

I.

Historische Perspektiven und Arbeit am kulturellen Archiv

„Wie es der Brauch Schutzfliehender heischt ...“

Koppräsenz und Katharsis in ausgewählten Fluchtdramen der griechischen Antike

Heinrich Schlange-Schöningen (Saarbrücken)

1. Einleitung

Die attischen Dramen, darunter auch die, in denen es um Hikesie und Asyl, um die Ankunft Fremder und um deren Suche nach Schutz geht, sind auf vielfältige Weise konzeptualisiert worden. Die Geschichte der theoretischen Betrachtung des Dramas beginnt mit der berühmten Katharsis-Definition des Aristoteles, die in den Kontext der Emotionen-Geschichte gehört. Für die Hikesie-Dramen im Besonderen hat die moderne Forschung u.a. das „trianguläre Relationsmodell“ diskutiert, das Josef Kopperschmidt zufolge aus dem Aufeinandertreffen dreier Parteien besteht, dem Feind: *echthros*, dem Schutzsuchenden: *iketes* und demjenigen, der Hilfe geben kann: *soter*.¹ Dieses Muster lässt sich in allen Hikesie- bzw. Asyl-Stücken des attischen Theaters – es sind mindestens sechs verschiedene Dramen – wiederfinden; es ergibt sich aus dem Sachverhalt selbst, muss aber vom Dichter möglichst spannungsreich gestaltet werden. Eine einfache Abfolge nach dem Schema: Verfolgung – Hilferuf – Aufnahme würde kein Drama ergeben, jedenfalls keines, das der Tragödien-Definition des Aristoteles entsprechen würde, der zufolge sich die Nachahmung, die *mimesis*, in dieser Gattung der Dichtung auf eine „bedeutende Handlung“ beziehen muss, dabei aber „nicht nur die Nachahmung einer vollständigen Handlung zum Gegenstand hat, sondern auch das, was Furcht und Mitleid erregt“.²

Wendet man Aristoteles auf Kopperschmidt an, dann müsste also das „trianguläre Relationsmodell“ in der dramatischen Umsetzung Emotionen

1 Kopperschmidt, Josef: Die Hikesie als dramatische Form. Zur motivischen Interpretation des griechischen Dramas (Diss. Tübingen), Bamberg 1967, 46–52.

2 Aristoteles, Politik, Kap. 6, 1449b25; Kap. 9, 1452a2, zitiert (mit leichter Umstellung) nach: Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5: Poetik, übers. und erläutert von Arbogast Schmitt, Darmstadt 2008, 9; 15. Auch die weiteren Poetik-Zitate stammen aus dieser Ausgabe.

erzeugen, auf der Bühne wie beim Publikum. Der Bezug zu den Emotionen steht auch im Hintergrund des jüngsten Modells, das Donald Mastronarde 2010 mit Blick auf die Stücke des Euripides entwickelt hat: Mit Blick auf die Vielfalt konkurrierender Argumente, die im Drama vorgetragen werden, verwendet er den Begriff der „Juxta-Position“ für das bewusste Konzept des Dichters, konkurrierende moralisch-politische Werte nebeneinander zu stellen.³ Die Vielzahl gleichzeitiger, spannungsreich miteinander verbundener oder gegeneinander stehender Wertvorstellungen, Empfindungen, Erinnerungen etc. ist auch ein wichtiger Bestandteil des neueren Konzeptes der „Kopräsenz“, das in der jüngeren Vergangenheit an der Universität des Saarlandes diskutiert worden ist.⁴ Im Folgenden soll es zunächst um die Möglichkeit einer Annäherung der genannten Konzepte gehen, vor allem des ältesten und des jüngsten, der „Katharsis“ und der „Kopräsenz“. Dabei soll zugleich auch ihre Anwendung auf verschiedene Fluchtdramen des klassischen attischen Theaters in den Blick genommen werden, ausführlich am Beispiel der *Hiketiden* des Aischylos, kürzer an der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides. Zwei Thesen sollen dazu einleitend formuliert werden:

1. Die – analytisch verstandene – Kategorie der „Kopräsenz“ bietet die Möglichkeit, das poetologische Handeln der attischen Dichter und die Wirkung ihrer Werke besser zu erklären, als dies bislang gelungen ist.
2. Die Kategorie der „Kopräsenz“ korrespondiert in erheblichem Ausmaß mit dem Katharsis-Konzept des Aristoteles, der seinerseits ebenfalls eine analytische Erfahrung beschreibt.

Als Schlussfolgerung aus diesen beiden Thesen ergibt sich eine dritte:

3. Um die analytische Katharsis zu erzeugen, muss der Autor des antiken Dramas Kopräsenzen darstellen, und zwar auf verschiedenen Ebenen, neben der emotionalen z.B. auf der zeitlichen Ebene.

Vorgegangen werden soll folgendermaßen: Zunächst werden die *Hiketiden* des Aischylos als Muster eines attischen Hikesie-Dramas eingeführt (2.). Dann sollen einige Aspekte der griechischen Sozial- und Theatergeschichte erläutert werden, um das Thema des Fluchtdramas historisch zu verorten

3 Mastronarde, Donald: *The art of Euripides: Dramatic technique and social context*, Cambridge 2010, 64–87.

4 Brodowski, Dominik/Nesselhauf, Jonas/Solte-Gresser, Christiane/Weber, Florian/Weiershausen, Romana: *Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Fluchtfor-*schung, in: *KulturPoetik* 22/2 (2022), 258–292.

(3.). In einem dritten Schritt sollen die *Hiketiden* noch einmal und diesmal mit Hilfe der Kategorien der Kopräsenz und der Katharsis betrachtet werden (4.). Am Ende des Beitrags wird der Versuch stehen, einige poetologische Konsequenzen zu formulieren und an einem weiteren Beispiel aus der antiken Dramenliteratur zu exemplifizieren (5.).

2. Die *Hiketiden* des Aischylos

Vor den Toren der Stadt liegt ein heiliger Hain, auf halber Strecke etwa zur Küste. Dort haben sich die Geflohenen versammelt, in der Hoffnung, dass Zeus *afiktor*, der die fremden Ankömmlinge schützt, auch ihnen helfen wird. Zu Schiff haben sie eine weite und eilige Reise unternommen, ihre Heimat am Nil verlassend, verfolgt von einer Gruppe von Männern, die sie zur Heirat zwingen wollen. Nicht weil sie etwa eine Blutschuld begangen hätten, sondern weil sie ihre Cousins nicht heiraten wollen, sind die Frauen das Wagnis eingegangen, quer über das Meer nach Argos zu segeln, um hier Schutz und Aufnahme zu finden.

Diese Ausgangssituation für seine *Hiketiden* hat Aischylos zu Beginn seines Stückes in wenigen Zeilen klargemacht. Die Zuschauer, die in einem März oder April der späteren 460er Jahre v. Chr. im Dionysostheater in Athen der Aufführung folgten, konnten sich nicht nur die räumliche Situation gut vorstellen: Auch von ihren Sitzen aus überblicken sie eine Landschaft mit heiligen Hainen bis zur Küste.⁵ Außerdem sahen sie sofort, dass die fliehenden Frauen sich noch außerhalb der Polis befanden; ihre Aufnahme in die Stadt stand ja zur Debatte: Es sind die Töchter des Danaos, die von den Söhnen ihres Onkels Aigyptos verfolgt werden. Sie wollen sich um keinen Preis zur ungewünschten Ehe mit den Aigyptiden zwingen lassen. Aber werden sie vor dieser Bedrohung in der Stadt Argos Schutz finden? Und warum hat ihre Flucht aus Ägypten gerade diese Stadt Griechenlands zum Ziel?

5 Unmittelbar vor dem Theater befand sich das Heiligtum des Dionysos Eleuthereus: Judeich, Walter: Topographie von Athen, München 1931, 316–319; Travlos, John: Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen, Tübingen 1971, 537. Zum weiten Blick selbst von den unteren Zuschauerrängen vgl. Melchinger, Siegfried: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit, München 1974, 127f. mit 277, Anm. 7. Zur Datierung vgl. Meier, Christian: Die politische Kunst der Tragödie, München 1988, 99; Zimmermann, Bernhard: Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Bd. I: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, München 2011, 563.

Geraten hatte ihnen zur Flucht ihr eigener Vater, Danaos, der sie auch begleitet. Über ihn sagen die Danaiden gleich zu Beginn des Stückes, Vers 11–18:

Vater Danaos war's, Ratgeber sowie
Anstifter des Zwistes, der, lenkend das Spiel,
Rühmlichste der Nöte uns zuwies:
Zu fliehn ungesäumt durch die Woge des Meers,
Zu landen am Strand von Argos, woher
Sich ja unser Geschlecht kann rühmen voll Stolz
Durch des Zeus' Anhauch und Berührung der Kuh,
Der bremsegejagten, zu stammen.⁶

Die Danaiden bringen hier ein Argument vor, das sie sogleich in den kommenden Versen und dann noch einmal in ihren Verhandlungen mit dem König von Argos – er heißt Pelasgos und ist der eigentliche „tragische Charakter“ dieser Tragödie –⁷ genauer ausführen werden: Sie sind aus der Heimat Ägypten in die ursprüngliche Heimat geflohen, denn sie stammen von Io ab, jener Hera-Priesterin, die von eben der Göttin, der sie diente, verfolgt wurde, weil Zeus sich in sie verliebt hatte.⁸ Erst in Ägypten war Io zur Ruhe gelangt; dort hatte sie ihre menschliche Gestalt wieder gewonnen und den Epaphos geboren, den Urvater der Danaiden und Aigyptiden. Bei Aischylos ist, wie er in Vers 17 sagt, die Zeugung des Epaphos nicht durch eine körperliche Vereinigung von Zeus und Io zustande gekommen, sondern „durch Anhauch und Berührung“.

6 Die Zitate aus den *Hiketiden* (und das später folgende aus dem *Agamemnon* des Aischylos) nach: Aischylos – Tragödien. Übersetzt von Oskar Werner, hg. v. Bernhard Zimmermann, Zürich 1996, hier 151.

7 Interessant ist die Namensgleichheit zwischen dem König von Argos und dem autochthonen arkadischen Stammvater der Pelasger, die als Ureinwohner Griechenlands galten. Vgl. V. 250ff., in denen sich Pelasgos selbst als Stammvater der Pelasger vorstellt und dies mit einer geographisch weit ausgreifenden, den Strymon und Dodona einbeziehenden Schilderung seines Herrschaftsraumes verbindet. Zum Mythos der Pelasger vgl. Gschnitzer, Fritz: Art. Pelasgoi, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 9, Stuttgart 2000, Sp. 490f.; Sommerstein, Alan H.: *Aeschylus – Suppliants*, Cambridge 2019, 163.

8 Zum Io-Mythos vgl. Wehrli, Fritz: Io, Dichtung und Kultlegende, in: Rohde-Liegler, Martha (Hg.): *Gestalt und Geschichte*. Festschrift für Karl Schefold, Bern 1967, 196–199; wieder in: Hommel, Hildebrecht (Hg.): *Wege zu Aischylos*, Bd. 2.: Die einzelnen Dramen, Darmstadt 1974, 136–148; zum Danaiden-Mythos vgl. Megas, Georg A.: Die Sage von Danaos und den Danaiden, in: *Hermes* 68, 1933, 415–428; Detienne, Marcel: *Les Danaïdes entre elles ou la violence fondatrice du mariage*, in: *Arethusa* 2 (1988), 159–175.

Hier scheint nun bereits die räumliche, zeitliche und mythische Komplexität des Stoffes auf: Die Danaiden fliehen in gewisser Weise rückwärts, dorthin, von wo Io einst fliehen musste. Io wurde in die Flucht getrieben, damit es nicht zur Vereinigung mit Zeus kommen konnte; die Danaiden fliehen, weil sie die Vereinigung mit ihren Vettern ablehnen. Sie kehren an den Ausgangspunkt ihrer Familiengeschichte zurück. Wie weit sind die Danaiden dann also Fremde in Argos?

Aischylos lässt ein gutes Viertel seiner *Hiketiden* verstreichen, bevor es zur ersten Begegnung zwischen den Danaiden und ihrem Vater Danaos einerseits und dem König Pelasgos andererseits kommt. Und dann liest man, was die Zuschauer in Athen sofort gesehen haben: Die Danaiden sind eine „Schar in unhellenischer Tracht, / Im Prunk barbarischer Kleider und des Stirnbands Schmuck“ (V. 234f.). Pelasgos ist sich unsicher, in welcher Sprache er mit ihnen sprechen kann; er sieht, dass er es nicht mit Frauen aus Argos oder aus Griechenland zu tun hat. Auch das selbständige Handeln der Frauen ist ihm fremd, vertraut nur, dass sie sich mit Zweigen bekränzt haben, „wie es der Brauch Schutzfliehender heischt“ (V. 241).

Im Gespräch mit dem König werden die Danaiden dann betonen, dass sie aus dem Stamm der Argeier entsprossen seien, und als Pelasgos diese überraschende Information vernommen hat und nach dem Grund ihres Kommens fragt, wird er mit der Forderung der Danaiden konfrontiert, sie, die also aus Argos stammen, nicht an die Verfolger auszuliefern, sondern vor den Aigyptiden zu schützen. Pelasgos spricht aus, was dieses Verlangen bedeutet: Krieg. Aber hat er eine Alternative? Liefert er die Danaiden aus, so macht er sich die Götter zum Feind. So oder so geht es um die Existenz der Stadt. Entweder droht der Untergang im Krieg mit den Aigyptiden oder der Untergang durch eine Bestrafung von Seiten des Zeus.⁹

Das ist ein gutes Beispiel für den tragischen Konflikt als des Grundmusters der attischen Tragödie: Es gibt keinen Ausweg, jede Entscheidung kann falsch sein, man wird es mit Folgen des eigenen Handelns zu tun bekommen, die erahnt, aber nicht abgewendet werden können.¹⁰ Wie Aischylos den weiteren Ablauf gestaltet und wie er die Eheverweigerung der Danaiden begründet hat, muss offen bleiben; überliefert ist von der Trilogie nur das eine Stück. Aber klar ist, dass es zu blutigen Auseinandersetzungen

9 Vgl. Meier: Die politische Kunst der Tragödie, 99–112; Dreher, Martin: Hikesie und Asylie in den „Hiketiden“ des Aischylos, in: Ders. (Hg.): Das antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion, Köln 2003, 59–84.

10 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin 2013, 84f.

kommen musste, erzählt der Mythos der Danaiden doch von der Tötung der Bräutigame durch die Bräute. Auch Pelasgos und Danaos werden im Mythos Opfer der Ereignisfolge; Pelasgos verliert seine Herrschaft und sein Leben im Kampf gegen Danaos, und dieser wiederum stirbt durch die Hand des Lynkeus, des einzigen Aigyptiden, der die erzwungene Hochzeitsnacht überlebt hat.¹¹

Zurück zu den *Hiketiden*: Die Danaiden können hoffen, dass dem religiösen Gebot des Asyls bzw. besser: der Hikesie stattgegeben wird, wo immer griechische Religion und Sitte anzutreffen sind; andererseits bleibt aber ein Zweifel, ob ihnen tatsächlich geholfen werden wird. Deutlich wird im Verlauf des Stückes, dass der Hinweis auf das gottgewollte Hikesie-Recht nicht ausreicht, um den Schutz zu erlangen, denn gleichzeitig muss sich ein politischer Entscheidungsprozess vollziehen. In dieser unsicheren Lage drohen die Danaiden dem König von Argos sogar mit ihrem Selbstmord im Heiligtum. Das ist die schärfste Drohung, die sie gegenüber Pelasgos vorbringen können: Sollten die Argeier versuchen, sich der positiven Entscheidung zu entziehen, würden sie einen doppelten Frevel zu verantworten haben, weil sie erstens den Schutzflehenden nicht geholfen hätten, was den Zorn des Zeus hervorrufen muss (V. 347), und zweitens durch deren Selbstmord, den sie, die Argeier, zu verantworten hätten, auch noch das Heiligtum auf das Schlimmste befleckt hätten. Pelasgos befindet sich damit in einer denkbar schlechten Lage.

Die *Hiketiden* des Aischylos enthalten damit eine höchst komplexe, vierfache Begründung des Schutzverlangens: Den Danaiden Schutz zu gewähren würde

1. dem Gebot des Zeus Hikesios entsprechen,
2. die Reinheit des Kultbezirkes sicherstellen, in dem sich die Danaiden aufhalten,
3. die gemeinsame Abstammung aus Argos in positivem Sinne ernst nehmen und
4. die Begründung der Danaiden akzeptieren, dass eine Ehe mit den Vetter, den Aigyptiden, für sie unzumutbar sei, zumal angesichts der Gefahr, dass die Ehen mit Gewalt erzwungen würden.

11 Zu den Rekonstruktionsversuchen vgl. Winnington-Ingram, Reginald Pepys: The Danaid trilogy, in: Journal of Hellenic Studies 81 (1961), 141–152 (dt.: Die Danaiden-Trilogie des Aischylos, in: Hommel (Hg.): Wege zu Aischylos, Bd. 2, S. 57–82); Sicherl, Martin: Die Tragik der Danaiden, in: Museum Helveticum 4 (1986), 81–110, hier 98f.; 101–105; Meier: Die politische Kunst der Tragödie, 104f.

Hier stehen also starke religiöse Gründe neben weiteren Aspekten wie der gemeinsamen Herkunft und einem gewissen Anspruch der Frauen auf Selbstbestimmung und Unverletzlichkeit.

Die komplexe Begründung bedeutet aber zugleich noch etwas Anderes: Wenn es so vieler und so starker Gründe bedarf, um die Hikesie durchzusetzen, stellt sie doch offenkundig kein selbstverständliches religiöses Recht mehr dar; sie ist vielmehr in der Gefahr, der politischen Rationalität unterworfen zu werden. Herodot, der Zeitgenosse des Aischylos, hat entsprechende Vorgänge, die sich in griechischen Städten an der kleinasiatischen Küste abgespielt haben sollen, wenige Jahre nach der Aufführung der *Hiketiden* in seinen *Historien* geschildert.

3. Theater und Fremde im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Datiert man die klassische Epoche des attischen Theaters auf die Jahre von Phrynichos, der um 508 v. Chr. seinen ersten Sieg im Dramenwettbewerb errungen haben soll, bis zum Tod von Euripides und Sophokles 406/405 v. Chr., dann muss man für diese etwa einhundert Jahre von einer beeindruckenden „Dramen-Produktion“ ausgehen. Im Verlauf der jährlich abgehaltenen Dionysien sind allein etwa neunhundert Dramen aufgeführt worden, und die Zahl vergrößert sich noch, zählt man auch die Festspiele der Lenäen hinzu, die allerdings mehr Komödien als Tragödien zur Aufführung brachten und auch später einsetzten.¹² Da die Archonten aus einer größeren Zahl von angebotenen Stücken die drei Trilogien (bzw. Tetralogien, wenn man die Satyrspiele mitzählen will) aussuchten, die sie für am besten geeignet hielten, müssen wohl weit über eintausend Stücke geschrieben worden sein. Leider sind auch die aufgeführten Dramen der drei großen Dichter nur zum Teil erhalten, von angeblich 90 Dramen des Aischylos nur sieben, von 123 des Sophokles ebenfalls nur sieben und von den mindestens 75 des Euripides 18, insgesamt also 32.¹³ Es ist vielleicht gewagt, vielleicht aber auch aufschlussreich, auf dieser schmalen

12 Zum attischen Theater-Kalender und zum Ablauf der Theater-Agone bei den Dionysien vgl. Pickard-Cambridge, Arthur: *The Dramatic Festivals of Athens*, sec. ed. Oxford 1968, 63–67 (sowie 40–42 zu den Lenäen); Meier: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, 62–74.

13 Vgl. Schadewaldt, Wolfgang: *Die griechische Tragödie* (Tübinger Vorlesungen, Bd. 4), Frankfurt/M. 1991, 44; Zimmermann: *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, 562f.; 575; 588.

Grundlage eine thematische Analyse vorzunehmen um zu eruieren, welche politischen Fragen im Verlauf des 5. Jahrhunderts in Gestalt des Mythos auf der Bühne diskutiert wurden. Die Basis dafür lässt sich durch die oftmals überlieferten Titel der verlorenen Stücke allerdings kaum verbreitern, denn wenn auch der mythologische Hintergrund in vielen Fällen bekannt ist, erlaubt dies doch keine Vermutung darüber, was der Dichter aus dem Stoff gemacht hat bzw. warum die Archonten gerade seine Version für die Aufführung ausgewählt haben, – vielleicht „nur“, weil eine hohe literarische Kunst erkannt wurde, oder doch eher, weil der Dichter zentrale Probleme der attischen Demokratie auf die Bühne brachte. Gewiss wurden etliche politische Grundfragen angesprochen, etwa das Problem, wie die Stadt im Kriegsfall mit dem Leben ihrer Bürgersoldaten umgehen sollte: risikobereit oder defensiv-vorsichtig, – eine Frage, die im *Agamemnon* des Aischylos behandelt wird (V. 438ff.). Hier, im *Agamemnon*, einem Teil der *Orestie*, geht es zugleich auch um das große Problem der politischen Anarchie (V. 882ff.), die droht, wenn das bestehende System aus der Balance gerät: Dann kann „das Volk, voll Lärmens, herrenlos / Den Rat leicht stürzen [...]“ (V. 883f.). Die *Orestie* insgesamt dreht sich um die Blutschuld, um über Generationen fortgesetzte Blutrache, nicht endende Gewalt, die vielleicht doch durch (neue) Rechtspraktiken wie die Blutsgerichtsbarkeit des Areopags beigelegt werden kann. Immer wird man danach fragen dürfen, ob die Zuschauer jene Katharsis erlebten, mit der Aristoteles die Tragödie erklärt, ja definiert hat:

Die Tragödie ist also Nachahmung einer bedeutenden Handlung, die vollständig ist und eine Größe hat. In kunstgemäß geformter Sprache setzt sie die einzelnen Medien in ihren Teilen für sich ein, lässt die Handelnden selbst auftreten und stellt nicht in Form des Berichts geschehene Handlungen dar. Durch Mitleid (*eleos*) und Furcht (*phobos*) bewirkt sie die Reinigung eben dieser Gefühle. (*Poetik*, Kap. 6, 1449b25)

Geht man von dieser Definition aus, muss eine Tragödie keineswegs zu einer inhaltlichen Lösung für das behandelte (politische) Problem führen; es würde ausreichen, wenn dessen Tragweite deutlich würde. Und der Mythos schafft die gleichzeitig notwendige Distanz, die es erlaubt, aus der Erregung wieder heraustraten zu können, Schaudern oder Furcht hinter sich zu lassen. Eben das war während und nach der – wahrscheinlich im Jahr 492/1 v. Chr. erfolgten – Aufführung des Stückes, das Phrynichos über den „Fall Milets“ im Ionischen Aufstand gedichtet hatte, nicht möglich

gewesen.¹⁴ Die Athener waren damals, wie Herodot (VI 21) berichtet, über die Darstellung dieses politisch-militärischen Scheiterns, an dem sie selbst beteiligt gewesen waren, in größte Erregung geraten, hatten den Dichter nach der Aufführung bestraft und jegliche Wiederaufführung verboten.¹⁵ Zeitgenössische Stoffe waren damit nur noch schwer auf die Theaterbühne zu bringen. Phrynichos hat mit seinen *Phönissen* noch einen Versuch unternommen, dabei aber einen Sieg der Athener thematisiert, und Aischylos ist ihm einmal – mit den *Persern* – gefolgt, wobei er das Leiden nicht der Griechen, sondern ihrer unterlegenen Gegner vorgeführt hat. Weitere Dramen des 5. Jahrhunderts mit unmittelbarem Gegenwartsbezug sind dann wohl nicht mehr aufgeführt worden.

Die übrigen Stücke, die erhalten sind und in denen – anders als in den *Persern* des Aischylos – die ferne mythische Vergangenheit heraufbeschworen wird, lassen sich nun in grober Gliederung folgendermaßen gruppieren:

1. Für eine erste Gruppe könnten Stücke angeführt werden, die blutige Machtkämpfe mit Verstrickungen in Blutschuld und generationenübergreifende Rache zeigen; so z.B. die *Orestie* des Aischylos, die *Elektra* des Sophokles, die *Andromache* oder die *Phönikerinnen* des Euripides.
2. Thematisch eng verbunden könnte eine zweite Gruppe aus den Dramen gebildet werden, in denen menschlich-maßloses Machtstreben, der Verfall in Hybris und der Untergang von Poleis (wie Troja) blutige Spielarten von Politik präsentieren; so z.B. die *Antigone* und die beiden Ödipus-Stücke des Sophokles, daneben z.B. auch die *Bakchen* und die *Troerinnen* des Euripides.
3. Die eher persönliche Deformation, zu der maßloser Ehrgeiz oder schwere Ehrenkränkung führen kann, steht im Zentrum einer dritten Gruppe, mit den Beispielen des *Aias* und des *Philoktetes* des Sophokles.
4. Die vierte Gruppe hat in gewisser Weise einen familiären Zuschnitt, geht es doch um das Problem von Treue und Untreue oder überhaupt der Nähe und Entfremdung zwischen Personen; Beispiele dafür wären die *Trachinierinnen* des Sophokles oder der *Hippolytos* des Euripides.
5. Die fünfte und letzte Gruppe könnte Stücke mit Flucht- und Fremdheits-Geschichten umfassen, so wie in der Forschung, etwa von Bernek, auch

14 Vgl. Zimmermann: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, 558f.

15 Vgl. Zimmermann: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, 492.

von den „Hikesie-Dramen“ gesprochen wird;¹⁶ allerdings soll die Gruppe der „Flucht-Stücke“ hier etwas weiter gefasst werden, als es für die „Hikesie-Dramen“ in der Regel geschieht, indem neben den *Hiketiden* des Aischylos, den *Kinder des Herakles* und den *Schutzflehenden Müttern* des Euripides auch die *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides sowie der *Ödipus auf Kolonos* des Sophokles dazugezählt werden, in gewisser Weise auch die *Medea* des Euripides.

Betrachtet man die Aufführungsdaten der zuletzt genannten Stücke: die *Hiketiden* 461 v. Chr., die *Medea* 431 v. Chr., die *Herakliden* 430 v. Chr., die *Schutzflehenden Mütter* 424 v. Chr., die *Iphigenie bei den Taurern* 416 v. Chr. und der *Ödipus auf Kolonos* 401 v. Chr., so lässt sich schon einmal festhalten, dass Flucht und Fremdheitserfahrungen für die Athener des 5. Jahrhunderts kein nebensächliches, sondern im Gegenteil ein offenkundig gesellschaftlich und politisch wichtiges Thema dargestellt haben. Das ist auch nicht überraschend, wenn man sich an ihre zeitgenössischen Erfahrungen erinnert, die stichwortartig durch Begriffe wie Metöken, Ostrakismos, Exil, Apoikien, Kriegsgefangenschaft, Versklavung und Bürgerrecht umrissen werden können. Letztlich geht es bei dieser historischen Dimension und bei ihrer literarischen Umformung um das Grundproblem der Konstituierung der Bürgergemeinschaft in der Polis: Wer gehört dazu, wie stabil ist die Zugehörigkeit, kann sie revidiert werden? Und wie geht man als Bürgergemeinschaft mit den verschiedenen Formen von Fremdheit um?

Nun kann dieses historische Themenfeld hier nicht in seinem ganzen Umfang dargestellt werden. Aber einige wenige Hinweise sollen doch die Annahme begründen, dass Fremdheit und Flucht für die Athener des 5. Jahrhunderts politisch von großer Bedeutung waren.

Zunächst muss dabei in Erinnerung gerufen werden, dass die Athener seit Beginn des 5. Jahrhunderts eine aktive und durchaus positiv konnotierte Fremdenpolitik betrieben haben: Fremde waren in Athen erwünscht, und wenn man bei der Vergabe des Bürgerrechts auch sehr restriktiv war, so hat man den Fremden als Metöken doch einen rechtssicheren Status verliehen. Von Themistokles berichtet Diodor nicht nur, dass er die Athener dazu überredete, jedes Jahr zwanzig neue Trieren auf Kiel zu legen, was beträchtliche Kosten verursachte, sondern auch dazu, die Metöken und die Handwerker von den Steuern zu befreien, sie *ateleis* zu machen (XI 43,3). Und Themistokles, so Diodor, habe damit das Ziel verfolgt, eine große

16 Bernek, Rüdiger: Dramaturgie und Ideologie. Der politische Mythos in den Hikesiedramen des Aischylos, Sophokles und Euripides, München 2004.

Menge von Fremden nach Athen zu locken, was wiederum der Stadt mehr Wirtschaftskraft und größere militärische Mittel verschaffen sollte.

Diese Funktion von Fremden, die als Metöken in Athen lebten, Steuern zahlten und im Kriegsfall sogar die attischen Kontingente auffüllen sollten, dürfte den Athenern stets bewusst gewesen sein; in der politischen Argumentation spielt sie jedenfalls häufiger eine Rolle, bis hin zu den nach dem Peloponnesischen Krieg geschriebenen *Poroi* Xenophons.¹⁷ Um Athens Wirtschaft zu fördern, sollten Xenophon zufolge neue Metöken gewonnen werden, und um das zu erreichen, empfahl er Belohnungen für die Athener, die als *proxenoi* bereits zahlreiche Metöken vertraten. Denn eine solche Maßnahme würde „die Metöken gewogener machen, und aller Wahrscheinlichkeit nach dürften alle Heimatlosen (*apolides*) die Metökie in Athen anstreben und unsere Einnahmen vergrößern“ (2,7).¹⁸ Dass eine große Zahl von Fremden in Athen – und diese Stadt war während des 5. Jahrhunderts sicher die mit der „internationalsten“ Bevölkerung in der griechischen Welt – auch kritisch gesehen werden konnte, macht der unbekannt, Pseudo-Xenophon genannte Autor einer zwischen 431 und 411 entstandenen *Athenaion Politeia* deutlich, wenn er über die Fremden und die Sklaven in Athen schreibt:

Bei den Sklaven wiederum und den Metöken herrscht in Athen die größte Zügellosigkeit, und es ist hier weder erlaubt, sie zu schlagen, noch wird der Sklave dir (auf der Straße) aus dem Weg gehen. [...] Wo es nämlich eine Seemacht gibt, ist es aufgrund des Geldes notwendig, den Sklaven zu dienen, damit wir von den Einnahmen erhalten, die er (sc. der Sklave) erwirtschaftet, und sie freizulassen. [...] Deshalb also haben wir auch für die Sklaven gleiches Recht auf Rede eingeführt gegen die freien (Männer) und für die Metöken gegen die Bürger der Stadt, weil die Stadt der Metöken bedarf wegen der Fülle der Handwerksfertigkeiten und wegen der Flotte. (I 10–12)¹⁹

17 Xenophons Kleine historische und ökonomische Schriften. Gr.-dt. hg. und übers. von Wolfgang Will, Berlin 2020, 203–245. Vgl. Schorn, Stefan: Xenophons *Poroi* als philosophische Schrift, in: *Historia* 60 (2011), 65–93.

18 Vgl. Spahn, Peter: Fremde und Metöken in der Athenischen Demokratie, in: Demandt, Alexander (Hg.): *Mit Fremden leben. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 37–56, hier 43; Schorn: Xenophons *Poroi* als philosophische Schrift, 76f.

19 Ps.-Xenophon: *Die Verfassung der Athener*. Gr. u. deutsch, hg., eingeleitet u. übers. v. Gregor Weber, Darmstadt 2010. Vgl. Spahn: *Fremde und Metöken*, 53.

Diese kritische Stellungnahme des früher als „alter Oligarch“ bezeichneten Autors zu den attischen Metöken kommt um das Eingeständnis nicht herum, dass man die Fremden eben braucht. Und die wenigen Zahlen, die zum Verhältnis von Bürgern zu Metöken vorliegen, bestätigen diesen Befund: Thukydides sagt über das Heer der Athener zu Beginn des Peloponnesischen Krieges, dass es aus 13.000 Bürgern und 3000 Metöken bestanden habe (II 13; II 31). Peter Spahn hat diese Zahlen in einem Aufsatz über „Fremde und Metöken in der Athenischen Demokratie“ aufgegriffen und argumentiert, man könne sie „mit einigen Vorbehalten [...] hochrechnen auf etwa 40.000 Bürger und 10.000 bis 15.000 Metöken, also ein Verhältnis von 4:1 bis 3:1“.²⁰ Am Ende des 4. Jahrhunderts sollen es dann nur mehr 21.000 Bürger gewesen sein, neben 10.000 Metöken, so dass sich ein Verhältnis von 2:1 ergeben hätte.

Wenn den Athenern also beständig vor Augen stand, dass sich in ihrer Polis zahlreiche Fremde aufhielten und dass man ohne sie schlechter ausgekommen wäre, so dürfte ihnen auch die religiöse Dimension der Hikesie, des Schutzflehens, die im Zentrum der *Hiketiden* des Aischylos steht, präsent gewesen sein. Auf unterhaltsame Art wird das in Herodots *Historien* deutlich, vorgelesen angeblich auch auf der Agora von Athen und von den Athenern mit einem großen Geldgeschenk belohnt.²¹

Im ersten Buch seiner *Historien* berichtet Herodot von der Eroberung Lydiens durch den persischen Großkönig Kyros; als Statthalter über Sardes setzte Kyros den Lyder Paktyas ein, der aber alsbald von ihm abfiel (I 155–160). Kyros schickte daraufhin eine Streitmacht gegen Paktyas, dieser aber floh vor seinen Verfolgern und gelangte in die griechische Küstenstadt Kyme. Kyros' General Mazares verlangte umgehend seine Auslieferung.

Jetzt, so Herodot weiter, hatten die Einwohner von Kyme ein Problem: Wie sollten sie mit dem schutzflehenden Paktyas verfahren? Mussten sie ihm Hilfe gewähren oder durften sie ihn ausliefern? Man schickte eine Gesandtschaft in das überregionale Heiligtum der Branchiden und erhielt die Antwort, man sollte Paktyas an die Perser ausliefern. Konnte man aber diesem Orakelspruch trauen? Konnte der Gott Apollon eine solche Weisung gegeben haben, die im Widerspruch zum göttlichen Recht stand?

20 Spahn: Fremde und Metöken, 50.

21 Die Quellenstellen dazu (Plutarch, Eusebios, Hieronymus, Markellinos) in: Herodot – *Historien*, Gr.-dt. hg. v. Josef Feix, München 1963, Bd. 2, 1270–1273 (Testimonien 14–18).

Die Aristokraten von Kyme schickten vorsichtshalber eine zweite Gesandtschaft, aber diese erhielt denselben Spruch. Nun kommt Herodots Pointe:

Aristodikos, einer der adligen Gesandten, „ging im Tempelbezirk ringsumher und nahm die Vogelnester aus, Sperlinge und andere Vögel, die im Gebäude nisteten. Unterdessen soll eine Stimme aus dem Heiligtum erklingen sein, die zu Aristodikos sprach: ‚Frevler, was wagst du zu tun? Die bei mir um Hilfe suchen, vertreibst du aus dem Tempel?‘ Darauf antwortete Aristodikos schlagfertig: ‚Herr, so hilfst Du selbst den Schutzbedürftigen; die Bewohner von Kyme aber forderst du auf, ihren Schützling preiszugeben?‘ Und der Gott erwiderte: ‚Ja, das befehle ich. Ihr sollt freveln und dadurch schneller zugrunde gehen, damit ihr in Zukunft nicht mehr hierher kommt und das Orakel befragt, ob ihr Schutzflehende ausliefern sollt.‘ (I 159)²²

Die unbedingte Gültigkeit des religiös begründeten Hikesie-Anspruchs wird in dieser Erzählung auf drastische Weise herausgestellt. Herodot fährt dann fort: Die Einwohner von Kyme wollten nun Paktyas zwar nicht ausliefern, aber auch nicht durch einen persischen Angriff zugrunde gehen. Sie überstellten Paktyas nach Mytilene, und als die Mytilener ihn dann ihrerseits ausliefern wollten, holten sie ihn dort wieder ab, um ihn in Chios abzuliefern. Die Chier wiederum vollendeten dann den Frevel: Von ihnen wurde Paktyas „aus dem Tempel der Athene Poliuchos mit Gewalt herausgeholt und ausgeliefert. Die Chier erhielten als Belohnung dafür die Landschaft Atarneus“ (I 160). Deren Erträge galten deshalb über lange Zeit als unfrohm; sie waren als Opfergaben nicht zu verwenden.

Herodots Erzählung lässt keinen Zweifel daran, dass Kyme, Mytilene und Chios alle drei einen schweren Frevel begangen hatten, dass sie alle gegenüber dem göttlich geschützten Hikesie-Anspruch versagt hatten. Aber für alle bestand genau das Dilemma, das auch in den *Hiketiden* des Aischylos vorgeführt worden war, etwa 20 Jahre vor Herodots Lesungen in Athen. Damit zurück zu Aischylos: Noch intensiver als Herodot beschreibt er, wie Flüchtlinge auf der Gültigkeit des Schutzanspruches bestehen, indem sie sich auf die Götter und dabei an erster Stelle auf Zeus Hikesios berufen.

22 Herodot. Historien, I. Band. Gr.-dt. hg. v. Josef Feix, München 1963, 149.

4. Die Hiketiden und die Kategorien der Kopräsenz und der Katharsis

Aus dem Vorangegangenen sollte die Komplexität der Argumente in den *Hiketiden* bereits deutlich geworden sein. Lässt sich das Stück nun mit den Konzepten der Kopräsenz und der Katharsis noch tiefer durchdringen? Kann mit der jungen Kategorie der Kopräsenz, um mit ihr zu beginnen, die Situation der Danaiden und auch die der Zuschauer in Athen besser verstanden und ein tieferer Einblick in die Relevanz und Bedeutung des Fluchthemas gewonnen werden?

Wenn die Kategorie der Kopräsenz den Saarbrücker Kolleginnen und Kollegen zufolge

eine vielschichtige Situation von Überlagerungen sowohl aus dem Blickwinkel von Individuen als auch aus einem Blickwinkel der Gesellschaft berücksichtigt und somit die kulturelle ‚Vielheit‘ und soziale ‚Diversity‘ automatisch mitdenkt, gar impliziert,²³

und wenn man, wie von den Autoren vorgeschlagen, fünf Dimensionen von Kopräsenz unterscheidet: zeitliche Kopräsenzen, räumliche Kopräsenzen und deren Ausprägungen in Gestalt von „sozialer“, „subjektiver“ und „materialer“ Kopräsenz, dann führt die Anwendung auf die Fluchtgeschichten im antiken Theater zu diesen Befunden und Überlegungen:

Erstens wird die Situation im Theater in Athen deutlicher: Die Fremden, die als Metöken in Athen leben, sind auch als Zuschauer im Theater präsent, und neben ihnen sicher auch noch andere Fremde. Dies wird bei den Dionysien im Frühsommer stärker der Fall gewesen sein als bei den im Winter stattfindenden Lenäen, aber doch sicher auch dann.

Zweitens sind zeitgenössische Stoffe die Ausnahme und mythische Stoffe die Regel im attischen Drama: Damit ist beinahe immer die zeitliche Kopräsenz von Vergangenheit und Gegenwart gegeben und von den Zuschauern erlebt worden, bei jeder der so häufigen Anspielungen auf die eigene Politik im Inneren und nach außen, auf das Verhältnis zu Argos etwa oder auf die Redefreiheit in Athen.

Drittens kann man mit dem Kopräsenz-Ansatz gut nachvollziehen, was die attischen Tragiker zu leisten vermögen. Für Aischylos und seine *Hiketiden* bedeutet dies, dass der Autor die Perspektive der Flüchtlinge mitdenkt. Denn die geflohenen Danaiden treten als sprechende Rolle auf und bestimmen das Geschehen während des gesamten Stückes. Es sind imaginierte

23 Brodowski/Nesselhauf/Solte-Gresser/Weber/Weiershausen: Kopräsenz denken!, 259.

fremde Subjekte, die ihrerseits indes mit dem Hinweis auf ihre Abstammung von Io beanspruchen, eng mit der Bevölkerung von Argos verbunden zu sein. Wenn der Fremde die gleiche Abstammung beansprucht wie der Einheimische, ist das eine weitreichende Herausforderung für den Zuschauer: Wie weit reicht das Gemeinsame, wo gibt es doch das Trennende?

Viertens erschließt sich das zeitliche Gefüge der Analyse. Auf dieser zeitlichen Ebene laufen die *Hiketiden* zunächst linear ab: Am Anfang steht die Ankunft vor Argos, dann folgen die Verhandlungen, am Ende die Aufnahme in die Stadt, zu sehen als Aufbruch der Danaiden und ihres Vaters ins Innere der Polis. Trotz dieser Linearität gibt es eine Kopräsenz verschiedener Zeitstufen und Zeitformen: Einerseits wird im Verlauf des Stückes eine lange Vorgeschichte mitsamt der Fluchtmythen eingebracht, andererseits erleben die Zuschauer eine Zuspitzung auf die Entscheidung, die dringend fallen muss, und eine noch größere Anspannung durch das Erscheinen des Boten: Die Verfolger sind in der Nähe, ihr Bote tritt auf, fordert und droht, will die Danaiden mit sich schleppen.

Diese Dimension der zeitlichen Kopräsenz erscheint für die *Hiketiden* besonders bedenkenswert. Wenn die Kopräsenz von Gegenwart und Geschichte im attischen Drama ohnehin allgegenwärtig ist, weil Gegenwarts- politik im mythischen Rahmen behandelt wird, so hat Aischylos hier einen Stoff gefunden und behandelt, der die zeitliche Kopräsenz sogar auf drei Stufen entfaltet: Stufe eins ist die Gegenwart der Athener mit ihren zeitgenössischen Erfahrungen mit Fremden und Flucht, Stufe zwei die auf der Bühne gezeigte Geschichte der Danaiden und Stufe drei deren Rückgriff auf den Mythos mit einer noch fernerer Vergangenheit, in der Io ihre Heimat verlassen musste.

Fünftens ist auch auf der politischen Ebene die zeitliche Kopräsenz klar zu erkennen, und hier fasst man sie sogar als ein wichtiges Gestaltungselement, weil der Dichter die politische Gegenwart einbeziehen muss oder will. Denn es gibt eine politische Kopräsenz, die den Mythos durchbricht, erlebt man doch in den *Hiketiden* zumindest protodemokratische Entscheidungsverfahren: Die Danaiden verstehen das zunächst nicht; ist nicht der König die einzige relevante Instanz, wenn es um die Entscheidung über ihre Hikesie geht? Die Zuschauer erleben aber ihre eigene politische Rolle in der Volksversammlung jetzt auf der Theaterbühne: Ohne ihr Votum können die wichtigen Entscheidungen nicht getroffen werden. Die Zuschauer müssen aber zugleich nachvollziehen, dass sie historisch bedingte politische Subjekte sind: Die neuen Entscheidungsformen der Demokratie haben sich durch politisches Handeln entwickelt, sie sind nicht

selbstverständlich, sie stießen in ihrer Anfangszeit auf Unverständnis und Nachfragen.

Sechstens: Erlaubt die Kategorie der Kopräsenz nicht auch ein tieferes Verständnis der Protagonistinnen? Die Danaiden sehen zwar fremd und exotisch aus, sie kommen aus Ägypten, sie stammen aber von Io ab und damit aus Argos. Sie berufen sich auf die ihnen unbekannte Heimat Argos, die sie aufnehmen müsse. Sie sprechen Griechisch, obwohl sie aus Ägypten kommen; sie beten zu den griechischen Göttern, obwohl in Ägypten andere Götter verehrt werden, wie der Bote der Aigyptiden deutlich macht.²⁴ Die Danaiden zeigen zudem eine „Doppelidentität“, die für den Zuschauer schwer zu entschlüsseln ist. Sie erklären nur ganz unzureichend ihre Beweggründe; dabei verstehen sie die moralischen Forderungen ihres Vaters: Die Bürger von Argos sollen sie als griechische Frauen erkennen. Aber ihr Verhalten bei der Ankunft ist extrem gewaltbereit, ja geradezu durch „Wahnsinn“ im Sinne der äußersten sozialen und religiösen Differenz gekennzeichnet.²⁵ Sie sind zum Selbstmord bereit, bereit zur Befleckung des Heiligtums. Das Gewaltpotential der Danaiden wird politisch ausgeglichen, lebt aber später wieder auf. Und wie anfangs angedeutet, mögen manche Zuschauer gewusst, viele aber gehaut haben, dass mit der Aufnahme dieser Frauen in Argos das Drama keineswegs zu Ende war. Schon im Verlauf der *Hiketiden* kommt der Zweifel auf, ob sich die Danaiden überhaupt in die Polisgemeinschaft integrieren lassen würden. Der Zuschauer, der den Mythos kennt, ahnt, dass die Integration entweder nicht gelingen wird oder doch nur über einen langen, mühsamen Prozess erreicht werden kann. Es wird zum Mord an den Aigyptiden und damit zur sakralen Verunreinigung der Stadt kommen.

Am Ende der nicht erhaltenen Trilogie könnte ein Gerichtsverfahren und eine Entsühnung der Hiketiden vorgeführt worden sein; wenn das der Fall gewesen sein sollte, hätte das „moderne“ politische Verfahren der Rechtsfindung die Unsicherheiten beendet und eine „Integration“ ermöglicht, die vorher nur scheinbar möglich war. So lautet eine gängige Hypothese zum Ablauf der gesamten Trilogie.²⁶

24 Die religiöse Differenz, die sich ebenfalls als Aspekt von Kopräsenz fassen ließe, wird von Aischylos in den *Hiketiden* nicht weiterentwickelt. In der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides ist das dagegen durchaus der Fall, und noch stärker in seinen *Bacchen*.

25 Vgl. Gerolemou, Maria: *Bad women, mad women. Gender und Wahnsinn in der griechischen Tragödie*, Tübingen 2011, 132–178.

26 Sicherl: *Die Tragik der Danaiden*, 101f.

Diese Deutung erscheint allerdings zweifelhaft, wenn man die Ergebnisse ernst nimmt, die sich aus der Anwendung der Kopräsens-Kategorie ergeben: Auch nach der rechtlichen Aussöhnung wären alle Befunde, die hier formuliert worden sind, noch gültig. Die Polis müsste mit allen diesen Spannungen weiterleben. Allein, dass Frauen verlangen und durchsetzen, in der Deutlichkeit gehört und gesehen zu werden, wie es hier geschieht, lässt sich nicht vergessen machen. Die Kopräsens auf der Bühne – und in der attischen Gesellschaft – zeigte sich dann auch in einer zweifachen, widersprüchlichen Rolle von Frauen, hier der Danaiden: Sie erzwingen es, religiös und politisch ernst genommen zu werden, aber sie haben auch einen Vormund, ihren Vater Danaos, der z.T. die Verhandlungen führt. Es ist aber nicht Danaos, es sind seine Töchter, die die Aufnahme in Argos durch ihre Drohungen durchsetzen. Gerade in diesem 6. Punkt, in der Analyse der Rolle der Danaiden, entschlüsselt die Kategorie der Kopräsens politisch-soziale Dimensionen deutlicher, als es eine einfache Inhaltsangabe des Stückes leisten könnte.

Siebtens: Es gibt aber noch einen weiteren Aspekt in Gestalt der emotionalen Kopräsens, die man entweder unter die subjektive Kopräsens subsumieren oder andererseits als eigenständige Dimension fassen könnte: Angst und Hoffnung prägen das Verhalten der nach Argos geflohenen Danaiden, wobei sie auch – zeitlich kopräsent – an die Gefühle erinnern, die ihre Stammutter Io in ihrer Not, von Hera verfolgt, erleiden musste. Aber die Danaiden bedrohen die Stadt auch, die sie aufnehmen soll, einmal schon während des Stückes, weil sie den schlimmsten Frevel ankündigen, falls man ihrer Hikesie-Bitte nicht entsprechen wird, daneben aber noch ein zweites Mal aufgrund ihrer Fremdheit und der offenen Frage, ob ihre Aufnahme in die Stadt nicht böse Folgen haben muss. So erleben auch die „Nicht-Fremden“, die auf der anderen Seite stehen, Pelasgos und die Argeier, ebenfalls Angst und Unsicherheit. Am Anfang befinden sie sich unverschuldet im nicht auflösbaren Dilemma: Die Danaiden aufzunehmen, bedeutet Krieg; sie nicht aufzunehmen, ist Frevel gegenüber den Göttern. Sind sie aber einmal aufgenommen, wer weiß, wie es dann weitergehen wird? Diese emotionale Kopräsens begleitet den Prozess der rationalen Entscheidungsfindung im politisch-religiösen Dilemma also auf beiden Seiten; sie zeigt, wie viel Unsicherheit bzw. Verunsicherung mit einer Politik verbunden ist, die an hohen Werten festhält, die aber auch einen hohen Preis haben.

Von der emotionalen Kopräsens ist es nun nur ein kleiner Schritt zur Kategorie der Katharsis bei Aristoteles. Einleitend wurde die These formu-

liert, dass die Kategorie der „Kopräsenz“ in erheblichem Ausmaß mit dem Katharsis-Konzept des Aristoteles korrespondiere, weil auch dieses analytisch sei. Analytisch ist hier nicht nur so gemeint, dass die Definition selbst eine analytische sei; das ist bei Aristoteles ohnehin der Fall. Gemeint ist auch, dass nach dem Verständnis des Aristoteles den Emotionen, die durch die Tragödie erzeugt werden, also Mitleid und Furcht, eine analytische, weil vernunftgemäße Funktion zukommt. Die einschlägige Passage aus der *Poetik* soll noch einmal zitiert werden:

Die Tragödie ist also Nachahmung einer bedeutenden Handlung, die vollständig ist und eine Größe hat. In kunstgemäß geformter Sprache setzt sie die einzelnen Medien in ihren Teilen für sich ein, lässt die Handelnden selbst auftreten und stellt nicht in Form des Berichts geschehene Handlungen dar. Durch Mitleid (*eleos*) und Furcht (*phobos*) bewirkt sie die Reinigung eben dieser Gefühle. (*Poetik*, Kap. 6, 1449b24)

Der griechische Text lässt die Richtung der Reinigung erkennen: Es sind die genannten Gefühle (oder Affekte) selbst, Mitleid und Furcht, die durch das Geschehen auf der Bühne gereinigt werden, so dass sich der Gedanke auch folgendermaßen ausdrücken lässt: Die Nachahmung vollbringt durch Mitleid und Furcht die Reinigung eben dieser Gefühle.

Intensiv hat man – seit Jahrhunderten – über diese Definition diskutiert; die Deutungs- und Forschungsgeschichte zur Definition lässt sich kaum überblicken.²⁷ Stammt der Katharsis-Begriff aus der Medizin oder aus dem Kult? Wie hat man sich den Vorgang der Reinigung vorzustellen? Werden die genannten Gefühle aufgelöst, also beseitigt? Oder bestehen sie – in gereinigter Form – weiter? Und wie können die genannten Affekte – Mitleid (*eleos*) und Furcht (*phobos*) – eigentlich durch das Drama hervorgerufen werden?

Nun hat die jüngere Forschung – zu nennen ist hier vor allem der Kommentar zur *Poetik* von Arbogast Schmitt aus dem Jahr 2008 – herausgearbeitet, dass man Aristoteles falsch verstehen würden, wollte man die Vernunft bzw. das Erkenntnisvermögen des Menschen von seinen Gefühlen trennen. Für Aristoteles gibt es bereits eine „emotionale Intelligenz“, die für den Menschen ebenso konstitutiv ist wie sein mimetisches Verhalten;

27 Vgl. Schmitt, Arbogast: Aristoteles. *Poetik*, Darmstadt 2008, 333–348; 476–510. Aus der umfangreichen Forschungsliteratur sei hier nur genannt: Rapp, Christof: Katharsis der Emotionen, in: Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hg.): Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles, Berlin 2007, 149–172, bsd. 156–163.

konstitutiv sind ebenso sein Erkenntnistreben und das mit diesem Streben verbundene Lustempfinden. So zu formulieren, bedeutet, der Schmitt'schen Deutung der aristotelischen Katharsis zu folgen, die ihrerseits auf einer Durchdringung der Lehre von den Affekten des Aristoteles beruht: Wenn es dem Autor einer Tragödie gelingt, den richtigen Stoff auf die richtige Weise zu entfalten, dann wird der Zuschauer das nachgeahmte Geschehen als Möglichkeit zur Erkenntnis von Charakteren und Ereigniszusammenhängen annehmen und diese Erkenntnis, die ihrerseits mit dem Gefühl der Freude verbunden ist, emotional vollziehen. Der Zuschauer erlebt den Erkenntnisprozess, indem er einerseits selbst in eine emotionale Verbindung mit dem Protagonisten tritt, dabei aber andererseits in einer gewissen Distanz verbleibt. Diese Distanz erlaubt es ihm, die verhängnisvollen Fehler des Protagonisten in ihren Ursachen und Folgen erkennen zu können, und eben diese Erkenntnismöglichkeit, die der Zuschauer anders oder zumindest früher als der Protagonist vollzieht, führt wiederum zur Reinigung von den genannten Gefühlen im Sinne ihrer Beendigung. Welche Rolle spielen dabei die Gefühle von Mitleid und Furcht? Dazu die Antwort von Arbogast Schmitt in vier Schritten:

1. „Diejenige Gefühlswirkung, die Aristoteles von der Tragödie erwartet, soll [...] aus dem Mitverfolgen und Begreifen der Handlungskomposition kommen“ (Schmitt, S. 332).
2. „Der Zuschauer sieht, was seine Helden wirklich fürchten sollten, und empfindet Mitleid mit dem Unglück, das sie wirklich trifft [...]. Die Tragödie verschafft ihm so [...] eine Steigerung der Erkenntnisqualität seiner Gefühle“ (S. 341f.).
3. Mitleid und Furcht „sind die Gefühle (des Zuschauers), die man empfindet, wenn man das unverdiente Leiden eines Menschen miterlebt, der aus einer tragischen *Hamartia* (Verfehlung) scheitert“ (S. 477).
4. Diese Gefühle führen zur Einsicht in die „Gründe des Scheiterns menschlichen Handelns“ (S. 501), und eben diese Einsicht ist das, was unter der Reinigung der Gefühle = Katharsis zu verstehen ist.

Wenn sich nun aber die tragische Situation eines attischen Dramas aus den Dilemmata ergibt, vor die die Protagonisten gestellt sind, und diese wiederum der Ausdruck konkurrierender Werte sind – so wie etwa in den *Hiketiden* der Asylanspruch der Danaiden auf der einen Seite und die wünschenswerte Neutralität der Stadt Argos auf der anderen Seite –, dann hat man es hier mit einer ethischen Kopräsenz und einer Kopräsenz von Erwartungshaltungen und Erfahrungsräumen etc. zu tun, die den tragi-

schen Konflikt begründen. Anders als die Komödie, die Aristoteles zufolge kein Mitleid erzeugen kann (weil sie auch keinen Schmerz erzeugt), stellt die Tragödie eine Situation her, die sich der Zuschauer zunächst über seine Gefühle erschließt und die er dann zu einer analytischen Lösung bringt, die nicht mit der Lösung im Stück selbst, wenn es eine solche überhaupt gibt, übereinstimmen muss.

Anders und noch einmal gesagt: Versteht man die Katharsis-Definition in diesem Sinne, so braucht eine Tragödie keine inhaltliche Lösung für das behandelte (politische) Problem; es reicht, wenn dessen Tragweite deutlich wird und wenn es dem Autor gelingt, durch Inhalt und Gestaltung den emotional verankerten Erkenntnisprozess des Zuschauers in Gang zu setzen. Und dieser Prozess ist besser durchzuführen und zum Abschluss zu führen, wenn die Distanz gewahrt bleibt, die in der Regel allein schon durch die zeitliche Ferne des behandelten Mythos hergestellt wird.

5. Iphigenie bei den Taurern

Die dritte These am Anfang war wie eine poetologische Anweisung formuliert, wie auch die Poetik des Aristoteles streckenweise ein Lehrbuch für dramatische Dichter ist. Sie lautete: „Um die analytische Katharsis zu erzeugen, muss der Autor des antiken Dramas Kopräsens erzeugen, und zwar auf verschiedenen Ebenen, neben der emotionalen z.B. auf der zeitlichen Ebene.“ Überprüft werden soll diese These nun an der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides, wobei die Inhaltsangabe gleich mit den Hinweisen auf die vielfältigen Dimensionen von Kopräsens verbunden werden soll:

Iphigenie, die Schwester des Orest, sollte bekanntlich von Agamemnon geopfert werden, um die Abfahrt der griechischen Flotte gegen Troja zu ermöglichen; unmittelbar vor ihrer Tötung durch die Hand des Vaters wird sie durch die Göttin Artemis von Aulis zu den fernen Taurern, also auf die Krim, entrückt. Iphigenies Schicksal bei Thoas, dem König der Taurer, stellt psychoanalytisch gesprochen die ständige Wiederholung der traumatischen Erfahrung dar. Denn Iphigenie muss nun als Priesterin immer wieder Menschenopfer vorbereiten; alle Fremden, die zu den Taurern verschlagen werden, müssen dort das grausame Schicksal erleiden, der Artemis geopfert zu werden.

Unter den „Fluchtgeschichten in der attischen Tragödie“ ist die *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides ein besonders interessanter Fall, weil sie die negative Umkehrung der Hikesie vor Augen führt. Denn Euripides zeigt

einen politischen Raum ohne Schutzansprüche für Fremde und Flüchtende, die das extreme Gegenteil von dem erleben müssen, was sie (und die Zuschauer) erhoffen dürfen. Angenommen, ein Grieche würde sich etwa als Schiffsbrüchiger auf die Krim retten und dort erfahren, dass der König ein Gewaltherrscher ist, der kein Gastrecht kennt, bliebe ihm zunächst noch die Hoffnung, in einem Heiligtum Schutz, Hikesie, zu finden. Er würde aber die völlige Pervertierung der griechischen Werte erleben müssen, denn die Priesterin selbst würde ihn der Opferung zuführen. Das völlige Fehlen von Hikesie bzw. die Umkehrung der Hikesie in das Menschenopfer ist vom Dichter außerhalb der griechischen Zivilisation gestellt, als ob ein solcher Zivilisationsbruch für Griechenland nicht denkbar wäre. Die Verfremdung durch den Mythos, der das Geschehen in ferne Zeiten und Räume versetzt, erlaubt es aber, dieses Defizit nicht nur als Vorstufe der eigenen, griechischen Zivilisation, sondern zugleich als eine fortwährende Bedrohung aufzuzeigen. Wenn es doch in der Vorgeschichte der Griechen selbst das Menschenopfer gab, könnte dann nicht das, was in der Gegenwart des 5. Jahrhunderts überwunden erscheint, als eigene Vergangenheit aus der „barbarischen“ Unkultur der Taurer nach Griechenland zurückkehren? Wie sicher kann sich der Mensch, wie sicher kann sich der Athener der Garantie seiner eigenen Unversehrtheit durch Gastrecht und Hikesie eigentlich sein?

Vier verschiedene Aspekte von Kopräsenz sind damit bereits hervorgetreten:

- 1.: Griechen stoßen auf Barbaren.
- 2.: Das in einer Demokratie lebende Theaterpublikum Athens erlebt die Gewaltherrschaft eines barbarischen Monarchen.
- 3.: Dies geschieht – wie meistens – in der zeitlichen Verfremdung des Mythos.
- 4.: Gastfreundschaft und Schutz, Hikesie, gibt es bei den Taurern nicht. Aber Euripides kann davon ausgehen, dass diese Werte die moralische Erwartungshaltung der Zuschauer bestimmen.

Iphigenie hat über lange Zeit keine Option, selbst dem grausamen Dienst zu entkommen; sie muss die „Schlachtung“ rituell vorbereiten und begleiten, und sie tut dies auch, bis endlich ihre Hoffnung erfüllt wird, dass ihr Bruder Orest zu ihr gelangt. Aber er kommt, gemeinsam mit Pylades, als zunächst unerkannter Fremder, und so besteht der erste Höhepunkt des Stückes darin, dass auch diese Fremden von Iphigenie auf ihre Tötung vorbereitet werden. Zu sehen ist hier auch, wie die zeitliche Kopräsenz noch

auf einer anderen Ebene ausgeführt werden kann. Denn warum sollte nicht auch die Gleichzeitigkeit des Wissens der Zuschauer und des Unwissens der Iphigenie (vor der Anagnorisis) als Kopräsenz gedeutet werden?

Das Thema Flucht steht dann im Mittelpunkt des weiteren Verlaufs der *Iphigenie bei den Taurern*, da die Geschwister, nach der dramatischen Wiedererkennung, gemeinsam mit Pylades den Versuch unternehmen werden, der Gewaltherrschaft des Thoas zu entkommen. Den Flüchtigen widerfährt indes, was auf dem Meer so oft geschieht; heftige Winde und Wellen verhindern die gute Fahrt, Thoas, der König der Taurer, begreift, was die Fremden beabsichtigen, eilt herbei und droht den Flüchtenden an, dass sie alsbald von den Felsen gestürzt und auf Pfählen aufgespießt würden (V. 1429f.). Eine positive Lösung durch menschliches Handeln ist nicht mehr möglich; Euripides lässt deshalb Athene auftreten, um die notwendigen „zivilisatorischen Schritte“²⁸ zu vollziehen: Thoas muss von der Verfolgung ablassen, ja überhaupt das Gastrecht in seinem Reich einführen und die blutigen Opfer beenden. Orest wird dafür in Athen der Artemis *Tauropolos* einen Tempel errichten; auch diese Göttin wird also zivilisatorisch verwandelt. Gunther Gebauer hat in einem Aufsatz über die Schutzfliehenden bei Aischylos, Euripides und Goethe ausgeführt, dass Euripides hier zeige, wie

die symmetrische Wirkung von Gewalt und Gegengewalt im klassischen Zeitalter zwar nicht überwunden, aber doch zurückgedrängt wird. An die Stelle einer Kette immer neuer Gewalttaten tritt eine von Gesetzen und Gerichten bestimmte Ordnung.²⁹

Und zu dieser Ordnung gehört ganz zentral die Bestätigung und religiöse Begründung des Schutzes Fremder.

Im inhaltlichen Sinne ist diese sozusagen „lineare“ Deutung des Stückes zwar völlig zutreffend, aber sie vermag es nicht, auch die kathartische Funktion zu erschließen. Aristoteles zufolge kann der Zuschauer zur Einsicht in diese zivilisatorische Lösung nur kommen, weil er über seine Gefühle den Erkenntnisweg betritt und auf ihm die durch die Kopräsenzen geschaffenen Spannungen miterlebt und überwindet. Die mimetische Verfasstheit des Menschen erlaubt und verlangt die häufigen Wiederholungen dieses Erkenntnisprozesses, für den die Vielzahl von Hikesie-Dramen oder

28 Gebauer, Gunther: Im Angesicht der Schutzsuchenden. Aischylos – Euripides – Goethe, in: Hofmann, Franck/Messling, Markus (Hg.): Fluchtpunkt. Das Mittelmeer und die europäische Krise, Berlin 2017, 239–265, hier 251.

29 Gebauer: Im Angesicht der Schutzsuchenden, 251.

überhaupt von Dramen, die immer wieder die gleichen mythischen Stoffe aufgreifen, geschrieben wurden.

Was hier nur an zwei Stücken – den *Hiketiden* des Aischylos und der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides – untersucht werden konnte, wäre im weiteren Blick auf andere Fluchtdramen des attischen Theaters anzuwenden. Zu überprüfen wäre dann, ob sich die hier vorgestellten Überlegungen bestätigen und vertiefen ließen, die zeigen sollten, dass die Tragiker auch das Thema der Flucht mit ihrer großen Kunst durchgängig politisch behandelt und dass sie ihre Gestaltungskraft nicht zuletzt durch die Entfaltung von Kopräsenzen erzielt haben.

