

SUSANNE NORDHOFEN

Bischof-Neumann-School of Koenigstein, Germany

e-mail: s.nordhofen@bns.info

DOI: 10.48224/COM-212-2020-120

Communio 40(2020)4, s. 120-134

## **CHRZEST DIONIZOSA? MIT, KULT, TEATR I WCZESNE CHRZEŚCIJAŃSTWO**

### **BAPTIZING DIONYSUS? MYTH, CULT, THEATER AND EARLY CHRISTIANITY**

### **DIONYSOS TAUFEN? MYTHOS, KULT, THEATER UND DAS FRÜHE CHRISTENTUM**

#### **Abstract**

Dionysos is the central figure for the development of the ancient theatre. He is accompanied by women in an ecstatic mood, which are the model for the chorus. Most of the dramatic plots are inspired by myths of Heroes and demigods. Especially the concepts of cyclical time and arche rule tragedy and cultus as well. These influences could be tracked in various elements of the eucharistic liturgy.

**Keywords:** Bacchic mysteries, ancient Greek religion, mythology, eucharist, ritual, theatre

#### **Streszczenie**

Dionizos to centralna postać rozwoju starożytnego teatru. Towarzyszą mu kobiety w ekstatycznym nastroju, które są wzorem dla chóru. Większość dramatycznych akcji, fabuł jest inspirowana mitami o herosach i półbogach. Tragedią i kultem rządzą zwłaszcza koncepcje czasu cyklicznego i *arche*. Wpływy te można było prześledzić w różnych elementach liturgii eucharystycznej.

**Słowa kluczowe:** kultury Dionizosa, religia starożytnej Grecji, mitologia, Eucharystia, rytuał, teatr

## I

Zwei bemerkenswerte Theaterereignisse erregten im letzten Jahr die Aufmerksamkeit des Publikums: Die Aufführungen der *Perser* des Aischylos und die der *Bakchen* des Euripides. Beides sind eher entlegene Stoffe, die viel mehr befremden als etwa Sophokles' Tragödien *Ödipus* oder *Antigone*, die öfter gegeben und in der Oberstufe der Schulen gelegentlich gelesen werden. Mit dem «Ödipuskomplex» oder mit der wieder aktuellen Frage, ob Staatsraison auch über Leichen gehen darf, kann der gebildete Laie immerhin etwas anfangen. Aber mit Tragödien, die den Untergang des antiken Perserreichs beklagen oder die die tödlichen Folgen der Missachtung des Gottes Dionysos auf die Bühne bringen, tut man sich doch schwer, zumal eine Aktualisierung etwas zwanghaft Gewolltes an sich hätte.

Der Regisseur Ulrich Rasche ist bei der Inszenierung der *Perser* dieser Verführung nicht erlegen. In seiner theatralen Interpretation der *Bakchen* spielt psychologisch die «Wiederkehr des Verdrängten im Verdrängenden»<sup>1</sup> eine entscheidende Rolle. Der Regisseur lässt die archaischen Texte in einer an den dithyrambischen Versrhythmus angelehnten Sprache rezitieren. Zusammen mit einer ausgefeilten technischen Bühnenmaschinerie und einer eigens für die Aufführungen komponierten überwältigenden Musik wirkt dieses Vorgehen auf den zeitgenössischen Zuschauer wie ein grandioser, anziehender und zugleich verstörender Verfremdungseffekt, der die Reflexion auf die Essenz des antiken Dramas als religiös-kultisches, gesellschaftliches und ästhetisches Geschehen ausrichtet, in dem profan-lineare und heilige zyklische Zeit miteinander verschränkt sind.

Im Theaterrund, der Orchestra, kann man vielerorts, vor allem im Mittelmeerraum, die Fundamente eines kleinen Altars erkennen. Er wurde zu Ehren des Gottes Dionysos errichtet. Die Fachwelt ist sich relativ einig, dass sich die Tragödie aus Elementen des Dionysoskultes entwickelt hat, obwohl die Theorien im Einzelnen variieren. Ob die Trauer um den zerissenen Dionysos (Dionysos Zagreus) den Entstehungshintergrund bildet oder ob es der Trauergesang der Opferböcke (tragodoi) ist, aus dem sich zu-

<sup>1</sup> Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge*, München 2003.

nächst ein Vorsänger in der Maske des Dionysos herauslöst, der in einen antiphonischen Wechselgesang mit den Choreuten eintritt, mag hier dahingestellt sein. Jedenfalls ist Flötenmusik und Trommelklang in der attischen Tragödie wahrscheinlich durch den Dionysoskult inspiriert. In Rasches eigens komponierter Bühnenmusik spiegelt sich dies ansatzweise wider, die Musik und der Sprechgesang wirken wie ein überwältigendes Oratorium.

Das Wirken und Leiden des Gottes Dionysos und die verstörenden Auftritte seiner Begleitung haben die religiöse Folie für die Tragödienentwicklung abgegeben und imprägnieren auch latent die Handlung, auch wenn Dionysos selbst gar nicht als Protagonist erscheint. Im Siebten Hymnus von Homer wird davon berichtet, dass der Gott plötzlich auf einem Schiff erscheint, von allen Seeleuten bis auf den Steuermann jedoch nicht erkannt wird. Nachdem er Wohltaten (Wein, himmlische Düfte) beschert hat, verwandelt er sich in einen gefährlichen Löwen, worauf sich die Seeleute panisch in die tosende See stürzen. Nur der Steuermann verharrt, wird zum Lobgesang auf Dionysos animiert und vom Gott belohnt. «Vor allem ist hier schon des Dionysos Inspiration für den <heiligen Sang> betont, eine Qualität, mit deren Erwähnung auch die siebte *Hymne an Dionysos* abschließt, und die im späteren dionysischen Diskurs, vornehmlich in den Hymnen Hölderlins, zentral werden wird»<sup>2</sup>

Wir leben in einer Kultur des avancierten Individualismus und können uns kaum vorstellen, dass die Wirkung eines Festes dadurch vertieft wird, je mehr sich das einzelne Subjekt im kathartischen Rausch des kollektiven Ereignisses lustvoll auflöst. Nietzsche spricht in diesem Zusammenhang vom Zerbrechen des *principium individuationis*. Die ekstatische Flötenmusik der antiken Aufführungspraxis peitschte zusätzlich auf. Die Musik in Rasches Aufführungen mit ihrem an- und abschwellenden Trommelklang im Herzrhythmus hat eine vergleichbare Wirkung. Das rauschhafte Element - Dionysos ist auch der Gott des Weines - basiert auf seinem Kult der den Thyrsosstab schwingenden ekstatischen Mänaden bzw. Bacchantinnen, die den Gott begleiteten. Der Begriff des Rausches ist aber weiter und tiefer zu fassen als ein alkoholischer Exzess. René Girard hat auf den Bluttausch hingewiesen,

<sup>2</sup> Karl Heinz Bohrer, *Das Erscheinen des Dionysos*, Berlin 2015, 19.

der ein Kollektiv erfasst, wenn es ein Opfer ausgemacht hat und es gemeinsam tötet. Die Vernichtung eines Opfers oder eines Sündenbocks entfaltet eine mimetische Kraft. Alle stürzen sich auf das Opfer und gehören fortan zusammen. Das Aufgehen in der Gemeinschaft löscht zugleich die rationale Selbstkontrolle und die Verantwortung des einzelnen Teilnehmers an der blutigen Tat aus. Im Bluttausch, oft gepaart mit sexueller Ausschweifung, fallen alle Grenzen, die einmal im Prozess der Zivilisation mühsam errungen worden waren. Das Zerreißen eines Tieres oder eines Menschen unter Jubelgeschrei ist Ausdruck dieser vollkommenen Entgrenzung. Der Impuls entsteht urplötzlich, wenn Dionysos als Gott erscheint. Tragödien finden für diese «Mania» entsprechende Bilder: In Euripides' *Bakchen* zerreißt sogar die Königin von Theben ihren eigenen Sohn, der sich als Frau verkleidet hatte, um die schwärmenden Frauen wie ein Voyeur zu beobachten. Sie erkennt, dass sie ihren Sohn getötet hat und hält sein Haupt für den Kopf eines Löwen – man erkennt eine Anspielung auf den homerischen Hymnus. In den *Bakchen* lässt Euripides nichts Grausames aus, um die Entfesselung der Kraft zu charakterisieren:

Ihr stand der Schaum am Munde, und ihr verdrehter Blick war stier;

Sie hatte kein Bewusstsein, wies gebührt, besessen vom Verzückungsgott: sie hörte nicht!

Mit ihren Armen packt sie seine linke Hand,

Den Fuß in seine Rippen eingestemmt, und reißt die Schulter aus dem Arme Nicht durch Leibeskraft! Denn ihrem Arm lieb diese Leichtigkeit der Gott.<sup>3</sup>

Heinrich von Kleist hat den Kern dieses Wahnsinns in seiner *Penthesilea* kongenial gestaltet. Penthesilea tötet ihren Geliebten Achill im Kampf: Während Achill ihn für ein spielerisches Kräftemessen hält, ist er für Penthesilea blutiger Ernst, und zwar so sehr, dass sie ihm das Herz mit ihren eigenen Zähnen aus dem Leibe reißt. Wieder zu Bewusstsein gelangt, weiß sie nicht mehr, was Traum oder Wirklichkeit, Bisse oder Küsse waren.

<sup>3</sup> Euripides, *Die Bakchen*, Vers 1122-28.

## II

Wonnevolles Entzücken im Zerbrechen des Subjektbewusstseins und tiefes Erschrecken, Rausch und Klage sind die beiden Pole, in denen im Dionysoskult Kollektiv und Einzelner eingespannt sind. Karl Heinz Bohrer nennt drei Zeichen des dionysischen Erscheinens: Maske, Schrecken und Opferritual.<sup>4</sup> Dionysos ist eine schillernde Gottheit, die relativ spät aus dem östlichen Mittelmeerbereich in das griechische Pantheon eingewandert ist. Zahlreiche Mythen ranken sich um seine Geburt, seinen Tod, seine Wiedergeburt bzw. Auferstehung. Die bekannteste Geburtsgeschichte ist die, dass er aus einer Verbindung des Zeus mit der menschlichen Königstochter Semele hervorgegangen ist. Semele hatte einen Wunsch frei und wünschte sich auf Anraten der eifersüchtigen Hera, Zeus in seiner wahren Gestalt zu sehen. Sie starb, als er ihr im Blitz erschien, doch Zeus rettete die Leibesfrucht, barg sie in seinem Schenkel und «gebar» das Kind, als es Zeit dafür war. Dionysos wuchs versteckt im Gebirge unter der Obhut von Nymphen auf. Einige Geschichten berichten, dass Dionysos zum Schutz vor Nachstellungen in ein weißes Ziegenböcklein verwandelt wurde. Immer wieder wurde er verfolgt, z.B. durch die Titanen, die ihn aus der Höhle lockten und zerrissen. Seine Überreste wurden, einigen Überlieferungen zufolge, verbrannt oder in einem Kessel gekocht und durch wohlmeinende Göttinnen wieder zusammengefügt und ins Leben zurückgeführt. Der so Wiederauferstandene brachte Überlieferungen zufolge auch seine Mutter wieder aus der Unterwelt zurück. Daher ist Dionysos auch mit den chthonischen Mächten der Unterwelt verbunden. Bildliche Darstellungen zeigen ihn mit immergrünem Efeu bekränzt. Dionysos Zagreus wurde in jedem Frühjahr als eine Art Vegetationsgottheit kultisch verehrt. Er ist immer auf Wanderschaft. Er erscheint ganz plötzlich. Wegen seiner effeminierten Erscheinung und seiner Nähe zu weiblichen Gottheiten oszilliert er zwischen den Geschlechtern, was wohl die Tatsache begründet, dass ab dem 6. Jahrhundert v. Chr. exklusiv nur die Frauen der Polis im Frühjahr als Mänaden aus der Stadt hinaus ins Gebirge oder aufs Land gingen, um ihm zu huldigen. Ein krasser Gegensatz zum

<sup>4</sup> Bohrer, *Das Erscheinen* (s. Anm. 2), 19.

ehrfurchtsvollen Anschauen der Götterbilder, die bei bestimmten religiösen Anlässen festlich geschmückt in einer Prozession durch die Stadt getragen wurden.

*Theoria* heißt «Schau». Im Anschauen der Statuen, die für bestimmte kosmische numinose Kräfte standen, huldigte man zugleich der Deutung und Ordnung der Welt, wie sie die mythologischen Erzählungen vornehmen. Wenn ein mythologisch-religiöses Urgeschehen (Arche) zyklisch wiederholt und zum Kult wird, wird es zugleich ästhetisch überformt. Auch die Tragödie ist eine ästhetische Überformung des Mythos. Sie ruft bekannte Geschehen, Bilder, Motive auf, «bändigt» sie jedoch vielfältig etwa durch stilisierte Masken, dithyrambische Verse, festgelegte Abfolgen von Ständliedern und Chorpartien, Trommeln und Flötenbegleitungen.

Über die Funktion des Chores, der sich, ursprünglich in Ziegenfelle gehüllt, rhythmisch zu Trommel- und Flötenklang singend um den Altar bewegte, gibt es verschiedene Theorien, sei es als Kommentar, Mahnung, Berichterstattung, Stellvertretung der Bürger, Ältestenrat usw. Entscheidend ist, dass es sich um ein überindividuelles Kollektiv handelte.

Die Chöre, welche die Dithyramben sangen, stellten ursprünglich die den Dionysos begleitenden Satyrn dar und traten deswegen in bocksartiger Verkleidung auf, weswegen man sie Trag-odoi (von tragos, der Bock, und Aoidos, der Sänger) nannte. Als man später die dithyrambischen Chöre auf den Heroenkult übertrug, also dieses Formelement mit einem anderen, dem Dionysos

aber keineswegs fremden Inhalt verband, trug man weiterhin Maske und Kostüm, stelle aber jetzt den Heros und sein Gefolge dar<sup>5</sup>.

Es entstand so ein Dreieck zwischen Chor, Protagonisten und Zuschauern, die gemeinsam in die mythische Denk-, Vorstellungs- und Erfahrungswelt eingebettet waren.

Die Griechen, die den Theateraufführungen aus Anlass der großen Stadtfeste, der Dionysien und Lenäen, beiwohnten, kannten weitgehend die noch nicht ganz verblassten mythologischen Stoffe und Heldenviten, die inszeniert wurden, auch wenn die Tragödie möglicherweise ein großer letzter Versuch war, die im

<sup>5</sup> Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985, 216.

Mythos aufgetretenen Widersprüche und seinen Gegensatz zu dem erwachenden Selbstbewusstsein des Menschen mit Mitteln der Kunst aufzuheben.<sup>6</sup> Sie in Gemeinschaft mit mehreren hundert Anwesenden im Amphitheater mitzuerleben, bestärkte noch einmal die Weltordnung: Wer sich gegen die von den Göttern gegebenen Gesetze und Tabus auflehnte, die olympischen oder die chthonischen Götter herausforderte und ihre Rechte verletzte, wer gar klüger sein wollte als sie, beging die Sünde der «Hybris». Sie wird bestraft von Geschlecht zu Geschlecht, das ist der Sinn der Verfluchung, die die Seher, allen voran der ewige Teiresias, den Frevlern verkündigen. Hybris in jedweder Form muss gesühnt werden. Die Tragödie bringt die Leidensgeschichte eines Gottes, Halbgottes oder Heroen auf die Bühne. So muss Pentheus sterben, weil er die Rechte des Dionysos missachtet und heimlich das Treiben der Bakchen beobachtet hat, Ödipus und seine leiblichen Eltern Iokaste und Laios gehen unter, weil sie den Spruch des Orakels umgehen wollten, König Kreon hat zwar die Staatsraison durchgesetzt, aber das Recht der chthonischen Götter verletzt, weil er Antigone die rituelle Bestattung ihres im Bürgerkrieg um die Macht in Theben gefallenen Bruders verweigert hat und zur Strafe seine ganze Familie verliert. In den *Persern* ist es König Xerxes, der Poseidon beleidigt hat, weil er in seinem Hochmut auf dem Kriegszug nach Athen nicht nur eine Brücke über den heiligen Hellespont errichten und Legenden zufolge das Meerwasser mit brennenden Fackeln «gefoltert», sondern auch griechische Tempel zerstört hat. Am Ende, wenn die Helden und Heroen mit ihrem Tod bezahlt haben, das Recht der göttlichen Mächte wiedereingesetzt und das ursprüngliche Gleichgewicht wiederhergestellt ist, steht die Erkenntnis des Zuschauers im Sinne des ersten Chorlieds aus Sophokles Drama *Antigone*:

Ungeheuer ist viel und nichts ungeheurer als der Mensch [...]

Mit der Erfindung Kunst Reich über Hoffen begabt,  
Treibt's zum Bösen ihn bald Und bald zum Guten.  
Ehrend des Landes Gesetz  
Und der Götter beschworenes Recht,

<sup>6</sup> Hübner, *Wahrheit* (s. Anm. 5), 219.

Ist er groß im Volk.  
 Nichts im Volk, wer sich dem Unrecht gab Vermessen-  
 nen Sinns.  
 Nie sei Gast meines Herdes,  
 Nie mein Gesinnungsfreund,  
 Wer solches beginnt<sup>7</sup>.

Es wird ersichtlich, warum der gemeinschaftliche Theaterbesuch im Gegensatz zur heutigen Unterhaltungskultur eine staatsbürgerliche Pflicht war, denn das Theater war ebenso wie der Tempel eine Institution, die den gesellschaftlichen Zusammenhalt sichern sollte, der durch politische Ränke und Flügelkämpfe, außenpolitische Auseinandersetzungen und nicht zuletzt durch das unbequeme Wirken von Sophisten und Philosophen immer wieder in Frage gestellt wurde. Nicht zuletzt deswegen wurden die Theatertage, an denen regelmäßig drei Tragödien und eine Komödie dargeboten wurden, durch den staatlichen Obolus subventioniert. Theater ist wie jeder andere Kult ein Kitt, der die Polis zusammenhält und Kohärenz sichert.

Die Tragödie ist nicht nur eine Kunstform: sie ist eine soziale Institution, die von der Stadt durch die Begründung der tragischen Wettspiele neben ihre politischen und rechtsprechenden Organe gestellt wird. Indem die Stadt ein allen Bürgern zugängliches Schauspiel im gleichen urbanen Raum und entsprechend den gleichen institutionellen Normen instauriert, wird sie selbst zum Theater: Sie macht sich selbst zum Gegenstand der Darstellung, inszeniert sich gewissermaßen selbst vor der Öffentlichkeit<sup>8</sup>.

### III

Kommen wir noch einmal zu den Inszenierungen Ulrich Rasches in Salzburg, Frankfurt und Wien zurück. Rasche stand der Herausforderung gegenüber, wie man heute in einer Zeit extremen Individualismus die Erfahrungen des Chorischen auf die Bühne

<sup>7</sup> Sophokles, *Antigone*, Verse 364-75.

Jean-Pierre Vernant, *Mythos und Tragödie im alten Griechenland*, zitiert nach Programmheft zur Aufführung der «Bakchen» des Wiener Burgtheaters, Spielzeit 2019/20, s. 30.

bringen könnte. Die Dramaturgin Marion Tiedtke erläutert in dem Frankfurter Programmheft zu den «Persern» die technischen Installationen Rasches im Kontext seiner Dramaturgie folgendermaßen:

Er [...] sucht im Chorisches jene Erfahrung des Gemeinschaftlichen, die uns heute mehr und mehr verloren zu gehen droht. Geprägt von den wichtigsten Strömungen der modernen Kunst wie dem abstrakten Expressionismus, der russischen Avantgarde und der Minimal Art versucht er, durch gigantische Maschinen auf der Bühne, gepaart mit einer eigens entwickelten Musik, einen gemeinsamen Bewegungs- und Sprechkörper zu finden. Diesmal sind es zwei monumentale, freistehende Drehscheiben, die den Schauspielerinnen ein Höchstmaß an Konzentration und körperlichem Einsatz abverlangen. Die sich unaufhörlich bewegendem Objekte im Raum erzwingen einen Rhythmus, der alle auf der Bühne eint, so dass jeder Spieler sich sisyphoshaft dem immer gleichen Fortschreiten ausliefern und hingeben muss<sup>9</sup>

Die sich immerfort drehenden Scheiben bzw. Laufbänder sind aus Sicht des Mythos eine einleuchtend konsequente Bühnenerfindung, denn sie eröffnen einen Zugang zum Verständnis des mythischen zyklischen Zeitkonzepts. Protagonistinnen wie Chorsänger müssen auf der Drehscheibe immer der Richtung entgegenlaufen, um die Balance zu halten. Sie können dieser Vorgabe nicht ausweichen und zur Seite treten. Mythisch gesprochen, sind sie eingebunden in die stete Wiederkehr des Gleichen, das durch das unermüdliche Rotieren der beiden Scheiben bzw. der Laufbänder ausgedrückt wird.

Der Kieler Philosoph Kurt Hübner hat im Anschluss an Ernst Cassirers *Philosophie der Symbolischen Formen* das mythische Zeiterleben zu rekonstruieren versucht. Der «mythische Grieche» lebte in zwei Zeiten, einer heilig-zyklischen und einer profanen-linearen. Als normal Sterblicher erlebte er natürlich genauso wie wir das Vergehen der Zeit seines Lebens, er zählte die Wiederholung der Jahreszeiten in seinem Leben auf einem irreversiblen

<sup>9</sup> Marion Tiedtke, *Rausch, Klage, Schmerz*. Originalbeitrag Programmheft der Salzburger Festspiele.

Zeitstrahl ab, aber zyklische Dimensionen imprägnierten zugleich sein Zeiterleben. Hübner spricht sehr anschaulich von «Löchern» in der profanen Zeit, in die das Ewige der *Archai* hineinschaut und eindringt. Zeit ist hier keine Hohlform, in der sich Ereignisse abspielen, sondern die Zeit und ihre Inhalte (*Archai*) sind in einem einzigen Zusammenhang unauflöslich miteinander verknüpft. Dreh- und Angelpunkt der zyklischen Zeitvorstellung ist die Arche: «Eine Arche ist eine Ursprungsgeschichte. Irgendeinmal hat ein numinoses Wesen zum ersten Mal eine bestimmte Handlung vollzogen, und seitdem wiederholt sich dieses Ereignis identisch wieder»<sup>10</sup>.

Das gilt nicht nur für Naturereignisse, sondern auch für gesellschaftliche, psychologische, strategische oder technische Angelegenheiten und Errungenschaften. Immer wieder, wenn ein Ölbaum gepflanzt wird, wiederholt sich diese Urhandlung der Athene, die den ersten Ölbaum stiftete und diese Kulturtechnik den Menschen übergab. Die Urgeschichten sind in sich selbst zwar chronologisch angeordnet, sind aber als Ganzes betrachtet überzeitlich. Götter wiederholen sich nicht seriell, sondern sie tun immer das Gleiche. Zyklische Zeit ist durch die identische Wieder-Holung bestimmter numinoser Geschehnisse oder Ereignisgestalten strukturiert. Wo immer sich eine Arche ereignet, ragt die heilige Zeit in die profane Zeit und göttliche Substanz ins Menschliche hinein. Der Begriff *Realpräsenz* ist hier treffend. Die Dimensionen von Vergangenheit und Zukunft spielen daher in diesem Kontext keine Rolle, denn die zyklische Zeit ist mehrdimensional: «Dadurch geschieht es, dass aus profaner Sicht Vergangenes beständig wiederkehren und im Gegenwärtigen auftreten kann. Als ein Ewiges ist es aber aus profaner Sicht auch etwas Zukünftiges. Und so fallen dann im Gegenwärtigen Vergangenes und Zukünftiges zusammen.»<sup>11</sup>

So kann es auch geschehen, dass das Schattenbild des verstorbenen Perserkönigs Dareios aus der Vergangenheit wieder aufgerufen wird. Weil es in der zyklischen Zeit keinen fixierten «Zeitpunkt» gibt, kein Früher oder Später, weil sie wie ein Uroboros immer zu sich selbst zurückkehrt, ist diese «Geisterstunde» für

<sup>10</sup> Hübner, *Wahrheit* (s. Anm. 5), 135.

<sup>11</sup> Hübner, *Wahrheit* (s. Anm. 5), 137.

das Publikum möglicherweise gruselig, aber in der mythischen Logik durchaus rational.

Das Erscheinen des Verstorbenen, der den Typus des großen Herrschers verkörpert, ist zweifellos der Höhepunkt der *Perser*. Aus dem Grabe heraus mahnt das Schattenbild sein Volk und rechnet mit dem zügellosen Regime seines Sohnes Xerxes, der alles verloren und das Perserreich in den Abgrund geführt hat, ab. Diese Szene ist mythisch absolut plausibel: In höchster Not werden die Geister der Verstorbenen heraufbeschworen. Der Geist des Darios verkörpert die Arche der guten Staatsführung: Gerechtigkeit, Tatkraft, Mut, Milde, Freigebigkeit usw. sind diejenigen Merkmale großer Herrschaft, unter denen ein Land gedeihen kann. In dieser Szene kulminieren so noch einmal verschiedene Elemente: Mythische Weltdeutung, Heroenkult und Tragödienästhetik.

Blicken wir abschließend auf den christlichen Kult. Zweifellos kann man dort viele Spuren der mythischen Weltsicht sowie der klassischen Tragödie entdecken. Auch wenn in frühchristlicher Zeit die Gläubigen ein beachtliches Abgrenzungsspensum auf sich nehmen mussten, waren sie z.B. als Korinther durchaus noch in die kultischen Verpflichtungen ihrer Polis, z.B. Theaterbesuch, eingebunden. Sie waren in ihren kulturellen paganen Kontext eingebettet und dort zu Hause. Doch das Christentum setzte vor Kult und Religion neue Vorzeichen. Eine Abgrenzung des spezifisch Christlichen bei gleichzeitiger Weiterführung und Weiterentwicklung vorhandener religiöser, kultischer Formen der Verehrung des Numinosen war die Folge.

Wie kann man etwa den christlichen Kult mit Jesus im Zentrum von der Verehrung eines Heros unterscheiden, dessen Heldengrab ein paganes Wallfahrtsziel war?

Im antiken Griechenland hatte man die Heroen dort verehrt, wo ihre sterblichen Überreste bestattet worden waren. Ihre Grabmäler galten als Heiligtümer, in denen die halbgöttlichen Helden qua ihrer materiellen Substanz anwesend schienen. [...] Die Heroengräber waren Orte der Opferhandlungen der Mitglieder der jeweiligen Lokalgemeinden<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Kohl, *Macht* (s. Anm. 1), 44.

An die Stelle der Kultstätten der Heroen traten die Altäre der Märtyrergräber, über denen man das Messopfer feierte. Noch heute sind in unsere Altäre kleine Reliquien eingelassen.

Helden und Götter wurden als Sterne an den Himmel versetzt. Sie waren ein Teil des Kosmos. Jeder konnte die Sterne bzw. Sternbilder betrachten. Helden waren keine Heiligen in christlichem Sinne, nichts Menschliches war ihnen fremd. Sie litten, kämpften, brachen die Ehe, waren von Zorn, Stolz und Ehrgeiz gepackt. Das Grab Jesu war leer. In einem Sternbild suchte man ihn nicht. Es gibt keinen Fußabdruck, kein Naturdenkmal als «empirische» Bezugspunkte des Erinnerns. Im Prolog des Johannesevangeliums (Joh 1,14) lautet der entscheidende Satz: *Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gezeltet*. Stärker als die Übersetzung *wohnen* hebt *zelten* das transitorische Moment seiner Existenz hervor.

#### IV

Wir treffen auf viele Versuche, Versatzstücke aus dem Fundus des antiken Erbes qua Analogiebildung zu «taufen». Aber war der Mast, an den sich Odysseus binden ließ, um den Sirenengesang zu erkunden, wirklich eine Präfiguration des Kreuzes? Entsprach das nicht vorhandene Grab des Herakles wirklich dem leeren Grab von Ostern, und war der auferstandene Dionysos wirklich ein Urbild des auferstandenen Messias? Öfter treffen wir mit dem Hinweis auf solche Parallelen auf den Topos einer religionsgeschichtlichen Bestreitung der Originalität des Christentums.

Hier ist nun der Hinweis auf das große Schwellenereignis fällig, das nach Theo Sundermeier und Jan Assmann darin besteht, dass der biblische Monotheismus erstmals in der Religionsgeschichte der Menschheit einen Gott verkündet, der kein Teil des Kosmos war, sondern sein Schöpfer. Die entscheidende Grenze verläuft zwischen dem neuen Glauben des alten Israel an den einen und nur einen Gott und der vielgestaltigen Welt der Götter und Mythen in der Oikumene der alten Welt. Das junge Christentum hatte auch im alten Israel seinen Quellfluss. Mit seiner Universalisierung des Monotheismus diffundierte es mit Paulus, dem «Völkerapostel», in die pagane Welt.

Jesus ist Gott so nahe wie kein anderer Mensch vor und nach ihm. Er geht durch Raum und Zeit, ist aber als Sohn des einzigen

Gottes außerkosmisch, *eines Wesens mit dem Vater* mit einem ontologischen Sonderstatus *wahrer Mensch und wahrer Gott*.

Immer wieder wird gesagt, dass der Glaube Gemeinschaft brauche. Analog zum antiken Chor bzw. zum Publikum des Theaters agieren die Gläubigen in der christlichen Liturgie. Sie antworten antiphonisch, sie singen und psalmodieren und sprechen in einer verfremdeten heiligen Sprache und sie bekennen gemeinsam den Glauben. Ohne Unterschied zwischen Alter, Geschlecht, soziale Stellung usw. sind sie Teil des Messgeschehens, weil es als Arché eben in die Gegenwart hineinragt. Der Priester trägt keine Theatermaske, agiert aber «in figura Christi». Andererseits löst sich der einzelne Gläubige nicht im kollektiven Rausch auf, denn nach René Girard opfert sich Gott in Jesus Christus selbst, um die Spirale der Gewalt, und das schließt das Opfer ein, zu durchbrechen.

Vorhandene Verehrungs- und Frömmigkeitsbezeugungen und kulturelle Prägungen verschwinden nicht einfach, sie werden umcodiert und durch diese «Überschreibung» unverwechselbar gemacht. Der Persistenztheorie des Ethnologen Frits Staal zufolge kann man von einem Überdauern der äußeren Formen des Kultes bei wechselnden Inhalten ausgehen<sup>13</sup>. Schon die frühchristlichen Kirchenväter beschäftigte das Problem des «rechten Gebrauchs» (*Chrenesis*).

Das Zweite Vatikanische Konzil hat in der Erklärung *Nostra Aetate - Über das Verhältnis der Kirche zu den nichtchristlichen Religionen* (1964) das Verbindende der Religionen herausgestellt. Es wird gleich am Anfang des Textes anerkannt, dass alle Menschen gleich welcher Kultur auf unterschiedlichen Wegen Wahrheit und Orientierung suchen. Sie erkennt in den verschiedenen Völkern - und wir müssen ergänzen in den verschiedenen Zeiten - «eine gewisse Wahrnehmung der verborgenen Macht, die dem Lauf der Welt und den Ereignissen des menschlichen Lebens gegenwärtig ist [...]». Damit ist dem Drang nach Purifizierung und der Ausmerzung alles Heidnischen der Wind aus den Segeln genommen. Die Liturgie der Messe enthält zweifellos viele Elemente der paganen Wahrnehmung der «verborgenen Macht». Kaiser- und Opferkult, Theaterästhetik und Mythos kommen zusammen und treffen sich u.a. in der Vorstellung der «Theoxenie». Wenn

<sup>13</sup> Frits Staal, *The Meaningless of Ritual*, in: *Numen* (26) 1979/1, 2-22.

einer antiken Gottheit ein Tier geopfert und unter mannigfaltigen Ritualen dargebracht wurde, wurde es sakralisiert, es gewann göttliche Substanz. Wenn die Gottheit es wohlgefällig annahm, saß sie quasi selbst mit zu Tisch und hielt Mahlgemeinschaft mit ihren Verehrern, wodurch diese selber substantiell Anteil am Göttlichen gewannen. Dass monotheistische Juden sich vom Verzehr des Fleisches fernhielten, das bei den Opfern für die «Götzen» anfiel, versteht sich von selbst. Galt das auch für die neu bekehrten Christen im griechischen Korinth? Zunächst argumentiert Paulus im 1. Korintherbrief (1,8—13) differenziert. Weil es nur einen Gott gibt und die heidnische Sakralisierung des Opfertieres damit obsolet ist, wäre der Verzehr eigentlich religiös irrelevant. Aber dennoch sollten die Christen es nicht essen, denn die Teilnahme an den paganen Gastereien gäbe ein schlechtes Beispiel für die Wankelmütigen unter den neuen Gläubigen. Diese Einwände gewinnen ihre Plausibilität aus dem mythisch tief verwurzelten Glauben an die Theoxenie.

Auch in jeder christlichen Eucharistiefeyer werden Brot und Wein als Leib und Blut Christi konsumiert. Das ist mehr als ein Mahl zum Andenken an Jesus oder ein serieller symbolischer Akt. Es ist zunächst die Wieder-Holung des Mahls, das Jesus am Vorabend der Passion mit den Seinen feierte. Diese zentrale christliche Arche unterscheidet sich aber von einer paganen Theoxenie schon durch die komplexen Zeitverhältnisse. Ein vergangenes Geschehen wird ins Präsens gestellt und gleichzeitig in die lineare Heilsgeschichte eingetragen. Profane und heilige Zeit verzahnen sich. Im Unterschied zum Mythos öffnet sich die zyklische Zeitvorstellung nach vorne. Und so ist der Christ Bürger dreier Zeiten: Der persönlichen Lebenszeit, der zyklischen Zeit des christlichen Festkalenders und letztlich der Heilsgeschichte, die alles Sein in die Zukunft öffnet und verlängert. Augustinus, der die heidnische Theaterpraxis verabscheut, greift in seiner Vision vom pilgernden Gottesvolk in *De civitate dei* diese drei Dimensionen der Zeit hoffnungsvoll wieder auf.

**Nota o Autorze:** Susanne Nordhofen, urodzona w roku 1956, doktor filozofii, dyrektor katolickiej szkoły Gimnazjum w Königstein/Taunus w kraju związkowym Hesja. Asystentka na Uniwersytecie we Frankfurcie.

## Bibliografia

- Bohrer K.H., *Das Erscheinen des Dionysos*, Berlin 2015.
- Euripides, *Die Bakchen*, Vers 1122-28.
- Hübner K., *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985.
- Kohl K.H., *Die Macht der Dinge*, München 2003.
- Sophokles, *Antigone*, Verse 364-75.
- Staal F., *The Meaningless of Ritual*, in: *Numen* (26) 1979/1, s. 2-22.
- Tiedtke M., *Rausch, Klage, Schmerz*. Originalbeitrag Programmheft der Salzburger Festspiele. Wiederabdruck im Programmheft des Schauspiels Frankfurt, Spielzeit 2018/19, s. 10.
- Vernant J.P., *Mythos und Tragödie im alten Griechenland*, zitiert nach Programmheft zur Aufführung der «Bakchen» des Wiener Burgtheaters, Spielzeit 2019/20, s. 30.