

WAS HAT DIE TRAGÖDIE MIT DIONYSOS ZU TUN?

Rolle und Funktion des Dionysos am Beispiel der 'Antigone' des Sophokles

Dionysos ist der Gott der Tragödie. Selbst wenn wir die umstrittene Ursprungsfrage beiseite lassen – alle Theorien, die den Ausgangspunkt des Dramas auf Dionysos und seine Riten zurückführen, beruhen letztlich nur auf Hypothesen der Antike –, können wir festhalten: zumindest im institutionellen Bereich besteht auch zur Zeit der Blüte unter Aischylos, Sophokles und Euripides ein sehr enger Zusammenhang zwischen Dionysos und der Tragödie. In einer verständlichen Reaktion auf die oft spekulativen Forschungen der Cambridge School vermeiden heute viele Interpreten, den rituell-religiösen Hintergrund der Gattung zu berücksichtigen. Manche gehen sogar so weit, selbst den Großen Dionysien als kultischem Aufführungsrahmen alles spezifisch Dionysische abzuspochen und sie auf ein profanes Fest zu reduzieren, das den Bürgern Athens allein zur Unterhaltung und zur Erholung vom Alltag diene¹. Dabei übertragen sie allerdings unreflektiert neuzeitliche Denkkategorien auf ein antikes Kultfest. Denn die neueren Forschungen der Pariser Schule um Vernant und Detienne haben hinreichend deutlich gemacht, daß Religion in der Antike keine Privatangelegenheit war, sondern daß die griechische Götterwelt ein kohärentes System darstellt, das mit den Strukturen der Polis verknüpft ist², also jeder Kult eines bestimmten Gottes zur gesellschaftlichen Organisation der Bürger in einer bestimmten Relation steht. In welchem Umfang gerade an den Großen Dionysien Einheit und Ordnung der Stadt durch politische Zeremonien vor den eigentlichen Tragödiendarbietungen bestärkt worden sind, hat jüngst nochmals Goldhill gezeigt³. Daher ist es auch ganz unwahrscheinlich, daß die Tragödie mit dem Gott, zu dessen Verehrung sie überhaupt aufgeführt wurde, keinerlei Berührungspunkte haben sollte.

Zunächst muß das verbreitete Urteil, die entwickelte literarische Gattung habe mit ihrem Gott nichts mehr zu tun, weil das Gros der Stücke den allgemeinen Heroenmythos dramatisiere⁴, anhand des Textbestandes relativiert werden. Denn neben den 'Bakchen' des Euripides, auf die sich hauptsächlich die Blicke richten, wenn von dieser Thematik gesprochen wird, gibt es noch eine Reihe von fragmenta-

¹ Als aktuelles Beispiel dieser Richtung vgl. Taplin 162.

² Zum strukturalistischen Verständnis des Polytheismus vgl. Vernant¹ 103-120 und Detienne¹ 47-55.

³ Goldhill 59-68.

⁴ Vgl. u. a. Lesky, *Gesch. d. griech. Lit.*, Bern/München³ 1971, 264.

risch oder nur dem Titel nach überlieferten Dionysostragödien⁵. Außerdem findet sich über das ganze Corpus der drei großen Tragiker verteilt eine Fülle von Dionysoserwähnungen oder von Stellen, an denen entweder Worte aus seinem kultischen Umfeld oder Derivate seines Namens Βάκχος, wie z. B. βάκχιος oder βακχεύειν, vorkommen⁶. Nimmt man nun die spezifische Verbindung mit dem Dionysoskult ernst, dann kann die Erwähnung des Gottes der Tragödie nicht einfach als mythologisches Beiwerk oder als theologischer Überbau allgemeiner Art interpretiert werden. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, daß jeder Nennung des Dionysos und/oder dionysischer Wortbildungen im Handlungsablauf der jeweiligen Tragödie bestimmte Funktionen zukommen, die mit dem Wesen des Gottes in direkter Beziehung stehen.

Wenn wir für die Interpretation der eben erwähnten Textpassagen das moderne Bild des ambivalenten, polare Gegensatzpaare überspannenden Dionysos voraussetzen, das Otto in seinem 1933 entstandenen Buch 'Dionysos'⁷ entworfen hat – in modifizierter Form findet es gerade auch in der neuesten Forschung breite Zustimmung⁸ –, dann können wir zur Bestimmung seiner Funktion festhalten⁹:

⁵ Vgl. u.a. die Zusammenstellung bei Dodds 28 f. (introd.).

⁶ Explizite Erwähnungen des Dionysos (die Ziffern vor dem Schrägstrich zeigen den Kontext der Erwähnung an, die folgenden geben den Vers an, an dem Dionysos explizit genannt ist): Aisch. Eum. 22-26/24 f.; Soph. Ant. 150-154/154. 955-965/957. 1115-1154/1121. 1154; OT 209-215/211. 1105-1109/1105; OC 668-680/678 f.; Eur. Hipp. 337-344/339. 545-564/560 f.; Hek. 1265-1275/1267; El. 487-502/497; HF 673-686/682. 875-909/890; IT 157-177/164. 949-954/953. 1234-1257/1243 f.; Ion 216-218. 550-553. 714-724/716. (1074-1089/1074 f.). 1122-1127/1126. 1229-1243/1232; Hel. 1353-1368/1364 f.; Phoin. 226-238/228. 638-656/649. 784-800/785. 1751-1757/1751; IA 1058-1079/1061. – Dionysisches: Aisch. Sept. 497 f. 835-839; Hik. 562-564; Ch. 698 f.; Eum. 499-501; Soph. Ant. 134-137; Trach. 216-220. 507-513. 701-704; Eur. Hipp. 550 f. 954; Hek. 121. 676. 685-687. 1076-1079; Hik. 1001; El. 1032; HF 897. 966. 1086. 1119. 1122. 1142; Tr. 169. 172. 307. 341. 349. 366 f. 408. 415. 451. 500; Hel. 543; Phoin. 21. 1489 f.; Or. 319. 326 f. 338. 411. 835. 845. 1492.

⁷ Zu Otto und zu Hintergründen der Entstehungsgeschichte von 'Dionysos' vgl. Cancik 105-123 und Henrichs⁴ 26-28. Zu Ottos romantischen Vorläufern in der Entdeckung der Doppelnatur des Gottes und besonders zu seinen gedanklichen Anleihen bei Nietzsche vgl. Henrichs³ 234-239.

⁸ Auch die strukturalistisch orientierte Pariser Schule (bes. Vernant² 237-270 und Detienne² passim) betont die Ambiguität und die polaren Spannungen des Gottes, setzt diese aber zugleich mit weiteren gesellschaftlichen Strukturen in Beziehung. Ebenso basiert der literarische Strukturalismus von Segal (auch ders., Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae, Princeton/New Jersey 1982) auf diesem Dionysosverständnis. Von religionswissenschaftlicher Seite ist es auch von Henrichs² 158 f. und 233 f. und Henrichs³ 234-240 bestätigt.

⁹ Ausführliche Darstellung in meiner Magisterarbeit: Vorkommen und Funktion des Gottes Dionysos bei den griechischen Tragikern außerhalb der 'Bakchen' des Euripides. Eine Stelleninterpretation unter Berücksichtigung der Fragmente (Hauptreferent Prof. Dr. H. Flashar), München 1986 (nicht publiziert). Meine Dissertation zum Thema, in der die 'Bakchen' und die Rolle des Gottes in den Aristophanischen Fröschchen einbezogen werden, soll 1990 erscheinen. Von Frau Dr. R. Schlesier (Freie Universität Berlin) habe ich erfahren, daß sie an der gleichen Fragestellung arbeitet und in einer (noch unveröffentlichten) Habilitationsschrift von 1988 die dionysische Komponente an sechs Euripideischen Tragödien untersucht hat.

Erwähnungen des Tragödiengottes oder seinem Kultbereich entnommener Terminiologien lassen sich als Handlungsmovens auf der literarischen Metaebene verstehen. Sie dienen als dramaturgische Dreh- und Angelpunkte im Verlauf einzelner Tragödien. Trotz individueller Vorlieben, besonders bei Euripides, kann man bei den Tragikern auch allgemein von einer Tendenz sprechen, das Dionysische in der Tragödie, abgesehen von seiner kultischen Funktion, als theologische Verkörperung der Dramaturgie selbst zu betrachten und es bewußt als technisches Mittel einzusetzen. Dies ist auch der Grund dafür, daß Dionysos oder Dionysisches häufig in unmittelbarer Nähe zur Peripetie stehen, die Aristoteles als 'Umbruch dessen, was getan wird, ins Gegenteil'¹⁰ definiert. Kurz: das Tragische manifestiert sich im poetischen Prozeß oft in seiner ihm zugeordneten Gottheit.

An Stellen, an denen der Chor Dionysos in seiner Funktion als Gott des Choranzes und der tragischen Musen erwähnt, gelingt es der Tragödie, im Zeichen ihres Gottes auf sich selber zurückzuverweisen. Die Mimesis wird dabei, wie Hölscher¹¹ anhand der Aussage des Chores 'Wie soll ich noch tanzen?' im zweiten Stasimon des 'Oedipus Tyrannus' gezeigt hat, durchbrochen, der Ort der Fiktion geht in den aktuellen Aufführungsort über. Während im Spiel die kultisch-politische Ordnung zerbricht, bekräftigt der Gemeindechor der athenischen Polis durch die Verehrung des Dionysos gleichzeitig den Zusammenhalt der im Theater versammelten Bürger.

*

Auffällig häufig ist von Dionysos in Sophokles' 'Antigone' die Rede: am Ende der Parodos (150-154) und im vierten Stasimon (955-965) ist der Gott genannt, das fünfte Stasimon (1115-1154) ist ausschließlich ihm gewidmet. Dieses Drama soll daher hier als Beispiel dafür dienen, wie der Tragödiengott im tragischen Spiel trotz des aus dem Heroenmythos stammenden Inhalts präsent sein kann. Die für Dionysos charakteristische Ambivalenz soll dabei als Deutungskriterium¹² herangezogen werden.

In der Forschung stößt man immer wieder auf den Gemeinplatz, Sophokles, der Klassiker der Tragödie schlechthin, sei von göttlichen Wesen, besonders von den Olympiern Zeus, Apollon oder Athene, durchdrungen, besitze aber zu dem ekstatisch-enthusiastischen Wesen des Dionysos keinerlei Affinität¹³. Förts versucht dieses

¹⁰ Aristot. Poet., Kap. 11, 1452a 22 f. Vgl. dazu Schlesier 20 Anm. 75.

¹¹ Hölscher 390.

¹² Vgl. oben 2 und Anm. 7-8. Vgl. auch die neueste Antigone-Monographie von Oudemans und Lardinois; ihre Interpretation basiert auf der Einsicht, daß Tragödie in einer archaischen kosmologischen Ordnung ihre Voraussetzung hat, die einander ausschließende Gegensatzpaare nebeneinander vereinbaren kann. Für diese Autoren stellt Dionysos im Bereich der griechischen Tragödie die göttliche Verkörperung dieser kosmologischen Ambiguität dar (Oudemans und Lardinois 59).

¹³ Vgl. z.B. Reinhardt 84: „Zum Unterschied von Aischylos und von Euripides hält seine Bühne sich von allem 'Enthusiasmus' fern.“ Ähnlich auch Pohlenz 224: „Im ganzen ist seine

Urteil mit dem geringen Interesse, das Dionysos in den 'Fröschen' des Aristophanes für Sophokles bekundet, und mit dem Faktum, daß von Sophokles keine Dionysostragödien bezeugt sind, zu untermauern¹⁴. Auch Vicaire bleibt mit seiner soziologisch-historischen Betrachtung der positiven Dionysosdarstellung bei Sophokles beim äußeren Erscheinungsbild des Gottes stehen.

Dabei wird einerseits übersehen, daß Sophokles den Gott fast ausschließlich in kultischem Zusammenhang erwähnt. Im Kult wird aber bekanntlich von Göttern grundsätzlich positiv gesprochen, da man mit ihnen in Kontakt treten will. So ruft man sie an und preist sie, um von ihnen Unterstützung zu erhalten, oder man dankt, um ihr Wohlwollen nicht zu verlieren. Andererseits ist bisher niemand der Frage nachgegangen, ob Sophokles nicht gerade damit eine bestimmte dramaturgische Intention verfolgt haben könnte, daß er Dionysos in dieser kultischen Form nennt.

Es fällt auf, daß alle expliziten Erwähnungen des Gottes sowohl in der 'Antigone' als auch im gesamten erhaltenen Werk des Sophokles im Chorlied vorkommen¹⁵. Nach einem Urteil des Aristoteles (Poet. Kap. 18, 1456a 25-27) ist der Sophokleische Chor in besonderer Weise ins dramatische Geschehen integriert. Er ist insofern 'Mitspieler'¹⁶, als er aufgrund von situationsbedingten Teileinsichten in doppelsinnigen Stellungnahmen (teilweise auch Fehlannahmen), die vielschichtige Assoziationen und Kontraste zu den jeweils vorausgehenden und nachfolgenden Rede- und Chorpharten herstellen, eine spezifische Funktion in der Handlung übernimmt. Wie Sophokles den Gott des Dramas gleichsam als dramaturgischen 'Katalysator' in den Chorliedern der 'Antigone' einsetzt, soll nun im folgenden gezeigt werden.

In der Parodos wendet der Chor, vom Edikt Kreons noch nichts ahnend, nach der Rekapitulation des Waffengangs der Sieben gegen Theben (110-147) seinen Blick hoffnungsvoll in die Zukunft. Den Triumph über den schrecklichen Gegner deutet er theologisch. Bilderreich malen die Choreuten Thebens aus, wie Zeus als Inkarnation der Gerechtigkeit den Feind zurückgeschlagen hat. Aufgrund dieser Überhöhung des Sieges empfindet der Chor schließlich überschwengliche Freude und ruft zuletzt die Bürger auf, in Siegesfeiern zu Ehren aller Polisgötter den Schrecken des Krieges zu vergessen; Dionysos solle dabei den Siegeszug anführen (152-154). Der Chor beschwört damit die Kraft des Dionysos, bei Tanz und Musik

Kunst aber doch nicht von der dionysischen Ekstase bestimmt. Sie ist eher von 'apollinischem' Geiste getragen." Erst in neuerer Zeit wurde dieses einseitige Bild von Segal 197-206 und Winnington-Ingram 98-116 gerade auch am Beispiel der 'Antigone' korrigiert. Winnington-Ingram 111 meint m.E. völlig zu Recht: „Dionysus may have meant more to Sophocles than has generally been supposed.”

¹⁴ Förs 79-83.

¹⁵ Nimmt man noch das Wortmaterial hinzu, das als Derivat von *βάκχ*- gebildet ist, steht nur *Βακχίας ἀπ' ἀπέλου* (Trach. 704) im Redeteil einer Tragödie.

¹⁶ Es ist das Verdienst von Müller 212-238, den Hinweis des Aristoteles für die Rolle des Sophokleischen Chores fruchtbar gemacht zu haben. Zur wissenschaftlichen Diskussion um Müllers These vgl. Rösler 108 Anm. 4.

in rauschhafter Ekstase absolutes Vergessen (*λησμοσύναν* 151) hervorzurufen¹⁷.

Die polaren Spannungen im Umfeld des Gottes zwischen Krieg und Frieden¹⁸, Ordnung und Chaos, Siegesfreude¹⁹ und Zerstörung, werden in diesem Lied offengelegt. Einerseits ist er der Gott der Gruppenbildung und des kollektiven Zusammenhalts. Daher ruft ihn der Chor als Poliggott, der zusammen mit den anderen genannten Olympiern die gesellschaftliche Ordnung Thebens auf einer metaphysischen Stufe widerspiegelt. Unter seiner göttlichen Regie soll die Einheit der Polis gestärkt werden, die eben noch äußerst bedroht war²⁰. Doch erweist sich seine Haltung gegenüber der Stadt als ambivalent; denn gleichzeitig kann er ihr auch feindlich gegenübertreten.

Dionysos steht generell in Beziehung zur Ordnung. Wenn er eine bestimmte Ordnung löst, dann meist, um eine andere auf neuem Niveau herzustellen²¹. Gerade diesen Prozeß beschreibt der Chor in der Parodos. Die ganze Tragödie kann aber unter diesem Blickwinkel gesehen werden.

So wird auch der Aggressor Polyneikes dionysisch interpretiert. Obwohl er ehemals selbst Bürger Thebens gewesen ist, das unter dem besonderen Schutz des dort geborenen Dionysos steht, stürmt er nun mit einem feindlichen Heer gegen seine eigene Stadt los: 'mit rasendem Andrang (*μαωομένα ξὺν ὄρμῃ*) schnob er bakchisch (*βακχεύων*) heran mit Stößen feindlichster Winde' (135-137)²². Er ist an dieser Stelle eine Verkörperung des Ares, der sich in seiner ekstatischen Destruktivität mit der ordnungszerstörenden Seite des Dionysos deckt²³. Polyneikes, für dessen Bestattung Antigone den Kampf mit Kreon aufnimmt, wird vom Dichter als eine Art rasender *θεόμαχος* beschrieben, der wie Pentheus in den 'Bakchen' und Lykurg (955-965) im Kampf gegen die Gottheit selbst dionysische Züge annimmt.

Der Sieg über den bakchantischen Gegner Polyneikes bedeutet für den thebanischen Chor die Herstellung einer neuen, höheren Ordnung der Polis im Zeichen ihres Gottes. Sophokles setzt hier das ambivalente, paradoxe Wesen des Gottes als

¹⁷ Es gehört zum festen Bestand dionysischen Wirkens, Leid in Vergessenheit geraten zu lassen. Vgl. u. a. Eur. Bakch. 188f. 279-283; TrGF (vol. 2 Kannicht – Snell) adespota F 646 a, 30.

¹⁸ Vgl. dazu die zweite der auf das 5. Jh. v. Chr. datierten orphischen Knochen tafeln von Olbia mit der Inschrift ΕΙΡΗΝΗ ΠΟΛΕΜΟΣ. Vgl. Rusjaeva 87-104 (dt. Zusammenfassung von Tinnefeld 67-71).

¹⁹ Zum dionysischen Ausdruck der Siegesfreude vgl. Aisch. Sept. 635 und Soph. Trach. 205-224, bes. 216-220; vgl. dazu Lonis 122-124.

²⁰ Vgl. dazu auch die Bemerkungen von Rohdich 50 f.

²¹ Vgl. Brelich 117 f.

²² Fast alle Kommentatoren beziehen diese Verse auf Kapaneus, der hier freilich überhaupt nicht genannt ist. Sein Name kann nur aus der Aischyleischen Fassung des Mythos abgeleitet werden. Soweit ich sehe, beziehen nur Segal 166. 170. 197 u. 202 und Lonnoy 68 diese dionysische Charakterisierung auf Polyneikes.

²³ Vgl. Eur. Bakch. 302: "Ἀρεώς τε μοῖραν μεταλαβὼν ἔχει τῷά. Vgl. dazu Dodds 109 f. z. St. Obwohl im kultischen Bereich keine Verbindung zwischen diesen Göttern nachweisbar ist, sie vielmehr als Gegensätze erscheinen, kann man in der theoretischen Konzeption der Tragiker an vielen Stellen doch von einer strukturellen Annäherung zwischen Ares und Dionysos sprechen. Vgl. dazu jüngst Lonnoy 65-71 und Longo 99 f. u. 102 f.

dramaturgisches Mittel ein. Die Freude-Ekstase und die enthusiastische Hoffnung auf eine gute Zukunft erweisen sich als trügerisch. Der angerufene Tragödiengott wird selbst zum göttlichen Lenker der Dramaturgie, der jenseits der eigentlichen Handlung agiert. In ihm vollzieht sich der Kontrast zwischen der Parodos und dem folgenden Epeisodion.

Im vierten Stasimon ist Dionysos erneut erwähnt. Zum Trost für Antigone führt der Chor drei Mythen als Beispiele an, in denen Figuren bedeutenden Ranges wie Antigone ebenfalls das schwere Geschick der Einkerkering erlitten haben. In der ersten Antistrophos (955-965), zwischen der Beschreibung des Schicksals der Danae (944-954) und der Kleopatra (966-987), erwähnt der Chor auch in kurzer Zusammenfassung die Geschichte des Edonenkönigs Lykurg, der bestraft wurde, weil er sich der Einführung des Bakchoskultes widersetzt hatte.

Hier werden wir bei Sophokles ausnahmsweise nicht mit dem Kult, sondern mit dem Mythos des Gottes konfrontiert. Im allgemeinen tritt darin die dunkle, zerstörerische Seite des ambivalenten Dionysos stärker hervor – man denke vor allem an den Inhalt der Euripideischen 'Bakchen'. Sophokles verdeckt allerdings die Brutalität der Bestrafung mit einer grundsätzlich positiven Charakterisierung der Szene²⁴. Die grausame Seite des Gottes wird für die Katastrophe aufgespart. Wieder nutzt der Dichter die im Wesen des Gottes angelegte Ambiguität zur dramatischen Vertiefung. Denn der Chor wird in seinen Bezügen ähnlich doppeldeutig wie seine ihm in der Tragödie zugeordnete Gottheit²⁵. Die mythischen Beispiele sollen für Antigone gelten, doch beschreiben die thebanischen Alten auch Lykurgs Verhalten so, daß es mit Kreons Hybris Entsprechungen aufweist²⁶. Der Chor sagt also auch in bezug auf Kreon implizit die Wahrheit, wenn er von Lykurg berichtet, 'er wollte hemmen die gotterfüllten Frauen und das bakchische Feuer' (963 f.). Und unter diese Frauen muß man dann auch folgerichtig Antigone subsumieren²⁷. Da Dionysos hier zusätzlich zu den sonst üblichen Mänaden – das Pejorative dieses Terminus umgeht der Dichter durch die Periphrase – von Musen²⁸ begleitet wird, erhält diese Passage auch noch einen metatragischen Aspekt. Das stolze Empfinden der Genugtuung über die Bestrafung musenfeindlichen Handelns ist, wie Rohdich anmerkt, auch dadurch motiviert, daß „das Amt des singenden Chors selber auf dem Spiele stand.“²⁹

²⁴ Vicaire 356-358, zeigt, wie Sophokles der Stelle *σεμνότης* verleiht, um den Ruhm des Tragödiengottes zu steigern, indem er sie mit der eher lächerlichen Version von Homer (Il. 6,132-143) vergleicht. Auf die dramaturgische Dimension geht Vicaire nicht ein.

²⁵ U.a. weisen auf die Doppelreferenz Müller, G. (Sophokles, Antigone, erl. und mit einer Einl. vers., Heidelberg 1967) 213 f. (im folgenden: Müller, Antigone) und Winnington-Ingram 100 f. hin.

²⁶ Vgl. u.a. Winnington-Ingram 100-104. Außerdem ist Kreon während des vierten Stasimons auf der Bühne anwesend; vgl. Müller, Antigone 214 und Winnington-Ingram 100.

²⁷ Rösler 119 Anm. 39 bestreitet diesen Bezug auf Antigone, da er vom Publikum nicht nachvollzogen werden könne.

²⁸ Zur Beziehung des Dionysos zu den Musen vgl. Otto, W.F., Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und des Sagens, Darmstadt³ 1961, 55 f.; vgl. z.St. auch Winnington-Ingram 103 Anm. 38.

²⁹ Rohdich 191.

Durch die Geschichte preist der Chor also die Hilfeleistung für seine mythische Verkörperung in den Musen, und damit wird bereits die wichtige Epiphanie des Gottes nach dem Hilferuf im fünften Stasimon vorbereitet.

Weder ist Antigone eine rasende Bakchantin noch Kreon eine Variante eines Lykurg oder eines Pentheus. Im Text läßt sich nur eine strukturelle Verwandtschaft einiger Merkmale der Antigone und des Kreon mit mythischen Figuren aus der Dionysosage nachweisen. Der Dionysosmythos kann also im Rahmen der Aufführungen zu Ehren des Gottes in mancher Hinsicht als Modell dienen.

Kreon hat mit Lykurg und mit Pentheus, den beiden dionysischen Widersachern, die paradoxe, bis zur Irrationalität gesteigerte Rationalität gemeinsam. Der Kampf gegen die Rechte der chthonischen Götter, mit denen sich Antigone in ihrer Sache verbunden fühlt, erzeugt bei Kreon 'Wahnsinn', den ihm auch sein Sohn Haimon explizit vorhält (765). Zusätzlich macht ihn sein Verbot, den in der Parodos dionysisch gezeichneten Polyneikes bestatten zu lassen, zum neuen Widersacher eines chthonisch-dionysischen Wesens. Dies wird noch dadurch verstärkt, daß Antigones Bruder im weiteren Verlauf des Stückes als unbestatteter Leichnam Züge eines dionysischen Opfers erhält. Denn an mehreren Stellen erinnert die Terminologie für die Schändung der Leiche durch wilde Tiere an das im Mythos überlieferte bakchantische Ritual, das Opfer zu zerreißen und roh zu verzehren³⁰. Kreon erkennt also nicht, daß es Gebot eines guten Herrschers wäre, den Leichnam von Polyneikes, der die ekstatisch wilde Bedrohung der Polis von außen darstellt, zu bestatten und dadurch in eine neue Ordnung zu integrieren, die mit den feindlichen Kräften zum Ausgleich kommt.

Antigone ist dionysisch, nicht weil, wie Kerényi annimmt, „die rohe Berührung mit dem Tode gerade das lebendigste Leben aufpeitscht“³¹, sondern weil sie im Sinne einer häufig zitierten Formulierung von Gernet das für Dionysos konstitutive 'l'Autre'³² auf der Bühne repräsentiert. Denn als Frau steht sie mit ihrem Verhalten außerhalb der griechischen Norm³³, die Ismene in der Exposition vertritt. In ihrem Drang, ihren geliebten Bruder zu bestatten, werden von ihr viele allgemein gültige Kategorien, besonders auch die von Leben und Tod, verkehrt³⁴. Zu starke Psycho-

³⁰ Anspielung auf einen Sparagmos des Leichnams durch wilde Tiere, bes. durch Hunde: 1080-1083 (*σπαράγματ'* 1081) und *κνωσπάρρακτον σῶμα* (1198); Anspielung auf eine Omophagie: *ὠμησῶν κνῶν* (697) und 206 u. 1017.

³¹ Kerényi 14; inspiriert von Nietzsche empfindet Kerényi 13 f. die Tragödie insgesamt als dionysische Erfahrung in der Hinsicht, daß durch die tragische Nähe zum Tode die Lust am Leben gesteigert werde. Anschließend deutet er die 'Antigone' mit dieser Prämisse (14-19).

³² Gernet 393 (= 86). Das dionysische Anderssein wird besonders in der strukturalistischen Forschung Frankreichs betont, dabei aber hauptsächlich auf das Zusammenfallen der kategorialen Unterschiede zwischen Gott, Mensch und Tier im Bereich des Dionysos beschränkt; vgl. z. B. Vernant² 246.

³³ Antigone vertritt die Umkehrung des Gewöhnlichen; vgl. ihren Kommos 813-816. 819 f. 847. 851 f. 867. 876 f. 879. 881 f. und ihr Kalkül 917 f.; alle Begriffe, die die Norm darstellen, sind negiert.

³⁴ Antigone sehnt sich als Lebende nach dem Tod, vgl. 72. 97. 555. 559 f. Vgl. auch 220.

logisierung der Antigone ist fehl am Platz. Vielmehr agiert hinter ihr im verborgenen eine göttliche Macht³⁵, die zum kultischen Anlaß der Aufführung dionysische Akzentuierungen erhält. Sie steht in der Spannung von Distanz und Nähe zur Gottheit. Einerseits hält sie sich für autonom, wenn sie ihr Handeln mit dem uralten Brauch rechtfertigt (*ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν νόμῳ* 454 f.). Auf die Götter scheint sie sich nur zu berufen, um ihrer Sache größeres Gewicht zu verleihen. Andererseits geht aus dem Text ebenso klar hervor, daß eine göttliche Instanz unmittelbar auf sie wirkt und ihr Tun dadurch determiniert ist³⁶. Versteht man nun Antigone primär als vom Transzendenten geleitete Figur, deren Auftrag es einzig und allein ist, Polyneikes ohne Rücksicht auf ihre Mitmenschen zu bestatten, ist auch ihr vielgescholtenes Kalkül³⁷ (904-920) durchaus folgerichtig.

Auch im vierten Stasimon erweist sich die Erwähnung des Tragödiengottes als weiterer Dreh- und Angelpunkt im dramatischen Verlauf. Unmittelbar nach dem Lied tritt Teiresias auf und prophezeit die Katastrophe für Kreon, die hier bereits angedeutet ist. Außerdem wird damit das Kultlied auf Dionysos im fünften Stasimon vorbereitet.

Der Hymnos kletikos auf Dionysos in der 'Antigone' (1115-1154) ist zusammen mit der Parodos der Euripideischen 'Bakchen' das eindringlichste Lied, das wir von der griechischen Tragödie auf ihren Gott besitzen. Im Stil einer Aretalogie mit allem dazugehörigen Formelgut³⁸ wird er gepriesen, damit er seiner bedrohten

³⁵ Das Wunder (*θαῦμα* 254) der ersten Bestattung hält der Chor in seiner traditionellen Vorstellung für 'gottgetrieben' (*θεήλατον* 278; vgl. auch *θεόθεν* 584). Auch die zweite Bestattung kann Antigone nach einem göttlichen Wunder vollziehen, vgl. 415-421. Den Sturm nennt der Wächter ein 'gottgesandtes Leiden' (421). Ein ähnliches göttliches Wirken ist in den 'Bakchen' erkennbar; vgl. das sog. Palastwunder des Dionysos (Bakch. 576-641). Antigone steht in enger Beziehung zu den chthonischen Göttern, besonders zu Hades, was Antigone selbst (75. 89. 542), Kreon (777 u. 780) und Haimon (749) bezeugen. (Zur strukturellen Nähe zwischen Hades und Dionysos vgl. unten Anm. 54).

³⁶ Zur Präsenz des Göttlichen, speziell auch des Dionysos in der 'Antigone' vgl. Steiner 266-277, bes. 273. Seiner Meinung nach versuchen allerdings Antigone und auch Kreon das Göttliche in möglichst großer Distanz zu halten, woran sie schließlich scheitern müssen. Schmitt 1-16 reduziert seine Interpretation ganz auf die menschliche Dimension, d.h. auf den Charakter der Protagonisten. Antigone, aber auch Kreon seien Charaktere voll von Ate, die den Willen der Götter für ihre Positionen beanspruchen (11-16, bes. 14).

³⁷ Bekanntlich suchte schon Goethe (Gespräche mit Eckermann 28. März 1827) nach einem Philologen, der ihm den Nachweis für die nachträgliche Interpolation dieser Stelle liefern konnte. Auch Müller, *Antigone* 198 will sie einfach athetieren, da er sie als für seine edle Heldin „ungeheuerlich“ empfindet. Er kann sich nicht erklären, wie „[A]lles, was über den heiligen Anspruch des Hades früher von Antigone mit Emphase gesagt worden ist, [...] nun also nur noch für den einen Sonderfall des Polyneikes gelten“ könne. Gerade dies wird aber durch die obige Interpretation verständlich. Umfassende Diskussion der Echtheitsfrage bei Szlezák 108-142, der die Argumente, die für die Echtheit sprechen, für nicht sehr stichhaltig hält. Für das Kalkül jüngst Steiner 280, Oudemans und Lardionis 186-193, bes. 186. 187. 192, und Schmitt 15 Anm. 66.

³⁸ Vgl. Norden 158 und Dorsch 66-75.

Geburtsstadt zu Hilfe eile (1140-1154). Im Gebet wird die ersehnte und erwartete Epiphanie – die am meisten als real empfundene Offenbarungsweise einer Gottheit bei den Griechen – vorweggenommen, in einem magischen Prozeß des Herbeizitierens verschiebt sich der Realitätsbezug momentan auf fernliegende Kultorte, wo sich der Chor Dionysos als in diesem Augenblick anwesend vorstellt. Freilich muß erörtert werden, warum gerade Dionysos angerufen wird – diese Art des Gebets ist nämlich nicht auf Dionysos beschränkt³⁹ – und welche Funktion das Lied dadurch erhält.

Förs gibt darauf keine zufriedenstellende Antwort, wenn er die Meinung vertritt, der einzige Grund liege darin, daß Dionysos der Sohn Thebens sei. Sonst sei diese Bitte um Reinigung „nicht besonders auf Dionysos zugeschnitten [...]“. Auch andere Götter, vornehmlich Apoll, könnten mit *μολεῖν καθαρσίῳ ποδί* gerufen werden⁴⁰. Doch gleichberechtigt mit Theben⁴¹ werden noch Attika und Delphi als hauptsächliche Kultorte hervorgehoben. Neben der Integration in den Handlungsablauf durch Hervorhebung der besonderen Beziehung des Gottes zum Ort des Bühnengeschehens ist der Dichter auch darum bemüht, das Lied den kultischen Bedingungen des Aufführungsortes Athen anzupassen. Für das Publikum ergibt sich ein spezifischer Identifikationsrahmen, indem Dionysos mit dem Iakchos⁴² (1119b-1121 und 1146-1154) des athenischen Demeterkults in Eleusis gleichgesetzt wird. Auch die panhellenische Dionysosverehrung in Delphi besitzt eine besondere Beziehung zu Athen. Förs kann man noch so weit folgen, wenn er glaubt, im Ton des Gebets auch Apollon, besonders wegen seiner Funktion als Heilgott, assoziieren zu können. Doch stehen sich Dionysos und Apollon keineswegs als Gegensatz gegenüber (Nietzsche). Gerade in Delphi sind beide Gottheiten miteinander im Kult verbunden, und dort werden sie vom Ende des fünften Jahrhunderts an in zunehmendem Maße einander angeglichen⁴³. Wie Plutarch und Pausanias bezeugen, schickten

³⁹ Z. B. wird am Anfang der 'Eumeniden' Athene von Orest unter Aufzählung ihrer bevorzugten Aufenthaltsorte angerufen (Aisch. Eum. 287-298); kurz darauf erscheint sie selbst auf der Bühne (Eum. 397).

⁴⁰ Förs 82. Vgl. auch Dorsch 75; auf dramaturgische Implikationen wird nur andeutungsweise hingewiesen (77 f.).

⁴¹ 1115-1117a. 1122-1125. 1132-1139, bes. 1122 u. 1137-1139. Vgl. dazu auch Soph. OT 209-211; dort ist Dionysos als 'eponymer' Gott Thebens angerufen.

⁴² Zu Iakchos vgl. Graf 43. 46-69. Im Mysterienkult von Eleusis war Iakchos entweder Sohn der Demeter oder der Persephone, oder Gemahl und *πάρεδρος* der Demeter. Die Identifikation von Iakchos und Dionysos bei Soph. TrGF 959 (vol. 4 Radt), Eur. Ion 1074-1086, Bakch. 725 f., Paian des Philodamos (Powell, Coll. Alex. 165 ff.) 27-36 und Schol. Aristoph. ran. 404 (vgl. auch 395. 398). Nach Graf 51-58 ist die Identifikation eine Erfindung der Dichter und Künstler. Denn Dionysos und Iakchos haben keine gemeinsamen Kulte. Die Gleichsetzung beruhe auf einer rituellen Wesensverwandtschaft, da in den Riten beider Gottheiten Zustände der Ekstase vorkommen.

⁴³ Apollon und Dionysos: Aisch. TrGF 341 (vol. 3 Radt). Eur. fr. 477 N². Paian des Philodamos. Dionysos zusammen mit Musen: Aisch. TrGF 60 (vol. 3 Radt). Soph. Ant. 965. Eur. Bakch. 410-415. Dionysos auf dem Parnass: Aisch. Eum. 22-26. Eur. IT 1234-1244. Ion 550-553. 714-717. 1122-1127. Phoin. 226-228. Bakch. 306-309. Aristoph. nub. 603-606. ran. 1211-1213. Vgl. auch Stewart 205-227, bes. 208-211.

auch die Athener, die das Mänadenritual innerhalb der eigenen Polisgrenzen nicht duldeten, alle zwei Jahre einen eigenen Thiasos von Thyiaden (vgl. *Θυίασις* 1151) in die Bergwelt oberhalb Delphis, wo sie auf den Höhen des Parnass bei der korythischen Grotte (vgl. 1126-1130) zusammen mit delphischen Mänaden ihre ausgelassenen Riten begingen⁴⁴. Durch die Hereinnahme athenischer Kultgewohnheiten gelingt es also dem Dichter, die Grenzen der Räume von gespielter Fiktion und vom 'hic et nunc' des athenischen Theaters ineinander übergehen zu lassen. Diesen Effekt kann er noch verstärken, indem er, in ähnlicher Weise wie am Ende der Parodos (148-154), die musisch-theatertechnische Rolle des Dionysos, besonders den Chortanz⁴⁵, in der fiktionalen Einbettung des tragischen Spiels erwähnt. In seiner Ekstase ruft der Chor seinen Gott Iakchos—Dionysos als 'Feuer schnaubender Sterne Chorführer' (1146 f.) an, der die ganze Nacht von den kosmischen Chören der Thyiaden gefeiert wird (1147-1154). Durch die Übertragung des Enthusiasmos auf die Zuschauerränge erlebt die versammelte Polis eine Epiphanie des Dionysos als 'Chorführer' in der Orchestra.

Eine bessere Lösung als Förs hat Vicaire angeboten; denn zu Recht hat er darauf hingewiesen, daß es gerade im dionysischen Ritual liege, durch Flötenmusik und ekstatischen Tanz eine kathartische Wirkung zu erzielen⁴⁶. Falls Aristoteles⁴⁷ mit seiner Funktionsbestimmung der Tragödie wirklich recht haben sollte, daß sie beim Zuschauer eine Katharsis hervorruft, was läge dann näher, als in einer Tragödie, die doch zu Ehren von Dionysos aufgeführt wird, Dionysos als reinigenden Gott anzurufen? Die Bitte um Reinigung erfüllt sich, aber anders als der Chor es erhofft. Der Ausgang der 'Antigone' ist wirklich eine Reinigung im umfassenden Sinn⁴⁸. Antigone wird gleichsam als Opfer für ihren göttlichen Auftraggeber wegen des Verstoßes gegen die Polis gereinigt und dann erhöht, Kreons Hybris gegen Dionysos wird durch den Verlust von Frau und Sohn gereinigt und so gesühnt. Denn wie Agaue und Kadmos in den 'Bakchen' (1296 und 1345) gelangt auch er nach der ungeheuerlichen Epiphanie des Dionysos zu spät zur Einsicht⁴⁹. Ob zuletzt auch das ganze Publikum eine Reinigung erfährt, kann freilich nicht bewiesen werden.

Noch mehr läßt sich über die Rolle des Dionysos in diesem Lied aussagen, wenn man auch hier die theoretische Interpretationsmaxime der Polarität im Umfeld des

⁴⁴ Vgl. dazu Henrichs¹ 152-155 und Villanueva Puig 31-51 (Zusammenstellung der Quellen 48-51).

⁴⁵ Dionysos in Verbindung mit dem Chortanz: Soph. Ant. 1146-1154 (als kosmischer Chorführer, ähnlich Eur. Ion 1074-1086). Eur. HF 680-686. Phoin. 655. HF 875-879 u. 889f. (Herakles' Ekstase im Wahnsinn als dionysischer Chortanz beschrieben). Phoin. 785-791 (paradoxe Angleichung des Ares an Dionysos durch Musik und Chortanz ausgedrückt). Bakch. 114. 184. 190. 195. 205. 220. 323f. 379. 862. Fr. 752 N²; Pratinas TrGF (vol. 1 Snell—Kannicht) 4 F 3, 1.5.17; Paian des Philodamos 8f. 19f. 40. 133. 146.

⁴⁶ Vicaire 363 f. und ebd. Anm. 39.

⁴⁷ Aristot. Poet. Kap. 6, 1449b, 24-28. Zum Verhältnis der Lehre der Katharsis zur Tragödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. vgl. Flashar² 16-21.

⁴⁸ Vgl. Flashar¹ 564.

⁴⁹ Zu Kreons Einsicht (1317-1325) und zur abschließenden Moral des Chores (1347-1353) vgl. Flashar¹ 564f. Anm. 18.

Gottes anwendet und ihn – wie oben bereits geschehen – mit der Dramaturgie des Stückes in Zusammenhang bringt.

Die dionysische Spannung zwischen Leben und Tod⁵⁰, Freude und Leid, geordnetem Festesrausch und Chaos spiegelt den jähen Kontrast zwischen diesem hoffnungsfrohen Lied und der nachfolgenden Katastrophe wider. Der Hymnos steht in unmittelbarer Berührung mit der Peripetie, der entscheidenden Wende im Handlungsaufbau des Dramas, und wegen seiner dramaturgischen Wirkung wird er zu Recht immer wieder mit dem sogenannten Sophokleischen Hyporchema verglichen⁵¹. Kreon hofft, den Lauf des Schicksals noch abwenden zu können, nachdem ihm Teiresias geweissagt hat, er müsse mit Toten aus seiner eigenen Familie für das Unrecht an Antigone bezahlen (1064-1086). Schnell, doch zu spät, wie sich herausstellen wird, trifft er die Entscheidung, es rückgängig zu machen (1108-1114). Die ganze Hoffnung auf Reinigung setzt der Chor nun auf seinen Gott. Die dionysische Erregung der ekstatischen Gottesverehrung geht zuletzt von der Orchestra auf das Publikum über⁵². Und durch diese völlige Illusionierung wird der Sturz in die tragische Katastrophe – Werk der dunklen, zerstörerischen Seite des Gottes – sowohl beim Chor als auch beim Zuschauer gewaltig gesteigert. Der Chor bittet, der Gott möge erscheinen (1149). Dionysos 'erscheint'⁵³ wirklich, doch nicht, wie ihn sich der Chor ausmalte, sondern in seiner ganzen Schrecklichkeit. Die Epiphanie des Tragödiengottes vollendet die Tragödie. Sie bringt Leid, den Tod von Haimon und Antigone und das tragische Ende der Eurydike. Dionysos übernimmt nun also die Rolle des Hades, und es gibt auch deutliche Hinweise dafür, daß Dionysos seit ca. 500 v. Chr. in einigen Gegenden Züge eines Unterweltgottes annehmen konnte⁵⁴.

⁵⁰ Vgl. die Inschrift auf der ersten der Knochentafeln von Olbia ΒΙΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΒΙΟΣ. Dazu Rusjaeva 87-104 (dt. Zusammenfassung von Tinnefeld 67-71).

⁵¹ Jebb (Sophocles ... Bd. 3, The Antigone, Cambridge³ 1900 [1971], 198) und Kamerbeek (The Plays of Sophocles, Bd. 3, The Antigone, Leiden 1978, 186) (ebenso ders., Bd. 4, The Oedipus Tyrannus, Leiden 1967 [im folgenden: Kamerbeek, Oedipus Tyrannus] 208) vergleichen das Lied mit den Hyporchemata Soph. OT 1086-1109, Trach. 633-662 und Ai. 693-718. Von diesen enthält OT 1086-1109 ebenfalls eine explizite Dionysoserwähnung (OT 1105), Ai. 693-718 hat zumindest dionysisches Kolorit. Nach Kamerbeek, Oedipus Tyrannus 208, wirken alle Sophokleischen Hyporchemata „like a scherzo, partly relaxing, partly exciting, before the imminent catastrophe; by the very contrast of their illusions and delusions with the depth of the misery which is to follow they heighten the intensity of the tragic experience.“

⁵² Vom dionysischen Wahn (an dieser Stelle das hoffnungsvolle 'Wähnen', ein guter Ausgang sei noch möglich) wird erzählt, daß er sich wie eine Epidemie verbreite. Vgl. Pentheus' Äußerung Eur. Bakch. 778 f.

⁵³ Dazu Datienne² 14: „Dionysos est par excellence le dieu qui vient: il apparaît, il se manifeste, il vient se faire reconnaître.“ Vgl. Eur. Bakch. 1.

⁵⁴ Allgemeine Besprechung, bes. auch der archäologischen Zeugnisse, bei Metzger 314-323. Das immer wieder zitierte Heraklitfragment *ὠπτός δὲ Αἰδῆς καὶ Διόνυσος* (Fr. B 15 D) ist, wie schon Lesky 24-32 gezeigt hat, zum Beweis der Identifikation von Hades und Dionysos nicht stichhaltig. Zuntz 407-411 lehnt die Existenz eines chthonischen Dionysos völlig ab; Silk und Stern 182 f. wägen die Argumente vorsichtig ab. Zur Beziehung zum Tod vgl. auch die Inschrift auf den Knochentafeln von Olbia ΒΙΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΒΙΟΣ (vgl. oben Anm. 50).

Sein chthonischer Aspekt ist bereits im Hymnos durch die Erwähnung Italiens (1119) und durch die Komponente des eleusinischen Dionysos–Iakchos (1119b–1121 und 1146–1154) angedeutet. Sowohl die Dionysosmysterien orphischer Zirkel in Unteritalien als auch der Mysterienkult der Demeter in Eleusis, wo Iakchos assoziiert ist, zeichnen sich durch Riten aus, in denen die Initianden die Nähe zu Hades erfahren⁵⁵. Antigone fühlt sich in besonderer Weise mit Hades verbunden. Zu ihm wie zu ihrem toten Bruder Polyneikes besitzt sie ein erotisch gefärbtes Verhältnis⁵⁶. Liebe spielt in der ‘Antigone’ eine wichtige Rolle; daher ist auch das dritte Stasimon an Eros gerichtet (781–800). Eros, Hades und Dionysos sind in dieser Tragödie die dominierenden göttlichen Kräfte. Ihnen gemeinsam ist die Gewalt, von keinerlei menschlicher Ratio kontrolliert werden zu können. Dionysos vereint das Ekstatische von Eros und das Unkontrollierbare von Hades⁵⁷. Dionysos–Hades geleitet Antigone in den Tod, und gerade dies fällt in den Aufgabenbereich des angerufenen Iakchos (1154), der in den ‘Fröschen’ die eleusinischen Mysterien zum Sitz der Seligen führen soll (Aristoph. ran. 351–353. 403. 408. 413). Durch die Betonung der eleusinisch-italischen Kultkomponente gelingt es Sophokles, die Schwingungen zwischen positiven und negativen Polen im Bereich des Gottes, der nun den Tod bringt, in Bewegung zu halten. In der kultischen Verehrung spricht der Chor primär von den segnenden Eigenschaften. Bei Iakchos kann sogar der Tod seinen Schrecken verlieren, da er den Initianden ein glückliches Fortleben im Hades beschicken kann. Für Antigone besteht also auch Hoffnung auf ein Leben danach, da sie unter Einwirkung des Gottes die Tat der Bestattung auf sich genommen hat, während Kreon, dem dionysischen Widersacher, der Segen des Todes am Ende vorenthalten wird (1328–1338).

Neben der ausführlich besprochenen dramaturgischen Funktion wirkt der Gott auch im weitesten Sinn politisch. Im tragischen Spiel wird den versammelten Bürgern

⁵⁵ Zu Italien: Die Goldplättchen von Hipponion zeigen *μύσται* und *βάκχοι* in einer Unterweltsprozession auf dem Weg zu Gefilden der ewigen Seligkeit (mit ihnen vergleichbar die eleusinischen Mysterien, die in den ‘Fröschen’ des Aristophanes im Hades ein Freudenfest begehen (ran. 448–459), dazu Graf 79–94) (publiziert mit Vergleichsmaterial von Pugliese Carratelli, G., in: PP 29, 1974, 108–126, bes. 110f. v. 157; vgl. auch Burkert² 22 und 142 Anm. 49). Zur Hadeserfahrung in Eleusis vgl. Burkert¹ 308–309. Nach Burkert² 22 kann man die Dionysosmysterien, besonders die in Unteritalien, als Pendant zu Eleusis auffassen. Diese Äquivalenz finde ihren Niederschlag in der oben genannten Erwähnung Italiens (Ant. 1119), vgl. Burkert² 142 Anm. 55.

⁵⁶ Zumindest sprachlich ist das Verhältnis so ausgedrückt: Antigone titulierte sich selbst als Braut des Hades (816). Ihr Grab ist für sie (891) und für andere mit ihrem Brautgemach identisch (804 [Chor] u. 1205 [Bote]). Der Chor erkennt auch die erotische Todesaffinität der Antigone (... *θανεῖν ἐρᾶ* 220). Zu Antigones Liebe gegenüber ihrem toten Bruder Polyneikes vgl. 73: *φίλη μετ’ αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα*; vgl. Buller 136 und 154 Anm. 45, der sowohl auf den rituellen wie sexuellen Sinn von *κείμαι* hinweist.

⁵⁷ Vgl.: ‘wer (erg. Eros) hat, der rast’ (790). *μέμνηεν* ist der Terminus technicus für das mänadische Rasen. Dieser Vers stellt somit eine direkte Beziehung zwischen Eros und Dionysos her. Zur Beziehung Hades–Eros: vor Hades und vor Eros gibt es für Sterbliche keinen Ausweg; *φύξιμος* (788) nimmt *φεύξω* (362) auf. Zur Rolle von Eros, Hades und Dionysos in der ‘Antigone’ vgl. auch Segal 200.

Athens vor Augen geführt, wie Theben, ähnlich wie in den 'Bakchen', unter der Regie des dort heimischen Gottes Dionysos, in seinen Grundpfeilern erschüttert wird. Der Gott des radikalen Andersseins zeigt also Theben, wie Zeitlin betont hat, als das negative Gegenbild⁵⁸ Athens, mit dessen Hilfe es seine eigenen Werte und Normen in Frage stellen und überprüfen kann. Anhand der 'Antigone', in der der Gott der ekstatischen Erfahrung eine so bedeutende Rolle spielt, wollte Sophokles vielleicht auch das rationale Polisdenken, das im Perikleischen Zeitalter zunehmend als mentales Defizit und gesellschaftliche Gefahr empfunden werden konnte, vor der versammelten Bevölkerung problematisieren⁵⁹. Möglicherweise wollte er also dem Publikum als Diskussionsanstoß mitteilen, daß eine rein auf menschlicher Ratio gründende Herrschaft äußerst gefährdet ist, wenn es nicht gelingt, das andere, das die diesseitigen Kategorien transzendiert, in die Ordnung einzubeziehen⁶⁰.

Wenn in dieser Weise Erwähnungen des Tragödiengottes und bakchantisches Wortmaterial (bes. *βακχεύειν* und *βάκχως*) dem kultischen Bezug der Tragödie entsprechend als elementar gedeutet und gewertet werden, ist es möglich, der Interpretation der Tragödie einen neuen Horizont zu eröffnen. Ohne zu anachronistischen Psychologismen greifen zu müssen, kann damit unter anderem das totale Anderssein mancher griechischer Helden in angemessener Weise als bisher erklärt werden.

München

Anton Bierl

* Für kritische Hinweise und Anregungen danke ich den Professoren Hellmut Flashar, Bruno Gentili, Albert Henrichs, Charles Segal und den Herausgebern dieser Zeitschrift, Joachim Latacz und Günter Neumann.

Die im folgenden verwendeten bibliographischen Abkürzungen sind:

- | | |
|---------------|---|
| Brellich, A. | Aristofane: Commedia e religione, in: Detienne, M. (Hrsg.), <i>Il mito. Guida storica e critica</i> , Rom/Bari ³ 1982, 103-118 |
| Buller, J. L. | <i>Sophocles and the Sacred Hero</i> , Diss. Madison/Wisconsin 1981 |

⁵⁸ Zeitlin 354 f.

⁵⁹ Vgl. Meier passim, bes. 7-13 und 226-239, der die These vertritt, die athenische Bürgerschaft habe wegen ihrer spezifischen mentalen Konstellation die Institution der Tragödie gebraucht.

⁶⁰ Die Thematik der Ambivalenz des rationalen 'Könnens-Bewußtseins' (Ch. Meier) wird besonders im ersten Stasimon (332-375) behandelt. In der ersten Antistrophos wird beschrieben, wie der Typ des rationalen Polismenschen (*περιφραδής ἀνὴρ* 347) sich wilde Tiere, die Repräsentanten der unzivilisierten Natur, unterjocht. Nicht zufällig erhalten die Tiere zweimal dionysische Konnotationen. *ὄρσοισβάτα* (350) weist eindeutig auf den mänadischen Ritus der Oreibasie, des ungestümen Rasens in der wilden Bergwelt, hin. Auch der Stier wird durch sein Attribut *ὄβρειον* in die Bergwelt gestellt (352). Außerdem ist der Stier eine Erscheinungsform des Dionysos selbst: Dionysos ist als Stier gesehen in den 'Bassariden' des Aischylos, TrGF 23,1 (vol. 3 Radt) und bei Eur. Bakch. 920 (v. Pentheus). Dionysos mit dem Attribut 'stierhörig': Eur. Bakch. 100, vgl. auch 921. Dionysos vom Chor in Stiergestalt angerufen: Eur. Bakch. 1017; vgl. auch den Kultanruf der elischen Frauen, überliefert bei Plut. Quaest. Graec. 36,299b = Fr. 871 Page.

- Burkert¹, W. Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen, in: RGVV 32, Berlin/New York 1972
- Burkert², W. Ancient Mystery Cults, Cambridge, Mass./London 1987
- Cancik, H. Dionysos 1933. W.F. Otto, ein Religionswissenschaftler und Theologe am Ende der Weimarer Republik, in: Faber, R. und Schlesier, R. (Hrsg.), Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neopaganismus, Würzburg 1986, 105-123
- Detienne¹, M. Du polythéisme en général, in: ClPh 81, 1986, 47-55
- Detienne², M. Dionysos à ciel ouvert. Paris 1986
- Dodds, E.R. Euripides. Bacchae, Oxford² 1960
- Dorsch, K.-D. Götterhymnen in den Chorliedern der griechischen Tragiker – Form, Inhalt und Funktion –, Diss. Münster 1982
- Flashar¹, H. Besprechung von: Sophokles, Antigone, erl. und mit einer Einl. vers. von G. Müller, Heidelberg 1967, in: Poetica 2, 1968, 558-566
- Flashar², H. Die 'Poetik' des Aristoteles und die griechische Tragödie, in: Poetica 16, 1984, 1-23
- Förs, H. Dionysos und die Stärke der Schwachen im Werk des Euripides, Diss. Tübingen 1964
- Gernet, L. Dionysos et la religion dionysiaque: éléments hérités et traits originaux, in: REG 66, 1963, 377-395 (= Anthropologie de la Grèce ancienne, Paris 1968, 63-89)
- Goldhill, S. The Great Dionysia and civic ideology, in: JHS 107, 1987, 58-76
- Graf, F. Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit, in: RGVV 33, Berlin/New York 1974
- Henrichs¹, A. Greek maenadism from Olympia to Messalina, in: HarvSt 82, 1978, 121-160
- Henrichs², A. Changing Dionysiac identities, in: Meyer B.F. und Sanders E.P. (Hrsg.), Jewish and Christian Self-Definition, III. Self-Definition in the Graeco-Roman World, London 1982/Philadelphia 1983, 137-160 und 213-236
- Henrichs³, A. Loss of self, suffering, violence: The modern view of Dionysus from Nietzsche to Girard, in: HarvSt 88, 1984, 205-240
- Henrichs⁴, A. Die Götter Griechenlands. Ihr Bild im Wandel der Religionswissenschaft, in: Flashar, H. (Hrsg.), Thyssen-Vorträge. Auseinandersetzungen mit der Antike, Bd. 5, Bamberg 1987
- Hölscher, U. Wie soll ich noch tanzen?, in: Köhler, E. (Hrsg.), Sprachen der Lyrik. Festschr. für H. Friedrich, Frankfurt a. M. 1975, 376-393
- Kerényi, K. Dionysos und das Tragische in der Antigone, in: Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1935
- Lesky, A. Dionysos und Hades, in: WSt 54, 1936, 24-32
- Longo, O. Dionysos à Thèbes, in: Les grandes figures religieuses. Fonctionnement pratique et symbolique dans l'antiquité, in: Annales Littéraires de l'Université de Besançon 329 (Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, vol. 68, Lire les polythéismes 1), Paris 1986, 93-106
- Lonis, R. Guerre et religion en Grèce à l'époque classique, in: Annales Littéraires de l'Université de Besançon 238 (Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, vol. 33), Paris 1979
- Lonnoy, M.-G. Arès et Dionysos dans la tragédie grecque: Le rapprochement des contraires, in: REG 98, 1985, 65-71

- Meier, Ch. Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988
- Metzger, H. Dionysos chthonien d'après les monuments figurés de la période classique, in: BCH 68/69, 1944/1945, 296-339
- Müller, G. Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern, in: Diller, H. (Hrsg.), Sophokles, WdF 95, Darmstadt 1967, 212-238
- Norden, E. Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede, Leipzig/Berlin 1913 (repr. 1923)
- Otto, W.F. Dionysos. Mythos und Kultus, Frankfurt a. M. 1933 (⁴1980)
- Oudemans, Th. C.W. und Lardinois, A. P. M. H. Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone, Leiden/New York/Kopenhagen/Köln 1987
- Pohlentz, M. Die griechische Tragödie, Bd. 1, Göttingen ²1954
- Reinhardt, K. Sophokles. Bericht. u. Erg. v. Alt, K. u. Bennert, K., Frankfurt a. M. ⁴1976
- Rösler, W. Der Chor als Mitspieler. Beobachtungen zur 'Antigone', in: A & A 29, 1983, 107-124
- Rohdich, H. Antigone. Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden, Heidelberg 1980
- Rusjaeva, A. S. Orfizim i kul't Dionisa v Ol'vii (Orphismus und Dionysoskult in Olbia), in: Vestnik Drevnej Istorii 143, 1978, 87-104 (dt. Zusammenfassung v. Tinnefeld, F., Referat über zwei russische Aufsätze, in: ZPE 38, 1980, 67-71)
- Schlesier, R. Der Stachel der Götter. Zum Problem des Wahnsinns in der Euripideischen Tragödie, in: Poetica 17, 1985, 1-45
- Schmitt, A. Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der 'Antigone', in: A & A 34, 1988, 1-16
- Segal, Ch. Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles, Cambridge, Mass./London 1981
- Silk, M. S. und Stern, J. P. Nietzsche on Tragedy, Cambridge 1981
- Steiner, G. Antigones, Oxford 1984
- Stewart, A. Dionysos at Delphi: The pediments of the sixth temple of Apollo and religious reform in the age of Alexander, in: Barr-Sharrar, B. u. Borza, E. N. (Hrsg.), Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times, in: Studies in the History of Art, vol. 10, Symp. Ser. 1, National Gallery of Art, Washington D.C. 1982, 205-227
- Szlezák, Th. A. Bemerkungen zur Diskussion um Sophokles, Antigone 904-920, in: RhM 124, 1981, 108-142
- Taplin, O. Greek Tragedy in Action, London 1978

- Vernant¹, J.-P. La société des dieux, in: ders., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974, 103-120
- Vernant², J.-P. Le Dionysos masqué des 'Bacchantes' d'Euripide, in: Vernant, J.-P. u. Vidal-Naquet, P. (Hrsg.), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Bd. 2, Paris 1986, 237-270
- Vicaire, P. Place et figure de Dionysos dans la tragédie de Sophocle, in: REG 81, 1968, 351-373
- Villanueva Puig, M.-Ch. À propos des Thyiades de Delphes, in: *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, in: Collection de l'École Française de Rome, Bd. 89, Rom 1986, 31-51
- Winnington-Ingram, R. P. *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge 1980
- Zeitlin, F. Thebes: Theater of self and society, in: Gentili, B. u. Pretagostini, R. (Hrsg.), *Edipo. Il teatro Greco e la cultura Europea*. Rom 1986, 343-378
- Zuntz, G. *Persephone*, Oxford 1971