



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Abenteuer der schönen Charikleä -  
Zur theatralen Rekonstruktion Delphischer Opferriten  
in einem antiken Roman“

Verfasser

Oliver Dass

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 0109 046

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler



## **Danksagung**

Diese Diplomarbeit möchte ich meiner Familie widmen, vor allem meiner Mutter und meinem Vater, die mich nicht nur zum Studium ermuntert, sondern mich dabei auch erheblich – in jedweder Art – unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt

### **Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler**

#### **Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Universität Wien**

Meinen besonderen Dank möchte ich Univ.-Prof. Dr. Gissenwehler dafür ausdrücken, der sich bereit erklärt hat meine Arbeit zu betreuen. Desweiteren bedanke ich mich für die tatkräftige Unterstützung sowie hilfreichen Anregungen bei der abschließenden Fertigstellung dieser Diplomarbeit.

### **Univ.-Prof. Dr. Georg Danek**

#### **Institut für Klassische Philologie, Universität Wien**

Mein besonderer Dank gilt auch Univ.-Prof. Dr. Danek, der bei der Erstellung dieser Diplomarbeit, vor allem bei der Recherche zur dieser Arbeit, mich mit wertvollen Hinweisen und Anregungen unterstützt hat.

Schließlich möchte ich mich – an dieser Stelle – bei all denen bedanken, die mich bei der Anfertigung meiner Diplomarbeit so kräftig unterstützt haben.



# Inhaltsverzeichnis

<u>Kapitel</u>	<u>Seite</u>
<b>Abkürzungsverzeichnis</b> . . . . .	<b>I</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b> . . . . .	<b>II</b>
<b>Tabellenverzeichnis</b> . . . . .	<b>II</b>
<b>I. VORWORT</b> . . . . .	<b>01</b>
<b>II. ÜBER DEN ROMAN</b> . . . . .	<b>04</b>
<b>1. Über den Autor – Heliodor</b> . . . . .	<b>04</b>
<b>2. Über die „Aithiopiká“</b> . . . . .	<b>06</b>
a. Zum gesellschaftlichen und kulturpolitischen Kontext . . . . .	06
b. Zur Entstehungsgeschichte . . . . .	07
c. Zur Erzähltechnik und Struktur . . . . .	10
d. Rezeption und Übersetzungen der „Aithiopiká“ . . . . .	10
<b>3. Inhaltliches zur „Aithiopiká“</b> . . . . .	<b>12</b>
<b>4. Der „Aithiopiká“-Opferritus und seine Bedeutung</b> . . . . .	<b>13</b>
<b>III. THEATRALTÄT</b> . . . . .	<b>16</b>
<b>1. Ursprünge</b> . . . . .	<b>16</b>
<b>2. Nachahmung</b> . . . . .	<b>17</b>
<b>3. Problematik des Repräsentationsbegriffs</b> . . . . .	<b>18</b>
<b>4. Das Ereignis</b> . . . . .	<b>24</b>
<b>5. Das Ritual</b> . . . . .	<b>25</b>
<b>6. Ritualität in der griechischen Religion</b> . . . . .	<b>30</b>
<b>7. Von der Ritualität zur Theatralität</b> . . . . .	<b>31</b>
<b>IV. ANALYSEOBJEKTE IN HELIODORS OPFERRITUS</b> . . . . .	<b>34</b>
<b>1. Orte und Gebäude</b> . . . . .	<b>34</b>
a. Delphi – „Nabel der Welt“ . . . . .	35
b. Der Orakelbezirk . . . . .	38
c. Die Heilige Straße von Delphi . . . . .	39
d. Das Grabmal des Neoptolemos . . . . .	42
e. Das Heiligtum im Bezirk – Tempel des Apolls . . . . .	46
f. Der Opferaltar des Tempels . . . . .	49

<b>2.</b>	<b>Opfer und Riten</b> .....	<b>51</b>
	a. Blutige Opfergaben .....	51
	b. Segnung, Schlachtung, Dank der Opfertiere .....	55
	c. Unblutige Opfergaben .....	59
<b>3.</b>	<b>Musik, Gesang und Tanz</b> .....	<b>62</b>
	a. Musik .....	64
	1) Flöte (Aulos) .....	64
	2) Syrinx (Panflöte) .....	70
	b. Gesang – Das Loblied .....	73
	c. Tanz .....	80
<b>4.</b>	<b>Trachten und Kleidung</b> .....	<b>82</b>
	a. Bauerntracht .....	87
	b. Thessalische Mädchen .....	90
	c. Berittene junge Männer .....	94
<b>5.</b>	<b>Zur Darstellung des Apolls und der Artemis</b> .....	<b>98</b>
	a. Apollinische Göttertracht des Theagenes .....	98
	1) Zur Darstellung des Apolls .....	98
	2) Bekleidung .....	104
	3) Färbung .....	105
	4) Muster und Zierrat .....	107
	b. Artemisische Göttertracht der Charikleia .....	109
	1) Zur Darstellung der Artemis .....	112
	2) Bekleidung .....	114
	3) Färbung .....	114
	4) Muster und Zierrat .....	115
	5) Zubehör .....	117
<b>V.</b>	<b>THEATRALE FORMEN IN HELIODORS OPFERRITUS</b> ....	<b>118</b>
	<b>1. Orte und Gebäude</b> .....	<b>119</b>
	<b>2. Opfer und Riten</b> .....	<b>120</b>
	<b>3. Musik, Gesang und Tanz</b> .....	<b>121</b>
	<b>4. Trachten und Kleidung</b> .....	<b>122</b>
	<b>5. Zur Darstellung des Apolls und der Artemis</b> .....	<b>123</b>

<b>VI. NACHWORT .....</b>	<b>124</b>
<b>VII. QUELLENANGABEN .....</b>	<b>126</b>
<b>1. Bibliographie .....</b>	<b>126</b>
<b>2. Internet-Links .....</b>	<b>128</b>
<b>3. Abbilder-Links .....</b>	<b>129</b>
<b>VIII. ANHANG .....</b>	<b>130</b>

## Abkürzungsverzeichnis

<b>Abb.</b>	Abbildung
<b>Bsp.</b>	Beispiel
<b>bzw.</b>	beziehungsweise
<b>d.h.</b>	das heißt
<b>ca.</b>	Zirka
<b>Ebda.</b>	Ebenda
<b>etc.</b>	et cetera
<b>Jhdt.</b>	Jahrhundert
<b>lt.</b>	Laut
<b>Mio.</b>	Million, Millionen
<b>Tab.</b>	Tabelle
<b>S.</b>	Seite
<b>u.a.</b>	und andere, unter anderen
<b>u.v.a.</b>	und viele andere, und vieles andere
<b>UNESCO</b>	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
<b>US</b>	US-amerikanisch
<b>v. Chr.</b>	vor Christi, vor Christus
<b>vgl.</b>	Vergleich, vergleiche
<b>z.B.</b>	zum Beispiel

## Abbildungsverzeichnis

## Seite

Abb. 1:	Semiotisches Dreieck bei Aristoteles . . . . .	18
Abb. 2:	Rekonstruktion der Stadt Delphi . . . . .	34
Abb. 3:	Karte und Lage der Stadt Delphi . . . . .	36
Abb. 4:	Grundriss des Orakelbezirks . . . . .	37
Abb. 5:	Verlauf der Heiligen Straße im Orakelbezirk . . . . .	40
Abb. 7:	Abbildung eines Delphischen Opferaltars . . . . .	50
Abb. 8:	Griechische Trachten . . . . .	87
Abb. 9:	Chlamys (χλαμύς) . . . . .	94
Abb. 10:	Gürteldarstellungen . . . . .	115

## Tabellenverzeichnis

## Seite

Tab. 1:	Erzähltechnik und Struktur der „Aithiopika“ . . . . .	10
Tab. 2:	Separation – Transition – Inkorporation . . . . .	28
Tab. 3:	Theatergeschichtliche Quellen . . . . .	32
Tab. 4:	Dichtung – Tonführung – Menschengestalt . . . . .	75
Tab. 5:	Logos – Rhythmos – Harmonia . . . . .	79
Tab. 6:	Chiton – Peplos – Himation . . . . .	91

## I. VORWORT

Als Kultbeflissen, mythologisch und unheimlich – so kann man den ersten Eindrücken folgend die Gottes- und Religionswelt der alten Griechen verstehen. Die Riten und Gebräuche altgriechischer Frömmigkeit zeigen eine enge Bindung zu der – für unsere Auffassung – mythologischen Götterwelt der Griechen. Deren Rituale und theatral aufzufassende Kulthandlungen gehörten dabei ebenso zum Alltagsleben der Griechen wie die Existenz einer griechischen Götterwelt mit all ihren altertümlichen Sagen und Legenden.

Im antiken Griechenland existierte die Auffassung, je nach Grad der Frömmigkeit, dass die Welt, welche der Mensch bewohnt von höheren Mächten gelenkt wird. Diesen Mächten – den aus dem Olymp entsprungenen Gottheiten – galt es seit jener Zeit her Folge zu leisten und sich ihrer Ehrerwürdigung – durch Kulte und Rituale – immer bewusst zu werden. Solche Kult- und Ritualereignisse konnten entweder zeremonieller oder orgiastischer Natur sein, bei denen immer wieder das Bewusstsein gefördert wurde, dass „ein Hauch von Göttlichkeit und Übernatürlichkeit“ unter der feiernden Festgemeinde vorhanden zu sein scheint. Wie das Alltagsleben war auch das Kult- und Ritualleben der Griechen festen Reglements unterworfen.

Diese Vorschriften mögen aus heutiger Sicht fremd und unverständlich erscheinen, doch bedeutungsvoll u.a. für Ritual- und Theatralitätsforschung. Aus wissenschaftlicher Sicht weisen all diese religiösen Handlungsformen einen kulturhistorischen Fundus an Frömmigkeits-Bezeugungen auf. Dieser liefert aber auch Hinweise auf die Gottes-, Welt- und Wertevorstellungen der alten Griechen. Um diese Anschauung zu verstehen, ist es essentiell sich mit der „Welt des Metaphysischen“ auseinanderzusetzen, einen Ort oder Raum zu finden, an dem den Menschen „göttlicher Erfahrungsaustausch“ widerfährt. Es wird ersichtlich, dass die Griechen mit ihren Kult- und Festtagstraditionen darin wahre Meister und erfindungsreich waren, wenn es darum ging, mit den olympischen Göttern in Kontakt zu treten.

Die mächtigen Bauten der Akropolis in Athen oder die Ruinen der Wettkampfstätten im griechischen Olympia sind Hinweise für eine Kultur, die für die Gegenwart nur durch Erzeugnisse der griechischen Handfertigkeiten überlebt hat. Ob nun Literatur, Bau- sowie Gegenstandskunst oder andere Aspekte, die selbst Jahrtausende später in die Traditionen und Kulte der Gegenwart eingeflossen sind. Sie alle zeugen von einem Ideal, das sich sowohl im

Alltagsleben wie auch in im Ritual- und Kultleben der Griechen widerspiegelte. So war das antike Griechenland, wie es der deutsche Altphilologe und Mysterienkult-Forscher Walter Burkert beschreibt „polytheistisch, kultbeflissen und opferfreudig“. Das in Stadtstaaten geteilte Griechenland der Antike war nicht nur „voll von Göttern“, sondern auch ausgefüllt mit Riten, Kulturen und anderen Festen, die sich kalendarisch über das ganze Jahr zogen.

Das wohl bekannteste griechische Fest, waren die Spiele von Olympia, die auf attische Kulthandlungen zurückführen. Dieses Ideal von Olympia hat sich bis heute, wenn auch in einem etwas anderem Verständnis, erhalten. So hat es – im Laufe der Zeit – einen symbolischen Charakter der „Vervollkommnung“ sowie Ehrungen dieser Wettbewerbe erreicht. Wie auf den ersten Anblick anzunehmen, war die griechische Vorstellungswelt aber nicht nur durch den progressiv anmutenden „Körperkult“ und der „sinnbildlichen Ästhetik“ geprägt, die sich beinahe in allen Belangen rekonstruieren lässt. Sie wurde dabei vor allem von einem geistigen Ideal getragen, welches sich auf die Aussage des „reinen Geistes in einem reinen Körper“ stützte.

Im Gegensatz zum olympischen Lebensideal, wo sich die Beherrschung und Leistung des Körpers als prägend weist, steht Delphi einer geistigen Sinngebung durch Selbsterkenntnis gegenüber. Im antiken Griechenland ist Delphi ein Treff- und Sammelpunkt von Gelehrten, Angehöriger kultischer Orden, aber auch Sekten, Polis-Tyrannen und anderer einflussreicher Politiker aus der ganzen – damals bekannten – Welt.

Nicht umsonst wird der prestigeträchtigen Kultstätte am Hang des Parnass-Gebirges, das sagenhafte Attribut „Nabel der Welt“ verliehen. Das wohl wichtigste Gebäude in der gesamten Orakelstadt war der Tempel des Apolls, Sammelpunkt des kultischen Griechenlands sowie Sitz des berühmten Orakels von Delphi.

In der Literatur findet sich immer wieder Material über das Delphische Orakel. Durch verschiedene Berichte und Erzählungen prosaischer Natur gewinnt man einen – auch subjektiven – Eindruck, welche Bedeutung einst diesem Orakel und seiner städtischen Umgebung beigemessen wurde.

So widmet sich der griechische Verfasser Heliodor in seinem Roman „Die Abenteuer der schönen Charikleia“ („Aithiopiká“) der Stadt Delphi.

In einigen Kapiteln des Buches beschreibt der Autor einen feierlichen Opferfestzug durch den Orakelbezirk. Die sakrale Tierschlachtungs-Szenarie zeigt einen Zugang zur Riten- und Kultwelt der alten Griechen, die eine enorme Dichte an religiösen Handlungen aufweisen. Vor allem in einer der Nebenhandlungen, indem diese Opferprozession geschildert wird, steckt eine Fülle an kultischen Details, die einer wissenschaftlichen Feststellung bedürfen.

Im Rahmen dieser Fragestellung erstreckt sich daher auch der Untersuchungsgegenstand dieser Diplomarbeit, auf die theatralen und rituellen Aspekte eines Delphischen Opferfestzugs in Heliodors „Die Abenteuer der schönen Charikleä“. Dabei setzt diese Arbeit ihre Schwerpunkte auf fünf Kernbereiche einer theatralen Rekonstruktion, nämlich die „Orte und Gebäude“ in Kapitel IV.1., die „Opfer und Riten“ in Kapitel IV.2., „Musik, Gesang und Tanz“ in Kapitel IV.3., die „Trachten und Kleidung“ in Kapitel IV.4. sowie die „Darstellungspotenziale des Apolls und der Artemis“ in Kapitel IV.5., theatralen Erscheinungsformen.

Weiters bedient sich die Arbeit – hypothetischen – Erklärungsversuchen, unter welchem wissenschaftlichen Kontext – im archäologischen, ethnologischen, philologischen sowie literarischen Sinne – die Handlungen zu verstehen sind. Prägende Einflüsse lassen sich auch aus den Teilbereichen der Theater-, Musik- und Religionswissenschaften ableiten.

## II. ÜBER DEN ROMAN

### II.1. Über den Autor - Heliodor

Über Heliodor, den Autor der „Aithiopika“, selbst ist nicht viel bekannt. Aktuellen Angaben zufolge soll Heliodor oder auch Heliodorus, in anderer Form auch Heliodoros geschrieben, von Emesa genannt, im 3. Jahrhundert nach Chr. gelebt und gestorben sein.

Als ein Schreiber der spätgriechischen Antike, soll er laut eigenen Aussagen, einer Familie von Priestern, dem Geschlecht des Helios angehört haben, die die Sonne verehrten. In Bezug auf Heliodors Lebenszeit oder Entstehungszeit zu seinem Roman „Aithiopika“ sind bislang wenige Quellen erforscht.

Eine lapidare Äußerung wird am Ende des Werkes erwähnt, die möglicherweise ein Hinweis auf den Autor sein könnte. Darin heißt es, „Dies schrieb ein phönizischer Mann aus Emesa aus dem Geschlecht des Helios, das Kind des Theodosius, Heliodor“.<sup>1</sup> Aus dieser Textzeile ist herauszulesen, dass der Autor zumindest zur Entstehungszeit des Romans in Syria Phoenice lebte, in der Emesa lag. Vom römischen Kaiser Septimus Severus soll der Ort 194 n. Chr. jenen Namen erhalten haben. Unter Septimus' Nachfolger Elagabal wurde die Stadt zu einer Metropole ausgebaut, die zeitweise eine bedeutende Rolle spielte.

Obwohl nun mit dem Datum 194 v. Chr. ein einigermaßen gesicherter „terminus post quem“ für die Abfassung der „Aithiopika“ gegeben ist, wird die Entstehung des Romans auch auf anderen Daten bezogen. Laut dem „terminus ante quem“ gibt die „Kirchengeschichte“ des Sokrates Scholiastikos, die zur Zeit Theodosius II. entstand, entscheidende Auskünfte über den Zeitraum 305 bis 439 n. Chr., die mehr als 130 Jahre umspannt.<sup>2</sup>

In dieser Aufzeichnung lässt sich auch ein Hinweis auf einen Bischof von Triikka in Thessalien finden, mit dem Namen Heliodor. Diesem Bischof wurde trotz der Weihe, geschlechtlicher Umgang mit seiner vorher angetrauten Gemahlin vorgeworfen, worauf Heliodor seines Amtes enthoben wurde. Über denselben Mann wird berichtet, dass er in seiner Jugend einen Liebesroman verfasste, die „Aithiopika“<sup>3</sup> – eine Annahme, die sich bis

---

<sup>1</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 17

<sup>2</sup> Vgl. Ebda. S. 17

<sup>3</sup> Vgl. Ebda. S. 18

ins 19. Jahrhundert durchsetzte. Jedoch ist dieser Quellenverweis zum Autor der „Aithiopika“ umstritten, da wiederum andere Belege darauf deuten, dass Heliodor fälschlicherweise mit diesem thessalischen Bischof von Triikka in Verbindung gebracht wird. Aber selbst diese scheinen den Hinweis zu liefern, dass es sich bei dem Bischof von Triikka um Heliodor handelt. In einer Synode vor die Wahl gestellt, soll Heliodor dazu gedrängt worden sein, entweder sein Amt niederzulegen oder sein Werk dem Feuer zu übergeben.

Aber auch hier lässt sich eine Widersprüchlichkeit finden, soll Heliodor zunächst wegen unzüchtigen Verhaltens gedrängt worden sein, das Bischofsamt niederzulegen, so lässt sich aus anderer Quelle ein anderes Motiv für die Amtsniederlegung finden. Dass jetzt selbst der Roman „Aithiopika“ zum Gegenstand dieser Affäre wurde, lässt sich aus einer anderen „Kirchengeschichte“ finden. Nämlich die des Nikephoros Kallistos<sup>4</sup>, die auf das 14. Jahrhundert datiert wird, und laut derer Auskunft Heliodor sein Amt schließlich niederlegte, womit offensichtlich auch sein Werk vor dem Feuer bewahrt wurde.

Für die Nachwelt hat Heliodor mit seinen Roman „Aithiopika“, in anderen Versionen auch „Äthiopische Geschichten“ oder „Die Abenteuer der schönen Charikleä“ geschrieben, einen abenteuerlichen Liebesroman hinterlassen, der bis in die heutige Zeit zu den bekanntesten Vertretern seines literarischen Genres zählt.

Damit reiht sich Heliodor in eine Reihe mit anderen bedeutenden Schreibern seiner Ära ein, wie Longos, Xenophon von Ephesos sowie Chariton oder Achilleus Tatios, die ebenfalls bekannte prosaische Erzählungen verfassten.

---

<sup>4</sup> Vgl. [http://www.literaturwissenschaft-online.uni-](http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/ringvorlesungen/romane_antike_19jh/Heliodor_Aithiopika.pdf)

[kiel.de/veranstaltungen/ringvorlesungen/romane\\_antike\\_19jh/Heliodor\\_Aithiopika.pdf](http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/ringvorlesungen/romane_antike_19jh/Heliodor_Aithiopika.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)

## II.2. Über die „Aithiopika“

### II.2.a. Zum gesellschaftlichen und kulturpolitischen Kontext

Die Datierung des Romans und seine Einwirkung auf die Leser bzw. auf die Gesellschaft der damaligen Antike, zeigt auch Heliodors Bezug zur Abfassung der „Aithiopika“. Gerade darin unterscheidet er sich von den anderen Autoren, bei denen der Götterbezug ebenfalls eine besondere Rolle spielt.

Heute ist man der Auffassung, dass Heliodor in seinem Roman auch die eigene Gottesanschauung propagiert, die sich am Ende durch erwähnte Textzeile, „dies schrieb ein phönizischer Mann aus Emesa aus dem Geschlecht des Helios, das Kind des Theodosius, Heliodor“, zu bestätigen scheint.<sup>5</sup> Da der zeitliche Raum für die Einordnung Heliodors und seines Romans heute noch problematisch ist, lässt sich eine andere methodische Erklärung finden, warum das Werk in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. anzusetzen wäre.

Unter Berücksichtigung der damaligen politischen Situation und den geistigen Strömungen dieser Epoche, lässt sich auch erahnen, warum Heliodor ein Propagandawerk für seine Gottesauffassung veröffentlichte.<sup>6</sup> Er folgt damit anscheinend einer gesellschaftspolitischen übergreifenden Strömung, die vom römischen Kaiser Julian, 361 bis 363 n. Chr., ausgeht. Nach seinem Regierungsantritt erklärt er den alten heidnischen Glauben wieder zur Staatsreligion, sowie die alten Kulte mit ihren blutigen Opfern erneut für legitim ausrufen.<sup>7</sup> In diesem gesellschaftsumwälzenden Kontext, der sich durch ein neues Verständnis von Religion durchsetzt, u.a. dem immer stärker am Einfluss gewinnenden frühen Christentum, folgt Heliodor mit seinem Roman einem damaligen kulturpolitischen Trend.

---

<sup>5</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 14

<sup>6</sup> Vgl. Ebda. S. 15

<sup>7</sup> Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 15

## II.2.b. Zur Entstehungsgeschichte

Als eine der ganz wenigen Ausnahmen zeichnet sich Heliodors „Aithiopika“ durch seine Stellung als „idealisierender griechischer Liebesroman“ aus. So bleiben diese „Aithiopischen Geschichten“ atmosphärisch dichte Detailschilderungen, die sich besonders durch subtile psychologische Porträts ausdrücken.<sup>8</sup> Charakteristisch für den Roman sind die Phrasen langer „Ich“-Erzählung, die dramatisch und theatralisch zugespitzt vorgetragen werden. Für viele Kenner sich gerade darin auch das kunstvolle Gesamtpotenzial des Werkes zeigt.<sup>9</sup> Diese vielschichtige Erzählung in jener frühen Literaturform verdeutlicht zugleich einen Autorenstil in dem die Entwicklung des prosaischen Romans gefördert wird. Unter diesem Aspekt nimmt die „Aithiopika“ für eine ganze Reihe nachfolgender Schriftsteller das Vorbild einer Prosaerzählung ein.

Zunächst noch als eine Untergattung der Literatur betrachtet, waren die Voraussetzungen für die Verbreitung des prosaischen Roman im 3. oder 4. Jahrhundert n. Chr., zur späten Kaiserzeit bzw. zur zweiten Sophistik, mehr als schwierig. Die antike Poesie und Prosa im Gattungsbereich der Literatur spielte im Altertum eine recht untergeordnete Rolle.<sup>10</sup> Was damit zusammenhängt, dass weder den Griechen noch später den Römern der Gattungsbegriff des Romans in dieser Form vertraulich war. Stattdessen verwendeten sie die Bezeichnungen „historía“ oder „drama“. Der Begriff „Roman“ sollte sich erst im Frankreich des Mittelalters etablieren. Eine erste Hochblüte zur Literaturgattung des Romans entwickelt sich bereits während der römischen Kaiserzeit, die sich auf starkverbreitete hellenistische Einflüsse stützt.<sup>11</sup> Dennoch ist Heliodors literarisches Wirken, verglichen mit den Leistungen eines Homers, Aischylos‘, Sophokles‘ oder Euripides‘ wenig bekannt. Die bewegenden Abenteuer- und Liebesmotive, die Heliodor in der „Aithiopika“ beschreibt, lassen sich nicht vergleichen mit der Strenge des vorher in Epos und Drama konzipierten Welt- und Menschenbildes.<sup>12</sup> So weist das Werk zugleich auch diverse Merkmale einer zeitlosen Trivilliteratur auf, die sowohl spannend als auch erzieherisch sein will.

---

<sup>8</sup> Vgl. Nesselrath, Heinz-Günther. *Einleitung in die griechische Philologie*. Stuttgart/Leipzig: Teubner 1997. S. 277

<sup>9</sup> Vgl. Ebda. S. 277

<sup>10</sup> Vgl. Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiaká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 323

<sup>11</sup> Vgl. Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans I: Von Heliodor bis Jean Paul*. München: Winkler Verlag 1972. S. 17

<sup>12</sup> Vgl. Ebda. S. 19

Charakteristisch für diese Form ist auch die puristische Einstellung zur Erotik, die dabei sicher einem edukativen Faktor untersteht. Aufgrund der Vorlage zur hellenistisch geprägten Dichtung wird das erotische Motiv auf die „reine und treue“ Liebe eingerahmt. Die von der Liebe unausweichlich Getroffenen, vertreten sie edel selbst wenn das ihren Tod bedeuten könnte.<sup>13</sup> Dieser moralische Aspekt spiegelt sich auch in der Thematik der Erotik und Exotik wieder. Hillebrand verweist hier auf die „Ursituation des Erzählens“<sup>14</sup>, wenn Liebe und Abenteuer zum Topos der Geschichtenerzählung werden.

Im Mittelpunkt dieser Liebesroman-Gattung steht meistens ein Liebespaar, das sich der Treue verpflichtet und während der Handlung immer wieder den Verlockungen und Versuchungen der Antagonisten widerstehen muss. Dabei werden diese schicksalshaften Fügungen einer übernatürlichen Kraft zugesprochen, was heißt, dass das Paar bereits durch die göttliche Interaktion, füreinander bestimmt ist – und sich nun bewähren muss.

Dieses Interagieren und Prüfen des Paares lässt sich in der „Aithiopika“ auf verschiedenste Weise auffinden, wobei an Potenzialien eines Spektakels nicht gespart wird. [...] Heliodor selbst deklariert einen der Höhepunkte seines Romans ironisch als „Theaterstreich“ oder „Theaterszene“; er wird sich in diesem Sinne der verwendeten Requisiten überhaupt bewusst gewesen sein. Schiffbruch, Räuberszenen und ähnliches Dekor an Schaulusteffekten wird hier wie später im Barock mit Freude gehandhabt. [...] <sup>15</sup>

Das Ganze wird dann generiert und zusätzlich aufgewertet durch ein aufregendes Reiseabenteuer, das die erotische Pathetik der Literatur-Strömung fortträgt. Auf diese Weise werden auch zwei Lebensbereiche miteinander verknüpft, die „sui generis“ – als spannungssteigernde Faktoren mitgetragen werden. Offenbar geht es vielen Autoren, nicht nur Heliodor, darum, auf die Wirkung der Masse anzuspielen, denn auf eine gewisse Standesexklusivität scheint auch Heliodor nicht setzen zu wollen. Was allerdings ersichtlich wird, dass er damit, vor allem überhaupt wie alle Autoren dieses Genres, die Damenwelt als treuen Leserkreis gewinnt. <sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans I: Von Heliodor bis Jean Paul*. München: Winkler Verlag 1972. S. 19

<sup>14</sup> Vgl. Ebda. S. 17

<sup>15</sup> Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans I: Von Heliodor bis Jean Paul*. München: Winkler Verlag 1972. S. 20

<sup>16</sup> Vgl. Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans I: Von Heliodor bis Jean Paul*. München: Winkler Verlag 1972. S. 20

Die literarische Förderung dieser Romangattung durch ein Publikum aus den mittleren und gehobenen Schichten, überwiegend weiblicher Leserschaft, folgt dabei der Tendenz, nach dem Suchen und Finden der Glückseligkeit. Diesen Ansatz vertritt der griechische Liebesroman, indem die dauernde Sehnsucht des Menschen nach einer letzten Fügung des Schicksals, nach Mächten, die durch alle chaotischen Vorgänge des Lebens sicher zum Ziel lenken, steht.<sup>17</sup>

So propagiert Heliodor mit seinem Werk auch eine zielstrebig ausgerichtete und nie zu stillende Hoffnung auf Glück, bei dem die Liebe nur ein Sammelpunkt utopischer Träume darstellt. Insofern kann man diesen Begriff des antiken Liebesromans in seiner heutigen Auffassung und Wertung auch als eine Form und Literatur des Eskapismus verstehen.

In dieser Erscheinung als literarische Gattung tritt der abenteuerlich geschilderte Liebesroman ab dem Jahr Null in Erscheinung. Neueste Papyrus-Entdeckungen weisen darauf hin, dass die Gattung des Liebesromans in die vorchristliche Zeit zurückreicht – zudem sind weitere literarische Überlieferungen und vollständige Texte aus nachchristlicher Zeit erhalten.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Vgl. Ebda. S. 20

<sup>18</sup> Vgl. Ebda. S. 21

### II.2.c. Zur Erzähltechnik und Struktur

Ein besonders wesentliches Charakteristikum zu Heliodors „Aithiopika“ ist die erzählerische Technik mit der Heliodor die Handlung aufbaut. Durch die Verrätselung der Ereignisse wird der Lesende bis unmittelbar vor dem Ende des Romans zu höchster Aufmerksamkeit, Mitdenken und Kombinieren genötigt.<sup>19</sup>

Neben dieser Komponente an mysteriösen Ereignissen, kann man auch diese Elemente der Typologie des antiken Romans zurechnen. Darunter fallen folgende sechs Eigenheiten<sup>20</sup>:

<b>umfangreiche Analepsen (Rückblenden)</b>	<b>aufwendiger Sprachstil</b>
<b>ein „Medias in res“- Beginn</b>	<b>gelegentliche Aufhebung auktorialer Erzählerposition und finale Motivation</b>
<b>lebhaft Dialogszenen</b>	<b>Rührung und moralische Absicht</b>

Es fällt dabei auf, dass Heliodor all diese erzähltechnischen Kriterien meisterlich beherrscht und dabei die narrative Entwicklung der Haupthandlung nicht aus den Augen lässt. Gerade darin scheint Heliodor seine autorenhafte Vollkommenheit gefunden zu haben.<sup>21</sup>

### II.2.d. Rezeption und Übersetzungen „Aithiopika“

Umso aufgelöster ist der Leser am Ende des Werkes, wenn dieser erfährt, dass sich all die atemberaubende Verwirrung in der Zweisamkeit in Glück und Erfüllung findet.

Dies geschieht dann in einem pompösen Auftakt personell, ethisch ebenso wie religiös initiiert, mit dem erfüllenden delphischen Spruch endend: „sie erreichen das dunkle Land, das die Sonne durchglüht. Dort finden sie reichlichen Lohn für ihr rechtliches Leben.

---

<sup>19</sup> Vgl. Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 333

<sup>20</sup> Vgl. <http://wwwuser.gwdg.de/~glauer/Vorlesungen/downloads/roman2.pdf> (Zugriff: 31.05.2008)

<sup>21</sup> Vgl. Gärtner, Hans. *Beiträge zum griechischen Liebesroman*. Hildesheim: Olms, 1984. S. 157

Ein weißleuchtendes Band um die schwärzliche Stirn“.<sup>22</sup> Mit den weißen Stirnbändern geschmückt wird das junge Paar in das Priesteramt eingesetzt, was anschließend zum erzählerischen Ende der „Aithiopischen Geschichten“ führt. Dabei lässt Heliodor seine Erzählerabsicht in dem Bekenntnis gipfeln, dass der Knoten nun auf eine phantastische Weise gelöst wurde und die Gegensätze, „Freude und Leid“, das Lachen und Weinen miteinander vereint seien.<sup>23</sup>

Großen Anklang fand Heliodors Roman bereits im nachmittelalterlichen Europa, wo er in mehreren Sprachen übersetzt wurde. Die ersten publizistischen Nachdrucke<sup>24</sup> erfolgten erst in der Renaissance mit der Einführung des ersten Buchdrucks.

Zu den ersten europäischen Bewunderern des Werks zählt Lorenzo il Magnifico, der um das Jahr 1491 ein Exemplar aus Byzanz kommen ließ. Mehr als 40 Jahre später, 1534 erfolgte in Basel dann der Buchdruck noch in Originalsprache. Erste Übersetzungen des Romans in Europa folgten ab der Mitte des 16. Jahrhunderts: in Frankreich 1547, Deutschland 1554, Spanien im selben Jahr, in Italien zwei Jahre später, in England 1569, später noch in Holland, Dänemark, Ungarn und Polen.

Entscheidenden Einfluss auf die literarische Kultur und Geschichte Europas übt die „Aithiopika“ noch im Barock-Zeitalter aus, wo sie für den höfischen Roman kanonische Vorbildwirkung erlangt.<sup>25</sup> In dieser literarischen Umbruchstimmung äußert sich auch Pierre-Daniel Huet, der als erster Romantheoretiker Europas zur Berühmtheit gelangte, zur „Aithiopika“. In seinem Werk „Traité de l’Origine des Romans“ stellt er Heliodor neben Homer und bezeichnet ihn „in formeller Weise“ als einen großen Köhner.<sup>26</sup>

Die Vorbildwirkung, die die „Aithiopika“ literaturgeschichtlich ausübt, bewegt im Laufe der Zeit nicht nur Übersetzer dazu den Roman zu verbreiten, sondern auch etliche Nachfolger, die das Werk als inspirative Quelle für ihre kreativen Ausbrüche nutzen.

So finden die „Aithiopischen Geschichten“ noch im 18. Jahrhundert ihre Nacheiferer. Wieland schreibt in seiner „Agathon“-Erzählung, einem Lehr- und Erziehungsroman der

---

<sup>22</sup> Vgl. Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans I: Von Heliodor bis Jean Paul*. München: Winkler Verlag 1972. S. 23

<sup>23</sup> Vgl. Ebda. S. 29

<sup>24</sup> Vgl. <http://www.ub.unibas.ch/kadmos/gg/?http://www.ub.unibas.ch/kadmos/gg/hi/higg0253.htm> (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>25</sup> Vgl. Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans I: Von Heliodor bis Jean Paul*. München: Winkler Verlag 1972. S. 21-22

<sup>26</sup> Vgl. Ebda. S. 22

zwischen 1766 und 1767 entstand, die Erzählstrukturen von der „Die Abenteuer der schönen Charikleä“ ab.

Auch dem italienischen Opernkomponisten Giuseppe Verdi soll die „Aithiopika“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Vorbild und Motiv für seine weltberühmte Oper „Aida“ gewesen sein.

### **II.3. Inhaltliches zur „Aithiopiká“**

Wie erläutert beschreibt Heliodor mit seinem semi-historisch anmutenden Roman „Die Abenteuer der schönen Charikleä“ oder „Aithiopika“, die von Götterhand beschriebene Odyssee eines jungen Liebespaares. Theagenes und die „schöne Charikleä“ sind die Protagonisten der schicksalsbeladenen Handlung. Beide haben im Laufe der Erzählung einige Unglücksfälle zu bestehen.

So werden Theagenes und Charikleä in den Erzählungen von Piraten geraubt wie auch in Intrigen verwickelt. [...] Ein reicher Mann will sich die schöne neue Sklavin gefügig machen, doch sie will lieber sterben als dies zu dulden. Eine lüsterne Ehefrau wirft ein Auge auf den ansehnlichen jungen Mann und verfolgt ihn mit ihrer Rache, als er ihre Annäherungsversuche zurückweist. [...] <sup>27</sup> Desweiteres wird Charikleä einem Giftanschlag ausgesetzt, dann aber auch selbst des Mordes verdächtigt.

[...] Der junge Mann wie auch das Mädchen landen im Kerker, den sicheren Tod vor Augen, da kommt durch einen Kriegsausbruch Rettung in letzter Minute. [...] <sup>28</sup> Im Laufe der weiteren Handlung werden sie schließlich als Kriegsbeute am Hofe des äthiopischen Königs Hydaspes gebracht, wo sie geopfert werden sollen. Doch die [...] Liebenden werden befreit, sie finden sich durch göttliche Fügung wieder, und dem Happy End steht nichts mehr im Wege. [...] Die ganze weite Welt wird zur Bühne, auf der die Helden und Heldinnen des Romans agieren. [...] <sup>29</sup>

Das Geschehen, welches dabei geschildert wird, verläuft in Digressionen, also in Exkursen und Abschweifungen, die immer wieder unterbrochen bzw. fortgeschildert werden. Durch diese episodisch veranlagte Erzählstruktur wird dem Leser die Vorgeschichte Charikleäs und Theagenes' bewusst gemacht. Denn durch eine von Heliodor geschickt eingeflochtene überraschende Wende, wird dem Leser bewusst, wie Charikleä ihrem Opfertod entrinnen kann.

---

<sup>27</sup> <http://www.klassphil.uni-muenchen.de/~waiblinger/roman.html> (Zugriff: 31.05.2008)

<sup>28</sup> <http://www.klassphil.uni-muenchen.de/~waiblinger/roman.html> (Zugriff: 31.05.2008)

<sup>29</sup> <http://www.klassphil.uni-muenchen.de/~waiblinger/roman.html> (Zugriff: 31.05.2008)

Die ausgeklügelte Informationsvermittlung löst auf, dass Charikleia die Tochter Hydaspes' ist, einst ausgesetzt, von dem in Delphi ansässigen Priester Charikles großgezogen wurde.<sup>30</sup> Dessen ägyptisches Pendant, Kalasiris, trägt später zur Zusammenführung und schließlich zur Vermählung des Liebespaars bei.

#### **II.4. Der „Aithiopiká“-Opferritus und seine Bedeutung**

Ein besonderes Ereignis das hier sehr ansehnlich beschrieben wird, ist die im Roman wundersame, von Götterhand initiierte Zusammenführung der Protagonisten, Theagenes und Charikleia, in Delphi.

Heliodor beschreibt die schicksalhafte Begegnung des Protagonisten-Paares in der griechischen Orakelstadt. Dass Heliodor ausgerechnet den „Nabel der Welt“ zum Ausgangspunkt seines Liebesromans<sup>31</sup> nimmt, kann man nicht unbedingt einem Zufall zusprechen und schon gar nicht wie die Götter in diese – überirdisch anmutende – Bindung der beiden eingreifen.

Im zweiten und dritten Kapitel des Buches beschreibt Heliodor eine feierliche Opferprozession in Delphi mit Hekatomben, tänzelnden und singenden thessalischen Mädchen sowie der Segnung und Schlachtung der Opfertiere. Diese Zeremonie ist das eigentliche Ursprungsmotiv, wenn Theagenes und Charikleia sich zum ersten Mal begegnen und füreinander entflammt sind.

Heliodor schildert den Opferzug als ein großes festliches Spektakel, dem die Delphier und Angereiste mit Begeisterung beiwohnen.

Unter den Anwesenden Theagenes, der als achilleischer Held<sup>32</sup> in Erscheinung tritt und Charikleia, die in ihrer rituellen Funktion beim delphischen Umzug als ein Ebenbild der Jagdgöttin Artemis<sup>33</sup> wiederzuerkennen ist.

Die rituellen und kultischen Gesten, die Heliodor hier umspannt, dienen lediglich dazu Charikleia und Theagenes in all ihrer Pracht, Glanz und Schönheit gegenüberzustellen, um sie beim Höhepunkt der Feierlichkeiten – im Geiste – zu vereinen.

---

<sup>30</sup> Vgl. [http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/ringvorlesungen/romane\\_antike\\_19jh/Heliodor\\_Aithiopika.pdf](http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/ringvorlesungen/romane_antike_19jh/Heliodor_Aithiopika.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>31</sup> Vgl. [http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/ringvorlesungen/romane\\_antike\\_19jh/Heliodor\\_Aithiopika.pdf](http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/ringvorlesungen/romane_antike_19jh/Heliodor_Aithiopika.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>32</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 80

<sup>33</sup> Ebda S. 85

Dies erfolgt dann am Ende der Prozessionskulte durch den Blickkontakt kurz vor Entzünden des Opferfeuers – was die metaphorische Bedeutung des „voneinander entflammt sein“ zusätzlich verstärkt. Heliodor lässt diesen Blickkontakt auf folgende Weise „in Szene setzen“: [...] Theagenes holte das Feuer. Da wurde [...] durch den Vorgang, der sich jetzt abspielte, klar, [...] dass die Seele etwas Göttliches und von Uranfang Verwandtes ist. Denn in dem Augenblick, in dem die beiden jungen Menschen sich ansahen, liebten sie einander, als ob die Seele bei der ersten Begegnung die verwandte Seele erkannt hätte und auf das zustützte, was ihr von Rechts wegen gehörte. Zuerst standen sie noch regungslos, wie betäubt. Zögernd reichte sie ihm die Fackel, zögernd nahm er sie. Lange und unverwandt blickten sie sich in die Augen, als ob sie sich schon früher gekannt oder gesehen hätten und es sich nun in das Gedächtnis zurückriefen. Sie lächelten leicht, verstohlen, nur ein Schimmer in den Augen verriet es. Dann erröteten sie, als schämten sie sich des Vorgangs, dann wieder – in der tiefen Erregung des Herzens – wurden sie blaß. Mit einem Wort, ihre Mienen wechselten in der kurzen Zeit fortwährend den Ausdruck. Die Veränderungen in Gesichtsfarbe und Blick verrieten ihre innere Bewegung. [...] Als Theagenes sich endlich geradezu gewaltsam von dem Mädchen losriß, die Fackel an den Holzstoß legte und den Altar in Brand setzte, war der feierliche Umzug zu Ende. [...] <sup>34</sup>

Man spürt hier mit welcher Sorgfalt und Intensität Heliodor dem Liebesgefühl und Liebeswirr der beiden Bedeutung zumisst. Sowohl Theagenes als auch Charikleia sind dabei die zwei bestimmenden Attribute sowie der eigentliche narrative Höhepunkt der Opferprozession in Delphi.

Wie nun Heliodor den Opferzug bis zu diesem „visuellen“ Höhepunkt beschreibt, zeigen die vielen rituellen, kultischen Andeutungen aber auch Gottesdarstellungen denen Theagenes und Charikleia „ihr Äußeres“ übertragen.

Die Initiation diese ganzen Ritus geht vom Beginn der Prozessionsfeierlichkeiten aus, als Charikleia an einem Festzug teilnimmt, der alle vier Jahre zur Zeit der pythischen Spiele in Delphi abgehalten wurde.<sup>35</sup> Anderson merkt hier an, dass Heliodor bei der Ausgestaltung dieser Opfergewohnheiten seine Freude gehabt haben muss: [...] „Heliodorus for his part concentrates on the magnificence of the procession at Apollo’s festival in Delphi, which he

---

<sup>34</sup> Ebda. S. 88-89

<sup>35</sup> Vgl. Slawik, Johann. *Die Darstellung der Charikleia in den Aithiopika des Heliodor von Emesa*. Wien: Dipl.-Arbeit 1992. S. 10

catalogues with amazing insistence – only to make the couple fall in love while others are preoccupied with religion.“ [...] <sup>36</sup>

Mit dem Vergöttlichen der beiden Hauptakteure, Theagenes und Charikleia, kreierte Heliodor eine metaphysische Ebene, in der die Lobpreisung der Götter beim Opferritual zugleich auch auf die in der Prozession agierenden Theagenes und Charikleia zufällt.

Das verdeutlicht sich dadurch, da beide in ihren äußeren Attributen den Zwillings-Göttern Apollon und Artemis gleichen. Zu den vergöttlichenden Attributen wird später in Kapitel IV eingegangen. Die Brandsetzung des Opferfeuers veranschaulicht auch hier ein kultisches Detail, nämlich, dass gerade Theagenes, als künftiger Heliospriester, mit der Opferfackel die Scheite in Brand setzt. Hier wird laut Merkelbach die kultische Bedeutung des von der Sonne stammenden Feuers verdeutlicht. <sup>37</sup> Die überirdische Komponente, die hier klar wird, dass Theagenes, als „Sohn des Helios“, der Sonne, das Feuer für das Opferfest entzündet.

Interessant ist daher auch der Zeitpunkt der „schicksalhaften Begegnung“ zwischen ihm und der Charikleia. Diese vollzieht sich erst dann als beide in ihrer „göttlichen Gestalt“ gegenüberzutreten. Theagenes als ein Abbild des Apollon und Abkömmling des Sonnengottes Helios, sowie Charikleia, die zum einen die Attribute der Jagdgöttin Artemis trägt, aber auch das menschliche Abbild der Selene repräsentiert.

Bis es allerdings zur dieser Begegnung zwischen den beiden kommt, breitet Heliodor dem Leser einen Fundus ritueller Fassaden – eines antiken Opferfestzugs – aus. Einer Prozession in all ihren Abschnitten und unterscheidenden Funktionen teils bis ins Detail, die dem Lesenden ein gutes Gefühl vermitteln, wie diese Opfer und Riten in Griechenland vollzogen sein könnten.

---

<sup>36</sup> Slawik, Johann. *Die Darstellung der Charikleia in den Aithiopika des Heliodor von Emesa*. Wien: Dipl.-Arbeit 1992. S. 10

<sup>37</sup> Vgl. Slawik, Johann. *Die Darstellung der Charikleia in den Aithiopika des Heliodor von Emesa*. Wien: Dipl.-Arbeit 1992. S. 12

### III. THEATRALITÄT

#### III.1. Ursprünge

Die Natur des Nachahmens ist im Menschen angeboren, um auf diese Weise Erfahrungen zu sammeln und neue Erkenntnisse zu erlernen. In seiner „Poetik“ schildert der griechische Philosoph und Dichter Aristoteles, dass gerade diese Kunst und Kultur des Nachahmens den Menschen von allen übrigen Lebewesen unterscheidet. Dieser ist in einem „besonders privilegierten“ Sinne befähigt, seine ersten Erfahrungen durch diesen Drang der Nachahmung zu erwerben. Mit Freude und Spaß lernt der Mensch die Welt für sich zu entdecken und kennen, den Aristoteles eine allgemeine Erfahrungstatsache des Menschen zugrunde legt. So geht er davon aus, dass der Mensch sich von all jenen Dingen absondert, die dieser in seiner alltäglichen Realität und Wahrnehmung nur ungern aufnimmt. Seien es Bilder, Eindrücke oder schlicht Gefühle, die beim Betrachter Ekel, Abscheu aber auch Furcht oder Lust anregen. Deren Ursache findet Aristoteles in den Erfahrungs- und Anlernungsdrang des Menschen.

Wie man aus Aristoteles' Poetik weiß, bereitet das Lernen nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den „übrigen“ Menschen.<sup>38</sup> Hinter diesem Anstoß liegt schlicht der Grund für einen Erfahrungszuwachs, der sich beispielsweise aus dem Betrachten von Bildern ergeben kann. Mit ein Motiv für diese Erkenntnisgewinnung ist das lustvolle Lernen und Erkennen abstrakter Gestalten in einem anderen – eben realitätsentfernten – Zustand, der neben der spielerischen Wissensaufnahme auch die im Menschen angeborene Neugier erwecken kann. So kann es für den Betrachter durchaus ein Vergnügen sein, wenn ein Gegenstand ins Auge fällt, den man noch nie erblickt hat. Dabei können unterschiedliche Eigenschaften und Charakteristika dieses Gegenstands eine bedeutende Rolle spielen, die als Folge davon unsere Neu- und Wissbegier anreizen. Diese Aufnahmefähigkeit abstrakter Formen in einem erkenntnisvollen neuen Zusammenhang dient, laut Aristoteles, als Abfolge jeglicher Form einer Nachahmung. Aristoteles geht davon aus, dass solche Nachahmungen in drei unterschiedlichen Formen auftreten können: nämlich Erstens, hinsichtlich des Gegenstands, Zweitens der Art und Drittens des Mittels. In diesem Zusammenhang ist der Gegenstand somit das Repräsentierte, die Art wäre die Repräsentationsweise und das Mittel, als letzter Zusatz, dann das verwendete Material.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Vgl. Aristoteles. *Poetik* (Griechisch/Deutsch). Stuttgart: Reclam, 2003. S. 11

<sup>39</sup> Vgl. Hart Nibbrig, Christiaan L., *Was heißt Darstellen?*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994. S. 20

### III.2. Nachahmung

Die Mimesis, wie Aristoteles die Nachahmung der Dichtkunst in seiner „Poetik“ umschreibt, bezieht sich in seinem Fall auf diese drei wesentliche Punkte. Nämlich auf die Nachahmung von Menschen, der Gegenstände sowie der Mittel. So meint Aristoteles, dass die Nachahmenden handelnde Menschen imitieren. Diese können, müssen aber nicht zwangsläufig gut oder schlecht sein. Allerdings teilt Aristoteles den Menschen in diese zwei Kategorien ein, da sich alle Menschen, was den Charakter angeht, durch Güte oder Schlechtigkeit auszeichnen. Folglich lassen sich laut der „Poetik“ Handelnde nachahmen, die entweder über bessere oder schlechtere Eigenschaften verfügen, als dies dann tatsächlich der Fall ermöglicht. Im anderen Fall können die Menschen gerade so imitiert werden, wie sie eben sind, wodurch eine differenziertere Auswahl von menschlichen Charaktereigenschaften zum Vorschein kommt. Diese unterschiedlichen Erscheinungsformen spiegeln sich in der Nachahmung wieder, wie Aristoteles in seiner „Poetik“ schildert. So soll Polygnot schönere Menschen, Pauson hässlichere, Dionysios ähnliche abgebildet haben. Von Homer ist bekannt, dass er bessere Menschen nachahmte, Kleophon dem Menschen ähnliche und Hegemon von Thasos, vor allem für seine Parodien bekannt, sowie Nikochares, der Verfasser der *Deilias*, sich an schlechteren Abbildern anlehnten.<sup>40</sup> Dieser variierende Zugang zur Nachahmung des Menschen ist mit einer der Gründe für die Begriffsbildung der Tragödie wie auch jener der Komödie. Laut aristotelischer Auffassung sucht so etwa die Tragödie bessere Eigenschaften des Menschen zur Nachahmung aus, während die Komödie die schlechteren Merkmale bevorzugt. In beiden Fällen muss jedoch gesagt werden, dass die Charakteristika der Nachahmenden sich deutlich von der Wirklichkeit abheben. Nun bezeichnet Aristoteles den Gegenstand als ein Objekt der Nachahmung. Seiner Meinung nach ist es so durchaus legitim, „mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen“. So lässt sich die Nachahmung auf unterschiedliche Arten rekonstruieren, die sich verschiedener Zugänge bedienen kann. In ihrem wahren Kern betrachtet, sind diese variierenden Herangehensweisen an die Nachahmung jedoch nichts anderes als abstrakt gehende Formen einer Wirklichkeitserfahrung. Man bedient sich repräsentativer Mittel, sofern man eine der Methoden für die Nachahmung ausgesucht hat, um in einer abgeänderten bzw. angepassten Wirklichkeit Handlungen nachzustellen. Diese Ästhetik einer Darstellungsform geht nun systematisch davon aus, dass Menschen, Gegenstände oder allerlei andere Mittel nachgeahmt bzw. nachempfunden werden.

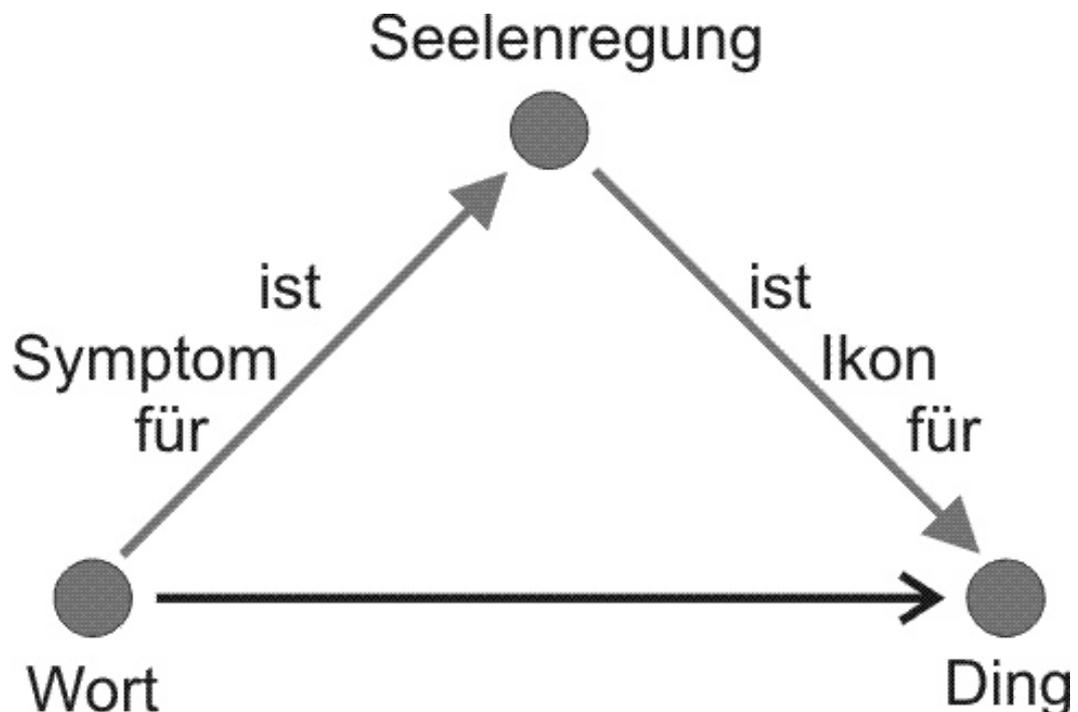
---

<sup>40</sup> Vgl. Aristoteles. *Poetik* (Griechisch/Deutsch). Stuttgart: Reclam, 2003. S. 7-9

Somit ist diese Darstellung der Wirklichkeit in ihrer eigentlichen Prägung nichts anderes als ein Repräsentationsmodell in dem ein spezifisches Muster, ein abstraktes System zur Geltung kommt, nämlich die Semiotik.

### III.3. Problematik des Repräsentationsbegriff

Die in allen Wissenschaften anzufindende „Lehre der Zeichen“ gilt als die Grundlage der Zeichentheorie mit der sich bereits Aristoteles aber auch sein Lehrer Platon beschäftigte. Der philosophische Grundsatz welcher hier durchdringt, geht von der Begrifflichkeit aus, dass die Welt ihre Schöpfungs- und Bedeutungskraft in Gegenständen, Ereignissen sowie unterschiedlichen Sachverhalten wiederfindet. Aristoteles leitet aus dieser Vorstellung eine Ordnung ab, die als „Semiotisches Dreieck“ selbst heute noch u.a. im medienwissenschaftlichen Diskurs eine hohe Stellung einnimmt.



In seinem semiotischen Ansatz geht Aristoteles davon aus, dass das Wechselspiel zwischen einem Wort und einem Gegenstand aus einem übergeleiteten Empfinden entsteht, d.h. einem Anzeichen für eine Gemüts- bzw. Seelenregung. Diese Empfindungsgabe kann als Überleitung, als ein Ikon, zum Ding dienen, die diese Zeichenrelationen festsetzen. Was nun genau unter einem Ikon zu verstehen ist, wird sich uns später in einem anderen Zusammenhang erschließen. Diese Schwelle der Empfindsamkeit wird während des Verarbeitungsprozesses von inneren, wie auch von äußeren Arbeitsschritten bestimmt, die unsere Wahrnehmung in ein passives und aktives Vermögen unterteilt.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Vgl. Ermano, Andrea. *Substanz als Existenz*. Hildesheim: Olms Verlag 2000. S. 37

Nun kann man davon ausgehen, dass die Aufnahmefähigkeit verschiedener Sinneseindrücke unserer Wahrnehmung durchgehend aktiv bleibt, doch fällt der Prozess passiv aus. Da der tatsächlich aktive Teil dieser Begrifflichkeit erst mit dem Ahmen, Überlegen bzw. Handeln folgt. Die am Anfang aufgenommenen Einflüsse gehören zum passiven Part der menschlichen Rezeption und erklären in ihrem ontologischen Verständnis den Verarbeitungsprozess menschlicher Seelenregung.

Sofern nun der menschlichen Einbildungs- und Schöpfungskraft keine Grenzen gesetzt sind, ist der Mensch beherrscht von vielfältigen Sinneseindrücken. Diese lassen sich ihm in erster Linie visuell vorzeichnen, was nun automatisch nicht bedeuten soll, dass diese nur auf solche Weise ihre Wirkung finden können.

Dem Menschen ist die Befähigung gegeben Gegenstände oder Sachverhalte in Bildern zu erstellen, um sich so im wahrsten Sinne des Wortes „sein eigenes Bild zu machen“. Die Funktionalität gedanklicher Sinneseindrücke und Wahrnehmungen ist neben ihrer ontologischen Gliederung, zusätzlich geprägt von einem Regelwerk der Kombinationen und Entschlüsselungen.

Diese Mechanismen der Decodierung beruhen auf einem System von Codes, die zum Teil der Repräsentationstheorie zählen und verschiedene Funktionen – gleichzeitig – ausüben können. Die Begrifflichkeiten was einen Code ausmacht, gehen auseinander.

Allgemein kann man sich unter einem Code am ehesten, ein Regelwerk zur Entzifferung und Kombination von repräsentierenden Zeichen verstehen.<sup>42</sup> Gewöhnlich bedürfen sie einer Art sozialer Übereinkunft um so einem System Legitimität zu verschaffen. Die Existenzberechtigung so eines Systems liegt also auf einer Vereinbarung, die nur einmal getroffen wird und sich nicht jeden Augenblick unter einer anderen Parameterordnung „neu verhandeln“ lässt.

Ist das Werk nun einmal besiegelt, entstehen Möglichkeiten neuer Repräsentationsformen, die in diesem codisch-systematischen Kontext ihre Daseinsberechtigung finden und für alles Erdenkliche stehen können. Im folgenden Sinne kann also mit so einer Codierung auch die Repräsentationsfaktoren festlegen wie:

---

<sup>42</sup> Vgl. Hart Nibbrig, Christiaan L., *Was heißt Darstellen?*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994. S. 20

[...] Die Entscheidung, A für B stehen zu lassen, eröffnet in der Regel sogar einen ganz neuen Bereich von Repräsentationsmöglichkeiten: B wird zu einem geeigneten Kandidaten, um C zu repräsentieren und so weiter. [...]<sup>43</sup>

Nachdem nun im vorangegangenen Teil Aristoteles' drei Formen der Nachahmung besprochen wurden, kommt nun die Begrifflichkeit des Aristotelischen Mittels zum Tragen, das eben als das jene Code verstanden werden kann.

Nun hat jedes dieser Codes in ihrer Untergliederung eigene Genres bzw. andere Formen der Stilrichtung, welche als weitere spezifische Merkmale dazu dienen sich als differenzierte, abstrakte und komplexe Regelwerke bis in das kleinste Detail abzuheben. Solche sogenannten „Mini-Codes“ werden als Konventionen sichtbar, die sich auf ein kleines Detail von einem Code abgrenzen, nämlich dem Unterschied zwischen einem Medium und einem Genre. So ist es für eine nähere Analyse der Repräsentation von entscheidender Bedeutung nach welchen Kriterien selektiert wird und welcher Bezug sich zwischen dem repräsentierenden Material und dessen Nachahmung abspielt.

Wie bereits erwähnt muss nun für ein Repräsentationsmodell eine Vereinbarung gefällt werden, was aber zu einer vorangehenden Frage führt, wie solche Übereinkünfte überhaupt abgeschlossen werden. Die Kennzeichen für eine Repräsentation solcher Art, werden in der Semiotik unter verschiedenen Typen gestellt. Wie schon bei Aristoteles' Methoden der Nachahmung werden nun auch in der Semiotik typologische Muster aufgegriffen, welche die Repräsentationsbeziehungen näher definieren.

Diese werden für gewöhnlich als „Ikon“, „Symbol“ und „Index“ bezeichnet:

- **Ikon:** Unter einem Ikon versteht man die Ähnlichkeit von Zeichen und bezeichnetem Gegenstand, der als Wahrnehmung greifbar wird. In ihrer Erscheinungsform sind Ikonen eine Form von Zeichen, die entweder dem erwähnten Gegenstand entsprechen oder diese auch nachahmen können. Die Mimesis versteht darunter den Bezug zwischen einem Zeichen mit Einbindung unserer Wahrnehmung, die auch durch Erfahrungen abgeleitet sein können.

---

<sup>43</sup> Hart Nibbrig, Christiaan L., *Was heißt Darstellen?*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994. S. 20

- **Index:** Im Vergleich zum Ikon, behandelt das Index eine kausale Beziehung zwischen dem Zeichen und bezeichnetem Gegenstand, das als ein Ereignis wahrgenommen wird. Ferner können Indexes als Abbilder von Ereignissen erkannt werden, die auf das Zeichen zurückführen.
- **Symbol:** Im Gegenzug zum Index kann man die Zusammensetzung des Symbols als eine wirklich entfachte Beziehung zwischen Zeichen und bezeichnetem Gegenstand aufgreifen. Das Symbolische wirkt sich reflexiv auf unser sozio-kulturelles Denken aus. Sie sind Vereinbarungen von Zeichenmustern, die durch kulturelle Schemata und konventionelle Prägungen ihren Bezug zur metaphysischen Wirklichkeit finden.

Diese Formen unterschiedlicher Repräsentationsbedingungen bzw. -beziehungen unterstreichen das variierend und zugleich das differenziert aufgeschlossene Abbild der menschlichen Vorstellungskraft. Sie sind aber auch Parameter eines Wechselspiels in der die Repräsentation unter verschiedenen Beziehungen zur Entfaltung kommt. So kann so eine Darstellung entweder nur eines oder alle drei Repräsentationsmuster aufweisen.

Diese unterschiedlichen Aufwartungen der Repräsentation sind nun in der Semiotik zeitlichen, soziologischen wie auch gesellschaftlichen Umwälzungen untergeordnet, die den Repräsentationsbegriff immer wieder in Frage stellen können. Sie sind aber auch Auswirkungen von Veränderungen, die den Begriff ausweiten, einschränken bzw. auflösen oder ersetzen können.

Es ist nicht verwunderlich, wenn „der langen Tradition der Erklärung mittels Repräsentationsbegriffs eine ebenso lange Tradition des Unbehagens und der Unzufriedenheit mit diesen Begriffen gegenübersteht“<sup>44</sup>.

Die folgenden Zusammenhänge verdeutlichen die allgemeine Problematik des Repräsentationsbegriffs. So galt bereits für Platon die gängige Auffassung, dass beispielsweise die Literatur selbst eine Form der Repräsentation des Lebens sei. Unter der Berücksichtigung, dass Platon, heute würde man sagen, eine theaterkritische Haltung vertrat, waren für ihn Repräsentationen lediglich ein Ersatz von Dingen, derer sich der Mensch entledigen musste.

---

<sup>44</sup> Vgl. Hart Nibbrig, Christiaan L., *Was heißt Darstellen?*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994. S. 22

Dies war u.a. mit ein Grund warum er sie aus seiner Theorie vom „idealen Staat“ trennen mochte. Seiner Ansicht nach waren solche Abbilder falsch und trügerisch, die beim Menschen Gefühlsausbrüche verursachen können. Platons Lehre nach können solche emotionelle Schwankungen schlechte Eigenschaften eines jeden hervorkehren und so „zur Nachahmung des Bösen anregen“<sup>45</sup>. Die einzige Möglichkeit auf Repräsentationsformen zurückzugreifen, sah Platon in ihrer Überschaubarkeit. Unter der Berücksichtigung einer sogenannten Überwachung waren Repräsentationen für ihn zu solchen Bedingungen legitim und zulässig. In der anthropologischen Kulturgeschichte nehmen Repräsentationsformen schon seit der Antike eine wechselhafte Bedeutung zwischen Verboten und Konventionen auf. Hart Nibbrig greift die aktuell geläufige Meinung auf, dass Repräsentationen schon seit je her einem Postulat von Ge- und Verboten unterwiesen sind. Das zeigt sich in verschiedenster Weise an die man sich – auf jeden Fall – gesellschaftlich halten muss:

Aus diesen sozialen Übereinkünften weiß man, dass auch Restriktionen dazu gehören, wie das Verbot von Götzenbildern, das Verbot, den Namen Gottes zu schreiben oder auszusprechen sowie die Tabuisierung jedweder menschlichen Darstellung.<sup>46</sup> Diese Formen der Einschränkungen sind somit aber auch ein Nachweis von Barrieren bzw. Grenzlinien, die eine übergreifende Trennung zwischen Wirklichkeit und ihrer Nachahmung einforderten. Etwas komplexer dazu fällt daher die Vorstellungs- und Darstellungsästhetik der alten Griechen aus, deren Götterwelt lebendig wie sie selbst war und auf der Erde verweilte. Die Götter wohnten, so glaubten die Griechen auf dem Berg Olymp, in menschlicher Gestalt umhüllt, mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet, waren sie allgemein präsent. Der Repräsentationsritus fällt also mit der Vorstellungs- und Darstellungsästhetik zusammen. Doch auch hier, so scheint es die eine oder andere Ausnahme gegeben zu haben. Den von den Griechen gefürchteten „Gott der Totenwelt“ Hades wagten sie gar nicht abzubilden, obwohl Tempelkulte um seine Göttlichkeit und Persona fast überall in Griechenland nachgewiesen sind. Dieses unerschlossene Bild führt zur Annahme zurück, unter welchen Beschränkungen Repräsentationsformen zulässig werden, d.h., ob ihre Darstellungsmuster soweit abgeändert werden, dass sie dennoch „repräsentationsfähig“ bleiben. Hart Nibbrig leitet davon ab, dass die Repräsentation unter zwei Fällen Einschränkungen unterliegen kann: nämlich hinsichtlich ihres Gegenstands oder ihres Empfängers.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. Ebda. S. 22

<sup>46</sup> Vgl. Ebda. S. 22-23

<sup>47</sup> Vgl. Ebda. S. 23

Bei den Griechen waren Repräsentationen und Darstellungen klaren dramatischen Konventionen untergeordnet. Diese gestatteten zum Beispiel auf der Bühne die Wiedergabe gewalttätiger Ereignisse oder Vorfälle, jedoch unter keinen Umständen ihre idente Darstellung oder Rekonstruktion. Um diesen „Zensurmaßnahmen“ nachzukommen, werden die Nachstellungen entweder spezifiziert oder es wird erneut eine Übereinkunft getroffen, welche Dinge „zumutbar“ und welche „nicht zumutbar sind“. Insofern kommt dabei der Gedanke zum Tragen, dass die Formen der ästhetischen Repräsentationsproblematik an politischen und sozialgesellschaftlichen Normen bzw. Konventionen klaffen. Es macht aber auch bewusst, dass die dargestellte Wirklichkeit u.a. auf der Bühne somit durch den Stempel einer ideologischen Prägung erneut eine andere Wirklichkeit erzeugt, als in ihrem originären ideologiefreien Inhalt zunächst angedacht.

Umso unzulänglicher wird die Tatsache, dass die symbolische, ikonische oder indexielle Repräsentationsform nicht dem Muster einer Wirklichkeit entspricht, die man letztendlich erfahren möchte. So reicht das menschliche Bewusstsein so weit hin, wie der Mensch seine Umwelt wahrnimmt.

Das lateinisch allgemein bekannte „Cogito ergo sum“, zu deutsch „Ich denke, also bin ich“ ist ein interessanter Leitsatz des französischen Philosophen René Descartes, der die Wirklichkeitserfahrung durch das Denken assoziiert. So wird das Bewusstsein generiert, dass Wahrnehmung auf unterschiedliche Initiationsquellen zurückführen kann, ob das Denken in Bezug auf das Erfühlen bzw. auf das Erfahren zwangsläufig ein anderes Wahrnehmungsmuster erzeugt, bleibt fraglich. Denn jedwede Wahrnehmung kann als eine Wirklichkeitserfahrung hin- bzw. angenommen werden. Wie intensiv und stark dabei ein etablierter bzw. sozio-kultureller „abgesprochener“ Habitus der Wirklichkeit geltend gemacht werden kann, ist eine andere Frage. Die Wahrnehmung, in ihren unterschiedlichen Kategorien, ist ihrerseits gewissen Originären zugeordnet, die sich wie bei Descartes auch bei seinem deutschen Kollegen Nietzsche durch das Denken ausdrückt. Letzter genannte soll den Vorschlag geäußert haben, im Verlauf einer diskursiven Themenauseinandersetzung, dass „ich denke etwas“ aus der Philosophie zu streichen und durch „es blitzt“ zu ersetzen.<sup>48</sup> Seine Auffassung der Wahrnehmung rührt aus dem Sinn, dass unterschiedliche Sinneseindrücke aus verschiedenen Spektren zu einem festen Punkt einer bestimmten Wirklichkeit führen.

---

<sup>48</sup> Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus. *Ereignis: Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung; Anspruch und Aporien*. Bielefeld: Transcript 2003. S. 15

Indem er das Denken durch das Blitzen ersetzt, greift und hinterfragt Nietzsche zugleich einen Wahrnehmungsprozess, den er in einer theologischen Auseinandersetzung mit dem Glaubens- und Wahrnehmungsprinzipien der alten Griechen zu einer neuen Bedeutung führt.

Das „Blitzen“, als ein „Ereignis“ einer göttlichen „Gewalt“<sup>49</sup>, die im Glaubensleben antiker Griechen nur dem Göttervater Zeus obliegen konnte. Der sogenannte „Geistesblitz“, der den griechischen Mathematiker und Physiker Archimedes von Syrakus, ereilte, und diesen aus Entzückung über die Entdeckung des Auftriebsprinzips in seiner Badewanne veranlasste, nackt auf die Straße zu rennen und „Heureka!“ – „ich hab’s gefunden!“ – zu rufen, ist nur ein – antikes – Beispiel über die Entwicklung eines Ereignisses. Es ist aber auch ein Beweis für die Annahme, dass dem Denken, das Wohlwollen der Götter vorausgegangen sein muss. Der Verstand als Stütze des Glaubens oder seinesgleichen, bleibt eine hypothetische Mutmaßung. Was jedoch verdeutlicht wird, ist der Umgang der Griechen mit dem Verstand und der Geistesfähigkeit, die wenn nicht zumindest aus einer gewissen Frömmigkeit zukommt, sodann gerade diese auf solche Weise bestätigt. Insofern bekommt Friedrich Kittlers Annahme, dass „höchster Gott der Griechen“, „ein Ereignis“ gewesen sein muss, eine ganz neue Bedeutung.<sup>50</sup>

### **III.4. Das Ereignis**

Das Ereignis, in seiner theaterversierten Auffassung ist eine unikate Angelegenheit. In seiner fundamentalen Begrifflichkeit ist ein Ereignis, ein „Happening“, das einmalig ist, welches eine Besonderheit aufweist, die für vor- und nachhaltige Veränderungen sorgen kann. Man geht davon aus, dass ein Ereignis an eine Wahrnehmung gebunden ist, somit an einer umwälzenden Veränderung geknüpft sei.<sup>51</sup> Dieses muss nun aber schematische Voraussetzungen erfüllen, bevor es überhaupt als Ereignis gewertet werden kann. Denn vielfach hängt das Prozedere zur Entwicklung eines solchen Happenings davon ab, wie sich dieses Ereignis bemerkbar macht. Im Zusammenhang mit dem undefinierten Überbegriff „Ereignis“, kann alles als ein Ereignis gewertet werden, selbst das Umfallen des berühmten Reissacks in China.

Wenn also das Ereignis allgegenwärtig und dauerpräsent ist, worin liegt dann das Qualitätsmerkmal für das „wahre Ereignis“. Der US-Philosoph Willard van Orman Quine geht davon aus, dass das Ereignis einer spezifischen Begrifflichkeit bedarf.

---

<sup>49</sup> Vgl. Ebda. S. 15

<sup>50</sup> Vgl. Ebda. S. 15

<sup>51</sup> Vgl. Ebda. S. 14

Seiner Meinung nach hängt diese Erfahrung von soziokulturellen Gebilden ab, ob nun ein Ereignis individuell oder als Kollektiv erfahren wird.

Diese unterschiedlichen Wahrnehmungsmuster bedingen das ontologische Bewusstsein, indem die phänomenologische Erfahrung zum Tragen kommt.

Die nun folgende Vermutung, dass Ereignisse sich als Veränderungen, als Wendepunkte – eines zielgeraden Spektrums – bemerkbar machen, zeigt sich als Trugschluss.

Eine sogenannte Happening-, Event- oder Aktionskunst ist ein künstlerisches Ereignis, indem ästhetische und artifizielle Merkmale einen Sonderstatus erschaffen, initiiert durch künstliche und künstlerische Mittel. Sie ist Anlass für die Installation eines Ausnahmestands, der in einem bestimmten Rahmen als Ereignis wahrgenommen wird. Dabei gelten jeweils die Regeln der festgelegten Wahrnehmungsschemata, die eine dem Rahmen entsprechende Wirklichkeit erzeugen – können. Solche verkünstelten Ereignisse sind Existenzgrundlagen für Scheinwelten, die sich im Nimbus – einer Nachfrage nach Unterhaltung – übertragen lassen: ob nun Theater, Film oder virtuelle Räume, die sich seinem Betrachter – heute per Internetkabel – erschließen, sind Ausbrütungen eines Verlangens, das seit eh und je die Menschen beflügelt. Nämlich dem Bedürfnis nach einem Ereignis, einem Erlebnis, das diesen aus seinem „normalen Leben“ sowie alltäglichen Handlungsgefüge herausholt. So kann man nun von der Annahme ausgehen, dass Ereignisse (re)produzierbar sind und diese mehr oder minder festgelegte Handlungsabläufe „durchspielen“.

### **III.5. Das Ritual**

Im Ergebnis erhalten solche wiedergebenden Handlungsabläufe einen rituellen Charakter, aus deren einzelnen Abfolgen sich – im kontextuellen Verständnis – eine vorausschaubare Aktion ergibt. Dieses sogenannte Ritual ist ein Charakteristikum bei der Wahrnehmung wiederholender Riten und Handlungen, die man im religiösen Gebrauch hinzuziehen muss. Kotte formuliert ein weiteres Kriterium für das Ritual heraus, so weist er auf einen grundlegenden Mythosbezug („Dromenon“) hin.<sup>52</sup> Der Vollzug eines Rituals ist durch Regeln gekennzeichnet, ohne deren Einhaltung, laut Kotte, die Wirkung des Vorgangs in Frage steht. Eine verstärkende Wirkung erhält das Ritual durch eine zusätzliche „Dramatisierung“, die die Abläufe gliedert, Wechsel und Steigerungen vorsieht und durch Inszenierung, die eine formale Einheitlichkeit schaffen.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Vgl. Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verl. 2005. S. 159

<sup>53</sup> Vgl. Ebda. S. 159

Allgemein versteht man darunter, wenn religiöse Handlungen, zu einer bestimmten Gelegenheit in gleicher Weise vollzogen werden.<sup>54</sup> Gewöhnlich sind solche Abläufe durch bestimmte Traditionen normiert, die sich bei den Teilhabenden als kultischer Gestus eingesittet hat. Dabei werden auch körperliche Ausdrucksformen wie Gesten und Tanz, Worte, Musik, Gesang sowie eigens für den Anlass angefertigte oder bereitgestellte Gegenstände genutzt.<sup>55</sup> Diese Formen „ritueller Gesten“ können dabei integrativ agieren, in dem sie entweder von einer Einzelperson oder von Menschengruppen vollzogen werden. Auch zählt die Wahrnehmungsperspektive eines Einzelnen davon ab, ob dieser als Agierender oder als Schauender am Ritual teilnimmt.<sup>56</sup>

Die Herkunftsbedeutung des Ausdrucks „Ritual“ oder „Ritus“ leitet sich ab aus dem lateinischen Wort „ritus“, dass mit „Sitte“ oder „Gebrauch“ übersetzt wird. Der Gebrauch dieses Nomens wird gewöhnlich in der Juristen- oder Sakralsprache genutzt. Für die alten Römer brachte der „Ritus“ das Verständnis mit auf, einen Akt in einer festgelegten Form auszuführen. Ein entsprechender Nachweis lässt sich beim römischen Gelehrten und Politiker Cicero finden. Bei ihm [...] heißt ritus denn auch: *mos comprobatus in administrandis sacrificiis*, also die anerkannte Weise, Opfer darzubringen. *Ritualis* ist demnach, was zum Ritus gehörig ist. Cicero erwähnt auch die *libri rituales* (Ritualbücher) der Etrusker, die zur Opferschau verwendet wurden. [...]<sup>57</sup>

Eine andere Deutung erkennt man heute aus dem heutigen christlichen Kontext heraus, das den Ritus als Gesamtheit von sichtbaren, gottesdienstlichen Handlungen auffasst. Im weitestgehenden Sinn ist damit der „liturgische Akt“ im Gottesdienst zu verstehen, der im Vergleich mit der griechisch-römischen Sichtweise eine andere Position einnimmt. Bei beiden Deutungen ist aber zu erkennen, dass bestimmte Rituale sich dabei auf Kultakte und Zeremonien beziehen.

---

<sup>54</sup> Vgl. [http://www.pensis.net/documente/21mitschriften\\_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf](http://www.pensis.net/documente/21mitschriften_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>55</sup> Vgl. [http://www.pensis.net/documente/21mitschriften\\_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf](http://www.pensis.net/documente/21mitschriften_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>56</sup> Vgl. Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verl. 2005. S. 159

<sup>57</sup> [http://www.pensis.net/documente/21mitschriften\\_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf](http://www.pensis.net/documente/21mitschriften_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)

In der Ritualtheorie setzt sich ein Ritual aus drei verschiedenen Faktoren zusammen:

- **„Transzendenz“:** Darunter versteht man das „Überschreiten in einen Anders-Zustand“, wo beispielsweise alltägliche Gesetze und Regelungen außer Kraft gesetzt sind. So wird die Alltagswelt transzendiert, indem man während des tätigen Rituals mit einem bestimmten, nichtalltäglichen Bereich kommuniziert.<sup>58</sup> Folglich übt das Ritual somit eine transformative Funktion aus, bei dem man sich einem Ritual unterzieht, erlebt man eine Umwandlung, eine sogenannte „Transformation“.
- **„Transformation“:** Unter dieser ist eine Verwandlung zu durchgehen, die sowohl innerlich – im Bewusstsein – als auch äußerlich im Verhalten und Ausdruck – zur Geltung kommt. Der Reifungsprozess für das Ritual muss somit eine transformative Entwicklung vollziehen, damit dieses Charaktererlebnis wahr wird. Das macht sich durch „allgemeine Strukturen“ bemerkbar, was sich durch eine besondere Kleidung, Bemalung oder Segregation – Abschließung in einem bestimmten Raum – bemerkbar macht.<sup>59</sup>
- **Reduktionistische Interpretation:** Als drittes und abschließendes Charakteristikum eines Rituals ist die „reduktionistische Interpretation“ heranzuziehen. [...] Eine reduktionistische Interpretation beansprucht, daß die beherrschende Beziehungsdimension, die die Grundlage des jeweiligen Ansatzes ist, in diesem Sinne die einzige Dimension des Menschseins ist, daß alle anderen Dimensionen als spezifische Entwicklungen auf der Basis dieser Fundamentaldimension erklärt werden müssen. [...] <sup>60</sup> Erfahrbare wird diese Erkenntnis dadurch, dass es in der religiösen Ausübung, eine gesamtumfassende Wahrnehmung und Interpretation von Tatsachen gibt, die man aus religiöser Überzeugung „mittragen muss“. Dabei spielen

---

<sup>58</sup> Vgl. [http://www.pensis.net/documente/21mitschriften\\_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf](http://www.pensis.net/documente/21mitschriften_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf)  
(Zugriff: 31.05.2010)

<sup>59</sup> Vgl. [http://www.pensis.net/documente/21mitschriften\\_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf](http://www.pensis.net/documente/21mitschriften_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf)  
(Zugriff: 31.05.2010)

<sup>60</sup> Schwöbel, Christoph. *Gott in Beziehung*. Tübingen: Mohr Siebeck 2002. S. 194

andere Tatsachen und Wissenserfahrung aus dem Alltag entweder eine untergeordnete oder gar keine Rolle.

Das besonders Beachtliche an diesem Versuch ist die Verflechtung der Beziehung zwischen der Ritual- und Performanztheorie auf die sich Arnold van Gennep in „Rite des passage“ bezieht. In seinem 1909 erschienen Werk befasst van Gennep mit den Übergangsritualen, die die Lebenskrisen des Menschen begleiten.<sup>61</sup> Unter diesen Ritualen sind Situationen zu verstehen, in denen das Individuum von einem Status in den anderen übertritt. Dabei lassen sich bei diesem Übergang drei verschiedene Phasen erkennen, nämlich die:



In einer ersten Phase etabliert die Suspension der alltäglichen Umgebung den Raum der Unbestimmtheit und Ambivalenz im Rahmen einer liminalen Erfahrung bzw. Schwellenerfahrung. Die anschließende Integration, in eine neue Gruppe, ermöglicht durch das Beenden des Integrationsprozesses, die Aneignung eines neuen symbolischen Status‘.<sup>62</sup>

Für van Gennep war dieses dreiphasige Muster nicht nur die Basis des Lebenszyklus, sondern aller Rituale zugleich, die sich in allen Verfahrensprozessen überall auf der Welt finden lassen, wodurch ein Ordnungsprinzip im Chaos sozialer Beziehungen sichtbar wird. Auf Grundlage dieses Phasenschemas entwickelte der schottische Ethnologe Victor Turner ein analytisches Modell das neue Fragen über symbolische Aktionen generiert.<sup>63</sup>

Turners Ritualverständnis beginnt mit einem Bruch in den normalen Beziehungen, die zunächst durch eine Eskalierung zur Krise führt. Anschließend jedoch aus dieser Krisensituation eine „wiedergutzumachende“ Handlung „in reintegrativen Akten“ initiiert, die einen neues Statusschema etabliert. So ein Grundmoment – unter dieser Voraussetzung – nennt sich Liminalität, Antistruktur oder einfach „Communitas“.<sup>64</sup> Dieser Schwellenzustand löst laut Turner die anfängliche Struktur der Gesellschaft auf, während er gleichzeitig an der Prägung einer neuen schafft.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. Hentschel, Ingrid, Hoffmann, Klaus. (Hg.) *Theater - Ritual - Religion*. Münster: Lit Verlag 2004. S. 118

<sup>62</sup> Vgl. Ebda. S. 118

<sup>63</sup> Vgl. Ebda. S. 118

<sup>64</sup> Vgl. Ebda. S. 119

<sup>65</sup> Vgl. Ebda. S. 119

Darin sieht Turner einen Passageritus, der schließlich zum „transformativen Erlebnis“ führt. Wer diesen Passus vollzogen hat, ist dann nicht mehr als die Person zu sehen, die er vor dem Ritus repräsentiert hat, aber auch – noch – nicht zu der Person weiterentwickelt worden, die er nach Abschluss des Ritus sein wird.<sup>66</sup>

Turner bezeichnet so eine Person als „liminal personae“, die also in einem „Zwischenbereich“ während dieser Entwicklung weilt. Diese Wahrnehmungseinwirkung auf das Individuum kombiniert Turner mit dem Begriff „Communitas“. Auch hier geht es um die Abwandlung und darum, dass Riten vor allem als Prozesse wahrgenommen werden müssen. Anders als bei Liminalität geht es bei Communitas darum, welche Erfahrung, die Beteiligten im Laufe der Riten machen. Für die weitere Transformation ist die Erfahrungsmöglichkeit sehr wesentlich, denn falls es zu keiner Transformation kommt, verliert der religiöse Akt seine rituelle Bedeutung. In dem Fall, dass nun keine Transformation stattfindet, werden die Teilnehmer „nicht verändert“, hierbei handelt es dann auch nicht um einen Ritus, sondern um eine Zeremonie.<sup>67</sup>

Ein kulturanthropologischer Aspekt der hier durch Turners These zum Tragen kommt, ist die Frage wie durch Rituale eine kulturelle Erfahrung vermittelt werden kann. Dabei ortet er bestimmte Indizien, Symbole, die als kleinste Einheiten und Bedeutungsträger im Ritus erkennbar bzw. erfahrbar werden.<sup>68</sup> Turner nennt sie „storage units“, „Speichereinheiten“, die man in instrumentelle oder dominante Symbole spezifizieren kann und in vielen Ritualen einer Gesellschaft eine tragende Rolle spielen. In ihnen „speichern“ sich all jene rituellen Erfahrungswerte, die für eine Gesellschaft – als tragend – bewertet sein sollten. Durch Anwendung dieser „Instrumentarien“ ist es den Teilhabenden am Ritus möglich, sich immer wieder ihrer ethischen, moralischen oder religiösen Grundüberzeugungen zu versichern.<sup>69</sup> Zusammengefasst muss an dieser Stelle noch erörtert werden, wie rituelle Prozesse auch als diese wahrgenommen werden. Turner sieht dabei vor allem in der Dramatisierung den Ansatz für ein Prozedere, das mit einem Ritual veranschaulicht wird.

Laut seiner Auffassung sind es dann „nur noch ein paar Schritte“ zum performativen Einsatz. Turner, der mit dem Theatermacher Richard Schechner diese Evaluierung festlegt, kann sich aus dem Destillat seiner Erfahrungen auf diese Aussage berufen:

---

<sup>66</sup> Vgl. <http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf> (31.05.2010)

<sup>67</sup> Vgl. <http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf> (31.05.2010)

<sup>68</sup> Vgl. <http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf> (31.05.2010)

<sup>69</sup> Vgl. <http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf> (31.05.2010)

[...] „A ritual is a stereotyped sequence of activities, involving gestures, words, and objects, performed in a sequestered place, and designed to influence preternatural entities or forces on behalf of the actors' goals and interests.“ [...] <sup>70</sup>

Dabei scheint der wahre Gegenstand ritueller Erfahrung bereits im Fundus des menschlichen Vorstellungsvermögens zu liegen, nämlich der „Kreativität“. Sofern können diese Denkprozesse als der eigentliche Kern der späteren Fassung von Turners Ritualtheorie verstanden werden. <sup>71</sup>

### **III.6. Rituallität in der griechischen Religion**

Bei der Erforschung der Ritualtheorie und der Wiederentdeckung von Ritualen wird bewusst, wie stark sich die Themenkreise mit der Theaterarchäologie überschneiden. Der polnische Regisseur Wlodzimierz Staniewski kommentiert die Berührungspunkte damit, dass man auf diesem Forschungsgebiet auf „religiöse Geysire“ treffe, „die Kulturelles, Religiöses an die Oberfläche schleudern“. <sup>72</sup>

Trotz dieser für freien Raum lassenden Interpretation verdeutlicht sich, dass rituale Prozesse, wie Turner es andeutet, einer Dramatisierung untergeordnet sind. Ein Prinzip, das theatralische Erfahrungen möglich macht, und somit einen Themenkreis theaterwissenschaftlicher Untersuchung einbezieht, deren wesentlicher Forschungsansatz vor allem im antiken Griechenland anzutreffen ist.

Das besagte Griechenland der Antike gilt hierbei als Paradefall für eine ritualisierte Religion. Einer Aussage zur Folge ist das Ritual dementsprechend [...] „eine Abfolge von Handlungen, die im Namen oder einer Gemeinschaft ausgeführt werden und die dazu dienen, Raum und Zeit zu ordnen, die Beziehung zwischen Menschen und Göttern zu regeln sowie den menschlichen Kategorien und den sie verbindenden Beziehungen ihren Platz zuzuweisen.“ [...] <sup>73</sup> Laut dieser Auslegung dürfte das religiöse Leben im alten Griechenland strikten Ritualen untergeordnet gewesen sein. Dennoch muss man davon ausgehen, dass es bei den Griechen keinen gesamtumfassenden Begriff zum „Ritual“ gegeben haben dürfte.

---

<sup>70</sup> <http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf> (31.05.2010)

<sup>71</sup> Vgl. <http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf> (31.05.2010)

<sup>72</sup> Vgl. Hentschel, Ingrid, Hoffmann, Klaus. (Hg.) *Theater - Ritual - Religion*. Münster: Lit Verlag 2004. S. 15

<sup>73</sup> [http://www.pensis.net/documente/21mitschriften\\_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf](http://www.pensis.net/documente/21mitschriften_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)

Dagegen gilt die Vermutung, dass Riten und Rituale je nach ihrer „Gebräuchlichkeit“ zum Einsatz kamen. Eine praktische Religionsausübung der Griechen bestätigt sich nach der Auffassung, dass diese solche Rituale nach dem auffälligsten oder zentralen Akt bezeichnen.<sup>74</sup> Andererseits ist auch bekannt, dass bestimmte Rituale, vor allem Opfertierschlachtungen, nach dem Durchtrennen der Kehle des Tiers auch „sphagia“, was für „Schlachtung“ steht, genannt wurden. Zudem war der Begriff „heortai“ eine allgemeine Wortart für Feste, die gutes Essen, gute Gesellschaft und Unterhaltung bedeuteten. Man kann bei den Griechen auch die Mentalität nachvollziehen, dass eine Religion nicht nur den Glauben, sondern auch Praxis, Institutionen, verändernde Bräuche und erklärende Systeme beinhaltete.<sup>75</sup>

### **III.7. Von der Ritualität zur Theatralität**

Dieser tragende Gedanke veranschaulicht zugleich aus theaterwissenschaftlicher Perspektive, dass Rituale einen räumlich festgelegten Rahmen brauchten, damit diese vor der – zum rituellen Akt versammelten – Gemeinschaft auch präsent wurden. Die theatrale Ebene kommt erst durch einen Gestus zum Vorschein, der die am Spektakel teilnehmenden Personen von ihrem Publikum trennt. Dieser Gestus bricht gewöhnlich durch Ausdrucksformen hervor, wie bereits erwähnt, kann man durch Tanz, Worte, Musik, Gesang und für den Anlass entsprechende Gegenstände eine „Dramatisierung“ des Gezeigten produzieren.

Hier an diesem Punkt muss jedoch erörtert werden, wo die Unterscheidungsmerkmale zwischen Ritualität und Theatralität liegen. Denn wenn so zum Beispiel der Tanz als ein Merkmal des Theatralen beurteilt, bleibt dennoch die Zuordnungsform wage, denn wenn, wie Kotte erwähnt auf einer Dorfhochzeit alle tanzen, bleibt dennoch der Begriff „Tanz“ im Spektakel erhalten.<sup>76</sup> Dagegen wird ein Zug tausender Pilger zur Kaaba in Mekka, auch wenn dies ebenso als ein großes Spektakel wahrgenommen wird – mit allen Stationen und Teilhandlungen – doch als „Ritual“ gewertet.

In der langen Forschungstradition der Theaterwissenschaft bedient man sich der Inszenierungsgeschichte. Aus ihrem heutigen Entwicklungs- und Erwirkungsstand ist bekannt, dass sie sich mit den verschiedenen Inszenierungen eines Werkes – nach festgelegten

---

<sup>74</sup> Vgl. [http://www.pensis.net/documente/21mitschriften\\_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf](http://www.pensis.net/documente/21mitschriften_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf)  
(Zugriff: 31.05.2010)

<sup>75</sup> Vgl. Hentschel, Ingrid, Hoffmann, Klaus. (Hg.) *Theater - Ritual - Religion*. Münster: Lit Verlag 2004. S. 117

<sup>76</sup> Vgl. Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verl. 2005. S. 155

zeitlichen und räumlichen Parametern – auseinandersetzt.<sup>77</sup> Die hier festgelegte Konstante, auch wenn sie genügend Interpretationsraum bietet, wird als maßstäblicher Hinweis für die Entwicklung dieser Arbeit notwendig (sein). Denn der deutsche Kulturwissenschaftler Max Herrmann leitet davon seine „Rekonstruktion“-Theorie ab, die darauf basiert, dass man mit Hilfe von Quellen Inszenierungen und andere Schaudarstellung – im historischen Stile – nachstellen bzw. rekonstruieren kann.<sup>78</sup> Seiner Auffassung nach müsste man durch solche Rekonstruktionen die Herstellung verloren gegangener Leistungen nachweisen bis diese ein unmittelbares Abbild dessen abgeben. Herrmann macht es sich zur Aufgabe, eine theatralische Aufführung bis ins kleinste – historische – Detail nachzubilden.<sup>79</sup> Dieser Gedanke geht voraus, wenn Herrmanns Theorie zur Anwendung kommt. Die Problematik, die bei Herrmanns Auffassung erkennbar wird, und bereits zu seinen Zeiten umstritten war, zeigt, dass selbst seine Herangehensweise hypothetisch erdacht ist und somit keine realhistorische Rekonstruktion zulassen dürfte. Zudem wird diese Erforschung der Inszenierungs-Rekonstruktion als Selbstzweck gesehen, womit sie ihre vorrangige Bedeutung wieder verliert.<sup>80</sup> Da nun jedoch diese Form der Analyse zur Rekonstruktion einer alten Delphischen Opferzeremonie am geeignetsten ist, kann man von der Behauptung ausgehen, eine möglichst realhistorische Rekonstruktion wiederzugeben. Dabei bedient man sich der Methodik theatergeschichtliche Quellen<sup>81</sup>, laut Steinbeck, trennbar in zwei Sprachssphären:

<b>Theatergeschichtliche Quellen</b>
--------------------------------------

<b>unmittelbare in Objektsprache überliefert</b>	<b>mittelbare in Metasprache überliefert</b>
<i>Theatergebäude</i>	<i>Szenarien</i>
<i>Spielort</i>	<i>Aufführungsberichte</i>
<i>Dekorationsteile</i>	<i>Jahrbücher</i>
<i>Kostüme</i>	<i>Almanache</i>
<i>Requisiten</i>	<i>Kritiken</i>
<i>Masken</i>	<i>Theaterzeitschriften</i>
<i>Akten, Verträge, Urkunden</i>	<i>Theoretische Schriften</i>

<sup>77</sup> Vgl. Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt-Verl. 2003. S. 27

<sup>78</sup> Vgl. Ebda. S. 28

<sup>79</sup> Vgl. Ebda. S. 28

<sup>80</sup> Vgl. Ebda. S. 28

<sup>81</sup> Vgl. Ebda. S. 29

Die Differenzierung, eine quellentechnische Gegenüberstellung in „Objekt“- und „Metasprache“, zeichnet sich durch ihre Quellen aus, ob diese „mittelbar“ oder „unmittelbar“ sind. Aus der Tabelle kann man erkennen, wo die Kriterien-Unterscheidung und Zugehörigkeit einzelner Objekte fassbar ist.

Daraus folgend wird die trennungsspezifische Sprachseparation folgendermaßen begreiflich: Unter der Bezeichnung Objektsprache wird gewöhnlich die Sprache des Theaters verstanden, die Metasprache hingegen dadurch, dass diese immer eine Reflexion über die Aufführung enthält.<sup>82</sup>

Unter Berücksichtigung dieser theaterhistorischen Auslegung befasst sich der folgende Teil, Kapitel IV „Analyseobjekte in Heliodors Opferritus“, dieser Arbeit mit den Delphischen Theatralitätsobjekten und ihren Darstellungen in der „Aithiopika“.

Als Untersuchungsgegenstand für diese theaterwissenschaftlich orientierte Rekonstruktion dienen die „Orte und Gebäude“ in Kapitel IV.1., die „Opfer und Riten“ in Kapitel IV.2., „Musik, Gesang und Tanz“ in Kapitel IV.3., die „Kostüme“ in Kapitel IV.4. sowie die „Darstellungspotenziale des Apolls und der Artemis“ in Kapitel IV.5. dieser Arbeit.

---

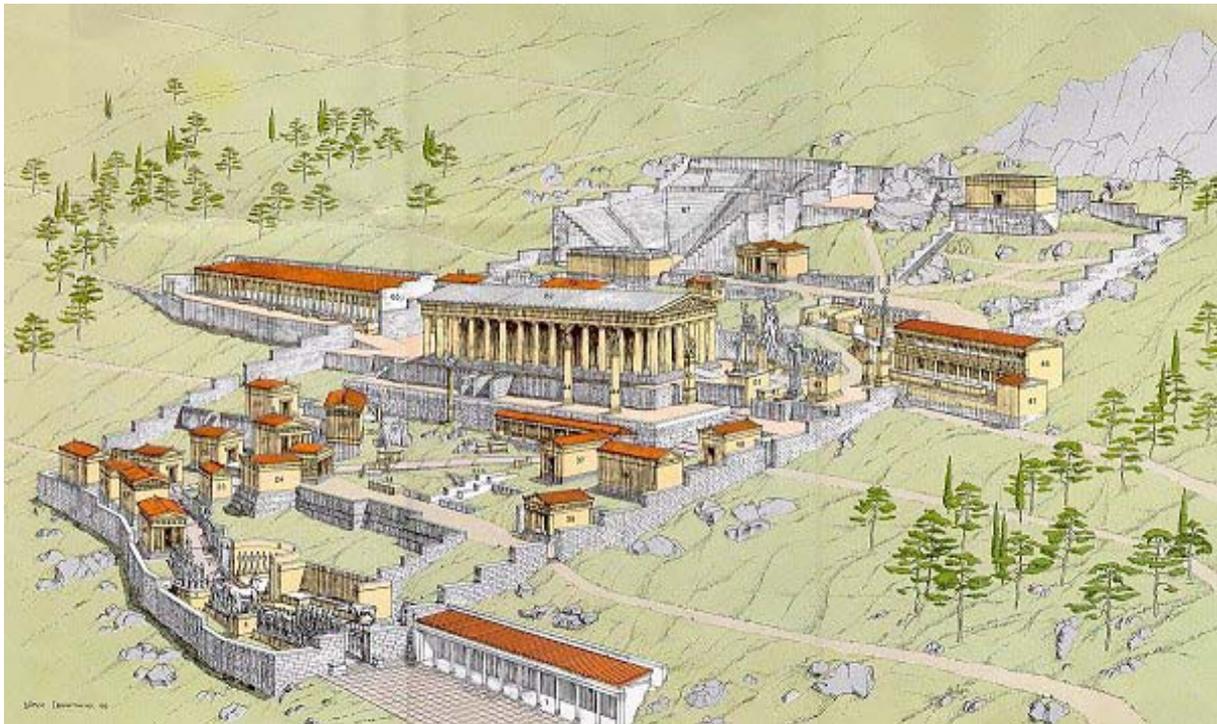
<sup>82</sup> Vgl. Ebda. S. 29

## IV. ANALYSEOBJEKTE IN HELIODORS OPFERRITUS

### IV.1. Orte und Gebäude

Um die Bedeutung und das Ansehen der griechischen Kultstätte, die Heliodor in seiner „Aithiopika“ beschreibt, besser zu verstehen, ist es wichtig sich mit dem Bild und der Vorstellung der Stadt auseinanderzusetzen. Erste wissenschaftliche Beachtung erringt die Stadt Delphi durch die archäologischen Ausgrabungen mit Beginn des 19. Jahrhunderts.

Nachdem in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts erste bescheidenere Untersuchungen erfolgten, wurde eine großangelegte Ausgrabung durch die „École Française d’Athènes“ organisiert. Diese veranlassten zu systematischeren Grabungen, die ab 1893 an der Stelle des heiligen Bezirks von Delphi durchgeführt wurden. Zuvor musste das dort angesiedelte Dorf Kastri, das an der Quelle der Kastalia stand, nach Westen verlegt werden. Den Dorfbewohnern wurden als Entschädigung durch das Französische Parlament zwei Kilometer von der ursprünglichen Stelle entfernt neue Häuser finanziert. Anfang des 20. Jahrhunderts war ein Großteil der Ausgrabungen bereits abgeschlossen. Die Ausgrabungsfunde wurden sodann öffentlich in einem eigens dafür eingerichteten Museum in Delphi zur Schau gestellt. Heute stehen die Überreste der Stadt, die seit den Tagen ihrer ersten Ausgrabungen in Delphi einen hohen archäologischen Stellenwert darstellen, als Weltkulturerbe unter dem Schutz der UNESCO<sup>83</sup>.



<sup>83</sup> <http://whc.unesco.org/en/list/393> (Zugriff: 31.05.2010)

#### IV.1.a. Delphi – „Nabel der Welt“

Zur Zeit der Antike, vor allem im alten Griechenland, war Delphi der prädestinierteste Mittelpunkt geistiger, religiöser sowie politischer Strömungen. Erstaunlich wie ihr gesellschafts-politischer Status, ist auch die Lage, wo das Orakel, das höchste Heiligtum von Delphi anzufinden war. Ein Kommentar aus jener Zeit zur Orakelstadt fällt folgendermaßen aus: [...] Ich hatte von der griechischen Stadt Delphi gehört, die Apollon geweiht ist und wo auch die übrigen Götter verehrt werden [...] vor allem durch ihre eigenartige Lage, schien mir die Stadt ein Aufenthalt höherer Wesen. Wie eine von der Natur gebaute Festung erhebt sich über ihr der Parnaß und hält die Stadt im Schoß seiner sie umfassenden Ausläufer. [...] <sup>84</sup>

Die landschaftlichen Gegebenheiten des kultischen Ortes wurden vom Geographen Strabon als „felsig“ und „theaterartig gelegen“ beschrieben. An dieser Stelle soll, laut mythologischer Vorstellung, einst ein Drache – „ein finsterer Geist“ – in den Höhlen gehaust haben, der von Apoll erschlagen wurde. Just an diesem Ort erbauten die Griechen einen großen Tempel, mit aller Wahrscheinlichkeit zu Ehren des Apolls.

In späterer Zeit soll Apoll sich diesen Tempel mit seinem Halbbruder, dem Gott Dionysos, geteilt haben. Laut Überlieferung griechischer Sagen soll auf diese wundersame Weise die Stadt Delphi rund um dieses Apoll-Heiligtum entstanden sein. Der Apoll-Platz ist der Sitz des berühmten Orakels von Delphi. Dem Volksglauben nach zu urteilen, soll Apoll dort durch den Mund einer verschleierte Frau, der Pythia, den Menschen Antwort auf ihre Fragen gegeben haben. Da jedoch die Orakelsprüche vieldeutig und schwer zu verstehen waren, wurden sie von ortsansässigen Priestern und anderem „Kultpersonal“ <sup>85</sup>, gegen „eine Erwiderung“, interpretiert. Aber immer wieder wies das Orakel Maß zu halten und die eigenen Grenzen zu erkennen, nach dem Motto „Erkenne Dich selbst“ oder „Nichts im Unmaß“.

Wiederum anderen Mythen-Erzählungen zufolge, soll Zeus selber Delphi als den „Nabel der Welt“ auserkoren haben, indem er zwei Adler von den Enden der Welt zueinander fliegen ließ. Dort wo sie sich schließlich am halben Wege, in Delphi, trafen, sodann ein „Omphalos“, in griechischer Sprache bedeutend für „Nabel“, zu Ehren des Apoll errichtet wurde. Zwei vergoldete Abbildungen jener Adler sollen auf diesen zu erkennen sein. Den ursprünglichen Omphalos, welcher als prägendstes Kultdenkmal des Delphischen Orakels betrachtet wird, glaubt man in einem konischen Stein mit schwer verständlichen Schriftzeichen entdeckt zu haben. <sup>86</sup>

---

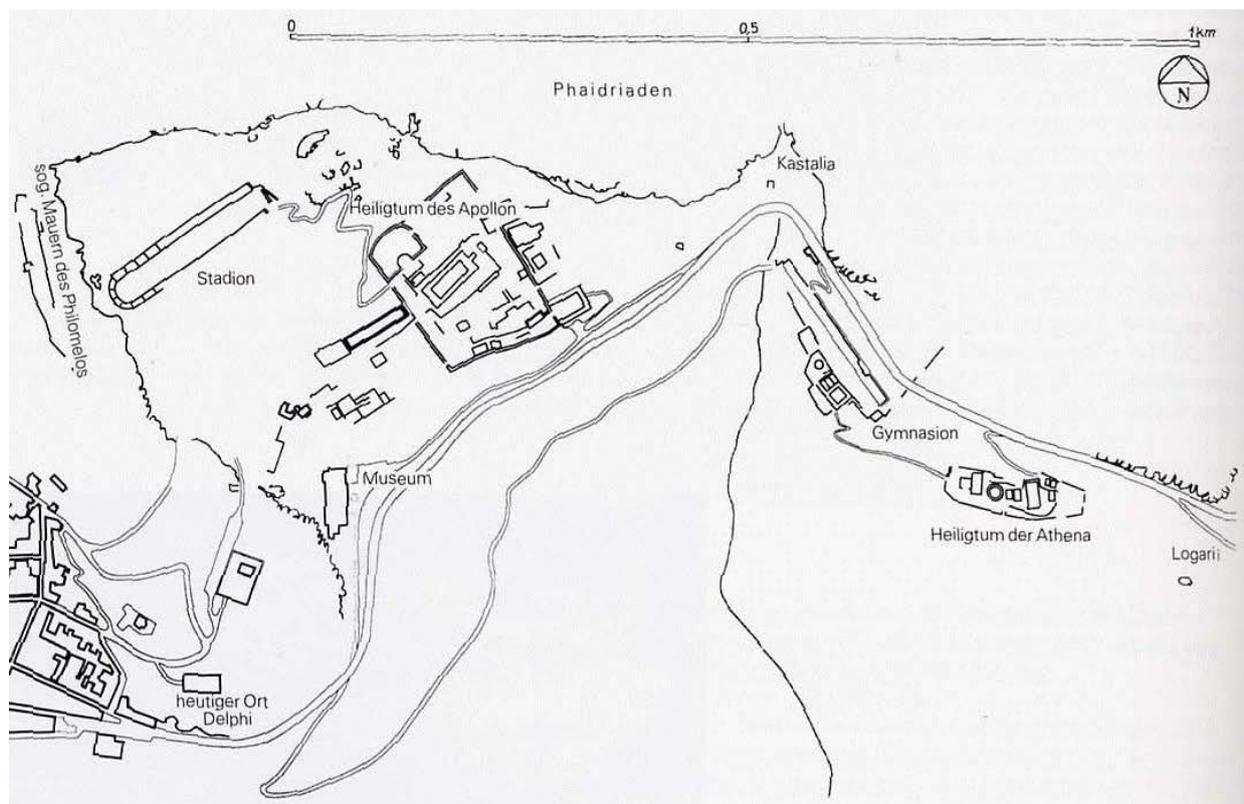
<sup>84</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 70

<sup>85</sup> Giebel, Marion. *Das Orakel von Delphi*. Stuttgart: Reclam 2001. S. 15

<sup>86</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 22

Im Altertum wurde die Stadt als ein geistiges, politisches und wirtschaftliches Zentrum der antiken Welt gesehen. Seinen größten politischen Einfluss verfügte das Orakel von Delphi in archaischer Zeit. Als geistige, religiöse und politische Metropole mit einem überregionalen Zuspruch wirkte Delphi auch auf die Verfassungen der Städte, der Kolonisation und anderer politischer Unternehmungen.<sup>87</sup>

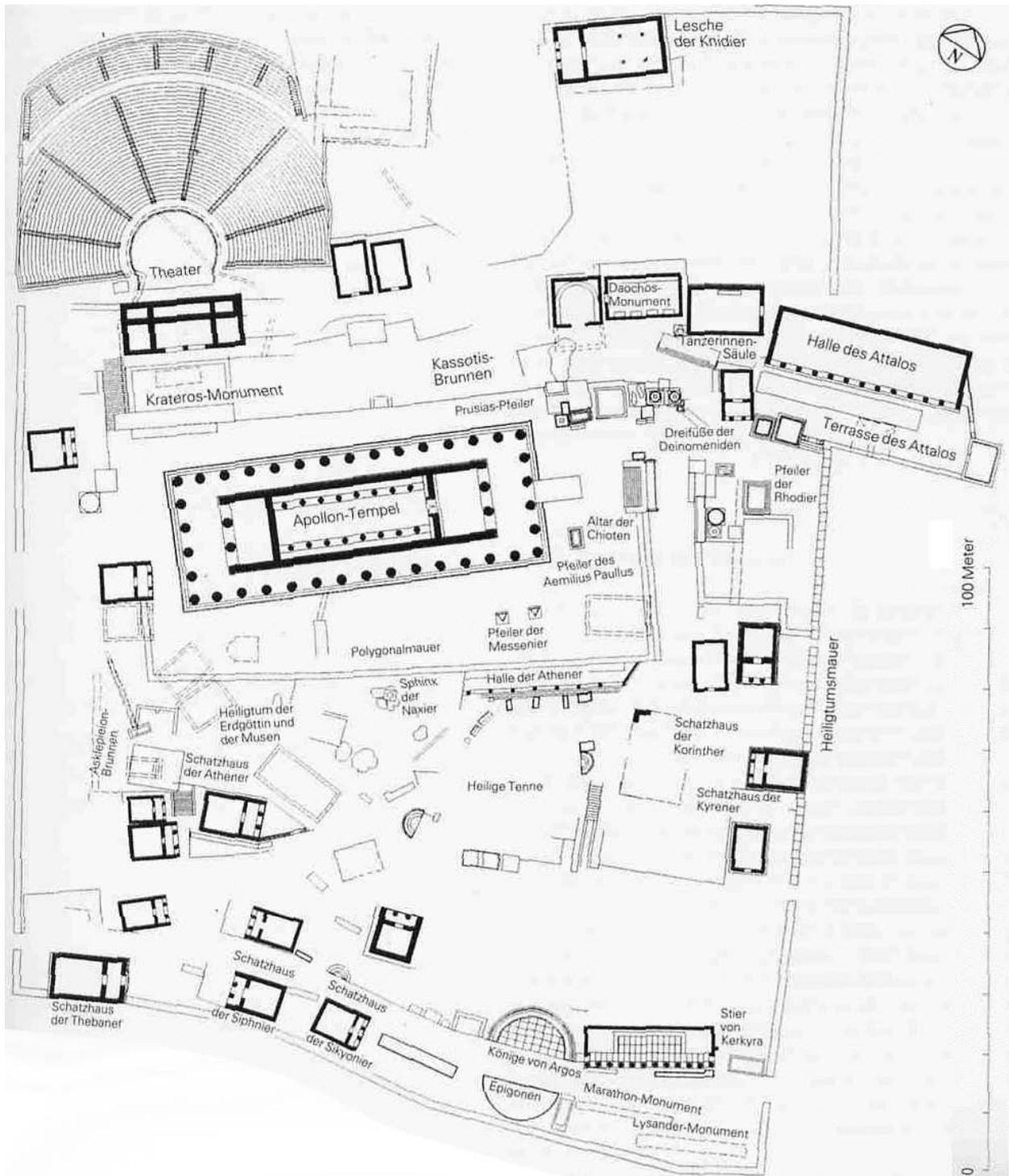
Abseits der berühmten Spiele von Olympia war Delphi auch ein Austragungsort sportlicher Wettkämpfe. Alle vier Jahre wurde dort, wie bei den olympischen Spielen, die Pythiade abgehalten, die delphischen Spiele. Ob nun in den Disziplinen: Stadion- oder Pferdelauf, Weitsprung, Ringkampf oder Speerwurf. Es gab nur einen Sieger, schon der Zweite war der erste Verlierer. Diese Wettbewerbe waren aber keine rein sportlichen Ereignisse, da sich der Unterschied zu den sportlichen Festen in Olympia auf eigene besondere Weise feststellen lässt. Delphi stand konträr zum Ethos der olympischen Spiele, wo mehr auf Sport und immateriellen Preisen Wert gelegt wurde, während in der Orakelstadt der Ruhm goldschwerer Schätze deutlich gewichtiger war.<sup>88</sup>



<sup>87</sup> Vgl. <http://zeus-kronion.com/Delphi.htm> (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>88</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 108

Auch Dichter und Musiker traten in verschiedenen Wettbewerben gegeneinander an. Und wie im Sport bildeten Schiedsrichter den besten Tragödiendichter. In deren Tragödien spielte der Chor eine überaus wichtige Rolle. Der Chor als Stimme des Volkes, der die Helden lobte, die Opfer beklagte, mahnte oder beschwörte. Der sportliche und künstlerische Wettkampf der in Delphi bestritten wurde, war mehr als ein Wettstreit. Das beweist allein schon die Bezeugung eines heiligen Ortes der Wettbewerbe, der den Göttern geweiht war.



#### IV.1.b. Der Orakelbezirk

Erste schriftliche Quellen zum heiligen Bezirk oder auch Orakelbezirk genannt, in Delphi, liefert der griechische Schriftsteller und Geograph Pausanias, der, wie erwähnt, vom Osten her den Bezirk betrat. Seinen Berichten nach lag der Heilige Bezirk oberhalb des Pleistos-Tales, dort wurde er von den gewaltigen Felsen der Phädiaden überragt, aus deren Schlucht die heilige Quelle Kastalia entspringt.<sup>89</sup> Im Wasser dieser Quelle reinigten sich die Priester und Pilger vor jeder Befragung bevor ihnen weiter oben Einlass in den heiligen Bezirk gewährt wurde. Jeder, der sich ratsuchend an das Orakel wenden wollte, wurde zunächst verpflichtet einen Zoll, „telono“ genannt, zu entrichten, der ihn dazu berechtigte, sich dem Tempel Apolls zu nähern, um dort seine Opfergabe, ob nun blutige oder unblutige Opfer, niederzulegen.

Im Mittelpunkt des Orakelbezirks in Höhe von rund 600 Metern befand sich der Apoll-Tempel umgeben von zahlreichen Schätzhäusern und anderen Kultbauten wie dem Theater, dem Heiligtum des Apolls oder dem Altar von Chios, die alle in Heliodors „Die Abenteuer der schönen Charikleä“ („Aithiopika“) als Stationen kultischer Handlungen aufgezählt werden. Rund um das Apoll-Heiligtum hatte sich nach und nach ein religiöses Zentrum entwickelt, an der entlang zu beiden Seiten die verschiedenen Statuen, Weihegeschenke und Schätzhäuser aufgebaut waren.

Diese wurden von Politiker, Privatpersonen oder ganzen Stadtstaaten wie Sparta, Athen, Theben gespendet. Erste Spuren des Apoll-Kultes in Delphi sind ab ca. 900 v. Chr. nachweisbar. Der Tempel des Apoll war aber nur, wenn auch die wichtigste, eine „der“ Sehenswürdigkeiten im Bezirk, die zu Ehren des delphischen Gottes errichtet wurden. Erste Ehrerbietungen gehen noch weiter zurück.

Laut Pausanias' Berichten soll das erste Gebäude, also lange bevor Delphi seinen Weltstatus als Kultstätte etablieren konnte, eine schlichte Hütte aus Lorbeerzweigen gewesen sein. Aus dieser Zeit nimmt man auch an, dass das „Kulthaus“ nicht wie angenommen dem Apoll, sondern ursprünglich der Erdgöttin Gaia geweiht worden war.

---

<sup>89</sup> Vgl. Schneider, Dorli. *Die Griechen: Wunder der Archäologie*. Köln: ECO Verl. 1999. S. 65

#### IV.1.c. Die Heilige Straße von Delphi

Den Orakelbezirk bzw. Heiligen Bezirk erreicht man auf der Heiligen Straße, die laut „periégesis“ des Pausanias‘ bei näherer Betrachtung einige der bemerkenswertesten Monumente aufweist. Laut diesem Bericht betrat Pausanias diesen Stadtteil Delphis über die römische Agora, durch den südöstlichen Eingang, um die Denkmäler entlang jenes Weges zu erörtern, den man als „Heilige Straße“, auch „Pomotov“ genannt, oder „Ruhmesstraße“ bezeichnete.<sup>90</sup>

Eine Klärung des Begriffs, was man unter einer „Heiligen Straße“ bzw. dem von Pausanias aufgefassten Wort „Ruhmesstraße“ verstehen sollte, veranschaulicht zugleich auch die verwirrende Annahme, die sich im 19. und 20. Jahrhundert festsetzte. Heute ist bekannt, dass solche Heiligen Straßen bei antiken Prozessionen zu Heiligtümern, nicht im Sinne einer Wegführung zu einem Heiligtum zu verstehen sind, sondern vielmehr einem anderen „Geltungsdrang“ dienen.<sup>91</sup>

Der Schweizer Kulturhistoriker Jacob Burckhardt spricht dem immer stärker florierenden Beutevotiv- und Kriegsdenkmalwesen in Olympia und Delphi ein missbilligendes Urteil zu. Seiner Ansicht nach seien diese Agon-Stätten zu „Museen des nationalen Hasses“ geworden, die auch im Bereich der Denkmalspende unter den teils sogar verfeindeten Gönnern zu kompetitiven Spendenaktionen führte.<sup>92</sup>

Was nachträglich für die überregionale Kultstätte Delphi wahrscheinlich nicht unvorteilhaft und ihrem Status und Einfluss sogar förderlich war. Allerdings ist auch aus antiken Berichten bekannt, dass diese Art von Heiligtums-Förderungen auch im Sinne der Griechen nicht gebilligt, zumindest – auf jeden Fall – kritisch betrachtet wurde.

Denn das oft [...] wechselnde Kriegsglück und die Vergänglichkeit der Monumente, deren Schäden als Vorzeichen eines kommenden Umschwungs gedeutet wurden, ließen den Triumphprunk als eitel und nichtig erscheinen. Plutarch verglich sogar die Kriegs- und Kurtisanenweihungen, die, da ohne vorangegangenes Blutvergießen erbracht, weniger anstößig seien. [...] <sup>93</sup>

---

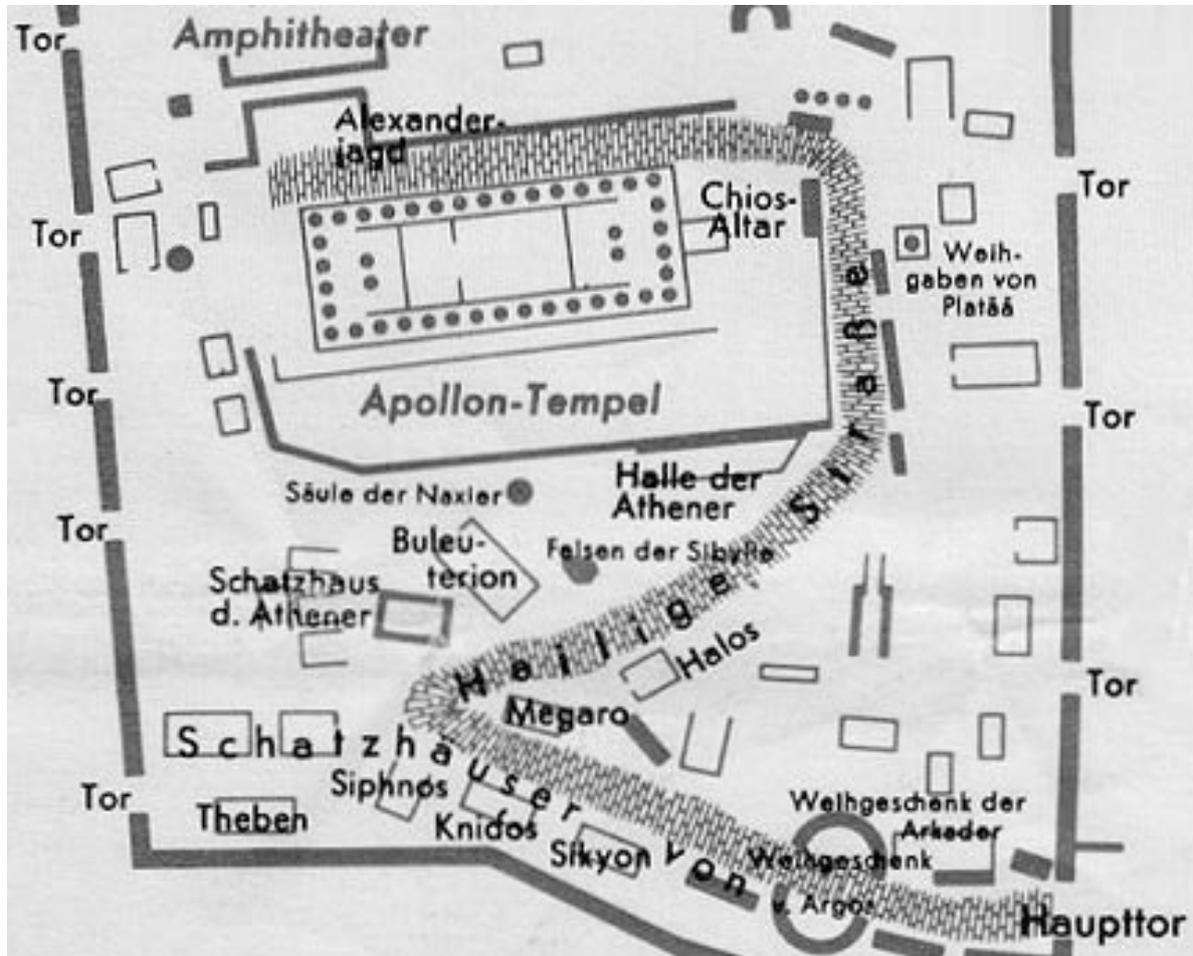
<sup>90</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 65-66

<sup>91</sup> Vgl. Ebda. S. 66

<sup>92</sup> Vgl. Ebda. S. 66

<sup>93</sup> Vgl. Ebda. S. 66

Zur räumlichen Abfolge muss gesagt werden, dass jede Denkmalspende auf eine Lokalität im Bezirk angewiesen war. So konzentrierten zum einen [...] mächtige Stifter ihre Weihgaben an bestimmten Schwerpunkten, wie etwa die Stadt Argos, zum anderen war es immer möglich, ein Denkmal kleineren Formats in bereits bestehende Anlagen einzuschieben. [...] <sup>94</sup>



Aus Pausanias Bericht ist wenig über diese Denkmäler-Wettbewerbe bekannt, er geht auch nicht sonderlich auf diesen Bereich der Delphischen Kult- und Protzsucht ein. Vielmehr beschreibt und fasst er die Monumente in seinem Rundgang zusammen, die er sorgfältig studierte. Dass dem tatsächlich so war, lässt sich bei einem Vergleich mit Herodots Daten messen, der die Orakelstadt im 5. Jahrhundert v. Chr. aufsuchte. <sup>95</sup> Diese Informationen geben Aufschluss darüber, dass der Weg ab dem Eingang in den Bezirk bis zum Siphinier-Schatzhaus im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. von oben her mit Denkmälern gesäumt war. <sup>96</sup> Das erklärt auch die Begründung warum Pausanias zunächst die jüngeren Monumente beschreibt, da diese nicht unmittelbar in der Nähe des Apoll-Heiligtums standen. Auffällig bei seinen Beschreibungen ist auch die Herangehensweise mit der die Denkmäler erwähnt werden.

<sup>94</sup> Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 67

<sup>95</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 66

<sup>96</sup> Vgl. Ebda. S. 66-67

Es ist nicht abzuerkennen, dass Pausanias großes Interesse an antiquarischen und klassizistischen Objekten zeigte und daraus geschichtliche Details herausfasst.<sup>97</sup> Dagegen wird zum Beispiel die hellenistische Phase nur am Rande erwähnt. Dafür widmet er sich in einigen Passagen den Siegesdenkmälern aus den Perser- und Karthager-Kriegen, die einen besonderen Schwerpunkt in Delphi bildeten, ebenso der Haupttempel, den Pausanias vordergründig im Blick hält.

Aus Pausanias' Beschreibungen wird ersichtlich, dass er nicht dazu kam alle Bauten vom Altarplatz ausgehend in irgendeiner Form zu notieren. Es sind jedoch vier Tempel auf die er aufmerksam wird, von denen der erste als eine Ruine beschrieben wird.<sup>98</sup> In seinem Rundgang durch den Heiligen Bezirk wird er auch auf ein „Hölzernes Pferd“ aufmerksam, das sich den Troja-Mythos bezieht und ein weiteres Weihungsgeschenk aus Argos an die Orakelstätte vermacht wurde.

Ein Großteil dieser Denkmäler und Monumente wurde gewöhnlich aus jedem Zehntel einer Kriegsbeute finanziert. Doch sind auch friedliche Weihstiftungen bekannt, die zum Beispiel aus einem erfolgreichen Fischfang oder aus Silber- und Goldbergwerken erfolgen konnten. Gewöhnlich griff man dabei auf unterschiedlichste Motive zurück, die – auf Wunsch – auch den Spender in das Werk mit einbringen konnten, wie bekannte [...] Mythen, Götter- und Heroenbilder, Bilder der Stifter selbst, Kampfszenen, Tiere als Symbole, auch Gefangene und erbeutete Tiere, Mythische Kämpfe spielten eine Rolle als Gleichnisse für real gewonnene Kriege, mit Göttern und Heroen als Ahnen trumpfte man gegenüber dem überwundenen Gegner auf, siegreiche Heerführer ließen sich sogar im Bild von Göttern bekränzen. [...]<sup>99</sup>

Wie weit dabei tatsächlich die Selbstdarstellung der Spender in den Vordergrund rückt, ist Gegenstand einer philosophischen, theologischen, poetischen sowie politischen Überlegung, die bereits bei den Griechen für einen regen Diskussionsaustausch gesorgt haben dürfte.<sup>100</sup> Es ist bereits aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. bekannt, dass diese Form der Selbstdarstellungen bzw. Selbst-Vergöttlichungen und -Ehrungen umstritten waren. Möglicherweise kann man dahinter – auf den zweiten Blick – auch eine Form der Frömmigkeit erkennen mit der die Griechen auf so natürliche Art verbunden waren.

---

<sup>97</sup> Vgl. Ebda. S. 68

<sup>98</sup> Vgl. Ebda. S. 68

<sup>99</sup> Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 67

<sup>100</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 67

Die Aufhebung der realen sowie meta-physischen Ebene macht greifbar, dass personifizierte Darstellungen durchaus im Einklang mit einer moralisch-ethisch Frömmigkeit vertretbar waren. Dieser Personifizierungs-Gestus hatte bei den Griechen Tradition, so ist aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. bekannt, dass selbst Begriffe wie gute Gesetzlichkeit, „Eunomia“ genannt, oder gutes Ansehen, „Eukleia“ bezeichnet, als Kultpersonifikationen offiziell verehrt wurden.<sup>101</sup>

#### IV.1.d. Das Grabmal des Neoptolemos

[...] Als der Zug das Grabmal des Neoptolemos dreimal umschritten hatte, Knemon, und die jungen Leute dreimal die Runde gemacht hatten, brachen die Frauen und Männer in laute Rufe aus. [...] <sup>102</sup>

Mit dem Grabmal des Neoptolemos beschreibt Heliodor nicht nur den Locus als eine der Stationen der Opferprozession, sondern weiht dieses zugleich in dem rituellen Akt des Zuges ein. Die dreimalige Umrundung des Temenos mit dem anschließenden Ausrufen sind Hinweise auf die sakrale Bedeutung des griechischen Heros. Pausanias erwähnt in seinen Schriften die Stellung des Neoptolemos-Grabmals in unmittelbarer Nähe des Apollon-Tempels: [...] „Geht man zum Tempel hinaus und wendet sich nach links, ist dort ein umgrenzter Bezirk und darin das Grab des Neoptolemos, des Sohnes des Achilleus.“ [...] <sup>103</sup>

Nach dem Ausgang der griechischen Sage, soll der Spross des Achilles in Delphi seinen Tod gefunden haben. Jedoch weichen die Berichte der Ereignisse um Neoptolemos' Ableben deutlich voneinander ab. Daher ist der mythologischen Bedeutung viel Freiraum gegeben. Allerdings geben die euripideischen Tragödien „Andromache“ und „Orest“ genauestens Auskunft über die gängigste „Version“, wie Neoptolemos seinen Tod in Delphi fand.

Neoptolemos, in der Aeneis auch Pyrrhos genannt, ist eine Gestalt aus dem Sagenkreis des Trojanischen Krieges, der Sohn des Achilles und der Deidameia. Von seinem Vater soll er sowohl das Aussehen als auch die kriegerische Leistungsfähigkeit geerbt haben. Dessen eigenständiges Urteil geht ihm jedoch völlig ab.

Neoptolemos wächst eigentlich glücklich auf der Insel Skyros heran, am Hof seines Großvaters Lykomedes. Als „Jungkrieger“ soll er sich abwechselnd mit Pfeilschießen und Speerschleudern seine ersten kriegerischen Lorbeeren errungen haben.

---

<sup>101</sup> Vgl. Ebda. S. 67

<sup>102</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 87

<sup>103</sup> Funke, Susanne. *Aiakidenmythos und epeiratisches Königtum: Der Weg einer hellenischen Monarchie*. Stuttgart: Frank Steiner Verlag 1999. S. 87

Auf Rat des Sehers Helenos holen ihn die Griechen, Odysseus und Diomedes, nach dem Tod von Achilles und als dessen Ersatzmann vor die Mauern Trojas. Auch hilft er Odysseus, den auf Lemnos ausgesetzten Philoktetes zu überzeugen, sich dem Griechen-Heer aufs Neue anzuschließen. Als einer von Trojas Eroberern lässt sich Neoptolemos im Inneren des Trojanischen Pferdes einschließen. Bei der Eroberung und anschließenden Brandlegung Trojas köpft er den alten König Priamos am Altar des Zeus.

Im Zuge der Beuteaufteilung wird ihm Andromache, die Witwe Hektors, als Kriegsbeute ausgehändigt. In einem Traum erscheint ihm der Geist seines gefallenen Vaters Achilles, der ihn bittet, ihm den wertvollsten Teil der trojanischen Beute zum Opfer zu bringen. Die Wahl der Griechen fällt auf Polyxena, die Tochter des Priamos, die in ihre Opferung nicht einwilligt und sich am Grab des Achilles selbst ersticht. Dennoch senden die Götter den Griechen günstigen Fahrtwind für ihre Rückfahrt.

Neoptolemos' Schicksale nach seiner Abfahrt aus Troja werden aus literarischer Sicht sehr unterschiedlich dargestellt. So soll er nach einer Version ohne Zwischenfälle nach Phthia in Thessalien gelangt sein, wo er als Nachfolger seines Vaters die Herrschaft antritt. Einer anderen Quelle zufolge, kommt er nach Epirus und herrscht dort einige Zeit. Einem weiteren Bericht nach, entführt Neoptolemos Lanassa, eine Nachfahrin des Herakles, aus dem Zeus-Tempel zu Dodona und zeugt mit ihr acht Kinder. Laut weiterer sagischer Überlieferung soll Olympias, die Mutter Alexanders des Großen, von ihm abstammen.

Über das Ableben zu Neoptolemos haben sich bis heute zwei Versionen erhalten. Einer Quelle zufolge soll er von Orestes erschlagen worden sein, da er sich an dessen Verlobter Hermione vergehen wollte. Die andere Darstellung bezieht sich auf die Familienfehde mit Apoll, die noch auf seinen Vater Achilles zurückreicht. Nach einem Frevel gegenüber dem Sonnengott soll Neoptolemos von dessen Priestern getötet worden sein. Desweiteres kann man auch nachlesen, dass Hermione im trojanischen Krieg von ihrem Vater Menelaos dem Neoptolemos versprochen wurde und ihn so zur Heirat verpflichtet wurde.

Pausanias geht davon aus, dass der Temenos vor dem späten dritten Jahrhundert v. Chr. errichtet sein dürfte. Andere Quellen besagen, dass die Einrichtung des Neoptolemos-Grabes frühestens im Laufe des 8. Jahrhunderts bzw. spätestens aber gegen Ende des 6. Jahrhunderts erfolgt sein muss. In seiner religions-geschichtlichen Bedeutung wird angenommen, dass die Installation mit einer aufkeimenden Heroen-Würdigung einherging.

Trotz Pausanias' recht genauen Beschreibungen, bleibt die Lage des Grabmals in der Forschung nach wie vor strittig. Zum einen wurde das an dem Kultbezirk angrenzende Daochos-Monument als ein rechteckiger Temenos ausgemacht, mit einer Länge von 12,20

Metern sowie 8 Metern Breite. Zum anderen, geht man von einer neuen Vermutung aus, dass ein Neoptolemos-Monument auf der Terasse von Attalos I. errichtet gewesen sein könnte.

Bemessungen des Ehrenmals für Neoptolemos ergeben eine Länge von 27 Meter, Breite von 3,50 Meter sowie einer Höhe von 1,11 Meter. Ursprünglich wurde angenommen, dass das Monument als Denkmal für Attalos, anlässlich seines Sieges über die keltisch-stämmigen Galater, aufgestellt wurde, was laut aktueller Einsichten nun so nicht ganz stimmen dürfte. Die politischen Umwälzungen dürften mitunter auch ein Grund gewesen sein, warum der Neoptolemos-Kult zu Zeiten des Hellenismus beliebt wurde – und dadurch Spekulationen frei lässt, die eine bauliche Umgestaltung des Neoptolemos-Temenos zulassen.

Der aktuelle Forschungsstand zeigt jedoch, dass die topographische Vorgabe mit der traditionellen kultischen Opferstätte nicht 1:1 übereinstimmt, weshalb man – im wissenschaftlichen Diskurs – um einen Konsens bemüht ist. Trotz der lokalen Übereinstimmung der Attalos-Terasse mit Pausanias' Berichten und dem mythologischen Bezug um den sich seine dynastischen Nachfolger, die Attaliden, bemühten, bleiben Zeugnisse für diese Annahme recht dürftig. Ein Merkmal, warum das Daochos-Monument als günstiger Standort für ein Neoptolemos-Temenos durchaus in Frage kommt, ist eine bauliche Umstrukturierung, die in die dreißiger Jahre des 4. Jahrhundert v. Chr. fällt. Das Monument von Daochos, einem Vertrauten Philipps II. von Makedonien, Vater Alexanders des Großen, wurde aus machtpolitischen Kalkül an die Orakelstätte Delphi gestiftet. Für den thessalischen Politiker Daochos war das Engagement in der Kultstätte ein Akt sogenannter parteipolitischer Machtabsicherung, um sich der Gunst Philipps II. sicher zu sein. Daochos' Eintritt in den Rat der Amphyktionen dürfte dem Einfluss Philipps II. zu verdanken gewesen sein. Als Gegenleistung ließ Daochos zu Ehren Neoptolemos und natürlich zu Gunsten seines Gönners Philipp II. einen Temenos errichten, ebenjener der als das Daochos-Monument bekannt ist, und ihn „in beträchtliche Unkosten stürzte“<sup>104</sup>.

Die Gründe für diese Einweihung eines Neoptolemos-Denkmal in Delphi bleiben zunächst fraglich, sind allerdings plausibel, wenn man bedenkt, welche macht- politische und gesellschaftliche Bedeutung es hatte als Gönner und Stifter – gerade in Delphi – aufzutreten. Solche Förderungen waren seit je her problematisch, da sie auch unerwünschte Maßnahmen sein konnten, um einen bestimmten Einfluss über die Orakelstätte zu gewinnen. Wie groß und umfangreich dieser Machtgebrauch bzw. Machtmissbrauch überhaupt gewesen sein soll,

---

<sup>104</sup> Funke, Susanne. *Aiakidenmythos und epeirotisches Königtum: Der Weg einer hellenischen Monarchie*.

Stuttgart: Frank Steiner Verlag 1999. S. 90

bleibt jedoch offen. Im Falle des Daochos-Denkmal dürfte, so geht man davon aus, die mytho-geographische Bedeutung eine besondere Rolle gespielt haben.

Dabei spielt Neoptolemos' Tod wieder eine prägnante Rolle. Die Übertragung des sagischen Konflikts des Vaters, Achilles mit Apoll, auf Neoptolemos hatte zur Folge, dass dieser Apoll aufsuchen musste. Neoptolemos, ein achaischer Held, einer der Eroberer Trojas kam – nach Sagenüberlieferung – nach Delphi um Sühne an den Gott Apoll zu fordern und letztendlich den Tod zu finden.

Im Vergleich zum Kult des Apoll sowie seiner Schwester Artemis war die Verehrung um den Troja-Eroberer Neoptolemos ohne Zweifel ein „Neben- bzw. Begleitkult“ in der Orakelstadt des Apolls. Zu seinen Ehren veranstalteten die Delphier Reinigungs- und Sühneopfer, der in Delphi getötet und so zum Heros wurde, der über allen Opferfesten waltet.<sup>105</sup>

Dieser verblasste im Laufe der Zeit, als der Mythos vom Tod Neoptolemos' den Delphern zum Verhängnis wurde, indem man diesen – mythologische – Mitschuld an seinem Ableben gab. So wurden alle kultischen Handlung um Neoptolemos' Tenemos eingestellt. Da nun jeder Versuch einer Beseitigung des Grabmals – laut Überzeugung der alten Griechen – einem Frevel gleichkam, wurde der Temenos nicht mehr in den Kult- und Ritengebrauch eingebunden, sondern „geduldet“. Dessen positive Bedeutung als mythisch-heroischer Helfer im Abwehrkampf gegen die Galater blieb jedoch erhalten.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliadors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 110

<sup>106</sup> Vgl. Funke, Susanne. *Aiakidenmythos und epeirotisches Königtum: Der Weg einer hellenischen Monarchie*. Stuttgart: Frank Steiner Verlag 1999. S. 94

#### IV.1.e. Das Heiligtum im Bezirk – Tempel des Apolls

In Heliodors Roman „Die Abenteuer der schönen Charikleä“ („Aithiopika“) findet die besagte Opferprozession auf der sogenannten „Heiligen Straße“ im Orakelbezirk von Delphi statt, die hinauf zum Heiligtum des Bezirks führt. In der Abbildung ist die Heilige Straße deutlich als „grau angelegter“ Streifen sichtbar, die ansteigend bis zum Tempel des Apolls gekennzeichnet ist. Markant zu sehen wie der Weg im scharf zackigen Muster sich durch den Orakelbezirk an den Schatzhäusern und Weihgaben aus Sikyon, Knidos, Siphnos, Athen und Halos sowie Platää durchschlängelt. Ziel und Zentrum jeder Delphischen Opferprozession war der Tempel des Apolls sowie dessen Altar. Um diesen herum veranstalteten die Opferteilhabenden große Feste nicht nur zu Ehren des Apolls. Im Tempel selbst waren Kultdenkmäler aufzufinden. Wie weit diese in ihrem Prunk und Pomp dem Ansehen der Kultstätte und den Menschen gedient haben könnten, bleibt fraglich. Denn „Apolls Haus“ war seit seiner Erbauung umrankt von Sagen und Dichtungen aus mythischer Vorzeit, was der traditionellen Kultverehrung, die weitgehend märchenhafte Züge trägt, nahekommt.<sup>107</sup>

Die spätarchaische Optik muss einen monumentalen Eindruck hinterlassen haben, wenn man als Besucher entlang des Parnass die großartige Terasse des Tempels, mit seinen prunkvollen Marmorschatzhäusern, die Hallen der Athener aufgesucht hat. Historische Datierungen gehen davon aus, dass das Heiligtum von Delphi um die Mitte des 5. Jahrhunderts ein weitgehend geschlossenes Gesamtbild geboten haben muss. Das Umfeld des Apollinischen Tempels dagegen kaum wahrgenommen<sup>108</sup> worden sein dürfte.

Zur Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr., also um die Wende 548/547 v. Chr. wurde ein Großteil des Tempels durch einen Brand zerstört. Für die Verwalter der Stadt Delphi war die Brandkatastrophe nicht nur ein dringender Anlass für einen Neubau, sondern auch die Möglichkeit zur Umgestaltung der Konstruktion, was dementsprechend einen hohen finanziellen Aufwand mit sich zog. So ist bekannt, dass die Kosten des Tempelneubaus vom Amphiktionenrat auf gute 300 Talente<sup>109</sup> veranschlagt wurde, von denen die Delphier ein Viertel aufzubringen hatten.<sup>110</sup>

Trotz diverser Baukostenzuschüsse sowie Schenkungen und Stiftungen, wie etwa die des Lyder-Königs Kroisos<sup>111</sup>, konnte die erhebliche Summe nicht aufgebracht werden. Um das Verhältnis eines sogenannten Talents zu verstehen, ein typisches Segelschiff kostete beispiels-

---

<sup>107</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 23

<sup>108</sup> Vgl. Ebda. S. 87

<sup>109</sup> [http://www.imperiumromanum.com/wirtschaft/geld/geld\\_grossgeld\\_01.htm](http://www.imperiumromanum.com/wirtschaft/geld/geld_grossgeld_01.htm) (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>110</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 50

<sup>111</sup> Vgl. Ebda. S. 50

weise im 5. Jhdt. einen Talent, die Anzahl von 1.000 Bogenschützen knapp 50 Talente, acht Talente wurden für ihre Ausrüstung aufgebracht. Um diese enorme Summe alsbald wie nur möglich aufzusammeln, wurden öffentliche Kollekten eingeführt, die Abgesandte Delphis über den ganzen Mittelmeer-Raum führte. Eine dieser Kollekte-Unternehmungen sollen die Delphier bis nach Ägypten zu Pharao Amasis und den dort ansässigen Griechen geführt haben.

Neben dem wirtschaftlichen Nutzen, indem das Geld in die Kassen der Delphier floss, ist auch der politische Faktor nicht von der Hand weg zu lesen. Die „Bittsteller“ Delphis handelten zugleich auch im Auftrag einer aufkeimenden Exil- und Koalitionspolitik, und zwar der der Alkmeoniden, die sich um das Jahr 510 v. Chr. mit spartanischer Hilfe ihre Machtposition<sup>112</sup> im attischen Raum sichern konnten. Der später bei der Tempelweihe angebrachte marmorne Fassadenschmuck soll als Dank für die einträglichen Einnahmen von den Alkmeoniden gespendet worden sein.

Mehr als 170 Jahre später fiel der Tempel einer anderen Naturkatastrophe zum Opfer. Das verheerende Erdbeben im Jahr 373 v. Chr. forderte einen gewaltigen Berghangsturz, der die gesamte nördliche Fassade des Orakelbezirks zerstörte. Abwärts des Tempels kam der Südteil durch den Schutt weniger zum Schaden, sodass eine weitere Neukonstruktion, aufgrund der massiven und bausturzgefährdenden Schäden des Tempels, immer wahrscheinlicher wurde. Daraus folgend hat man die Schuttmassen, in denen auch die berühmte Statue des Wagenlenkers niedergelegt wurde für eine Terrassierung verwendet. Bei näherem Vergleich mit den Resten der spätarchaischen Terrassenmauer zeigt sich, dass der Aufbau zur Terrassierung verwendeten Schuttmasse den Tempel an seiner Bergseite deutlich einengte.<sup>113</sup> Eine weitere Neukonstruktion des Tempels war zunächst in finanzieller Sicht ein großes Wagnis. Der finanzielle Aufwand, machte es für den gesamtgriechischen Kongress unmöglich, ein neues Bauvorhaben zu unterstützen. Zu dem wurden aufgenommene Kredite, die einen Neubau unterstützen sollten, für andere Zwecke verbraucht. So etwa für militärische Unternehmungen wie dem Dritten Heiligen Krieg, 356 bis 346 v. Chr., der zur massiven Unterbrechung der Bauarbeiten führte. Daraufhin wurden neue Geldquellen erschlossen, welche aber ebenfalls auf vormilitärischen Leistungen beruhten: [...] Zur Weiterführung und zu einem schnellen Abschluss führten erst die Straf- und Reparationsgelder, welche die Phoker nach ihrer Niederlage von 346 v. Chr. an die Kultgemeinschaft abführen mußten.

---

<sup>112</sup> Es ist davon auszugehen, dass Gelder, die für das Delphische Bauvorhaben zur Verwendung kommen sollten, schließlich für die politischen und militärischen Unternehmungen der Alkmeoniden verwendet wurden.

<sup>113</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 87-88

[...] <sup>114</sup> Die einträglichen Einnahmen zusätzlich durch die Kriegsbeute, waren dementsprechend für die Reaktivierung sonstiger Bauvorhaben sehr vom Vorteil. Inschriften und Pflastersteine geben Zeugnis darüber, wer in welcher Höhe Stiftungen und Spenden an den Verwaltungsapparat der delphischen Baubehörde entrichtete. Die unterschiedlichen Attribute zwischen dem alten und dem neuen Tempelbau geben darüber Aufschluss, dass die spätklassische Baukultur Delphis im ausgehenden 4. Jahrhundert v. Chr. von zwei gegensätzlichen Aspekten geprägt und durch spezifische Bauelemente gekennzeichnet wurde. Trotz der unterschiedlichen Proportionen zwischen der alten und der neuen Tempelgestaltung, ob dies nun das Gebälk oder die Säulen betraf, sind auch Gemeinsamkeit nachweisbar, wie in der Umsetzung architektonischer Vorgaben oder der Benutzung des sikyonischen Porosstein als Baumaterial. Bei genauerer Betrachtung kann man feststellen, dass der neue Tempel nicht schlanker proportioniert, sondern auch eine umfassende Giebelfeldgestaltung zeigte <sup>115</sup>, wie beispielsweise einen Gigantenkampf an den Westgiebel. Die Figuren, die zentriert im Relief aufzufinden sind, weisen stärkere Zerstörungsspuren auf, als die auf den Ostgiebel. Auf diesem Giebel ist am anschaulichsten noch der Torso der Athena erhalten, die nach links stürmend dargestellt wird. <sup>116</sup> Weitere Ornamente und Verschmückungen, die an den Giebeln angebracht waren, wurden nach der Zerstörung von 373 v. Chr. im nordöstlichen Bereich der alten Tempelterrasse nahe der großen polygonalen Hangstützmauer vergraben.

Überlieferungen zufolge deutet das Bauvorhaben auf eine lange Dauer des Projekts hin. Zu den Baudaten ist bekannt, dass die Fundamente eine Länge von 60 Metern, Höhe bis zu acht Metern sowie eine Dicke von mindestens vier Metern aufwiesen. Von der Polygonal-Mauer der Tempelterrasse weiß man, dass diese mit 117 m Länge ca. 1500 m<sup>3</sup> Stein umfasste. <sup>117</sup> Überbleibsel der früharchaischen Ästhetik deuten auf Nachahmungen beim zweiten Tempelbau. Dazu gehören die Fundamente und die in späteren Verwendungen zerstreuten Teile des Aufbaus. Jedoch erschwert es jedwede archäologische Untersuchung, die eine klare Differenzierung des alten mit dem neuen Tempelbau ausmacht, da der alte und neue Baustil ineinander verschmelzen. Dennoch kann man in der gesamten Betrachtungsweise des Tempelbaus davon ausgehen, dass der Neubau eher eine Tendenz zur Modernisierung aufweist. Pausanias erklärt diesen Bau mit dem Verweis auf bekanntere Beispiele von Bronzearchitektur.

---

<sup>114</sup> Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 88

<sup>115</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 88

<sup>116</sup> Vgl. Ebda. S. 53

<sup>117</sup> Vgl. Ebda. S. 52

#### IV.1.f. Der Opferaltar des Tempels

[...] Auf einen großen Altar wurde eine Unmenge Holzscheite gehäuft, nach altem Brauch die Gliedmaßen der Opfertiere daraufgelegt und der Priester des Apoll gebeten, mit dem Trankopfer zu beginnen und dann die Altarfeuer anzuzünden. [...] <sup>118</sup>

Mit dieser Textzeile beschreibt Heliodor die letzte Station der delphischen Opferprozession, das apollinische Trankopfer am Altar. Blutiges Zentrum der Tierschlachtungen und Brandopfer in Delphi war der Altar, der wie die meisten Altäre nach Osten, zum Aufgang der Sonne, ausgerichtet ist. Seit Homers „Odyssee“ ist bekannt, dass Altäre bei Verhandlungen oder Beratschlagungen <sup>119</sup> errichtet wurden. Bei sportlichen Festivitäten wie in Olympia wurde abseits des Altars ein riesiges Feldlager angelegt um all die Opfertiere beherbergen und halten zu können, die später festlich verschmaust werden sollten. Gewöhnlich wurden die Kämpfe durch das zentrale Opfer unterbrochen, vor allem wegen des immer höher und höher werdenden Aschenaltars des Zeus‘.

Diese Schilderung bezeugt den hohen Verbrauch an Opfertieren. Dabei war jedoch das Apoll-Heiligtum in Delphi, abseits der Olympischen Spiele, ein von Menschen weitaus stärker frequentierter Ort.

Schwerer wiegt hier hingegen der Aspekt des Opferaltars. Als Feuerstelle ist der Altar, als ein „Medium“ zu den Göttern zu verstehen. Der Rauch der vom Altar in den Himmel zu den Göttern aufsteigt ist die Übermittlung eines alten Agons zwischen dem Geschlecht der Menschen und dem der Götter.

Dieses verbindende „Medieninstrumentarium“ zwischen Menschen und Götter wird durch den Einsatz eines Außenaltars erfüllt, nämlich ein viereckiger gemauerter Steinblock, um den herum bzw. auf ihm der zentrale Ritus des Opferaktes vollzogen wurde. <sup>120</sup> Im Falle des Delphischen Opferaltars des Apolls handelt es sich bei dem Terminus entsprechend um einen „thyein“, der ausschließlich an himmlische und olympische Götter gerichtet ist. <sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 87-88

<sup>119</sup> Vgl. Andre, Jean-Marie. *Griechische Feste, römische Spiele: Die Freizeitkultur der Antike*. Stuttgart: Reclam 1994. S. 18-19

<sup>120</sup> Vgl. Vernant, Jean-Pierre. *Mythos und Religion im alten Griechenland*. Frankfurt/Main: Campus-Verl. 1995. S. 63

<sup>121</sup> Vgl. Ebda. S. 67

Die Funktion eines Altars bzw. seines Altarfeuers besteht darin entweder das geopfert Fleisch, für die Götter, zu verbrennen (zu opfern) oder, für die Menschen, als fleischliche Speise zuzubereiten, die als ein religiöser Ritus verzerrt wird. Das „Mahl am Altar“ sollte zum einen an das Einende, dem gemeinsamen Verzehr des Fleisches mit den Göttern, zum anderen an das Unterscheidende, dass Menschen und Götter nicht mehr an einem gemeinsamen Tisch zusammensitzen, erinnern. Die letzte Komponente bezieht sich dabei auf dem Opferdisput<sup>122</sup> zwischen dem Titanen Prometheus, Sohn des Japetos, und dem Göttervater Zeus.

Der Altar vor dem Apoll-Heiligtum in Delphi war eine Weihung der Chier aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.<sup>123</sup> Auf der Inschrift des delphischen Altars, wie die Abbildung zeigt, ist bis heute folgendes zu lesen, „Delphi gibt das Recht der Promanteia an die Bewohner von Chiam“. Mit der Promanteia wurde den Chiern das Vortrittsrecht zum Altar zuerkannt.



Dementsprechend ist daher bekannt, dass laut den Hinweisen der Originale und Ersatzstücke, der Altar wohl nicht viel später als der spätarchaische Tempelneubau, aus der Zeit der Alkmeoniden um 500 v. Chr. errichtet wurde.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Vgl. Mark, Herbert. *Griechische Götter- und Heldensagen*. Wien: Kremayr & Scheriau 1974. S. 9-13

<sup>123</sup> Vgl. Bringmann, Klaus. *Geben und Nehmen: Monarchische Wohltätigkeit und Selbstdarstellung im Zeitalter des Hellenismus*. Berlin: Akademie Verl. 2000. S. 180

<sup>124</sup> Vgl. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007. S. 82-83

## IV.2. Opfer und Riten

### IV.2.a. Blutige Opfertgaben

Die Bedeutung der „Aithiopika“, vor allem in ihrer Erzählung weist auf eine initiierende Handlung hin, wodurch die schicksalshafte Odyssee des Theagenes und der Charikleia ihren Anfang nimmt. Gerade dieses Element streckt die Handlung auf ihre geographische Brandbreite aus: [...] Eine bunte Kette von Gefahren und Abenteuern [...] verbindet Delphi mit Aithiopien und führt endlich das fürstliche Paar zusammen. [...] <sup>125</sup> Das besagte Element, dass die Handlung des Paares überhaupt erst in Gang setzt, ist der von Heliodor beschriebene Opferritus. In dessen Mittelpunkt neben der schicksalhaften Begegnung des Paares, auch die Schlachtung nach den Formalien des Delphischen Opferritus steht.

Heliodor räumt diesem Opferritual in seinem Roman einen besonderen Stellenwert ein. In der „Aithiopika“ lässt der Autor ganze Tierkolonnen durch Delphi zum Opferaltar ziehen und in dieser Reihe folgend: [...] Anfang machte eine Hekatombe von Stieren, die von den opfernden Bauern in ihrer Tracht geführt wurden. [...] Alle Tiere waren schwarz. Die starken Nacken leicht gebeugt, stolzierten sie einher. Ihre kurzen, graden Hörner liefen spitz zu und waren zum Teil vergoldet, zum Teil mit Blumen bekränzt. Die Vorderbeine waren gekrümmt. Die Kehlsäcke hingen bis auf die Knie herab. Es waren genau hundert, also im wörtlichen Sinne eine Hekatombe. [...] <sup>126</sup>

Solche blutigen Opfertgaben waren in den meisten Fällen Tieropfer aber auch Menschenopfer, wie das Beispiel des Neoptolemos zeigt. Für die Opferung wurden meist Stiere verwendet, vielfach in Zahl der Hekatomben. Allgemein geht man davon aus, dass die Tiere ohne Fehl und Makel sowie ein bestimmtes Opferalter erreichen mussten, gewöhnlich fielen Jungtiere darunter. <sup>127</sup>

Unter einer Hekatombe, das aus dem griechischen „heka“ kommt und „Einhundert“ bedeutet, ist im eigentlichen Sinne ein Fest zu Ehren der griechischen Schicksalsgöttin Hekate zu verstehen. Dieser Göttin zu Ehren wurden einhundert Opfer derselben Gattung dargebracht, seien es Tiere oder Menschen. Bereits in Homers „Ilias“ liest man, um Apolls Zorn, wegen der griechischen Landung vor Trojas Küste, zu beschwichtigen, wurde zu seinen Ehren eine

---

<sup>125</sup> Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans I: Von Heliodor bis Jean Paul*. München: Winkler Verlag 1972. S. 24

<sup>126</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 82

<sup>127</sup> Vgl. Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 32

Hekatombe geopfert. Anderen mythologischen Quellen zufolge, soll diese Festlichkeit auf die Sage des Theseus‘ zurückführen. Dieser soll vor seiner Ausfahrt nach Kreta dem Apoll im Delphinion einen mit weißer Wolle umwundenen Zweig als Opfer dargebracht haben. Umstritten bleibt hierbei die etymologische Ableitung des Opferaktes bzw. Opferfestes denn es ist nicht bestätigt, dass das Fest Delphinia genannt wurde, da eine ebenso geschilderte Festivität in Ägina zu Ehren des Apolls gehalten wurde.<sup>128</sup>

Im attischen Kalender erstreckt sich der Hekatombe-Monat, laut julianischer Zeitrechnung, von Mitte Juli bis Mitte August, und wurde als „Hekatomböon“ bezeichnet.<sup>129</sup> Über diesen Monat ist bekannt, dass der Hekatomböon, im Juli-Zeitraum festgelegt, wegen der Kronia am 12. des Monats auch als „Kronion“, bekannt war, und als Monat der Panathenäen eingesittet. Nämlich jener, die seit der Jahreswende 566 bzw. 565 v. Chr., alle vier Jahre im dritten Jahr des Olympischen Zyklus abgehalten wurden.<sup>130</sup> Von Theseus ist daher weiteres noch bekannt, dass er das Fest zu einem „Symbol der Einigung“ Attikas machte.

Allerdings gehen Hinweise mittlerweile davon aus, dass der Hekatomböon seine Bedeutung<sup>131</sup> als attisches Fest früh verloren haben soll. Der Folgemonat „Metageitnion“, der im julianischen Kalender auf den August fällt, soll um den Kult des Apolls gehandelt haben. Dieser wurde im attischen Raum, in Athen dem Zeus, in Sortyne auf Kreta dem Poseidon<sup>132</sup> während des Hekatomböon-Zeitraums geweiht.

Die genannten Gottheiten erhielten dabei den Beinamen „Hekatombaeus“. Aber auch Artemis<sup>133</sup> soll angeblich Dank ihrer gemeinsamen Niederwerfung der Python mit ihrem Zwillingsbruder Apoll während der Hekatomböon zu Ehren gekommen sein. So ist bekannt, dass zu Ehrerwürdigung all dieser Götter Hekatomben geopfert wurden. Daher sind sie auch ein wesentliches Indiz für große und aufsehenerregende Feierlichkeiten.

---

<sup>128</sup> Vgl. Deubner, Ludwig. *Attische Feste*. Berlin: Akademie-Verl. 1956. S. 201

<sup>129</sup> Vgl. [http://peter-hug.ch/lexikon/hekatombe/08\\_0345](http://peter-hug.ch/lexikon/hekatombe/08_0345) (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>130</sup> Vgl. Andre, Jean-Marie. *Griechische Feste, römische Spiele: Die Freizeitkultur der Antike*. Stuttgart: Reclam 1994. S. 36

<sup>131</sup> Vgl. Deubner, Ludwig. *Attische Feste*. Berlin: Akademie-Verl. 1956. S. 201

<sup>132</sup> Vgl. Andre, Jean-Marie. *Griechische Feste, römische Spiele: Die Freizeitkultur der Antike*. Stuttgart: Reclam 1994. S. 17

<sup>133</sup> Vgl. Deubner, Ludwig. *Attische Feste*. Berlin: Akademie-Verl. 1956. S. 201

Wer solche Feste mit Hekatomben veranstaltete, konnte entweder als Politiker oder Handelsmann großes Ansehen<sup>134</sup> gewinnen. Ausschlaggebend für dieses Prestige war auch die Auswahl der Opfertiergattung.

Besonders beliebt, begehrt und teuer waren die Hekatomben von Stieren, die für solche Opferanlässe eigens herangezüchtet wurden. In der antiken Welt wurde das Rind oder der Stier hauptsächlich als Zug- und Pflugtier sowie als Lieferant für Fleisch genutzt.<sup>135</sup>

Durch die Opfergabe wurde dem Stier auch eine sakrale Bedeutung zugesprochen, wie etwa dem Rind im heutigen Indien. Aber auch Gattungen anderer Opfertiere waren gern gesehen.

Weiter bei Heliodor: [...] Es folgte eine Menge verschiedener anderer Opfertiere, jede Gattung für sich. [...] <sup>136</sup> Darin konkretisiert er in einem späteren Absatz <sup>137</sup> die anderen Opfertiere als Schafe und Ziegen.

Neben ihrer Bedeutung als Milch- und Wollerzeuger wurde das antike Schaf, das laut dem römischen Gelehrten Varro als erstes von den wilden Herdentieren<sup>138</sup> eingefangen und gezähmt worden sein soll, auch als Opfertier gebraucht. Seine mythologische Bedeutung erhielt das Schaf bzw. der männliche Widder durch das vergoldete Widderfell, dem Goldenen Vlies<sup>139</sup>. Vor allem durch die prägnanten Abbildungen des Hirtengottes Hermes an dessen Seite oder auf dessen Schultern ein Widder als Fruchtbarkeitssymbol<sup>140</sup> fungiert.

Die Ziege war ein weiteres gern genutztes Opfertier, die diente hauptsächlich dazu, wie Varro aus römischer Zeit berichtet, als Lieferant für Milch und Käse. In der griechischen Mythologie ist die Ziege mehrfach aufzufinden wie beispielsweise als Herdentier des Zyklopen Polyphen, der von Odysseus in seiner Höhle bezwungen wurde<sup>141</sup>.

---

<sup>134</sup> Vgl. Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 43

<sup>135</sup> Vgl. Ebda. S. 154

<sup>136</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 82

<sup>137</sup> Ebda S. 87

<sup>138</sup> Vgl. Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 155

<sup>139</sup> Vgl. Mark, Herbert. *Griechische Götter- und Heldensagen*. Wien: Kremayr & Scheriau 1974. S. 47-72

<sup>140</sup> Vgl. Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 156

<sup>141</sup> Vgl. Mark, Herbert. *Griechische Götter- und Heldensagen*. Wien: Kremayr & Scheriau 1974. S. 282-288

Noch bekannter dürfte die Sage um die Ziege Amalthea sein, von der Zeus gesäugt wurde. Als Dank dafür soll sie der olympische Göttervater in ein Einhorn verwandelt, später als einen Stern, verewigt, haben.

Die Ornamente und Beschmückungen mit denen die Tiere zum Opferaltar geführt werden, hat hier Heliodor mit historischem Detail eingefangen. [...] Ihre kurzen, graden Hörner liefen spitz zu und waren zum Teil vergoldet, zum Teil mit Blumen bekränzt. [...] <sup>142</sup> Hier skizziert Heliodor einen weiteren und moralisch verpflichtenden Ritus der Opfergemeinschaft, der in seiner richtigen Interpretation auf dem zweiten Blick erkenntlich wird: [...] Die griechischen Opferrituale zeigen in eindrucklichen Einzelheiten die menschliche Tötungshemmung und die Gefühle von Schuld und Reue beim Blutvergießen. Geschmückt zum Fest, bekränzt gleich den Teilnehmern, manchmal mit vergoldeten Hörnern wird das Tier einhergeführt. [...] <sup>143</sup>

Dieser kultische Brauch ist zugleich ein weiterer Parameter auf die „Unschuldskomödie“, die bei der Schlachtung eine besondere Rolle einnimmt. Dabei kommt der Reuegestus besonders interessant zum Vorschein: [...] Indem der Mensch [...] Opfer bringt, muss er doch eine Tötungshemmung überwinden oder überspielen; indem er Gefühle von Schuld und Reue zum Ausdruck bringt, zeigt er eine tiefverwurzelte „Ehrfurcht vor dem Leben“. [...] <sup>144</sup>

Unverkennbar ist hier auch der kathartische Ansatz anzutreffen. Der Umgang, wie Aristoteles in seiner „Poetik“ mit „phobos“ und „eleos“, <sup>145</sup> Furcht und Mitleid, beschreibt. Seiner Definition folgend, ist die besagte „Unschuldskomödie“ auch auf diese kathartischen (aristotelischen) Spezifikas zurückzuführen und das sittlich-religiöse <sup>146</sup> Weltbild des griechischen Altertums verdeutlichen.

---

<sup>142</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 82

<sup>143</sup> Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 21

<sup>144</sup> Ebda. S. 23

<sup>145</sup> Vgl. Aristoteles. *Poetik* (Griechisch/Deutsch). Stuttgart: Reclam, 2003.

<sup>146</sup> Vgl. Balme, Christoph. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt-Verl. 2003. S. 50

#### IV.2.b. Segnung, Schlachtung und Dank der Opfertiere

[...] Dann wurden, wie auf ein verabredetes Zeichen, die Rinder, Schafe und Ziegen zugleich geschlachtet. [...] Auf einen großen Altar wurde eine Unmenge Holzscheite gehäuft, nach altem Brauch die Gliedmaßen der Opfertiere daraufgelegt und der Priester des Apoll gebeten, mit dem Trankopfer zu beginnen und dann die Altarfeuer anzuzünden. [...] <sup>147</sup>

Hier schildert Heliodor in groben Elementen des Opferritus, die Schlachtung der Tiere. Die strikte Abfolge der rituellen Tiertötung wird durch den „Akt des Anfangens“<sup>148</sup> vollzogen. Das Opfergerät ist in eines der Opferkörper mit den Gerstenkörnern versteckt. Dabei kommen verschiedene Tötungsinstrumente zum Vorschein. Nämlich ein Schlachtmesser, ein Becken mit Wasser sowie eine Schale zum Auffangen des Opferblutes.<sup>149</sup> Mit dem Akt des Anfangens wird zunächst Gerste aus den Opferkörben genommen und auf das Opfertier und den Altar geworfen.

Diesen Gestus des Werfens kann man als einen „Akt der Aggression“ bewerten bevor das physische Blutopfer vorgenommen wird. Die Opfergerste symbolisierte im weiteren Sinne eine „Steinigung“<sup>150</sup>, die mit Blättern jedoch eben auch mit Steinen vollzogen wurde. Dem Opfertier wird vor der rituellen Tötung ein Haarteil abgeschnitten und ins Altarfeuer geworfen um den Göttern das Opfer „anzukündigen“.

Nun schreitet einer der anwesenden Opferdiener des delphischen Kultpersonals zur Tat und schneidet dem Tier die Halsschlagader auf. Das austretende Blut wird auf dem Altar, sowie Wein ins Altarfeuer gegossen wird. Ob dieser Gestus zeitgleich oder hintereinander vollzogen wurde, bleibt fraglich. Die physische Demontage des Opfertiers endet schließlich mit dem tödlichen Schlag, während die anwesenden Frauen im selben Augenblick laut zu schreien und zu schrillen beginnen.

Dieser Vorgang wird als die „ololygé“ bezeichnet und ist der „hellenische Brauch des Opferschreis“, der den emotionellen Höhepunkt des Opfers manifestiert.<sup>151</sup>

Die Form dieses Opferrituals geht auf die „Unschuldskomödie“ zurück, indem dem Opfertier die Schuld an seiner „rituellen“ Tötung gegeben wird.

---

<sup>147</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 87-88

<sup>148</sup> Vgl. Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 22

<sup>149</sup> Vgl. Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 33

<sup>150</sup> Vgl. Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 22

<sup>151</sup> Vgl. Ebda. S. 22

Die Klage beim Opfer ist eine Form der „Unschuldskomödie“.<sup>152</sup> Dabei identifiziert sich der Opferer hautnah mit dem Opfer, während er gleichsam versucht die eigene Tat „ungeschehen“ zu machen.<sup>153</sup> Hier offenbart sich der „Schuld- und Reue“-Gestus der Opfergemeinschaft erneut gegenüber dem Opfer.

Wie Heliodor, vermieden auch andere Schriftsteller und Künstler den Akt des Tötens schriftlich darzulegen oder sonst in irgendeiner Form nachzustellen. Jüngste Erkenntnisse haben gezeigt, dass auch in der Bildkunst oder in Malereien auf Vasen der Augenblick der Tötung des Opfers ausgespart wird. Anscheinend besteht die Vermutung, dass die Griechen die Tat des Tötens aus ihrem Bewusstsein verdrängen wollten. Andere ikonographische Funde haben belegt, dass die Nichtdarstellung des Tötungsaktes wohl damit zusammenläuft, dass sie für die Griechen offenbar keine Bedeutung hatten. Dementsprechend lassen sich viele Abbildungen und Darstellungen auf diese Weise ableiten, dass das Opfertier scheinbar freiwillig zum Altar und sich somit einem Schuldgefühl vorkommt.<sup>154</sup>

Laut Niederschrift des griechischen Verfassers Hesiod ist bekannt, dass nach der Schlachtung das geopfert Tier – in einer bestimmten und geregelten Abfolge – ausgeweidet wurde.<sup>155</sup> Desweiteres berichtet er, dass beim Opfer zunächst die Schenkelknochen mit dem Schwanzteil, dem Fett und die Gallenblase für den jeweils anbetenden Gott oder verehrungswürdige Göttin verbrannt wurden. Danach werden die Knochenteile entnommen und ebenfalls für das Feueropfer vorbereitet, die zunächst völlig bloßgelegt auf dem Altar gelegt. Dann werden diese mit Fett umhüllt und mit – offenbar wohl duftenden – Gewürzen dem Opferfeuer übergeben, wo sie in Form einer als Rauchsäule zum Himmel, zu den Göttern emporsteigen.<sup>156</sup> Der nährhafte Rest des geopfert Tieres wurde von der Opfergemeinde verspeist.

---

<sup>152</sup> Vgl. Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 26

<sup>153</sup> Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 39

<sup>154</sup> Vgl. Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 40

<sup>155</sup> Vgl. Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 20

<sup>156</sup> Vgl. Vernant, Jean-Pierre. *Mythos und Religion im alten Griechenland*. Frankfurt/Main: Campus-Verl. 1995. S. 65

Die dabei herausgenommenen Innereien werden durch Priester einer Untersuchung<sup>157</sup> unterzogen, vor allem das Leberorgan, um daraus zu lesen, ob die Götter das Opfer annehmen.<sup>158</sup>

Falls diese die sakrale Prüfung bestehen, wird die Leber sowie das Herz, die Lunge und die Nieren im Altarfeuer zubereitet und zum Verzehr gereicht, wobei dann die Ehrentteile wie die Zunge oder die Haut dem am Opfer beteiligten Priester zustehen.<sup>159</sup>

Für die Opfermahlzeit werden die essbaren Teile gleich im Altarfeuer gebraten oder in Pfannen auf Dreifußgestellen für den weiteren Verzehr aufgekocht. Dieses sakrale Bankett, bei dem die Griechen ausschließlich<sup>160</sup> Fleisch zu sich nahmen, ist zugleich auch der Abschluss der feierlichen Opfergabe.

Nun drängte sich die Frage, unter welchen Kriterien man so ein Ritualopfer zu verstehen hat, worin ein Sinn und Zweck eines solchen Tieropfers besteht.

Vom heutigen Blickpunkt sind die griechischen Opferbräuche in ihrem Kontext schwer nachzuvollziehen. Es gilt dabei jedoch zwei Arten von tierischen Opfern zu unterscheiden, nämlich das „Olympische Speiseopfer“ und das „chtonische Vernichtungsoffer“.

Hesiod bewertet diese „verräterische Opfergabe“<sup>161</sup> als ein Memorandum an den bereits erwähnten mythologischen Opferbetrug Prometheus‘ an Zeus.

Im Vergleich zum „olympischen Speiseopfer“, war es der Opfergemeinschaft beim „chtonischen Vernichtungsoffer“ untersagt, vom Opfertier etwas für den eigenen Verzehr zu nehmen. Bei diesem Ritual wurde das ganze Tieropfer dem Feuer übergeben, „vernichtet“.<sup>162</sup>

Eine Theorie die auf Grundlagen von Robert Smith beruht, erfasst den rituellen Opferbrauch zwischen „Ehrengabe“ und „Müllabfuhr“<sup>163</sup>. Darunter versteht man die Ansicht, dass das „biologische Material“, das für die Opfergemeinschaft nicht genießbar war ehrenvoll durch das Feuer an die Götter „entsorgt“ wurde.

---

<sup>157</sup> Vgl. Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 35

<sup>158</sup> Vgl. Vernant, Jean-Pierre. *Mythos und Religion im alten Griechenland*. Frankfurt/Main: Campus-Verl. 1995. S. 65

<sup>159</sup> Vgl. Ebda. S. 65

<sup>160</sup> Vgl. Ebda. S. 69

<sup>161</sup> Vgl. Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 20

<sup>162</sup> Vernant, Jean-Pierre. *Mythos und Religion im alten Griechenland*. Frankfurt/Main: Campus-Verl. 1995. S. 67

<sup>163</sup> Vgl. Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 21

Zugleich kann man mit diesem Ritus der „Müllabfuhr“ auch dem moralischen Zweck in mehrfacher Hinsicht nachkommen. So wurde ein Teil des Opferleibs wieder an die Götter zurückerstattet, vermutlich um einem „zyklischen Prozess“ nachzukommen. In mythischer Form ist dieses Ritual so zu verstehen, dass das Leben des Tieres dem Herren des Lebens zurückgegeben wird.<sup>164</sup> Im Zentrum des Opfers steht weder die Gabe an die Götter noch die Gemeinschaft mit ihnen, sondern die Tötung des Lebewesens sowie der Mensch als Töter. Das Opfer ist nichts anderes als ein rituelles Schlachten, das ein bestimmtes Sozialgefüge aufhebt bzw. entstehen lässt, was sich mit dem von Turner erwähnten Passageritus in Kapitel III.5. deckt. Bei so einem Opferritual wird die Gemeinschaft durch die gemeinsame Erfahrung von Schock und Schuld zusammengeführt.<sup>165</sup> Darin ist das eigentliche Wesen solcher Opfer zu verstehen, wo durch traditionelle Mittel alle vorstellbaren Arten gesellschaftlicher Krisen überwinden werden können. Für den Adel hatten Stiftungen von Opfergaben, die diese „prekäre Solidarität“<sup>166</sup> sichern sollten auch eine gesellschaftliche Bedeutung. Es bot ihnen die Gelegenheit den eigenen Einfluss und Reichtum zu demonstrieren. Kritisch gegenüber dem Opferritus standen die Anhänger Pythagoras‘, wie auch die Orphiker. Ihre Klage gegen den Fleischverzehr ihrer Zeitgenossen leitet sich dabei nicht nur aus der Sympathie mit den Mitgeschöpfen oder wegen der Seelenwanderung ab. Sie lehnten sich grundsätzlich gegen den Genuss des Fleisches auf – und scheinen darin auch gesundheitsschädigende Faktoren erkannt zu haben: [...] das Fleisch beschwert Körper und Geist, es liegt schwer im Magen, verdickt die Körpersäfte, schwächt die Denkfähigkeit und stärkt nur die schädlichen Begierden. [...]<sup>167</sup> In ihren Schriften offenbarten diese einen Grundsatz der Diätetik, der Lehre der gesunden Lebensweise, die von Pythagoras begründet und später von der Medizin übernommen wurde. So enthält dieser Vorschriften zu mäßigem Genuss von Speise und Trank. Allgemein wurde einer fleischlosen und abwechslungsreichen Nahrung der Vorzug gegeben, die aus Pflanzen, Getreide, Obst und Honig zusammengesetzt sein soll. Der griechische Philosoph Porphyrios bringt seine Abneigung auf den Punkt, indem er es ablehnte, seinen Körper durch den Verzehr von Tierfleisch zu einem „Grab toter Körper“<sup>168</sup> zu machen.

---

<sup>164</sup> Vgl. Ebda. S. 21

<sup>165</sup> Vgl. Ebda. S. 25

<sup>166</sup> Schultz, Uwe. *Das Fest: Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck 1988. S. 45-46

<sup>167</sup> Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 59

<sup>168</sup> Vgl. Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 59

#### IV.2.c. Unblutige Opfertgaben

In der feierlichen Zeremonie des Pre-Opferritus beschreibt Heliodor auch die Gaben unblutiger Opfer. Also jener bei dem das Blut eines Lebewesens nicht von Bedeutung war. [...] Nach den Herden und Hirten kamen thessalische Mädchen [...]. Sie waren in zwei Züge geteilt. Der erste trug Körbe mit Blumen und Früchten, der zweite Körbchen mit Gebäck und weithin duftendem Räucherwerk. [...] <sup>169</sup>

Heliodor beschreibt hier einen alten Brauch, den prozessionellen Gang mit Opferkörben zu den geweihten Stätten Delphis, der auf eine lange Tradition in der griechischen Antike zurückgeht. Neben den Göttern denen ein „Blutopfer“ gezollt werden musste, gab es etliche andere Gottheiten, die statt des blutigen Opfers ein Pflanzliches forderten. Die dreifache Muttergöttin Demeter, die für den Getreidebau und für die Saat sowie für die Jahreszeiten verantwortlich war, und den Menschen den Ackerbau lehrte <sup>170</sup>, soll das blutige Opfer sogar verschmäht haben. So auch der Apoll Genetor in Delphi, dem auch keine Tieropfer dargebracht wurden.

In der unermesslichen Folge konnte man sich unter einem unblutigen Opfer alles Erdenkliche vorstellen, wo kein Tier zu Schaden kam. Die Vielzahl nicht blutiger Opfertgaben reicht von Brot, Kuchen und anderem Gebäck; Früchten, Obst und Gemüse; Pflanzen, Zweigen oder Körner; hin zu Käse, Milch- und anderen Milchprodukten; zu Wasser, Wein, Öl oder Honig. Auch Tongefäße und Zahlungsmittel wie Gold und Silber in Form von Drachmen, waren ein gern gesehenes Opfertgeschenk.

So sind bei unblutigen Opfertritten sehr oft Früchte oder Körner zu sehen. Bekannt sind Beispiele aus anderen Opfert Ritualen wie: [...] Früchte, Zweige, Körner, Brei (*pelenos*), mit Wasser übergossene Kuchen, Milch, Honig oder Öl unter Ausschluß von Blut oder sogar von Wein. [...] <sup>171</sup> Aus einigen Fällen ist bekannt, dass nicht alle Opfertgaben dem Feuer übergeben, sondern lediglich auf den Altar gestellt wurden. Hierbei kann es mehrere Gründe dafür geben, warum diese unblutigen Opfertgaben auf den bzw. genauer gesagt, auch um den Altar gelegt wurden und nicht dem Feuer „zum Opfer fielen“.

Nun kann man davon ausgehen, dass der Primärzweck der Opfertgaben damit erfüllt wurde, dass ein Teil an die Menschen, der andere an die Götter verabreicht wurde.

---

<sup>169</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 82-83

<sup>170</sup> Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 43

<sup>171</sup> Vernant, Jean-Pierre. *Mythos und Religion im alten Griechenland*. Frankfurt/Main: Campus-Verl. 1995. S. 65-67

In „Die Abenteuer der schönen Charikleä“ geht Heliodor nicht konkret darauf ein, welches Opfer welchem Zweck zusteht.

Die folgenden Ableitungsbeispiele sind somit Erklärungsversuche wie das unblutige Opfer bei anderen Festen und kultischen Veranstaltungen vollzogen wurde.

Unter den besagten Getreidekörnern war häufig Gerste aufzufinden, die über den Vorderen Orient in den gesamten Mittelmeerraum verbreitet war. Bei den Opferritualen der Griechen sollte sie eine weitverbreitete Verwendung finden.

So haben die Gerstenkörner nicht nur beim „Steinigungs“-Akt, der in Kapitel IV.2, angesprochen wurde, eine semi-funktionelle Bedeutung gleich den Steinen. Sie sind auch Lockfutter für das Opfertier, in dem Fall für den Stier, das in den mitgebrachten Opferkörben aufbewahrt wurde. Auch dies geschah in einem Gestus an Täuschung und geregelter Ritualprozedere: [...] Die Teilnehmer nehmen die Gerste aus dem Korb, als ob sie ein vegetarisches Mahl vor sich hätten; doch darunter im Korb war das Messer, das jetzt zutage kommt. [...] <sup>172</sup> Der traditionelle „Akt der Täuschung“ oder „Entlarvung“ fällt dabei zusammen mit dem Opferritus des Schlachtens. Für die Opfernden ist die Sichtung des Messers ein Anzeichen für einen ersten Höhepunkt des Opferrituals, nämlich die Schlachtung des Tieres. Die Voraussetzung für den Fortgang des rituellen Tötens ist die Erfüllung der Unschuldskomödie. Sobald diese „durchgespielt“ wurde, ist das Tier im wahrsten Sinne des Wortes „dem Tode geweiht“. Die sensuelle Ausrichtung läuft darauf hinaus, dass der Ochse selbst schuld an seinem Tod haben muss, indem er den Gerstenkuchen auf dem Altar verzehrt, wird er für das Sakrileg – auf der Stelle – gestraft. <sup>173</sup>

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Erwähnung des Gerstenkuchens, der vor allem an Festtagen von Jungfrauen getragen <sup>174</sup> wurde. Es ist also anzunehmen, dass solche „Opferkuchen“ und anderes Gebäck nicht nur für die Opfergemeinschaft oder für das Altarfeuer ihren Zweck erfüllten, sondern auch dem Opfertier als sogenanntes Lockmittel gedient haben müssen. Die Sinnesbestimmung der Kuchen geht jedoch einher mit seiner Form. Bei den Thesmophorien wurden beispielsweise Brote und anderes Opfergebäck als Schlangen und Phallen dargestellt. Diese wurden in die Megara geworfen, um die nach vollbrachter Ernte erschöpfte Erde erneut mit neuen „Fruchtbarkeitskräften“ auszustatten. <sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 22

<sup>173</sup> Vgl. Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 22

<sup>174</sup> Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003. S. 168

<sup>175</sup> Vgl. Deubner, Ludwig. *Attische Feste*. Berlin: Akademie-Verl. 1956. S. 44

Denn für die Bauern und Hirten in Griechenland war es ein mühsames Leben. Die Landschafts-Topographie weist daraufhin, dass das Land mit hohen Gebirgsbögen durchzogen, karg und steinig war. Nur mit harter Bewirtschaftung des Bodens war es möglich pflanzliche Nahrung aber auch Tiere dort zu beherbergen.

Bei den attischen Eiresionen waren Kuchen, Brote und anderes Gebäck häufig auch als Ziermittel anzufinden.<sup>176</sup> Die Eiresionen waren auch Anlass für die Zubereitung von Bohnengerichte als weitere zusätzlich kulinarische Gabe. Dabei konnte die Zusammenstellung des Gerichtes variieren: [...] Das Bohnengericht bestand in einem aus allen möglichen Hülsenfrüchten zusammengekochten, mit Weizenmehl versetzten, gesüßten Brei, der als Opfertgabe dem Apollon dargebracht wurde. [...]<sup>177</sup>

Bei einem anderen Festtagsritual wird durch das Verbrennen der Opferkuchen der Toten gedacht. Das folgt aus der Kultsitte heraus, weil die Toten „unzählig“ sind, werden zu ihren Ehren, wahrscheinlich auch als Ahnenkult „unzählige“ Opferkuchen mit „zahlreichen“ buckelartigen Verzierungen geopfert.<sup>178</sup>

Welche wirtschaftlichen Ausmaße der Getreideanbau für das Backen wie auch für die Herstellung und die Überfuhr zu den Ritual- und Opferstätten in Griechenland, nach sich gezogen haben sein soll, ist derzeit unerschlossen. Die multifunktionelle Bedeutung und Wertschätzung des Mehls in Griechenland muss sich auf einen „Kosten-Nutzen“-Faktor ausgewirkt haben, ob nun als Nahrungsmittelzusatz oder Opfergebäck.

Das Ritual zeigt aber auch zugleich den Kern der Frömmigkeit, mit der die Griechen zur Tat vorangeschritten sein müssen.

Allerdings muss man hier erwähnen, dass all diese besagten Riten, auch die Tieropfer mit eingeschlossen, meist sehr stark in das gesellschaftspolitische Leben der Polis, des antiken Stadtstaats, integriert waren und somit eine überaus starke Bedeutung erfahren haben müssen.<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Deubner, Ludwig. *Attische Feste*. Berlin: Akademie-Verl. 1956. S. 192

<sup>177</sup> Ebda. S. 199

<sup>178</sup> Vgl. Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999. S. 47

<sup>179</sup> Vgl. Ebda. S. 47

### IV.3. Musik, Gesang und Tanz

[...] Es folgte eine Menge verschiedener anderer Opfertiere, jede Gattung für sich. In feierlichen Tönen kündeten Flöten und Syringen das Opfer an. [...] <sup>180</sup>

[...] Die Körbe auf dem Kopf tragend, hielten sie einander angefaßt. So bildeten sie einen langen Zug verschlungener Hände, um zugleich schreiten und tanzen zu können. Den Takt gab der zweite Zug an, der die Festhymne zu singen hatte, ein Loblied auf Thetis und Peleus, auf ihren Sohn und ihren Enkel. [...] <sup>181</sup>

[...] Der Gesang der Chöre war von einer Harmonie, der Takt der Schritte von einem Rhythmus, dass das Auge vom Ohr verführt wurde, alles andere zu übersehen, und die Zuschauer, von der Melodie mitgerissen, den vorüberschreitenden Mädchen folgten, bis das strahlende Bild der dahinter auftauchenden berittenen jungen Männer und ihres Anführers bewies, dass ein schöner Anblick jeden Ohrenschaus übertrifft. [...] <sup>182</sup>

Laut musiktheoretischer Auffassung hat das antike Griechenland seine Spuren in der mittelalterlichen Kirchenmusik Europas hinterlassen. Das Vermächtnis dieser antiken Kultur hat bis heute bedeutende Auswirkungen auf die musikgeschichtliche Prägung.

Es wird angenommen, dass das Musikverständnis der Griechen nicht mit der Auffassung heutiger musikalischer Moden gleichzusetzen ist. Musikalisch zu sein, bedeutete für die Griechen in erster Linie eine Gebrauchsfähigkeit und Nutzungserscheinung in der Musik zu erkennen. Man nimmt daher an, dass die Wesensart der Griechen plastischer Natur war.

Diese Rahmung setzte sich auch in der Bauweise der Instrumente fort. Jahrhundertlang blieben die Gegenstände einfach und handlich, auch wenn sie verschiedenartig in Klang und Ton waren. Auch wenn die Griechen als Erfinder der „musischen Künste“ bezeichnet werden, so ist es dennoch erforderlich zu erfahren, dass ihnen die technische Musikerzeugung fremd und gegen die Natur war.

Es ist daher anzunehmen, dass die instrumentale Musikerzeugung und Entwicklung ihre existenzielle Bedeutung aus dem mythologischen Kultleben der Griechen ableiten. Gerade hieraus ist erkennbar, dass der Musikeinsatz in der Religion eine enorme Bedeutung spielte. Das zeigt sich beispielsweise auf mehrere Weisen, die heutige Kenntnisse über die altgriechische Musikentwicklung mitteilen. [...] Die Darstellung eines Dionysosfestes zeigt uns die Verwendung des Tympanon, was dem Charakter des Kultes dieses Gottes des Rausches,

---

<sup>180</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 82

<sup>181</sup> Ebda. S. 83

<sup>182</sup> Ebda. S. 83-84

des ausgelassenen Schwärmens und des Enthusiasmus ebenso wohl ansteht wie dem Apollon das Leierspiel. [...] <sup>183</sup> Was hier jedoch, aufgrund des Locus Delphi, auffällt, wie ähnlich der Musikeinsatz bei den Göttern zur Anwendung kommt.

So wird es auf diese Weise auch nachvollziehbar, warum Apoll und der für seine unheimliche und urtümliche Wildheit bekannte Dionysos, am selben Ort verehrt wurden. Diese Parallelverehrung zweier Gottheiten ging so nah, dass Dionysos auch in der Lage war, Apoll zu vertreten, wenn dieser zur Winterzeit im fernen Lande der Hyperboreer weilte. <sup>184</sup> Das spiegelt sich jedoch nicht nur bei den Instrumenten wieder, sondern auch beim Gesang, wo man annahm, dass dieser von den Musen als Offerte an die Menschen übergeben wurde.

Insofern bleibt es strittig, wie unmittelbar lebensnah die Musik der Griechen zu deuten ist. Aus all diesen Berichten lässt sich ableiten, dass die Ansichten der Griechen zur Musik von einer recht handfesten Wirklichkeit geprägt wurden, die sich zu Platons Zeiten fortentwickelten und zur Anschauung einer ethischen Wirkungskraft wurden. <sup>185</sup> Die Frage, ob die Griechen musikalisches Verständnis im künstlerischen Sinn hatten, bleibt fraglich. Das „Kunstverständnis“ bzw. die Norm der schönen Künste wurde vor allem in der körperlichen Tüchtigkeit und der geistigen Entwicklung gefördert. Denn gerade darin, sahen die Griechen die Vervollkommnung des menschlichen Daseins.

Um jetzt aber das Bewusstsein griechischen Musikverständnisses nachvollziehen zu können, ist es wichtig zu verstehen, welche Begrifflichkeit hinter dem Wort „Freiheit“ steht. Der „Nomos“ verbürgt den freien Menschen die Verständlichkeit der schönen Künste, der in der griechischen Musik besondere Bedeutung zukommt. [...] Durch den musikalischen Nomos gelangt der Grieche wie durch andere Nomoi zur Selbstverwirklichung: Indem jener ihn durchdringt und seine Seele erfüllt, werden ihm Ordnung, Harmonia und Rhythmos zu eigen, und dadurch wiederum vermag er ein taugliches Glied eines geordneten Gemeinwesens zu werden [...] <sup>186</sup>. Laut Auffassung Aristoteles‘ versteht man darunter die Praktizierung der schönen Künste, die ihre vollkommene Verwertung bzw. Wertung im Wohle der Gemeinschaft wiederfindet. Insofern rief die Musik – auf ihrer klassischen Höhe – bei den Griechen in erster Linie keine künstlerischen Empfindungen oder Genuß hervor. [...]

---

<sup>183</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 9

<sup>184</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 9

<sup>185</sup> Vgl. Ebda. S. 22

<sup>186</sup> Ebda. S. 22

Sie war ihnen damals „ein Lebendiges für die Lebendigen, nicht für die im Buchstaben Toten“, wie der Klassiker Goethe vom Werk des begeisterten Erweckens des Griechentums J.J. Winckelmann sagt. [...] <sup>187</sup>

#### IV.3.a. Musik

[...] Es folgte eine Menge verschiedener anderer Opfertiere, jede Gattung für sich. In feierlichen Tönen kündeten Flöten und Syringen das Opfer an. [...] <sup>188</sup>

Die akustische Ankündigung der Opferprozession ertönt durch Musik und Gesang der Prozessionsteilnehmer. Dabei hebt Heliodor besonders die Flöten und Syringen, auch als Panflöten bekannt, hervor, deren Entwicklung auch auf mythologischer Erzählung beruht.

##### 1.) Die Flöte (Aulos)

Von Pindars Erzählung ist bekannt, dass die Flöte den Klagelauten der Gorgonen nachgebildet wurde, als Perseus deren Schwester, die Medusa tötete. Laut einer Erzählung der böotischen Dichterin Korinna ist bekannt, dass Apoll das Flötenspiel bei Athena erlernt haben soll. <sup>189</sup>

Unter dieser Voraussetzung lässt sich auch die ausufernde Konkurrenz zwischen Athenern und Böotern verstehen, da letztere eine besondere Vorliebe für das Aulosspiel entwickelten. Ihnen wurde auch eine besondere Handhabung und Handfertigkeit zum Instrument nachgesagt, obwohl die Erfindung des Aulos auf die Athener zurückgeht.

Der Zwist zwischen beiden Volksstammgruppen führt auf den Mythos zurück, dass Athena das Aulosspiel schätzte, diese Wertschätzung alsbald wieder verlor: So soll sie [...] alsbald an ihrem Spiegelbild erkannt haben, wie sehr das Spielen der Auloi durch aufgeblasene Backen das wohlgeformte menschliche Antlitz entstellte, worauf sie erzürnte, die Rohre wegwarf und verfluchte. Marsyas dagegen, ein phrygischer Dämon, dessen wildes Aussehen durch nichts mehr ins Unedle entstellt werden konnte, war entzückt von den durch Athena verworfenen Auloi, nahm die verlockenden Rohre in Besitz und machte sich zum Meister ihres Spieles. [...] <sup>190</sup>

---

<sup>187</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 22

<sup>188</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 82

<sup>189</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 9-10

<sup>190</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 10

Interessant dabei bleibt, dass die Griechen nur Saiten- und Blasinstrumenten eine „göttliche“ Abstammung zuerkannten. Insofern kann man hier auch von einer gesellschaftlichen Zuordnung und Kategorisierung sprechen. Der Umgang der Götter mit Musikinstrumenten verdeutlicht sich an Athenas Beispiel, die – vorübergehend – als Aulospielerin erscheint.<sup>191</sup>

An diesem Exempel wird auch feststellbar, wie die einzelnen Instrumente in der Hierarchie der Götter „eingestittet“ waren, an der auch die Griechen den Grad ihrer Wertschätzung zum jeweiligen Instrument „ausrichteten“. Doch überall dem reihte sich der Gesang, der als höchstes Gut der Götterverehrung große Bedeutung bei den Griechen genoss. Da wie erwähnt auch das Saitenspiel sehr großes Wohlwollen in der griechischen Gesellschaft fand, muss hier noch gesagt werden, dass sich in aller Allgemeinheit das Aulospiel dank kunstgerechter Ausbildung ebenso eine ungemene Schätzung verdiente.

Dies geht einher mit der Einsatzfähigkeit des Musikinstruments, das sich im Laufe der Entwicklung wandelte, seine Bedeutung verlor und dann wiedergewann. In all den gesellschafts-politischen Wälzungen bei den antiken Griechen blieb die Bedeutung der Musik tendenziell auf das Ritual- und Kultleben der Zeit ausgerichtet.

Im Eifer um die Geltung der Aulosmusik bringt Pratinas, ein Zeitgenosse des Aischylos, die „Rivalität“ zwischen Gesang und Musik bei Überlieferungen von Tragödien-Darstellungen zum Ausdruck. So ist von ihm zu entnehmen: [...] Von zwei Chören greift der aulosfeindliche den anderen, der dieser Musik zugetan ist, an und schmäht ihn wegen seiner Unterwürfigkeit; die Auloi sollten hinterher marschieren, statt den Gesang wie einen Sklaven zu beherrschen [...]<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 10

<sup>192</sup> Ebda. S. 19

Eine höhere Verehrung der musikalischen Gestaltung kam somit durch die Dichtkunst zum Tragen. Gerade dieses Wechselspiel und Bemühen um die gestalterische Akzeptanz förderte nicht nur die Dichtung sondern auch die Musik. So kann man noch deutlich Spuren der griechischen Hochkultur aus dem dritten Viertel des 5. Jahrhunderts ausmachen, wo die Musik eine naturelle Erscheinung mittrug. Diese Entwicklung geht auf den Ursprung zurück, dass Musik, wie oben bereits erwähnt, einer religiösen, kultischen und gemeinschaftlichen Bestimmung zugeordnet wurde. Dabei spielten der Gehalt der Dichtung sowie der Mimos eine zusätzliche Bedeutung, die die ästhetische Wirkung förderten.<sup>193</sup>

Ihren größten Einsatz fand die Aulosmusik bei Kulthandlungen die sich im Rahmen von Opferzeremonien erstreckten. Es war üblich Opferhandlungen durch Aulosmusik zu begleiten.<sup>194</sup> Welchen Wert diese Musikausübung im Kultleben der Griechen hatte, lässt sich an einer Erzählung Herodots feststellen: Denn die Aulosmusik war [...] für griechische Auffassung so selbstverständlich, daß dem Herodot ihr Fehlen bei den Persern als eine fremde Sitte auffiel. [...] <sup>195</sup> Die Nutzung der Auloi bei Kulthandlungen verdeutlicht, dass sie bei diesen Kulte einen weitaus höheren Stellenwert besaßen, als bloße musikalische Ausschmückung.

Geht man vom Ursprung aus, so finden sich deutliche Spuren für den Grund, warum die Aulosmusik so hohes Ansehen besonders bei Opferhandlungen genoss. Laut Homer ist der Ton der Auloi anstelle des lauten Aufschreiens von Frauen getreten, auch Aischylos setzt diese Betrachtung voraus. So wurde angenommen, dass mit dem Schrei und Lärm böse Geister vertrieben werden, sofern wird der Gestus verständlich, dass die Aulosmusik beim Opfer lediglich die Wirkung zur Abwehr allen Übels hatte.<sup>196</sup> Das Aulosspiel ist dennoch zugleich eine feierliche „Ausschmückung“ des Auftritts und Verhaltens vor einer Gottheit. Bei Pindar wird diese Attitüde als „angemessen“ erwähnt, „unter dem Ertönen der Auloi naht sich der Flehende dem Zeus“<sup>197</sup>.

---

<sup>193</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 19

<sup>194</sup> Vgl. Ebda. S. 8

<sup>195</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 8

<sup>196</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 8

<sup>197</sup> Vgl. Ebda. S. 8

Bestätigt wird diese Annahme auch durch detaillierte Schilderungen bei Funden von Vasen, die Opferprozessionen festhalten. Dort sieht man häufig einen Frommen oder Pilger, der Aulosblasend vor das Abbild des Hermes tritt. [...] auf einem solche Bilde wird das Feierliche des Vorgangs dadurch hervorgehoben, daß der Mann ein Festgewand trägt und ein Gefolge von zwei Jünglingen ihn begleitet. [...] <sup>198</sup> Bei vielen Nachbildungen ist zu erkennen, dass die meisten Ehrerbietungen vor Göttern an Jahresfesten ausgeübt wurden, wie etwa bei den Panathenäen zu Athen, bei denen zu Ehren der Stadtgöttin Athena ein gewaltiger Opferfestzug veranstaltet wurde.

Viele Darstellungen zeugen aus diesem besonderen Anlass heraus von Opfergaben jedweder Art. So wurde die besondere Feierlichkeit des athenischen Staatsfestes durch ein Überangebot musikalischer Ausgestaltung hervorgehoben. Neben Aulosbläser waren auch mehrere Kitharisten sowie verschiedene Beteiligungen von Chorsängern dabei, die während der Prozession ein Lied vortrugen.

Anders verhält es sich dagegen bei Opferritualen unterirdischer Götter, hier wurde auch auf das vornehmliche Auslosspiel verzichtet. Es war nicht Brauch bei Opferhandlungen zu Ehren unterirdischen Gottheiten Kult- oder Opfermusik einzusetzen. <sup>199</sup> Vor allem weil es nicht üblich war den Unterirdischen, die dem Totenreich angehören mit Musik „zu stören“ oder den Trauerritus des Schweigens auf sonstige Art und Weise zu verfremden.

Da das Aulosspiel vor allem bei Opferprozessionen eingesetzt wurde, muss noch erläutert werden, dass neben der übertönend charakteristischen Aulosmusik auch getanzt und gesungen wurde. Auch hier folgten die Griechen einem festen Schema in der alle Ausdrucksformen des Gesang und Tanzes einer Ordnung unterstanden. Hierbei [...] nämlich Emmelia, Kordax oder Sikinnis – um ein paar Namen beispielsweise zu nennen –. In gleicher Weise unterscheiden sich unter den Liedern und Gesängen nicht nur die feierlichen Gesänge an die Götter, der apollinische Paian und der dionysische Dithyrambos, das Prozessionslied (Prosodios), die Totenklage im Threnos oder das Preislied für einen Lebenden (Enkomion), sondern es hebt sich auch vom Trinklied, dem Skolion, das Tanzlied, das Hyperchema, eigentümlich ab. [...] <sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 8

<sup>199</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 8

<sup>200</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S.

Beim Tanz wurde die musikalische Geräuschkulisse auch von den anwesenden Tänzern mit erzeugt, wobei diese meist klappernde Geräusche machten. In beiden Händen hielten sie die Krotala, die als Vorgänger heutiger Kastagnetten angesehen werden (können). Dieses „Klappern“ wurde gewöhnlich dazu genutzt, den Rhythmus der Tanzbewegung, den die Auloi vorschrieben, mit einem Klappern zur verstärken bzw. zu akzentuieren.<sup>201</sup>

Der „Gebrauchsgegenstand“ Musik wurde bei den Griechen durch Ursprünglichkeit und Natürlichkeit aus dem mythischen Rahmen hervorgehoben. Dennoch gibt es immer wieder Abweichungen, die darauf hindeuten, dass die Aulosmusik auch abseits kultischer Schranken eingesetzt wurde. [...] Vasenbilder zeigen uns, wie bei Weinlese und Kelter der Aulos geblasen wird. Eine seltene, glücklich erhaltene Terrakottagruppe zeigt uns vier Frauen, die den Brotteig kneten, während eine fünfte zu dieser Arbeit die Auloi bläst. [...] <sup>202</sup> Auch ist durch die Berichte der Dichter Euripides und Aristophanes bekannt, dass auch zum Takt der Auloi und mit Gesang gerudert wurde. <sup>203</sup>

Weiters ist ebenso bekannt, dass Aulosbläser auch eine unterstützende Funktion bei der Kriegsmusik hatten. Wie schon bei den festlichen Umzügen Aulosbläser den Prozessionsmarsch anführten, so ermunterte auch der Aulosbläser die Schwerebewaffneten zum Marsch auf das jeweilige Schlachtfeld.<sup>204</sup> Auch hier richtete sich die Funktion danach, dem Marschrhythmus durch die Auloi Schritt und Tritt zu geben oder diese zu initiieren.

Zuletzt sei noch erwähnt, dass Aulosmusik auch für turnerische Übungen und bei körperlicher Ertüchtigung eingesetzt wurde.

Durch all die variierenden Einsatzmöglichkeiten der Aulosmusik zeigt sich aber auch ein Muster gesellschaftlicher Akzeptanz. Da Musik – aus mythologischer Sicht – das Empfinden der Götter widerhallen ließ, und nicht jeder Gott oder jede Gottheit mit den Lehr- und Tugend-Prinzipien der Griechen vereinbar war, wurde das Aulosspiel in bestimmten gesellschaftlichen Rahmen sogar gemieden. [...] Unterricht im Aulosblasen wird zwar auch auf attischen Vasenbildern dargestellt, aber weit weniger häufig als Leierspiel; in Athen war der

---

<sup>201</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 14

<sup>202</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 12

<sup>203</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 12

<sup>204</sup> Vgl. Ebda. S. 12

Unterricht im Aulosblasen nach der literarischen Überlieferung nur wenige Jahrzehnte in Übung; er verschwindet [...] <sup>205</sup>. Diese Entwicklung ging ab Mitte des 5. Jahrhunderts voraus und warf ein neues Kapitel geistiger Haltung auf in der das Aulosspiel dem männlich gerichteten Erziehungsideal nicht mehr entsprach. <sup>206</sup> Nach Aristoteles' Auffassung sind die Auloi kein ethisches Instrument, sondern vielmehr orgiastischen Szenen zuzuordnen. Gerade diese Erkenntnis soll Athenas Gesinnungswandel bewegt haben, auf das Aulosspiel zu verzichten, da Athen als die Wiege der Wissenschaft und Kunst im antiken Griechenland angesehen wurde.

Die den Auloi eher offen stehenden Böoter sollen dagegen noch zu Zeiten des Epaminondas die Aulosmusik aktiv im Unterricht eingesetzt haben. Man versprach sich davon heilsame Kräfte sowie eine Auflockerung bäuerlicher Art des heimischen Menschenschlages, der als „schwerfällig“ bezeichnet wurde. <sup>207</sup> Dabei diente die Aulosmusik auch gesellschaftlicher Ermunterung abseits ihrer kultischen und alltäglichen Bedeutung. [...] Berühmt ist die Szene aus Platons Gastmahl, wenn am Ende der Reden über den Eros lärmend Alkibiades mit schwärmenden Gefolge und in Begleitung einer Aulosbläserin im Hause des Gastgebers Agathon erscheint. [...] Die stimmungsvollen Töne der Auloi sollen dabei nicht nur der „Lockerung“ gedient haben. Bestimmte Vasenmalereien zeugen davon, dass Aulosmusik besonders bei Trinkgelagen gespielt wurde, was den orgiastisch-dionysischen Charakter dieses Instruments verstärkte.

Der immer stärker spezifizierende Einsatz der Aulosmusik erwirkte bald die Entwicklung und Ausbildung einer bestimmten Musikergruppe. Die Bezeichnung „Berufsmusiker“ fällt hierbei vor allem auf jene geschulten und Musik-kundigen Menschen, die das Saiten- oder das Aulosspiel beherrschten. [...] Beide, Kitharode und Aulet, sind bald bärtig, bald unbärtig, stets sind es Männer, die den Berufsstand der Musiker bilden. Von den Frauen machen nur die Hetären aus dem Aulosblasen ein Gewerbe. [...]

Sakadas von Argos der 586 bei den Delphischen Spielen mit einem berühmt gewordenen pythischen Nomos siegte, förderte spieltechnisch und künstlerisch die Aulosmusik, und zwar

---

<sup>205</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 13

<sup>206</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 13

<sup>207</sup> Vgl. Ebda. S. 13

soll er in jenem siegreichen Nomos allein auf den Auloi ohne Mitwirkung von Gesang den Kampf Apollons mit dem Drachen Python dargestellt haben. [...] <sup>208</sup>

Die Verschmelzung zwischen Dichtung, Gesang, Saitenspiel und Tanz verdeutlicht das Erstarren eines ästhetischen Bewusstwerdens. Das wird am ehesten durch die Differenzierung der gestalterischen Erscheinungsformen ersichtlich. <sup>209</sup>

## 2.) Die Syrinx (Panflöte)

Wie bei den Auloi galt auch die Syrinx bei den Griechen als von Götterhand überreichtes Geschenk an die Menschen. Auch hier wird wieder Hermes als Erfinder und Entwickler der Mehrrohrpfeife oder Syrinx (Σύριγγ) erwähnt, in anderen Erwähnungen auch als Panflöte bekannt. Dieses Instrumentarium war Hermes' Schöpfung nachdem er als „Zoll“ für eine begangene Missetat Apollons Zorn mit der Übergabe der Leier beschwichtigen konnte. Die mythologische Bedeutung die daraufhin zurückführt, geht auf die Verantwortungsbereiche des Hermes zurück. Dort wird Hermes u.a. als Gott der Fruchtbarkeit, der Tiere sowie deren Betreuer, nämlich der Hirten, erwähnt. <sup>210</sup> Darüber hinaus scheint bereits eine Annahme zu dienen, wie Hermes zur Nutzung der Panflöte gekommen sein dürfte: [...] Als Hirten wird ihm die Erfahrung, wenn über gekapptes Röhricht hinstreichender Windhauch dieses zum Tönen bringt, belehrt haben, auf welche Weise eine kunstvolle Mehrrohrpfeife hervorzubringen ist. [...] <sup>211</sup>

Dennoch beschränken sich Hermes' Funktionen lediglich auf das Erfinden derartiger Instrumentarien, ein Zeitvertreib, diese auch selbst zu nutzen, hat der Götterbote darin nie gesehen. Das erklärt auch seine Diversifizierung und sein Verhältnis zu den Musen oder zu Apoll. Anstelle des Hermes wird daher oft der Name Pan, bockbeinige Sohn des Götterboten, erwähnt. So wird dieser, aus dem arkadischen Raum stammenden Mythos, auch als der eigentliche Erfinder der Syrinx oder Panflöte gesehen.

Laut griechischer Sage soll Pan der ebenfalls arkadisch-stämmigen Nymphe Syrinx nachgestellt haben. Syrinx selbst konnte dieselben Gefühle nicht für Pan geteilt haben, weshalb sie

---

<sup>208</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 15

<sup>209</sup> Ebda. S. 17

<sup>210</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 9

<sup>211</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S.

auf ihr Bitten und Flehen durch ihre Schwester am Flusse Ladon in Schilfröhricht verwandelt wurde, aus diesem Schilfrohr Pan dann seine Flöte verfertigte. Als er in die Röhre hinein seufzt, ertönen klangvolle Töne, die ihm zu Liederreimen ermutigen.

Einer Aussage des römischen Dichters Ovid zu urteilen, soll Pan die Rohre in verschiedene Größen geschnitten und diese dann mit Wachs zusammengefügt haben.<sup>212</sup> Auch widmet er sich in einem fragmentarischen Gedicht der Panflöte: [...] Aber mit der Stimme fließende Vogelstimmen nachzuahmen, geschah viel früher, als dass die Menschen mit Hilfe des Gesanges, von leichten Liedern Leben erschaffen können und die Ohren streicheln können. Und die Winde durch das holzige Schilfrohr, lehrte die Bauernbevölkerung zum ersten Mal zu pfeifen durch das Blasen in hohle Schilfrohre. [...]<sup>213</sup>

Nach Erläuterungen von Ovids Zeitgenossen Vergil soll Pan nicht nur die Syrinx selbst gespielt, sondern auch zum Spielen weiter gelehrt haben, wie Vergil es in einem Gedicht beschreibt. [...] Nacheifern wirst du als Spieler dem Pan mit mir in den Wäldern. Lehrte doch Pan uns als erster mit Wachs aus Schilfrohr die Flöte basteln; Pan kümmert sich auch um die Schafe und ihre Betreuer. Keinesfalls sollst du es jemals bereuen, die Syrinx zu blasen; Was unternahm Amyntas nicht alles, das Spiel zu erlernen! Selber besitze ich eine aus sieben verschiedenen Rohren kunstreich gefertigte, die mir Damoetas sterbend verehrte, dabei noch sagte: „Ihr zweiter Besitzer bist du und Spieler.“ [...]<sup>214</sup>

Aus der griechischen Mythologie der Nymphe Syrinx entnommen, hat die Verwendung und Begriffserklärung des Wortes verschiedene Namen dafür entwickelt. Aus den klassischen Quellen kann man nicht mehr mit Sicherheit wägen, welche Bedeutung das Wort Syrinx ursprünglich hatte. So gibt es mehrere Begriffe, die man mit einer Syrinx in Verbindung bringt, wie Bambus, Hirten-, Doppel- oder eben die Panflöte.<sup>215</sup>

Aus der Zusammensetzung der Panflöte ist bekannt, dass das Blasinstrument aus fünf, sieben oder neun verschiedenen langen Pfeifen gebildet, und welches von den Hirten und Bauern auch so gebraucht wurde.<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> Vgl. <http://www.panfloete.ch/csssite/geschichte.html> (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>213</sup> <http://www.panfloete.ch/csssite/geschichte.html> (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>214</sup> <http://www.panfloete.ch/csssite/geschichte.html> (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>215</sup> Vgl. <http://www.panfloete.ch/csssite/geschichte.html> (Zugriff: 31.05.2010)

<sup>216</sup> Vgl. <http://www.panfloete.ch/csssite/geschichte.html> (Zugriff: 31.05.2010)

Umstritten bleibt auch die Frage, wer die Panflöte erfunden haben soll. Neben der ersten Annahme, dass die Griechen und Römer als Erfinder in Betracht zu ziehen wären, kommen auch andere Völker in Frage. Fest steht, dass noch vor den Griechen ein thrakisches Volk die Ufer der Donau besiedelte und, dass dieser Volksstamm es war, der bei den Dakiern, im heutigen Rumänien, die Panflöte einführte. Man geht heute davon aus, dass die Daker, die das Flötenspiel bereits in der Antike kannten, dieses von den Griechen übernommen haben, was sich auf das 7. Jahrhundert v. Chr. beziehen dürfte. Als Verbreiter der Flöte werden aber auch die Römer in Betracht gezogen, die mit der Annektierung Dakiens von 106 bis 271 n. Chr., auch ihre kulturellen Gepflogenheiten in der Provinz einbürgerten. Diverse archäologische Funde bezeugen diese Annahme, dass die Dichtung mit der Panflöte im dakischen Raum verbreitet war. Allerdings gibt es noch andere Vermutungen wer als die wahren Erfinder der Panflöte in Betracht gezogen werden können.

So geht man heute davon aus, dass persische Volksstämme die Thrakier in den heutigen Karpaten unterdrückt haben und diese auch maßgeblich kulturell beeinflussten. Andererseits gibt es auch diese weiter führende These die besagt, dass das Instrument erst viel später (durch die Türken-Eroberungen) bekannt wurde.

Ein Hinweis der auf diese Entwicklung schließen lässt, ist die etymologische Übersetzung des Namen „nai“ oder „muscal“. Durch die türkischen Expansionsbestrebungen wurden auch kulturelle Gepflogenheiten in den rumänischen Raum eingeführt. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „nai“ ist zurückzuführen auf die persische, arabische und türkische Sprache, in denen „nai“ mit dem Begriff Flöte gleichgesetzt wird. Ab dem 19. Jahrhundert wurde „nai“ dann auch als Panflöte definiert.

#### IV.3.b. Gesang – Das Loblied

Mit dem Gesang erreicht die griechische Musik ihren Höhepunkt der Gottes- und Kultverehrung. Als das wohl natürlichste Ausdrucksmittel welches zunächst schlicht und anspruchslos vernehmbar bleibt, verfügte der Gesang auch die elementarste Sinnggebung um die Ehrwürdigung zu bezeugen. So bleibt es nicht verwunderlich, dass die Musik dem Gesang jahrhundertlang untergeordnet war. Das hatte aber auch mit den Lebensgewohnheiten der Griechen zu tun, die zunächst eine simple und handlich einfache Methodik zur Entwicklung der Instrumente ausübten. Es ist bekannt, dass technische Musikerzeugung gegen die Natur der Griechen lag. Vom Gesang hingegen ist nicht bekannt, wie eine mögliche Notation ausgeschaut haben soll.<sup>217</sup>

Erste mythologische Hinweise lassen sich bereits in den ältesten Schriftzeugnissen, wie etwa im Homerischen Epos finden. Aus dieser mythologischen Vergangenheit wird auch Delphi als eines der Gesangsstätten erwähnt sowie folgendes berichtet: [...] Als Odysseus einst am Parnass jagte, wurde er von einem Eber angefallen und schwer verwundet; da kamen die Söhne des Autolykos herbei und stillten das rinnende dunkle Blut durch Zaubergesang [...]<sup>218</sup>. Ursprünglich geht der Gesang wie erwähnt auf die Musen zurück, die als ein mythologisches Schema oder als altertümliche Redewendung hingenommen wurden. So wird berichtet, dass die Musen auf dem Olymp als Töchter des Zeus und der Mnemosyne, der Göttin des Gedenkens, nur dort sowie auf dem böotischen Helikon aufzufinden waren.<sup>219</sup>

Insofern bleibt es sodann verwunderlich, dass gerade aber die größten Sänger unter ihnen zwei Vertreter des männlichen Geschlechtes waren, nämlich Linos und Orpheus. Linos galt als ein Meister des Gesanges und soll diese Gabe geradewegs von seiner Mutter, der Muse Urania, sowie von seinem Vater Apoll geerbt haben. Auch soll Linos einer der ersten gewesen sein, der die Kunst des Gesanges lehrte und weitervermittelte. Nach seinem gewaltvollen Ableben wurden ihm wie den Musen am Helikon Opfer dargebracht.<sup>220</sup> Sein Vermächtnis blieb jedoch im Linos-Lied, vermutlich einem Klagelied, erhalten.

---

<sup>217</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 6

<sup>218</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 21

<sup>219</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 7

<sup>220</sup> Vgl. Ebda. S. 10

Sein Schüler Orpheus soll später zu gleichbedeutenden Gesangsehren gekommen sein. Auch dessen Mutter soll eine Muse gewesen sein, die höchste unter ihnen, Kalliope, und ebenso zu ihm soll Apoll eine väterliche Beziehung gehegt haben.<sup>221</sup> Durch seine bezwingende Macht des Gesanges soll Orpheus die Natur gezähmt und wilde Tiere besänftigt haben.

Diese Heroen-Thematiken beider Sänger zeugen von stark verflochtenen Glauben der Griechen an die überirdische Macht der Töne.<sup>222</sup> Die zur Gesangs- und Lebenslust entgegengesetzten Enden des Linos und auch des Orpheus lassen darüber hinaus auch ein „kosmologisches“ Gebot erkennen, nämlich, dass mit einem außerordentlichen Gut auch ein außerordentliches Übel in Bezug stand.<sup>223</sup>

Neben Gebirgshöhen sind den Musen aber auch Quellen als Wohnstätten heilig, wie man es aus anderen mythologischen Quellen weiß. Eine bekannte Erzählung über die kastalische Quelle am Fuße des Parnaß berichtet, dass ein Trunk aus diesem Bergquell den Trunknehmenden zur Dichtung begeistert haben soll.<sup>224</sup> So wurde allgemein angenommen, dass vor allem Dichter und Sänger nach griechischer Auffassung von den Musen ergriffen wurden. Wie stark diese Glaubensauffassung verbreitet war, lässt sich durch schriftliche Nachweise belegen, wenn Homer oder Hesiod über diese Momente der „Inspiration“ und „Berieselung“ berichten: [...] Diese Göttinnen haben dem Sänger „vielfältige Sangesbahnen in den Sinn gepflanzt“, wie Phemios, der Sänger am Hofe in Ithaka in Homers Odyssee, von sich sagt, und Hesiod berichtet von sich, wie die Musen ihm, der als Hirte am Helikon die Schafe weidete, „göttlich redende Stimme eingebracht“. [...] <sup>225</sup>

Weiters berichtet Hesiod auch, dass durch die Musen der Vorrang des Gesanges in der griechischen Musik erfahrbar wird. Ihre ursprüngliche Funktion leitet Hesiod davon ab, dass diese einst Sängerinnen waren und ebenso als „Schönstimmige“ bezeichnet wurden.<sup>226</sup> [...] Kalliope, heißt eine unter ihnen. Diese wird am häufigsten angerufen, und Hesiod nennt sie (Theogonie 79) die höchste im Chor der Neun; Kalliope war wohl ursprünglich die einzige

---

<sup>221</sup> Vgl. Ebda. S. 10

<sup>222</sup> Vgl. Ebda. S. 10

<sup>223</sup> Vgl. Ebda. S. 10-11

<sup>224</sup> Vgl. Ebda. S. 7

<sup>225</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 7

<sup>226</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 7

musische Göttin, die Urmuse, die sich durch zweimalige Verdreifachung zu der klassischen Neunzahl entfaltet. [...] <sup>227</sup>

Homer erwähnt auch einen kollaborativen Zusammenhalt zwischen dem Gesang und dem Saitenspiel. <sup>228</sup> Für ihn gehören diese zusammen zu dem sich als Dritter im Bunde der Tanz dazu gesellt. Interessant wird dieses Gemenge wenn sich eine ursprünglich Einheit aus diesen drei besagten Künsten ableiten lässt. Dazu gehört die:



Dieses Vereinheitlichungskonzept scheint im Laufe der Epochen bei den Griechen seine Bedeutung verloren zu haben. Seitdem wurden die „künstlerischen Kapazitäten“ immer mit der Verantwortung beladen, das Verlorene nachzueifern und am Ende ein Gesamtkunstwerk nachzustellen. <sup>229</sup>

Der erwähnte mythologische Rahmen erstreckte sich über die Jahrhunderte hinweg in der griechischen Musik. Seine gestalterischen Einflüsse sind bis in das 9. Jahrhundert v. Chr. zurückzuverfolgen. Erste historische Nachweise, wo Tanz vom Gesang begleitet wurde, sind bei den „kretischen hyporchemata“ zu finden. Auf diese Weise entstand der griechische „paian“, dessen ursprüngliche Bedeutung des einen magischen Heiltanzes hatte und dem Apoll geweiht war. <sup>230</sup> Eine der wohl der ältesten erhaltenen Niederschriften zum Gesang wurde in Delphi aus späthellenistischer Zeit, dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert ausgegraben und zeigt Passagen zu einer Apoll-Hymne. <sup>231</sup>

Der bereits erwähnte Heroen-Mythos des Orpheus, dem „Vater der Gesänge“, soll aus Thrakien stammen, der seines Schülers und möglichen Halbbruders Linos, dem die Griechen Vers- und Musikedichtung verdanken, soll mesopotamischen Ursprungs sein.

---

<sup>227</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S.

7

<sup>228</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 7

<sup>229</sup> Vgl. Ebda. S. 7

<sup>230</sup> Vgl. Robertson, Alec. Stevens, Denis. *Geschichte der Musik (Band I)*. München: Prestel-Verlag 1965. S. 112

<sup>231</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 5

Zumindest scheint es eine auffällige Parallele zu geben. Das erklärt auch die sagenhaften Erfindungen der Flöten und Rohrpfifen durch Hyagnis und Marsyas. Auch die legendären „Begründer“, „Erfinder“ und „Organisatoren“ der griechischen Musik wie Terpander und Olympos sollen allesamt Phrygier aus Kleinasien gewesen sein.<sup>232</sup> Vor allem Olympos soll schon 900 v. Chr. die „nomoi“, sogenannte Gesetze melodischer Modelle eingeführt haben. Die dadurch eingeführten Standards sollen die Entwicklung des Aulos sehr stark geprägt haben.

Ab dem 8. Jahrhundert ist eine immer stärker zunehmende Standardisierung von Melodiemodellen feststellbar. Viele dieses epischen Zeitalters bedienten sich traditioneller Melodien, die kurz mit entsprechenden Variationen ständig wiederholte Phrasen waren.<sup>233</sup> Durch die Entwicklung und der aufkeimenden Vielfalt neuer Melodiestruckturen entwickelten sich verschiedene Ableitungen. So sind neben einer dichterischen Deklamation berufsmäßiger Barden auch Ableitungen für den Volkstanz sowie für die Hirtenmusik zu finden.<sup>234</sup> Zudem entstand aus dem gemeinschaftlichen Lebenssinn der Griechen auch die Musik einer Gesellschaft, die sich besonders durch die Chöre prägte und auch unterschiedlichen Geschlechts und Alters gebildet wurden. So existierten Mädchen- und Frauenchöre aber auch Männer- und Knabenchöre, die sowohl im städtischen wie auch auf dem ländlichen Bereich anzutreffen waren. [...] Diese Chöre stimmten zum Kult der Götter die Paian-Gesänge, Dithyramben und Prozessionsgesänge an, sie sangen auch Hochzeitshymnen und Totenklagen oder Lobgesänge auf berühmte Männer und siegreiche Wettkämpfer und zu allen geselligen Anlässen. [...] <sup>235</sup>

Wie erwähnt wurden im alten Griechenland Dichtung und Tanz als wesentlicher Bestandteil der Musik gesehen. Die aufrüttelnde und heftige Nutzung der Füße beim Tanze wurde mit dem Klang der Musik rhythmisch fortgetragen. Noch aus Homers Zeiten ist bekannt, dass nicht nur kultische oder orgiastische Tänze mit Musik begleitet wurden, sondern auch sportliche Übungen, die musikalisch untermalt wurden. Diese Vereinbarkeit zwischen geistiger und körperlicher Empfindung der Musik ist ein charakteristisches Merkmal der Griechen. Besondere Kultstätten wie das antike Delphi waren ein Sammelpunkt solcher Erfahrungen. Vor allem etablierte sich dort auch eine Agon-Kultur:

---

<sup>232</sup> Vgl. Robertson, Alec. Stevens, Denis. *Geschichte der Musik (Band I)*. München: Prestel-Verlag 1965. S. 112

<sup>233</sup> Vgl. Ebda. S. 113

<sup>234</sup> Vgl. Ebda. S. 114

<sup>235</sup> Robertson, Alec. Stevens, Denis. *Geschichte der Musik (Band I)*. München: Prestel-Verlag 1965. S. 114

[...] Musikalische Wettkämpfe sollen in Verbindung mit den schon seit frühester Zeit abgehaltenen Festen und Spielen stattgefunden haben – erstmalig nachweisbar im frühen 6. Jahrhundert, als anlässlich der zu Ehren Apollos abgehaltenen Pythischen Spiele Sakadus aus Argos den Wettkampf mit dem Aulos gewann. [...] <sup>236</sup>

Zwischen dem 7. und dem 5. Jahrhundert wurde nun der Lyrik ebenso große Bedeutung beigemessen wie der Melodik. Ihr erstes großes Zentrum fand die Lyrik in der dorisch-stämmigen Kultur Spartas. Ein Charakteristikum der spartanischen Lyrik war die Entwicklung chorischer Formen beim Gesang. So ist aus einem Beispiel bekannt: [...] Tyrtäos (vermutlich bis 668 v. Chr.) sang nicht nur Dichtungen in elegischen Metren, sondern komponierte auch patriotische Marschlieder (embateria) für die Spartaner, die Aulosspieler in die Schlacht mitnahmen. Von Alkman (vermutlich um 615 v. Chr.) weiß man, daß er „pathenia“ oder chorische Tänze für die Mädchen von Sparta verfaßte. [...] <sup>237</sup> Hier wurde auch ein Charakteristikum monodischen Sologesangs wahrnehmbar.

Mit dem Aufkommen der klassischen Musik und der Entwicklung des Dramas im 6. Jahrhundert bis 5. Jahrhundert v. Chr. wurde die Bedeutung der Chöre immer stärker hervorgehoben. Ein Nachweis der diese Annahme unterstützt, lässt sich aus dem Einsatz der Dithyrambe ableiten: [...] aus dem Dionysoskult hervorgegangen; denn bei den Spielen des 6. Jahrhunderts wurde die Geburt des Dionysos von einem Rundchor von fünfzig Männern oder Jünglingen zur Begleitung des Aulos getanzt und gesungen. [...] <sup>238</sup>

Eine besondere Entfaltung des Chores wurde auch im antiken Theater wahrnehmbar, wo die Elemente; die Dichtung, die Musik sowie der Tanz in den Stücken vereinigt wurden. Sie wurden von wandlungsfähigen „Sänger-Schauspieler-Tänzern“ in den Amphitheatern dargestellt. <sup>239</sup> Anfänglich wurde die Musik ausschließlich von den Chören bestimmt. Die Musik war dabei sekundär vertreten, entweder war gar keine vorhanden oder es wurde begleitend zum Aulos und zur Leier gesungen. Dabei wurde besonders darauf geachtet, dass der Sinn und die Wirkung der Worte nicht durch die Musik „untergeht“. <sup>240</sup>

---

<sup>236</sup> Ebda. S. 114

<sup>237</sup> Ebda. S. 115

<sup>238</sup> Ebda. S. 116

<sup>239</sup> Vgl. Robertson, Alec. Stevens, Denis. *Geschichte der Musik (Band I)*. München: Prestel-Verlag 1965. S. 117

<sup>240</sup> Vgl. Ebda. S. 117

Erst später kamen die Monodien hinzu, die z.B. sehr wirkungsvoll bei Tragödienstücken eingesetzt wurden. Die hohe Stellung der Kultmusik veranlasst an dieser Stelle einen Einblick in die Bedeutung des Gesanges. Neben der musischen Notwendigkeit, die es zu den Kulturen mitzutragen galt, war auch der Gesang wie erwähnt, ein wesentlicher Bestandteil kultischen Lebens. Hier gilt es zu erwähnen, dass die Kultmusik an die Theatermusik anzulehnen ist. Denn bei den Griechen entsprang die Schaubarkeit der Theatralik aus dem Gotteskult des Dionysos<sup>4</sup>, an dessen Festen und Feiern Maskentänze, vor allem Satyrtänze, aufgeführt wurden.<sup>241</sup> Von diesen Entwicklungen dramatischer Übergriffe in den Kulturen, wurden aus dieser Form des Theaters die Gestalten der Tragödie wie auch der Komödie sichtbar. Dem Chor und seinem Chorlied wurde dabei eine besondere Bedeutung zuteil, da diese nun im Mittelpunkt des Spektakels stehend, instrumental begleitet wurden.

Aus Homers Zeiten ist bekannt: [...] Wurde aber der frühe Reigen, wie uns Homer und die Vasenbilder seines Jahrhunderts bezeugen, zur Leier, zur altehrwürdigen Phorminx, getanzt, so wird später der dramatische Chor vom Aulosbläser angeführt. [...] <sup>242</sup> Die hier erneut greifbare Auffassung, dass das Aulospiele einen großen Wert in der griechischen Musik hatte, geht hier auf zweierlei Gründe zurück: [...] Einmal sind bei den Satyrn die Auloi besonders beliebt; zum anderen werden die Auloi überhaupt bei Umzügen aller Art, insbesondere bei kultischen Begehungen, mit Vorzug verwandt. Beim Einzug des Chores in die Orchestra, den runden Platz des griechischen Theaters, haben die Auloi den Rhythmus des feierlich tänzerischen Schreitens bestimmt. [...] <sup>243</sup> Interessant bleibt hier jedoch noch immer der gesellschaftspolitische Aspekt, der besonders durch die Auloi-feindlichen Griechen und dem Aulospiele sympathisierenden Bötter deutlich wird. Den Athener war die Nutzung des Aulospiele so verrückt, dass sie selbst in ihren Theatern diese Instrumentalnutzung ausländischen Musikern überließen, meist den Böttern.

Dem Aufbau und Versmaß nach zu urteilen, gehörten die Chorlieder zur höchsten Kunst griechischer Dichtgestaltung, in dem Gesang wie auch die musikalische Begleitung das Rhythmische über das Melodische stellte. Man muss hier noch hinzufügen, dass auch bei dieser Dichtkunst eine Übereinstimmung zwischen Versrhythmus und dem musikalischen Rhythmus herrschte.

---

<sup>241</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 11

<sup>242</sup> Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 11

<sup>243</sup> Ebd. S. 11

Abseits des chorischen Gesangs entstanden, vor allem in der Komödie, Sologesänge – mit Aulosbegleitung. Daneben existierten auch beliebte Wettstreite, auch für Sänger und andere Gesangskünstler:

[...] Solche Agone fanden bei den großen kultischen Festen der Hellenen statt, bei denen auch die turnerischen Wettkämpfe ausgetragen wurden. Für die Feier der Panathenaia organisierte Perikles 442 einen musischen Agon, bei dem Sänger, Kitharisten und Auleten, vielleicht dieselben Musiker, die den Festzug mit Gesang und instrumentaler Musik begleiteten, sich maßen. [...] <sup>244</sup>

Allgemein kann man nun herausheben, dass die eigentlichen Wesenszüge griechischer Musik durch den Gesang bestimmt wurden. Die natürlichste Art des Musizierens wurde bei den Griechen als höchstes Gut geschätzt und dies gelang am einfachsten durch das Singen. Aristoxenos dazu: [...] „Das Lied, das aus der Kehle dringt“, ist einer Kultur, die ihre Maßstäbe vom Menschen nimmt, mehr gemäß als Instrumentalmusik oder gar technische Musikerzeugung. [...] <sup>245</sup> Für ihn richtet sich das Leistungsvermögen der menschlichen Stimme nach diesem Schema und dem Tonumfang der Instrumente. Die durch den Mythos in das Bewusstsein der Griechen eingedrungenen Vorstellungen des Gesangs gehen von natürlichen Bedingungen voraus. Das lässt sich am ehesten noch an den Musikinstrumenten feststellen die „einfach“ und „handlich“ blieben.

Unter „Melos“, dem Klanglichen der Musik versteht man drei Bausätze, die als Prinzip des Tonalisierungs-Konzepts bewertet werden können, nämlich:

**Logos**

**Rhythmos**

**Harmonia**

Diese drei ursprünglichen Bestandteile des „Klanglichen“ haben sich durch die Musik und dem Verständnis zur Musik der Griechen gezogen. In welchen gesellschaftlichen Einfluss diese Grundordnung mündete lässt sich allein an den kultischen Ritualvorstellungen ermessen, wo das Gemeinschaftsgefühl besonders hervorgehoben wurde. Dabei hat gerade der Gesang in der Gemeinschaft, repräsentiert durch das Chor und dem Chorlied, den Vorrang. [...]

So wird Alkman von Sardes als Meister der Chorlyrik gerühmt; in Sparta, wo er wirkte, schuf er vorzüglich für Mädchenchöre seine „Kompositionen“ und bediente sich dabei des lakon-

---

<sup>244</sup> Ebda. S. 11

<sup>245</sup> Ebda. S. 20

ischen Dialekts, den er damit in die Chorlyrik einführte. [...] <sup>246</sup> Letztendlich muss man hier jedoch betonen, dass nicht nur Mädchen oder Frauen allein oder in Chören gesungen haben, sondern auch Knaben und Männer. Bei der Musikausübung waren jedoch keine Beschränkungen vorgegeben, so konnten Menschen aller Stände und Gesellschaftsschichten ein Instrument ausüben. <sup>247</sup>

Die Spezialisierung als Berufssänger wurde durch einen rigorosen Unterricht gestützt. Im etablierten Stand der Berufssänger wurden Sing- und Spielweisen mündlich vom Meister an den Schüler weiter übermittelt. Dabei wurde die Übermittlung mit den dafür angesehenen Lehrmethoden veranschaulicht. So wurden viele Gesangstexte mündlich unter Begleitung eines Instruments vorgetragen. <sup>248</sup>

#### IV.3.c. Tanz

[...] Die Körbe auf dem Kopf tragend, hielten sie einander angefaßt. So bildeten sie einen langen Zug verschlungener Hände, um zugleich schreiten und tanzen zu können. Den Takt gab der zweite Zug an, der die Festhymne zu singen hatte, ein Loblied auf Thetis und Peleus, auf ihren Sohn und ihren Enkel. [...] <sup>249</sup>

Wie bei der Musik und dem Gesang entsprang bei den Griechen auch der Tanz aus dem mythologischen Fundus. So waren vor allem die Musen- und Göttertöchter, für den Tanz und körperlichen Ausdruck verantwortlich, während Musik, Gesang und Dichtkunst auf die Söhne des Zeus aufgeteilt wurden.

Bei den Griechen galt jeder körperliche Ausdruck als Tanz, sofern man dem Prinzip einer Ordnung oder einem Rhythmus folgte. Einer solchen Definition folgend fielen auch Gymnastik sowie Prozessionen zu Ehren der Götter aber auch militärische Ausbildungen, wo ein hoher Körpereinsatz beansprucht wurde, unter der Begrifflichkeit „Tanz“. Weiters wurde auch bei theatralischen Inszenierungen der Akt des Tanzes zu einem wesentlichen Bestandteil schauspielerischer Aufführung, wie beispielsweise bei Soloparts einzelner Tänzer.

---

<sup>246</sup> Ebda. S. 18

<sup>247</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 14

<sup>248</sup> Vgl. Ebda. S. 6-7

<sup>249</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 83

Unter Tanz verstand man einer jener Werte, aus dem göttliche Erfahrung geschöpft wurde, die sowohl im mythologischen wie auch im realen Verhältnis zur Umwelt zum Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens der Griechen wurde.

In erster Linie muss man jedoch festhalten, dass die griechische Musik ihre Funktion in der Ausübung und nicht im Anhören hatte. Sie erfüllte den Zweck durch kultische Begegnungen den Göttern Ehre und Dank zu erweisen, darin war der eigentliche Sinn der Musik zu finden. Besonders deutlich erfahrbar war die Gesinnung des Gemeinschaftstanzes, das festlich-feiernde wurde „zusammen erlebt“ bzw. „zusammen ausgelebt“.

Insofern kann man diese kultischen Erfahrungen und Begegnung durchaus als Gemeinschaftsfördernd betrachten. Dies wurde selbst dann erfahrbar, wenn Ausübende und Zuhörer noch vor dem Akt der kultischen Begegnung, nämlich des Tanzes, auseinandergeklafft waren.<sup>250</sup> Das Verständnis der Griechen zwischen dem Empfinden eines volkstümlichen Musizierens und einer der Kunst gewidmeten Musikausübung förderte den „Mitmach-Charakter“ solcher kultischer Handlungen. Auf diese Weise war der Zuhörende zugleich auch Beteiligter am kultischen Umfang.

Weil Heliodor in seiner Delphischen Opferprozession „tänzelnde Mädchen“ aus Thessalien heran schreiten lässt, ist es für den Zusammenhang von Bedeutung, zu erfahren, welches Wirken diesen Tänzerinnen voranging. Aus literarischer Quelle ist bekannt, dass die enge Verbundenheit der Tänzerinnen deshalb so betont wurde, um eine einheitliche Bewegung zu garantieren. Laut Specht ist ebenso geläufig, dass eine gewisse Anzahl in der Frauengruppe, deren Ziffer Heliodor verborgen hält, wesentlich für Reigendarstellungen vorgesehen war.<sup>251</sup>

Da solche Reigentänze bei Prozessionen unüblich waren, kann man daraus schließen, dass der Tanz im Delphischen Opferzug also keine Reigentänze beinhalten durfte, was umso mehr den gesanglichen Charakter der Tänzerinnen verstärkt. Das Loblied welches die Körbe tragenden Tänzerinnen als Hymnos zur Prozession singen, dürfte damit wahrscheinlich in einem ernsteren Rahmen erfolgen, was wiederum den Charakter einer kultischen Prozession näher rückt.

---

<sup>250</sup> Vgl. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Dt. Verl. für Musik Leipzig 1963. S. 21

<sup>251</sup> Vgl. Eisenmenger, Ursula. *Die Bedeutung des Gewandes im antiken Griechenland und Betrachtungen zu den Symbolen des gemeinsamen Mantels auf den griechischen Vasen*. Wien: Dipl.-Arbeit 1990. S. 66

#### IV.4. Trachten und Kleidung

[...] Den Anfang machte eine Hekatombe von Stieren, die von den opfernden Bauern in ihrer Tracht geführt wurden. Jeder von ihnen hatte ein weißes Röckchen an, das der Gürtel bis zur Kniekehle heraufzog, und schwang mit dem rechten Arm, der ebenso wie Schultern und Brust, bloß war, ein zweischneidiges Beil. [...] Nach den Herden und Hirten kamen thessalische Mädchen in anmutigen, tiefgegürteten Gewändern mit aufgelöstem Haar. [...] Der Gesang der Chöre war von einer Harmonie, der Takt der Schritte von einem Rhythmus, dass das Auge vom Ohr verführt wurde, alles andere zu übersehen, und die Zuschauer, von der Melodie mitgerissen, den vorüberschreitenden Mädchen folgten, bis das strahlende Bild der dahinter auftauchenden berittenen jungen Männer und ihres Anführers bewies, dass ein schöner Anblick jeden Ohrenschaus übertrifft. [...] Ihre Schuhe waren über den Knöcheln mit roten, geflochtenen Lederriemen befestigt. Der weiße, dunkelblau gesäumte Mantel wurde über der Brust von einer vergoldeten Schnalle gehalten. [...] Ebenfalls zu Pferde und in voller Rüstung, schwang er die erzbeschlagene Lanze aus Eschenholz. Ohne Helm ritt der barhäutig einher. Er trug einen purpurfarbenen Mantel, dessen Goldstickerei den Kampf der Lapithen gegen die Zentauren darstellte. Die Mantelschnalle zeigte in einer Bernsteinfassung eine Athene, die auf dem Brustpanzer das Haupt der Gorgo trug. [...] Sie saß auf einem Wagen, der von einem Gespann weißer Stiere gezogen wurde. Sie trug ein langes purpurrotes Kleid, das mit Goldfäden durchwirkt war. Die Brust hielt ein Gürtel, dessen Verfertiger seine ganze Kunst aufgeboten hatte. Niemals zuvor hatte er etwas Derartiges geschaffen, und es war auch kein zweites Mal von ihm zu erwarten. Der Künstler hatte die Schwanzenden zweier Schlangen auf dem Rücken der Trägerin verschlungen, die Hälse wechselseitig unter der Brust zu einer Schleife verbunden, aus der die Köpfe hervorkamen und als Gürtelenden nach beiden Seiten herabhingen. Man hätte meinen können, die Schlangen schienen nicht nur zu kriechen, sondern kröchen wirklich. Dabei hatte ihr Blick nichts Bösesartiges oder Schreckliches, sie waren vielmehr wie von weichem Schlummer übergossen, als wären sie an der reizenden Brust des Mädchens eingeschlafen. Das Material, aus dem sie gefertigt waren, war Gold, die Farbe ein dunkles Blau. Sie war kunstvoll auf das Gold aufgetragen, so dass der Kontrast von Goldgelb und Dunkelblau die Rauheiten und wechselnden Farben der Schuppen hervortreten ließ. So war der Gürtel des Mädchens. [...] In den Linken trug sie einen vergoldeten Bogen. Der Köcher hing über der rechten Schulter. In der anderen Hand hielt sie eine brennende Fackel, aber der Glanz ihrer Augen strahlte heller als jeder Fackelschein. [...]<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 82-86

Die hier vorgelegte Erzählung bezieht sich auf die Kleidung und Trachten der anwesenden Prozessionsteilnehmer. In diesem abschließenden Kapitel geht es darum festzustellen, welche Trachten und Kleidervorgaben in Bezug auf die Delphische Opferprozession benutzt wurden und welche Rolle sie in spezifisch kultischer Rahmenhandlung spielten.

Ein Idealbild dem die Griechen folgten, war meistens der Versuch oder der Anlaß die Festtagskleidung von Alltäglich abzuheben. Dieser Kontrast im Leben der Griechen war vor allem deshalb dienlich, um den öffentlichen Rahmen vom privaten Rahmen abzugrenzen, und diesen somit mehr Bedeutung zu verleihen. Man geht davon aus, dass dabei die größeren Unterscheidungsmerkmale sich mehr durch Farbe und Verzierung als durch Schnitt oder Paßform differenzierten.<sup>253</sup> Welche Bedeutung gerade diese Ornamentverzierungen an Kleidungsstücken bei den Griechen hatten, wird an einem Beispiel verdeutlicht. [...] In Sybaris hatten die Frauen, die an den Festen der Stadt teilnehmen sollten, bereits ein Jahr voraus Einladungen bekommen, um genügend Zeit zur Verfügung zu haben, ihre Ausstaffierung entsprechend vorzubereiten. [...] <sup>254</sup>

Ob diese Gesinnung auch in anderen Teilen Griechenlands üblich war, bleibt fraglich. Jedoch sind Tendenzen aufzufinden, wo es merkbar wird, welchen Aufwand die Griechen bei kultisch festlichen Handlungen betrieben. Dabei diente Zierrat jedweder Art zum passenden Kleidungs- und Tragestil. Dass dies bei Frauen und Männer gleichermaßen betrieben wurde, verdeutlicht dieses Beispiel: [...] Der fröhliche Umtrunk der Männer, wie er im Rahmen des Symposions möglich war, setzte eine gepflegte Erscheinung voraus. Sogar ein Sokrates erscheint ganz gegen seine Gewohnheit gewaschen und mit Schuhen, als er sich zu einer solchen „Männerrunde“ bei Agathon eingefunden hatte. [...] <sup>255</sup>

Die Anlässe, wenn auch unterschiedlich in ihrer Art, ob orgiastisch oder kultisch, geben Auskunft darüber, dass bei derartigen Gelegenheiten meistens weiß getragen wurde, verziert mit einer Kopfbedeckung, vordergründig Kränze.

Im Gegensatz zu dieser Kleiderordnung ist bekannt, dass z.B. bei Hochzeitfeierlichkeiten, die Kleidung des Brautpaares meist bunte Farben aufwies. Von Tattius ist bekannt, dass auch die Kleidung des Brautpaares hervorstechen musste. Die teilhabende Hochzeitsgesellschaft soll hingegen weiß getragen haben.

---

<sup>253</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*.

München: C.H. Beck 1989. S. 108

<sup>254</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 121-122

<sup>255</sup> Ebda. S. 122

Dies galt nicht nur bei Hochzeitfeierlichkeiten, sondern auch bei Opfer- oder sonstigen kultischen Handlungen. Der Gedanke wurde sogar bei festlichen Akten fortgetragen, wie etwa den Panathenäen. Auch bei diesen Festen gehörte weiß zum sogenannten „Dresscode“.

Lukian weiß von einem folgenden Vorfall zu berichten, wo das nicht befolgen der Kleiderordnung eine Strafe nach sich gezogen hätte: [...] „Zum Beweise aber, daß es keine Schande bei ihnen (Athenern) ist, seine Armut öffentlich zu gestehen, erwähnte er eines Wortes, das er an den panathenäischen Kampfspielen öffentlich aus dem Munde des ganzen Volkes gehört zu haben sich erinnerte. Es war nämlich ein Bürger angehalten und vor den Kampfrichter geführt worden, weil er in den Spielen in einem bunten Gewand zugesehen hatte. Die Umstehenden hätten aus Mitleiden für ihn gebeten, und als der Herold rief: dieser Mann habe gegen das Gesetz gehandelt, da er in einer solchen Kleidung den Spielen zugesehen, hätten alle Anwesenden wie aus einem Mund gerufen: er verdiene dieses Anzugs wegen Verzeihung, denn er habe keinen anderen.“ [...] <sup>256</sup>

Durch die Kolonisierungspolitik der Griechen setzten sich viele Bekleidungs-Bräuche und -Traditionen auch in anderen angrenzenden Mittelmeerländern durch. [...] In Naukratis (Ägypten) speisten anlässlich des Geburtstages der Hestia-Prytanitis, der Dionysien und des Volksfestes des Apollon-Komaios, sämtliche Männer der Stadt im Prytaneion. Ihre weißen Gewänder, die sie bei dieser Gelegenheit trugen, wurden prytanische Kleider genannt. [...] <sup>257</sup> Aus anderen Quellen sind folgende Kleiderordnungen bekannt: [...] In Athen erschienen die Metöken als Teilnehmer des großen panathenäischen Festzuges in purpurfarbenen Gewändern. [...] Die Hellanodiken, die hohen Kampfrichter der Olympischen Spiele, gingen gleichfalls in purpurfarbene Gewänder gehüllt. Die Aufseher der Nemeischen Spiele verrichteten ihre Aufgabe in dunkelfarbenen Kleidern. [...] <sup>258</sup>

Die hier erwähnten Beispiele verdeutlichen den Stellenwert der Kleidung im Leben der Griechen. Sie sind aber auch wesentlich um bestimmte Unterschiede zwischen den einzelnen Kleidergruppen zu erkennen. Das hebt vor allem dann die Bedeutung hervor, wenn es darum geht, durch Bekleidungsmerkmale auch auf unterschiedliche Stände und Berufsklassen zu

---

<sup>256</sup> Ebda. S. 122

<sup>257</sup> Ebda. S. 122

<sup>258</sup> Ebda. S. 123

schließen.<sup>259</sup> Die bildlichen Quellen, wie etwa Vasendarstellungen, verweisen auf derartige „Berufskleidungen“, welche in der griechischen Gesellschaft entsprechend danach, ihre Bedeutung genossen. Am prägnantesten wird das beim ausgewählten Kreis der Herrscher gestalten wahrnehmbar.<sup>260</sup> Das beinhaltet wie die Stoffe der Bekleidung verziert bzw. wie fein der Stoff der Kleidung auch tatsächlich war. Die farbliche Bedeutung spiegelt sich hierbei als größtes Diversifikationsmerkmal heraus.

Im Rahmen kultischer Handlungen, wie etwa der Delphischen Opferprozession in der „Aithiopika“, dürfte somit die Farbe Weiß als Erkennungsmerkmal in den Vordergrund treten. So gibt es auch hier verschiedenste Beispiele, bei welchen spezifischen Kulthandlungen weiß getragen wurde. Bei den Kulte für die Götter kam die weiße Farbe zum Tragen, da diese als die „Farbe der Göttlichkeit“, am ehesten dieser Ehrenwürdigung gerecht wurde. So hört man aus zahlreichen Berichten [...] in denen immer wieder von der weißen Kleidung der Priester und Priesterinnen die Rede ist. Besonders auffällig dabei der Einbezug des Goldschmucks. [...] <sup>261</sup>

Ein anderes Beispiel besagt, dass auch die Athene-Dienerinnen weiß trugen. [...] Ein weißes Gewand und besonders gestalteter Goldschmuck kennzeichnete die vier Arrephoren, jene Mädchen, die auf der Burg von Athen für ein Jahr der Göttin Athena dienten. [...] <sup>262</sup> Nach dem Ablauf ihres Dienstes sollen die Priesterinnen die Kleidung und den Schmuck an den Tempel – als Opfer – geweiht haben.

Es gibt aber auch Hinweise darauf, dass die priesterliche Kleidung nicht immer weiß war. So wurde auch die Farben Safran oder Purpur als in priesterliche Gewänder „eingearbeitet“. Dessen ungeachtet kann man davon ausgehen, dass das äußere Erscheinungsbild, zudem Kopfbinden wie Kränze als Kleidungsattribute verwendet wurden, vor allem das Amt und die damit verbundene Würde für jeden sichtbar machen sollten.<sup>263</sup> Das wurde vor allem dann deutlich, wenn die am kultischen Akt teilnehmenden Priester und anderes Kultpersonal mit den

---

<sup>259</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*.

München: C.H. Beck 1989. S. 125

<sup>260</sup> Vgl. Ebda. S. 126

<sup>261</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 126

<sup>262</sup> Ebda. S. 126-127

<sup>263</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*.

München: C.H. Beck 1989. S. 128

Kennzeichen der von ihnen geehrten Götter verziert oder ausgeschmückt wurden und quasi eine „personifizierte Repräsentation“ offerierten.

Die Bedeutung der Kleidung in der griechischen Gesellschaft stuft das Gewand an sich selbst noch nicht in Standes- oder Gesellschaftsunterschiede ein. Es sind vielmehr die Farben, Verzierungen und Ornamente, die erst zur Differenzierung der Volksschichten beitragen. Die Veränderungen die sich in der griechischen Mode festsetzten, entspringen dem Zeitgeist der einzelnen Epochen. Besonders spürbar wurden diese Strömungen um den Athener Raum herum. Aber auch aus der mondänen Tyrannenzeit ist bekannt, dass sich der Kleiderluxus seiner Zeit auf dem aktuellen Stand stützte, während nach dem Ende dieser Epoche, es als verpönt galt, prunkvoll gekleidet zu sein.<sup>264</sup>

Um nun gezielter darauf zu achten, welche Kleidungsstücke die jeweiligen Prozessions- teilhabenden bei der Delphischen Opferprozession in Heliodors Roman getragen haben, bedarf es nun einer genaueren Untersuchung. Später, zu Zeiten Alexander des Großen, soll die Prunksucht, antreibend durch den aufkeimenden Hellenismus, erneut einen Höhepunkt erreicht haben.<sup>265</sup> Man geht davon aus, dass durch das Aufeinandertreffen des hellenistischen und des persischen Kulturkreises neue Moderichtungen gefördert wurden.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der soziale Status eines Griechen aus den „Gewandvorschriften“ abzulesen war. Die Reglements, die zur Sozialisierung der Bekleidung führten, lassen erkennen, dass eine „Steuerung“ des Volkes durch Bekleidungsvorschriften auch politische Gründe hatte. [...] Die Untersuchungen von H. Mills zeigen deutlich, daß einige griechische Poleis, wie erwähnt Athen, Lokri, Syrakus usw., durch ihre Gesetze bemüht waren, dem Kleiderluxus entgegenzuwirken. Diese Vorschriften gegen den Kleiderluxus dürften in Verbindung mit der Angst vor einer Tyrannis stehen, da man mit prunkvoller Kleidung und prächtigem Auftreten sofort das Streben nach Macht assoziierte. [...] <sup>266</sup> Laut Alföldi war eine dem Kleiderluxus aufgefasste Meinung, ein Anzeichen ethisch-politischer Dekadenz und wurde – in dieser „Ausartung“ – als Gefahr wahrgenommen. Die „sittsamen“ und strengen Kleidungs Vorschriften waren somit auch Beschränkungen für Ideale und „Lebensstile“, die dem griechischen Verständnis von Recht und Moral widersprachen.

---

<sup>264</sup> Vgl. Eisenmenger, Ursula. *Die Bedeutung des Gewandes im antiken Griechenland und Betrachtungen zu den Symbolen des gemeinsamen Mantels auf den griechischen Vasen*. Wien: Dipl.-Arbeit 1990. S. 14

<sup>265</sup> Vgl. Ebda. S. 14

<sup>266</sup> Eisenmenger, Ursula. *Die Bedeutung des Gewandes im antiken Griechenland und Betrachtungen zu den Symbolen des gemeinsamen Mantels auf den griechischen Vasen*. Wien: Dipl.-Arbeit 1990. S. 11



#### IV.4.a. Bauertracht

Als erste der Prozessionsteilnehmenden lässt Heliodor die Bauern zur anstehenden Opferprozession anführen. [...] Den Anfang machte eine Hekatombe von Stieren, die von den opfernden Bauern in ihrer Tracht geführt wurden. Jeder von ihnen hatte ein weißes Röckchen an, das der Gürtel bis zur Kniekehle heraufzog, und schwang mit dem rechten Arm, der ebenso wie Schultern und Brust, bloß war, ein zweiseitiges Beil. [...] <sup>267</sup>

Heliodor erwähnt hier die Begriffe „Bauern in ihrer Tracht“ und „weißes Röckchen“. Aus antiken Quellen ist bekannt, dass die Kleidung der einfachen Leute aus einfachster Form eines Chitons bestand, die Exomis. <sup>268</sup> Obwohl bekannt, dass von den Griechen Leinen zunächst als üppig und weiblich gesehen wurde, gelangte der Stoff über Vorderasien nach Griechenland, wo er zunehmend beliebter wurde.

[...] So gibt es antike Quellen, die von durchsichtigen Gewändern und Schleiern (Chiton) der Griechinnen berichten. Ebenfalls aus Asien übernahmen die Griechen den wattierten Leinenpanzer. Der leinene Harnisch ermöglichte große Bewegungsfreiheit. Auch die Segel der griechischen Schiffe bestanden aus Leinen. [...] <sup>269</sup>

<sup>267</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 82

<sup>268</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 129

<sup>269</sup> <http://members.inode.at/k.polanz/didaktik/leinenkulturgeschichte.doc> (Zugriff: 31.05.2010)

Interessant dabei bleibt die Einführung des Leinen-Stoffes in die griechische Bekleidungskultur, der nicht nur bei der Damenmode, sondern auch bei der Herrenbekleidung geschätzt wurde.

Aus Quellenüberlieferung und Abbildungen ist bekannt, dass die männliche Bekleidung der Griechen zunächst wenig Textilanteil benötigte. Allerdings nimmt man auch an, dass völlige Nacktheit doch recht selten vorgekommen sein dürfte.<sup>270</sup> Charakteristisch für die damalige Bekleidung war ein um die Taille getragener Schurz, der nicht nur bei den Griechen beliebt gewesen sein dürfte. Diese Form des Schurzes trat später in mehreren Varianten auf und war ein übliches Bekleidungsstück auf Kreta in der früh- und spätminoischen Kultur. Aus der Schurz-Kleidung lassen sich mehrere Trageweisen und Gruppen ableiten. Einer der einfachsten Formen des Schurztragens bestand aus einem längsrechteckigen Stück Tuch, welches in Form eines Wickelrocks getragen wurde.<sup>271</sup>

Weitere Variationen des Schurzes lassen sich bei der Anlegung und Trageweise erkennen, wenn man von dem rechtwinkligen Grundschema abwich und das Tuch an nur einer Seite gradlinig oder bogenförmig verkürzte.<sup>272</sup> Ein ähnlicher Schurz wurde gewöhnlich aus Fell hergestellt, dessen Besonderheit die war, dass dieser sowohl von Männern wie auch von Frauen getragen werden konnte. Jedoch nimmt man an, dass diese Form des Schurzes wenig Anklang im Alltagsleben gefunden haben könnte und somit eher zur rituellen Kulturtracht der Griechen gezählt werden muss.

Es gab aber auch Schurzformen, die mehr Bewegungsfreiheit boten, sofern diese die Scham und das Gesäß bedeckt hielten. Dabei wurden weite und frei bewegliche Stoffbahnen zwischen den Beinen angesetzt.<sup>273</sup> Diese Stoffbahnen konnten entweder gleich lang sein oder eine Verkürzung aufweisen. Vielfach wurde diese Verkürzung von einer Schamtasche überlagert.

---

<sup>270</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 60

<sup>271</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 60

<sup>272</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 60-61

<sup>273</sup> Vgl. Ebda. S. 61-62

Wobei diese häufig dann so angelegt wurde, dass man eine zweite, rechtwinklig befestigte Stoffbahn durch die Schenkel hindurchführte und auf der Rückseite befestigte.<sup>274</sup> In selber Manier wurde auch mit einem Dreieckstuch so gehandhabt, ähnlich dem Muster einer Kinderwindel. Dieser wurde wie ein Schurz angelegt und vom Oberkörper mittels Stoffriemen oder aus Leder bestehend, festgehalten. Dabei wurden die Träger [...] über Brust und Rücken über Kreuz geführt und an dem Gürtelteil befestigt. Daran war ein weiteres rechteckiges Stück Stoff angebracht, das die Schamtasche und zum Teil den linken Oberschenkel zudeckte [...] <sup>275</sup>.

Eine etwas andere Form des Schurzes bot eine kurze Hosenähnliche Darstellung, die sowohl sehr eng als auch sehr weit ausfallen konnte.<sup>276</sup> [...] Die Hosenbeine, mitunter mit Volants verziert, hatte man wohl aus zwei trapezförmigen Stoffteilen zusammengenäht. Gleichmaßen von Männern wie von Frauen wurde, wie die Darstellungen auf dem bemalten Tonsarkophag aus Hagia Triada zeigen, das lange einteilige Gewand getragen [...] <sup>277</sup>. Unter all diesen Erwähnungen kann man den Begriff „weißes Röckchen“ verstehen.

Auch ist bekannt, dass die Bauern neben dem Schurz auch zusätzlich ein Kleidförmiges Teil trugen, das aus dickem Wollstoff fabriziert gewesen sein soll. Der Saum soll aus Schaffell bestanden haben. [...] In solche Gewänder pflegten sie sich in Sikyon während der Tyrannenzeit zu kleiden. In Athen hatten die Pestratiden für die Bauern das Tragen einer derartigen Kluft verbindlich gemacht, damit ein jeder sie beim Betreten der Stadt sofort erkennen konnte. [...] <sup>278</sup>

Abseits solcher grob gewebten Stoffkleider aber auch -mäntel sollen Hirten und anderes „Landvolk“ auch Felle und verschiedenste Ledersorten getragen haben. Dabei sollen vor allem die Mäntel mit einer kapuzenförmigen Haube bestickt worden sein, die von vielen Handwerkern, Arbeiter aber auch Bauern günstig zu erwerben waren.<sup>279</sup>

---

<sup>274</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 62

<sup>275</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 62

<sup>276</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 62-63

<sup>277</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 63

<sup>278</sup> Ebda. S. 130

<sup>279</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 130

Gerade das durch die Kleidungsvorschriften der Pesistratiden erwähnte Beispiel lässt eine rigorose Bekleidungsordnung im alten Griechenland vermuten. Festgelegte Vorgaben, welche Kleidungsstücke und Bedeckungen von welcher Berufs- oder Standgruppe zu tragen waren, verdeutlichen die sozialen und geschlechtsspezifischen Kriterien.<sup>280</sup> Diese Bekleidungs-Reglements beziehen sich sowohl auf Frauen wie auch auf Männer. Wobei man hier sagen muss, dass Frauen einem strengeren Kodex untergeordnet waren. [...] Für beide Geschlechter galt es, barfuß zu gehen und weiße Gewänder zu tragen. [...] Ebenso waren Schminke, Goldschmuck, Haarbänder usw. nicht erlaubt. [...]<sup>281</sup>

Weiteres ist bekannt, dass Frauen saubere und graufarbige Gewänder zu tragen hatten, während Männer sowohl graue als auch weiße Kleidung tragen konnten, die vor allem durch den besagten Schurz oder durch Chitons repräsentierbar war.<sup>282</sup>

#### IV.4.b. Thessalische Mädchen

Als nachfolgende Gruppe nach den Bauern und Hirten lässt Heliodor nun einige Mädchengruppe aufmarschieren, die sich rhythmisch tänzelnd durch die Prozession drängen. [...] Nach den Herden und Hirten kamen thessalische Mädchen in anmutigen, tiefgegürteten Gewändern mit aufgelöstem Haar. Sie waren in zwei Züge geteilt. Der erste trug Körbe mit Blumen und Früchten, der zweite Körbchen mit Gebäck und weithin duftendem Räucherwerk. Sie gebrauchten dabei nicht die Hände. Die Körbe auf dem Kopf tragend, hielten sie einander angefaßt. So bildeten sie einen langen Zug verschlungener Hände, um zugleich schreiten und tanzen zu können. [...]<sup>283</sup>

Die thessalischen Mädchen, in ihren „anmutigen, tiefgegürteten Gewändern“, die Heliodor hier beschreibt, weisen auf eine ganz spezifische Kleidungsart hin. Diese gegürteten Gewänder waren ein besonders charakteristisches Merkmal griechischer Frauenkleidung, nämlich dem Chiton(των) auch Chlaina (χλαίνα) genannt. Besonders stark beeinflusst wurde die griechische Frauenkleidung durch die ionische Mode.

---

<sup>280</sup> Vgl. Eisenmenger, Ursula. *Die Bedeutung des Gewandes im antiken Griechenland und Betrachtungen zu den Symbolen des gemeinsamen Mantels auf den griechischen Vasen*. Wien: Dipl.-Arbeit 1990. S. 8

<sup>281</sup> Eisenmenger, Ursula. *Die Bedeutung des Gewandes im antiken Griechenland und Betrachtungen zu den Symbolen des gemeinsamen Mantels auf den griechischen Vasen*. Wien: Dipl.-Arbeit 1990. S. 8

<sup>282</sup> Vgl. Eisenmenger, Ursula. *Die Bedeutung des Gewandes im antiken Griechenland und Betrachtungen zu den Symbolen des gemeinsamen Mantels auf den griechischen Vasen*. Wien: Dipl.-Arbeit 1990. S. 9

<sup>283</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 82-83

Desweiteren verfügte die Chiton-Kleidung zum Teil eigenwillige Formen von Überfällen und Behängen, die heute schneidetechnisch nicht immer einfach zu verstehen sind. Im Vergleich mit anderen Bekleidungsformen der Griechinnen waren diese Chitons nicht nur besonders anmutig, sondern auch vielfältig was Muster und Ausstaffierung betrifft. Das kam daher, dass fein appretierte Leinenröcke ebenso, wie den meisten Griechen fremdes orientalisches Prunkgewebe, besonders reich und prächtig vorgekommen sein muss.

Während der Invasionskriege der Perser wurde die nationale Selbstbestimmung griechischer Stadtstaaten zurückgedrängt. Das drückte sich auch in der kulturellen Entwicklung aus, wovon auch die Bekleidung betroffen war. Durch die nationalen Reformen, die von Sparta ausgingen, wurde nach den Perserkriegen neue „Modewellen“ eingeführt. Eine Bekleidungsreform drängte nun auf die Schlichtheit und Zurückhaltung bei der Frauenkleidung, die nun zum guten Ton gehörte.<sup>284</sup> Dies wurde vor allem durch die Verschmelzung des dorischen mit dem ionischen Stil möglich. Das lässt sich im Folgenden so erläutern, dass die für den dorischen Stil charakteristische steife und knappe Spannung des Stoffes aufgegeben wurde. Dadurch wurde der freie Faltenwurf bei der griechischen Bekleidung erst möglich. Aus dieser Entwicklung heraus setzte sich diese Form des Gewandes durch, die besonders im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. charakteristisch bei der griechischen Frauenbekleidung wurde.<sup>285</sup> Ebenso ging aus diesem zeitlichen Umfang auch die Entwicklung der gegürteten Kleidung hervor. Bei seiner Delphischen Opferprozession verwendet Heliodor den Begriff „tiefgegürtet“. Das heißt, dass das Kleid nicht unter der Brust, sondern an den Hüften gegürtet wurde, um dadurch vollere Falten zu schlagen. Besonders bei den Ionierinnen soll diese Trageweise sehr beliebt gewesen sein.<sup>286</sup>

Aus archäologischen Quellen ist bekannt, dass sich aus diesen Schneideprozessen drei für die griechische Kleidung charakteristische Gewandtypen heraus entwickelten. Dabei handelt es sich um:

**Chiton**

**Peplos**

**Himation**

Der Chiton wurde von Frauen und Männern gleichermaßen getragen, während den Peplos lediglich Frauen trugen. Das Himation dagegen wurde ebenfalls von beiden Geschlechtern getragen, wobei die geschlechtsspezifisch angehenden Merkmale beim Himation besonders

---

<sup>284</sup> Vgl. Bruhn, Wolfgang. Tilke, Max. *Das Kostümwerk*. Berlin: Ernst Wasmuth-Verl. 1941. S. 8

<sup>285</sup> Vgl. Ebda. S. 8

<sup>286</sup> <http://www.operone.de/griech/wad044.html> (Zugriff: 31.05.2010)

hervorgehoben wurden. Sowohl die Entwicklung des Peplos als auch die des Himation setzten die Herstellung von viereckigen Stoffbahnen voraus.<sup>287</sup>

Der Chiton hingegen ist am ehesten mit einem heutigen Hemdmuster zu vergleichen. Der Wortzusammenhang stammt aus dem semitischen Raum und bezeichnet die sinngemäße Bedeutung eines Kleides, „bestehend aus Leinen“.<sup>288</sup> Aus dieser Ableitung heraus schloss man, dass diese Gewandform aus dem Orient stammen dürfte. Bekannt ist aus Homers Epen, dass der Chiton schon sehr zeitig zum Bestandteil der griechischen Kleidung wurde und bevorzugt von Männern getragen wurde. Dabei gibt es zwei Ausführungen, die in kurzer oder langer Form erhältlich waren. Nicht genauer erfasst ist die Meinung, wann und aus welchem Anlaß das genähte Kleid oder Chiton auch zur Frauentracht gezählt haben könnte.<sup>289</sup> Man geht jedoch davon aus, dass das Kleidungsstück nach Herodots Auffassung von der athenischen Frauenschaft übernommen wurde. Diese „Einführung“ der Tracht führt auf eine Erzählung zurück, die Herodot niederschrieb und auf einen erfolglosen Kriegszug zurückführt an den Athen beteiligt war.

Der lokale Feind war die benachbarte Insel Ägina mit der der athenische Stadtstaat in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. Krieg führte. Bei einer dieser Auseinandersetzungen soll nur ein einziger Krieger aus Athen das Schlachtengetümmel überlebt haben. So berichtet Herodot: [...] „Nach seiner glücklichen Ankunft in Athen meldete er das Unglück. Aber die Frauen der Krieger die gegen Aigina gezogen waren, gerieten in solche Aufregung darüber, daß er allein gerettet worden sei, daß sie ihn umringten, auf ihn von allen Seiten mit ihren Kleiderspangen einstachen und dabei nacheinander fragten, wo ihr Mann geblieben sei. Auf diese Weise kam er zu Tode. Den Athenern aber sei die Tat der Frauen noch furchtbarer erschienen als das Unglück. Sie hätten nicht gewußt, womit anders sie die Frauen hätten strafen können, als daß sie ihre Kleidung in die ionische Tracht umänderten. Bis dahin nämlich trugen die athenischen Frauen dorische Tracht, die der korinthischen sehr ähnlich ist. Von jetzt an mußten sie einen Leibrock aus Leinen anziehen, damit sie keine Spangen mehr nötig hatten.“ [...] <sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*.

München: C.H. Beck 1989. S. 71

<sup>288</sup> Vgl. Ebda. S. 72

<sup>289</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 72

<sup>290</sup> Ebda. S. 72

Den Bericht den Herodot hier vorlegt, mag als historischer Quellenhinweis durchgehen, dennoch begründet er nicht, warum es ältere Hinweise gibt, dass Kleider ohne Nadeln schon lange vor der Auseinandersetzung Athens mit Ägina in Mode traten. Denn aus einer anderen Quelle, nämlich der von Pausanias ist bekannt, dass der Chiton schon vor diesen kriegerischen Ereignissen auftaucht, wenn auch in einer mythologischen Form. Im Widerspruch zu Herodot, erzählt Pausanias die etwas seltsam anmutende Ankunft Theseus‘ in Athen. [...] Dort heißt es: „Sie erzählen, wie der Tempel, bis auf das Dach, vollendet war, sei Theseus, den meisten noch unbekannt, in die Stadt gekommen. Da er einen langen, bis zu den Füßen reichenden Chiton trug und das Haar zierlich geflochten hatte, fragten ihn, als er zum Delphinion gekommen war, diejenigen, die das Dach errichteten, zum Spotte, warum denn da eine heiratsfähige Jungfrau so allein herumstreiche.“ [...] <sup>291</sup> Aus diesem literarischen Quellenhinweis lässt sich also heraus folgen, dass der lange Chiton auch zur üblichen Frauentracht zählte. Ein weiteres Detail das hier deutlich wird, ist die Nutzung der Nadeln bei dieser Gewandform. Es lässt somit ein Unterscheidungsmerkmal zwischen dorischer und ionischer Kleidung zu, der sich vordergründig durch die Nutzung der Nadeln kennzeichnet. Das dorische Kleid wurde mit Nadeln bestickt getragen, das leinene ionische aber ohne. <sup>292</sup>

Unter einem weiten Chiton verstand man die Verwendung zweier längsrechteckiger Stoffbahnen, die aufeinandergelegt und anschließend an den Längsseiten miteinander verwebt wurden. Dementsprechend wurde eine so entstandene Stoffröhre [...] an der oberen Schmalseite nur im Bereich der Schultern an zwei Stellen zusammengenäht, so daß die drei notwendigen Öffnungen als Durchlaß für Kopf und Arme entstanden [...] <sup>293</sup>.

Eine andere Form dieser Schnittweise zeigte der Chiton mit Scheinärmeln. Bei diesem waren die Stoffbahnen breiter, die ebenfalls an den Längsseiten genäht wurden. Seine tragkonforme Wirkung zeigte der Chiton dadurch, dass die Stoffkanten der oberen Schmalseite, dort, wo die Oberarme beginnen, an mehreren Stellen genestelt oder ganz zusammengenäht wurden. <sup>294</sup>

Dagegen wurde der enge Chiton durch eine geringere Breite der Stoffbahnen ausgeformt. Die dazu angepasste Naht an den Längsseiten wurde hinauf bis zum Kopfbereich soweit zusammengenäht, wie sie den Armen die notwendige Bewegungsfreiheit ermöglichten.

---

<sup>291</sup> Ebda. S. 72

<sup>292</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 72

<sup>293</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 73

<sup>294</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 73

Eine andere zusätzliche Trageweise des Chitons war der Ärmelchiton. Vom Schnitt her ähnlich wie der enge Chiton, verfügte dieser, wie der Name schon sagt, lange röhrenförmige und eng angelegte Ärmel. Da über die Trage- und Nutzungsweise dieses Chitons nur wenig bekannt ist, nimmt man an, dass den meisten Griechen der Ärmelchiton fremd war.<sup>295</sup>

Die wenigen Ausnahmen, die über das Ärmelchiton bekannt sind, wurden vielen altertümlichen Darstellungen entnommen. Aus weiteren Quellen ist bekannt, dass der Ärmelchiton durchaus im Privatleben der Griechen anzufinden war. So wurde dieser auch bei den dionysischen Feierlichkeiten als Festtracht getragen.

#### IV.4.c. Berittene junge Männer

Als dritte Prozessionsgruppe lässt Heliodor nun mehrere Reiter auftreten, die sich um den Haupthelden Theagenes scharen. [...] bis das strahlende Bild der dahinter auftauchenden berittenen jungen Männer und ihres Anführers bewies, dass ein schöner Anblick jeden Ohrenschmaus übertrifft. Die Zahl der jungen betrug fünfzig. Sie waren in zwei Züge von je fünfundzwanzig Mann eingeteilt, die in ihrer Mitte den Führer des Festzuges geleiteten. Ihre Schuhe waren über den Knöcheln mit roten, geflochtenen Lederriemen befestigt. Der weiße, dunkelblau gesäumte Mantel wurde über der Brust von einer vergoldeten Schnalle gehalten. Alle Pferde waren Thessalier. [...] <sup>296</sup>



Interessant hierbei ist Heliodors Beschreibung zum Mantel der „berittenen jungen Männer“, der als „dunkelblau gesäumt“ und mit „einer vergoldeten Schnalle gehalten“, beschrieben wird. Man kann daher annehmen, dass Heliodor hier entweder auf das Himation oder auf die Chlamys (χλαμύς) verweist.

---

<sup>295</sup> Vgl. Ebda. S. 73

<sup>296</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleä (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 84

Sowohl das Himation als auch die Chlamys wurden auf ein und dieselbe Weise angelegt und getragen, wobei man zur Chlamys sagen muss, dass diese als „kurzer Mantel“ angesehen wurde. Dazu mehr dann im Chlamys-Teil unter der Bekleidung.

Zum Himation muss man erwähnen, dass das Obergewand oder der Mantel von beiden Geschlechtern getragen wurde. In dieser Ausführung gehörte diese Tracht zur Kategorie der Epiblemata oder Periblemata.<sup>297</sup> Die Mantelartige Form wurde durch ein viereckiges Tuch geformt, wobei sich folgende Trageweisen beim Himation eingesittet haben: [...] Einmal wurde der Mantel um den Körper gelegt oder drapiert, zum anderen mit einer Heftnadel auf einer Schulter befestigt. Der drapierte Mantel der Frauen wurde als Tuch über Kopf und Schultern geworfen oder fein gefaltet wie ein Schal umgelegt. [...]<sup>298</sup>

Eine weitere Tragemethode war das symmetrische Anlegen des Mantels über die Schulter, wobei die Hauptmenge des Stoffes den Rücken bedeckte und die frei herabhängen Ecken um die Arme geschlagen wurden.<sup>299</sup> Die gängigste Form zum Tragen eines Mantels war dabei diese, dass ein Teil des Mantels über die Schulter geworfen, wobei die Spitze eines der Zipfel herausragte. Häufiger wurde der Mantel auch so drapiert [...] daß ein Zipfel des Tuches von hinten, beispielsweise über die linke Schulter, gelegt wurde. Dann führte man den Stoff hinter dem Rücken und um die rechte Körperseite herum und von hier aus wieder zu der linken Schulter oder Körperseite zurück. [...]<sup>300</sup>

Die hier beschriebene Form des Manteltragens ließ eine individuelle Handhabung zu, wie man den Stoff zurückführen mochte. So konnte man beispielsweise das Tuch über den Rücken und die rechte Hüfte ziehen, bei dem dann der rechte Arm völlig frei blieb. Man konnte auch den gesamten Körper mit dem Mantel einhüllen, indem man diesen über die rechte zur linken Schulter führte. Beim gesteckten Mantel, wie im Falle von Heliodors Erzählung, wurde ein Stück des Stoffes unter der linken Achsel hindurchgezogen und auf den

---

<sup>297</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*.

München: C.H. Beck 1989. S. 82

<sup>298</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 82

<sup>299</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*.

München: C.H. Beck 1989. S. 82

<sup>300</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 84

Brust- und Rückenbereich gefaltet, auf der rechten Schulterseite wurde die beiden Zipfel dann mit einer Schnalle, wie bei Heliodor, oder mit einer Nadel zusammengesteckt.<sup>301</sup>

Bei der Männerbekleidung war das Himation ebenfalls beliebt wie bei den Frauen. Auch der Mantel eines Mannes wurde gewöhnlich drapiert oder von Nadeln bzw. Gewandspangen, auch Fibeln genannt, verstickt, getragen. Man muss hier festlegen, dass es keine allzu großen Unterschiede bei der Trageweise eines Mantels zwischen Frauen und Männern gab. Wie bei den Frauen wurde der Mantel auch bei den Männern entweder symmetrisch über die Schulter oder nach Art eines Schals getragen.<sup>302</sup> Bekannt ist aber, dass die gängigste Trageweise bei Männern die war, dass der Mantel den ganzen Körper einhüllte. Auch wurde der Mantel wie bei den Frauen von der linken Schulter ausgehend, um den Rücken herum und schließlich über die rechte Körperseite wieder zur linken zurückgeführt oder ebenso um den linken Arm geschlagen.<sup>303</sup> Dieses „rechts aufwerfen“ war die geläufigste Methode einen Mantel umzulegen. Es konnte bei der Trageweise auch zu modischen aber auch ethischen Fehlritten kommen, wenn der von rechts nach links, also umgekehrt, getragen wurde. So eine Trageweise galt als besonders „ungriechisch“, da diese Form des Manteltragens wahrscheinlich nicht den ästhetischen Standards entsprochen haben dürfte. Daher ist bei den Griechen die Sorgfalt des Manteltragens nachvollziehbar. Daher wurden bestimmte Vorgaben eingeführt, nach welchen ästhetischen Kriterien ein Mantel getragen werden musste. Vordergründig erschien dabei eine schöne Faltenbildung und eine geschickt angelegte Drapierung – besonderer Wert wurde auch auf die „sittsame“ Länge des Mantels gelegt.<sup>304</sup> Weiters weiß man, dass auch ethische Begründungen für die Trageweise eines Mantels ausschlaggebend waren. So verstieß das Tragen eines zu kurzen Mantels gegen den Anstand und wurde auf eine „fehlende“ Erziehung zurückgeführt. Aber auch zu viel Stoffanteil bei einem Mantel konnte gegen die guten Sitten verstoßen.

Das konnte man daraus aufschließen, wenn der Mantel zu lang oder „nach- schleppend“ war. Die Folge davon war, dass man dem Träger eines solchen Mantels Merkmale von Luxus oder Verweichlichung anlasten konnte.<sup>305</sup>

---

<sup>301</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*.

München: C.H. Beck 1989. S. 84

<sup>302</sup> Vgl. Ebda. S. 87

<sup>303</sup> Vgl. Ebda. S. 87

<sup>304</sup> Vgl. Ebda. S. 87

<sup>305</sup> Vgl. Ebda. S. 88

Aus vielen Quellen ist auch bekannt, dass es dagegen als besonders schick galt, während einer Rede die rechte Hand unter einem Mantel verborgen zu halten.

Zur Chlamys muss erwähnt werden, dass diese wie erwähnt kürzer als das Himation war und vor allem nach Art eines gesteckten Frauenmantels getragen wurde. Auch sie konnte über einen viereckigen oder ovalen Zuschnitt verfügen. Wurde der Stoffe vertikal gefaltet, konnte man diesen um die linke Körperseite anlegen und sowohl von vorne als auch von hinten zur Schulter führen, wo dieser dann durch eine Fibel oder Nadel angesteckt wurde.<sup>306</sup> Auf diese Weise konnte man den linken Arm bedeckt halten, während gleichzeitig der rechte bewegungsfrei blieb. Um beide Hände frei zu halten, konnte man die Chlamys auf der Brust befestigen.

Die Einführung dieser Gewandform geht auf eine thessalische Modeströmung zurück, wo diese verbreitet als Kriegs- und Reitermantel bald über ganz Griechenland genutzt wurde.<sup>307</sup> Aber selbst über die Grenzen des damaligen Griechenlands waren diese Kurzmäntel bekannt, wie z.B. in Makedonien wo die Chlamys zum wesentlichen Bestandteil der männlichen Kleidung zählte. Es wird angenommen, dass diese Männerkleidung als „Eigentümlichkeit der makedonischen Kleidung“<sup>308</sup> angesehen wurde.

Das liegt in der Abweichung des Musters, dass die makedonische Chlamys anstelle eine viereckigen Umrisse eine abgerundete Längsseite verfügte. Die regionale Andersartigkeiten von Kleidungsstücken, die gerade am Beispiel der Chlamys erkennbar werden, zeugen zugleich von einer variablen Kleiderentwicklung, dass insgesamt, doch mehr geschneidert und genäht wurde, als bisher angenommen.<sup>309</sup> Bildliche Hinweise lassen darauf schließen, dass dem Einfallsreichtum bei der Mode keine Grenzen gesetzt waren.

---

<sup>306</sup> Vgl. Ebda. S. 88

<sup>307</sup> Vgl. Ebda. S. 88

<sup>308</sup> Vgl. Ebda. S. 135

<sup>309</sup> Vgl. Ebda. S. 135

## IV.5. Zur Darstellung des Apolls und der Artemis

### IV.5.a. Apollische Göttertracht des Theagenes

[...] So schön sie waren, der Blick der Zuschauer glitt an ihnen vorüber und richtete sich auf den Anführer [...] Theagenes –, als blende ein Blitz den Blick für alles andere. Solche ein Glanz strahlte seine Erscheinung aus. Ebenfalls zu Pferde und in voller Rüstung, schwang er die erzbeschlagene Lanze aus Eschenholz. Ohne Helm ritt der barhäuptig einher. Er trug einen purpurfarbenen Mantel, dessen Goldstickerei den Kampf der Lapithen gegen die Zentauren darstellte. Die Mantelschnalle zeigte in einer Bernsteinfassung eine Athene, die auf dem Brustpanzer das Haupt der Gorgo trug. [...] <sup>310</sup>

#### 1.) Zur Darstellung des Apolls

Die strahlende Erscheinung des Theagenes‘ die Heliodor im Text deutlich zur Geltung bringt, lässt darauf hindeuten, dass er als Anhänger des Helios-Kultes, Theagenes eine göttliche Erscheinung zugestehen mochte. Das drückt sich dadurch aus, dass Heliodor seiner männlichen Hauptfigur die Attribute des lichten Gottes Apoll verleiht. Die Opferprozession in Delphi, der Heimatstadt des Apoll, verdeutlicht den Bezug Theagenes‘ zu Apoll. Aus literarischer Sicht ist hier noch anzumerken, dass Heliodor durch die Schönheitsspezifizierenden Ideale Theagenes‘, die er auf göttliche Herkunft zurückführt, als ein typisches Merkmal griechischer Art versteht. <sup>311</sup>

Neben dem bekannten mythologischen Auftreten des Sonnengottes, ist es interessant zu verstehen, welchen mythologisch-historischen Bezug Apoll in der griechischen Gesellschaft der Antike ausübte. Sein Name wird laut aktuellem Forschungsstand erstmalig mit den Jahresversammlungen der griechischen Geschlechterverbände und den dabei stattfindenden Initiationsriten für die Epheben in Verbindung gebracht. <sup>312</sup>

Zur Apolls Herkunft ist zu sagen, dass sie trotz umfangreicher Kenntnisse deutlich unklar bleibt. Allerdings lassen seine weite Verbreitung und das breite Wirken seiner Fähigkeiten als Heiler, Beschützer sowie Dichter und Sänger auf indogermanische, vorgriechische und

---

<sup>310</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 84

<sup>311</sup> Vgl. Slawik, Johann. *Die Darstellung der Charikleia in den Aithiopika des Heliodor von Emesa*. Wien: Dipl.-Arbeit 1992. S. 13

<sup>312</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliadors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 108

orientalische Ursprünge zurückführen. Die vielfachen Aufgaben und Tätigkeiten, die ihm angetragen werden, verdeutlichen sich vor allem durch seine Insignien, nämlich durch Pfeil und Bogen sowie einer Leier, die im, wie erwähnt, von Hermes vermacht wurde. Anders als seine als Jagd- und Wildhüter tätige Schwester Artemis, ist Apoll trotz seiner Pfeil- und Bogen-Bewaffnung nicht als Gottheit der Jagd bekannt. Vielmehr scheint er einem antipolaren Abbild seiner „schützenden“ und „hütenden“ Schwester gegenüberzustehen, wo er vor allem als Bringer von Krankheiten, besonders der Pest und des raschen, sanften Todes Bekanntheit erwirbt. Weiters steht Apoll auch für den Kämpfer und Rächer, der als „exekutive Gewalt“ des olympischen Göttervater Zeus dafür sorgt, dass dessen Wille und Gesetze auch befolgt werden.<sup>313</sup> Mit diesen Attributen scheint Apoll auch nicht sparsam umzugehen, als Unheilbringer ist er ebenso bekannt wie als Beschützer und Heiler. Vor den Toren der Stadt Troja soll er auf die belagernden Griechen die Pest gehetzt haben, da diese seinen Priester Chryses demütigen wollten. Auch einen ihrer Anführer, den archaischen Helden Achilles, soll Apoll getadelt haben, da dieser anmaßte sich mit einem Gott messen zu wollen.

In der Vorstellungswelt der Griechen entwickelte sich eine Umkehrung Apolls, nämlich vom Unheilbringer zum Heilbringenden. Laut verbreiteten Glauben etablierte sich die Vorstellung, wer die Macht hat, Krankheiten zu bringen, kann sie auch abwenden.<sup>314</sup> Aus diesem Verständnis heraus wurde Apoll zu einem heilbringenden Gott, der nicht nur Krankheiten heilte, sondern auch (körperlich und seelische) Verunreinigungen, die damals mit Krankheiten gleichbedeutend waren, vertreiben konnte. Dieses Reinigungsritual konnte man erst dann durchlaufen, wenn man bereit war, sich mit dem Gott zu versöhnen. Für die Griechen war Reinigung somit gleichbedeutend mit dem Wort Sühne.

Diese moralisch-ethische Komponente war auch prägend für die Charakteristik des Gottes und welchen – wahren – Wert er tatsächlich in den Menschen gesehen haben muss. Von Homer ist bekannt, dass Apoll sich seiner Überlegenheit über die Menschen jederzeit bewusst gewesen sein muss. In einer homerischen Textzeile ist zu lesen: [...] Apollon ist der Erhabene, der Ferne und der Weise, „dazu bestimmt, ein Schirmherr der Ordnung der Gesittung und der Eintracht zu werden“; in ihm ist Stärke mit Hoheit, Macht mit Disziplin

---

<sup>313</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliadors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 108

<sup>314</sup> Vgl. Ebda. S. 109

und Strenge mit Edelmut gepaart. [...] <sup>315</sup> Diese Annahme über die Göttlichkeit Apolls lässt auch den Bezug zum Sonnengott Helios in einem neuen „Licht erstrahlen“. Ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. wurde Apoll mit Helios gleichgesetzt bzw. verschmolzen. Dieses Fusionieren zweier antiker Gottheiten war charakteristisch bei der Ausbreitung des Hellenismus und fand auch den Eingang in die kulturellen Umbrüche dieser Zeit. Als literarisches Standardwerk ist die „Aithiopika“ ein Beispiel für die Glaubensdarstellung im antiken Schrifttum.

Eine Kompetenz Apolls auf die hier noch eingegangen werden muss, ist sein wettbewerbsfähiges Talent als Musikschafter. Es gehört zu jeder Apoll-Darstellung dazu, den Gott des Lichts und der Sonne mit einer Leier abzubilden. Aus diesem Glaubensbild heraus ließ man ihm zu Ehren den Paian erklingen, der ursprünglich von einem Zauber- und Heilungslied zum Schlacht-, Sieges- und Preislied wurde. <sup>316</sup> In zahlreichen Erzählungen und Berichten wird Apoll selbst als Leierspielender Musiker eingeführt.

Erste musikalische Erwähnungen Apolls lassen sich zum Beispiel in der Ilias finden, wo dieser im Kreise der olympischen Götterfamilie die Phorminx spielt während die Musen dazu singen. <sup>317</sup> Leierspielend und im Reigen tanzend wendet sich Apoll der Orakelstätte Delphi zu, wie es der homerische Hymnus anstimmt. Am Kultort werden die ihm zu Ehren vermachten Spiele mit chorischer Musik begleitet, aber auch der musische Agon findet an jenem Ort seinen Einzug.

Charakteristisch für den Glaubenskult des Apolls war die Zentrierung der Apoll-Ehrung auf die Orakelstadt Delphi.

Ein anderer Kultort Apolls, der auch Erwähnung findet, ist die Insel Delos wo die Lehren des Heilbringers Gottes etwa 1000 v. Chr. Anklang fanden. Ihre mythologische Bedeutung erntet die Insel als Geburtsstätte Apolls, wo der Sage nach seine Mutter Leto, auf der Flucht vor dem Hass der eifersüchtigen Hera den Gott, den Sohn des Zeus gebar. <sup>318</sup> Ein erster apollinischer Weihungsort auf Delos ist aus dem 7. bzw. 6. Jhdt. v. Chr. nachweisbar.

---

<sup>315</sup> Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliadors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 111-112

<sup>316</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliadors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 109

<sup>317</sup> Vgl. Ebda. S. 109-110

<sup>318</sup> Vgl. Ebda. S. 107

Nach mythologischer Datierung verlegt Apoll später seinen Sitz von seiner Geburtsinsel Delos zur Gebirgsstadt Delphi. In Delphi ist der Apoll-Kult erst seit dem 9. Jahrhundert v. Chr. anzutreffen.<sup>319</sup> Dort erscheint er [...] dann mit seinem Schwanenwagen, den ihm einst Zeus verlieh, um auch hier göttliches Recht zu verkünden: Er ist Wächter über das heilige Recht der Eide und wird schon bei Homer entsprechend angerufen. [...]<sup>320</sup>

Neben den Apoll-Zentren Delos und Delphi entstanden überall, wo Griechen Kultorte errichteten, zahlreiche Stätten für den Sonnengott. Häufig auch dort, wo zunächst eine andere Gottheit verehrt wurde, wie z.B. in Delphi, das ursprünglich der Erdgöttin Gaia gewidmet war.<sup>321</sup> Das entspricht ganz dem anpassungsfähigen Charakter Apolls, denn seiner [...] wird nicht ständig an einem Ort anwesend gedacht, er ist ein schweifender, wandernder Gott, der aus der Ferne wirkt und mit dem Paian gerufen wird. Sein Erscheinen ist großartig und furchterregend. [...]<sup>322</sup> In der Welt der Sterblichen ist Apoll nur in der schönen Jahreszeit in Delphi anzutreffen, den Winter soll er bei den Hyperboreern im Norden verbracht haben.<sup>323</sup>

Erste bildliche Darstellungen des Apoll zeigen schon seit der Frühklassik einen edlen Jüngling, der zunächst bartlos, in aufrecht stehender oder schreitender Manier auftritt. Dabei kommen seine Attribute der männlichen Kraft und Reinheit und somit das Idealbild männlicher Jugend zur Geltung.<sup>324</sup> Dessen edler Charakter und sein Äußeres ließen ihn zum Vorbild männlicher Schönheit und Vollkommenheit werden.<sup>325</sup>

Die „Anpassung“ des griechischen Gottes an die römische Kultur und wann sowie unter welchen Umständen Apoll Einzug auch in Rom hielt, ist weitgehend unbekannt. Bekannt hingegen ist die weitere Entwicklung der Gottheit im römischen Riten- und Kultwesen. Mit zunehmender Steigerung zum Synkretismus in der römischen Gesellschaft veränderte sich auch das Götterbild. Die Folge davon war, dass Apoll bei späteren Darstellungen mit Helios aber auch mit anderen Gottheiten gleichgestellt wurde.<sup>326</sup>

---

<sup>319</sup> Vgl. Ebda. S. 107

<sup>320</sup> Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliadors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 111

<sup>321</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliadors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 107-108

<sup>322</sup> Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliadors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 110

<sup>323</sup> Ebda. S. 110-111

<sup>324</sup> Ebda. S. 113

<sup>325</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliadors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 113

<sup>326</sup> Vgl. Ebda. S. 114

Aus Kaiser Julians Zeit, zur Mitte des 4. Jahrhundert n. Chr., ist bekannt, dass Apoll der Mitherrscher des Königs Helios und gleichzeitig mit ihm identisch war. In Heliodors „Aithiopika“ wird diese dualistische Gotteslenkung zwischen Helios und Apoll dramaturgisch ausgespielt. Im Roman wird hier der Gott zunächst einmal in seiner Eigenschaft als Schützer und Retter der Unschuld geschildert.<sup>327</sup>

In der „Aithiopika“ hat die Darstellung des Apoll eine Beschützer-orientierte Funktion. Es liegt in seiner Hand die ausgesetzte, strahlend schöne, weißhäutige äthiopische Königstochter aus Helios' Stamm in die rettende Obhut des delphischen Priesters Charikles zu führen.<sup>328</sup> Unter der Charikles' Aufsicht und der schützenden Allmacht Apolls wächst Charikleia im Tempeldistrikt von Delphi auf. Somit werden für das Mädchen Reinheit, Klugheit und Menschlichkeit, wie sie der delphische Gott fordert, zu den höchsten Gütern, um die sie sich als Artemispriesterin bemüht.<sup>329</sup>

Eine weitere Funktion die Apoll im Roman ausfüllt, ist jene, die des Schicksal bestimmenden Gottes, wenn er Charikleia, später dann auch Theagenes, durch zahlreiche Hinweise zur Rückkehr in ihr Heimatland bewegt. Dabei drücken sich die Botschaften des Apoll durch Orakel, Träume und eine Epiphanie aus, die Charikleia auf ihrer gefährlichen „Entwicklungsreise“ zur Priester- und Königswürde nach Äthiopien führt.

Zahlreiche Hindernisse und Prüfungen kann das von reiner Liebe umhüllte Paar, Charikleia und Theagenes, nur durch göttlichen Willen bestehen, was zugleich die Vermutung bestätigt, dass ihr Schicksal gottgewollt ist.

Apoll wird von Heliodor aber auch als ein strafender Gott gezeigt, wenn es darum geht dem Willen des Delphiers nachzukommen. So folgt für den delphischen Priester Charikles, Charikleas Ziehvater, sofort die Strafe als dieser die Orakeldeutung nicht richtig zu deuten vermag – Charikleia wird schicksalsträchtig aus seinen Armen fortgerissen.<sup>330</sup>

Eine weitere Seite Apolls, die Heliodor hier durchscheinen lässt, ist die apollinische Darstellung Theagenes'. Als Erbe aus dem Geschlecht des Achills, werden Theagenes die göttlichen Attribute Apolls aufgetragen.

---

<sup>327</sup> Vgl. Ebda. S. 114

<sup>328</sup> Vgl. Ebda. S. 114-115

<sup>329</sup> Vgl. Ebda. S. 115

<sup>330</sup> Vgl. Ebda. S. 115-116

Das spiegelt sich in der Schönheit und Reinheit des Jünglings wieder. Weiteres dient Theagenes' Aufwertung mit Apollons Eigenschaften als Inkarnation zu den wiederkehrenden Darstellungen der Artemis durch Charikleia.

Das Paar wird von den Zwillingsgöttern nicht nur begleitet und beschützt, sondern durch ihnen auch einer Reihe von gefährlichen Prüfungen unterzogen.<sup>331</sup> Aber selbst in diesem Fall ist den beiden die Hilfe und Zusage des Sonnengottes gewährt, der nichts unversucht lässt, bis das Paar am Ende seiner schicksalsträchtigen Reise ankommt. Dies wird besonders auch in dem Moment deutlich, wo Apoll in Charikleas Traum durch die Gestalt des toten Kalasiris erscheint.

Interessant bleibt dabei Heliadors positive Darstellung des Apolls, denn in keinen der zehn Bücher tritt dieser als Sender von Tod oder Krankheiten auf.<sup>332</sup> Man geht davon aus, dass Heliodor hier eine „Umbesetzung“ der Funktionen ausführte, indem er Asklepios zum Heilgott auserkört. Diese Kompetenzverteilung lässt sich auf Religion-politische Umbrüche zurückführen. Zur Entstehungszeit des Romans war Asklepios längst zum Heilgott erwählt worden. Zudem setzt Heliodor die Gottheiten Apoll und Helios gleich, was auffällig bleibt, da er bis zur Verschmelzung im Roman beide Gottheiten als eigenständige Wesensarten erkennen lässt. Das kann möglicherweise damit zusammenhängen, dass Heliodor die Wesenszüge beider Gottheiten bis auf ihre kleinste Gemeinsamkeit schildern wollte, um diese später dann in vollem Umfang vereinen.

Ebenso wird angenommen, dass Heliodor durch diese Fusion zwischen Apoll und Helios, letzteren auf eine neue Dimension der Göttlichkeit stufen wollte. Wo hierbei die höchsten göttlichen Tugenden zusammenkommen um das Sonnenland, das äthiopische Königreich, zu einer neueren und höher bestimmten Gesinnung zu führen. Das lässt sich vor allem dadurch wiedererkennen, dass am Ende des Romans sämtliche im äthiopischen Königreich eingesittete Menschen- und Tieropfer untersagt werden. Zudem wird dieser Wandel zu einer neuen Gesinnung auch dadurch wahrnehmbar, dass das Priester-Königtum der Helden, im Sinne und im Geiste der Gottheiten Helios und Apoll dem Lande vorsteht.<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> Vgl. Ebda. S. 116-117

<sup>332</sup> Vgl. Ebda. S. 117

<sup>333</sup> Vgl. Ebda. S. 118

## 2.) Bekleidung

Der bereits erwähnte Chiton wurde bevorzugt von Männern getragen, auch wurde der Verschnitt genauso wiedergegeben wie er von Frauen getragen wurde. Die Ursprünge des langen Chitons sollen auf die Ionier zurückgehen. Homer erdachte für sie die Bezeichnung „Männer mit dem nachschleppenden Chiton“<sup>334</sup>. Ersten antiken Nachweisen zufolge soll der lange Chiton in Athen bis in die Zeit der Perserkriege im 5. Jahrhundert v. Chr. zurückreichen. Seit den frühesten Tagen wurde der lange Chiton als „Gewandopfer“ den Göttern vorbehalten, später wurde er von älteren Männern mit vornehmer Herkunft getragen. Von den jüngeren Männern wurde dieser Chiton vor allem bei feierlichen und festlichen Anlässen getragen. Der Habitus des langen Chitons als Festtagskleidung wurde durchgehend beibehalten – auf jeden Fall war dieses Kleidungsstück immer „kultbehaftet“.<sup>335</sup>

Dagegen wurde der kurze Chiton vorwiegend im Alltag getragen, der besonders luftig und viel Bewegungsfreiheit geboten haben soll. Er wurde daher auch vorwiegend von jenen getragen, deren Arbeit freie Bewegung erforderte.<sup>336</sup> Dieser Tragekomfort machte sich auch während der Jagd bezahlt, wo der Chiton gewöhnlich unter einem Panzer getragen wurde.

Um ein gutes Anlegen des Chitons am Körper zu bewerkstelligen, konnte sowohl der lange wie auch der kurze Chiton mit einem Gürtel getragen werden. Unklar dagegen sind das Anbringen und die Funktion kurzer Ärmel, die bei vielen der bekannten bildlichen Darstellungen nicht immer erkennbar sind. Einig scheint man beim heutigen Forschungsstand darüber zu sein, dass beide Chiton-Formen Scheinärmel kannten, die durch Nestelung oder besondere Nähetechnik gebildet wurden.<sup>337</sup> Dabei zeigen sich zwei Unterformen, nämlich zwischen Amphimaschalos und Heteromaschalos:

Beim Amphimaschalos fällt das genähte Kleid, das auf beiden Schultern befestigt wurde und auch an diesem Textil zwei Öffnungen für die Armdurchlauf aufweist.<sup>338</sup> Im Unterschied zu dem war der Heteromaschalos von vornherein geschnitten, dass das Gewand nur auf einer Schulter befestigt wurde und die andere Schulter sowie ein Teil der Brust frei blieben.

---

<sup>334</sup> Vgl. Ebda. S. 85

<sup>335</sup> Vgl. Ebda. S. 85

<sup>336</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 87

<sup>337</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 87

<sup>338</sup> Vgl. Ebda. S. 87

Der Heteromaschalos-Chiton unterscheidet sich vor allem dadurch, dass der nicht genestelte Teil des Gewandes herabhängt und bei Bedarf auf der Schulter befestigt werden konnte.<sup>339</sup>

Der Amphaschalos-Chiton wurde als Kleidung des freien Mannes wahrgenommen. Im Gegensatz zu dem wurden die Exomis und der Heteromaschalos von Handwerker, Bauern oder Sklaven getragen.

### 3.) Färbung

[...] Theagenes [...] trug einen purpurfarbenen Mantel, dessen Goldstickerei den Kampf der Lapithen gegen die Zentauren darstellte. Die Mantelschnalle zeigte in einer Bernsteinfassung eine Athene, die auf dem Brustpanzer das Haupt der Gorgo trug. [...] <sup>340</sup>

Der an dieser Textpassage von Heliodor verdeutlichte „purpurfarbene Mantel“ ist ein besonderes Merkmal für die kultische Bedeutung dieses Opferzuges. Die Farbe Purpur zählte in der Antike zu den kostbarsten Farbstoffen, das aus dem Extrakt von Meeresschnecken gewonnen wurde. Überlieferungen zufolge soll die Erfindung der Purpurfärberei auf die Phönizier zurückgehen, wo diese besonders in Tyros und Sidon als große Färberkunst ausgeübt wurde.<sup>341</sup>

Über die Beschaffenheit der Schneckenart, die als Purpurschnecke bekannt ist, äußern sich bereits Aristoteles und Plinius. Weitere Hinweise zu dieser Schnecke lassen sich aus archäologischen Untersuchungen nachvollziehen, wo Abfälle antiker Färbereisen auf diese Schneckenart vermuten lassen. [...] Untersuchungen an den Schauplätzen konnten den Nachweis erbringen, daß in der Antike der begehrteste Farbstoff von der *murex brandaris*, *murex trunculus* und der *purpura haemostoma* gewonnen wurde. [...] <sup>342</sup> Dabei wurden diese Schnecken zu einer bestimmten Jahreszeit – auf offener See – mit Netzen gefangen oder beim Tauchen eingesammelt.<sup>343</sup> Die charakteristische Farbe für den Purpur produzierten diese Schnecken erst nach ihrem Absterben, wobei das kostbare Sekret in einer weißen Drüse gebildet wurde. Für die Farbgewinnung wurden die toten Tierchen zerstampft um so den richtigen Farbstoff zu gewinnen.

---

<sup>339</sup> Vgl. Ebda. S. 87

<sup>340</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 84

<sup>341</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 35

<sup>342</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 35

<sup>343</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 35

Mit dem von Unreinheiten gesäuberten Farbstoff wurde ein Gemenge mit Honig gemischt, welches man dann bis zu sechs Wochen konserviert lassen konnte. Von Plinius erfährt man zudem, dass die Masse, nachdem sie drei Tage lang im Salz gelegen hatte, gereinigt und anschließend in metallenen Gefäßen gekocht wurde.<sup>344</sup> Dieser Vorgang soll bis zu zehn Tage gedauert haben, bei dem sich die Masse in eine Flüssigkeit wandelte und sich bis auf ein Viertel ihrer ursprünglichen Form reduzierte. Um nun die richtige Färbung zu erzielen, wurde bereits während des Kochvorganges gereinigte Wolle probeweise in die Flüssigkeit getaucht, um die richtige Stimmung zu finden.

Über die Photo-technische Veränderung des Purpurs ist so viel bekannt, dass diese schon in der Antike für Aufsehen sorgte, da die Flüssigkeit zu Beginn des Vorgangs weiß oder schwach gelblich gefärbt ist.<sup>345</sup> Erst durch eine gewisse Wirkung der Sonneneinstrahlung vollzieht sich stufenweise eine Wandlung, wobei der Saft zunächst eine zitronengelbe, dann grünlich, und schließlich eine violette Färbung annimmt. Am Ende des Farbdurchlaufs kommt ein tiefes Rot zur Erscheinung, das immer intensiver wird und zugleich auch ein durchdringender an Knoblauch erinnernder Geruch haften bleibt, der eigene Erwähnung in der antiken Literatur findet.<sup>346</sup> Die Farbpalette an Rottönen, die die Färbereien anboten, war enorm und soll von einem leuchtenden rot bis annähernd schwarz eine Vielzahl von Abtönungen erhalten haben.<sup>347</sup> Besonders beliebt soll die tyrische Purpurfarbe gewesen sein. Die geschickte Vermengung von anderen Schneckenarten soll eine ganz andere Palette von Grün- schimmernden Tönen ermöglicht haben.

Aus den Überlieferungen ist uns bekannt, dass der wertvolle Purpurfarbton nicht ausschließlich über das Extrakt von Schnecken gewonnen wurde. So ließ sich aus dem Kermeswurm oder Scharlachbeer ebenso ein rotfarbiger Ton zu Färbezwecken gewinnen. Bei diesem Tier handelt es sich konkret um eine Schildlausart, die sich gewöhnlich an einer Kermeseiche festsaugt.

---

<sup>344</sup> Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 35

<sup>345</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 35

<sup>346</sup> Vgl. Ebda. S. 35

<sup>347</sup> Vgl. Ebda. S. 35

Durch diesen Prozess des Saugens wird die Laus unbeweglich und nimmt eine Form, die an erster Linie eine Beere als einem Insekt erinnert.<sup>348</sup> Aufgrund dieser „Metamorphose“ soll selbst Pausanias diese Lausart als eine Frucht bezeichnet haben.

Von einer anderen Insektenart ist bekannt, dass sie ähnliche Verhaltensweisen wie die beschriebene Schildlausart zeigt und vor allem im asiatischen Raum anzutreffen war. Das Sekret dieses Insekts soll einst in Persien die Kleider der Könige gefärbt haben.

Eine weitere Form der Färbung mit Purpur wurde mittels Pflanzen erzielt. Besonders geeignet für die rötlichen Farbvariationen war der Lacknusflecht, eine Seetangart, die im Mittelmeer vorkam.<sup>349</sup> Die Wirkung des Pflanzenextraktes dürfte sich in Grenzen gehalten haben, denn gerne wurde dieses Mittel als Purpurimitat genutzt. Noch eine Methode zur Purpurfarbengewinnung aus Wurzeln hergestellt, deren Nutzung in Griechenland sehr verbreitet und sehr alt war. Weiters weiß man, dass Rottöne auch aus den Wurzeln einer Ochsenzunge gewonnen werden konnten, allerdings wurde dieses Gemisch nicht nur für die Textilfärberei genutzt, sondern auch als Schminke verwendet.<sup>350</sup>

#### 4.) Muster und Zierrat

[...] Theagenes [...] trug einen purpurfarbenen Mantel, dessen Goldstickerei den Kampf der Lapithen gegen die Zentauren darstellte. Die Mantelschnalle zeigte in einer Bernsteinfassung eine Athene, die auf dem Brustpanzer das Haupt der Gorgo trug. [...] <sup>351</sup>

Ein Indiz, dass Heliodor hier beschreibt, ist die auf dem purpurfarbenen Mantel angebrachte „Goldstickerei“, die den Kampf der Lapithen gegen die Zentauren darstellt, und auf mögliche mythologische Ereignisse hin verweist, auf die hier nicht zusätzlich eingegangen wird. Die goldfarbene Stickerei oder das Muster, das hier eingenäht wurde, deutet darauf hin, dass die Griechen durchaus Sinn für Farbe und Töne hatten, auch wenn dies aus vielen Bereichen einer puristischen Vergangenheit widerlegt wird.<sup>352</sup> So lassen sich ebenso etliche Beispiele finden, dass die Griechen durchaus farbige Kleidung zu schätzen wussten. Eine entsprechende Vielseitigkeit bei der Färbung und Tönung der Griechen lässt darauf schließen, dass der

---

<sup>348</sup> Vgl. Ebda. S. 35

<sup>349</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 36

<sup>350</sup> Vgl. Ebda. S. 36

<sup>351</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 84

<sup>352</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989. S. 41

Farbenkonsum erheblich gewesen sein muss. Neben dem spielerischen Umgang mit dem Färben hatten die Griechen auch Sinn für eingewebte Muster und Verzierungen, die durch Stickereien angebracht wurden. Dazu gibt es zahlreiche Zeugnisse, die belegen, dass „fades Allerlei durch schmucke Dessins“<sup>353</sup> hervorgehoben wurde.

Dabei hat sich im Laufe der Zeit eine Stickerei-Kultur bei den Griechen etabliert, die zu sehr alten Sticktechniken bis zu ihren Anfängen zurückführen. Hier kann man allerdings nur Vermutungen anstellen, wie diese Näharbeiten erledigt wurden. Mit einfachsten Methoden und ohne aufwendiges Instrumentarium war es möglich Textilien zusammenzunähen, was gewöhnlich mit Nadel und Faden erfolgte.<sup>354</sup> Mit diesen wurden dann Stoffe unterschiedlicher Textilstrukturen und sogar Leder mit Mustern und Ornamenten verziert oder aufgewertet. Zur Stickkunst der Griechen muss man sagen, dass bislang vieles unerschlossen bleibt, da die Originalfunde selten und zumeist nur unzureichend veröffentlicht sind.<sup>355</sup> Die Quellen die Aufschluss darüber geben, berichten von einer regen Stickkultur im Mittelmeerraum und dem Vorderen Orient. Im letzteren Falle sind besonders hochwertige Stickereien von den Phrygiern und Babyloniern bekannt.

In der textilen Ornamentik war die Übereinstimmung von eingewebten und aufgestickten Mustern und Verzierungen eine gern gesehene Ergänzung zu textilen Werkstoffen. Dabei wurde allesmögliche verwendet was die Zierde des Stoffes steigern konnte, wie beispielsweise Goldplättchen. Gewöhnlich verwendeten auch die Griechen diesen Zierrat auf Kleidungsstücken, das die Form von Rosetten oder Sternen hatte.<sup>356</sup> Weiteres sind auch figürliche und ornamentale Motive bekannt, die wie alle anderen Besetzungen aus Blech aufgenäht wurden. So sind immer wieder Hinweise zu finden, wo man auf etliche Goldblech-Verzierungen trifft. Aus einer Quelle ist bekannt, dass in der Nähe des heutigen Mazedoniens im 6. Jahrhundert v. Chr. trapezförmige Goldbleche als Gewandbesatz für Männerkleidung dienten.<sup>357</sup>

Die meisten Funde solcher Goldbleche weisen an jeder Ecke eine kleine Öffnung auf, die dem Annähen an das Textil gedient haben dürften. Bislang ist aber nicht bekannt, wie diese Goldbleche auf die Kleidung appliziert wurden, entweder als Streuornamente oder als Rand-

---

<sup>353</sup> Vgl. Ebda. S. 41

<sup>354</sup> Vgl. Ebda. S. 44

<sup>355</sup> Vgl. Ebda. S. 44

<sup>356</sup> Vgl. Ebda. S. 49

<sup>357</sup> Vgl. Ebda. S. 49-50

und Saummuster.<sup>358</sup> Die Nutzung solcher Blechornamentik weist auf Spuren einer weiten Verbreitung auf. So eine Fülle von Goldblechen wurde in mykenischen, makedonischen, skythischen und südbulgarischen Gräbern wie auch in den südrussischen Kurganen gefunden.<sup>359</sup> Jedoch ist auch hier nicht bekannt, welche Funktionalität solche Goldbleche auf Textilien ausübten. Daher nimmt man an, dass die meisten mit Goldblechen verzierten Kleider kaum im Alltag getragen wurden, was den Kreis potenzieller Träger zusätzlich einschränkt.

#### IV.5.b. Artemisische Göttertracht der Charikleia

[...] Doch als die frühgeborene, rosenfingrige Eos emporstieg, wie Homer sagen würde, als aus dem Tempel der Artemis die schöne und kluge Charikleia aufbrach, wurde uns bewußt, dass auch Theagenes übertroffen werden konnte [...]. Sie saß auf einem Wagen, der von einem Gespann weißer Stiere gezogen wurde. Sie trug ein langes purpurrotes Kleid, das mit Goldfäden durchwirkt war. Die Brust hielt ein Gürtel [...]. [...] Der Künstler hatte die Schwanzenden zweier Schlangen auf dem Rücken der Trägerin verschlungen, die Häuse wechselseitig unter der Brust zu einer Schleife verbunden, aus der die Köpfe hervorkamen und als Gürtelenden nach beiden Seiten herabhängten. [...] Das Material, aus dem sie gefertigt waren, war Gold, die Farbe ein dunkles Blau. Sie war kunstvoll auf das Gold aufgetragen, so dass der Kontrast von Goldgelb und Dunkelblau die Rauheiten und wechselnden Farben der Schuppen hervortreten ließ. [...] Das Haar trug sie weder geflochten noch ganz offen. Das meiste fiel über den Hals und flutete über Schultern und Rücken, um Stirn und Scheitel wurde es, frisch wie Rosen und hell wie Sonnenschein, von einem Kranz zarter Lorbeerzweige gehalten, die verhinderten, dass es unordentlich im Winde wehte. In den Linken trug sie einen vergoldeten Bogen. Der Köcher hing über der rechten Schulter. In der anderen Hand hielt sie eine brennende Fackel, aber der Glanz ihrer Augen strahlte heller als jeder Fackelschein. [...]<sup>360</sup>

Über die etymologische Bedeutung zum Namen der Artemis ist so viel bekannt, dass sich dieser Begriff von „atemit“ ableiten lässt. Allerdings ist diese Annahme umstritten, da sich bislang keine nachweislichen Belege dazu finden lassen. Aus der griechischen Mythologie ist bekannt, dass Artemis die Tochter des griechischen Göttervater Zeus und der Muse Leto war, zudem wird sie auch als Zwillingschwester des Apolls verehrt.

---

<sup>358</sup> Vgl. Ebda. S. 50

<sup>359</sup> Vgl. Ebda. S. 50

<sup>360</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 85-86

Auf der Flucht vor der eifersüchtigen Hera soll die hochschwängere Leto Zuflucht bei den Kureten gefunden haben. Diese sollen dann mit ihren Waffen einen furchtbaren Lärm veranstaltet haben, um Letos Schmerzensschreie vor Hera zu übertönen. Als erwiesen gilt, dass Artemis am sechsten Tage des Thargelion geboren, und seit diesem jeder sechste Tag im Monat zu ihren Ehren geehrt wurde. Die kultischen Feierlichkeiten wurden am siebenten Tage des Monats sodann zu Ehren des Apolls fortgesetzt, der damit einen Tag jünger als Artemis war.

In der griechischen Mythologie nimmt Artemis den Platz als Göttin der Jagd und Beschützerin der wilden Tiere ein. Im Volksglauben wurde ihr von den Griechen daher die Bezeichnung „pótnia theron“, was „Herrin der Tiere“ bedeutet, aufgetragen. Ihr Wirken als Beschützerin der Fauna lässt sich dabei über mehrere Attribute an ihren Darstellungen erkennen. Wie ihr Bruder Apoll trägt auch Artemis Pfeil und Bogen, die versilbert gewesen sein müssen – in der Vorstellungswelt der Griechen wurden diese Pfeile gewöhnlich mit Sternschnuppen in Verbindung gebracht. Ihre charakteristischen Attribute werden als wild und unheimlich bezeichnet. So soll sie neben einem geschickten Jagdinstinkt auch schutzbringende Triebe in sich tragen, was vor allem Mutter- und Jungtiere betrifft. Rasch und schmerzlos erlegt sie ihre Beute und verlangt diese Herangehensweise auch von den Jägern – speziell was das weibliche Geschlecht betrifft.

Aus der literarischen Rezeption, findet die Jagdgöttin Artemis bei Homer eine besondere Erwähnung. In den homerischen Epen „Ilias“ und „Odyssee“ tritt sie als Lehrmeisterin der Jagd in Erscheinung, desweiteres wird sie als mädchenhaft, schön und lieblich geschildert. Sie tanzt und spielt mit den Nymphen, die sie anführt und unter denen sie durch Größe und Schönheit hervorragt.<sup>361</sup> Ihnen und ihren Priesterinnen legt Artemis gleichfalls das Gebot der Keuschheit und jungfräulichen Reinheit auf. So ist sie unberührt und unberührbar, und lebt draußen in der freien Natur fern von den Menschen und unberührt von Aphrodite.<sup>362</sup>

In mehreren Bild- und Statuen-Darstellungen werden Artemis' charakteristischen Attribute zur Flora und Fauna auch wiedergegeben. Auf vielen Abbildungen ist sie so auch mit verschiedenen Wildtieren dargestellt, wie beispielsweise mit Hirschen, Vögeln aber auch mit einem weiblichen Bären.

Das weibliche Reinheitsideal, welches Artemis vertritt, ist ihr sehr heilig und wird was die Einhaltung dieses Gebots angeht, als gerechte und unerbittlich strafende Person erwähnt.

---

<sup>361</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S.

119

<sup>362</sup> Vgl. Ebda. S. 119

Aus einer mythologischen Überlieferung ist bekannt, dass Artemis ihre Nymphe Kallisto in eine Bärin verwandelte, als diese ihre „heilige“ Unschuld verlor. Weitere Funktionalitäten die auf Artemis übertragen wurden, ist ihre „Schutzfunktion“ bei Geburten sowie auf Teilbereiche der weiblichen Geschlechtlichkeit. Aus weiteren Artemis-Darstellungen ist ebenso bekannt, dass die Jagdgöttin auch mit einer Mondsichel verziert wurde und daher auch als Göttin des Mondes bezeichnet wurde.

Auf der Suche nach dem prägendsten Kultort der Artemis bleibt es unklar, welche Geburtsstätte der Artemis in Frage kommt, zum einen Delos, zum anderen auch Ortygia. Als Zwillingsschwester des Apolls scheint aber Delos der prädestiniertere Ort für eine artemisische Kultverehrung gewesen zu sein. Neben dem Apoll-Heiligtum soll ab dem 8. Jahrhundert v. Chr. auch ein Artemis-Tempel auf Delos existiert haben. Aus anderen Quellen ist bekannt, dass Artemis auch als Stadtgöttin verehrt wurde, so sind Artemis-Kulte aus Perge, Sardeis und Ephesos bekannt, wo die Verehrung bis 1300 v. Chr. zurückreicht.

Von den zahlreichen und oft sehr alten Kultorten zu Ehren der Artemis ist bekannt, dass sich bestimmte regionale Züge bei den Verehrungen durchsetzten. Das lässt die Feststellung zu, dass der Charakter der Gottheit durch Verbindung mit anderen, bereits örtlich früher vorhandenen Kulturen entstanden sein könnte.<sup>363</sup> Aufgrund der unterschiedlichen bzw. verschmelzenden Kompetenzen, die Artemis aufgetragen wurden, bestätigt sich eine dementsprechende Annahme. So ist Artemis in vielen Abbildungen beispielsweise auch als Fruchtbarkeitsgöttin sowie als Schutzherrin von Ehe und Geburt zu sehen.<sup>364</sup>

Ihre göttliche Bedeutung als Herrin der Tiere erlangte Artemis bereits im Paläolithikum. Aus Berichten jener Zeit erscheint sie als Herrin der gesamten wilden Natur.<sup>365</sup> Bei den Römern wurde Artemis schon früh mit der altitalienischen Göttin Diana in Verbindung gebracht. Eine der ältesten aus der römischen Königszeit stammenden Kultstätte Dianas war auf dem Aventin anzufinden. Aus einer Quelle ist bekannt, dass anlässlich einer Seuche 431 v. Chr. ein Tempel zu Ehren der Latona, des Apolls und der Diana geweiht wurde. Nach dem „ritus Graecus“ vollzogenen Lectisternium ist bekannt, dass eine Gleichstellung der Artemis mit Diana bereits Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. vollzogen war.<sup>366</sup> Wann genau diese Gleichstellung beider Göttinnen erfolgte, ist jedoch nicht bekannt.

---

<sup>363</sup> Vgl. Ebda. S. 120

<sup>364</sup> Vgl. Ebda. S. 120

<sup>365</sup> Vgl. Ebda. S. 118-119

<sup>366</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S.

## 1.) Zur Darstellung der Artemis

In Heliodors Roman spielt Artemis neben ihrem Zwillingsbruder Apoll ebenfalls eine wichtige Rolle. Die Titelheldin Charikleia wird in der „Aithiopika“ immer wieder als Inkarnation der Göttin sowie als Musterbild weiblicher Schönheit geschildert.

Das macht sich bereits in der dramatischen Eingangsszene der „Aithiopika“ deutlich, bekleidet mit ihrem Gewand als Artemispriesterin und bewaffnet mit Pfeil und Bogen.<sup>367</sup> Der Bedrohung durch eine Räuberbande entgeht die Artemis-Repräsentantin durch einen glücklichen Zufall als sie von der Räubern als eine Erscheinung der Göttin Artemis oder Isis gesehen wird.

Charikleas Auftritt als Artemispriesterin drückt sich aber auch durch ihre Lebensführung aus. Als menschliches Abbild preist diese die Jungfräulichkeit und Reinheit. Sie lebt zurückgezogen von der Öffentlichkeit für sich in einem abgetrennten Tempelbereich von Delphi. Auch ist sie der Liebe und der Ehe abgeneigt und will von all dem auch nichts wissen, vielmehr sagen ihr Artemis' Eigenschaften zu. So geht sie auf die Jagd und übt sich wie ihr göttliches Vorbild, im Bogenschießen.

Weitere Eigenschaften, die auf die rotblonde<sup>368</sup> Charikleia zutreffen, ist zum einen ihre Schönheit und zum anderen ihr Intelligenz, die auch Artemis nachgesagt wird. So weit der Bezug zur Jagdgöttin, der in diesem Rahmen anzutreffen ist.

Andere eigenständige Charaktereigenschaften zeigt Charikleia ab dem Zeitpunkt als sie von Liebe zu dem schönen und reinen Theagenes ergriffen wird.<sup>369</sup> So schämt sie sich zunächst für ihre Empfindungen gegenüber Theagenes, stellt sich aber dann zu dieser Liebe. Hier lässt Heliodor den Bruch zu Artemis' Charaktereigenschaften weiter ausklaffen, der hier auf folgende Weise deutlich wird: [...] Es wird hier vom Autor nicht ausdrücklich darauf hingewiesen, daß dies auch im Sinne der Göttin Artemis ist, aber der Gedanke ist naheliegend und die Epiphanie der Göttin, die gemeinsam mit ihrem Bruder Apollon die Helden dem Schutz und der Weiterleitung des Kalasiris anvertraut, spricht dafür, daß hier Artemis als Schützerin der Charikleia und der Ehe der Helden gesehen werden muß. [...]<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Vgl. Ebda. S. 122

<sup>368</sup> Vgl. Slawik, Johann. *Die Darstellung der Charikleia in den Aithiopika des Heliodor von Emesa*. Wien: Dipl.-Arbeit 1992. S. 11

<sup>369</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 122

<sup>370</sup> Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 122-123

Artemis' göttliche Repräsentation folgt dagegen im konventionelleren Rahmen, bei Heliodor wird sie eben auch als todbringende Pfeilschützin in der Gestalt der Charikleia gezeigt.<sup>371</sup> Desweiteres tritt Artemis bei Heliodor auch als Schwurgöttin in Erscheinung vor der Theagenes schwören muss Charikleas' jungfräuliche Reinheit bis zur Ankunft in ihre Heimat zu schonen. In diesem Kontext wird auch Artemis' Funktion als Bewahrerin der Keuschheit und Reinheit deutlich.<sup>372</sup>

Der Bruch Heliodors in dem er Charikleia auch andere weitere Eigenschaften gegenüber Artemis einräumt, wird auch dadurch fassbar, dass er erneut eine Fusion zweier Gottheiten anstreben könnte. Wenn Theagenes die körperliche Darstellung einer Helios-Apoll-Gestalt repräsentiert, so dürfte eine ähnliche Repräsentationsform auch bei Charikleia zu finden sein. So fasst Merkelbach bei der Darstellung der Charikleia zusammen, dass diese zwar durchaus die Eigenschaften der griechischen Jagdgöttin Artemis trägt, dennoch aber einer anderen Göttlichkeit zugesprochen werden kann, nämlich der Göttin Selene. Das verdeutlicht sich nicht nur dadurch, dass Charikleia zum Schluss des Werkes zur Selenepriesterin geweiht wird, sondern auch auf die Weise, dass sie wie Selene und Artemis, welche jeweils auf einem Wagen fahren von zwei weißen Stieren gezogen wird.<sup>373</sup> Allerdings lassen sich Merkmale einer weiteren (dritten) Göttin erkennen, nämlich der ägyptischen Gottheit Isis, die wie Charikleia während der Delphier Opferprozession, ein rotes Gewand sowie einen Knoten vor der Brust trägt.<sup>374</sup> Ebenso weist das Erscheinen Theagenes' auf einem Pferd in Delphi auf seinen künftigen Heliosdienst im Sonnenland Äthiopien voraus.<sup>375</sup>

Eine Aussage, die Merkelbachs Interpretation unterstützt, lässt sich folgend finden: [...] „In Äthiopien opfert man dem Helios Rosse, dem schnellsten Gott das schnellste Opfertier, der Selene weiße Stiere, der erdnahen Göttin der Tiere, welche bei der Erdarbeit (dem Ackerbau) helfen.“ [...] <sup>376</sup>

---

<sup>371</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 123

<sup>372</sup> Vgl. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999. S. 123

<sup>373</sup> Vgl. Slawik, Johann. *Die Darstellung der Charikleia in den Aithiopika des Heliodor von Emesa*. Wien: Dipl.-Arbeit 1992. S. 10

<sup>374</sup> Vgl. Ebda. S. 11

<sup>375</sup> Vgl. Ebda. S. 10

<sup>376</sup> Slawik, Johann. *Die Darstellung der Charikleia in den Aithiopika des Heliodor von Emesa*. Wien: Dipl.-Arbeit 1992. S. 10-11

## 2.) Bekleidung

Da dieses Thema bereits in Kapitel IV.4.b. „Thessalische Mädchen“ behandelt wurde, muss noch hinzu erwähnt werden, dass das Unterscheidungsmerkmal Charikleas zu den thessalischen Mädchen nicht nur die Kleidung, sondern vielmehr durch ihre vergöttlichenden Attribute in Erscheinung tritt: nämlich der Färbung, dem Muster und Zierrat sowie dem Zubehör, die nachfolgend hier behandelt werden.

## 3.) Färbung

[...] Das Material, aus dem sie gefertigt waren, war Gold, die Farbe ein dunkles Blau. Sie war kunstvoll auf das Gold aufgetragen, so dass der Kontrast von Goldgelb und Dunkelblau die Rauheiten und wechselnden Farben der Schuppen hervortreten ließ. [...] <sup>377</sup>

Der hier von Heliodor beschriebene blaue Farbton Dunkelblau soll laut Kenntnissen aus dem wertvollen Indigo verarbeitet worden sein, das ursprünglich aus Ostindien über Kleinasien in den Mittelmeerraum gelangte. <sup>378</sup> Der Prozess der Farbgewinnung wurde durch die Destillation eines Pflanzenextraktes erwirkt. Dabei wurde die Pflanze zur Gärung ins Wasser gelegt, die durch die Oxydation reduzierende Menge entwickelte sich zu einer farbigen festen Masse, die dann weiterverarbeitet werden konnte. <sup>379</sup> Damit ließen sich dann verschiedene Blaufarbige Töne anfertigen.

Eine weitere Farbe die Heliodor in dieser Textpassage mitteilt, ist das Goldgelb, das gewöhnlich am Optimalsten aus Safranblüten gewonnen werden konnte. Daher war gelbgefärbte Kleidung besonders beliebt. Desweiteres konnte die Farbe auch aus der Rinde der Thapsos und aus dem Wau-Kraut erzeugt werden. <sup>380</sup>

---

<sup>377</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleas (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 85-86

<sup>378</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*.

München: C.H. Beck 1989. S. 36

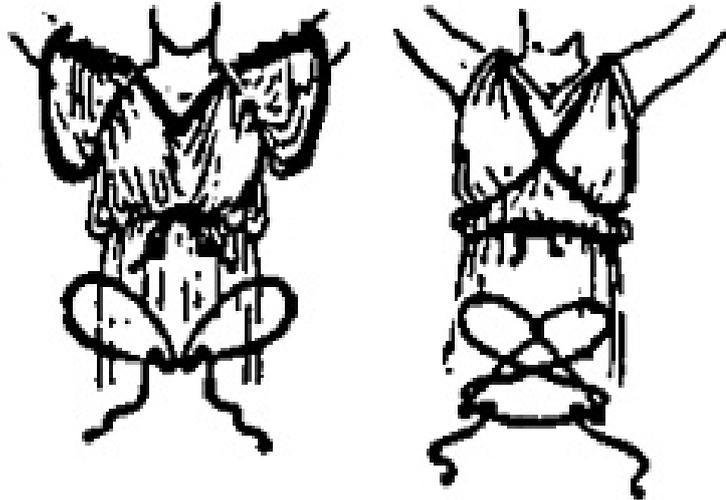
<sup>379</sup> Vgl. Ebda. S. 36

<sup>380</sup> Vgl. Ebda. S. 36

#### 4.) Muster und Zierrat

[...] Die Brust hielt ein Gürtel [...]. [...] Der Künstler hatte die Schwanzenden zweier Schlangen auf dem Rücken der Trägerin verschlungen, die Hälse wechselseitig unter der Brust zu einer Schleife verbunden, aus der die Köpfe hervorkamen und als Gürtelenden nach beiden Seiten herabgingen. [...] <sup>381</sup>

Ausreichend Platz gibt Heliodor auch der Erwähnung von Charikleas Schlangengürtel, den sie während der Prozession trägt. Die Erwähnung des Gürtels in dieser Form und Gestaltung verdeutlicht dessen Notwendigkeit bei der Trageweise antiker Kleidung und Stoffe. Diese



hatte zum einen den Grund, dass sie den Zweck hatten, Haltung und Form zu geben, zum anderen wurden sie auch gerne als verschönerndes Attribut genutzt. Im Laufe der Zeit erfuhr der Gürtel eine weitere Bedeutung im kultischen und symbolischen Sinne. <sup>382</sup>

So soll man dem Gürtel auch eine magische Wirkung zugesprochen haben und wie ein Amulett seinen Träger vor allem möglichen Unheil bewahren. Einer anderen Deutung zufolge galt der Gürtel aber auch als ein Symbol der weiblichen Jungfräulichkeit. Aus dieser Haltung heraus ist es nachvollziehbar, warum viele Frauen ihre Gürtel den Schutzgottheiten von Ehe und Familie weihten und dadurch Zeugnis ablegten, ihre Jungfernschaft erst mit dem Eintritt ins Eheleben aufzugeben. In der griechischen Kleidung hat sich der Gürtel durch verschiedene Formen und Typen etabliert.

So wurden neben gürtelartigen Formen auch gerne eine Schnur oder ein Riemen genutzt. Die variierende Breite oder Dichte eines solchen Gürtels oder einer Schnur hängte von der Form und Beschaffenheit des jeweiligen Kleides ab, dem das Bindewerk angepasst wurde. Insofern konnte so ein Gürtel sowohl aus Stoff als auch aus Leder bestehen, was auch die vielfältigen Möglichkeiten von Verknotungen nachvollziehen lässt. So war es üblich, ein schmales Band zu benutzen, um der Kleiderdrapierung im Bereich des Oberkörpers zusätzlichen Halt zu

<sup>381</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 85-86

<sup>382</sup> Vgl. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*.

München: C.H. Beck 1989. S. 97

verleihen.<sup>383</sup> Die Anwendung eines solchen Gürtels entsprach dabei auf einer simplen und zweckmäßigen Bundtechnik. Dabei wurden zunächst beide Enden miteinander verbunden, aus dieser Form wurde der Gürtel in Form der Zahl Acht angelegt.

Durch die so entstandenen Schlaufen wurden die Arme hindurchgeführt, wobei man die Überkreuzung des Gürtels auf der Brust oder auf dem Rücken anbringen konnte. Mit einer Drapierung unter den Achseln konnte man so die Kleidung stabilisieren, wodurch der Stoff nicht mehr verrutschen konnte. Von einem Hinweis des Pollux ist bekannt, dass solche Bänder ebenso wie die Gürtel reich verziert waren und farbenfroh zum Kleid kontrastieren konnten.<sup>384</sup>

Um eine schöne Drapierung zu erzielen und eine kunstvolle Fältelung der Stoffe zu gewährleisten, wurden neben Bändern und Gürteln auch andere Hilfsmittel eingesetzt.<sup>385</sup> So ist bekannt, dass kleine Bleigewichte verwendet wurden, die meist an die Zipfel des jeweilig zu tragenden Gewandes angebracht wurden. Ihre Funktion ist mit den heutigen Bleischnüren an den Gardinen zu vergleichen. Bei der Fältelung der Stoffe waren die Griechen auch kreativ, was sich vor allem durch erhaltene Darstellung von Kleidungsstücken feststellen lässt.<sup>386</sup>

Dabei wird immer der kunstvoll gestaltete Faltenwurf sichtbar und verdeutlicht die mit Sorgfalt ausgeübte Tätigkeit mit der man die Stoffe behandelte. Über die Techniken wie diese Faltenwürfe gestaltet geworden sein könnten, lässt sich nur spekulieren. Man nimmt an, dass das Gewebe wie die heutigen Plisseestoffe gefertigt wurde. Hier ist ein Plissieren durch entsprechendes Pressen leichter oder nasser Stoffe durchaus vorstellbar.<sup>387</sup>

---

<sup>383</sup> Vgl. Ebda. S. 97

<sup>384</sup> Vgl. Ebda. S. 97

<sup>385</sup> Vgl. Ebda. S. 97-99

<sup>386</sup> Vgl. Ebda. S. 99

<sup>387</sup> Vgl. Ebda. S. 99

## 5.) Zubehör

Heliodor berichtet sodann: [...] als aus dem Tempel der Artemis die schöne und kluge Charikleia aufbrach, wurde uns bewußt, dass auch Theagenes übertroffen werden konnte [...]. Sie saß auf einem Wagen, der von einem Gespann weißer Stiere gezogen wurde. [...] <sup>388</sup>

Die hier von Heliodor initiierte Wagenfahrt bei dem Opferzug zeugt von einer rituellen Tradition, die bei Prozessionen sakraler oder profaner Art gewöhnlich waren. Darstellungen solcher Ereignisse gehörten zur üblichen Ornamentik der damaligen Vasenmalerei, wo Wagenfahrten mit Frauengruppen und Reiterdarstellungen zusammengefasst wurden. <sup>389</sup>

Die Zahl der Funde mit solchen Prozessionsabbildungen verdeutlicht den damaligen Geschmack, wie beliebt solche Motive gewesen sein müssen.

---

<sup>388</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 85-86

<sup>389</sup> Vgl. Eisenmenger, Ursula. *Die Bedeutung des Gewandes im antiken Griechenland und Betrachtungen zu den Symbolen des gemeinsamen Mantels auf den griechischen Vasen*. Wien: Dipl.-Arbeit 1990. S. 54

## V. THEATRALE FORMEN IN HELIODORS OPFERRITUS

Aus Inszenierungsgeschichtlicher Sicht ist die Rekonstruktion eines solchen Opferritus besonders aufschlussreich, da anhand eines festgelegten Regelwerks verschiedenste Parameter eines solchen Spektakels erörtert werden können. Wie Herrmanns Analyseauffassung zeigt und als Untersuchungsmethodik in Kapitel III bereits erörtert wurde, kann man aus theaterhistorischer Sicht am Delphischen Opferritual einige besonders erwähnenswerte Formen theatraler Inszenierung erfassen. Herrmanns „Theorie der Rekonstruktion“ verweist darauf, dass man historische Inszenierungen und andere Schaudarstellungen mit Hilfe unterschiedlicher Quellen „nachspielen“ kann. Dabei muss jedes geschichtliche Merkmal bis ins Detail miteinbezogen sein, um die gewünschte Wirkung einer möglichst real nachempfundenen Rekonstruktion wiederzugeben.

Auch wenn hier jetzt Anlass besteht, dass Herrmanns Theorie einer realhistorischen Grundlage entbehre und die Auswertung zum Selbstzweck der Inszenierungs-Rekonstruktion verkommt, ist dieses Modell das adäquateste. Gerade weil sich das Theoriekonzept mit verschiedensten historischen Quellen befasst, die sich aus allen Wissenschaftsrichtungen zusammensetzen, ist Herrmanns hypothetisches Rekonstruktionsmodell in diesem Maß das ausschlaggebendste. Vor allem ihre quellenkritische Methodik wird als Grundlage für diese theatergeschichtliche Untersuchung herangenommen.

Dabei werden „Orte und Gebäude“, „Opfer und Riten“, „Musik, Gesang und Tanz“, „Trachten und Kleidung“ sowie die „Darstellung des Apolls und der Artemis“ aus der griechischen Alltagswirklichkeit in das Konstrukt der Inszenierung hineingenommen und decodiert, somit Gegenstand einer theatralen Wirklichkeit.

## V.1. Orte und Gebäude

Die szenische Gestaltung für einen theatralen Raum entsteht durch die Charaktisierung des jeweiligen Bereichs. So ein Raum ist der Rahmen für die Festlegung einer bestimmten spektatorischen Wahrnehmung. Laut Kotte wird heute der Raum als ein „interaktiver Beziehungspunkt“ zwischen Zuschauer, Bühne und Zuschauerraum gemessen.<sup>390</sup> Erst das sogenannte „Raumerlebnis“ setzt die Kriterien voraus, die man als Bühne bzw. als Zuschauerraum wahrnimmt.

In Heliodors beschriebenen Opferritus ist der Raum des Spektakels die Kultstätte Delphi, noch genauer zusammengefasst, der Orakelbezirk in dem die theatrale Inszenierung stattfindet. Richtungsweisend und der eigentliche Schauplatz des Rituals ist die Heilige Straße, die sich durch den gesamten Bezirk zieht und auf der das Spektakel von der umgebenden Zuschauermenge verfolgt bzw. bejubelt wird. Die Straße nimmt die Form einer Bühne an, sie wird zu einem „kommunikativem und erlebnisbezogenem“<sup>391</sup> Element.

Hier erkennt man aber, dass der Schauplatz und Zuschauerraum ineinander übergehen, indem die umstehenden Spektakelzuseher selbst zum Teil des Gezeigten, der Inszenierung werden. Also muss man davon ausgehen, dass die architektonischen Gegebenheiten, die den Schau- und Zuschauerraum voneinander trennen sollten, keine Bedeutung für die Inszenierung haben. Besonders deutlich wird dies durch die Gebäude und Ornament-Bauten, die als sogenannte „Stationen“ auf oder an der Heiligen Straße stehen und ebenfalls zum Teil der Inszenierung gezählt werden müssen. Dazu gehören etwa das von Heliodor beschriebene Grabmal des Neoptolemos, der Tempel des Apolls sowie der Opferaltar an dem das kultische Spektakel seinen Höhepunkt und Abschluss findet.

Charakteristisch für diese Form des Spektakels bleibt jedoch das interaktive Element, wo die Grenze zwischen Schau- und Zuschauerraum nicht mehr existiert bzw. beide Grenzen nebeneinander bestehen können. Die Ausrichtung der architektonischen Trennung geht also von den Teilhabenden aus, ob diese am Spektakel teilnehmen oder bloß zuschauen wollen. Das räumliche Erlebnis wird individuell festgelegt, sofern es im Rahmen eines kultisch-rituellen Regelwerks erlaubt ist. So dürfen z.B. die Teilhabenden mitsingen oder mittanzen, sie dürfen aber nicht das Opfertier füttern oder schlachten, da diese Aufgabe in diesem Rahmen ausschließlich den Tempelpriestern und dem Opferpersonal zukommt.

---

<sup>390</sup> Vgl. Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verl. 2005. S. 135

<sup>391</sup> Vgl. Ebda. S. 135

## V.2. Opfer und Riten

In all der kultischen Pracht und Vielfalt wie Heliodor die rituellen und religiösen Details der Handlungen bei der Opferzeremonie beschreibt, darf man nicht außer Acht lassen, dass diese „Frömmigkeits-Bezeugungen“ einem einzigen Zweck dienen. Nämlich der von Götterhand inszenierten Zusammenführung der Charikleia und des Theagenes, den Haupthelden von Heliodors „Aithiopika“. Ihr Autor bemüht sich die „reine und treue“ Liebe die dieser so hoch lobt, durch kultische Details und Zierden noch stärker auszudrücken.

Dabei dient Heliodor als Ausdrucksmittel dieser „moralischen“ Zusammenführung das Opferritual der Zeremonie, welches durch verschiedenste kultische Details besonders prächtig zur Geltung kommt.

Inszenierungstechnisch ähnelt das rituelle Schlachten der Tiere einer herkömmlichen Drei-Akt-Struktur, indem die Opfertiere zunächst – u.a. mit Kränzen beschmückt – präsentiert, selektiert und schließlich getötet werden. Dabei bildet dieses Herdenvieh ein dramatisches Element, anhand dessen, ein szenischer Vorgang erkennbar wird und eine eigene Dynamik entwickelt. Eine Form des „Momentums“, welches den Leser in den Bann zieht, was den Tieren am Ende der Opferprozession tatsächlich erwartet, wobei Heliodor nicht nur die schwarzen Stiere miteinbezieht, sondern auch die Ziegen und Schafe.

Am Opferaltar angekommen, wird ein weiteres dramatisches Spektakel von Heliodor geschildert, das man in theaterwissenschaftlicher Form auch als die „Unschuldskomödie“ bezeichnen kann. Der Reue- und Schuldgestus spielt dabei eine besondere Rolle, dient doch diese Verhaltensweise dazu, eine kathartische „Last“, die sich durch „phobos“ und „eleos“ zeigt, abzuwerfen. Dieses „Scheinspiel“ dient dazu die physische Demontage des Opfertiers durchzuführen, ohne dabei diesen „Schuld- und Reue“-Gestus mitzuempfinden.

Doch selbst nach dem Vorgang des Schlachtens ist das Opferritual nicht zu Ende, da jetzt die Vor- und Zubereitung des Opfermahls stattfindet. Auch diese ist einem Regelwerk an Riten und Gesten unterworfen, wobei die genießbaren Teile des Opfertiers einer sakralen Prüfung unterzogen werden müssen. Dieses rituelle Begutachten ist nicht nur an fleischlicher Nahrung fassbar, sondern auch an pflanzlicher, wo kein „Blutopfer“ vollzogen werden muss. So wird etwa das Getreide in einem feierlich-prozessionellen Gang mit Opferkörben an den Altar hergetragen.

### V.3. Musik, Gesang und Tanz

Bereichert und ausgeschmückt werden diese Riten durch weitere kultische Details, wie der Musik, dem Gesang oder dem Tanz. Sie dienen als verstärkende Attribute des szenischen Vorgangs, der sich auf der Heiligen Straße abspielt.

Während nun die Musik bei dieser theatralen Darstellung eine Beiwerk-Stellung einnimmt, zählt der Gesang und Tanz zum Ausdruck des Performativen, das seine charakteristische Form durch Körper, Bewegung und Tanz ausdrückt.

Das musikalische Element ist bei Heliodor durch die Flöten und Syingen vertreten, die in der „Aithiopika“ den hörbaren Auftakt der Opferprozession bilden und somit die Opferprozession durch den Orakelbezirk ankündigen. Wie Heliodor beschreibt, dass in feierlichen Tönen, Flöten und Syingen, den Beginn des Opferrituals einleiten, so verdeutlicht sich zugleich, welche „Randstellung“ die Musik bei Heliodor doch einnimmt. Vor allem auch deswegen, da Musik bei ihm nicht als visuelles Spektakel wahrgenommen oder beschrieben wird. Sie dient Heliodor lediglich als dramatisches Ausdrucksmittel, die sich aus einem kulturellen und ästhetischen Attribut – der Griechen – ableitet.

Einen weitaus höheren Stellenwert in Heliodors Opferritus nimmt dagegen der Gesang ein. Das Loblied, welches die tänzelnden Mädchen auf Thetis und Peleus sowie ihren Nachkommen, besingen, wird von Heliodor textlich mitrezitiert. Vom Hörgenuss her scheint der Frauengesang, die Zuschauer „mitzureißen“<sup>392</sup>, wobei hier sehr deutlich wird, dass sich das Lied zum Höhepunkt der hörbaren Wahrnehmung herauskristallisiert. Die gruppendynamische Performanz wird dabei nicht nur durch den Gesang, sondern auch durch musikalischen Rhythmus, den die Instrumente vorgeben, bestimmt.

Verstärkt wird dieser performative Takt mit der letzten Komponente, dem Tanz, der sich von den ersten beiden Ausdrucksformen, Musik und Gesang, durch einen körperlich-visuellen Sonderwert abhebt. Dieser exklusive Schauwert drückt sich durch einen Gruppentanz der singenden Frauen und Mädchen aus. Die immer wieder durchgespielten Bewegungs- und Tanzzyklen verdeutlichen nicht nur ein gesellschaftlich-kulturelles Phänomen, sondern bilden auch hier eine choreographische „Fusion“ zwischen Körper, Bewegung und Tanz. Das so beim Delphischen Beispiel beschriebene Tanzwerk ist somit in seinem rituell-kultischen Element als ein Ausdruck von Frömmigkeit und göttlicher Ehrerbietung zu verstehen.

---

<sup>392</sup> Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001. S. 83-84

#### **V.4. Trachten und Kleidung**

Ein weiterer Aspekt theatralischer Darstellung kommt durch Kostüme und maskierten Vorstellungen hinzu. Wobei man hier zunächst zwischen einer Alltagswirklichkeit und theatralen Wirklichkeit unterscheiden muss.

Der von Heliodor beschriebene Opferfestzug beinhaltet viele kulturelle Gepflogenheiten der alten Griechen. Ihre Vorstellung der göttlichen Wirklichkeit und Ausprägung der metaphysischen Ebene, spiegelt sich in Heliodors Roman, besonders beim Delphischen Opferritual wider. Besonders deutlich und erfahrbar wird dies durch die vielschichtige Schilderung der personifizierten Götterdarstellungen.

Den Anfang machen die Bauern in ihren „weißen Röckchen“, wie Heliodor zusammenfasst. Die schmucklose und ohne zusätzlichen Zierrat getragene Bauertracht lässt die hypothetische Annahme zu, dass es sich hier um einen „Decodierungs“-Modus handelt. Eine repräsentative Darstellung griechischer Bauertracht wird – im Zuge der Opferprozession – erlebbar. Ob nun diese Bauern und Hirten, die die verschiedensten Herdentiere zum Opferaltar führen, tatsächlich Bauern und Viehhändler sind oder diese nur darstellen, bleibt fraglich. Hier schwindet die Form der Transformation, da Alltagswirklichkeit und theatrale Darstellung ineinanderfließen. Es wird durch Heliodors Text nicht ersichtlich, ob diese „schauspielenden“ Bauern tatsächlich auch Bauern sind und – zum Teil – ihre Eigenzucht zum Altar führen.

Die in ihren „anmutigen, tiefgegürteten Gewändern“ tänzelnden Frauenchöre weisen wie die Bauern einen Übergang von der Alltagswirklichkeit in die theatrale Inszenierung auf. Heliodor geht in ihrer Robendarstellung nicht ins Detail. Das einzige Attribut, welches ein gewisses Charakteristikum erkennen lässt, wird als „tiefgegürtetes Gewand“ beschrieben. Die nominelle Zugehörigkeit, „thessalische“ Mädchen, ist ein weiterer Ausdruck, dass eine Einordnung zulässt. Jedoch finden sich auch hier keine wirklich zulässigen Details. Ihre Repräsentationsfunktion in diesem Festzug ist auf den Gesang ausgerichtet, der visuelle Schauwert dieser Frauen- und Mädchengruppen wird nicht hervorgehoben.

Eine andere Repräsentationsfunktion weisen bei Heliodor die thessalischen Reiter, die er in all ihren Farben und Ausschmückungen schildert. Durch uniforme Kleidung der Reiter lässt sich nicht festlegen, ob die Gewandung dieser berittenen jungen Männer aus dem Alltag herausgegriffen und dem Alltag nachempfunden wurde oder bloß Repräsentation gewährleistet.

## V.5. Zur Darstellung des Apolls und der Artemis

Etwas undefiniert bleibt ebenso der Repräsentationsritus bzw. die Götterdarstellung der Charikleia und des Theagenes als Apoll und Artemis. Hier geht Heliodor in detaillierten Schilderungen über und beschreibt die Darstellungsattribute beider Gottheiten. Man muss hier davon ausgehen, dass die Alltagswirklichkeit ebenso, wie auch die theatrale Wirklichkeit zum Vorschein tritt.

Für die Griechen waren solche vermenschlichten Darstellungen von Gottheiten nicht ungewöhnlich, da nicht nur die Alltagswirklichkeit, sondern auch die Inszenierung nebeneinander geschildert wurde. Kotte führt dies auf das Frömmigkeits-Konzept der alten Griechen zurück indem er die Darstellungsmethodik am Beispiel einer antiken Maske veranschaulicht. [...] Bereits eine Maske für sich, auch wenn sie nicht von einer Person getragen wurde, vermochte eine Beziehung zwischen dem Gott und den Menschen herzustellen. Man glaubte, dass die geheimnisvollste Macht des Wesens, das sie darstellte, der Maske innewohnt. [...] <sup>393</sup>

Hier wird deutlich, dass Theagenes und Charikleia, nicht nur Apoll und Artemis darstellen, sondern sie auch – in körperlicher, menschlicher Form – bei der Delphischen Opferzeremonie repräsentieren. Die repräsentativen Attribute wie der begeistert aufgenommene Auftritt des Theagenes, der von Heliodor als „Glanz strahlende“ Persönlichkeit geschildert wird, oder der schönen Charikleia mit Bogen und Köcher als ein Ebenbild der Artemis, verstärken den Eindruck. Dabei wird nicht nur eine Figur, also eine Rolle, mit all ihren schaubaren Eigenschaften nachgespielt bzw. dargestellt, sondern in eben jene dargestellte Gottheit „hineintransformiert“, was als Bestandteil eines rituellen Kultes aufgefasst werden kann. Die Identität des Darstellers wird durch das zu Darstellende ersetzt bzw. erweitert.

Interessant bei diesem performativen Auftritt als Apoll oder Artemis scheint zu sein, wenn Charikleia auf einem Wagen stehend zum Orakel-Heiligtum geführt wird, oder Theagenes den Holzstoß für das Altarfeuer entzündet, dann handeln beide in ihrer Darstellung als das olympische Geschwisterpaar Artemis und Apoll.

Das performative Wirken beider Darstellungen zeigt, dass Heliodor hier nicht nur ein spektakuläres Ereignis als – interessant mitverfolgbaren – Schauwert beschreibt, sondern zugleich auch die Frömmigkeit des Theagenes und der Charikleia – durch ihr Handeln – sichtbar macht.

---

<sup>393</sup> Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verl. 2005. S. 237

## VI. NACHWORT

Im Zusammenspiel mit den Riten und Kulturen des Griechenlands ist anzunehmen, dass solche kultischen Handlungen im Alltagsleben der Griechen eine stark zusammenhängende semi-reale Bedeutung hatten. Wie in der Einleitung dieser Diplomarbeit bereits erwähnt, dient die Analyse vor allem dem Spektrum der theatralen Rekonstruktion. Die Erklärungen dienen dazu einen Überblick zu verschaffen, unter welchen lebensnahen bzw. sagenbemessenen Attributen die Griechen ihrem poltheistischen Glauben nachfrönten.

Dies wird im Rahmen dieser Arbeit nicht nur durch die zahlreichen kultischen und rituellen Darstellungen greifbar, sondern vor allem auch durch die Darstellungs- und Vermenschlichungsattribute des Apolls und der Artemis erfahrbar. Dass Heliodor dieser theatral anmutenden Ästhetik so viel Raum in der „Die Abenteuer der schönen Charikleia“ („Aithiopiká“) bietet, verdeutlicht seinen Vorzug zu den schönen Künsten, die sich vor allem durch Gesang, Musik und Tanz prägen. Sie sind aber auch Kriterien – zur Kult- und Gottesfindung – Heliodors, die auf einen frommen Bezug hinweisen, der besonders bei diesen rituellen und gesellschaftlichen Festivitäten, von allen Teilhabenden getragen wurde.

Darin scheinen das Wesen und die Wirklichkeit dieser Riten zu liegen, die für die griechische Gesellschaft einen vereinenden Gedanken hatte. So wurde durch ein „transformierendes Ordnungsprinzip“ eine Gesellschaftsstruktur bestätigt, die unter der Gesetzgebung und dem Willen der olympischen Gottheiten ihre Existenzberechtigung fand.

Wie Burkert in seinem Werk „Wilder Ursprung“ erwähnt, bezeugen die Opfertaten, die Riten- und Kulthandlungen weniger ein Maß an Frömmigkeit, sondern vielmehr einer komplexeren Dualität, auf der die Griechen ihr politisches, wirtschaftliches und religiöses Leben ausrichteten.

Dort oben die Götter, hier unten die Menschen. Nach Auffassung der Griechen wohnten die Götter auf dem Olymp, wo sie in menschlicher Gestalt ihre menschlichen Eigenschaften auskosteten. Das machte sie ihren menschlichen Geschöpfen vertraut. Die beinahe schon symbiotisch zu verstehende Beziehung zwischen den Göttern und den Menschen bzw., genauer gesagt, zwischen dem Übernatürlichen und dem Rationalen, macht die Anschauung deutlich, dass die Griechen eine sogenannte „Trennlinie“ geortet haben müssen.

Sie wurde und konnte auch nicht, so ist es vorauszusehen, aufgehoben werden. Da diese nun – immer wieder – hin bzw. her verschoben wurde, entsteht so der Raum für eine mystizistische Tendenz, zugleich aber auch die Forderung nach einem überregionalen Kultusort, der ebenso eines eigenen Raumes bedurfte.

Wahrscheinlich liegt gerade darin die Existenzberechtigung für eine überregionale Stätte wie Delphi, da der städtische Rahmen allmählich zu eng für viele wurde. Mit dem olympischen Ideal auf der einen Seite, und der delphischen Sinnesbeherrschung auf der anderen Seite, konnten viele ihren verloren geglaubten Raum wiederfinden.

Vielleicht ist es nur auf diese sonderbare Form erklärbar, warum und wieso Delphi diesen Rang, eines mystischen Kultortes, rund um das geheime und doch, so für jeden zugängliche Orakel von Delphi, so lange bewahren konnte.

In der Romanliteratur griechischer aber auch römischer Schreiber hat die Orakelstätte ihre ewige literarische Existenz gefunden, die durch Romane, wie Heliodors „Die Abenteuer der schönen Charikleä“ immer wieder davon bezeugt, welche Bedeutung den heutigen Ruinen von Delphi einst bemessen wurde.

## VII. QUELLENVERZEICHNIS

### Primärwerke

1. Aristoteles. *Poetik* (Griechisch/Deutsch). Stuttgart: Reclam, 2003.
2. Heliodor. *Die Abenteuer der schönen Charikleia (Aithiopiká)*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001.

### Sekundärliteratur

1. Andre, Jean-Marie. *Griechische Feste, römische Spiele: Die Freizeitkultur der Antike*. Stuttgart: Reclam 1994.
2. Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt-Verl. 2003.
3. Bargheer, Rosemarie. *Die Gottesvorstellung Heliodors in der Aithiopika*. Frankfurt/Main: Lang 1999.
4. Bringmann, Klaus. *Geben und Nehmen: Monarchische Wohltätigkeit und Selbstdarstellung im Zeitalter des Hellenismus*. Berlin: Akademie Verl. 2000.
5. Bruhn, Wolfgang. Tilke, Max. *Das Kostümwerk*. Berlin: Ernst Wasmuth-Verl. 1941.
6. Burkert, Walter. *Wilder Ursprung: Opferritual und Mythen bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach 1999.
7. Deubner, Ludwig. *Attische Feste*. Berlin: Akademie-Verl. 1956.
8. Eisenmenger, Ursula. *Die Bedeutung des Gewandes im antiken Griechenland und Betrachtungen zu den Symbolen des gemeinsamen Mantels auf den griechischen Vasen*. Wien: Dipl.-Arbeit 1990.
9. Ermano, Andrea. *Substanz als Existenz*. Hildesheim: Olms Verlag 2000.
10. Funke, Susanne. *Aiakidenmythos und epeirotisches Königtum: Der Weg einer hellenischen Monarchie*. Stuttgart: Frank Steiner Verlag 1999.
11. Gärtner, Hans. *Beiträge zum griechischen Liebesroman*. Hildesheim: Olms, 1984.
12. Giebel, Marion. *Das Orakel von Delphi*. Stuttgart: Reclam 2001.
13. Giebel, Marion. *Tiere in der Antike: Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Stuttgart: Theiss 2003.
14. Hart Nibbrig, Christiaan L., *Was heißt Darstellen?*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994.
15. Hentschel, Ingrid, Hoffmann, Klaus. (Hg.) *Theater - Ritual - Religion*. Münster: Lit Verlag 2004.

16. Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans I: Von Heliodor bis Jean Paul*. München: Winkler Verlag 1972. (S. 10 bis S. 33)
17. Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verl. 2005.
18. Maaß, Michael. *Das antike Delphi*. München: C.H. Beck 2007.
19. Mark, Herbert. *Griechische Götter- und Heldensagen*. Wien: Kremayr & Scheriau 1974.
20. Müller-Schöll, Nikolaus. *Ereignis: Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung; Anspruch und Aporien*. Bielefeld: Transcript 2003.
21. Nesselrath, Heinz-Günther. *Einleitung in die griechische Philologie*. Stuttgart/Leipzig: Teubner 1997.
22. Pekridou-Gorecki, Anastasia. *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*. München: C.H. Beck 1989.
23. Robertson, Alec. Stevens, Denis. *Geschichte der Musik (Band I)*. München: Prestel-Verlag 1965.
24. Schneider, Dorli. *Die Griechen: Wunder der Archäologie*. Köln: ECO Verl. 1999.
25. Schultz, Uwe. *Das Fest: Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck 1988.
26. Schwöbel, Christoph. *Gott in Beziehung*. Tübingen: Mohr Siebeck 2002.
27. Slawik, Johann. *Die Darstellung der Charikleia in den Aithiopika des Heliodor von Emesa*. Wien: Dipl.-Arbeit 1992.
28. Vernant, Jean-Pierre. *Mythos und Religion im alten Griechenland*. Frankfurt/Main: Campus-Verl. 1995.
29. Wegner, Max. *Musikgeschichte in Bildern: Griechenland*. Leipzig: VEB Deutscher Verl. für Musik Leipzig 1963.

## Internet-Links

- 1) [http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/ringvorlesungen/romane\\_antike\\_19jh/Heliodor\\_Aithiopika.pdf](http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/ringvorlesungen/romane_antike_19jh/Heliodor_Aithiopika.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)
- 2) <http://wwwuser.gwdg.de/~glauer/Vorlesungen/downloads/roman2.pdf> (Zugriff: 31.05.2008)
- 3) <http://www.ub.unibas.ch/kadmos/gg/?http://www.ub.unibas.ch/kadmos/gg/hi/higg0253.htm> (Zugriff: 31.05.2010)
- 4) <http://www.klassphil.uni-muenchen.de/~waiblinger/roman.html> (Zugriff: 31.05.2008)
- 5) [http://www.pensis.net/documente/21mitschriften\\_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf](http://www.pensis.net/documente/21mitschriften_Rel/VO-Ritualtheorien-SS.2002-Sem.ende.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)
- 6) <http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf> (31.05.2010)
- 7) <http://whc.unesco.org/en/list/393> (Zugriff: 31.05.2010)
- 8) <http://zeus-kronion.com/Delphi.htm> (Zugriff: 31.05.2010)
- 9) [http://www.imperiumromanum.com/wirtschaft/geld/geld\\_grossgeld\\_01.htm](http://www.imperiumromanum.com/wirtschaft/geld/geld_grossgeld_01.htm) (Zugriff: 31.05.2010)
- 10) [http://peter-hug.ch/lexikon/hekatombe/08\\_0345](http://peter-hug.ch/lexikon/hekatombe/08_0345) (Zugriff: 31.05.2010)
- 11) <http://www.panfloete.ch/csssite/geschichte.html> (Zugriff: 31.05.2010)
- 12) <http://members.inode.at/k.polanz/didaktik/leinenkulturgeschichte.doc> (Zugriff: 31.05.2010)
- 13) <http://www.operone.de/griech/wad044.html> (Zugriff: 31.05.2010)

## Abbilder-Links

1. *Das Semiotische Dreieck bei Aristoteles*  
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/a/af/DasSemiotischeDreieckBeiAristoteles.png> (Zugriff: 31.05.2010)
2. *Rekonstruktion der Stadt Delphi*  
[http://www.365sterne.de/admirals\\_sailing/dokus/Delfi/delfi1.html](http://www.365sterne.de/admirals_sailing/dokus/Delfi/delfi1.html) (Zugriff: 31.05.2010)
3. *Übersichtsplan des antiken Delphi* [1]  
<http://www2.tu-berlin.de/fb1/AGiW/Auditorium/BAntMyth/SO3/Delphi1.gif> (Zugriff: 31.05.2010)
4. *Übersichtsplan des antiken Delphi* [2]  
<http://www2.tu-berlin.de/fb1/AGiW/Auditorium/BAntMyth/SO3/Delphi2.gif> (Zugriff: 31.05.2010)
5. *Delphi*  
[http://www.365sterne.de/admirals\\_sailing/dokus/Delfi/delfi1.html](http://www.365sterne.de/admirals_sailing/dokus/Delfi/delfi1.html) (Zugriff: 31.05.2010)
6. *Altar von Delphi*  
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Cities/Delphi.html> (Zugriff: 31.05.2010)
7. *Grecian Peasants*  
[http://www.fashion-era.com/images/all\\_greeks\\_romans/grecian-peasants.jpg](http://www.fashion-era.com/images/all_greeks_romans/grecian-peasants.jpg) (Zugriff: 31.05.2010)
8. *Le costume grec à la villa Kérylos – Dossier de l'enseignant*  
[http://www.institut-de-france.fr/institut/sap/costume\\_grec\\_prof.pdf](http://www.institut-de-france.fr/institut/sap/costume_grec_prof.pdf) (Zugriff: 31.05.2010)
9. *The Chitons and its Descendants*  
<http://housebarra.com/EP/ep05/14chiton.html> (Zugriff: 31.05.2010)

## VIII. ANHANG

### VIII.1. Abstract

Mit der vorliegenden Diplomarbeit „Die Abenteuer der schönen Charikleia - Zur theatralen Rekonstruktion Delphischer Opferriten in einem antiken Roman“ wird hier auf die theatralen Aspekte in Heliodors Roman eingegangen. Die Arbeit beschäftigt sich mit altgriechischen Ritual- und Kultdarstellungen in einem antiken Roman, und wurde in den Jahren 2009/10 zum Zwecke der Erlangung des Magister-Titels verfasst.

Auf einen Umfang von 125 Seiten wird zunächst auf den behandelten Roman „Die Abenteuer der schönen Charikleia“ („Aithiopika“) eingegangen, wie zu seiner Entstehungsgeschichte, Erzähltechnik, Struktur sowie Rezeption und zu den Übersetzungen des Romans. Im nachfolgenden Kapitel wird die Begrifflichkeit zwischen Theatralität und Ritualität erörtert, sowie Ähnlichkeiten und Unterschiede geklärt.

Für die weitere Analyse einer theaterwissenschaftlichen Rekonstruktion werden die Objekte behandelt, die während der Delphischen Opferprozession im Roman auftreten. Darunter fallen Orte und Gebäude, Opfer und Riten, desweiteren Musik, Gesang und Tanz sowie Trachten und Kleidung. Zudem werden auch die Darstellungsattribute des Apoll und der Artemis näher behandelt.

Für die Untersuchung werden die genannten Analyseobjekte dann einer theaterwissenschaftlichen Rekonstruktion unterzogen. Dabei orientiert sich die Arbeit an Herrmanns „Rekonstruktions“-Theorie. Durch seine Feststellung wird der theatrale Aspekt in den Riten- und Kultdarstellungen erörtert. Methodisch bedient sich die Arbeit hierbei – hypothetischen – Erklärungsversuchen, unter welchem wissenschaftlichen Kontext – im archäologischen, ethnologischen, philologischen sowie literarischen Sinne – die Handlungen zu verstehen sind. Prägende wissenschaftliche Vermerke werden auch – unter kritischer Betrachtung – aus Teilbereichen der Musik- und Religionswissenschaften abgeleitet.

Aus dem behandelten Umfang einer Rekonstruktionsanalyse lässt sich erschließen, dass die theatralen Attribute in allen Punkten der Ritual- und Kultszenen nachweisbar sind. Die inszenatorische Wirkung und ästhetisierte Schau des Opferfestzugs spiegelt sich nicht nur in den Objekten, sondern auch in der Darstellung des Apoll und der Artemis wider.

## VIII.2. Lebenslauf

### Angaben zur Person

<i>Akad. Grad</i>	MA (Master of Arts)
<i>Staatsangehörigkeit</i>	Österreicher
<i>Geburtsdatum</i>	18 Juli 1979

### Ausbildung

<i>Zeitraum</i>	Oktober 2008 – November 2009
<i>Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung</i>	Donau-Universität Krems, Österreichisches Studienzentrum für Film 3500 Krems
<i>Zeitraum</i>	Oktober 2004 →
<i>Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung</i>	Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften 1010 Wien
<i>Zeitraum</i>	Oktober 2001 – Juli 2004
<i>Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung</i>	Universität Wien, Juridicum (Institut für Rechtswissenschaften) 1010 Wien
<i>Zeitraum</i>	Herbst 2000 – Sommer 2001
<i>Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung</i>	Ableistung des Präsenz-Dienst, Jansa-Kaserne 2603 Felixdorf (Großmittel)
<i>Zeitraum</i>	Herbst 1998 – Sommer 2000
<i>Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung</i>	Humboldt Institut Lothringerstraße 4-8, 1041 Wien
<i>Zeitraum</i>	Herbst 1995 – Sommer 1998
	AHS (Oberstufe) Hegelgasse 14, 1010 Wien
<i>Zeitraum</i>	Herbst 1991 – Sommer 1995
	AHS (Unterstufe), Rainergasse 39, 1050 Wien
<i>Zeitraum</i>	Herbst 1987 – Sommer 1991
<i>Name und Art der Bildungseinrichtung</i>	VS Quellenstraße 54, 1100 Wien

### Berufserfahrung

<i>Zeitraum</i>	August 2009 →
<i>Beruf oder Funktion</i>	<b>Journalist</b>
<i>Name und Adresse des Arbeitgebers</i>	CIO Guide Verlag, 3420 Kritzendorf

<i>Zeitraum</i>	Oktober 2004 – November 2008
<i>Beruf oder Funktion</i>	<b>Online-Redakteur</b>
<i>Name und Adresse des Arbeitgebers</i>	WebfreeTV Multimedia Dienstleistungs AG, 1150 Wien
<i>Zeitraum</i>	August 2007 – September 2007
<i>Beruf oder Funktion</i>	<b>Redaktions-Praktikant</b>
<i>Name und Adresse des Arbeitgebers</i>	<i>derStandard.at</i> Bronner Online AG, 1010 Wien
<i>Zeitraum</i>	November 2004 – Dezember 2005
<i>Beruf oder Funktion</i>	<b>Redakteur</b>
<i>Name und Adresse des Arbeitgebers</i>	WUNDERWERK Digitale Medien Produktion GmbH, 1060 Wien