

Von der kultischen Gedächtnismaschine zum literarischen Lesestück: Ein Gespräch über die griechische Tragödie

Erschienen in: *Zwischen Präsenz und Repräsentation : Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen / Gebert, Bent; Mayer, Uwe (Hrsg.). - Berlin : De Gruyter, 2014. - (linguae & litterae ; 26). - S. 25-47. - ISBN 978-3-11-030752-8*
<https://dx.doi.org/10.1515/9783110332827.25>

I. Kultische und gesellschaftliche Voraussetzungen der griechischen Tragödie

Bent Gebert: Den Ausgangspunkt der Tagung bildet die Beobachtung, dass der Mythosbegriff von der Antike bis zur Gegenwart Konstellationen von Repräsentation und Präsenz bezeichnet, reflektiert, aber auch beschwört. Es ist mir daher eine große Freude, mit Ihnen als Professor für Klassische Philologie mit besonderem Forschungsschwerpunkt zum antiken Drama über einige Fragen der griechischen Tragödie zu sprechen, die in diesem Themenfeld lokalisiert sind.

Dazu gehört zunächst die grundsätzliche Frage, ob die Unterscheidung von Präsenz und Repräsentation überhaupt eine triftige Unterscheidung ist, um die griechische Tragödie zu beschreiben. Zum Faszinationspotential der griechischen Tragödie – aber auch zu ihren Beschreibungsschwierigkeiten – scheint zu gehören, dass das antike Drama nicht Teil eines ausdifferenzierten Systems Kunst ist, sondern mit vielfältigen Kontexten engstens verflochten erscheint: mit Politik, mit Religion und Kult, mit ästhetischer Praxis. Könnte man sagen, dass gerade diese Verflechtung die Tragödie in besonderem Maße im Spannungsfeld von Präsenz und Repräsentation situiert?

Bernhard Zimmermann: Ich glaube, man kann dem Problem näher kommen, wenn man in die Ursprungsdiskussion einsteigt: Woher kommt die Tragödie? Wie passt der Mythos überhaupt mit dieser Form der Tragödie zusammen? Es gibt die Theorie von Walter Burkert, die bei der Etymologie des Wortes ›Tragödie‹ ansetzt und gemeinhin Zustimmung gefunden hat.¹ Früher dachte man – und das war seit der Antike eigentlich die *communis opinio* –, ›Tragödie‹ bedeute ›Gesang der Böcke‹, dass also ein Chor in Bockskostümen aufgetreten sei. Burkert schlug eine andere Erklärung vor, die auch etymolo-

¹ Vgl. Walter Burkert, »Greek Tragedy and Sacrificial Ritual«, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 7/1966, S. 87–121; Wiederabdruck in: Walter Burkert, *Kleine Schriften*. Bd. 7: *Tragica et historica*, Wolfgang Rösler (Hrsg.), Göttingen 2007, S. 1–36.

gisch sehr viel sinnvoller ist: ›Tragödie‹ bedeute ›Gesang anlässlich eines Bocksopfers‹, also das Opfer eines Bockes, der wiederum mit Dionysos in enger Beziehung steht.

An dieser These haben vor allem anthropologisch-ethnologisch orientierte Forschungsrichtungen angesetzt, aber auch Forschungsrichtungen, die mit der Performancetheorie zusammenhängen. Kulturvergleichende Studien untermauern, dass einschneidende Ereignisse im Jahreskreislauf (z. B. Frühlingsbeginn, Ernte, Herbstbeginn), einschneidende Ereignisse im Lebenslauf (z. B. Geburt, Initiation, Hochzeit, Tod etc.) oder einmalig auftretende Gefährdungen des Systems (z. B. Seuchen, Kriege) in primitiven Kulturen, wozu auch die frühgriechische gehörte, normalerweise chorisch begangen wurden. Die Lieder, die zu diesen Anlässen gesungen wurden, mussten einen Inhalt haben – rudimentäre Mythen, die dieses Ereignis widerspiegelten oder zu erklären versuchten.

Wir haben es also ursprünglich, wenn man so will, mit einer Koinzidenz von Präsenz zu tun: Ein ganz aktuelles Ereignis – etwa ein Krieg – soll durch eine chorische Begehung gebannt werden, es wird dazu ein Lied gesungen, das vielleicht sogar direkt auf dieses präzente Ereignis eingeht. Gleichzeitig aber ist es auch schon eine Art von Repräsentation, weil ja sozusagen aus der gefährdeten Gruppe eine kleine Auswahl getroffen wird, die das Ereignis in besonderer Form wiedergibt.

Gebert: Wo liegen diese Schnitte oder, vorsichtiger formuliert, diese Unterscheidungsmöglichkeiten zwischen Präsenz und Repräsentation? Mit Burkert betonen Sie die Kult- und Präsenzbindung der Tragödie, die für ihre Ursprünge anzunehmen ist. Allerdings stehen in dem uns überlieferten Korpus von Tragödien solcher Präsenzorientierung viele Elemente der Präsenzbrechung entgegen, die ausgeprägt repräsentational sind. Schon in den *Hiketiden* des Aischylos geht es um Kultkritik, um die problematische Frage des anderen Kultes. Und diese Linie könnten wir sicherlich bis Euripides ausziehen, der in den *Bakchen* kultische Gewaltpotentiale in äußerst kritischem Licht auf die Bühne bringt, als entfesselte kollektive Aggression. Sind damit nicht deutliche Einschnitte in der Präsenzbindung der Tragödie vollzogen?

Zimmermann: Der Punkt, den Sie ansprechen, ist vollkommen richtig: In der Form der ausgebildeten Tragödie des 5. Jahrhunderts, repräsentiert durch die drei großen Dramatiker Aischylos, Sophokles und Euripides, ist kultische Präsenz bereits sehr stark gebrochen. Ich würde sagen, der Schnitt ist eigentlich da anzusetzen, wo sich aus den chorischen Begehungen allmählich die Tragödie entwickelt, und das ist relativ spät, wahrscheinlich im Verlauf des

6. Jahrhunderts der Fall. Der ursprünglich präsente Anlass – die Gefahr, der Einschnitt im Leben etc. – wird plötzlich reflektiert. Die erste Stufe wäre also, dass kultische Ereignisse plötzlich reflektiert werden, um dann unmittelbar darauf – Sie haben schon auf Aischylos verwiesen, und das ist bei Euripides ganz deutlich – kritisiert und hinterfragt zu werden. Der Kult wird dann bei Euripides sozusagen als etwas Gefährliches hinterfragt.

Gebert: Wenn wir mit den Tragödien des Aischylos den frühesten erhaltenen Bestand betrachten, wie kommen auf dieser Stufe Elemente der Handlung und der Performance zum Zuge, die ganz explizit auf Ritual abstellen? Denken ließe sich hier an Beispiele wie Elektras Totengebet in den *Choephoron* oder den Kultort des Apollon als Schauplatz der *Eumeniden*. Sind solche Elemente in den aischyleischen Tragödien tatsächlich als kultische Performance und Kultraum auf der Bühne zu verstehen – oder wäre hier eine Differenz anzusetzen, wenn solche Elemente repräsentiert werden?

Zimmermann: Es gibt eine Forschungsrichtung, die von Anton Bierl repräsentiert wird,² die das Kultische ganz stark macht: Sie würden sagen, es sind kultische Ereignisse auf der Bühne des Theaters. Ich würde das etwas differenzierter sehen und eher eine Richtung einschlagen, die von der angelsächsischen Forscherin Patricia Easterling ausgeht. Sie hat einen schönen Artikel über Kult und Tragödie geschrieben,³ den ich etwas weiterführen würde. Ich würde eigentlich davon ausgehen, dass, sobald ein kultisches Ereignis, sei dies nun ein Ritus, sei dies wie bei der Tragödie häufig ein Kultlied, in ein Handlungsgefüge eingespannt wird, es nicht mehr Kult im eigentlichen Sinne ist. Es ist ein verfremdeter Kult, da ja das kultische Ereignis Teil einer übergreifenden Handlung wird.

Gebert: Aber gilt das selbst für inszenierte Kultneugründungen? Einen extremen Fall liefert Aischylos, indem er am Ende der *Eumeniden* explizit einen neuen Kult positioniert, der die Erinnyen zu neuen Gesetzeshütern erhebt und dies mit dem Aufruf verbindet, fortan die Erinnyen zu verehren. Gilt auch für derart explizite Formen von Kulturautorisierung und Kultpraxis, dass sie nicht als Kult, sondern als Darstellung von Kult auf die Bühne kommen?

² Vgl. Anton F. H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und »metatheatralische« Aspekte im Text*, Tübingen 1991.

³ Vgl. Patricia E. Easterling, »Tragedy and Ritual. ›Cry›Woe, woe, but may the good prevail«, in: *Mētis* 3/1988, S. 87–109; zusammenfassend Bernhard Zimmermann (Hrsg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Bd. 1: *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München 2011, S. 486–490.

Zimmermann: Ich glaube ja, gerade wenn man den Fall der Erinnyen nimmt, der ja vor allem für Theatermacher eine große Problematik darstellt, wie sie dies auf die Bühne bringen sollen. Ich glaube, selbst da ist es der Fall, weil Aischylos archäologisch einen bereits bestehenden Kult der Eumeniden aufgreift, den es schon zu der Zeit gab.

Das Interessante ist, dass er damit ein aktuelles politisches Ereignis von großer Brisanz, die demokratische Verfassungsänderung von 462, die fast zum Bürgerkrieg geführt hätte, in grauer Vergangenheit ansiedelt. Indem er die Götter mitwirken lässt, wird dieses Ereignis der demokratisch radikaleren Form sozusagen legitimiert, göttlich legitimiert. Wenn Aischylos den Chor der Erinnyen nunmehr zu wohlmeinenden Göttinnen gewandelt auf den Kolonshügel hinausziehen lässt, blendet er jedoch in einer zweiten Schicht eine weitere kultische Begehung hinein. Dieser Auszug spiegelt *en détail* die große Panathenäenprozession wieder, also ein alle vier Jahre stattfindendes großes Ereignis in Athen. Damit haben wir also zwei oder sogar drei Ebenen: Wir haben die Erklärung eines Kultes in der grauen Vergangenheit, wir haben die Legitimierung einer ganz aktuellen politischen Entscheidung, eingebettet in einen verfremdeten Panathenäenrahmen. Das Ganze ist nun eben in die Handlung der *Orestie* eingespannt, womit weitere Bedeutungsebenen hinzutreten.

Gebert: Der Verfremdungseffekt, den Sie ansprechen, entstünde dann vor allem auf der Ebene der Komposition: Bezüge zu politisch oder kultisch präsenten Ereignissen werden auf Repräsentation umgestellt, indem sie kombiniert werden. Man könnte darin fast Momente der Distanzierung sehen.

Zimmermann: Ja, das Moment der Distanzierung scheint mir wichtig. Gerade am Schluss der *Eumeniden* kann man ja sehr schön sehen, dass es eine Art Pendelbewegung gibt. Einerseits wird etwas zeitlich in eine mythische Vergangenheit weggerückt, gleichzeitig aber wird es für den Zuschauer auf aktuelle kultische Ereignisse wie die Panathenäenprozession bezogen oder mit Brückenwörtern verbunden, also dem aktuellen Diskurs entlehnten Begriffen. In einer Pendelbewegung wird die Gegenwart wieder hineingerückt, so dass man die Spannung der Tragödie eigentlich sehr schön als ein ständiges Pendeln zwischen Distanz und Nähe erklären könnte.

Gebert: In Athen scheinen für die Entwicklung solcher Formen besonders günstige Bedingungen bestanden zu haben. Zumindest ist ja auffällig, dass sich gerade im athenischen Kontext Kulturpraxis, literarische Produktion und politische Repräsentation derart produktiv verbinden. Keiner dieser Aspekte aber ist für sich genommen auf Athen beschränkt.

Zimmermann: Wir haben sogar Textzeugnisse, bei Herodot vor allem, der von Choraufführungen in Korinth (*Historien* 1, 24) und in Sikyon (*Historien* 5, 67,5) berichtet, sie sogar als tragische Chöre bezeichnet; er muss eine gewisse Affinität zur Tragödie gesehen haben. Dass sich aus ganz verschiedenen im 6. Jahrhundert sich ausbildenden chorischen Formen nur in Athen Tragödien im eigentlichen Sinne entwickelt haben, ist natürlich eines der großen Rätsel, dem man sich stellen muss. Ich denke, es sind wahrscheinlich zwei Faktoren. Zunächst einmal der politische Faktor, dass die Tyrannis, also Peisistratos als Mäzen und Kunstliebhaber, wie man heute sagen würde, Anregungen gab, neue Formen auszubilden, um sich gegenüber seinen adligen Mitkonkurrenten hervorzuheben. Wir besitzen die Anekdote, dass er ganz bewusst große Künstler, Dichter vor allem, an seinen Hof gezogen hat: Anakreon, Simonides und andere sollen bei ihm gewirkt haben. Dies ist ein ganz bewusster Eingriff des Tyrannen, wenn man so will, in die Religion und Kulturpolitik. Hinzu kommt natürlich, dass die Einflüsse der Demokratie nach 500 einen enormen Synergieeffekt hervorriefen, durch den sich umso schneller neue Formen herausbildeten. Das neue Gemeinwesen und seine neue politische Form brauchten nun auch neue kultisch-religiöse und kulturelle Formen der Repräsentation.

Gebert: Dann ließe sich die attische Tragödie also als eine Art kulturelle Gedächtnismaschine verstehen, die solche Transformationen – etwa der politischen Ordnung – gleichsam nachbearbeitet, indem sie Traditionen auf der Bühne aufbaut. Allerdings verschafft sie sich dazu erweiterte, ungleich komplexere Mittel, die über das Repertoire einfacher kultischer Choraufführungen hinausgehen.

Zimmermann: Ja, das ist vollkommen richtig. Ich würde generell sagen, dass Kulte immer zu Gedächtnismaschinen werden, sobald sie mit chorischen Aufführungen versehen sind; sobald ein Chor dabei ist, wird sozusagen *memoria* gebildet, das kulturelle Gedächtnis wird aktiviert. In Athen, da haben Sie Recht, geht man mehrere Schritte weiter. Ich denke, man darf nicht nur die Tragödie an und für sich heranziehen, sondern muss den gesamten kultischen Zusammenhang, in dem die Tragödie angesiedelt ist, in die Betrachtung einbeziehen. Dies sind die großen Dionysien, das fünf Tage dauernde Fest, in dessen Rahmen nicht nur Tragödien aufgeführt wurden, sondern auch Komödien und Dithyramben. Betrachtet man nun diese verschiedenen Gattungen, kann man wirklich sehen, wie die Athener die Gedächtnismaschine aktivierten. Traditionell dient der Dithyrambos, wie auch in vielen anderen Städten praktiziert, der Aktivierung des kollektiven

Gedächtnisses. Bezeichnenderweise stehen die Dithyrambenaufführungen am ersten Tag, es ist praktisch das Traditionellste, wenn in Dionysosliedern auf die Urgeschichte Athens rekuriert wird. Dazu werden Mythen, wahrscheinlich athenische Mythen, erzählt, die womöglich in bestimmten Zusammenhängen mit Dionysos, dem Gott des Festes, stehen. Die Komödienaufführungen stellen dagegen, etwas überspitzt gesagt, die offiziellen politischen Leitlinien infrage. Es wird grotesk, phantastisch, derb und obszön, ständig werden die Normen und Regeln durchbrochen. Die Tragödie schließlich spielt immer wieder aufs Neue verschiedene Situationen des politischen Zusammenlebens durch. Man kann dies sehr schön bei Aischylos beobachten, etwa wenn die *Eumeniden* konkrete Ereignisse des Jahres 462 aufnehmen, aber auch wenn man die *Hiketiden* liest, in denen es um Immigrantpolitik geht: Wie geht man mit Metöken um, mit Fremden, die aus Ägypten kommen? Nimmt man sie auf oder nimmt man sie nicht auf? Auch die *Perser* beziehen sich auf aktuelle politische Ereignisse. Bei Sophokles wird es ganz allgemein, wenn Sie an die *Antigone* denken – es geht um verschiedene Positionen im Staat, die man einnehmen kann und die zur Gefährdung des Gemeinwesens führen können, wie der Gegensatz von Antigone und Kreon demonstriert.

Gebert: Aber stehen solche Fälle von politisch-historischer Selbstrepräsentation des athenischen *demos* in der Tragödie nicht in fundamentaler Spannung zu ihrem kultischen Rahmen? Schließlich sind die Dionysien der Verehrung eines Gottes mit allgemeinem Geltungsanspruch gewidmet. Stehen mit Kult und Politik nicht zwei Repräsentationssysteme quer zueinander? Euripides' *Bakchen* scheinen mir dieses Problem bemerkenswert explizit zu thematisieren: Was heißt es für eine Stadt und ihre politischen Repräsentanten, Dionysos anzunehmen oder abzulehnen? Diese Spannung der Repräsentationssysteme durchzieht ebenso viele andere Tragödien, auch wenn sie das Problem eher latent halten.

Zimmermann: Da stechen Sie sozusagen in ein Wespennest der Forschung hinein. Die Frage, die schon die Antike beschäftigt, lautet: Wie verhält sich dieser dionysische Rahmen zum – mit wenigen Ausnahmen – undionysischen Inhalt der Tragödien? Unter den erhaltenen Tragödien sind die *Bakchen* das einzige dionysische Stück, selbst wenn man die Fragmente hinzuzieht, kommt man auf ganz wenige dionysische Stücke. Aischylos hat wahrscheinlich zwei Trilogien dionysischen Inhalts geschrieben, bei Sophokles wird es noch dünner. Da liegt ein Sprichwort nahe, welches das Publikum bei verschiedenen Anlässen ausgerufen haben soll: *ouden pros ton Dionyson* – »das hat

doch gar nichts mit Dionysos zu tun.⁴ Schon der antiken Philologie fiel also auf, dass der dionysisch-kultische Rahmen überhaupt keinen Widerhall im Inhalt der Stücke hat. Bis vor wenigen Jahrzehnten prägte diese Sicht auch die Forschung.

Jüngere Forschungsansätze, vor allem aus der amerikanischen Altphilologie, gehen hingegen davon aus, dass das Dionysische sich in transgressiven Strukturen widerspiegelt, die in praktisch jeder Tragödie thematisiert werden, also die Zerstörung des Hauses einer Familie, des Staates, aber auch in Transgressionen von Gegensätzen wie männlich und weiblich, alt und jung, die in der Komödie sogar noch besser zu greifen sind. Das Dionysische der Tragödie ist somit zwar nicht auf der ersten Textebene zu finden, wohl aber in ihren Strukturen – es hat sich sozusagen in der Tragödienunterschicht als bipolare Spannung erhalten.

Gebert: Solche Polaritäten sind Spannungen der Figurenbeziehung, des Plots, im weitesten Sinne auch der Semantik. Begegnen sie aber auch auf der Ebene der ästhetischen Formen im engeren Sinne? Im Hinblick auf die Tragödie denke ich vor allem an Rhythmus und Metrum oder an das Verhältnis von Narrativität und Liedvortrag, die ja in unterschiedlicher Weise mit Präsenz- oder Repräsentationseffekten verbunden sind. Wo wäre weiter zu suchen, wenn wir dieses subkutan Dionysische greifen wollen, das Sie ansprechen?

Zimmermann: Im formal-ästhetischen Bereich. Es gibt Chorlieder, die ganz bewusst dionysisch sind. In der *Antigone* (V. 1135–1152) stellt sich der Chor in einem Lied vor, als Mänaden ins Gebirge auszuschweifen. Auf der Textebene, d. h. im Gegensatz von Chorliedern, die oft auch mit dem Dionysoskult in Verbindung stehen, und gesprochenen Partien, wird die Spannung im Rhythmischen greifbar. Was uns aber fehlt, ist die Musik, das können wir leider nicht mehr richtig nachvollziehen. Praktisch jede sogenannte lyrische Partie wurde gesungen, die Chorlieder ebenso wie Monodien, Solopartien der Schauspieler, die in lyrischen Maßen komponiert sind. Begleitet wurden sie durch den Aulos, ein oboenähnliches Blasinstrument, der in originärer Verbindung zum Dionysoskult steht. Ich würde sogar sagen, dass die Musik sozusagen die ganze dionysische Atmosphäre erzeugte, die wir heute zum Teil nur in mühsamer Analyse der Metren nachvollziehen können. Es gibt ein bestimmtes Metrum, den sogenannten Ionicus, der aus dem Osten

⁴ Die Testimonien sind zusammengestellt bei Jürgen Leonhardt, *Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas*, Heidelberg 1991, S. 68f.

kommt, wie schon sein Name anzeigt, und man kann feststellen, dass dieses Metrum immer in Verbindung mit Dionysischem oder Östlichem, Exotischem steht. Wir können also genau festhalten, dass hier der Rhythmus und die Musik mit dem Dionysoskult verbunden werden. Wenn man sich nun vorstellt, dass praktisch alle Lieder vom Aulos begleitet wurden und der Aulos wiederum für jeden Zuschauer im Theater eine dionysische Komponente besaß, kommt durch die Musik eine dionysische Grundspannung in die Tragödie hinein.

Gebert: Das Sprichwort, das dionysische Gehalte in der Tragödie vermisste, war also auf musikalischem Ohr taub.

Zimmermann: Ja, ich würde sagen, es ist ein typisches Philologensprichwort. Bereits Aristoteles sagt, dass er am liebsten die Stücke lese. Musik gehört für ihn nicht zur Tragödienanalyse dazu, da Inszenierung und Musik unkünstlerisch oder unkünstlich seien. Das heißt, er ist eigentlich schon Literaturwissenschaftler wie wir, er liest, er analysiert und blendet die Musik aus. Aus dieser Zeit stammt auch das Sprichwort, denke ich – einer Zeit, die analysiert, die Listen mit Dramentiteln anfertigt und feststellt, es gebe viel zu wenig dionysische Titel, obwohl das Ganze dionysisch ist. Man blendet einfach die Aufführungssituation und ihre musikalischen Dimensionen aus.

II. Götter am Kranhaken: Zum tragischen Bühnengeschehen zwischen Präsenz und Repräsentation

Gebert: Wenn wir von Pendelbewegungen der Tragödie zwischen mythischer Distanzierung und historisch-politischer Nahreferenz ausgehen, sollten wir auch auf den Umstand zu sprechen kommen, dass die Tragödie in bemerkenswertem Maße menschliches Handeln und historische Ereignisse zum Gegenstand wählt, aber nur in wenigen Fällen Götterhandlungen auf die Bühne bringt. Man könnte darin einerseits eine Abkehr von präsenzorientierten Mythoskonzeptionen sehen, wie sie beispielsweise die Genealogie vorstellt. So argumentiert etwa Wolfram Ette, dass genealogische Mythologie statt auf Veränderung und Geschichtlichkeit auf Wiederholung und Verwandlung ziele⁵ – viele Akteure der Tragödie scheinen in geschichtlich konkretisierten Handlungssituationen mit solchen Erwartungen gerade zu brechen. Andererseits stellt die Tragödie möglichen Historisierungstendenzen und der Repräsentation von aktuellen Ereignissen wirkungsvolle Präsenz-

⁵ Vgl. hierzu den Beitrag von Wolfram Ette in diesem Band.

systeme entgegen. Die Mythisierung von politischer Zeitgeschichte haben wir bereits angesprochen; Aischylos' *Perser* beziehen noch die militärische Niederlage der Perser auf die Götter, die *Eumeniden* führen zeitgenössische politische Reformen des Areopags auf die Anordnung der Stadtgöttin Athena zurück. Historische Veränderungen und machtpolitische Zäsuren werden als Ursprungsmythologie inszeniert.

Damit ergibt sich eine spannungsvolle Differenz zwischen Göttermythologie und menschlichem Handeln, die zwar verschärft hervortritt, aber immer wieder eigentümlich gelöscht wird. Eine solche Differenzperspektive und ihre Löschung lassen sich beispielsweise in Aischylos' *Sieben gegen Theben* greifen. Unterschiedliche Gründe für die Belagerung Thebens werden zunächst gegeneinander gestellt: Bestraft Apollon mit dem Leiden die Taten des Laios? Oder widerspricht das grausame Geschehen fundamental dem guten Wesen der Götter? Schließlich entscheidet sich der Chor zur konservativen Antwort: »Zu Asche und Staub, will es der Gott« (V. 323f.).⁶ Federt die Tragödie an solchen Stellen den menschlichen Heroismus und die Spielräume geschichtlichen menschlichen Handelns ab?

Zimmermann: Bei den *Sieben gegen Theben* haben wir ja leider nicht die gesamte Trilogie, sondern nur das Abschlussstück. Ich denke, die Grundfrage ist: Wie verhalten sich göttlicher Wille oder göttliche Vorsehung und menschliche Schuld zueinander? Dazu wird in den *Persern*, wo wir es gut greifen können, eine Erklärung auf zwei Ebenen gegeben. Es gibt eine Art Schicksal, vorausgesetzt im Orakel, dass die persische Großmacht irgendwann einmal zugrunde gehen wird. Dies steht zwar fest, aber der Zeitpunkt ist offen, es kann früher oder später sein. Die Schuldhaftigkeit des Menschen besteht im Fall des Xerxes darin, dass dieser durch seine charakterlichen Defizite das Schicksal beschleunigt. Wenn ein Mensch allzu viel *spoude*, allzu viel Eifer, Energie und Ehrgeiz an den Tag legt, so sagt jedenfalls sein Vater Dareios in einem zentralen Verspaar, dann greift auch noch die Gottheit mit an und beschleunigt den Untergang (V. 742).⁷ Es wird hier praktisch das Zusammenspiel der beiden Ebenen theoretisch und theologisch durchleuchtet. Die Gottheit ist zwar nicht auf der Bühne präsent, sondern allenfalls als Backstage-Figur vorhanden, aber sie ist da. Es wird nun untersucht, wenn man so will, wie der Mensch durch sein Verhalten die Gottheit provoziert und damit

⁶ Übersetzung nach Aischylos, *Tragödien*. Oskar Werner (Hrsg.), 6. Aufl., Düsseldorf, Zürich 2005, S. 101.

⁷ »Doch ist einer selbst zu eifrig, trägt ein Gott zum Fall noch bei«; Übersetzung nach O. Werner (wie Anm. 6), S. 57.

etwas ins Rollen bringt, was sonst vielleicht erst sehr viel später eingetreten wäre. Auch im *Agamemnon*, vor allem im Zeus-Hymnos (V. 160–166), gibt es Formulierungen, dass der Mensch bei jeder Handlung, die er begeht, im Prinzip schuldig wird und dafür irgendwann einmal Leid empfangen wird. Menschliche Handlung wird also als Verletzung von Grenzen gesehen, die man vielleicht gar nicht wahrnimmt. Eigentlich eine ganz moderne Auffassung, dass der Mensch durch seine Handlungen immer etwas in Gang setzt, das eventuell auch spätere Generationen betreffen kann.

Gebert: Die Ebene der Götter und die Handlungen der Menschen werden in anderen Fällen sogar ganz offen verschränkt. Halten sich die Götter bei Aischylos noch »backstage« auf, so könnte man sagen, dass sie bei Sophokles und Euripides teilweise »Frontstage«-Positionen erhalten. Im *Aias* etwa tritt Athena auf, um gewissermaßen per Botenbericht für den Zuschauer zu repräsentieren, was uns weder die Figur in ihrem Wahnsinn selbst noch irgendeine andere Figur erzählen würde, weil eben für die menschlichen Akteure noch aufzuklären bleibt, was sich zugetragen hat. Kommt dies nicht – ungeachtet der »Frontstage«-Position – einer Depotenzierung von Götterfiguren gleich, wenn die Göttin zum virtuellen Repräsentationsmedium wird und zu Beginn des Stücks lediglich einen Botenbericht in gehobenem Dienst zu liefern hat?

Zimmermann: Ich denke, wir haben hier Metatheater pur. Es ist Athena, die Odysseus als implizitem Zuschauer im Prinzip schon zu Beginn das Spiel im Spiel zeigt. Ähnlich wie bei Euripides in den *Bakchen* wird am Beispiel des Aias vorgeführt, wozu es führen kann, wenn man gottgesetzte Grenzen übertritt. Odysseus erweist sich hier gleich zu Beginn als gelehriger Schüler und sagt: Ich sehe schon, wenn man stets die *sophrosyne*, das rechte Maß, einhält, ist es am besten (V. 125f.). Und er weigert sich sogar, das zu tun, wozu ihn Athena zu provozieren versucht: Er weigert sich, aus seiner bedächtigen Position heraus diesen gestürzten Helden zu verhöhnen. Odysseus wahrt also von Anfang an *sophrosyne*. Athena aber besitzt damit eine doppelte Funktion, einerseits stiftet sie als göttliche Regisseurin das Spiel an, gleichzeitig demonstriert sie eben, wohin es führt, wenn man gottgesetzte Grenzen überschreitet.

Gebert: Dies wäre in der Tat keine Depotenzierung. Die Möglichkeiten einer Götterfigur werden im Gegenteil sogar potenziert, wenn Athena – zumindest in den Anfangspartien – Spielleiterin und Akteurin ihres Metatheaters zugleich ist. Wenn wir über derart dramaturgische Funktionen von Götter-

figuren sprechen, ist der Schritt zu anderen Bühnentechniken nicht weit, die ebenfalls kultische Präsenzmomente brechen, mindestens aber dramentechnisch akzentuieren. Die Bühnennittel des attischen Theaters scheinen auf alles andere als Wirklichkeitsillusionen und Präsenzeffekte angelegt gewesen zu sein: Innenraumszenen werden über bemalte Rollwägen angezeigt, typisierte Masken halten repräsentationale Differenz bewusst. Brechen die bühnentechnischen Verfahren nicht die oft beschworene Präsenzleistung der Tragödie, wenn Euripides seine Götter am Kranhaken hereinschweben lässt?

Zimmermann: ... oder ein und derselbe Schauspieler mehrere Rollen, sogar widerstreitender Personen, spielt, das würde auf derselben Linie liegen. Wir betrachten es natürlich als Verfremdungseffekt im höchsten Maße, wenn sich plötzlich die Tür öffnet und etwas, was drinnen angesiedelt ist, herausrollt, wenn der Gott an einem Kran erscheint, auch die typisierte Maske natürlich, die keine individuellen Züge trägt, sondern nur Mann und Frau oder Gott und Sklaven usw. auseinanderhält. Dies ist sehr umstritten. Ich war der Meinung (oder vielleicht bin ich es immer noch), dass es Verfremdungseffekte sind, die Distanz schaffen und zur Reflexion anregen – fast schon im Sinne Schillers, dass der Zuschauer durch solche Poetisierung zur Reflexion über das tragische Geschehen gebracht wird. Auf der anderen Seite habe ich jetzt kürzlich wieder durch eigene Theatererfahrung gemerkt, dass man diesen Verfremdungseffekt eigentlich gar nicht realisiert, wenn wir etwa in modernen Theatern die Drehbühne haben, die ja eigentlich genauso Verfremdungseffekt und unrealistisch ist. Es ist Theater, das wird einem ganz klar gemacht. Aber es führt nicht unmittelbar zur Reflexion darüber. Man erlebt es mit, aber der nächste Schritt, der ist nicht unbedingt zwingend.

Gebert: Werden aber nicht mit der Theatermaschinerie gerade die Zeichenhaftigkeit, die künstlichen, auch technischen Aspekte des Geschehens markiert?

Zimmermann: Doch, natürlich. Die Zeichenhaftigkeit und das Theatralische werden damit unterstrichen – eben dass es nicht die Realität, sondern Theater ist. Dies zeigen auch die Parodien in der Komödie des 5. Jahrhunderts, wo genau durch den Einsatz dieses Wagens und durch den Einsatz des Krans die Tragödie parodiert wird, man sich also über tragische Lösungen oder Scheinlösungen lustig macht. Damit werden typische Theaterelemente aufgegriffen, die zur Tragödie gehören und diese von der Realität unterscheiden. Und Euripides spielt wiederum damit, wenn er Theatermaschinen ganz

bewusst in der Handlungskonzeption einsetzt, um beispielsweise Brüche oder doppelte *closure* einzuführen.

Gebert: Denken Sie dabei an *Medeia*?

Zimmermann: An *Medeia* und vor allem an *Orestes*. In der *Medeia* wird gezeigt, dass *Medeia* die Rolle einer Göttin innehat, doch wird das Ganze umgedreht: Sie kommt nicht von oben herunter, sondern wird durch die Maschine nach Athen abtransportiert. Im *Orestes* haben wir ein doppeltes Ende. Zum einen ein Ende, das ganz realistisch schließt: Orest nimmt Hermione als Geisel und hat damit eigentlich durchgesetzt, was er will; er könnte nun von deren Vater Menelaos die Freilassung erhalten. Obwohl er dies erreicht hat, gibt er den Befehl, den Palast, in dem er sich verschanzt hat, anzuzünden und damit selbst zusammen mit der Geisel den Tod zu finden. Das wäre sozusagen das realistische Ende. In dem Moment aber erscheint der *deus ex machina* Apollon und bringt alles zum Happy End, was natürlich grotesk wirkt: Die Geisel heiratet ihren Peiniger, Orest heiratet Hermione, was natürlich im Mythos so vorgegeben ist, aber nun durch dieses harsche und abrupte Aufeinanderprallen dieser beiden Ebenen ganz deutlich ins Theater versetzt. Das Ganze wird somit in ein Happy End gebracht, das eigentlich keines ist, d. h., Euripides setzt die Theatermaschine ganz bewusst ein, um Brüche zwischen Theater, Theatersemantik und Realitätsmöglichkeiten anzuzeigen.

III. Zur Theorie der griechischen Tragödie

Gebert: Eine zweite Fragerichtung des Bandes gilt theoretischen Perspektiven auf Mythosdiskurse zwischen Präsenz und Repräsentation. Schon antike Beschreibungen der Tragödie werfen hier Fragen auf, die wir ansprechen sollten. Ich denke hier zunächst an Aristoteles, der den Mythosbegriff und die Tragödie systematisch auf den Begriff der Nachahmung (*mimesis*) verpflichtet. Zugleich aber – und das mag aus heutiger Sicht überraschen – blendet er alle Dimensionen von Fest und Ritual aus, welche die Tragödie mit Funktionen von Präsenz verbinden. Aristoteles schreibt als unmittelbarer Zeitgenosse dieser Praxis. Wie ist dann zu erklären, dass er diese Dimensionen so radikal ausschließt?

Zimmermann: Er verfolgt einen ganz anderen Ansatz, würde ich sagen, einen Ansatz, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gewirkt hat. Er versteht die Tragödie (und da ist er im Prinzip strukturalistischer Literaturwissenschaftler) als Text, der eben Mimesispraxis ist, also eine Handlung nachahmt, ab-

bildet. Deshalb untersucht er die Tragödien unter dem Aspekt, wie diese Handlungsstrukturen gebaut sind – schlecht oder gut –, welches die Elemente sind, die diese Handlung auszeichnen, Peripetien etc. Er blendet also zunächst einmal die Rezeption im Großen und Ganzen aus. Ihn interessiert eigentlich die Machart, wenn man das so sagen darf, die Aufführung hingegen nicht, mit Ausnahme der Katharsisthematik. Darum sagt er auch, Inszenierung und Vertonung seien auszublenden. Diese könnten zwar Emotionen auslösen und zur Katharsis beitragen, aber sie verstellten den Blick dafür, ob ein Stück gut oder schlecht gebaut sei. Das ist auch vollkommen richtig: Eine gute Inszenierung kann überdecken, dass der Text eigentlich schlecht konstruiert ist. Aristoteles kommt es darauf an, ob ein Text nach den Prinzipien der Wahrscheinlichkeit, der Notwendigkeit gebaut ist, und er weist immer wieder darauf hin, dass man dies übersehe, wenn die Inszenierung gut ist, die Musik alles übertönt. Deshalb sollte man eigentlich Texte, wie wir das ja auch als Philologen tun, am Schreibtisch analysieren und eigentlich nicht im Theater ansehen.

Und trotzdem kann Aristoteles in gewisser Weise das Kultische nicht ganz ausblenden. Er hat immerhin diesen einen Satz, dass die Tragödie sich aus dem Dithyrambos entwickelt habe, und das wirft immerhin einen Blick auf das Kultische. Und auch die rezeptionstheoretische Konzeption der Katharsis weist ins Kultische, ins Dionysische und Medizinische hinein. Jedenfalls bezieht Aristoteles an dieser Stelle die Theaterrealität mit ein, wenngleich er im Folgenden auch darauf hinweist, dass sich die Katharsis bei einem wirklich guten Stück auch bei der Lektüre einstellen kann und muss.

Gebert: Wie begründet Aristoteles, dass eine Lektüre Katharsis auslösen könne? Immerhin sind ja unterschiedliche Rezeptionshaltungen gefordert, wenn man einer Performance beiwohnt oder aber einen Text liest, was vielfältige Optionen der Wiederholung und Re-Präsentation einschließt.

Zimmermann: Ja, das ist ein erhebliches Problem. Bei der Theateraufführung gibt es verschiedene Identifikationshaltungen, die man gegenüber dem tragischen Helden einnehmen kann, was je nach Stärke der Identifikation zu einem Mitfiebern führt. Im Hinblick auf die Auslösung von Emotionen ist bis heute nicht geklärt, was die Katharsis dieser *pathemata* genau bedeutet (*Poetik* 1429 b27f.), ob diese gereinigt oder ganz ausgelöscht werden. Zwei Positionen stehen sich in der Forschung konträr gegenüber. Der einen Richtung zufolge kommt das Kultische mit hinein, weil der Begriff Katharsis aus dem Dionysoskult stammt und mit diesem zusammenhängt. Die andere

Richtung sieht darin sozusagen eine literarisierte Geschichte: Wenn man bei der Lektüre Katharsis erleidet, hieße dies literaturwissenschaftlich, dass man sich beim Lesen mit etwas identifiziert, womit eine gewisse Spannung in einem wächst. Aristoteles wählt als Beispiel *König Ödipus*, der ja in gewisser Weise eine Kriminalhandlung bietet. Entsprechend wird in der Interpretation darauf hingewiesen, dass man sich in eine Spannung versetzen könne und am Ende, nach der Lektüre, aufatmet oder gerührt oder entsetzt ist. Das wäre dann schon eine metaphorische Verwendung des Begriffs Katharsis: kein unmittelbares Theatererlebnis mehr, sondern ein Lesevergnügen.

Gebert: Es gibt andere theoretische Reaktionen, die gerade dem Theatererlebnis entlastende Funktionen zusprechen – Thukydides (*Geschichte des Peloponnesischen Krieges* 2, 38) beispielsweise vermerkt, dass man sich bei den Dionysien von der Mühsal des Alltags erholen könne ...

Zimmermann: ... bei Festen generell. Aber auch bei den Dionysien.

Gebert: Hätten wir damit nicht schon vor Aristoteles Hinweise auf eine Perspektive, welche die Tragödie von ästhetischer Distanz bzw. von ihrer Entpragmatisierungsleistung her anpeilte?

Zimmermann: Leider erwähnt er die Tragödie in diesem Zusammenhang nicht, aber natürlich spielt die Tragödie mit hinein. Feste, sagt er, würden den Menschen Entspannung von der Hektik des Alltags verschaffen und sozusagen Ruhephasen im Jahreskreislauf einrichten. Wenn man die Dionysien hinzunimmt, würde damit der Tragödie eine ästhetische Funktion, eine Freizeitfunktion zugesprochen, die tatsächlich eine andere Richtung einschlägt, als Aristoteles vorgibt. Bei Aristoteles ist das Ganze mit dem Katharsisbegriff eher kultisch gesehen. Thukydides meint wirklich Entspannung, das ist bei ihm ganz pragmatisch gesehen: Das Jahr ist in Tage der Arbeit und Tage der Entspannung gegliedert. Die Tage der Entspannung sind die Feste und damit auch die Dionysien.

Gebert: Mythos- und tragödientheoretisch stärker belasten darf man sicherlich Platon. Interessant scheinen mir insbesondere die Voraussetzungen der Dramenpraxis, vor deren Hintergrund Platon schreibt: An der Wende zum 4. Jahrhundert beginnt sich die Tragödie deutlich aus pragmatischen Kultbindungen zu lösen; seit 386 sind Tragödien nicht länger auf singuläre Auf-führung beschränkt, sondern dürfen wiederholt werden. Auf diese Veränderungen von Präsenzbindung und Repräsentationscharakter von Mythen in

tragischer Form antwortet auch die Theorie – erstaunlicherweise mit höchst unterschiedlichen Ansätzen.

Aristoteles nimmt eine schon fast formalästhetische Position ein, indem er das Lesedrama favorisiert. Zuvor hatte Platon eine erstaunlich konservative Position bezogen, die sich der Wahrheitskritik des Mythos und seiner Referenz verschreibt. Ich bin unschlüssig, ob wir derart unterschiedliche Beschreibungsansätze ausschließlich der philosophischen Auseinandersetzung zurechnen sollten. Zunächst einmal scheint es mir ein interessanter Umstand zu sein, dass die angesprochene Transformationsphase der Tragödie so unterschiedliche Theoriebewegungen hervorruft.

Zimmermann: Ich denke, dass Platon eigentlich einen doppelten Ansatz zu seiner Tragödienkritik hat. Einerseits den erkenntnistheoretischen, dass er die Mythenkritik generell als Literaturkritik betreibt, weil die Literatur als Abbild, als *mimesis* von der Realität zwei Schritte von der Idee entfernt ist, d. h., sie ist eine Stufe schlechter, als überhaupt die Welt der Phänomene schon ist; es ist dadurch eigentlich unerheblich, ob man sich damit beschäftigt oder nicht. Das Andere ist, was schon im 5. Jahrhundert ansetzt, dass Platon – eben anders als Aristoteles – die Tragödie stark von ihrem Aufführungszusammenhang her sieht und unter rezeptionstheoretischen Aspekten analysiert. Tragödienaufführungen lösen Affekte aus, darin kommt er dem Sophisten Gorgias und seiner *Helena* nahe, der schon ein ähnliches Modell entwickelt hatte. Affektauslösung ist jedoch nach Platon schlecht, weil damit das seelische Gleichgewicht durcheinander kommt: Nicht die Vernunft, das *logistikon*, regiert mehr, sondern die Affekte gewinnen die Oberhand. Wenn das Gleichgewicht im Individuum gestört ist, ist es damit auch in der Gesellschaft gestört. Das wäre die staatstheoretische Erklärung, warum er Tragödienaufführungen aus seinem Staat verbannen will.

Gebert: Das scheint mir innerhalb des philosophischen Programms Platons plausibel. Trotzdem kann auffallen, dass Platon den Mythosbegriff eng mit der Frage nach wahrheitsfähiger Referenz verknüpft, während sich die Tragödie nicht mit wahren, wirklichem Geschehen, sondern mit allgemeinen Handlungsmöglichkeiten beschäftigt. Im veränderten Kontext des Mythosdiskurses erscheint Platons Mythenkritik mit ihrer Zentrierung auf wahre Rede geradezu reaktionär.

Zimmermann: Ich glaube, Platon setzt anders an. Er kommt wahrscheinlich vom Erziehungsgedanken her, dem *paideia*-Aspekt, dass im 5. Jahrhundert Homer und dann auch die Dramatiker für sich in Anspruch nahmen, die

Menschen zu erziehen. Auch die Tragödie erhebt diesen Anspruch, wie wir aus Komödienstellen schließen können, wo darauf eingegangen wird, die Tragödie erziehe die Athener im Theater. Das wird bei Aristophanes in den *Fröschen* (V. 1054f.) ganz klar gesagt: Was für die Kinder die normalen Lehrer sind, sind für die Erwachsenen die Dichter, also die Tragiker. Und hier setzt Platon an, indem er argumentiert, dass das, was man auf dem Theater sieht – skurrile, grausame Handlungen –, nicht erzieherisch wirken könne, aus dem doppelten Grund, den wir gerade angesprochen haben, sowohl unter erkenntnistheoretischen Aspekten als auch aufgrund der Auslösung von Affekten. Es muss dafür, wenn man so will, eine andere Form des Theaters gefunden werden, die er nun mit seinen Dialogen schafft, die ja der Form des Dramas nachgebildet sind.

Ich denke, es ist bei ihm ein Verdrängungsprozess, dass er auf Basis seiner Philosophie eine neue Art von Theater schaffen will, ein intellektuelles Theater, mit dem er die traditionellen Tragödienaufführungen verbannen und durch eine Art von philosophischem Theater ersetzen will, das auch wieder Mythen enthält. Auch die platonischen Dialoge enthalten eine Vielzahl von Mythen: Es sind neue Mythen, die von ihm erfunden oder für seine Handlungsführung verändert wurden. Der Mythos, wie er bei Homer und in der Tragödie zum Vorschein kommt, ist abzulehnen, aber die Form des Mythos, die er propagiert, kann sogar einen viel schnelleren Zugang zur Wahrheit schaffen. Mythos ist so gesehen Abkürzung zur Wahrheit. Den Aspekt des Allgemeinen, dass also Tragödien allgemeine Wahrheiten verkünden können, sieht Platon nicht oder er verschweigt es. Das ist dann die aristotelische Auffassung. Für Platon hat das, was man auf der Bühne sieht, keinen weiteren Sinn; es ist grausam, es zerstört und verstört und ist gerade deshalb abzulehnen.

Was Platon nicht sieht (oder jedenfalls nicht sehen will, weil es erkenntnistheoretisch und rezeptionstheoretisch nicht ins Konzept passt), ist, dass Tragödien allgemeine Grundsituationen durchspielen und damit durchaus etwas zur Wahrheitsfindung oder zur Selbsterkenntnis beitragen können. Hier setzt, wenn wir jetzt einen gewaltigen Sprung machen, Schiller an, der wie Aristoteles vor Platon die Tragödie zu retten versucht, indem er Mittel der Tragödie wie den Chor aufweist, die als Verfremdungsmittel Distanz schaffen und zu einer Reflexion führen, die durchaus philosophisch ist.⁸

⁸ Vgl. Friedrich Schiller, »Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie«, in: *Sämtliche Werke*. Peter-André Alt/Albert Meier/Wolfgang Riedel (Hrsg.), Bd. 2, München 2004, S. 815–823.

Gebert: Sie bringen Schillers Plädoyer für den Chor ein, und ich denke, wir könnten weitere Positionen hinzufügen, die unterstreichen, dass der Chor um 1800 vor allem als Repräsentationsmedium diskutiert wird. Schiller sieht im Chor zwar einerseits eine »sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert«, spricht dem Chor aber andererseits als höchstes Verdienst zu, »Reflexion« auf der Bühne zu repräsentieren und die »blinde Gewalt der Affekte« zu brechen, indem er Täuschung aufhebe.⁹ Erst dadurch werde der Chor für den Zuschauer zum Medium der Freiheit. Auch August Wilhelm Schlegel geht es vor allem um Repräsentationsfunktionen, wenn er vom Chor als »idealisiertem Zuschauer« spricht.¹⁰ Drängt die Theoriebildung zum Tragödienchor in der Neuzeit damit nicht etwas beiseite?

Zimmermann: Den Präsenzcharakter, ja. Daher schließt Schiller auch so stark an Euripides an; es ist natürlich typisch euripideisch, die Präsenz des Chores zugunsten von Repräsentation zurückzudrängen. Dies kann man mit Nietzsche weiterdenken, der wieder die Präsenz des Chores stark macht und Schlegels Vorstellung vom »idealisierte[n] Zuschauer« attackiert. Das ist dann eine Rückkehr zum aischyleischen oder sogar vor-aischyleischen Chor bei Nietzsche, dem diese Gegenbewegung durchaus bewusst war: zurück zum ursprünglichen Chor, der ganz präsent ist und eben auch diese affektive Erschütterung verursachen kann.

Gebert: Dies schließt für Nietzsches *Geburt der Tragödie* auch scharfe Kritik an Euripides ein ...

Zimmermann: ..., was im Prinzip vollkommen richtig ist. Nietzsche hat richtig gesehen, dass das Kultische bei Euripides stark zurückgedrängt und selbst im dionysischen Stück der *Bakchen* zwar präsent ist, aber eben nicht als Kult zu verstehen ist ...

Gebert: ..., sondern als Künstlichkeitseffekt. Diese Spannung zwischen Kult und Kunst beschäftigt spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem Ritualtheorien, die Mythos und Tragödie in enger Verbindung zu pragmatischen Kontexten sehen. Mythen begleiten demnach rituelle Handlungen

⁹ Schiller, »Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie«, S. 821f.

¹⁰ Vgl. August Wilhelm Schlegel, »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur« [5. Vorlesung], in: *Kritische Schriften und Briefe*. Edgar Lohner (Hrsg.), Bd. 5, Stuttgart 1966, S. 64–66.

oder gehen aus diesen hervor. Das Verhältnis von Ritual und Mythos steigt zum Leitmodell für eine ganze Reihe von Wissenschaften auf, nicht nur für die Altphilologie, sondern zunächst einmal für Anthropologie und Religionswissenschaft. Bevorzugt wurde dafür auf die griechische Tragödie zurückgegriffen, um Spuren einer magischen Kulturphase zu rekonstruieren.¹¹ Auch im 20. Jahrhundert und bis heute prägen Ritualtheorien des Mythos die Wahrnehmung der Tragödie: Gregory Nagy sieht in ihr Belege für die performativen Züge des Mythos,¹² René Girard für die Verschleierung von Opferritualen,¹³ Walter Burkert für die eher offene Symbolisierung von menschlicher Aggression und Tötungsriten.¹⁴ Die Karriere des Ritualparadigmas reißt also nicht ab,¹⁵ doch hat die Unterscheidung von Ritual und Mythos vielfältige Umbesetzungen erfahren. Was ist davon aus Perspektive der altphilologischen Forschung haltbar? Wie schätzt die aktuelle Debatte die Bezüge der Tragödie zum Ritual ein?

Zimmermann: Es ist eine Forschungsrichtung, die durch Burkert im Prinzip wieder belebt wird. Burkert steht in dieser Tradition, die Sie gerade angesprochen haben, noch ergänzt durch die Ethologie, also Konrad Lorenz und andere Forschungen, die er mit aufgenommen hat. Sein Buch *Homo necans* und dessen These, dass die Symbolisierung von Gewalt sich im Ritual ausdrückt und die Tragödie dies in künstlerischer Form wiederum zum Ausdruck bringt, sind seit den 1970er Jahren sicherlich ein ganz wesentlicher Fokus gewesen. Das ist eine Richtung, die immer noch aktuell ist, denn es gibt eine ganze Reihe von Burkert-Nachfolgern, gerade auch in Basel mit Anton Bierl, der diese Richtung der ritualistischen Deutung verfolgt;¹⁶ es

¹¹ Vgl. u. a. William Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, Edinburgh 1889; James G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 3. erw. Aufl., London 1905–1915; Jane E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, New York, London 1913; Gilbert Murray, »Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy«, in: Jane E. Harrison (Hrsg.), *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, 2. Aufl., Cambridge 1927, S. 341–363.

¹² Vgl. Gregory Nagy, »Can Myth be Saved?«, in: Gregory A. Schrepp/William F. Hansen (Hrsg.), *Myth. A new Symposium*, Bloomington 2002, S. 240–248.

¹³ Vgl. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972.

¹⁴ Vgl. Walter Burkert, *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, New York 1972.

¹⁵ Dies belegten kürzlich etwa die Beiträge zur Sektion »Kult und Ritual« in: Ueli Dill (Hrsg.), *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen. Fritz Graf zum 65. Geburtstag*, Berlin, New York 2009.

¹⁶ Vgl. Bierl, *Dionysos*.

gibt in Amerika die ritualistische Poetik.¹⁷ Das ist eine ganz starke Forschungsrichtung, die immer noch weiter entwickelt wird, indem man diese rituellen Strukturen nicht nur in der Tragödie, sondern auch in der Chorlyrik und selbst in der Prosa nachzuvollziehen versucht. Die gesamte archaische Literatur wird damit unter dem Aspekt des Rituals untersucht.

Daneben wird aber immer noch die starke Gegenposition vertreten, die das Ritualistische ganz abstreitet und Texte eher unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet. Dieser – eher deutschen – Richtung zufolge lässt Literatur das Ritual hinter sich und bringt eine weitere, intellektuellere Stufe zum Ausdruck.¹⁸

Rein forschungsgeschichtlich bestimmend ist momentan die ritualistische Deutung, die sehr stark ist für die archaische und klassische Periode. Kompromisslösungen, wie ich sie vorhin schon einmal ansprach, bestehen darin, dass man die Tragödie als Überwindung des Rituals betrachtet, dessen Spuren und Relikte aber präsent bleiben.

Gebert: Das Interessante dieser Theoriediskussion zum Verhältnis von Ritual und Mythos scheint mir darin zu liegen, dass alle Beiträge um Fragen der Repräsentation kreisen: Welche Art von Zugänglichkeit zu historischen Sozialwelten und ihren religiösen Praktiken gewähren die Tragödie und andere überlieferte literarische Formen? Welche Modi der Distanznahme entwickeln sie? Es geht im Kern um Repräsentationstheorien, die kontrastiv gegeneinander stehen. René Girard hat argumentiert, dass Mythen, also auch die Mythen der Tragödien, reale Aggressionssubstrate von Gesellschaften verschleiern, dem Blick entziehen. Die Burkert-These, die Sie erwähnt haben, steht dem ja sozusagen diametral entgegen: Der Mythos der Tragödie handele tatsächlich von Opfergewalt, zeige menschliche Aggression sogar noch viel unverhüllter als Rituale.¹⁹

Zimmermann: Ja, Burkert sieht dann auch in typischen Elementen der Tragödie wie dem Klagegesang Relikte dieser ursprünglichen rituellen Handlungen. Und wie gesagt: Eine rein literaturwissenschaftliche Auffassung wäre, in der Nachfolge des Aristoteles, Mythos mit Plot gleichzusetzen und das Kultische ganz auszublenden. Das gibt es natürlich auch.

¹⁷ Vgl. Dimitrios Yatromanolakis/Panagiotis Roilos, *Towards a Ritual Poetics*, Athen 2003.

¹⁸ Vgl. Scott Scullion, »Nothing to Do with Dionysus«. Tragedy Misconceived as Ritual«, in: *Classical Quarterly* 52/2002, S. 102–137.

¹⁹ Vgl. Burkert, *Homo necans*, S. 44: »Verhaltensweisen zwischenmenschlicher Aggression sind in der Jagd und dann im Opfer aufs Tier abgelenkt: der Mythos benennt das Opfer menschlich«.

IV. Die Tragödie als literarische Gattung

Gebert: Damit erinnern Sie an eine wichtige Perspektive, die wir erst ansatzweise berührt haben. Die Leitfrage des Bandes entspringt ja einem genuin literaturwissenschaftlichen Interesse, nämlich zu untersuchen, inwiefern Diskurse über Mythos mit ihren Konzepten von Präsenz und Repräsentation die Wahrnehmung von Literarizität prägen. Auch die Tragödie ist in Mythosdiskurse eingebunden. Damit stellt sich eine einfache, aber keineswegs triviale Frage: Ist die Tragödie überhaupt eine literarische Gattung?

Zimmermann: Das ist eine schwierige Frage. In der Antike ist der Gattungsbegriff eine ganz schwierige Angelegenheit. Eigentlich erst ab Aristoteles ist feststellbar, dass man literarische Gattungen in diesem Sinne unterscheidet. Provozierend würde ich sagen: Gattung bestimmt sich vom 8. bis zum 5. Jahrhundert allein durch den Aufführungsanlass. Wenn ein Stück anlässlich der großen Dionysien am dritten Tag aufgeführt wird, ist es per Definition eine Tragödie, ganz gleich, wie sie aussieht, genauso wie ein Chorlied, das anlässlich eines Dionysosfestes aufgeführt wird, ein Dithyrambos ist. Allein durch den berühmten »Sitz im Leben« wird dies definiert. Das Problem der Gattung kommt erst auf, wenn der Aufführungsanlass zurücktritt, der Sitz im Leben verloren ist. Erst jetzt müssen sich Philologen bei ihrer historischen Arbeit mit Texten oder Bibliothekare, die Kataloge schreiben, die Frage stellen, was es eigentlich für ein Text ist.

Gebert: Und dies tritt ja spätestens in hellenistischer Zeit auch ein. Für Sophokles und Euripides besitzen wir aus dieser Zeit kleine Paratexte, die den Inhalt der jeweiligen Tragödie zusammenfassen und kommentieren. Wären dies Spuren eines Rezeptionsprozesses, der auf die Tragödie eigentlich schon als literarisiertes Phänomen schaut, das man kommentieren, auslegen, kritisieren kann?

Zimmermann: Das gibt es für Aischylos sicher auch. Im Prinzip wurden ab dem Hellenismus die Ausgaben von dieser klassischen Trias immer so hergestellt, dass man diese kleinen Einleitungen schrieb. Klar, das ist praktisch schon das Endprodukt eines Literarisierungsprozesses. Es beginnt aber, wie gesagt, schon früher, um die Wende zum 4. Jahrhundert herum, dass die Frage des Sitzes im Leben in den Mittelpunkt gerät und bei Platon eine konservative Reaktion hervorruft. In seinen *Nomoi* (700 a) reflektiert er darüber, dass jeder Sitz im Leben eine bestimmte Gattung habe: der Dithyrambos Dionysos, der Pään Apollon etc. Platon kritisiert an der Moderne – seiner

Moderne, dem 4. Jahrhundert –, dass diese den Sitz im Leben ausblende und neue Gattungen schreibe, Mischungen produziere, dass man Päane mit Dithyramben, Apollon mit Dionysos mischt etc. Das kann man eigentlich erst, wenn man den Sitz im Leben nicht mehr berücksichtigt.

Gebert: Platon schreibt in diesem Zusammenhang nur über lyrische Formen. Aber vielleicht können wir diese Perspektive für die Tragödie mit anderen Daten ausfüllen, die auf die literarische Realität des Dramas verweisen. Dass etwa Tragödien in dieser Zeit wieder aufgeführt werden können, also das Prinzip der Einmaligkeit fällt, stimuliert neue Formen, die für literarische Kommunikation einschlägig sind: Kopierbarkeit, Zitierbarkeit, Repräsentierbarkeit.

Zimmermann: Ästhetisierung einfach. Es ist eigentlich Theater im modernen Sinn, dass man ein Stück zwanzigmal sehen kann.

Gebert: Aber ist das eine Literarisierungsschwelle?

Zimmermann: Es ist Literarisierung und der Weg zu einem Theater in unserem Sinne. Der kultische Rahmen bleibt zwar immer noch das Dionysosfest, aber wenn man nun eben bei dem großen athenischen Dionysosfest jedes Jahr die *Medeia* sehen kann, wie Sie gerade sagten, dann ist der kultische Charakter stark in den Hintergrund getreten. Es ist einfach ein Theater im modernen Sinne, d. h., die Texte werden zu Literatur, die man auch ästhetisch durchleuchten kann, weil sie jedes Jahr wieder aufgeführt werden und nicht nur auf der Bühne, sondern in literarischer Form als Text vorhanden sind.

Gebert: Betrachtet man die spätere Rezeption der Tragödie in der Neuzeit, so fallen nicht nur Literarisierungseffekte auf, sondern auch Versuche, gezielt nicht-repräsentationale Momente wiederzubeleben. Die Unterscheidung von Präsenz und Repräsentation erfasst sozusagen die Gattung selbst. Solche Rückwendungen aber setzen Abstand, wenn nicht gar Zäsuren zum Leitmodell der griechischen Tragödie voraus. Wo lassen sich – wenn es sie gibt – solche Zäsuren erstmals greifen?

Zimmermann: Im Römischen. Im Griechischen können wir es leider nicht genau nachvollziehen, weil uns die Texte fehlen. Es gab zwar noch Tragödienaufführungen, aber wir besitzen keine aussagekräftigen Texte mehr. Wir haben im Griechischen dann eine Richtung, dass die Tragödie tatsächlich als Literatur wahrgenommen wird, da man einfach Tragödien schreibt, die nicht

mehr für die Aufführung gedacht sind. Es waren Lesetexte, aber was genau diese bezweckten, können wir nicht genau sagen, weil wir nur wenige Fragmente besitzen.

Gebert: An welche Beispiele denken Sie?

Zimmermann: Es gibt in der augusteischen Zeit einige Autoren, die griechische Tragödien als literarische Fingerübung schrieben. Man hat Tragödien geschrieben, um sich literarisch zu betätigen, aber das war nicht fürs Theater gedacht. Interessant ist im römischen Bereich der Fall Seneca, der die Tragödie als etablierte Theatergattung aufgreift, dann aber zur Vermittlung anderer Inhalte, in diesem Fall philosophischer Inhalte, nutzt. Ob die Stücke überhaupt je aufgeführt wurden bzw. aufführbar waren oder ob es praktisch nur Lesestücke waren bzw. Rezitationsdramen, die stoische Lehre vermitteln sollten, ist sehr umstritten. Jedenfalls geht es nicht um die Wiederbelebung des Kultes, sondern es ist noch ein weiterer Schritt der Entfernung vom Kult.

Gebert: Das Spannungsverhältnis von kultischer Präsenz und dramatischer Repräsentation ist bei Seneca also definitiv an ein Ende gekommen.

Zimmermann: Definitiv. Die Frage stellt sich schon für die römischen Tragiker der früheren Zeit, des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr., die ja auch griechische Dramen aufgenommen haben. Es gab zwar auch einen kultischen Rahmen, aber ich denke nicht, dass eine kultische Präsenz nachvollziehbar war. Es sind eher Rezeptionsphänomene, deren Künstlichkeit auch durch die Distanz zum Ausdruck gebracht wird, dass es griechische Inhalte auf römischem Boden sind.

Gebert: Können wir noch weiter zurückgehen? Wenn schon Euripides archaische oder archaisierende Versmaße verwendet, die Künstlichkeitseffekte erzeugt haben müssen, wäre dann nicht schon innerhalb der griechischen Tragödiendtradition von Abständen auszugehen, aus denen heraus sich die Gattung literarisch repräsentiert?

Zimmermann: Man kann gerade bei Euripides archaisierende Tendenzen durchaus feststellen, auf formalem, musikalischem wie inhaltlichem Niveau. Archaisierend wäre z. B. das Versmaß Ionicus, das in der Frühphase vorkommt und erst wieder bei ihm in dieser Häufigkeit auftaucht. Archaisierend ist, dass er wieder Dionysosstoffe auf die Bühne bringt. Die ganze Phase ab 410

muss stark archaisierend gewesen sein: Euripides schreibt den *Kyklops*, also ein Satyrspiel, obwohl er das jahrelang nicht mehr getan hatte, und auch andere Dichter thematisieren wieder Dionysisches. Aristophanes bringt in den *Fröschen* sogar den Gott Dionysos selber auf die Bühne. Und auch in der Chorlyrik gibt es eine Phase starker Retrospektive, in welcher der Kult dann noch einmal als Kult, aber eben schon aus ästhetischer Distanz heraus betrachtet wird. Man könnte auch die *Bakchen* fast als Stück darüber betrachten, wie die Tragödie entstanden ist – als eine präaristotelische Tragödiengenese. Denn das erste Chorlied (V. 64–169) ist ein Dithyrambos, aus dem sich nach Aristoteles die Tragödie entwickelt hat.

Gebert: Die Entwicklung der Tragödie zum Lesestück schließt also schon in der antiken Gattungsgeschichte die Form eines Metatheaters ein, das gezielt auf vorliterarische Stufen der Tragödien zurückgreift. Für moderne Entwicklungen wie etwa das postdramatische Theater, das sich von der Literarisierung des Textdramas absetzt und dazu teilweise Formen der Tragödie aufgreift, wären dies aufschlussreiche Bezugspunkte. Herr Zimmermann, ich danke Ihnen herzlich für das Gespräch.