

Prozessionen auf der griechischen Bühne: Performativität des
einziehenden Chors als Manifestation des Dionysos
in der Parodos der Euripideischen *Bakchen*

Anton Bierl, Universität Basel

Das Studium der frühgriechischen *choreia* und anderer ritueller Ausdrucksformen, die sich an der Schnittstelle von festlich-pragmatischem Sitz im Leben in einer einmaligen Okkasion und Literatur befinden, wurde durch die Ergebnisse der Mündlichkeitsforschung in den letzten vier Jahrzehnten revolutioniert.[□] Die Erkenntnis, dass die griechische Kultur bis um 400 v. Chr. weitgehend durch eine dominante Oralität in der Rezeption bestimmt ist, bewirkte, dass man die diesbezüglichen Texte nicht mehr ausschließlich philologisch als literarische Kompositionen las, sondern in ihrem Aufführungskontext zu analysieren begann. Mit den kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechseln, vor allem den performativen und ikonischen Wenden, hat sich dieser Trend noch verstärkt. Die als Literatur auf uns gekommenen Texte, die Hymnen, Prozessionen, Begehungen und Festzusammenhänge darstellen, werden in ihrer bildlichen und performativen Qualität ganz neu erfahrbar. Das Drama, das zwar natürlicherweise an den Aufführungsbezug gebunden ist, aber seit Aristoteles und in der gräzistischen Forschung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts meist als Lesetext und fesselnde Ereigniskette gedeutet wird, ist in einem institutionellen rituellen Festrahmen verankert. Ferner hat es in Form des uns so fremden Chors die griechische Chorkultur für ihr Spiel kreativ einverleibt.¹ Das griechische Drama ist im Gegensatz zum aristotelisch

[□] Ich danke Werner Röcke für die freundliche Einladung, Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten für die editorische Betreuung. Allen dreien danke ich für die Gastfreundschaft und ihnen wie auch den Teilnehmern für ein intensives interdisziplinäres Gespräch.

¹ Vgl. Anton Bierl: *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München/Leipzig 2001, bes. S. 11–104, 300–304, 362–376.

geprägten naturalistischen Theater, das spannende Handlung und veristische Charakterzeichnung in den Vordergrund rückt, eher prä-dramatischer Natur.² Die Handlung basiert auf einem Ausschnitt eines mythischen Handlungsgewebes, das der Zuschauer aus seiner Erfahrung mit dem Megatext des Mythos großenteils kennt. Antike Tragödien oder Komödien werden nicht in ihrem Kausalnexus als atemberaubende Action präsentiert, sondern im festen Schema von sich abwechselnden Sprech- und Chorpässagen wird *drama* als Dahinfließen sich aus der Vorgabe ergebender Abläufe inszeniert.³ Gerade das Choreutische trägt dazu stark bei. Drama ist daher nicht Darstellung inhaltlicher Dramatik, sondern Schau von vorgegebenen Mustern. In der Tragödie spielt die Kommunalisierung des Leids eines mythischen Helden die entscheidende Rolle, in der Komödie das Experimentieren mit utopischen, die Realität komplementierenden Gegenentwürfen.⁴ In der ostentativen Zurschaustellung ist der Einbezug des Hier und Jetzt der Poliswelt und die Interaktion sowie Einordnung der Ereignisse in ein göttliches Wirken eines komplexen polytheistischen Bezugssystems entscheidend. Zum adäquaten Verständnis kultischer kollektiver Formationen und ihrer Bewegungsabläufe, die textlichen

² Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991. Zum Zusammenhang von Prä- und Postdramatik vgl. Bierl: *Chor*, a.a.O., S. 13–14, 300–304, 373 und nun auch Anton Bierl: *Die griechische Tragödie aus der Perspektive von Prä- und Postdramatik. Die Perser des Aischylos und die Bearbeitung von Müller/Witzmann*, in: *Heiner Müller sprechen*, hg. von Heiner Goebbels u. Nikolaus Müller-Schöll (Theater der Zeit) (im Druck).

³ Lutz Käppel: *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des ‚Plot‘ als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, München 1998, S. 25–38, bes. S. 36–37.

⁴ Anton Bierl: *Zwischen dem Selbst und dem Anderen. Aischylos' Perser und das Politische in der antiken Tragödie*, in: *Antike Tragödie heute. Vorträge und Materialien zum Antike-Projekt des Deutschen Theaters* (Blätter des Deutschen Theaters 6 [2007]), hg. von Erika Fischer-Lichte u. Matthias Dreyer, Berlin 2007, S. 49–64, bes. S. 53–62; Anton Bierl: *Experimentelle Innovation und ihre rituell-pragmatischen Grenzen in der Alten Komödie*, in: *QUCC 72.3* (101) (2002), S. 7–21; Anton Bierl: *Alt und Neu bei Aristophanes (unter besonderer Berücksichtigung der Wolken)*, in: *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance* (Colloquium Rauricum 8), hg. von Achatz von Müller u. Jürgen von Ungern-Sternberg München/Leipzig 2004, S. 1–24; Anton Bierl: *Le «chamanisme» et la comédie ancienne. Recours générique à un atavisme et guérison (avec une application à l'exemple de la Paix d'Aristophane)*, in: *Methodos* 7 (2007) (<http://methodos.revues.org/document625.html>).

Niederschlag fanden, wie auch der freien künstlerischen Integration in das Drama können die Kriterien der Ritualität und Performativität Wichtiges beitragen.⁵

Prozession

Eine Prozession „läßt sich definieren als Handlung einer Gruppe von in formalisierter und geordneter Abfolge ‚(voran)schreitender‘ (lat. *procedere*) Personen.“⁶ Walter Burkert leitet in seiner griechischen Religionsgeschichte das Kapitel „Ritual und Heiligtum“ wie folgt ein:

„Die Grundform der Gruppenbildung ist der Umzug, die Prozession, griechisch *pompé*. Aus der amorphen Masse sondern sich die aktiv Beteiligten ab, formieren sich, bewegen sich auf ein Ziel zu, wobei die Demonstration, die Interaktion mit den Zuschauern kaum weniger wichtig ist als das Ziel. Die *pompé* fehlt bei kaum einem Fest. Ziel der heiligen Handlung ist naturgemäß ein Heiligtum, in dem die Opfer stattfinden; doch auch der Weg ist bedeutend, ist ‚heilig‘.“⁷

Die Selbstzweckhaftigkeit macht er im Begriff *pompas pempein* aus, wörtlich ‚das Geleit beschicken‘, was soviel wie einfach ‚ein Fest feiern‘ bedeutet. Meist wird dabei etwas getragen (*pherein*), eine Statue, Körbe, Zweige, Gefäße. In Form der Statue, des Gottesbildes, wird oft selbst die Gottheit hereinbewegt, wobei die Installation des Bildes in das Heiligtum häufig in einem festen periodischen Abstand die Reaktualisierung, das *reenactment*, der ersten Einsetzung bedeutet, die im Mythos erzählt wird. Eine *pompe* ist also eine

⁵ Bierl: *Chor*, a.a.O. Zur Prozession, bes. in der Tragödie, vgl. Athena Kavoulaki: *Processional Performance and the Democratic Polis*, in: *Performance Culture and Athenian Democracy*, ed. by Simon Goldhill and Robin Osborne, Cambridge 1999, S. 293–320, bes. S. 306–319; Athena Kavoulaki: *ΠΟΜΠΑΙ: Processions in Athenian Tragedy*, unveröffentlichte Diss. Oxford 1996 (ich danke der Autorin dafür, mir die Arbeit zur Verfügung gestellt zu haben).

⁶ Simon Price: *Prozession*, in: *DNP* 10 (2001), S. 477–481, hier S. 477.

⁷ Walter Burkert: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1977, S. 164.

räumliche Fortbewegung auf ein Ziel hin, wobei der Akt durch den Gotteszusammenhang signifikant ist. Die Handlung der Gruppe findet in einem nichtagonistischen Zeitrahmen statt. Die *pompe* wird in der griechischen Kultur ganz allgemein an Kultfesten begangen und ist im Besonderen mit Bestattungsbräuchen und mit der Hochzeit verbunden. Prozessionen dienen dabei dazu, ein Territorium durch Wege an die Grenzen und zurück ins Zentrum räumlich abzustecken.⁸ Vor allem ist die Prozession als Aufführung einer Gruppe mit Musikbegleitung, Gesang und formalisierter rhythmisierter Sprache vom Tanz und der griechischen *choreia* kaum zu unterscheiden.⁹ Auf dem heiligen Weg gibt es immer wieder Stationen, wo Hymnen getanzt und gesungen werden. Für Walter Burkert steht der Zusammenhang von Chortanz und Ritual in exemplarischer Weise fest, wenn er Tanz wie folgt definiert: „Die zweckfreie, gemeinsame, rhythmisch wiederholte Bewegung ist gleichsam die kristallisierte Reinform von Ritual überhaupt.“¹⁰

Nach einer Definition von Stanley Tambiah ist Ritual und somit Prozession gleich in dreifacher Weise performativ:

„Ritual is a culturally constructed system of symbolic communication. It is constituted of patterned and ordered sequences of words and acts, often expressed in multiple media, whose content and arrangement are characterised in varying degree by formality (conventionality), stereotypy (rigidity), condensation (fusion), and redundancy (repetition). Ritual action in its constitutive features is performative in these three senses: in the Austinian sense of performative, wherein saying something is also doing something as a conventional act; in the

⁸ Vgl. François de Polignac: *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société, VIIIe-VIIe siècles avant J.-C.*, Paris 1984, zitiert nach der engl. Übers. von Janet Lloyd, *Cults, Territory, and the Origins of the Greek City-State*, Chicago/London 1995, bes. S. 32–88.

⁹ Vgl. Steven H. Lonsdale: *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore/London 1993, S. 41. Zur griechischen Prozession zwischen Ritual und Literatur vgl. auch Simonetta Grandolini: *Canto processionale e culto nell'antica Grecia*, in: *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico* (Atti di un colloquio, Napoli 21–24 ottobre 1991), a cura di Albio Cesare Cassio e Giovanni Cerri (*AION*, filol. 13 [1991]), Roma 1991, S. 125–140.

¹⁰ Burkert: *Religion*, a.a.O., S. 167; vgl. die engl. Übers. von John Raffan, *Greek Religion. Archaic and Classical*, Cambridge, MA 1985, S. 102: „Rhythmically repeated movement, directed to no end and performed together as a group, is, as it were, ritual crystallized in its purest form.“

quite different sense of a staged performance that uses multiple media by which the participants experience the event intensively; and in the sense of indexical values – I derive this concept from Peirce – being attached to and inferred by actors during the performance.“¹¹

Im Folgenden werden wir in der Analyse der Parodos der *Bakchen* auf diese Kriterien der rituellen Performativität zurückkommen. Die tanzartigen Prozessionen sind Teil einer performativen, multimedialen Präsentation, in der sich Gesang, optische, zum Teil auch olfaktorische Reize und vor allem Kinesik verbinden. Gesang und nonverbale Gebärdensprache gehören zu einer metaphorischen Kommunikation, die auf markierte, rituelle Weise Verhaltensmuster paradigmatisch am Körper und über den Körper einübt und vor einer Öffentlichkeit perpetuiert. Die intensive Rhythmik, das gemeinsame Stampfen und Ausagieren des im Gesang simultan kommunizierten aitiologischen Mythos, fördert den Zusammenhalt der menschlichen Gruppe. Die Worte begründen zirkulär den Brauch, der durch regelmäßige Reinszenierung (*reenactment*) wiederum dessen religiöse Aussage stärkt. In ihrer inszenierten Theatralität kommen chorische Aufführungen am ehesten einem rituellen Spiele gleich. Entsprechend Victor Turners Theorie der *communitas* und der Antistruktur gleichen manche Darbietungen wie etwa die

¹¹ Stanley J. Tambiah: *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*, Cambridge, MA/London 1985, S. 128; Übers. AB, vgl. Bierl: *Chor*, a.a.O., S. 25: „Ritual ist ein kulturell bestimmtes System symbolischer Kommunikation. Es setzt sich aus Wortsequenzen, die nach festen Mustern und Anordnungen konstruiert sind, und aus Handlungen zusammen, wobei sie häufig in multimedialer Form in Ausdruck umgesetzt werden. Inhalt und Form sind zu einem unterschiedlichen Ausmaß durch formelhafte Gestaltung (Konventionalität), durch einen stereotypen Ablauf (Rigidität), Verdichtung (Fusion) und redundante Ausdrucksweise (Wiederholung) gekennzeichnet. Rituelle Handlung ist hinsichtlich ihrer konstitutiven Charakteristika in dreifacher Weise performativ: im Sinne des Performativen entsprechend Austin, wobei etwas Sprechen auch etwas Tun, nämlich eine auf Konvention beruhende Handlung, bedeutet; im recht unterschiedlichen Sinne einer inszenierten und theatralen Aufführung, die diverse Medien verwendet, wodurch die Teilnehmer eine intensive emotionale Erfahrung hinsichtlich des Ereignisses durchleben; und zuletzt im Sinne indexikalischer Wertungen – ich leite dieses Konzept von Peirce ab; sie sind daran gebunden und werden von den Akteuren während einer *Performance* vorgenommen.“

der Komoi einem rituellen Drama, das die Welt temporär verkehrt.¹² Entscheidend ist die Erzeugung einer Aufmerksamkeitshaltung beim Publikum. Die Schau ist umfassende *thea*, der Zuschauer wird Teilnehmer durch *theasis*,¹³ wodurch in einem organisierten Rahmen Theater entstehen kann. Das primäre Visuelle ist stets ergänzt durch alle anderen Reize der multimedialen Präsentation, die zudem im Bereich der Akustik (Musik, Gesang, Rhythmik), der Körperbewegung und -berührungen sowie der Wohlgerüche liegen. Beim umstehenden Kollektiv wie bei der aufführenden Gruppe entsteht ein besonderes Gefühl der Einheit, des Aufgehobenseins im Heiligen und des intensiven Kontakts mit den Göttern. Die Gottheit wird meist als präsent empfunden, indem sie dem Spektakel beiwohnt und es gar anführt.

Neben der Markierung des Raumes wirkt die Prozession auf die Dimension der Zeit, die im Ritual aus dem Moment der normalen Zeitlichkeit gerissen wird und rituelle Dauer erhält. Durch die Fusion unterschiedlicher formaler und inhaltlicher Ebenen erhält die Performance Autorität. In der Performanz werden mythische Elemente mit rituellen Komponenten vermengt, im *reenactment* verwischen sich die Formen. Das Resultat ist nicht eine klare propositionale Botschaft, eine deutliche inhaltliche Aussage mit logischer Intention, sondern das rituelle Medium der multimedialen Aufführung wird gewissermaßen selbst zur Botschaft.¹⁴ Die Prozession ist also markierte, vom Alltag enthobene

¹² Zur *communitas* vgl. Victor Turner: *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca/London 1974, S. 274 (Definition des Begriffs) und *passim*; zur Antistruktur (in Verbindung mit *communitas*) ebd., bes. S. 45, 46, 50, 272–298 und *passim*. Zu Komoi vgl. Bierl: *Chor*, a.a.O., S. 300–361.

¹³ Walter Burkert: *Die antike Stadt als Festgemeinschaft*, in: *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, hg. von Paul Hugger (in Zusammenarbeit mit Walter Burkert u. Ernst Lichtenhahn), Stuttgart 1987, S. 25–44, bes. S. 29–35; Kavoulaki: *Performance*, a.a.O., bes. S. 310–312 (zur *theoria*); Athena Kavoulaki: *Attendance and Divine Manifestation in Dramatic and Non-Dramatic Contexts*, in: *APIAΔNH* 11 (2005), S. 91–105, bes. S. 92–96; Bierl: *Chor*, a.a.O., S. 306.

¹⁴ Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964, Nachdr. Cambridge 1994; berühmt ist sein Satz: „The medium is the message“, ebd., S. 7; vgl. die Übertragung auf die Ritualstudien von Roy A. Rappaport: *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge 1999, S. 38: „The medium ... is itself a message, or better, a meta-message.“ Zu griechischen Chören, ohne meine diesbezüglich grundlegende Studie

Präsentation, die alle Sinnebenen anspricht. Affiziert werden die Akteure, vor allem die umstehenden Zuschauer und nicht zuletzt selbst die Gottheit als eigentlicher Adressat.

Prozessionen im Drama

Im Drama werden Prozessionen eingebettet in die chorische Performanz. Solche Wege benötigt die Chorgruppe, um sich im theatralen Raum der Orchestra zu formieren, ihn auszuschreiten und zu definieren. Parodos (Einzugslied), Stasima und Exodos (Auszugslied) bilden die Grundstruktur jeder dramatischen Aufführung.¹⁵ Auf die leere Tanzfläche zieht das Kollektiv wie in einer Prozession ein. Die Marschschritte und tänzerischen Bewegungen markieren den ersten spektakulären Auftritt und erzeugen eindrücklich das Ambiente der fiktionalen Rolle. Außerdem ist das von der Polis gestellte Chorkollektiv immer zugleich Repräsentant der aktuellen Bürgerschaft, die im Hier und Jetzt des athenischen Dionysostheaters Dionysos verehrt, den Gott der Aufführung. Bekanntlich oszilliert der Chor zwischen dem Da und Damals der fiktiven Rolle und dem Hier und Jetzt. Wie ein *shifter* kann er zwischen den Ebenen frei changieren. Kommunale, performative und fiktionale Stimme sind vereint und je nach Perspektive und Situation tritt eine mehr in den Vordergrund.¹⁶ Ebenso wie in einer Prozession an bestimmten Stationen der Weg unterbrochen wird, um für Einlagen in Chorformationen (Stasima) Platz zu machen, in denen Hymnen gesungen werden, wird nach dem Einzug über die Seiteneingänge (Parodoi) die mythische Handlung der Fiktion durch Stasima wechselweise abgelöst, wo der Chor nicht steht, sondern sich in immer neuen Figuren auf der Orchestra bewegt.

(Bierl: *Chor*, a.a.O.) adäquat zu würdigen, die auf die nämliche theoretische Basis des Zusammenhangs von Ritual und Performativität rekurriert, vgl. nun auch Barbara Kowalzig: *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford 2007, bes. S. 43–55.

¹⁵ Kavoulaki: *Performance*, a.a.O., S. 295–296; zum Chor als Kern des Dramas vgl. Bierl: *Chor*, a.a.O., bes. S. 11–12.

¹⁶ Bierl: *Chor*, a.a.O., siehe Index s. v. ‚*shifter*‘ und ‚Chor/Fluktuation (Ambiguität) der Instanzen und Rollen‘.

Am Schluss zieht der Chor ab. In der Komödie läuft das Ende des Stücks oft in fröhlichen Festumzügen oder Hochzeitsprozessionen aus; die Fiktion geht direkt in den festlichen Rahmen der *Komoi* über.¹⁷ Insgesamt kann man sagen, dass sich lineare Bewegung (Ein- und Abzug) mit zirkulärer ablöst; das einfache Herein und Hinaus wird mittels Variation und Kombination von anderen Rhythmen, Formen, Schritten und Bewegungen allein auf choreographischer Ebene zu einem komplexen Kunstwerk. Die Integration einer Prozession ist in der Kunst nie exakter Spiegel der Wirklichkeit, sondern geschieht in Form einer Zusammensetzung unterschiedlicher Bestandteile. Opfer, Hochzeit, Begräbnis, Fest, Gebet und Siegesfeier können in die Tragödien eingebettet sein, wozu ebenfalls Prozessionslieder aufgeführt werden. Ein Ritual wird in seinem Ablauf ebenso wenig im Ganzen abgebildet, sondern einzelne Elemente diverser Rituale werden häufig miteinander vermenget. Dabei ist die Funktion einer Prozession für den dramatischen Ablauf des Stücks in Fiktion und Rahmung entscheidend.¹⁸ *Pompai* können dementsprechend für eine notwendige Veränderung im Raum eingesetzt werden. In ihnen geschieht Bewegung, Ablösung und Aufbruch. Ferner ist die Modifikation nicht nur in der räumlichen, sondern auch in der zeitlichen Dimension ablesbar. Die Prozession kann zudem für das Drama in der Hinsicht nutzbar gemacht werden, dass Dinge eingespielt werden, die zeitlich vor oder nach den aktuellen Ereignissen liegen.¹⁹ Das heißt Begebenheiten, die im Mythos zur Vorgeschichte gehören, treffen auf vorweggenommene Fakten, die in Form von Gedanken in die Zukunft projiziert werden.²⁰ Zugleich verschwimmen darin wiederum das Hier und Jetzt, das Innen im aktuellen

¹⁷ Vgl. Pavlos Vlassios Sfyroeras: *The Feast of Poetry: Sacrifice, Foundation, and Performance in Aristophanic Comedy*, Diss. Princeton 1992, Ann Arbor 1993, S. 17–27, 64–68.

¹⁸ Kavoulaki: *Performance*, a.a.O., S. 306; zum Ganzen Kavoulaki: *ΠΟΜΠΑΙ*, a.a.O., S. 10–100, bes. S. 79–93 und Bierl: *Chor*, a.a.O.

¹⁹ Kavoulaki: *ΠΟΜΠΑΙ*, a.a.O., S. 86; vgl. auch Kavoulaki: *Attendance*, a.a.O. (mit spezifischer Anwendung auf die Euripideischen *Bakchen*, S. 97–102).

²⁰ Für die *Bakchen* vgl. Vincenzo Di Benedetto: *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004, S. 80, 301.

Athen, und das Da und Dort, das Außen in der mythischen Fiktion.²¹ Und in der multimedialen Schau wird die rituelle Aufmerksamkeit der Zuschauer in der Performanz angezogen, wodurch Theater Ritual bleibt oder wie Ritual weiterwirkt. In solchen Liedern finden sich ständig chorische Selbstbezüge, Referenzen auf das aktuelle performative Tun, und Hinweise auf andere Chöre und Prozessionen von Göttern, berühmten Gruppen wie Nymphen, Mänaden, Satyrn, das heißt sogenannte chorische Projektionen.²² Mit den Selbstverweisen wird illokutionär die Handlung als Sprachhandlung bestärkt, im Sagen besteht das Tun. Damit wird die Fiktion nicht durchbrochen, sondern die Ritualität in der Performanz intensiviert. Durch Projektionen in andere Chorreigen wird ebenfalls Innen und Außen, Mythos und Ritual, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vermenget.

Die chorischen Selbstreferenzen gehen mit anderen metatheatralen Hinweisen einher. Dies geschieht besonders in Zeichen des Theatergottes Dionysos, des Gottes der Aufführung. Solche Selbstbezüge sind kaum abstrakte Reflexionen im Sinne eines die Illusion durchbrechenden ‚Spiels im Spiel‘, das in der Moderne gern als Späterscheinung einer Gattung oder eines literarischen Zusammenhangs vorkommt, sondern sie dienen ebenfalls der ästhetischen Verschmelzung der beiden Instanzen im rituellen Tun und stärken gerade das umfassende rituell-performative Bühnenereignis.²³

Eisagoge und die Prozession in den *Bakchen*

²¹ Bierl: *Chor*, a.a.O., S. 38–45 und *passim*.

²² Zu chorischen Projektionen vgl. Albert Henrichs: ‚*Why Should I Dance?*‘: *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, in: *Arion* 3rd series 3.1 (Fall 1994/Winter 1995), S. 56–111, bes. S. 68, 73, 75, 78, 88, 90; zu chorischen Selbstbezügen vgl. schon Anton Bierl: *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚metatheatralische‘ Aspekte im Text*, Tübingen 1991, S. 124–218, 224–225, bes. S. 99, 174 und Bierl: *Chor*, a.a.O., siehe Index s. v. ‚Selbstreferentialität (Selbstbezüglichkeit)/chorischer Selbstbezug‘. Zum *choreuein* in den *Bakchen* als einem selbstbezüglichen Ausdruck, der zugleich für den dionysischen Kult steht, vgl. Valdis Leinieks: *The City of Dionysos. A Study of Euripides’ Bakchai*, Stuttgart/Leipzig 1996, S. 58–70.

²³ Bierl: *Dionysos*, a.a.O., S. 111–119 und Bierl: *Chor*, a.a.O., S. 43–44.

Diese Zusammenhänge werden für die Interpretation der *Bakchen*, der einzigen erhalten Dionysostragödie, besonders relevant.²⁴ In meinem Buch *Dionysos und die griechische Tragödie* vertrat ich die These, „daß die *Bakchen* den Prozess offenlegen, wie jemand [i. e. Pentheus] sich dem Theater widersetzt und schließlich doch so vollkommen in seinen Bann gezogen wird, daß er daran oder vielmehr an einer pervertieren Form von Theater zugrunde geht“.²⁵ Die Selbstbezüge konzentrieren sich hier in besonderem Maße auf die eigene Performativität und Ritualität, wodurch das umfassende Zusammengehörigkeitsgefühl der Zuschauer hergestellt wird. Vor allem in der Dimension des Tanzes wird Dionysos theatral und rituell manifest. Denn alles, was er tut, geht in seiner Ritualität und Performativität auf. Die Parodos als Einzugsprozession unterzog ich damals dahingehend noch nicht einer detaillierten Analyse, was ich nun nachholen will.²⁶ Das Lied dient mit Sicherheit nicht nur der Vermittlung einer dionysischen Atmosphäre oder der Werbung für den Kult.²⁷ Vielmehr hat es in performativer Hinsicht eine besonders komplexe Funktion. In der inszenierten Prozession findet ferner das Aufeinandertreffen von zahlreichen Oppositionen statt, die Dionysos in vornehmlicher Weise auszeichnen und die Euripides bis ins Unerträgliche dramaturgisch steigert.

Gleichzeitig gewinnt die Verschmelzung von athenischer Kult-Innenperspektive und fiktionaler Außensicht im Mythos hier an Bedeutung, da die Tragödie an den Großen Dionysien im Rahmen von anderen Riten aufgeführt wurde, die im attischen Festkalender zwischen dem 8./9. und dem 15./16. Elaphebolion stattfanden. Zudem spielt die Genese der Gattung eine gewisse Rolle, selbst wenn man dazu nichts Endgültiges sagen kann. Die dramatischen und

²⁴ Dazu auch Kavoulaki: *Performance*, a.a.O., S. 309–312 und Kavoulaki: *Attendance*, a.a.O., bes. S. 97–102.

²⁵ Bierl: *Dionysos*, a.a.O., S. 190.

²⁶ Bierl: *Dionysos*, a.a.O., S. 67–75, 177–218 (zu den *Bakchen*).

²⁷ So Martin Hose: *Studien zum Chor bei Euripides*, I, Stuttgart 1990, S. 166–167, 170; II, Stuttgart 1991, S. 332–342, bes. S. 338–342. Zum religiösen Sinn der Parodos vgl. André J. Festugière: *La signification religieuse de la Parodos des Bacchantes*, in: *Eranos* 54 (1956), S. 72–86.

dithyrambischen Aufführungen zu Ehren von Dionysos entwickelten sich wahrscheinlich aus Wucherungen eines Festablaufs. Dieser besteht vorrangig aus Prozessionen, aus dem Einzug der Götterstatue, die am 8. Elaphebolion oder kurz davor aus dem Heiligtum des Gottes am Südosthang der Akropolis gebracht worden ist. Die *Eisagoge* von einem Tempel in der Akademie in das Zentrum der Stadt begehrt zugleich die ursprüngliche, im Mythos erzählte Ankunft und Aufnahme des Dionysos. Dabei wird also die Statue, eine hölzerne Säule mit einer Maske, bekleidet, mit Efeu bekränzt und dann von einem Hain in der Akademie, die an der Straße nach Eleutherai liegt und wo Hymnen für die Gottheit gesungen werden, feierlich mit einer Fackelparade zurück ins städtische Heiligtum geführt. Am 10. Elaphebolion beginnt das offizielle Fest mit einer großen *pompe*, wohl vom Dipylon zum Pompeion. Der festliche Zug setzt sich aus verschiedenen Gesellschaftsschichten zusammen, die Symbole und Vorkehrungen für das Fest und das Opfer tragen. Ein adeliges Mädchen marschiert mit einem Korb von Erstlingsopfern voran, dahinter schreiten Bürger, die Weinschläuche und riesige Brotlaiber bringen. Es folgen die Metöken mit Behältern zum Weinmischen, ihre Töchter tragen Wasserkrüge. Zudem ziehen in prächtigem Gewand die Choregen ein, die reichen Ausstatter und Financiers der Chöre. Junge Männer im Ephebenalter führen danach den Stier, der als Opfertier dient. Viele andere schließen sich an. Am Ende treten Gruppen auf, die Hymnen singen und riesige Phalloi transportieren.²⁸ Noch am Nachmittag kommt es zur Präsentation der Dithyramben, am 11. Elaphebolion werden wohl die Komödien aufgeführt, danach folgt an drei Tagen je eine Tetralogie (drei Tragödien als Trilogie und ein Satyrspiel). Vor den Aufführungen gibt es zudem eine Reihe von rituell-politischen Handlungen.²⁹

²⁸ Eric Csapo and William J. Slater: *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995, S. 105–106, 110–115.

²⁹ Quellen: Ebd., S. 117–119; vgl. Simon Goldhill: *The Great Dionysia and Civic Ideology*, in: *JHS* 107 (1987), S. 58–76.

Die zur *Eisagoge* gehörende Sage erklärt gleichzeitig das Tragen der Phalloi. Im Umfeld des Dionysos ist der Widerstand bei der Installation seines Kults in diversen Städten ein häufiges Thema. Die Opposition gegen ihn ist offensichtlich für den Gott der Differenz konstitutiv. Das Andere soll nämlich kultisch verehrt werden. Weil jedoch die Ekstase die Ordnung bedroht und außer Kraft setzt, thematisiert der das Ritual begleitende Mythos den Protest gegen das Abnorme, das im Kult ja nur temporär als Ausnahme herrscht. So geschieht es auch in Athen: Dionysos bestraft die sich ihm widersetzen Männer daraufhin mit einer gewaltigen Erektion. Die einzige Heilung, die ein eilig befragtes Orakel verheißt, ist die sofortige Installation des Dionysoskults in der Stadt. In Erinnerung an ihr Leid stellt man also Phalloi aus Holz her und verehrt damit den Gott in einer Prozession.³⁰ Im Kontext von Phallosliedern steht auch die Genese der Komödie, die Tragödie scheint sich hingegen aus den Vorsängern des Dithyrambos entwickelt zu haben.³¹ Die jährlichen *Eisagoge*-Teilnehmer sind Athener, die zugleich die damaligen Widerständler verkörpern.

Den in der *Eisagoge* wiedererinnerten Widerstandsmythos bringt Christiane Sourvinou-Inwood in einer neueren Rekonstruktion des Rituals mit einem *xenismos*, einer gastlichen Aufnahme des Fremden (*xenos*) Dionysos zusammen.³² Ihrer Meinung nach liegen diese Zusammenhänge der Prototragödie und der Tragödie, die sich aus den Begehungen einer solchen Aufnahme entwickelt, als „rituelle Matrix“ zugrunde. Vor dem Empfang wurde

³⁰ Schol. Ar. *Ach.* 243.

³¹ Aristot. *Poet.* 4, 1449a 9–14: γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς – καὶ αὐτὴ [ἡ τραγωδία] καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα – κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς. – „Sie hatte ursprünglich aus Improvisationen bestanden (sie selbst und die Komödie: sie selbst von Seiten derer, die den Dithyrambos, die Komödie von Seiten derer, die die Phallos-Umzüge, wie sie noch jetzt in vielen Städten im Schwange sind, anführten); sie dehnte sich dann allmählich aus, wobei man verbesserte, was bei ihr zum Vorschein kam.“ (Übers. Manfred Fuhrmann: *Aristoteles Poetik*, München 1976, S. 46)

³² Christiane Sourvinou-Inwood: *Something to Do with Athens: Tragedy and Ritual*, in: *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, ed. by Robin Osborne and Simon Hornblower, Oxford 1994, S. 269–290; Christiane Sourvinou-Inwood: *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham 2003, S. 67–100, 197–200.

ein Schwarmumzug mit ritueller Bewirtung auf *stibades* (Blätterstreu) inszeniert, der die Verkehrung der Welt symbolisiert. Ursprünglich fand die rituelle Aufnahme im Prytaneion statt, dazu wurden ein Bock geopfert³³ und Hymnen gesungen. Neben einem Prozessionsdithyrambos als Prosodion wurden weitere Dithyramben am Altar aufgeführt. Es folgte die *pompe* in die Stadt. Die Aufführungen entwickelten bald eine Eigendynamik, in deren Folge der Ort vom Prytaneion ins Zentrum auf die Agora verlegt wurde, in die Nähe des Zwölf-Götter-Altars, der als Hestia-Äquivalent diente. Nach dem Zusammenbruch der Holztribünen (*ikria*) veranstaltete man die theatralen Inszenierungen im neu erbauten Dionysostheater. In den Dithyramben stellten sich ‚Antworter‘ der Gruppe gegenüber, die in eigener Stimme sprachen. Somit entstand allmählich ein Spiel, das zunächst den Widerstandsmythos des Dionysos und dann andere kultische Aufnahmen problematisierte. Schließlich bildete sich ein mimetisches Drama mit weiteren Schauspielern heraus.

Das nämliche Widerstandsszenario wird in der Dionysostragödie um Pentheus verarbeitet, nun aber in Dionysos’ Geburtsstadt Theben, dem Ort des Anderen im Vergleich zum Selbst.³⁴ Gleichzeitig spiegeln sich darin Athen und sein eigener Widerstandsmythos, der in der *Eisagoge* von den attischen Akteuren begangen wird. Die Prozession in der Parodos der *Bakchen* in die Orchestra ist also in mancher Hinsicht ein Reflex des *Eisagoge*-Rituals in künstlerisch-ästhetischer Weise, wobei ein Prosodion beziehungsweise ein Dithyrambos in Form eines Umzugs um den Altar, vielleicht um die Thymele, aufgeführt wird. Zugleich wird der Einzug für den Ablauf der prä-dramatischen Handlung fruchtbar gemacht.

³³ Dazu passt Walter Burkerts Deutung von τραγῳδία als „Gesang beim Bocksoffer“: Walter Burkert: *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, in: *GRBS* 7 (1966), S. 87–121 (dt. Fassung *Griechische Tragödie und Opferritual*, in: *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin 1990, S. 13–39).

³⁴ Vgl. Froma I. Zeitlin: *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*, in: *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, ed. by John J. Winkler and Froma I. Zeitlin, Princeton 1990, S. 130–167; Bierl: *Dionysos*, a.a.O., S. 54–89.

Die Parodos der *Bakchen*

Im Prolog weist Dionysos darauf hin, dass er nach Theben gekommen ist, wo er aus der Verbindung von Zeus und Semele geboren wurde. Der Maskengott hat sich zudem eine menschliche Maske aufgesetzt, um sich in die Gestalt eines sterblichen Dionysospriesters zu verwandeln (*Ba.* 4). Dann sieht er den Schrein, wo seine Mutter Semele im Blitz ums Leben kam. Die *Bakchen* reinszenieren insgesamt die Ankunft und den Siegeszug des differenten Gottes. Dionysos, die Inkarnation des Anderen, der zwischen extremen Polen oszilliert und beispielsweise fernes Ausland mit griechischer Heimat zusammendenken lässt, kehrt über östlich-barbarische Länder, wo er seinen Kult eingeführt hat, nun zurück nach Griechenland (13–22). Vor allem kommt er, um sich als „kommender“ und „präsender“ Gott den Menschen zu zeigen. Thema ist also die für ihn charakteristische Epiphanie,³⁵ die Offenbarung seiner göttlichen Kraft (ἴν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς 22; vgl. auch φανέντα θνητοῖς δαίμον' ... 42). Doch stößt er wie immer auf Widerstand. Sogar Semeles Schwestern lästern, diese habe ihren Fehltritt auf Zeus abgewälzt, und legen diese Sichtweise als staatsmännische Strategie des Kadmos aus, mit der er an politischer Bedeutung zu gewinnen trachtet (26–31). Sie leugnen also Dionysos' Zeus-Vaterschaft, weshalb sie der Gott mit Mania bestraft. Er versetzt sie in Raserei, wie er die Athener im die *Eisagoge* begründenden Mythos mit dem genitalen Leiden der Erektion belegt hat. Die Vergeltung geschieht demnach in der Logik des eigenen Rituals: Alle Frauen werden wahnsinnig und entfernen sich von ihren Häusern, wo sie sonst von den Männern bewacht sind, in die Bergwelt (32–38). In der Bewegung ins Draußen werden die drei aristokratischen Schwestern Semeles ihre Anführerinnen. Die Gruppen bilden ekstatische Thiasoi und Chöre, die Bakchos in wilden Tanzbewegungen

³⁵ Vgl. Walter F. Otto: *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt a. M. 1933, S. 70–80, bes. S. 74–80 („Der kommende Gott“); Albert Henrichs: *Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik*, in: *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*, hg. von Renate Schlesier u. Agnes Schwarzmeier, Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin 2008, S. 19–27, bes. S. 19 (zur Präsenz).

huldigen. Dabei stimmen sie den grellen Ololyge-Schrei an und tragen die Nebris sowie den mit Efeu umrankten Thyrsos. Kurzum, die sich Dionysos widersetzenden Frauen werden durch Dionysos' Eingriff de facto zu seinen Verehrerinnen, zu wilden Mänaden.

Der Mythos begründet in diesem Fall, was das Ritual reinszeniert: Wir wissen, dass Frauen im Kult ebenfalls die Stadt geregelt verließen, um in einem festlichen Rahmen der Ausnahme und Normverkehrung auf den Bergen rituell die Oreibasis zu begehen.³⁶ Der Wahn ist die Ekstase, die zum feierlichen Begehen gehört. Im mythischen Kontext des Widerstands wird die Mania nun als Strafe gedeutet, die nach der Einweihung zur Verehrung der Gottheit eingesetzt wird. Pentheus ist als neuer Herrscher zugleich ein vehementer Gottesbekämpfer (*theomachos* vgl. θεομαχεῖ 45). Er leugnet Dionysos, er schließt ihn aus und unterbindet in seiner Polis konsequent den Kult. Deswegen will Bakchos gerade dem Inhaber der politischen Macht und damit zugleich allen männlichen Thebanern seine Göttlichkeit beweisen. Falls Pentheus wirklich wagen sollte, die Frauen aus den Bergen zurückzuholen, ist der Gott sogar dazu entschlossen, sich mitsamt den Mänaden den Männern mit Waffengewalt zu widersetzen. Doch soll es dazu am besten gar nicht kommen; daher will er sich zeigen, sich als Gott manifest machen,³⁷ damit ihn die Stadt gastlich aufnimmt. Zuletzt fordert er seine lydisch-asiatischen Begleiterinnen, die von fern mitgebrachten Bakchen, auf, die Pauken aufzunehmen und hier laut zu dröhnen (55–61). Theben solle nämlich dies *sehen* (ὥς ὀρᾷ 61), da eine solche multimediale Prozession die Zuschauer anzieht. Dionysos kündigt an, derweilen in die Berge gehen, um sich dort an den Reigenchören der neuen,

³⁶ Vgl. Albert Henrichs: *Greek Maenadism from Olympias to Messalina*, in: *HSCP* 82 (1978), S. 121–160.

³⁷ Zeigen: *Ba.* 22, 42, 47, 50.

thebanischen Mänaden zu beteiligen (62–63). Da kommt das Einzugslied (64–169):³⁸

Ἀσίας ἀπὸ γαίας	64
ἱερὸν Τιμῶλον ἀμείψασα θοάζω	65
<u>Βρομίωι πόνον ἠδὺν</u>	
<u>κάματόν τ' εὐκάματον, Βάκ-</u>	
<u>χιον εὐαζομένα.</u>	
τίς ὁδῶι, τίς ὁδῶι; τίς	
μελάθροισι; ἔκτοπος ἔστω,	
στόμα τ' εὐφημον ἅπας ἐξοσιούσθω·	70
τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ	
Διόνυσον <u>ὑμνήσω.</u>	
ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαί-	
μων τελετὰς θεῶν εἰ-	
δὼς βιοτὰν ἀγιστεύει	
καὶ θιασεύεται ψυ-	75
χὰν ἐν ὄρεσσι <u>βακχεύ-</u>	
<u>ων ὁσίοις καθαρμοῖσιν,</u>	
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-	
για Κυβέλας θεμιτεύων	
ἀνὰ θύρσον τε τινάσσω	80
κισσῶι τε στεφανωθεὶς	
Διόνυσον θεραπεύει.	
ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι,	
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ	
Διόνυσον κατάγουσαι	85
Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἑλλάδος εἰς εὐ-	

³⁸ Chorisich-performative Selbstreferenzen drucke ich mit Unterstreichung, direkte Verweise auf das Wort ‚Chor‘ setze ich in Kursivschrift. Text: James Diggle: *Euripidis Fabulae*, III, Oxford 1994; Übersetzung: Dietrich Ebener: *Euripides*, III, Berlin/Weimar 1979², S. 71–74 (mit leichter Veränderung der Kolometrie). Alle Zahlen in Klammern beziehen sich im Haupttext auf die Verszahlen der *Bakchen* nach Diggles Ausgabe.

ρυχόρους ἀγυιάς, τὸν Βρόμιον·

ὄν ποτ' ἔχουσ' ἐν ᾠδί- νων λοχίαις ἀνάγκαι- σι πταμένας Διὸς βροντᾶς	90
νηδύος ἔκβολον μά- τηρ ἔτεκεν, λιποῦσ' αἰ- ῶνα κεραυνίῳ πλαγαῖ· λοχίαις δ' αὐτίκα νιν δέ- ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεὺς,	95
κατὰ μηρῶι δὲ καλύψας χρυσέαισιν συνερείδει περόναις κρυπτὸν ἀφ' ἼΗρας, ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν	100
στεφάνωσέν τε δρακόντων στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θηρότροφον μαι- νάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις.	102–103 104
ὃ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ- βαι, στεφανοῦσθε κισσῶι· βρύετε βρύετε χλοήρει μίλακι καλλικάρπῳ καὶ καταβακχιοῦσθε δρυὸς ἢ ἐλάτας κλάδοισι,	105 110
στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς όσιοῦσθ'· <u>αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει,</u> Βρόμιος εὖτ' ἂν ἄγηι θιάσους	115
εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει θηλυγενῆς ὄχλος ἀφ' ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ'	

οίστρηθεις Διονύσωι.

ὦ θαλάμευμα Κουρή- 120

των ζάθεοί τε Κρήτας

Διογενέτορες ἔναυλοι,

ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις

βυρσότονον κύκλωμα τόδε

μοι Κορύβαντες ἠῦρον· 125

βακχεΐαι δ' ἅμα συντόνωι

κέρασαν ἠδυβόαι Φρυγίων

αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς

χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι βακχᾶν·

παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι 130

ματέρος ἐξανύσαντο θεᾶς,

ἐς δὲ χορεύματα

συνῆψαν τριετηρίδων,

αἷς χαίρει Διόνυσος.

ἠδὺς ἐν ὄρεσσιν ὅταν 135

ἐκ θιάσων δρομαίων

πέσῃι πεδόσε, νεβρίδος ἔχων

ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων

αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν,

ἰέμενος εἰς ὄρεα Φρύγια Λύδι' 140

†ὁ δ' ἔξαρχος† Βρόμιος· 141a

εὔοϊ. 141b

ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνωι, 142

ῥεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι.

Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα-

πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων 145

πυρσώδη φλόγα πεύκας

ἐκ νάρθηκος αἴσσει

δρόμωι καὶ χοροῖσιν 148a

πλανάτας ἐρεθίζων	148b
ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων	149
τρυφερόν <τε> <u>πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων.</u>	150
‡ ἅμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει τοιάδ'· ‡	
Ἔτε βάκχαι,	
ὦ ἔτε βάκχαι,	
Τμόλου χρυσορόου χλιδά,	
<u>μέλπετε τὸν Διόνυσον</u>	155
<u>βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,</u>	
<u>εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν</u>	157–158
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς <u>ἐνοπαῖσί τε,</u>	159
<u>λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος</u>	160
<u>ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμηι σύνοχα</u>	161–162
φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἠδομέ-	163
να δ' ἄρα <u>πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι</u>	165
φορβάδι <u>κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι</u> βάκχα.	167–169

Aus Asiens Fluren,

Prooimion/Proode

vom heiligen Tmolos stürme ich her

zu Ehren des lärmenden Gottes

in lustvoller Mühe, die Ermattung mit Wonne vereint,

und feiere jubelnd den Bakchos.

Wer weilt auf der Straße? Wer weilt auf der Straße?

Wer in den Häusern? Macht Platz, allesamt,

haltet rein eure Mäuler im Schweigen der Andacht!

Das immer und immer gesungene Lied will ich anstimmen,

zum Lob des Dionysos.

Oh, glücklich ein jeder, der seligen Herzens,

Strophe 1

kundig der göttlichen Weißen,

sein Leben in Reinheit verbringt,

dem Festschwarm sich anschließt freudigen Herzens,

dem Bakchos zum Ruhm

in den Bergen sich tummelnd zu heiliger Sühnung,

dem Dienst der Kybele,
 der großen Mutter, pflichttreu ergeben,
 und, hoch den Thyrsos schwingend,
 mit Efeu bekränzt,
 Dionysos Ehren erweist!
 Auf, ihr Bakchen, auf, ihr Bakchen,
 den lärmenden Gott, den Gottessohn
 Dionysos, führt aus den phrygischen Bergen
 heim nach Griechenlands
 weiten Straßen und Plätzen,
 den lärmenden Gott!

Ihn hatte die Mutter dereinst getragen
 im Schmerze der Wehen,
 ihn unter dem Blitz, den Zeus geschleudert,
 zu früh geboren, war selbst aus dem Leben geschieden
 unter dem flammenden Strahl.
 Doch hatte sogleich ihn Zeus,
 der Kronide, zu sich genommen
 an Mutterleibes Statt,
 verbarg ihn im Schenkel,
 umschloss ihn mit goldenen Spangen,
 verborgen vor Hera.
 Als nun die Moiren
 das Knäblein zur Reife gebracht, da gebar ihn Zeus,
 einen Gott mit Hörnern des Stiers, und kränzte ihn
 mit Schlangengewinden. Daher auch erhaschen
 Mainaden sich Nattern
 und flechten sie sich in die Haare.

Antistrophe 1

Theben du, Heimat Semeles,
 bekränz dich mit Efeu,
 schmücke dich üppig mit grünenden,
 fruchtschweren Ranken der Stechwinde,

Strophe 2

tumme im Rausch dich des Bakchos,
 bedeckt von den Zweigen
 der Eichen und Tannen,
 umsäume die bunten Hirschkalbfelle mit Fransen
 aus weißem Haar! Und halte dich rein bei den Stäben,
 den Zeichen mutwilliger Lust! Bald wird das ganze Land
 im Reigen sich wiegen, wenn der lärmende Gott
 seine Scharen führt in die Berge, die Berge,
 wo warten die Frauen,
 vom Webstuhl, vom Schiffchen
 gescheucht durch Dionysos.

Du, Heimstatt der Kureten,
 hochheilige Wiege des Zeus auf Kreta!
 Dort in den Grotten erfanden
 im Schmuck ihrer dreifach gebuckelten Helme
 die Korybanten
 mir die lederbespannte Pauke,
 vereinten die bakchischen Schläge harmonisch
 dem lieblich klingenden Hauch
 der phrygischen Flöten und reichten sie
 Rhea, der Mutter, damit sie begleite
 der Bakchen Jubelgeschrei;
 und aus der Hand der göttlichen Mutter
 erbat die tollenden Satyrn sie
 und führten sie ein in die Reigen
 des alle zwei Jahre begangenen Festes,
 an dem sich Dionysos freut.

Antistrophe 2

Wonnen bringt er im Waldgebirg,
 wenn er nach stürmischem Reigen
 zu Boden sinkt, bedeckt mit dem heiligen Hirschkalbfell,
 voller Durst nach dem Blut des getöteten Bockes,
 voll Gier, sich zu laben an rohem Fleisch

Epode

auf der Jagd durch phrygische, lydische Berge,
 er, unser Führer, der lärmende Gott, Euhoi!
 Von Milch fließt der Boden, er fließt von Wein,
 er fließt vom Nektar der Bienen,
 und Dampf steigt auf wie von syrischem Weihrauch.
 Und Bakchos hebt hoch
 den flammenden Kien
 auf der Spitze des Stabes
 und stürmt dahin im rasenden Reigen,
 neckt die Schwärmer,
 scheucht sie mit Freudengeschrei,
 lässt flattern sein lockiges Haar in den Lüften.
 Und schallend ruft er hinein in den Jubel:
 „Auf, ihr Bakchen,
 auf, ihr Bakchen,
 im Schmuck des goldenströmenden Tmolos
 besinget Dionysos,
 unter dem Dröhnen der Pauken,
 preiset jauchzend den jauchzenden Gott
 mit lautem phrygischem Ruf,
 wenn die Flöte lieblichen Klanges
 heilig, in heiligen Weisen erschallt, geleitend die Schwärmer
 hinauf in die Berge, hinauf in die Berge!“ Und fröhlich,
 so wie ein Füllen zur Seite der nährenden Mutter,
 stürmt vorwärts im Tanzschritt die Bakche.

Wie manifestiert sich im Theater die göttliche Macht? Auf der Bühne geschieht dies zwangsläufig durch theatral-performative Mittel, durch die rituelle Ausstattung und Paraphernalia, welche die Gruppe visuell auszeichnen, ferner durch Musik, Lärm, Rhythmus und ekstatische Bewegung.³⁹ Da Dionysos der

³⁹ Hose: *Studien*, I, a.a.O., S. 165 betont lediglich die Darstellung des Kults bei gleichzeitiger Charakterisierung des Chors. Mit der Hervorhebung von Tanz, Gesang und Musik vermag nach Hose Euripides, „statt die Handlung voranzutreiben“ nur „eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen“ (S. 171).

Chorgott par excellence ist, dient vor allem auch der permanente Verweis auf seinen Chortanz diesem Zweck. Sein Ritual wird im kollektiven *choros* vollzogen und ist damit *choreia*. Die Einführung in den dionysischen Kult wird als Einweihung in die bakchischen Mysterien (21–22, 40) verstanden, was im Drama mit theatralem Chortanz zusammenfällt (τάκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἑμὰς/ τελετάς 21–22). Die Prozession ist bipolar, für die thebanischen Frauen geht es hinaus in die Berge, für Dionysos und seine Bakchen hinein in die Stadt.⁴⁰ Falls Pentheus die Frauen zurückholen (ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν 51) würde, wäre ihr erzwungener Auszug rückgängig gemacht. Sich dieser Doppelbewegung zu widersetzen bedeutet zwangsläufig, sich Dionysos entgegenzustellen. Durch den Einzug seiner Gefolgschaft und durch deren rituelle Performativität wird Dionysos manifest. Somit wird die Epiphanie des „kommenden Gotts“⁴¹ Bühnenwirksam umgesetzt.

Im Prooimion (bzw. in der Proode) (64–71) beschreibt das Kollektiv seine ekstatische Bewegung von Draußen, von Asien und dem Tmolosgebirge in Richtung auf die Stadt Theben. Die Sprache ist höchst performativ. Nach John Austins Sprechakttheorie vollzieht die Gruppe qua chorischer Stimme im Sagen in der ersten Person Singular diese Aktion.⁴² Der Chor stürmt und betreibt eifrig (θοάζω 65) die „süße Mühe und angenehme Anstrengung“ (πόνον ἠδὺν/ κάματόν τ' εὐκάματον 66–67) zu Ehren von Bromios, dem Lärmer: Die Mühe *ist* das aktuelle Tun, das Schreiten und ekstatische Tanzen. In der Ekstase ist es höchst anstrengend und doch gleichzeitig Freude erregend.⁴³ Hier ist die Paradoxie des Gottes bereits deutlich markiert. Die Participia coniuncta im

⁴⁰ Dies ist auch von Di Benedetto: *Baccanti*, a.a.O., S. 302 erkannt.

⁴¹ Otto: *Dionysos*, a.a.O., S. 74–80.

⁴² Zu Austins Sprechakttheorie in Anwendung auf den Chor vgl. Bierl: *Chor*, a.a.O., Index, s. v. ‚Austin, J. L.‘, ‚Sprechakt und -theorie (speech-act)‘.

⁴³ Mit Verweis auf den dritten Pindarischen Dithyrambos (fr. 70c, V. 16 πόνοι χορῶν) und Eur. *Ba.* 65–68 vgl. Henrichs: *Why*, a.a.O., S. 84. Vgl. Soph. *Ichneutai TrGF* IV F 314, V. 223 (μετάστασις πόνων) und Anton Bierl: *Tragödie als Spiel und das Satyrspiel. Die Geburt des griechischen Theaters aus dem Geiste des Chortanzes und seines Gottes Dionysos*, in: *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik. Bd. 3: Kind und Spiel*, hg. von José Sánchez de Murillo u. Martin Thurner, Stuttgart 2006, S. 111–138, hier S. 129.

Nominativ Singular der weiblichen Form zeichnen die weibliche Stimme aus: Die Gruppe hat mittels der Reise den Ort gewechselt (ἀμείψασα 65) und feiert frenetisch Bakchios (εὐάζομένα 67). In der Innenperspektive der athenischen Performer haben sie ebenfalls die Position geändert: Sie ziehen von den Seiteneingängen zu Ehren von Dionysos in die Orchestra ein. Auch dies ist eine rituell angenehme Aufgabe, die zugleich körperliche Anstrengung kostet. Das Kollektiv kommt also in der Fiktion nach Theben herein. Bekanntlich zeichnet sich eine Stadt aus durch Häuser, vor allem durch Wege und Straßen, auf denen die Prozession verläuft. Die *Eisagoge* und die *pompe* der den theatralen Agon rahmenden Städtischen Dionysien gelangen in gleicher Weise auf bestimmten geheiligten Hauptstraßen in die Polis Athen. Die Grenzen zur Stadt werden überschritten. Mit bewegten illokutiven Fragen wird die Bewegung performativ nachvollzogen und auf den möglichen Widerstand verwiesen: „Wer ist auf den Straßen?“ (τίς ὁδῶι, τίς ὁδῶι; 68). Im Sprechen zieht man ein. „Wer ist in den Häusern?“ (τίς/ μελάθροισ; 68–69). Dabei werden die fiktiven wie die realen Zuschauer angesprochen. Vom Spektakel, von der *thea*, werden sie auf audiovisueller Ebene regelrecht angezogen. Ferner ergeben sich implizit weitere Fragen: Sind etwa noch nicht alle auf den Straßen? Könnte die Masse sich in den Weg stellen? Gibt es noch Leute, die in den Häusern bleiben, um sich der Schau zu entziehen, selbst wenn schon Massen bereit stehen?

Der Gott manifestiert sich, wie gesagt, in der Performance der Gruppe, die einzieht. Daher erfolgt der illokutionäre Aufruf „Aus dem Weg!“ (ἔκτοπος ἔστω 69), womit perlokutionär der Platz frei wird.⁴⁴ Jeder soll von der rituellen Stimmung affiziert werden (στόμα τ' εὖφημον ἅπας ἐξοσιούσθω 70): Die *euphemia* ist kein Schweigen, wie oft übersetzt wird, sondern bedeutet meist,

⁴⁴ Vgl. dazu James Diggle: *Euripidea. Collected Essays*, Oxford 1974, S. 3–4. Er wendet sich gegen die bisher übliche Interpretation, profane Zuschauer mögen sich entfernen, oder man möge allgemein wenigstens weichen. Er sieht hingegen die Worte als „invitation to approach“ (S. 4). In meiner Deutung sehe ich beide Seiten: Es geht darum, der Prozession Platz zu machen, die zugleich die Zuschauer in den Bann ziehen soll.

sich in geheiligter Stimmung am Sprechakt zu beteiligen.⁴⁵ Der Imperativ stellt eine Selbstaufforderung dar, zugleich einen Appell an das interne sowie externe Publikum. Im performativen Futur in der ersten Person Singular des Futurs (ὕμνήσω) wird die performative Tätigkeit des Hymnossingens vorbereitet und im Sagen schon getan.⁴⁶ Der Ausdruck τὰ νομισθέντα ... αἰεὶ (71) bezeichnet den Inhalt, der rituelle, immerwährende und heilige Gültigkeit besitzt. Grundsätzlich impliziert der Hymnos den Preis der Gottheit, und solche Lieder werden auch in der Rahmenfeier gesungen. Die Bezeichnung Hymnos bildet zugleich den Oberbegriff, der das Prosodion, den Dithyrambos und andere Liedgattungen umfasst. Nun folgen zweimal Strophe und Antistrophe, die ihrerseits das Auf und Ab im Raum markieren.

Die erste Strophe (72–87) stellt den Gehalt des angekündigten Hymnos dar, zunächst in Form einer Glückseligpreisung (*makarismos*) (72–82). Selig ist nämlich, wer als Mysterie eingeweiht ist, also wer sich ganz der Gottheit ergeben hat, gewissermaßen die inneren Tore geöffnet hat und in den Bergen für Kybele und Dionysos tanzt. Trotz der Konzentration auf die aktuelle Performance im fiktionalen Spiel in der Stadt schwenkt der Blick damit hinaus auf den zweiten Chor der thebanischen Mänaden, die in der Bergwelt Dionysos mit ekstatischen *choroi* verehren. Der Chor, der in die Stadt seinen Einzug hält, verbindet sich somit durch Projektion mit den anderen Gruppen, deren Führerinnen die drei Schwestern der Semele sind.⁴⁷ Dieser erst später gewalttätige ‚Chor‘, dessen Aktionen nur durch zwei Berichte einfließen, wird damit in der Imagination der Zuschauer lebendig. Trotz der mythischen Bestrafung ist ihr aktuelles Tun

⁴⁵ Vgl. Susanne Götde: *euphemia. Konstruktionen des Guten in Kult und Literatur der griechischen Antike*, Heidelberg (im Druck). Anders Richard Seaford: *Euripides. Bacchae*, with an introduction, translation and commentary, Warminster 1996, S. 157 und Di Benedetto: *Baccanti*, a.a.O., S. 283.

⁴⁶ Dazu Bierl: *Chor*, a.a.O., S. 54 Anm. 99, 60 mit Anm. 112.

⁴⁷ Vgl. Henrichs: *Why*, a.a.O., S. 68, 73, 75, 78, 88, 90 und Bierl: *Chor*, a.a.O., Index, s. v. ‚chorische Projektion‘.

partiell mit dem richtigen Kult identisch.⁴⁸ Wie die lydischen Bakchen mit Tympanon-Begleitung und efeubekrönt einst in den asiatischen Bergen und nun in den Straßen Thebens tanzen, so tun dies die Thebanerinnen auf dem Kithairon. Und die nämliche Aktion vollziehen unter der weiblichen Maske zugleich die athenischen Männer, die Dionysos im jährlichen Spiel als athenischen Stadtgott verehren.

Durch die Erwähnung der großen Bergmutter Kybele (79) wird ein weiterer ekstatischer Kult des Draußen mit Dionysos vermennt. Sie gibt dem fiktionalen Chor das asiatische Lokalkolorit und gleichzeitig ist sie Teil der musikalischen Aitiologie, die später aufgenommen wird. Von der Projektion in die eigene Vergangenheit und in das Treiben der thebanischen Mänaden schwenkt man wieder auf das aktuelle Tun der Prozession. Die doppelte Selbstanrede „Geht Bakchen, geht Bakchen!“ (ἴτε βákχαι, ἴτε βákχαι 83) ist erneut Umsetzung des gegenwärtigen tänzerischen Einzugs im Prosodion (sowie Aufforderung an die thebanischen Frauen, sich in den Kithairon zu begeben). Das Schreiten ist zudem mit dem Participium coniunctum κατάγουσαι (85) verstärkt, dem Terminus technicus für eine dionysische Prozession. In Ionien heißt der Einzug *Katagogia*, was in Athen die *Eisagoge* ist.⁴⁹ Das Lied steht zudem im dafür typischen rituellen Versmaß der Ioniker. Wiederum sind der Ausgangspunkt der asiatischen Berge, wo sie früher feierten, und das Ziel genannt, nämlich die „breitchorigen Straßen von Hellas“ (Ἑλλάδος εἰς εὐ-/ρυχώρους ἀγυιάς 86–87), die für einen Chorauftritt offensichtlich geeignet sind.⁵⁰ Das Objekt des

⁴⁸ Jens Holzhausen: *Euripides Politikos. Recht und Rache in Orestes und Bakchen*, München/Leipzig 2003, S. 235 spricht von einem „Effekt der Überblendung“. Ebd. zu *Ba.* 62–63: „Anstelle dieser Chöre in den Bergen tritt die Parodos der kleinasiatischen Frauen: sie bringen auf die Bühne, was gleichzeitig im Kithairon geschieht.“

⁴⁹ Vgl. Seaford: *Bacchae*, a.a.O., S. 38 und Richard Seaford: *Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries*, in: *CQ* 31 (1981), S. 252–275, hier S. 270 (ebenso mit Bezug auf die *Eisagoge*). Eric R. Dodds: *Euripides. Bacchae*, edited with introduction and commentary, Oxford 1960², S. 71 und 75 (ad 68–70) hebt die prozessionalen Züge der Parodos hervor. Ebenso Seaford: *Bacchae*, a.a.O., S. 156. Dagegen nun Di Benedetto: *Baccanti*, a.a.O., S. 77, der eben noch von „Dioniso per strada“ (S. 73–76) sprach.

⁵⁰ Vgl. dazu den Paian des Philodamos, V. 144–149 (nach Iohannes U. Powell: *Collectanea*

Hereinführens, die Gottheit Dionysos Bromios, steht schließlich in weiter Sperrung (87). Er manifestiert sich hier wohl kaum in Form einer Statue, sondern in der dionysischen Performance des aktuellen Chortanzes. Der erste Einzug stellt das Modell des Kults dar, der jährlich wiederholt wird, der Inhalt ist gewissermaßen die Aitio-Praxis.

Die erste Antistrophe (88–104) folgt im „Relativstil der Prädikation“⁵¹ – ὄν ποτ' (88) schließt an Bromios in Vers 87 an. Vom Ritual wendet man sich nun zum Mythos, der die Heiligkeit begründet, zu den Anfängen der Geburt, auf die schon Dionysos im Prolog zu sprechen kam. Zunächst erzählt man von der ersten Geburt, d. h. von Semeles Tod durch den Blitz (88–93, vgl. κεραυνίωι πλαγαῖ 93). Der Blitz ist zugleich Metapher der in seiner Plötzlichkeit empfundenen Gewalt des Wahnsinns, der ‚einschlägt‘ und die Person aus sich heraustreten lässt. Denn wie der Blitz den Unterleib der Mutter öffnet, so affiziert die Mania unversehens die Stimmung der Anhänger und macht sie frei für Raserei. Dementsprechend beginnt Archilochos einen Dithyrambos (120 West), in dem er seine rauschhafte Ekstase als Getroffensein vom Blitz beschreibt:⁵²

ὡς Διωνύσου ἄνακτος κάλον ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἴνωι συγκεραυνωθείς φρένας.
Oh wie des Herrn Dionysos schönes Lied anzustimmen
ich weiß, den Dithyrambos, von Wein mit Blitz getroffen im Sinn!

Der Mythos begründet die besondere göttliche Autorität und die rituelle Kraft des Gottes, der im Lied manifest wird und so einzieht. Dann kommt der Chor

Alexandrina [= *Coll. Alex.*], Oxford 1925, S. 165–171, hier S. 169): Ἀλλὰ δέχεσθε Βακχ[ιά-]
]/ [σϣϣτα]ν Δι[ό]νυσ[ον, ἐν δ' ἀγυι-]/ αϣῖς ἅμα σὺγ [χοροῖσ]ι κ[ι-]/ [κλήσκετε]
κισσ[οχ]αίταις/ (Ε[ὐοῖ ὃ Ἴ]όβακχ' ὃ ἰὲ [Παιάν])/ πᾶσαν [Ἐλ]λάδ' ἀν' ὀ[λβίαν].

⁵¹ Eduard Norden: *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Berlin/Leipzig 1913 (Nachdruck Stuttgart/Leipzig 1996⁷), S. 168–176.

⁵² Vgl. Daniel Mendelsohn: *συγκεραυνώω: Dithyrambic Language and Dionysiac Cult*, in: *CJ* 87 (1992), S. 105–124.

auf die Schenkelschwangerschaft des Zeus (94–98) und schließlich auf die zweite Geburt (99–104) zu sprechen. Zugleich wird durch die Rezitation der Geburtssage metaphorisch-bildlich das Einzugsritual unterstrichen. Zweimal bricht die Gewalt aus dem körperlichen Einschluss (aus dem Mutterleib und dem Schenkel). Das städtische Tor und der Abschluss im Körper bilden den Widerstand, den sowohl das Kindlein als auch die dionysische Gruppe durchbrechen. Der Dithyrambos ist außerdem speziell mit der Geburtsgeschichte verbunden. Paretymologisch assoziiert Euripides vielleicht Dithyrambos mit „durch zwei Türen“, eine Referenz auf die doppelte Geburt.⁵³ Auch bei Pratinas bricht sich Dionysos als θριαμβοδιθύραμβε, κισσόχαιτ' ἄναξ (*TrGF* 4 F 3, V. 16) gerufen seine Bahn.⁵⁴

Aitiologisch wird in der Parodos nun die erste Umkränzung des kleinen Dionysos die Begründung für den Brauch der Mänaden, sich Nattern in die Haare zu flechten (101–104). Der Gott, geboren mit Stierhörnern (100), steht zwischen Tier, Mensch und Gott. Mythos und Ritual verschwimmen in der Performance. Dies gibt das Stichwort für die Überleitung zur zweiten Strophe (105–119), wo eine Aufforderung an Theben, das heißt das fiktionale Publikum, steht, sich nun ebenfalls mit Efeu und Milax zu bekränzen sowie sich mit Zweigen und dem Hirschkalbfell (*nebris*) zu bekleiden, das mit weißer Wolle umsäumt werden soll (105–113). Ferner sollen die Einwohner sich um den Narthex, der die lustvolle Hybris der Grenzüberschreitung symbolisiert, heilig halten (113–114).

Indem der Chor die Thebaner mahnt, die Paraphernalia anzulegen, um damit den Kult anzunehmen, verweist er auf seine eigene visuelle Chor-Ausstattung, die indexikalisch für Dionysos steht, das Paradox zwischen Natur und Zivilisation, Maß und Überschreitung. Die Aufmachung macht in gewisser Weise den

⁵³ Vgl. Plat. *Leg.* 700b καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις, οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. Vgl. Mendelsohn: *συγκεραυνόω*, a.a.O., S. 114–117. Zur Parodos als Dithyrambos vgl. Seaford: *Drama*, a.a.O., S. 270.

⁵⁴ Dazu Bierl: *Spiel*, a.a.O., S. 120–129.

aktuellen Chortanz selbst aus. Wenn man sich Dionysos anschließt, „wird sofort das ganze Land tanzen“ (αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει 114).⁵⁵ Die rituelle Sprache verfolgt hier keinen propositionalen Inhalt als logische Botschaft, sondern – um es in Marshall McLuhans Terminologie auszudrücken – „das Medium ist die Botschaft“ und verstärkt sich selbst. Und schleifenförmig kommt man immer wieder auf die Manifestation der göttlichen Kraft in der *choreia* zurück. Der Chortanz des ganzen griechischen Landes ist das Resultat der Performanz: Hellas, also auch Theben und das Kithairongebirge sowie alle späteren Stationen, wird tanzen und tanzt schon, so wie die athenische Orchestra vom aktuellen Tanz bebt. Das Pathos der tänzerischen Aktion überträgt sich in dieser Ausdrucksweise auf das neu zu erobernde Kernland, also auf Griechenland, das in einer Art Projektion oder „pathetic fallacy“ als Objekt selbst tanzend vorgestellt wird.⁵⁶ Der Mensch und der ihn umgebende Raum verschmelzen in der Aktion der *choreia*, die in ihrer rauschhaft-performativen Form zum alles bestimmenden Faktor wird. Mit dem Einzug bricht der Widerstand gegen die Ekstase, die sich nun universell ausbreitet. Voraussetzung der Vorstellung ist, dass Dionysos seine Thiasoi in die Berge führt (ἄγειν), wo die „weibliche Schar“ (117) wartet, nachdem sie Dionysos direkt von den häuslichen Webstühlen weggetrieben hat (115–119). Paradoxerweise ist die Prozessionsbewegung in der Vorstellung nun erneut nach außen projiziert. Dionysos hat nämlich die weibliche Masse (θηλυγενῆς ὄχλος 117) Thebens mit der Entfernung von den Häusern bestraft, was der Kultsituation entspricht, wo

⁵⁵ Vgl. den Paian des Philodamos, V. 19–23 (*Coll. Alex.*, S. 166): πᾶσα δ' ὕμνοβρύης χόρευ- / ε[ν Δελφῶ]ν ἱερὰ μάκαιρα χώρα· / αὐτὸς δ' ἄστε[ρόεν δ]έμας / φαίνων Δελφίσι σὺν κόραις / [Παρν]ασσοῦ πτόχας ἔστας. Vgl. dazu auch Barbara Kowalzig: „And Now All the World Shall Dance!“ (*Eur. Bacch. 114*). *Dionysus' Choroi Between Drama and Ritual*, in: *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, ed. by Eric Csapo and Margaret C. Miller, Cambridge 2007, S. 221–251.

⁵⁶ Zur *pathetic fallacy* vgl. Frank Olin Copley: *The Pathetic Fallacy in Early Greek Poetry*, in: *AJP* 58 (1937), S. 194–209. In der bukolischen Dichtung kommt dieses Stilmittel der poetisch-pathetischen Symbiose mit der natürlichen Umwelt besonders pointiert vor; vgl. *Theocritus. A Selection*, ed. by Richard Hunter, Cambridge 1999, S. 89. Vgl. noch *Ba.* 726, wo der ganze Berg mittanzt.

man ebenfalls die Häuser und Männer verlässt. Die bewegte Diktion der Choreuten geht einfach über in den Kultschrei εἰς ὄρος εἰς ὄρος (116), der zur Oreibasis der Frauen aufruft. Damit wird der Doppelruf fast zur Selbstaufforderung. Obwohl sie der Rolle nach in die Stadt ziehen, versetzen sich die asiatischen Bakchen damit in ihr Gegenbild der thebanischen Mänaden, die auf dem Kithairon tanzen. Die Verwischung der Perspektiven und Instanzen gehört zur rituellen Totalität, die sich im Chor ausdrückt. Mit der Eventualisform Βρόμιος εὐτ' ἄν ἄγει θιάσους⁵⁷ (115) wird die Voraussetzung für das Aufgehen Griechenlands im Tanz gegeben. Das Verb ἄγειν verweist nicht nur auf das Führen in Richtung der Berge, wo normalerweise der weibliche Kult geschieht, sondern auch auf den Aspekt, dass im ekstatischen Chortanz die Gottheit Bromios, der Lärmer, als ideeller Chor-, 'führer' (χορηγός) vorgestellt wird. Von einer Werbefunktion für die städtischen Frauen, wie Martin Hose suggeriert, kann hier keine Rede sein, da alle thebanischen Frauen sich ja bereits auf dem Weg in die Berge befinden.⁵⁸ Die Semeleschwestern (Autonoe, Agaue, Ino) führen die rituell-perversen Thiasos-Chöre an (680–682). Und Dionysos ist die göttliche Instanz, die als Chorführer sowohl des asiatischen als auch des thebanischen Kollektivs imaginiert wird. Im Tanz wird schließlich die dazugehörige Gottheit manifest.

In der zweiten Antistrophe (120–134) kommt man über den Mythos des Ursprungs des aktuell sichtbaren und hörbaren Begleitinstruments des Tympanons – deiktisch wird darauf als βυρσότονον κύκλωμα τόδε (124) verwiesen – erneut aitiologisch auf die musikalisch-rhythmische Dimension der Chorperformance zu sprechen. Man schließt wiederum direkt an die Ereignisse

⁵⁷ Die Konjektur stammt von Elmsley; zu einem Überblick vgl. Albert Henrichs: *Male Intruders among the Maenads: The So-Called Male Celebrant*, in: *Mnemai. Classical Studies in Memory of Karl K. Hulley*, ed. by Harold D. Evjen, Chico 1984, S. 69–91, hier S. 73–75.

⁵⁸ Hose: *Studien*, I, a.a.O., S. 170–171; Hose: *Studien*, II, a.a.O., S. 340–342. Die Werbefunktion kann sich also höchstens auf die thebanischen Männer und extra-fiktional auf Athen beziehen. Vgl. auch Renate Schlesier: *Die Seele im Thiasos. Zu Euripides, Bacchae 75*, in: *ψυχή–Seele–anima. Festschrift für Karin Alt zum 7. Mai 1998*, hg. von Jens Holzhausen, Stuttgart/Leipzig 1998, S. 37–72, hier S. 53.

nach der Geburt an. Von der montanen Perspektive des Kults gleitet man hinüber in den Mythos, der ebenfalls in der Bergwelt spielt. Zeus, der Vater des Dionysos, wird fast mit seinem Sohn überblendet. Der kleine Zeus musste von seiner Mutter Rheia in einer Höhle des Idagebirges auf Kreta vor Kronos versteckt werden, wie Dionysos vor Hera. Zur Täuschung des Kronos erfanden die Kureten das Tympanon, dazu mischten sie den Klang der Flöte aus Phrygien, dem Land, aus dem die Choreutinnen und die Bakchen der Rolle ja selbst kommen (120–129).⁵⁹ Rheia wird als Große Mutter mit der phrygischen Kybele synkretisiert, die in der ersten Strophe bereits erwähnt war (79), wie die Kureten mit den Korybanten. Über Rheia-Kybele gelangte die Musikbegleitung in die Hände der dionysischen Satyrn. Sie verbanden sie mit den Chorreigen (χορεύματα 132) der Trieteriden, des alle zwei Jahre begangenen Fests auf dem Kithairon (130–134). Mit dieser mythischen Erzählung wird die Performanz des Chors in seiner Vorgeschichte erklärt und sie erhält mittels Zeus und Rheia Autorität.⁶⁰ Die Musikinstrumente sind gewissermaßen Indices. Ferner führen sie durch ihren schrillen Klang und eindringlichen Rhythmus zur Ekstase, zur Mania (vgl. μαινόμενοι Σάτυροι 130). Zugleich geschieht das Fest zur Freude des Dionysos (χαίρει 134), der ja als Chorführer dort vorgestellt wird. Χάρις ist für eine Feier charakteristisch und für die Reziprozität zwischen Gott und Mensch verantwortlich.⁶¹ In der zweiten Antistrophe werden also Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Phrygien, Theben, das Kithairongebirge und Athen in Verbindung gebracht. Die Performance in Theben, bzw. in der athenischen Orchestra, reinszeniert den Mythos, wodurch Dionysos Autorität und Tiefendimension erhält. Und das Getöse des Tanzes steht immer wieder metonymisch für Dionysos selbst.

⁵⁹ Zum Mischen mit den Flötenklang vgl. den kretischen Kuretenhymnos (*Coll. Alex.*, S. 160–161), V. 7–8 τάν τοι κρέκομεν πακτίσι/ μείξαντες ἄμ' αὐλοῖσιν und Di Benedetto: *Baccanti*, a.a.O., S. 298–299.

⁶⁰ Über die Aitiologie des Tympanons als Erfindung Rheias und des Dionysos war bereits in *Ba.* 59 die Rede: τύμπανα, ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα.

⁶¹ Bierl: *Chor*, a.a.O., S. 140–150, bes. S. 142 Anm. 92.

Nun blendet man in der schwierigen Epodos (135–169) zurück auf Dionysos, der als χορηγός und ἑξαρχος (141) einen projizierten Chorführer seines Chors in den Bergen darstellt. Gleichzeitig hat er diese Funktion für die Gruppen in Theben und für den athenischen Chor in der Orchestra inne. Paradoxerweise wird hier erneut die Dimension des Mythos und Rituals vermengt. Das Ritual beleuchtet den Mythos, wie umgekehrt der Mythos das Ritual. Man stellt sich vor, wie der göttliche Chorführer nun in der Berglandschaft Lydiens und Phrygiens, woher der Chor stammt und wo er vorher feierte, nach erschöpfender Performance zu Boden sinkt (135–137).⁶² Der wilde Zug stellt eine Jagd durch die barbarische Bergwelt dar, wo die schrecklich-wonnigen Riten des Sparagmos und der Omophagie vollzogen werden (138–140). Vor allem wird beschrieben, wie der Gott Durst nach dem Blut des wohl durch Zerreiβung getöteten Bocks (αἶμα τραγοκτόνον 139) hat und Freude an der Omophagie empfindet, am rohen Verzehr des Fleisches (ὠμοφάγον χάριν 139).⁶³ Was im Mythos grausam erscheint, ist nur die Beleuchtung eines viel harmloseren Kults, der in der griechischen Welt begangen wird.⁶⁴ Warum sollte der Gott einen Bock in der Bergwelt erjagen (ἀγρεύων 138)? Die Szene verweist auf das erwähnte Blut des Bockopfers in Athen, zu dem die Tragödie bzw. Prototragödie aufgeführt wurde.⁶⁵ Wieder ist der Mythos die zirkuläre Begründung des

⁶² Zur verfehlten Vorstellung eines *male celebrant* (Dodds: *Bacchae*, a.a.O., S. 82–83, vgl. auch S. 85–88) vgl. Henrichs: *Intruders*, a.a.O.; Dodds falsche Meinung wurde jetzt wieder aufgenommen von Di Benedetto: *Baccanti*, a.a.O., S. 304 (ad 135–140). Ebd., S. 305 (ad 141) sieht er dann doch den Gott als Anführer. Die Debatte ist etwas überspitzt, da der Gott in der Vorstellung der Bakchen und der Fiktion ja ein menschlicher Priester ist, in dessen Rolle sich der Gott verkleidet hat. Die Vermengung von Gott und Mensch ist hier konstitutiv; ἡδὺς (135) nimmt πόνον ἡδὺν/ κάματόν τ' εὐκάματον (66–67) auf. Vgl. auch ἐν τερπνοῖς πόνους (1053).

⁶³ Marilyn Arthur: *The Choral Odes of the Bacchae of Euripides*, in: *YCS* 22 (1972), S. 145–179, spricht davon (S. 149), dass „throughout the *parodos*, the wilder, more feral aspects of the worship are played down in favor of its joy-bringing character.“ Sie bezieht dies bes. auf die Epode (ebd., S. 149–150), der Verweis in *Ba.* 137–138 auf die Omophagie sei singulär.

⁶⁴ Vgl. die dionysische Kultsatzung aus Milet (276/275 v. Chr.), Franciszek Sokolowski: *Lois sacrées de l'Asie Mineure*, Paris 1955, nr. 48; Albert Henrichs: *Die Maenaden von Milet*, in: *ZPE* 4 (1969), S. 223–241, hier S. 235–241 und Henrichs: *Maenadism*, a.a.O., S. 149–152.

⁶⁵ Burkert: *Tragedy*, a.a.O.

eigenen Tuns der aktuellen Tragödienaufführung. Zugleich werden durch die Anspielungen auf den Sparagmos und die Omophagie die tragischen Ereignisse um Pentheus in den Schluchten des Kithairon vorweggenommen. Der Mythos spielt auf schreckliche Weise den Widerstand und dessen Bestrafung durch, die den Kodex der Zivilisation aufhebt, während das Ritual in der Re-Performance dieser Ereignisse bestimmte, die Ausnahme ausdrückende Bräuche symbolisch erneuert. Das temporäre Exzeptionsritual, welches das Andere hereinlässt, wird mythisch mit einer Opposition gegen die Verkehrung begründet. Das rituelle Opfer, die Verfolgung, Ergreifung, Zerlegung und Verspeisung des Tieres sind zugleich mit der Durchführung der Rache am Widersacher in einen Zusammenhang gebracht. Die Performance in der Imagination geschieht im Medium der *choreia* und *ist* Chortanz.

Weitere Flüssigkeiten und Aromen werden genannt, die sogar den Geruchssinn der multimedialen Präsentation ansprechen. Das anaphorische, dreifache $\rho\epsilon\iota$ (142–143) ist Ausdruck des rituellen Flux, des Dahinfließens einer in allen Kategorien verschwimmenden Performance. Zugleich wird das Idyllische im Umfeld des Gottes damit angedeutet, das im weiteren Verlauf der Tragödie mehrmals betont wird. Die Landschaft fließt also nach der ekstatischen Diktion der Bakchen von Milch, Wein und Honig (vgl. 704–711). Und die Ebene, auf der man tanzt, wird in der bildhaften Sprache zum Opfergefäß, in dem sich die Flüssigkeiten vermengen. Als Libation vergossen quillt die Erde davon.⁶⁶ Dionysos Bakcheus (145) nimmt nun eine Feuerfackel wie den Rauch syrischen Weihrauchs auf – eine Synästhesie von Visuellem und Olfaktorischem (144–146) –, stürmt dahin und neckt in den Chören die Schwärmer (147–148), was Verspottungsbräuche reflektiert. Vor allem lässt er im Tanzsturm sein Haar flattern (150), ein typisch indexikalisches Bild für die Performance im *choros*.⁶⁷

⁶⁶ Vgl. Fritz Graf: *Milch, Honig und Wein. Zum Verständnis der Libation im griechischen Ritual*, in: *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*, a cura di Giulia Piccaluga, Roma 1980, S. 209–221.

⁶⁷ Vgl. u. a. Alc. fr. 3, V. 9; Ar. *Lys.* 1311; Autocrates fr. 1, V. 4 K.-A.

Und zusammen mit den rituellen Euhoi-Rufen lässt Bromios erneut den Ruf erschallen (ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει 151): ὦ ἴτε βάκχαι/ ὦ ἴτε βάκχαι (152–153). Womit sich der Chor in Vers 83 zum eigenen Aufbruch in die Berge trieb, stellt nun einen projizierten Appell aus dem Munde des Chorführers Dionysos dar. Der Aufruf geht zudem fließend über in eine erneute Selbstaufforderung zur aktuellen Performance, womit diese bestärkt wird. Gleichzeitig ist der asiatische Chor in seiner Vorstellung wiederum in den phrygisch-lydischen Bergen (vgl. 140), nun sogar am lydischen Tmolos (154).⁶⁸ Ferner spielt er dabei auf seine reich geschmückte Aufmachung, auf seine „Pracht“ (χλιδά 154) an, die vom „goldfließenden“ Gebirge stammt und in welcher der phrygische Chor im Jetzt tanzen soll. Wie die Erde fließt, so tut dies gewissermaßen das Kleid im Glanz, und damit befindet sich der Performer selbst im Fluss des Rituals. Er wird zu Gold, Licht und damit zum Index der dionysischen Epiphanie. Von woher der Chor eigentlich konkret aufbrach (65), dorthin kehrt er nun in seiner Projektion ringförmig zurück. Mythos, Vergangenheit und barbarisches Ausland schließen sich also in der aktuellen Performance mit dem Ritual, mit der Gegenwart und mit Griechenland kurz.

Der Aufruf, Dionysos zu besingen, richtet sich zugleich an die Männer Thebens, den Kadmos und Teiresias unmittelbar danach befolgen werden. Ihre thebanischen Geschlechtsgenossinnen können die Choreutinnen hingegen nicht mehr direkt, sondern nur in der Projektion ansprechen, da sie sich bereits auf dem Weg in die Bergwelt befinden. Zugleich bezieht er die athenischen Zuschauer ins Spektakel ein. Am meisten ist jedoch der Imperativ der zweiten Person Plural μέλπετε (155) Selbstaufforderung, in der Rolle als barbarische Bakchantin in Theben und in der Funktion als athenischer Akteur im Hier und Jetzt sich ausgelassen singend und tanzend zu bewegen. Die phrygische Stimme (159) geht dabei einher mit dem Tympanon und der Flöte, deren Genese vorher

⁶⁸ Dodds: *Bacchae*, a.a.O., S. 89 und Seaford: *Bacchae*, a.a.O., S. 166 beziehen das Attribut „goldfließend“ auf den Fluss Paktolos, der nach Hdt. 5.101 vom Tmolos Gold führt.

in der zweiten Antistrophe erklärt wurde. Nach den Worten der Bakchen lässt nämlich die schönlärmende Flötenmusik „heiligen Tanz“ (ἱερὰ παίγματα) „erschallen“ (βρέμηι) (161–162) und die Tamburine sind „tiefschallend“ (βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων 156), womit die Performance als Dröhnen mit Bromios, dem „Dröhner“, identisch wird. Das Dahinfließen, der *Flow*, der rituellen Sprache und Musik ist außerdem zusammenstimmend (σύνοχα 162) und passt bestens zu den Rasenden, die sich bewegen – „in die Berge, in die Berge“ (εἰς ὄρος εἰς ὄρος 163):⁶⁹ Aus der Syntax fast gerissen fallen diese Kultschreie ein, wie in Vers 116, wo Dionysos als Chorführer in die Bergwelt projiziert war. Zuletzt wird auf die tänzerische Performanz einer exemplarischen Bakchantin abgezielt. Sie bewegt sich wie ein Fohlen (πῶλος ὅπως 165) und in wilden Sprüngen führt (ἄγει 166) sie ihr schnellfüßiges Bein, das die Prozession vorantreiben soll.⁷⁰ Das Einzuglied ist also weitgehend von chorischer Selbstreferenz und Projektion bestimmt, die fast miteinander verschmelzen. Die Performance bekräftigt sich im Sprechakt selbst und feiert damit ihre heilige Ritualität. Zugleich zerfließen im selbstreferentiellen Vergleich Tier und Mensch im Zeichen des Tanzgottes.

Schluss

⁶⁹ Zum Kultschrei vgl. Milet, spätes drittes, oder zweites Jh. v. Chr., Epigramm zur Erinnerung an Alkmeonis; vgl. Henrichs: *Maenaden*, a.a.O., S. 225–234, bes. S. 232; vgl. auch Henrichs: *Maenadism*, a.a.O., S. 148–149.

⁷⁰ Vgl. Ar. *Lys.* 1307–1312/13 χᾶ τε πῶλοι ταὶ κόραι/ πᾶρ τὸν Εὐρώταν/ ἀμπάλλοντι, πυκνὰ ποδοῖν/ ἀγκονίωαί,/ ταὶ δὲ κόμαι σείονται/ ὄπερ βακχᾶν θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν. – „Da auch schlagen Fohlen und Mädchen beim Eurotas heftig auf mit den Füßen, Staub wirbelnd. Und die Haare fliegen wie von Bakchantinnen, die ihren Thyrsosstab schwingen und tanzen.“ (Übers. AB) Zur chorischen Dimension von Ar. *Lys.* 1296–1321 und zum Bezug auf Alkmans Louvre-Partheneion fr. 1 Davies vgl. Anton Bierl: *L'uso intertestuale di Alcmane nel finale della Lisistrata di Aristofane. Coro e rito nel contesto performativo*, in: *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di Franca Perusino e Maria Colantonio, Pisa 2007, S. 259–290, bes. S. 272–277. Zum Fohlen als Metapher für den Chortanz junger Mädchen vgl. Bierl: *Chor*, a.a.O., S. 47 Anm. 85, 49 Anm. 89, 257 Anm. 416; Di Benedetto: *Baccanti*, a.a.O., S. 307 sieht *Ba.* 164–169 nur als „Quadretto ‚idillico‘, con gli animali che si tengono aparte rispetto alle agitazioni che turbano gli umani.“ Vgl. zu *Ba.* 165 den Fohlenvergleich *Ba.* 1056.

Der dramatische Chor repräsentiert in der Parodos der *Bakchen* nicht einfach nur eine Prozession, sondern er verarbeitet diverse Elemente davon produktiv zu einem auf Synästhesie beruhenden multimedialen Expressionsmedium. Die Prozession lässt in der Tat die Dimensionen von Zeit und Raum sowie andere Gegensätze in einem rituellen Kontinuum verschwimmen. Dabei fließen Vorzeit, Spielzeit und aktuelle Zeit ineinander, wobei die Zeit des Mythos im Ritual des Dramas und in der Aufführung reinszeniert wird. Die diversen Schleifen erzeugen ein Gefühl der Einheit, der *communitas* und des paradoxen Zusammenfallens von Gegensätzen. In der Performanz des Chortanzes werden nämlich tatsächlich Barbaren und Griechen, Thebaner und Athener, Natur und Kultur, Tier, Mensch und Gott, Drinnen und Draußen, Stadt und Land, Mythos und Ritual, Idylle und Chaos, Glück und Erregung, Mysterien und brutale Opferriten ineinander verschränkt. Zugleich bricht der Einzug, der Dionysos qua Chortanz manifest werden lässt, den Widerstand Thebens. Die aufgestaute Energie wird damit umso heftiger frei und bahnt sich ihren Weg. Dramaturgisch wird die Prozession zudem zur dynamischen Schnittstelle im weiteren Verlauf des Stücks, in dem die Ankunft in der Stadt durch die Projektionen in die Bergwelt zugleich den Übergang zu den Ereignissen danach, besonders zum Ende auf dem Kithairon, darstellen. Das verwirrende ästhetische Produkt des Ensembles der asiatischen Bakchantinnen ist in der rhythmisch-rituellen Performance die Botschaft selbst. Im dynamischen Mittel Chor und durch den prozessionalen Einzug wird die Ankunft des „kommenden Gottes“ multimedial erlebbar. Das Hinein ist dabei mittels der Projektion zugleich ein Hinaus in die Bergwelt.⁷¹ Die mythisch-rituelle Matrix des Widerstands bestimmt ferner das weitere Spiel. Zudem wird die religiöse Erforschung der Opposition gegen die

⁷¹ Charles Segal: *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982 (expanded edition with a new afterword by the author, 1997²), S. 78–124 („The Horizontal Axis: House, City, Mountain“), bes. S. 87 und 245 erkennt, dass die zentripetale Kraft des Herein durch die zentrifugale Dynamik des Hinaus im Laufe des Stück verkehrt wird. Freilich lokalisiert er die Vermengung der beiden Kräfte noch nicht in der Parodos selbst, die somit den Gang der Handlung vorwegnimmt.

ekstatische Macht auch im Stückverlauf an der Thematik der rituellen Performativität ausgespielt, in der Dionysos sich zeigt. Daher sind die chorischen Selbstreferenzen auf den Tanz sowie seine Symbole und Indices so zahlreich.

Die Vermengung von Selbstbezug, welche die Performanz bestärkt, und chorischer Projektion, die das Draußen in der Bergwelt in der Vorstellung vorwegnimmt und visualisiert, bestimmt also den gesamten Verlauf der *Bakchen*. Die Prozession hinein in die Polis ist zugleich der Zug hinaus in die wilde Bergwelt, der den Kult ebenso ausmacht. Unmittelbar nach der besprochenen Parodos legen Kadmos und Teiresias die dionysischen Symbole an, sie beginnen mit ersten Tanzschritten und wollen hinaus in die Natur, um dort eine nahezu groteske *choreia* zu praktizieren.⁷² Pentheus möchte hingegen alles aufhalten; am liebsten würde er die beiden Alten einsperren, doch er lässt sie gewähren. Dionysos und seine Entourage freilich lässt er gefangen nehmen. Als *Lysios* und *Eleuthereus* vermag er jedoch die Fesseln zu sprengen.⁷³ Die gefangenen Mädchen kommen plötzlich und auf miraculöse Weise frei (443–448). Pentheus ist nach dem Rededuell mit Dionysos, der sich verhaften ließ, wild entschlossen, den Gott einzukerkern (434–518). Ein zweites Mal löst er die Banden, nun bei sich selbst. In der sogenannten Palastwunderszene geschieht der Prozess nun theatral-spektakulär in einem Erdbeben. Der ‚Tanz der Erde‘ (vgl. 114) zerstört das Zentrum der Polismacht, der befreite Gott tritt vor die Trümmer und schildert die Täuschung des Pentheus (576–641). Schließlich will Pentheus gegen die Bakchen zu Felde ziehen (778–786). Er hört nicht auf die Warnungen, wodurch es zur entscheidenden Wende kommt (810): Dionysos überredet Pentheus, in Frauenkleidern die Bakchen auf dem Kithairon auszuspähen (811–846). Dann übergibt er sein Opfer den Frauen (848–861). Die kultische Performanz ist zugleich das Mittel der Strafe, sodass der Widersacher

⁷² Zur absurden *choreia* der beiden Alten vgl. *Ba.* 184–185, 190, 195, 204–209, 323–324 und Segal: *Poetics*, a.a.O., S. 245–246.

⁷³ Vgl. dazu Leinieks: *City*, a.a.O., S. 303–325.

in der berühmten Verkleidungsszene die Indices des bakchischen Kults anlegt und von Dionysos selbst in einer Prozession hinausgeleitet wird (912–976).⁷⁴ In der mythisch-rituellen Zerreißung agieren dann ebenso Chöre (χορος κρυφαιους 1109; vgl. ἐν χοροσι μαινάδων 1143). Das Stück endet mit dem Zug von außen nach innen, mit dem Komos der Agaue, die nach einem vermeintlichen Sieg und im Wahn die Jagdtrophe – in Wahrheit den Kopf des Sohns – auf dem Stabe wie ein Dionysosbild in die Stadt führt (1165–1199). Damit wird das im Hinterszenischen vollzogene Leid erneut in der Performanz mittels einer Prozession manifest. Außerdem ist das Stück insgesamt von der rituellen Struktur *pompe – agon – komos* geprägt.⁷⁵ Dazwischen katapultiert sich der Chor in den Stasima laufend in chorische Projektionen, um der Situation zu entfliehen und um vorderszenisch die rituell-performative Gewalt qua Chortanz auszuagieren, zu begleiten und immer mehr dazu anzustacheln. Nur ganz am Ende zieht dann der Chor durch die Seiteneingnge von der Bühne ab, hinaus in den hinterszenischen Raum.

Wir sahen also, wie das von Paradoxien strotzende Einzugslied, das zugleich Projektionen ins Draußen verarbeitet, die das ganze Stück kennzeichnende Bewegung des Herein und Hinaus im Medium des Gesangs und des Tanzes ausspielt. Die dionysisch-rituelle Kraft wird erfahrbar in der Performanz der Anhänger, was im Theater mit dem Chortanz zusammenfällt. Es wurde zudem deutlich, dass die Prozession ein dynamisches Kraftfeld darstellt, aus dem sich die Dramaturgie der *Bakchen* entwickelt.

Nach Stanley Tambiah erfüllt die Parodos, die dramaturgisch den notwendigen Einmarsch auf der Matrix des impliziten Widerstands zum Vollzug bringt,

⁷⁴ Die rituelle Prozession (πομπή, θεωρία) wird in der Bestrafung ironisch ausgespielt: Dionysos sagt, dass er Pentheus selbst als „heilsamer Geleiter“ dienen werde (πομπὸς εἶμ' ἐγὼ σωτήριος 965). Der Bote berichtet später, dass Dionysos, der Fremde (*xenos*), der den *xenismos* erfahren sollte, als „Geleiter zur Festschau“ fungierte – ξένος θ' ὃς ἡμῖν πομπὸς ἦν θεωρίας (1047).

⁷⁵ Vgl. Helene P. Foley: *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca/London 1985, S. 205–218; Bierl: *Dionysos*, a.a.O., S. 208–215; vgl. ferner das Schema *pompe–thysia–agon*, ebenfalls auf Foley Bezug nehmend, bei Kavoulaki: *Performance*, a.a.O., S. 309.

zugleich die Kriterien der Ritualität qua Performativität, nämlich im Sprechakt, in der multimedialen Präsentation, wodurch die Zuschauer einer emotionalen Erfahrung unterzogen sind, und im indexikalischen Aufzählen metonymischer und synekdochischer Teil-Ganzes-Beziehungen. Dionysos' Epiphanie zeigt sich also in der ihm zugehörigen Choreutik und Prozession. Inhalt und Form sind dabei eng miteinander verwoben. Sie bedingen sich gegenseitig und zeichnen sich aus durch rhythmisch formelhafte Gestaltung und durch einen festen Ablauf nach einem Muster, das gleichzeitig nach ästhetischen und dramaturgischen Maßstäben neu zusammengesetzt wird. Dies geschieht vornehmlich durch Verdichtung sowie durch redundante und sich wiederholende Ausdrucksweise. Vor allem sind Ritual und Mythos, Funktion und fiktive Rolle, die diversen Stimmen und Instanzen, zwischen denen der Chor oszilliert, vermengt und durch Variation und Kombination zu einem Fluss der Performanz komponiert, die eine heilige Aura vermittelt.