

Dramatische Muße. Vom Theater in die Bibliothek

Bernhard Zimmermann

1.

Καὶ μὴν καὶ τῶν πόνων πλείστας ἀναπαύλας τῇ γνώμῃ ἐπορισάμεθα, ἀγῶσι μὲν γε καὶ θυσίαις διετησίοις νομίζοντες, ἰδίαις δὲ κατασκευαῖς εὐπρεπέσιν, ὧν καθ' ἡμέραν ἢ τέρψις τὸ λυπηρὸν ἐκπλήσσει. (Thuk. 2,38,1)

Und in der Tat haben wir uns auch von den Mühen die meisten geistigen Erholungsmöglichkeiten geschaffen, einerseits durch Wettkämpfe und Opfer, die wir gesetzlich das Jahr hindurch in unserem Kalender verankern, andererseits durch prächtige private Einrichtungen und Ausstattungen, deren Genuss – Tag für Tag – die Unannehmlichkeiten und die Widerwärtigkeiten und den Frust des Alltags vertreibt.¹

Mit diesen Worten, die Thukydides in seinem Geschichtswerk Perikles in der Totenrede in den Mund legt, gibt der Politiker eine Funktionsbestimmung von Festen der Polis Athen.² Sie dienen der „Erholung“ (ἀναπαύλη) und dem ästhetischen Genuss (τέρψις), sie sind, das ganze Jahr hindurch fest im Kalender verankert, wohlthuende Unterbrechungen des Alltags.³ Indem Perikles betont, dass Feste nicht der physischen, sondern der geistigen Entspannung (γνώμη) dienen, geht jedoch seine Aussage weit über eine bloße Funktionsbestimmung hinaus. Thukydides lässt ihn gleichsam eine ästhetische Theorie von festlicher Muße entwickeln. In der Gleichförmigkeit des Alltags und den Unbilden des Lebens, die gerade in Kriegszeiten nicht unerheblich sind, kann das Schöne, das den Menschen in der Literatur, im Theater und in den Bildenden Künsten entgegen-

¹ Übersetzungen aus dem Griechischen stammen vom Verfasser.

² Die „Fest-Forschung“ hat gerade in den letzten Dezennien enormen Auftrieb erhalten, und dies aus mehreren Forschungsrichtungen. Das Verhältnis von Fest und Muße in der Antike dagegen bedarf immer noch eingehender Untersuchungen; vgl. den Forschungsüberblick von Paul Hugger, „Das Fest – Perspektiven einer Forschungsgeschichte“, in: Hugger (Hg.), *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Stuttgart 1987, 9–24; vgl. auch Walter Haug/Rainer Warrning, „Vorwort“, in: Haug/Warrning (Hgg.), *Das Fest* (Poetik und Hermeneutik 14), München 1989, XV–XVII.

³ Vgl. zur Interpretation und zu den Textproblemen den Kommentar von Arnold W. Gomme, *A Historical Commentary on Thucydides*, Bd. 2, Oxford 1956, 116 f.

tritt, glückliche geistige Erholungsmomente bieten, die den Alltag erträglicher machen.⁴

Thukydides' Theorie des Festes wird von Platon – wohl mit direktem Bezug auf den thukydideischen Epitaphios⁵ – im Rahmen seiner in den *Gesetzen* vorgestellten Erziehungstheorie weiterentwickelt.

Τούτων γὰρ δὴ τῶν ὀρθῶς τετραμμένων ἡδονῶν καὶ λυπῶν παιδείων οὐσῶν χαλᾶται τοῖς ἀνθρώποις καὶ διαφθείρεται κατὰ πολλὰ ἐν τῷ βίῳ, θεοὶ δὲ οἰκτίραντες τὸ τῶν ἀνθρώπων ἐπίπονον πεφυκὸς γένος ἀναπαύλας τε αὐτοῖς τῶν πόνων ἐτάξαντο τὰς τῶν ἑορτῶν ἀμοιβὰς τοῖς θεοῖς, καὶ Μούσας Ἀπόλλωνά τε μουσηγέτην καὶ Διόνυσον συνεορταστὰς ἔδοσαν, ἵν' ἐπανορθῶνται, τὰς τότε τροφὰς γενομένας ἐν ταῖς ἑορταῖς μετὰ τῶν θεῶν. (Plat. *Nomoi* 653c7–d5)

Diese Erziehung, die in der richtigen Entwicklung von Lust und Schmerz besteht, verliert bei den Menschen im Verlauf des Lebens größtenteils ihre Wirkung und verdirbt. Die Götter setzten aus Mitleid mit dem unter Mühsal leidenden Menschengeschlecht als Erholung von den Mühen für sie die im Wechsel mit Werktagen⁶ stattfindenden Götterfeste fest, und sie gaben ihnen die Musen und Apoll, den Musenführer, und Dionysos als Festgenossen, um die einst erlangte Erziehung an den Festen mit Hilfe der Götter wieder ins rechte Lot zu bringen.⁷

Neben dem Schönen, das Feste in ihrer Verbindung von Opfer und Choraufführungen (χοροὶ καὶ θυσίαι) zu bieten pflegen, weisen sie auch einen ganz praktischen Sinn auf. Sie bieten den Bürgern die Möglichkeit, ohne die Zwänge des Alltags sich im festlichen Rahmen zu begegnen, sich bei den Opferhandlungen kennenzulernen und dadurch miteinander vertraut und sich wohlgesinnt zu werden (Plat. *Nomoi* 738d4–e1). Diese soziale Komponente – nicht nur den Mitbürgern, sondern auch den Fremden gegenüber – streicht auch Isokrates in seinem *Panegyrikos* heraus (43–46). Die Vielzahl der attischen Feste, die an Glanz und Bedeutung alle anderen in Griechenland übertreffen, machen Athen für alle, die in die Stadt kommen, das ganze Jahr hindurch zu einem dauernden Festerlebnis (πανήγυρις).⁸ Diese athenische Festesfreude preisen die Wolkengöttinnen in den

⁴ Vgl. dazu die Ausführungen von Jochen Gimmel/Tobias Keiling u. a., *Konzepte der Muße*, Tübingen 2016, 11–51. Moderne Ansätze weisen erstaunlich viele Gemeinsamkeiten mit dem thukydideischen Konzept auf.

⁵ Dies legt die gleichlautende Funktionsbestimmung von Festen als ἀναπαύλαι τῶν πόνων nahe. Interessant wäre es, Mußekonzepte im Zusammenhang mit dem griechischen Festwesen zu untersuchen; vgl. dazu in Ansätzen Richard Kannicht, „Thalia – Über den Zusammenhang zwischen Fest und Poesie bei den Griechen“, in: Walter Haug/Rainer Warning (Hgg.), *Das Fest* (Poetik und Hermeneutik 14), München 1989, 29–52.

⁶ ἀμοιβὰς ist schwierig; vgl. Klaus Schöpsdau (Hg.), *Platon, Nomoi (Gesetze), Buch I–III*, Göttingen 1994, 259. Zum Rhythmus der Feste vgl. Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, 2. Aufl., Stuttgart 2011, 344–346.

⁷ Der Text weist einige textkritische und interpretatorische Schwierigkeiten auf. Die vorliegende Übersetzung folgt Schöpsdau (Hg.), *Platon, Nomoi*, 258–261.

⁸ Vgl. Walter Burkert, „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“, in: Paul Hugger (Hg.),

aristophanischen *Wolken* (299–313). Die eleusinischen Mysterien werden ebenso besungen wie das Frühjahrsest der Großen Dionysien mit den an ihnen heimischen Aufführungen von Dramen und Dithyramben – das Fest, an dem die Komödie des Aristophanes im Jahre 423 aufgeführt wurde –, die Tempel und Götterstatuen ebenso wie die Prozessionen und die Opfer, die zu jeder Jahreszeit stattfinden. Wie im *Epitaphios* des Thukydides zeichnen Festesfreude (θαλῖαι) und feierliche Riten, die Aufführungen von Dramen und Chorliedern samt der musikalischen Begleitung sowie Werke der Kunst und Architektur, Tempel und Statuen, das Leben in Athen aus.⁹

Παρθένοι ὀμβροφόροι
 ἔλθωμεν λιπαρὰν χθόνα Πάλλαδος, εὐάνδρον γὰν
 Κέκροπος ὀψόμεναι πολυήρατον.
 οὗ σέβας ἀρρήτων ἱερῶν, ἵνα
 μυστοδόκος δόμος
 ἐν τελεταῖς ἀγίαις ἀναδείκνυται
 οὐρανίοις τε θεοῖς δωρήματα,
 ναοὶ θ' ὑπερεφεῖς καὶ ἀγάλματα,
 καὶ πρόσοδοι μακαρῶν ἱερώταται,
 εὐστέφανοι τε θεῶν θυσίαι θαλῖαι τε,
 παντοδαπαῖς ἐν ὥραις,
 ἥρι τ' ἐπερχομένῃ Βρομία χάρις,
 εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα,
 καὶ μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν. (Aristoph. *Nub.* 299–313)

Regen bringende Jungfrauen
 Wollen wir ins glänzende Land der Pallas kommen, um die an tüchtigen
 Männern reiche,
 liebliche Erde des Kekrops zu sehen,
 wo die würdige Feier der Mysterien Heimstatt hat,
 wo sich das die Eingeweihten aufnehmende Haus
 an den heiligen Festtagen zur Schau öffnet,
 wo es hoch aufragende Tempel und Bildwerke gibt,
 wo heiligste Prozessionen zu Ehren der Unsterblichen begangen werden,
 wo Bekränzte in Festesfreude Opfer darbringen
 zu jeder Jahreszeit
 und wo zu Frühjahrsestbeginn Dionysos im Fest geehrt wird,
 wo Wettkämpfe schön singender Chöre stattfinden
 und die tief klingende Flöte erklingt.

Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur, Stuttgart 1987, 25–44, bes. 27.

⁹ Vgl. den Kommentar von Kenneth Dover (Hg.), *Aristophanes, Clouds*, Oxford 1968, 141 f. Vergleichbare *laudes Atheniensium* finden sich in Soph. *Oid. K.* 668–719, Eur. *Med.* 824–845, Pindar, *Dithyrambos für Athen* (Fr. 75 Maehler).

Während die Opfer und das daran anschließende Mahl und die feierlichen Prozessionen Gemeinschaft schaffen¹⁰, dienen die θεάματα – all das, was man bei Festen sieht – dem geistigen Genuss und der geistigen Entspannung.¹¹ Besonders Glanz verleihen die als Wettstreit organisierten Choraufführungen¹² – εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα,/ καὶ μουσα βαρύβρομος αὐλῶν, „Wettkämpfe der schön singenden Chöre und die dunkel tönende Musik der Flöten“¹³ (Aristoph. *Nub.* 312 f.) – dem großen, mehrtägigen Fest des demokratischen Athens, den Großen (oder Städtischen) Dionysien.¹⁴

2.

Die Mitwirkung bei Choraufführungen stellte ebenso wie die sportliche Betätigung einen wesentlichen Bestandteil der aristokratischen Erziehung (παιδεία) dar. So hatten, um ein Beispiel zu nennen, Alkmans Dichtungen für Mädchen- und Knabenchöre ihren *Sitz im Leben* im spartanischen Erziehungssystem.¹⁵ In Athen brachte die Einführung der Demokratie und die Etablierung demokratischer Feste wie der Großen Dionysien eine Demokratisierung der zuvor den Aristokraten vorbehaltenen Formen der Erziehung mit sich. Der anonyme Autor der Schrift *Über den Staat der Athener* prangert diese Usurpation eines vordem aristokratischen Lebensstils durch das Volk mit scharfen Worten an:¹⁶

Τοὺς δὲ γυμναζομένους αὐτόθι καὶ τὴν μουσικὴν ἐπιτηδεύοντας καταλέλκεν ὁ δῆμος νομίζων τοῦτο οὐ καλὸν εἶναι γνοὺς ὅτι οὐ δυνατὸς ταῦτά ἐστιν ἐπιτηδεύειν. ἐν χορηγίαις αὐ καὶ γυμνασίαις καὶ τριηρχίαις γινώσκουσιν ὅτι χορηγοῦσι μὲν οἱ πλούσιοι,

¹⁰ Vgl. Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, 2. Aufl., Stuttgart 2011, 96 f.

¹¹ Isokrates streicht in seinem *Panegyrikos* heraus, dass die Wettkämpfe nicht nur sportlicher, sondern auch intellektueller Natur sind, vgl. Isokr. *Or.* 4,45: ἔτι δ' ἀγῶνας ἰδεῖν μὴ μόνον τάχους καὶ ῥώμης, ἀλλὰ καὶ λόγων καὶ γνώμης καὶ ἄλλων ἔργων ἀπάντων.

¹² Tragödie, Komödie und Satyrspiel sind nach attischem Verständnis ‚chorische‘ Formen. Dies wird vor allem in der administrativen Terminologie deutlich. Ein Dichter, der das Aufführungsrecht verlangte, bat um einen Chor (χορὸν αἰτεῖσθαι), der zuständige Beamte gab ihm einen Chor, wenn er ihm das Recht der Aufführung zusprach (χορὸν δίδοναι). Der Dichter in seiner Funktion als Autor und Regisseur wurde χοροδιδάσκαλος, „Chorlehrer“, bezeichnet.

¹³ Die übliche Übersetzung „Flöte“ für αὐλός ist irreführend. Das dunkel klingende Instrument glich im Klang eher einer Oboe.

¹⁴ Vgl. Eric Csapo/William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994, 103–120.

¹⁵ Vgl. v. a. Claude Calame, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*. 2 Bde., Rom 1977; zusammenfassend Andreas Bagordo, „Alkman“, in: *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, hg. v. Bernhard Zimmermann, Bd. 1, München 2011, 181–188, bes. 181–182.

¹⁶ Text nach Ernst Kalinka (Hg.), *Xenophon, Athenaion politeia*, Leipzig 1914 (Nachdruck Stuttgart 1967); vgl. Gregor Weber (Hg.), *Pseudo-Xenophon, Die Verfassung der Athener*, Darmstadt 2010, 91 f.

χορηγεῖται δὲ ὁ δῆμος, καὶ γυμνασιαρχοῦσιν μὲν <καὶ τριηραρχοῦσιν> οἱ πλούσιοι, ὁ δὲ δῆμος τριηραρχεῖται καὶ γυμνασιαρχεῖται. ἀξιοὶ γοῦν ἀργύριοιν λαμβάνειν ὁ δῆμος καὶ ἄδων καὶ τρέχων καὶ ὀρχούμενος καὶ πλέων ἐν ταῖς ναυσίν, ἵνα αὐτός τε ἔχη καὶ οἱ πλούσιοι πενέστεροι γίγνωνται. (*Über den Staat der Athener* 1,13)

Denen, die sich dort (sc. in Athen) sportlich oder musisch betätigen, hat das Volk in der Meinung, dies sei nicht schön, Einhalt geboten, da es erkannt hat, dass es selbst nicht in der Lage ist, diese Tätigkeiten auszuüben. Bei der Finanzierung von Choraufführungen und von sportlichen Veranstaltungen und bei der Ausrüstung von Schiffen sehen sie allerdings, dass die Reichen die Choraufführung bezahlen und das Volk das Geld bekommt und dass sportliche Veranstaltungen und die Ausrüstung von Schiffen ebenfalls die Reichen bezahlen und das Volk sich sportlich und auf den Schiffen gegen Bezahlung betätigt. Das Volk hält es also für richtig, dafür Geld zu nehmen, dass es singt und läuft und im Chor tanzt und auf den Schiffen fährt, und dies mit der Absicht, dass es selbst das Geld bekommt und die Reichen ärmer werden.

Die der Erziehung dienenden Tätigkeiten werden in der attischen Demokratie – so der scharfzüngige Autor – kommerzialisiert. Er unterstellt dem Volk, dass dies allein zur Schwächung der Aristokratie im demokratischen Athen getan werde, verschweigt aber wohlweislich, dass gerade politisch aufstrebende Aristokraten diese Leiturgien – die finanzielle Ausstattung von Choraufführungen, von Sportveranstaltungen oder die Finanzierung von Kriegsschiffen – als Sprungbrett für eine politische Karriere zu benutzen pflegten. So betont Alkibiades in der Debatte, die der Sizilischen Expedition der Athener vorangeht, dass seine glanzvollen Choregien, die Finanzierung von Chören¹⁷, zwar Neid bei den Bürgern hervorgerufen, aber gleichwohl Glanz auf ihn und die Stadt geworfen hätten und dies ein Ausdruck der Stärke Athens sei (Thuk. 6,16,3): καὶ ὅσα αὖ ἐν τῇ πόλει χορηγίας ἢ ἄλλῃ τῃ λαμπρύνομαι, τοῖς μὲν ἀστοῖς φθονεῖται φύσει, πρὸς δὲ τοὺς ξένους καὶ αὕτη ἰσχὺς φαίνεται.

Eine besondere Wirkung zeigten die mit Aufführungen und Reden verbundenen Anlässe sowohl im Innern der Polis als auch den Fremden gegenüber. In der Eröffnungspartie des platonischen *Menexenos* erfährt Sokrates von dem jungen Menexenos, der gerade vom Rathaus kommt, dass die Wahl der Person, die die Totenrede (*Epitaphios*) in diesem Jahr halten solle, auf morgen verschoben sei, und nimmt dies zum Anlass, dem jungen Mann die Wirkungen dieser Art öffentlicher Rede auseinanderzusetzen (Plat. *Men.* 234c1–235c5). Die Redner vermöchten es, durch das Lob der Gefallenen und der Vorfahren jedem Zuhörer Adel zu verleihen (γενναίως διατίθασθαι), da man sich als Teil dieser großartigen Stadt fühlen könne. Zugleich erscheine man in den Augen der anwesenden Fremden als würdevoller, und diese Würde (σεμνότης) bleibe vier oder gar fünf Tage, so dass man geradezu auf den Inseln der Seligen zu wohnen meine.

¹⁷ Vgl. dazu Peter Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000.

Die Kritik, die der Autor des *Staats der Athener* an der durch die Demokratisierung verursachte Kommerzialisierung der vordem der Erziehung junger Aristokraten dienenden sportlichen und musischen Tätigkeiten übt, ist ein deutlicher Hinweis auf den Funktionswandel von Festen. Diejenigen, die im demokratischen Athen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. singen und tanzen, tun dies keineswegs zweckfrei, um sich zu bilden und sich die kulturellen Kompetenzen ihrer Gruppe anzueignen, sondern um Geld zu verdienen. Da sie nicht wie die Aristokraten über die freie Zeit verfügen, die sie – ungehindert durch den Druck des Alltags und der Alltagssorgen – für ihre Bildung einsetzen können, verschwindet aus diesen Tätigkeiten der Aspekt der für Muße unabdingbaren Freiheit. Die Reflexionen über die Funktion von Festen, die Thukydides im Epitaphios Perikles in den Mund legt (Thuk. 2,38,1), kann man als Versuch ansehen, diese durch die Demokratisierung aristokratischer Werte verlorene Dimension der Muße für das gesamte Volk, nicht nur eine elitäre Gruppe wiederzugewinnen.¹⁸

Attische Feste sind – dies machen diese Textbeispiele hinreichend deutlich – komplexe Gebilde, die sich nicht über einen Kamm scheren lassen. Sie weisen eine Vielzahl von Funktionen auf, die sich je nach den Feiernden (Gruppen verschiedener Art oder die gesamte Polis), nach Anlass, insbesondere auch im Hinblick auf die Gottheit, zu deren Ehren ein Fest gefeiert wird, nach Ort (Stadt, Land) und Zeit, nach der Ausstattung (mit oder ohne Choraufführungen) und Dauer unterscheiden können. Ein gemeinsames Element ist die Gruppenidentität, die durch ein Fest gebildet, gefördert und stabil gehalten wird, insbesondere wenn mit dem Fest ein Wettkampf welcher Art auch immer verbunden ist. Diese Gruppenidentität nach außen hin zu demonstrieren ist Merkmal gesamtattischer Feste wie der Großen Dionysien oder der von Platon im *Menexenos* als Beispiel gewählten Epitaphien. Allerdings hängt die Außenwirkung auch bei von der gesamten Polis begangenen Festen entscheidend von der Zeit ab. An den Lenäen im Februar war im Gegensatz zu den im späten Frühling stattfindenden Großen Dionysien noch keine regelmäßige Schifffahrt nach Athen möglich. Also waren die Athener noch „unter sich“, Fremde und Verbündete, die die Tribute abzuliefern hatten, waren noch nicht in Athen, so dass man in einer an den Lenäen aufgeführten Komödie eine direktere Kritik am politischen Verhalten des Volkes wagen konnte, als dies bei den Großen Dionysien möglich war (Aristoph. *Ach.* 504–506). Choraufführungen – vor allem, wenn sie wie die Dithyramben als Agon der zehn Phylen aufgeführt werden – haben natürlich die gesellschaftliche Funktion der Identitätsbildung,

¹⁸ Diese Öffnung der elitären παιδεία für das gesamte Volk wird auch in dem – allerdings in der Forschung umstrittenen – „Schaugeld“ (*theorikon*) deutlich. Jeder Athener bekam von der Stadt die für den Erwerb der Eintrittskarte ins Dionysostheater erforderliche Summe. Die Polis wünschte also die Anwesenheit aller Athener aller Schichten im Theater; vgl. die Diskussion bei Csapo/Slater, *The Context of Ancient Drama*, 287 f.

aber sie tragen zum Glanz eines Festes bei und dienen somit dem ästhetischen Vergnügen (τέρψις).

3.

Ebenso, wie die Feste vielschichtige Gebilde sind, ist auch das Theater ein komplexer Raum, in dem unterschiedliche Funktionen zusammenfließen. Durch die Einbettung von Theateraufführungen in ein von der Stadt Athen organisiertes Götterfest, das mit symbolhaften politischen Handlungen der Machtdemonstration und der Identitätsstiftung ausgestattet ist, kann man dem am Südhang der Akropolis gelegenen Dionysostheater eine politische und kultische Dimension nicht absprechen.¹⁹ Diese kultische Dimension lässt auch die Dramen und Chorlieder, die zur Aufführung kamen, nicht unbehelligt. Als geistige Opfergaben der Polis an den Gott Dionysos dürfen sie bis ins Jahr 386 v. Chr. nur ein einziges Mal anlässlich des Dionysosfestes aufgeführt werden. In diesem Jahr 386 beschloss die Volksversammlung, dass künftig auch „alte Tragödien“, also Stücke, die schon einmal an den Dionysien auf die Bühne kamen, wiederaufgeführt werden durften. Die Zulassung „alter Komödien“ zur Wiederaufführung folgte später im 4. Jahrhundert v. Chr. So stellt das Jahr 386 v. Chr. eine Epochenschwelle dar: Aus dem kultischen Theater entwickelt sich ein Theaterbetrieb, in dem – zwar immer noch nur einmal im Jahr anlässlich der beiden Dionysosfeste, der Lenäen und der Großen Dionysien – es möglich ist, beliebte Stücke immer wieder in neuen Inszenierungen zu sehen. Davon profitierte vor allem der zu seinen Lebzeiten nicht von Erfolg verwöhnte Euripides, der nach 386 v. Chr. die Bühne durch Wiederaufführungen seiner Stücke dominierte. In seinen *Gesetzen* (700a7–701b3) beschreibt Platon mit kritischem Unterton diese Entwicklung. Früher – so der Philosoph – seien chorische Aufführungen an einen *Sitz im Leben* gebunden gewesen. Dieser Aufführungsanlass bestimmte nicht nur die Gattung, sondern auch den Inhalt und die musikalische Ausgestaltung der Lieder. Dithyramben, in der phrygischen Tonart verfasst, seien für Dionysos aufgeführt worden und hätten von der Geburt des Gottes gehandelt, die in dorischer Tonart komponierten Päne dagegen seien dem Gott Apollon gewidmet gewesen. Im Lauf der Zeit jedoch habe eine „unmusische Regellosigkeit“ (ἄμουσος παρανομία, 700d3) um sich gegriffen. Durchaus begabte Dichter, die aber nicht Rücksicht auf das, was recht und billig in der Musenkunst sei, nehmen würden, hielten sich in poetischem Überschwang nicht mehr an die traditionellen Regeln der Dichtkunst, sondern betrieben Gattungsmischung – und dies mit Rücksicht auf den Publikumsgeschmack. Denn heutzutage seien aus den vordem „stummen Theatern“,

¹⁹ Vgl. die Diskussion bei Bernhard Zimmermann, „Polis und Tragödie“, in: *Handbuch der griechischen Literatur*, hg. v. Zimmermann, Bd. 1, München 2011, 490–499.

in denen die Menschen einem rituellen Akt beiwohnten, Räume geworden, in denen ein Publikum lauthals seine Meinung über das Dargebotene äußere. Die Aristokratie sei einer „Theatrokratie“ gewichen. Nun bestimme das Publikum, was geboten werden solle und was nicht.²⁰

Was Platon hier beschreibt, ist nichts anderes als die Emanzipation und Säkularisierung des Theaters. Überspitzt und mit Bezug auf die Gegenwart – man denke zum Beispiel an die Festspiele in Bayreuth, in denen Politik und Kultur zusammenfließen – könnte man sagen, dass aus den der Gottheit Dionysos geweihten Festen des 5. Jahrhunderts Festspiele wurden, die zu einer bestimmten Zeit im Jahr, im Frühling, in Athen stattfanden. Das Theater wird mehr und mehr aus einem politisch-religiösen zu einem Raum der Muße.

Doch auch im 5. Jahrhundert wiesen Theateraufführungen bereits starke Zeichen eines Muße-Erlebnisses auf. Einer ironischen Bemerkung in Platons *Politeia* nach zu schließen (475d1–e1) stimmten die Dämonen das Datum der Ländlichen Dionysien untereinander ab, so dass ein wahrer Festspieltourismus der Theaterbegeisterten (φιλοθεάμονες) stattgefunden zu haben scheint.²¹ Auch die athenischen Dionysosfeste trugen bereits im 5. Jahrhundert Züge eines säkularisierten Theaterbetriebs. Ungefähr 449 v. Chr. wurde an den Großen Dionysien ein Wettstreit der tragischen Schauspieler eingeführt.²² Als Folge dieser Neuerung bauten die Tragiker Glanzpartien für die Bühnenstars in ihre Stücke ein, mit denen diese brillieren konnten, vor allem Soloarien, für die Euripides, wie die Parodien des Aristophanes verdeutlichen, berühmt war.

4.

Dass die Abfassung von Dramen der Muße bedarf, versteht sich von selbst. Aristophanes führt in seinem frühesten erhaltenen Stück, den *Acharnern* des Jahres 425, den Tragiker Euripides bei der poetischen Arbeit vor. Der komische Held Dikaiopolis, der sich bei dem Tragiker mit Mitleid erregenden Requisiten ausstatten will, um vor dem im feindlich gesinnten Chor der Köhler aus Acharnai zu bestehen, trifft den Dichter bei der Abfassung einer Tragödie an (*Ach.* 399 f.). Abgeschildert von seinem Hausklaven geht er, im Obergeschoss seines Hauses auf einem Sofa liegend²³, seiner poetischen Tätigkeit nach, bei der er nicht gestört werden will: ἀλλ' οὐ σχολή. („Keine Zeit!“, *Ach.* 407).²⁴ So kommt er denn auch

²⁰ Vgl. zur Stelle den Schöpsdau (Hg.), *Platon, Nomoi*, 506–514.

²¹ Csapo/Slater, *The Context of Ancient Drama*, 121 f.

²² Csapo/Slater, *The Context of Ancient Drama*, 222; Eric Csapo, *Actor and Icons of the Ancient Theater*, Malden, Mass./Oxford 2010.

²³ Zur Diskussion von ἀναβάδην im Sinne von „die Füße hochgelegt“ (399) vgl. S. Douglas Olson (Hg.), *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002, 178.

²⁴ Zu σχολή vgl. Benjamin Harter, „De otio – oder: die vielen Töchter der Muße“, in:

nicht zu Fuß die Treppe herunter, sondern lässt sich auf der für die Tragödie typischen Maschinerie, um Innenszenen sichtbar zu machen, dem Ekkyklema, aus dem Tor seines Hauses herausrollen. Das Arbeitszimmer des Dichters, in dem er seinen Gedankenflügen, in luftigen Höhen Verschen (ἐπύλλια) sammelnd, nachgeht (*Ach.* 398–400), wird gleichsam nach außen geklappt. Sichtlich durch die Impertinenz des komischen Helden genervt und aus der Fassung gebracht, bleibt ihm am Ende nichts anderes übrig, als barsch zur Schließung seiner Haustüre zu verlangen (*Ach.* 479).

Dichter bedürfen – dies macht auch die vergleichbare Agathon-Parodie in den aristophanischen *Thesmophoriazusen* des Jahres 411 deutlich, der ebenfalls auf dem Ekkyklema, also in seiner Studierstube, nach draußen gerollt wird (*Thesm.* 96) – der Ruhe und Muße (σχολή), um ihrem Geschäft nachgehen zu können. Fern vom Trubel der Stadt, versetzen sie sich in die poetische Stimmung, die sie für ihr jeweiliges Vorhaben benötigen. Diese komische Darstellung des poetischen Schaffensprozesses trifft sich völlig mit der platonischen Analyse der modernen Dichtung (*Nomoi* 700d4–6). Die durchaus begabten Dichter (φύσει μὲν ποιητικοί, 700d4) lassen sich – so der Philosoph – von einem überaus großen poetischen Überschwang hinreißen, mehr als nötig von der Freude und Lust an ihrer Tätigkeit gepackt.

5.

Zwar ist das Theater der eigentliche *Sitz im Leben* dramatischer Texte und bleibt dies auch noch Jahrhunderte²⁵; doch seit dem ausgehenden 5. Jahrhundert lässt sich auch die Lektüre von Dramen nachweisen. In den 405 v. Chr. aufgeführten *Fröschen*, in denen Aristophanes einen kritischen Rückblick auf die Tragödie des 5. Jahrhunderts unternimmt, macht sich Dionysos, der Gott des Theaters, ein Jahr nach dem Tod des Sophokles und Euripides und 50 nach dem des Aischylos auf den Weg in die Unterwelt, um einen rechten, einen tüchtigen Dichter (δεξιὸς ποιητής, *Ran.* 71), der sein Handwerk versteht, wieder in die Welt der Lebenden zurückzuführen. Denn – so der Gott – die, die noch lebten, seien furchtbar schlecht und die guten nicht mehr am Leben (*Ran.* 72). Im Sinn hat er, Euripides an die Oberwelt zurückzuholen. Denn als er kürzlich – mitten in einer Seeschlacht (*Ran.* 49) – die *Andromeda* des Euripides gelesen habe (aufgeführt 411 v. Chr.), habe sein Herz ungeheure Sehnsucht (πόθος, *Ran.* 53, 66) nach dem

Franziska C. Eickhoff (Hg.), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur. Mit einem Ausblick in andere Gattungen*, Tübingen 2016, 21–42, bes. 22.

²⁵ Vgl. die Zusammenstellung der Urkunden von Aufführungen bei Bruno Snell/Richard Kannicht (Hgg.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Bd. 1, Göttingen 1986, 3–58. Für Thespiai sind anlässlich der Mouseia Aufführungen bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. belegt (DID 8,4 u. 5).

verstorbenen Dichter gepackt, Sehnsucht (ἵμερος, *Ran.* 59) lasse ihn nicht mehr los, so dass er sich überhaupt nicht mehr wohlfühle (*Ran.* 58).²⁶

Mitten in Kriegswirren findet der Gott Entspannung bei der Lektüre einer euripideischen Tragödie, und es packen ihn dieselben Emotionen, die einen Zuschauer im Theater befallen. Deutlich sind die Bezüge auf den Sophisten Gorgias, der in seinem *Enkomion der Helena* die Affekte beschreibt, die einen Zuhörer oder Zuschauer bei der Darbietung einer Rede packen können (*Helena* 8). Obwohl das Wort, die Rede (λόγος) den unscheinbarsten Körper aufweise, sei es in der Lage, göttlichste Werke zu vollbringen. „Der Logos vermag es, Furcht zu beenden und Trauer zu beseitigen und Freude zu bewirken und Mitleid zu erwecken“ (δύναται γὰρ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάζεσθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι, *Helena* 8). Dichtung, die Gorgias als metrisch gebundenen Logos definiert (τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον, *Helena* 9) löst bei den Rezipienten psychosomatische Reaktionen aus:

ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε²⁷ καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης, ἐπ’ ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἴδιόν τι πάθημα διὰ λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχή. (*Helena* 9)

Die Zuhörer von Dichtung überkommt sowohl Schauer voller Furcht als auch Mitleid voller Tränen und Schmerz liebende Sehnsucht, und bei Glück und Unglück fremder Angelegenheiten und Personen befällt die Seele unter dem Einfluss der Worte ein ganz eigenes Leid.

Gorgias führt die Emotionen auslösende Wirkung von Dichtung allein auf die Kraft der Sprache, nicht auf die Inszenierung, zurück. Die Lektüre tragischer Texte wird dem Theaterbesuch gleichgestellt.²⁸ Von da ist es nur ein kleiner Schritt zu Aristoteles’ Auffassung, dass die Inszenierung und Vertonung einer Tragödie nicht zur eigentlichen Kunst des Dichters gehöre (Aristot. *poet.* c. 6, 1450b15–20). Zwar sei die musikalische Ausgestaltung (μελοποιία) das größte Genuss bereitende Mittel bei einer Aufführung (μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων), und die Inszenierung (ὄψις) könne am meisten eine psychagogische Wirkung entfalten, aber eine Tragödie müsse auch ohne Inszenierung und ohne Schauspieler ihre Wirkung entfalten. Denn erst in der Lektüre erschließe sich die Qualität eines Stückes (διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερά ὅποια τίς ἐστίν, *poet.* c. 26, 1462a11–13).²⁹

²⁶ Vgl. Kenneth Dover (Hg.), *Aristophanes, Frogs*, Oxford 1993, 195 f.; Stephen Halliwell, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford 2011, 132–154.

²⁷ Der gnomische Aorist unterstreicht die Allgemeingültigkeit der Aussage.

²⁸ Halliwell, *Between Ecstasy and Truth*, 266–284. Vgl. auch Thomas Buchheim (Hg.), *Gorgias von Leontinoi, Reden, Fragmente und Testimonien*, Hamburg 1989, XXI–XXXI.

²⁹ Vgl. auch Aristot. *poet.* 1450b18, 1453b4; dazu Donald William Lucas (Hg.), *Aristotle, Poetics*, Oxford 1968, 254.

Dass neben die Aufführung als die einzige angemessene Darbietung dramatischer und chorlyrischer Texte immer mehr die Lektüre tritt, belegen Nachrichten über den Dithyrambos im 4. Jahrhundert. Aristoteles berichtet (*rhet.* 3,12,1413b14), die Dithyramben des Likymnios seien eher zur Lektüre (ἀναγνώστικός) als für das Theater geeignet, und die Dithyramben des Telestes und Philoxenos waren im 4. Jahrhundert in Buchform greifbar. Denn der Literaturliebhaber und begeisterte Leser Alexander (φιλολόγος καὶ ἀναγνώστης) – so Plutarch in seiner Biographie des Makedonenkönigs (Plut. *Alexander* 8) – habe sich neben den Schriften des Historikers Philistos auch Tragödien des Euripides, Sophokles und Aischylos und die Dithyramben des Telestes und Philoxenos ins Feld schicken lassen.³⁰

Der Wandel von klassischen Dramen zum Lesetext findet seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. in Alexandria statt.³¹ Die hellenistischen Philologen setzten ihren mit gelehrten Kommentaren versehenen Ausgaben, die sich an ein Lesepublikum richteten, Einleitungen voran (*Hypotheseis*), die alles Wissenswerte zu dem jeweiligen Stück enthielten: eine kurze Inhaltsangabe, den Hinweis, welche anderen Dichter denselben Stoff behandelten, eine Diskussion der Authentizität, die Datierung, teilweise eine ästhetische Würdigung – Informationen also, die durchaus unseren Schulausgaben vergleichbar sind.³²

Nicht nur die Lektüre, sondern auch die Abfassung von Tragödien in griechischer Sprache gehörte in der römischen Kaiserzeit zu den Betätigungen der Gebildeten. Asinius Pollio verfasste nach Vergils 8. *Ekloge* (Verg. *eccl.* 8,8 f.) und dem Eröffnungsgedicht des zweiten Odenbuchs von Horaz (Hor. *carm.* 2,1,9–16) Tragödien. Servius ergänzt diese Nachricht in seinem Vergil-Kommentar um die Information, Pollio habe Tragödien in griechischer und lateinischer Sprache geschrieben (TrGF I 178).³³ Von Ovids Freund Cn. Pompeius Macer sind acht Verse aus einer *Medea* erhalten, eine Aufforderung der Mutter an die Kinder

³⁰ Vgl. Bernhard Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Berlin 2008, 140 f.

³¹ Als Vorstufe und notwendige Grundlage kann man das ‚Staatsexemplar‘ ansehen, das der athenische Politiker Lykurg um 330 v. Chr. anfertigen ließ, um der ‚Verwilderung‘ der Texte durch Interpolationen, die die seit 386 v. Chr. erlaubten Wiederaufführungen mit sich brachten, Einhalt zu gebieten; vgl. Hartmut Erbse, „Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur“, in: Herbert Hunger (Hg.), *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel* (Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur, hg. v. Herbert Hunger, Bd. 1), München 1975, 209–283, bes. 216–218.

³² Vgl. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (Hg.), *Euripides, Herakles. Einleitung in die griechische Tragödie*, Bd. 1, Berlin 1907 (Nachdruck Darmstadt 1959), 146 f. Die Schule war auch die Institution, die den Kanon der Dramatiker und die Auswahl der Stücke bestimmen sollte; vgl. Henri-Irénée Marrou, *Geschichte der Erziehung im Altertum*, München 1977, 307–314.

³³ TrGF = Bruno Snell/Richard Kannicht (g.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Bd. 1, 2. Aufl., Göttingen 1986.

enthaltend, in der Kindheit unbeschwert zu spielen, da mit dem Alter ohnehin die Sorgen kämen. Vespasian soll ebenfalls Tragödien auf Griechisch geschrieben haben (TrGF I 183), und Plinius (*epist.* 7,4,2 = TrGF 184) berichtet ironisch von seinen jugendlichen Bemühungen, sich in der tragischen Gattung zu betätigen³⁴:

quin etiam quattuordecim natus annos Graecam tragoediam scripsi. qualem? inquis. nescio; tragoedia vocabatur.

Als Vierzehnjähriger schrieb ich eine griechische Tragödie. Was für eine? fragst Du. Ich weiß es nicht; sie hieß einfach Tragödie.

Von einer tragischen Lektüreerfahrung in einer mußevollen Umgebung und Stimmung berichtet der kaiserzeitliche Autor Dion (ca. 40–120 n. Chr.) in seiner 52. Rede. Da es Hochsommer war, erhob er sich früh, um die morgendliche Kühle auf seinem Landgut zu genießen. Er drehte in gelöster Stimmung einige Runden mit seinem Pferdegespann, ging etwas spazieren und gönnte sich schließlich eine kleine Erholungspause. Nach einem erholsamen Bad und der dazu gehörenden Körperpflege nahm er kleinen Imbiss zu sich und widmete sich danach der Lektüre der Philoktet-Tragödien der tragischen Trias Aischylos, Sophokles und Euripides, über die er in einer ästhetischen, vergleichenden Würdigung berichtet.

In seinen *Noctes Atticae* (Gell. 2,23) berichtet Gellius von der vergleichenden Lektüre griechischer Komödien und den lateinischen Bearbeitungen (*alternae lectiones*, Gell. 2,23,3) im Freundeskreis, wobei die lateinischen Stücke im Verhältnis zu den griechischen Originalen ästhetisch weit abfielen: [...] *quam iacere atque sordere incipiunt, quae Latinae sunt.* (Gell. 2,23,3)

Aus den Theatern sind die Dramen in die Studierstuben der Gebildeten gewandert und werden damit zum elitären Ausweis von παιδεία; Philologie und literarische Kritik sind an die Stelle der Aufführung getreten.

Literatur

- Bagordo, Andreas, „Alkman“, in: *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, hg. v. Bernhard Zimmermann, Bd. 1, München 2011, 181–188.
- Buchheim, Thomas (Hg.), *Gorgias von Leontinoi, Reden, Fragmente und Testimonien*, Hamburg 1989.
- Burkert, Walter, „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“, in: Paul Hugger (Hg.), *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Stuttgart 1987, 25–44.
- , *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, 2. Aufl., Stuttgart 2011.
- Calame, Claude, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*. 2 Bde., Rom 1977.

³⁴ Vgl. Adrian Nicholas Sherwin-White, *The Letters of Pliny*, Oxford 1966, 405: „Seneca might be his model.“

- Csapo, Eric, *Actor and Icons of the Ancient Theater*, Malden, Mass./Oxford 2010.
- / Slater, William J., *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994.
- Dover, Kenneth (Hg.), *Aristophanes, Clouds*, Oxford 1968.
- (Hg.), *Aristophanes, Frogs*, Oxford 1993.
- Erbse, Hartmut, „Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur“, in: Herbert Hunger (Hg.), *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel*, München 1975, 209–283.
- Gimmel, Jochen/Keiling, Tobias u. a., *Konzepte der Muße*, Tübingen 2016.
- Gomme, Arnold W., *A Historical Commentary on Thucydides*, Bd. 2, Oxford 1956.
- Halliwell, Stephen, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford 2011.
- Harter, Benjamin, „De otio – oder: die vielen Töchter der Muße“, in: Franziska C. Eickhoff (Hg.), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur. Mit einem Ausblick in andere Gattungen*, Tübingen 2016, 21–42.
- Haug, Walter/Warning, Rainer (Hgg.), *Das Fest*, München 1989.
- Hugger, Paul, „Das Fest – Perspektiven einer Forschungsgeschichte“, in: Hugger (Hg.), *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Stuttgart 1987, 9–24.
- Kalinka, Ernst (Hg.), *Xenophon, Athenaion politeia*, Leipzig 1914 (Nachdruck Stuttgart 1967).
- Kannicht, Richard, „Thalia – Über den Zusammenhang zwischen Fest und Poesie bei den Griechen“, in: Walter Haug/Rainer Warning (Hgg.), *Das Fest*, München 1989, 29–52.
- Lucas, Donald William (Hg.), *Aristotle, Poetics*, Oxford 1968.
- Marrou, Henri-Irénée, *Geschichte der Erziehung im Altertum*, München 1977.
- Olson, S. Douglas (Hg.), *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002.
- Schöpsdau, Klaus (Hg.), *Platon, Nomoi (Gesetze), Buch I–III*, Göttingen 1994.
- Sherwin-White, Adrian Nicholas, *The Letters of Pliny*, Oxford 1966.
- Snell, Bruno/Kannicht, Richard (Hgg.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Bd. 1, 2. Aufl., Göttingen 1986.
- Weber, Gregor (Hg.), *Pseudo-Xenophon, Die Verfassung der Athener*, Darmstadt 2010.
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von (Hg.), *Euripides, Herakles. Einleitung in die griechische Tragödie*, Bd. 1, Berlin 1907 (Nachdruck Darmstadt 1959).
- Wilson, Peter, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000.
- Zimmermann, Bernhard, „Polis und Tragödie“, in: *Handbuch der griechischen Literatur*, hg. v. Zimmermann, Bd. 1, München 2011, 490–499.
- , *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Berlin 2008.