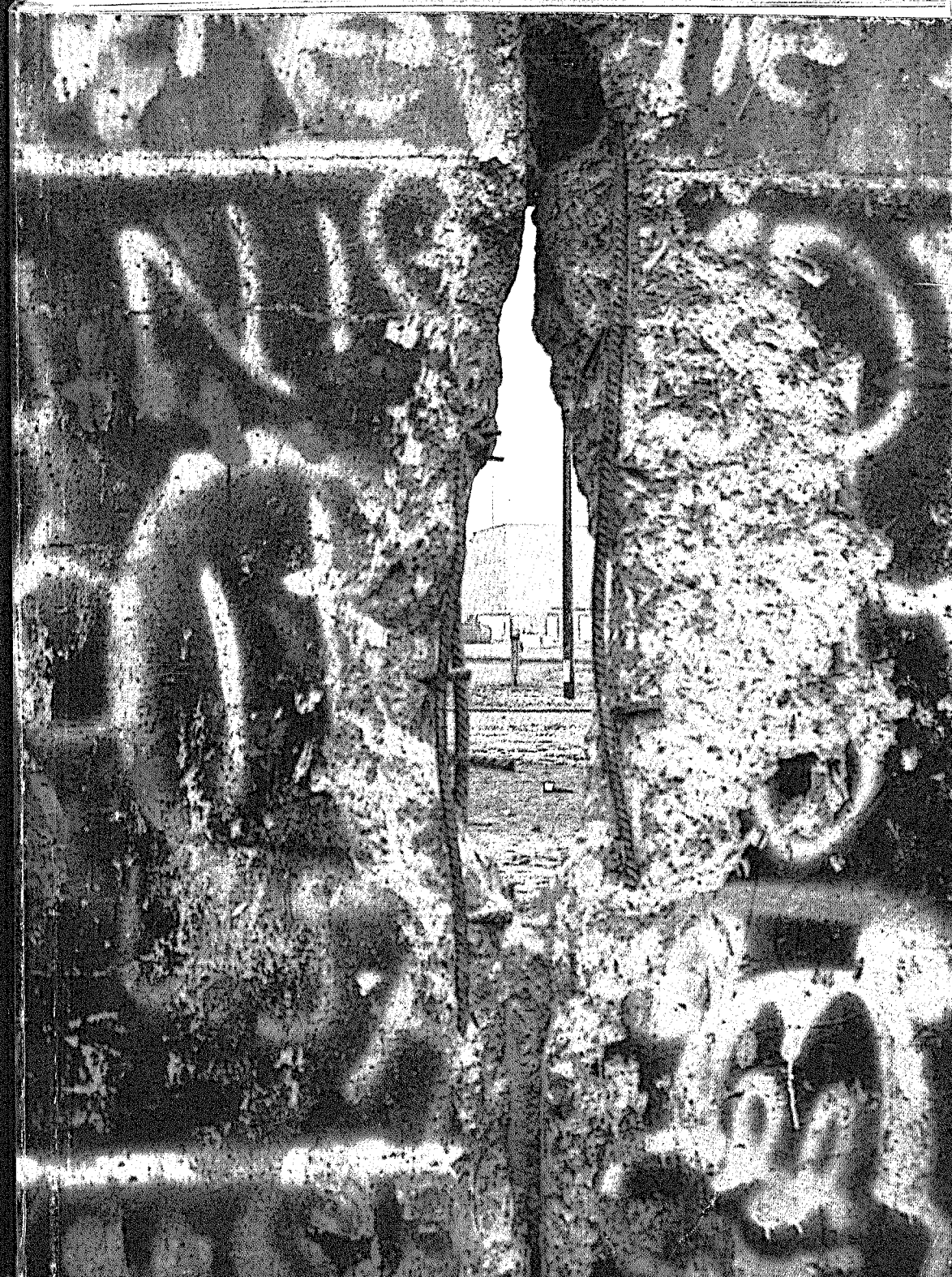






Der Mythos erzählt eine heilige Geschichte; er berichtet von einem Ereignis, das in der primordialen Zeit, der märchenhaften Zeit der „Anfänge“ stattgefunden hat. Anders gesagt: der Mythos erzählt, auf welche Weise dank der Taten der übernatürlichen Wesen eine Realität zur Existenz gelangt ist – sei es nun die totale Realität, der Kosmos, oder nur ein Teil von ihr: eine Insel, eine Pflanzenart, ein menschliches Verhalten, eine Institution. Es handelt sich also immer um die Erzählung einer „Schöpfung“: es wird berichtet, wie etwas erzeugt worden ist und begonnen hat zu sein. Der Mythos spricht nur von dem, was *wirklich* geschehen ist, von dem, was sich voll und ganz manifestiert hat. Die Personen des Mythos sind übernatürliche Wesen. Bekannt sind sie vor allem durch die Dinge, die sie in der wunderbaren Zeit der „Anfänge“ getan haben. Die Mythen offenbaren also ihre schöpferische Tätigkeit und enthüllen die Heiligkeit (oder einfach die „Übernatürlichkeit“) ihrer Werke. Kurz, die Mythen beschreiben die verschiedenen und zuweilen dramatischen Einbrüche des Heiligen (oder des „Übernatürlichen“) in die Welt. Und dieser Einbruch des Heiligen *gründet* wirklich die Welt und macht sie so, wie sie heute ist. Mehr noch; erst durch das Eingreifen der übernatürlichen Wesen ist der Mensch, was er heute ist, ein sterbliches, sexualisiertes und kulturelles Wesen.

Mircea Eliade

Schauplatz ist der Hof im königlichen Palast von Theben und der Berg Kytheron.

Erster Satz

Der alt gewordene König Kadmos hat die Herrschaft an Pentheus übergeben, den Sohn seiner Tochter Agaue. Frauen und Männer wünschen dem neuen König Weisheit und ihrer Stadt Wohlergehen.

Eine Stimme kündigt den nahenden Dionysos an. Verzückt folgt das Volk dem Ruf zum Berg Kytheron, um den neuen Gott willkommen zu heißen.

Kadmos, Agaue, der Seher Teiresias und die Amme Beroe sind geteilter Auffassung über Dionysos: Kadmos ist von abergläubischer Furcht erfüllt; vor der Entscheidung, den neuen Kult offiziell anzuerkennen oder zu verbieten, ist er aus dem Amt geflohen. Teiresias, ein eitler alter Mann, schlägt sich aus Angst vor dem Tod auf die Seite der Jugend; der neue Gott ist in Mode, Teiresias läuft ihr nach. Die Amme Beroe ist dem alten Kult der Großen Mutter treu geblieben; der Religion ihrer Herrschaft, in der das Olympische als männliches Prinzip dominiert, hat sie sich nie angeschlossen. Die schon jung verwitwete Agaue ist auf der verzweifelten Suche nach einem Glauben, der ihrem Leben wieder einen Sinn geben und sie von dem Alleinsein befreien könnte; vorerst bezweifelt sie Dionysos' göttliche Abstammung.

Agaue und ihre Schwester Autonoe treiben Scherz mit dem Hauptmann, der zum Befehlsempfang in den Palast gerufen ist. Zurückgekommen verkündet er Pentheus' Befehl: Es wird untersagt, daran zu glauben, daß Zeus mit Kadmos' Tochter Semele einen Sohn, Dionysos, zeugte. Pentheus – gezeichnet von lan-

gem Fasten und Beten – erscheint selbst. Zur Bekräftigung seines Verdikts läßt er die Altarflamme auf Semeles Grab löschen. Kadmos ist darüber entsetzt, Agaue und Autonoe pflichten Pentheus bei.

Eine verführerische Stimme lockt zum Berg Kytheron, die Schwestern folgen ihr.

Zweiter Satz

Kadmos warnt Pentheus vor übereilem Handeln. Pentheus bleibt entschlossen, den Dionysos-Kult auszurotten, und erteilt Befehl, alle auf dem Berg Kytheron versammelten Bassariden gefangenzunehmen. Vor seiner Amme Beroe leistet er einen Schwur, daß er sich der Frauen Bett und jeglicher Sinnenlust für immer enthalten will. Beroe erfleht den Schutz der Großen Mutter für Pentheus.

Die Gefangengenommenen befinden sich in Trance, unter ihnen sind Agaue, Autonoe, Teiresias und ein Fremder, in dem Pentheus einen Priester des Dionysos vermutet. Pentheus läßt alle Nicht-Thebaner abführen und foltern. Teiresias wird verbannt.

Agaue verharrt in ihrer Trance, sie beantwortet Pentheus' Fragen mit verzückten Andeutungen ihrer Erlebnisse auf dem Berg Kytheron. Agaue und Autonoe erhalten Hausarrest.

Beroe warnt Pentheus vor dem Fremden, den sie als Dionysos erkannt hat. Pentheus will den Fremden durch Folter zur Aussage über den angeblichen Gott zwingen, doch selbst mit dem Tod bedroht weicht der Fremde mit einer Schilderung von Dionysos' Seefahrt nach Naxos aus.



Dritter Satz

Ein Erdbeben öffnet die Kerker: Die Gefangenen entfliehen zum Berg Kytheron, auf Semeles Grab lodert die Altarflamme erneut auf.

Pentheus wird wieder mit dem Fremden konfrontiert, der ihm anbietet, dem Dionysos-Fest der Bassariden als Zuschauer beizuwohnen. Pentheus will sich mit eigenen Augen ein Bild vom Treiben auf dem Kytheron machen. Um unerkannt zu bleiben, kleidet er sich auf Anraten des Fremden in ein Gewand seiner Mutter. Beroe bricht in Wehklagen aus. Kadmos sieht mit der Nacht das Unheil hereinbrechen.

Pentheus beobachtet – im Wald des Kytheron verborgen – die Bassariden, die hymnisch den Ruhm des Dionysos preisen. Doch die Stimme des Gottes verrät Pentheus in seinem Versteck und gibt ihn zur Jagd frei. Er wird gestellt. Ekstatisch stürzt sich die Bassaridenschar auf Pentheus und zerreißt ihn.

Vierter Satz

Kadmos und Beroe halten noch immer Wacht. Im Morgengrauen künden die Bassariden von ihrem Triumph. Agaue trägt den Kopf ihres Sohnes; noch immer in Trance, glaubt sie, einen Löwen erlegt zu haben. Kadmos öffnet ihr die Augen und weist auf den Fremden als den Urheber ihrer Tat. Agaue bricht an der verstümmelten Leiche ihres Sohnes zusammen.

Der Fremde gibt sich als Dionysos zu erkennen, der kam, sich für die Zweifel an seiner göttlichen Abstammung zu rächen. Er schickt die königliche Familie in die Verbannung und läßt Feuer an den Palast legen. Agaue verflucht alle Götter. Unberührt davon ruft Dionysos seine Mutter Semele an, daß sie mit ihm als Göttin auffahre.

Die Masse erstarrt in blinder Verehrung. Sie betet an.

M.J.

Jupiter und Semele

Von des Olympos Donnerhöhe sah
Einst Jupiter die schöne Semele,
Wie sie im Thale Wiesenblümchen pflückte.
Sie lächelte im Rosenflor der Jugend,
Und Schönheit warf um sie den Silberschleier,
Aus Morgengold und Maienlicht gewebt.

Des Götterkönigs und des Menschenvaters
Von Liebe trunkne Seele fluthet auf,
Den Donnerkeil legt' er aus seiner Rechten,
Er streifte von sich ab die Götterhülle,
Die den Olymp mit Einem Wink erschüttert
Und unsre Erdax' knarren macht.
Als goldgelockter Jüngling kam er nun
Und trat vor Semele im leichten Jägerkleide.
Doch Semele war tugendhaft; sie liebte
Den schönen Jüngling zwar; jedoch den Gürtel
Der Keuschheit ihr zu lösen, verstattet sie ihm nicht.
Doch leicht gewinnt ein Gott des Mädchens Herz.
Zeus bin ich, sprach der Menschgestaltete,
Mit Welten lohn' ich dir der Unschuld Opfer.

Viele süße Stunden flogen nun
In seiner Semele Umarmungen
Dem Gott der Götter goldgeschwingt,
Wie Himmelsfrühlinge, vorüber;
Die grollende Saturnia erfuhr's.
Die sann auf Rache. Weh' dir Semele!
Der Götter Königin ist deine Feindin!

Zu einer alten Base schrumpfte sich
Der hohen Juno Götterbild zusammen;
Durch Schmeicheleien und durch Trug gewann
Sie bald des offnen Mädchens Herz.
Zeus liebt mich! sprach sie. Die verstellte
Saturnia lacht hoch darob – Zeus meinst du?
Zeus liebe dich? sagt boshaft lächelnd sie:
Ha, ein Verführer
Will unter dieser Larve dir das Gold

Der Unschuld rauben. Mädchen, traue nicht.
Versuch' ihn, sag', er möge sich einmal
In seiner furchtbarn Majestät dir zeigen!
An seiner Erdschwäche wirst du bald
Des eingeschleierten Gottes Trug erkennen.
Saturnia entfernte sich und ließ
Das zitternde Mädchen mit dem Dolche
Des Kammers in der hohen Halle stehen.

Und Zeus erschien in der gewohnten Hülle.
Du bist nicht aufgeräumt, o Semele!
Ich muß es wohl, denn du hast mich betrogen.
Ein Gott? dich? – Ein Gott wärest du? o geh Betrüger,
Du bist ein erdgeschaffener Mensch, und ach,
Das Gold der Unschuld hast du geraubt
Thränen perlten auf der Semele Gesicht.
Und Zeus begann zurückgebogen: Welche
Des Orkus Schoß entstiegne finstre Macht
Vergiftete mit diesem Argwohn dich?
Umzischen bleiche Eumeniden dich
Und sprützen dir Verdacht ins weiche Herz?
Ha, fordere Beweise! Zeus bin ich!
„Wirf diese Hülle ab und zeige dich
In deiner Gottheit furchtbarn Majestät! – “
O Semele! du forderst deinen Tod;
Doch sehen sollst du, daß ein Gott ich bin.

Im Schöpfungstone sprach nun Jupiter :
Ein Regenbogen wölbe sich
Ums Haupt der Semele! –
Der Regenbogen schwand! –
„Du bist kein Gott; ein Zauberer bist du nur!“
Erdbeben schütterte diesen Goldpalast
In allen Tiefen, so gebot der Gott! –
„Du bist kein Gott; ein Zauberer bist du nur!“
Auf der Erde lagte sich Mitternacht!
Der Sturmwind heule!
Und Geister winseln dazwischen!
Es geschah. –
„Du bist kein Gott; ein Zauberer bist du nur!“
Du ängstest nur mich armes Mädchen so.
In Silberschleier hüllt sie ihr Gesicht.

So sprich, was soll ich thun? Das Reich der Thiere,
Es gehe huldigend vorbei an Semele.
Gleich kam der trotzig Löwe!
Er schüttelte die goldne Mäh'n' und leckte
Den Fuß der Semele. Es kam
Der ernste Elephant und küßte ihr die Hand
Mit sammtnem Rüssel. Vor ihr ging
Mit schlauem Blick der Tiger stolz vorüber.
Ihr stampfte der muthige Wieh'rer,
Das dünngeschenkelte Roß;
Ihr brüllte der Stier und schleuderte rücklings
Erdschollen gen Himmel.
Sein zackiges Geweih erhob vor ihr der Hirsch.
Der Affe gaukelte vor ihr, das Eichhorn putzte sich.
Ueber ihr schwebte der Adler
Mit verbreitetem Fittich. Ihr gluckte
Die Nachtigall; ihr girte die Taube!
Umsonst, denn Semele sprach immer:
„Du bist kein Gott; ein Zauberer bist du nur!“
Damit ich's glaube, zeige dich als Gott!

Ich will's, so brüllte Jupiter .
Da stand der Donnerer in seiner Schrecklichkeit!
Die Flammenarme streckt' er nach ihr aus.
Ach Semele zerfloß, wie Wachs zerschmilzt,
Wenn Sommergluth in allen Wesen brennt,
Ach so zerfloß sie in der glühenden Umarmung
Des Donnergotts und tropft' an seinen Seiten
Blutig herunter. –

Der Mensch von Erde konnte die Gottheit nicht
In ihrer Nacktheit tragen. Wie beschämt
Der Heiden Dichtung unsre Weisen?
Sie wollen den Jehovah ohne Hülle,
Nicht in der Menschheit Jesus Christus sehen.

Christian Friedrich Daniel Schubart

Gustave Moreau
Jupiter und Semele, 1895



Frauenleben im klassischen Altertum

Beziehungen zwischen Unsterblichen und Sterblichen

Olympische wie auch unbedeutendere Göttinnen unterhielten Beziehungen zu sterblichen Männern, die entweder erotischer oder freundschaftlich beschützender Art waren. Bei den erotischen Affären, die beispielsweise Aphrodite mit Anchises und Adonis oder Kirke und Kalypso mit Odysseus hatten, wurden die Götter eifersüchtig und rächten sich zuweilen. So wurde Iasion zur Strafe für seine Liebesaffäre mit Demeter vom tödlichen Blitzschlag des Zeus getroffen; Tithonos büßte für seine Affäre mit Eos als Unsterblicher, dem die ewige Jugend versagt blieb; und Adonis, der Geliebte der Aphrodite, wurde entweder von Hephaistos oder aber von Ares getötet. An solchen Fällen zeigt sich die doppelte Moral der Unsterblichen: Von den weiblichen Gottheiten wird erwartet, daß sie nur mit Männern gleichen Ranges, also mit Göttern, sexuell verkehren; die männlichen Unsterblichen brauchen dagegen auf den Status ihrer Geliebten keine Rücksicht zu nehmen und können sich auch mit sterblichen Frauen vergnügen. Vergleichbare Spielregeln galten bei ihren menschlichen Gegenständen: Ein Mann konnte mit seiner Ehefrau und mit den Sklavinnen seines Haushalts sexuell verkehren, während man von seiner Frau erwartete, daß sie ihm treu blieb.

Bei den freundschaftlichen, beschützenden Beziehungen zwischen einer Göttin und einem Sterblichen ist die Göttin häufig eine Jungfrau. Die psychoanalytische Deutung der antiken Literatur sieht in Athenes Asexualität die Ursache für ihren konstruktiven und freundschaftlichen Umgang mit so vielen bedeutenden grie-

chischen Helden, unter ihnen Odysseus, Herakles, Perseus, Bellerophon und Achilles. Die voll entwickelte weibliche Sexualität erzeugt bei Männern Unsicherheit, während sie sich bei einer Jungfrau sicher fühlen. Für diese Interpretation scheint einiges zu sprechen, auch im Hinblick auf Begegnungen zwischen griechischen Helden und sterblichen Frauen: So waren Ariadne, die dem Theseus bei der Bewältigung des Minotauros half, Medea, die Jason zum Goldenen Vlies verhalf, und Nausikaa, die Ratgeberin des Odysseus, Jungfrauen.

Die sexuell entwickelten Göttinnen lassen den Männern seltener Hilfe zukommen als die jungfräulichen. Sie fesseln den Helden – wie Kalypso und Kirke – durch ihre sexuelle Ausstrahlung oder verschlingen ihn sogar wie die gräßlichen Harpyien und die Sirenen. Hera beschützt jedoch Jason, außerdem stehen die Göttinnen stets ihren sterblichen Söhnen bei. So hilft Thetis Achilles vor Troja, während Aphrodite Aeneas unterstützt.

Die Beziehungen zwischen männlichen Sterblichen und weiblichen Unsterblichen sind in der Regel ausgeglichener als die zwischen Göttern und irdischen Frauen, möglicherweise weil der Status der Sterblichen – es handelt sich oft um herausragende Helden – dem der Göttinnen näher kommt. Trotzdem war in diesen Beziehungen die Frau – als Göttin – der dominierende Teil.

Der Typ der nicht-erotischen, beschützenden Beziehung ist zwischen Göttern und sterblichen Frauen selten anzutreffen.

In den meisten Fällen führen diese Beziehungen zu einer sexuellen Verbindung, die mit dem Leiden oder der Vernichtung der Frau und mit der Geburt eines außergewöhnlichen Kindes endet. So besucht beispielsweise Zeus die thebanische Königstochter Semele und wohnt ihr bei. Als er ihr das Geheimnis seiner Identität preisgeben muß, wird sie vom Blitzstrahl getötet. Sie ist zu dieser Zeit im siebten Monat schwanger. Zeus rettet den Embryo und pflanzt ihn in seinen Schenkel ein. Zwei Monate später wird dann der Gott Dionysos von Zeus geboren. In einem ähnlichen Fall schwängert Zeus Danae mit seinem Goldregen, und sie bringt den Helden Perseus zur Welt. Weitere Nachkommen des Zeus, die aus seinen Affären mit sterblichen Frauen hervorgingen, waren Herakles, Sohn der Alkmene, Helena und Pollux, Kinder der Leda, und Epaphos, Sohn der Io. Ios Leiden, die die eifersüchtige Hera verursacht hatte, waren so groß, daß Aischylos seinen weiblichen Chor beten ließ, Zeus möge nie Gefallen an einer von ihnen finden. Der Vergleich mit den anderen Göttern zeigt, daß die Rolle des Zeus als Fruchtbarkeitsgott nicht der einzige Grund für seine zahlreichen Affären gewesen sein kann. Ein weiterer Grund lag sicherlich darin, daß die rücksichtslose Promiskuität des männlichen Gottes der patriarchalischen Moral entsprach. Die Liebesabenteuer des Apollon mit sterblichen Frauen sind noch destruktiver als die seines Vaters Zeus. Apollon ist nicht nur lustern, sondern auch rachsüchtig. Um Cassandra und Sibylle zu gewinnen, gewährt er ihnen die Gabe der Vorhersehung. Als sie sich seinen Annäherungsversuchen auch weiterhin entziehen, bestraft er Cassandra damit, daß ihre Prophezeiungen nie ernst genommen werden; Sibylle macht er unsterblich, verweigert ihr dabei aber die ewige Jugend. Daphne, die vielleicht selbst eine Unsterbliche war, kann sich der Verfolgung Apollons nur durch

ihre Verwandlung in einen Lorbeerbaum erwehren. Das Leben von Cassandra, Sibylle und Daphne wurde zerstört, weil Apollon Gefallen an ihnen gefunden hatte. Freilich kann man in diesem Schicksal auch einen Triumph der Selbstbehauptung sehen, den diese Frauen erlangten, die sich, wie Athene und Artemis, weigerten, einem Mann nachzugeben. Apollons Verführung der Krëusa und sein Betrug an ihr bringen den aus dieser Verbindung hervorgegangenen Ion auf den Gedanken, die Götter stünden auf einer niedrigeren moralischen Stufe als die Sterblichen. Koronis, von Apollon schwanger, hat eine Liebesbeziehung zu einem Sterblichen. Als ihr göttlicher Liebhaber von ihrer Untreue erfährt, schickt er seine Schwester Artemis zu ihr, um sie zu töten. Seinen ungeborenen Sohn Asklepios rettet er aus dem Leichnam der Koronis, der schon auf dem Scheiterhaufen liegt. Apollon, der sonst wegen seiner Vernunft und Mäßigung gerühmt wird, verliert diese Qualitäten, sobald er von Frauen abgewiesen wird.

Die genauere Betrachtung der Liebesaffären zwischen Göttern und sterblichen Frauen zeigt die große Verwundbarkeit der Frau: das Unglück der hilflosen ledigen Mutter; den fragwürdigen Ruhm, den sie – oft posthum – erlangte, wenn sie ein göttliches Kind auszutragen hatte; und die Passivität der Frau, die ja nie den Gott angelockt und verführt hat, sondern stets das Opfer seiner spontanen Gelüste wurde. Poseidon war zwar als Liebhaber sterblicher Frauen zurückhaltender als sein Bruder Zeus, aber der einzige Gott, der wirklich ein Gegenbeispiel zu der männlichen Dominierung und Ausbeutung sterblicher Frauen darstellt, ist Dionysos. Nachdem Ariadne, die kretische Königstochter, von Theseus verführt und dann auf der Insel Naxos allein zurückgelassen worden war, trat Dionysos als ihr Retter auf, heiratete sie und blieb ihr ein treuer Gatte.



Geburt des Dionysos aus Zeus' Schenkel

„Laß uns dich singen, o König, du Jauchzender, Schenkelgeborner,
Singender, herrlich gestaltet, Gelockter, Bewohner der Fluren,
Rauschender, Führer des Festes, Boiotier, Traubengekrönter,
Heiterer, Fruchtbarer du, Gigantenvertilger, du Lacher,
Bakchos, zweimal entstanden, Zeus-Kind, Dithyrambengeborner,
Euios, Rufer zum Ständchen, Schönlockiger, Bringer der Reben,
Brausender, Zorniger du, du Eiferer, Eifersuchtgeber,
Sanfter, fröhlicher Zecher, Holdredender, trügender Schwatzer,
Thraker, Träger des Thyrsos, du Löwenherz, Thiasosleiter,
Indertod, Flechter der Veilchen, Ersehnter, Schenkelgeborner,
Schwärmer beim Feste, Gehörnter, du Tobender, Efeuumkränzter,
Lyder, Leidenerlöser, du Kelterer, Kummerbefreier,
Myste, Spender des Weines, du Tollender, tausendgestaltig,
Nächtlicher Hirte der Herden, Hirschbunter, hirschfellgewandet,
Werfer der Speere, Allfreund, Blondlockiger, Führer der Fremden,
Grimmiger, bergbeschattet, Starkmütiger, Bergbesteiger,
mächtiger Zecher, Verwirrer, Kranzliebender, Freund der Gelage,
Schlanker, Brecher der Herzen, Gekrümmter, schafpelzbekleidet,
Satyr, tanzender Gott, du Semelesohn,
Gott mit dem Stierblick, Beglucker, Tyrrhenernvernichter, jähzürnend,
Feuchter, Schlummervertreiber, du Hochzeitsfroher, Waldwohner,
Schauriger, wild auf Getier, Gernlächelnder, unstäter Waller,
Goldgehörnter, du Schöner, Weichmütiger, Gott mit dem Goldband,
Täuscher, Seelenverwirrer, Lärmsinnender, Seelenzerstörer,
Blühender Menschenverzehrter, Berglassender, Bergeernährer,
laß uns dich singen, o König, du Jauchzender, Schenkelgeborner.“

Hymnus, um 500 n. Chr.

Dionysos-Mythos

Der grundlegende Dionysos-Mythos, der in der orphischen Tradition am stärksten gegenwärtig ist, erzählt von Leiden, Tod und Auferstehung des Göttlichen Kindes. Der neugeborene Zeus-Sohn Dionysos (oder Zagreus in anderen Überlieferungen) wurde von den Titanen verschleppt. Er versuchte seinen Quälern zu entkommen oder sie irrezuführen, indem er sich nacheinander in einen Ziegenbock, einen Löwen, eine Schlange, einen Tiger und einen Stier verwandelte. In dieser letzten Verwandlung haben die Titanen ihn in Stücke gerissen und sein rohes Fleisch verschlungen. Zeus tötete die Titanen mit Blitzen, aus der Asche oder dem Ruß der Titanen sind die Menschen entstanden. Der Kopf des Dionysos wurde von Athena oder Rhea gerettet, seine verstreuten Glieder, *disiecta membra*, wunderbar vereint. Dionysos wurde wiedererweckt.



Dionysos-Kult

Dem sozial-integrierenden, staatsbürgerlichen Kult, dessen Funktion die Sakralisierung der menschlichen wie der göttlichen Ordnung ist, steht ein Aspekt mit entgegengesetztem Sinn gegenüber, der im großen und ganzen vom Dionysoskult umfaßt wird. Bezeichnenderweise wendet sich der Dionysoskult vornehmlich an jene gesellschaftlichen Gruppen, die sich in die institutionelle Ordnung der *Polis* nicht vollkommen einfügen lassen. Der Dionysoskult ist in erster Linie und vorzugsweise eine Angelegenheit der Frauen. Die Frauen als solche sind vom politischen Leben ausgeschlossen. Die religiöse Tugend, die ihnen als *Bakchai* in der dionysischen Religion eine führende Rolle zukommen läßt, ist die Kehrseite jener Unterlegenheit, die ihnen in einem anderen Bereich zugewiesen wird und die es ihnen untersagt, gleichwertig mit den Männern an der Führung städtischer Obliegenheiten teilzuhaben. Neben den Frauen wird auch den Sklaven in den Dionysoskulten ein Rang zuerteilt, der ihnen unter normalen Umständen verweigert wird. Schließlich ist in Ausdrücken wie *Thiasos* und *Orgenon*, die die Zusammenkünfte der in den Orgien versammelten Gläubigen bezeichnen, die Erinnerung an mit der Urbbevölkerung in Verbindung stehenden ländlichen Gruppen am Leben erhalten. Diese Gruppen widersetzten sich der adligen Gens, die in den Städten lebt und den Staat kontrolliert; sie hatten schwer zu kämpfen, um in die *Phratrien* aufgenommen zu werden.

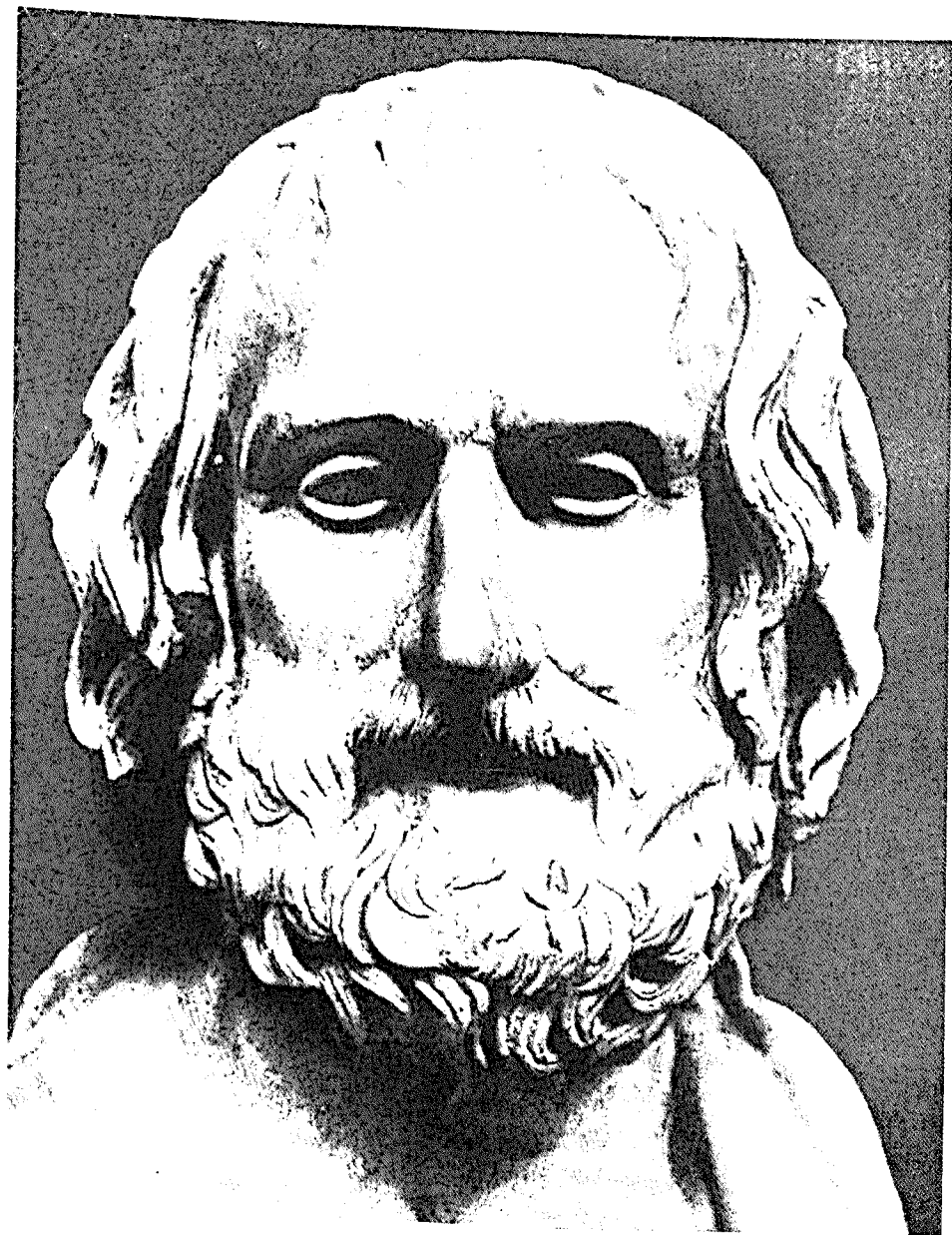
Die dionysische Religion umfaßte demnach in alter Zeit die gesellschaftlichen Randgruppen. Bestimmte kulturelle Epitheta des Gottes, wie *Eleutherios* und *Ly-*

sios bezeugen die Verschränkung von Religiösem und Gesellschaftlichem in dem gemeinsamen Bestreben nach Freiheit und Erlösung. Tatsächlich vermittelt der Dionysoskult den Gläubigen – auch wenn er, wie in der klassischen Epoche, der Kontrolle des Staates unterliegt – eine religiöse Erfahrung, die im Gegensatz zum offiziellen Kult steht: die bestehende Ordnung, der man sich zu fügen hat, wird nicht mehr sakralisiert, sondern kann überschritten werden. Er verheißt die Befreiung von Zwängen, die er in gewisser Hinsicht mit voraussetzt. Er drängt auf eine radikale Ortsveränderung, die mit dem alltäglichen Leben, den gewöhnlichen Beschäftigungen und den auferzwungenen Diensten kaum mehr etwas gemeinsam hat. Er will die Grenzen und Barrieren niederreißen, die die organisierte Welt definieren: zwischen dem Mensch und dem Gott, dem Natürlichen und dem Übernatürlichen; die Schranken zwischen Menschlichem, Animalischem, Pflanzlichem, soziale Barrieren, Ichschranken. Der staatsbürgerliche Kult orientierte sich an einem Ideal der *sophrosyne*, der faktischen Kontrolle und Selbstbeherrschung, derzufolge jeder einzelne in den ihm zugewiesenen Grenzen seinen Platz einnahm. Der Dionysoskult hingegen trägt Züge einer Kultur des Wahnsinns und des Deliriums, eines göttlichen Wahnsinns, der über einen herfällt, eine göttliche Besessenheit. Diese *mania* befreit den Menschen von der Ordnung, die nach Auffassung der offiziellen Religion den eigentlichen Bereich des Sakralen, den *hieros* konstituierte. Im Lichte der ekstatischen und enthusiastischen Erfahrung erweist sich diese Ordnung als bloße Illusion: ihr kann kein religiöser Wert zugesprochen werden; der Gläubige strebt von nun an durch enge Berührung mit dem Göttlichen nach einem anderen Zustand – absolute Nüchternheit und Reinheit – der sich mit dem Ausdruck *hosios*, vollkommene Konsekration (Weihe/Seg-

nung), deckt – das heißt aber in Wirklichkeit: Befreiung vom Sakralen.

Diese Verschmelzung mit dem Gott ist mit Sicherheit keine personale Kommunion: sie vollzieht sich nicht in der Einsamkeit, meditierend, ins Gebet versenkt, im Zwiegespräch mit einem inwendigen Gott, sondern in der Gruppe, in dem und durch den *thiasos*, mit Hilfe bestimmter Techniken kollektiver Phrenesie, die Tänze, Sprünge, Gesänge und Schreie und Irrläufe zeitigen und den Menschen so der wilden Natur vollständig aussetzen. Im übrigen ist die Besessenheit keine Kommunion. Der Gott, der sich in der paroxystischen Erregung jäh des Menschen bemächtigt, ihn seiner selbst entrückt/entsetzt, auf ihm „reitet“, bleibt bis zu dieser Überwältigung unzugänglich und fremd. Dionysos ist ein wahrer Meister der Magie und der Täuschung, ein umherirrender und verwirrender, blendender Gott, den keine Form zu umreißen vermag, auf den keine Festlegung zutrifft, weil er im Innern des Menschen wie in der Natur verkörpert, was das radikal Andere ist.





Euripides, 484–406 v. Chr.

Euripides – *Die Bakchen*

VORGESCHICHTE. Dionysos, der neue und alte, d.i. verschwundene und wiedergekehrte Gott, ist aufgebrochen, die Welt zu erobern. Schon liegt ihm Asien zu Füßen. Im Süden und Norden von Hellas hat er Fuß gefaßt. Jetzt ist er im Begriff, sich die Griechen zu unterwerfen. Er wählt Theben als erste Stadt, nicht nur, weil er dort geboren ist, sondern weil ihm dort Schande angetan wird. Mythische Zeit wird vergewaltigt. Noch lebt Kadmos, der Gründer Thebens, der Vater Semeles, die Zeus zur Mutter dieses seines Sohnes erwählt hat: im Blitz ist ihr der Gottvater erschienen und so nahegekommen, daß sie verbrannte. Noch brennt die Flamme des Blitzes in Theben, noch ist die alte Burg rauchgeschwärzt, und um die Flamme ist heiliger Ort: ein Grab und ein Heiligtum, von Efeu umwachsen. Aber die Schwestern der Mutter des Gottes schmähen die Tote: *nicht Zeus habe sie heimgesucht, sondern ein Mensch* – so prahlen sie. Daher, sagt der Gott, habe er die drei samt allen Frauen Thebens als erste Opfer auserkoren. Das ist die Situation in der Stadt. König ist der junge Pentheus, Enkel des Kadmos, Sohn seiner ältesten Tochter Agaue. Während der außer Landes ist, hat sich der Frauen in der Stadt die Mania bemächtigt. Sie haben Herd und Webstuhl verlassen, sind aus der Stadt gestürmt, in die Berge, Dienerinnen des Dionysos Bakchos, Bakchantinnen, die seine „Orgien“ feiern. Ergriffen von der Macht des Gottes haben sich die Alten ihnen angeschlossen, auch Kadmos, der Urvater. Aber die Polis setzt sich zur Wehr. Die Männer verweigern sich dem Gott. An ihre Spitze tritt Pentheus, der Widersacher schlechthin, der „theomachos“ (Gottbekämpfer).

DIONYSOS UND SEIN SCHWARM. „Die Pauke der Großen Mutter fängt zuerst an zu dröhnen. Es rasseln von selber die Klappen, und an der Fackel der Göttin glüht der rote Kien. Dann rasen die Scharen der Nymphen herein, sie wirbeln und werfen den Nacken und stampfen verzückt im Tanz“ (Pindar, deutsch von Wilamowitz). Das ist der Aufzug des Gottes mit seinem Schwarm. Die Mänaden schlagen die Tamburine, Castagnetten klirren, stampfend umtaumeln sie, mit Efeu bekränzt, in Tierfellen, den Thyrsosstab in der einen, die Fackel in der anderen Hand, den Gott. Dieser hat Menschengestalt angenommen; seine Maske, von langen Locken umrahmt, ist mädchenhaft, sein Kostüm wird „weibisch“ genannt: So ist er nicht nur Gott und Mensch, sondern auch Mann und Frau. *Schlagt die Pauken*, ruft er am Ende des Prologs den Mänaden zu, *umdröhnt den Palast, daß alle Welt (die Polis) sieht, was geschieht! Ich gehe in die Berge, um mit den Frauen zu tanzen!* Auch die Mänaden sind halb Menschen, halb schon mythische Wesen: der Schwarm, der den Gott auf seinem Siegeszug begleitet. Fremdes und Wildes ist in ihnen, aber so wie in jedem Menschen das Fremde und Wilde latent ist und aufbrechen kann, wenn es losgelassen wird: an den Frauen von Theben hat es sich schon gezeigt. Barbarisch ist die Musik, die Tanz und Gesang beschwingt, aber der neue Gott macht keinen Unterschied mehr zwischen Europa und Asien, zwischen Barbaren und Griechen. Und so ist auch kein Unterschied zwischen Tmolos (bei Sardes in Kleinasien), woher der Gott und sein Schwarm kommen, und Theben, wo er geboren ist, und wo er nun seinen Kult stiften wird. Gewaltig erschallt sein Hymnus.

DIE POLIS UND DER GOTT. Eine Szene, die lächerlich ist, grotesk, ja, absurd, und lächerlich sein soll, folgt. Im bakchantischen Kostüm, Efeu im Haar, den Thyrsos als Krücke benützend, trippelt der greise blinde Seher herein: Teiresias. Er läßt sich vor das Haus führen, ruft Kadmos heraus, und auch dieser erscheint im kurzen Rock mit dem Fell über den Greisenbeinen: *Wo soll ich tanzen, wo den Fuß erheben, wo die grauen Locken schütteln?* Die Ältesten haben sich dem neuen Gott unterworfen: Denn dieser kennt auch keinen Unterschied der Lebensalter. So hüpfend und juchzend findet sie der König, der, von Bewaffneten gefolgt, im Zorn und in heftigem Tempo den Schauplatz betritt. Er trägt Maske und Kostüm des jungen Heros. Seine Redeweise ist herrisch, scharf und, wie einer aus dem Volke einmal sagt, *allzu königlich*. Seine Gesten sind rasch und hart. Sein Mut wird gepriesen, auch seine Intelligenz. Mehrere Male heißt es, er sei *maßlos* – es fragt sich worin. Kann man es einem Manne, der gewohnt ist, den Staat mit dem Verstand zu regieren, verübeln, daß er nicht gesonnen ist, die Anarchie, die in Theben ausgebrochen ist, zu dulden? Führt der Dichter die groteske Szene der Uralten nicht vor, um die Anhänger des Gottes vor der Vernunft der Zuschauer zu denunzieren? Wohin soll das führen, wenn man dem nicht einen Riegel vorschiebt? Und wenn es hundertmal ein Gott ist, der dahinter steckt – so kann die Polis nicht leben. Teiresias und Kadmos, die sich vor (oder hinter) den Gott stellen, haben dagegen nichts vorzubringen: Politik findet nicht mehr statt, seit dieses Göttliche in die Realität eingebrochen ist. Teiresias lehrt die Theologie des Dionysos (dürr war die Erde, da kam das Feuchte in sie, das Dionysische, zum trockenen Brot gab er uns den Wein, zum Wissen des Verstands die Schau der Seher, denn auch die Mantik ist eine Art Mania), *groß ist er über Hellas; drum glaube mir: Nicht Menschen-*

macht und Menschenglaube mehren das Menschliche. Ja, die Greise tanzen, denn nie werden sie so wahnsinnig sein wie du, gegen den Gott zu kämpfen. Dem fügt Kadmos ein Argument hinzu, für das kein Grieche unempfänglich war, so absurd es uns erscheint: Selbst wenn dieser Neue kein Gott sein sollte, so liegt es doch im Interesse des Ruhmes unsres Hauses und unsrer Stadt, ihm diesen Namen zu geben: *Ist es auch Lüge, ist es doch schön und ehrenvoll.* So nimmt er wahrhaftig den Kranz vom Kopf, um ihn Pentheus aufzusetzen: *Tanze mit uns! – Komm mir nicht zu nahe, du Narr!* zischt dieser den Großvater an; Pietät hindert ihn, Hand an ihn zu legen, aber der andere, der theologische Verführer soll seine Strafe haben: Zerstörung des Sehersitzes, die alsbald angeordnet wird. Weiterer Befehl: Razzia auf den Fremden, der die Frauen verrückt gemacht haben soll; an ihm wird die Höchststrafe vollstreckt werden: Tod durch Steinigung.

In dieser Szene ist ein Motiv zur Sprache gekommen, das von entscheidender Bedeutung für die Dialektik der weiteren Handlung sein wird. Pentheus versteht unter Orgie genau das, was wir heute mit dem Begriff verbinden: sexuelle Ausschweifung. Der Fremde verführt die Frauen zur Unzucht. *Er schändet unsre Ehen.* Der König hat keine andere Erklärung für die Tatsachen, die ihm gemeldet worden sind und die er auf dem Weg in die Stadt mitangesehen hat: denn einige Schwärme der Mänaden sind bereits verhaftet und ins Gefängnis geworfen worden. Wenn Frauen außer Rand und Band sind, können sie nur von Libido getrieben sein; die Alternative von Zucht und Sitte heißt Unzucht und Unsittlichkeit. Darin mischt sich gewiß die Prahlerei der Männlichkeit, für die eine Frau nichts ist als ein Besitzstück zur Befriedigung ihrer Libido. Doch war die Polis eben ein Männerstaat, und daß sich in dem dionysischen Auf-

stand der Frauen das Verlangen der Unterdrückten nach Freiheit verwirklicht haben könnte, dürfte auch den Männern im Dionysostheater nicht in den Sinn gekommen sein. Es wäre töricht zu behaupten, die BAKCHEN seien eine Art „Nora“, ein Tendenzstück für die Frauenemanzipation; aber die Antinomie der Geschlechter ist eines ihrer Grundmotive; sie ist dargestellt in extremen Gegensätzen: hier die Entfesselung des Irrationalen, das in der Frau tiefer angelegt ist als im Mann, schon kraft der Mutterschaft, dort die Hybris der Rationalität, auf die der Mann die von ihm beanspruchte Macht in der Gesellschaft gründet.

Nicht zufällig beansprucht der Chor im folgenden Lied auch das Theater der Tragödie für die Wirklichkeit des Dionysischen; dies geschieht im Rahmen eines Lobgesangs auf die wahre Weisheit, die den Frieden, die Musen und die Grazien der sich für schrankenlos haltenden „Überweisheit“ vorzieht. Dionysos wird hier als der Gott der Menge, der Mehrheit gefeiert, und seine Gegner, die Aufklärer und Superklugen, erscheinen nicht nur als Vermessene, sondern als Maßlose. Das wird immer wieder anklingen: die wahre innere Ruhe kann nur durch die Orgien erungen werden; nach der Entfesselung der dunklen Kräfte findet das Leben unter den Gesetzen der Gesellschaft die schöne Mitte, den Ausgleich, das Gleichgewicht. Das mag wahr sein, aber man glaube nur ja nicht, es sei die Ansicht des Dichters. Es ist die Ansicht des dionysischen Chors.

EIN GOTT IN KETTEN. Bewaffnete bringen den gefesselten Dionysos. Aber es ist ihnen nicht geheuer. Der Mensch hat keinerlei Widerstand geleistet. Außerdem: die gefangenen Mänaden sind frei! Ihre Fesseln sind von ihnen abgefallen, die Schlösser aufgesprungen: Zauberei! Pentheus eröffnet das Verhör. Schon die Ant-

worten auf die Fragen zur Person sind voller Ironien: Der Angeklagte pendelt heiter zwischen seiner scheinbaren Menschlichkeit und seiner wahren Göttlichkeit. Die Dialektik spitzt sich auf die Hauptanklage zu: Verführung zur Unzucht. Dionysos wiederholt die Verteidigung, die schon Teiresias vorgebracht hatte: Ob eine Frau tugendhaft ist oder nicht – das hängt von ihrem Charakter ab; es bedarf nicht der Orgien, um sie lasterhaft zu machen, und daß diese vorwiegend bei Nacht vor sich gehen, sagt ebensowenig etwas über diesen Punkt aus, denn das Laster kommt auch bei Tag auf seine Rechnung. Pentheus gerät in kalten Zorn: *Wo ist denn dein Gott? – Hier, bei mir! – Ich sehe keinen. – Du kannst ihn nicht sehen, weil du gottlos bist. – Das ist zuviel. Packt ihn – er verachtet Theben und mich. – Ich sage euch, ihr dürft es nicht. – Und ich sage, ihr sollt es, denn ich bin hier der Mächtigere! – Du weißt nicht, was du sagst, nicht, was du tust, nicht wer du bist!* (So wird das Identitätsproblem angeschnitten). – *Fort mit ihm. Werft ihn in den Pferdestall! Dort soll er tanzen. Deine Weiber hier kommen auf den Sklavenmarkt oder in die Fabrik!* Langsam nähern sich die Bewaffneten dem Gott. Dieser lächelt. *Ich gehe schon.*

EPIPHANIE. Wild klagt der von Bewaffneten umstellte Chor der Mänaden um den verschwundenen Gott. Was folgt, ist Mysterium (aber nur dies, nicht, wie oft behauptet wird, das ganze Stück). Da eine Heilige Handlung beginnt, ist schon der Auftakt rituell: zum antinomischen Wesen des Gottes gehört es, daß er lebt und stirbt, daß er fortgeht und wiederkehrt, daß er getötet wird und aufersteht. Die Mänaden steigern ihre Klage um den Verschwundenen zur Klage der Welt. *Wohin bist du von uns gegangen, Dionysos, wo weist du, während deine Propheten in Fesseln liegen?* Das geht über in Ekstase, und auf dem Höhepunkt erschallt von drinnen die Stimme



Seefahrt des Dionysos

des Gottes: *Höret mich, Bakchen!* Musik läßt diese Antiphon anschwellen. Da bebt die Erde, man hört Häuser einstürzen, und die Flamme auf Semeles Grab flackert hoch auf. Alles stürzt in die Knie, Mänaden und Soldaten. In Donner und Blitz erscheint der Gott. Die Heilige Handlung hat ihre Kulmination erreicht: die Epiphanie. Und großes Rühmen schallt dem Gott entgegen. Glanz umstrahlt den Triumphator. In brausenden Versen meldet er, was drinnen geschehen ist: wie der wutschnaubende Pentheus genarrt worden ist und schließlich in Ohnmacht sank.

DIE RACHE DES GOTTES. Nie hat sich ein Gott grausamer, höhnischer und tückischer gerächt. Und nie hat sich ein Mensch mit solcher Vermessenheit einem Gott widersetzt! Pentheus wankt aus dem Haus, das Schwert in der Hand. Kaum hat er den „Fremden“ erblickt, stürzt ersich schon auf ihn. *Schließt alle Tore!* Ein Hirt kommt angelaufen. Er berichtet Wunder aus den Bergen. *Ein Schauspiel durfte ich sehen, entzückend durch Zucht und Sittsamkeit!* Des Langen und Breiten wird Pentheus' Verdacht Lügen gestraft. Ein paradiesisches Idyll wird ausgemalt. Doch dann kamen die Hirten auf die Idee, Agaue, die Mutter des Königs, zu fangen und in die Stadt zu bringen, in der Hoffnung auf die Dankbarkeit des Herrn. So kam es zum Kampf. Wie wilde Tiere erst durch Angriff gereizt werden, so wurde auch die Wut der Bakchen erst jetzt entfesselt. Sie begannen das Vieh zu zerreißen. Sie stürmten ins Tal, drangen wie feindliche Heerhaufen in die Dörfer, alles verwüstend, und als die Bauern zu den Waffen griffen, floß kein Blut vom Schwert, wohl aber von den Schlägen des Thyrsos. *O König nimm diesen Gott an, wer er auch sei!* Auch das Zerreißen der Tiere ist ein Bestandteil des Kults: Dionysos wurde als „Zagreus“ selbst von den Weibern zerrissen, um wiedergeboren zu werden (und so Orpheus, oder

Lykurgos, den Aischylos auf die Bühne gebracht hatte, oder – Pentheus). So zeigt sich durch die Epiphanie zugleich die Macht des Gottes.

Aber Pentheus ist noch immer nicht gebrochen. Er setzt den Amoklauf fort. *Wie ein Waldbrand breitet sich der Terror der Bakchen aus, Hellas' große Schande.* Also Mobilmachung! Vor dem Tor wird sich die Armee versammeln, um gegen die Bakchen zu Felde zu ziehen. *Denn das wäre doch die Höhe, wenn wir vor den Weibern zu Kreuz kriechen würden.* Hat er nicht recht? Kann das geduldet werden, nur weil es von einem Gott kommt? Noch einmal, ein letztes Mal, bäumt sich Menschenvernunft gegen den Terror des Gottes auf. Vergebens mahnt Dionysos Pentheus mit den fast christlichen Worten: *Du sollst nicht wider den Stachel löcken.* Es bedarf anderer Mittel, ihn zu schlagen. Und hier ist das Mysterium zu Ende.

Dionysos beweist seine Macht über den Menschen Pentheus ohne Wunder. Es ist das Dunkle in Pentheus selbst, das ihn ins Verhängnis treibt. Der Gott weckt es, indem er vor die Augen des Mannes ein Bild projiziert, auf das dessen Libido in pervertierter Lüsterheit anspringt. Er verspricht, ihn sehen zu lassen, was die Bakchen in den Bergen treiben. Aus einem Versteck soll er alles mitansehen, ein Voyeur. Noch schreit Pentheus nach seinen Waffen, da setzt Dionysos mit einem schneidenden Ruf den Automatismus in Gang, der den Mann Zug um Zug den Verstand verlieren läßt. *Du willst sie doch gern sehen, in den Bergen, nicht wahr! – Dafür gäbe ich schweres Geld. – Wie kommt es, daß du darauf so lüstern bist? – Ich würde sie im Rausch erblicken! – So wäre es dir süß, zu sehen, was dir bitter ist? – Sicher, ich wäre ja im Versteck. – Soll ich dich hinführen? – Ja, sofort! – Jetzt hat ihn der Gott. Sein Hohn mißhandelt ihn. Pentheus, der Mann der*

Männer, muß Weiberkleider anziehen (denn kein Mann hat Zutritt zu den Orgien); er muß eine Perücke mit langem Haar aufsetzen (wie er es vorher bei dem Gott verspottet hat); er muß sich ein Rehfell überwerfen und den Thyrsosstab als Zeichen tragen. Auf seinen Einwand, ganz Theben würde über ihn lachen, verspricht Dionysos, ihn durch menschenleere Gassen zu führen. Und schon läuft er ins Haus, ins Netz, wie der Gott lachend sagt, ehe er ihm folgt: *Der schrecklichste und gnädigste unter den Göttern* (so spricht der Mensch als Gott von sich selbst). Das Weiberkleid wird zum *Totenhemd* werden.

Die Mänaden, nun ganz Gottesschwarm, singen Enthusiasmus mit dem Refrain: *Was ist Menschenweisheit gegen den Triumph des Siegers über seine Feinde!* Wieder wird Gottergebenheit gepriesen, das Glück der Stillen im Lande, die wunschlos zufrieden sind mit dem, was ihnen der Tag bringt. Pentheus torkelt in sein entsetzliches Ende. Der Transvestit tanzt wie eine Mänade. In absurder Lächerlichkeit wird er von dem Gott aus der Bühne geleitet. Seine Manie liegt offen zutage, aber ebenso ihr Motiv: Geilheit. Schließlich verlangt er selbst, was Dionysos angekündigt hat: Mitten durch Theben zu gehen im Stolz, denn *ich bin der einzige Mann, der solches wagt!* Dionysos: *Groß bist du und zu großen Leiden ziehst du aus, bis zum Himmel wird sich dein Ruhm erheben.* Auf der Bühne versetzen sich die Mänaden in die orgiastische Mania der Mänaden in den Bergen. Grausig ist die getanzte, gesungene Projektion: *Morde den Gottlosen, Sittenlosen, Rechtlosen! Stoß ihm das Schwert in die Kehle – mit lachendem Gesicht!*

HEILIGER GREUEL. Botenbericht. Nichts erspart uns dieser Dichter an Entsetzlichem. Wir sehen den Voyeur, gierig, *die Unzucht der Mänaden zu sehen*, in einem Tannen-

wipfel versteckt. Der Gott selbst hatte den Baum zur Erde gebeugt und mit Pentheus wieder hochschnellen lassen. Darauf verschwand er, und eine Stimme ertönte: *Auf, ihr Mädchen, hier bringe ich euch den, der meine Orgien verlacht hat!* Mächtige Verse: *Und solches sprach er, und zum Himmel und zur Erde ließ er des heiligen Feuers Schein entflammen. Es schwieg der Äther, und es schwieg das Tal, es regte sich kein Blatt, und keines Wildes Laut war zu hören.* Dann sehen wir, wie die Mänaden den Baum aus der Erde reißen und Pentheus in die Tiefe stürzen, wie sie über ihn herfallen, seine eigene Mutter voran, wie sie ihm die Glieder aus dem Leib reißen: *Jede warf der anderen mit blutiger Hand die „Bälle“ zu.* Und das abgerissene Haupt ergriff die Mutter, um es auf ihren Thyrsos zu stecken. Wie eines erjagten Löwen Haupt trägt sie es durch den Wald! Sie wird hierher kommen – der Bote läuft weg, um das Entsetzliche nicht zu sehen. Aber die Mänaden tanzen! Und in den Tanz schreitet Agaue mit dem Kopf des Sohnes an der Stange, tanzend, jauchzend! Sie ist gekommen, den Vater zum Mahl zu bitten. Sie ruft nach Pentheus, *der die Mutter preisen wird.* Am Giebel des Palasts soll das Löwenhaupt angenagelt werden, damit alle Welt (die Polis) sehe, was sie erbeutet hat.

Das Letzte ist das Schlimmere: das Erwachen aus der Mania. Kadmos kommt, mit der Bahre, auf der die zerrissenen Glieder des Heros liegen, vom schwarzen Tuch bedeckt. Strahlend streckt ihm die Rasende den Kopf an der Stange entgegen. Aber nun weichen alle vor ihr zurück, auch der Chor. Das Erkennen! Agaue ist vernichtet. Das also ist der Lohn der Gottergebenheit, der Dank des Gottes. *Dionysos hat uns geschlagen. Das lerne ich jetzt!* – Mag der Gott das Recht gehabt haben, zu strafen, dies war „allzu gerecht“, flüstert Kadmos. In den Handschriften folgt eine Lücke,

doch gibt es Anhaltspunkte, wie es weiter ging (Erwähnungen, eine späte Imitation): Agaue hatte ein lange Klage; einzeln zählte sie die Glieder des Kindes, das sie geboren und ermordet hatte. Wie soll sie so weiterleben? Dann erschien ex machina Dionysos, und von der Prophetie des Gottes ist einiges erhalten, ebenso wie der Schluß. Sie müssen alle fort aus Theben, Kadmos, Agaue und ihre Schwestern, in die Fremde. Vergebens fleht der Urvater um Gnade mit einem vielsagenden Wort: *Götter sollten doch im Zorn nicht wie Menschen handeln!* Klagend ziehen die Opfer davon: *Leb wohl, mein Haus, leb wohl, mein Vaterland.*

DIE BAKCHEN sind deshalb kein Mysterium, weil zwei Menschen sich gegen die Heiligen Handlungen aufbäumen: zuerst Pentheus mit dem Anspruch auf die selbstgeschaffenen Ordnungen der Menschen, dann Agaue mit der Anklage, daß die Götter kleine Schuld (die Verleumdung Semeles) mit grausamer Lust und über alles Maß bestrafen. Aber was sind *DIE BAKCHEN* dann? Die Tragödie der Tragödien. Indem sie den Mythos auf die Bühne bringen, aus dem in alter Zeit das Theater entstanden ist, das Archaische auch als Schauplatz, Kostüm und Form („das formgebundenste griechische Stück, das wir kennen“, sagt Murray), indem sie alles, was je zur Stilisierung des Modells beigetragen hat, noch einmal zusammenfassen, destillieren sie zugleich das, was an ihm gegenwärtig geblieben ist, als Essenz der *conditio humana*, wie sie damals, 406 v. Chr., ein Dichter im Rückblick auf sein langes Leben und eine lange Zeit gesehen hat. Der Mythos ist gedeutet als die Darstellung der Antinomien, welche jede Gegenwart zeigt. Dionysos ist nicht der Anti-Apollon, wie ihn Nietzsche gesehen hat: Er ist in der Mitte zwischen den Polen, am Angelpunkt, der Gott nicht der Verwandlung sondern der Wandelbarkeit (Ambivalenz). Er ist in der

Mitte zwischen Mann und Frau, zwischen Asien und Europa (Barbarentum und Griechenland), zwischen Hölle und Himmel (Heraklit: Sein anderer Name ist Hades), zwischen Tod und Leben, Tier und Mensch, Schönheit und Wahnsinn, Rasen und Stille (*mania* und *hesychia*); er ist der Verschwindende und der Wiederkehrende, Jäger und Wild, Mörder und Opfer, Leben und Tod. Tragisch ist, daß dies alles, wie es der objektive Dichter sieht, die beiden Seiten der gleichen Erscheinungen sind.



Gebet an Dionysos

Herr, dem Eros, der junge Stier,
dunkeläugiger Nymphen Schwarm
und die strahlende Kypris
scherzend folgen, der weithin auf
hohen Bergen dahin du schweifst,
herzlich bitte ich dich: O komm,
komm zu uns und erhöre mein
heißes Flehen in Gnade!
Dem Kleobulos rate gut,
laß, Dionysos, innig ihn
meine Liebe erwidern!

Anakreon



Wilhelm Lehmbruck, Pietà 1915

Gott – Essen oder *Die Bakchen*

Die Schilderungen der Dionysosmythen weisen, gleich welchen Ursprungs, Charakters und Datums, eine erstaunliche Gleichartigkeit auf. Lediglich die Namen der Antagonisten und der Schauplätze weichen voneinander ab. An den Berichten lassen sich einige gemeinsame Elemente festhalten: der Wahnsinn, die mystische Trance, die Dionysos am häufigsten verhängt, und die Ermordung eines Kindes, meist eines Sohnes. Der Mord besteht in einer Zerstückelung (*sparagmos*) des Opfers; er hängt eng mit dem Verzehr von rohem Fleisch zusammen (*omophagia*). In seiner Grundstruktur ist dieses Motiv kein Mythos, vielmehr handelt es sich hier um ein bestimmtes Ritual, das Ereignisse wiederholt und zurückruft, die mit den Worten von Mircea Eliade „Am Anfang der Zeiten, *in illo tempore*“ stattgefunden haben. Die sakrale Opfergabe ist die Wiederholung dieses ersten Opfers. In diesem Sinn ist die Ur-Mythe, der ursprüngliche Dionysosmythos zu verstehen.

Die Zerstückelung des Dionysos und seine neuerliche Vereinigung ist Ausdruck des Mythos von der ewigen Erneuerung, des Todes, der Wiedergeburt, des Chaos und des Kosmos. Kaum ein Mythos ist geläufiger und beständiger als der von der Verwandtschaft der furchtbaren Natur und ihrer jährlichen Erneuerung mit dem zur Erde hinabsteigenden Gottessohn, seine Ermordung und Auferstehung. In der umfassenden anthropologischen Perspektive, wie wir sie aus den Forschungen Jensens und Eliades kennen, läßt sich die Struktur dieses Mythos und seiner übereinstimmenden Elemente sehr genau analysieren. Nach Gott oder seinen Schöpfern kann die Fruchtbarkeit sich nur ein-

stellen durch eine neuerliche Vereinigung von Himmel und Erde.

Aus der Hierogamie (Heilige Ehe) geht ein Sohn oder Söhne des Gottvaters hervor. Die Mutter ist entweder die Erde oder eine Sterbliche, die in der Folgezeit zur Großen Mutter wird. Der Sohn Gottes wird getötet, zerstückelt, und sein Körper dient zur Nahrung. Die verstreuten Teile seines Körpers werden wieder zusammengefügt, der Sohn Gottes ersteht zu neuem Leben, er steigt ins Reich der Toten hinab und geht mit seiner Mutter in den Himmel ein. Die Wiederholung der Passion und der Opfergang des Gottessohnes, seiner Ermordung, Zerstückelung und des Verzehrs seines gottgesandten Körpers garantieren den Überfluß, die Fruchtbarkeit, die Erneuerung und – in Religionen mit starker entwickelter Spiritualität – eine Form der Teilhabe an der sakralen Geschichte der Welt und der Heilsgarantie.

In den Mythen und Riten, die sich um den *sparagmos* gruppieren, sind Frauen Priesterinnen. Das Opfer ist immer männlichen Geschlechts: ein Knabe oder ein junger Mann, ein Widder, ein Bock oder ein Stier. Die Fruchtbarkeit wird tödlich verletzt, damit sie erneuert werden kann. Die Mutter tötet, sie zerreißt ihren Sohn und verschlingt ihn; der Körper des Sohnes ist der gemartete Körper eines Gottes: irdische Nahrung und Kommunion.

Die christliche Liturgie ist eine symbolische Wiederholung der Geburt, des Lebens, der Passion, des Todes und der Auferstehung des Gottessohnes. Das Brot und der Wein, die Substanzen der Transsubstantiation, haben, insofern sie archetypisch

sind, auch einen Symbolwert: sie verkörpern den Gegensatz zwischen Natur und Kultur, Tod und Leben – und deren Überschreitung. Die Natur bringt das Getreide und den Weinstock hervor, doch bedürfen beide der Kultivierung. Das Korn und die Traube sind reine, *natürliche* Substanzen; um aus ihnen Mehl und Rebblut zu machen, müssen sie gesammelt mit den Händen zerteilt und zerstampft werden. Sodann werden das Mehl und das Rebblut einem Gärungsprozeß ausgesetzt. Die Gärung ist nichts anderes als Fäulnis, also Zerstörung und natürlicher Tod. Zugleich ist sie aber auch ein kultivierender Prozeß: das Mehl und das Rebblut, beides tote Stoffe, werden durch die Gärung lebendig, verwandeln sich in Nahrung und Getränk.

Im ersten Teil der *Bakchen* geschehen der Zusammenstoß des Gottes mit seinem irdischen Antagonisten, die Leiden und der symbolische Tod des Gottes, die Wehklagen, die Umkehrung der Situation auf ihrem Höhepunkt und die jubelnde Erscheinung des Gottes. Wenn der zweite Teil der Tragödie ein Passionsdrama ist, dann handelt es von Pentheus und nicht von Dionysos. Der Tod und die Auferstehung des Gottes sind in den *Bakchen* ein symbolisches Zeichen, während das Leiden und der Tod des Menschen wirkliches Leiden und wirklicher Tod ist. Der *sparagmos* der Tiere auf den Höhen des Kithairon wird als ein Ritus und als eine Liturgie beschrieben. Die Stiere senken demütig den Kopf, wenn die Mänaden sich ihnen nähern, um sie zu schlachten. Pentheus aber, in seiner Verzweiflung, schreit: „Ich, Mutter, bin dein Sohn, bin Pentheus.“ Die Leidensgeschichte und der Tod des Pentheus wird uns bewußt und in ihrem ganzen grausamen Realismus vorgeführt. Der Ritus ist in ein Gemetzel ausgeartet. Das Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird, war eine Präfiguration des Opfers Christi, doch ist

dieses symbolische Lamm jetzt ein gefolterter Mensch. Gott selbst hat das Opfer zur Stätte der Hinrichtung geführt und mit eingefrorenem Lächeln der Hinrichtung begewohnt.

Euripides hat sich mit untrüglichen künstlerischen Bewußtsein der *grundlegenden Form* des Rituals und seiner strukturalen Symbolik bedient, mit dem einzigen Ziel, das Ritual bewußt zu machen, zu enthüllen und es zu zerstören. In den *Bakchen* wird das Todes- und Auferstehungsritual des jährlichen Gottes in einen Ritualmord umgewandelt. Der Stellvertretende – Abbild und Ebenbild des Stellvertretenen – muß auf dieselbe Weise sterben wie der, den er vertritt. Aber Pentheus wird nicht symbolisch in Dionysos verwandelt, sondern lediglich, fast belustigend – in eine Bakche verkleidet, mit der Perücke des Dionysos auf seinem Haupt. Dionysos wurde *in illo tempore*, in der kosmischen Zeit zerstückelt; die Zerstückelung des Pentheus findet in der geschichtlichen Zeit statt und wird in brutaler Verkürzung vor Augen geführt. Seine einzelnen Glieder werden von Kadmos auf die Bühne gebracht. Alles findet jetzt statt. Der Mythos ist tragisch ans Tageslicht gerückt worden.

Das Verzehren der Götter – das dionysische Ritual und der Osteritus – ist der Sieg des Lebens über den Tod, das triumphale Festmahl der Wiedergeburt, der Fruchtbarkeit und des Überflusses. Die *Bakchen* enden mit der Niederlage der Ordnung und des Lebens und mit dem ruinösen Sieg der Sterilität, der Negation. Die Theophanie gerät zur Anti-Theophanie. Gott ist abgezogen. Theben ist leer. Allein zurück bleibt der unbedeckte Leichnam des Königs.

Wenn die Götter tot sind, wird aus dem Verzehren der Götter die Tötung eines Menschen.

Euripides, das absurde Theater und die Oper

Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte

Die Problematik, mit der die Tragödie als Oper oder die Oper als Tragödie belastet ist, läßt sich am ehesten verständlich machen, wenn man, um nicht ins Uferlose zu geraten, die Veränderungen skizziert, denen die Werke eines der griechischen Tragiker, die des Euripides, in der Librettistik des 18. bis 20. Jahrhunderts unterworfen waren. Zu schildern, welche Euripideischen Sujets von der Opernproduktion – deren Ziele und Methoden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht selten an die gegenwärtige Filmproduktion erinnern – aufgegriffen und modifiziert, umgeformt oder auch verzerrt wurden, ist allerdings angesichts der Tatsache, daß in vier Jahrhunderten ungefähr hunderttausend Opern aufgeführt worden sind, und angesichts einer durchaus begreiflichen Scheu der Literaturwissenschaftler, sich in die Labyrinth der Librettogeschichte zu wagen, ein geradezu halsbrecherisches Unterfangen. Und man ist darum, wenn man nicht als wissenschaftlicher Hochstapler erscheinen möchte, zunächst einmal zu dem resignierten Eingeständnis gezwungen, daß man von keiner Euripideischen Tragödie mit Sicherheit behaupten kann, sie sei niemals als Opernvorlage benutzt worden. Daß Werke wie *Die Troerinnen*, *Die Herakliden*, *Ion* und *Herakles* von Librettisten ausgeplündert worden sind, ist wegen der Konfiguration von emphatischer Frömmigkeit und krasser Brutalität, die sich ohne Zerstörung der dramaturgischen Struktur nicht mildern ließ, die aber weder für die Aristokratie des 18. noch für das Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts erträglich war, extrem unwahrscheinlich; ausgeschlossen ist es jedoch

nicht. Und außerdem bleibt es, solange man nichts als die Titel kennt – und es ist wegen der Vernachlässigung der Librettoforschung mühsam, sich Zugang zu den Werken selbst oder wenigstens den Argomenti (den Inhaltsskizzen) zu verschaffen –, bei Opern, die *Orest*, *Herakles*, *Elektra*, *Medea* oder *Andromache* heißen, zunächst offen, welche Episode eines Mythos der Handlung zugrunde liegt.

Dennoch ist die Tatsache, daß keine der siebzehn Euripideischen Tragödien, nicht einmal *Hyppolytos*, zu den Stoffen gehörten, die von den herausragenden Librettisten der Opera seria des 18. Jahrhunderts, Apostolo Zeno und Pietro Metastasio, gewissermaßen kanonisiert worden sind, auffällig genug, um einen Interpretationsversuch herauszufordern, zumal andererseits von Glucks sogenannten Reformopern nicht weniger als drei, *Alkestis*, *Iphigenie in Aulis* und *Iphigenie auf Tauris*, unmittelbar oder indirekt auf Tragödien des Euripides zurückgehen. Das Hindernis, das der Euripideischen Tragödie den Weg in die Metastasianische Opera seria versperrte, war zweifellos nicht das Postulat eines „lieto fine“, eines glücklichen Endes: ein Postulat, das mit geringer Mühe – mit oder ohne Deus ex machina – erfüllbar gewesen wäre. (Darüber, ob *Alkestis* von Euripides überhaupt als Tragödie intendiert war, läßt sich ohnehin streiten; wahrscheinlich ist es nicht.) Entscheidend war im 18. Jahrhundert offenbar, daß die Mischung von Liebesintrige und Staatsaffäre, die in der Opera seria – der von Neapel bis St. Petersburg und von Wien bis London dominierenden italienischen

Hofoper – in immer wieder anderen Varianten gesucht wurde, aus Euripideischen Tragödien nicht einmal durch skrupellose dramaturgische Gewaltstreiche, vor denen die Librettisten keineswegs zurückscheuten, extrahiert werden konnte. Euripides und Metastasio – die Nebeneinanderstellung der Namen ist nichts als die Formel für ein unaufhebbares Mißverhältnis.

Andererseits ist es, wenn man sich einen Augenblick lang auf das methodologische Risiko einläßt, nicht über einen bestimmten geschichtlichen Operntypus, sondern über die Oper schlechthin zu sprechen – die es natürlich für strikt empirisch denkende Historiker gar nicht gibt –, keineswegs unmöglich, außer Differenzen auch einige Affinitäten zwischen Oper und Tragödie gleichsam in abstracto zu skizzieren, wobei die idealtypische Konstruktion nicht das Ziel der Untersuchung bildet, sondern lediglich die heuristische Funktion erfüllt, einer Analyse einzelner Werke, von Glucks *Iphigenie in Aulis* und Cherubinis *Medea* bis zur *Ägyptischen Helena* von Richard Strauss und Hans Werner Henzes *Bassariden*, den Weg zu bahnen.

*

Das Libretto, das Wystan Hugh Auden und Chester Kallman für Hans Werner Henzes Oper *Die Bassariden* schrieben, tendiert zur Chor- und Ensembleoper. Die Bakchen oder Mänaden sind, anders als bei Euripides, nicht allein zwischen den Dialogen, sondern auch während der Solo- und Ensembleszenen musikalisch fast immer präsent. Die Simultaneität von Vorder- und Hintergrund, von dialektischem Rededuell und bacchantischem Taumel: eine Simultaneität, die im Schauspiel gemeint, aber dramentechnisch nicht realisierbar war, tritt in der Oper sinnfällig zutage. (Das Urteil, die Oper sei dra-

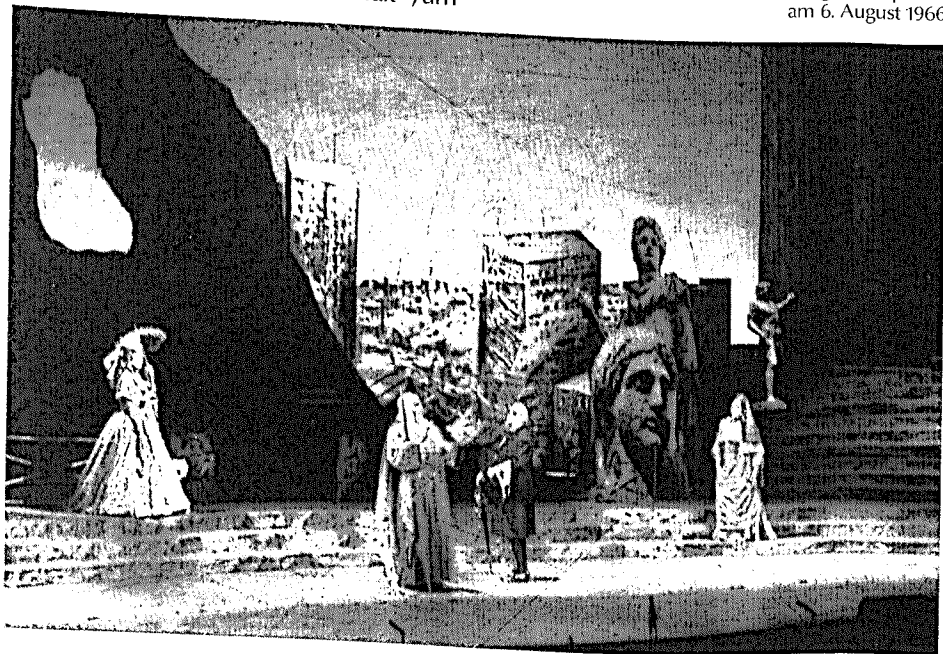
maturgisch prinzipiell wirklichkeitsferner als das Schauspiel, bedarf im Hinblick auf die Möglichkeit, gleichzeitige Vorgänge als solche zu zeigen – Vorgänge, die das Schauspiel in sukzessive Teile zerlegen muß –, der Revision.)

Wystan Hugh Auden, nach dem Zerfall der Librettistik als kodifizierbarem Metier neben Hofmannsthal der einzige Librettist von Rang, ließ sich, da es feste Regeln für die Transformation von Schauspielen in Opern nicht mehr gibt, vom Instinkt für die Eigenart des Komponisten leiten und fühlte sich, wenn er für Strawinskij anders arbeitete als für Henze, durchaus nicht von einem schlechten ästhetischen Gewissen geplagt: von der Sorge, sich als Dichter zu kompromittieren, weil er als Librettist die musikalischen Möglichkeiten eines Komponisten genau kalkulierte, also weder verkannte noch überschätzte. Er wußte oder ahnte jedenfalls, daß Henze, der über eine reiche orchestrale Phantasie und eine differenzierte Kontrapunktik verfügt, fähig war, Chor- und Ensemblesätze zu komponieren, in denen Klangrausch und psychologische Dialektik ineinandergreifen oder übereinander geschichtet erscheinen, daß aber der große Dialog oder das Duett, in dem Affekte aufeinanderprallen, trotz Henzes lebenslanger Verehrung für die italienische Opera seria des 19. Jahrhunderts nicht die Form war, von der aus eine tragfähige Grundstruktur der *Bassariden*-Oper entwickelt werden konnte. Die Rededuell zwischen Dionysos und Pentheus – dem König von Theben, der sich dem Dionysoskult verweigert – schrumpften bei Auden und Henze, obwohl sie bei Euripides das Zentrum der Handlung bilden, zu karg begleiteten Partien im Konversationston, die sich erst zu emphatischem Gesang erheben, wenn der Dialog in verzückte Erzählung oder in dionysische Verzauberung, in Monologisches also, übergeht.

Sind demnach die Euripideischen Dialoge zu geringen Resten reduziert, statt in Duette transformiert zu werden, in denen nach Verdischem Muster Affektkontraste ausgetragen werden, so wurden andererseits die Ensemblesätze, wie erwähnt, von Auden und Henze um so verschwenderischer ausgestattet, und der dramaturgische Kunstgriff, mit dem Auden operierte, bestand in einer über Euripides weit hinausgehenden Differenzierung der Charaktere und Temperamente. Waren die Greise, Kadmos und Teiresias, bereits in den *Bakchen* des Euripides zwiespältige, keineswegs mit der traditionell griechischen Pietät gegenüber dem Alter gekennzeichnete Figuren, so erscheinen sie bei Auden vollends als Karikaturen: Teiresias ist eitel genug, sich zu suggerieren, daß er mit den Jungen, die dem neuen Gott Dionysos verfallen sind, selbst noch einmal jung werde; und Kadmos opfert ängstlich sämtlichen Göttern – gleichgültig, ob er sie für echt oder unecht hält –, um

keinen zu kränken und sich dadurch zu gefährden. Da Auden außerdem, ohne Rückhalt an Euripides, noch andere Personen von Anfang an bereithält – eine alte Dienerin, die archaische Gebete murmelt, einen Hauptmann der Palastwache, der dem jeweils Herrschenden, unbekümmert um dessen Legitimität, blind gehorcht, ferner Pentheus, den König, der mit tyrannischer Härte den Dionysoskult zu unterdrücken versucht, und seine Mutter Agaue, die zunächst die religiöse Skeptikerin hervorkehrt, um dann um so exzessiver dem dionysischen Taumel zu verfallen –, ist die Anzahl divergierender Charaktere, mit denen ein in sich kontrastreicher Ensemblesatz bestritten werden kann, so umfassend, wie es Henze, ein Virtuose des musikalisch-psychologischen Kontrapunkts, nur irgend wünschen mochte.

Die Bassariden
Uraufführung bei den Salzburger Festspielen
am 6. August 1966



Das große Ensemble, in dem gleichzeitig singende Personen verschiedene oder gegensätzliche Gefühle oder Reflexionen ausdrücken, ist im 18. und 19. Jahrhundert, zunächst in der Opera buffa und dann in der Opera seria, entwickelt worden und gehört zu den Formen, die auch in der Literaturoper des 20. Jahrhunderts, in Werken wie Alban Bergs *Lulu* oder Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*, nicht preisgegeben wurden, weil die Möglichkeit, die kontrastierenden Reaktionen der handelnden Personen bei ein und demselben Ereignis zu zeigen und musikalisch sinnfällig zu machen – und zwar als gleichzeitige Reaktionen –, für die Oper ebenso spezifisch und nahezu unentbehrlich ist, wie sie dem Schauspiel prinzipiell verwehrt bleibt. Was im gesprochenen Drama bloßes Durcheinanderreden wäre, ist im gesungenen Drama Darstellung seelischer Wirklichkeit: der Tatsache, daß in einer prekären Situation jeder der Betroffenen anders empfindet. Was die Oper zeigt, ist innere Realität, die sich durch Töne äußert und der Worte – die gewissermaßen uneigentliche Sprache sind – lediglich bedarf, um Gesang möglich zu machen.

Musikalische Beweggründe – generell operndramaturgische und spezielle, aus der Berücksichtigung der Eigenart eines Komponisten resultierende – sind jedoch bei einem Librettisten, der ein Dichter ist, also trotz der Unterordnung unter einen Komponisten eine Form der Selbstbehauptung sucht, niemals die einzigen Motive, die dem halsbrecherischen Unterfangen, eine antike Tragödie von der Rätselhaftigkeit der *Bakchen* der modernen Bühne anzupassen, zugrunde liegen.

Daß Auden, obwohl er sich enger als irgendein anderer Librettist der Operngeschichte an Euripides anschloß, aus der Antike in ein geschichtliches Niemandsland ausbrach, in dem die Gleichzeitigkeit

des Ungleichzeitigen herrscht, ist doppelt motiviert. Einerseits war Auden, der mit Hofmannsthal die Neigung teilte, Mythisches in einen Konversationston zu verkleiden, fasziniert von grellen Theatereffekten – und auch darin glich er Hofmannsthal –, die zu dem in der Oper prekären Konversationston einen Widerspruch bilden. Daß der Seher Teiresias *in die komplette Ausrüstung eines anglikanischen Archidiakons* gekleidet ist, daß der Hauptmann der Palastwache *die schwarze Rüstung der fränkischen Ritter aus dem 14. Jahrhundert trägt* und daß die Mänaden, die Pentheus schließlich zerreißen, ihn mit Taschenlampen einkreisen und ein Lichtgitter bilden, das sich *mehr und mehr verengt* – das Durcheinander der Stile also, das für theatralische Buntheit sorgt, ist das sichtbare Pendant eines hörbaren Wechsels der Tonfälle, die der literarische Virtuose Auden erprobt.

Andererseits erscheint der Anspruch auf Überzeitlichkeit des Mythischen, den Auden durch den Wirrwarr der Kostümierungen erhebt – einen Wirrwarr, der als szenische Chiffre gelesen werden soll –, als Kehrseite der Tatsache, daß Auden einer psychoanalytischen Interpretation der mythischen Substanz, die er aus der antiken Tragödie in die moderne Oper zu transformieren versuchte, nicht zu widerstehen vermochte: Die Psychoanalyse war die Form, in der für die Generation, der er angehörte, Mythos und Moderne konvergierten. Das Intermezzo, das er der Euripideischen Handlung einfügte, ein Schäferspiel am französischen Hof des 18. Jahrhunderts (inzwischen vom Komponisten gestrichen, s. dazu Schwinger, S. 43, Anm. d. Red.), ist als szenische Vergewaltigung unterdrückter sexueller Phantasien des Königs Pentheus gemeint. Und der Widerstand des Pentheus gegen den dionysischen Taumel, der Theben ergriff, wird als bloße Fassade von Rationalität denunziert,

die aus verdrängter Irrationalität stammt und in der tragischen Katastrophe, einer von Pentheus ebenso gesuchten wie gefürchteten Katastrophe, zusammenbricht.

Daß Agaue, die Mutter des Pentheus, in der Rolle einer religiösen Skeptikerin eine der charakteristisch verschiedenen Stimmen darstellt, die ein differenzierter Ensemblesatz braucht, wurde bereits erwähnt, ist jedoch lediglich die musikalisch-technische Seite der Erwägungen, von denen sich Auden leiten ließen. Und das andere Moment, das dramaturgische, das mit dem musikalischen untrennbar verquickt ist, erweist sich als irritierend problematisch. Bei Euripides wird Pentheus, als er sich von Dionysos überreden läßt, den nächtlich-orgiastischen Kult auf dem Berge Kithairon zu belauschen, zum Opfer der Mänaden, die ihn zerreißen.

Die Anstifterin des Mordes, einer Raserei aus Verblendung, in der Pentheus den Tammelnden als Löwe erscheint, ist Agaue. Sie ist, wie der Euripideische Herakles, der die eigenen Kinder tötet, vom Wahnsinn geschlagen, den ein Gott, Dionysos oder Hera, verhängt. Rätselhaft ist jedoch bei Euripides, daß Agaue sich gegen Dionysos, der sie straft, niemals verging: Sie wird von Anfang an als Mänade geschildert. Und Auden korrigiert Euripides oder glaubt es zumindest: Als Skeptikerin, die den neuen Gott verhöhnte, zieht Agaue, als sie dem Kult dennoch verfällt, das Unglück herbei, in das sie sich unausweichlich verstrickt. Den Euripideischen Gedanken, den wahrhaft gräßlichen Gedanken, daß ein Unschuldiger zum Werkzeug göttlicher Rache an einem Schuldigen werden kann und dann als Werkzeug ein schlimmeres Geschick erleidet als das eigentliche Ziel der Rachsucht, vermochte Auden, wie es scheint, nicht zu ertragen. Er kam, um Tragisches verständlich und innerlich nachvollziehbar zu machen, von

den Begriffen Schuld und Sühne – einer Schuld der Agaue durch Skepsis und einer Sühne durch Hingabe an den Gott, die wiederum in Schuld an einem Mord aus Wahnsinn verstrickt – letzten Endes nicht los. Die Verzweiflung, von der Euripides angesichts absurden Leidens ergriffen worden war, opferte Auden einer Dramentechnik, deren Ideenstruktur – und eine Technik ist immer das Korrelat einer Idee – klassizistischen Ursprungs ist. Das Problem, ob die Tragödie als Oper möglich ist, bleibt also einstweilen, auch nach Audens und Henzes *Bassariden*, die sich der antiken Überlieferung in ihrer rätselhaftesten Manifestation zu bemächtigen suchten, immer noch offen.

Verlorenes Ich

Verlorenes Ich, zersprengt von Stratosphären.
Opfer des Ion -: Gamma-Strahlen-Lamm –
Teilchen und Feld -: Unendlichkeitsschmären
auf deinem grauen Stein von Notre-Dame.

Die Tage gehn dir ohne Nacht und Morgen,
die Jahre halten ohne Schnee und Frucht
bedrohend das Unendliche verborgen –
die Welt als Flucht.

Wo endest du, wo lagerst du, wo breiten
sich deine Sphären an – Verlust, Gewinn -:
ein Spiel von Bestien: Ewigkeiten,
an ihren Gittern fliehst du hin.

Der Bestienblick: die Sterne als Kaldaunen,
der Dschungeltod als Seins- und Schöpfungsgrund,
Mensch, Völkerschichten, Katalaunen
hinab den Bestienschlund.

Die Welt zerdacht. Und Raum und Zeiten
und was die Menschheit wob und wog,
Funktion nur von Unendlichkeiten –
die Mythe log.*

Woher, wohin – nicht Nacht, nicht Morgen,
kein Evoë, kein Requiem,
du möchtest dir ein Stichwort borgen –
allein bei wem?

Ach, als sich alle einer Mitte neigten
und auch die Denker nur den Gott gedacht,
sie sich den Hirten und dem Lamm verzweigten,
wenn aus dem Kelch das Blut sie rein gemacht,

und alle rannen aus der einen Wunde,
brachen das Brot, das jeglicher genoß –
o ferne zwingende erfüllte Stunde,
die einst auch das verlorne Ich umschloß.

Gottfried Benn

* Diese Zeile stellten Auden, Kallman, Henze der Partitur der *Bassariden* voran.



Interessant und aufregend und ungeheuer modern und uns angehend...

S: Wie weit wirken sich Ihre persönlichen politischen Erfahrungen der letzten 8 Jahre auf Ihre Beziehung zu den »Bassariden« aus, die ja vor dieser Zeit entstanden? Wie stehen Sie zu Thema und Stoff des Stücks, das sicherlich immanent politisch ist?

H: In den »Bassariden« gibt es als Grundkonflikt die Auseinandersetzung zwischen Repression und gesellschaftlicher Befreiung, auch sexueller Befreiung: der Befreiung des Individuums. Es wird das Ausbrechen der Menschen als Individuen aus einem gesellschaftlichen Zusammenhang gezeigt und beschrieben. Das Ganze könnte gesehen werden als ein Weg in die Freiheit, als rauschhafte Befreiung von Menschen, die sich plötzlich selber entdecken, die den Dionysos in sich erstehen lassen. Auf der anderen Seite ist der Mensch, der diese Freiheitsbewegung unterdrückt, offiziell und in sich selbst, der König von Theben, ein wohlmeinender junger, von modernen Philosophen Griechenlands erzogener Mensch, der zum Opfer seiner unterdrückten Sexualität wird. Das Ganze ist einfach der Euripides, 2400 Jahre später neu gelesen, neu interpretiert, und es sind hinzugekommen zwei der wichtigen Errungenschaften, die die Menschheit in der Zwischenzeit hat machen können, zwei Faktoren: Das Christentum, das in diesem Libretto eine große Rolle spielt und dauernd als Korrektiv gegen den archaischen Euripides auftritt, und das andere ist die Psychoanalyse, deren Praxis von Euripides – merkwürdigerweise – in dem Gespräch zwischen Kadmos und Agaue angedeutet wird. Dann haben Auden und Kallman dem Stück einen Schluß

gegeben; in der Vorlage fehlt das Finale. Bei Euripides endet es so, daß der Dionysos die Königsfamilie von Theben verbannt. Bei Auden gibt es die Apotheose des Dionysos, der von Persephone die Herausgabe seiner Mutter Semele erbittet und nach erfüllter Bitte mit ihr zusammen in den Himmel fährt, wo er von nun an mit ihr die Welt regieren wird. Also eine sehr klare und unmißverständliche Analogie zu Christus.

Interessant und aufregend und ungeheuer modern und uns angehend und eigentlich auch die Jahre um 1968 angehend sind eben die Fragen: „Was ist Freiheit, was ist Unfreiheit? Was ist Repression, was ist Revolte, was ist Revolution?“. All das wird eigentlich bei Euripides gezeigt, angedeutet.

Die Vielzahl, der Reichtum der Beziehungen, der greifbar-sensuellen Beziehungen zwischen dieser Antike, dieser Archais, und uns heute, wird durch den Audenschen Text hergestellt und Euripides wird herangezogen in unsere Zeit und zwar in einer Weise, wie es auch die brillianteste Regie mit dem griechischen Original nicht machen könnte, bei dem eben immer die Distanz zu einer anderen und lang zurückliegenden Zivilisation sich manifestiert.

S: Was am Libretto und an den Regieanweisungen besonders auffällt, ist die Absicht, die Zeitlosigkeit des Themas, seine Aktualität szenisch anzudeuten. Ich denke da vor allem an die Kostüme, die ja z.T. nicht Antike dokumentieren oder ausdrücken, sondern anachronistisch Brücken schlagen.

H: Was die Kostüme betrifft, so liegt dahinter natürlich nicht Travestie, Raffinement oder Snobismus, sondern ein tiefgehender Sinn. Zum Beispiel werden die beiden Prinzessinnen, laut Libretto, in der Kleidung des second empire auftreten. Das hat natürlich enorm viel mit dem Gefühl von fin de siècle zu tun, das die beiden Damen in unserem Stück ausstrahlen; les fleurs du mal. Das fin de siècle de Thèbe manifestiert sich auf diese Weise. Ich gehe weiter: es gibt da nicht nur „Anachronismen“. Das Stück spielt nicht nur in Theben, sondern in der ganzen Welt; z. B. sind die Rufe des Chores „Ayayalaya“ Freuden-schreie aus der Eskimosprache. Am Schluß des Stücks erscheinen Fruchtbarkeitssymbole der Südseeinseln. Schauplatz ist die ganze Welt in der ganzen Zeit zwischen Euripides und heute.

S: Das ist ein sehr resignativer Zug in dem Stück.

H: Natürlich! das ist ein enorm resignativer Zug.

S: Geht nun die Musik darüber hinaus, überschreitet sie diese Resignation, indem sie ein utopisches Gegenbild andeutet oder bildet sie diese Resignation ab und unterstreicht sie diese Tendenz?

H: Ein utopisches Gegenbild der Situation kann nicht gegeben werden, weil das Sujet es nicht hergibt, auch nicht seine Interpretation. Nichts Pessimistischeres ist möglich, als die letzten Zeilen des Chores, der sagt:

Ah! Ah!

Unbegreifliche

Mysterien, nicht

für Sterbliche bestimmt;

wir sehen nicht, wir hören nicht:

wir knie'n und beten an.

Und die letzte Regieanweisung ist die, daß ein Kind, das von Anfang an in dem Stück

herumgeistert, an der Hand seiner be-rauschten Mutter vor den Fruchtbarkeits-symbolen seine „Mama!“-Puppe zer-schlägt. Thema des Stücks ist das initiali-sche Prinzip, das Freud und Marx unter-brechen wollen. Ein enormer Kulturpessi-mismus. Und an dieser Stelle zeichnet sich auch der Unterschied zwischen Auden und dem Marxismus ab. Und an dieser Stelle zeigt sich der Unterschied zwischen Auden und dem, was für mich im Jahre 1968 begann. Ich hätte auch nie mehr mit Auden gearbeitet – wegen dieser Art von Pessimismus.

S: Was bedeuten Ihnen die „Bassariden“ unter Ihren Werken heute?

H: Die „Bassariden“ – das hab ich auch öfters schon gesagt – bedeuten den Ab-schluß, den Endpunkt eines bestimmten Arbeitsprozesses und einer Station in mei-nem Leben. Die „Bassariden“, die ich heu-te viel besser verstehe und die ich viel mehr liebe als damals, als ich sie schrieb – hektisch und in einer ungewöhnlich kur-zen Zeit, in weniger als einem Jahr, in einer Protesthaltung ohne ausreichende theo-retische Basis und in großer Vereinsa-mung. Für mich bedeutet es heute mein wichtigstes Theaterwerk und diese hier ist die erste Aufführung in der Bundesrepu-blik – seit der Berliner Aufführung im Herbst 66. So ein Stück, auch wenn es lange nicht gemacht wird, wächst ja. Nach zehn Jahren können es ja alle auch besser –

S: – insofern ist Ihre Inszenierung der „Bas-sariden“ auch so etwas wie eine Aufarbei-tung und mehr als ein Rückblick auf eine abgeschlossene Phase –

H: – genau, deswegen ist es mir auch leichter möglich, sie zu inszenieren.

S: Herr Henze, das Werk hat den Untertitel „Opera seria“. W. H. Auden hat diesen Un-

tertittel gewollt. Widerspricht ihm nicht die musikalische Form des Werks? Ich sehe keine Entsprechung.

H: Eine seltsame Geschichte. Ich hab mich auch gewundert, als das Skript mit dieser genre-Bezeichnung kam. In den Gesprächen mit Auden und Kallman hatte es sich jahrelang darum gehandelt, daß ich versuchen solle, die durchkomponierte Form im Sinne von Wagner für mich zu erobern. Und man hat sogar gewünscht, daß ich „Bassariden“ nehme, um aus meiner bisherigen Praxis auszubrechen, nämlich Nummern-Opern zu schreiben. Opera seria, das würde ja wieder bedeuten: Nummernopern im Sinne von „La Clemenza di Tito“ oder von den Gluckschen Iphigenien. Man konnte übrigens Auden nie Fragen stellen. Er hat immer gemeint, daß seine Mitarbeiter und die Leute, die mit ihm reden, ohne seine Hilfe herausfinden sollten, was seine Arbeit bedeute.

Zur musikalischen Form. Ich habe die Anregung des Librettisten, mich mit der durchkomponierten Form zu beschäftigen, aufgenommen und so weitergedacht, daß ich beschloß, das Ganze als Symphonie zu machen. Das hieß auch, daß ich nicht mit Wagnerschen Techniken arbeiten würde, sondern mit Mahlerschen Techniken. Wagner bedeutet mir nicht viel, und Mahler bedeutet mir sehr viel. Mahler, dessen Musik schon in den späten vierziger Jahren anfang, mich zu faszinieren, ist einer der Gründe, warum mein musikalischer Weg ein anderer gewesen ist als der von Webern-Adepten. Mahler steht hinter der Form der „Bassariden“, und er wird auch zitiert, und zwar nicht umsonst an der Stelle des entscheidenden Dialogs zwischen Pentheus und Dionysos, wo Dionysos Pentheus zerbricht.

S: Das Werk hat vier Sätze – die einer Symphonie?

H: Der erste Satz ist eine Sonate mit den beiden kontrastierenden Themen Pentheus und Dionysos. Nebenbei bemerkt: beide Themen sind zwölftonartige Modi. Der von Dionysos ist chromatischer, reich an Sexten und Terzen, der von Pentheus reicher an Quarten und Quinten. Die Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Themen geht durch das ganze Stück, endet also nicht am Schluß des ersten Satzes, sondern geht weiter. Der 2. Satz, eine Art suite de danse, Der dritte ist ein großes Adagio mit Fuge (Verführung des Pentheus durch den Dionysos). Und auf die Fuge folgt noch, als Coda des 3. Satzes, die Kytheron-Szene, die als Überleitung in den 4. Satz zu sehen ist. Er beginnt mit der Rückkehr der Bassariden nach Theben und ist als Passacaglia gebaut.

Auden und Kallman haben das ganze Buch symphonisch konzipiert. „Oper in einem Akt“ erscheint mir deshalb als die zutreffendere Bezeichnung.



C. Kallman, W.H. Auden, H.W. Henze, 1966

Wolfram Schwinger

Wahrheitsliebe heißt: Mangel an Beschönigung

Gedanken nach einer Wiederbegegnung mit Henzes *Bassariden*

So ein Stück, auch wenn es lange nicht gemacht wird, wächst ja. Nach zehn Jahren können es ja alle auch besser. –

Hans Werner Henze

Es gibt verschiedene Gründe, warum schwierige Musik – mühevoll zu spielen und zu singen, schwer zu hören – Jahre und gar erst Jahrzehnte nach ihrer Uraufführung leichter, begreifbarer, selbstverständlicher wird. Da ist zuerst das Unge wohnte, Neuartige ihres Stils, das die auf-führungspraktischen und rezeptiven Probleme schafft. Deshalb brauchte Erich Kleiber 1925 bei der Berliner Uraufführung 34 Orchesterproben für Bergs *Wozzeck*, während einem guten Opernorchester heute bei einer neuen Einstudierung des Werks weniger als die Hälfte genügen. Oder was gar einmal als unaufführbar galt, etwa Zimmermanns *Soldaten*, wird nun auch von mittelgroßen Häusern bewältigt, wenn auch nur mit höchstem Einsatz aller Kräfte. Am nachhaltigsten entscheidet über Machbarkeit und Erfolg aber sicherlich die Frage, wie zeit- oder unzeitgemäß ein Stück ist. Hans Werner Henze hat dafür Paradebeispiele geliefert, seine Opern *König Hirsch* und *Die Bassariden*.

Seine zweite große Oper, *König Hirsch*, hat er zwischen 1953 und 1955 auf Ischia komponiert. Dieser geniale Wurf des noch nicht Dreißigjährigen war das Werk eines gänzlich Unzeitgemäßen. In der hohen Zeit des seriellen Komponierens erkühnte er sich, so ganz nebenbei, in nur einer einzigen Arie eine Zwölftonreihe zu verwenden, sonst aber sich maßlos „auszuspre-

chen“, in einer phantastisch wuchernden, fast barocken Architektur und Rhetorik, in einem lebendig atmenden Riesenorganismus, einer Opernmusik von üppigster Vegetation. (Das war das Gegenteil aller damaligen abstrakten Künste.) Diese Freiheit, die sich der an kein Dogma gebundene junge Komponist nahm, irritierte: so „unbescheidene“ Musik war damals eine Unmöglichkeit, ein Anachronismus. Man schreibe heute, 1956, keine Arien mehr – meinte der Berliner Uraufführungsdirigent Hermann Scherchen und wütete entsprechend mit dem Rotstift: er entfernte etwa ein Drittel der Partitur; zum Beispiel aus der 64 Takte langen Arie des Mädchens im dritten Akt strich er 44 Takte heraus – sinnlos gewordene 20 Takte blieben übrig. Hatte Henze immerhin gewagt, den surrealistisch gedrechselten Hintersinn Heinz von Cramers zu entschlüsseln, dem Textlabyrinth mit breiter musikalischer Erzählweise auf die Spur zu kommen, so konnte der Torso das natürlich nicht beweisen. Die Inszenierung Leonhard Steckels in den Bildern des Jünglings Ponnelle versank über ganze Strecken hin im lauthalsen Protest des Publikums. Das war einer der größten Theaterskandale der Nachkriegszeit, trotzdem: „der größte Sieg, den die junge deutsche Komponistengeneration nach 1945 auf der Opernbühne erstritten hat“ (wie H.H. Stuckenschmidt damals resümierte).

Dann begann der lange Leidensweg des *König Hirsch*, auf dem das große Werk immer wieder fragmentarisch dargeboten wurde, mit immer wieder anderen, neuen

Kürzungen – bis Henze selbst einschritt und eine praktikablere Neufassung herausgab (*Il Re Cervo* oder *die Irrfahrten der Wahrheit*, zuerst 1963 in Kassel): ganze Blöcke hat der Komponist damals herausgenommen und durch neu geschriebene Kurzformen ersetzt, dabei den Sängern Erleichterung schaffend, den immensen Orchesterapparat reduzierend. Doch auch diese eigene Neufassung befriedigte Henze nicht. „Was man auch unternimmt“, schrieb er 1973 an Joachim Kläiber, „es teilt sich (dem Hörer unbewußt) als Fehler mit oder als Schwäche. Es geschieht der Form etwas, das sie nicht aushält, ihre Breite, ihr Pathos und ihr Barock benötigen Zeit... Um das Stück richtig hören und begreifen zu können, muß man es ganz hören. Nur dann lassen sich Zusammenhänge erkennen. Das ist bisher noch nicht gemacht worden.“

Es wurde dann doch gemacht. Nach einem ersten, vergeblichen Versuch 1980 gelang es der Stuttgarter Staatsoper dann endlich 1985, für die ungekürzte Fassung des *König Hirsch* die Sänger zusammenzubringen, die den bis dahin als unzumutbar geltenden Längen und scheinbar unüberwindbaren Schwierigkeiten – vor allem in der Baritonpartie des Statthalters und auch in der Tenorpartie des Königs – gewachsen waren (John Bröcheler der eine, Toni Krämer der andere). Ein Dirigent war zur Stelle (Dennis Russell Davies), der den breiten, figurenreichen „Redefluß“ des Orchesters zu bändigen, die gefürchteten Klangballungen aufzulichten und die Subtilität der vokalen Gespinste ganz auszukosten vermochte. Daß es dazu auch einer großen Klarheit des szenischen Bildes bedurfte, versteht sich (Inszenierung Hans Hollmann, Bühnenbild Hans Hoffer, Kostüme Frieda Parmeggiani).

Fast dreier Jahrzehnte bedurfte es also, bis die Zeit wieder einmal für ein zeitge-

nössisches Werk reif war, das sich erlaubte, so lang zu sein wie Wagners *Tristan* oder *Siegfried* (nämlich genau 3¾ Stunden reine Musikdauer), bis sich auch die an neueren, noch komplizierteren Aufgaben gewachsenen Interpreten fanden, den „alten“ *König Hirsch* zu bewältigen, und bis sich schließlich auch ein Publikum gebildet hatte, das Henzes Musik in ihrer Vielschichtigkeit und auch in ihrer Länge willig zu genießen verstand. Alle (ausverkauften) Vorstellungen wurden zu einem Triumph für Henze, der sich also doch nicht geirrt hatte, als er am 8. April 1980 – in der Hoffnung auf eine bevorstehende ungekürzte Aufführung seines *Ur-Hirsch* – in sein Arbeitstagebuch schrieb: „Man wird verstehen, was gemeint war, wenn die Zusammenhänge zu hören sind in ihrer stilistischen Einheit, und deranhaltende Gesang herauskommt, den die Partitur verspricht und den mein inneres Ohr damals gehört hatte.“

Bei den *Bassariden*, um endlich auf den eigentlichen Anlaß unserer Überlegungen zu kommen, liegt der Fall ähnlich – obwohl nur zwei Jahrzehnte zwischen der Salzburger Uraufführung von 1966 und der Berliner Wiederbegegnung von 1986 liegen, und obwohl das Werk seinerzeit in voller Länge (szenisch) dargeboten und später (konzertant) mit Zustimmung des Komponisten gekürzt wiedergegeben wurde. Henze glaubt heute, daß der *Bassariden*-Erfolg von 1966 eher auf einem Mißverständnis beruhte, und er bekennt, daß er selber sein Werk erst später richtig lieben lernte und nun, 1986, erfahren habe, wie gut ihm die gekürzte Fassung (ohne Intermezzo) ansteht – einer Fassung, die jetzt auch bei der Stuttgarter Einstudierung benutzt wird.

Wie ist es zu dieser Einschätzung gekommen, zu dieser Wandlung des Urteils selbst beim Komponisten? Es scheint so,

daß sich Henze bei der Arbeit am Werk selber noch nicht ganz in die schwierige Materie der von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman neu geformten Tragödie des Euripides, den *Bakchen*, hineingefunden hatte. 1962 erstmals von Auden auf den Stoff hingewiesen, 1963 bereits mit dem fertigen Libretto überrascht, hatte der Komponist zunächst wohl Sorge, sich die Finger an dem zwar bewunderten, doch kompliziert aufbereiteten Thema zu verbrennen – zumindest glaubte er, auf eine so große Aufgabe erst „noch hinwachsen zu müssen“. Er komponierte zunächst einmal für Berlin den *Jungen Lord*.

Auden und Kallman hatten für Henze ja schon die *Elegie für junge Liebende* geschrieben (und für Strawinsky *The Rake's Progress*) – doch diesmal mögen sie etwas von Henzes Zögern gespürt haben. Jedenfalls verschrieb Auden dem immer noch die mediterrane Welt in sich aufsaugenden Komponisten ein Rezept, das ihm verordnete, erst einmal die *Götterdämmerung* ganz über sich ergehen zu lassen als Voraussetzung für Reife und Widerstandskraft, die der Librettist für eine musikalische Annäherung an den gewählten euripidäischen Stoff absolut für notwendig hielt. Auden wußte wohl, was viel später, 1986, Franco Serpa in seinem tiefgründigen Essay *Henze und die mediterrane Kultur* auseinandersetzte, daß nämlich Henze – befreit von allen politischen und künstlerischen Zwangsvorstellungen im Nachkriegsdeutschland – gerade in Italien versuchte, „unbehelligt eine deutsche Art der Kunst auszuüben, ... die die klassischen Mythen als bedeutungsvolle Archetypen der menschlichen Existenz betrachtet.“ Auden und Kallman trafen mit ihrer Neufassung der Euripides-Tragödie ins Innerste von Henzes Verfassung, mit einer Werksicht, die den Konflikt zwischen Dionysos und dem zum platonischen Idealisten gemachten Pentheus, zwischen or-

giastischer Freiheit und kalter Vernunft, um christliche und tiefenpsychologische Aspekte erweiterte. Sie packten Henze mitten in einer künstlerischen und privaten Krise. Franco Serpa hat das am genauesten erfüllt, wenn er die damalige Ruhelosigkeit Henzes darauf zurückführt, daß die „glückliche Gefühlsverfassung – diejenige der Liebeslieder, um es klar auszudrücken“ schon nicht mehr andauerte. „Irgendwann muß der unruhige Künstler der individuellen Subjektivität und des erotischen und pathetischen Lyriismus überdrüssig geworden sein. Und das Zeichen der Krise“ – so Serpas Schlußfolgerung – „ist ein Werk von sehr starkem Engagement, eines seiner größten, nämlich *Die Bassariden*.“

Um zu verstehen, warum Henze sein Werk heute anders beurteilt als damals, warum er auch an ein Mißverständnis von Publikum und Kritikern bei der Uraufführung während der Salzburger Festspiele 1966 glaubt, sei nochmals der Essay Franco Serpas zitiert: „Im Gegensatz zu dem, was man gerne vermutet, sind die *Bassariden* nicht der panische Gesang der strahlenden Vitalität, sondern vielmehr der angstvolle Ausdruck eines Zweifels, nicht nur am Leben, sondern auch an der Kunst, vielmehr an der Musik und an ihrer Verzauberungskraft. Hier denkt Henze über seinen Humanismus nach und sieht, daß alles, was extrem, radikal und dogmatisch ist, zu Blindheit und Verderben führt. Die amorale Vitalität bezaubert den Künstler (und die Musik des Dionysos strahlt einen außerordentlichen Reiz aus), aber sie stößt ihn auch ab: der *mediterrane* Henze kann dem Dionysoskult mißtrauen. Hier liegt die entscheidende Krise seines deutschen Wesens, seiner alten *Kultur*.“

Zwar schon „in einer Protesthaltung“ (noch zwei, drei Jahre vor seiner Beteiligung an der 68er Studentenbewegung), aber doch in „großer Vereinsamung“ und

in „privat besonders verzweiflungsvoller Zeit“ habe er seine *Bassariden* komponiert. Henze glaubt, daß sein Librettist Auden ganz bestimmte Dinge aus ihm „herauszwingen“ wollte, die er bereits in früherer Musik von ihm wahrgenommen hatte: „das Sich-Vergessen der Musik in gewissen Augenblicken, das Abstreifen aller stilistischen Bemäntelung, die krude Schamlosigkeit der musikalischen Aussage“ – so Henzes Vorstellung von Audens Wünschen. Und so hat man die *Bassariden* bei ihrer Uraufführung auch gehört. Das Team der Deutschen Oper Berlin, das diese Salzburger Festspielpremiere besorgte (Christoph von Dohnanyi, Gustav Rudolf Sellner, Filippo Sanjust), hat sich ganz genau (heute möchte man sagen: zu genau) an die Vorschriften Henzes, vor allem aber auch Audens und Kallmans gehalten. In Salzburg und wenige Wochen später im Berliner Stammhaus jubelte man Henze zu als dem Nachfolger von Richard Strauss; Karl Böhm sagte ihm höchstpersönlich, daß er „unsere einzige Hoffnung“ sei. Henze gesteht heute, daß er wie vor den Kopf gestoßen war. Wessen Hoffnung sollte er sein? „Es sah so aus, als gehörte ich nun endgültig zum Establishment“, äußerte er 1986 in einem Gespräch mit Dieter Rexroth, „mich schauderte bei diesem Gedanken und bei der Aussicht darauf, daß dieses Mißverständnis dauern könnte.“ Seine Hinwendung zur 68er Bewegung folgte damals auf dem Fuße.

Fast alle haben seinerzeit Strauss als den Kronzeugen der *Bassariden*-Musik benannt. Die Komposition wurde geschlürft, genossen – ohne die Strenge ihrer sinfonischen Form und die artifizielle Bearbeitung ihres thematischen Materials zu begreifen. Das hat Henze sehr getroffen. Er war verwirrt, er kam sich schuldig vor. „Strauss ist einer der letzten, dessen Nachfolger ich sein möchte. Das war plötzlich so, als würde ich eingeladen, eine Rolle zu

spielen, eine restaurative, die mich doch überhaupt nicht interessierte und interessiert“ (Henze 1986). Tatsächlich hat er damals bewußt einen großen Bogen um Strauss gemacht, dessen *Elektra* sich ja möglicherweise – so fühlte Henze – „wie eine Straßensperre“ einem Komponisten in den Weg legen könnte, der sich der antiken Tragödie nähert. Mit seiner *Bassariden*-Musik versuchte Henze vielmehr, den Weg von Wagners *Tristan* über Mahler und Berg weiter auszuschreiten. Wenn er überhaupt eine Affinität zur Dodekaphonie der Wiener Schule habe, erklärte er einmal, dann zu Berg, der die Zwölftontechnik als Sprache benutzte, nicht als Grammatik (wie Schönberg oder Webern). Auch wenn Henze ältere Musik zitiert, als Wegweiser, um das Publikum in die richtige Richtung hören und denken zu lassen, ist für die Technik des Zitierens Alban Berg sein Modell. (In den *Bassariden* gibt es vier ganz kurze Bach-Zitate aus nur wenigen Noten oder Akkorden, dazu eine wenige Sekunden lange Paraphrasierung zweier Mahlerscher Tongestalten aus dessen Fünfter Sinfonie: im zentralen Pentheus-Dionysos-Duett.) An Mahler also lag ihm besonders (dessen Musik er auch ab und zu dirigierte), deshalb benutzte er für die durchkomponierte Großform seiner einaktigen *Bassariden* nicht die musikdramatischen Techniken Wagners, sondern eine viersätzig Sinfonieform (Sonatensatz, Scherzo/Tanzsuite, Adagio mit Fuge, Passacaglia). Henze unterstrich 1975 nochmals bekenntnishaft seine Meinung zu Mahlers Musik: „Ich denke, daß im Licht dieser Kunst die wesentlichen künstlerischen und moralischen Entscheidungen über die Musik unseres Jahrhunderts fallen.“

Henzes Eingeständnis, daß er die *Bassariden* „heute viel besser verstehe und... viel mehr liebe als damals, als ich sie schrieb“ stammt ebenfalls von 1975, als er sein

Werk in Frankfurt selber inszenierte (was er im Jahr zuvor schon in London getan hatte, wo er es – wie 1968 in Santa Fé – auch dirigierte). Für Frankfurt hatte er das Intermezzo (*Das Urteil der Kalliope*) im dritten Satz der Oper musikalisch verändert: statt des Orchesters spielten jetzt nur noch ein Cembalo und eine Mandoline, um das Satyrspiel noch deutlicher aus der Tragödie herauszuheben. Bei der konzertanten Darbietung während der Berliner Festwochen 1986 in der Philharmonie – in Zusammenarbeit von RIAS und Deutscher Oper – haben Henze und der diese Musik geradezu beschwörende Dirigent Gerd Albrecht auf das Intermezzo ganz verzichtet – was der geschlossenen Wirkung des zweistündigen Einakters außerordentlich zugute kam und im damals zuhörenden Götz Friedrich den Entschluß reifen ließ, *Die Bassariden* für seine nächste Stuttgarter Inszenierung vorzuschlagen. Der überwältigend starke Eindruck, der auch den sängerischen Leistungen zu danken war, läßt die Kernfrage unserer Überlegungen dringlich werden: wie neu, wie anders hört man ein solches Werk bei einer Wiederbegegnung nach vielen Jahren?

Sicher ist, daß man sich 1966 von Audens „mythologischen Schrotladungen“ (Stukensmidt) zu sehr einschüchtern ließ, sich auch verwirrt fühlte von der in die szenische Tat umgesetzten Forderung der Librettisten, die Personen in ihrer Kostümierung den verschiedensten Zeitepochen von der Antike über die Belle époque bis in die Gegenwart zuzuordnen. Die Musik hatte sich ja auch „gar nicht auf diese stilistischen Sprünge und Anachronismen eingelassen“, gibt Henze heute zu, „nur so konnte sie ihre Kontinuität und ihre stilistische Eigenart sich bewahren.“ Sie drohte aber wirklich an ihrem mit Bildungsgut überfrachteten, geschmäcklerisch verkläusulierten Text zu ersticken, der die eigentlich klare Handlung zuschüttete. Bei

einer konzertanten Aufführung, wie sie dann im September 1989 auch von der Stuttgarter Staatsoper unter Garcia Navarro in Ludwigsburg und Moskau eindrucksvoll geboten wurde, hat man den Kopf natürlich ganz frei für die Musik – und nach diesen Erfahrungen wünschte man sich nun eine neue szenische Wiedergabe, die Henzes Wunsch berücksichtigte, „daß die Vorgänge auf der Bühne von der Musik ausgehen, durch die Musik“ – wie wir nun wissen: stilistisch einheitliche, nicht ironisch gebrochene Musik – „ihr Gewicht und ihren Ausdruck bekommen, ja, daß die Musik die Farbskala des Bildes und die Motionen der Regie prädeterniniert.“

Man hat heute – erfahrener unterdessen im Umgang mit Henzes, aber auch mit Mahlers Musik – vieles mehr von dem gehört, was Henze zum Klingen bringen wollte. Die Musik hat nun wirklich eine requiemartige Grundstimmung, sie ist jene „Trauersinfonie“ im Geiste Mahlers, deren Abschiedsklänge inmitten der betörenden Sinnlichkeit der Dionysos-Musik tiefe Gräben zieht. Ganz deutlich wird, wie die strenge, zeremonielle Musik des Pentheus immer mehr in den Sog der verführerischen, dann immer ekstatischeren Dionysos-Musik gerät, von ihr überwuchert, ja vernichtet wird.

Was hat nun den stärksten Eindruck gemacht? Agaues Bericht vom Berg Kytheron, den sie ihrem Sohn Pentheus gibt: mit eigentümlich unwirklicher Musik wird dieses „falsche Paradies“ in Klang gesetzt. Oder die zauberische Naxos-Erzählung des Fremden als bukolisches 9/8-Larghetto. Dann das geradezu betäubend wohl-tönende Ensemble der Gefangenen, die nach dem Erdbeben auf den Kytheron fliehen und dort vom Bassariden-Chor mit dem gleichen „Ayayalya!“ begrüßt werden. Erstaunlich, wie die einst als leicht parfümiert empfundenen Bassariden-Chöre

heute als eines der stärksten Zaubermittel dieser Partitur wirken: etwa in der entscheidenden Szene der Widersacher, wenn der Fremde (also Dionysos) Pentheus überredet, auf den Kytheron zu kommen – mit einer „Spiegel-Musik“, in der das schillernde, von raffiniertesten Schlagwerkmischungen durchzogene Orchester in ekstatische Gefilde hinüberleitet. (Hier nun wird das Intermezzo übersprungen.) Nachdrücklicher behauptet sich heute auch die Szene des Pentheus im Kleid seiner Mutter vor Dionysos: zärtlichste Musik im homoerotischen Spannungsfeld – bis Pentheus so sehr von Dionysos besessen ist, „daß sie wie mit einer Stimme singen“. Der Klageruf der Amme Beroe, ihr „Unaya“-Lamento, gehört zweifellos immer noch zum Ergreifendsten der Partitur, wie auch das folgende Largo des alten Königs Kadmos. Das ist Nachtmusik im wörtlichsten Sinne: Ruhe vor dem Sturm, vor der Mänadenjagd, dem wilden, blutrünstigen Bravourstück des Werks (Dionysos und großer Frauenchor). Wenn Pentheus schließlich sein erschütterndes Todes-Adagio singt, erkennen wir heute noch deutlicher denn je Wagnersche Amfortas-Gestik, auch im Wechsel mit den „Nein“-Rufen des Chors. Stärkste dramatische Spannung erzielt Henze in einer besonders sparsam entworfenen Szene, in der – durch Pausen ins Stocken gebracht, nur von einsamen Fagott- und Englischhornsoli durchsetzt – der alte Kadmos versucht, seiner Tochter Agaue klarzumachen, daß sie den abgerissenen Kopf ihres Sohnes Pentheus in Händen hält: das trifft tiefer denn je, auch wenn dann eine Baßklarinette allein die große Trauermusik beginnt, aus deren Ensemble Agaue in ihrem Schmerz heraustritt, während ihr der Chor in Bachischem Passionston antwortet. Doch Dionysos verbannt die Königsfamilie aus Theben: die Apotheose des Dionysos – nicht bei Euripides, aber in der Oper – beendet das Werk.

Die *Bassariden* stecken voller Probleme. Henze versuchte sie 1966 zu verstehen als die Mutter-Sohn-Thematik vor dem Hintergrund eines religiösen Machtkampfes, also der Antithesen Pentheus-Dionysos. 1975 beschrieb der Komponist den Grundkonflikt als die Auseinandersetzung zwischen Repression und gesellschaftlicher, auch sexueller Befreiung: Pentheus wird Opfer seiner unterdrückten Sexualität. Das ist deutlicher. Hilft uns die Musik, wenn wir sie heute wieder hören, tiefer in diese Problematik einzudringen? In ihrer Gestaltenfülle weist sie uns zumindest Wege, ineinander verschachtelte Ebenen zu erkennen. Die Aufnahmebereitschaft für Konfliktsituationen haben wir zunehmend nicht nur an neuer Musik gelernt, sondern immer wieder auch an Mahlers Sinfonik. So vermögen wir gerade heute aus den *Bassariden* herauszuhören, was Henze in Mahlers Musik vernommen hat: daß sich Musik selber in Frage stellen muß, auch, daß musikalische Wahrheitsliebe den Mangel an Beschönigung mit einschließt.

Literatur-Hinweise: Zitate Henzes sind zunächst den älteren Gesprächen mit Klaus Geitel, Horst Goerges und Klaus Schultz entnommen, sämtlich abgedruckt in: Hans Werner Henze, Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955–1975, dtv München, 1976. Dort auch Henzes Ausführungen über *König Hirsch*, über Gustav Mahler und sein Brief an Joachim Kläiber. In dem Buch: Der Komponist Hans Werner Henze, Alte Oper Frankfurt, hrsg. von Dieter Rexroth, Mainz 1986, finden sich der Essay von Franco Serpa (Henze und die mediterrane Kultur), Wolfram Schwingers Marginalien zur Urfassung des *König Hirsch*, Anmerkungen von Peter Andraschke zu den *Bassariden* und Henzes Gespräch mit Dieter Rexroth. Henze: Meine Musik auf dem Theater, Auden/Kallman: Euripides wieder aktuell – beide Aufsätze in: Österreichische Musikzeitschrift, August 1966. Henze: Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978–1982, Frankfurt 1983. Henze: Einige Beobachtungen und Hinweise betreffend die Aufführungspraxis meiner Werke, in: Das Orchester, Heft 4, 1987.

Götz Friedrich

Durchblicke · Grenzüberschreitungen

Hauptmann! Wo ist mein Volk?
(Pentheus, I. Satz)

Immer schrieb die Geschichte mit, wenn ein Schriftsteller oder ein Komponist oder mehrere Autoren ein Werk konzipierten. Und oft schrieb die Geschichte weiter, eröffnete Aspekte und Dimensionen, die in den Werken ursprünglich manchmal nur im Ansatz oder gar nicht enthalten waren.

Das fällt besonders auf bei Oratorien, die eine große theatralische Affinität haben, oder bei Opern, die einen starken konzertanten Gestus besitzen. Die Reihe solcher die Grenzen zwischen szenischer und konzertanter Verwirklichung oft überschreitenden Werke wird markiert von Händels *Belsazar* und *Judas Maccabäus*, von *Fidelio*, *La Damnation de Faust*, *Parsifal*, Janáčeks *Aus einem Totenhaus*, Schönbergs *Moses und Aron* auch Strauss' *Friedenstag*, um nur einige Beispiele zu nennen.

In diese Reihe gehören auch *Die Bassariden*. Nach verschiedenen theatralischen Versuchen, die auf die Uraufführung 1966 folgten, wurde es auf den Bühnen stiller um Henzes großangelegten Entwurf. Stattdessen beeindruckten die zunehmenden konzertanten Aufführungen wie z.B. die unter Gerd Albrecht 1986 in der Berliner Philharmonie nachhaltig.

Bis zur Stuttgarter Neuinszenierung 1989 sind seit der Uraufführung 23 Jahre vergangen. Und es ist frappierend, wie das Werk heutigen Fragestellungen standhält oder

sie aufgreift, auch und gerade, wo sie sich im gesellschaftlichen Raum überraschend neu auftun. Henze hat nie verhehlt, welche enge Beziehung es zwischen der heranziehenden 68er Bewegung und dem Impetus seines Schaffens gab. „Was ist Freiheit, was ist Unfreiheit? Was ist Repression, was Revolte, was Revolution?“ (In einem Interview 1975)

Die Oktober- und November-Ereignisse 1989, veranlaßt von der Demokratiebewegung in der DDR, geben solchen Fragestellungen Durchblicke zu neuen Einsichten. Nichts wird in Deutschland mehr so sein wie in den letzten 30 Jahren. Und auch unser künstlerisches Schaffen, wie unser Nachdenken darüber sind davon betroffen. *Die Bassariden* reagieren auf solche Befragung auf vielfältige Weise und können dies umso eher, weil sie auf mehreren Ebenen und in unterschiedlichen Schichtungen den alten Stoff des Euripides aufarbeiten und ihn heutiger Assoziationsbereitschaft anbieten.

Die erzählte antike Geschichte erweist sich als Parabel der Moderne. Die Archetypen der Fabel erfahren in der symphonisch-szenischen Strukturierung Henzes neue Transparenz.

Ein alter Herrscher hat abgedankt. Seine konservative Liberalität kann die Interessenkonflikte seiner Stadt nicht mehr steuern. Die Bevölkerung folgt dem Ruf einer dubiosen Gottheit, die Freiheit durch

anarchische Entfaltung der Sinne verheißt. Der neue, junge König, Pentheus, propagiert die unbestechlichste Aufklärung sowohl gegenüber der Vielgötterei unter der Herrschaft seines Großvaters wie gegenüber dem neuen Kult, den er mit Stumpf und Stiel auszurotten gedenkt. Als er sich an die Bürger der Stadt wenden will, findet er nur noch seine Familie. „Wo ist mein Volk?“ fragt er den Hauptmann. Der ist sprachlos. Pentheus' Mutter, Agaue, antwortet: „Auf dem Kytheron.“ Sie selbst folgt den Lockungen der Stimme der neuen Gottheit dorthin und wird wenig später mit anderen Verhafteten ihrem Sohn vorgeführt. Dessen Irritation gipfelt in dem Wunsch, selbst zu sehen, was das Volk in der Dunkelheit der Natur treibt. Auf unguten Rat hin legt er Kleider seiner Mutter an, um unerkannt an dem nächtlichen Fest teilzunehmen. Aber die Mänaden zerreißen den unwillkommenen Späher. Agaue selbst, noch im Rausch, trägt den Kopf des Sohnes zurück in die Stadt, wähnend, es sei das Haupt eines jungen, bei der Jagd erlegten Löwen. Schrecklich ist das Erwachen. Die Bürger sind im Morgengrauen zurückgekehrt. „Wir sah'n gar nichts. Wir hörten gar nichts.“ Dionysos triumphiert: Er nahm Rache, weil er seine Göttlichkeit in der Stadt nicht anerkannt sah. Agaue, die Menschen-Mutter, flucht den alten Göttern und dem neuen. Aber das Volk kniet nieder und betet an.

Log, wie Gottfried Benn dichtete, die Mythe?

Den menschlichen Drehpunkt dieser Parabel bildet die Mutter-Sohn-Beziehung zwischen Agaue und Pentheus. Hier in der verspiegelten Umkehrung des Oedipus-Komplexes liegt der existentielle Kern dessen, was Euripides hinterließ und was Henze trieb und treibt. Von diesem Kern aus fächern sich alle menschlichen, politischen und religiösen Beziehungsebenen

der alten und neuen Geschichte auf. Die Mutter, die gebär, ist gehalten, das Geborene zu zerstören. Die Wiedergeburt aus der Zernichtung sprengt nun aber die Grenzen alles Individuellen. Die Mythe wird zur Religion. Aus der Religion wird Politik. Gilt das „Prinzip Hoffnung“?

Dies heute darzustellen, erfordert nach unserer Auffassung, den präventösen Neoklassizismus in den szenischen Ideen der Autoren Auden und Kallman zurückzunehmen und stattdessen Henzes musikalisch-dramaturgische Attacke freier zu legen. Verfremdung als ästhetisches Instrument, sinnlich Erkenntnis zu gewinnen, kann nicht durch intellektuelle Formspielereien erreicht werden. Auch darüber ist inzwischen ein Vierteljahrhundert vergangen. Die künstlerisch autochthone Bühnengestaltung, in der sich Vergangenes und Aktuelles aufheben, bildet den Spielraum, in dem sich der Mythos heutiger Befragung stellt.

Seien wir nicht auf eindeutige Antworten aus. Auch *Die Bassariden* versagten sich ihnen in den 60er Jahren. Und sie tun es Ende der 80er Jahre nicht weniger – auch und gerade weil sich inzwischen die Assoziationsintensität des Werkes gesteigert hat. Die Grenzüberschreitungen zwischen Darstellbarem und Unausprechlichem nehmen zu. Auch im ästhetischen Bereich der Oper. Der Spiegel, der zu Beginn und am Ende unserer Aufführung Zuschauerraum und Publikum als Mitakteure einfängt, ist die ehrlichste Antwort, die wir finden: Das Theater, hier das musikalische, bleibt das Mysterium, das wir uns erhalten sollten, zumal angesichts heutiger Herausforderung.

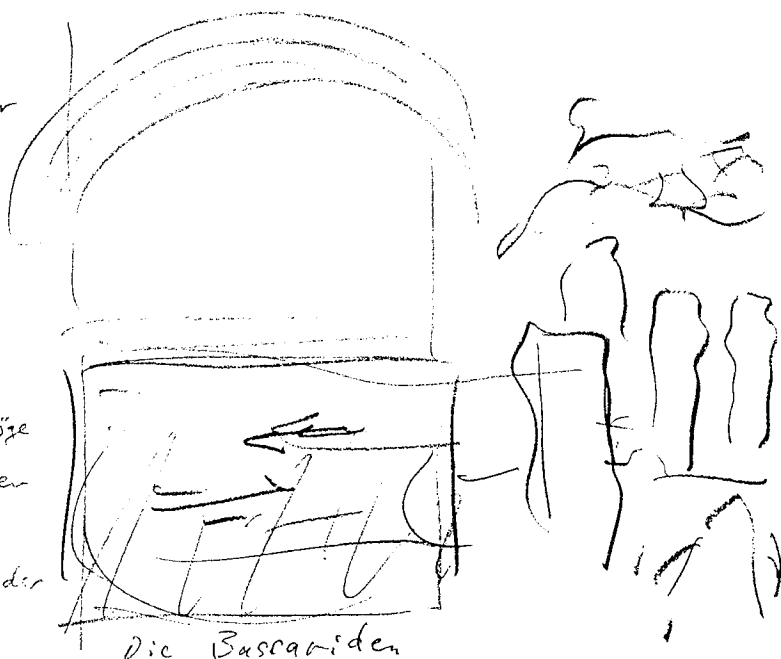
Günther Uecker
Skizzen zum Bühnenbild

Berg Kytheron

Amphitheater

Mäenaden
pagodarium

Tempel
Richtungsgröße
geteilt
götterstatuen
grab
ilaben
Palastquader



große Papiermühlhalde



Berg Kytheron

Wilhelm E. Mühlmann

Die Metamorphose der Frau

Thiasos, oder der dionysische Schwarm

Voraussetzung der Metamorphose ist die Maske im weitesten Sinne. Denn „sinnfällige“ muß die Verwandlung für das archaische Denken gemacht werden. Raubtierfelle sind die Jägertracht des „wildes Jägers“ Zagreus (= Dionysos), seiner Treiber und Jagdhündinnen. Euripides in den „Bakchen“ nennt die Mänaden „flinke Hunde“. Auf Vasen werden die Mänaden oft in Jägertracht dargestellt (mit kurzem Chiton, Jagdstiefeln, Köcher und Bogen). Es wird auch einmal überliefert, die Mänaden seien vor der Zerreißen des Stiers in Panther verwandelt worden – nicht bloß in solche verkleidet! Aber nach dem archaischen „Motiv der Hülle“ ist ja beides dasselbe, der Panther springt so geschmeidig, so elegant und leicht wie eine Mänade, wie sollte nicht die Mänade der Panther sein? Die Hülle stellt nicht bloß Verwandlung dar, sie ist deren äußerer Ausdruck. Der psychologische Unterschied ist beträchtlich, denn im Falle der bloßen Darstellung bleibt das Bewußtsein erhalten, daß ich eigentlich „ich selber“ bin, im Falle der echten Verwandlung bin ich, wenigstens auf Zeit, das Raubtier. Für den nicht direkt mitbeteiligten bloßen Zuschauer mag der Anblick doppelschichtig sein, wie für jenen Melanesier, der vom europäischen Forscher befragt, ob denn die vorbeihuschenden Dukduk-Tänzer wirklich die Ahnen seien, die sie maskiert verkörperten, eifrig versicherte: „Ja, durchaus, aber ich erkenne doch den einen oder anderen der Tänzer, an den Bein!“ Mit solcher Mehrschichtigkeit des Bewußtseins muß natürlich immer gerechnet werden, auch bei den Darstellern; denn die völlige Verwandlung ist – theoretisch – nur auf dem Gipfel der Ekstase

möglich, – und niemand, auch kein Ekstater, hält sich für lange Dauer auf dem Gipfel seiner Ekstase. Wie Sokrates etwas anzüglich bemerkt, die Mänaden schöpfen nur im Taumel der Verzückerung Milch und Honig, nicht bei klarem Bewußtsein; auch Wasser als Wein zu trinken dürfte nur in einem kurzfristigen Ausnahmezustand möglich sein.

Immerhin, das Motiv der Hülle entfaltet eine große Macht. In den „Bakchen“ des Euripides kommt der dionysische Wahnsinn über den ungläubigen, dionysosfeindlichen König Pentheus in dem Moment, wo er die weiblichen Kleider anlegt, die für die von ihm gewünschte Beobachtung der weiblichen Riten erforderlich sind. Die „Transvestiten-Psychose“ macht sein Verdrben manifest, sein Verstand ist durch Lyssa (Tollwut) gestört. Die Maske verwandelt. Die alten Ärzte kannten die Wolfs- und Hundsbesessenheit als bestialische Entartung. Die Kranken fühlen sich in diese Tiere verwandelt, gehen blutgieriger Nahrungssuche nach, Frauen schweifen nackt und mannstoll durchs Gebirge. Es gibt Wer-Wölfe und Wer-Füchse, der Glaube daran ist auch in China und Japan verbreitet. Männliche Füchse leben mit Frauen, weibliche mit Männern, ein morbider Zustand, vergleichbar mit den mittelalterlichen Incubi und Succubi. Ebenso gibt es Wer-Panther, in den Dionysien, und noch heute in den Geheimkulten afrikanischer Neger. Sie zerreißen, wer ihnen in die Quere kommt. Dogmatisch wird gesagt, daß Dionysos den Wahnsinn über die verhängt, die sich seinem Dienst entziehen; solche werden dann krankhaft migratorisch, kannibalisch, nymphomanisch, zer-



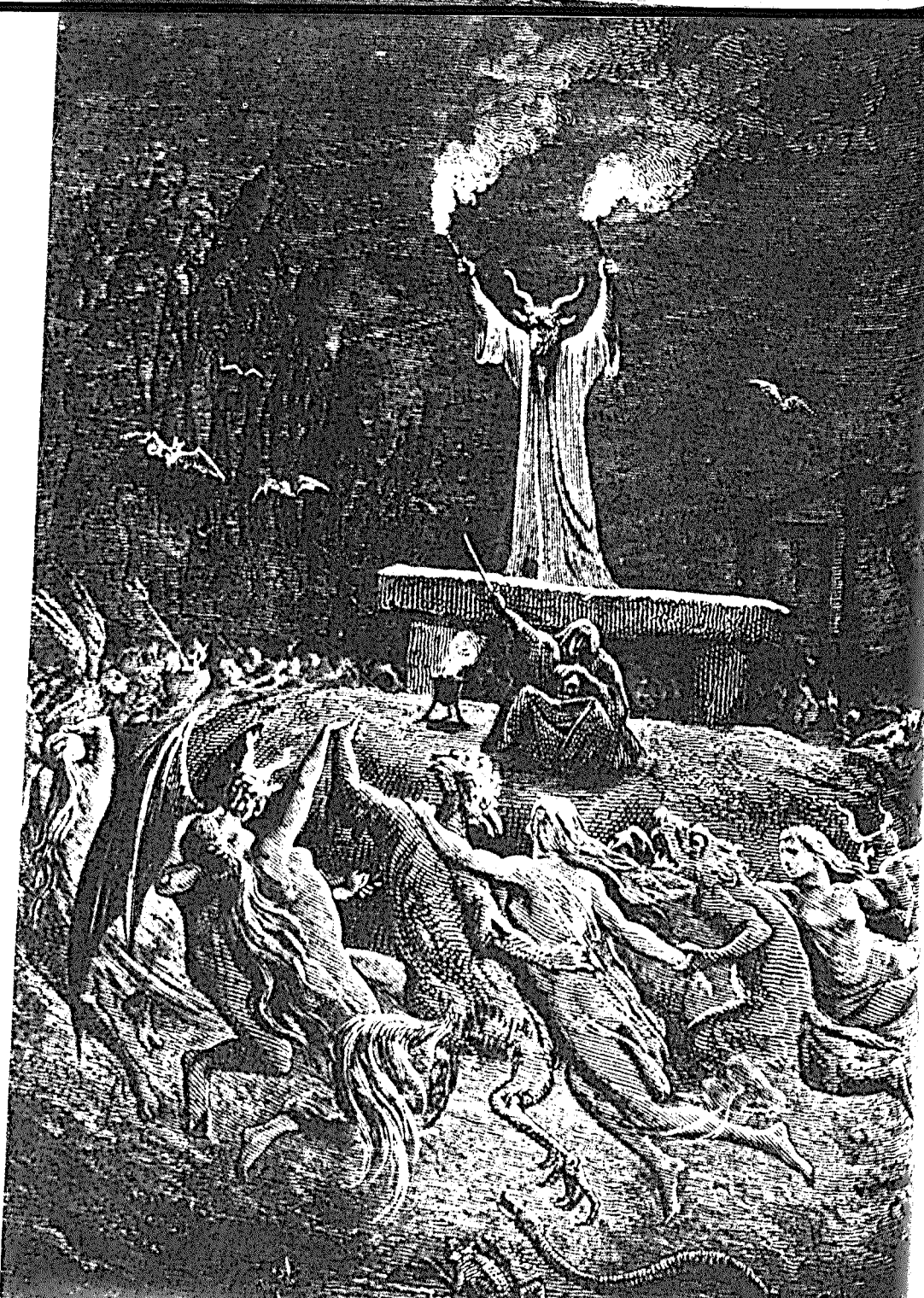
Dionysos auf einem Panther
Kieselmosaik, 4. Jhdt.

Untergrund und Hexenwesen

reißen ihre eigenen Kinder; ausdrücklich ist von Lyssa die Rede: Wolfs- und Hundswut, Tollwut.

Die auf den Vasen dargestellten rasenden Mänaden mit zurückgeworfenen Häuptionen, Thyrsusstab als Sexuelsymbol und Jungtieren (Zicklein, Kitze) in der Hand stellen kaum die pathologische Raserei dar, sondern die bereits rituell gebändigte Mimesis, sind also nicht „Geschlagene“ des Gottes, sondern dessen Gefolge, *Thiasos*. Im übrigen dürfte klar sein, daß der aus Thrakien und Phrygien stammende Dionysos-Dienst bei den Hellenen in musisch gebändigter Gestalt angepaßt wurde. Lokal hat sich dieser Dienst sicher stark abgewandelt, hier vergrößert, dort verfeinert. Immer aber sind es Frauen und Verbände von Frauen, die den Dienst an diesem Gotte versehen.

C. G. Jung hebt die enge Beziehung des Verstellten und Verdeckten zur Idee der Sünde hervor und spricht von einer „Rache des Fleisches am Geiste“. Das berührt sich eng mit der Auffassung Friedrich Theodor Vischers. Unentdeckt, weil verdrängt, bleibt beim Manne die Anima, und die Mönchsaskese in Ost und West sieht bewußt anti-erotisch im Weibe das „Gefäß der Sünde“, nicht anders aber auch der innerweltliche Asketismus des radikalen puritanischen Protestantismus. Im Hexen-Aberglauben wird die Schamanin in die Sphäre der „religiösen Halbwelt“, besser: der religiösen Unterwelt hinabgedrückt. Die Sarakatsani-Hirten in Epirus bewahren in ihrem Hexenglauben Reste der antiken dionysischen Tradition in christlich dämonisierter Gestalt: Die ehemaligen Mänaden sind jetzt vom Teufel angeführte „Schicksalsfrauen“, sie bevorzugen Bergspitzen, Wälder, einsame Wiesen als Aufenthalt, verbinden sich mit männli-



chen Dämonen zu orgiastischen Festen, – normalerweise aber spinnen sie, wie die Parzen. Das Weib, in Ziegegengestalt, ist Werkzeug des Teufels, hat einen natürlichen Hang zum Bösen und neigt dazu, den Mann zu korrumpieren; es muß daher von ihm in Zucht gehalten werden und in Haltung und Kleidung Scham zeigen. Alle diese Bewertungen haben die Frauen für sich übernommen, doch hat dies ihre Arglist nur vermehrt. Man erkennt in diesen Bewertungen unschwer den Einfluß byzantinischer Mönchsaskese bei Theologen wie Johannes Chrysostomos (4. Jh.). Wichtig ist dabei für uns die Verdrängung der alten dionysisch-mänadischen Tradition in den folkloristischen Untergrund, genau wie in Mittel- und Westeuropa. Goethe war auf derselben Spur, als er auf die Blocksberg-Walpurgisnacht (Faust I) im Zweiten Teil des „Faust“ die klassische Walpurgisnacht folgen ließ, „vom Harz bis Hellas lauter Vettern“, man könnte auch sagen: „Basen“, denn das Hexenwesen ist der gemeinsame Nenner. Die klassische Helena ist ja selber eine Oberhexe („die Welt verwirrend, einfach, doppelt, drei- und vierfach“, v. 9254 ff.). Nach griechischer Sage war Helena (was bei Goethe nicht steht) das Produkt einer Sumpfvogelhochzeit: Zeus als Schwan vergewaltigt das Mädchen Nemesis, das durch die ihm angetane Schmach zur Inkarnation der kosmischen Rache wird. Aus dem Rache-Ei geht Helena hervor. Das ist deutlich genug, zumal Ei-Geburt und Tierverwandlung auch in den Dokumenten des Hexenglaubens vorkommen; und das Rachemotiv ist ohnehin konstitutiv für die Hexenprozesse. Als mit dem Teufel verbundene Hexe erscheint Helena ja im Volksbuch. Daß sich zur Inkarnation des Schönen die Griechin („bewundert viel und viel gescholten“, V. 8488) besser

eignete als eine germanische Blocksberg-hexe, versteht sich; aber vielleicht ist es nicht ohne Bedeutung, daß in manchen Versionen der alten Faustsage die schöne Helena am Schluß dahinschwindet (wie bei Goethe) oder sich in ein ekelhaftes Scheusal verwandelt, wie die „Frau Welt“ des Konrad von Würzburg, wenn man sie von der Kehrseite betrachtet; auch Goethes Helena ist ja ein Schemen, der sich am Schluß in Nichts auflöst, wobei man nicht umhin kann zu konstatieren, daß dies ja auch das der im Hexenprozeß entlarvten Zauberin zuge dachte Schicksal war, – weshalb man eben sie verbrannte. In Christopher Marlowes Drama „Doktor Faustus“ (1616) zieht die schöne Helena dem großen Magier mit ihrem Kuß die Seele aus dem Leibe („sie fliegt davon wie ein Vogel“), ihm aber ist sie dennoch alles, und alles andere ist nur Wegwurf oder Staub (dross). Dieser Ausdruck ist hinreichend deutlich: Wenn das schönste Weib nicht selber dieser Staub, dieses Nichts ist, dann ist alles andere Nichts. Die Ban-nung des Schönen in die Gestalt ist natürlich Zauberei. Fixation des Nichts in Alles. Die Bewertungen werden auswechselbar („Fair is foul, and foul is fair“ singen die Hexen in Shakespeares „Macbeth“), wie die „Frau Welt“, die man ja auch von der Kehrseite betrachten kann, wo dann nur „dross“ zu sehen ist. Erst auf dem Hintergrund dieser Weibwertung als „Alles oder Nichts“ wird die namenlose Vernichtungswut der theologisch inspirierten Hexen-verfolger des 16. und 17. Jh. begreiflich. Für den radikalen Asketen wird „das Weib“, in den Untergrund gedrängt, tiefenpsychologisch überwertig („alles“), gerade darum aber wird es bewußt zur babylonischen Hure, gegen die sich in totaler Abwertung die sadistische Orgie des Zu-Nichts-machens richtet. Die Hexe ist im Normalsinne unschuldig – der Ankläger und Richter weiss das sogar; ihre Schuld besteht einfach in ihrem Dasein.

Gustave Doré
Satan als Herr des Hexensabbats, Holzschnitt



Frauen der Verdammnis

Gleich einer Herde, die im Sand besinnlich rastet,
Drehn sie die Blicke bis zum fernen Rand der See,
Die Füße suchen sich, und Hand zu Hand sich tastet
In süßem Schauder und in fröstelnd herbem Weh.

Die einen beichten still die Sehnsucht ihrer Herzen
An eines Baches Saum im dunkeltiefen Hain,
Und sie erzählen sich der Kindheit scheue Schmerzen
Und ritzen Zeichen in die jungen Bäume ein;

Und andre, Nonnen gleich ziehn sie mit ernsten Schritten
Durch Felsentrümmer hin, den Nachtgesichten nah,
Wo Sankt Antonius in wüster Lava Mitten
Die Purpurbrüste der Versuchung steigen sah;

Und manche rufen bei der harznen Fackel Schwelen
Aus stummer Finsternis im alten Heidental
Nach deinem Beistand laut mit fieberheißen Kehlen,
O Bacchus, Heiland, ach! in der Gewissensqual!

Und andre wieder, auf der Brust die Skapuliere,
Verbergen Geißeln in dem langen Faltenkleid
Und mengen einsam in der Nacht im Waldreviere
Den Schaum der Wollust mit der Tränen Bitterkeit.

Ihr Frauen, Geister und Gespenster, Dulderinnen,
Wenn euer kühner Geist die Wirklichkeit verschmäh't
Und Grenzenloses sucht mit lüstern-frommen Sinnen,
Daß bald ihr freudig jauchzt und weinend bald vergeht,

Seht, meine Seele folgt in höllische Gebreiten
Euch armen Schwestern, so geliebt und so beklagt,
Die ihr durch dumpfe Qual und Unersättlichkeiten
Der Liebe Urnen in dem vollen Herzen tragt!

Die „Mörderfamilie“ – Manson

Das Verbrechen des Jahrhunderts – so taufte Hollywood die von Charles Manson angestifteten und inszenierten Mordserien. Die Traumfabrik liebt die Verwendung von Superlativen, die Anpreisung noch nie dagewesener Einmaligkeit. Doch diesmal war es keine Übertreibung. Das im Bannkreis von Hollywood vorgefundene wirkliche Tableau stellte an grellen Grausamkeitsexzessen alles bisher Vorgekommene und die üppigste Phantasie der Drehbuchschreiber und Werbefachleute in den Schatten.

Das Abschlachten von millionenschweren, angeblich sexuell ungebundenen Angehörigen des eleganten Jet Set paßt genau in das verlogene Hollywood-Klischee, nach welchem die Reichen und Sorglosen eigentlich liebesunfähig und unglücklich seien und für ihre Begünstigung durch das Schicksal schließlich vom selben Schicksal zum Ausgleich bestraft werden (Polykrates-Komplex).

Die bildschöne, hochschwangere Hausfrau Sharon Tate war Filmschauspielerin. Ihr zur Tatzeit in London weilender Gatte Polansky ist Spezialist für Filmsituationen, die der grotesken Regie der erschreckend echten Mordszene zum Verwechseln ähnelte: In einem Auto vor der etwas abgelegenen Villa der Polanskys, nahe Beverly Hills, fand man einen durch drei Schüsse ums Leben gekommenen jungen Mann, im Garten eine weibliche und eine männliche Leiche, von mehr als siebzig Messerstichen durchlöchert; im luxuriösen Livingroom die leblosen Körper Sharon Tates und eines männlichen Besuchers, ebenfalls von zahllosen Messerstichen in der Brustregion, am Rücken und an der

Außenseite der Beine durchbohrt. Ein vom Deckenbalken hängendes Seil war um den Hals Sharon Tates und den ihres Besuchers geschlungen; auf dem Sofa lag eine umgedrehte amerikanische Flagge, das Wort „Pig“ (Schwein) war mit einem im Blut der Opfer getränkten Lappen an die Haustür geschmiert worden. Alles erinnerte an Schauerfilm, billigstes, wenn auch noch einstweilen unverständliches Grand Guignol und Gruseldrama: Hollywood-Theatralik im echten Hollywood.

Die grauenhaften Umstände des Verbrechens ließen darauf schließen, daß zwar einige der Täter im Zustand der Besessenheit, wahrscheinlich unter Drogeneinwirkung, gehandelt hatten, nicht aber alle denn das schloß wieder die Kaltblütigkeit der Vorgangsweise aus. Die untersuchende Behörde des Coroner (Amt des offiziellen Leichenbeschauers und Gerichtsmediziners, der bei allen vermuteten Verbrechen die Obduktion vornimmt), hatte mich aufgefordert, ein „Psychogramm“ der in Betracht kommenden Täter zu erstellen. Meine Annahmen erwiesen sich im wesentlichen als zutreffend, vor allem auch der Verdacht, daß die Täter sich als Rächer und Henker fühlten und einer mehr oder weniger geschlossenen pseudoreligiösen Sekte angehörten. Die Teilnahme von Mädchen an diesem so männlich-gewaltsam wirkenden Verbrechen sagte ich nicht voraus.

Am darauffolgenden Abend ereignete sich in Los Feliz, einem anderen Vorort von Los Angeles, ein Doppelmord von gleicher Grausamkeit unter ähnlichen Begleiterscheinungen. Opfer waren das Ehepaar La Bianca, Inhaber mehrerer Sur-

permärkte. Man hatte ihnen die Hände mit Lederriemen zusammengebunden und sie dann durch eine Vielzahl von Messerstichen getötet. Rosemary La Bianca Körper wies mehr als vierzig Einstiche auf. Ihrem Mann waren das Wort „WAR“ und drei Kreuzeszeichen ins Fleisch eingeätzt worden.

Die ganze Nation stürzte sich in das aufregende Unternehmen der Verbrecherjagd und Motivsuche. Die abenteuerlichsten Gerüchte wurden mit fasziniertem Schauder in Umlauf gesetzt, gierig aufgenommen, phantastisch übertrieben und genüsslich ausgeschmückt. Unter Riesenschlagzeilen berichteten die Tageszeitungen und Magazine alle gruseligen Einzelheiten und entstellten sie. Noch heute kursieren Schauermärchen von abgeschnittenen und ausgetauschten Geschlechtsteilen der männlichen Leichen, von sexuellem Mißbrauch der weiblichen Opfer und von der Verstümmelung des angeblich aus dem Leib der schwangeren Frau herausgeschnittenen Kindes – und werden geglaubt.

Die Beweiskraft der auch von mir besichtigten Polizeiphotographien läßt keinen Zweifel zu: Die Leichen der Opfer waren zwar von ungezählten Messerstichen und Schüssen durchbohrt; auffallenderweise blieben jedoch die Genitalzonen und die Abdominalregion Sharon Tates intakt. Die an bizarren Details wahrlich nicht arme Szene ließ jeden Hinweis auf sexuelle Perversion vermissen; auch die späte Untersuchung erwies die Täter zwar als hemmungslose Triebbündel und entmenschte Mordinstrumente mit einer Unzahl übler Motive, aber Sexualverbrecher waren sie nicht. Unabweisbar taucht die Frage auf, wessen morbide Phantasie das Verbrechen zusätzlich mit der makabren Variante sexueller Perversion ausstattete. Steigert sich die Verkäuflichkeit des Konsum-

artikels Grausamkeit, wenn diese zur pervertieren und schließlich zur nekrophil pervertieren Grausamkeit wird, und besteht der Dienst am Kunden nur in der Befriedigung eines süchtigen Grausamkeitsverlangens oder auch in dessen Erweckung?

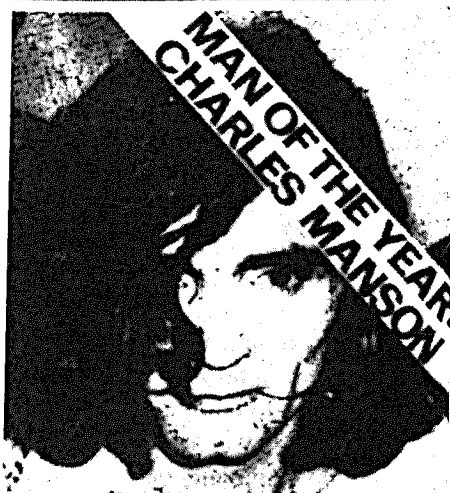
Die Aufklärung der Fälle erfolgte vier Monate später überraschend durch Selbstverrat. Die 21jährige Susan Atkins, die sich wegen Verdachts trivialer Delikte im Frauengefängnis von Los Angeles in Haft befand, plauderte Mitgefangenen gegenüber den genauen Hergang der Mordtaten aus, die beide von einer Gruppe, der sie angehörte, ausgeführt worden wären. Von der Bedeutung erfüllt, die ihr durch aktive Beteiligung an weltberühmt gewordenen Gewalttaten zufiel, konnte sie es nicht länger ertragen, anonym und unerkannt mit gewöhnlichen Verbrechern in einer Zelle zu sitzen. Ohne Anzeichen von Reue wiederholte sie ihre Aussagen vor Staatsanwalt und Grand Jury. Sie bezeichnete sich dabei als unschuldig, da sie die Taten auf Befehl, unter dem zwanghaften Einfluß des Anführers der Gruppe, Charles Manson, begangen habe.

Atkins widerrief allerdings ihr Geständnis unter dem Druck Mansons, dem ein paar Wochen lang gestattet worden war, als Anwalt in eigener Sache seine Mittäter zu besuchen. Da aber Belastungszeugen auswechselbar sind, wurde die Kronzeuginnenrolle einfach umbesetzt. Nun „singt“ eine andere Hauptbeteiligte am Mord, Linda Kasabian, und schildert der Staatsanwaltschaft Einzelheiten der Verbrechen. Sie wurde dafür vom Ankläger als einzige in der Gruppe als „Mensch“ behandelt, während Susan Atkins wieder zur „Bestie in Menschengestalt“ absank.

Manson hatte niemals viel zu verlieren. Daß ihm die Todesstrafe drohte, schreckte ihn nicht. „Ich bin schon eine ganze Weile

tot", äußerte er vor Gericht, allerdings nicht im Beisein der Jury. Durch das Leben in der Zelle, in der er den Großteil seiner Jahre verbracht hatte, sei er ohnehin nicht viel mehr als ein lebender Leichnam. Er wisse auch nicht genau, ob er nicht tatsächlich Jesus Christus sei. Er hätte sich noch nicht entschieden, was oder wer er eigentlich sei, er wisse aber genau, was man in ihm sähe: nämlich ein sadistisches Ungeheuer. Im Zuchthaus hatte er die pragmatische Kaltschnäuzigkeit der erfahrenen Gefängnisratte erworben. Seine Erfahrungen als Profi des Anti-Establishments wirken magnetisch auf die lebensuntüchtigen, empfindsamen Amateure des Protestes, die Blumenkinder, die er in der San Francisco Haight Ashbury-Kolonie aufsucht, um auf ihre Kosten zu leben. In einem alten Schulautobus, den er sich gegen ein gestohlenen, gebrauchtes Klavier eingetauscht und von seinen Mädchen mit psychedelischen Farbmustern hatte bemalen lassen, zog er, von Liebe singend, Liebe predigend, Liebe praktizierend, mit seinem Klan durch Kalifornien.

Manson unterrichtete sie im Betteln, im Einschleichen in fremde Häuser, im ostentativen Tragen und schnellen Gebrauch von Messern. Es entstand ein Gewohnheitsritual und eine Art Religion, die sich aus unverdauten Gedankensplittern aus



dem Bereich östlicher Philosophen, alchimistischen Zaubersprüchen, infantilem Satanskult und mystischen sexuellen Phantastereien zusammensetzte. Jeder schlief mit jedem, vorzugsweise mit von außen kommenden Anwärtern auf Mitgliedschaft in der Gruppe.

Der Gründer, Manager und Guru, der Patscha und Lehrmeister der „Familie“ war auch deren Chefzuhälter und veranlaßte seine „Töchter“, wie er sie nannte, zur Prostitution. Manson war durchaus friedlich; er hielt seine Gruppe nicht durch Zwang und Gewalt, sondern durch das Geschenk eines höheren Lebenszieles zusammen, das bedingungslose Bereitschaft, zu töten und getötet zu werden, mit einschloß. Er predigte den Weltuntergang und verkündete, wie man ihn durch Verbreitung der Wahrheit, die nur seine Gruppe besitze, verhindern könne.

Wo Tausende auf das Wunder warten

Juli 1989, Heiligengeistfeld, Hamburg St. Pauli. Auf dem riesigen Platz neben der Reeperbahn wird normalerweise der „Dom“ mit Achterbahn und Currywurst gefeiert. Doch heute soll der Platz seinem Namen wirklich Ehre machen: Reinhard Bonnke, der „Wunderheiler“ (Morgenpost), ist da. Auf seiner „Großevangelisation“ erwartet er 30 000 Besucher und eine „Ausgießung des Heiligen Geistes“, wie sie die Hansestadt noch nie erlebt hat.

An die 5000 Menschen sind gekommen und haben sich auf die Holzbänke gesetzt. Vorn eine gewaltige Bühne mit Lautsprechertürmen wie beim Rockkonzert. Aber die Combo um die Orgelspielerin mit dem großen Strohhut spielt sanft und leise. Keine Kirchenmusik, sondern eine Mischung aus Blues, Pop und Schnulze. „Erhebe dich und werde Licht...“ – fast alle Menschen singen, wippen mit den Füßen, wiegen den Oberkörper im Takt, heben die Hände hoch gen Himmel. Auffallend korrekt frisierte Herren in Anzug und Krawatte kommen auf die Bühne, einer geht ans Mikro: „Halleluja, Preis dem Herrn! Wir wissen, daß der Herr jeden Tag frisches Öl für uns bereitet. Und wie ein Auto ab und zu frisches Öl braucht, so brauchen auch wir immer wieder frisches Öl, Amen!“ Weder dieses unsäglich Gleichnis noch der ungeniert weltlich formulierte Spendenaufruf können es verhindern: überall in der Menge „Halleluja!“, „Preis dem Herrn!“, „Amen!“, erleuchtete Gesichter, erhobene Arme, geschlossene Augen, weiße Leinensäckchen werden durch die Reihen gereicht und füllen sich schnell mit Geldscheinen. Die Combo legt wieder los, jetzt flott: „Er hat mich froh gemacht, ich will mich freu'n, er hat mich

froh gemacht“, und alle freuen sich wie auf Kommando.

Ich reibe mir die Augen. Warum lassen sich so viele Menschen mit so einfachen Mitteln so stark beeinflussen? Hier hergekommen sind Christen, Leute, die an Jesus und an die Bibel glauben. Keine ausgeflippten Jünger obskurer Sekten oder spiritistischer Zirkel, keine weltentrückten afrikanischen Geisterbeschwörer. Und doch schwingt von all dem etwas mit.

Wer ist dieser Reinhard Bonnke? Er ist Vorsitzender des Vereins CfäN, Christus für alle Nationen. Nach eigenen Angaben ein „Glaubensunternehmen“, getragen durch freiwillige und steuerlich absetzbare Spenden. Zentrale in Frankfurt. Ein selbsternannter Missionar, aufgewachsen in Glückstadt an der Elbe, seit zwei Jahrzehnten vor allem in Afrika Verkünder des Heiligen Geistes.

Bonnke in Aktion. Im eleganten Zweireiher tritt er nach vorn an den Bühnenrand und ergreift das rote Mikrofon. Begrüßt das Publikum mit launigen Worten, wie sie auch Thomas Gottschalk bei „Wetten, daß?“ in irgendeiner Stadt sagen würde.

Dann legt er los. Wettet gegen Unglauben, Drogensucht, Prostitution und „Irrglauben“, wie den Islam. Worte wie Donnerhall aus der überdimensionalen Verstärkeranlage. Jeder einzelne Satz mit Gesten unterstrichen, als wäre er der letztendlich gültige. Blicke zum Himmel, als säße dort oben der liebe Gott als Souffleur. Ein Redner, wie es ihn nicht im Schauspielgeschäft gibt und nicht in der Politik in diesem unserm Lande. Nirgendwo sonst spricht ein

Mensch mit solcher Intensität, die direkt in den Bauch geht und selbst dem abgebrühten Skeptiker Gänsehaut macht.

Inhaltlich ist die Predigt dünn. Ein einziges Bibelzitat, dünne Anekdoten als Gleichnis-Ersatz. Dafür allein in einer guten halben Stunde Redezeit: 51mal „Halleluja“, 69mal „wenden, umkehren“, 45mal „Licht“, 37mal „Dunkel, Finsternis“, 28mal „Satan“, 28mal „Jesus macht frei“ und 18mal „Jesus lebt“. Weisheiten, die den versammelten Gläubigen längst geläufig sind. Und trotzdem hängen alle an seinen Lippen, als ob der leibhaftig Auferstandene zu ihnen spräche.

Einige weinen, andere brabbeln aufgeregt Unverständliches vor sich hin. „Wenn der heilige Geist unter uns ist, sprechen wir in fremder Zunge“, erklärt mir eine hübsche Frau Anfang 20. Nun stimmen auch der Prediger und die anderen auf der Bühne in den Brabbel-Singsang ein, der dramaturgische Höhepunkt der Veranstaltungen kündigt sich an. „Wer jetzt sein Leben Jesus übergeben möchte, hebe die Hand“, beschwört Bonnke seine Zuhörer. Ungefähr 15 heben den Arm. Sie sollen nach vorn, direkt vor die Bühne. Die Combo spielt „Ich komme, wie-ie ich bin“ und die frisch Bekehrten versammeln sich zu Bonnkes Füßen. Menschen mit „Seelsorger“-Schildchen an der Brust legen den Geretteten ihre Hände auf Kopf und Schulter und führen sie langsam aus dem Scheinwerferlicht neben die Bühne, wo sie auf Karteikarten die Adressen notieren.

Oben startet Bonnke seine absolute Spitzennummer: „Wer glaubt, daß Jesus ihn hier und jetzt von einer Krankheit befreit hat? Kommen Sie zu mir! Bezeugen Sie das Wunder, das der Herr getan hat.“ Mindestens zwei Dutzend gehen los. Doch von den vielen Behinderten in Rollstühlen und mit Krücken, die von der letzten Hoff-

nung hier hergetrieben wurden, bewegt sich keiner vom Fleck. An der Treppe zur Bühne werden die Expresß-Geheiligten von Bonnke-Mitarbeitern befragt. Fünf oder sechs dürfen hinauf. Die erste am Mikrofön ist eine füllige junge Frau mit extrem dicken Brillengläsern. Sie kommt aus Barmbeck und wurde soeben schlagartig von ihren Hüftschmerzen befreit. Zum Beweis hüpfte sie unter allseitigem „Halleluja, oh Halleluja!“ herum und macht Kniebeugen. Ein älterer Herr stottert vor Glück, sein Hüftleiden sei verschwunden. Ein ungefährr Sechzigjähriger hat die Herzschmerzen verloren, die zehn Wochen psychosomatische Klinik nicht lindern konnten. Er glaubt, daß jetzt auch seine Frau wieder zu ihm zurückkehren wird. Hildegard aus Harburg, eine Endfünfzigerin im Blumenkleid, kann ihre Arme wieder hochheben und tritt auf der Stelle den Beweis an.

Vier Wunder, die jeder sehen konnte. Und sei es nur, weil Menschen die Chance ergriffen, einmal aus dem Schatten ihres Daseins ins Scheinwerferlicht einer großen Showbühne zu treten. Doch Bonnke läßt auch die im Dunkeln nicht im Stich: „Einige werden sofort geheilt, einige merken erst zu Hause, daß sie gesund sind. Geben Sie nicht auf, preisen Sie weiter den Herrn!“ Die Gutgläubigen werden es tun. Ich sehe nirgends in der Menge ein zweifelndes Gesicht.

Porträt der Woche

Bhagwan Shree Rajneesh



Der Aussteiger

Der Mann ist ein Clown. Und wenn er es nicht als Erleuchteter („Bhagwan“) zu etwas gebracht hätte, dann als Nachfolger der Marx Brothers oder des Karl Valentin. In wenig mehr als zehn Jahren hat der indische Guru und Bhagwan Shree Rajneesh seine nach Hunderttausenden zählende Gefolgschaft gelehrt, daß in der spirituellen Welt kein Ding unmöglich ist: Zuerst, in Poona, predigte er freie Sexualität, dann, seit 1981 in Oregon, Enthaltsamkeit. Erst begründete der heute 53jährige eine Art diesseitige Religion, den „Rajneeshismus“. Dann gab es ein kleines Schisma, als ihn seine Vertraute und Geliebte verließ, und nun soll der ganze religiöse Kram hauptsächlich deren Erfindung gewesen sein. Erst ließ er seine Jünger in Rot und Orange und mit der „Mala“ wandeln – einer Kette mit dem Bildnis des Bhagwans –, nun besagen die neuesten Nachrichten, daß man als Gläubiger diese Garderobe auch genauso im Schrank lassen kann.

Hin und her und demnächst vielleicht wieder zurück: Die Lehre des Bhagwans, eine Parodie auf Religion, die im Zeitraffer abgespult wird, ist eine kabarettistische Leistung von globalem Rang, wie sie sich ein atheistischer Spötter nicht besser hätte ausdenken können. Nun werden gar die Bibeln des „Rajneeshismus“ verbrannt, und Bhag-

wan ist der erste heilige Mann in der Geschichte, der seiner Gefolgschaft eine lange Nase macht und ihr „April, April“ zuruft. Aber vielleicht ist auch das ein inszeniertes Schelmenstück.

In Deutschland war und ist die Lehre Bhagwans erfolgreicher als anderswo, vielleicht, weil unsereinem von Kindheit an gelehrt wird, älteren Männern mit weißem Rauschbart und verschmitzten Kulleraugen zu vertrauen. Für deutsche Intellektuelle war Bhagwan ein Nikolaus der Transzendenz. In seinem Sack hat er tausend schöne Sätze, von denen jeder dem jeweils folgenden widerspricht. Gewitzt nimmt er die Argumente seiner Gegner und dreht sie um: „Jesus, Mohammed, Buddha haben doch nur die Verführbarkeit der Leute ausgenutzt.“ Jesus, „ein psychiatrischer Fall, weil er annahm, daß er Sohn Gottes sei“; Glaube, „basiert auf Ignoranz“; Hitler, „war wie ein Heiliger“.

Wer diese Zitate zu analysieren versucht, sollte wissen, daß Bhagwan das Ende des vernünftigen Diskurses predigt – ein dadaistischer Gott, bei dem Nonsens das erste Gebot ist, der die Auflösung des Ich, der Vernunft, des Unterschieds zwischen gestern, heute und morgen fordert, und dies alles natürlich nur, sofern es ihm persönlich nützlich ist. Außenstehende können diesem Till Eulenspiegel des Glaubensmarktes ihren Respekt bezeigen, die Ge-lackmeierten sind wie so oft die Gläubigen. Den Traum vom Ende ihrer individuellen Bedrängnisse und aller globalen Probleme mit Hilfe einer einzigen Universalärzney – die manche von ihnen vorher im Marxismus gefunden zu haben glaubten –, diesen Traum bezahlen sie teuer, im tatsächlichen wie im über-tragenen Sinn.

Aber wie die Geschichte des Bhagwans auch weitergehen mag, die Gläubigen haben bereits eine Antwort darauf – jene Antwort, die Gläubige immer zu geben pflegen: „Alles, was geschieht, wird sehr gut sein.“ Hoffen wir, daß ihr Führer Bhagwan bis zuletzt Komiker bleibt und daß die Sache kein schlimmes Ende nimmt, hoffen wir, daß es keine Selbst-morde geben wird, sondern daß die San-nyasins sich bei einem guten Essen in einem ihrer – ausgezeichneten – Restaurants trösten. Und vielleicht verspürt der eine oder andere Jünger bei dieser Gelegenheit plötzlich wieder ein ungewohntes Jucken, ein Zucken und Rumoren zwischen den Ohren – dort, wo das Hirn sitzt.

Harald Martenstein

Petra Mikutta

Kreative Trance, Decke mitbringen, 20 Mark.

„Wir machen diesmal das Om, mach' einfach mit“, sagt der Trance-Leiter sanft, „beim ersten Mal dauert es wahrscheinlich länger, bis du's spürst.“ Doch vorher ist gegenseitiges Massieren dran. „Vor allem der Haaransatz ist ganz, ganz wichtig, ehrlich.“

Dann: Kreis bilden, Hände fassen, Energie fließen lassen, Augen zu, weißes, heilendes, kosmisches Licht, ausatmen. „Vor allem das Ausatmen ist ganz, ganz wichtig, ehrlich.“ Hände lösen: „Und jetzt machen wir das Om.“ Er meint damit eine Schaukelbewegung des Oberkörpers nach rechts und links unten, während man, jeweils unten auf Om ausatmet und oben kurz luftholt. 15 Minuten lang. Ein wenig schwindlig macht das schon. Die Nachbarin links bricht in Tränen aus: Das ist kreativ. „Laß es raus!“, ruft der Trance-Leiter. Sie nickt und schluckt.

„Walpurgisnacht“, 1977

Neue Bewegung, neue Silbe. Statt Om, ein Wort, das an lalüla erinnert. Om und lalüla sind Mantras, heilige Wörter. Und weil es unterschiedliche Wörter sind, machen sie unterschiedlich kreativ in der Trance. Diesmal trifft es nicht die Tränendrüse, sondern den Verdauungstrakt: Eine Frau furzt den Räucherstäbchendunst in Grund und Boden. „Was habt ihr erlebt?“ fragt der sanfte Tranceleiter anschließend. „War's schön?“ Ja, doch. Eine Frau erzählt, sie habe rechts (bei lalü) einen Elefanten gesehen und links (bei lala) eine Oase. „Du“, sagt der Leiter, „das sind beides weibliche Symbole.“ – „Ja, Du“, antwortete die Frau, „das ist mir auch aufgefallen.“ Die Runde lächelt verschwörerisch.

„Wir kennen uns alle“, erklärt er, weil ich nicht lächle. „Wir waren beim letzten Vollmond zusammen in der Schwitzhütte.“ Eine Art selbstgebastelte Sauna aus Zweigen und Decken. „Das reinigt, ehrlich.“



Patrick Süskind

Das Volk jenseits der Barrikade

Auszüge aus *Das Parfüm*

Ein jeder ließ dem Drang seines Herzens freien Lauf. Da waren Damen, die sich beim Anblick Grenouilles die Fäuste in den Schoß stemmten und seufzten vor Wonne; und andere, die vor sehnstüchtigem Verlangen nach dem herrlichen Jüngling – denn so erschien er ihnen – sang- und klanglos in Ohnmacht versanken. Da waren Herren, die in einem fort von ihren Sitzen aufspritzten und sich wieder niederließen und wieder aufsprangen, mächtig schnaufend und die Fäuste um die Degengriffe ballend, als wollten sie ziehen, und, indem sie schon zogen, den Stahl wieder zurückstießen, daß es in den Scheiden nur so klapperte und knackte; und andere, die die Augen stumm zum Himmel richteten und ihre Hände zum Gebet verkrampften; [...]

Das Volk jenseits der Barrikade gab sich unterdessen immer schamloser dem unheimlichen Gefühlsrausch hin, den Grenouilles Erscheinen ausgelöst hatte. Wer zu Beginn bei seinem Anblick nur Mitgefühl und Rührung verspürt hatte, der war nun von nackter Begehrlichkeit erfüllt, wer zunächst bewundert und begehrt hatte, den trieb es zur Ekstase.

Alle hielten den Mann im blauen Rock für das schönste, attraktivste und vollkommenste Wesen, das sie sich denken konnten: Den Nonnen erschien er als der Heiland in Person, den Satansgläubigen als strahlender Herr der Finsternis, den Aufgeklärten als das Höchste Wesen, den jungen Mädchen als ein Märchenprinzip, den Männern als ein ideales Abbild ihrer selbst.

Und alle fühlten sie sich von ihm an ihrer empfindlichsten Stelle erkannt und gepackt, er hatte sie im erotischen Zentrum getroffen. Es war, als besitze der Mann zehntausend unsichtbare Hände und als habe er jedem der zehntausend Menschen, die ihn umgaben, die Hand aufs Geschlecht gelegt und liebevoll es auf just jene Weise, die jeder einzelne, ob Mann oder Frau, in seinen geheimsten Phantasien am stärksten begehrt.

Die Folge war, daß die geplante Hinrichtung eines der verabscheuungswürdigsten Verbrechers seiner Zeit zum größten Bacchanal ausartete, das die Welt seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert gesehen hatte: Sittsame Frauen rissen sich die Blusen auf, entblößten unter hysterischen Schreien ihre Brüste, warfen sich mit hochgezogenen Röcken auf die Erde. Männer stolperten mit irren Blicken durch das Feld von geilem ausgespreiztem Fleisch, zerrten mit zitternden Fingern ihre wie von unsichtbaren Frösten steifgefrorenen Glieder aus der Hose, fielen ächzend irgendwohin, kopulierten in unmöglichster Stellung und Paarung, Greis mit Jungfrau, Tagelöhner mit Advokatengattin, Lehrbub mit Nonne, Jesuit mit Freimaurerin, alles durcheinander, wie's gerade kam. Die Luft war schwer vom süßen Schweißgeruch der Lust und laut vom Geschrei, Gegrünze und Gestöhn der zehntausend Menschentiere. Es war infernalisch.

[...] Er, Jean-Baptiste Grenouille, geboren ohne Geruch am stinkendsten Ort der Welt, stammend aus Abfall, Kot und Verwesung,

aufgewachsen ohne Liebe, lebend ohne warme menschliche Seele einzig aus Widerborstigkeit und der Kraft des Ekels, klein, gebuckelt, hinkend, häßlich, gemieden, ein Scheusal innen wie außen – er hatte es erreicht, sich vor der Welt beliebt zu machen. Was heißt beliebt! Geliebt! Verehrt! Vergöttert! Er hatte die prometheische Tat vollbracht. Den göttlichen Funken, den andre Menschen mir nichts, dir nichts in die Wiege gelegt bekommen und der ihm als einziger: vorenthalten worden war, hatte er sich durch unendliches Raffinement ertrotzt. Mehr noch! Er hatte ihn sich recht eigentlich selbst in seinem Innern geschlagen. Er war noch größer als Prometheus. Er hatte sich eine Aura erschaffen, strahlender und wirkungsvoller, als sie je ein Mensch vor ihm besaß. Und er verdankte sie niemandem – keinem Vater, keiner Mutter und am allerwenigsten einem gnädigen Gott – als einzig *sich selbst*. Er war in der Tat sein eigener Gott, und ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkende Gott, der in den Kirchen hauste. Vor ihm lag ein leibhafter Bischof auf den Knien und winselte vor Vergnügen. Die Reichen und Mächtigen, die stolzen Herren und Damen erstarben in Bewunderung, indes das Volk im weiten Rund, darunter Väter, Mütter, Brüder, Schwestern seiner Opfer, ihm zu Ehren und in seinem Namen Orgien feierten. Ein Wink von ihm, und alle würden ihrem Gott abschwören und ihn, den Großen Grenouille anbeten.

*

Nach Mitternacht erst – die Totengräber waren schon gegangen – belebte sich der Ort mit allem möglichen Gesindel, Dieben, Mördern, Messerstechern, Huren, Deserteuren, jugendlichen Desperados. Ein kleines Lagerfeuer wurde angezündet, zum Kochen und damit sich der Gestank verzehre.

Als Grenouille aus den Arkaden kam und sich unter diese Menschen mischte, nahmen sie ihn zunächst gar nicht wahr. Er konnte unbehelligt an ihr Feuer treten, als sei er einer von ihnen. Das bestärkte sie später in der Meinung, es müsse sich bei ihm um einen Geist oder einen Engel oder sonst etwas Übernatürliches gehandelt haben. Denn üblicherweise reagierten sie höchst empfindlich auf die Nähe eines Fremden.

Der kleine Mann in seinem blauen Rock aber sei plötzlich einfach dagewesen, wie aus dem Boden herausgewachsen, mit einem kleinen Fläschchen in der Hand, das er entstöpselte. Dies war das erste, woran sich alle erinnern konnten: daß da einer stand und ein Fläschchen entstöpselte. Und dann habe er sich mit dem Inhalt dieses Fläschchens über und über besprenkelt und sei mit einem Mal von Schönheit übergossen gewesen wie von strahlendem Feuer.

Für einen Moment wichen sie zurück aus Ehrfurcht und bassem Erstaunen. Aber im selben Moment spürten sie schon, daß das Zurückweichen mehr wie ein Anlaufen war, daß ihre Ehrfurcht in Begehren umschlug, ihr Erstaunen in Begeisterung. Sie fühlten sich zu diesem Engelsen hingezogen. Ein rabiater Sog ging von ihm aus, eine reißende Ebbe, gegen die kein Mensch sich stemmen konnte, um so weniger, als sich kein Mensch gegen sie hätte stemmen wollen, denn es war der Wille selbst, den diese Ebbe unterspülte und in ihre Richtung trieb: hin zu ihm.

Sie hatten einen Kreis um ihn gebildet, zwanzig, dreißig Personen und zogen diesen Kreis nun enger und enger. Bald faßte der Kreis sie nicht mehr alle, sie begannen zu drücken, und zu drängeln, jeder wollte dem Zentrum am nächsten sein.

Und dann brach mit einem Schlag die letzte Hemmung in ihnen, der Kreis in sich zusammen. Sie stürzten sich auf den Engel, fielen über ihn her, rissen ihn zu Boden. Jeder wollte ihn berühren, jeder wollte einen Teil von ihm haben, ein Federchen, ein Flügelchen, einen Funken seines wunderbaren Feuers. Sie rissen ihm die Kleider, die Haare, die Haut vom Leibe, sie zerrupften ihn, sie schlugen ihre Krallen und Zähne in sein Fleisch, wie die Hyänen fielen sie über ihn her.

Aber so ein Menschenkörper ist ja zäh und läßt sich nicht so einfach auseinanderreißen, selbst Pferde haben da die größte Mühe. Und so blitzten bald die Dolche auf und stießen zu und schlitzten auf, und Äxte und Schlagmesser sausten auf die Gelenke herab, zerhieben krachend die Knochen. In kürzester Zeit war der Engel in dreißig Teile zerlegt, und ein jedes Mitglied der Rotte grapschte sich ein Stück, zog sich, von wollüstiger Gier getrieben, zurück und fraß es auf. Eine halbe Stunde später war Jean-Baptiste Grenouille in jeder Faser vom Erdboden verschwunden.

Als sich die Kannibalen nach gehabter Mahlzeit wieder am Feuer zusammenfanden, sprach keiner ein Wort. Der eine oder andere stieß ein wenig auf, spie ein Knöchelchen aus, schnalzte leise mit der Zunge, stupste mit dem Fuß einen übriggebliebenen Fetzen des blauen Rockes in die Flammen: Sie waren alle ein bißchen verlegen und trauten sich nicht, einander anzusehen. Einen Mord oder ein anderes niederträchtiges Verbrechen hatte jeder von ihnen, ob Mann oder Frau, schon einmal begangen. Aber einen Menschen aufgefressen? Zu so etwas Entsetzlichem, dachten sie, seien sie nie und nimmer imstande. Und sie wunderten sich, wie leicht es ihnen doch gefallen war und daß sie, bei aller Verlegenheit, nicht den gering-

sten Anflug von schlechtem Gewissen verspürten. Im Gegenteil! Es war ihnen, wenngleich im Magen etwas schwer, im Herzen durchaus leicht zumute. In ihren finsternen Seelen schwankte es mit einem Mal so angenehm heiter. Und auf ihren Gesichtern lag ein mädchenhafter, zarter Glanz von Glück. Daher vielleicht die Scheu, den Blick zu heben und sich gegenseitig in die Augen zu sehen.

Als sie es dann wagten, verstohlen erst und dann ganz offen, da mußten sie lächeln. Sie waren außerordentlich stolz. Sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan.



Inhalt

Mircea Eliade	
Definition des Mythos	
Handlung	
Christian Friedrich Daniel Schubart	
Jupiter und Semele	
Sarah B. Pomeroy	
Frauenleben im klassischen Altertum	
Hymnus auf Dionysos	
Jan Kott	
Dionysos-Mythos	
Jean-Pierre Vernant	
Dionysos-Kult	
Siegfried Melchinger	
Euripides – <i>Die Bakchen</i>	
Anakreon	
Gebet an Dionysos	
Jan Kott	
Gott-Essen oder <i>Die Bakchen</i>	
Carl Dahlhaus	
Euripides,	
das absurde Theater und die Oper.	
Gottfried Benn	
Verlorenes Ich	
Hans Werner Henze/Klaus Schultz	
Interessant und aufregend und	
ungeheuer modern und uns angehend...	
Wolfram Schwinger	
Wahrheitsliebe heißt:	
Mangel an Beschönigung	
Götz Friedrich	
Durchblicke · Grenzüberschreitungen	
Wilhelm E. Mühlmann	
Die Metamorphose der Frau	
Charles Baudelaire	
Frauen der Verdammnis	
Friedrich Hacker	
Die „Mörderfamilie“ – Manson	
Dieter Klein	
Wo Tausende auf das Wunder warten	
Harald Martenstein	
Porträt der Woche · Bhagwan Shree Rajneesh	
Petra Mikutta	
Kreative Trance, Decke mitbringen, 20 Mark.	
Patrick Süskind	
Das Volk jenseits der Barrikade	
Auszüge aus <i>Das Parfum</i>	
Premiere am 15. Dezember 1989	
Herausgeber: Generalintendanz der Staatstheater Stuttgart	
Redaktion und grafische Gestaltung: Meinolf Jansing	
Gesamtherstellung: Druckhaus Münster	

Texte

1	Mircea Eliade, Mythos und Wirklichkeit, Frankfurt 1988, S. 15 f. – Christian Friedrich Daniel Schubart, Sämtliche Gedichte von ihm selbst herausgegeben, Zweiter Band, Stuttgart 1786, S. 115 ff. – Sarah B. Pomeroy, Frauenleben im klassischen Altertum, Stuttgart 1985, S. 14 ff. – Anthologia Graeca, IX, Buch IX–XI, München 1958, S. 321 f. – Jan Kott, Gott-Essen, Interpretationen griechischer Tragödien, München 1975, S. 198 ff. (Auszüge) – Jean-Pierre Vernant, Mythe et pensée chez les Grecs, Paris 1971, Deutsche Erstveröffentlichung in: Schaubühne am Halleschen Ufer, Antikenprojekt – Zweiter Abend, Euripides – <i>Die Bakchen</i> , 1974, S. 7 f. – Siegfried Melchinger, Euripides, Velber bei Hannover 1967, S. 122–131 – Carl Dahlhaus, Vom Musikdrama zur Literaturoper, München 1989, S. 232–234 und S. 261–266 – Gottfried Benn, Ges. Werke in zwei Bänden, hg. von Dieter Wellershoff, Bd. I, S. 215 f., Wiesbaden 1968 – Hans Werner Henze/Klaus Schultz <i>Die Bassariden</i> , Programmheft der Frankfurter Oper, 1975, Originaltitel: Aktualität und Form der „Bassariden“ – Wolfram Schwinger, Beiträge zum Musiktheater VI, Deutsche Oper Berlin, Spielzeit 1986/87. (hier: leicht veränderte Fassung.) – Götz Friedrich, Durchblicke · Grenzüberschreitungen, Originalbeitrag – Wilhelm E. Mühlmann, Die Metamorphose der Frau, Weiblicher Schamanismus und Dichtung, Berlin 1981, S. 13 f. und 169 f. – Friedrich Hacker, Aggression, Die Brutalisierung der modernen Welt, München 1971, S. 47–53 (gekürzt) – Dieter Klein und Petra Mikutta in: Brigitte, Dossier: Der neue Kult ums Übersinnliche, 21/89, Hamburg 1989 – Patrick Süskind, <i>Das Parfum</i> , Zürich 1985, S. 301–305 und S. 318–320, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Diogenes Verlages Zürich – Der Abdruck des Textbuches erfolgt mit Genehmigung des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz, in der Bearbeitung der Berliner Festspiele 1986 (Redaktion Bernd Krüger).
2	
6	
11	
13	
14	
14	
17	
24	
26	
28	
33	
35	
39	
45	
48	
53	
54	
57	
60	
61	

Abbildungen

Titelbild: 11. November 1989, Berliner Mauer – Nähe Potsdamer Platz, Foto Jörg Behrens – Umschlaginnenseiten, Theater Design, George C. Izenour, New York 1977 – S. 4 u. 12, Friedrich Wilhelm Hamdorf, Dionysos – Bacchus, München 1986 – S. 9, Le Musée Gustave Moreau, Pierre-Louis Mathieu, Paris 1986 (Ausschnitt) – S. 16, Siegfried Melchinger, Euripides, Velber bei Hannover 1967 – S. 20, E. Homann-Wedeking, Kunst der Welt, Das archaische Griechenland, Baden-Baden 1966 – S. 25, Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg, Bd. I, Recklinghausen 1964 – S. 30, Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hg. von Carl Dahlhaus, Bd. III, München 1989 – S. 34, Bleistiftzeichnung von Renzo Vespi gnani, in: Der Komponist Hans Werner Henze, Alte Oper Frankfurt und B. Schott's Söhne, Mainz 1986 – S. 38, *Die Bassariden*, Programmheft der Frankfurter Oper, Spielzeit 1974/75 – S. 47, Skizzen zum Bühnenbild von Günther Uecker – S. 49, Kostas Papaioannou, Griechische Kunst, Freiburg 1977 – S. 50, Kurt Seligmann, Das Weltreich der Magie, Stuttgart 1958 – S. 52, Eric Maple, Hexensabbat, Eltville 1978 – S. 56, Angus Hall, Kultismus – Geheimnisvolle Sitten und Gebräuche, Frankfurt/M. 1979 – S. 60, Peter Haining, Hexen – Wahn und Wirklichkeit in Mittelalter und Gegenwart, Oldenburg 1977 – S. 63, Christian Spiel, Menschen essen Menschen, München 1972.



THE BASSARIDS · DIE BASSARIDEN

THE BASSARIDS

FIRST MOVEMENT

Thebes: The Courtyard of the Royal Palace. Stage left, the tomb of Semele, the ruins of her house in which a simple altar, a flame burning on it, has been set. It is midday: brilliant hard light. Citizens of Thebes are gathered in tribute to their new King.

Citizens Pentheus is now our lord.
Cadmus, son of Agenor,
Who followed the moon-cow
Eastward from Delphi,
Founded our city,
Has given the throne
To his daughter's son.
Long life to our young Duke.
Under his rule
May Thebes prosper.

Pentheus is now our lord.
Cadmus, son of Argiope,
Who slew the Serpent,
Bid the Sown Ones
Build our citadel,
Has handed the sceptre
To a Sown Man's son.
Long life to our young Duke.
Under his sway
May Thebes prosper.

Pentheus is now our lord.
Son of Agave and Echion,
May he walk in the ways
Of wisdom and right
Like his forefathers,
Ever find favor
With the High Gods.
Long life to our young Duke.
Under his hand
May Thebes increase.

*Voice
off stage* Ayayalya!
The God Dionysus
Has entered Bocotia!

Citizens Ayayalya!
Long have we waited,
Long watched:
Ayayalya!
Dance, O Boeotia,
Clap hands, O Thebes,
Run, run, run to welcome
The God Dionysus
In the glens of Cytheron!

The stage is empty for a moment, but even before one can be aware of this, Cadmus, Beroe, Agave and Tiresias appear.

*Citizens
off stage* Ayayalya!

Tiresias I too would join the dance.
I too would wear a fawn-skin.
Who will guide me to Cytheron?
Dionysus, give me strength!

DIE BASSARIDEN

ERSTER SATZ

Theben: Der Hof des königlichen Palastes. Links das Grab der Semele, die Trümmer ihres Hauses, in denen ein schlichter Altar mit ewiger Flamme errichtet worden ist. Es ist Mittag: helles, hartes Licht. Bürger von Theben haben sich versammelt zu Ehren ihres neuen Königs.

Bürger Pentheus ist unser Herr.
Kadmos, Sohn des Agenor,
der folgte der Mondkuh
ostwärts von Delphi,
Gründer von Theben,
trat ab seinen Thron
seiner Tochter Sohn.
Lang leb unser König.
An seiner Macht
soll Theben erstarken.

Pentheus ist unser Herr.
Kadmos, Sohn der Argiope,
erschlug den Drachen,
hieß die Drachensaat
bauen unsre Festung;
er reicht nun das Szepter
der Drachensaat Sohn.
Lang leb unser König.
In seiner Hand
soll Theben wachsen.

Pentheus ist nun unser Herr.
Sohn von Agaue und Echion,
mög' er wandeln die Pfade
der Weisheit und des Rechtes,
wie die Vorväter
finden Gefallen
bei den hohen Göttern.
Lang leb unser König.
In seiner Hut
soll Theben gedeih'n.

*Stimme
hinter
der Bühne* Ayayalya!
Der Gott Dionysos
zieht ein in Böotien!

Bürger Ayayalya!
Lang war das Warten,
lang die Wacht:
Ayayalya!
Tanze Böotien,
und sing, o Theben,
eil, eil, eil zu grüßen
den Gott Dionysos
in den Tälern des Kytheron!

Die Bühne ist vorübergehend leer, aber ehe man dessen gewahr wird, erscheinen Kadmos, Beroe, Agaue und Teiresias.

*Bürger hinter
der Bühne* Ayayalya!

Teiresias Auch mich verlockt der Tanz,
Auch mir gefällt das Rehfell.
Wer nur führt mich zum Kytheron?
O Dionysos, gib mir Kraft!

Cadmus Wait. I need you. Tiresias. Return, friend.

Agave Father . . .

Cadmus Tiresias!

Tiresias The God is come!

Cadmus God?

Tiresias Come with me. You must. We'll dance there to honor
Young Dionysus.

Agave Dance?

Cadmus Dionysus?

Agave to Tiresias
You dance?

Cadmus to Tiresias
Dionysus . . .
You believe?

Agave Dionysus . . .

Cadmus Then my people
Followed him to Cytheron . . .

Tiresias Come and join them.

Cadmus I?

Beroe to herself
Dionysus . . .

Cadmus Wait. Are you certain of this God you follow?
Have you ever considered that he may be
Sent us to try our loyalty to Hera?

Tiresias Who? Dionysus?
He is the youngest of the Gods; soon Hera
Also will befriend his might.

Cadmus Hera . . .

Tiresias Dionysus is here to claim Thebes
His: O Father of Thebes, if you reject him,
Tremble for your children.

Cadmus You have known the anger of our Mother
Hera and have paid with your eye-sight . . .

Tiresias That our Father Zeus could dower me
with sight of the future . . .

Cadmus Will Dionysus
Guard you against her?

Tiresias Hera will permit . . .
He, Dionysus
Waits for me.

Kadmos Wart. Ich brauch dich, Teiresias. Kehr um, Freund.

Agaue Vater . . .

Kadmos Teiresias!

Teiresias Der Gott ist da!

Kadmos Gott?

Teiresias Komm mit mir! Du mußt. Wir tanzen zu Ehren des jungen Dionysos.

Agaue Tanzen?

Kadmos Dionysos?

Agaue zu Teiresias
Du tanzt?

Kadmos zu Teiresias
Dionysos . . .
Und du glaubst?

Agaue Dionysos . . .

Kadmos Wie, mein Volk
folgte ihm zum Kytheron . . . ?

Teiresias Komm auch du.

Kadmos Ich?

Beroe zu sich selbst
Dionysos . . .

Kadmos Wart. Weißt du sicher, es ist ein Gott, dem du folgst?
Hast du niemals bedacht, er könnte gesandt sein,
zu prüfen unsre Treue zu Hera?

Teiresias Wer? Dionysos?
Er ist der jüngste aller Götter; bald wird Hera
selbst fördern seine Macht.

Kadmos Hera . . .

Teiresias Dionysos ist da, er fordert Theben:
O Vater von Theben, wenn du ihn abweist,
zittre für deine Kinder.

Kadmos Du erfuhst den Zorn unsrer Mutter
Hera, und du büßt mit deiner Augen Licht . . .

Teiresias Auf daß Vater Zeus mich erhöhte
zum Seher der Zukunft . . .

Kadmos Und Dionysos
schützt dich vor Hera?

Teiresias Hera erlaubt mir . . .
Er, Dionysos,
wartet mein.

- Cadmus* Wait. Discover me their purpose: Theirs.
They war amongst themselves and faint ichor bleeds
from them, but blood falls on us! It stains my house!
- Tiresias* Dionysus kills and renews and can release you.
Where is Pentheus our King? Bring Pentheus
with you quickly . . .
- Cadmus* No one has seen him for a week.
That Name, Dionysus, angers him, I know.
And know nothing more.
- Agave* turning and pointing to Beroe
She sees him. Ask her.
- Beroe* He prays to the All-Father Zeus for guidance.
He goes hungry. The loud cries:
»Hail Dionysus!«,
He did not hear.
- Tiresias* You plead with him, Beroe.
Beg him to placate wild Dionysus:
You were Semele's nurse and you were his . . .
- Beroe* He sent me to . . .
- Tiresias* He must believe his a blest House
Bearing Semele, and to thank Semele,
Greet Dionysus
Born of her.
- Agave* My sister was no God's mother.
She was punished. Her blasphemy was punished.
- Tiresias* Yet Dionysus lives!
- Cadmus* Could I but know: Who is Dionysus?
- Agave* Nothing. A wine-skin
Emptied with its wine. Ask her. Was my sister
Loved by Zeus?
- Beroe* I know nothing . . .
She exits hurriedly.
- Agave* mimicking her
I know nothing . . .
That's Dionysus!
- Cadmus* Nothing can be certain, daughter. I beg you,
Think . . .
- Agave* I am certain.
- Cadmus* half to himself
Think . . .
- Tiresias* And I am certain
I must worship him. I come, Dionysus!
- Cadmus* Please! Tiresias! Come back! Advise me! Friend!
-
- Tiresias* descends out of sight. The Amphitheatre in the semi-darkness at the
back of the stage begins to fill with the Bassarids.

Kadmos Wart. Enthülle mir ihr Ziel: Ihres. Sie streiten miteinander und bleich fließt das Ichor dort. Doch Blut kommt über uns! Es schändet mein Haus!

Teiresias Dionysos
tötet und erneuert und entsühnt dich.
Wo ist Pentheus, der König?
Bring Pentheus her und eil dich . . .

Kadmos Tagelang hat niemand ihn gesehn.
Das Wort Dionysos verstört ihn, das weiß ich.
Und sonst weiß ich nichts.

Agaue wendet sich um und zeigt auf Beroe
Sie sieht ihn. Frag sie.

Beroe Er betet zum Allvater Zeus um ein Zeichen.
Er fastet. Den lauten Ruf
»Heil, Dionysos!«,
er hört ihn nicht.

Teiresias Sprich du mit ihm, Beroe.
Besänftigen soll er den wilden Dionysos:
Du warst Semeles Ammie, und warst die seine.

Beroe Er schickt mich zu . . .

Teiresias Sein Haus ist göttlich gesegnet:
es trug Semele und durch sie, Semele,
groß den Dionysos,
den sie gebar.

Agaue Meine Schwester war keines Gott's Mutter.
Sie ward gestraft, die Blasphemie fand Strafe.

Teiresias Doch Dionysos lebt!

Kadmos Wenn ich nur wüßte: wer ist Dionysos?

Agaue Gar nichts. Ein Weinschlauch
leer mit seinem Wein. Frag sie. Ward meine Schwester
geliebt von Zeus?

Beroe Ich weiß gar nichts . . .
sie geht eilig ab

Agaue äfft sie nach
Ich weiß gar nichts . . .
Das ist Dionysos!

Kadmos Nichts ist nunmehr sicher, Tochter. Ich bitt' dich,
denk . . .

Agaue Ich bin sicher.

Kadmos halb zu sich selbst
Denk . . .

Teiresias Und ich bin sicher:
Ich muß ihm dienen. Ich komme, Dionysos!

Kadmos Hör! Teiresias! Bleib hier! Berat mich! Freund!

Teiresias steigt hinab und verschwindet. Das Amphitheater im Halbdunkel der Hinterbühne füllt sich langsam mit den Bassariden.

Agave Let him go: the blindest of all women
Thrust upon by Eros, and limpest man. Go.
Blank Dionysus
Calls, the Dionysus of girls, the boy-god.
Hop to him, both your love-gods in a fever.
Go.

Cadmus Agave, I implore you: be silent.

Agave Why?

Cadmus Dionysus . . .

Bassarids Praise Dionysus!

All during the following scene the Bassarids' hymn continues as background, in marked contrast to the nervous banter and obsessive questioning fear being played stage front. The Captain of the Guard enters, followed, at a little distance, by Beroe.

Bassarids Long have we waited
For the sound of his footsteps;
Long have we watched
For a glimpse of his presence.
Ayayalya.

Tales have come to us
Of his marvellous deeds,
His victorious progress
Through far-off lands.
Ayayalya.

Sun-baked Persia submitted
When she heard his timbrels;
India dropped her spears
When she saw his thyrsus.
Ayayalya.

Glorious was his sojourn
In auriferous Phrygia;
Triumphant was his visit
To mountainous Thrace.
Ayayalya.

The Son of Zeus has returned
To the place of his begetting;
The Son of Semele has come back
To his mother's tomb.
Ayayalya.

Cadmus to himself
Think . . . Could a new young god be my grandson?
They are the ageless forebears of ageing
Man and were never children of man. No.
Never. And can they change, can the gods change?

Meanwhile, the Captain resumes walking towards the palace: Agave, coming forward a bit, detains him by slightly raising her hand.

Agave You're here, Captain? Strange.

Captain Your Highness?

Agave I'm surprised. You're young, Captain:
why, when half Thebes escaped
To Cytheron, that you did not go, is strange.

Captain I had not been told to go there.

Agaue Laß ihn gehn: der Blindeste der Weiber,
hart bedrängt von Eros, der schlaffste Mann. Geh.
Sein Dionysos ruft,
die leere Gottheit der Mädchen, der Knabengott.
Spring zu ihm, Doppellicbe wie im Fieber.
Geh.

Kadmos Agaue, ich beschwör dich: so schweige!

Agaue Warum?

Kadmos Dionysos . . .

Bassariden Preiset Dionysos!

In der ganzen folgenden Szene bildet der Gesang der Bassariden den Hintergrund. Er steht in deutlichem Kontrast zu den nervösen Neckereien und dem quälend angstvollen Ausfragen, das sich auf der Vorderbühne abspielt. Der Hauptmann der Wache tritt auf, in kurzer Entfernung folgt ihm Beroe.

Bassariden Lang war das Warten
auf den Klang seiner Schritte;
lang schau'n wir aus
nach dem Zeichen der Ankunft.
Ayayalya.

Kunde drang zu uns
von dem herrlichen Tun,
seinem siegreichen Fortgang
durch fernes Land.
Ayayalya.

Glühend beugte sich Persien
zu dem Klang der Schellen;
Indien senkt' den Speer
als es sah den Thyrsos.
Ayayalya.

Glorreich war seine Zeit
im goldreichen Phrygien;
Triumph ward ihm bereitet
auf Thraziens Höh'n.
Ayayalya.

Der Sohn des Zeus kehrt zurück
an den Ort seiner Zeugung;
der Sohn der Semele kehret heim
zu der Mutter Grab.
Ayayalya.

Kadmos vor sich hin
Denk' . . . Wenn ein neuer junger Gott mein
Enkel wär? Götter sind zeitlose Ahnen der alternden
Menschen, doch niemals Kinder von Menschen.
Nein. Niemals. Wandeln sich Götter, sogar Götter?

Währenddessen setzt der Hauptmann seinen Weg fort, auf den Palast zu: Agaue tritt ein wenig nach vorne und hält ihn mit leicht erhobener Hand zurück.

Agaue Du hier, Hauptmann? Seltsam.

Hauptmann Prinzessin?

Agaue Ich bin erstaunt.
Du bist jung, Hauptmann: und da halb Theben floh
zum Kytheron, weilst du noch bei uns. Wie seltsam.

Hauptmann Ich hab nicht Befehl zu gehen, Herrin.

Agave Your brave dog, I trust, is well.

Captain He's well, Madam. Please. The King
Your son, Madam, bade me hurry . . .

Agave You may go.

He bows and hurries into the palace; Agave turns away. Autonoe, in dress and manner a less commanding version of her sister, has entered earlier, and stood aside.

Cadmus continuing
Tell me, O Pallas, have I offended
Them or neglected any?

Autonoe My sister is reproached.

Agave Reproached?

Autonoe Not by me.

Agave You're mad. But should I go mad thus, I'd not –
Like one sister – claim a god brought me low.

Autonoe indicating the palace entrance with a gesture
It's true he'd obey, the shy god there . . .

Agave He, I fear, loves his dog, his dog only.

Autonoe Ah! How kind of him!

Agave Was there some kind Captain here
As kind to Semele . . . ?

Cadmus continuing
I can remember only their laughter
Now. Were they happy? Wait! They are laughing
Still!

Beroe respectfully approaching Cadmus
Sire, your grandson . . .

Cadmus Grandson!

Beroe . . . the King has asked that his kinsmen
Gather to hear his first proclamation. If I may . . .

The Captain appears in the palace doorway holding a large scroll.

Cadmus Semele . . .

Captain opening the scroll and reading; he intones:
We, Pentheus, King of Thebes, do hereby declare:
Whereas certain idlers and babblers have deceived
you with their ridiculous inventions, impiously
asserting that the Immortal Gods do lust after
mortals and strive jealously for their favors, let all such
blasphemers henceforth be anathema. Whoever shall
say or think that, in this very city, the Father of the
Gods had carnal knowledge of Semele, daughter of
Cadmus, and begot a child upon her, let him be
anathema.
We, Pentheus, the King, have spoken.

Cadmus No. No.

Agaue Und dein Hund? Es geht ihm gut?

Hauptmann Recht gut, Herrin. Bitte, der König,
Euer Sohn, Herrin, hieß mich eilen . . .

Agaue Du kannst gehn.

Er verneigt sich und eilt in den Palast; Agaue wendet sich ab. Autonoe, in Kleidung und Gebaren eine weniger eindrucksvolle Variante ihrer Schwester, ist bereits aufgetreten und hat sich im Hintergrund gehalten.

Kadmos fährt fort
Sag mir, o Pallas, ob ich sie
kränkte denn, oder mißachtete einen?

Autonoe Die Schwester ward getadelt.

Agaue Getadelt?

Autonoe Nicht von mir.

Agaue Wahnsinn! Doch ergriffe mich Wahnsinn: nie legte,
wie Semele, einem Gott ich's zur Last.

Autonoe weist auf den Eingang zum Palast
's ist wahr: Er wär gewillt, der scheue Gott dort . . .

Agaue Der, so scheint's, liebt seinen Hund, seinen Hund nur.

Autonoe Ach, wie nett von ihm!

Agaue War's ein netter Hauptmann denn,
damals bei Semele? . . .

Kadmos fährt fort
Mir fällt jetzt wieder ihr Lachen ein.
War'n sie glücklich?
Horch! Sie lachen noch!

Beroe nähert sich Kadmos ehrerbietig
Sire, Euer Enkel . . .

Kadmos Enkel?

Beroe . . . der König wünscht, daß die ganze Familie anhör
seine erste Verlautbarung. Ihr erlaubt . . .

Der Hauptmann erscheint im Eingang des Palastes mit einer großen Rolle.

Kadmos Semele . . .

Hauptmann öffnet die Rolle und intoniert lesend
Wir, Pentheus, König von Theben, geben hiermit kund:
Dieweil gewisse müßige Schwätzer Trug und Lüge
verbreiten mit üblen Gerüchten und frevlerischer
Rede, daß die unsterblichen Götter lüsten nach
Sterblichen, sie schmeicheln und umbuhlen, treff
solche Lasterer immerdar Acht und Bann.
So irgendwer sagt oder denkt, daß hier in dieser Stadt,
der Vater aller Götter im Fleische erkannte Semele,
Tochter des Kadmos, und erzeugte ein Kind mit ihr,
treffe ihn Acht und Bann.
Wir, Pentheus, der König, tun dies kund.

Kadmos Nein! Nein!

Beroe Child of my breast . . .

Autonoe to Agave
Did he tell you?

Agave He tells me nothing.

Cadmus May no ill come of this.

Autonoe Will they obey him?

They speak to each other or exclaim in withdrawn whispers, and do not notice Pentheus appearing in the palace doorway.

Captain The King!

So astounded has been his family by the proclamation, and so further taken aback by the totally self-absorbed purpose in his expression, that there is absolute silence as he descends, and ascends the steps to Semele's tomb.

Pentheus Too lax was the Law in permitting
Weak ignorant women to kindle
This flame on Semele's tomb: too
Long, relic-mad credulous pilgrims
Have made Thebes a ridiculous by-word.

Pentheus removes his cloak and throws it on the altar,
extinguishing the flame.

Their fire I extinguish, will put to
Death any who dare to relight it.

As Pentheus descends from the tomb, the sound of a guitar being tuned can be heard: during the ensuing scene, this sound becomes more and more frequent.

Cadmus Pentheus! Pentheus! No!

Agave Excellent! Simple and proper!
King and son, I am proud.
She lies alone now in peace:
You have omened us well.

Pentheus Mother, my thanks.

Cadmus Pentheus!

Pentheus finally notices that apart from his kin and Beroe,
the stage is empty.

Pentheus Captain!
Where are my people? Were there not orders
Bidding them gather?

Cadmus Pentheus, listen . . .

Pentheus completely ignoring Cadmus
Answer me!

Captain Sire, they were told. They were here . . .

Pentheus Yes?

Agave stepping between them
They danced off to Cytheron.

Captain Some oriental conjuror who claims that
He's Dionysus . . .

Beroe Kind meiner Brust!

Autonoe zu Agaue
Du wußtest?

Agaue Er sagt mir nie was.

Kadmos Es wird Arges geschehn.

Autonoe Wird man gehorchen?

Sie beratschlagen miteinander oder sprechen in erregtem Flüsterton und bemerken Pentheus nicht, der im Eingang des Palastes erscheint.

Hauptmann Der König!

Seine Familie ist so verblüfft von seiner Verlautbarung und dazu noch so verwirrt von dem völlig in sich gekehrten Ausdruck seines Gesichts, daß absolutes Schweigen herrscht, während er die Stufen zu Semeles Grab emporsteigt.

Pentheus Zu frei war das Gesetz. Es erlaubte
schwach törichten Weibern, zu entfachen die
Flamme auf Semeles Grab. Zu
lang machen die glaubenstollen Pilger das
Wort Theben zu Spott und zu Schande.

Pentheus nimmt seinen Mantel ab und wirft ihn über den Altar, so daß die Flamme erlischt.

Ihr Feuer soll erlöschen; es trifft der
Tod jeden, der neu es entzündet.

Während Pentheus vom Grab herabsteigt, hört man den Klang einer Gitarre, die gestimmt wird; im Lauf der folgenden Szene wiederholt sich dieses Geräusch.

Kadmos Pentheus! Pentheus!

Agaue Wunderbar! Einfach und richtig!
König und Sohn, ich bin stolz.
Sie liegt allein nun in Frieden.
Dieses Omen tut wohl.

Pentheus Mutter, hab Dank.

Kadmos Pentheus!

Pentheus merkt endlich, daß außer seiner Familie und Beroe niemand auf der Bühne ist.

Pentheus Hauptmann!
Wo ist mein Volk? Gab ich nicht Order
es zu versammeln?

Kadmos Pentheus, höre . . .

Pentheus beachtet Kadmos gar nicht
Antworte!

Hauptmann Sire, Befehl erging. Sie waren hier . . .

Pentheus So?

Agaue tritt zwischen sie
Und tanzten fort zum Kytheron.

Hauptmann Irgendein östlicher Magier, der vorgibt,
er sei Dionysos . . .

Pentheus Captain, follow me!

Captain Sire.

Pentheus furiously re-enters the palace followed by Captain.

Cadmus Pentheus, listen . . .

He slowly turns and ascends the altar.

Autonoe A tempest.

A chaste fury. Turned on you, sister, too.

During the following, the sounds of tuning grow even more frequent: it is as though they were spurring Agave on to an exaltation beyond her actual words.

Agave He is raw still, but right
To wish his will done in his way.

Cadmus Daughter. Semele.
and Beroe Pardon his rashness.

Agave He is a King, no
Son but a father.
How happy I am that
He is not so bloodless as I had feared;
He is young and strong:
When his time comes to wed,
May the tender communion
Be with strength. Echion,
Echion, may we know a reign then
Long, just, and yet more forceful!

Autonoe Well thought. Well . . .

Autonoe breaks off as she becomes aware of the off-stage Voice (Dionysus).

Voice How fair is wild Cytheron:
off stage Lush and green in her scented glades
Grow ivy, vine, and bryony;
From her caverns of cool stone
Crystal-clear fountains flow.

Agave and O . . .
Autonoe

Voice Birds hold a tuneful parliament
off stage And the honey-bee loudly hums,
Here the fawn and the wolf-cub
Sport and play in an amity:
Men and maids also dance.

Agave, Dance . . .
Autonoe

Voice O what a pleasant hermitage.
off stage Far from Nemesis, the overjust.
Come. Come. Yourselves associate
With our glad unanimity:
Join the dance. Come away.

Agave and Autonoe begin to turn like dancing dolls.

Agave and Come away. Join the dance.
Autonoe Away. Away. Dance. Dance.

Pentheus Hauptmann, folge mir!

Hauptmann Sire.

Pentheus geht zornig in den Palast zurück, gefolgt vom Hauptmann.

Kadmos Pentheus, höre . . .

Er wendet sich langsam und steigt zum Altar hinauf.

Autonoe Ein Wirbel,
ein Sturm der Reinheit greift nach dir, Schwester, auch!

Im folgenden werden die Geräusche des Stimmens immer häufiger; es ist, als feuerten sie Agaue an zu einer Begeisterung, die ihre Worte übersteigt.

Agaue Er ist rauh noch, doch er tut recht
zu fordern, was er will.

Kadmos,
Beroe Tochter, Semele,
verzeih ihm die Torheit.

Agaue Er ist der Herr, nicht
Sohn, sondern Vater.
Wie froh ich doch bin: mein
Sohn ist nicht so blutlos, wie ich gedacht.
Er ist jung und stark:
Wenn die Zeit kommt zu frei'n,
mög' die zarte Verbindung
ruhn auf Stärke. Echion,
Echion, daß die Zeit seiner Herrschaft
lang, gerecht, und von großer Macht sei!

Autonoe Gut gesagt, gut . . .

Autonoe bricht ab, als sie die Stimme (Dionysos) hinter der Bühne hört.

Stimme
hinter
der Bühne Wie lieblich ist Kytheron:
Dicht und grün in den duftenden Auen
wächst Efeu, Wein und Waldnachtschatten;
aus der Höhle von kühlem Stein
fließt kristallklar der Strahl.

Agaue,
Autonoe Ah . . .

Stimme
hinter
der Bühne Die Vögel regieren liederreich,
und die Honigbiene summt,
hier sind Rehkitz und Jungwolf
froh im Spiel verbunden,
auch Mann und Mädchen ergreift der Tanz.

Agaue,
Autonoe Tanz . . .

Stimme
hinter
der Bühne O, welche schöne Einsamkeit,
fern von Nemesis, der Rächerin.
Kommt, kommt, gesellt euch zu uns,
teilt die Freuden, seid mit uns vereint.
Eilt zum Tanz. Kommt, hinweg, kommt.

Autonoe und Agaue beginnen sich wie tanzende Puppen zu drehen.

Agaue,
Autonoe Kommt, hinweg,
eilt zum Tanz.

Bassarids Dance, O Boeotia.
Clap hands, O Thebes.

Beroe Go. Dance your little mockeries.

Cadmus They go. Semele's flame is gone.

Beroe Go.

Cadmus Go. Our doom hurries you.
We must fall that your dance . . .

Beroe off stage
Dance . . .

*Agave and
Autonoe* off stage
Dance . . .

*Voice
off stage* Dance . . .

Cadmus . . . Raise Dionysus!

SECOND MOVEMENT

Pentheus appears in the palace doorway, Captain behind him. Cadmus holds up his hand to stop Pentheus.

Cadmus Wait, Pentheus. Give no orders. Bow your head: you
Rule by my consent. I spoke with gods.
Their words, forgotten, were fire, it robbed my
Daughters; and Semele was the loveliest.
What will you see when you disrobe their shining
From earth and city? Great King, bow your head.

Pentheus Royal head bowed, I have listened. But you did not
Say: is Dionysus a god or no?

Cadmus I believe him a god.

Pentheus So. Why, then have you stayed, you who in fear
Of each of the gods have built shrines to all?
Go. Or have you exhausted fear?

Cadmus I fear most for my King.
Have you no awe? No fear?

Pentheus Cadmus's gods may punish, the gods do not.
Your fear. Cadmus, taught Thebes to worship lies.

Cadmus Great Thebes prospered when I was King.

Pentheus Rich and soft and for your false god ripe, -
Whom we shall find, kill.
Captain. The Guard. At once!

Cadmus hurls himself to the ground in terror.

Cadmus Run. Run. Help me!
The Sown Men have arisen.

Pentheus indicates to Captain that he help Cadmus to his feet.

- Bassariden* Tanze, Böotien,
und sing, o Theben.
- Beroe* Geht. Tanzt. Hüpf! eure Gaukelei'n.
- Kadmos* Sie gehn. Semeles Flamme verlosch.
- Beroe* Geht.
- Kadmos* Geht, unser Fall treibt euch an.
Wir stürzen hinab, daß euer Tanz . . .
- Beroe* hinter der Bühne
Tanz . . .
- Agaue,
Autonoe* hinter der Bühne
Tanz . . .
- Stimme
hinter
der Bühne* Tanz . . .
- Kadmos* . . . erhebe den Dionysos!

ZWEITER SATZ

Pentheus erscheint im Eingang des Palastes, hinter ihm der Hauptmann. Kadmos hebt seine Hand, um Pentheus zurückzuhalten.

- Kadmos* Wart, Pentheus. Keine Befehle. Neig dein Haupt. Du herrschst, weil ich es will. Ich sprach mit Göttern. Ihr Wort, mißachtet, ward Feuer; es verbarg meine Töchter, und Semele war die Schönste. Was wirst du sehn, wenn du verbannst ihr Strahlen von Erd' und Stadt? Großer König, neig dein Haupt.
- Pentheus* Königshaupt neigt' ich und hörte. Doch du verschwiegest: ist Dionysos ein Gott oder nicht?
- Kadmos* Mir erscheint er ein Gott.
- Pentheus* So. Warum dann verweilst du, der aus Furcht vor jedem der Götter erbaute Tempel allen?
Geh. Oder hast du erschöpft die Furcht?
- Kadmos* Ich fürchte nur für meinen König.
Kennst du nicht Scheu? Nicht Furcht?
- Pentheus* Kadmos' Götter strafen: die Götter strafen nicht.
Durch Zufall hat Theben gelernt, die Lüge anzubeten.
- Kadmos* Theben blühte in meiner Zeit.
- Pentheus* Reich und weich, für deinen falschen Gott reif.
Dem sag ich Kampf an, Tod!
Hauptmann! Die Wache her!

Kadmos wirft sich entsetzt zu Boden.

- Kadmos* Lauft, Lauft. Helft mir!
Die Drachensaat ist erstanden.

Auf einen Wink von Pentheus hilft der Hauptmann Kadmos sich aufzurichten.

Pentheus Let King Cadmus fear not. For Thebes.
Sire, go honorably, wearing old age in peace.

Cadmus slowly ascends the palace stairs.

Captain, you have your orders. Return with
All you can find, kill all who resist. Go.

Bassarids Strange feet startle the road from Thebes.
March. Foe, nearing us, wound our soil.
And the seed of our soil would die,
Dionysus, should foe rule.

Beroe comes and kneels before Pentheus. He lifts her and embraces her.

Pentheus Faithful Beroe!
To you alone
Can I open my heart:
The best in Thebes
Do but worship shadows
Of the True Good.
Truth and righteousness
Glimmer through
The ancient rites:
But they shall not worship
The Ungood.
Dionysus! Dionysus!
Dionysus
Is but a name
For the nameless Nothing
That hates the Light
Who has not heard
Its lying whispers?
»Come! Come!
To me! To me!
In my darkness
Is no distinction;
Here is neither
Square nor circle,
Even nor odd;
Men are beasts and beasts are men.
Down! Down! To me! To me!
Forget! Forget
Honour and shame!
Here all is possible,
Wish is deed.
Here you may do,
Do, do, do the forbidden
Shameless thing.«

Beroe throughout the above mutters some prayer to herself over and over again,
like an old woman reciting the Rosary.

Beroe ... Oldest One, have mercy upon us ...
... there before the Sky-Gods came ...
... Mother of all things ...
... wisest, oldest ...
... Queen of the Double Axe, have mercy upon us ...
... have forgotten Thee ...
... blood of the innocent ...
... in Thy holy groves ...
... save the child of my breast ...
... deliver him ...
... be not angry ...
... spare my dear Lord ...

Pentheus Daß nicht Kadmos fürchte für Theben.
Sire, geh ehrenvoll, trag dein Alter in Frieden.

Kadmos steigt langsam die Stufen des Palastes empor.

Hauptmann, du kennst die Order: bring her
alle, die du findest, töt, die sich weigern. Geh.

Bassariden Fremder Schritt schüttelt die Straße nach Theben.
Vorwärts Feind, auf uns zu, kränk unsre Erde.
Und die Saat unsrer Erde erstirbt,
o Dionysos, wenn der Feind herrscht.

Beroe kommt und kniet vor Pentheus nieder. Er hebt sie auf und umarmt sie.

Pentheus Treue Beroe!
Nur dir allein
will ich öffnen mein Herz:
Die Besten in Theben
verehren nur den Schatten
des wahren Gottes.
Wahrheit und Redlichkeit
schimmern durch
die alten Riten:
Doch sie sollen nicht ehren
den Ungott!
Dionysos! Dionysos!
Dionysos
ist nur ein Name
für das namenlose Nichts,
den Feind des Lichts.
Wer hörte nicht
sein falsches Flüstern?
»Komm! Komm!
Zu mir! Zu mir!
Hier im Dunklen
ist keine Trennung;
hier ist weder
Kreis noch Viereck,
ungleich noch gleich;
Mensch ist Tier und Tier ist Mensch.
Nieder! Nieder! Zu mir! Zu mir!
Vergiß! Vergiß
Ehre und Scham.
Hier ist alles möglich.
Wunsch ist Tat.
Hier kannst du tun,
tun, tun, tun die verbotene
schamlose Tat.«

Während Pentheus' Arie murmelt Beroe ständig Gebete vor sich hin, in steter
Wiederholung, wie eine alte Frau, die ihren Rosenkranz hersagt.

Beroe ... Älteste, erbarme dich unser ...
... warst bevor die Götter kamen ...
... Mutter aller Dinge ...
... weiseste, älteste ...
... Herrin der Doppelaxt, erbarme dich unser ...
... und vergessen dich ...
... Blut von den Unschuldigen ...
... im geweihten Hain ...
... rett das Kind meiner Brust ...
... erlöse ihn ...
... zürne nicht ...
... schon meinen lieben Herrn ...

Bassarids Day. Hide. Robed in the bark of pine,
Wait. Wear mien of the beast. Be still.
And with night we shall rouse with you,
Dionysus, the new moon.

Pentheus Dear witness, Beroe,
To this, my vow:
I, Pentheus,
King of Thebes,
Henceforth will abstain
From wine, from meats,
And from woman's bed,
Live sober and chaste
Till the day I die!

The Prisoners, led by Captain and followed by the Guard, come up from the back. The Prisoners consist of Agave, Autonoe, Tiresias, and a youthful Stranger (Dionysus). Also four or five male Bacchantes and a young Woman. By her hand she holds a Child, her daughter, who rather seems to be leading her. The Child holds an enormous realistic doll, which she ever so often bends over to make it say: »Mamma, mamma«.

Bassarids Blessed be Thebes, our city,
Nurse of the maiden Semele;
Blessed be Semele, the beautiful,
Whom Zeus loved and won;
Blessed be Zeus, the almighty
Lord of earth and sky.

Pentheus What? A poor handful, Captain?

Captain All, Sire, we could discover;
Though I could hear more, many more.

Pentheus So be it.
You hunters who dare Cytheron,
who leads your singing and dancing?
Tell me, that I may bow to this wonder.
Tell me. Where is he, my younger,
Greater, more travelled kinsman,
your love, Dionysus? Tell me!

Bassarids Child of the double door,
Twice-born Dionysus,
Smite our lawless oppressor
Pentheus, sullen offspring
Of a serpent's tooth.
Avenge us!
Slay this wicked man!

Pentheus Captain, who is that youth? He does not seem
Tranced like the others.

Captain All of the others
Came when he bade them come.
Maybe a priest of this Dionysus . . .

Pentheus He shall remain. And my kin.
And this prophet.
As for the others . . .
Who is that woman there
Who goes whoring
Led by her daughter?

Captain A slave, Sire,
Of the Lady Agave's household.

Bassariden Tag. Schwind. Hüll dich in Blatt und Baum,
wart. Leih Gestalt dir vom Tier. Sei still.
Und bei Nacht feiern wir mit dir,
Dionysos, den neuen Mond.

Pentheus Teure Beroc,
Zeugin meines Schwurs:
Ich, Pentheus,
König von Theben,
werde hinfort verzichten
auf Wein, auf Fleisch
und der Frauen Bett,
leben züchtig und rein,
bis zum Tag, wo ich sterbe!

Die Gefangenen, angeführt vom Hauptmann und gefolgt von den Wachen, kommen von hinten herauf. Die Gefangenen sind Agaue, Autonoe, Teiresias und ein jugendlicher Fremder (Dionysos). Dazu vier oder fünf männliche Bacchanten und eine junge Frau. An der Hand hält sie ein Kind, ihre Tochter, die aber die Mutter zu führen scheint, sie hält eine riesige realistische Puppe, die sie immer wieder vornüberbeugt, damit sie »Mama, Mama« sagt.

Bassariden Preiset Theben, es diente zur
Wiege der Jungfrau Semele;
preiset Semele, die Liebliche,
die Zeus erwählt und geliebt;
preiset Zeus, den allmächtigen
Herrn über Himmel und Erde.

Pentheus Wie? Nur ein Handvoll, Hauptmann?

Hauptmann Alle, Sire, die wir gefunden;
doch ich hörte mehr, sehr viel mehr.

Pentheus So sei es.
Ihr Jäger, ihr trotz Kytheron,
wer führt euer Singen und Tanzen?
Sagt mir, daß ich mich neig diesem Wunder.
Sagt mir. Wo ist er, mein jüngerer,
größerer, weitgereister Bruder, euer
Schwarm, Dionysos? Redet!

Bassariden Sprößling des Doppeltors,
zweigeborner Dionysos,
triff den grausen Tyrannen
Pentheus, finstren Enkel
eines Drachenzahns. Und räch uns!
Töt den argen Mann!
Schlag! Schlag!

Pentheus Hauptmann, wer ist dieser Jüngling? Er scheint nicht
verzückt wie die andern.

Hauptmann All die anderen
kamen, als er es befahl.
Vielleicht ein Priester des Dionysos . . .

Pentheus Er bleibe hier. Und die Meinen.
Und der Prophet da.
Aber die andern . . .
Wer ist das Weib dort,
die mit ihrer Tochter
geht zum Huren?

Hauptmann Sklavin, Sire,
aus der Herrin Agaue Haushalt.

Pentheus So. Put them
Both to the Question. Do likewise with any
Aliens among this rabble till pain
Persuade them to tell where he is, this so-called
God, Dionysus. Take them away.

Captain Sire.

Captain and some of the Guard take the indicated Prisoners away. The doll's
»Mamma, Mamma« can be heard growing more distant off-stage.
Pentheus approaches Agave.

Pentheus Mother. Agave. Speak.
You remember Echion my father?

Agave Yes.

Pentheus You loved him and bore me.

Agave Yes.

Pentheus And named me Pentheus.

Agave Yes.

Pentheus You have been to Cytheron.

Agave Yes.

Pentheus I am Pentheus, King of Thebes.
Answer. Obey me. What did you see there?

Agave On a forest footpath, round a far bend,
Time stopped, I stepped into
A world awaiting me as it ever was;
Surfaces hailed me, edges and apertures:
There they were and thus.

Boles, as their wont is, welcomed with their backs,
Verging fruits gave me vague regards,
Laughing leaves displayed their profiles,
And flowers opened their old mouths
In songs too slow for sound.

Beroe approaches Pentheus, her eyes full of fear.

Beroe Master. Pentheus. Listen. Listen.

Pentheus Later, Beroe. You should not be here.
To Agave
I am Pentheus, King of Thebes,
Your son. Answer. Where
Is he, he who calls
Himself Dionysus? Where?

Beroe You must listen. Must. I know.
There he is, he who calls
Himself Dionysus. There. The God.

Agave Savoury odors in the noon silence
Rose from the goat-herd's galloping pot;
A white cloud drifted; a cliff echoed
To the axe-chant of a charcoal burner:
Lost-happy were earth and I.

Autonoe Ayayalya . . .

Pentheus So. Laß sie beide befragen. Tu gleichfalls mit allen Fremden in dieser Meute, bis Schmerz sie nötigt zu sagen, wo er ist, der sich nennt Gott Dionysos. Schaff sie hinweg.

Hauptmann Sire.

Hauptmann und einige Wachen führen die bezeichneten Gefangenen ab. Das »Mama, Mama« der Puppe entfernt sich hörbar hinter der Bühne.
Pentheus nähert sich Agaue.

Pentheus Mutter. Agaue. Sprich.
Du warst vermählt mit Echion, meinem Vater?

Agaue Ja.

Pentheus Du liebtest ihn und gebarst mich.

Agaue Ja.

Pentheus Und hießt mich Pentheus.

Agaue Ja.

Pentheus Du warst auf dem Kytheron.

Agaue Ja.

Pentheus Ich bin Pentheus, König von Theben.
Antwort. Gehorch mir. Was hast du gesehn dort?

Agaue Auf dem alten Waldweg, am Hang vorbei,
schwieg Zeit, ich trat in eine
Welt, die meiner harnte und immer war;
Flächen begrüßten mich, Kanten und Offenheit:
So war alles, war da.

Bäume, in ihrer Weise, grüßten mit dem Rücken,
nahe Früchte schenkten mir vage Blicke,
Lächeln zierte' das Profil der Blätter,
und Blumen stieg aus altem Mund
Gesang ohne Wort und Klang.

Beroe nähert sich Pentheus; ihre Augen sind angsterfüllt.

Beroe Herr. Pentheus. Hör mich. Hör mich.

Pentheus Später, Beroe. Was willst du hier?
zu Agaue
Ich bin Pentheus, der König von Theben,
dein Sohn. Antwort. Wo
ist er, er, der sich
nennt Dionysos? Wo?

Beroe Du mußt hören. Mußt. Ich weiß.
Dort ist jener, der sich
nennt Dionysos. Dort. Der Gott.

Agaue Würzige Düfte in der Mittagsstille
stiegen aus des Hirten wanderndem Topf;
eine weiße Wolke zog hin; ein Fels erklang
von dem Axtlied eines Kohlenbrenners:
Traumselig waren Erd' und ich.

Autonoe Ayayalya . . .

Tiresias Now Pentheus, you must not be too literal
About the Gods. You surely see that wine,
As wine, is one of mankind's boons.
A boon? Where from? A God!

Beroe to Pentheus
You must listen. Must. I know.
Pentheus, you must listen.
There he is, he who calls himself
Dionysus. There. The God.
You must listen.

Pentheus Agave. Mother. Speak. Answer me.

Bassarids Child of the double door . . .

The Stranger has slowly walked to just behind Tiresias.

Stranger Keep your sight upon tomorrow,
Seer, old, smooth, blind:
I was torn that I be gathered,
I fell who have arisen,
Died I. I live:
Know not, can you,
Hearing now what I have spoken?
Looking backward here tomorrow,
You cannot know:
Live I, I died -- blind smooth old seer.

Tiresias continues the moment the Stranger ceases and steps back, the whole
»incident« obliterated from his mind.

Tiresias . . . from parched dry stems, like lightning shaped,
So must its God be born:
So tales begin, so worship spreads.

Bassarids . . . smite our lawness oppressor Pentheus . . .

Pentheus I am Pentheus, King of Thebes.
Obey. Answer. Where is he, he who calls
Himself Dionysus?
No answer? None? You'd force my hand?

Captain Sire . . .

Pentheus Captain, what
New information have you?

Captain None, Sire. None.

Pentheus You tried?

Captain All, Sire. They felt no pain, it seemed. The daughter
first and then the mother. Sire, they sang.
The others too, the foreign ones. I did my best.
One died, Sire. No one said a word.
Never have I seen . . .

Pentheus Enough. Captain, take my mother back
To her quarters with her sister. Lock them in.
Then send your men to this man's house
And pull it down. Let no one take him in. Tiresias,
You have disgraced Thebes with your trade in
Prophecy too long.
That trade is at an end. Go.

Teiresias Hör, Pentheus, du solltest nicht zu wörtlich sein
mit diesen Göttern. Du weißt doch selbst, daß Wein,
als Wein, der Menschheit ward als Gunst geschenkt.
Eine Gunst? Von wem? Einem Gott!

Beroe zu Pentheus
Du mußt hören. Mußt. Ich weiß.
Pentheus, du mußt hören.
Dort ist er, der sich
nennt Dionysos. Dort. Der Gott.
Du mußt hören.

Pentheus Agaue. Mutter. Sprich. Antwort mir.

Bassariden Sproß von dem Doppeltor . . .

Der Fremde ist langsam bis dicht hinter Teiresias getreten.

Der Fremde Richt dein Auge gegen Morgen,
Seher, alt, glatt, blind:
Ich ward zerrissen, daß ich vereint sei,
ich fäll, die sich erheben,
starb ich, ich leb:
wissen nicht kannst du,
hörst du doch, was ich gesprochen?
Siehst zurück du hierher morgen,
du weißt es nicht:
Leb ich, ich starb – blinder, alter Seher.

In dem Augenblick, in dem der Fremde aufhört und zurücktritt, fährt Teiresias
fort, als wäre der ganze Zwischenfall aus seinem Gedächtnis ausgelöscht.

Teiresias . . . aus dürrer Holz, in Blitzgestalt,
so muß sein Gott erstehn:
so wächst die Sage und der Kult.

Bassariden . . . trifft den grausen Tyrannen Pentheus . . .

Pentheus Ich bin Pentheus, König von Theben.
Gehorch. Antwort. Wo ist er, jener, der sich
nennt Dionysos?
Du sprichst nicht? Nein? Du willst Gewalt?

Hauptmann Sire . . .

Pentheus Hauptmann, welch
neue Nachricht bringst du?

Hauptmann Keine, Sire, keine.

Pentheus Trotz Zwang?

Hauptmann Ja, Sire. Keiner spürt Schmerz, scheint mir. Die
Tochter erst und dann die Mutter. Sire, sie sangen.
Die andern auch, die Fremden. Ich tat mein Bestes.
Einer starb, Sire. Keiner sprach ein Wort.
Niemand sah ich noch . . .

Pentheus Genug. Hauptmann, führ meine Mutter
in ihre Gemächer, mit ihrer Schwester. Schließ sie ein.
Dann schick einen Trupp zum Haus dieses Mannes
und reiß es ab. Daß niemand ihn beherberge.
Teiresias, du schadest Theben schon zu lang mit
falschen Prophezeiungen. Dies Spiel hat nun ein
Ende. Geh.

Tiresias The scattered seed will come to harvest. Not the man.

Pentheus contemptuously waves him away. All during this, the Stranger has been facing front and smiling slightly with complete unconcern.

Pentheus Dionysus: you have seen him?
You are his priest?

Stranger I serve him, yes.
And I have known his presence, yes.

Pentheus I am also told
You command his riotous throng here.

Stranger No riotous throng.
And I obey. The God commands.

Pentheus You have seen him,
serve him, follow him then: where is he?

Stranger Beside myself, here with me, radiant.
Are you blind?

Pentheus Is that the presence you have known, the air, boy?

Stranger Many are his forms.
Do you think the Gods are visible?

Pentheus Silence! Or answer what I ask.
With due respect.

Stranger Respect?
The ungodly man who neither sees nor knows
The deed he does, the God he seeks,
the man he is?

Pentheus Slave, bow to Pentheus, son of Echion, King of Thebes,
Whose deeds obey the Truth he seeks. Answer as truly
Your name, parentage, land, and how you found
Your . . . God.

Stranger My name, King . . . Pentheus, . . . Acoetes: I
Am Lydian, a merchant's son. For him I sailed
To Delos, bought him cloth. Returning home
We beached at Chios. There, the God . . .
But you will laugh.

Pentheus Oh no. Tell more. Narrate it well. Your death is near.

Stranger I found a child asleep, more beautiful
Than any child I'd seen.
Naxos, he cried awakening.
Naxos, I told my crew, and we set sail.
He woke and wept: Naxos is far astern!
I was their prisoner.
Naxos is far ahead, they laughed.
The bow stood poised in the divided wave.
Vines clambered up the mast and roped the oars.
A leopard pawed the deck.
The maddened crew leapt in the sea,
Dolphins, not men. The God was everywhere.
The oaks of Cytheron sway, sway.
I follow the God, Pentheus. You shall.

Teiresias Der verstreute Same reift zur Ernte. Nicht der Mann.
Pentheus winkt ihn voll Verachtung fort. Derweil stand der Fremde mit dem Gesicht nach vorne gewendet; er lächelt leicht, gänzlich unbeeinträchtigt.

Pentheus Dionysos; du hast ihn gesehen?
Du bist sein Priester?

Der Fremde Ich dien ihm, ja.
Und ich kenn seine Gegenwart, ja.

Pentheus Und man sagt mir,
du befehlst seine lärmende Meute.

Der Fremde Keine lärmende Meute.
Und ich gehorcht. Der Gott befiehlt.

Pentheus Du hast ihn gesehen,
dienst ihm und folgst ihm: wo ist er?

Der Fremde Hier neben mir, hier mit mir, strahlend.
Bist du blind?

Pentheus Ist das die Gegenwart, die du kennst, die Luft, Knabe?

Der Fremde Vielfach ist seine Gestalt.
Glaubst du denn, die Götter sind sichtbar?

Pentheus Schweige! Antworte, wenn ich frag.
Und mit Respekt.

Der Fremde Respekt?
Vor dem gottlosen Menschen, der nicht sieht
noch weiß, was er tut, welchen Gott er sucht,
wer er selbst ist?

Pentheus Sklave, neig dich vor Pentheus, Sohn des Echion,
König von Theben; sein Tun gehorcht der Wahrheit,
die er sucht. Sag du ebenso wahrhaft Namen,
Abstammung, Land, und wie du fandst deinen Gott.

Der Fremde Mein Name, König . . . Pentheus, Acoetes: Ich
bin Lydier, eines Kaufmanns Sohn. Für ihn fuhr ich
nach Delos, kaufte Tuch. Die Fahrt zurück
führt' uns nach Chios. Dort hat der Gott . . .
doch du wirst lachen.

Pentheus O nein. Fahr fort. Erzähl es gut. Dein Tod ist nah.

Der Fremde Ich fand ein Kind, das schlief, schöner
als je ein Kind ich sah.
Naxos! rief es erwachend.
Naxos! war mein Befehl; mein Schiff lief aus.
Er erwacht' und weint': Naxos ist weit zurück!
Ich war ihr Gefangener.
Naxos ist weit voraus, klang ihr Lachen.
Der Bug stand steil in der geteilten Welle.
Reben kletterten hoch am Mast und banden die Ruder.
Ein Leopard strich um das Deck.
Die Mannschaft wild sprang in die See,
Delphin, nicht Mensch. Der Gott war überall.
Die Eichen des Kytheron schwingen.
Ich folge dem Gott, Pentheus. Du auch.

THIRD MOVEMENT
PART I

The Stranger faces Pentheus. Neither move. Slowly Pentheus gives way to his long suppressed rage.

Bassarids Closer to Delphi the sun
Drops, drops, drops. God of the vine,
Stronger and worthier we
Grow, grow, grow into the night.

Pentheus Lies. Lies. Lies. Am I not King?
Captain, take him away.
Root out his perfumed hair.
Break that smiling mouth of its lie.
Lay whips to his pampered flesh.
Out of my sight! Anathema!

The Stranger is taken off, unprotesting, by Captain and some of the Guard. The sky begins to darken quickly.

Lies! King Pentheus
Is answered with a lie
To his every question. Lies.
The heavens are dark with lies.

Darkness. Earthquake. Sound of falling masonry. Pentheus' cloak is lifted into the air and flies away from Semele's tomb. The flame shoots up to the full height of the stage and then subsides, burning as it did before it was smothered. The Prisoners can be heard as they escape to Cytheron.

Prisoners Ayayalya . . .

Bassarids Ayayalya!

The stage grows light, but not fully. The Stranger is standing between the altar flame and Pentheus.

Pentheus You! That you dare! Who set you free?

Stranger Dionysus. He whose arm across the dark
Of your captivity blinded our captors.
He has freed us, Iacchos, all.

Pentheus My guards were bribed.
An earthquake is no miracle.

Captain entering breathlessly
Sire . . .

Pentheus Yes, I know. I know. Take all your men. Pursue
Them to Cytheron. Root them out. Kill. Kill. Kill.

Stranger Wait!
The God is in them. They are strong.
Your spears will find no entry,
But their fennel-wands will find your blood.

Pentheus You are right.
to the Captain
No. Wait. Go. Go lock the gate.
Yes. Go. And then you must return.
Close by. We must think first. We are King.

DRITTER SATZ
TEIL I

Der Fremde steht Pentheus gegenüber. Keiner bewegt sich. Langsam gibt Pentheus seinen lange unterdrückten Zorn frei.

Bassariden Näher nach Delphi die Sonne
sinkt, sinkt, sinkt. Gottheit des Weins,
stärker und würdiger
blühh, blühh, blühh wir in die Nacht.

Pentheus Wahn! Wahn! Wahn! Bin ich nicht König?
Hauptmann, führe ihn ab.
Reiß aus sein gesalbtes Haar.
Brich aus dem lächelnden Mund ihm die Lügen,
und peitsch den gepflegten Leib.
Fort aus meinen Augen! In Acht und Bann!

Der Fremde läßt sich ohne Widerstreben abführen vom Hauptmann und einigen Wachen. Der Himmel beginnt sich schnell zu verdunkeln.

Lügen! König Pentheus
antwortet man mit einer Lüge
auf jede Frage. Lügen.
Die Himmel sind dunkel vor Lügen!

Dunkelheit. Erdbeben. Geräusch stürzender Steine. Pentheus' Mantel hebt sich von Semeles Grab und fliegt davon. Die Flamme schießt empor bis zur vollen Höhe der Bühne und sinkt dann zusammen, brennt weiter wie vor dem Verlöschen. Man hört die Gefangenen, die zum Kytheron entfliehen.

Gefangene Ayayalya . . .

Bassariden Ayayalya!

Die Bühne erhellt sich, aber nicht völlig. Der Fremde steht zwischen der Altarflamme und Pentheus.

Pentheus Du! Daß du es wagst! Wer ließ dich frei?

Der Fremde Dionysos. Der mit seiner Macht im Dunkel
unsrer Gefangenschaft blendete die Wärter.
Er befreit uns, Iakchos, alle.

Pentheus Man bestach die Wache.
Ein Erdbeben ist kein Wunder.

Hauptmann tritt atemlos ein
Sire . . .

Pentheus Ja, ich weiß. Ich weiß. Nimm deine Leute. Verfolg
sie auf den Kytheron. Rott sie aus. Töte. Töte. Töte.

Der Fremde Halt!
Der Gott ist in ihnen. Sie sind stark.
Dein Speer wird sie nicht treffen,
doch ihre Fenchelruten ziehn dein Blut.

Pentheus Du hast recht.
zum Hauptmann
Nein. Wart. Geh. Geh, schließ das Tor. Ja. Geh. Und
dann kommst du zurück.
Hierher. Laßt uns denken. Wir sind König.

Exeunt Captain and Guard rear.

You were right. Yes. We can see. Yes.
You must know.

Stranger I know what he knows.
He has made you see I know.

Pentheus See. Yes. I would see. Yes. You know. Yes.
Tell me: when are these . . . rites . . . most . . .
- You know, yes, you know - most . . . themselves?

Stranger At night. The dark blood best in darkness
Glow to woo the darkness to itself. We dance.
Come, night! Mine! Me!

Pentheus You dance. I know that step.
Who cares with whom they dance?
You are beautiful.
No doubt you . . . dance . . . with much success.

Stranger What should my beauty matter were the
Rites what you believe they are? The chaste are chaste,
The unchaste unchaste there as elsewhere.

Pentheus The chaste are chaste, you say,
The unchaste . . . Which are you?

Stranger I? I am I.

Pentheus My mother?

Stranger You know her. She told you, you know.

Pentheus I know

Stranger Then see.

Pentheus See. I would see. Yes. Yes.
I had forgotten. See.

Stranger He will help you as he helped before.
To see. To know.

Bassarids . . . to know . . .

The Stranger points behind the palace steps, where Beroe has been hiding.

Stranger You. Woman. Bring . . .

Pentheus . . . my mother's mirror. Quickly.
and Stranger

Bassarids . . . quickly . . .

Beroe hurries into the palace.

Stranger He from high . . .

Bassarids . . . high . . .

Pentheus . . . comes far . . .

Beroe re-enters holding the small hand mirror; she hesitates.

Stranger . . . to me . . .

Hauptmann und Wachen gehen ab.

Du hattest recht. Ja. Wir verstehn. Ja.
Du wirst wissen.

Der Fremde Ich weiß, was er weiß.
Er ließ dich sehn, daß ich weiß.

Pentheus Sehen. Ja. Ich will sehn. Ja. Du weißt. Ja. Sag mir:
wann sind diese . . . Riten . . . ganz . . . – Du weißt ja,
du weißt . . . ganz . . . sie selbst?

Der Fremde Bei Nacht. Das dunkle Blut im Dunklen
glüht und wirbt die Dunkelheit für sich. Wir tanzen.
Komm, Nacht! Mein! Ich!

Pentheus Ihr tanzt. Ich kenn den Schritt.
Was macht's mit wem sie tanzen?
Du bist schön.
Gewiß tanzt . . . du . . . mit viel Erfolg.

Der Fremde Was könnte Schönheit ändern, wenn die Riten
wä'r'n, was du dir denkst? Die Reinen sind rein,
die Unreinen unrein, dort wie immer.

Pentheus Die Reinen sind rein, sagst du,
die Unreinen . . . was bist du?

Der Fremde Ich? Ich bin ich.

Pentheus Meine Mutter?

Der Fremde Du kennst sie. Sie sagte es dir, du weißt.

Pentheus Ich weiß.

Der Fremde Dann sieh.

Pentheus Schen. Ich will sehen. Ja. Ja.
Ich hatt' vergessen. Schn.

Der Fremde Er wird dir helfen, wie er half zuvor.
Zu sehen. Zu wissen.

Bassariden Zu wissen.

Der Fremde weist hinter die Treppe zum Palast, wo Beroc sich versteckt hält.

Der Fremde Du, Weib, bring . . .

Pentheus, . . . meiner Mutter Spiegel. Eil dich.
Der Fremde

Bassariden Eil dich.

Beroc eilt in den Palast

Der Fremde Aus der Höhe . . .

Bassariden . . . Höhe . . .

Pentheus . . . kommt er weit . . .

Beroc kehrt zurück, den kleinen Handspiegel in der Hand; sie zögert.

Der Fremde . . . zu mir . . .

Bassarids . . . me . . .

Beroe hurries across and gives the Stranger the mirror, never lifting her head; then goes behind the tomb.

Bassarids . . . to me . . . to me . . .

Pentheus . . . here, here . . .

The Stranger holding the mirror so as to catch the reflection of the flame

Stranger Go, flame, see!

Bassarids . . . see.

Pentheus See.

Pentheus as the stage begins to darken
and Stranger Ha!

Bassarids Ha-ha-ha-ha, ha-ha, ha . . .

PART II

Pentheus and the Stranger are where they were, the Stranger still holding the mirror, which he then puts down near him. Twilight is just beginning.

Bassarids Ha-ha-ha, ha-ha-ha, ha-ha-ha

Pentheus Could I have only
Seen the raw deed plainly
Wished, wooed, done!
The farmyard beasts
Make no jests
Of their sin --
But this! Eyes cannot lie!

Stranger They saw what they would see.

Pentheus The Truth! My loathing
Would find all or nothing:
I must go!
Their darkness I
Shall probe, see,
Scatter, know!
At once! I must! I shall!

Stranger They will see you and kill.

Pentheus No. I am strong!

Stranger They are many.

Pentheus But I shall hide.

Stranger They will find you.

Pentheus But I must go.

Stranger Let me help you.

Pentheus What must I do?

Bassariden . . . mir . . .

Beroe eilt über die Bühne und gibt dem Fremden den Spiegel, ohne je den Kopf zu heben; dann geht sie hinter das Grab.

Bassariden . . . zu mir . . .

Pentheus . . . her.

Der Fremde hält den Spiegel, als wollte er das Bild der Flamme einfangen.

Der Fremde Geh, Flamme, sieh!

Bassariden Sieh.

Pentheus Sieh.

Pentheus, während die Bühne sich zu verdunkeln beginnt
Der Fremde Ha!

Bassariden Ha-ha-ha-ha, ha-ha, ha . . .

TEIL II

Pentheus und der Fremde stehen auf derselben Stelle wie zuvor; der Fremde hält noch den Spiegel, den er dann fortlegt. Es beginnt zu dämmern.

Bassariden Ha-ha-ha, ha-ha-ha, ha-ha-ha

Pentheus Hätte ich doch die
nackte Tat gesehen,
Wunsch und Werbung im Vollzug!
Das simple Vieh
treibt keinen Scherz
mit seiner Brunst –
doch dies! Augen lügen nicht!

Der Fremde Sie seh'n was sie wollen.

Pentheus Die Wahrheit! Meine Abscheu
verlangt nach allem oder gar nichts:
Ich muß hingehn!
Ihr Dunkel werd'
ich greifen, seh'n,
stören, versteh'n!
Sofort! Ich muß! Ich will!

Der Fremde Sie werden dich sehen und töten.

Pentheus Nein. Ich bin stark!

Der Fremde Sie sind viele.

Pentheus Doch ich versteck mich.

Der Fremde Sie entdecken dich.

Pentheus Doch ich muß geh'n.

Der Fremde Laß mich dir helfen.

Pentheus Was muß ich tun?

Stranger Dress as they dress.
Pentheus The lawless men?
Stranger No, the women.
Pentheus No. Not in woman's dress.
Stranger In man's they know you. Yes.
Pentheus But they will see I am no woman;
They will know.
Stranger Go now and dress.
I will arrange it for you. Go.
Pentheus It must be. Let it be.
Stranger You serve the God in me.
Pentheus But if they see me here before I go, and laugh:
I could not bear that laugh.
Stranger In secret, when you go,
The God will lead you through the city.
Pentheus hurrying into the palace
I must go.

Pentheus is not quite gone, when Beroe enters from behind the tomb and falls at the Stranger's feet.

Beroe Spare him, Dionysus.
Dionysus You know me, woman.
Beroe He is a good man. Spare him.
Give him time. He will worship.
Dionysus What is his goodness to me?
I have no need of his worship. I have no need of time.
Beroe Spare him for my sake.
Dionysus Woman?
Beroe Youngest of the Gods, I am Beroe:
I was your mother's nurse, was his:
I love him. I loved her.
Dionysus You are Beroe who loved my mother
With such love, you were not there
To shield her, shield the God in her womb,
When Hera, to destroy my mother
And me, took your shape, yours,
Beroe, and with your voice
Convinced her to invite her doom.
Beroe You live. You are a God.
Could I withstand the will of Hera?
Dionysus Pray Hera, woman. Not me. Go.
Beroe Spare him, Dionysus.
Dionysus No.

Der Fremde Kleid' dich wie sie sich kleiden.

Pentheus Das wilde Mannsvolk?

Der Fremde Nein, die Frauen.

Pentheus Nein. Nicht im Weiberkleid.

Der Fremde Als Mann verrätst du dich.

Pentheus Sie merken gleich, ich bin kein Weib;
sie werden's seh'n.

Der Fremde Geh und verkleide dich.
Ich sorg hernach für alles. Geh.

Pentheus Es muß sein. Es gescheh.

Der Fremde Du dienst dem Gott in mir.

Pentheus Doch wenn sie hier mich seh'n bevor ich geh,
und lachen: Ihr Lachen tötet mich.

Der Fremde Verborgен und vom Gott geleitet
gehst du durch die Stadt.

Pentheus eilt in den Palast
Es muß sein.

Pentheus ist noch nicht ganz verschwunden, da kommt Beroe schon hinter dem Grab hervor und wirft sich dem Fremden zu Füßen.

Beroe Schon' ihn, Dionysos.

Dionysos Du kennst mich, Weib?

Beroe Er will das Gute. Schon' ihn.
Gib ihm Zeit. Er wird dich ehren.

Dionysos Was kümmert mich seine Güte? Ich brauch' seine
Ehrfurcht nicht. Und ich brauch' keine Zeit.

Beroe Schon' ihn um meinetwillen.

Dionysos Weib?

Beroe Jüngster der Götter, ich bin Beroe:
war deiner Mutter Amme, und seine.
Ich lieb' ihn. Ich liebte sie.

Dionysos Du bist Beroe, die meine Mutter
so liebte, daß du sie nicht
geschützt hast, und den Gott in ihrem Leib,
als Hera, auf Vernichtung sinnend
für meine Mutter und mich, deine Gestalt annahm,
Beroe, und mit deiner Stimme
sie verführte, ihren Tod durch Zeus zu besiegeln.

Beroe Du lebst. Du bist ein Gott.
Wie konnt' ich Heras Willen widerstehen?

Dionysos Fleh' Hera an. Nicht mich. Geh.

Beroe Schon' ihn, Dionysos.

Dionysos Nein.

As Beroe reluctantly, for all her terror, starts to exit to behind the tomb, Pentheus reappears in the palace doorway. For one horrified moment, she turns and sees him before she leaves; he is dressed in one of Agave's dresses.

Dionysus Can this be the King?
I see there a true daughter of Cadmus.

Pentheus I see two suns descending.
Two Thebes glow in their long rays.
We drive down the furrow; you lead: a bull.
Yes, I can see you:
A horned beast, beautiful.
We bring two Earths to fruition.

Dionysus and Bassarids Praise Dionysus!
He is here, his peace made.

Pentheus And I. Have I dressed myself well in truth?
Yes? Like Agave?

Dionysus Herself.
holding the mirror before him
Look. Blood will tell.
handing him the thyrsus
Now take this. Hold it above you.
Now dance, your right foot and right hand at the
same time,
Your head up. Now a cry of pure joy leaps from
Your throat: O

*Dionysus,
Pentheus and
Bassarids* Praise Dionysus!
He is here, his peace made.

*Pentheus
and Dionysus* Captain! At once!
Captain, the way
Is no longer dark. Bring back all my Guard.
Let them see the King dares
Hunt in the glades of holy Cytheron
Though he would not let any of them go
To sure death. He wants them
To line his way to the West Gates
Destined for glory. Go. He knows the true way.

Bassarids Praise Dionysus! He is here, his peace made.

*Pentheus,
Dionysus,
and
Bassarids* Who will know Pentheus?
He is Thebes. He will triumph. He could lift
Wooded Cytheron from its roots.
Oh! How Agave will smile and
Scold when she bears him
Home in her arms, her lost babe!

Dionysus Hurry, cousin. Follow him!

The stage is bathed in a blood-red light. Pentheus hesitates a moment, then Dionysus takes his hand and leads him like a bridegroom under an arch formed by the Guard's spears.

Bassarids Praise Dionysus! He is here, his peace made.

The atmosphere is desolate; the empty city, silence. Then Beroe is heard, still in hiding, giving a hopeless wail or wordless grief.

Während Beroe sich zögernd hinter das Grab zurückzieht, erscheint Pentheus im Eingang zum Palast. Für die Dauer eines entsetzten Augenblicks wendet sie sich um und sieht ihn: er ist bekleidet mit einem Kleid von Agaue.

Dionysos Und das ist der König?
Ich seh' eine wahre Tochter des Kadmos.

Pentheus Ich seh' zwei Sonnen sinken. Zwei Theben
glüh'n im Strahlenschein.
Wir zieh'n längs der Furt; du führst: ein Stier.
Ja, ich erkenn' dich:
ein gehörntes Tier, wunderschön. Wir bringen
zwei Erden zur Reife.

*Dionysos und
Bassariden* Preist den Dionysos!
Er ist da, er bringt Frieden.

Pentheus Und ich? Bin ich richtig gekleidet?
Ja? Wie Agaue?

Dionysos Wie sie.
Er hält ihm den Spiegel vor.
Schau. Blut verrät sich.
Er reicht ihm den Thyrsos.
Nimm dies. Halte ihn hoch.
Und tanze: Den rechten Fuß, die rechte Hand
setz' zur gleichen Zeit,
den Kopf hoch. Jetzt ein Schrei reiner Freude
tief aus der Brust: O

*Dionysos,
Pentheus,
Bassariden* Preist den Dionysos!
Er ist da, er bringt Frieden.

*Pentheus,
Dionysos* Hauptmann! Komm her!
Hauptmann, der Weg
ist nicht länger dunkel. Herbei mit den Wachen.
Sie soll'n sehn: Der König
wagt sich zur Jagd am heil'gen Kytheron.
Doch will er niemand aus dem Gefolge
dem Tode weih'n. Es soll nur den
Weg säumen zum West-Tor, dem
Tor des Triumphes. Geh. Er kennt den wahren Weg.

Bassariden Preist den Dionysos! Er ist da, er bringt Frieden.

*Pentheus,
Dionysos
Bassariden* Wer erkennt Pentheus?
Er ist Theben. Er wird siegen. Er stemmt' den
wald'gen Kytheron aus dem Grund.
O! Wie wird Agaue dann lächeln und
schelten, wenn sie heim ihn trägt
im Arm, ihr Knäblein kalt!

Dionysos Eil dich, Vetter! Folge ihm!

Die Bühne ist in blutrotes Licht gebadet. Pentheus zögert einen Augenblick, dann ergreift Dionysos seine Hand und führt ihn wie einen Bräutigam unter dem Bogen hindurch, den die Speere der Wachen bilden.

Bassariden Preiset den Dionysos! Er ist da, er bringt Frieden.

Die Atmosphäre ist trostlos: eine leere Stadt, die Stille. Dann ertönt von Beroe, noch aus ihrem Versteck, ein Weheruf wortlosen Entsetzens.

Beroe Unaya!
Night and again the night,
The great cold and the dark.
Unaya!
The day with grief tomorrow,
The empty and naked day.
Unaya!
For my King is no longer there;
I shall see my King no more.
Unaya!

Cadmus enters from the palace.

Lord Cadmus! Our King is gone!

Cadmus The earth quaked when the Gods laughed.
I heard. Come, Beroe.
If ever we see
Pentheus again, my heart forebodes
We shall wish that we did not.

Night is falling fast; almost the only light on Cadmus and Beroe comes from the flame on Semele's tomb.

Fall night,
Fall Thebes, fall oblivion
Upon all we know, my place is here
For what shall be, I pray, my last
Night upon Earth, and last of memory.

Bassarids Now night opens wide all day locks: our deep-skied
consolations!
We woke made older, woke to toil's way, thoughtful
and naked
In loud light, and watched the smooth maggot hatch
hungry, who waits us.
Our close walls burn. They crumble. Come, night,
whisper us how to
Praise Dionysus. He is near, his peace made.

A procession of torches, as though lit at Semele's tomb, crosses the stage. In the faint light, Pentheus can be seen crouching on a branch of the pine.

Pentheus Waiting. For what? Go to it! Go!
Your shadow watches, waits, knows and sees . . .
Nothing, nothing, lights, warm
Nothingness. King and God are not needed:
Shall we descend to comfort oblivion?
O dance, dance the due praise.
And waiting? Loveliness. Nothing?
Pentheus, is Agave near and peace made?

Bassarids Praise Dionysus. He is near, his peace made.
With pure heart we out-dance joy in joys
Wiser than wisdom,

Each by each together expectant.

Pentheus Each by each . . .
Him who is watching . . .

Bassarids Fulfill us!
Bring us the deed of
Courage and love that most will . . .

Pentheus One is holy. He is here, his peace made.

211

Bassarids Hail, Dionysus,
Man-smasher,
Tearer, devourer
Of raw flesh!
We kneel and adore.

Voice Persephone! Persephone!
Persephone, Queen
Of the sunless realm,
Hear me, hear me!
In the name of my father
Zeus the Almighty
Unbar your gates,
Release
my mother, Semele.
In the name of Zeus.
Unbar, unbar!

Bassarids I Ah! Ah!
The face of the God
Revealed in his glory,
Too dazzling for mortals!
We cover our faces:
We kneel and adore.

Bassarids II Ah! Ah!
The voice of the God
Revealed in his power,
Too holy for mortals!
We stop our ears:
We kneel and adore.

Voice Rise, mother,
Rise from the dead
And join your son!
Zeus the Almighty
Has raised us up
Among the Immortals
To dwell forever
In the courts of Heaven.
Rise, mother,
Semele no longer:
Thyone I name you,
Goddess on high!

Bassarids Ah! Ah!
Incomprehensible
Mysteries, not
For mortals to know
We see not, we hear not:
We kneel and adore.

The flames sink. A sky of dazzling Mediterranean blue. Of the palace, only a jagged blackened wall is left. Upon Semele's tomb sit two enormous fertility idols. The Bassarids, some kneeling, in semi-circle about it. Tiresias re-appears. He is outlined clearly against the sky as he stretches out both hands towards the idols and sinks to his knees. Vines descend and sprout everywhere, wreathing the columns, covering the blackened wall. The Child smashes her doll at the foot of the tomb and jumps up and down with joy.

<i>Bassarids</i>	Praise Dionysus. He is here, his peace made.
Absolute silence. We lose sight of Pentheus.	
<i>Maenads</i>	Diony – – sus appear As a bull, As a snake, As a lion, Snorting fire: In the night Come to us, God of joy! Diony – – sus appear!
<i>Voice</i>	Wait, wait, my loyal Maenads, Soon I shall, but tonight there lurks Within these woods a trespasser Come to spy on our rituals: Seek him out, hunt him down.
<i>Maenads</i>	Hunt him down!
<i>Voice</i>	Up, up, my keen-eyed hunters: Smell him, track him, in hot pursuit Run, run to seize, to punish, All imbued with a frenzy. Do with him what you will.
<i>Maenads</i>	What you will. Ay. Ay. Al. Y. A . . . Hide! Hide! We shall find you. Fly! Fly! We shall overtake you. We are drawing nearer, Nearer, nearer: We are closing in for the kill. Ay. Ay. Al. Y. A.
One ray of light, recalling the light reflected from Agave's mirror, falls on Pentheus from above: in a moment torches are turned on him, and he stands in a pool of light, the circle of which narrows during the following.	
<i>Voice</i>	Meet each other at last: See what you longed to see.
<i>Maenads</i>	Stand. Stand. There is time. There is time. You cannot break out of the trap. Wait. Wait. Till we stretch out our hands to take you. We have met at last.
<i>Pentheus</i>	I looked into eyes that were my own. A full red mouth was rounded on my music. It slavered like a bull's. I was a faceless God And worshipped Pentheus. There stood my grief. It smiled at me. My lips were shaped on: »You shall be forgotten.« My front knees dropped. He whispered in my ear: »Am I not pure? Say no.« Biting my nape, he drove my flesh away.

Bassariden Preist Dionysos! Er ist hier, er bringt Frieden.

Vollkommene Stille. Pentheus ist nicht mehr zu sehen.

Mänaden Dionysos
erschein
als ein Stier,
als die Schlange,
als ein Löwe,
atme Feuer:
in der Nacht
komm zu uns,
Gott der Freuden,
Dionysos,
erschein!

Stimme Sacht, sacht, ihr treuen Mänaden,
bald bin ich bei euch; doch heut' Nacht ist ein
Fremdling versteckt im Hain,
voll heillosen Neugier auf unsre Riten:
stellt ihm nach, fangt ihn ein!

Mänaden Fangt ihn ein!

Stimme Auf, auf, ihr scharfen Jäger:
Riecht ihn, folgt ihm, in heißer Jagd,
lauft, lauft, ergreift ihn, und straft ihn,
erfüllt von rasendem Eifer.
Tut an ihm, was ihr wollt.

Mänaden Was ihr wollt.
Ay. Ay. Al. Y. A. . . .
Flieh! Kriech! Lieg! Flieh!
Wir erspäh'n dich, seh'n dich.
Wir holen dich ein.
Flieh, flieh, flieh!
Bald bist du gefangen, bald gefangen:
Schon schließt sich der Kreis,
bringt den Tod!
Ay. Ay. Al. Y. A.

Ein einziger Lichtstrahl – er erinnert an das Licht, das von Agaues Spiegel reflektiert wurde – fällt von oben auf Pentheus: gleich darauf sind Taschenlampen auf ihn gerichtet, er steht in einem Lichtkreis, der sich mehr und mehr verengt.

Stimme Trefft ihr euch jetzt zuletzt:
Sich, was du sehen wolltest.

Mänaden Steh. Steh.
Du hast Zeit. Du hast Zeit.
Du kannst nicht heraus aus der Falle.
Wart. Wart,
bis Hand um Hand dich greift und festhält.
Treffen wir uns zuletzt.

Pentheus Ich sah in Augen, die waren meine.
Ein voller roter Mund umschloß mein Singen
und geifert' wie ein Stier.
Ich war ein blinder Gott
und ehrte Pentheus.

Dort stand mein Leid. Es lacht' mir zu.
Mein Mund sprach Worte:
»Schon bald bist du vergessen.«
Ich brach ins Knie. Es flüstert' in mein Ohr:
»Bin ich nicht rein? Sag nein.« Biß durch den Hals
mir und trieb mein Fleisch von dannen.

Tearing open his clothes at his chest, with a fully conscious cry of desperate grief.

Pentheus No! No! This flesh is me!

Maenads No.

Pentheus Mother, remember . . .

Maenads No.

Pentheus Echion, my father.

Maenads No.

Pentheus You loved him . . .

Maenads No.

Pentheus And bore me . . .

Maenads No.

Pentheus And named me . . .

Maenads No.

Pentheus Pentheus . . .

Maenads No!
Ayayalya . . .

Pentheus Ah!

Darkness.

FOURTH MOVEMENT

The faint red of dawn: Courtyard of the Palace: Cadmus and Beroe as before.

Maenads Ayayalya!
Glory to Dionysus who has blessed our hunting:
In the glens of Cytheron we had the Mastery.

Agave's Tell, maidens: what was our quarry?
Voice

Maenads A lion-cub in the pride of his youth,
A noble son of the King of beasts.

Agave's Tell, maidens: who was keenest-eyed?
Voice

Maenads Agave, daughter of Cadmus,
Was the first to cry Havoc.

Cadmus With a song of joy they approach, bearing
Their ill-tidings. O mocking God!

Agave's Tell, maidens: who was swiftest?
Voice

Maenads Agave, daughter of Cadmus, brought the beast to bay.

Tiresias entering
Cadmus! Cadmus! Do you hear the music?

Er reißt sich das Kleid über der Brust auf, mit einem Schrei der Verzweiflung.

Pentheus Nein! Nein! Dies Fleisch bin ich!

Mänaden Nein!

Pentheus Mutter, du weißt doch . . .

Mänaden Nein!

Pentheus Echion, mein Vater.

Mänaden Nein!

Pentheus Du liebtest ihn . . .

Mänaden Nein!

Pentheus gebarst mich . . .

Mänaden Nein!

Pentheus und hießt mich . . .

Mänaden Nein!

Pentheus Pentheus . . .

Mänaden Nein!
Ayayalya . . .

Pentheus Ah!

Dunkelheit.

VIERTER SATZ

Schwache Morgenröte. Der Hof des Palastes: Kadmos und Beroe wie zuvor.

Mänaden Ayayalya!
Heil dem Dionysos, der gesegnet das Jagen: In den
Tälern Kytherons hat er den Sieg uns geschenkt.

Agaues Sagt, Jungfrau'n: was war die Beute?
Stimme

Mänaden Ein Löwe in der Blüte der Jugend,
ein edler Sohn des Königs der Tiere.

Agaues Sagt, Jungfrau'n, wer hatt' den schärfsten Blick?
Stimme

Mänaden Agaue, Tochter des Kadmos,
war die erste, die schrie: »Ergreift ihn!«

Kadmos Sie ziehn ein mit Freudengesang und bringen
das Unglück. O listiger Gott!

Agaues Sagt, Jungfrau'n, wer war die schnellste?
Stimme

Mänaden Agaue, Tochter des Kadmos, hat das Tier gestellt.

Teiresias tritt auf
Kadmos! Kadmos! Hörst du nicht das Singen?

Agave's Not with a net,
and Not with a snare
Autonoe's Was the prey taken,
Voices But with our bare fingers.

Maenads pouring on stage
Ayayalya!

The Bacchantes come in immediately after them. The young female Slave is among the Maenads, her daughter with her, she still has her doll.

Maenads The God gave women the strength of Gods:
We tore the strong-sinewed one limb from limb.
Praise Agave, daughter of Cadmus,
For her great deeds in the glens of Cytheron.

Agave and Autonoe ascend into view. Both are in a state of extreme excitement: Agave holds Pentheus' head in her arms.

Agave Behold the head of the young wild lion,
The cub I hunted and have brought home!

Cadmus I feared, but I did not fear enough.
Dionysus, born of my blood,
Has destroyed my House.

Beroe Unaya! Unaya!

Tiresias How ill it is to be blind on a day
Of great events. Where is Pentheus?
Tell me, Cadmus: be my eyes.

Maenads Ayayalya!

Agave Smile, father.
Can old age never smile? What is it?
Where is the King? Where is he? I wish to see him.

Cadmus If the Gods listened
To mortal prayers, your mind would remain
Forever dark.

Beroe Unaya! Unaya!

Tiresias Where is Pentheus?
Tell me, Cadmus: be my eyes.

Maenads Ayayalya!

Agave Why do you all stare so?
Have I not done well?

Cadmus Daughter, listen to me and do what I say.
Raise your eyes and look at the sky.
Does it look the same?

Agave No . . . it seems
Brighter, clearer.

Cadmus And in yourself,
Do you feel a change?

Agave A cloud
Seems to be lifting. There is something
I have forgotten but ought to remember.

*Agaues und
Autonoos
Stimmen* Nicht mit dem Netz,
nicht mit der Schlinge
fingen wir das Opfer;
nein, mit den nackten Fingern.

Mänaden strömen auf die Bühne
Ayayalya!

Die Bacchanten kommen gleich nach ihnen. Die junge Sklavin befindet sich unter den Mänaden, ihre Tochter begleitet sie, sie trägt immer noch ihre Puppe.

Mänaden Der Gott gab Frauen die Kraft von Göttern:
Dem Muskelstarken rissen wir Glied von Glied.
Preist Agaue, Tochter des Kadmos,
für die große Tat in den Tälern Kytherons.

Man sieht Agaue und Autonoe näher kommen. Beide sind äußerst erregt: Agaue trägt Pentheus' Kopf in den Armen.

Agaue Seht hier das Haupt unsres jungen wilden Löwen,
das Löwenkind, ich jagt' es und ich bring's heim!

Kadmos Ich fürchtete viel, doch nicht genug.
Dionysos, Kind von meinem Blut,
hat mein Haus zerstört.

Beroe Unaya! Unaya!

Teiresias Wie hart es ist, wenn man blind ist an dem Tag,
da Großes geschieht. Wo ist Pentheus?
Sag mir, Kadmos: sei mir Auge.

Mänaden Ayayalya!

Agaue Lächle, Vater,
kann das Alter niemals lächeln? Was ist denn?
Wo ist der König? Wo ist er? Ich will ihn sehen.

Kadmos Erhörten die Götter
der Menschen Gebete, so blieb' dein Verstand
auf immer trübe.

Beroe Unaya! Unaya!

Teiresias Wo ist Pentheus?
Sag mir, Kadmos: sei mir Auge.

Mänaden Ayayalya!

Agaue Was seht ihr starr mich an?
Tat ich denn nicht recht?

Kadmos Tochter, höre mir zu und tu, was ich sag.
Heb den Blick und sich auf zum Himmel.
Ist er noch der gleiche?

Agaue Nein . . . er scheint
heller, klarer.

Kadmos Und du selbst,
fühlst du dich verändert?

Agaue Eine Wolke
scheint sich zu teilen. Da ist etwas,
was ich vergaß, und sollt' es doch wissen.

Cadmus Tell me, daughter:
To whom did I give you in marriage?

Agave To Echion,
The Sown Man.

Cadmus Did you bear him a son?

Agave I did.

Cadmus He was named?

Agave Per:theus.

Cadmus Daughter,
What is the head you hold in your arms?

Agave A . . A . . . A li . . . A lion's.
I heard them say a lion's.

Cadmus Daughter,
Look at it now. You must. Look.

Agave Ah!

Cadmus Look!

Agave No!

Cadmus Look!

Agave No! No!

Cadmus Is it a lion's?

Agave stunned, instinctively holding the head closer to herself and trying to cover it with shreds of her dress, half to cover it, half to protect it.

Agave Pentheus! Dead! Who did this? Who
Placed his head in my arms?

Cadmus Daughter,
You and your sister,
You slew your son.

Autonoe rushes away to hide herself in the anonymity of the Bassarids, but they turn their backs upon her abruptly and will not let her join them.

Agave How? Where?

Cadmus In Cytheron.

Agave Cytheron? Why were we there?

Captain with two Guards enter with a covered bier containing the body of Pentheus.

Cadmus Why,
Ask Dionysus.

Captain Sire, as you commanded, we searched Cytheron
For King Pentheus: we found his body
Torn to pieces, the limbs scattered
Among the rocks and under the trees.
What we were able to recover, we composed
As decently as we could.

Kadmos Sag mir, Tochter:
Wem hab' ich einst dich vermählet?

Agaue Echion,
dem Drachenmann.

Kadmos Du gebarst ihm einen Sohn?

Agaue O ja.

Kadmos Wie ward er genannt?

Agaue Pentheus.

Kadmos Tochter,
wess' ist das Haupt, das du hältst im Arm?

Agaue Ei . . . ei . . . ein . . . Lö . . . Eines Löwen.
Ich hört' sie sagen: ein Löwe.

Kadmos Tochter,
jetzt sieh es an. Du mußt. Sieh.

Agaue Ah!

Kadmos Sieh!

Agaue Nein!

Kadmos Sieh!

Agaue Nein! Nein!

Kadmos Ist es ein Löwe?

Agaue ist wie betäubt, hält instinktiv den Kopf fester und versucht, ihn mit Fetzen ihres Kleides zu bedecken.

Agaue Pentheus! Tot! Wer tat das? Wer
barg sein Haupt mir im Arm?

Kadmos Tochter,
du und deine Schwester,
ihr erschlugt deinen Sohn.

Autonoe stürzt hinweg, um sich in der anonymen Masse der Bassariden zu verstecken, aber die kehren ihr plötzlich den Rücken zu und weisen sie ab.

Agaue Wie? Wo?

Kadmos Am Kytheron.

Agaue Kytheron? Warum war ich dort?

Der Hauptmann und zwei Wachen treten auf; sie tragen auf einer verdeckten Bahre den Körper des Pentheus.

Kadmos Wie,
frag Dionysos.

Hauptmann Sire, wir suchten, wie ihr befahl, am Kytheron nach König Pentheus: Dort lag sein Körper zerrissen, die Glieder verstreut im Gestein und unter den Bäumen. Was wir noch finden konnten, ordneten wir so gut und schicklich es ging.

Cadmus Daughter,
Go to your son.

He lifts the cover of the bier: Agave shudderingly nears it.

Look upon him for the last time.

Agave No! No!
Father, have mercy!
pointing to Captain
Take his sword
And slay me, slay me now!
She totters

Cadmus Beroe!
Help the Queen.

Beroe takes the head from Agave and, tenderly holding it to herself she goes and kneels at the bier.

Agave Unaya! Unaya!

Cadmus Night and again the night.
The great House has fallen,
Never to be rebuilt.
I who raised these walls
Am brought down to the dust.
Night and again the night.
Cadmus of Thebes, whose daughter
Murdered her own child.
Night and again the night.

Beroe placing the head with its body
Night and again the night.
Unaya!
The master I loved is fallen,
The child of my breast is dead.
Night and again the night.
The Double Axe could not save him,
The Mother no longer rules.
Night and again the night.

Autonoe I didn't want to do it. Agave made me do it.
She always was the stronger.
I didn't want to do it. Agave made me do it
And now we both must suffer.
I didn't want to do it.
The Gods alone are holy,
And what they will, they do.

Tiresias I grieve for this young man:
But Fate, though cruel, is just.
He who was deaf to my warning
Can now hear nothing at all.
But Fate, though cruel, is just.
The Gods alone are holy,
And what they will, they do.

Bassarids We were far away on the lonely mountain
Dancing in innocent joy
To the pure sound of the flute,
Singing of Dionysus,
Twice-born God of the vine.
We heard nothing. We saw nothing.
We took no part in her lawless frenzy,
We had no share in his bloody death.

Kadmos Tochter,
geh zu deinem Sohn.

Er hebt die Decke der Bahre hoch. Agaue nähert sich mit Schauern.

Deine Augen sehn ihn ein letztes Mal.

Agaue Nein! Nein!
Vater, erbarm dich!
sie weist auf den Hauptmann
Nimm sein Schwert
und töt mich, töt mich jetzt!
Sie wankt.

Kadmos Beroe!
Hilf der Königin.

Beroe nimmt Agaue den Kopf aus ihren Armen, hält ihn zärtlich und geht zur Bahre, wo sie niederkniet.

Agaue Unaya! Unaya!

Kadmos Nacht und wieder die Nacht.
Mein großes Haus, zerfallen,
stirbt und erhebt nie mehr.
Ich, sein Gründer und Herr,
ich lieg, gerichtet, im Staub.
Nacht und wieder die Nacht.
Kadmos von Theben, dessen Tochter
mordet' ihr eignes Kind.
O Nacht und wieder Nacht.

Beroe legt den Kopf zu seinem Körper
Nacht und wieder die Nacht.
Unaya! Unaya!
Der Herr, den ich liebte, erschlagen.
Das Kind meiner Brust ist tot.
Nacht, wieder dunkle Nacht.
Die Doppelaxt konnt' ihn nicht retten,
die Mutter hat keine Macht mehr.
Nacht und wieder die Nacht.

Autonoe Es war nicht mein Wille. Agaue hat mich gezwungen.
Sie war seit je die Stärkere.
Nein, ich wollte es nicht tun. Agaue hat mich
gezwungen. Und nun müssen wir beide leiden.
Ich wollte es nicht tun.
Die Götter allein sind heilig,
und was sie wollen, muß sein.

Teiresias Mich schmerzt dieses Jünglings Tod.
Das Schicksal ist hart, doch gerecht.
Er schloß sein Ohr meiner Warnung,
nun hört er gar nichts, für immer bleibt er nun taub.
Das Schicksal ist hart, doch gerecht.
Allein die Götter sind heilig,
und was sie wollen, muß sein.

Bassariden Wir war'n weit entfernt,
tanzten voll Unschuld und Glück
zu der Flöte Klang, sangen von dir, Dionysos,
der zwiegeborenen Gottheit des Weins.
Wir sah'n gar nichts. Wir hörten gar nichts.
Wir hatten nicht Teil an ihrem gesetzlosen Rasen,
uns trifft keine Schuld an dem blutigen Tod.
Wir hörten nichts, gar nichts.

Agave At your bier-side, my dead son,
I will not speak of a mother's care
Or a son's love that were not there.

To cry »Forgive me!«, to weep, son,
Would change nothing, You lie dead,
Beyond blame, beyond dread
Of words spoken, of deeds done.
We both did what neither would:
The strong Gods are not good.

At a gesture from Cadmus the two Guards carry the bier off.

Bassarids O let my ways be lowly
And all vain thoughts eschew:
The Gods alone are holy,
And what they will, they . . .

The music is cut off in the middle of a bar.
Enter Dionysus. He mounts Semele's tomb.

Dionysus Yes, I am he: I am Dionysus.
Soon you shall see me revealed in my glory,
All save those polluted with blood. You,
Cadmus, Autonoe, Agave,
Are banished from Thebes. You will go now,
Go each in a different direction.
Prepare, then, to part. You will not meet
Each other again.
Captain!
Light torches there.
Set fire to the palace.
Raze it to the ground.

Captain salutes. Followed by the returned Guards, he and they take brands from behind the tomb, light them at the altar and quickly cross the stage to the palace.

Cadmus O may kind Death
Come soon, put an end to my sorrow!

Captain and Guards re-enter from palace: a red glow can be seen through its open doors.

*Agave
and Autonoe* Father, sister,
Thebes, farewell!

Cadmus Daughters dear, and Thebes, farewell!

Bassarids Go! Unclean ones! Go!

Agave Dionysus, and all on Olympus:
Think of the altarless Fates!
Where is gelded Uranus? Or Chronos,
Once an invincible god?
Sport with us while you can: one
Tartarus waits for you all!

Smoke and flame have almost obscured the stage, only Dionysus can be seen, his face exultant in the fire-glow: then he too disappears.

Dionysus I came to Thebes
To take vengeance:
Vengeance taken,
Now I go.
Down slaves,
Kneel and adore.

Agave An deiner Bahre, mein toter Sohn,
will ich nicht sprechen von der Mutter Pflicht
und des Sohnes Liebe, denn wir kannten sie nicht.
Der Schrei »Vergib mir!« und Tränen, mein Sohn,
vermöchten gar nichts. Du liegst tot, jenseits von
Schuld, jenseits der Not vollbrachter Tat,
der Worte Hohn.
Wir beide taten, was keiner wollt:
die starken Götter sind uns nicht hold.

Auf ein Zeichen von Kadmos tragen zwei Wachen die Bahre von der Bühne.

Bassariden Zu dir in Demut eil ich,
mach du mich fromm und rein:
Die Götter nur sind heilig,
und was sie wollen, muß . . .

Die Musik bricht mitten im Takt ab.
Dionysos tritt auf, er steigt auf Semeles Grab.

Dionysos Ja, ich bin er: Ich bin Dionysos. Bald werde
ich euch erscheinen in meiner Herrlichkeit,
allen, die nicht befleckt sind vom Blut. Euch,
Kadmos, Autonoe, Agave,
verbann ich aus Theben. Gehet hin jetzt,
ein jeder in seine Richtung.
Bereitet euch zum Abschied. Ihr werdet euch
nie mehr begegnen, nie.
Hauptmann!
Entzünd die Fackeln.
Leg' Feuer an den Palast.
Tilg ihn von der Erde.

Der Hauptmann grüßt. Er und die zurückkehrenden Wachen ergreifen die
Fackeln hinter dem Grab, entzünden sie am Altar, und betreten den Palast.

Kadmos Komm herbei, o sanfter Tod,
und end meinen Gram!

Der Hauptmann und die Wachen kehren aus dem Palast zurück; durch die offe-
nen Türen wird man einen roten Schein gewahr.

Agave, Vater, Schwester,
Autonoe Theben, lebt wohl!

Kadmos Töchter, geliebte, und Theben, lebt wohl!

Bassariden Geht! Unreine! Geht!

Agave Dionysos, und all ihr Olympier:
Denkt ans allmächtige Schicksal!
Wo verkümmert Uranus? Und Kronos,
der einst unbesiegbare Gott?
Spielt mit uns, solange ihr könnt: ein
Tartaros wartet auch auf euch!

Die Bühne ist von Rauch und Flammen verdunkelt. Nur Dionysos ist zu sehen:
sein triumphierendes Gesicht in der Feuersglut. Dann verschwindet auch er.

Dionysos Ich kam nach Theben
um Rache.
Rache nahm ich,
und ich geh.
Nieder, Sklaven,
kniet und betet an.

Beroe Unaya!
Nacht und wieder Nacht,
groß die Kälte und das Dunkel.
Unaya!
Der Tag des Schmerzes morgen,
der leere und nackte Tag.
Unaya!
Denn mein König weilet nicht mehr hier;
ich seh' meinen König nie mehr.
Unaya!

Kadmos tritt aus dem Palast.

Fürst Kadmos! Unser König ist fort!

Kadmos Die Erde bebt, wenn die Götter lachen.
Ich hörte es. Komm, Beroe.
Begegneten wir je wieder
Pentheus, der Anblick wird uns dauern,
das ahnt mein Herz.

Die Nacht zieht schnell herauf; Kadmos und Beroe werden fast nur von dem Licht der Flamme auf Semeles Grab beleuchtet.

Sink Nacht,
sink Theben, sink Vergessen
herab auf unsre Welt, mein Platz ist hier
in dieser Nacht, der letzten, die mir
wird auf Erden, die letzte Erinnerung.

Bassariden . . . Nacht öffnet weit, was Tag verschloß: unsre
sterndunklen Beruhigungen!
Wir erwachten älter, erwachten zur harten Welt,
nackt und gedankenschwer
im lauten Licht, und sah'n die glatte Larve hungrig
brüten; sie wartet.
Und unser festes Haus brennt. Es bröckelt. Komm,
Nacht, flüstre du, lehre uns du, zu
preisen Dionysos! Er ist nah, er bringt Frieden.

Ein Zug von Fackeln, die sich scheinbar an Semeles Grab entzündet haben. Im schwachen Licht erblickt man Pentheus, der auf einem Ast der Pinie hockt.

Pentheus Warten? Worauf? Fangt doch an! Los!
Euer Schatten wacht, wartet, weiß und sieht . . .
Gar nichts, gar nichts, Licht, warmes
Nichts. Gott und König sind Schemen:
Steig' ich hinab und still' das Vergessen?
O tanzt, tanzt und preiset.
Und warten? Lieblichkeit. Gar nichts?
Pentheus, ist Agaue nah und bringt Frieden?

Bassariden Preist Dionysos, er ist nah, er bringt Frieden.
Das reine Herz durchtanzt die Freuden der Freude
weiser als Weisheit,
miteinander und jeder voll Hoffnung.

Pentheus Miteinander . . .
da er wartet . . .

Bassariden Erfüll uns!
Bring uns die Tat des
Muts und der Liebe, mehr noch . . .

Pentheus Einer ist heilig. Er ist hier, er bringt Frieden.

Bassariden Heil dir, Dionysos,
Menschenvernichter,
Vertilger
von rohem Fleisch!
Wir knie'n und beten an.

Stimme Persephone! Persephone!
Persephone, Königin
des dunklen Reichs,
hör mich, hör mich!
Im Namen meines Vaters
Zeus, des Allmächtigen,
schließ auf dein Tor,
laß frei
meine Mutter Semele.
Im Namen des Zeus
schließ auf, schließ auf!

Bassariden I Ah! Ah!
Das Antlitz des Gottes
strahlt in Herrlichkeit
zu blendend für Sterbliche!
Wir verhüll'n die Gesichter:
Wir knie'n und beten an.

Bassariden II Ah! Ah!
Die Stimme des Gottes
tönt so machtvoll,
zu heilig für Sterbliche!
Wir verstopfen die Ohren:
Wir knie'n und beten an.

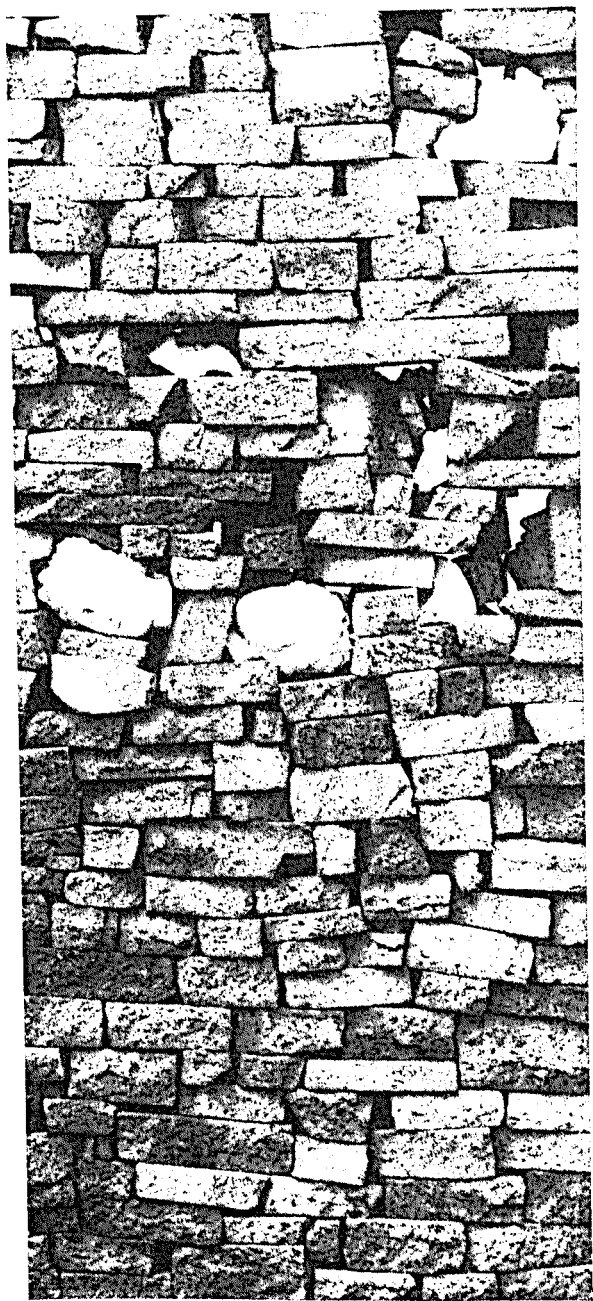
Stimme Mutter, hör' mich,
steh auf von den Toten
und komm zum Sohn!
Zeus, der Allmächtige,
hat uns erhoben
zu den Unsterblichen,
daß ewig wir wohnen
in den Höhen des Himmels.
Komm, Mutter,
Semele nicht länger:
Thyone nenn ich dich,
Göttin im All!

Bassariden Ah! Ah!
Unbegreifliche
Mysterien, nicht
für Sterbliche bestimmt;
wir sehen nicht, wir hören nicht:
wir knie'n und beten an.

Die Flammen sinken zusammen, blendend blauer Mittelmeerhimmel. Von dem Palast steht nur noch eine gezackte, rußgeschwärzte Mauer. Auf Semeles Grab stehen zwei riesige Fruchtbarkeitsgötzen. Die Bassariden bilden einen Halbkreis. Einige knien. Teiresias tritt auf; er hebt sich deutlich gegen den Himmel ab. Er streckt beide Hände nach den Götzenbildern aus und sinkt in die Knie. Weinreben senken sich nieder und schießen überall empor, sie schlingen sich um die Säulen und bedecken die geschwärzte Mauer. Das Kind zerschlägt die Puppe am Fuß des Grabes und springt vor Freude auf und ab.

*Deutsche Übersetzung von
Maria Bosse-Sporleder*







DIE BASSARIDEN
Staatsoper Stuttgart