



universität  
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**DEUS LUDENS**

Die Verdreifachung der Maske in den Bakchen des Euripides

Verfasserin

Iris Hable

angestrebter akademischer Titel

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Dezember 2010

Studienkennzahl lt. Studienplan: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler



Gods like to see an atheist around.  
Gives them something to aim at.

Terry Pratchett



## EHRENWÖRTLICHE ERKLÄRUNG

Ich versichere, dass

- ich die Diplomarbeit selbständig verfasst habe, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form (einem/einer Beurteiler/in zu Begutachtung) als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, Dezember 2010

---

Iris Hable

# INHALTSVERZEICHNIS

EHRENWÖRTLICHE ERKLÄRUNG .....	I
VORWORT – PRÄFERIERT LEBENSLÄNGLICH .....	VI
EINLEITUNG – MUTATIONEN UND MASKEN.....	1
PRÄAMBEL – EIN STILLES ÜBEREINKOMMEN .....	4
1. EIN PROBLEM MIT HÖRNERN.....	6
1.1. <i>Zugang zum Text</i> .....	6
1.2. <i>Das Dionysische – Ein Schlüsselbegriff</i> .....	7
1.3. <i>Forschungsstand</i> .....	7
2. DIE GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM GEISTE DER MUSIK .....	10
2.1. <i>Ikonographie und Biographie</i> .....	10
2.2. <i>Zeitgenössische und spätere Rezeption</i> .....	12
2.3. <i>Inhaltsüberblick – Die Geburt der Tragödie</i> .....	14
2.4. <i>Ausgangspunkte – Die Initiation des Lesers</i> .....	15
2.5. <i>Die Entstehung der Tragödie laut der Geburt der Tragödie</i> .....	16
2.6. <i>Apollinisch – Dionysisch</i> .....	18
2.6.1. <i>Das Persönliche Dionysische – mihi ipsi scripsi</i> .....	21
2.6.2. <i>Wherefor art thou Dionysos?</i> .....	22
Zuletzt wäre ich viel lieber Basler Professor als Gott;.....	22
3. TERMINOLOGISCHE DEDEKTEI – INDIZIENBEWEISFÜHRUNGEN .....	24
3.1. <i>Beweisbare Quellen</i> .....	25
3.1.1. <i>Karl Ottfried MÜLLER</i> .....	25
3.1.2. <i>Ludwig PRELLER</i> .....	26
3.1.3. <i>Friedrich Gottlieb WELCKER</i> .....	27
3.2. <i>Plausible Quellen</i> .....	28
3.2.1. <i>Johann Jacob BACHOFEN</i> .....	28
3.2.2. <i>Friedrich CREUZER</i> .....	28
3.2.3. <i>Friedrich SCHELLING</i> .....	29
3.2.4. <i>August Wilhelm SCHLEGEL</i> .....	30
3.2.5. <i>Friedrich SCHLEGEL</i> .....	31
3.2.6. <i>Johann Joachim WINCKELMANN</i> .....	31
3.3. <i>Schlussplädoyer</i> .....	32

3.4. <i>Nachwort/Vorwort – Versuch einer Selbstkritik</i> .....	33
4. HISTORISTISCHES TEXTGEBÄUDE.....	35
4.1. <i>Ein neues Griechenbild?</i> .....	35
5. NIETZSCHE UND EURIPIDES .....	38
5.1. <i>„[...] die Tragödie ist tot! [...] sie starb durch Selbstmord [...]“</i> .....	38
5.2. <i>Der explizite Dionysos oder der Zuschauer auf der Bühne</i> .....	39
5.3. <i>Der leidende Dionysos – interpretatio christiana</i> .....	41
5.4. <i>Die Palinode des Euripides</i> .....	42
5.5. <i>Die Bakchen als Buchstabendienst</i> .....	42
6. NIETZSCHE UND DIE BAKCHEN .....	45
7. DIE DIONYSISCHE REFERENZSCHLEIFE .....	48
7.1. <i>Nietzsche zwischen den Stühlen</i> .....	48
7.2. <i>Ein begriffliches perpetuum mobile</i> .....	49
EXKURS – Der theoretische Schuh in der Diskurstür .....	51
8. DIE MASKE ALS OBJEKT UND IDEE .....	54
8.1. <i>Forschungsstand</i> .....	54
8.2. <i>Die Maske – Das Objekt</i> .....	56
8.3. <i>Maskenverständnis</i> .....	56
9. PRÓSOPON .....	58
9.1. <i>Die Maske ist ein Gesicht ist eine Maske ist ein Gesicht</i> .....	58
9.2. <i>Aspekt der Frontalität – Prósopon als Objekt der Konfrontation</i> .....	59
9.3. <i>Die Einheit des Unterschiedenen</i> .....	60
EXKURS – Die Maske als Fremdkörper.....	62
10. DIONYSOS – EINE PROJEKTIONSFLÄCHE.....	65
10.1. <i>Forschungsstand</i> .....	67
11. HERKUNFT – GEOGRAPHISCH/MYTHOLOGISCH .....	69
11.1. <i>Geographisch</i> .....	69
11.2. <i>Mythologisch</i> .....	70
11.2.1. <i>Dionysos Eleuthereus</i> .....	71
11.2.2. <i>Dionysos Zagreus</i> .....	71
12. ANKUNFT – DER KOMMENDE GOTT IN ATHEN .....	73
12.1. <i>Dionysischen Domestikation (?)</i> .....	74
12.2. <i>Everything/Something/Nothing to Do with Dionysos (.)(?)(!)</i> .....	75
12.3. <i>Something to Do with the Bacchae</i> .....	76

13. GOTT DER MASKE – DIONYSISCHE IKONOGRAPHIEN .....	77
13.1. <i>Kultische Zirkelschlüsse</i> .....	77
13.2. <i>Die Maske auf der Stele – das irdene prósopon</i> .....	78
13.3. <i>Der Bartlose Dionysos – eine theatrale Ikonographie</i> .....	81
13.4. <i>Der Gott des prósopon – Dionysos und die Einheit des Unterschiedenen</i> .....	83
13.5. <i>Die Offenbarung des Blickes</i> .....	84
14. GOTT DES THEATERS – DIE GROßEN DIONYSIEN .....	86
14.1. <i>Entstehung</i> .....	86
14.2. <i>Inhalt</i> .....	86
EXKURS – Genretechnische Grenzüberschreitungen .....	89
14.3. <i>Dionysos Gott der Polis – ein politischer Gott?</i> .....	89
15. TEXT UND KONTEXT .....	92
15.1. <i>Autorenbiographie</i> .....	92
15.2. <i>Textbiographie</i> .....	93
15.2.1. <i>Aufführung</i> .....	93
15.2.2. <i>Überlieferung</i> .....	94
15.3. <i>Dokumentation, Fiktion und Kommentar – ein theatraler Dionysos</i> .....	96
16. THEATERMASKE – DAS THEATRALE PRÒSOPON .....	99
16.1. <i>Forschungsstand</i> .....	100
16.2. <i>Ästhetisierung und Theoretisierung – Vasenbilder und Schriften</i> .....	100
16.2.1. <i>Ästhetisierung</i> .....	100
16.2.2. <i>„we never see actors acting.“</i> .....	101
16.2.3. <i>Aristoteles – „Masken [...]und was dergleichen mehr ist.“</i> .....	102
Aristotle is merely theorizing .....	102
16.2.4. <i>Randnotiz: Persona</i> .....	103
17. DEUS LUDENS – DIE BAKCHEN ALS METADRAMA.....	105
18. DIE VERDOPPLUNG DER MASKE.....	107
18.1. <i>„I am come“ – Das Fundament des Prologs</i> .....	107
18.2. <i>Das Bild des deus ludens</i> .....	108
18.3. <i>„so that the city [...] sees“ – Die metatheatralische Komplizenschaft</i> .....	110
18.3.1. <i>Eine verbale Epiphanie</i> .....	111
18.4. <i>„I congratulate you on your altered mind.“ – Komik als Kontrastmittel</i> .....	113
18.5. <i>„How do I look then?“- „You look just like one of Kadmos’ daughters.“</i> .....	115
19. DIE VERDREIFACHUNG DER MASKE .....	118

<i>19.1. Visuelle Epiphanie – „whoever refuses to see loses his sight“</i> .....	<i>118</i>
<i>19.2. deus ludens</i> .....	<i>120</i>
20. RESÜMEE – TOTE SPRACHEN UND TOTE CHIFFREN .....	122
LITERATURVERZEICHNIS .....	124
ANHANG .....	130
<i>Abstract</i> .....	<i>130</i>
<i>Lebenslauf</i> .....	<i>132</i>

## VORWORT – PRÄFERIERT LEBENSLÄNGLICH

Einer der Gründe, warum ich überhaupt beschlossen habe zu studieren, war die Suche nach einer fundamentalen Wahrheit. Und zwar nicht die Art von Wahrheit, die man sich, wie eine Packung Milch, jede Woche neu besorgen muss. Sondern eine Wahrheit, die ein längeres Haltbarkeitsdatum besitzt.

Aber je mehr Wahrheiten sich im Studienverlauf ansammeln, um im besten Fall als Referatsgebrauchsgut zu enden, desto mehr verkürzt sich auch deren Haltbarkeit bis man mit einer Wahrheit wirklich nicht mehr länger auskommt als mit einer Packung Milch. Wenn es sein muss, kauft man sich zwischendurch halt eine Haltbarmilchwahrheit.

Füllt sich die geistige Literaturliste dann mit der Postmoderne, ist man ohnehin nicht mehr sicher, ob es überhaupt so etwas wie Wahrheit geben sollte, oder ob man mittlerweile einfach an Laktoseunverträglichkeit leidet. Besonders wissenschaftliche Thesen und Texte steigern sich mit gesteigertem Wissen in ihrer Unverträglichkeit und in ihrem Verfallsdatum. Diese latente Literaturunverträglichkeit hat überhaupt erst zum Thema dieser Arbeit geführt. Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* und Euripides *Bakchen* sind zwei der unverträglichsten und interessantesten Texte, die mir in meiner Studienlaufbahn begegnet sind. Gerade weil sie sich eindeutigen oder einfachen Wahrheitszuschreibungen entziehen.

Wenn die versuchten Wahrheiten dieses Textes über Texte die Haltbarkeit einer Milchpackung überschreiten, habe ich mein Ziel erreicht.

Ich möchte mich bei Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler für die Betreuung meiner Arbeit bedanken.

Ebenso bei den KollegInnen, die mich während des Studiums begleitet haben, sowie all denjenigen, die mir mit Kritik und Korrekturen bei dieser Arbeit zu Seite gestanden haben, insbesondere Mag. Laura Sabetzer.

Ich danke meinen Eltern, die sehr wenige Bücher besitzen.

## EINLEITUNG – MUTATIONEN UND MASKEN

Das erste Problem im Zusammenhang mit der Rezeption der *Bakchen* des Euripides entsteht durch den einfachen grammatischen Vorgang der Adjektivierung. Aus *Dionysos* wird *dionysisch*. Das Adjektiv ist in seiner Resubstantivierung zu einem eigenständigen und vielschichtigen Begriff mutiert, der mit seinem göttlichen Namensgeber nur noch wenig teilt. Aus *dionysisch* wurde das *Dionysische*: ein Begriff, der sich so weit von seiner ursprünglichen nominalen Referenz emanzipiert hat, dass sich Bezeichner und Bezeichnetes nur noch in einem unmaßgeblichen, kleinsten gemeinsamen Nenner überschneiden.<sup>1</sup> Einer der prägendsten und populärsten Einflüsse der Rezeption des Begriffs des *Dionysischen* erwirkte sich Friedrich Nietzsche (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, prägt eine diffizile und gleichzeitig vermeintlich leicht verständliche Variante des Begriffs, der nicht zu entkommen ist. Obwohl der Kernteil dieser Arbeit Euripides' *Bakchen* behandeln wird, müssen Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* einige Präambel-Kapitel gewidmet werden.

Wer über die *Bakchen* schreibt, schreibt über Dionysos. Will man wissenschaftlich über Dionysos schreiben, wird man sich wohl oder übel zum Begriff des *Dionysischen* positionieren müssen. Um nicht im Diskurslabyrinth, das sich über mehrere Disziplinen erstreckt, verloren zu gehen muss zunächst eine Begriffsklärung für den Rahmen dieser Arbeit stattfinden.

Diese ersten Kapitel sind nicht nur eine Behandlung von Nietzsches' *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, sondern auch der Versuch einer Positionierung innerhalb des Diskurses über das *Dionysische*. Ziel dieser Positionierung ist es, durch die Bedeutungsabrüstung des Begriffs einen unbefangeneren Zugang zum eigentlich zentralen Text dieser Auseinandersetzung zu bieten: den *Bakchen* des Euripides.

---

<sup>1</sup> Vgl. Baeumer, Max L.: *Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur*. WBG, Darmstadt. 2006.S. 315.; Reibnitz, Barbara von: *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"*. (Kap. 1-12). Metzler, Stuttgart/Weimar. 1992. S. 61.

Zwei Übersetzungen werden als Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem antiken Text dienen: einmal die deutsche Version im Versmaß von Oskar Werner (1968).<sup>2</sup> Zum Zweiten, die in Prosa gehaltene, englische Übersetzung von Richard Seaford (1996).<sup>3</sup>

Der Zugang zu den *Bakchen* als Textteil einer theatralen Praxis, wird nicht primär über einen Begriff stattfinden, sondern über ein Objekt: die Maske. Verstanden als Einheit des Unterschiedenen, wird die Maske die thematische Achse dieser Arbeit bilden. Als materielle Faktizität im griechischen Theater der Antike, als Verehrungs- und Repräsentationsgegenstand im Kult des Dionysos, sowie als metatragische Denkfigur. Von der Maske als Objekt und dessen mehrdeutiger griechischer Bezeichnung *prósopon* ausgehend, wird das für diese Arbeit nötige Maskenverständnis erarbeitet, das als Begriffsvehikel für diese Arbeit dienen wird. Im Zentrum der Arbeit steht die Maske als Objekt, sowie als Agens und Idee.

*Die Bakchen* des Euripides haben in ihrer Rezeptiongeschichte die unterschiedlichsten und gegensätzlichsten Deutungen erfahren. Das eigentlich Bemerkenswerte sind dabei oft nicht die Deutungen selbst, sondern die Eigenschaft der *Bakchen*, sämtliche dieser Interpretationen plausibel zu machen. So wurde in diesen Auseinandersetzungen vielleicht mehr über Epochen, intellektuelle Strömungen, ideologische Affizierungen und letztendlich die Interpretierenden<sup>4</sup> selbst, als über die *Bakchen* im Eigentlichen gesagt.

Historizität ist immer verbunden mit einer Vergangenheits-*Rezeption* aus einer gegenwärtigen und dadurch subjektiven Position, wobei die Grenzen zur *Projektion* fließend verlaufen. So soll diese Arbeit ein Gedankenspiel im Sinne einer aus dieser Zeit überlieferten geistigen Tradition sein, ohne den Anspruch auf Authentizität zu legen, sehr wohl aber auf Plausibilität.

Ohne die Maske sind die *Bakchen* lediglich eine ideelle Projektionsfläche.

Ohne die Maske sind die *Bakchen* nicht möglich.

---

<sup>2</sup> Euripides: *Die Bakchen*. Übersetzung, Nachwort und Anmerkungen von Oskar Werner. Reclam, Stuttgart. 1968.

<sup>3</sup> Euripides: *Bacchae*. With an Introduction, Translation and Commentary by Richard Seaford. Aris & Phillips, Warminster. 1996.

<sup>4</sup> Für den Lesefluss der Arbeit werden die geschlechterspezifischen Bezeichnungen auf die männliche Form reduziert.

Klassisch sind die Texte, die ihre Interpretation überleben. Je mehr sie zerlegt werden. Desto unberührbarer scheinen sie. Je zudringlicher das Verständnis sie umwirbt, desto eisiger starren sie an ihren übersinnlichen Freiern vorbei. Je tiefer die hermeneutische Sinndurchleuchtung und die philologische Rekonstruktion in das Gewebe des klassischen Textes eindringen, desto abweisender steht er dem Anprall der Deutungen entgegen. Genügt es, die Überlegenheit der herausragenden Texte über ihre Interpretation damit zu erklären, daß die Epigonen des Genius niemals einzuholen oder daß der Kommentar die Sinnfülle des Originals unmöglich erschöpfen kann? Vielleicht hat man vor hundert Jahren, in den Kindertagen der Geisteswissenschaften, noch glauben dürfen, auf diese Weise die Resistenz der großen Texte begründen zu können. Diese naive Hermeneutik war in einer Zeit zu Hause, als die Klassiker wie säkulare Götter, von einer lebhaften Verehrungskultur getragen, in einer Aura heroischer Unerreichbarkeit über den Nachgeborenen schwebten. Ihre Werke durften einen glaubwürdigen Anspruch darauf erheben, daß die Interpreten – als die berufenen Ministranten des Sinns – ihre Weihrauchgefäße über den klassischen Texten schwenkten, um deren ewige Wahrheiten in die bescheideneren Formeln eines zeitgebundenen Verstehens zu übersetzen. All dies gilt heute nicht mehr.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Sloterdijk, Peter: Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1986. S. 13f.

## PRÄAMBEL – EIN STILLES ÜBEREINKOMMEN

*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, das textliche Damoklesschwert über jeglicher Tragödientheorie und -interpretation, zeichnet sich vor allem dadurch aus, wie oft sie *nicht* gelesen wird.

Da hat sich schon einer die Arbeit einer Begriffsklärung gemacht. Ergo wird diese Begrifflichkeit, zusammen mit einem Rattenschwanz an Implikationen und stummen Quellen, einfach übernommen. Da jeder fleißige (Geistes-) Wissenschaftler zumindest einmal *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* hinter sich gebracht haben sollte, wird im Allgemeinen angenommen, dass jede/r dies auch schon getan hat. Dieser Text ist ein immer schon gelesener. Ein verstaubter Stützpfeiler im Fundament des philologisch-philosophischen Bücherregals, über den ausschließlich in der Vergangenheitsform gesprochen wird.

Ergo sollte jeder mit der Begrifflichkeit der *Geburt der Tragödie* vertraut sein. Auch wenn dem nicht so wäre, würde es wohl kein/e gewissenhafte/r WissenschaftlerIn zugeben, um damit den Ruf seines/ihrer theoretischen Fundaments zum Bröckeln zu bringen. Als Leiche im Keller des literarischen Lebenslaufs, gibt es ein stilles Übereinkommen über diesen Text.

Dieses Übereinkommen beinhaltet von jedem/r seiner/ihrer KollegInnen anzunehmen und wechselseitig zu bestätigen, dass er/sie *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* gelesen<sup>6</sup> hat. Weiters ist der Umstand zu bestätigen, dass er/sie mit der Terminologie des Textes, sowie dessen historischen Implikationen und Affizierungen, bestens vertraut ist.

Sollte man nun einmal in eine Situation geraten, in der das Vorschützen eines fundamentalen Wissens über diesen Text notwendig und unvermeidbar ist, wird man sich folgendermaßen verhalten:

Um niemals in die Verlegenheit zu geraten den Text tatsächlich gelesen haben zu müssen, wird man das Textverständnis jedes Kollegen, der sich auf das Werk bezieht, ausnahmslos loben. Sollte man selbst einmal in die Verlegenheit geraten die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zitieren oder auf sie Bezug nehmen zu müssen,

---

<sup>6</sup> nicht nur überflogen, nicht nur kopiert, nicht nur auf Amazon bestellt, sondern *fertig*gelesen!

wird man bestimmt schon genügend stille Mitwisser haben, die einen nun unterstützen (müssen). So genügt es allein, einen solchen Text nicht zu lesen, um sich der wissenschaftlichen Erpressung schuldig zu machen. Das *perpetuum mobile* wissenschaftlicher Referenzen ohne Basis, das einen rückhaltlosen Textfundamentalismus ermöglicht. Dieses stille Übereinkommen ist selbstverständlich nicht nur auf *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*<sup>7</sup> anwendbar. Über jedes beliebige Buch kann dieses geschlossen werden, vorausgesetzt es wird oft genug nicht gelesen.

Nur mit dem stillen Übereinkommen kann einiges der Sekundärliteratur erklärt werden die, sich auf Nietzsches' *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* und ihrer Begrifflichkeit berufend, die *Bakchen* des Euripides, oder auch die Tragödie der griechischen Antike im Allgemeinen behandelt. In den folgenden Kapiteln wird gezeigt, warum *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* weder eine Grundlage für ein Verständnis oder eine Interpretation von Euripides' *Bakchen* sein kann, noch sollte. Nietzsche bleibt erwähnt. Ob ablehnend oder befürwortend, Nietzsche ist aus dem Kontext der Tragödienforschung gedanklich nicht mehr zu entfernen. Zu tief sind die terminologischen Furchen, die er mit Hilfe seiner *Geburt der Tragödie* in die Tragödientheorie geschlagen hat.

Die Tragödie der griechischen Antike und Dionysos mit dieser sind die Gesichtspunkte unter denen *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* betrachtet wird. Weshalb der Text an dieser Stelle verworfen werden muss. Denn es geht in der *Geburt der Tragödie* nicht um die Tragödie und noch viel weniger um Tragödien- oder Theatertheorie. Was in diesem Text verhandelt wird, ist vielmehr ein „[...] ernsthaft deutsches Problem [...]“<sup>8</sup> oder auch ein ernsthaftes *nietzscheanisches* Problem.

---

<sup>7</sup> Der Volltitel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* wird im Textverlauf mit *Geburt der Tragödie* abgekürzt.

<sup>8</sup> Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Insel, Frankfurt am Main. 1987. S. 26.

# 1. EIN PROBLEM MIT HÖRNERN

## 1.1. Zugang zum Text

In diesem Abschnitt wird die Art des Zugangs zum *nietzscheanischen* Textgebäude geklärt.

Aus Nietzsches umfangreichem Oeuvre kann nur *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, inklusive dem sechzehn Jahre später nachgereichten Vorwort *Versuch einer Selbstkritik*, behandelt werden. Nachbartexte und stumme, sowie genannte Quellen des Textes, sollen lediglich ein Verständnis der „Begriffsbiographie“ des *Dionysischen* ermöglichen.

Es stellt sich zunächst die Frage, warum überhaupt eine Auseinandersetzung mit der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* stattfindet. Einen Text zu behandeln, nur um ihn anschließend zu verwerfen, scheint eine müßige Fingerübung zu sein. Und doch ist die Dekonstruktion der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* für diese Arbeit unverzichtbar. Einerseits ist es die eigene Freude am dekonstruktivistischen Verfahren, andererseits das Einkreisen eines eigenen Theorieansatzes durch die Abgrenzung von anderen Zugängen. Nietzsche wird geopfert auf dem Altar der Terminologie, stellvertretend für eine umfassendere Aufarbeitung der Begriffsgenealogie des *Dionysischen*, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die Kritik der *Geburt der Tragödie* bezieht sich auf den eigentlichen Text genauso wie auf die Rezeption desselben.

Es ist nicht das Ziel gegen Nietzsches Werk zu polemisieren oder ihm Qualitäten abzusprechen, die es zweifellos besitzt. Es wird lediglich kritisch hinterfragt, inwieweit sich Nietzsches *Geburt der Tragödie* und ihre Begrifflichkeit wirklich als Tragödientheorie sowie als eine Genealogie der Tragödie eignet. Es ist fraglich ob Nietzsches Text überhaupt in dieser Hinsicht rezipiert werden *sollte*.

## 1.2. Das Dionysische – Ein Schlüsselbegriff

Die größte Anziehungskraft für diese Arbeit innerhalb des nietzscheanischen Textkorpus besitzt, *nomen est omen*, das *Dionysische*. Da dessen nominaler Namensgeber im weiteren Verlauf der Arbeit große Beachtung findet, wird es eine Hauptaufgabe sein das *Dionysische* zunächst von seiner Bedeutungsschwangerschaft zu befreien. Vielleicht gelingt nach dem nietzscheanischen Blitzschlag eine zweite (Schenkel-)Geburt des Begriffs für diese Auseinandersetzung mit den *Bakchen*.

Die Frage nach dem *Dionysischen* ist eine zentrale Frage der Bakcheninterpretation. Mit dem jeweiligen Begriffsverständnis steht und fällt die Interpretation des Dionysos: als Zentrum des ihm eigenen (Masken-)Kultes, Schirmherr des antiken griechischen Theaters und nicht zuletzt als Schlüsselfigur in Euripides' *Bakchen*. Mit dem *Dionysischen* wird mehr verhandelt als ein bloßes Begriffsverständnis. Eine Positionierung gegenüber dem *Dionysischen* ist eine Positionierung innerhalb des Diskurses um antike Tragödientheorie, moderne Philosophie, dem so genannten Rätsel der *Bakchen*<sup>9</sup> und letztendlich auch gegenüber dem Verständnis von Wissenschaft.

Nietzsches Werk im Allgemeinen und *Die Geburt der Tragödie* im Speziellen hatte und hat einen immensen Einfluss auf die Begriffsbildung des *Dionysischen* und mit diesem auf die Entstehungstheorie der Tragödie. Das von Nietzsche popularisierte Begriffspaar *Apollinisch-Dionysisch* wurde weit über die Textgrenzen der *Geburt der Tragödie* hinausgetragen und findet in den unterschiedlichsten wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen Anwendung.

## 1.3. Forschungsstand

Differenzierte, sowie fächerübergreifende Zugänge zur *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* sind schwer zu finden. Oder nur dann, wenn eine Textanalyse nicht nur inhaltlich, sondern auch formal durchgeführt wird. Eine der genauesten und

---

<sup>9</sup> vgl. Winnington-Ingram, R. P.: Euripides and Dionysos. An Interpretation of the Bacchae. Hakkert, Amsterdam. 1948.

neutralsten Aufarbeitungen liefert Barbara von Reibnitz (1992) mit ihrem Kommentar<sup>10</sup> der ersten zwölf Kapitel der *Geburt der Tragödie*. Reibnitz's Text bietet nicht nur eine umfassende Genealogie des Textes selbst, sondern auch eine kritische Sichtweise seiner Rezeption, sowie der Sekundärliteratur zur *Geburt der Tragödie*.

Martin Vogel (1966) und Max Baeumer (2006) werden als stellvertretende Speerspitzen für zwei nietzscheanische Rezeptionslager angeführt: Martin Vogel begleicht mit dem von ihm konstatierten *Irrtum*<sup>11</sup> eindeutig eine persönliche Rechnung mit Nietzsche. Obwohl musiktheoretisch orientiert, breitet Vogel eine weitläufige Übersicht hinsichtlich Nietzsches' Leben und Werk mit dem *Dionysischen* als Hauptbezugspunkt, aus. Der polemische Tonfall, der das Buch durchzieht, überschattet jedoch seine Glaubwürdigkeit.

Wenn es sich hier nicht um Nietzsche handelte, dem man auch heute noch vieles nachzusehen bereit ist, wäre mit dem Abtreten des Mannes auch die Hypothesen, die ihn zu Fall brachten, erledigt gewesen.<sup>12</sup>

In seiner Auseinandersetzung mit *Dionysos und dem Dionysischen*<sup>13</sup> widmet Max Baeumer Nietzsche und seinen Einflüssen ein ganzes Kapitel. In *Mythenforschung und Nietzsche* legt er „versteckte“ Quellen des Textes offen, nur um Nietzsche dann doch als begrifflichen Messias zu entschuldigen.

So wird die Ansicht, Nietzsche sei der Begründer des Dionysischen, hinfällig, denn Nietzsche ist nicht der *Begründer*, sondern *Verkünder* des Dionysischen [...].<sup>14</sup>

Eine große Qualität von Nietzsches Texten ist die, dass man ihnen kaum mit Gleichgültigkeit gegenüber treten kann. Auseinandersetzungen scheinen sich in Jünger und Feinde zu trennen, auch wenn die Zugehörigkeiten sich nicht immer mit solcher Deutlichkeit äußern, wie im Falle von Vogel und Baeumer. Mir selbst fiel es schwer

---

<sup>10</sup> Reibnitz, Barbara von: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (Kap. 1-12). Metzler, Stuttgart/Weimar. 1992.

<sup>11</sup> Vogel, Martin: Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 6. Gustav Bosse, Regensburg. 1966.

<sup>12</sup> Ebenda. S. 388.

<sup>13</sup> Baeumer, Max L.: Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur. WBG, Darmstadt. 2006.

<sup>14</sup> Ebenda. S. 349.

mich nicht, beleidigt von Nietzsches literarischem Heroismus, zur Polemik hinreißen zu lassen.

Einen der interessantesten und denkstrukturell fruchtbarsten Zugänge liefert Peter Sloterdijk (1986) mit seinem *Denker auf der Bühne*.<sup>15</sup> Er versteht die Geburt der Tragödie als „centaurische Literatur“<sup>16</sup>. Einen Texthybrid, mit dem sich Nietzsche als Selbstdarsteller auf die Bühne der eigenen Literatur stellt. Es kann vorweggenommen werden, dass es sich meiner Meinung nach bei der *Geburt der Tragödie* nicht um eben diese, sondern um Nietzsches´ persönliches *Drama der Moderne* handelt. Aber zunächst gilt es, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zu sezieren.

---

<sup>15</sup> Sloterdijk, Peter: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1986.

<sup>16</sup> Ebenda. S. 13.

## 2. DIE GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM GEISTE DER MUSIK

### 2.1. *Ikonographie und Biographie*

Am 2. Januar 1872<sup>17</sup> erscheint *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* erstmals. Die Schrift des jungen Basler Professors, der diesen Posten ohne Habilitation oder Promotion mit nur fünfundzwanzig Jahren antrat, wurde nicht ohne Probleme verlegt. Nietzsches Kapriolen mit seinen Verlegern bieten keinen Bedeutungsschlüssel für sein Buch. Sehr wohl aber seine Beziehung zu Richard Wagner und dessen intellektuellem Kreis.

Das Vorwort der *Geburt der Tragödie* ist Wagner gewidmet. Die im Vorwort wie in der Schrift selbst dargebrachte Verehrung für den Komponisten, schlägt bis zum Ende von Nietzsches Leben in ihr komplettes Gegenteil um. Ein Feindbild tritt an die Stelle, wo der ehemals verehrte Komponist vormals der Ästhetik Nietzsches „zur Bekräftigung der ewigen Wahrheit, seinen Stempel [auf]drückt [...]“<sup>18</sup> Dieser Ausfall mit Wagner beeinflusst Nietzsche nicht nur im privaten sondern auch im wissenschaftlichen Sinn. Seine Werke *Der Fall Wagner* (1888) sowie *Nietzsche contra Wagner* (1889) zeugen von einer mehr als privaten Beschäftigung mit dem ehemalig Verehrten. „[...] Wagner macht krank“<sup>19</sup>, heißt es in *Nietzsche contra Wagner*, die Nietzsche als letzte Schrift vor seinem geistigen Zusammenbruch verfassen wird.

Diese kurzen biographischen Details illustrieren den Einfluss der persönlichen Biographie Nietzsches auf seine literarisch-wissenschaftliche Ikonographie. Friedrich Nietzsches sprachliche Ikonographie ist so stark mit seiner privaten Biographie verwoben, dass diese für ein ganzheitliches Verständnis der Texte nicht voneinander

---

<sup>17</sup> Siehe: Benders, Raymond J.[Hrsg.]: Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten. Im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik. Hanser, München/Wien. 2000. S. 820.

<sup>18</sup> Nietzsche. 1987. S. 121.

<sup>19</sup> Nietzsche, Friedrich: Nietzsche contra Wagner. In: Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. [Hrsg.]: Giorgio Colli, Mazzino Montinari. De Gruyter, Berlin/New York. S. 419.

getrennt werden können. Eine totale Ausklammerung von Nietzsches Leben in Bezug auf seine Werke würde nur den von Vogel konstatierten „Irrtum“<sup>20</sup> weitertreiben.

Es soll keine totale Bedeutungsrückführung von Nietzsches Werk auf dessen Leben stattfinden, lediglich der Versuch einer Erhellung der persönlichen literarischen Ikonographie durch die private Biographie.

Teilweise sind auch die inhaltlichen Diskrepanzen der beiden Faktoren zu beachten. Allein der Begriff des *Dionysischen*, der im Werk Nietzsches eine massive Bedeutungsveränderung durchmacht, kann dafür als exemplarisch gelten. Nietzsches Behauptung den Begriff als erster „entdeckt“ zu haben, die ihm Baeumer als rhetorische Übertreibung attestiert<sup>21</sup>, ist meiner Meinung nach als ein Versuch retroaktiver Mythologisierung der eigenen Person zu betrachten. Nietzsche hat quasi immer schon aus dem Grab heraus geschrieben.

Die Diskrepanz seines impliziten literarischen Selbstbildes mit seinem explizit belegten biographischen Personenbild, die sich bei Beachtung des textlichen Subtexts auftun und Äußerung in einem literarischen Heroismus finden, wirken stellenweise fast pathologisch. Der Philosoph des Dionysos in seiner literarischen Ikonographie ist ein kränklicher Pastorensohn in seiner privaten Biographie. Projektionen sind auch auf dieser Ebene zu beachten.

Es soll keinesfalls nur die literarische Selbstentäußerung, beispielsweise eines Ernest Hemingway, als biographisch-literarisch legitim angesehen werden. Nietzsche, der sich in der *Geburt der Tragödie* einem wissenschaftlichen *Empirismus* verschreibt, wird sich einer Textanalyse hinsichtlich seiner Biographie nicht entziehen können. Ein selbsternannter Empiriker, der als strikter Antialkoholiker bekannt war und mit pathetischer Inbrunst über dionysische Rauschzustände schreibt, wirkt, wenn nicht unfreiwillig komisch, zumindest unglaubwürdig. Es ist keine absolute Notwendigkeit eine biographische Basis für Literatur zu liefern, zumindest nicht im Bereich der Belletristik. Nietzsche deklariert sich in der *Geburt der Tragödie* jedoch als *Wissenschaftler*. Es ist schlicht und einfach die empirisch-wissenschaftliche Methode, der sich Nietzsche verschreibt die zu einer kontextuellen Problematisierung führt.

---

<sup>20</sup> Vogel, Martin: Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 6. Gustav Bosse, Regensburg. 1966.

<sup>21</sup> Baeumer, 2006. S. 349.

Literarische Ikonographie und private Biographie müssen sich nicht schablonenartig entsprechen, sonst könnte bald niemand mehr ein glaubwürdiges Wort schreiben. Bei Nietzsche ist die Intersektion von Ikonographie und Biographie bei ihrer gleichzeitigen Untrennbarkeit so schwindend gering, dass nur ein einziger Schluss gezogen werden kann: wenn sich ein Philologe als Empiriker deklariert, dieser Methode aber weder inhaltlich noch formal folgt und gleichzeitig sein wissenschaftliches Erstlingswerk als absolut faktisch präsentiert, kann man diesen Text nur als eines bezeichnen: „a splendid piece of historical fiction.“<sup>22</sup>

## ***2.2. Zeitgenössische und spätere Rezeption***

Die Rezeption der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ist in zwei unterschiedliche Kategorien zu unterteilen: Die anfängliche Rezeption der Schrift direkt nach ihrer Veröffentlichung und ihre spätere Wiederentdeckung, losgelöst aus ihrem zeitaktuellen Milieu.

Die erste Reaktion auf die *Geburt der Tragödie* ist vor allem keine Reaktion. In der rückwirkenden Mythologisierung der Person Friedrich Nietzsche wird sein Erstlingswerk gern als skandalumwobenes Dysangelium präsentiert, das einen Aufschrei durch die philologischen Reihen gehen ließ. Ganz so hoch sind die Wellen der Aufregung dann doch nicht geschlagen. Ein Begriff aus dem Dunstkreis der ursprünglichen Veröffentlichung des Buches hat sogar seinen Platz in der Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte des *Neuen Pauly* gefunden: die Nietzsche-Wilamowitz-Kontroverse<sup>23</sup>.

Die häufige Erwähnung der Nietzsche-Wilamowitz-Kontroverse darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese sich auf das kurze Intermezzo zweier J[ahre] und auf den sehr kleinen Kreis von vier Beteiligten beschränkte, während die überwiegende Mehrheit der Fachkollegen dem Schlagabtausch distanziert und kopfschüttelnd gegenüberstand. Aus ihrer Sicht hatten sich zwei vorlaute Anfänger zu Wort gemeldet, die man in der Welt der Zunftgenossen nicht ernst nehmen konnte und durfte [...]<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Henrichs, Albert: Nietzsche on Greek Tragedy and the Tragic. In: Justina Gregory [Hrsg.]: A Companion to Greek Tragedy. Blackwell, Malden/Oxford/Victoria. 2005. S. 457.

<sup>23</sup> Landfester, Manfred [Hrsg.]: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Band 15/1. Metzler, Stuttgart/Weimar. 2001. Sp. 1061-1069.

<sup>24</sup> Ebenda. Sp. 1062.

Nietzsche und Wilamowitz liefern sich in Form eines Schriftenstreits eine Auseinandersetzung, die durchaus unter die wissenschaftliche Gürtellinie geht. Mit der Schrift *Zukunftsphilologie! eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches »Geburt der Tragödie«* protestiert Wilamowitz empathisch gegen Nietzsches Text. Erwin Rhode, ein Freund Nietzsches, geht für diesen zum Gegenangriff über, in dem er Wilamowitz mit einer Schrift antwortet die den klingenden Titel *Afterphilologie* trägt. Nachdem Wilamowitz noch einen Gegenschlag mit *Zukunftsphilologie II* leistet, ist der Spuk aber auch schon wieder vorbei.<sup>25</sup>

Manfred Landfester, einer der Herausgeber des *Neuen Pauly*, hat eigene Ansichten über Nietzsches Erstlingswerk. Er sieht in der *Geburt der Tragödie* das „Manifest“<sup>26</sup> einer neuen Wissenschaft, dem die damalige Riege der Philologie mit hilflosem Schweigen gegenüberstand:

Wenn auch die ablehnende Haltung der Kollegen wegen fachlicher Mängel berechtigt gewesen sein mag, so muss doch ein weiterer Grund für das einstimmige Desinteresse darin vermutet werden, daß gerade der provozierende Vorstoß Nietzsches bei den Philologen eine Verunsicherung auslöste, der man sich zunächst durch die abwehrende Geste des Schweigens entzog [...]<sup>27</sup>

Was in der Enzyklopädie lediglich Andeutung bleibt, formuliert Landfester in seinem eigenen Text zu einer glühenden Stellungnahme für die *Geburt der Tragödie* aus:

Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 ist ein dezidiert anthistoristisches und zugleich antiklassizistisches Manifest. Dieses Manifest kämpft gegen die Altertumswissenschaft der Zeit und gegen ihre Konstruktion der – vor allem griechischen – Antike.<sup>28</sup>

Latacz, Reibnitz´ und Brobbers Erläuterungen des langen Schweigens der Fachwelt scheinen plausibler. Nietzsches Text bot auf einer philologischen Ebene der

---

<sup>25</sup> Ebenda.

<sup>26</sup> Landfester, Manfred: Nietzsches Geburt der Tragödie: Antihistorismus und Antiklassizismus zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie. In: Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof [Hrsg.]: Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main. 2002. S. 89.

<sup>27</sup> Landfester. 2001. Sp. 1062f.

<sup>28</sup> Landfester. 2002. S. 89.

Tragödientheorie schlicht und einfach nichts wirklich Neues<sup>29</sup>. Schon prä-nietzscheanische Gräzisten verbinden die Entstehung der Tragödie mit der Musik.

In den griechischen Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts ist das mehr und mehr abgekommen, so dass spätere Gräzistengenerationen für eine individuelle Marotte Nietzsches halten konnten, was in Wahrheit (und mit gutem Grunde) allgemeiner Lernstoff der Zeit war: Dass am Anfang der Tragödie die Musik stand, war damals eine allgemein geteilte Überzeugung, nicht nur unter Fachgräzisten, sondern auch im gebildeten Publikum (zu dem natürlich auch die zeitgenössische Musikerzunft, darunter Richard Wagner, gehörte);<sup>30</sup>

Aus diesem Grund wird bei einer Textanalyse das formale Moment Beachtung finden, das als der eigentlich skandalträchtige Faktor der Schrift zu verorten ist. Das inkludiert Nietzsches persönliche literarische Ikonographie, die sich sehr wohl auch aus seiner Biographie speist, aber nicht als Grund oder Bedeutungsgrundlage für diese angesehen werden sollte.

### **2.3. Inhaltsüberblick – Die Geburt der Tragödie**

Insgesamt in fünfundzwanzig Kapitel unterteilt, behandeln die ersten zwölf Kapitel der *Geburt der Tragödie* die Genese der Tragödie der griechischen Antike. Die Folgekapitel sind eine Auslegung und Weiterführung der aufgerollten Theorien in einer Verherrlichung Wagners bei gleichzeitiger Abrechnung mit Sokrates und Euripides. Der Inhaltsüberblick des Textes beschränkt sich lediglich auf Nietzsches Entstehungstheorie der Tragödie, sowie sein Verständnis des Begriffspaars *Apollinisch-Dionysisch*. Seiner Auseinandersetzung mit Euripides und dem gleichzeitig indirekten Bezug auf dessen *Bakchen* werden zwei eigene Unterkapitel gewidmet.

*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* strotzt nur so vor deutschen Beispielen. Abgesehen von Wagner, dem die Schrift gewidmet ist, zieht Nietzsche Parallelen zu Beethoven, den Veitstänzen, Hans Sachs *Meistersingern*, Schiller,

---

<sup>29</sup> Vgl. Brobjer, Thomas H.: Sources of and Influences on Nietzsche's *The Birth of Tragedy*. In: Mazzino Montinari/ Wolfgang Müller-Lauter/ Heinz Wenzel [Hrsg.]: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für Nietzsche-Forschung. Band 34. Walter de Gruyter, Berlin/New York. 2005. S. 283.

<sup>30</sup> Latacz, Joachim: Fruchtbare Ärgernis: Nietzsches "Geburt der Tragödie" und die gräzistische Tragödienforschung. Basler UNiversitätsreden. 94. Heft. Helbig&Lichtenhahn, Basel. 1994. S. 20.

Schopenhauer sowie Goethe. Unter diesen genannten Bezügen verbirgt sich noch eine Ansammlung stiller Quellen und Bezüge, die in einem eigenen Kapitel behandelt werden.

#### **2.4. Ausgangspunkte – Die Initiation des Lesers**

Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zu der logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß [sic!] die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist.<sup>31</sup>

*Die Geburt der Tragödie* beginnt mit einem absoluten Faktizitätsanspruch. Diese „unmittelbare Sicherheit der Anschauung“ setzt den Ton für das Selbstverständnis des restlichen Buches. Die Vermittlung von Nietzsches Künstlermetaphysik und Tragödientheorie findet anhand einer literarischen Messe statt. Nietzsche deklariert sich selbst als Empiriker. Die Empirie bleibt jedoch textimmanent. Die assoziative Entwicklungskette der Thematik des Textes sowie sein emotionaler Impetus, lassen darauf schließen, dass Nietzsche seine eigene kognitive Erkenntnis in der Schreiberfahrung wohl als eine Form der empirischen Wissenschaft betrachtet hat. Eine andere Form der Empirie ließe sich durch seinen Lebenslauf nicht begründen. Die Weitergabe dieser literarischen Empirie findet als Nach-Erlebnismöglichkeit in der Leseerfahrung des nietzscheanischen Epopten<sup>32</sup> statt. „Lesen wird zur Initiation.“<sup>33</sup> Der Autor hält sich auch in der formalen Wiedergabe des Inhalts an diesen. Dem Prediger ist es nicht möglich „[...] über ein Phänomen zu sprechen, ohne dass etwas vom Besprochenen im Vortrag selbst wirksam würde.“<sup>34</sup>

Der Leser wird zum Zuschauer eine rhetorisch/sprachlich/argumentativ evozierten ›Bühnenhandlung‹: vor seinen, des Epopten, Blicken vollzieht sich auf der Bühne des Textes der ›Wunderakt‹, die ›Paarung der Kunsttriebe‹ zur Erzeugung des vollendeten Kunstwerks.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Nietzsche, 1987. S. 27.

<sup>32</sup> Die Verwendung des Wortes „Epopt“ das sich etymologisch zwischen „Zuschauer“ und „Initiant“ positioniert, liefert einen weiteren Hinweis auf eine textlich-mystische Einweihung des Lesers durch Nietzsche.

<sup>33</sup> Reibnitz, 1992. S. 65.

<sup>34</sup> Sloterdijk, 1986. S. 35.

<sup>35</sup> Ebenda. S. 67.

## 2.5. Die Entstehung der Tragödie laut der Geburt der Tragödie

In der Versöhnung des *Apollinischen* und des *Dionysischen* entsteht „[...] durch den Wunderakt des hellenischen »Willens« [...]»<sup>36</sup> die griechische Tragödie. Das Drama ist die apollinische Versinnlichung oder auch Verbildlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen.

Der Satyrchor repräsentiert für Nietzsche die Urform der Tragödie und gleichzeitig das eigentliche Urdrama an sich, dass die Tragödie „[...] ursprünglich Chor und nichts als Chor war [...]»<sup>37</sup>. Satyrn, die als mythologische Mischwesen zwischen Mensch und Tier, das Gefolge des Dionysos bilden, stellen somit einen indigen dionysischen Kontext der Tragödienentstehung her. Den Chor und die Tragödie als rein religiöse Manifestation verstehend, lehnt Nietzsche die von Schlegel konstatierte (und auch immer wieder in der *Poetik* des Aristoteles interpretierte) politisch-soziale Bedeutung des Chors und der Tragödie überhaupt ab. Eine politische Bedeutung des Chors als Repräsentant des griechischen Volkes<sup>38</sup> ist für Nietzsche nicht denkbar. Die Überlappung einer politischen Sphäre mit einer religiösen ist für ihn geradezu „Blasphemie“<sup>39</sup>, da sie ein religiöses Erlebnis nicht nur abschwächen, sondern geradezu verderben würde. An dieser Stelle ist eine Rückprojektion der Gewaltenteilung auf die griechische Antike zu bemerken. Besonders die panathenischen Großen Dionysien hatten trotz ihres religiösen Festcharakters eine immense politische Bedeutung. Politik, Religion und Kunst bilden in der griechischen Tragödie einen Bedeutungshybrid, den es bei der Interpretation der Tragödie zu beachten gilt. Dass aus heutiger und auch aus Nietzsches Sicht die explizite Gewaltentrennung von Kirche und Staat ein Normalzustand ist, muss dabei mitgedacht werden. Von einem zeitaktuellen Standpunkt ist wieder ein Aufschwung der politischen Bedeutung der Religionsfrage zu verorten.

Nietzsche kritisiert indirekt Aristoteles, nur um sich dann doch im Wesentlichen an seine Hinweise der Tragödienentstehung zu halten: der erste Chor oder Urchor, ist für

---

<sup>36</sup> Nietzsche, 1987. S. 27.

<sup>37</sup> Ebenda. S. 59.

<sup>38</sup> Vgl. Aristoteles: *Problemata Physica*: In: Barbara von Reibnitz: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (Kap. 1-12). Metzler, Stuttgart/Weimar. 1992. S. 188.

<sup>39</sup> Nietzsche, 1987. S. 61

Nietzsche ein dithyrambischer Satyrchor. „Der Satyr als dionysischer Choreut lebt in einer religiös zugestandenen Wirklichkeit unter der Sanktion des Mythos und des Kultus.“<sup>40</sup>

Die Wirkung der Tragödie sieht Nietzsche vor allem im Trost vor der „Grausamkeit der Natur“ oder auch der „grauenhaften Wahrheit“ des Lebens. Laut Nietzsches Künstlermetaphysik des Leidens findet eben dieser „tiefsinnige und zum zartesten und schwersten Leiden einzig befähigte Hellene“ Zuflucht im „übermächtigen Einheitsgeföhle [sic!]“ der Tragödie.

In der Weiterentwicklung aus dem reinen Chor kommt die griechische Tragödie endlich im Stadium des Dramas an, mit Dionysos als eigentlichem Bühnenheld. Auf Dionysos als Bühnenheld und Mittelpunkt der tragischen Vision wird in einem eigenen Kapitel zusammen mit Nietzsches Verhältnis zu Euripides näher eingegangen.

Nietzsches Ansatz eines Satyrdithyrambus als Urform der Tragödie ist [...] durchaus konventionell – was die materielle Basis betrifft, auf der er operiert. Das Besondere seiner Fragestellung und zugleich die Begründung seiner Behauptung, daß [sic!] »das Problem dieses Ursprungs bisher noch nicht einmal ernsthaft aufgestellt« sei, liegt jedoch darin, daß [sic!] er in der postulierten Urform der Tragödie mehr sehen will als nur eine historische und überwundene Vorstufe der Tragödie. Er möchte nicht einen bloß historisch-genetischen, sondern einen notwendigen Zusammenhang herstellen: Die Entstehungstheorie soll zugleich eine Theorie der Tragödie überhaupt sein.<sup>41</sup>

Die Erkenntnis der griechischen Tragödie ist bei Nietzsche gleichwertig mit einer symptomatischen Erkenntnis für die Ursachen des griechischen Denkens überhaupt. Diese Ursache diagnostiziert Nietzsche folglich im griechischen *Pessimismus*. Die Tragödie ist bei Nietzsche das „gleichnisartige Bild“ des Denkens der Griechen überhaupt. Der Kern seiner Künstlermetaphysik ist nicht die griechische Tragödie an sich, sondern das griechische Drama als Ergebnis und Vollendung eines verbildlichten Denkprozesses. Nietzsche projiziert das Denken der Griechen zurück in die Tragödie: Denkwertes ist Darstellenswertes. Mit dem Verständnis der griechischen Tragödie als verbildlichtem Symptom des griechischen Denkens, soll sich in der Erkenntnis der Tragödie gleichzeitig auch die Erkenntnis des griechischen Denkens an sich, in einem

---

<sup>40</sup> Nietzsche, 1987. S. 63

<sup>41</sup> Reibnitz, 1992. S. 183.

Rückschlussverfahren, ermöglichen. Die Tragödie ist bei Nietzsche lediglich ein Indizienbeweis für den von ihm diagnostizierten griechischen *Pessimismus*.

Mit diesem Rückschlussprozess produziert Nietzsche allerdings einen theoretischen Spiegel, der nur die eigenen Denkstrukturen auf den Autor zurückwirft ohne eine Erkenntnis des griechischen Denkens zu ermöglichen. Diese Reflexion ermöglicht es heute das Selbstbild Nietzsches von seiner Tragödientheorie zu differenzieren.

## 2.6. Apollinisch – Dionysisch

„Wie kam Nietzsche dazu einen Gegensatz aufzustellen den das Altertum nicht kannte?“<sup>42</sup> Vogel meint in diesem Zitat den Gegensatz zwischen *Apollinisch* und *Dionysisch*. Obwohl bereits von Plato als Kunstgottheiten deklariert, besteht keine prinzipiell antithetische Beziehung zwischen Dionysos und Apoll.<sup>43</sup> Bei Nietzsche stehen die beiden Götter in einer komplementären Wechselwirkung, deren wellengleiche Konfliktbewegung die menschliche Kunst ermöglicht.

Apoll, Gott des Traumes und des schönen Scheins, ist bei Nietzsche Schirmherr der bildenden Künste. Als Verkörperung von Schopenhauers *principii individuationis* schenkt er den Menschen die „[...] freudige Notwendigkeit der Traumerfahrung.“<sup>44</sup> Das *Apollinische* ist durchtränkt von der weisheitsvollen Ruhe des wahrsagenden Bildnergottes. Das apollinische Traumbild lässt Götterbilder vor dem Träumer im Rahmen einer maßvollen Begrenzung erscheinen.

In Dionysos hingegen tritt uns, als Prinzip des Zerbrechens des *principii individuationis*, der Gott des Rausches gegenüber. Das Subjektive des Individuums schwindet zu einer völligen Selbstvergessenheit hin, wodurch eine Gotteserfahrung an der eigenen Person ermöglicht wird. In einem Akt völliger Entgrenzung werden neue Bünde zwischen Mensch und Mensch, sowie Mensch und Natur geschlossen.

Bemerkenswert bei Nietzsche ist, dass er das *Dionysische* zweiteilt, seinen Begriff der Entgrenzung selbst begrenzt. Das *Dionysische* teilt sich laut der *Geburt der Tragödie* in

---

<sup>42</sup> Vogel, 1966. S. 9.

<sup>43</sup> Vgl. Reibnitz, 1992. S. 66.

<sup>44</sup> Nietzsche, 1987. S. 29.

*griechisch* und *barbarisch*. Das Zentrum des *barbarischen* Dionysoskultes lag laut Nietzsche „[...] in einer überschwänglichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familientum und dessen ehrwürdige Satzungen hinwegfluteten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche »Hexentrank« erschienen ist.“<sup>45</sup> Durch das Griechentum, respektive seiner konzentrierten Form in der attischen Polis, wird dieser Hexentrank des *barbarischen* entschärft mit dem Endresultat des *griechischen Dionysischen*, das an diesen erinnert „[...] wie Heilmittel an tödliche Gifte erinnern.“<sup>46</sup> Diese klare Trennung in wertbesetzte Kategorien zeigt auf, dass Nietzsche in seiner Begrifflichkeit des *Dionysischen* keinesfalls eine Bedeutungshermeneutik anstrebt. Da dieses Sentiment auch geradezu aus dem Mund des Pentheus der *Bakchen* stammen könnte, wird auch mit diesen geantwortet. „Nietzsche nimmt gegenüber den barbarischen Orgien gewissermaßen die voyeuristische, und zugleich denunziatorische Haltung ein, durch die Euripides in den »Bakchen« Pentheus charakterisiert hat.“<sup>47</sup> Der Seher Thereisias belehrt den jungen König Pentheus nachdem dieser Dionysos’ Göttlichkeit und mit ihm dessen Kult ablehnt. Das Zitat ist an dieser Stelle der englischen Übersetzung durch Seaford entlehnt, da die englische Wortbedeutung in ihrer Doppeldeutigkeit der Griechischen näher kommt als die Deutsche:

For you are behaving madly in the most painful way, and would get a cure for your illness  
neither with drugs nor without them.<sup>48</sup>

Charles Segal weist darauf hin, dass das im griechischen Originaltext verwendete Wort *pharmakon* (im obigen Zitat übersetzt mit *drugs*) der Ambiguität von Dionysos’ Natur entspricht:

This is a particularly effective symbol for binding together the various meanings of Dionysus’ gifts, for *pharmakon* means both “poison” and “cure” and thus unites the destructive and beneficent poles of the god’s nature.[...] :  
“You are afflicted with the most painful madness [mainē(i) hōs algista], and not even with drugs [pharmaka] would you receive a cure, nor is it without drugs that you would have

---

<sup>45</sup> Nietzsche, 1987. S. 35.

<sup>46</sup> Ebenda. S. 36.

<sup>47</sup> Reibnitz, 1992. S. 105.

<sup>48</sup> Euripides: Bacchae, 1996. S. 85 [325-326]

your sickness.” The strained antithesis of these lines expresses the two sides of the Dionysac *pharmakon*.<sup>49</sup>

Seaford weist darauf hin, dass sich die Ambiguität des *pharmakon*, in Form des dionysischen Geschenk des Weins, nicht nur auf die *Bakchen* beschränkt:

According to Plutarch (*Moralia* 655) the Athenians at the Anthesteria used to ‘pour a libation of the wine before drinking it and pray that the use of the medicine would be harmless and safe for them’. In poetry of the sixth century BC it is said that Dionysos gave to humankind wine as a ‘joy and burden’.<sup>50</sup>

Von den *Bakchen* ausgehend wird Dionysos in dieser Arbeit als hermeneutisches Bedeutungssystem gefasst. Die Dichotomie von *griechisch* und *barbarisch* ist als persönliche und zeitgeistliche Abstraktion des Autors zu verstehen. Nietzsche deklariert sich in seinem Buch dezidiert als antichristlich, nur um christliche Wertvorstellungen auf altgriechische Kulte zu projizieren. Wie so oft nennt Nietzsche hier Dinge nur nach ihrem Namen, ohne ihren Inhalt zu beachten. Die antike Terminologie des Textes kann als mythischer Anstrich verstanden werden. Auf diese Fassade des nietzscheanischen Textgebäudes wird in einem eigenen Kapitel näher eingegangen.

Nietzsche zeichnet ein Bild des Dionysos, das klar in Konflikt mit dem des theatralen Dionysos der *Bakchen* steht. Er kannte das Stück und verwendet dieses in seiner Beschreibung des dionysischen Rausches in der *Geburt der Tragödie*. Ein eigenes Unterkapitel wird zeigen, wie sehr Nietzsche sich im Bezug auf die *Bakchen* einer eklektizistischen Lesart bedient und in welcher Diskrepanz die Verwendung der *Bakchen* als Quelle zu seinem Dionysos- und Euripidesbild steht.

Nietzsche baut die Entstehungstheorie der Tragödie um seine eigene Künstlermetaphysik herum, nicht umgekehrt. Der Dualität von *Apollinisch* und *Dionysisch*, als komplementär entgegengesetzte Kunstkräfte, fallen so manche Einsichten über die griechische Antike und ihre Götter zum Opfer. Mit der Art der Verwendung dieses Begriffspaares wird klar, dass die Tragödie der griechischen Antike lediglich Projektionsfläche für Nietzsches Künstlermetaphysik des Leidens ist, womit nur eine weitere zeitgeistliche *Überlagerung*, und keine Erhellung des Wissensstandes

---

<sup>49</sup> Segal, Charles: *Dionysac Poetics and Euripides’ Bacchae*. Expanded Edition. Princeton University Press, Princeton/New Jersey. 1982. S.309 f.

<sup>50</sup> Seaford, Richard: *Dionysos. Gods and Heroes of the Ancient World*. [Hrsg.]: Susan Decay. Routledge, London/New York. 2006. S. 21.

einhergeht. Das *Dionysische* bei Nietzsche ist ein dezidiert autorenimmanentes, das über dessen Werk hinaus keine allgemeine Anwendung finden sollte: „Wer das Wort „dionysisch“ nicht nur begreift, sondern *sich* in dem Wort „dionysisch begreift hat keine Widerlegung Plato´s oder des Christenthums [sic!] oder Schopenhauer´s nötig [...]“<sup>51</sup> Diese rückwirkende Bewertung des Textes, durch den Autor selbst in *Ecce Homo*, liefert ein weiteres Indiz für dessen „Selbstdarstellung.“<sup>52</sup>

### 2.6.1. Das Persönliche Dionysische – *mihi ipsi scripsi*<sup>53</sup>

„Der unvorbereitete Leser wird erstaunt sein, wie stark sich bei Nietzsche die sachlichen Gesichtspunkte mit persönlichen Empfindungen und Gesichtspunkten vermengen.“<sup>54</sup>

Diese [...] begeisterten Aussagen Nietzsches über das Dionysische sind persönlich engagiert und wie aus tiefem Erleben in kurzen, apodiktischen Formulierungen ausgestoßen. [...] Um Nietzsche und seine enthusiastisch-unwissenschaftliche Erfassung des Dionysischen zu verstehen, müssen wir eine Tatsache beachten, die wenig berücksichtigt worden ist: das Dionysische ist bei Nietzsche eine ganz persönliche, mit ihm und seinem Leben eng verbundene Angelegenheit, wie er uns in wiederholten Äusserungen [sic!] eindeutig wissen lässt. Wenn Nietzsche vom Dionysischen spricht, ist es ausdrücklich „sein“ Dionysisches.<sup>55</sup>

Dieser Zugang macht eine wissenschaftliche Rezeption des Begriffs des *Dionysischen* außerhalb von Nietzsches Textcorpus *de facto* unmöglich. Eine wissenschaftliche Theodizee: Gesteht man Nietzsche sein *persönliches Dionysisches* zu, muss man eine allgemeine wissenschaftliche Anwendung ausschließen. Will man Nietzsches Begriff des *Dionysischen* als allgemein wissenschaftlich verwenden, muss man Nietzsches persönliche kognitive Empirie als wissenschaftliche Basis akzeptieren.

---

<sup>51</sup> Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*. In: Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. [Hrsg.]: Giorgio Colli, Mazzino Montinari. De Gruyter, Berlin/New York. S. 312.

<sup>52</sup> Sloterdijk, Peter: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1986. S. 25.

<sup>53</sup> Lat. „ich schrieb es für mich selbst“

<sup>54</sup> Vogel, 1966. S. 8.

<sup>55</sup> Baeumer, 2006. S. 348.

### 2.6.2. *Wherefor art thou Dionysos?*

Nietzsche versteht sich selbst im Begriff des *Dionysischen*. Dieses zutiefst persönliche Verständnis des Begriffs macht eine allgemeine Anwendung nicht sinnvoll. Das Ausmaß der Verbindung dieses Begriffs mit Friedrich Nietzsche als Person zeigt sich in seinen so genannten „Wahnsinnszetteln“, die er kurz vor seinem geistigen Zusammenbruch im Frühjahr 1889 verfasst. Diese kryptischen, teilweise notizkurzen Briefe sind wahlweise mit „Der Gekreuzigte“ oder „Dionysos“ unterzeichnet<sup>56</sup>. In seinem Brief an Jacob Burkhart vom 6. Januar 1889 sind folgende Zeilen zu finden:

Zuletzt wäre ich viel lieber Basler Professor als Gott;<sup>57</sup>

Nietzsches Beziehung zum Begriff des *Dionysischen* geht bis zur totalen Identifikation. Auch über sein Werk hinaus wurde der Begriff für viele begriffliche Ikonographien annektiert. Vor allem seine Begriffskopplung *Apollinisch-Dionysisch*. „Ihre Beliebtheit beruht auf dem doppelten Vorzug, unmittelbar verständlich zu sein und dabei der Phantasie genügend Spielraum zu lassen.“<sup>58</sup> Die Größe dieses Spielraums kann gleichgesetzt werden mit dem zeitlichen und inhaltlichen Abstand der Begriffe von ihren ursprünglichen Namensgebern und deren Kontext.

*Apollinisch* und *Dionysisch* sind zu terminologischen Allgemeinplätzen verkommen. Dieser Entwicklung hat Nietzsche durchaus den Weg gepflastert. Auf sein Verständnis der mythologisch-antiken Terminologie weist Nietzsche selbst im ersten Kapitel seiner *Geburt der Tragödie* hin: „Diese Namen entlehnen wir von den Griechen [...]“<sup>59</sup> *What's in a name?* Die Verwendung der Namen Dionysos und Apoll ist bei Nietzsche lediglich eine Bedeutungsoberfläche ohne Bezug zu den historisch indigenen Bedeutungsinhalten. Die Namen sind austauschbar in ihrem Inhalt, es ist lediglich ihr antikes Grandeur, das sie für Nietzsche in ihrer Verwendung unverzichtbar macht. In

---

<sup>56</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Band 8. Januar 1887 – 1889. Nachträge/Register. [Hrsg.]: Giorgio Colli, Mazzino Monitari. De Gruyter, Berlin. 2003. S. 572-578.

<sup>57</sup> Ebenda. S. 577f.

<sup>58</sup> Vogel, 1966. S. 196.

<sup>59</sup> Nietzsche, 1987. S. 27.

seiner Laufbahn wird der Philosoph den Bedeutungsinhalt des *Dionysischen* immer wieder massiv verändern, ohne sich jemals eines neuen Begriffs zu bedienen. Nietzsche setzt sich die Maske griechischer Grandiosität mit ihren Namen auf, die er zu seinen Begriffen macht. *That which we call a rose by any other name would smell as sweet.* Nicht bei Nietzsche. Hier ist der Name Inhalt.

Mit den antiken Gottheiten Apollon und Dionysos hatten Nietzsches Ausdrücke „apollinisch“ und „dionysisch“ nichts zu tun. Wie Nietzsches Begriffspaar heute verwendet wird, hat wiederum mit Nietzsche nicht eben viel zu tun. Die heutige Anwendung entspricht also weder antikem Denken noch Nietzsches Denken.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Vogel, 1966. S. 218.

### 3. TERMINOLOGISCHE DEDEKTEI – INDIZIENBEWEISFÜHRUNGEN

[...] Nietzsche's originality was less dramatic than commonly assumed.<sup>61</sup>

Der begriffliche Apfel des *Dionysischen* fiel Nietzsche nicht vom Baum der Erkenntnis auf den Kopf, sondern vielmehr aus dem Bücherregal. Das psychologisierte Begriffsverständnis des *Dionysischen* und mit dessen Kopplung an das *Apollinische*, sind keineswegs „Entdeckungen“ Nietzsches.

Dieser Abschnitt vermittelt einen Überblick über die wichtigsten „stillen Quellen“ für Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Es kann sich bei der Rekonstruktion nur um eine Indizienbeweisführung handeln. Eine vollständige Rekonstruktion der Textgenese ist schlicht und einfach nicht möglich „[...] umso mehr, als es Nietzsches bekannte Gepflogenheit war solche literarischen Beziehungen und Quellen bewusst zu verschweigen.“<sup>62</sup> Einen Hinweis auf die von Nietzsche verwendete Literatur findet sich in der Liste der entlehnten Bücher der Basler Universitätsbibliothek. Baeumer verwendet in seiner Quellenforschung die von Albert Lévy bereits 1904 veröffentlichte Auflistung. Luca Crescenzi (1994) legt eine überarbeitete Ausleihliste vor, in der sie auf Ungenauigkeiten der Vorgängerliste hinweist.<sup>63</sup> Diskrepanzen zwischen den beiden Entlehnlisten werden in den jeweiligen Textabschnitten aufgezeigt, und in ihrer Behandlung zugunsten von Crescenzi entschieden.

In der Folge werden diejenigen Quellentexte für die *Geburt der Tragödie* behandelt, die thematisch die griechische Tragödie, Dionysos oder das Begriffspaar apollinisch-dionysisch beinhalten. Vermutete Quellen die in der Sekundärliteratur mehrmals erwähnt werden, aber nicht vor der Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie* in der Basler Ausleihliste aufscheinen werden in einem eigenen Kapitel behandelt. Diese

---

<sup>61</sup> Brobjer, Thomas H.: Sources of and Influences on Nietzsche's *The Birth of Tragedy*. In: Mazzino Montinari/ Wolfgang Müller-Lauter/ Heinz Wenzel [Hrsg.]: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für Nietzsche-Forschung. Band 34. Walter de Gruyter, Berlin/New York. 2005. S. 278-299.

<sup>62</sup> Baeumer, 2006. S. 340.

<sup>63</sup> Crescenzi, Luca: Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entlehnten Bücher (1869 – 1879). In: Ernst Behler/Eckhard Heftrich/Wolfgang Müller-Lauter [Hrsg.]: Nietzsche Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 23. Walter de Gruyter, Berlin/New York. 1994. S. 388-442.

Auflistung kann keine Vollständigkeit für sich beanspruchen und ist lediglich als Illustration der damals zeitgenössischen Quellen und Einflüsse für Nietzsches Werk zu betrachten. Neben der neu ausgearbeiteten Ausleihliste Crescenzi basiert dieser Versuch einer Textgenese auf Bauemer, Reibnitz sowie Brobjer. Reibnitz, die in ihrem *Kommentar* zu Nietzsches Geburt der Tragödie auch einen zu dessen Sekundärliteratur liefert weist darauf hin das Baeumers Text wegen seiner „[...] allzu undifferenzierten Fixierung auf die »Einflussgeschichte« jedoch mit Vorsicht zu genießen ist.“<sup>64</sup>

### 3.1. *Beweisbare Quellen*

Die Kenntnisse über Dionysos seinen Mythos und Kultus, haben als Ergebnisse der klassischen Studien und Betrachtung antiker Kunstwerke lange vor *Nietzsche* und seinem Buch über *Die Geburt der Tragödie* einen beträchtlichen Umfang erreicht. [...] Sie sind nie wie Nietzsches anspruchsvolle Schilderung in die Geschichte eingegangen, obwohl sie es verdient hätten.<sup>65</sup>

Die im Folgenden behandelten Autoren erscheinen auf Nietzsches Ausleihliste von 25.9.1869 bis zum 29.11.1870. Später entlehene Bücher wurden, auf Grund des Veröffentlichungsdatums der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* im Frühjahr 1872 nicht berücksichtigt. Die Aufführung ist alphabetisch, ohne Bezug zu den textlichen Inhalten der behandelten Autoren, geordnet.

#### 3.1.1. *Karl Otfried MÜLLER*

Entlehndaten: 8.1.1870; 26.4.1870

*Carl Otfried MÜLLER,*  
*Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter*  
*Alexanders, nach der Handschrift des Verfassers hrsg. von E.*  
*Müller, 2 Bde., Breslau, 1841.*<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Reibnitz, 1992. S. 61.

<sup>65</sup> Kerényi, Karl: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens. Langen Müller, München/Wien. 1976. S. 115.

<sup>66</sup> Crescenzi, 1994. S. 395.

Müller, der in wissenschaftlicher Opposition zu Friedrich Creuzer steht, legt den Grundstein für das *Dionysische* in seiner substantivierten Form und somit für seine Ausbildung als *Begriff*.

Das vom Namen des Gottes abgeleitete und hier noch groß geschriebene Eigenschaftswort führt zur Auffassung einer besonderen Art, einer allgemeinen Eigenschaft „dionysisch“. Sie ist von dem griechischen Gott, seinem Wesen und seinen Mythen abstrahiert und kann nunmehr von Müller psychologisch verallgemeinert, von Schelling philosophisch ästhetisiert und schliesslich von Nietzsche zu „dem Dionysischen“ substantiviert und damit als ein eigenständiges modernes Phänomen aufgefasst werden.<sup>67</sup>

Laut Baeumer hat Nietzsche Müllers *Handbuch der Archäologie* am 19. Juni 1870 aus der Basler Universitätsbibliothek entliehen. In der von Crescenzi veröffentlichten Entlehnliste ist jedoch kein Eintrag darüber zu finden. Hier findet sich nur ein Eintrag über das Jahr 1875, in dem Nietzsche am 8. Dezember Müllers *Handbuch der Archäologie Kunst (1830)* entlehnt hat.<sup>68</sup>

### 3.1.2. Ludwig PRELLER

Entlehndaten: 7.11.1869; 25.10.1870

*Griechische Mythologie*, 2 Bde., Leipzig, 1854<sup>69</sup>

Preller soll angeblich für die Unterscheidung von chthonischen und olympischen Göttern in der Mythologie verantwortlich sein. Zusammen mit der *Psyche* Erwin Rhodes bildet seine *Griechischen Mythologie* die Hauptgrundlage für den Eintrag zu *Dionysos* in der *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft (1905)* von Pauly-Wissowa, dem enzyklopädischen Urvater des *Neuen Pauly*. In der aktuellen Ausgabe der *Enzyklopädie der Antike (1998)* ist von den beiden Texten nur Rhodes *Psyche* als Quelle für den Artikel über Dionysos übriggeblieben.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Baeumer, 2006. S. 315.

<sup>68</sup> Crescenzi, 1994. S. 437.

<sup>69</sup> Ebenda S. 392. respektive S. 402.

<sup>70</sup> Siehe: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Bd. 4[Hrsg.:] Hubert Cancik, u.a. Metzler, Weimar/Stuttgart. 1998. S. 664.

### 3.1.3. Friedrich Gottlieb WELCKER

Entlehndaten: 10.11.1869; 2.4.1870

Friedrich Gottlieb WELCKER,  
*Die Hesiodische Theogonie mit einem Versuch über die Hesiodische Poesie überhaupt*, Elberfeld, 1865<sup>71</sup>

8.11.1869

Friedrich Gottlieb WELCKER,  
*Kleine Schriften*, Teil 1 und 2, Bonn, 1844 – 1845<sup>72</sup>

Bei Welcker findet eine antithetische Gegenüberstellung von Dionysos und Apoll statt, und zwar in Hinblick auf die verschiedenen Gattungen der Poesie:

Die dionysischen Feste und Gebräuche ... haben unstreitig auf vielen Punkten den Geist geweckt und der gesamten Hellenischen Bildung eine Anregung und Richtung der ausserordentlichen [sic!] Art gegeben. Die Hauptsitze des Dionysos sind die Schulen der Kunst und Poesie geworden. Man könnte sagen, Apollon und die Musen haben das Epos eigen, Dionysos habe zugleich für die lyrische Poesie den Kitharöden Apollon begleitet und ergänzt, das Drama aber erzogen. In das Lyrische griff er ein durch die gesteigerte, in Lust und Trauer die Brust erschöpfende Empfindung... [sic!] [...] <sup>73</sup>

Die von Reibnitz und Baeumer zitierte *Griechische Götterlehre* hatte Nietzsche im unmittelbaren zeitlichen Vorfeld seiner Tragödienschrift aber nicht aus der Basler Universitätsbibliothek ausgeliehen. Dieser folgt jedoch Welckers Zuteilung des apollinischen Epos und des dionysischen Dramas. Als archetypische Vertreter oder Künstlertypen dieser Aufteilung führt Nietzsche Homer und Archilochus an. Auch die Vereinigung der beiden Kunsttriebe in der Tragödie bleibt mit Welcker konform.

„[...] wir sehen den berauschten Schwärmer Archilochus zum Schlafe niedergesunken [...]: jetzt tritt Apollo an ihn heran und berührt ihn mit dem Lorbeer. Die dionysisch-musikalische Verzauberung des Schläfers sprüht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heißen.“<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Crescenzi, 1994. S. 392. Respektive S. 397.

<sup>72</sup> Ebenda. S. 392.

<sup>73</sup> Welcker, Friedrich Gottlieb, *Geschichte der griechischen Mythologie* nach Reibnitz, Barbara von: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (Kap. 1-12). Metzler, Stuttgart/Weimar. 1992. S. 63.

<sup>74</sup> Nietzsche, 1987. S. 50.

Walter F. Otto (1933) und Karl Kerényi (1976) beziehen sich in ihren Beschäftigungen mit Dionysos auf Welcker. Auch ihre Ergebnisse sind deswegen hinsichtlich zeitgeschichtlicher übernommener Projektionen mit Vorsicht zu behandeln.<sup>75</sup>

### **3.2. Plausible Quellen**

#### **3.2.1. Johann Jacob BACHOFEN**

Bachofens Auffassung vom Dionysischen ist wichtig, weil in ihr die vielfältige romantisch-mythologische Anschauung von Dionysos ihren Abschluss findet und weil sie zugleich, viel mehr als bisher angenommen wurde, die Verbindung zu Nietzsches angeblicher Erfindung des Dionysischen und Apollinischen als künstlerische Mächte herstellt. Bachofen ist direkt von Creuzer abhängig, und der Dionysoslehre Schellings entspricht er in manchen Einzelheiten, besonders in seiner Vorliebe für die Unterscheidung dionysisch-apollinisch.<sup>76</sup>

Bachofens *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859) entlehnt Nietzsche erst am 18.6.1871 aus der Basler Universitätsbibliothek. Da Nietzsche allerdings nachweislich in näherem Kontakt mit Bachofen und seiner Familie stand, kann angenommen werden, dass ihm dessen Werke und Ideen auch schon früher bekannt waren.<sup>77</sup>

#### **3.2.2. Friedrich CREUZER**

Durch Creuzer erfuhr Dionysos eine weitere Transformation, nicht nur im Wesen sondern auch in seiner Herkunft. In einer Schrift aus dem Jahre 1807 versucht er den dionysischen Kult aus Indien sowie Ägypten abzuleiten. Diese „orientalische Herkunft“ nimmt Nietzsche zumindest in einem gedanklichen Verweis auf, wenn er seinem leidensbefähigten Hellenen den Chor zum Trost vor der Sehnsucht „nach einer buddhaistischen Verneinung des Willens“<sup>78</sup> anbietet. Die buddhistische Überwindung des Leidens bringt Nietzsche mit seiner „Hamletlehre“ des Ekels vor der Handlung

---

<sup>75</sup> Vgl. Baeumer, 2006. S. 344.

<sup>76</sup> Ebenda. S. 336.

<sup>77</sup> Vgl. Baeumer, 2006. S. 337.

<sup>78</sup> Nietzsche, 1987. S. 64f.

durch den Einblick in die „Grauenhafte Wahrheit“ des Lebens in Verbindung.<sup>79</sup> Dionysos wird bei Creuzer zum „Gott des Weins, des Frühlings der Freude und in Form des Dionysos Zagreus, [der] zerissene/zerstückelte und wiedergeborene Gott der Mysterien.“<sup>80</sup>

In Creuzers *Symbolik und Mythologie* [1812] sind die mythologischen und dionysischen Anschauungen [seiner] Zeitgenossen in einer romantischen Zusammenschau vereinigt. [...] Creuzer unterwirft die gesamte antike Welt einer ekstatisch-religiösen Betrachtungsweise und verbindet sie, dem romantischen Zuge nach Osten folgend, mit den asiatischen Mythen.<sup>81</sup>

Den Mythos des Dionysos als Sohn der Semele, von dem auch die *Bakchen* sprechen, lehnt Creuzer als Anmaßung ab. Die Griechen hätten Mythenfälschung betrieben, um die asiatischen Wurzeln des Dionysos zu verschleiern.<sup>82</sup> Nietzsche geht im Bezug auf die doppeldeutige Natur des Dionysos auf den Zagreusmythos ein:

In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysos die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmütigen Herrschers.<sup>83</sup>

Wie sich diese Form der Doppeldeutigkeit mit dem Zagreusmythos verbindet, bleibt mir unklar. Die Art der Beschreibung der dionysischen Doppelnatur lässt sich allerdings als eine Paraphrase der Selbstbeschreibung des Gottes in den *Bakchen* deuten:

Dionysos, der im Wesen ist ein wahrer Gott,  
Höchst furchtbar, doch den Menschen auch höchst mild gesinnt.<sup>84</sup>

### 3.2.3. Friedrich SCHELLING

Die bisherigen Ansichten über Dionysos und das Dionysische [...] finden ihren Höhepunkt und ihre Zusammenfassung in Schellings mythologischer Philosophie und in seiner Formulierung des Dionysischen als künstlerischer Schöpfungskraft.<sup>85</sup>

---

<sup>79</sup> Nietzsche, 1987. S. 64f.

<sup>80</sup> Ebenda.

<sup>81</sup> Baeumer, 2006. S. 308.

<sup>82</sup> Vgl. Baeumer, 2006. S. 308-309.

<sup>83</sup> Nietzsche, 1987. S. 83.

<sup>84</sup> Euripides: Die Bakchen. Übersetzung: Oskar Werner. Reclam. Stuttgart. S. 34. [860 – 861].

Laut Baeumer beruft sich Schelling vor allem auf Creuzer, was Schelling durchaus Kritik einhandelt. Nietzsche übernimmt Schellings Sentiments über den dionysischen Wahnsinn und dessen Begrenzung durch die apollinische Besonnenheit, als notwendige Voraussetzungen des künstlerischen Schöpfungsaktes. Sowie seine Unterscheidung des *Dionysischen* und *Apollinischen* als Kräfte der Kunstproduktion, die in ihrer Vereinigung das höchste Kunstwerk bilden, das im Falle von Nietzsche durch die griechische Tragödie konstituiert wird.

Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler »Nachahmer«, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich – wie beispielsweise in der griechischen Tragödie – zugleich Rausch- und Traumkünstler [...]»<sup>86</sup>

#### 3.2.4. August Wilhelm SCHLEGEL

Nietzsche nimmt in der Geburt der Tragödie negativ auf August Wilhelm Schlegel, den jüngeren Bruder Friedrich Schlegels, Bezug.

Viel berühmter als diese politische Erklärung des Chors ist der Gedanke A. W. Schlegels, der uns den Chor gewissermaßen als Inbegriff und Extrakt der Zuschauermenge, als den »idealischen Zuschauer« zu betrachten anempfiehlt.<sup>87</sup>

Die Bezeichnung von Schlegels Chortheorie als „rohe, unwissenschaftliche, doch glänzende Behauptung“<sup>88</sup> ist symptomatisch für Nietzsches Umgang mit seinen Quellen. Es kann „wie in anderen Fällen bei Nietzsche seine sorgfältige Vermeidung einer positiven Bezugnahme auf Schelling die deutliche Anerkennung einer geistigen Abhängigkeit und Beeinflussung bedeuten.“<sup>89</sup> Mit Schlegels „idealischem Zuschauer“ kritisiert Nietzsche implizit Aristoteles, den Schlegel in seiner Aussage interpretiert und auslegt:

---

<sup>85</sup> Baeumer, 2006. S. 319.

<sup>86</sup> Nietzsche, 1987. S. 33.

<sup>87</sup> Nietzsche, 1987. S. 60.

<sup>88</sup> Nietzsche, 1987. S. 60.

<sup>89</sup> Baeumer, 2006. S. 330.

Jene nämlich stellen Heroen dar und die Führer waren bei den Alten ausschliesslich [sic!] Heroen, das Volk aber waren die Menschen, aus denen der Chor besteht [...]. Denn der Chor ist ein nicht in die Handlung eingreifender Beobachter; er verleiht nämlich lediglich Wohlwollen denjenigen Personen, in deren Gegenwart er auftritt.<sup>90</sup>

Nietzsches Hinweise auf seine Quellen sind, selbst wenn er sie namentlich aufführt, so implizit, dass eine wirkliche Quellenaufarbeitung unmöglich scheint. Die Kritik an Schlegels Chorverständnis ist die Konsequenz aus Nietzsches Sichtweise der Tragödie als rein religiöser Manifestation.

### 3.2.5. *Friedrich SCHLEGEL*

Laut Reibnitz findet der Begriff des Dionysischen mit Schlegel seine Einführung in die romantische Philosophie.<sup>91</sup> Baeumer weist auf die Entsprechung der Bedeutung bei Schelling und Hölderlin hin. In dem Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797) wird der Begriff des Dionysischen bereits im Zusammenhang mit dem Apollinischen aufgeführt.

Im Gemüthe des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, und die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen.“ [...] Schlegels Äußerungen über das Dionysische, wie sie verstreut und besonders in seinen Jugendschriften zu finden sind, weisen in ihrer Vielfältigkeit auf die besonderen Aspekte des Phänomens romantischen Geistesleben um die Jahrhundertwende. Das Wesen des orphischen, frühen Griechentums bedeutet für ihn „Orgasmus, festliche Raserei in gesetzlichen Gebräuchen, die einen geheimen Sinn umhüllt.“<sup>92</sup>

### 3.2.6. *Johann Joachim WINCKELMANN*

Baeumer sowie Reibnitz sehen bei Winckelmann den Verständnisursprung von Dionysos und Apoll als idealtypische Beispiele griechischer Schönheit.<sup>93</sup> Der klassizistische Dionysos der bei Winckelmann als Symbol der doppelgeschlechtlichen

---

<sup>90</sup> Aristoteles: *Problemata physica*, nach: Reibnitz, Barbara von: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (Kap. 1-12). Metzler, Stuttgart/Weimar. 1992. S. 188.

<sup>91</sup> Vgl. Reibnitz, 1992. S. 62.

<sup>92</sup> Schlegel nach Baeumer, Max L.: *Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur*. WBG, Darmstadt. 2006. S. 301.

<sup>93</sup> Vgl. Baeumer, 2006. S. 62.

Schönheit zu finden ist, ist jedoch noch nicht als antithetisch zu Apollo zu verstehen. Diese Entwicklung wird erst mit dem wilden, rauschhaften Dionysosbild der Romantik möglich. In der Anlehnung Nietzsches an dieses Bild des Dionysos ist wiederum seine Mitaufnahme romantischen Gedankenguts in die *Geburt der Tragödie* zu erkennen, auch wenn er sich explizit als anti-romantisch deklariert.

Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neueren Zeit sind beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht; aber mit welchem festen unerschrockenen Griffe faßte [sic!] der Grieche nach seinem Waldmenschen, wie verschämt und weichlich tändelte der moderne Mensch mit dem Schmeichelbild eines zärtlich flötenden weichgearteten Hirten!<sup>94</sup>

Das pastorale Idyll der romantischen Schäferfigur, das Nietzsche mit solcher Abscheu präsentiert, hatte genauso wie Nietzsches Text das Leitmotiv *Zurück zur Natur*. Die wilde Bukolik, die er fordert ist lediglich eine Umdeutung dieser Natursehnsucht. Nietzsche möchte eben nicht den romantischen Garten betreten, sondern den griechischen. „But the unrestrained joys of nature are an urban vision. For most people in ancient societies life was a struggle to *control* nature.“<sup>95</sup> Die Dionysosdarstellung der *Bakchen* mit ihrem femininen Dionysos produziert wiederum eine Diskrepanz zum *Dionysischen* bei Nietzsche.

### **3.3. Schlussplädoyer**

In *Ecce Homo* widmet sich Nietzsche in einer literarisch-biographischen Rückschau sämtlichen seiner Werke. Das Urteil über seine Erstlingsschrift fällt dabei folgendermaßen aus:

Dieser Anfang ist über alle Maßen merkwürdig. Ich hatte zu meiner innersten Erfahrung das einzige Gleichniß [sic!] und Seitenstück, das die Geschichte hat, entdeckt, - ich hatte eben damit das wundervolle Phänomen des Dionysischen als der Erste begriffen.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Nietzsche, 1987. S. 66.

<sup>95</sup> Seaford, 2006. S. 15

<sup>96</sup> Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*. In: Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. [Hrsg.]: Giorgio Colli, Mazzino Montinari. De Gruyter, Berlin/New York. S. 311.

Mit dieser Behauptung kann an dieser Stelle aufgeräumt werden. Nietzsche mag den Begriff des *Dionysischen* popularisiert und auf eine unabänderliche Weise geprägt haben, aber er hat ihn nicht *entdeckt* oder *erdacht*.

Die Thematisierung eines apollinisch-dionysischen Gegensatzes vor 1872 wäre noch durch manche Namen zu ergänzen. Nietzsches Systematisierung und Ausweitung dieses Gegensatzes auf Religion, Kunst und Kulturgeschichte überschreitet jedoch in ihrem umfassenden Erklärungsanspruch alle bislang auszumachenden Vorgaben der Tradition.<sup>97</sup>

### 3.4. Nachwort/Vorwort – Versuch einer Selbstkritik

Liest man das nachgereichte Vorwort *Versuch einer Selbstkritik*, erscheint eine ernsthafte Beschäftigung mit *Der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* arbiträr. Während das *Dionysische* ausführlich nochmals thematisiert wird, fällt der Begriff des *Apollinischen* kein einziges Mal. Bereits sechzehn Jahre nach der Erstveröffentlichung distanziert sich Nietzsche von seinem „Erstlingswerk auch in jedem schlimmen Sinne des Wortes.“<sup>98</sup> Nietzsche ist sich über die Defizite seines Textes, die er damals um seiner „*Artisten-Metaphysik*“<sup>99</sup> Willen in Kauf genommen hat, im Klaren und zeigt diese auch auf. Er selbst heißt sein Buch „[...] schlecht geschrieben, schwerfällig, peinlich, bilderwütig und bilderwirrig, [...] sehr überzeugt und deshalb des Beweises sich überhebend, mißtrauisch [sic!] selbst gegen die *Schicklichkeit* des Beweises [...]“<sup>100</sup> Als Dichter oder zumindest als Philologe hätte er rückblickend sprechen wollen. Die kategorische Zuordnungsproblematik ist heute noch akut und aktuell. Verschiedenste Disziplinen schreiben sich die *Geburt der Tragödie* nach dem jeweilig zeitaktuellen Notwendigkeitsgrad zu. Die vielen Zuordnungsversuche, die der Text erfahren hat, werden in dieser Arbeit mit dem Verständnis des Textes als formalen wie inhaltlichem Hybrid überbrückt.

Hinter der späteren stilistischen und inhaltlichen *Autorelativierung* des Textes ist eine retroaktive Textstrategie zu vermuten. Es scheint als schreibe Nietzsche immer schon

---

<sup>97</sup> Reibnitz, 1992. S. 67.

<sup>98</sup> Nietzsche, 1987. S. 11.

<sup>99</sup> Ebenda.

<sup>100</sup> Nietzsche, 1987. S. 12.

für eine spätere Rezeption, quasi aus dem literarischen Grab heraus. Der vom Autor selbst kritisierte Text macht den einen wie den anderen schwer angreifbar. Nietzsches taktische Herabsetzung seiner *Geburt der Tragödie* ist durchaus seiner strategisch rückwirkenden Selbstmythologisierung zuzuordnen. In *Ecce Homo* stößt sich Nietzsche lediglich am *Wagnerianismus* und an der Schopenhauerhörigkeit seines Erstlingswerkes. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* stellt für den Autor rückwirkend ein Konglomerat an „welthistorische[n] Accenten [sic!] dar.“<sup>101</sup> Alle andere Selbstkritik löst sich auf, in der autobiographischen Abfeierung von Werk und Selbst in *Ecce Homo*.

---

<sup>101</sup> Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*. In: Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden. Band 6. [Hrsg.]: Giorgio Colli, Mazzino Montinari. De Gruyter, Berlin/New York. S. 315.

## 4. HISTORISTISCHES TEXTGEBÄUDE

Mit welchem Recht löscht ein neuzeitlicher Denker eine Distanz von 2500 Jahren aus, um von dem Drama der frühen Griechen zu sprechen wie von einer intimen Erfahrung?<sup>102</sup>

Wie kann man sich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* nähern ohne selbst implizit als Jünger oder Feind des Autors aus der Lektüre hervorzugehen? Die einzige Möglichkeit scheint darin zu bestehen sich dem Text nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zu nähern.

### 4.1. Ein neues Griechenbild?

Nietzsches Texte sind Sprachgebäude, die ihre Fassade von ihrer Grundstruktur sowie verschiedenen Bedeutungsräumen unterschieden sehen wollen. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* entlehnt sich eine mythisch-antike Terminologie die sich fast dekorativ ausnimmt und in jedem Fall als theatralisch-pathetischer Anstrich auf den Text legt. Möbliert wird das Gebäude, wenn auch unausgewiesen, mit den philologischen Erkenntnissen des neunzehnten Jahrhunderts, deren romantischer Bezug ihre Zeitgebundenheit verrät. Mit Nietzsches Umdeutung des damaligen Wissens über die Antike findet keine Rückführung zu einem authentischeren Verständnis der griechischen Antike oder eine tatsächliche Dekonstruktion des klassizistischen, beziehungsweise romantischen Griechenbildes statt. Es wird lediglich in einer wissenschaftlichen Gegenströmung ein „neues“ Griechenbild auf das zeitaktuelle aufgepfropft: das der Moderne.

[...] und so hat man Nietzsche aus einer seltsamen Mischung von Bewunderung und Ungenauigkeit Klassizität verliehen – auch wenn es in seinem Fall längst nicht mehr um die ausgewogene Klassik der bürgerlichen Hochkultur geht, sondern um die wilde Klassizität der Moderne mit ihren dunklen Kritizismen und ihren brennenden Dysangelien.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Sloterdijk, 1986. 42.

<sup>103</sup> Ebenda. S.16.

Dass Nietzsche posthum selbst zu den Klassikern (neben zahlreichen anderen Strömungen) gezählt wird, illustriert die Arbitrarität eines endgültigen Einteilungsversuchs. Findet eine Reduktion auf Begriffe und Zuordnungen statt, wird Wissenschaft zu einem begriffsgespeisten *perpetuum mobile* in dem das Bezeichnende seinen hierarchischen Platz über dem Bezeichneten einnimmt.

Nietzsches literarischer Heroismus gepaart mit den großen Namen der großen Griechen verführt zu einer Oberflächenrezeption und zur Reduktion des Textes auf einen Goldesel der Zitate. Gerade weil Nietzsche seine Textoberflächen mit literarischer Brillanz beherrscht, sollte ihnen kein vorbehaltloses Vertrauen geschenkt werden.

So geht es in der *Geburt der Tragödie* keinesfalls um die Tragödie der griechischen Antike, die an dieser Stelle als reine Textoberfläche diagnostiziert wird. Die *Geburt der Tragödie* ist die öffentliche Positionierung eines jungen Nietzsche innerhalb des Wissenschaftsdiskurses seiner Zeit. Ein Annäherungsversuch an ein hybrides Verständnis von Wissenschaft und Kunst, dabei als hybrider Text zwischen diesen beiden Kategorien schwankend. Es geht nicht um die Tragödie. Es geht um Nietzsches persönliches Drama der Moderne. „Der Philologe Nietzsche wendet sich hier unter dem Vorwand der Antike dem eigenen Dasein und den Leidenschaften der Gegenwart zu.“<sup>104</sup> Bemerkenswert ist, dass Nietzsche postmoderne Phänomene des Diskurszerfalls und auch die dadurch folgende Wertsplitterung indirekt antizipiert.

Nietzsche liefert zwar keine neue oder überhaupt eine Entstehungstheorie der Tragödie, aber sehr wohl eine neue Methodik: der Zugang zum Text als solchen in Form eines Hybrids. Darin ist der eigentliche Skandal der *Geburt der Tragödie* zu verorten: in Nietzsches literarischem Brückenschlag zwischen Wissenschaft und Kunst. In dem sich eine anti-romantizistische Philosophie mit einer anti-klassizistischen Philologie vermengt. „Most classicists of Nietzsche’s time, including his mentor Ritschl, were adamantly opposed to any contamination of philology, a discipline sworn to rigorous method and objectivity, with philosophical speculation.“<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Sloterdijk, 1986. S. 36.

<sup>105</sup> Henrichs, Albert: Nietzsche on Greek Tragedy and the Tragic. In: Justina Gregory [Hrsg.]: A Companion to Greek Tragedy. Blackwell, Malden/Oxford/Victoria. 2005. S. 446.

Nietzsche findet in seinem nachgereichten Vorwort *Versuch einer Selbstkritik* fünfzehn Jahre später die treffendste Definition seines damaligen Zugangs „[...] – die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens...“.<sup>106</sup> Inhaltlich sind Nietzsches Ideen nicht wirklich neu. Es war das literarische Colorit, aber vor allem die Form des Textes, die schockierten.

Was von einer Lektüre Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* gezogen werden kann, ist eine Wachsamkeit gegenüber Textoberflächen im Gegensatz und in Relation zu textlichen Inhalten. Eine gesunde Portion Misstrauen gegenüber vorgeschützten Thematiken und der Spaß am literarischen Pathos.

Denn was, wenn nicht die Manifestation eigener Psychodramen kann im Gange sein, wenn ein Autor mit unbekümmerter Überlegenheit über die historischen Tatsachen daran geht, ein neues Bild des Griechentums und seines tragischen Seelengrunds zu entwerfen? – ein Bild, das spätromantische Züge trägt und ein *Fin-de-siècle*-Pathos an den Tag legt, als sei nichts weiter dabei, griechische Mythologie in Metaphysik des bürgerlichen Pessimismus und antikes Heldenleid in neuzeitliche Zerissenheitsgesten zu übersetzen. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang jedoch weniger die historische Angemessenheit der Darstellung als die Intensität der zeitgenössischen Projektion.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Nietzsche, 1987. S.12.

<sup>107</sup> Sloterdijk, 1986. S. 36.

## 5. NIETZSCHE UND EURIPIDES

### 5.1. „[...] die Tragödie ist tot! [...] sie starb durch Selbstmord [...]“<sup>108</sup>

„We are led to believe that Euripides ‘killed tragedy’. Aeschylus himself argues as much in the *Frogs*, and this gospel according to Aristophanes has been echoed through the ages, especially by vigorous apostles like Schlegel and Nietzsche. And yet there is a problem here [...]“<sup>109</sup>

Euripides, in Komplizenschaft mit Sokrates, tötet die Tragödie in einem Mord-Selbstmordszenario, zumindest laut Nietzsche. Wie tötet Euripides nun die Tragödie und sich selbst in einem Zug? Er enthebt die Tragödie ihrer Idealität und damit ihrer göttlichen Referenz. Nietzsche geht von einem sehr speziellen Bild des Euripides aus, wenn er über diesen spricht:

Nietzsche arbeitet im wesentlichen ein Portrait aus, dass Aristophanes in den »Fröschen« von Euripides entworfen hat und wertet es in Hinblick auf den in Euripidespolemik traditionellen Gesichtspunkt seiner Vorbildfunktion für die neue Komödie aus. Die inhaltlichen und formalen Veränderungen der Tragödie durch Euripides bedeuten danach insofern ihr Ende, als das durch sie die gattungsspezifische Differenz zur Komödie aufgehoben würde.<sup>110</sup>

Mit der Spezies stirbt für Nietzsche die ganze Gattung, oder zumindest der als wertvoll zu erachtende Teil dieser Gattung. Nietzsches’ Suche nach einem idealen Heroismus in der griechischen Tragödie stößt in den euripideischen *Bakchen* auf den Fehdehandschuh eines kontextuellen Hybrids. Denkt man in diesem Zusammenhang an die Verkleidungsszene des Pentheus, wird klar wo für Nietzsche die Beleidigung der Tragödie durch komische Elemente liegt. Wäre die Verkleidung des Pentheus als Bakche nicht von der unheilswangeren Prophezeiung des Prologs überschattet, könnte diese Szene durchaus aus einer Komödie stammen. Die Tragik der Szene erhält ihre besondere Grausamkeit durch ihre Paarung mit dem komischen Element der Travestie. An dieser Stelle macht sich der Prolog der *Bakchen* als dramaturgischer Spannungsproduzent und Brücke im Stück und zwischen den theatralen Genres bemerkbar.

---

<sup>108</sup> Nietzsche, 1987. S. 87.

<sup>109</sup> Segal, Erich: Euripides: Poet of Paradox. In: Oxford Readings in Greek Tragedy. [Hrsg.]: Erich Segal. Oxford University Press, Oxford. 1983. S. 244.

<sup>110</sup> Reibnitz, 1992. S. 281.

Im Falle der *Bakchen* ist die Beachtung der visuellen Ebene unverzichtbar, gerade weil sich der Gott dem Publikum im Prolog mit *Worten* bereits offenbart. Die göttliche Offenbarung in den *Bakchen* kann gar nicht auf der textlichen Ebene stattfinden, da sie auf dieser bereits von Anfang an geschehen ist. Diese Beobachtungen werden im Interpretationsteil noch weiter ausgeführt.

Nach Henrichs ist Nietzsches Ablehnung gegenüber Euripides auch eine quellenbedingte Übernahme:

[...] Euripides-bashing has been elevated to an artform by August Wilhelm Schlegel [...]. Nietzsche inherited Schlegels negative view of Euripides and appropriated it with a vengeance. His debt to Schlegel explains why he privileged Aeschylus and Sophocles over Euripides, whom he ignored in his lectures and seminars and whose plays he did not know at all well.<sup>111</sup>

Dass Nietzsche Schlegel bei gleichzeitiger Bezugnahme kritisiert, ist bei Nietzsches üblichem Umgang mit seinen Quellen nicht weiter verwunderlich. Nietzsche waren *Die Bakchen* durchaus bekannt. Mit dem Professorenstuhl in Basel ging ein Lehrauftrag am angeschlossenen Gymnasium einher, innerhalb dessen er belegterweise die *Bakchen* des Euripides unterrichtete.<sup>112</sup> Nietzsches Ablehnung gegenüber Euripides ist eine bewusste und belesene.

## **5.2. Der explizite Dionysos oder der Zuschauer auf der Bühne**

Die Tragödie ist für Nietzsche vor allem die implizite Darstellung eines Gottes durch den tragischen Helden. Alle tragischen Helden sind für ihn im Grunde Dionysos: „Daß [sic!] hinter all diesen Masken eine Gottheit steckt ist der eine wesentliche Grund für die so oft angestaunte typische »Idealität« jener berühmten Figuren.“<sup>113</sup>

Ausschlaggebend ist vor allem das *Dahinter*, die Implizität der dionysischen Offenbarung, die dem griechischen Helden als Figur Allgemeingültigkeit verleiht. Diese Idealität ist Voraussetzung für die Tragödie, da „alle Individuen als Individuen komisch und damit untragisch“<sup>114</sup> sind. Daran lässt sich nahtlos Nietzsches „Schauspieltheorie“

---

<sup>111</sup> Henrichs, 2005. S. 447.

<sup>112</sup> Siehe: Reibnitz, 1992. S. 25f.

<sup>113</sup> Nietzsche, 1987. S. 82.

<sup>114</sup> Ebenda.

der Impersonalisierung durch Depersonalisierung anschließen. Aus diesem Grund ist für Nietzsche klar, dass es auf der tragischen Bühne keine Individuen geben *kann*, sondern nur ideale Helden. Hierin ist auch sein stärkster Kritikpunkt an Euripides festzumachen: „dass der *Zuschauer* von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist.“<sup>115</sup> Damit ist die Individualisierung und vor allem Psychologisierung der von Euripides gezeichneten Charaktere gemeint. Denn Euripides ist nicht der erste der den Gott als Figur auf die Tragödienbühne bringt. „Dionysos is not infrequent as a character in Attic drama.“<sup>116</sup> Das Handeln der Helden ist bei Euripides nicht mehr mystisch-göttlich sondern alltäglich-psychologisch motiviert. Für Nietzsche stellt dies einen Frevel am idealen griechischen Helden dar. „Die bürgerliche Mittelmäßigkeit“<sup>117</sup> hat für ihn auf der Bühne nichts zu suchen. In dieser Aussage steckt eindeutig der Autor als Elitist und Aspirant des deutschen Geistesadels. Da das Griechentum immer noch Spiegel für die eigene Größe zu sein hat, ist eine Reduktion des Spiegels auch eine Reduktion des literarischen Selbstbilds Nietzsches. „Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn aus den Zuschauerräumen auf die Szene, der Spiegel, in dem früher nur die großen und kühnen Züge zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt eine peinliche Treue, die auch die misslungenen Linien der Natur gewissenhaft wiedergibt.“<sup>118</sup> Interessant ist, dass gerade Nietzsche, der eine private Psychologisierung des Begriffs des *Dionysischen* vorgenommen hat, Euripides die Psychologisierung seiner Charaktere vorwirft.

Der Zuschauer auf der Bühne. Genau in diesem Kritikpunkt Nietzsches steckt meiner Meinung nach eines der wichtigsten Argumente für die *Bakchen* als Metadrama. Mit dem Zuschauer, gelangt auch das Wissen des Zuschauers auf die griechische Bühne der Antike. Im Prolog der *Bakchen* geht Dionysos mit dem Zuschauer eine wissensbedingte Komplizenschaft ein, die den Zuschauer zu einer ständigen rezeptiven Re-Kontextualisierung der gesamten Handlung zwingt.

Wenn Nietzsche Euripides als Zerstörer der griechischen Tragödie anprangert, so ist dieser mehr als alles Andere der Mörder des nietzscheanischen idealen griechischen Tragödienhelden, indem Dionysos aus diesem hervorbricht um selbst als Figur auf der euripideischen Bühne sein Unwesen zu treiben. Nietzsche selbst liefert ohne Absicht ein

---

<sup>115</sup> Nietzsche, 1987. S. 82.

<sup>116</sup> Seaford, 2006. S. 104.

<sup>117</sup> Nietzsche, 1987. S. 89.

<sup>118</sup> Ebenda. S. 88.

Argument für eine metatragische Lesart der Bakchen. Euripides „als dramatischer Dichter, der *seine* Vorstellungen von der Tragödie der überlieferten entgegenstellt.“<sup>119</sup> Ein Tragiker, der mit dem Mitteln der Tragödie die Überlieferung derer kommentiert. Anders gesagt – der Autor eines Metadramas.

### 5.3. *Der leidende Dionysos – interpretatio christiana*

Es ist eine unanfechtbare Überlieferung, dass die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysos zum Gegenstand hatte und dass der längere Zeit hindurch vorhandene Bühnenheld eben Dionysos war.<sup>120</sup>

Die angebliche „Unanfechtbarkeit“ dieser Überlieferung entbehrt jeglicher beweisbarer Basis aus der Antike. „Nietzsche überspielt mit apodiktischem Sprachgebrauch die Unsicherheit dieser Behauptung – die immerhin ein Grundaxiom seiner Tragödientheorie bildet.“<sup>121</sup> Es ist vielmehr die Schlussfolgerung aus dem eigenen Text, genauer aus Kapitel acht der *Geburt der Tragödie*, dass hinter der Maske des leidenden Bühnenhelden immer Dionysos steckt. Obwohl sich Nietzsche dezidiert anti-christlich gibt, ist hier eine Überführung der griechischen Tragödie in eine *interpretatio christiana* zu diagnostizieren.

In the final analysis, Nietzsche's "suffering Dionysos" who is reincarnated in tragic heroes like Oedipus and Prometheus must be exposed as a Christian construct in pagan disguise, modelled on the figure of *Christus patiens* and superimposed on Greek tragedy by a pro-pagan and anti-Christian pastor's son.<sup>122</sup>

Im Falle von Nietzsches Textoberfläche ist diese in ihrer Diskrepanz zum Textinhalt zu beachten, denn „[...] niemand hat mit der Leichtverständlichkeit ein so böses Spiel getrieben wie er.“<sup>123</sup> Hand in Hand mit dieser vermeintlichen Leichtverständlichkeit geht die Leichtigkeit einer Instrumentalisierung von Nietzsches Texten, wenn man diese aus ihrem Kontext reißt. Dieser Kontext ist schlicht und einfach das Werk und die literarische Ikonographie Nietzsches selbst. Die Zeit des Nationalsozialismus hat gezeigt, wie einfach sich aus den Bausteinen des nietzscheanischen Literaturheroismus eine faschistoide Philosophie zimmern lässt.

---

<sup>119</sup> Nietzsche, 1987. S. 94.

<sup>120</sup> Nietzsche, 1987. S. 82.

<sup>121</sup> Reibnitz, 1992. S. 257.

<sup>122</sup> Henrichs, 2005. S. 455.

<sup>123</sup> Sloterdijk, 1986. S. 19.

#### 5.4. Die *Palinode des Euripides*

„Was wolltest du Euripides, als du diesen Sterbenden noch einmal zu deinem Frondienst zu zwingen suchtest?“<sup>124</sup> Nietzsche sieht in den *Bakchen* eine taktische Glorifikation des sterbenden Euripides. Einem christlichen Sünder gleich, der noch schnell vor dem Tode alle seine Sünden beichtet um Vergebung zu finden, schreibt Euripides die *Bakchen*. Diese Palinodentheorie ist eine weit verbreitete Interpretation der Motivation des Autors geblieben:

Der Konflikt der *Bakchen* wird auf die Psychologie des Dichters zurückprojiziert: Nietzsche liest die »Bakchen« als mythische Autobiographie eines Selbstmörders, der noch seinen Tod vorwegnehmend beschrieben hat. In [Kapitel 11 der *Geburt der Tragödie*] hatte er vom »Selbstmord der Tragödie« gesprochen, wenige Zeilen danach hieß es dann, Euripides habe die Tragödie umgebracht. Die Interpretation der »Bakchen« schliesst Mord- und Selbstmordthese zusammen – die »Bakchen« sind nicht einfach eine »Palinode«, sie sind die Tragödie der Tragödie: »sie (scil. die Tragödie) starb durch Selbstmord, in Folge eines unlösbaren Konflikts« - stellvertretend in, durch und mit Euripides.<sup>125</sup>

Der Kult des Dionysos in den *Bakchen* ist hauptsächlich als Vehikel zu betrachten, auf dem ein metatragischer Kommentar zwischen Kult, Politik und Theater ausgetragen wird.

#### 5.5. Die *Bakchen als Buchstabendienst*

Nietzsche versteht die *Bakchen* keinesfalls als Metatragödie, er bleibt bei seiner Lesart des Stückes auf der Textoberfläche. Ein Abschnitt aus Kapitel 12 zeigt, dass Nietzsches Vorstellungskraft in Bezug auf die Theaterpraxis des Textes durchaus beschränkt war:

Nichts kann unserer Bühnentechnik mehr widerstrebender sein als der Prolog im Drama des Euripides. Das eine einzelne auftretende Person am Eingange des Stückes erzählt wer sie sei, was der Handlung vorangehen, ja was im Verlaufe des Stückes geschehen werde, das würde ein moderner Theaterdichter als ein mutwilliges und nicht zu verzeihendes Verzichtleisten auf den Effekt der Spannung bezeichnen. Man weiß ja alles, was geschehen wird; wer wird abwarten wollen, daß [sic!] dies wirklich geschieht?<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Nietzsche, 1987. S. 86.

<sup>125</sup> Reibnitz, 1992. S. 318f.

<sup>126</sup> Nietzsche, 1987. S. 99.

Nietzsche meint den Prolog des Dionysos in den *Bakchen*. Dionysos prophezeit die eigene Offenbarung im Stückverlauf. Beschränkt man sich in der Rezeption der *Bakchen* rein auf die Textebene, ohne sich eine theatrale Praxis zu vergegenwärtigen, mag diese Art Dramaturgie durchaus als langweilig bewertet werden. Nietzsches Zugang zur griechischen Tragödie ist kein hermeneutischer, sondern ein rein textlicher. Reibnitz sieht in Nietzsches Predigt der Tragödiengenealogie einen Versuch der „Sakralisierung der griechischen Literatur, die nicht Buchstabenprodukt sondern griechische Manifestation gewesen sei.“<sup>127</sup> Nietzsche reduziert seine Auseinandersetzung mit den Stücken der griechischen Antike auf einen reinen Buchstabendienst ohne die Gesamtheit der theatralen Praxis zu beachten, in der Text nur ein Teilbereich ist. Stücke der griechischen Antike sind jedoch keinesfalls als Lesedramen zu verstehen. Das Verständnis der *Bakchen* als Metatragödie mit speziellem Augenmerk auf die *visuelle* Ebene einer theatralen Praxis, eröffnet neue Spannungsfelder in und für die Rezeption des Stückes. Dass die griechische Tragödie mit einem medienimmanenten Kommentar ihr Ende findet scheint plausibel.

Arguably the play embodies a fin-de-siècle self-consciousness, a reflectiveness on a literary form that was now nearing the end of its creative life.<sup>128</sup>

Es muss bedacht werden, dass Nietzsches Theaterbegriff ein dialektischer war. Das Theater als moralische Anstalt im Klima der nachwirkenden deutschen Aufklärung, muss wesentlich zu Nietzsches Sichtweise beigetragen haben. Man sollte den damaligen Selbstbegriff der Philologie nicht mit einem heutigen Begriff der Theaterwissenschaft vergleichen. Die Theaterwissenschaft an sich ist relativ jung und so ist es ein Leichtes Nietzsche von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus zu zerreißen, dem er nicht genügen konnte. Und doch ist man Nietzsche auf Grund der disziplinären Zuordnungsproblematik der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* noch nicht ganz beigegeben.

Es ist verwunderlich, dass Nietzsches Begriff des *Dionysischen* überhaupt für ein Verständnis oder Interpretation von Euripides' Stücken herangezogen wird. Da er ihn

---

<sup>127</sup> Reibnitz, 1992. S. 275.

<sup>128</sup> Segal, Charles: *The Bacchae* als Metatragedy. In: *Directions in Euripidean Criticism. A collection of essays.* [Hrsg.]: Peter Burian. Duke University Press, Durham. 1985. S. 157.

ja, zusammen mit Sokrates, als Mörder der Tragödie diffamiert. (Ein Symptom des stillen Übereinkommens?) Daraus lässt sich zumindest die Sparte des Interpretationskanons der *Bakchen* erklären, die Pentheus als rechtschaffenen König in den Fängen des teuflisch-regiziden Dionysos präsentiert.

Der Zuschauer und damit der alltägliche Mensch ist auf die Bühne gebracht und damit die göttliche Natur der Tragödie zerstört. Der größte Frevel ist allerdings, dass Euripides es gewagt hat Dionysos als *psychologisch*, ergo *menschlich*, motivierte Figur auf die Tragödienbühne zu bringen. Laut Nietzsche spricht Euripides mit den *Bakchen* das Todesurteil über die griechische Tragödie. Und doch wird das Stück von Nietzsche als historische Quelle für seine Tragödienschrift verwendet.

## 6. NIETZSCHE UND DIE BAKCHEN

„Die Darstellung der Dionysosreligion, die Euripides in den »Bakchen« gegeben hat nimmt Nietzsche – zumindest selektiv – als historisch.“<sup>129</sup>

Aus den *Bakchen* leitet Nietzsche die wesentlichen Beschreibungselemente des *Dionysischen* für die ersten beiden Kapitel seiner Tragödienschrift ab. Reibnitz weist darauf hin, dass Nietzsche in zwei seiner Vorarbeiten zur *Geburt der Tragödie* die *Bakchen* als Grundlage für eine Illustration seines Typus des *griechischen Dionysischen* verwendet<sup>130</sup>. Und zwar in Form einer Paraphrase, die symptomatisch für Nietzsches Textbezüge an einer taktischen Stelle abbricht. Es handelt sich bei der verarbeiteten Passage um einen Teil des ersten Botenberichts der *Bakchen*:

Die scheuchten den erquickenden Schlaf vom Auge weg  
Und sprangen auf, ein Wunder ordnungsvoller Zucht,  
Junge wie alte, Jungfrauen auch, noch unvermählt.  
Erst ließen auf die Schultern sie das Haar herab,  
Hoben das Hirschkalbfell, soweit der Spange Band  
Gelöst war, gürteten die scheck'gen Felle sich  
Sodann mit Schlangen, die das Kinn umzügelten.  
So manche hielt ein Rehkitz oder Junge auf  
Dem Arm von Wölfen, gab ihm Milch, von der die Brust  
Der jungen Mutter voll noch war, da sie zu Haus  
Den Säugling ließ. Sie setzten Eppichkränze auf,  
Schmückten mit Eichenlaub und Windenblüten sich.  
Nun Schlag wohl eine mit dem Thyrsos an den Fels,  
Taufrischen Wassers Strahl sprang da sogleich heraus.  
Stiess eine andre auf den Boden ihren Stab,  
Auch ihr sandt eine Quelle Weins empor der Gott.  
Doch die nach einem Trunk sich sehnten weißer Milch,  
Die wühlten mit den Fingerspitzen auf den Grund  
Und hatten Milch die Fülle; von dem Eppichschmuck  
Der Thyrsen quollen Honigströme süß herab.<sup>131</sup>

Schaf- und Rinderhirten beschließen Agaue, die Mutter des Pentheus, zu fangen um die Gunst ihres Königs zu erlangen. Der Versuch misslingt. Agaue führt die, nach der Provokation der Männer, rasenden Bakchen in einem Zug der Destruktion an. Genau vor dieser Stelle bricht die Verwendung bei Nietzsche ab:

---

<sup>129</sup> Reibnitz, 1992. S. 319.

<sup>130</sup> Ebenda. S. 111.

<sup>131</sup> Euripides: Die Bakchen. Übersetzung: Oskar Werner. Reclam, Stuttgart. 1968. . S. 29 [692 – 711].

Doch sie schrie laut: »Ihr meine laufschnellen Bräckinnen,  
 die Männer machen Jagd auf uns! Auf folgt mir nach!  
 Folgt mir, den Thyrsus in der Hand als Waffe, nach!«  
 Uns half die Flucht; sonst hätte uns der Bakchen Wut  
 Zerissen [sic!]. Die nun gingen gegen die im Gras  
 Weidenden Kälber mit eisenloser Hand.  
 Die konnte man erschauen, wie eine Milchkuh sie  
 Trotz ihres Brüllens fest in ihren Händen hielt.  
 Andre zerissen [sic!] junge Rinder, Stück für Stück.  
 Man konnte sehen, wie Rippen, manch gespaltner Huf,  
 Aufflog und nieder, wie sie hängenblieben im  
 Fichtengeäst, mit Blut befleckt, das niedertroff.  
 Und Stiere, stolz die Hörner senkend erst voll Zorn,  
 sie strauchelten und stürzten auf die Erde hin,  
 von tausend Händen junger Weiber fortgezerrt.  
 Schneller zerstückt ward, das die Knochen deckt, ihr Fleisch,  
 Als du die Lider deiner Königsaugen regst.  
 Sie eilen, wie ein Vogelschwarm auffliegt, im Lauf  
 Zur Niedrung, die an des Asopos Fluten die  
 Schönfrucht'gen Ähren der Thebaier wachsen läßt [sic!].  
 Indem sie Hysiai, Erythrai, die am Fluß [sic!]  
 Erbaut sind des Kithairon, so, als wären sie  
 Im Kriege, überfielen, plünderten kreuz und quer,  
 Sie alles, schleppten aus den Häusern Kinder weg.  
 Was auf die Schultern sie gelegt, hielt, ohne daß [sic!]  
 Man's festband, fiel nicht auf die schwarze Erde hin,  
 Nicht Erz, nicht Eisen. Trugen auf dem Haargelock  
 Sie Feuer, sengte es nicht. Zornerfüllt ergriff  
 Die Waffen, wer geplündert von den Bakchen ward.  
 Da gab's ein unerhörtes Schauspiel, Herr, zu sehen.  
 Die Frauen ließ nicht bluten spitzer Waffen Stoß;  
 Doch wenn sie ihre Thyrsen warfen aus der Hand,  
 Verwundeten die Weiber, schlugen in die Flucht  
 Die Männer all! Nicht ohne die Hilfe eines Gotts!<sup>132</sup>

Diese *barbarische* Facette, um bei der Terminologie der *Geburt der Tragödie* zu bleiben, blendet Nietzsche aus. Mit dieser Beschneidung des dionysischen Gesamtbildes geht auch eine *Entweiblichung* des stark frauenbetonten dionysischen Kultes einher. Nietzsches bekannte Misogynie findet in der eigentlichen Begriffspaltung, sowie in dem dafür benutzten Vokabular ihren Niederschlag. So bedient sich Nietzsche auch im Falle der Bakchen der eklektizistischen Lesart, mit der er andere Texte für seine ausschlachtet. „Diese »Doppelnatur« des Dionysos wird von Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* als Wesensbestimmung des Dionysos nicht weiter ausgeführt – wohl um

---

<sup>132</sup> Euripides: Die Bakchen. Übersetzung: Oskar Werner. Reclam, Stuttgart. 1968. S. 30. [731-764].

die Opposition *Apollinisch-Dionysisch* nicht zu entschärfen.“<sup>133</sup> Nietzsches Begriff des *Dionysischen* sollte schon allein deswegen nicht auf die *Bakchen* angewandt werden, da sie eine indirekte Quelle für Nietzsches *Geburt der Tragödie* darstellen. Die einzige wörtliche Erwähnung des theatralen Textes in der *Geburt der Tragödie* findet im Zusammenhang mit Archilochus statt. Dieser wird Homer in der sich der *apollinische* Dichtertypus manifestiert, als *dionysischer* Dichter gegenübergestellt:

[...] wir sehen Dionysus und die Mänaden, wir sehen den berauschten Schwärmer Archilochus zum Schläfe niedergesunken – wie ihn uns Euripides in den *Bakchen* beschreibt, den Schlaf auf hoher Alpentrift in der Mittagssonne [...] <sup>134</sup>

Nietzsches Satzbau legt nahe, dass Euripides tatsächlich eine Beschreibung des Archilochus liefert, aber es ist wohl der Schwärmer an sich gemeint und Archilochus als Archetyp dessen. Es ist anzunehmen, dass sich Nietzsche bei seinem Verständnis des dionysischen Kultes, wie in seinen Vorarbeiten zur *Geburt der Tragödie*, an seine eklektizistische Lesart von Euripides' *Bakchen* hält.

Ohne die Euripideischen »Bakchen«, so bleibt festzuhalten, ist das »Dionysische« der *Bakchen* nicht verständlich.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Reibnitz, 1992. S. 267.

<sup>134</sup> Nietzsche, 1987. S. 50.

<sup>135</sup> Reibnitz, 1992. S. 319.

## 7. DIE DIONYSISCHE REFERENZSCHLEIFE

Alle Ursprungstheorien müssen daher notwendigerweise gekennzeichnet sein durch Subjektivität – Subjektivität in der Wertung des Erhaltenen und in der anschließenden [sic!] Rückprojektion aus dem subjektiv gewerteten Erhaltenen in eine unbekannte Prähistorie hinein, Subjektivität aber auch in der Kombination von Erhaltenem und daraus derivierter Rückprojektionen mit den wenigen noch vorhandenen Reflexen der *antiken* Ursprungsdiskussion.<sup>136</sup>

Sich eine seitenlange Auseinandersetzung mit Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zu liefern, nur um den Text anschließend zu verwerfen und das Ganze auch noch mit vorheriger Ankündigung, den rezeptiven Spannungsbogen brechend, mag überflüssig erscheinen. Die Dekonstruktion des Textgebäudes der *Geburt der Tragödie* zusammen mit ihrer antiken Begriffsfassade bildet jedoch das notwendige Fundament für die weiteren Ausführungen dieser Arbeit. Ohne konkrete Positionierung würde sie, wie viele andere, in der begrifflichen Referenzschleife des *Dionysischen* verloren gehen.

### 7.1. Nietzsche zwischen den Stühlen

Wiederum: Es geht in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* nicht um die griechische Tragödie. Sondern lediglich um einen rückwirkenden Erklärungsversuch des griechischen Denkens mit der Tragödie als dessen Symptom, in einer Verherrlichung Richard Wagners als *Wiedergebärer* dieser Tragödie und somit des griechischen Denkens, ausgehend von dem universalistischen Musikverständnis Schopenhauers. Ein Text, der inhaltlich wie formal zwischen Kunst und Wissenschaft oszilliert. Friedrich Nietzsche, gefangen zwischen den Stühlen von Kunst und Wissenschaft (respektive Wagner und Schopenhauer) hat sich unvermittelt auf das Phänomen der griechischen Tragödie gesetzt, nicht ohne einen bleibenden Eindruck in deren Verständnis zu hinterlassen.

There is of course an enormous difference between the ancient and the modern Dionysos. For the ancient Greeks Dionysos was believed to be a god, and was given cult. But in our

---

<sup>136</sup> Latacz, 1994. S. 26.

very different world, and notably since Nietzsche's *Birth of Tragedy* (1872), he seems rather to be a symbol of a certain mental state – or at the most the name for whatever it is that produces that mental state. Dionysos has become the Dionysiac.<sup>137</sup>

Der nietzscheanisch-dionysische Dionysos hat mit dem Dionysos der euripideischen Bakchen nichts zu tun. In dieser Arbeit wird dionysisch nur als Adjektivierung des Nomens Dionysos verwendet.

## **7.2. Ein begriffliches perpetuum mobile**

Das Adjektiv *dionysisch* trennt sich im Laufe der Zeit von seinem mythologischen Ursprung und wird zum Begriff des *Dionysischen*. Die Abstraktion des Begriffs von seiner ursprünglichen Referenz äußert sich in der Entwicklung zur literarischen Trope sowie zum wissenschaftlichen Topos.<sup>138</sup> Im Falle der *Geburt der Tragödie* fällt eine kategorische Zuordnung des Begriffs besonders schwer. Da der Text formal wie inhaltlich zwischen Wissenschaft und Kunst schwankt, bleibt auch der Begriff des *Dionysischen* in ständiger Bewegung, so dass eine eindeutige Zuordnung unmöglich wird.

Der Begriff *Dionysisch* basiert ursprünglich auf der Gottheit des Dionysos und dem ihm eigenen Kult. Diese Erkenntnis scheint fast zu banal, um sie zum wiederholten Male schriftlich festzuhalten, sollte jedoch im weiteren Gedankenverlauf vor Augen gehalten werden.

Als wichtigste Quelle für die Wissenschaft über Dionysos und die mit ihm verbundene kultische Praxis werden mit erstaunlich unbestrittenem Konsens *Die Bakchen* des Euripides angeführt. Ein Text, der als zurückgebliebener schriftlicher *Bestandteil* des Phänomens der griechischen Tragödie den Kult des Dionysos *thematisiert*, aber nicht *dokumentiert*. Die Natur des Textes als Teil einer theatralen Praxis wird in der wissenschaftlichen Rezeption entweder ausgeblendet, oder der Text wird auf diese reduziert.

---

<sup>137</sup> Seaford, 2006. S. 6.

<sup>138</sup> Vgl. Baeumer, 2006. S. 7.

Der theatral-literarische Dionysos der *Bakchen*, zusammen mit der Darstellung seines Kultes in denselben, ist die Grundlage für eine über zweitausendfünfhundertjährige Begriffsentwicklung. Das Adjektiv *dionysisch* emanzipiert sich mit seiner Resubstantivierung inhaltlich von seinem ursprünglichen Namensgeber. Dieser Abstand des *Dionysischen* von seinen indigenen Wurzeln geht mit einem immer mehr vergrößerten Bedeutungshof des Begriffes einher.

Interpretation kann hier durchaus als zeitgebundene Projektion verstanden werden. Diese Arbeit nimmt sich nicht davon aus. Das *Dionysische* durchläuft eine über zweitausendjährige Kontextualisierung, bevor es mit Hilfe von Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* im Dunstkreis der Tragödientheorie landet. Mit dem Verständnis der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* als Tragödientheorie und damit der dem Text eigene Begriff des *Dionysischen*, wird als Interpretationsgrundlage für die *Bakchen* angenommen, die doch selbst die Haupt- und Urquelle für Dionysos und den Begriff des *Dionysischen* darstellen. Kurz: Die *Bakchen* werden mit den *Bakchen* interpretiert.

Eine begriffliche Referenzschleife, die in dieser Arbeit durchbrochen wird.

## EXKURS – Der theoretische Schuh in der Diskurstür

Vom Rezeptions- und Begriffskanon des 19. Jahrhunderts wird ein Sprung in die Antike gewagt. Die *Bakchen* werden in der Folge mit indigen antiken Begriffen und Ikonographien aufgearbeitet. Nietzsche ist als Stellvertreter für die Problematik des Zugangs zur Antike und dem Wissen über diese zu betrachten.

Eine Problematik, die Nietzsche in seiner *Selbstkritik* treffend benannt hat, ist auch ein zentraler Antrieb dieser Arbeit: „[...] das Problem der Wissenschaft selbst [...] – Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefasst.“<sup>139</sup> Dass sich Nietzsche mit dieser Aussage um die damaligen wissenschaftlichen Standards der Philologie drückt, wird zugunsten der Tiefe der Einsicht übersehen. Es ist fraglich, ob überhaupt die Möglichkeit besteht über das griechische Theater der Antike zu schreiben, ohne das Geschriebene von vornherein einem fiktionalen Status zu unterwerfen.

Die enormen Lücken unserer Kenntnis, die ich Ihnen durch den verteilten Überblick über die erhaltene Gesamtproduktion augenfällig machen möchte, zwingen also die gräzistische Tragödienforschung – jedenfalls dort, wo sie ehrlich und methodisch bewusst betrieben wird – schon im Bereich des *erhaltenen* Materials zu einem Interpretationstyp des prinzipiellen Vorbehalts.<sup>140</sup>

Ein Kriminalroman: der Mord geschieht während einer Taubstummerversammlung, in einem fensterlosen verschlossenen Raum, zur Zeit eines Stromausfalls, mit einem Schlüsselloch als einziger Zugangsmöglichkeit. Dieses Szenario stellt eine Illustration für die Beweislage dar, in der sich die Wissenschaft gegenüber der Antike aus der aktuellen Perspektive befindet. Im Gegensatz zur Tür des Kriminalromans bleibt die Tür der Vergangenheit verschlossen. Die durch das Schlüsselloch erspähten Beweise bleiben fragmentarisch und kontextlos. Alles, was übrig bleibt, ist die „mögliche“ Rekonstruktion eines Tathergangs. An diesem Punkt setzt die Interpretation der Indizienbeweise ein, die vor der Jury der aktuell zeitgeistlichen Wissenschaft ihre Wertbeurteilung erhält. Richter sind wie immer die Späteren. So ist alles Schreiben, besonders über die Praxis der griechischen Antike, von vornherein ein Subjektives. Authentizität kann nicht in einem rekonstruktiven Sinn, sondern nur in einem

---

<sup>139</sup> Nietzsche, 1987. S. 11.

<sup>140</sup> Latacz, 1994. S. 12.

zeitaktuellen Verständnis von Möglichkeitsformen für sich in Anspruch genommen werden. Die Antike bleibt Projektionsfläche.

„Alle Ursprungstheorien mussten daher notwendig gekennzeichnet sein durch Subjektivität – Subjektivität in der Wertung des Erhaltenen und der anschließenden Rückprojektion aus dem subjektiv gewerteten Erhaltenen in eine unbekannte Prähistorie hinein, Subjektivität aber auch in der Kombination von Erhaltenem und daraus derivierter Rückprojektion mit den wenigen noch vorhandenen Reflexen der antiken Ursprungsdiskussion.“<sup>141</sup>

Auseinandersetzungen mit der griechischen Antike können nicht kategorisch in *wahr* oder *unwahr* unterteilt werden, da es sich um eine Indizienbeweissführung mit nur minimalem Ausgangsmaterial handelt. Die kontextuelle Verwendung der Antike als Beispiel und Bezugspunkt lässt eher ihre Einteilung in *brauchbar* und *unbrauchbar* vermuten. Die Antike scheint ihren ideellen Endzweck als eine Art mythologisch-grandioser Ersatzteilbaukasten für zeitgebundenen Begriffe und Projektionen gefunden zu haben.

Der Tragödienwettbewerb hat im Jahre 534 begonnen und als feste Institution mindestens bis zum Ende des Peloponnesischen Krieges, das heißt [sic!] bis zum Jahre 404 fortbestanden. Aus dieser Zeit sind uns die Namen von 47 Tragödiendichtern überliefert. Rechnen wir auch nur mit diesen 47 – in Wirklichkeit hat es weit mehr gegeben – und gehen wir von der Grundannahme aus, während der rund 135 Jahre zwischen 534 und 400 habe der Wettbewerb jährlich auch nur *neun* Tragödien vor das Volk gebracht, so kommen wir auf eine Gesamtzahl von 1200 Tragödien [...]. Wir aber haben nur von dreien dieser 47 Tragödiendichter Werke in den Händen, und zwar auch nicht das jeweilige Gesamt-Oeuvre, sondern nur eine schmale Auswahl: sieben Stücke von Aischylos, sieben von Sophokles und 17 echte von Euripides. Das sind zusammen 31 Tragödien. Vom ursprünglichen Gesamtbestand sind das 2,5%! Alle Schlussfolgerungen, Rekonstruktionen usw., die wir anstellen, beruhen also nur auf 2,5% des Ausgangsmaterials.<sup>142</sup>

Latacz (1994) Hochrechnung in Bezug auf die überlieferten Tragödien, veranschaulicht den Umstand der Indizienbeweissführung, auch wenn sie sich selbst auf Annahmen stützen *muss*. Beschäftigungen mit der griechischen Antike, besonders hinsichtlich einer Praxis, können sich nur als Möglichkeitsformen eines Geschehenen betrachtet werden, keinesfalls als authentische Rekonstruktionen. Ich selbst betrachte diese Arbeit als eine dieser Möglichkeitsformen, ohne mich einer Kategorie des Authentischen anschließen zu wollen.

---

<sup>141</sup> Latacz, 1994. S. 14.

<sup>142</sup> Latacz, 1994. S. 11.

Gerade im Fall der *Bakchen* ist ein bewusster Umgang mit der Umgebung des Textes zu verorten, ob historischer Kontext, theatrale Praxis oder philosophisches Gedankengut. Der Text schöpft aus einem kontextuellen Informationsfundus, der ihn zu einem Metatext erhebt. Es soll keine totale Bedeutungsrückführung *auf* einen dieser Faktoren, oder gar umgekehrt eine Bedeutungsgenealogie *aus* diesen, produziert werden. Ziel dieser Kontextauseinandersetzung vor der Interpretation des eigentlichen Haupttextes ist es, ein umfassend informiertes Gesamtbild zu schaffen, das eine Interpretation der *Bakchen* erst ermöglicht. Im Kern dieses Gesamtextes liegen die *Bakchen*, zu denen hin sich die kontextuellen Kreise dieser Arbeit verengen werden.

Zunächst wird die Maske als Objekt und anschließend ihre Idee im antiken Griechenland anhand des Begriffs *prósopon* behandelt. Dieser Ausführung folgt eine Behandlung einiger Mythenfacetten des Dionysos in seinen verschiedenen Funktionen als Masken- und Theatergott. Die Theatermaske der griechischen Antike steht vor der eigentlichen Auseinandersetzung mit den *Bakchen*. Bevor eine Interpretation des Textes im letzten Kapitel stattfindet, wird noch die Textbiographie der *Bakchen* sowie die ihres Autors untersucht werden.

Doch zunächst gilt es die Maske zu analysieren.

## 8. DIE MASKE ALS OBJEKT UND IDEE

Nachdem die entsprechende begriffliche Bedeutungsabrüstung gegenüber dem *Dionysischen* stattgefunden hat, wird nun die Maske näher beleuchtet. Dieses Objekt wird den Zugang zum Text der *Bakchen* liefern und die begriffliche Referenzschleife des *Dionysischen* durchbrechen. Aber auch das Verständnis der Maske ist massiv von ihrem Begriff, nicht nur im sprachlichen, sondern auch im gedanklichen Sinn, abhängig. Die Maske stellt den thematischen sowie interpretatorischen Dreh- und Angelpunkt dieser Arbeit dar. Diesbezüglich wird das gedankliche und wissenschaftliche Terrain der Auseinandersetzung mit dem Phänomen Maske abgesritten.

Es wird zunächst die Maske rein als Objekt und in der Folge im spezifischen Kontext der Antike, im speziellen der griechischen Tragödie, behandelt. Masken sind keine allgemeinen Bedeutungsträger. Es gibt keine generelle Bedeutungssphäre, der man *alle* Formen von Masken zurechnen könnte. Die rudimentärsten Gemeinsamkeiten von Masken beschränken sich auf die Objekt-Ebene: die Maske verstanden als Form. Ihre jeweilige Bedeutung erhält die Maske durch den spezifischen Kontext, in dem sie ihren Einsatz findet.

So wird in dieser Arbeit nicht *die* Maske behandelt, sondern *eine* Maske, eingebunden in einen spezifischen Funktions- und Bedeutungskontext. Den Zugang zu diesem Kontext bietet die mit der antiken Maske einhergehende Begrifflichkeit.

### 8.1. Forschungsstand

Der Forschungsstand zur Maske muss gleichzeitig mit dem Forschungsstand zur Theatermaske abgehandelt werden. Diese Schwierigkeit ergibt sich durch die Notwendigkeit der Kontextualisierung der Maske. Masken sind keine Artefakte. Die Maske an der Wand in einem Museum ist ihrem spezifischen funktionalen Bedeutungskontext entrissen. Die wissenschaftliche Rezeption teilt sich mehr oder minder in zwei Lager: Spezialisierung und Generalisierung. Entweder wird *eine* Theorie auf *alle* Formen von Masken angewandt oder das spezifische Verständnis *einer* Maske wird im sterilen Selbstkontext ohne einen generellen Gedanken über Masken produziert.

Im Falle der Theatermaske der griechischen Antike ist dieser Kontext sehr klar definiert. Trotzdem darf nicht der Fehler begangen werden die Maske nicht als erstes nur als solche zu betrachten. Da Masken stets in einen spezifischen Funktions- und Bedeutungskontext eingebunden sind, gibt es kaum Literatur, die sich diesbezüglich auf neutralem Boden bewegt. So schwierig es ist eine Maske ohne ihren indigenen Kontext, also ohne ihre bedeutungskonstituierende Funktion zu betrachten, so notwendig ist es doch für eine genaue Auseinandersetzung.

Die Ausnahme der Regel bietet in diesem Fall Richard Weihe (2004) mit seiner *Paradoxie der Maske*. Gerade weil sich sein Text keiner bestimmten Disziplin verschreibt, findet eine differenzierte Auseinandersetzung mit Masken und ihren verschiedenen Bedeutungen statt.

Von Weihe abgesehen verpflichtet sich sämtliche Literatur über die Maske einer speziellen Disziplin. Der Forschungsweg beeinflusst in den meisten Fällen eindeutig das Ziel. Die besagten Texte sind deshalb oft eklektizistisch und interpretatorisch gefärbt, ohne diesen Umstand auszuweisen. In dieser Hinsicht hebt sich Stephen Halliwells (1993) Text eindeutig von der Masse der Auseinandersetzungen ab. In seinem Essay *The Function & Aesthetics of the Greek Tragic Mask* bietet er einen Orientierungspunkt innerhalb des verschlungenen Diskurses um die antike Theatermaske Griechenlands. David Wiles' (2007) *Mask and Performance in Greek Tragedy* stellt die jüngste umfassende Auseinandersetzung mit der griechischen Theatermaske dar. Dieser Text versucht die griechische Theatermaske, ausgehend von einer antiken Bestandsaufnahme, für eine moderne Aufführungspraxis nutzbar zu machen. Obwohl Wiles' Darstellung sich durch eine Bandbreite bildlicher und textlicher Referenzen auszeichnet, ist sie, auf Grund seiner Anlehnung an Nietzsches Tragödienverständnis hinsichtlich nietzscheanischer Projektionen, mit Vorsicht zu genießen. Ein Werk, auf das in diesen und anderen Texten zum Thema Maske immer wieder Bezug genommen wird, ist Françoise Frontisi-Ducroux (1995) *Du Masque Au Visage*, das mir leider weder in einer englischen noch in einer deutschen Fassung zugänglich war. Weitere Grundlagen bieten hauptsächlich Essays aus einschlägigen Sammelbänden und Zeitschriften, die je nach Verwendung aufgeführt werden. Im Kapitel zur Theatermaske findet noch einmal eine genauere Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand zur Theatermaske der griechischen Antike statt.

## 8.2. Die Maske – Das Objekt

Die Maske ist zunächst nur als Objekt zu betrachten, ohne ihr eine bestimmte Bedeutung oder eine Idee zuzuordnen. Was nicht heißt, dass die Betrachtung eines Artefakts stattfindet. Es wird lediglich die materielle Basis, die Form (die eine potentielle Funktion und Bedeutung in sich trägt) einer Maske geklärt.

Die Maske ist eine Zweiseitenform mit Innenseite (*verso*) und Außenseite (*recto*). Das *recto* der Maske verweist auf das Gegenüber, den Betrachter der Maske. Auch das *verso* der Maske ist zu beachten, denn diese Seite ist es, die auf den Träger der Maske verweist. Die Vervollständigung des Maskenkonzeptes findet erst in ihrer Funktion statt: in der Trennung des Raums in *recto* (vor der Maske) und *verso* (den Raum hinter der Maske). Die Maske generiert diese Unterscheidung erst in ihrer Funktion.<sup>143</sup> „Masks are never found as isolated objects, but only as functions of relationships.“<sup>144</sup> Wie genau diese Beziehungen aussehen, ist nach dem jeweiligen Maskenkonzept verschieden. An dieser Stelle findet keine weitere Interpretation bezüglich der Natur der Maske statt, um Verallgemeinerungen oder vorzeitige Bedeutungszuschreibungen zu vermeiden.

## 8.3. Maskenverständnis

Die Maske wird in dieser Arbeit als Kommunikationsmittel<sup>145</sup> oder Agens<sup>146</sup> verstanden. Bevor eine Bestimmung und Funktion der griechischen Theatermaske stattfinden kann, muss zunächst die dazugehörige Begrifflichkeit geklärt werden. Ein möglicher Zugang zum Maskenverständnis der griechischen Antike wird über die sprachliche Bezeichnung geschaffen. Dieses begriffliche Fundament ist unabdingbar für eine Auseinandersetzung mit einem Maskenkonzept, das so weit von unserem herkömmlichen Maskenverständnis abweicht. Das Objekt das angesehen wird bleibt dasselbe. Aber je nach begrifflichem und funktionalem Verständnis dieses Objekts ergeben sich Bedeutungen von großer Unterschiedlichkeit. Wissenschaftliche Sackgassen entstehen

---

<sup>143</sup> Vgl. Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. Wilhelm Fink, München. 2004. S. 45.

<sup>144</sup> Wiles, David: Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation. Cambridge University Press, Cambridge/New York. 2007. S. 4.

<sup>145</sup> Weihe, S.18.

<sup>146</sup> vgl. Wiles, 2007.

oft aus dem Versuch eine Maske, die nicht zum aktuellen kulturellen Kontext gehört, in diesem zu entschlüsseln. Dem entgegengesetzt findet aus einer bestimmten zeitgeschichtlichen Position eine ideelle Projektion auf das antike Maskenobjekt statt, wie es für das gesamte kulturelle Phänomen der Antike Usus war und ist. Es muss nicht nur bedacht werden *was* eigentlich betrachtet wird, sondern auch *wie* es das Objekt der Maske zu betrachten gilt.

[...] we need to recognize that the largest barrier to our understanding of masking lies not so much in problems of historical evidence, as in our own ingrained expectations and values.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Halliwell, 1993. S. 200f.

## 9. PRÓSOPON

### **9.1. Die Maske ist ein Gesicht ist eine Maske ist ein Gesicht**

Im Altgriechischen findet sich das Wort *prósopon*. Dieses Wort vereint in sich zwei Begriffe, die im aktuellen Sprachgebrauch nur metaphorisch zusammenführbar sind: das *prósopon* bezeichnet sowohl *Maske* als auch *Gesicht*. Da Maske und Gesicht aus einer aktuellen Rezeptionssituation als antithetisches Begriffspaar verstanden werden, erscheint ihre Zusammenführung in nur einem Begriff paradox. „Die Maske ist das, was das Gesicht nicht ist.“<sup>148</sup> Wo das aktuelle Denken die Wahrnehmung mit einem „entweder-oder“ beschränkt, bedient sich das Denkmuster der Antike eines „sowohl als auch“.

Da *prósopon* die Begriffe von Maske und Gesicht austauschbar macht, sind sie auf einer rezeptiven Ebene als gleichgeschaltet zu betrachten.

Die **Maske** ist ein **Gesicht**. Das **Gesicht** ist eine **Maske**.

Das *prósopon* ist ein *prósopon*. Das *prósopon* ist ein *prósopon*.

Aktuelle Wert- und Bedeutungsbesetzung im Bezug auf diese Begriffe lässt ihre Vereinbarkeit oder Einheitlichkeit als Paradox erscheinen. Es muss betont werden, dass dieses Paradox im Denken und vor allem im Sprachgebrauch des Antiken Griechenlands nicht existiert hat. Das Antonym von Maske und Gesicht muss aus dieser Position heraus nicht erst gedanklich überwunden werden. Für ein wirkliches Verständnis der griechischen Maske muss der Versuch stattfinden aus dem aktuell herkömmlichen Denken herauszutreten. Auf welche Art und Weise sich die scheinbar gegensätzlichen Begriffe von Maske und Gesicht vereinen lassen, zeigt die Etymologie des *prósopon*. Das Wort an sich wird übersetzt mit einer Reihe an Bedeutungen, die wenn nicht gegensätzlich, so doch massiv unterschiedlich erscheinen. Es wird der Blick sein, der das vereinende Element der Übersetzungen des Begriffs konstituiert:

---

<sup>148</sup> Weihe, 2004. S. 36. f.

„Gesicht, Antlitz, Maske, Rolle, Person.“<sup>149</sup>

Die Verbindung zwischen diesen Bedeutungsfacetten, bildet das Präfix *pró*, schlicht zu übersetzen mit *vor*.<sup>150</sup> Das *prósopon* ist das „was gegenüber den Augen, dem Anblick [...] liegt.“<sup>151</sup> Wichtig ist, dass das *prósopon* gesehen wird. Dass es *vor* einem Betrachter steht. Dieser Aspekt der Frontalität ist einer der Schlüssel für ein Verständnis des *prósopon* und seiner Bedeutungsfacetten.

## 9.2. Aspekt der Frontalität – Prósopon als Objekt der Konfrontation

Das *prósopon* wird erst ein solches durch den Blick eines Gegenübers, dem es frontal ausgesetzt ist, *vor* dessen Blick es platziert ist. Das *prósopon* ist prinzipiell mit einem anderen, einem zweiten *prósopon* konfrontiert.

Jedes Prosopon hat mich, den Betrachter zum Bezugspunkt. Das Prosopon impliziert immer eine Konfrontation mit einem anderen Prosopon.<sup>152</sup>

Entscheidend ist der Aspekt der Frontalität, der zwei Seiten mit sich bringt: den Betrachter und das Betrachtete. Da es sich in beiden Fällen um ein *prósopon* handelt, sind nicht nur Begriffe, sondern auch Blickpositionen austauschbar. Der Betrachter wird zum Betrachteten und *vice versa*. *Sehen* ist in diesem Fall ebenso *gesehen werden*. „‘Before the gaze...’ yet the gaze in question might equally belong to me the seer or you the seen. Slippage from seer to seen was easy in a classical world where *I am* coincides with *who I am seen to be*.“<sup>153</sup>

Mit dieser Wortverwendung wird klar, dass in der griechischen Kultur Visualität als solches einen wichtigen Platz einnimmt. Ein Aspekt, der in meiner Interpretation der *Bakchen* den entsprechenden gedanklichen Raum einnehmen wird. Mit dem Begriff des *prósopon* wird evident, wie relevant Halliwells Aufruf zur Beachtung antiker „Sehgewohnheiten“ wirklich ist:

---

<sup>149</sup> Frisk, Hjalmar [Hrsg.]: Griechisches Etymologisches Wörterbuch. Band II. Carl Winter, Heidelberg. 1970. S. 602.

<sup>150</sup> Frisk, S. 596.

<sup>151</sup> Ebenda. S. 602.

<sup>152</sup> Weihe, 2004. S. 100.

<sup>153</sup> Wiles, 2007. S.1.

[...] one of the most profitable ways of appreciating the function and aesthetics of the tragic mask in the classical period is to relate it to certain aspects of the 'visual culture' of the time, and to some 'habits of seeing' which helped to constitute that culture.<sup>154</sup>

Das Moment der Erfahrung, in diesem Fall der Sehgewohnheiten, nimmt in der griechischen Sprache offenbar einen prominenten Platz ein. Kerényi weist darauf hin, dass die griechische Sprache „primär Sprache der Erfahrung ist.“<sup>155</sup> Gerade in der Auseinandersetzung mit dem *prósopon* muss der Niederschlag der Erfahrung des Sehens (auch im griechischen Theater der Antike!) auf die sprachliche Ebene mitgedacht werden.

Das *prósopon* als solches muss seinen Platz vor den Blicken der anderen, einem Publikum, einnehmen. *Maske* oder *Gesicht* ist in diesem Fall irrelevant. Entscheidend ist der Aspekt der Frontalität.

Damit ist keinesfalls angenommen, dass die Theatermaske in ihrer *Materialität* mit dem Gesicht gleichzusetzen ist, jedoch durchaus in ihrer *Funktionalität*. Da das *prósopon* als Denkfigur Kategorien wie *wahr/authentisch* (Gesicht) im Gegensatz zu *falsch/künstlich* (Maske) nicht unterliegt, ist es unerheblich welche Materialität *vor* den Blick gestellt wird oder steht. Entscheidend im Falle des *prósopon* ist nicht nur „was man ansieht“<sup>156</sup>, sondern vor allem *dass* man ansieht.

Ausschlaggebend scheint vielmehr das dem Gesicht und der Maske gemeinsame Kriterium, dass sie sich dem Blick des Betrachters präsentieren und als Oberfläche gleichermaßen sinnlich wahrgenommen werden. Gesicht und Maske die wir aus heutiger Sicht geradezu als Antonyme begreifen, vermochten die Griechen begrifflich als Einheit zu denken.<sup>157</sup>

### **9.3. Die Einheit des Unterschiedenen**

Maske und Gesicht können im Zeitraum der griechischen Antike als begriffliche Einheit gedacht werden. Auf der materiellen Ebene bietet die Maske noch ein weiteres Denkkonstrukt, das im Rahmen der Auseinandersetzung mit Dionysos, der griechischen

---

<sup>154</sup> Halliwell, 1993. S. 196.

<sup>155</sup> Kerényi, Karl: Dionysos. Bild des unzerstörbaren Lebens. Langen Müller, München/Wien. 1976. S. 11.

<sup>156</sup> Cancik, Hubert [Hrsg.]: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 7. Metzler, Stuttgart/Weimar. 1999. Sp. 975.

<sup>157</sup> Weihe, 2004. S. 27.

Theatermaske der Antike und schließlich den *Bakchen* wieder auftauchen wird: die Einheit des Unterschiedenen.

Es wurde bereits festgestellt, dass die Maske als Objekt eine räumliche Trennung vornimmt. Durch die Maske wird ein Raum vor und hinter dieser unterschieden. Diese Unterscheidung findet auch erst durch die Maske statt. Sie fungiert sowohl als Trennlinie wie auch als Bindeglied zwischen diesen beiden Räumen. Ähnlich den zwei Seiten einer Medaille ist sie untrennbar mit diesen Räumen verbunden, die sie als *prósopische Einheit* produziert, trennt und vereint:

Nennen wir das Objekt noch nicht Maske. Bezeichnen wir es zunächst bloß als eine Form. Wir können dann sagen, diese Form habe zwei Seiten. Dieses Objekt als Form verstanden, ist eine Zwei-Seiten-Form. Diese Seiten unterscheiden sich voneinander. Die Zwei-Seiten-Form ist selbst eine Form der Unterscheidung. Das Unterscheidende ist das Objekt selbst, wird durch das Objekt markiert. Das Unterscheidende ist greifbar. Nennen wir dieses Objekt nun Maske und sagen wir: Die Maske ist eine greifbare Form der Unterscheidung.<sup>158</sup>

Eine Interpretation scheidet oft an der Projektion aktueller Denkstrukturen auf Objekte, die weder in ihrer Funktion noch in ihrer Bedeutung in diesen Denkstrukturen beheimatet sind. Gerade deshalb ist es sinnvoll die Maske in *Objekt* und *Idee* zu trennen. Um die Bedeutung und Funktion des Objekts zu verstehen, muss auch die zugehörige Idee zu diesem bedacht werden.

Masking has, in fact, been such a widespread and varied practice in human societies that we should not be confident that any single rationale underlies it always and everywhere.<sup>159</sup>

Mit *prósopon* ist das für diese Arbeit nötige spezielle Maskenverständnis bezeichnet. Das Wort *prósopon* als solches ist in den *Bakchen* nur in einer einzigen Szene zu finden. Die bedeutende Stellung, die es am Ende des Stückes einnimmt, wird in einem eigenen Kapitel behandelt.

---

<sup>158</sup> Weihe, 2004. S. 43.

<sup>159</sup> Halliwell, 1993. S. 198.

## EXKURS – Die Maske als Fremdkörper

[...] the masked has ceased to be a readily intelligible component of contemporary theatrical experience.<sup>160</sup>

Die Maske steht nicht mehr im Zentrum des aktuellen europäischen Theaters, was den Zugang zur antiken *Idee* der Maske sowie Theatermaske aus heutiger Perspektive noch zusätzlich erschwert. Bis auf wenige Ausnahmen, die in diesem Fall die Regel bestätigen müssen, ist die Maske ganz von der europäischen Bühne verschwunden. Mit der Maske sind auch die Ausdrucks- und Rezeptionsformen abhandengekommen, die für ein Maskentheater als theatralen Normzustand notwendig sind. Die Maske ist zu einem Fremdkörper auf der europäischen Bühne mutiert. Sie konstituiert ein Chiffre in einem Bedeutungskanon, das aus aktueller Perspektive nicht mehr lesbar ist, weil der indigen-kulturelle Kontext zur Entschlüsselung fehlt.

Der ästhetische und inhaltliche Bedeutungskanon einer theatralen Praxis, die sich einer Maske bedient, ist für den heutigen Rezipienten nicht mehr dechiffrierbar. Wir sprechen nicht mehr die „Sprache der Masken.“<sup>161</sup> Anders gesagt: Die Maske ist in der kontemporären Theaterlandschaft kein natürlicher (will heißen: allgemein lesbarer) Bedeutungsträger mehr.

Denn Natürlichkeit, das nackte Gesicht, wurde geradezu zum Antonym der Maske als künstlichem Objekt erkoren:

Die Maske ist das, was das Gesicht nicht ist. [...] Zum einen werden Maske und Gesicht klar voneinander unterschieden; zum anderen gibt es in dieser Gegenüberstellung ein Gefälle: das Gesicht wird positiv bewertet, die Maske dagegen negativ. [...] In dieser Hinsicht ist unser Denken christlich geprägt.<sup>162</sup>

Laut Weihe wird die Maske gegenüber dem Gesicht zum Pejorativum. Diese Entwicklung der *Idee* der Maske führt zum Verschwinden des *Objekts* von der europäischen Bühne. Diese *Idee* der Maske löst sich vom *Objekt* als solchem, um als Metapher seinen Platz in der Reihe von Wertzuschreibungen einzunehmen.

---

<sup>160</sup> Halliwell, 1993. S. 195.

<sup>161</sup> Tilo Schabert [Hrsg.]: Die Sprache der Masken. Königshausen und Neumann, Würzburg. 2002.

<sup>162</sup> Weihe, 2004. S. 36. f.

Der Begriff drang [...] vom Bereich des Materiellen in den Bereich des Persönlichen vor. Damit wurde ihm eine Grundspannung zwischen objektiven und subjektiven Bedeutungskomponenten eingeschrieben. Nach der Personifizierung des konkreten Gebildes gewann die Maske durch Metaphorisierung einen beträchtlichen Bedeutungsradius hinzu, indem sie »als Bild für Verstellung, List und Heuchelei« verwendet werden konnte. [...] Als Gegenbegriff zum natürlichen Gesicht konnte sich die Maske gar zu einem Antonym von Wahrheit entwickeln.<sup>163</sup>

An dieser Stelle wird üblicherweise das Argument der Rekonstruktions- und Einbindungsversuche der Maske in die Theaterpraxis des 20. und 21. Jahrhunderts berufen. Doch diese Versuche sind Ausflüge in die Historie und auch Exotik einer vergangenen Praxis geblieben. Ein heillosen Anachronismus, dem man Funktion sowie Bedeutung erst zuweisen muss. Die üblichen Einsatz- und Interpretationsmuster beziehen sich entweder auf einen primitiven Standpunkt der romantischen Rückkehr zur Natur oder auf die Erzeugung einer brechtschen Distanz und Verfremdung. In beiden Fällen ist die Maske zwar als Agens zu verstehen, aber immer als ein Agens der Distanz. Einmal wird die Distanz zum Ursprünglichen beweint, das andere Mal wird die intellektuelle Distanz gefeiert. Gemeinsam ist diesen beiden Zugängen, dass die Maske ein Fremdkörper im jeweiligen System bleibt, gewollt oder ungewollt.

[...] modern attempts to understand the theatrical masks of antiquity are concerned to bridge a cultural gap that has made what was once a normal, customary practice into something exceptional and potentially perplexing.<sup>164</sup>

Es muss eingeräumt werden, dass aus der aktuellen wissenschaftlichen und kulturellen Position schlicht und einfach das ästhetische und kognitive Vokabular für die Wahrnehmung eines Maskentheaters als alltäglichem Theaterphänomen fehlt. In einer Theaterpraxis, in der die Natürlichkeit zum Maß aller Dinge erhoben wurde, fehlt nicht nur dem Schauspieler, sondern auch dem Zuschauer das Vokabular ein Maskentheater zu *lesen*. Was mitunter auch ein Grund dafür sein mag, dass die aus der Antike überlieferten Stücke bis auf wenige Ausnahmen ohne Maske zur Aufführung gebracht werden.

Diese Lesbarkeit der Theatermaske in der griechischen Antike ist bis heute eine Streitfrage geblieben, die von mehreren Forschungslagern mit Ausdauer belagert wird. Im Zusammenhang mit der Tragödienforschung wird die Bedeutung der Maske für die Bedeutung des gesamten Phänomens der griechischen Tragödie als paradigmatisch

---

<sup>163</sup> Weihe, 2004. S. 25.

<sup>164</sup> Halliwell, 1993. S. 196.

verstanden. Die Bedeutung oder auch der Charakter der Tragödie wie der Maske steht im Dunstkreis des Forschungsfeldes um Dionysos.

Die Maske als Objekt und Idee ist in dieser Arbeit ultimativ eingebettet in einen speziellen Funktionskontext der griechischen Tragödie, aus dem sich ihre Bedeutung ergibt: die *Bakchen* des Euripides innerhalb der theatralen Praxis der griechischen Tragödie am Ende des 5. Jhdt. v. Chr.

[...] we cannot afford to assume that masking is a single phenomenon, but must always seek its significance within particular patterns of cultural practice: hence, in part, the limitations of genre as well as chronology.<sup>165</sup>

Um dieses zentrale Ziel der Auseinandersetzung werden in der Folge die kontextuellen Informationskreise dieser Arbeit gezogen. Sämtliche Informationskreise, die um und durch dieses eigentliche Hauptthema der *Bakchen* gezogen werden, dienen ultimativ dem Ziel einer kritisch-informierten Interpretation des Stückes. In diesem Sinne erfolgt auch die Auswahl und Beschneidung des Behandelten. Wie in solchen Fällen üblich, steht am Anfang der Mythos.

---

<sup>165</sup> Halliwell, 1993. S. 196.

## 10. DIONYSOS – EINE PROJEKTIONSFLÄCHE

Die Abgrenzung von Kult, Mythos und dichterischer Bearbeitung kann im Falle des [Dionysos] nur schwer gelingen;<sup>166</sup>

Es wurde bereits festgestellt, dass Dionysos seit der Antike einen massiven Bedeutungswandel durchgemacht hat. Die Abstraktion des Gottes zum Begriff des Dionysischen und die folgende Rückprojektion der Begriffsbedeutung auf die Figur des Dionysos haben deutliche Spuren auf dem ohnehin schwer fassbaren Bild des Gottes hinterlassen. Es ist kein Wunder, dass Dionysos „heute etwas akademisch wirkt.“<sup>167</sup> Bierl (1993) weist darauf hin, dass der Gott innerhalb der Moderne zu einer idealen Leinwand für Bedeutungsprojektionen mutiert ist. Durch den großen zeitlichen und kulturellen Abstand zum antiken Verständnis des Dionysos ist es ein leichtes, diesen zu einem exemplarischen Bedeutungsträger nach eigener Notwendigkeit zu machen.

Not only is the resulting picture confusing; it is also depressing. For no god has been hitched to more modern ideological agendas than Dionysos. In the process he has suffered a veritable dismemberment – *sparagmos* – with his *membra disjecta* scattered all over the intellectual landscape in the form of wildly differing concepts of the ‘Dionysiac’, all redolent of the *Zeitgeist* of modernity (and now postmodernity.)<sup>168</sup>

In dieser Arbeit wird, unter dem Begriff des *prósopon*, ein Zugang zur Bedeutung des Gottes erschlossen. Wie im Fall der Maske wird versucht Dionysos in seiner indigenantiken Bedeutung zu verstehen, ohne (bewusst) zeitaktuelle Projektionen auf ihn zu übertragen. Den Zugang zu Dionysos’ Bedeutung in den *Bakchen* wird das Denkkonzept der Einheit des Unterschiedenen bieten. In diesem Denkkonstrukt lassen sich auch die für diese Arbeit relevanten Bedeutungs- und Funktionsfacetten des Gottes als Maskengott, Theatergott und Gott der Polis vereinen. Dionysos’ Facettenreichtum oder auch Vielgestaltigkeit, in Form wie Bedeutung, resultiert bei Versuchen literarischer Monographien in einer Diagnose der Unfassbarkeit und

---

<sup>166</sup> Moog-Grünwald, Maria [Hrsg.]: Der neue Pauly. Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Metzler, Stuttgart. 2008. S. 230.

<sup>167</sup> Detienne, Marcel: Dionysos. Göttliche Wildheit. Dtv, München. 1992. S. 7.

<sup>168</sup> Friedrich, Rainer: Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysac, and the Tragic. In: Silk, M. S. [Hrsg.]: Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond. Clarendon Press, Oxford. 1996. S. 257.

Widersprüchlichkeit. Offenbar entzieht sich der Gott damit jeder Art der kategorischen Definition.

Sein Wesen, das alle Deutungskategorien überschreitet, macht dies offensichtlich möglich. Damit entzieht er sich jeglichem Versuch einer präzisen Definition. Schließlich kann er für fast alles stehen und ist daher eine göttliche Unbekannte, die mit den größten denkbaren Widersprüchen aufgefüllt werden kann.<sup>169</sup>

In diesem Zusammenhang wird die Entwicklung der aktuellen Forschungslage behandelt. Die Auseinandersetzungen von Walter F. Otto (1933), Karl Kerényi (1976), Marcel Detienne (1986) und Richard Seaford (2006) bieten dafür die Grundlage. Es werden in der Auseinandersetzung spezifisch nur die Mythen, Feste und Rituale berücksichtigt, die entweder eine inhaltliche oder formale Verbindung zu den *Bakchen* aufweisen oder Dionysos als Masken- oder Theatergott thematisieren. Da sich diese Texte nur mehr oder minder mit den *Bakchen* als theatralem Text auseinandersetzen, wird Bierls (1991) *Dionysos und die griechische Tragödie* als Orientierung zu diesen Texten verstanden werden. Bierls Text versteht die *Bakchen* als Metadrama und betrachtet die oben genannte Literatur von diesem Standpunkt aus. Ziel der Auseinandersetzung ist ein informiertes Gesamtbild für die Interpretation des spezifischen Dionysos der *Bakchen*, eine theatrale Darstellung des Gottes, die doch über den Bedeutungsraum des Theaters hinausgeht. Was in dieser Arbeit besondere Beachtung findet, sind die Darstellungsweisen, im kultischen und theatralen Sinn, durch die sich der Gott auszeichnet. Auch wenn die *Bakchen* lediglich ein theatraler Text sind, muss die Visualität des Stückes mitbedacht werden. In der Behandlung der göttlichen Ikonographie des Dionysos, die eng mit dem *prósopon* verknüpft ist, wird sich zeigen wie wichtig der Blick und das Sehen, im dionysischen Kult (und selbstverständlich im Bedeutungsraum Theater) letztendlich für eine Interpretation der *Bakchen* sind.

Anhand von Auszügen aus dem athenischen Festkalender wird eine Auseinandersetzung mit den Mythenfacetten Dionysos als Masken-, und Theatergott, sowie als Gott der *Polis*, stattfinden. Sobald der Bedeutungsraum um die *Bakchen* herum geklärt ist, kann eine Interpretation des Textes stattfinden.

---

<sup>169</sup> Bierl, Anton F. Harald: *Dionysos und die griechische Tragödie*. Politische und „metatheatralische“ Aspekte im Texte. Gunter Narr, Tübingen. 1991. S. 1.

## 10.1. *Forschungsstand*

No book on Dionysos can be definitive.<sup>170</sup>

Walter F. Otto richtet sich nach eigenen Angaben in *Dionysos – Mythos und Kultus* gegen die wissenschaftlichen Strömungen seiner Zeit. Ottos Text ist eindeutig abhängig von Wilamowitz-Möllendorfs und Rhodes Arbeiten, die er mehrfach nennt, zitiert und auch entschieden kritisiert, indem er beispielsweise auf „künstliche Konstruktionen“<sup>171</sup> hinweist. Otto spricht sich in seiner sehr blumigen Sprache für ein *griechisches* Verständnis des griechischen Mythos und Kultus aus. Die Quellen dieses Textes sind im Wesentlichen die schon im Zusammenhang mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* besprochenen. Auch wenn Otto inhaltlich noch deutlich vom Griechenbild der Forschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt ist, entfaltet sich doch der Beginn einer kritischen Sichtweise auf diese. Ottos Text ist als Brückenschlag zwischen den Forschungsansätzen zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu betrachten.

Karl Kerényi (1976) strickt aus jahrhundertealten Überlieferungen im Zusammenhang mit Dionysos ein komplexes mythologisches Netzwerk. Während Otto die „Doppelheit“<sup>172</sup> des Dionysos in den Mittelpunkt stellt, ist Kerényi die „Einheit“ von zentraler Bedeutung. Aus dem „Standpunkt des Historikers“<sup>173</sup> heraus legt seine Auseinandersetzung Wert auf „differenziertes Denken über konkrete Realitäten des menschlichen Lebens.“<sup>174</sup> Die Tragödie der griechischen Antike ist für Kerényi ein Phänomen, das es lediglich nach seinem Verbundenheitsgrad zum dionysischen Ritual zu bewerten gilt. Kerényi war zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung des Textes bereits verstorben und man kommt nicht umhin die teilweise versatzstückartige Kryptik des Textes diesem Umstand zuzuschreiben. Teilweise muss diese eher kommentatorische als erklärende Natur des Textes auch dem Spätwerk eines lebenslangen Altphilologen zugeschrieben werden.

---

<sup>170</sup> Seaford, 2006. S. 6.

<sup>171</sup> Otto, Walter F.: *Dionysos. Mythos und Kultus*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main. 1933. S. 70.

<sup>172</sup> vgl. Otto, 1933. S. 100.

<sup>173</sup> Kerényi, Karl: *Dionysos. Bild des unzerstörbaren Lebens*. Langen Müller, München/Wien. 1976. S. 10.

<sup>174</sup> Ebenda.

Detiennes<sup>175</sup> (1986) *Dionysos* ist eine literarische Fahrt durch die Mythenkomplexe eines epidemischen Gottes. Die *Göttliche Wildheit* des Textes äußert sich auch in der Sprache, die teilweise verwirrend rasant durch die Thematik fegt. Eindeutig dem französischen Strukturalismus zuzuordnen, zeichnen sich seine Fragestellungen nicht durch die Originalität aus, die diese Strömung oft besitzt.

Richard Seafords (2006) *Dionysos* bietet eine der jüngsten umfassenden Auseinandersetzungen mit der antiken Gottheit. Seafords Aussagen über Dionysos werden hauptsächlich durch Zitate der *Bakchen* illustriert. Kontextualisiert werden diese wiederum durch Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Obwohl sich Seaford inhaltlich nicht auf Nietzsches Text stützt, ist eine Affinität zu dessen Tragödientheorie eindeutig erkennbar. Die Widersprüchlichkeit des Gottes, bei Nietzsche nur angedeutet um sein Begriffpaar (apollinisch-dionysisch) nicht zu zerstören, wird bei Seaford ein Hauptpunkt. Das Hauptaugenmerk liegt bei Seaford auf den Mysterienkulten des Dionysos, die er in den *Bakchen* mit theatraler Konsequenz wiedergespiegelt sieht

---

<sup>175</sup> Detienne, Marcel: *Dionysos. Göttliche Wildheit*. Dtv, München. 1992.

## 11. HERKUNFT – GEOGRAPHISCH/MYTHOLOGISCH

Die „Vielgestaltigkeit“<sup>176</sup> des Dionysos macht diesen schwer fassbar. Damit sind nicht nur die tierischen Inkarnationen gemeint, sondern auch die jeweilig verschiedenen Bedeutungen des Gottes innerhalb verschiedener Kult- und Ritualfacetten, die meist mit bestimmten Örtlichkeiten verbunden sind. Seine Herkunftsmythen sind so zahlreich wie die Stätten, die sich die Herkunft des Dionysos zuschreiben. Zudem ist Dionysos auch noch ein ständig Bewegter. Unter den Göttern, die sich überall in Griechenland finden, ist Dionysos der am wenigsten sesshafte.<sup>177</sup> Diese Mobilität macht die Ableitung einer eindeutigen Herkunft des Gottes diffizil. Mit jedem Herkunftsort und Beinamen sind spezifische Mythen, Attribute und Eigenschaften des Dionysos verbunden. Dieser Umstand macht wohl die Variabilität und den Reichtum seines Mythenfundus möglich und glaubhaft. In dieser Arbeit werden nur die für die *Bakchen* des Euripides relevanten Herkunftsmythen behandelt.

### 11.1. *Geographisch*

Wo der Kult des Dionysos denn nun eigentlich herkommt, bleibt eine Streitfrage. Thrakien, Lydien, Phrygien oder eigentlich doch Griechenland? Die Forschung wird sich nicht einig. Walter F. Otto sowie Richard Seaford (2006) lehnen Rhodes Ansicht eines thrakischen Dionysos ab. Walter F. Otto ist bestrebt Dionysos seiner Herkunft nach in Griechenland zu verwurzeln und weist darauf hin, wie „[...] alt die Vertrautheit der Griechen mit der Dionysosreligion war und wie wenig überzeugend die Hypothese ihrer Einwanderung aus Thrakien oder Phrygien ist [...]“<sup>178</sup>. Marcel Detienne (1992) folgt dieser These, wenn er meint, dass seit der Entzifferung der mykenischen Schrift „keinerlei Zweifel mehr an der griechischen Herkunft des Dionysos“<sup>179</sup> bestehe. Laut Detienne wurde diese von den Griechen selbst ohnehin nie in Frage gestellt. Ob diese Behauptung ein maßgebliches Validitätskriterium ist, sei dahingestellt. Karl Kerényi

---

<sup>176</sup> vgl. Otto, 1933. S. 100.

<sup>177</sup> Vgl. Detienne, 1992.

<sup>178</sup> Otto, 1933. S. 62.

<sup>179</sup> Detienne, 1992. S. 23.

verlegt die Herkunft des Dionysos in das minoische Kreta.<sup>180</sup> Seit der Entzifferung der Linear-B Schrift ist jedoch klar, dass Dionysos, der in der wissenschaftlichen Meinung so lange als „der Fremde und als ein Fremdes“<sup>181</sup> galt, sehr wohl alte Wurzeln im griechischen Raum hat. Wo genau die Wiege des Gottes steht, bleibt unbeweisbar und ist für die Arbeit nicht von Bedeutung. Was für diese Arbeit relevant ist, sind die jeweiligen Mythenfacetten die mit den verschiedenen Herkunftsorten des Dionysos verbunden sind. Mit dem jeweiligen Herkunftsbereich sind bestimmte Eigenschaften und Attribute des Gottes verbunden. Euripides lässt Dionysos in den *Bakchen* von Lydien, also Kleinasien, her einziehen.

Als ich verlassen Lydiens goldreich Gefild  
Und Phrygien, zu der Perser sonn'ger Flur gelangt  
War, Baktriens Mauern und dem winterlichen Land  
Der Meder, zum glückseligen Arabien und  
Ganz Asien, das längs dem salz'gen Meere liegt  
Und, wo Hellenen – mit Barbarenvolk sich mischt,  
An Menschen reiche, schöngetürmte Städte trägt:  
Betrat ich erst hier dieses – der Hellenen – Land,  
Nachdem dort tanzend meine Weih'n ich eingeführt,  
Daß offenbar ich würd als Gott den Sterblichen.“<sup>182</sup>

Der Prolog klärt sofort über die geographische Herkunft des Gottes in den *Bakchen* auf. Euripides definiert auch den Mythenkomplex seines theatralen Dionysos. Noch vor der geographischen Herkunft wird die göttliche Herkunft des Dionysos thematisiert und durch ihn selbst betont.

## 11.2. *Mythologisch*

Ich komme, Zeus' Sohn, hier in der Thebaier Land,  
Dionysos, den gebar des Kadmos Tochter einst,  
Entbunden in des Blitzstrahls Feuer: Semele.<sup>183</sup>

Euripides klärt mit den ersten drei Zeilen, welchem Geburtsmythos er den Dionysos der *Bakchen* zuordnet. Der Geburtsmythos wird an dieser Stelle noch einmal mit größerer

---

<sup>180</sup> Vgl. Kerényi, 1976.

<sup>181</sup> Otto, 1933. S. 72.

<sup>182</sup> Euripides: Die Bakchen. [Hrsg.]: Oskar Werner. Reclam, Stuttgart. 1968. S. 5. [13-21]

<sup>183</sup> Ebenda. S. 5. [1-3]

Ausführlichkeit wiedergegeben, um die diversen Verwandtschaftsbeziehungen im Stück Klarheit zu verschaffen.

### 11.2.1. *Dionysos Eleuthereus*

„Der allgemein überlieferte Bericht beginnt damit, daß Zeus Semele verführte.“<sup>184</sup> Semele verlangt von ihrem Geliebten sich in seiner wahren Gestalt zu zeigen, woraufhin sie ihm Blitzstrahl des Zeus verbrennt. Zeus näht den ungeborenen Dionysos in seinen Schenkel ein, bis die Zeit für die Geburt reif ist. Somit ist Dionysos der „doppelt Geborene“.

Semele, als Tochter des Kadmos, hat noch drei Schwestern: Autonoe, Ino und Agaue. Ihre Schwestern verbreiten nach ihrem Tod das Gerücht, Zeus hätte Semele deswegen mit seinem Blitz erschlagen, weil sie den Bund mit dem Gott nur vorgetäuscht hätte, um ihm die Schwangerschaft mit einem unehelichen Kind unterzuschieben. Agaue ist die Mutter des Pentheus, der in den *Bakchen* als König von Theben und Dionysos' Gegenspieler auftritt. In den *Bakchen* des Euripides kehrt Dionysos in seine Geburtsstadt zurück.

„Es gibt viele Versionen über D[ionyos]' Geburt.“<sup>185</sup> Es muss noch ein Geburts- oder Wiedergeburtmythos erwähnt werden, der in den *Bakchen* zwar nicht explizit thematisiert, aber inhaltlich reproduziert wird.

### 11.2.2. *Dionysos Zagreus*

„Nach dem orphischen Bericht, der nur aus späten klassischen Schriftstellern bekannt ist, schlief Zeus in Gestalt einer Schlange mit Persephone. Aus dieser Verbindung ging das Kind Zagreus hervor, das oft mit D[ionyos] gleichgesetzt wurde.“<sup>186</sup> Zagreus, als Sohn der Persephone und des Zeus, wird als Knabe von den Titanen gefangen. Diese zerreißen ihn um ihn anschließend zu kochen und zu essen. „Vom Duft angezogen

---

<sup>184</sup> Tripp, Edward: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. 6. Auflage. Reclam, Stuttgart. 1999. S. 156.

<sup>185</sup> Ebenda.

<sup>186</sup> Tripp, 1999. S. 186.

kommt Zeus, entdeckt den Schrecken und schleudert die Kerle in den Orkus.“<sup>187</sup> Die weitere Folge des Mythos teilt sich in mehrere Varianten. Entweder verschluckt Zeus das übriggebliebene Herz des Dionysos, um ihn mit der Semele ein zweites Mal zu zeugen<sup>188</sup>. Eine andere Mythenvariante besagt, dass Zeus das Herz des Dionysos der Semele in einem Trank eingab, worauf diese mit Dionysos schwanger wurde.<sup>189</sup> Dionysos kann nicht nur auf Grund der Schenkelgeburt der „zweimal geborene Gott“ genannt werden, sondern auch auf Grund seiner bimaternalen Herkunft.

In allen dieser Mythenvarianten ist die eifersüchtige Hera die Anstifterin des Unglücks für das Dionysoskind. Die Affinität des Gottes zu Verwandlung und Verkleidung wird der ständigen Bedrohung durch die übelgesonnene Stiefmutter zugeschrieben. Aber nicht nur der Umstand, dass dem Dionysos stets „in einer Maske“<sup>190</sup> begegnet wird, sondern auch die ständige Mobilität des Gottes, wird dieser unsicheren Kindheit zugeschrieben.

Die bewegte Natur des Dionysos führt zu dem Umstand, dass die Tempel und Weihstätten des Gottes wenig elaboriert sind, bis die Polis von Athen den Gott für sich beansprucht.

---

<sup>187</sup> Lücke, Hans-K./Lücke, Susanne: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Bild und Kunst. Rowohlt, Hamburg. 1999. S. 252.

<sup>188</sup> Vgl. Tripp, 1999.

<sup>189</sup> Vgl. Lücke, 1999.

<sup>190</sup> Moog-Grünewald, Maria [Hrsg.]: Der neue Pauly. Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Metzler, Stuttgart. 2008. S. 230.

## 12. ANKUNFT – DER KOMMENDE GOTT IN ATHEN

The so called Age of the Tyrants in Greece (7th-6th c. BC.) was a period in which ambitious man took advantage of the new accumulation of wealth through trade and commerce to oppose the old land-based aristocracy and seize political power. In further developing their urban power-base, the „tyrants“ found it convenient to eclipse many traditional rural festivals, which were largely under the control of local aristocrats, [...] by relocating important cult objects to the urban centers and by introducing large urban festivals. Several tyrants took a particular interest in the worship of Dionysos.<sup>191</sup>

So auch Peisistratos oder zumindest die Peisistratiden.<sup>192</sup> Der athenische Tyrann besaß in den Jahren 546-527 v. Chr. eine gesicherte Vormachtstellung. Der weiteren Festigung dieser Vormachtstellung mit der Institutionalisierung eines panatheneischen Festes einen Dienst zu tun, ist als ein geschickter politischer Schachzug zu betrachten. So wurden vermutlich aus den bereits vorhandenen dionysischen Festen die Großen Dionysien kreiert. Und zwar zu einem Fest, an dem das ganze attische Reich teilnahm. Von keinem anderen dionysischen Fest ist eine so konkrete Entstehungszeit überliefert. „Also waren die [Großen] Dionysien eher ein ‚angeordnetes‘ Fest. In solchen ‚verordneten‘ Festen äußert sich zu allen Zeiten eine bestimmte Absicht des Verordners.“<sup>193</sup>

Dass die Städtischen Dionysien auch rituellen und nicht nur immanent politischen Charakter besaßen, soll nicht abgestritten werden. Es kann jedoch ebenso wenig geleugnet werden, dass die Erweiterung des Festes als politische Instrumentalisierung stattfand. Der eigentliche Inhalt und die Funktion des Dionysos als Theatergott und Gott der Polis, wird in einem eigenen Kapitel Beachtung finden. Wann und von wem die städtischen Dionysien überhaupt gestiftet wurden ist nicht bekannt.<sup>194</sup> Es kann aber durchaus davon ausgegangen werden, dass die Dionysien im Raum Athen vor ihrer urbanen Institutionalisierung Ähnlichkeiten mit den ländlichen Dionysien besaßen und dass eine Unterscheidung zwischen ländlich und städtisch noch nicht gegeben war. Es wird angenommen, dass Peisistratos die Städtischen Dionysien in einer institutionalisierten Form „als Fest neu organisierte und durch die Ansiedlung der

---

<sup>191</sup> Csapo, 1995. S. 103.

<sup>192</sup> Vgl. Latacz, 2003. S. 41.

<sup>193</sup> Ebenda.

<sup>194</sup> Vgl. Blume, 1991. S. 17.

Dithyrambenschöre und der Tragödie ausschmückte.“<sup>195</sup> Für die göttliche Verankerung der Dionysien in Athen mussten auch ein Kultbild und entsprechende Bauwerke, freilich zu Ehren des Gottes, her. Kann der Mythos nicht überliefert werden muss er geliefert werden: Peisistratos tut das in Form eines dionysischen Idols, das er von Theben nach Athen überführen lässt.<sup>196</sup>

[...] and [thus] added a suitable myth to give the newly transformed cult the sanctity of hoary antiquity [...]<sup>197</sup>

Eine Illustration dafür, dass auch die Griechen bereits eine Art Selbstmythologisierung betrieben haben. Mythen müssen nicht zwangsläufig natürlich-genealogisch gewachsen sein. Es ist auch eine Zertifizierung der Gewichtung eines Ereignisses, einer Person oder eben eines Festes, diese/s an einen Mythos anzuschließen.

### **12.1. *Dionysischen Domestikation* (?)**

Die derzeitige *communis opinio* spricht davon, dass man Dionysos mit seinem Hauptsitz in Athen für die Polis und ihre Zwecke gezähmt hätte. Da die gemeinschaftssprengenden, aus der Norm tretenden Aspekte des Kultes, die Polis bedrohen, muss diese Gefahr entschärft werden.<sup>198</sup> Welche bessere politische und mythologische Taktik als dem Gott in Athen eine Heimat, einen Tempel, seine Feste zu geben. Ähnlich wie sich in Aischylos' Orestie die rächenden Eryinnen zu den wohlmeinenden Eumeniden besänftigen lassen, indem ihnen Athene einen Platz in der attischen Polis verschafft. Der wilde rurale Dionysos wird ein gemäßigter urbaner Gott, dem ein expansiver Festkalender zur Verfügung steht.<sup>199</sup> In Athen wird der kommende Gott zum angekommenen Gott. Mit dieser Ankunft verändert sich die Natur des Gottes, und mit ihm die Festlichkeiten, die zu seinen Ehren veranstaltet werden.

Dieser städtische Mietvertrag wird das Wesen des Gottes entscheidend verändern. Es ist ein bekannter Teil des Interpretationskanons der *Bakchen*, dass Euripides im makedonischen Exil den ruralen dionysischen Kulturen wiederbegegnet sein soll. Diese

---

<sup>195</sup> Vgl. Blume, 1991. S. 17.

<sup>196</sup> Csapo, 1995. S. 104.

<sup>197</sup> Ebenda.

<sup>198</sup> Vgl. Latacz, 2003.

<sup>199</sup> Vgl. Seaford, 2006.

wilden Kultfacetten sollen sich in seinem Porträt des dionysischen Kultes in den *Bakchen* niedergeschlagen haben.

## 12.2. *Everything/Something/Nothing to Do with Dionysos* (.)?(?)(!)

Was, wie viel und ob Dionysos etwas mit dem Phänomen der griechischen Tragödie zu tun hat, bleibt weiterhin eine Streitfrage. Die in der Überschrift vereinten Titel mögen irreführend sein, denn was in den in der Folge aufgelisteten Texten verhandelt wird, ist Dionysos' Verhältnis zur Entstehung der Tragödie. Den ersten schlagenden Titel in dieser Hinsicht liefern John J. Winkler (1990) und Froma I. Zeitlin (1990) mit ihrer Publikation *Nothing to Do with Dionysos?*<sup>200</sup> Der nächste Text trägt den emphatischen Titel *Everything to Do with Dionysos?*<sup>201</sup>, in dem Rainer Friedrich (1996) die Frage weiterträgt. Richard Seaford (1996) antwortet auf diesen Text wiederum mit einem fraglosen *Something to Do with Dionysos*<sup>202</sup>. Den Abschluss des freudigen Referenzkanons bildet Scott Scullion (2002) mit *Nothing to Do with Dionysus*<sup>203</sup>.

Der Grund, warum diese Frage im Zusammenhang mit dieser Arbeit überhaupt Erwähnung findet, ist das Phänomen, dass sich die Verständnisform der Natur des Dionysos und der Tragödie in der aktuellen Wissenschaft paradigmatisch gegenseitig bedingen. Es wird nicht verwundern, dass Euripides' *Bakchen* in diesem Fall wieder als Quelle und interpretatorische Projektionsfläche dienen. Das Stück wird je nach Auslegung von beiden Forschungslagern als Beweis für sich beansprucht. So ist die Streitfrage um Dionysos und die Tragödie auch eine Frage nach dem Dionysos der *Bakchen*, der zum wiederholten Male als Projektionsfläche genutzt wird. Die Frage nach der Genealogie der Tragödie muss in dieser Arbeit unbeantwortet bleiben. Denn die Entstehung der Tragödie muss nicht notwendigerweise ausschlaggebend für ihre Natur und Bedeutung an einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Geschichte sein.

---

<sup>200</sup> Winkler, John J./Froma I. Zeitlin [Hrsg.]: *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*. Princeton University Press, Princeton. 1990.

<sup>201</sup> Friedrich, Rainer: *Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysac, and the Tragic*. In: Silk, M. S. [Hrsg.]: *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Clarendon Press, Oxford. 1996. S. 257-283.

<sup>202</sup> Seaford, Richard: *Something to Do with Dionysos – Tragedy and the Dionysac: Response to Friedrich*. In: Silk, M. S. [Hrsg.]: *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Clarendon Press, Oxford. 1996. S. 286-294.

<sup>203</sup> Scullion, Scott: *'Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual*. In: *The Classical Quarterly. New Series*. Vol.52/1. Cambridge University Press, Cambridge. 2002. S. 102-137.

Yet unless we adopt the beguiling but questionable Romantic conviction that origins are the key to all cultural interpretation (a premise whose impress on the study of Greek society remains strong), we should recognize that claims about derivation, even where properly established, need not tell us much about the mature form or significance of a cultural practice.<sup>204</sup>

### 12.3. *Something to Do with the Bacchae*

In dieser Arbeit steht die Frage was Dionysos mit den *Bakchen* zu tun hat im Zentrum der Auseinandersetzung. Der Dionysos der *Bakchen* wird erst einmal nur im theatralen Raum der Tragödie interpretiert, ehe eventuelle Bedeutungsbögen weiter geschlagen werden. Es wird sich zeigen, dass der Gott und seine Funktion innerhalb des attischen Festkalenders, seine Ikonographie in bildlichen Darstellungen und seine Bedeutung in der Polis und auf der Bühne der Tragödie flexibel sind.

Damit der theatrale Dionysos der *Bakchen* behandelt werden kann müssen in der Folge seine Funktionen als Masken- und Theatergott näher beleuchtet werden.

Natürlich wird das Ergebnis dieser Auseinandersetzung gefärbt sein durch den Weg, über den die Interpretation als Ziel des Textes beschränkt wird, im Falle dieser Arbeit - die Maske. Aus dem Fundus an Informationen über die Antike können auf dem Grund des Ungewissen immer neue Gedankenkonstrukte erbaut werden. Diese Arbeit begreift sich als eine Verständnismöglichkeit der *Bakchen*. Als ein kleiner Teil des großen Interpretationsgebäudes, das sich aus dem Text der euripideischen *Bakchen* errichten lässt.

I hereby acknowledge that each of the items here assembled could, taken separately, be construed in another way than I have construed it.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> Halliwell, 1993. S. 197.

<sup>205</sup> Winkler, John J.: The Ephebes' Song: Tragödia and Polis. In: Winkler, John J./Froma I. Zeitlin [Hrsg.]: Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context. Princeton University Press, Princeton. 1990. S. 21.

## 13. GOTT DER MASKE – DIONYSISISCHE IKONOGRAPHIEN

### 13.1. *Kultische Zirkelschlüsse*

Visuelle Aspekte der Verehrung des Dionysos innerhalb des athenischen Festkalenders können in Form von Vasenmalereien rekonstruiert werden. Besonders die viel zitierten Lenäenvasen stellen diesbezüglich eine wertvolle Quelle dar. Es muss zu allererst erwähnt werden, dass in Bezug auf die Abbildungen der Lenäenvasen ein Zuschreibungsstreit herrscht.

Die Bezeichnung wurde von dem Archäologen August Frickenhaus festgesetzt, der die von 460 v. Chr. - 420 v. Chr. entstandene Vasengruppe erstmals zusammenstellte und eben auch benannte. Die Vasen zeigen die Verehrung eines dionysischen Kultbildes, in Form einer Maske durch eine Gruppe von Frauen. Es kann nicht eindeutig bewiesen werden, ob die Bilder Praktiken der Lenäen oder der Anthesterien wiedergeben.<sup>206</sup> Die Frau der griechischen Antike verließ nur zu besonderen Gelegenheiten das Haus, wodurch die Zuordnungsmöglichkeiten begrenzt sind.

[...] Insofern war es verständlich, daß Frickenhaus die Frauen bei dem Weinfest auf den Vasenbildern mit den *lenai*, also Dionysosanhängerinnen gleichsetzte und das Ritual mit den Lenäen verband. Von da an wurden diese Vasenbilder benutzt, um die mangelhafte Information zum Ablauf des Festes zu ergänzen – ein klassischer Zirkelschluss.<sup>207</sup>

Lenäen sowie Anthesterien sind zwei alteingesessene Feste in Athen. Die theatralen Darbietungen im Zusammenhang mit diesen Festen werden nicht weiter ausgeführt. Diese stellen eine weniger elaborierte Form als die im Zusammenhang mit den Großen Dionysien abgehaltenen Theaterwettbewerben dar, auf die im nächsten Kapitel näher eingegangen wird. Es soll damit keinesfalls angedeutet werden, dass die Lenäen oder Anthesterien eine Art „abgespeckte“ Version der stattlich institutionalisierten Großen Dionysien wären. Die genaue Genealogie muss für diese Arbeit unangetastet bleiben. Was von den Vasendarstellungen abgeleitet werden kann, egal welchem Fest sie nun zuzuordnen sind, ist die *Art* der Darstellung des Dionysos. Wichtig ist in dieser Auseinandersetzung vor allem das Zeugnis, in welcher Form Dionysos verehrt wurde

---

<sup>206</sup> Vgl. Csapo, 1995. S. 123.

<sup>207</sup> Schwarzmaier, 2008. S. 87.

und welche Schlüsse aus der Form der Darstellung des Gottes auf den Vasen gezogen werden können. Der visuelle Aspekt der Verehrung und Darstellung des Dionysos als Maskengott oder eben in Form einer Maske.

Wie im Fall der *Bakchen* darf von den Vasendarstellungen nicht hundertprozentig auf eine kultische Praxis geschlossen werden. Denn allein durch das Medium der rotfigurigen Vase muss eine ästhetische Beschränkung sowie eine Ästhetisierung des Wiedergegebenen stattgefunden haben. Obwohl die Widerstandsfähigkeit des gebrannten Tons der heutigen Wissenschaft eine der wenigen Bildzeugnisse aus der Antike beschert, müssen die Darstellungen in ihrem spezifischen Kontext und nicht als allgemeingültig betrachtet werden. Auch wenn den Vasenmalereien kein dokumentarischer Charakter im eigentlichen Sinn zukommt, geben sie doch Aufschluss über die Sehweise der griechischen Antike in Bezug auf Dionysos.

### **13.2. Die Maske auf der Stele – das irdene *prósopon***

Die in der Folge beschriebenen Bilder sind auf attischen Vasengefäßen im Stil der sogenannten Rotfigurenmalerei zu finden. Dionysos tritt vom 6. Jahrhundert bis zum Ende des 4. Jhdts. als beliebtes Motiv der Gefäße auf.<sup>208</sup> Von den sehr verschiedenen Darstellungsformen des Gottes ist für die Arbeit eine von besonderer Bedeutung. Dionysos als Maske auf einer Stele inmitten einer Szene von Kulthandlungen zu seinen Ehren.

Die Szene ist immer wieder dieselbe und unterscheidet sich von Gefäß zu Gefäß nur unmaßgeblich in kleinen darstellerischen Details. Im Zentrum der dargestellten Kulthandlungen steht Dionysos, dargestellt in Form einer bärtigen Maske, die an einer Stele angebracht ist. Der Pfeiler ist mit (Frauen-)Kleidern behangen. Die Figur ist nur auf Grund der fehlenden Arme und Beine als Kultbild zu entlarven, denn der Maske sind Augen eingezeichnet. Hinsichtlich des Gesichtes, oder besser des *prósopon* besteht kein gestalterischer Unterschied zu einem gewöhnlichen Gesicht.

Mänaden tanzen und opfern vor dem Bild des Gottes. Die offenen Haare und langen Gewänder scheinen ihren Tanzbewegungen schwungvoll zu folgen. In den Händen halten sie Thyrsosstäbe oder Instrumente. Kurz, eine ästhetisierte (aber nicht

---

<sup>208</sup> Vgl. Isler-Kerényi, 2007.

dokumentarische) Darstellungsform der kultischen Handlungen zu Ehren des Dionysos.<sup>209</sup>

Interessant ist dabei die Darstellung der Maske, die sich gesichtsmäßig nicht von dem eines leiblich dargestellten Dionysos unterscheidet, gerade so „als bestünde kaum ein Unterschied zwischen dem Gott und seinem Kultbild.“<sup>210</sup> Diese Art der Ikonographie scheint durchaus verständlich, wenn man sich zwei Faktoren vor Augen führt. Auch wenn Dionysos als Maskengott verehrt wird, findet darstellungsmäßig eine Entwertung der Unterscheidung von Maske und Gesicht durch das Prinzip des *prósopon* statt. Es ist schlichtweg dieser Umstand, der sich in den Darstellungen der dionysischen Kultmaske niederschlägt. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem *prósopon* wurden zwei wichtige Aspekte des Begriffes aufgezeigt. Einmal der Aspekt der Frontalität und seine Implikation der Konfrontation mit dem Blick eines zweiten *prósopon*. Hinsichtlich des Blickes und der Form der Maske ergibt sich dabei die Einheit des Unterschiedenen, die begrenzt und verbindet, ein Umstand der durch die Maske erst produziert wird. Im Zusammenhang mit den Dionysosdarstellungen in Form einer Maske (oder auch eines *prósopon*) bezieht sich die Einheit des Unterschiedenen sowohl auf den Blick als auch auf die Form.

Diese Aspekte sind exemplarisch an zwei Darstellungsformen der dionysischen Maske, respektive des Dionysos, auf diesen Vasenbildern zu erkennen, und zwar in der Frontalansicht sowie in der Profilansicht der Maske.

Das Gesicht der Maske, das frontal aus dem Bild herausblickt und so Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt, ist etwas Besonderes.<sup>211</sup>

Die Frontalansicht des Gesichtes ist keine übliche Darstellungsweise auf griechischen Figurenvasen. Das frontale Antlitz wird nur in der äußeren Wiedergabe innerer Zustände verwendet, die ein herkömmliches Erleben der Welt überschreiten. „Beispiele hierfür sind die Darstellungen von Schlafenden, Toten oder Berauschten.“<sup>212</sup> Dass Dionysos, der mit mehreren Formen der Grenzüberschreitung der alltäglichen Realität, in Form von Rausch, Raserei und Wahnsinn in Verbindung gebracht wird, eine darstellerische Entsprechung in den Vasenmalereien findet, erscheint plausibel.

---

<sup>209</sup> Vgl. Schwarzmaier, 2008.

<sup>210</sup> Schwarzmaier, 2008. S. 81.

<sup>211</sup> Schwarzmaier, 2008. S. 85.

<sup>212</sup> Schwarzmaier, 2008. S. 85.

Auch die Profildarstellung der dionysischen Maske macht eines unbedingt klar. Es handelt sich tatsächlich um das göttliche *prósopon* des Dionysos. Denn auch von der Seite gesehen wird nicht ersichtlich, dass es sich bei dem dargestellten *prósopon* um eine Maske handelt. Zwischen Kopf und Hals respektive Maske und Stele findet kein darstellerischer Bruch statt, der die Maske als solche entlarven würde. „The technical term used by archaeologists is ‘melting’: the mask melts into the face so no distinction of body and mask can be seen.“<sup>213</sup>

Die Ambiguität der Darstellung des dionysischen *prósopon* wird noch dadurch gefördert, dass die Stele, auf der dieses „montiert“ ist, mit Kleidern behängt dargestellt wird. Lediglich die Tatsache, dass der Figur Arme und Beine fehlen, weist die Darstellung als konstruiertes Kultbild aus.

Übersetzt man das Bild in die Realität eines griechischen Heiligtums, so muß man sich vorstellen, daß an dem wohl hölzernen Pfeiler eine Kultmaske mit Gesicht und Haaren, jedoch ohne Hals befestigt war. – wie dies zahlreiche andere Darstellungen nahelegen. Trotzdem fehlte den Vasenmalern nicht einfach die Fähigkeit, das Kultbild mit seinen Einzelteilen aus unterschiedlichen Materialien realistisch wiederzugeben. Vielmehr entsprach die gewählte Form genau der Vorstellung vom Verhältnis zwischen dem Gott und seinem Bild.<sup>214</sup>

Die Essenz des Dionysos liegt folglich im Blick, den auch die leere, oder besser körperlose Maske in seinen Darstellungen besitzt. Dass die Maske des Dionysos einen Blick besitzt, also vom Gott besessen wird, impliziert, dass Dionysos in der Maske nicht nur eine Repräsentation, sondern geradezu seine Inkarnation findet. An dieser Stelle findet das Prinzip des *prósopon* seinen Ausdruck „with a face like a mask that seems to want to interact with whoever is looking at the image.“<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> Wiles, 2007. S. 15.

<sup>214</sup> Schwarzmaier, 2008. S. 81.

<sup>215</sup> Isler-Kerényi, 2007. S. 159f.

### 13.3. *Der Bartlose Dionysos – eine theatrale Ikonographie*

Isler-Kerényi (2007) weist darauf hin, dass die Darstellungen des Dionysos auf dem Medium der Vase starken Veränderungen unterworfen waren. Einer der Einflüsse für diese Veränderungen war auch die Tragödie.

However, there are new images of Dionysian mythology with other protagonists, such as Pentheus, Orpheus, Lycurgus, probably due to the topical interest given to the subject by stage tragedies: it would be useful to understand why some of these tragic themes were adopted by the vase painters whereas others were not.<sup>216</sup>

Diese Erkenntnis wäre auch für diese Arbeit hilfreich. Aber allein die Erkenntnis, dass die Art der Darstellung des Dionysos und seiner Mythen auf der Tragödienbühne Einfluss auf die bildliche Darstellung des Gottes auf Vasen hatte, und dass diese Vasen wahrscheinlich umgekehrt visuelle Aspekte der Tragödie beeinflusst hat, ist enorm. „There can be no question but that theatrical productions influenced imagery on Attic vases on occasion during the first half of the fifth century.“<sup>217</sup>

Für diese Arbeit relevant ist auch die Zeitgebundenheit der Darstellungen.

From his first appearance in art ca. 580 B. C. until the last quarter of the fifth century, the Dionysus of Attic vases is bearded adult, usually fully clothed. Then, around 425, this form is all but replaced by Dionysus the beardless youth [...]<sup>218</sup>

Nach und nach verschwindet der bärtige Dionysos und an seine Stelle tritt der bartlose, jugendliche Dionysos. Der Gott ist offenbar in seinen Mythenfacetten flexibel und kein starres Bedeutungsfixum, ebenso nicht in seiner Ikonographie. In den vielen Bedeutungsbereichen, die er abzudecken hat, wird ihm jeweils eine eigene Ikonographie zugewiesen. Im Zusammenhang mit den Großen Dionysien, in denen Dionysos sowohl als Theatergott wie auch als Gott der Polis fungiert, wird dieser Gedanke noch weiter ausgeführt. Gerade ein Stück wie die *Bakchen* gibt über die Veränderung der Gewichtung der Mythenfacetten des Gottes Auskunft. „This brings us to the important problem associated with the ways Dionysus was depicted in theatre productions.“<sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> Isler-Kerényi, 2007. S. 175.

<sup>217</sup> Carpenter, Thomas H.: On the Beardless Dionysus. In: *Masks of Dionysus*. [Hrsg.]: Thomas H. Carpenter u. a., Cornell University Press, Ithaca/London. 1993. S. 203.

<sup>218</sup> Ebenda. S. 185.

<sup>219</sup> Ebenda. S. 204.

Das Bild des Dionysos, das Euripides in den *Bakchen* zeichnet, stimmt mit der Ikonographie der jüngeren Vasenmalereien überein. Pentheus, der König von Theben, beschreibt Dionysos, der als Gefangener vor ihn geführt wird:

Dem Aussehn [sic!] nach, bist Fremdling du nicht übel, so  
Nach Weibsgeschmack, wozu du ja nach Theben kamst.  
Denn deine Locke, lang, nicht wie's zum Ringplatz paßt,  
Ergießt sich über deine Wange, schmachtend, süß.  
Weiß hältst du dir die Haut, sie sorgsam pflegend, fern  
Den Sonnenstrahlen, ständig in des Schattens Schutz,  
um Liebe zu erjagen durch der Schönheit Reiz.<sup>220</sup>

Die Frage welches Bild das ursprüngliche ist, das theatrale oder das der Vasenmalerei, ist nicht geklärt. Wichtig ist vielmehr, dass sich die Veränderung der dionysischen Ikonographie (im herkömmlichen wie übertragenen Sinn) sich über mehrere Bereiche erstreckt und in einem zeitaktuellen Gesamtbild niederschlägt.

Zur Zeit der *Bakchen*, Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr., war der jugendliche Dionysos bereits die herkömmliche Darstellungsweise des Gottes. Carpenter weist darauf hin, dass schon zu Beginn des fünften Jahrhunderts (!) zwei Vasendarstellungen mit der damals verbreiteten Darstellungsform des bärtigen Dionysos brechen.

It was clearly a very strong convention, which makes the two pictures of the beardless god, even all the more unusual.  
When vase painters retold a story about Dionysus that had recently been shown in a play, they used the conventional, recognizable bearded form of the god, which had its validity by virtue of its antiquity and ubiquity even if the costume for the god in the theatre was that of a youth or of an effeminate fop. [...] The two depictions are best understood then as representing something other than the god himself. In other words, they show a disguise – a costume.<sup>221</sup>

Diese Art der Verkleidung macht auch innerhalb der Ikonographie des Kultes des Dionysos Sinn, da seine Anhänger in ähnlicher Weise wie der Gott selbst dargestellt werden. Es ist dramaturgisch plausibel, dass Dionysos in den *Bakchen* von einigen der anderen Figuren als einer der Priester seines Kultes gesehen wird, der sich lediglich als der Gott ausgibt.

Die „Verkleidung“ des Gottes als weibischer Sterblicher, besitzt folglich schon eine lange Tradition, bevor sie bei Euripides Anwendung findet. Denn auch in den *Bakchen*

---

<sup>220</sup> Euripides: Die *Bakchen*, 1968. S. 19. [453 – 459].

<sup>221</sup> Carpenter, 1993. S. 205.

wird sofort zu Beginn des Stückes, das Aussehen des Dionysos als Verkleidung entlarvt.

Deshalb nahm ich ein sterblich Aussehn an und schuf  
Meine Gestalt in eines Menschen Wesen um.<sup>222</sup>

Ohne Zweifel wird auch die theatrale Darstellung des Dionysos in den *Bakchen* seinen Niederschlag auf bildliche Darstellungen gefunden haben. Der Gott scheint durch seine ständige (Neu-)Interpretation, in seiner andauernden Wiedergeburt als Bedeutungsträger und Projektionsfläche, einem ständigen Wandel unterworfen.

### 13.4. *Der Gott des prósopon – Dionysos und die Einheit des Unterschiedenen*

A concept that is crucial for understanding Dionysos, and much of what has been written about him is *contradiction*.[...] But how can the same (primal, eternal) thing have both unity and contradiction?<sup>223</sup>

Die Maske war im antiken Griechenland ein bekanntes und übliches Kultbild des Dionysos. Eine reduziert ikonographische Gottesdarstellung, die auch ohne eine elaborierte Statue auskommt. Eine Art Insignium und Verkörperung zugleich, in der Inkarnation der Maske. Verbinden wir diese göttliche Ikonographie mit dem Denkkonzept des *prósopon*, ergeben sich einige interessante Schlüsse in Bezug auf den Maskengott. Wenn Dionysos der Maskengott ist, dann müssen sich Parallelen zwischen dem Maskenkonzept der griechischen Antike in Form des *prósopon* und dem Verständnis des Dionysos ergeben.

Dionysos als Projektionsfläche der Polis wird im nächsten Kapitel näher beleuchtet. Dieses Verständnis legt sich jedenfalls nahtlos über das antike Maskenkonzept des *prósopon*, der Einheit des Unterschiedenen.

Das *prósopon*, das im zugehörigen Kapitel als Einheit des Unterschiedenen definiert wurde, als gleichzeitige Vereinigungs- wie Trennlinie, findet in Dionysos seine göttliche Entsprechung. Dionysos wäre demnach, als göttliche Personifikation des

---

<sup>222</sup> Euripides: Die Bakchen, 1968. S. 6. [53-54].

<sup>223</sup> Seaford, 2006. S. 8.

Prinzips des *prósopon*, der Vereiniger des Unterschiedenen<sup>224</sup>, der Gott der Maske. Die Fähigkeit Gegensätze zu vereinen und sie geradezu zu verkörpern, schlägt sich auch im Text der *Bakchen* nieder. Der Gott ist Träger widersprüchlicher Eigenschaften, die er in seiner Natur vereint:

Dionysos, der im Wesen ist ein wahrer Gott,  
Höchst furchtbar, doch den Menschen auch höchst mildgesinnt.<sup>225</sup>

Bierl (1991) weist auf Ottos Dionysosverständnis hin, wenn er der Sichtweise des Gottes als Vereiniger der „Polaritäten“ Aktualität diagnostiziert.

Meiner Meinung nach darf [diese Ansicht] gerade deswegen für die Zeit, in der die attische Tragödie ihre Blüte hatte, den größten Anspruch auf Authentizität erheben, weil mehrere der fundamentalen Gegensatzpaare, wie z. B. die Oppositionen zwischen Mann und Frau, Leben und Tod, Jugend und Alter, Licht und Dunkel, Chaos und Ordnung, Krieg und Frieden, Wahrheit und Trug, Ernst und Lächerlichkeit, die Dionysos nach dieser Theorie in seiner Totalität auf sich vereint und deren Pole gerade in seinem Umfeld dazu neigen, von einem Extrem zum anderen umzuschlagen, schon in antiken, nahezu zeitgenössischen Quellen in Zusammenhang mit dieser Gottheit belegt sind.<sup>226</sup>

Diese etwas expansive Aufzählung von Bierl mag generisch und arbiträr wirken, aber vor allem der Dionysos der *Bakchen*, dem letzten Stück des jüngsten der drei großen Tragiker, der kurz vor Ende des langen peloponnesischen Krieges die griechische Tragödienbühne betritt, vereint vielleicht alle diese Gegensätze in sich, weil er sie in sich vereinen muss.

### 13.5. *Die Offenbarung des Blickes*

Furthermore, this reciprocity of looking and being looked at is constitutes the nucleus of the Dionysian mystery experience.<sup>227</sup>

Die Epiphanie des Dionysos ist vor allem eine des Blickes. Das *prósopon* ohne Körper ist die konzentrierte Form der Offenbarung des Gottes. Das *prósopon* impliziert immer die Konfrontation mit einem zweiten *prósopon*. Der Gott muss gesehen werden.

Die göttliche Anwesenheit des Dionysos durch den Blick, bei gleichzeitiger körperlicher Abwesenheit, bietet eine systematische Überleitung auf das Phänomen des

---

<sup>224</sup> Vgl. Weihe, 2004.

<sup>225</sup> Euripides: Die *Bakchen*, 1968. S. 34 [860-861].

<sup>226</sup> Bierl, 1991. S. 14f.

<sup>227</sup> Isler-Kerényi, 2007. S. 174.

Theaters. Denn gerade das Spiel mit der Anwesenheit in der Abwesenheit, die Konstitution einer Trenn- und gleichzeitigen Verbindungslinie verschiedener Wirklichkeitsebenen, die ständige implizierte Konfrontation mit einem zweiten *prósopon*, sind nicht nur Merkmale des griechischen Maskensystems, sondern auch des Zeichensystems Theater. Es ist nicht verwunderlich, dass der Maskengott gleichzeitig als Schirmherr des Theaters fungiert.

Es ist anzunehmen, dass das Maskensystem des *prósopon*, als dessen göttlicher Referent Dionysos fungiert, durchaus als semiotische Verständnisanleitung für Aspekte der *Bakchen* verwendet werden kann.

Dionysos und sein Kult dürfen keinesfalls zu einer Bedienungsanleitung für die griechische Tragödie bagatellisiert werden. Lediglich ein Zugang zum Stück in Form einer *Sichtweise* wird angeboten. Denn Dionysos ist offenbar die Inkarnation eines Teils der griechischen Sehkultur in Form des *prósopon*. Visuelle und textliche Komponenten werden bei der Auseinandersetzung mit den *Bakchen* gleichwertig behandelt. Gerade wenn im Zentrum eines Stückes ein Gott steht, dessen Epiphanie vor allem im und durch den Blick stattfindet, können visuelle Aspekte, auch im Sinne einer anderen Tradition des Sehens, nicht ignoriert werden.

Nun muss noch der festliche Rahmen beschrieben werden, in dem sich der Blick auf der Tragödienbühne bündelt – die Großen Dionysien.

## 14. GOTT DES THEATERS – DIE GROßEN DIONYSIEN

### 14.1. *Entstehung*

Die Entstehung der Großen Dionysien in Athen, sowie ihre politischen Implikationen wurden bereits besprochen. Dieses Fest ist als eine bewusste Kreation zu verstehen. Allein deswegen muss ihm ein gewachsener oder auch urwüchsiger ritueller Charakter abgesprochen werden, zumindest hinsichtlich seiner Genealogie. Von keinem anderen dionysischen Fest ist ein so spezifischer Entstehungszeitpunkt bekannt.<sup>228</sup> Üblich und präferiert ist in dieser Hinsicht „die graue Vorzeit“ des Mythos. Es werden noch in aller Kürze die Eckdaten des Festes dargelegt. Mit den Großen Dionysien ist auch der festliche Rahmen geklärt, innerhalb dessen die *Bakchen* des Euripides stattgefunden haben.

### 14.2. *Inhalt*

A community, especially a polis, needs to express its unity, to make itself visible, to itself and to others.<sup>229</sup>

Die Städtischen Dionysien wurden im Frühjahr, genauer gesagt im Monat des Elaphebolion<sup>230</sup> (März/April) gefeiert. Die Wahl dieses Zeitpunktes lässt sich mit dem repräsentativen Charakter der Großen Dionysien erklären. Da sich die Seewege im Frühling wieder öffneten, konnte ein größeres Teilnehmerfeld, ein größerer repräsentativer Charakter für die Polis erreicht werden. Denn im Rahmen der Dionysien fand nicht nur der theatrale Agon statt. Auch diverse Ehrungen und städtische Belange wurden vor dem attischen Publikum begangen.

Vor dem eigentlichen Fest, am achten Tag des Elaphebolion, fand eine Art „Vorschau“ der für den Agon ausgewählten Stücke, der Proagon, statt. Es war für die Dichter, Schauspieler, Choreuten und Choregen, bestimmt auch eine Möglichkeit für ihr Stück

---

<sup>228</sup> Vgl. Latacz, 2003. S. 41.

<sup>229</sup> Seaford, 2006. S. 28.

<sup>230</sup> Csapo, 1995. S. 105.

zu werben. Antike Quellen weisen darauf hin, dass dieser antike „Trailer“ ohne Masken und Kostüme stattfand.<sup>231</sup>

In der Nacht vor dem neunten Tag des Elaphebolion wurde das Kultbild des Dionysos von seinem Platz im (alten) Dionysostempel neben dem Dionysostheater in einen kleinen Tempel außerhalb der Stadtmauern gebracht, um in einer nächtlichen Parade wieder zurück in die Stadt Athen geführt zu werden.

[...] which was said to commemorate the original introduction of the god Dionysus from eleutherai in Boeotia to Attica. The icon of dionysosus Eleuthereus was a wooden shaft with a mask attached, one of the most common ways of representing Dionysus in Greece.<sup>232</sup>

[...] On the 8th or 9th of Elaphebolion, after sacrifices were made, they brought Dionysos back to his theater (in the urban sanctuary) with a torchlight parade.<sup>233</sup>

Die göttliche Ikonographie der Vasenbilder findet ihre Entsprechung im kultischen Objekt. Die Redundanz der dionysischen Ikonographie lässt darauf schließen, dass die Maske auf der Stele allgemein und unzweideutig als Inkarnat des Dionysos verstanden wurde. Dieser Umstand muss für die Interpretation der visuellen Aspekte in den *Bakchen* im Gedächtnis behalten werden!

Die Rückkehr oder Einkehr des Dionysos nach Athen wurde generell nicht als Teil der offiziellen Festlichkeiten betrachtet. Aber mit der Kunde, dass der Gott in die Stadt gekommen sei, wurden die eigentlichen Festtage eingeleitet.

Am ersten Festtag, dem zehnten Elaphebolion, fand die große Opferprozession durch Athen statt, die Pompe. „Frauen durften an diesem Tag aus dem Haus gehen.“<sup>234</sup> Angeblich wurden sogar Gefangene für die Zeit der Dionysien entlassen, um das Fest feiern zu können.

Der athenische Staat nahm den Tag zum Anlass, durch möglichst große Prachtentfaltung ein Zeichen seiner Vormachtstellung in Griechenland zu setzen.<sup>235</sup> Die Prozession endete vor dem Tempel des Dionysos Eleutheros, wo Opfergaben stattfanden. Anschließend fand im nahegelegenen Theater der Dithyrambenagon statt. Jede der zehn attischen Bezirke oder Phylen stellte einen Knaben- und einen Männerchor zur Verfügung. Nach dem Ausklingen des ersten Festtages im so

---

<sup>231</sup> Blume, 1991. S. 18.

<sup>232</sup> Hervorhebung durch die Autorin.

<sup>233</sup> Csapo, 1995. S. 105.

<sup>234</sup> Latacz, 2003. S. 42.

<sup>235</sup> Blume, 1991. S. 20.

genannten Komos, einem „weinseligen Umzug“<sup>236</sup>, begannen am nächsten Tag die dramatischen Wettbewerbe.

Am zweiten Festtag fand der Komödienwettbewerb statt. Es wurden fünf Komödien von fünf verschiedenen Dichtern präsentiert. Der Komödienagon wurde erst 486 v. Chr. eingeführt<sup>237</sup> und während der Zeit des peloponnesischen Krieges (431 v. Chr. - 404 v. Chr.) an den Tragödienagon gekoppelt. In diesem Fall soll jeweils eine Komödie nach einer tragischen Tetralogie aufgeführt worden sein.

---

<sup>236</sup> Latacz, 2003. S. 44.

<sup>237</sup> Csapo, 1995. S. 107.

## EXKURS – Genretechnische Grenzüberschreitungen

Zeittechnisch wären das auch die Aufführungsbedingungen im Fall der *Bakchen* des Euripides, die kurz vor oder nach Kriegsende zur Aufführung kamen. Ein weiterer Umstand, der in diesem Zusammenhang mit den *Bakchen* relevant erscheint, ist das Zusammenrücken der theatralen Genres zu dieser Zeit über immerhin achtundzwanzig Jahre hinweg.

[...] few would currently disagree that the last quarter of the fifth century begins to mark a cross-generic responsiveness. During the Peloponnesian War comedy was apparently performed at the City Dionysia, directly after three tragedies and a satyr play by one poet, a structure that may have encouraged comedy to engage more directly with the other genre (and vice versa).<sup>238</sup>

Die *Bakchen* liefern Indizien für eine solche gegenseitige Beeinflussung der Genres und auch für bewusste Verwendung dieser Gelegenheit durch Euripides.

Am dritten bis fünften Festtag kamen die Tragödientetralogien zur Aufführung. Eine Tetralogie, die jeweils einen Tag einnahm, bestand aus drei Tragödien und einem Satyrspiel.

Mit der Verkündung des Siegers des tragischen Agons war der festliche Teil der Großen Dionysien offiziell vorbei.

Nach Abschluss des Festes fand noch eine Versammlung statt, bei der rückblickend der Ablauf der Großen Dionysien gebilligt und etwaige Klagen vorgebracht werden konnten.

### **14.3. *Dionysos Gott der Polis – ein politischer Gott?***

Die Großen Dionysien dokumentieren eine befremdliche Mischung aus imperialer Propaganda und politischer Selbstbefragung, aus politischer Affirmation und künstlerischer Subversion.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Foley, Helen P: Generic Boundaries in Late Fifth-Century Athens. In: Performance, Iconography, Reception. Studies in Honor of Olivier Taplin. [Hrsg.]: Martin Reverman und Peter Wilson. Oxford University Press, Oxford. 2008. S. 16.

<sup>239</sup> Gödde, Susanne: Die Polis auf der Bühne: Die Großen Dionysien im klassischen Athen. In: Schlesier, Renate/Schwarzmaier, Agnes [Hrsg.]: Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Katalog zur Gleichnamigen Ausstellung. Berlin, 2008. S. 103.

Verfolgt man die Geschichte der Großen Dionysien, wird eines klar: sie sind eine Fest- sowie Mythenkonstruktion. Und zwar mit dem selbstkonstruierten Mythos um und in der Polis von Athen. Diesem Fest kann man schwerlich einen primitiv-rituellen Charakter zuschreiben, wie das Beispielsweise Nietzsche tut. Dass dem Fest eher menschliches Kalkül als göttliche Weisung zugrunde liegt, mag dafür einen Anhaltspunkt bieten.

Die Polis zeigt ihre konzentrierte politische Macht und zu diesem Umstand gehört auch die Größe ihrer Tragödiendichter. Die Großen Dionysien können als Machtbeweis nach innen wie nach außen verstanden werden.

Dionysos, als Schirmherr dieser Festlichkeiten, muss in der Entwicklung der Großen Dionysien letztendlich eine politische Bedeutung zugekommen sein. Wie Bierl anhand der *Frösche* des Aristophanes zeigt, die nur knapp nach den *Bakchen* des Euripides aufgeführt wurden, besaß der Theatergott zumindest in der Endphase der griechischen Tragödie eine maßgebliche politische Bedeutung:

[...] er ist zum einen, besonders während seines Festes, ein eminent politischer Gott und zum anderen der Gott des Theaters, was zu zahlreichen 'metatheatralischen' Implikationen führt. Wenn ein Dichter am Ende der Blüte der Tragödie diese beiden Bereiche in so eindringlicher Weise betont, daß er darauf seine Komödienhandlung aufbaut, müssen sie im Verständnis der zuschauenden Bürger der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts als Selbstverständlichkeiten als gegenwärtig gewesen sein [...]<sup>240</sup>

Mit der Polis verändert sich ihr Gott und umgekehrt. Das Theater, und im speziellen die Figur des Dionysos innerhalb dieses Mediums, ist möglicherweise die Plattform des Diskurses dieser Veränderung.

Dass dem theatralen Dionysos gegen Ende des 5. Jahrhunderts eine Art paradigmatische Spiegelwirkung für den Zustand der Polis zugekommen ist, scheint vertretbar, es sollte jedoch keine reine Reduktion auf diese Interpretation vorgenommen werden.

Es muss darauf hingewiesen werden, dass in der griechischen Tragödie bekannte mythologische Stoffe verarbeitet wurden. Es kann davon ausgegangen werden, dass demnach die spezifische inhaltliche Auslegung des jeweiligen Mythenkomplexes auf der Tragödienbühne relevant war. Auch unter den drei großen Tragikern wurden einzelne Mythenstoffe mehrmals behandelt. „Die Stoffe nämlich und im Kern auch die Probleme sind in den Tragödien immer wieder dieselben, die Durchführung aber ist

---

<sup>240</sup> Bierl, 1991. S. 44.

immer wieder eine andere. [...] [D]er Mythos liefert bekannte Problemstellungen mit der Möglichkeit unbekannter Problementfaltungen und Problemlösungen.<sup>241</sup> Wie bekannt diese Mythenstoffe tatsächlich waren und wie sehr ihrer Behandlung deshalb Diskursfunktion zukam, bleibt unklar. Dass es sich bei den in der Tragödie verarbeiteten Stoffen um Mythenvarianten handelt, bestätigt auch Aristoteles. Die allgemeine Bekanntheit dieser Mythen findet sich in der *Poetik* nicht bestätigt. Was die Tragödie als Diskursplattform für ein aktuelles, kommentatorisches Mythenverständnis gegenüber einer allgemein bekannten Mythenversion entwertet:

Demzufolge muß man nicht unbedingt bestrebt sein, sich an die überlieferten Stoffe, auf denen die Tragödien beruhen, zu halten. Ein solches Bestreben wäre ja auch lächerlich, da das Bekannte nur wenigen bekannt ist und gleichwohl allen Vergnügen bereitet.<sup>242</sup>

Bevor den *Bakchen* und ihrem Inhalt eine Bedeutung außerhalb der Tragödie zugeschrieben werden kann, muss eine Auseinandersetzung mit dem Text und dessen Entstehung stattfinden.

---

<sup>241</sup> Latacz, 2003. S. 24.

<sup>242</sup> Aristoteles: *Poetik*. [Hrsg.]: Manfred Fuhrmann. Griechisch/Deutsch. Reclam, Stuttgart. S. 31. [1451b 25].

## 15. TEXT UND KONTEXT

### 15.1. *Autorenbiographie*

“It is no wonder,” I said (i.e., Socrates) said, “that tragedy appears to be an altogether wise thing and that Euripides is outstanding in it.” “Why so?” “Because among other things the uttered this profoundly intelligent phrase, that ‘tyrants are wise because they keep the company of the wise.’<sup>243</sup>

Auch Archelaos, der makedonische König, konnte sich wohl dieser Weisheit rühmen, als er Euripides zwischen den Jahren 407 v. Chr. oder 408 v. Chr. an seinem Hof aufnahm. Ob sich die Weisheit des Tyrannen in Euripides Stücke *Archelaos* wiederfand, kann heute nicht mehr beurteilt werden, denn es ist verloren.

Über das übrige Leben, des 484 oder 480 v. Chr.<sup>244</sup> in Salamis geborenen Euripides ist nicht viel bekannt, vermutlich auch weil er nie ein öffentliches Amt bekleidete und auch keinen Militärdienst leistete.<sup>245</sup> 455 v. Chr., in dem Jahr in dem Aischylos verstarb, führte er erstmals eine Tetralogie auf und erwuchs damit dem über zehn Jahre älteren Sophokles zum Konkurrenten. Euripides verkehrte bekanntermaßen in sophistischen Kreisen, stellte sogar sein eigenes Haus für Lesungen zur Verfügung.<sup>246</sup>

Der Sophist als solcher zog durch das Land, um seine Lehren und Fähigkeiten zu verbreiten, allerdings für eine oft nicht geringe finanzielle Entschädigung. Die Rhetorik, das gesprochene Wort und die Kunst seiner Verwendung, standen im Zentrum des Sophismus. Das gilt genauso für den Beruf des Dramatikers. Es ist nicht verwunderlich, dass sich Euripides mit Sophisten verkehrte, die dieses Interesse teilen. Das muss jedoch nicht automatisch bedeuten, dass Euripides auch die Überzeugungen der Sophisten teilte.

Nach Lesky ist ihm keinesfalls Schülerstatus gegenüber der geistigen Strömung zuzuweisen.

---

<sup>243</sup> Plato: Republic. 568a-b nach: Csapo, Erich/Slater, William J.: The Context of Ancient Drama. University of Michigan Press, Ann Arbor. 1995. S. 15.

<sup>244</sup> Vgl. Matthiesen, Kjeld: Euripides und sein Jahrhundert. Beck, München. 2004. S. 15.

<sup>245</sup> Vgl. Lesky, Albin: Geschichte der griechischen Literatur. 3. Auflage. Saur, München. 1999.

<sup>246</sup> Vgl. Matthiesen, 2004; Lesky, 1999.

Ihrem Einflusse [sic] freilich hat er sich weit geöffnet, ihre Probleme sind zu einem guten Teile auch die seinen, immer aber hat er sich die Eigenständigkeit seines Denkens bewahrt nicht selten Kritik geäußert, so daß wir nicht von einem Schülerverhältnis zur Sophistik, wohl aber von einem unausgesetzten leidenschaftlichen Ringen mit ihr zu sprechen haben.<sup>247</sup>

Eines der Probleme, die Euripides mit den Sophisten teilte, war teilweise auch die Feindseligkeit, mit der das athenische Volk den Sophisten gegenüberstand. Denn die Wortgewandtheit der Sophisten machte auch vor der Diskussion der Götter und der Frage ihrer Existenz nicht halt. Das politische Klima in Athen war in den letzten Kriegsjahren vor allem für diejenigen prekär, die „im Verdacht stand[en], die Götter der Stadt nicht so zu verehren, wie es sich gehörte [...]“.<sup>248</sup> Das erklärt auch, warum viele Sophisten bereits vor dem Jahrhundertwechsel auf Grund von Asebieklagen ins Exil flüchteten. Asebie, Frevel gegenüber den Göttern, war in Athen ein Verbrechen, das den Tod verdiente. Dass der Tragödiendichter nicht ohne Grund nach Makedonien ging, lässt sich vielleicht am Schicksal der Sokrates illustrieren. Sokrates ist nicht den Sophisten zuzuordnen, auch wenn Nietzsche ihn mit diesen in einen rezeptiven Topf wirft. Der Philosoph, wurde 399 v. Chr., nur sechs Jahre nach Euripides Tod, zum Schierlingsbecher verurteilt und zwar auf Grund eines Asebievorwurfs.

## 15.2. *Textbiographie*

### 15.2.1. *Aufführung*

Es wurde bereits erwähnt, dass die *Bakchen* posthum und zwar durch den Sohn oder Neffen des Euripides inszeniert wurden. Euripides verstarb 406 v. Chr. im makedonischen Exil. Der peloponnesische Krieg endete im Jahr 404 v. Chr. mit der Niederlage Athens. Die *Bakchen* kamen demnach entweder kurz vor oder nach Kriegsende zur Aufführung und verschafften Euripides einen posthumen Sieg im Tragödienagon.

Rein theoretisch wäre eine Aufführungskombination der letzten euripideischen Tetralogie zusammen mit den *Fröschen* des Aristophanes möglich. Dionysos fungiert in

---

<sup>247</sup> Lesky, 1999. S. 409.

<sup>248</sup> Matthiesen, Kjeld: Euripides und sein Jahrhundert. Beck, München. 2004. S. 17.

den *Bakchen* wie in den *Fröschen* als zentrale Figur. Ein komischer und ein tragischer Dionysos innerhalb eines Agons hätten eine besondere Bedeutungsdichte ergeben. Ob diese Kombination der Stücke der Fall war, kann aus heutiger Perspektive nicht mehr rekonstruiert werden, es ist jedoch als Möglichkeit zu betrachten.

### 15.2.2. Überlieferung

The 'riddle of the *Bacchae*' lies not where perverse ingenuity once sought it but in the very fact of the play's preservation.<sup>249</sup>

Der Text der *Bakchen* ist in mehreren Handschriften überliefert. Die Erläuterung der verschiedenen Abschriften und ihrer Verwendung ist für eine Wiedergabe zu langwierig und verwirrend. Das Ende der *Bakchen* ist nur in einer einzigen Handschrift erhalten und in dieser fehlen Teile der Schlusszene.<sup>250</sup> Einige dieser Verse aus dieser Szene sind im *Christus Patiens*, einem byzantinischen Stück, das die Leidensgeschichte Christi nacherzählt, erhalten.

Dieses Stücke ist in der Art eines ‚Cento‘, eines Flickenteppichs, fast ganz aus Tragödienzitaten zusammengesetzt. Der Dichter oder besser Kompositeur des Stückes hat vor allem die „Bakchen“ intensiv genutzt [...]<sup>251</sup>

Es ist nicht klar, welche Veränderungen durch den Zitatsammler vorgenommen wurden. Oskar Werner (1968) füllt in seiner Übersetzung der *Bakchen* die Lücken mit eigenen Worten und stellt sogar die originale Versanordnung kurz vor den Auslassungen um.<sup>252</sup> Richard Seaford (1996) lässt in seiner Übersetzung die Textlücken klaffen und stellt die jeweiligen Auszüge des *Christus Patiens* an das Ende des Stückes, jedoch nur in griechischer Sprache.

Was mit besonderer Vorsicht betrachtet werden muss, ist die letzte Regieanweisung, die das Stück angeblich enthalten soll.

(*Dionysos erscheint in göttlicher Gestalt über dem Palast.*)<sup>253</sup>

---

<sup>249</sup> Zunz, G.: An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides. Cambridge University Press, London/New York. 1965. S. 110.

<sup>250</sup> Vgl. Mathiessen, 2002. S. 246.

<sup>251</sup> Ebenda.

<sup>252</sup> Vgl. Euripides: *Bakchen*. 1968.

<sup>253</sup> Euripides: *Die Bakchen*, 1968. S. 52.

Dieser Textteil ist als reine Fiktion des Übersetzers zu betrachten, der kurzzeitig die Rolle des Autors übernimmt. Dieser Einschub widerspricht der visuellen Dramaturgie des Stückes. Der Schauspieler müsste Maske und Kostüm wechseln, wenn sich die göttliche Gestalt von der Verkleidung des Dionysos als Sterblicher unterscheiden soll.

*(appearing above the house)*<sup>254</sup>

Seaford reduziert die Aussage auf ein ledigliches Erscheinen des Gottes mit einer örtlichen Spezifikation. Diese Aussage bezieht sich zwar nicht auf das Aussehen des Gottes, aber auf die Art seiner letzten Epiphanie im Stück. Es war offenbar eine übliche Theaterkonvention Götter dem eigentlichen Spielort der *orchestra* erscheinen zu lassen. Entweder auf dem Dach der *Skene*<sup>255</sup> oder mithilfe der *Mechane*<sup>256</sup>, einem Hebekran. Andererseits war Euripides für seine ungewöhnlichen Gottesdarstellungen bekannt. Ob diese Abweichung in der textlichen Darstellung auch auf die formale Inszenierung des Stückes niedergeschlagen hat, lässt sich nicht rekonstruieren.

Es ist unwahrscheinlich, dass der originale Text überhaupt Regieanweisungen enthielt.

Most Greeks of the 5th and 4th c. B.C. became acquainted with drama through oral tradition and performance. [...] Reading was a costly and difficult art. Ancient papyrus books were cumbersome continuous rolls, without word separation of punctuation, with lines of verse all strung together like prose, with speakers often unidentified, with changes of speakers often unmarked, and without stage directions.<sup>257</sup>

Rückwirkend eingefügten Regieanweisungen hinsichtlich einer Interpretation der *Bakchen* zu trauen, scheint nicht angebracht. Regieanweisung oder nicht, es ist immer noch nicht klar in welcher Form, in welcher seiner Gestalten, Dionysos im Epilog erscheint. Da sich das Stück mit Sichtweisen, Illusion und Verkleidung auseinandersetzt, ist es mit einem simplen Einfügen der „wahren“ Gestalt des Dionysos nicht getan.

---

<sup>254</sup> Euripides: *Bacchae*. 1996. S. 139.

<sup>255</sup> Vgl. Pickard-Cambridge, Arthur W.: *The Theater of Dionysus in Athens*. Clarendon Press, Oxford. 1946.

<sup>256</sup> Vgl. Blume S. 71.

<sup>257</sup> Csapo, 1995. S. 2.

### 15.3. *Dokumentation, Fiktion und Kommentar – ein theatraler Dionysos*

All narrative involves selection, and all selection involves judgement of what is important.<sup>258</sup>

Es stellt sich die Frage, in welcher der angegebenen Sparten die *Bakchen* rezeptiv einzuordnen sind.

In dieser Arbeit werden die *Bakchen* zu aller erst als Tragödie verstanden. Als dramatisches Werk innerhalb einer theatralen Praxis. Natürlich ist nicht auszuschließen, dass die *Bakchen* über sich selbst hinaus etwas bedeuten. Es ist sogar anzunehmen, dass dies der Fall ist. Aber bevor extrinsische Deutungsversuche von außen nach innen oder umgekehrt stattfinden, müssen die *Bakchen* als Theaterstück verstanden werden. Denn auch nur als theatrales Werk gibt es genügend über die *Bakchen* zu sagen.

Ebenso ist das Stück das wichtigste überlieferte Zeugnis für die Praktiken des dionysischen Kultes. Es steht außer Frage, dass die *Bakchen* in dieser Hinsicht eine wichtige Quelle darstellen.

*Bacchae* dramatises the „aetiological myth“ of the cult, the myth that explains the foundation and the practises of the cult.<sup>259</sup>

Die *Bakchen* sind, wie Seaford so richtig bemerkt, eine *Dramatisierung* und keine Erklärung oder Dokumentation der dionysischen Riten und ihrer Entstehung. In dieser Hinsicht können die *Bakchen* nur als indirekte Informationsquelle dienen. Sie sind und bleiben zu allererst ein dramatisches Werk. Diese Darstellungsform unterliegt genauso einer Abstraktion und Ästhetisierung, wie die bereits besprochene Kunst der Vasenmalerei.

Die Zaubereien des Gottes erfahren, wenn sie auf die Bühne versetzt werden, eine Verwandlung: sie passen sich den Verfahren dramatischer Gestaltung an [...]<sup>260</sup>

Was Vernant mit der lyrischen Sprache der französischen Wissenschaft ausdrückt, bedeutet schlicht und einfach eines: der Dionysos der *Bakchen* ist ein dramatisierter

---

<sup>258</sup> Seaford, 2004. S. 27.

<sup>259</sup> Seaford, 2004. S. 33.

<sup>260</sup> Vernant, Jean-Pierre: Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike. Klaus Wagenbach, Berlin. 1996. S. 98.

oder ein theatraler Dionysos. Auch der Theater- und Maskengott selbst durchläuft eine Veränderung in der Darstellung, wenn er den theatralen Raum betritt. Allein der Umstand, dass Dionysos in den *Bakchen* den durch ihn als Theatergott markierten Raum betritt, spricht für das Verständnis des Stückes als Metatragödie.

Das Stück wird immer wieder als paradigmatischer Bedeutungsträger angeführt.

Die *Bakchen* sind nicht als Paradigma oder als Projektionsfläche für Paradigmen gegenüber extrinsischen Faktoren des Stückes zu verstehen. Für unzählige dieser Faktoren werden die *Bakchen* als Kronzeuge in den Zeugenstand der Wissenschaft berufen.

Zur religiösen Orientierung des Euripides: Zuerst als Palinode des Dichters, dann als Warnung vor religiösem Fanatismus und in jüngster Zeit als Glorifizierung des archaisch-religiösen in unserer, scheinbar absolut säkularisierten Welt. Die Frage nach der Entstehung und der Natur der Tragödie soll mit den *Bakchen* beantwortet werden, genauso wie die Frage nach dem zeitaktuellen politischen Klimas im antiken Griechenland.

Religiöse Verehrung, Warnung vor Religion, Auskunft über Religion, Historischer Zeitzeuge, Zeithistorischer Kommentar, politische Prophezeiung. All das müssen die *Bakchen* offenbar leisten.

No two scholars agree on the meaning of the play, let alone on the intention of its author. [...] In the absence of such an agreement, the field is wide open for every man to make his own Euripides – the rationalist, the irrationalist, the political dramatist, the philosopher, the feminist, the radical, the reactionary or the mere bungler.<sup>261</sup>

Natürlich können die *Bakchen* all das sein und bedeuten. Es muss keine Reduktion auf *eine* Erklärung stattfinden, die das gesamte Umfeld dieser Tragödie kontextualisiert. Ein exklusiver Versuch der Bedeutungserklärung wird oft mit einem exkludierenden Versuch verwechselt. Und jeder, der einen Beweis sucht, wird ihn auch finden, denn es ist nicht nur der Weg das Ziel, sondern das Ziel wird auch vom Weg bestimmt, durch den es erreicht wird.

Jeder Suchende wird in den *Bakchen* gerade die Bedeutung finden, die er braucht, und dieser Umstand scheint die eigentliche große Qualität des Stückes zu sein.

---

<sup>261</sup> Versnel, H. S.: *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism.* Brill, Leiden/New York u.a. 1990. S. 96.

In der Folge wird der Versuch unternommen die *Bakchen* primär als Theaterstück zu verstehen, das zunächst nichts über sich selbst hinaus bedeutet.

Aber natürlich werde auch ich mich nicht dem Ziel des in dieser Arbeit gegangenen Weges enthalten und die Interpretation des Stückes wagen. Bei dieser Interpretation wird besonderes Augenmerk auf den visuellen Aspekten des Stückes liegen.

Die zugehörige Denk- und Sichtweise in Form des *prósopon* wurde bereits ausführlich besprochen. Über dieses Verständnis des Sehens werden die *Bakchen* als Stück interpretiert. Die Brücke zur Interpretation des Stückes wird die Maske, als Teil der antiken Theaterpraxis, schlagen. Die griechische Theatermaske liefert auch die einfache Maske in den *Bakchen* des Euripides, in deren Interpretationsverlauf eine Verdreifachung der Selben stattfinden wird.

[...] mitunter hat Euripides seine Gedanken in einer Weise vorgetragen, die den Rahmen der Stücke sprengt, aber er ist deshalb um nichts weniger einer der größten und wirkungssichersten Dramatiker die für die Bühne geschrieben haben.<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> Lesky, 1999. S. 457.

## 16. THEATERMASKE – DAS THEATRALE *PRÒSOPON*

Any appreciation of the theatre of Greek tragedy which aims to be both historically reliable and imaginatively lively needs to be informed by appropriate sources of visual meaning and detail. There is no more delicate component in this entire process than our understanding of the original fact of masked performance.<sup>263</sup>

Bei der Auseinandersetzung mit der Theatermaske der griechischen Antike kann es sich wiederum nur um eine Indizienbeweisführung handeln. Da die Masken aus verderblichen Materialien stammten, bleibt nur die Methode des Rückschlusses von indirekten Quellen auf das eigentliche Ding. Dieser Weg wird auf zwei Arten gegangen: die Quellen aus denen sich Materialität, Funktion und Bedeutung der Theatermaske rekonstruieren lassen sind einerseits visuell-ästhetisch und andererseits schriftlich-theoretisch. In beiden Fällen muss eine gewisse Form der Abstraktion angenommen werden. Die hauptsächliche visuelle Quelle für das Aussehen und den Gebrauch der Theatermaske ist auf antiken Vasen zu finden. Da diese Kunstform eine eigene indigene Ästhetik verfolgt, muss eine gewisse visuell-ästhetische Abstraktion angenommen werden. Als schriftlich-theoretische Quelle wird hauptsächlich Aristoteles dienen. Auf Grund des teleologischen Weltbildes des Autors müssen seine Texte hinsichtlich ihres *Erklärungsbedürfnisses* nicht als rein dokumentarische sondern eher als genealogisch-mythologisch Quelle verstanden werden. Da bereits Aristoteles' Texte herangezogen werden, wird der Maskenkatalog des Pollux nicht behandelt. Dies mag als grobe Auslassung erscheinen, dient jedoch ultimativ einem unbefangeneren Zugang zur griechischen Theatermaske. Eine kategorische Katalogisierung von Maskentypen aus dem 2. Jhdt. n. Chr. bietet keinen Hinweis darauf, wie diese Masken tatsächlich in der alten Tragödie gesehen wurden. Zudem bietet Aristoteles (384 v. Chr.-322 v. Chr.) die zeitlich nähere Quelle zur theatralen Praxis am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr., in der die *Bakchen* des Euripides zur Aufführung kamen.

---

<sup>263</sup> Halliwell, Stephen: The Function & Aesthetics of the Greek Tragic Mask. In: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie. [Hrsg.]: Bernhard Zimmermann u.a. M&P, Stuttgart. 1993. S. 196.

## 16.1. *Forschungsstand*

Die spärliche Quellenlage bedeutet kein Hindernis für eine weitläufige Forschungsliteratur zur antiken Theatermaske, eher das Gegenteil ist der Fall. Auseinandersetzungen behandeln selten die Maske im Eigentlichen, sondern versuchen über die Maske die Tragödie in einem rituellen, respektive theatralen, Bedeutungsraum einzuordnen. Die Maske fungiert ebenso aus dieser Position als Agens, allerdings eher im Sinne eines materiellen Pfandes der religiös-rituellen Interpretation der griechischen Tragödie. Anders gesagt, die griechische Theatermaske muss genauso als Paradigma für die Natur der Tragödie herhalten, wie die *Bakchen* als Paradigma für die Natur des Dionysos herhalten müssen. Die Beleuchtung des Themas wird, wie bereits erwähnt, hauptsächlich auf Weihe (2004) und Wiles (2007), mit Halliwells (1993) Text als willkommenem Orientierungspunkt, stattfinden.

## 16.2. *Ästhetisierung und Theoretisierung – Vasenbilder und Schriften*

Whatever masks might once have been, they had come to be perceived as something purely theatrical.<sup>264</sup>

### 16.2.1. *Ästhetisierung*

Vasenbilder haben bereits für die Illustration der Ikonographie des Dionysos als Beweisstücke fungiert. Für die Theatermaske werden sie denselben Dienst leisten und es wird sich zeigen, dass sich im Schirmherrschaftsbereich des Dionysos, auf dem Theater und seiner Darstellung, das Prinzip des *prósopon* fortsetzen wird. Die beiden Bereiche sind eng aneinander geknüpft und weisen darstellerische Ähnlichkeiten auf. Trotzdem kann die Theatermaske mit der dionysischen Kultmaske nicht über einen interpretatorischen Kamm geschert werden. Zusammen mit dem Phänomen des Theaters wird der Theatermaske ein indigen dionysischer Charakter diagnostiziert, der wiederum für die Ritualität des Gesamt ereignisses bürgen soll.

---

<sup>264</sup> Halliwell, 1993 S. 199.

At the very least, I suggest, the case for seeing a significant link between tragic masks and Dionysus is in need of substantial renovation, and certainly does not merit the status of automatic presumption which it has acquired in modern times.<sup>265</sup>

Es ist nicht zu leugnen, dass auch die Theatermaske in einer sehr engen Verbindung zu Dionysos steht, da die Maske eine Inkarnation des Gottes darstellt. Auch die Ikonographien von Theater und Kultmaske nehmen sich ähnlich aus, müssen aber nicht unbedingt für einen rituellen Status der Theatermaske bürgen. In der Auseinandersetzung mit Aristoteles wird sich zeigen, dass Theatermasken nicht unbedingt ein dionysisch-ritueller, sondern vor allem ein theatraler Status zukam. Die theatrale Maske muss erst einer Funktion zugeführt werden, während die dionysische Maske ihre Funktion bereits in der Existenz ihrer Inkarnation erfüllt.

[...] we find either that ritual or cultic status is explicitly marked within the terms of the image, or that the mask is shown as a self sufficient icon of the god; but what we never find is the portrayal of a Dionysac mask as a mere object or implement waiting to be used.<sup>266</sup>

Was die theatrale Maske mit der kultisch-dionysischen Maske auf jeden Fall verbindet ist ihre Ikonographie und damit ihre Sichtweise. Es ist wiederum das angewandte Prinzip des *prósopon* in den Darstellungen der antiken Theatermasken zu verorten. Wie bereits im Kapitel zum *prósopon* erwähnt, dient die Theatermaske dem Schauspieler für die Zeit der Aufführung nicht materiell aber doch ideell als Gesicht. Diese gedanklich-begriffliche Gleichsetzung von Maske und Gesicht findet auf antiken Vasendarstellungen ihre bildlich-ikonographische Fortsetzung.

16.2.2. „we never see actors acting.“<sup>267</sup>

Wiles schneidet im obigen Zitat das semiotische Problem der Unterscheidung des Schauspielers von seiner Figur an, die in der Theatertheorie des maskenlosen Theaters jahrhundertlang Beschäftigung finden wird.

Innerhalb der Beschäftigung mit der göttlichen Ikonographie des Dionysos wurde bereits die Darstellungskonvention des „melting“ erwähnt.

---

<sup>265</sup> Ebenda.

<sup>266</sup> Halliwell, 1993. S. 202.

<sup>267</sup> Wiles, 2007. S.15

We have nothing, therefore, that can in modern terms be regarded as a documentary record of classical tragedy in performance. [...] The lack of any representation of performance is striking, whether we explain it as a tribute to the power of the theatrical imagination, as a religious taboo, or as an example of how cultures differ in their ways of 'seeing'.<sup>268</sup>

In dieser Arbeit wird für das letzte Argument der Aufzählung plädiert. Darstellungen von Schauspielern lassen sich durchaus finden. Diese werden manchmal mit, manchmal ohne Kostümierung aber immer mit einer Maske in der Hand dargestellt. Einen maskierten Schauspieler nicht als die Figur, die er verkörpert, darzustellen, wäre mit dem Gedankenprinzip des *prósopon* schlichtweg unlogisch. Eine Bedeutungsinterpretation muss nicht bis hin zu einer dionysischen Verwandlung im theatralen Ritual fortgeführt werden.

### 16.2.3. Aristoteles – „Masken [...]und was dergleichen mehr ist.“<sup>269</sup>

Aristotle is merely theorizing<sup>270</sup>

Die Poetik des Aristoteles gilt als die Informationsquelle bezüglich des antiken Theaterwesens. Was natürlich auch daran liegt das die Poetik fast der einzige erhaltene Text zum Thema der theatralen Praxis der Antike ist. Und doch war Aristoteles selbst kein Zeitzeuge der klassischen griechischen Tragödie. Die Entstehung der griechischen Tragödie wird zu Beginn des 6. Jahrhunderts angesetzt und das Ende ihrer klassischen Form mit der Niederlage Griechenlands im peloponnesischen Krieg 404 v. Chr. Aristoteles wird allerdings erst 384 v. Chr. geboren. Der Philosoph schreibt aus über zweihundertjähriger Entfernung über die Entstehung der Tragödie und über deren Endphase noch immer aus sechzig Jahren Entfernung. Da Aristoteles eine der wenigen erhaltenen Quellen darstellt, wird seinen Texten natürlich ein besonderer Status verliehen, der ihnen nicht immer zusteht. Aristoteles ist als absolut authentisch zu bewerten, nur nicht als dokumentarisch, was nicht verwechselt werden sollte.

Durch die Unvergleichbarkeit und Einzigartigkeit der Quelle besitzt sie aus der zeitaktuellen Position einen speziellen rezeptiven Status innerhalb des Wissenschaftsdiskurses. Dieser Status ist aus dem antiken Denken heraus nicht zu

---

<sup>268</sup> Wiles, 2007. S. 15f

<sup>269</sup> Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch [Hrsg.]: Manfred Fuhrmann. Reclam, Stuttgart. 2008. S. 17

<sup>270</sup> Pickard-Cambridge nach Scullion, Scott: 'Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual. In: The Classical Quarterly, Nr. 1, Cambridge University Press, Cambridge. 2002. S. 104.

rechtfertigen. Die Poetik ist nur ein Text von vielen. Der Status der totalen Glaubwürdigkeit muss den antiken Texten aberkannt werden. Die Unschuldsvermutung muss einem prinzipiellen Misstrauensantrag weichen und zwar unabhängig von einer inhaltlichen Übereinstimmung mit einer zeitaktuellen wissenschaftlichen Strömung.

#### 16.2.4. Randnotiz: *Persona*

Das lateinische Wort für Maske lautet *persona*. In der Ableitung aus dem lateinischen Verb *personare* (hindurchtönen) wurden so die Theatermasken der Antike auf eine Funktion als Schalltrichter reduziert. Diese Scheinetymologie „[...] stammt allerdings schon aus der Antike. Sie gründet sich auf einer Passage von Aulus Gellius, der das Werk eines früheren Autors zitiert, *De origine vocabularum*, von Gavius Bassus.“<sup>271</sup> Diese kurze Randnotiz soll lediglich aufzeigen, dass auch Quellen aus der Antike, nicht von vornherein als glaubwürdig eingestuft werden können. Auch Aristoteles, der in seinen Werken eindeutig eine teleologische Agenda verfolgt, kann nicht als kritisch-dokumentarische Quelle verstanden werden.

Aristoteles erwähnt die Maske in seiner *Poetik* nur rudimentär. Im Zusammenhang mit der Tragödie, im Gegensatz zur Komödie, sogar nur indirekt. Zur Komödie heißt es bei Aristoteles:

Wer die Masken oder die Prologe oder die Zahl der Schauspieler, und was dergleichen mehr ist, aufgebracht hat, ist unbekannt.<sup>272</sup>

Diese wenigen Zeilen zur Theatermaske haben eine umfassende Interpretation erfahren. Halliwell sieht in dieser Aussage den Beweis dafür, dass diese Umstände im Falle der Tragödie bekannt waren.<sup>273</sup>

Einige Zeilen darüber heißt es zur Tragödie, im Vergleich zur Komödie:

Die Veränderungen der Tragödie, und durch wen sie bewirkt wurden, sind wohlbekannt.<sup>274</sup>

---

<sup>271</sup> Weihe, 2004. S. 28.

<sup>272</sup> Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch [Hrsg.]: Manfred Fuhrmann. Reclam, Stuttgart. 2008. S. 17.

<sup>273</sup> vgl. Halliwell, 1993. S. 199.

<sup>274</sup> Ebenda.

Und doch nennt Aristoteles in seinem Text keine Namen. Dieses Fehlen einer konkreten Beweislage muss aber nicht allzu sehr stören, denn Namen sind austauschbar. Aristoteles kann darüber befragt werden, wie die Maske als Einzelteil im Gesamtphänomen der antiken Tragödie einzuordnen ist. Aus dem obigen Zitat lässt sich der deduktive Schluss ziehen, dass die Maske lediglich Teil einer Aufzählung von Dingen ist, die die theatrale Praxis der griechischen Antike konstituieren.

Die Maske muss zunächst nicht mehr bedeuten als die Definition eines anderen Zeichenraumes, eines theatralen Raumes. Hier fungiert die Maske wiederum als Agens, ohne jedoch sofort mit einer ideellen oder religiösen Bedeutung besetzt zu werden. Die Maske als Objekt ist zuerst als Kommunikationsmittel zu verstehen, als Zeichen, als Signifikant innerhalb eines bestimmten Systems von Bedeutungen. Eine rezeptive Orientierungshilfe für das Zeichensystem Theater und somit ein Teil des ästhetischen Kanons der theatralen Praxis der Antike. Die Maske muss nicht mehr sein als sie ist. „[...] no more, and no less, than a visible token for the defining dramatic process of *pretense*.“<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> Halliwell, Stephen: The Function & Aesthetic of the Greek Tragic Mask. In: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie. S. 201.

## 17. DEUS LUDENS – DIE *BAKCHEN* ALS METADRAMA

Seit langem sind die philologischen Wissenschaften ihres krypto-theologischen Buchstabendienstes müde geworden. Immer schwerer fällt es den Interpreten, an irgendwelche Missionen zu glauben und ihre Kommentare zu den Klassikern im Namen des zeitlosen Sinns zu verfassen. Statt in irgendwelchen feierlichen Tiefen nach dem wahren Sinn der Überlieferung zu graben, ziehen sie sich mehr und mehr in eine methodologisch raffinierte Gleichgültigkeit gegen alle tradierten Sinnansprüche zurück. Da liegt ein Text, und hier sind wir. Als kühle Barbaren stehen wir vor einer klassischen Fundsache, gleichgültig bis ins Mark, und drehen sie ratlos in den Händen. Ob sie noch zu etwas taugt? Von einem apriorischen Glauben an die Lebensbedeutsamkeit der eminenten Texte kann jedenfalls keine Rede mehr sein. Wenn es hochkommt will sich ein ambitioniertes Ich am Material emporüben, oder ein aktuelles Interesse holt sich aus den historischen Quellen hier und dort ein nützliches Zitat. Doch nun erst setzt das Drama ein.<sup>276</sup>

Nachdem nun alle Puzzleteile, die für diese Arbeit nötig sind, aus dem historischen Fundus der griechischen Antike zusammengetragen sind, kann eine Interpretation der *Bakchen* stattfinden. Es wird sich zeigen welches Bild der *Bakchen* sich aus der Zusammensetzung gerade dieser Teile, auf gerade diese Art und Weise, ergibt. Die Wissenschaft kann in Bezug auf die Antike nicht mehr leisten, als Möglichkeitsbilder aus der erhaltenen Information zusammenzusetzen. Die Autorin hofft, dass sich das in dieser Arbeit präsentierte Bild zu mehr als der Summe seiner Teile fügt.

Das kontextuelle Umfeld von politischer Situation, religiöser sowie theatraler Praxis und das antike Maskenverständnis, müssen dabei nach dem aristotelischen Vorbild eines „und was dergleichen mehr ist“<sup>277</sup> behandelt werden.

Im Zentrum der Auseinandersetzung steht der Text der *Bakchen* (verstanden in einem strukturalistischen Sinn). Es bedarf eines Zugangs zum Artefakt des überlieferten Textes der *Bakchen*. Denn wie die Maske wird der theatrale Text erst in seiner Funktion als Teil einer theatralen Praxis wirklich zum Bedeutungsträger. Das Artefakt des niedergeschriebenen Textes ist ein kleiner Teil des untranskribierbaren historischen Phänomens, das die Aufführung der *Bakchen* darstellt.

The aim should be to investigate a network of relationships within which artefacts themselves require agency.<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> Sloterdijk, 1986. S. 14.

<sup>277</sup> Aristoteles: Poetik. 2008. S. 17

<sup>278</sup> Wiles, 2007. S. 5.

In dieser Arbeit wurde versucht ein solches Netzwerk aufzubauen, als dessen Leitfaden die Maske, die als Objekt wie als Idee fungiert. Mit diesem Leitfaden als Markierung erhält der Forschungsweg dieser Arbeit eine unleugbare Prägung, die das Forschungsergebnis beeinflussen wird. Die Maske, im Sinne des *prósopon* stellt die Einheit des Unterschiedenen für diese Arbeit her.

Das *prósopon* begrenzt das Thema genauso, wie es alle besprochenen Themenbereiche vereint. Mit der Begrenzung der Maske werden die *Bakchen* als gedankliche Geographie in Form eines Metadramas abgeschritten. Als Hauptvertreter dieser Interpretationsweise des Textes sind Segal (1982), Foley (1985) und Bierl (1991) zu nennen.

Es gibt kein anders Mittel, zum Verständnis des Gottes mit der Maske zu gelangen, als seinerseits in sein Spiel einzutreten;<sup>279</sup>

---

<sup>279</sup> Vernant, 1996. S. 97.

## 18. DIE VERDOPPLUNG DER MASKE

### 18.1. „*I am come*“<sup>280</sup> – *Das Fundament des Prologs*

Der Götterprolog ist kein unübliches Stilmittel auf der antiken Tragödienbühne. Euripides setzt in mehreren seiner Stücke Götterprolog wie –epilog als dramaturgischen Rahmen ein. Aber in allen anderen erhaltenen Stücken verlassen die Götter nach dem Prolog das Geschehen auf der Bühne. Nur in den *Bakchen* bleibt ein Gott auf der Bühne. Es muss darauf hingewiesen werden:

[...] daß die *Bakchen* gerade in diesem Punkt eine Ausnahmeerscheinung im Corpus aller überlieferten Dramen der attischen Tragödie darstellen und der Auftritt des Gottes innerhalb der eigentlichen Handlung als ungewöhnliches Ereignis empfunden werden mußte, da Euripides damit die seit ungefähr einem halben Jahrhundert bestehende Konvention durchbrach, Göttern nur mehr im Prolog oder am Ende der Exodos agieren zu lassen.<sup>281</sup>

Diese ungewöhnliche Natur des Aufbaus der *Bakchen*, hat immense Auswirkungen auf die Rezeption der *Bakchen* und erhält im Prolog sein dramaturgisches Fundament. Der Verbleib des Gottes auf der Bühne muss erst durch einen dramaturgischen Kniff ermöglicht werden.

Im Prolog wird mehrfach auf Verkleidung oder Maskierung des Dionysos hingewiesen. Dionysos, als Gott der Maske, die auch seine kultische Ikonographie darstellt, betritt den theatralen Raum der Tragödie. Ein Raum, in dem Masken ebenfalls eine spezifische Bedeutung und Funktion besitzen. Hier reiben sich kultische und theatrale Maskenikonographie aneinander. Wie können diese beiden Maskenformen im selben Bedeutungsraum existieren ohne sich gegenseitig zu negieren?

Die Maske wird verdoppelt. Der Maskengott maskiert sich.

And having changed my form from god to mortal. [...] For these reasons I have aquired mortal shape and changed my form to the nature of a man.<sup>282</sup>

---

<sup>280</sup> Euripides: *Bacchae*. 1996. S. 69. [1]

<sup>281</sup> Bierl, 1991. S. 181.

<sup>282</sup> Euripides: *Bacchae*. 1996. S. 69. [4;53-54]

Dionysos tritt für die Rezeption des Stückes notwendigerweise in Verkleidung auf. Die Maske des Dionysos wirft ihren Objektstatus auf die restlichen Theatermasken, die sie damit aus ihrem theatralen Gesichtsstatus reißt. Gleichzeitig nehmen die theatralen Masken die kultische Maske des Dionysos in ihren Funktionsraum mit auf. Diese Zusammenführung wird nur durch die doppelte Maskierung des Dionysos ermöglicht. Zwei funktionale Ebenen der Maske in der griechischen Antike werden im Funktionsraum des Theaters vereint. Eine Maske signalisiert und konstituiert einen speziellen Zeichen- und Bedeutungsraum. Die theatrale Natur der Tragödie ist durch ihren Aufführungsrahmen der Städtischen Dionysien mit einem latent-kultischen Bedeutungsfundament unterlegt. Die doppelte, sprich theatrale Maskierung des Dionysos auf der Tragödienbühne deckt sich mit dieser Bedeutungsschichtung. Die theatrale Maske des Dionysos impliziert ständig die kultische Ikonographie des Gottes, die den *Bakchen*, wie dem antiken Theater überhaupt, als Bedeutungsträger und -produzent vorsteht.

Mit der expliziten Thematisierung des Aktes der Maskierung durch den Maskengott und Theatergott auf dem Maskentheater der griechischen Antike, können die *Bakchen* nur als Metadrama verstanden werden.

Euripides thematisiert in einem Metadiskurs Dinge und Phänomene durch ihre eigene Natur, auf der Diskursplattform der antiken Tragödie. Dionysos und sein Kult dienen ihm dabei als formales und inhaltliches Vehikel. Er untersucht die Natur des Theaters auf ihrem eigenen Terrain, mit Dionysos als absolut handlungsfähiger Personifikation. Euripides behandelt in den *Bakchen* Theater durch Theatralität, Ritual durch Ritualität und Maske durch Maskierung. In der Figur des Dionysos vereinen sich alle diese Bedeutungsstränge.

## **18.2. *Das Bild des deus ludens***

Die mehrfache Wiederholung des Hinweises auf Dionysos' Verkleidung ist kein Zufall. Die Redundanz der Thematisierung der doppelten Maskierung des Dionysos liefert einen Hinweis darauf, dass in den *Bakchen* auf der rezeptiven Ebene tatsächlich etwas Ungewöhnliches geschieht. Eine Darstellungskonvention hinsichtlich der Erzähltechnik

der Tragödie wird durchbrochen. Der Gott bleibt auf der Bühne. Er wird an der Handlung teilnehmen und diese nicht nur aus einer post/prä-Perspektive kommentieren. Darauf muss der Zuschauer entsprechend vorbereitet werden und durch die dreifache Wiederholung im Prolog kann diese fundamentale Information für die Rezeption auch noch bis in die letzten Reihen den *teatron* vordringen.

But Dion[ysus] differs from [...] the other gods familiar to [Euripides'] audiences in that he will not vanish from the action when his sinister message has been delivered, but will mingle unrecognized, *in human form*, with the actors in the human drama. This point must be 'put across' to every member of the audience: hence it is made not once but three times.<sup>283</sup>

Der Gott bleibt auf der Bühne. Der Verbleib des Dionysos als Handlungsträger im dramatischen Geschehen wird ermöglicht durch die Verdopplung des *prósopon*, sowie die Verdopplung der Maske im Prolog überhaupt die Rezeption der *Bakchen* als Metadrama ermöglicht und erzwingt.

Wie bereits im Zusammenhang mit den Bildzeugnissen des Gottes in Form von Vasen besprochen, ist die theatrale Gestalt des Dionysos eine spezielle. In den *Bakchen* ist man mit dem speziell-theatralen *prósopon* des Theatergottes konfrontiert.

Die Notwendigkeit der Klärung der Rezeptionsbedingungen im Prolog des Stückes wird noch klarer, wenn man sich vor Augen hält, *wer* den Prolog spricht. Dionysos als kultischer Gott, als Maskengott auf dem Maskentheater, der auch noch Schutzpatron desselben ist. All diese Implikationen und bestimmt auch Assoziationen auf Seiten des athenischen Publikums lösen sich durch die explizit-theatrale Natur des Dionysos als Figur in den *Bakchen* auf. Euripides findet einen geschickten Weg alle Bedeutungsebenen des Gottes zu vereinen ohne Beschneidungen vorzunehmen. Indem Euripides Dionysos zu einer theatralen Figur macht und diese doppelt maskiert, wird der explizite theatrale Gott von seinem kultischem Bedeutungsnetzwerk implizit unterlegt.

As any Athenian would have known, the beardless figure on the vases is a mortal disguised as a god disguised as an adolescent.<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> Dodds, E.R.: *The Greeks and the Irrational*. University of California Press, Berkley/Los Angeles. 1951. S. 62.

<sup>284</sup> Carpenter, 1993. S. 205.

Dass Euripides Dionysos in einer bekannten Verkleidung auftreten lässt, erscheint logisch. Euripides lässt den Gott sich den ihm angestammten theatralen Mitteln bedienen, um seine Offenbarung zu betreiben.

I will show myself to be born a god<sup>285</sup>

Die Metatragik der *Bakchen* findet im Prolog ihre rezeptive Verankerung. Dem Publikum wird ein Wissensvorsprung verteilt, der die Rezeption des gesamten Stückes relativieren wird. Dieser Bruch in der narrativen Konvention zieht einen Bruch in der Konvention der Rezeption der antiken griechischen Tragödie nach sich. Ohne die Verdopplung der Maske des Dionysos und der daraus folgenden dramaturgischen Komplizenschaft zwischen Gott und Publikum, wären die *Bakchen* nicht möglich. Der eigentlich handlungstreibende Aspekt ist die Offenbarung des Gottes. Die Art dieser Offenbarung wird bestimmt durch die Natur des Gottes. Wäre es nicht Dionysos der sich offenbart, wären die *Bakchen* (die dann freilich auch nicht die *Bakchen* heißen würden) ein völlig anderes Stück. Vor allem sehr viel kürzer. Man denke an die Offenbarung des Zeus in Form eines Blitzschlags. Der Theatergott offenbart sich, seiner Natur gemäß, ob diese nun aus mythologisch-indigenem Wachstum oder institutionalisierter Konstruktion herrührt, in einem Schauspiel. Die Art der göttlichen Offenbarung, die sich mit der indigenen Natur des Dionysos deckt, ist der Grund für die metatheatrale Natur der *Bakchen*.

### 18.3. „so that the city [...] sees“<sup>286</sup> – Die metatheatralische Komplizenschaft

Es ist durchaus nicht überall die Aufgabe des Prologes, den Ablauf der Handlung vorwegzunehmen, um durch die Ausschaltung stofflicher Spannung einen reineren Genuß des Kunstwerks zu ermöglichen, wie Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* meinte.<sup>287</sup>

Nachdem Dionysos auch die Möglichkeit hätte sich den Thebanern von vornherein als wahrer Gott in Form einer klassischen Epiphanie zu offenbaren, muss der Umstand, dass er dies nicht tut, besonders ernst genommen werden.

---

<sup>285</sup> Euripides: *Bacchae*. 1996. S. 69. [46]

<sup>286</sup> Euripides: *Bacchae*. 1996. S. 69. [61]

<sup>287</sup> Lesky, 1999. S. 453.

Die Offenbarung des Dionysos ist als Handlungsproduzent der *Bakchen*, formal wie inhaltlich, zu verstehen.

Dionysos inszeniert seine eigene Offenbarung und bedient sich dabei dem theatralen Raum, dem er als Schirmherr vorsteht. Mit diesem Akt der doppelten Maskierung, der Verkleidung des Gottes, finden nicht nur die Ikonographien von Kult und Theater zusammen, es wird auch eine metatheatralische Komplizenschaft mit dem Publikum produziert.

[...] im Fall des Dionysos verbirgt die Maske ihn ebenso sehr wie sie ihn verkündet, sie »maskiert« ihn im eigentlichen Sinn bereitet gerade so, durch sein Verkennen und sein Geheimnis, seinen wahren Triumph und seine wahre Offenbarung vor.<sup>288</sup>

### 18.3.1. Eine verbale Epiphanie

Das Stück ist mit Prolog und Epilog, geradezu in eine metatheatralische Klammer eingefasst. Der Gott versieht sein Publikum gleich zu Beginn des Stückes mit einem für den Stückverlauf extrem relevanten Wissensvorsprung. Für das Publikum findet zu Beginn des Stückes eine verbale Epiphanie des Gottes statt.

Nachdem eine verbale Offenbarung für das Publikum schon im Prolog findet, muss besonders die visuelle Ebene des Stückes Beachtung finden. Natürlich kann es sich in dieser Hinsicht nur um Spekulationen handeln. Doch nur weil die Wissenschaft keine bildlich-dokumentarischen Zeugnisse über die antike Aufführungspraxis besitzt, kommt der Visualität der antiken Theaterpraxis nicht weniger Gewicht zu.

Gerade mit Bedacht auf dem Begriff des *prósopon* muss die visuelle Ebene in den *Bakchen* mitgedacht werden. Nicht nur Ohren, sondern auch Augen sind beteiligt. Das „was vor dem Blick liegt“ und einer Konfrontation bedarf, steht in den *Bakchen* mit dem Gott des *prósopon* im Zentrum.

Das theatrale *prósopon* impliziert, dass Maske und Gesicht ideell gleichwertig rezipiert werden. Eine Austauschbarkeit, ein einfaches Weglassen der Maske, ist deswegen nicht möglich, denn die Maske signalisiert und definiert in der antiken Theaterpraxis die Wirklichkeit des Zeichensystems Theater.

---

<sup>288</sup> Vernant, 1996. S. 76.

Während sich Dionysos in seinem theatralen *prósopon* verbal offenbart, bleibt das göttliche *prósopon* des Dionysos ein ständig impliziertes. Durch die doppelte Maskierung des Gottes wird nicht nur die Kompatibilität der beiden Maskenebenen garantiert, sondern auch die kultische Repräsentationsform des Gottes mit der Anwesenheit in der Abwesenheit reproduziert.

Die Konfrontation des Publikums mit dem doppelten dionysischen *prósopon* verändert die Sichtweise des Publikums das ganze Stück hindurch. Es findet eine rezeptive Kopplung an die doppelte Maskierung statt. Eine Teilung in den Rezeptionsbereich vor der Maske (*recto*) und hinter der Maske (*verso*), durch das Wissen um die doppelte Maskierung des Gottes. Nach der verbalen Offenbarung des Dionysos im Prolog bietet das Stück zwei Rezeptionsebenen: tragisch und metatragisch. Die Vereinigung der tragischen und metatragischen Sichtweisen, deren Unterscheidung erst durch die Offenbarung der doppelten Maskierung des Dionysos definiert wird, findet durch die Einheit des Unterschiedenen statt.

The metatheater, then, posits an audience with the twofold role of both participant and observer.<sup>289</sup>

Es wurde bereits erwähnt, dass die Essenz der kultisch-dionysischen Erfahrung im Blick liegt. Dionysos ist der Urheber einer *Sichtweise*. Indem er den Zuschauer mit seiner verbalen Offenbarung, mit der doppelten Maske konfrontiert, macht er den Zuschauer zum (gedanklichen) Mitspieler.

Was anderswo vielleicht als rituelle Einweihung in Form der Veränderung „des Eopten Blick“<sup>290</sup> verstanden wird, ist in dieser Arbeit lediglich als Einsatz des dramaturgischen Mittels des Wissensvorsprungs definiert.

Dadurch nehmen die Zuschauer einen erhöhten, fast olympischen Standpunkt gegenüber dem Bühnengeschehen ein. Nur noch der Gott des Theaters, der alle Fäden in der Hand hat, übertrifft sie an Vorwissen. Hingegen verbleiben die Akteure im Spiel ohne diese wichtigen Informationen.<sup>291</sup>

Der Wissensvorsprung, der im Prolog erteilt wird, besitzt nicht nur eine punktuelle Funktion in den *Bakchen*. Die Information über den Mythenkomplex, den Handlungsort

---

<sup>289</sup> Barrett, James: Pentheus and the Spectator in Euripides' "Bacchae". In: The American Journal of Philology. H 3, Jg. 119, (1998). S. 357.

<sup>290</sup> Vgl. Nietzsche, 1987.

<sup>291</sup> Bierl, 1991. S. 188.

und die Handlungszeit bedürfen freilich nur einer einmaligen Definition. Die Fixpunkte der drei aristotelischen Einheiten bleiben durch das ganze Stück hindurch gleich und bewirken über den Prolog hinaus keine rezeptive Veränderung des Stückes.

Die doppelte Maskierung des Dionysos, produziert hingegen eine ständige rezeptive Rekontextualisierung des Stückes. Die *Art* der Rezeption der *Bakchen* wird durch den Umstand, dass Dionysos maskiert auftritt und der Rezipient über diesen Umstand informiert ist, vollkommen verändert und zwar ständig und immer wieder. In dieser ständigen Neuausrichtung der Rezeption des Stückes, dem Springen zwischen den Bedeutungsebenen von einfachem und doppeltem *prósopon* liegt die aktive Rolle des Zuschauers.

Dieses Oszillieren der Rezeptionsebenen geht über die einfache Erkenntnis eines unangemessenen Verhaltens gegenüber einem „wahren Gott“, das die Figuren (die den Wissensvorsprung der Zuschauer nicht teilen!) des Stückes an den Tag legen, weit hinaus. Euripides kann durch das dramaturgische Mittel von Dionysos' doppelter Maskierung dramatische Stilmittel anwenden, die in einer Tragödie ansonsten vielleicht fehl am Platz wären. Eine besonders aussagekräftige Illustration dieser Möglichkeiten bietet die Verkleidungsszene des Pentheus.

#### 18.4. „I congratulate you on your altered mind.“<sup>292</sup> – *Komik als Kontrastmittel*

Both comic paratragedy and Aeschylean revivals may have encouraged Euripides to dabble in increasingly self-conscious allusions to earlier tragedy [...], to make indirect comments about dramatic form, and to include scenes that could arguably be said to at laughter, shocking juxtapositions of absurdity with the serious, or even mockery, rather than the enhancement of tragic tension, pity, fear, or suffering.<sup>293</sup>

Einen weiteren Hinweis auf die Metatragik des Textes liefert der bewusste Umgang mit den theatralen Genres von Komödie und Tragödie. Das Stück oszilliert in seinem Aufbau zwischen den jeweiligen Genres, die sich auch gegenseitig kontextualisieren. Der Prolog bildet das tragische Fundament der Kontextualisierung für die jeweiligen Szenen des Stückes, von denen einige aus einer Komödie stammen könnten. Die Prophezeiung des Prologs schwebt unheilschwanger über der gesamten Handlung des

---

<sup>292</sup> Euripides: *Bacchae*, 1996. S. 117 [944]

<sup>293</sup> Foley, 2008. S. 17.

Stückes. Durch die ständige Notwendigkeit wahrnehmungstechnischer Kalibrierung, verursacht durch die doppelte Maskierung des Dionysos, offenbart das Stück eine geradezu grausame Komik. Als aussagekräftigste Szene ist die Verkleidungsszene des Pentheus anzuführen, über deren komischer Travestie sich bereits der Schatten des nahenden Todes legt.

Verkleidungsszenen sind ein bekanntes komisches Element. Speziell auf Euripides bezogen denke man zum Beispiel an die mehrfachen Travestieszenen in den *Themophoriazusen* des Aristophanes. Es ist natürlich ungleich leichter komische Bausteine einer Szene zu identifizieren, als dieser Szene eine tatsächlich komische Wirkung zu diagnostizieren.<sup>294</sup> Anhand der Verkleidungsszene des Pentheus wird gezeigt, dass Komik und Tragik in Falle der *Bakchen* in einer Art und Weise Hand in Hand gehen, die Dionysos als Gott der Einheit des Unterschiedenen würdig sind.

We have almost no stage directions (“Harry laughs wildly”) and we know too little about the techniques and conventions of staging in the fifth century in general and nothing about the production of *Bacchae* in particular. But all this should not deter us from the attempt to find out whether certain scenes are meant to be comic or not.<sup>295</sup>

Es wird sich zeigen, dass sich die Wirkung dieser Szene in der Relativierung ihrer Komik durch die tragische Prophezeiung des Prologs und in der daraus folgenden, fast schmerzhaften, Übersteigerung des Kontrastes durch das Element der Travestie ergibt. Dionysos selbst erinnert noch einmal daran, dass sich das Stück rapide zur Erfüllung seiner (selbsterfüllenden) Prophezeiung aus dem Prolog hin entwickelt.

Dionysos, now the action is yours; for you are not far off; [...] I desire to incur laughter from the Thebans as he is led through town in the form of a woman after the earlier threat with which he was so frightening. But I will go to Pentheus the andornment which he will take as he goes off to Hades, slaughtered by his mother’s hands; and he will recognise Dionysos the son of Zeus, that he was born to be a god in initiation ritual most terrible, but to humankind most gentle.<sup>296</sup>

Dieser Rekapitulation von Dionysos Plan ist als eine Verstärkung des Kontrastes zwischen der komischen Natur und dem tragischen Kontext der Szene zu verstehen, die im nächsten Kapitel analysiert wird

---

<sup>294</sup> Vgl. Seidensticker, 1978. S. 306.

<sup>295</sup> Ebenda.

<sup>296</sup> Euripides: *Bacchae*. 1996. S. 113 [848-861]

18.5. „*How do I look then?*“<sup>297</sup> - „*You look just like one of Kadmos’ daughters.*“<sup>298</sup>

Nachdem im Prolog der metatheatralische Status des Dionysos etabliert wurde, nimmt er diesen Status in der Verkleidungsszene des Pentheus für sich in Anspruch. Der Theatergott inszeniert das Ende des Pentheus auf der Tragödienbühne mit tragischen Mitteln. Diese Szene offenbart sich als „Spiel im Spiel“, in dem Dionysos Pentheus mit theatralen Mitteln in sein kultisches Subjekt verwandelt.

The ironic cat-and-mouse game has reached its climax; one of the most comic scenes of greek tragedy is at the same time one of the most gruesome and pitiful.<sup>299</sup>

Pentheus ziert sich zunächst mit fast kindlicher Scham davor die Tracht der Bakchen, also Frauenkleider, anzulegen. Er hat Angst von den anderen Bacchanten ausgelacht zu werden. Dionysos überzeugt den jungen König, dass die Verkleidung der klügste und einfachste Weg ist, die Bakchen auf dem Kithairon unbemerkt zu beobachten. Semantisch ist bemerkenswert, wie oft in dieser Szene der Umstand des Sehens, des Blicks, thematisiert wird. Dionysos als Gott des *prósopon* kontrolliert in diesem Fall, was Pentheus nun sieht, was vor dessen Augen liegt. “In fact, the persistent thematic importance of vision underlies much of the metatheater of the play [...]”<sup>300</sup>

DI[ONYSOS]: (*emerging from the house*) You, who are eager to see what you should not see, and strive for what should not be striven for, Pentheus I mean, come out in front of the house, be seen by me, wearing the equipment of a woman, a maenad, a bacchant, and spy on your mother and her band. (*P. emerges from the house, dressed as a maenad*) You look just like one of Kadmos daughters.  
PE[NTHEUS]: (*probably looking at a reflecting surface*) And indeed I seem to myself to see two suns, and a double Thebes and seven-mouthed fortress; and you seem to be leading, ahead of me, as a bull, and horns seem to be on your head. Were you a beast before? For you are certainly changed into a bull.  
DI[ONYSOS]: The god, previously not well-disposed, is accompanying and at peace with us; now you see what you should see.

---

<sup>297</sup> Euripides: *Bacchae*, 1996. S. 117 [925]

<sup>298</sup> Euripides: *Bacchae*, 1996. S. 117 [917]

<sup>299</sup> Seidensticker, 1978. S. 317.

<sup>300</sup> Barrett, 1998. S. 339

Was Seaford (1996) als „*reflecting surface*“ diagnostiziert, kann auch als die Figur des Dionysos selbst verstanden werden. Pentheus, der als *double* des Dionysos ausgestattet ist, erkennt sich in diesem wieder. Der dionysische Wahnsinn macht ihm den Gott zum Spiegel. Semantisch erkennt sich Pentheus im dionysischen Spiegel bereits als Opfertier, in Form eines Bullen.

Auch inszenatorisch würde diese Spiegelung Sinn ergeben. Dionysos wartet vor dem Palast auf den Pentheus, der diesen gleich nach ihm, als Bakche gekleidet verlässt. Pentheus und Dionysos müssten in dieser Szene vom Maskentypus und Kostüm her eigentlich gleich, oder zumindest sehr ähnlich, aussehen. Die beiden Figuren stehen sich als Spiegel und Double gegenüber.

Dionysos und Pentheus könnten sich in dieser Szene frontal gegenüberstehen, einer als *prósopon* für den anderen.

It may not be an accident that, at the same period that *Frogs* begin to merge comedy and tragedy's agendas, Euripides' *Bacchae* of 405 also incorporates 'comic' elements with an elusive fluidity and complexity he had never demonstrated before.<sup>301</sup>

Das Publikum sieht Pentheus als Gottesdiener des Dionysos subjektifiziert. Der wohl komischste Abschnitt der Szene gibt auch einen Hinweis darauf, dass Dionysos seinen Doppelgänger auf der Bühne produziert. Dionysos zupft am Bakchenkostüm des Pentheus herum. Pentheus selbst, begierig seine Rolle gut zu spielen, übt schon einmal die richtige dionysische Verhaltensweise.

PE[NTHEUS]: How do I look then? Am I not standing like Ino stands or Agaue, my mother.  
DI[ONYSOS]: In seeing you I seem to be seeing them in person. But this lock of hair of yours has come out of its place, not as I fitted it under the sash.  
PE[NTHEUS]: Inside, shaking it forward and shaking it backward and acting as a bacchant, I dislodged it from its place.  
DI[ONYSOS]: But I, whose concern it is to attend to you, will put it back in position. But hold your head straight.  
PE[NTHEUS]: Look! Adorn me! For on you I depend indeed.  
[...]  
DIONYSOS: [...] I congratulate you on your altered mind.

Es wird klar, welchen komplexen Einfluss der Prolog der *Bakchen* auf die Gesamtheit des Stückes hat. Nietzsches Argument der dramaturgischen Langeweile kann an dieser Stelle als entwertet gelten. Es ist gerade die Prophezeiung des Prologs, die dieser Szene

---

<sup>301</sup> Foley, Helen P.: Generic Boundaries in Late Fifth-Century Athens. In: Performance, Iconography, Reception. Studies in Honor of Oliver Taplin. [Hrsg.]: Oxford University Press, Oxford. 2008. S. 30f.

ihren besonderen Charakter verleiht: die grausame Komik, die nur durch den Wissensvorsprung der Zuschauer möglich wird. Die inhärent komische Natur der Szene ist dem Wissen um das endgültige Schicksal des Pentheus gegenübergestellt. Der Gott inszeniert und exekutiert seine Epiphanie an Pentheus. Nur durch das Wissen, dass Pentheus seinem Tod entgegengeht, ist die Szene tragisch. Paradoxaerweise wird die Tragik der Szene durch das komische, und in Pentheus Fall, beschämende Element der Travestie noch übersteigert. Die komische Form der Szene hebt ihren tragischen Inhalt einem Kontrastmittel gleich hervor.

Detailed interpretations have shown that the [...] scene is a dramaturgically necessary and dramatically powerful, but also that it is carefully integrated into its tragic context by a long series of verbal and thematic connections which fill it deep with tragic irony.<sup>302</sup>

Dionysos zündet an dieser Stelle die Lunte der sprichwörtlich gewordenen Bombe der hitchcockschen *suspense*. Dieser Vergleich mag auf Grund des medialen und zeitlichen Abstands verblüffen, aber das Prinzip der dramaturgischen Spannungserzeugung ist dasselbe. Dass Euripides den durch Wissensvorsprung erzeugten Spannungsbogen mit der Komik der Szene bis zum Zerreißen übersteigert, muss dem Dichter als genialer narrativer Coup zugestanden werden.

Die Verkleidungsszene des Pentheus ist der Auftakt zur Verdreifachung der Maske in den *Bakchen* des Euripides, die im Folgekapitel behandelt wird.

[...] Euripides [...] could be said to require new tools to preserve his drama's horror and pathos, to defend and indirectly define [...] potentially controversial generic shifts in tragic dramaturgy, or to devise new modes of creating or challenging meaning in what is represented as an increasingly arbitrary world.<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> Seidensticker, 1978. S. 308.

<sup>303</sup> Ebenda. S. 302.

## 19. DIE VERDREIFACHUNG DER MASKE

Dionysos is especially given to epiphanies.<sup>304</sup>

Die Offenbarung des Gottes ist als das Motiv für die Handlungsproduktion durch Dionysos selbst zu betrachten. Die Handlung selbst wird in der Forschungsliteratur oft als implizite Offenbarung des Gottes angesehen. Ein Gott, der so sehr zu konkreten Epiphanien neigt, dessen Neigung zu expliziter Präsenz von der Forschung so sehr betont wird, kann sich auf der Tragödienbühne nicht mit einer impliziten Epiphanie zufriedengeben.

Den Inhalt der *Bakchen* kann man abstrakt als zusammenhängende Epiphanie des Dionysos beschreiben. In vielerlei Formen [...] ist der Gott über den Verlauf der ganzen Tragödie präsent.<sup>305</sup>

Die Aussage Bierls (1991) scheint etwas konstruiert und gezwungen. Die Frage ist nun, in welcher Form Dionysos' Epiphanie stattfindet. Euripides gibt die Antwort kurz vor dem Exodos der *Bakchen*, in einer brillanten Stichythymie, die ein Thema hat: die richtige Sichtweise.

### 19.1. Visuelle Epiphanie – „*whoever refuses to see loses his sight*“<sup>306</sup>

The body lies scattered, part under harsh rocks, part in the deep-wooded foliage of the forest, not easy to search for. His wretched head, which his mother as it happened took in her hands, having fixed it on the end of a thyrsos she is carrying across the middle of Kithairon as if it were of a mountain lion, leaving her sisters among the dancing groups of maenads.<sup>307</sup>

Nach dieser Einführung durch den zweiten Botenbericht, betritt Agaue die Bühne. Gekleidet als Bakche, mit dem Thyrsos in der Hand, auf dem der Kopf des Pentheus steckt. In der aufführungspraktischen Auslegung muss angenommen werden, dass es die Maske, das *prósopon* des Pentheus ist, das auf dem Thyrsosstab sichtbar wird.

Noch immer vom dionysischen Wahnsinn besessen hält Agaue Zwiesprache mit dem Chor der lydischen Bakchen. Von einer Bakche zur anderen sucht sie nach Lob für ihre

---

<sup>304</sup> Seaford, 2004. S. 48.

<sup>305</sup> Bierl, 1991. S. 181.

<sup>306</sup> Isler-Kerényi, 2007. S. 175.

<sup>307</sup> Euripides: *Bacchae*. 1996. S. 129. [1139-1143]

vorbildliches Handeln in den dionysischen Riten. Als Führerin der thebanischen Bakchen hatte Agaue die erste Hand im Vollzug des *sparagmos*.

At this point it is worth taking into consideration the opposite of sight, that is, blindness. In tragedy, the non-agreement between apparent identity and real identity has a consequence two similar punishments: blinding (e. g. Oedipus, Lycurgus) and the distortion induced by madness (e. g. Agave). Whoever refuses to see loses his sight.<sup>308</sup>

Die Blindheit der Agaue gegenüber dem *prósopon*, dem was vor ihrem Blick liegt, wird an dieser Stelle mit aller visuellen Gewalt des Theaters in seiner Grausamkeit offenbar. Kadmos, der Vater der Agaue, bringt visuelle Wirklichkeit und Realität in Übereinstimmung.

KA[DMOS]: First turn your eye to this upper air.  
AG[AUE]: There (*looks up to the sky*). Why did you suggest I look on this?  
KA[DMOS]: Is it the same or does it seem to you to have changes?  
AG[AUE]: It is brighter than before and more translucent.  
KA[DMOS]: And is this fluttering still with your psyche?  
AG[AUE]: I don't understand what you say; but I am somehow coming to my senses, am altered from my previous mind.  
KA[DMOS]: Would you then listen and answer clearly?  
AG[AUE]: Yes, I have forgotten what we said before, father.  
KA[DMOS]: To what house did you go at your wedding?  
AG[AUE]: You gave me to the Sown man, as they relate, to Echion.  
KA[DMOS]: So what child was born for your husband in this household?  
AG[AUE]: Pentheus, by my union with his father.  
KA[DMOS]: Well, then whose *prósopon* do you have in your arms?

Allein dieser Satz stellt den dramatischen Höhepunkt der *Bakchen* dar. Hier offenbart sich der Gott des *prósopon* in absoluter Frontalität. Als Beherrscher des Blickes und dem was gesehen wird. Auf dem Theater wie im Zustand des dionysischen Wahnsinns muss das real Vorhandene nicht unbedingt mit der gesehenen Wirklichkeit übereinstimmen. Dionysos als Theatergott auf dem Theater offenbart sich in seiner kultischen Inkarnation als Maske auf der Stele.

To look and to see – as also to be looked at and to be seen – cease at this moment to be an obvious fact: “what is looked at”, i.e. appearance, no longer necessarily coincides with “what is seen”, i.e. reality.<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Isler-Kerényi, 2007. S. 175.

<sup>309</sup> Isler-Kerényi, 2007. S. 175.

Es kann meiner Meinung nach kein Zufall sein, dass der Text die Zuschauer immer wieder dazu auffordert den Kopf des Pentheus auf dem Thyrsos anzusehen. Von dem Moment an, als Agaue die Bühne betritt, ist die dionysische Inkarnation in Form der Maske das Zentrum der Handlung. Von Zeile 1170-1285 wird der Blick des Zuschauers immer wieder auf das göttliche Kultbild gelenkt. Der Text steht bis zur Anagnorisis in Differenz zur Visualität. Die Offenbarung des Gottes geschieht über 215 Zeilen des Textes, in denen die Offenbarung textlich aber nur implizit referenziert wird. Der Text führt lediglich zur richtigen Sichtweise hin. In diesem Zusammenhang ist wieder auf die aktive Rolle des Zuschauers hinzuweisen.

Kadmos führt auf der tragischen Ebene Agaue zur richtigen Sichtweise hin. Auf der metatragischen Ebene wird der Zuschauer ständig auf die richtige Sichtweise der Maske auf der Stele hingewiesen, als die Inkarnation des Gottes in Form des *prósopon*.

Die Frontalität ist dabei im eigentlichen wie im übertragenen Sinn vorhanden. Damit ist die Verdreifachung der Maske, sowie die Offenbarung des Dionysos in den *Bakchen* des Euripides abgeschlossen.

## 19.2. *deus ludens*

Im Prolog prophezeit der Gott seine Offenbarung. Die Forschung ist sich jedoch immer noch nicht sicher ob diese Offenbarung im Stück überhaupt passiert.

Coming as it does from a god, this prediction should become true. [...] Yet scholars have been unable to localize the epiphany [...] <sup>310</sup>

Vielleicht war die Offenbarung des Gottes in den *Bakchen* bisher deswegen nicht lokalisierbar, weil an der falschen Stelle gesucht wurde: im Text. Die Offenbarung des Gottes, auf einer kultischen Ebene, passiert meiner Meinung nach in der für Dionysos üblichen, visuellen Ebene: im Blick, in der Konfrontation mit dem göttlichen *prósopon*. In der Verdreifachung der Maske in den *Bakchen*.

Im kultischen Bild der Maske auf der Stele.

Agaue, die Bakche, trägt dieses Kultbild in ihren Händen, während Kadmos die für das Stück alles bedeutende Frage stellt:

---

<sup>310</sup> Hamilton, Richard: Bacchae 47-52: Dionysus' Plan. In: The American Philological Association, Jg. 104. (1974) S. 139.

KA[DMOS]: Well, then whose *prósopon* do you have in your arms?

Dionysos subjektifiziert Pentheus zu seinem kultischen Ebenbild, um ihn anschließend zu seiner kultischen Inkarnation zu objektifizieren: der Maske auf der Stele. Das *prósopon* des Pentheus auf dem Thyrsos. Euripides thematisiert in einem Metadiskurs Dinge und Phänomene durch ihre eigene Natur, auf der Plattform der antiken Tragödie. Er untersucht die Natur des Theaters auf ihrem eigenen Terrain mit Dionysos als absoluten Handlungs- und Bedeutungsträger. Dionysos wird in den *Bakchen* zur Inkarnation des Metadramas. Der Gott des Theaters und der Maske auf dem Maskentheater: *deus ludens*.

## 20. RESÜMEE – TOTE SPRACHEN UND TOTE CHIFFREN

Die *Bakchen* werden in dieser Arbeit als Metadrama verstanden. Bierl weist mit wissenschaftlicher Weitsicht darauf hin, dass auch moderne und vor allem post-moderne Interpretationen des Stückes nichts anderes als zeitaktuelle wissenschaftliche Projektionen sind.

So wird Dionysos letztlich zu einem facettenreichen, auf zirkulären Erkenntnisschlüssen basierenden Kunstprodukt, das aber mit dem tatsächlichen Bild, das sich die Athener im Kult über diesen Gott im allgemeinen gemacht haben, nicht mehr unbedingt kompatibel sein muss.<sup>311</sup>

Diese Aussage trifft genauso auf Nietzsches Interpretation des Dionysischen zu, wie auf meine Interpretation des Dionysos der *Bakchen*.

Meiner Meinung nach kann sich eine Interpretation ihrem zeitaktuellen wissenschaftlichen und persönlichen Kontext nicht entziehen. Der Versuch einer informierten Interpretation kann in der Hinsicht als gelungen betrachtet werden, dass auch wenn Projektionen in ihrer Totalität nicht erkannt werden können, doch ein Bewusstsein über deren Existenz herrscht.

Ich gehe davon aus, dass die *Bakchen* eben nur durch die theatrale Praxis des Maskentheaters der griechischen Antike möglich sind. Natürlich sind die *Bakchen* auch ohne Maske spielbar. Dass die Maske mit dem diderotischen Paradox unter die Haut des Schauspielers verschwunden ist, erleichtert das Ablegen des materiellen *prósopon* nur noch mehr. Aber nur mit der materiellen Maske unter der Denkstruktur des *prósopon* gehen die *Bakchen* in ihrem gesamten Bedeutungsspektrum auf.

Der Zugang zum Bedeutungsspektrum der Maske in den *Bakchen* fällt, durch das Fehlen eines aktuellen europäischen Maskentheaters und der Konzentration des Verständnisses des Dionysos als Wein- und Ekstasegott, doppelt schwer.

Die Chiffren der *Bakchen* sind ohne spezielle Information vor der Rezeption nicht mehr zu entschlüsseln. Die *Bakchen* sind in ihrer Gesamtheit nicht mehr verständlich, weil sie als Metadrama Gegebenheiten referenzieren, die nicht mehr existieren.

---

<sup>311</sup> Bierl, 1991. S. 180f.

Ohne die Maske sind die *Bakchen* nicht möglich.

Weil in den *Bakchen* das Phänomen der Maske durch das Objekt als solches thematisiert wird. Die zugehörige Idee des *prósopon* muss dabei als indigen-antike Gedankenstruktur Anwendung finden.

Ohne das *prósopon* sind die *Bakchen* lediglich Projektionsfläche.

Denn das jeweilig zeitaktuelle Maskenverständnis drängt sich in die Leerstelle des materiellen *prósopon* und kann lediglich als Spiegel für unser eigenes Maskenverständnis und die damit verbundenen Wertvorstellungen fungieren.

Der Kern des viel zitierten „Rätsels der *Bakchen*“<sup>312</sup> liegt in der Unmöglichkeit ihrer totalen, endgültigen Interpretation, die mittlerweile zu einem eigenen Mythos mutiert ist. Oder um mit Roland Barthes zu sprechen: „Der Mythos ist eine Aussage.“<sup>313</sup> Nicht mehr und nicht weniger. Mit jeder Interpretation wird Wasser auf das Mühlrad des Mythos gegossen, das sich durch alle Worte gleich dreht, welche Aussage diese auch treffen mögen.

Was die *Bakchen* bedeuten, wird je nachdem, wer diese Frage stellt, eine andere Antwort produzieren. Wer wünscht von einem interpretatorischen Kindermädchen an die Hand genommen zu werden, hat mehr als genügend zur Auswahl. Wer aber nicht nur selbst die Frage stellen, sondern auch selbst eine Antwort auf diese finden will, für den gilt:

Every reader gets the Bacchae he deserves.<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> Norwood, Gilbert: *The Riddle of the Bacchae*. University of Manchester Publications, Manchester. 1908.

<sup>313</sup> Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1964. S. 85.

<sup>314</sup> Versnel, H. S.: *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*. Brill, Leiden/New York u.a. 1990. S. 96.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Aristoteles: Poetik. [Hrsg.]: Manfred Fuhrmann. Reclam, Stuttgart. 1982.
- Barret, James: Pentheus and the Spectator in Euripides' "Bacchae". In: The American Journal of Philology. H 3, Jg. 119, (1998). S. 337-369. Quelle: <http://www.jstor.org/>; Zugriff: 11.09.2010.
- Barthes, Roland: Die Mythen des Alltags. Suhrkamp, 1964.
- Baeumer, Max L.: Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur. WBG, Darmstadt. 2006.
- Benders, Raymond J.[Hrsg.]: Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten. Im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik. Hanser, München/Wien. 2000.
- Beekes, Robert Stephen Paul: Etymological dictionary of Greek. Band 2. Brill, Leiden/Boston. 2010. S. 1240.
- Bieber, Margarete: The History of Greek and Roman Theatre. Princeton University Press, Princeton. 1939
- Bierl, Anton F.: Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text. Gunter Narr, Tübingen. 1991.
- Billings, Joshua: Misreading the Chorus: A Critical Quellenforschung into Die Geburt der Tragödie. In: [Hrsg.] Günter Abel/ Josef Simon/ Werner Stegmair [Hrsg.]: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Studien. Band 38. Walter de Gruyter, Berlin/New York. 2009. S. 246-268.
- Blume, Horst-Dieter: Einführung in das antike Theaterwesen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. 1984.
- Brobjer, Thomas H.: Sources of and Influences on Nietzsche's The Birth of Tragedy. In: Mazzino Montinari/ Wolfgang Müller-Lauter/ Heinz Wenzel [Hrsg.]: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für Nietzsche-Forschung. Band 34. Walter de Gruyter, Berlin/New York. 2005. S. 278-299.
- Calame, Claude: Facing Otherness: The Tragic Mask in Ancient Greece. In: History of Religions. H 3, Jg. 26 (1986) S. 125-142. Quelle: <http://www.jstor.org/>; Zugriff: 06.09.2010
- Carpenter, Thomas H. [Hrsg.]: Masks of Dionysus. Cornell University Press, Ithaca/London. 1993.
- Conway, Daniel W. [Hrsg.]: Nietzsche und die antike Philosophie. WTV, Trier. 1992.

Crescenzi, Luca: Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869-1879). In: Ernst Behler/Eckhard Heftrich/Wolfgang Müller-Lauter [Hrsg.]: Nietzsche Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 23. Walter de Gruyter, Berlin/New York. 1994. S. 388-442.

Csapo, Eric/Slater, William J.: The Context of Ancient Drama. University of Michigan Press, Ann Arbor. 1995.

Detienne, Marcel: Dionysos. Göttliche Wildheit. Dtv, München. 1992.

Dodds, E.R.: The Greeks and the Irrational. University of California Press, Berkley/Los Angeles. 1951.

Edwards, Mark W.: Representation on Archaic Red-Figure Vases. In: The Journal of Hellenistic Studies, Jg. 80. (1960) S. 78-87. Quelle: <http://www.jstor.org/>. Zugriff: 11.09.2010

Euripides: Bacchae. Übersetzung und Kommentar: E. R. Dodds. Clarendon Press, Oxford. 1960.

Euripides: Bacchae. Übersetzung und Kommentar: Richard Seaford. Aris & Phillips, Warminster. 1996.

Euripides: Die Bakchen. Übersetzung: Oskar Werner. Reclam, Stuttgart. 1968.

Figal, Günter: Aesthetically limited reason: on Nietzsche's Birth of Tragedy. In: Miguel de Beisegui/Simon Sparks: Philosophy and Tragedy. Routledge, London/New York. 2000. S. 139-151.

Foley, Helen. P: Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides. Cornell University Press. Ithaca/London. 1985.

Foley, Helen P: Generic Boundaries in Late Fifth-Century Athens. In: Performance, Iconography, Reception. Studies in Honor of Olivier Taplin. [Hrsg.]: Martin Reverman und Peter Wilson. Oxford University Press, Oxford. 2008. S. 15-36.

Foley, Helen P.: The Masque of Dionysus. In: Transactions of the American Philological Association. Jg. 110 (1980), S. 107-133. Quelle: <http://www.jstor.org/>; Zugriff: 10.9.2010

Frisk, Hjalmar: Griechisches Etymologisches Wörterbuch. Band 2. Winter Universitätsverlag, Heidelberg. 1970. S. 596./ S. 602f.

Gould, John: Tragedy in Performance. In: Gould, John: Myth, Ritual, Memory and Exchange. Essays in Greek Literature and Culture. Oxford University Press, Oxford. 2001. S. 174-201

Grimm, Reinhold: The Hidden Heritage. Repercussions of Nietzsche in Modern Theater and its Theory. In: Ernst Behler/ Mazzino Montinari/ Wolfgang Lauter-Müller/ Heinz Wenzel [Hrsg.]: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung Band 12. Walter de Gruyter, Berlin/New York. 1983. S. 353-371.

Halliwell, Stephen: The Function & Aesthetics of the Greek Tragic Mask. In: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie. [Hrsg.]: Niall W. Slater u.a. M&P, Stuttgart. 1993. S. 195-211.

Hamilton, Richard: Bacchae 47-52: Dionysus' Plan. In: The American Philological Association, Jg. 104. (1974) S. 139-149. Quelle: <http://www.jstor.org/> Zugriff: 11.09.2010

Henrichs, Albert: Nietzsche on Greek Tragedy and the Tragic. In: Justina Gregory [Hrsg.]: A Companion to Greek Tragedy. Blackwell, Malden/Oxford/Victoria. 2005. S. 444-458.

Isler-Kerényi, Cornelia: Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images. Brill, Leiden/Boston. 2007.

Kalke, Christine M.: The Making of a Thyrsus. The Transformation of Pentheus in Euripides' Bacchae. In: The American Journal of Philology, H 3, Jg. 106 (1985). S. 409-426. Quelle: <http://www.jstor.org/> Zugriff: 11.09.2010

Kerényi, Karl: Dionysos. Bild des unzerstörbaren Lebens. Langen Müller, Wien/München. 1976.

Landfester, Manfred [Hrsg.]: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Metzler, Stuttgart/Weimar. 2001.

Landfester, Manfred: Nietzsches Geburt der Tragödie: Antihistorismus und Antiklassizismus zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie. In: Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof [Hrsg.]: Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main. 2002. S. 89 - 111.

Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. 2. Auflage. Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen. 2003.

Latacz, Joachim: Fruchtbare Ärgernis: Nietzsches "Geburt der Tragödie" und die gräzistische Tragödienforschung. Basler Uiversitätsreden. H 94. Helbig&Lichtenhahn, Basel. 1994.

Lefèvre, Eckard: Euripides' Bakchai und die politische Bedeutungs eines Spätwerks. In: Bernhard Zimmermann [Hrsg.]: Griechisch-römische Komödie und Tragödie. M&P, Stuttgart. 1995. S. 156-181.

Lesky, Albin: Geschichte der griechischen Literatur. 3. Auflage. Saur, München. 1999.

Löhner, Robert P.: Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie. Schöningh, Paderborn. 1921.

Lücke Hans-K./Lücke Susanne: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Rowohlt, Hamburg. 1999. S. 251-287.

Marschall, C.W.: Some Fifth Century Masking Conventions. In: Greece & Rome. H 3, Jg. 46. (1999). S. 188-202. Quelle: <http://www.jstor.org/> Zugriff: 11.09.2010.

Matthiessen, Kjeld: Die Tragödien des Euripides. Beck, München. 2002.

Matthiessen, Kjeld: Euripides und sein Jahrhundert. Beck, München. 2004.

Müller, Enrico: "Aesthetische Lust" und "Dionysische Weisheit". Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie. In: Günter Abel/ Wolfgang Müller-Lauter/ Heinz Wenzel [Hrsg.]: Internationales Jahrbuch der Nietzsche-Forschung. Band 31. Walter de Gruyter, Berlin/ New York. 2002. S. 134-153.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Insel, Frankfurt am Main. 1987.

Nietzsche, Friedrich: Ecce Homo. In: Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. [Hrsg.]: Giorgio Colli, Mazzino Montinari. De Gruyter, Berlin/New York. S. 264-356.

Nietzsche, Friedrich: Nietzsche contra Wagner. In: Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. [Hrsg.]: Giorgio Colli, Mazzino Montinari. De Gruyter, Berlin/New York. S. 418-445.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Band 8. Januar 1887-1889. Nachträge/Register. [Hrsg.]: Giorgio Colli, Mazzino Montinari. De Gruyter, Berlin. 2003. S. 572-578.

Norwood, Gilbert: The Riddle of the Bacchae. University of Manchester Publications, Manchester. 1908.

Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und des Verhüllens. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. 2001.

Otto, Walter F.: Dionysos. Mythos und Kultus. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main. 1933.

Pickard-Cambridge, Arthur W.: The Theater of Dionysus in Athens. Clarendon Press, Oxford. 1946.

Reibnitz, Barbara von: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (Kap. 1-12). Metzler, Stuttgart/Weimar. 1992.

Schlesier, Renate/Schwarzmaier, Agnes [Hrsg.]: Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Katalog zur Gleichnamigen Ausstellung. Berlin, 2008.

Scullion, Scott: 'Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual. In: The Classical Quarterly. New Series. H 1, Jg. 52. (2002), S. 102-137. Quelle: <http://www.jstor.org/> Zugriff: 10.09.2010.

Seaford, Richard: Dionysos. Gods and Heroes of the Ancient World. Routledge, London/New York. 2006.

Segal, Charles: Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae. Expanded Edition. Princeton University Press, Princeton. 1982.

Segal, Charles: The Bacchae as Metatragedy. In: Directions in Euripidean Criticism. A collection of Essays. Duke University Press, Durham. 1985.

Seidensticker, Bernd: Comic Elements in Euripides' Bacchae. In: The American Journal of Philology. H 99. (1978), S. 303-320. Quelle: <http://www.jstor.org/>. Zugriff: 11.09.2010

Silk, M. S. [Hrsg.]: Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond. Clarendon Press, Oxford. 1996.

Simon, Erika: Stumme Masken und sprechende Gesichter. Zur Archäologie griechischer und römischer Masken. In: Die Sprache der Masken. Hrsg.: Tilo Schabert. Königshausen & Neumann, Würzburg. 2002. S. 17-32.

Sloterdijk, Peter: Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1986.

Sallis, John: Crossings. Nietzsche and the Space of Tragedy. University of Chicago Press, Chicago/London. 1991.

Scullion, Scott: 'Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual. In: The Classical Quarterly. H 3, Jg. 52. (2002), S. 102-137. Quelle: <http://www.jstor.com/>. Zugriff: 10.09.2010

Schirnding, Albert von: Maske und Mythos. Die Welt der griechischen Tragödie. Patmos, Düsseldorf. 1991.

Segal, Charles: The Bacchae as Metatragedy. In: Directions in Euripidean Criticism. A collection of essays. [Hrsg.]: Peter Burian. Duke University Press, Durham. 1985. S. 156-173.

Spörl, Uwe: Der Philologie Nietzsche liest Sophokles' Ödipus philosophisch und erfindet □Die Geburt der Tragödie□. In: Heinz-Peter Preusser/Matthias Wilde: Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren. Wallenstein, Göttingen. 2006. S. 30-46.

- Tripp, Edward [Hrsg.]: Dionysos In: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. 6. Auflage. Reclam, Stuttgart. 1999. S. 156-164.
- Verdenius, W. J.: Notes on the Prologue of Euripides' "Bacchae". In: Mnemosyne. Jg. 33. (1980), S. 1-16. Quelle: <http://www.jstor.org/>; Zugriff: 11.09.2010
- Versényi, Laszlo: Dionysus und Tragedy. In: Review of Metaphysics. H 1, Jg. 16, (1962), S.82-97. Quelle: <http://www.jstor.org/>; Zugriff: 10.09.2010
- Vernant, Jean-Pierre: Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike. Wagenbach, Berlin. 1996.
- Versnel, H. S.: The Tragic Paradox of The Bacchae. In: H. S.: Versnel: Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism. Brill, Leiden/New York. 1990.
- Vogel, Martin: Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 6. Gustav Bosse, Regensburg. 1966.
- Waldner, Katharina: Masken und Phalloi: Geschlechterrollen im attischen Dionysoskult (6./5. Jhd. v. Chr.) In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. [Hrsg.]: Elfi Bettinger u.a. Erich Schmidt, Berlin. 1995. S. 41-58.
- Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. Fink, München. 2004.
- Wiles, David: Mask and Performance in Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation. Cambridge University Press, Cambridge/New York. 2007.
- Winkler, John J./Zeitlin, Froma I. [Hrsg.]: Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context. Princeton University Press, Princeton. 1990.
- Winnington-Ingram, R. P.: Euripides and Dionysos. An Interpretation of the Bacchae. Hakkert, Amsterdam. 1948.
- Zuntz, G.: An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides. Cambridge University Press, London/New York. 1965.

## ANHANG

### *Abstract*

Diese Diplomarbeit stellt eine Auseinandersetzung mit den *Bakchen* des Euripides dar. Bevor aber der Haupttext dieser Arbeit behandelt werden kann, muss eine andere Frage gestellt werden: Was ist überhaupt Dionysisch?

Dionysos als zentrale Figur der *Bakchen* macht diese Frage notwendig. Vor allem da die *Bakchen* die wichtigste antike Quelle für Dionysos und das *Dionysische* bieten. Über eine Entwicklungsgeschichte von über zweitausend Jahren hinweg entfernt sich der Begriff von seinem göttlichen Namensgeber, um schließlich in der *Geburt der Tragödie aus dem Geister der Musik* von Friedrich Nietzsche zu landen.

Anhand von Nietzsches Text findet eine Bedeutungsabrüstung des Begriffs statt, um einen freieren gedanklichen Zugang zu Euripides *Bakchen* zu ermöglichen.

Den Zugang zum Haupttext der Arbeit ermöglicht nicht ein Begriff, sondern ein Objekt: die Maske.

Als thematischer Fokus stellt die Maske den Leitfaden für die restliche Arbeit dar, unter dem Gesichtspunkt des antiken Denkkonstrukts der Maskierung in Form des *prósopon*. Das *prósopon* grenzt die kontextuelle Behandlung der Ikonographie des dionysischen Kultes und den Rahmen der Aufführung der *Bakchen* ein.

Vor der eigentlichen Interpretation der *Bakchen* als Metatragödie steht noch eine Behandlung der Text- und Autorenbiographie.

Die Interpretation wird Dionysos als *deus ludens* zeigen, dessen Epiphanie den Zuschauer zur Verdreifachung der Maske in den *Bakchen* des Euripides leiten wird.

---

This diploma thesis deals with Euripides' *Bacchae*.

But before an examination of the *Bacchae* can take place, another question has to be asked: What is dionysiac anyway?

Dionysos, as the central character of the *Bacchae*, makes this question necessary. Especially because the *Bacchae* constitute the most important antique resource for information about Dionysos and the *dionysiac*.

The term *dionysiac* develops through a history of over two thousand years only to land in Friedrich Nietzsches *Birth of Tragedy through Music*.

Through Nietzsche's text the vast meaning of the term will be stripped down to enable a thought process free of the implicit baggage of a constructed term for the main text of this thesis: The *Bacchae*.

Theoretical access to the text will not be made through a term but through an object: the mask.

As thematic focal point, the mask will lead through the thought process of masking in antiquity illustrated by the term *prósopon* as well as the iconography of the dionysiac cult and the context, in which the staging of the *Bacchae* took place. A short history of the text and its author will prelude the final chapters and interpretation of the *Bacchae* as metatragedy.

The interpretation will show Dionysos as *deus ludens*, whose epiphany leads the spectator to a tripling of the mask in Euripides *Bacchae*.

## ***Lebenslauf***

*Iris Hable*

Geburtsdatum: 22.08.1984 (Linz)

### *Bildungsweg*

---

2011	Abschluss des Diplomstudiums der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft
2007	1. Diplomprüfung, Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2004	Beginn des Studiums der Theater-, Film – und Medienwissenschaft
1999-2004	HBLA für künstlerische Gestaltung
1996-1999	Bruckner Gymnasium Wels

### *Berufserfahrung*

---

2009/2010	<i>Internationale Kurzfilmtage Oberhausen</i> Assistenz der Leitung des thematischen Programmes
2006-2010	<i>Viennale</i> Saalbetreuung
2007-2009	<i>EYULITA EXHBT</i> ein Projekt der <i>featurettes</i> Projektleitung
2006	<i>Die Altruisten</i> volksblut productions Kostümassistenz/Maske
2005-2006	<i>EINSATZ – Werbeagentur und Unternehmensberatung</i> Grafik/Marketing
2005	<i>Der Menschenfeind</i> kultur.konstruktiv/Herbstkulturtag Kostümassistenz/Maske
2005	<i>Höllenangst</i> volksblut productions Maske
2002	<i>Close up</i> Theater Phönix Kostümassistenz/Schauspiel