zuletzt deshalb wurde die Namensgleichheit des Erdteils und der Königstochter – trotz aller Zweifel des Geschichtsschreibers Herodot an der Annahme, die beiden Namen stünden in einem ursächlichen Zusammenhang – im Verlaufe der Jahrhunderte regelrecht ausgeschlachtet. Es kam zu einer Stilisierung des Mythos, die den Kontinent als performatives Produkt einer Passage von Asien nach Westen erscheinen ließ. Zumal in Neuzeit und Moderne wurde dies in Europa zu politischen Zwecken phantasie reich ausgestaltet, etwa um kolonialistische Überlegenheitsansprüche gegenüber den anderen Kontinenten oder auch einzelner Herrscher innerhalb Europas zum Ausdruck zu bringen (vgl. hierzu in dieser Sektion den Beitrag von Almut-Barbara Renger).

Funktionalisierungen dieser Art zur Darstellung und Vermittlung von Identität und Zusammengehörigkeit, Macht und Herrschaft waren keineswegs eine Erscheinung der Neuzeit. Europa und ihre Verwandten, die

mythischer Überlieferung nach durchs Mittelmeer gereist und vielerorts wichtige Stätten (Städte, Tempel, Kultplätze et cetera) begründet hatten, wurden im Zuge der Hellenisierung des Mittelmeerraums von den Griechen als integraler Bestandteil ihrer von Mythos und Kult geprägten Frühgeschichte repräsentiert. Dies erfolgte unter anderem, wie in Pseudo-Apollodors *Bibliothēkē* vorgeführt, durch systematischen Ausbau der Generationenabfolge und umfassende Vernetzung verschiedener Mythenstränge in komplexen, narrativ aufbereiteten genealogischen Stemmata, die bis zu den Göttern und Heroen zurückführten. So wurde mit Hilfe der polymigranten Europafamilie eine eigene Vergangenheit konstruiert, auf die man sich zwecks Behauptung und Inszenierung von Identität und Zusammengehörigkeit, Macht und Herrschaft verschiedentlich berufen konnte. Durch Hervorhebung ihrer geopolitischen, religiösen und kulturellen Bedeutung für unter anderem Kreta und Theben diente die riesige Familie zur Markierung wesentlicher Regionen der griechischen Welt und bildete Eckpunkte der Geschichte, Religion und Kultur der Hellenen.

Werfen wir zum Abschluss einen Blick auf den Mythos der Entführung Europas. In Homers *Ilias* (14, 321–322) vorausgesetzt, findet er sich bereits mehrfach in der frühgriechischen Literatur. Was Epos und Drama angeht, ist die Überlieferung zwar nicht reich, vermittelt aber ganz gut einen Eindruck davon, wie Funktionalisierungen dieses Mythos verliefen. Der Literat Eumelos aus Korinth (*Poetae epici graeci. Testimonia et fragmenta* F 13) hat nach den Scholien zu Homers *Ilias* 6,131 ein Epos mit dem Titel *Eurōpē* oder *Eurōpía* geschrieben. Hiervon sind nur drei Fragmente bekannt; eines von ihnen enthält die Angabe des Verfassers. Besser ist die Überlieferungslage im Bereich der Tragödie. Hier seien zwei Beispiele angegeben. In dem einzigen substantiellen Fragment, das aus Aischylos' *Káres* oder *Eurōpē* erhalten ist (Ausgabe Mette F 145), wartet Europa besorgt auf Nachricht von ihrem Sohn Sarpedon. Der Dramenausschnitt enthält im Wesentlichen eine – möglicherweise einem Chor der Karier gegenüber geäußerte – Klage der Europa, in der sie zunächst ihre Entführung durch Zeus, den Verlust ihrer Jungfräulichkeit und die Mühen des Gebärens ihrer Söhne Minos, Rhadamanthys und Sarpedon thematisiert. Sodann beklagt die dreifache Mutter die Ferne beziehungsweise – so, wie sie es sieht – den Verlust der Söhne. Das Fragment endet mit besorgten Äußerungen Europas zu Sarpedon, der nach Troja gezogen ist und dessen Tod auf dem Schlachtfeld sie fürchtet. Auch in Euripides' *Hypsipylē* haben wir es mit einer leidtragenden Mutter, die in fremde Gefilde gekommen ist, zu tun; allerdings nicht mit Europa selbst, sondern mit der Titelfigur Hypsipyle, die einst ihren Vater gerettet hatte, als die

Frauen von Lemnos ihre Männer töteten, und deshalb fliehen musste. Von Lemnos aufs griechische Festland geflüchtet, muss sie, dies ist ihre Situation im Drama, beim König Lykurg in Nemea als Sklavin dienen. Um sie mit dem Beispiel anderer berühmter Frauen über ihr bitteres Schicksal zu trösten, erinnert der Chor unter anderem an Europa, die über das Meer in fremdes Land gekommen sei (Ausgabe Collard/Cropp/Gibert II F 752g). Der Vergleich des Chors ist keineswegs an den Haaren herbeigezogen. Hypsipyle teilt mit Aischylos' Europa nicht nur das Los, aus Heimat und vertrauter Umgebung übers Meer in die Fremde gekommen zu sein. Sie hat auch die Gemeinschaft mit ihren Kindern, den Zwillingen Thoas und Euneos, verloren. Sie blieben auf Lemnos zurück und wurden von ihrem Vater, Jason, auf der „Argo“ mitgenommen.

Es wäre hierzu und allgemein mit Blick auf Europas Rolle im Rahmen festlich-theatraler Inszenierungen von Identität und Gemeinschaft an dieser Stelle noch vieles zu sagen; gerade auch in Hinsicht auf das ästhetische und religiös-politische Potential Europas und ihrer Familie für die Reflexion und Konstruktion kultureller Identitäten. Doch sprengte das den Rahmen dieser knappen einführenden Bemerkungen. Nur so viel: Die in die Fremde gekommene Europa hat nicht nur in der griechischen Mythologie einen besonderen Rang als Migrationsfigur und Mutter von Migrationsfiguren. Sie hat auch in einem übertragenen Sinne einen besonderen Stellenwert als Mutter: in der europäischen Theatergeschichte. Überlieferter antiker Genealogie nach steht Europa am Beginn einer Ahnenkette tragischer Gestalten, die auf der europäischen Bühne der Weltliteratur von höchstem Rang sind. In direkter Linie folgen ihr unter anderem Sohn Minos sowie ihre Enkelinnen Ariadne und Phaidra. Ihr Bruder Kadmos, der Gründer von Theben, zeugt mit Harmonia Semele und diese mit Zeus Dionysos. Labdakos, der Enkel des Kadmos, ist der Großvater des Oidipus und damit Urgroßvater von Antigone und ihren Brüdern Eteokles und Polyneikes. Alle diese und weitere Figuren großer Werke der europäischen Theaterliteratur von der Antike bis heute verbindet ihre tragische Schicksalsverworfenheit und eine oft unbeachtete Blutsverwandtschaft.

Kurz – und zugespitzt formuliert: Europa ist die Urmutter aller tragischen Heroen und Heroinnen, die es in die Fremde verschlagen hat. Viele ihrer Verwandten, ihrer Vor- und Nachfahren, verlassen die Heimat und durchmessen, tief in Leid verstrickt, in der Fremde weite Strecken. Die Räume und Orte ihres Handelns, ihres Leidens und Reisens, verweisen ebenso auf geographische Gegebenheiten wie auf Prozesse und Resultate der räumlichen und kulturellen Figuration Europas in seinen Mythen, wie sie unter anderem auf Theaterbühnen inszeniert werden. Sind auch viele Dramen – darauf verweist schon die Praxis, die alten Klassiker immer

wieder aufzuführen – säkularisierte Bildungstradition geworden; weisen auch zahlreiche Rezeptionsstücke der Neuzeit christliche Inhalte auf: An der Wurzel der altüberlieferten Theaterfunktion, Gemeinschaft zu stiften, sitzt der Gott Dionysos. Er hat Europa entscheidend geprägt.

Wie man kein Bürger wird. Fest und politische Identität in Aristophanes' *Acharnern*

PETER VON MÖLLENDORFF (GIESSEN)

Im Januar des Jahres 425 vor Christus, am Dionysosfest der Lenäen, brachte der ungefähr 20jährige Aristophanes mit den *Acharnern* seine bereits dritte Komödie auf die Athener Bühne; Regie führte Kallistratos, und das Stück gewann den ersten Preis im dramatischen Wettbewerb.

Der attische Bürger Dikaiopolis hat den bereits sechs Jahre währenden Krieg zwischen Athen und Sparta, der die Landbevölkerung in die Stadt getrieben hat, gründlich satt. In der Volksversammlung findet er für seinen Friedenswunsch allerdings keine Mehrheit, ja muss feststellen, dass Gesandte, die den persischen Großkönig als Vermittler bemühen sollten, sich mit dem Reisegeld ein schönes Leben gemacht haben; einem angeblichen persischen Boten vermag er die Maske herunterzureißen – darunter verbirgt sich ein Athener Mitbürger, der sich zur Täuschung der Versammlung verkleidet hat. Dikaiopolis beschließt enttäuscht und wütend, einen Privatfrieden mit Sparta zu schließen, was ihm auch gelingt: Sein Bote kehrt aus Sparta mit einem 30jährigen Friedenswein zurück, Dikaiopolis trinkt davon, und der Friede ist da. Dikaiopolis begeht ihn auf seinem Landgut durch die Feier eines Phallosumzuges zusammen mit seiner Familie und seinen Sklaven.

Die kriegslüsternen Köhler aus dem attischen Demos Acharnai haben von Dikaiopolis' Friedensdemonstration Wind bekommen und sich in den Hinterhalt gelegt. Nun stürzen sie hervor, unterbrechen die rituelle Begehung und wollen Dikaiopolis steinigen. Der jedoch kann sie dadurch, dass er einen ihrer Kohlenkörbe als Geisel nimmt, davon überzeugen, sich zuerst noch seine Beweggründe näher anzuhören. Um überzeugender zu wirken, klopft er bei dem tragischen Dichter Euripides und leiht sich von ihm das Kostüm des Telephos aus. Jener mythische König war bei den ersten Übergriffen der Griechen auf das trojanische Festland von Achill verwundet worden; die Wunde wollte nicht heilen, weshalb er sich in der

Verkleidung eines Bettlers nach Aulis begab, wo sich das griechische Heer zum Zug gegen Troja sammelte. Hier brachte er Agamemnons kleinen Sohn Orestes in seine Gewalt (der Kohlenkorb der acharnischen Köhler!) und erpresste so die Heeresversammlung, Achill von der Notwendigkeit zu überzeugen, als Heiler der selbst geschlagenen Wunde Telephos gesunden zu lassen. Zum Dank verrät Telephos den Griechen den besten Weg nach Troja. Im Kostüm dieses Erpressers und Vaterlandsverrätters trägt Dikaiopolis, den Kopf auf einen Hackklotz gelegt, dem erbosten Köhlerchor seine Friedensargumente vor. Der Chor schlägt sich nunmehr auf seine Seite, Dikaiopolis verkündet die Eröffnung eines privaten Marktes. Dessen Segnungen werden im zweiten Teil der Komödie dargestellt: Dikaiopolis profitiert von der Friedensware, achtet aber darauf, niemanden von seinem Friedenswein kosten zu lassen. Schließlich wird er von der Polis Athen offiziell zum Trinkwettbewerb des Kannenfestes im Rahmen des Frühlingfestes der Anthesteria eingeladen, siegt und kehrt zum Chor zurück, wo er seinen Konkurrenten, den in einem Scharmützel verwundenen General Lamachos, verhöhnt, um schließlich im Triumphzug aus der Orchestra getragen zu werden.¹

Der Protagonist der *Acharner* beansprucht schon durch seinen provokativen Namen „Dikaiopolis“ geradezu die Verkörperung eines gerechten und rechtmäßigen Staatswesens zu sein. Und doch ist er entschieden alles andere als ein „guter Bürger“, alles andere auch als ein „Heilsbringer in schweren Kriegszeiten“.² Uns mag seine entschiedene Anti-Kriegshaltung auf den ersten Blick sympathisch sein: Hören wir aber aufmerksam auf seine Gründe, so beruht sein scheinbares Engagement nicht etwa auf einer Abneigung gegen Massensterben und imperialistisches Imponiergehabe und vaterländische Rhetorik, sondern in erster Linie darauf, dass er seine frühere wirtschaftliche Autarkie auf dem Lande, in seinem Demos, vermisst (*Ach.* 27–36). Entsprechend feiert er, als sein privater Friede gewon-

¹ Grundlegend zu den *Acharnern*: Edmunds, L.: „Aristophanes’ Acharnians“. In: *Yale Classical Studies* 26 (1980), S. 1–41. Der jüngste Kommentar stammt von Olson, S.D.: *Aristophanes’ Acharnians*. Oxford 2002. Eine Übersicht zum Stück und seiner Deutungsgeschichte bei Möllendorff, P. v.: *Aristophanes*. Hildesheim 2002, S. 63–70. Übersetzungen folgen der Übersetzung von Ludwig Seeger (1845–48, zit. n. dem ND Zürich 1952).

² Zur Negativität der Figur des Dikaiopolis vgl. etwa Bowie, A.M.: *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge 1993, S. 33; Edmunds 1980; Grava, S.: „I mercanti in scena. Scene episodiche negli Acarnesi di Aristofane“. In: *Patavium* 13 (1999), S. 17–46. Die Forschung zur Ambivalenz der Figur ist breit referiert bei Brockmann, C.: „Der Friedensmann als selbstsüchtiger Hedonist? Überlegungen zur Figur des Dikaiopolis in der zweiten Hälfte der Acharner“. In: Ercolani, A. (Hrsg.): *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*. Stuttgart u. a. 2002, S. 255–272.

nen ist und er sich wieder in seinen Demos hat zurückbegeben können, die Möglichkeiten eines ungehemmten Wohllebens (*Ach.* 271–279). Dies ist ein Thema, das dann in der Antodé des Chores in der Parabase noch einmal mit deutlichen Worten aufgegriffen wird (*Ach.* 665–675). Dikaio-polis' eigentliches Ziel, für das der Friedensschluss letztlich nur das Mittel zum Zweck darstellt, ist entsprechend die Etablierung eines von kriegsbedingten Wirtschaftssanktionen ungehemmten Marktes (*Ach.* 623–625).

Die Gründe für Dikaio-polis' pazifistisches Engagement sind also nicht ideologischer, sondern pragmatischer Natur, und seine Entlarvungsstrategien gegenüber betrügerischen Politikern in der Volksversammlung dienen vor allem diesem konkreten Zweck und sind nicht einem politischen Machtwillen geschuldet. Er will Wohlleben für sich, denn selbst wenn er zu Beginn noch den Niedergang der Polis insgesamt beklagt (*Ach.* 27–28), so ist doch, als er seinen Frieden gewonnen hat, von Solidarität mit den übrigen Bürgern keine Rede mehr. Zwar evoziert er, solange es um die Durchsetzung seiner Pläne geht, gemeinsame Interessen (*Ach.* 607–617). Vom Friedenswein anderen Notleidenden abgeben will er aber später denn doch nicht, sieht man von der (vielleicht eher der Möglichkeit eines obszönen Witzes geschuldeten) Ausnahme der Braut ab, die den Phallos ihres frischgebackenen Ehemanns nicht entbehren möchte und ein wenig vom Friedenswein abbekommt, weil sie „als Frau keine Schuld trägt am Krieg“ (1058–1066; 1062).³ Aufs Ganze gesehen gilt: Der Friedenswein ist für Dikaio-polis, die anderen mögen sehen, wo sie bleiben.

Ist Dikaio-polis, der sich so gegen die Mehrheitsverhältnisse seines Gemeinwesens wendet, der Verträge schließt, als ob er allein für sich ein eigenes Staatswesen wäre, und der zur Pflege einer Solidargemeinschaft entschieden nicht bereit ist, denn dann überhaupt noch ein Bürger? Ist er nicht eher, aus athenischer Sicht, ein *a-polis*, ein staatenloser Mensch?⁴ Gegen eine solche Annahme spricht dreierlei. Erstens: Er setzt sich mit den acharnischen Köhlern nicht so auseinander, als habe er nichts mit ihnen zu tun, sondern in einer Art und Weise, die die basisdemokratischen Verfahren der Polis Athen geradezu ins Extrem treibt, denn er ist bereit, sich „mit dem Kopf auf dem Hackklotz“ auch dem radikalen Willen einer politischen Mehrheit zu beugen. Zweitens: Sein weiteres Handeln erscheint kultisch sanktioniert, denn er begeht als erste Friedenshandlung das Fest der Ländlichen Dionysien und nimmt gegen Ende des Stückes am Anthesterienfest teil. Teilhabe am Kult bedeutet in jener Zeit bekanntlich aber immer auch Teilhabe am politischen Leben; Kultausübung, also

³ Vgl. Brockmann 2002, S. 270.

⁴ Platon: *Leges* 12,955b8–c5 verlangt die Ahndung privater Friedensschlüsse mit der Todesstrafe.

etwa das Opfer, ist integraler Bestandteil öffentlichen Lebensvollzuges. Nirgends wird dieser Sachverhalt so deutlich sichtbar wie bei den großen Götterfesten der Athenäen und der dionysischen Kultfeiern, den Lenäen und den Großen Dionysien, mit ihrer unauflöslichen Kombination von kultischen, politischen und künstlerischen Handlungen. Drittens sieht Dikaiopolis sich selbst keineswegs als *apolis*. Vielmehr antwortet er auf General Lamachos' drohende Frage nach seiner Identität (*Ach.* 593–597), er sei kein Bettler, sondern ein πολίτης χρηστός, ein „guter Bürger“, wobei das Attribut *χρηστός* bereits im Sinne der dann folgenden Erklärungen (στρατωνίδης, οὐ μισθαρχίδης (deutsch etwa: braver Lanzenträger, kein Ämtchenjäger) impliziert, dass er sich um die Polis verdient gemacht hat, dass er sich in ihren Dienst gestellt hat. Und diese Eigenbestimmung wird nicht einmal von Lamachos in Frage gestellt.

Andererseits ist klar, dass er zugleich auch kein Bürger mehr ist, jedenfalls nicht im eigentlichen, gewissermaßen staatsrechtlichen Sinne des Wortes. Den Kult der Ländlichen Dionysien begeht er allein oder doch nur im Kontext seines Oikos, wählt also eine zu kleine und damit inadäquate Kultgemeinschaft; man mag sogar zweifeln, ob hier das Postulat der Orthopraxie überhaupt noch erfüllt ist, aber dazu im Folgenden mehr. Des Weiteren eröffnet Dikaiopolis einen Markt und etabliert damit das Zentrum jedes antiken Gemeinwesens, aber er betreibt ihn allein (*Ach.* 719–728). Da er ihn im öffentlichen Raum abgrenzt und ihn auch wie einen solchen ausstattet, also nicht einfach privat betreibt, agiert er auch hier nicht „politisch“, also „wie ein Bürger“. Die Rechenschaft über seine Gründe schließlich legt er nicht unter seinem eigenen, bürgerlichen Namen ab, sondern unter Annahme der Identität des Königs Telephos, also mit Rekurs auf ein artenfremdes politisches System.

Nimmt man all dies zusammen, so wird man sagen dürfen, dass Dikaiopolis durch seine singuläre Aktion Nicht-Bürger geworden und zugleich Bürger geblieben ist: kurz, ein Bürger *in margine*, ein Bürger auf der Grenze zum Nicht-Bürger. Und dies bleibt er bis zum Schluss. Denn die finale offizielle Einladung zum Polis-Fest der Anthesterien ergeht zunächst an das ganze Volk (*Ach.* 1000–1004), und Dikaiopolis fühlt sich, wie alle anderen Bürger, angesprochen; dann ergeht sie aber ein zweites Mal an Dikaiopolis allein, und nun in größerer Eindringlichkeit (*Ach.* 1085–1094). Er wird hier also einerseits als Bürger, andererseits aber erkennbar anders als die athenischen Bürger behandelt, so dass man seine Teilnahme am Fest der Polis nicht einfach als Reintegration des Aussteigers verstehen darf. Vielmehr hat Aristophanes das Anthesterienfest deshalb als Ambiente für das Finale seines Stückes gewählt, weil der zweite Festtag, das Kannenfest (Choen) – zu dessen Feier Dikaiopolis (*Ach.* 1000) geladen wird –, in

eigentümlich gemeinschaftsverleugnender Weise begangen wurde:⁵ Am Trinkwettbewerb nahm man mit seinem eigenen Trinkgeschirr teil, man saß allein an einem Tisch, es wurde nicht gescherzt, geredet und gesungen, kurz: An den Choen praktizierte die Polis eine Art zu feiern, wie sie zu anderen Festen und nicht zuletzt zum üblichen Ablauf eines Symposions, der institutionalisierten Trink- und Mahlgemeinschaft der männlichen Bevölkerung, in einem größeren Gegensatz nicht hätte stehen können. Aitiologisch begründete man diese Besonderheit des Kannenfestes aus dem Atridenmythos: Orest, der Sohn Agamemnons, sei zu seinem Prozess wegen Muttermordes vor dem Areopag nach Athen gekommen, die Polis habe ihn einerseits würdig empfangen wollen, sich andererseits aber vor der Berührung und Begegnung mit dem unreinen, noch nicht entsühnten Mörder gescheut, und die spezielle Art, das Fest zu begehen, sei genau dieser Ambivalenz der Frage nach dem politisch Gebotenen entsprungen. Wenn mit Dikaiopolis' Einladung zum Kannenfest also auf jenen Orestes-Mythos angespielt war, so zeigt dies, dass das Finale weder einen mit der Polis versöhnten Bürger noch einfach einen ausländischen VIP vorführen sollte, sondern eine Figur, die ihre Randständigkeit beibehielt, eine (im doppelten Sinne des Wortes) „Exklusivität“, die durch Dikaiopolis' Sieg beim Wetttrinken noch bestätigt wird.

Diese Grenzbefindlichkeit der Protagonistenfigur wird nun noch dadurch unterstrichen, dass kein anderes Motiv im Stück so intensiv und umfangreich elaboriert wird wie das des Rollen- und Maskenwechsels, ja mehr noch: des Theaters.⁶ Wenn auf Orestes nur implizit angespielt wird, so arbeitet Aristophanes demgegenüber Dikaiopolis' Bezugnahme auf den Telephos-Mythos ausdrücklich und in aller Breite aus. Er lässt seinen Helden eigens in einem schnellen Ortswechsel von seinem Landgut zum Stadthaus des Tragikers Euripides gelangen (*Ach.* 201–202) und ihn sich in einer eigenen Szene mit Kostüm und Requisite der tragischen Figur ausstatten (*Ach.* 358–479). Schon die Anlage dieser Szene als solche streift in selbst für die Wahrscheinlichkeitsverhältnisse der Alten Komödie drastischer Art und Weise das Abstruse: Ein Bauer leiht sich vor den Augen und

⁵ Dies ist ausführlich dargelegt bei Fisher, N. R. E.: „Multiple Personalities and Dionysiac festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*“. In: *Greece & Rome* 60 (1993), S. 31–47 (spez. 42–44). Vgl. zum Kannenfest weiterhin Burkert, W.: *Homo Necans*. Berkeley/Los Angeles 1983, S. 218–223. Ausführlich wird die rituelle Anpassung des Kannenfestes referiert von Phanodemos, FGrHist 325 F 11; vgl. auch Euripides: *Iph. Taur.* V. 945–954.

⁶ Vgl. hierzu Foley, H. P.: „Tragedy and politics in Aristophanes' *Acharnians*“. In: *Journal of Hellenic Studies* 108 (1983), S. 33–47; vor allem Goldhill, S.: *The Poet's Voice*. Cambridge 1991, S. 186–201; Möllendorff, P. v.: *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Aristophanes und Michail Bachtin*. Tübingen 1995, S. 223–235.

Ohren eines feindseligen Publikums, das er von der Lauterkeit seiner Absichten überzeugen will, die Maske eines Betrügers und Vaterlandsverräters, und das auch noch bei einem Dichter, der gerade für das sophistische Argumentieren seiner Figuren bekannt und partiell verschrien war. Fragt man nach dem Grund für eine solche provokative Anlage der Handlungsführung, fragt man also danach, warum gerade das Theaterhafte, der Inszenierungscharakter der folgenden Überredungsszenen so sehr hervorgehoben wird, so lässt sich nur folgende Antwort denken: Aristophanes muss daran gelegen gewesen sein, die schiere Tatsache des Theaterspielens, mehr noch: die Tatsache, dass gerade jetzt und hier Theater gespielt wird, den Zuschauern in aller Deutlichkeit, weit über bloße Assoziationen hinaus, vor Augen zu stellen. Und es ist auch von vornherein klar, um was für eine Art Theater es sich handelt: nämlich um Komödie, denn nicht nur lässt Dikaiopolis Euripides gegenüber alle fiktional an sich doch gebotene Höflichkeit vermissen, ja macht sich geradezu einen Spaß daraus, den Tragiker kräftig durch den Kakao zu ziehen, sondern gibt auch in seinen folgenden Reden jeden tragischen Duktus zur Gänze auf.

Nun scheint die Feststellung, dass hier gezeigt wird, dass komisches Theater gespielt wird, einer gewissen Banalität zunächst nicht zu entbehren. Denkt man den Gedanken jedoch zu Ende, so wird die Beobachtung brisanter: Soll die Fokussierung des Metatheaters nämlich nicht selbstgenügsam sein und ihr Zweck nicht in bloßer lachenerregender Illusionsdurchbrechung aufgehen, sondern über sich selbst hinausweisen, so muss man annehmen, dass es hier womöglich weniger um die politische Frage nach Krieg und Frieden geht, als darum, das komische Spiel selbst zum eigentlichen Thema der Komödie zu machen. Nach dem Grund hierfür wird noch zu fragen sein.

Geht es in den *Acharnern* in erster Linie um die Komödie, dann doch wohl vor allem um die Komödie des Aristophanes selbst.⁷ Dies zeigt in aller Klarheit jene Rede, die Dikaiopolis im Anschluss an die Euripides-Szene mit dem Kopf auf dem Hackblock hält (*Ach.* 497–556). Sie beginnt wie folgt (*Ach.* 497–508):⁸

⁷ Entsprechend ist in der Forschung bisweilen sogar angenommen worden, Aristophanes selbst habe die Rolle des Dikaiopolis gespielt, so etwa schon Bailey, C.: „Who played Dicaeopolis?“. In: *Greek Poetry and life: essays presented to Gilbert Murray*. Oxford 1936, S. 231–240; als *communis opinio* darf wohl weiterhin die Auffassung gelten, Dikaiopolis repräsentiere Aristophanes: vgl. zuletzt Ercolani, A.: „Dikaiopolis: Aristophanes oder Eupolis?“. In: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* N.F. 27 (2003), S. 15–20 und Brockmann, C.: *Aristophanes und die Freiheit der Komödie*. München 2003, S. 156–174.

⁸ Ausführliche Analysen der Rede bei Goldhill 1991, S. 188–196; Möllendorff 1995, S. 223–235.

- Μή μοι φθονήσῃτ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
 εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
 μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῶδιαν ποιῶν.
 500 Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδιά.
 Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ.
 Οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
 ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
 Αὐτοὶ γὰρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,
 505 κοῦπω ξένοι πάρεισιν· οὔτε γὰρ φόροι
 ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
 ἀλλ' ἐσμὲν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι·
 τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω.⁹

In diesen ersten zwölf Versen klingt nur kurz die eben erst mühsam ergaunerte Rolle des Telephos an, wenn Dikaiopolis auf seine Bettlervergewandlung (498) hinweist. Aber anstelle des Telephos spricht nicht etwa der Protagonist selbst; vielmehr spricht hier zunächst ein komischer Schauspieler, der die „Zuschauer“ (οἱ θεώμενοι: 497) anredet, dann anstatt auf die zuhörenden Köhler allgemein auf die Athener (Ἀθηναίοις: 498) hinweist und zuletzt explizit gleich zweimal (499, 500) sagt, er spiele – in komischer Verballhornung des Gattungsbegriffs der τραγῶδια – Trygödie, τρυγῶδια, also Komödie; mit dieser Formulierung – *trygodía* bedeutet etwa „Weinhefegesang“ – spielt die Komödie in ironischer Selbsterniedrigung auf ihren unernsten, niedrigen Charakter im Vergleich zur Tragödie an. Hier und im folgenden Vers (500, 501) kommt als weitere Stimme diejenige des Protagonisten Dikaiopolis selbst hinzu, der pointiert von der Gerechtigkeit – δίκαιον, δίκαια – dessen spricht, was er zu sagen gedenkt, doch schon in den folgenden beiden Versen (502, 503) wechselt die Sprecherinstanz erneut: Jetzt beklagt sich „jemand“, er sei von dem führenden athenischen Politiker Kleon verleumdet worden, er mache die Polis in Anwesenheit von Fremden schlecht. Bedenken wir, dass Aristophanes im folgenden Jahr 424 die *Ritter* auf die Bühne brachte, in denen er über Kleon allen Spott ausgoss, dessen er fähig war, und dass er im Vorjahr 426 mit den *Babyloniern* bereits eine (erfolgreiche) erste Anti-Kleon-Komödie gegen dessen aggressive, bündnisfeindliche Außenpolitik verfasst hatte, so kann dieser Jemand wohl nur Aristophanes selbst sein,

⁹ Verargt mir nicht, ihr Männer von Athen/Dort auf den Bänken, wenn ich armer Tropf/Von Staatsgeschäften sprech' in der Komödie./Wahrheit und Recht verflucht auch die Komödie./Und was ich sag', ist Wahrheit, klingt's auch hart,/Selbst Kleon soll mich diesmal nicht verklagen,/Daß ich die Republik vor Fremden schmähe;/Wir sind hier unter uns am heut'gen Fest./Noch sind die Fremden, die Tribute, noch/Sind die Verbündeten nicht eingetroffen./Wir sind hier lauter attisch reines Korn,/Ohn' alle Spreu und alle Hintersassen.

der sich gegen den Vorwurf wehrt, er kritisiere die Polis im Rahmen seiner Aufführungen beim wichtigsten Kultfest des Dionysos, den Großen Dionysien, an denen ebenfalls Theater gespielt wurde. Diesen Vorwurf nämlich, so Aristophanes, könne man ihm diesmal nicht machen, da man ja, so heißt es in v. 504, gerade die Lenäen begehe; im Januar war nämlich die Schifffahrtsaison noch nicht eröffnet, und somit frequentierte eher die einheimische Bevölkerung das Theater, und es waren weniger Fremde anwesend.

Tatsächlich spricht aber Aristophanes mit eigener Stimme nicht erst hier, sondern schon vom ersten Vers der Rede an, nur eben in verschiedenen Masken. Erstens: Wenn der Protagonist Dikaiopolis in v. 499 behauptet, er „mache“ Komödie (τρῦγφδίαν ποιῶν), dann rekurriert er damit terminologisch eindeutig auf den κωμωδοποιός, den Komödien„macher“ beziehungsweise -dichter, und selbst wenn die Idee, hierbei auf Grund des Protagonistennamens Dikaiopolis an Aristophanes' berühmten Konkurrenten Eupolis zu denken, auf den ersten Blick verlockend sein mag, so bliebe doch unklar, was der nun in so prominenter Funktion im Werk seines schärfsten Widersachers zu suchen hätte.¹⁰ Zweitens: Den damit verbundenen Anspruch, trotz der mangelnden Seriosität der Gattung dennoch zu wissen und auch zu sagen, was richtig und gerecht sei (vv. 500, 501), greift er später noch einmal auf. So heißt es im ersten Epirrhemation der Parabase, also in jener Partie, in der der Chor häufig im Namen des Dichters das Publikum anspricht, Aristophanes werde von seinen Feinden verleumdet, dass er die Polis verspötte (*Ach.* 630–631): Dies aber entspricht genau dem Vorwurf Kleons in den Worten des Dikaiopolis zu Beginn der Hackklotzrede. Und am Ende des Epirrhemations sowie in der Ode behauptet der Chor, Aristophanes werde für seine Polis nur Gutes bewirken, weshalb sie zu ihm stehen solle; er sei kein Polis-Feind, das Gerechte stehe auf seiner Seite, ganz gleich, was Kleon behauptete (*Ach.* 655–664). Dabei verwendet er in v. 655 die schwer zu übersetzende Formulierung κωμωδήσει τὰ δίκαια, was sich einerseits so verstehen lässt, dass Aristophanes über das Gerechte spotte, andererseits aber auch besagt, dass er in seiner Komödie das Gerechte ausspreche, und zumindest diese letzte Behauptung, zusammen mit den Erwähnungen Kleons und der Polis in der Ode, übernimmt ebenfalls den Anspruch des Dikaiopolis vom Anfang der Hackklotzrede. Figuren- und explizite Dichterrede stimmen also sehr weitgehend überein, und so wird man Aristophanes nicht nur

¹⁰ So erstmals Bowie, E.L.: „Who is Dicaeopolis?“. In: *Journal of Hellenic Studies* 108 (1988), S. 183–185; ausführlich aufgearbeitet und meines Erachtens schlüssig widerlegt ist diese These bei Ercolani 2003.

als den komischen Dichterkollegen des Euripides ansehen dürfen, der sich bei ihm unter Witzen und Spötteleien ein Kostüm ausleiht, sondern auch als denjenigen, der in der Hackklotzrede das Wort ergreift und sich gegen den Vorwurf mangelnder *political correctness* zur Wehr setzt. Die Figur des Dikaiopolis verkörpert alles Mögliche, aber in herausragender Weise auch den Dichter Aristophanes selbst.

Ich möchte im Folgenden die These zur Diskussion stellen, dass die eben beschriebene Einholung der metapoetischen Spielebene schon vor der Euripides-Szene einsetzt, nämlich – diesem prominenten Text wende ich mich jetzt zu – im Zusammenhang mit der Feier des Phallosumzuges im Rahmen der Ländlichen Dionysien, die Dikaiopolis auf seinem Landgut begeht.

Der Chor, auf der Suche nach dem verräterischen Friedensfreund, ist dem Haus des Dikaiopolis schon nahe gekommen; als er Dikaiopolis in Vorbereitung seiner kultischen Begehung herauskommen hört, versteckt er sich (*Ach.* 241–283):

- {ΔΙ.} Εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.
 Πρὸιθ' εἰς τὸ πρόσθεν ὀλίγον, ἢ κανηφόρος.
 Ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.
 Κατάθου τὸ κανοῦν, ὦ θύγατερ, ἵν' ἀπαρξώμεθα.
 {ΘΥΓΑΤΗΡ}
- 245 ὦ μήτερ, ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρυσιν,
 ἵν' ἔτνος καταχέω τοῦλατῆρος τουτοῖ.
 {ΔΙ.} Καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ'. ὦ Διόνυσε δέσποτα,
 κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμὲ
 πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν
- 250 ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια,
 στρατιᾶς ἀπαλλαχθέντα, τὰς σπονδὰς δέ μοι
 καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας.
 Ἄγ', ὦ θύγατερ, ὅπως τὸ κανοῦν καλὴ καλῶς
 οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον. Ὡς μακάριος
- 255 ὅστις σ' ὀπύσει κάκποήσεται γαλᾶς
 σοῦ μηδὲν ἤττους βδεῖν, ἐπειδὰν ὀρθρος ᾗ.
 Πρόβαινε, κὰν τῷχλφ φυλάττεσθαι σφόδρα
 μή τις λαθῶν σου περιτράγῃ τὰ χρυσία.
 ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὀρθὸς ἐκτέος
- 260 ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου·
 ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν·
 σὺ δ', ὦ γύναι, θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγουσ. Πρόβα.
 Φαλῆς, ἐταῖρε Βακχίου,
 ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνη-
- 265 τε, μοιχέ, παιδεραστά,
 ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον εἰς

- τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,
 σπονδὰς ποησάμενος ἐμαυ-
 τῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
 270 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.
 Πολλῶ γάρ ἐσθ' ἦδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
 κλέπτουσιν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὕληφόρον,
 τὴν Στρυμοδῶρου Θρᾶτταν ἐκ τοῦ φελλέως,
 μέσσην λαβόντ', ἄραντα, κατα-
 275 βαλόντα καταγιγαρτίσαι.
 Φαλῆς Φαλῆς,
 ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης
 ἔωθεν εἰρήνης ροφήσεις τρύβλιον·
 ἢ δ' ἀσπίς ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.
 280 {ΧΟ.} Οὗτος αὐτός ἐστιν, οὗτος·
 βάλλε, βάλλε, βάλλε, βάλλε,
 παῖε παῖε τὸν μιάρων.
 Οὐ βαλεῖς, οὐ βαλεῖς;¹¹

Dass wir in Dikaiopolis' Umzug ein zumindest in weiten Zügen authentisches Ritual ausgespielt sehen, zeigt der Vergleich mit der Beschreibung einer Phallophorie, die uns (wahrscheinlich im ausgehenden 3. Jahrhundert vor Christus) bei dem Periegeten Semos von Delos gegeben wird:¹²

¹¹ (Dikaiopolis) Stille Andacht, stille Andacht!/Tritt mit dem Opferkorb da vor, und du/Halt mir den Phallos aufrecht, Xanthias!/Stell ab den Korb, mein Kind; wir fangen an./(Tochter) Gib mir den Löffel, Mutter, meinen Kuchen/Muß ich mit Bohnenbrei erst überstreichen./(Di) So, so! – Und nun, allmächt'ger Dionysos,/Laß mir gefallen unsern frommen Gang/Um den Altar und dies Familienopfer;/Laß mich mein Dionysosfest in Ruh'/Hier auf dem Land begehnen, erlöst vom Krieg,/Und segne mir den dreißigjäh'gen Frieden!/Heb auf den Korb und trag ihn hübsch, du Hübsche;/Sieh drein, als hätt'st du Pfefferkraut im Mund,/So! Glückliche ist der Mann, der einst dich kost,/Daß du am Morgen duftest, wie ein Wiesel!/Geh nun und sieh dich im Gedränge vor,/Daß sie dir nichts von deinem Goldschmuck mausen!/Den Phallos aufrecht, Xanthias! Ihr folgt/Dem Mädchen mit dem Körbchen auf dem Fuß;/Ich singe hinterdrein das Phalloslied;/Frau, steige du aufs Dach und sieh uns nach!/Vorwärts! Phales, des Bakchos Spießgesell,/Nachtschwärmer, lust'ger Zechkumpan,/Eh'brecher, Knabenschänder!/Vergnügt zum ersten Male seit/Sechs Jahren/Grüß' ich dich, ins Dorf/Zurückgekehrt mit dem Traktat./Juhe, an Krücken geht der Krieg,/Und lahme ist selbst der Lamachos./Denn zehnmal lust'ger ist's doch, Phales, gelt?/Des Nachbars runde Thrakermagd beim Freveln/Im Phelleuswäldchen zu erwischen und –/Rundum um den Leib zu packen, zu heben,/Ins Gras zu werfen, zu zücht'gen, ha,/Phales, Phales!/Und willst du mit uns trinken, kriegst du morgen/Ein Schlückchen Friedenswein im Katzenjammer,/Und Schild und Spieß, die häng' ich in den Rauch./(Chor) Ja, er ist's, er ist derselbe;/Steinigt, steinigt, steinigt, steinigt,/Haut ihn, haut ihn, den Halunken,/Ohne Gnad', ohne Gnad'!

¹² Semos v. Delos, *ap.* Athenaios: *Deipnosophistai* 14, 26 (622B–D) [= FG⁺Hist 396 F 24, Z. 20–Ende].

Οἱ αὐτοκάβαλοι ... Οἱ δὲ ἰθύφαλλοι ... Οἱ δὲ φαλλοφόροι (φησὶ) προσωπεῖον μὲν οὐ λαμβάνουσι, προπόλιον δὲ ἐξ ἑρπύλλου περιτιθέμενοι, καὶ παιδέρωτας ἐπάνω τούτου ἐπιτίθενται, στέφανόν τε δασύν ἴων καὶ κιττοῦ· αὐνακὰς τε περιβεβλημένοι παρέρχονται, οἱ μὲν ἐκ παρόδου, οἱ δὲ κατὰ μέσας τὰς θύρας βαίνοντες ἐν ῥυθμῷ, καὶ λέγοντες·

Σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαίζομεν,
ἀπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει,
καινὰν, ἀπαρθένευτον, οὗ τι ταῖς πάρος
κεχρημέναν ψδαῖσιν, ἀλλ' ἀκήρατον
κατάρχομεν τὸν ὕμνον.

Εἶτα προστρέχοντες ἐτώθαζον, οὓς ἂν προέλοιντο, στάδην δὲ ἔπραττον· ὁ δὲ φαλλοφόρος ἰθὺ βαδίζων καταπλησθεὶς αἰθάλῳ.¹³

Semos unterscheidet hier mit Autokabdaloi, Ithyphalloi und Phallophoroi drei dionysische Kultgruppen, deren Auftreten,¹⁴ Kostüme, Masken und Lieder in der Forschung verschiedentlich mit den Ursprüngen der Komödie in Verbindung gebracht worden sind, wobei der berühmte Passus aus der Aristotelischen *Poetik* (1449a9–14), wonach die Komödie aus Stegreifdarbietungen der Anstimmer der Phallos-Kultlieder, der ἐξάρχοντες τὰ φαλλικά, hervorgegangen sei, den entscheidenden Impuls lieferte: Das Theater als Ort der Performance, Publikumsspektakel, Verwendung des iambischen Metrums, der Einsatz von Masken, die prominente Rolle des Phallos, der Wechsel von chorischer Bewegung und chorischem Stand, schließlich aber auch der Anspruch auf Einmaligkeit und Originalität der Darbietung sprechen in der Tat für eine solche Verbindung.¹⁵

¹³ „Die Autokabdaloi ... Die Ithyphalloi ... Die Phallophoroi tragen keine Masken, legen jedoch eine Art Visier aus Quendel und Paideros („Knabenschön“) an und setzen einen rauhen Kranz obendrauf aus Veilchen und Efeu. In dicke Mäntel eingehüllt treten die einen aus der Parodos, die anderen mitten durch die Türen auf, wobei sie im Takt schreiten und sagen:

Dir, Bakchos, zur Ehre singen wir dieses Musenlied,
einen einfachen Rhythmus mit einer schnellen und
[bunten Melodie mischend,
ein neues, jungfräuliches, das alte
Gesänge überhaupt nicht verwendet, sondern einen
[unvermischten
Hymnos beginnen wir.

Dann stürmen sie nach vorn und necken diejenigen, die sie sich ausgesucht haben, und das machen sie im Stehen; der Phallosträger geht geradeaus weiter, mit Ruß beschmiert.“

¹⁴ Argumente dafür, dass sich Semos' Beschreibungen auf athenische Kultpraktiken beziehen, bei Sourvinou-Inwood, C.: *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham 2003, S. 78.

¹⁵ Sourvinou-Inwood 2003, S. 174–176 nimmt an, dass zur Genese der Komödie alle drei von Semos genannten Kultgruppen beigetragen hätten. Bierl, A.: *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*. München 2001, S. 319 und 323–324 plädiert ebenfalls für eine solche Verbindung zwischen Ritual und Komödie.

Dramaturgisch betrachtet, trägt es daher zur motivischen und kulturellen Homogenität der Aufführung bei, dass Aristophanes seinen Protagonisten gerade ein phallophorisches Ritual durchführen lässt, das in einigen Details der Schilderung des Semos entspricht, ohne dem bei jenem beschriebenen Ritual vollständig zu korrespondieren.¹⁶ Auch Dikaiopolis kommt – wie ein Teil der Phallophoren bei Semos – aus der Tür des Skenengebäudes, während der Chor, wie die übrigen Phallophoren, die Orchestra durch eine Parodos betritt. Dikaiopolis' Lied ist wie das Lied der Phallophoren in iambischen Metren gehalten; und auch sein Lied richtet sich, wenigstens anfänglich, an Dionysos.¹⁷ Schließlich wird in beiden Begehungen der kultische Phallos von einem einzelnen Träger getragen. Weitere Details der Phallophorie berichtet Plutarch (etwa: Mitführen des Korbes; Aufstellung des Phallosträgers),¹⁸ und auch sie stimmen mit dem überein, was wir Aristophanes entnehmen können. Mit den Phallophoren des Semos hat Dikaiopolis' Lied überdies die spöttische Tendenz gemeinsam: Wie sich der Spott der authentischen Phallophoren gegen Individuen aus dem Publikum richtet, so verspottet Dikaiopolis in v. 270 Lamos, in v. 273 einen Strymodoros, schließlich in v. 279 – ἥδ' ὅστις ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται/ „Jedoch der Schild soll hängen im Rauchfang – global alle Anhänger des Krieges.“

Dies erst treibt die Provokation auf die Spitze und zwingt den Köhlerchor zum Eingreifen, und genau an dieser Stelle wird der Unterschied zwischen der Aristophanischen und einer authentischen Phallophorie am deutlichsten sichtbar, nämlich in der zu einer Auseinandersetzung geratenden Differenzierung von Einzeldarbieter und Chor. Nehmen wir das erwähnte Aristoteles-Zeugnis ernst, so wurde das Phallikon wohl von einem Chor, der Refrains sang, und einem Vorsänger, eben dem ἐξάρχων, vorgetragen. In den *Acharnern* hingegen muss nicht nur Dikaiopolis den gesamten Gesang allein übernehmen, sondern der Chor tritt als sein Gegner auf. Genau dies stellt aber ja auch das Grundproblem aller Rekonstruktionen der Ursprünge der Komödie dar: Um nämlich von chorischen Spottliedern in phallischen Kontexten zur Komödie zu gelangen, bedarf es des wesentlichen Hinzutretens des komischen *Schauspielers*,¹⁹ der sich

¹⁶ Vgl. so bereits Pickard-Cambridge, A.: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford 1927, 1962 (revised by T. B. L. Webster), S. 146–147.

¹⁷ Zu weiteren Ähnlichkeiten dieses Liedes mit erhaltenen Phallika-Resten vgl. Kugelmeier, C.: *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*. Stuttgart u. a. 1996, S. 153–154 sowie zur Analyse der bei Semos überlieferten beiden Phallika Bierl 2001, S. 325–346.

¹⁸ Plutarch: *De cupiditate divitiarum* 527d.

¹⁹ Vgl. zur Entstehung der Komödie auch Möllendorff 2002, S. 40–44 sowie Pickard-Cambridge 1927, 1962, S. 186–187.

nicht unmittelbar aus der Institution des Vorsängers ableiten lässt,²⁰ und gerade für ihn bietet uns Semos keinen Anhaltspunkt.

Zur Plausibilisierung meiner Behauptung, Aristophanes ziehe jene später so evidente und weitflächige Ebene komischer Metapoetik schon an dieser Stelle ein,²¹ fehlt also noch ein entscheidender Schritt. Zwei Details seiner Inszenierung der Phallos-Prozession lassen jedoch vielleicht aufhören. In den Versen 271 und 275, also zweimal, ruft Dikaiopolis den personifizierten Phallos mit den Worten ὦ Φαλῆς (Φαλῆς) an. In 280 springt ihm der Chor entgegen, bewirft ihn mit Steinen, und die Choreuten ermutigen sich gegenseitig mit der ebenfalls zweimaligen Frage οὐ βαλεῖς. Tatsächlich sind diese beiden exponierten Formulierungen einander nicht nur metrisch gleich – es handelt sich in beiden Fällen um eine kretische Silbenfolge, sondern einander auch lautlich immens ähnlich, wenn man bedenkt, dass φ in der Epoche des Aristophanes noch als behauchter Plosiv und die Digraphie ει als geschlossenes langes [e] ausgesprochen wurde: Einander gegenüber standen dann [übälēs] und [ōphālēs]. Wenn diese starke lautliche Ähnlichkeit vom Publikum wahrgenommen wurde, dann konnten die Zuhörer die Rufe des Chores womöglich als (im Augenblick noch feindselige) Antwort auf das Lied des „Vorsängers“ Dikaiopolis deuten.

Ein solches Verständnis lässt sich noch durch eine weitere Beobachtung stützen. Semos von Delos berichtet ja, dass der Phallophoros καταπασθεῖς αἰθάλῳ, mit Ruß eingeschmiert, einherschritt. Dabei wurde der Ruß kaum nur auf das Gesicht aufgetragen, es dürften vielmehr auch weitere Körperpartien entsprechend geschminkt gewesen sein.²² Dann aber könnte die Tatsache, dass Aristophanes seinen Chor gerade aus Köhlern bestehen ließ und das Äußere der Chorsänger daher sicherlich entsprechend rußig gestaltet haben dürfte, eine unvermutete Relevanz gewinnen. Denn gleichgültig, ob Dikaiopolis' Sklaven, die den Phallos getragen hatten, ebenfalls eingerußt waren oder nicht: Sie beide ebenso wie Dikaiopolis'

²⁰ Schwierig zu deuten ist in diesem Zusammenhang das Zeugnis des Philomnestos (FGrHist 527 F 2) bezüglich eines (*pace* Sourvinou-Inwood 2003, S. 174 kaum zu datierenden) Antheas von Lindos, der (auf Rhodos?) sowohl Komödien als auch „viele andere Dichtungen dieser Art verfasste, die er als Vorsänger zwischen seinen Phallophoroi anstimmte.“ Hieraus muss man nicht ableiten, dass der Vorsänger mit dem komischen Schauspieler identisch war; Antheas mag durchaus sowohl frühe Formen der Komödie als auch dionysische Kultlieder verfasst haben: Der Begriff *exarchon* macht jedenfalls für die entwickelte Komödie nur Sinn, wenn man in ihm den – klassisch als *koryphaïos* bezeichneten – Chorführer sieht.

²¹ Sourvinou-Inwood 2003, S. 173 versteht die durchgehende Metatheatralizität der Archaia sogar als literarische Reminiszenz kultischer Durchmischung von Performern und Publikum in den rituellen *kômoi* der Großen Dionysien, aus denen sie die Protokomödie hervorgehen sieht.

²² Zur kultischen Bedeutung der schwarzen Farbe vgl. Bierl 2001, S. 324 A. 68.

Tochter werden die Bühne beim Auftauchen der wütenden acharnischen Köhler schleunigst verlassen haben, und nun war Dikaiopolis umringt von einer Schar rußig-schwarzer Chorsänger. Die von ihm geschaffene private Welt war so in geradezu plakativer Weise eine verkehrte: In der „normalen“ Phallophorie trat der Chor geschmückt und herausgeputzt auf, während der einzelne Phallosträger eingerußt war; hingegen endet Dikaiopolis' Phallosumzug mit der genau umgekehrten Verteilung von Putz und Ruß.

Meine These ist also zweigeteilt. Zum einen meine ich, dass der Chor, der hier als Störenfried einzugreifen scheint, auf einer zweiten Ebene doch auch der zur Phallophorie gehörende Chor ist; und in der Tat wird sich sehr schnell zunächst eine Hälfte, dann bald auch der gesamte Chor auf Dikaiopolis' Seite schlagen. Zu dieser These passt die von Semos berichtete performative Besonderheit, dass die Chorsänger in dem Augenblick, wo sie zur (wenngleich verbalen) Attacke übergehen, zu laufen beginnen, wie wir uns das ja auch für die Köhler vorzustellen haben, wenn sie Dikaiopolis angreifen. Zum anderen verunklart Aristophanes meiner Meinung nach, wie wir denn nun diese Phallophorie einschätzen sollen. Denn einerseits ist sie ein Ritual, dessen Durchführung offensichtlich suggeriert, dass der so ersehnte Friede tatsächlich Einzug gehalten hat. Andererseits wird dieses Ritual auf Grund der Tatsache, dass die zu seiner korrekten Durchführung notwendige „Gruppe“ von Kultausübenden fehlt, als defizitär charakterisiert. Mit dem Auftreten des Chores wird dann auf der einen Seite der durch das Ritual symbolisierte Friede und auch das Ritual selbst gestört; dabei ist sogar noch fraglich, wie stark man dieses Moment der Störung gewichten soll, ist doch etwa für die Ländlichen Dionysien im Bereich von Acharnai, also dem Herkunftsort des Köhlerchors, belegt, dass mehrere Performergruppen (*kômoi*) agonal gegeneinander an- und auftraten,²³ wenn auch die hier bezeugte Aggressivität und Gewalttätigkeit damit nicht wegerklärt werden kann und soll. Andererseits tritt durch die Störung überhaupt erst eine personelle Situation ein, die die korrekte Durchführung des Rituals ermöglichen würde. Dikaiopolis' Phallophorie steht damit, wie der Protagonist selbst, auf der Grenze zwischen „richtig“ und „falsch“, zwischen gesellschaftlicher Inklusion und Exklusion. Eine Vereindeutigung dieser ambivalenten Situation lässt Aristophanes erst am Ende seiner Komödie zu: Im Finale kehrt Dikaiopolis als Sieger vom Wetttrinken am Kannenfest zurück, offensichtlich mit zwei Hetären

²³ Vgl. Deubner, L.: *Attische Feste*. Darmstadt 1962, S. 136 A. 4. Solche Agone dürften – ebd., S. 136 – bei Begehungen von Ländlichen Dionysien in attischen Deme häufiger gewesen sein, zum Teil wohl durchaus schon offizieller und mithin zu dokumentierender Natur: ebd., S. 137; nachweislich in Ikaria und Eleusis.

im Arm, um vom Chor triumphal gefeiert aus der Orchestra zu ziehen. Der Text macht hier relativ deutlich, dass wir uns Dikaiopolis' Kostümphallos dabei erigiert vorzustellen haben, fordert er doch die beiden Frauen auf, seinen Phallos in der Mitte zu fassen (1216) und sagt in 1220: Κάγῳ καθεύδειν βούλομαι καὶ στύομαι καὶ σκοτοβινιώ – „Ich will mit ihnen schlafen und habe einen stehen und will im Dunkeln bumsen.“ All dies weist meines Erachtens auf das Phales-Lied aus Dikaiopolis' Phallophorie zurück: Dort hatte der Chor das Ritual als Gegner des Vorsängers unterbrochen, hier hingegen greift er die Selbstpreisungen und Spötteleien des Dikaiopolis gegen Lamachos sogar mit der zweimaligen Formulierung τήνελλα καλλίνικος und damit gleichsam wie mit einem Refrain auf und zieht hinter dem Protagonisten mit seinem erigierten Phallos wie in einer Prozession aus der Orchestra. Die Rückbezüglichkeit wird nicht zuletzt durch die Auffälligkeit unterstützt, dass es in der Phallophorieszene zwei Sklaven waren, die den Phallos trugen (v. 259), während es jetzt zwei Hetären sind, die Dikaiopolis und seinen Phallos stützen.²⁴

Gehen wir von diesem Ergebnis aus noch einen Schritt weiter. Wenn, wie eben erwähnt, Aristoteles die Entstehung der Komödie mit dem φαλλικόν und seinen Sängern verbindet, so muss die Komödie als dramatische Handlung auch einen Handlungs-Ursprung gehabt haben. Sie konnte also nicht allein aus dem phallischen Kultlied hervorgehen, sondern nur aus dem Kultlied in Verbindung mit Aktionen der Sänger des Kultliedes. Tatsächlich beschreibt Semos von Delos aber ja genau eine solche Konstellation: Die Phallophoren singen in der Orchestra ein kultisches Lied und agieren dann den Zuschauern gegenüber mit Laufen, Stehenbleiben und Spotten. In den *Acharnern* treten die Kultbeteiligten – Dikaiopolis und der Chor der Köhler – darüber hinaus in Interaktion, in eine Auseinandersetzung zwischen Einzelfern und Gruppe, und erst aus ihr entspringt die eigentliche Handlung der Komödie: die Durchsetzung des zuvor wie von Zauberhand gewonnenen Friedens und seine Bewährung und Exemplifikation. Anders gesagt: Was in der kultischen Realität vereint ist – Vorsänger und Chor –, tritt in seiner dramatischen Repräsentation auseinander zu Protagonist und Chor, die erst zueinander finden müssen und tatsächlich dann auch erst am Ende der Komödie in einer Weise zusammengefunden haben, die offensichtlich wesentliche Motive des kultischen Vorgangs aufgreift und zum Abschluss bringt. Tatsächlich, so meine ich, inszeniert Aristophanes also mit der Phallophorie des Dikaiopolis mehr

²⁴ Kugelmeier 1996, S. 151 sieht in der Tatsache, dass zum Tragen des Phallos statt des üblichen einen Trägers zwei Sklaven vonnöten sind, einen derben Witz; dessen obszöne Pointe würde dann ebenfalls durch das analoge Motiv der zwei Hetären, mit denen Dikaiopolis sich vergnügen will, wiederholt.

als nur einfach einen ländlichen Ritus und seine Umgewichtungen sind auch nicht nur dramaturgischen Gründen geschuldet.²⁵ Vielmehr rekonstruiert er eine komödische Urszene mit Protagonisten und Chor als den elementaren Handlungsträgern der Alten Komödie.²⁶ Dies passt zu der alten Forschungsmeinung, dass der in den älteren Komödien noch häufige sogenannte „Agon nach der Parodos“ – die Auseinandersetzung zwischen Protagonist und Chor im Gegensatz zum späteren epirrhematischen Agon „in der Diallagé“ zwischen Protagonist und Antagonist²⁷ – eine Reminiszenz ursprünglicherer komischer Dramatik darstellt, die eben in einem Auseinandertreten von einer Gruppe (Chor) und einem Einzelnen (Protagonist) und ihrer späteren Wiedervereinigung bestand.²⁸

Das eindringliche und ausführlichst elaborierte Hervortreten der auktorialen Stimme im weiteren Verlauf des Stückes, wie ich sie im ersten Teil meiner Darlegungen beschrieben habe, wird also durch die Evokation quasi einer Geburtsszene des komischen Dramas eingeleitet. Diese wiederum wird am Ende des Stückes motivisch aufgegriffen und dort auch noch einmal metapoetisch aufgeladen, fordert Dikaiopolis in den letzten Versen doch, man solle ihn zu den Richtern und zum Archon Basileus hinaustragen, damit er dort den Weinschlauch als Siegespreis in Empfang nehmen könne: Dies dürfte sich gleichzeitig auf Dikaiopolis' Sieg beim Wetttrinken, aber doch wohl auch, wie es ja für die Exodos nicht unüblich war,²⁹ auf den prognostizierten Sieg des Stückes im Komödienwettbewerb beziehen.

Es geht offensichtlich also in den *Acharnern* mindestens ebenso um die Positionierung der Gattung Komödie wie um die Aushandlung der Frage nach Krieg und Frieden. Mehr noch: Das Auftreten des Dikaiopolis, sein Verdruss an der gesellschaftlichen Entwicklung, seine individuelle Ab-

²⁵ Bierl 2001, S. 350–351.

²⁶ Eine Proto-Komödie vermutet hier bereits Bierl 2001, S. 356–357, allerdings als „ein Hymnos mit mimischen Einlagen des ἐξάρχων, der hier freilich ohne Chor auftritt“, ebd., A. 137. Ein solches Verständnis versteht den Aristophanischen Text vielleicht zu sehr als authentisch dokumentarisch. Wir haben hier weniger eine Rekonstruktions- als vielmehr eine Konstruktionsleistung vor uns, die Schauspieler und Chor der voll entwickelten Komödie in ein kultisches Geschehen (rück)projiziert.

²⁷ Zur Differenzierung dieser beiden Formen vgl. Gelzer, T.: *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*. München 1960, S. 37–72.

²⁸ Vgl. Reckford, K.: *Aristophanes' Old-and-New Comedy*. Chapel Hill/London 1987, S. 441–498.

²⁹ Vgl. Aristophanes: *Friede* 1353–1354, *Ekklesiazusen* 1168–1183. Vor und nach der Aufführung des Stückes trat auf einen Ruf des Herolds der Chor, wohl zusammen mit dem Choregen, in die Orchestra und trank Wein, der ihm eigens kredenzt wurde: Philochoros ap. Athenaios: *Deipnosophistai* 11, 464F (möglicherweise beziehen sich die dort verwendeten Begriffe für Auf- beziehungsweise Abtreten – εἰσιεῖν und ὄτ' ἐξεπορεύοντο – sogar auf die Parodos und die Exodos selbst).

grenzung, seine Wendung zu Widerspruch und Kontroverse, schließlich seine Eroberung und Wahrung einer gesellschaftlichen Randposition, die einerseits als politisch desintegriert und auch integrationsunwillig auftritt, andererseits aber beansprucht – man denke allein noch einmal an den prätextiösen Namen des Protagonisten –, geradezu ein politisches Ideal zu verkörpern: All dies lässt sich, weit über den Anti-Kriegs-Plot einer einzelnen Komödie hinaus, genauso gut als konstitutive metapoetische Beschreibung der Stellung der Gattung Komödie in einem politischen Umfeld verstehen, in dem öffentliches Leben nicht nur die eigentlichen politischen Gremien, sondern auch jede künstlerische und kultische Aktivität umfasst. Denn diese Aktivitäten dürfen ja keinesfalls als private Rückzugsräume der athenischen Gesellschaft des 5. Jahrhunderts vor Christus angesehen werden, sondern stellen vielmehr elementare Betätigungsweisen im Leben der Polis-Gemeinschaft dar. Was Aristophanes mit den *Acharnern* leistet, ist, so betrachtet, die performative Entfaltung dessen, was Komödie für die Polis zu sein beansprucht: ein Artikulationsraum von Widerspruch gegen offizielle Politik, ein Schmelztiegel heterogener Rollen und widersprechender und widersprüchlicher Stimmen, ein Grenzort zwischen Konformismus und Opposition. Politische Identität, hier zu verstehen als Identität einer basisdemokratischen Polis-Gemeinschaft, bedeutet in komischer Sichtweise die Akzeptanz auch des Non-Konformismus. Dikaiopolis, die „gerechte Stadt“, steht für das Neben-, Mit- und Gegeneinander verschiedener Diskurse und Ansichten in der Polis, die nur dann als „gerecht“ bezeichnet werden kann, wenn sie diese Spannung auszuhalten vermag. Die Ambivalenz seines Charakters und seines Verhaltens gerät zum Symbol für die Meinungsvielfalt der demokratischen Polis, Kriegsgegner und Kriegsbefürworter existieren nebeneinander, und wer von beiden der Polis am meisten Nutzen bringt, bleibt offen: Die Rollen von ‚Gutmensch‘ und Bösewicht sind keineswegs eindeutig verteilt. Eingeschrieben in diese Polis ist schließlich auch die Komödie, die – so das Konzept des Aristophanes – weder ihr Ordnungszentrum bildet noch eine außerpolitische Instanz der moralischen Überlegenheit, der Kritik und der Belehrung darstellt, die nichtsdestoweniger aber den Anspruch zu erheben scheint, besser als jeder andere diskursive Teilraum der Polis gelungene politische Identitätsfindung zur Darstellung zu bringen und darüber hinaus in idealer, weniger argumentativer als vor allem performativer Art und Weise auch zu verwirklichen. Und diese Funktion von Komödie in der Polis ruht dann auch, so die Behauptung der *Acharner*, auf einem kultischen Fundament: Aus der rituellen Begehung der Phallophorie geht die Komödie ursächlich hervor, sie greift über in das Kannenfest der Anthesterien und mündet in den Triumph von Phallos und Weinschlauch.

Identität und Entgrenzung: Modelle von Gemeinschaft bei den Großen Dionysien im antiken Athen

SUSANNE GÖDDE (MÜNCHEN)

Das Theater ist seit jeher ein kollektives Erlebnis, ein Theaterstück schaut man nicht alleine an, sondern als Teil einer größeren Gruppe, die sich je nach den historischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen anders zusammensetzt, größer oder kleiner ist, aus einander vertrauten oder aber aus grundsätzlich einander fremden Zuschauern besteht, aus Angehörigen einer einzigen privilegierten Gesellschaftsschicht oder eben aus solchen aller sozialen Gruppen einer Gesellschaft. Dabei wird wohl der einzelne Zuschauer, je nach Veranlagung und Bereitschaft, sich gegenüber dem Kollektiv zu öffnen, das auf der Bühne Gebotene in unterschiedlichen Graden als Individual- oder Gruppenerlebnis wahrnehmen, sich von den Regungen seiner Mitzuschauer mehr oder weniger affizieren und beeinflussen lassen. So divers und in sich heterogen aber diese Gruppe der Zuschauer auch sein mag, so wenig das Theatererlebnis an sich schon zu einer emotionalen und intellektuellen Gleichschaltung der Rezipienten führen kann, so sehr bringt dennoch der öffentliche und institutionalisierte Aufführungsort in fast allen Epochen der Theatergeschichte das Potential mit sich, das Theatererlebnis in höherem Maße zu einem Politikum, zu einem Ereignis der Öffentlichkeit werden zu lassen, als dies die Lektüre eines Romans sein kann.

Die wechselvolle Geschichte dieser politischen Dimension des europäischen Theaters beginnt im Athen des sechsten Jahrhunderts vor Christus und erreicht ihren ersten Höhepunkt im Verlaufe des 5. Jahrhunderts, dem Jahrhundert der entstehenden Demokratie, in der öffentliche Verhandlungen an der Tagesordnung waren und Entscheidungen zunehmend dem Kollektiv überantwortet wurden. Der Sitzplatz in einer Volksversammlung oder in einem Gericht, der mit dieser aktiven Partizipation an den Belangen der Polis verbunden war, lässt sich mit der räumlichen Situation eines Theaters vergleichen, in dem die Zuschauer ebenfalls Zeugen

von Konfrontationen zwischen streitenden Parteien wurden. Bis zu einem gewissen Punkt in der Entwicklung beider Institutionen fanden Volksversammlung und Theater sogar am selben Versammlungsort auf der Athener Agora statt. (Abb. 1)

Wie stark war also die Kohäsionskraft des Theaters hinsichtlich der Erzeugung eines Gefühls aktiver und kollektiver Teilhabe an den Entscheidungen der Polis, und welche Parameter lassen sich anführen, die über den politischen Charakter des antiken Theaters genauer Aufschluss geben – „politisch“ dabei verstanden nicht im Sinne der Tagespolitik, sondern im Sinne der Schärfung eines politischen Bewusstseins und der Herausbildung einer aktiven Bürgerschaft? Und nicht zuletzt: Welchen Anteil an einem solchen potentiell politischen Verständnis von Theater hat der Umstand, dass die Dramen im Rahmen eines Dionysos-Festes zur Aufführung kamen?¹ Die Tatsache, dass das antike Theater innerhalb eines religiösen Kultes entsteht und fortlebt, hat in modernen Diskussionen eine große Sprengkraft entfaltet, scheint sie doch dem seit der Romantik prominenten Gedanken einer „Kunstreligion“ Vorschub zu leisten und der Kunst, in diesem Fall dem Theater, eine ganz eigene auratische Autorität zu verleihen.² Doch welche Spielart des Religiösen vertritt *der* Dionysos, unter dessen Patronat das antike Theaterfest stattfand? Und: Inwiefern macht sein Patronat das Fest auch zu einem politischen Ereignis im Sinne einer sich ausbildenden aktiven Kommunität?

Die folgenden Überlegungen nähern sich der Frage nach der politisch-religiösen Herstellung einer Theater-Gemeinschaft von drei Blickwinkeln aus: zunächst mit Blick auf die im Dionysos-Kult ausgebildeten Formen des Kollektiven; dann mit Hilfe einer knappen Rekonstruktion des Festablaufs und der Inszenierung von Bürgerschaft während des Festes;

¹ Diese Frage wurde bereits eingehend behandelt von Anton Bierl, der in seiner Deutung des Dionysos vor allem die Verbindung zwischen Politik und Theater betont: Bierl, A.: *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und metatheatralische Aspekte im Text*. Tübingen 1991; zum Programm der Arbeit und der wichtigsten Forschungsliteratur siehe besonders S. 21–22 mit Anm. 61.

² Der religiöse Charakter des antiken Theaters war etwa im 19. Jahrhundert insbesondere für Richard Wagner zentral. Dazu: Bremer, D.: „Kultspiel und Gesamtkunstwerk. Die Trilogie des Aischylos und Wagners Ring-Tetralogie“. In: Csobadi, P. u.a. (Hrsg.): *Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1991. Anif/Salzburg 1992, S. 307–317; Meier, M.: *Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘ und die Griechische Antike. Zum Stand der Diskussion*. Göttingen 2005; sowie Frank, M.: „Dionysos und die Renaissance des kultischen Dramas (Nietzsche, Wagner, Johst)“. In: ders.: *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt a.M. 1988, S. 9–104; grundsätzlich zum modernen Diskurs des Theaters als Fest siehe Primavesi, P.: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*. Frankfurt a.M. 2008.

schließlich hinsichtlich der Verhandlungen von Zugehörigkeit zur und Ausschluss von der Gemeinschaft innerhalb der Dramen selbst, in diesem Falle der Tragödien.

Dionysos – Gott der Gemeinschaft?

Der Prozess der Entstehung des Dramas aus dem Dionysoskult lässt sich bekanntlich historisch nicht akkurat rekonstruieren. Im Jahr 536 vor Christus, als der Athener Tyrann Peisistratos das Fest der Großen Dionysien reformierte und zu einem großen Polis-Fest umgestaltete,³ existierte die Verbindung von Tragödie, Komödie und Dionysoskult bereits seit geraumer Zeit. Aristoteles überliefert, dass den dramatischen Formen, wie wir sie kennen, Kultlieder für Dionysos vorausgingen, im Falle der Tragödie die Dithyramben, im Falle der Komödie sogenannte Phalloslieder.⁴ Nach dem Namen der Gattung – *tragôdia*, wörtlich: „Bocksgesang“ – hat man als Urform entweder das Lied von bocksgestaltigen Männern (die man mit den Satyrn des Dionysos-Gefolges gleichsetzte) oder aber das Lied um den Preis eines Bocks postuliert, wobei die letztere Annahme den meisten Forschern heute als Indiz für eine enge Verbindung zwischen Tragödie und Bocksoffer, ja für die Entstehung der Tragödie aus dem – blutigen und gewaltsamen – Opfer, gilt.⁵

³ Einen Überblick über den Ablauf der Großen Dionysien und die wichtigsten Zeugnisse geben: Pickard-Cambridge, A.: *The Dramatic Festivals of Athens*. Bearbeitet und ergänzt von Gould, J./Lewis, D.M. Oxford 1988 [zuerst: 1953], S. 57–125; Lesky, A.: *Die Tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen 1972, S. 17–48; Blume, H.-D.: *Einführung in das antike Theaterwesen*. Darmstadt ³1991 [1. Aufl. 1978], S. 17–26; Csapo, E./Slater, W.J.: *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor 1994; sowie der Sammelband: Moraw, S./Nölle, E. (Hrsg.): *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*. Mainz 2002. Zu den politischen Aspekten des Festes: Rösler, W.: *Polis und Tragödie: funktionsgeschichtliche Betrachtungen zu einer antiken Literaturgattung*. Konstanz 1980; Goldhill, S.: „The Great Dionysia and Civic Ideology“. In: Winkler, J.J./Zeitlin, F.I. (Hrsg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton (NJ) 1990, S. 97–129. Eine zusammenfassende Darstellung findet sich in Gödde, S.: „Die Polis auf der Bühne. Die großen Dionysien im klassischen Athen“. In: Ausst.-Katalog: *Dionysos – Verwandlung und Ekstase*. Hrsg. von Schlesier, R./Schwarzmaier, A. (Antikensammlung Berlin, 5. 11. 2008–21. 6. 2009). Regensburg 2008, S. 95–105.

⁴ Aristoteles: *Poetik*. Übers. und hrsg. von Fuhrmann, M. Stuttgart 1994 [1. Aufl. 1982], S. 14–15, 1449a19–24. Vgl. dazu Leonhardt, J.: *Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas*. Heidelberg 1991; Zimmermann, B.: *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*. 2., um ein Vorwort erweiterte Aufl., Berlin 2008 [1. Aufl., Göttingen 1992].

⁵ Zu dieser Diskussion sei stellvertretend der wichtige Beitrag von Walter Burkert genannt, der auch ältere Positionen behandelt: Burkert, W.: „Griechische Tragödie und Opferritual“. In: Ders.: *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den*