

ECKARD LEFÈVRE

Theatrum mundi

Götter, Gott und Spielleiter im antiken Drama

Originalbeitrag erschienen in:

Franz Link u.a. (Hrsg.): *Theatrum mundi : Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin: Duncker & Humblot, 1981. (Literaturwissenschaftliches Jahrbuch : Sonderband ; 1981), S. [49] - 91

THEATRUM MUNDI:
GÖTTER, GOTT UND SPIELLEITER IM ANTIKEN DRAMA*

Von Eckard Lefèvre

Für das antike Drama gilt allemal, daß es Welttheater ist. In allen Epochen, von der attischen Tragödie im 5. Jahrhundert vor Christus bis zu den Rezitationsdramen Senecas im ersten Jahrhundert nach Christus, waren immer wieder Götter an der Handlung beteiligt, ja zuweilen erschien auch — wie in Aristophanes' *Batrachoi* (Die Frösche) — die Unterwelt auf der Bühne. Dem Zuschauer bzw. Zuhörer wurden Begebenheiten vorgeführt, in denen er seine eigenen Lebensbedingungen wiedererkennen sollte: An dem »tua res agitur« blieb ihm schwerlich ein Zweifel. Er war sich dessen bewußt, daß er selbst ebenso eine Rolle zu spielen hatte wie die Personen auf der Bühne.¹ In diesem Sinne schrieb der römische Kaiser Mark Aurel:

Πρώτον αἱ τραγωδίαί παρήχθησαν ὑπομνηστικαὶ τῶν συμβαινόντων, καὶ ὅτι ταῦτα οὕτως πέφυκε γίνεσθαι καὶ ὅτι, οἷς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ψυχαγωγείσθε, τοῦτοις μὴ ἄχθεσθε ἐπὶ τῆς μείζονος σκηνῆς.²

* Der Vortrag wird hier so wiedergegeben, wie er am 6. 10. 1980 auf der Tagung der Görres-Gesellschaft in Aachen gehalten wurde. Die Anmerkungen fügen lediglich die Nachweise hinzu. Da die Zuhörer sowohl der Abteilung für Klassische Philologie als auch den Abteilungen für romanische, deutsche und englische Philologie (die eingeladen hatten) angehörten, werden die antiken Texte auch in deutscher Übersetzung gegeben. Hierbei konnte kein Ausgleich in den Fällen angestrebt werden, in denen den Übersetzern andere Textausgaben vorlagen als die, nach denen hier zitiert wird: Aischylos, hg. D. L. Page (Oxford, 1972); Sophokles, hg. A. C. Pearson (Oxford, 1924); Euripides, hg. G. A. Seeck, übers. v. E. Buschor, 5 Bde. (München, 1972 - 1977); Aristophanes, hg. V. Coulon, 5 Bde. (Paris, 1923 - 1930); Menander, hg. F. H. Sandbach (Oxford, 1972); (Dyskolos nach M. Treu [München 1960]); Plautus, hg. W. M. Lindsay, 2 Bde. (Oxford, 1904 - 1905); (Amphitruo nach J. Blänsdorf [Stuttgart, 1979]); Terenz, hg. R. Kauer—W. M. Lindsay—O. Skutsch (Oxford, 1958); Seneca, hg. Th. Thomann, 2 Bde. (Zürich—Stuttgart, 1961 - 1969). Die Ausgaben von Seeck, Blänsdorf, Treu und Thomann wurden wegen der in ihnen enthaltenen Übersetzungen gewählt.

Der Verf. ist glücklich, daß der Band Hermann Kunisch gewidmet ist, dessen Vorlesungen er 1956/57 in München besuchen durfte.

¹ Vgl. Hans Urs von Balthasar, *Theodramatik*, Bd. 1: *Prolegomena* (Einsiedeln, 1973), S. 121 - 136: Der Topos »Welttheater«, 1. Antikes.

² Zitiert nach: Kaiser Marc Aurel, *Wege zu sich selbst*, hg. u. übertr. v. Willy Theiler (Zürich, 1951), S. 256 f.

Zuerst wurden die Tragödien eingeführt: sie sollten an die Begegnisse erinnern, und daß diese von Natur so geschehen müssen, und daß ihr über die Dinge, an denen ihr auf der Bühne Gefallen findet, nicht unwillig seid auf der größeren Bühne.

ἡ μείζων σκηνή — das ist die Bühne des Lebens. Freilich sprachen es die antiken Dramatiker — im Gegensatz zu den Philosophen — nicht aus, daß die Menschen auf der Bühne des Lebens nur eine Rolle zu spielen hätten wie die Personen auf dem Theater.

Die Götter leiten oder begleiten den Menschen im antiken Drama in den verschiedensten Funktionen, die sich nach den einzelnen Epochen bestimmen: als individuelle oder als allgemeine Mächte, als objektiv anerkannte Wesen oder als subjektiv abstrahierte Personifikationen. Es geht daher in den folgenden Betrachtungen nicht so sehr darum, in welcher Weise und in welchem Maße das antike Drama Göttervorstellungen entwickelt hat, als vielmehr darum, in welcher Weise und in welchem Maße Götter und Menschen das Spiel bestimmt haben. Es steht somit nicht die allgemeine Theologie der Stücke, wie sie sich in Auftritten von Göttern oder in Äußerungen von Menschen über Götter darstellt, zur Diskussion. Doch versteht es sich, daß die Rolle der Götter und Menschen nicht unabhängig von dem allgemeinen Götter- und Menschenbild einer Epoche betrachtet werden kann. Deshalb werden nicht die antiken Dramen in ihrer Gesamtheit als Stoff an sich genommen, um aus ihnen, losgelöst von der geschichtlichen Verflechtung und Bedingtheit, die einzelnen Spieler-Funktionen zu abstrahieren und zu definieren, sondern die Genera Tragödie und Komödie gemäß den in den einzelnen Epochen notwendig differierenden Erscheinungsformen getrennt untersucht.

Es handelt sich beim griechischen Drama um die klassische Tragödie des 5. Jahrhunderts mit den Hauptvertretern Aischylos, Sophokles und Euripides, um die gleichzeitige Alte Komödie mit dem Hauptvertreter Aristophanes und um die Neue Komödie an der Wende vom 4. zum 3. Jahrhundert mit dem Hauptvertreter Menander. Beim römischen Drama wird zunächst die Komödie zwischen 240 und 160 mit den Hauptvertretern Plautus und Terenz betrachtet und sodann der einzige Vertreter der Tragödie, von dem vollständige Stücke erhalten sind, Seneca, der im ersten nachchristlichen Jahrhundert lebte.

Um die verschiedenartigen Funktionen des angesprochenen Spielerkreises einigermaßen klar zu erfassen, empfiehlt es sich, folgende Termini zu verwenden:

- Spielmacher:** Eine Person des Spiels, die in eigener Initiative das Geschehen, soweit sie von ihm betroffen ist, weitgehend bestimmt, ›macht‹.
- Spielordner:** Eine Person des Spiels, die in eigener Initiative das Geschehen überhaupt, d. h. auch das Handeln anderer Personen, beeinflußt, ›ordnet‹.
- Spiellenker:** Ein Gott, der ein Spiel in Gang bringt und es zuweilen auch im weiteren Verlauf bestimmt, ›lenkt‹.
- Spielerklärer:** Ein außerhalb des Spiels stehender Gott oder eine außerhalb ihrer Rolle agierende Person des Spiels, die dem Zuschauer die sachlichen Voraussetzungen des Spiels erzählen, ›erklären‹.
- Spieldeuter:** Der Chor des Spiels, der innerhalb oder außerhalb seiner Rolle über das Spiel reflektiert, es ›deutet‹.
- Spielleiter:** Eine Person des Spiels oder ein Gott, die entweder zeitweise außerhalb ihrer Rolle oder überhaupt außerhalb des Spiels als Theaterdirektor, Sprecher der Schauspieltruppe oder im Namen des Dichters, z. T. in illusionsdurchbrechender Weise (›Verfremdung‹), zu den speziellen Problemen des Stücks oder den allgemeinen Problemen des Theaterdirektors, der Schauspieler, des Dichters oder auch der Dichtung Stellung nehmen. Der Begriff ›Spielleiter‹ wird also eingeschränkt, teilweise im Sinne von ›Regisseur‹, verwendet.

Wenn sich auch die vorgenannten Funktionen nicht immer exakt trennen lassen und eine Person durchaus in verschiedenen Funktionen auftreten kann — worin oft gerade der Reiz des Spiels besteht —, möchte ihre Betrachtung doch geeignet sein, das auch in der Antike vielfältige und vielschichtige Phänomen ›Theater‹ besser zu verstehen.

I. Griechisches Drama

1. Klassische Tragödie

Das griechische Theater war intellektueller Art. Es bot dem Zuschauer Handlungen an, die nicht so sehr seine Gefühle gefangennehmen als vielmehr seinen Verstand ansprechen sollten. Es zielte nicht auf Identifikation, sondern auf Konfrontation. Der Zuschauer war aufgerufen, über das Geschehen nachzudenken und aus ihm Schlußfolgerungen abzuleiten. Hierfür war es eine Grundvoraussetzung, daß er über die faktischen Zusammenhänge der Vorgeschichte umfassend informiert wurde, ja die Dichter konn-

ten so weit gehen, über den Fortgang — und zuweilen auch über den Ausgang — des Geschehens Andeutungen zu machen, damit sich der Zuschauer voll auf die Beurteilung des Gehalts konzentrieren konnte. Lessing hat dies in einer berühmten Passage des 48. Stücks der *Hamburgischen Dramaturgie* am Verfahren des Euripides richtig beschrieben:

Unter diesen [sc. den Alten] war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Verteidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Criticis so sehr mißfallen. [...] Er ließ seine Zuhörer also, ohne Bedenken, von der bevorstehenden Handlung eben so viel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte; und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte.³

Den Absichten der Dichter kam es zustatten, daß dem Zuschauer der Mythos im wesentlichen bekannt war; dennoch legten sie auf eine detaillierte Information — vor allem in den Prologen der Stücke — größten Wert. Die Exposition konnte sowohl von Personen, die direkt an der Handlung beteiligt, als auch von solchen, die von ihr nur indirekt betroffen waren, vorgenommen werden. Das erste Verfahren war unproblematisch, wenn es galt, eine relativ kurze Vorgeschichte zu exponieren, wie etwa Antigones und Ismenes Dialog in Sophokles' *Antigone* zeigt. Dagegen wurde eine Person des Spiels von diesem eine Zeitlang sozusagen dispensiert, wenn sie Ereignisse aus der Vergangenheit vortrug, die sie zwar betrafen, mit denen sie sich aber ausschließlich an den Zuschauer wendete wie Deianeira am Beginn von Sophokles' *Trachiniai* (Die Trachinierinnen):

Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν θάνη τις, οὐτ' εἰ χρηστός οὐτ' εἴ τω κακός· ἐγὼ δὲ τὸν ἑμὸν, καὶ πρὶν εἰς Ἄιδου μολεῖν, ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχή τε καὶ βαρύν,	5
ἦτις πατρός μὲν ἐν δόμοισιν Οἰνέως ναίουσ' ἔτ' ἐν Πλευρώνι νυμφεῖων ὄκνον ἄλγιστον ἔσχον, εἰ τις Αἰτωλῆς γυνή. μνηστῆρ γὰρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῶον λέγω, ὃς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξήτει πατρός,	10
φοιτῶν ἑναργῆς ταύρος, ἄλλοτ' αἰόλος δράκων ἐλικτός, ἄλλοτ' ἀνδρείφ κῦτει βούπρωρος· ἐκ δὲ δασκίου γενειάδος κροῦνοι διερραίνοντο κρηναίου ποτοῦ. τοιόνδ' ἐγὼ μνηστῆρα προσδεδεγμένη	15

³ Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, hg. Herbert G. Göpfert, Bd. 4 (München, 1973), S. 455 f.

δύστηνος αἰεὶ κατθανεῖν ἐπιυχόμεν,
 πρὶν τῆσδε κοίτης ἐμπελασθῆναι ποτε.
 χρόνον δ' ἐν ὑστέρῳ μὲν, ἀσμένῃ δέ μοι,
 ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς·
 ὃς εἰς ἀγῶνα τῷδε συμπεσῶν μάχης 20
 ἐκλύεται με. καὶ τρόπον μὲν ἂν πόνων
 οὐκ ἂν διείπομι· οὐ γὰρ οἶδ'· ἀλλ' ὅστις ἦν
 θακῶν ἀταρβῆς τῆς θεάς, ὅδ' ἂν λέγοι.
 ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ
 μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ. 25
 τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς ἀγώνιος καλῶς,
 εἰ δὴ καλῶς. λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν
 ξυστᾶσ' αἰεὶ τιν' ἐκ φόβου τρέφω,
 κείνου προκηραίνουσα. νῦξ γὰρ εἰσάγει
 καὶ νῦξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον. 30
 κἀφύσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κείνός ποτε,
 γῆτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβῶν,
 σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἄπαξ·
 τοιοῦτος αἰὼν ἔς δόμους τε ἅκ' ἀκ' δόμων
 αἰεὶ τὸν ἄνδρ' ἔπεμπε λατρεύοντά τῳ. 35

Es ist ein alter Spruch von alten Zeiten her:
 Vor seinem Tod kann man von niemand wissen,
 Ob gut sein Leben oder schlecht verläuft.
 Ich aber weiß, eh ich zum Hades schreite,
 Daß meines schwer und unglückselig ist.
 Denn schon in meines Vaters Oineus Haus
 In Pleuron hatt ich Angst vor einer Ehe,
 So schlimm wie kein Aitolisch Weib zuvor.
 Der Stromgott Acheloos warb um mich,
 Und trat in drei Gestalten vor den Vater:
 Leibhaftig erst als Stier, als Drache dann,
 Gleißend gewunden, dann mit Menschenrumpf
 Und Ochsenhaupt; vom dunklen Barte rann
 Wasser in Strömen wie aus einem Born.
 Solch eines Freiers mich gewärtigend,
 Erfleht ich Ärmste täglich mir den Tod,
 Eh daß ich dieses Gatten Lager teilte.
 Jedoch im letzten Augenblick erschien
 Des Zeus und der Alkmene starker Sohn,
 Der sich dem Gott zum Kampf entgegenwarf
 Und mich erlöste: W i e er ihn besiegt,
 Könnt ich nicht sagen. Wer das Schauspiel sah
 Und nicht erzitterte, der mag es sagen.
 Ich aber saß, von Furcht geschlagen da,
 Daß meine Schönheit Leid mir bringen möchte.
 Der Kampfeslenker Zeus hat's gut entschieden —
 Wenn's wirklich gut! Denn seit mich Herakles
 Gefreit, da nähr ich ständig Furcht auf Furcht,
 In Angst um ihn. Die eine Nacht bringt neu
 Die Sorge, die die andere vertrieb.

Die Kinder, die wir zeugten, sieht er selten,
 So wie ein Bauer sein entlegenes Feld
 Nur bei der Aussaat sieht und bei der Ernte.
 Ein solches Leben führte mir den Mann
 Ins Haus und aus dem Haus in fremden Dienst.

Das ist alles andere als ein innerer Monolog — so angemessen dieser in der Lage seelischer Bedrückung wäre. Die Rede ist nicht lyrisch, sondern episch; sie ist nicht Reflexion, sondern Bericht; sie wendet sich nicht an eine Bühnenperson, sondern an den Zuschauer. Die Person würde dies innerhalb ihrer Rolle nie sagen: Sie tritt aus ihrer Rolle heraus. Die auf der Bühne befindliche Partnerin, die Amme, wird folgerichtig ignoriert. Sie greift erst in das Geschehen ein, wenn Deianeira in ihre Rolle zurückkehrt. Denn sie fährt fort, indem der Bericht zur Klage führt, die epische Rede lyrisch wird:

νῦν δ' ἤνικ' ἄθλων τῶνδ' ὑπερτελής ἔφν,
 ἐνταῦθα δὴ μάλιστα ταρβήσασ' ἔχω.
 ἐξ οὗ γὰρ ἔκτα κείνος Ἰφίτου βίαν,
 ἡμεῖς μὲν ἐν Τραχίνι τῆδ' ἀνάστατοι
 ξένω παρ' ἀνδρὶ ναίομεν, κείνος δ' ὄπου 40
 βέβηκεν οὐδεις οἶδε· πλὴν ἔμοι πικρῶς
 ὠδίνας αὐτοῦ προσβαλὼν ἀποιχεται.
 σχεδὸν δ' ἐπίσταμαί τι πῆμ' ἔχοντά νιν·
 χρόνον γὰρ οὐχὶ βαιόν, ἀλλ' ἤδη δέκα 45
 μῆνας πρὸς ἄλλοις πέντ' ἀκήρυκτος μένει.
 κάστιν τι δεινὸν πῆμα· τοιαύτην ἔμοι
 δέλτον λιπῶν ἔστειχε, τὴν ἐγὼ θαμὰ
 θεοῖς ἀρῶμαι πημονῆς ἄτερ λαβεῖν.

Und nun er alles dies hat überstanden,
 Nun senkt die Angst erst recht sich über mich:
 Seit er den starken Iphitos erschlagen,
 Sind wir verbannt, und hier in Trachis beut
 Ein Gastfreund den Vertriebenen ein Obdach.
 Doch wo er weilt, weiß niemand. Bittere Sorge
 Ist alles, was er scheidend mir zurückließ.
 Fast weiß ich sicher, daß ein Leid ihn traf.
 Nicht kurze Zeit erst, sondern fünfzehn Monde
 Ließ er mich nun schon ohne jede Kunde.
 Das schrecklich Unbekannte, es ist da, es ist!
 Solch Täflein hinterließ er mir, daß oft
 Ich bebe, mög es keine Unglückstafel sein.
 (Weinstock)

Nicht anders ist die Funktion und die Struktur der Rede des Auturgos in Euripides' *Elektra*. Diese Personen treten während der Einführung in das Spiel aus demselben heraus und übernehmen gegen ihren ›Charakter‹ die Rolle eines Spielerklärers.

Bei diesen Spielerklärern ist keineswegs das Wissen ungewöhnlich, sondern nur die Situation, in der sie es preisgeben. Hingegen war es zuweilen erforderlich, daß Fakten exponiert wurden, die keiner der am Spiel Beteiligten wissen konnte oder gar wissen durfte, damit die Entwicklung des Spiels nicht gefährdet wurde. In einem solchen Fall mußte ein außerhalb des Spiels stehender Spieler bemüht werden. Schon Lessing hatte festgestellt, daß Götter hierfür geeignet waren, und dieses Verfahren zugleich — bei Euripides — verteidigt, wenn er an der schon betrachteten Stelle fortfährt:

Folglich müßte den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein, als nur dieses, daß er uns die nötige Kenntnis des Vergangnen und des Zukünftigen nicht durch einen feinern Kunstgriff beizubringen gesucht; daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Anteil nimmt, dazu gebraucht; und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann bloß hierauf einschränkten, was wäre denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Notwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlner Weise zugeschanzt wird? Gibt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, daß wir sie durch die Darzwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht?

Was Lessing als Mischung von erzählenden und dramatischen Elementen bezeichnet, wurde oben in derselben Absicht als Nebeneinander von Epischem und Lyrischem — das Lyrische als eine Ausdrucksform des Dramas verstanden — definiert. Es störte die dramatische Illusion der Griechen wenig, daß ein solcher Gott zunächst einmal sich selbst vorstellte. Denn auf Klarheit kam es ihnen vor allem an. Mit folgenden Worten führt der an der Handlung des euripideischen *Ion* nicht beteiligte Hermes in das Stück ein:

Ἄτλας, ὁ χαλκίοισι νότοις οὐρανὸν
θεῶν παλαιὸν οἶκον ἐκτριβὼν, θεῶν
μιᾶς ἔφρυσε Μαΐαν, ἣ 'μ' ἐγείνατο
Ἐρμῆν μεγίστῳ Ζηνί, δαιμόνων λάτρην.
ἦκω δὲ Δελφῶν τήνδε γῆν, ἴν' ὀμφαλὸν
μέσον καθίζων Φοῖβος ὕμνωδεῖ βροτοῖς
τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα θεσπίζων αἶει.

Seht Hermes hier, den Boten des Olymp!
Von Atlas, der am alten Göttersitz,
Dem Himmel, seinen starren Nacken reibt,
Ward Maia einst in Götterschoß gezeugt,
Die mich dem Zeus, dem höchsten Herrn, gebar.
Ich kam hieher nach Delphi, wo Apoll
Vom Erdennabel seine Sprüche singt,
Das Heute und das Morgen offenbart.

Erst dann beginnt er die Erzählung von Ions Geburt:

ἔστιν γὰρ οὐκ ἄσημος Ἑλλήνων πόλις,
 τῆς χρυσολόγχου Παλλάδος κεκλημένη,
 οὗ παῖδ' Ἐρεχθέως Φοῖβος ἔξευξεν γάμοις 10
 βίᾳ Κρέουσαν, ἔνθα προσβόρρους πέτρας
 Παλλάδος ὑπ' ὄχθῳ τῆς Ἀθηναίων χθονὸς
 Μακρὰς καλοῦσι γῆς ἄνακτες Ἀτθίδος.

In jener allbekannten Griechenstadt,
 Die nach der goldbewehrten Pallas heißt,
 Hat Phoibos Kreusa, Erechtheus' Kind,
 Mit Zwang gefreit, an Pallas' Felsenburg,
 Am Nordhang, der der Lange Felsen heißt.

(Buschor)

Es ist deutlich, daß sich in der Selbstvorstellung sowie in der behaglichen Breite der Schilderung die Erzählung des an der Handlung Nichtbeteiligten verselbständigt. Schon in der Antike war man der Meinung, daß dies bei Euripides eine Manier sei. Bekannt ist die Parodie seiner stereotypen Prologanfänge durch Aristophanes in den *Batrachoi* (Die Frösche). In der folgenden Probe hat der Übersetzer das griechische Wort ληκύθιον, Salbenfläschchen, aus metrischen Gründen mit ›Schuh‹ wiedergegeben. Unter Dionysos' Vorsitz declamiert Euripides einige Prologanfänge:

- EYP. ›Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλείστος ἔσπαρται λόγος,
 ξὺν παισὶ πεντήκοντα ναυτίλῳ πλάτῃ
 Ἕργος κατασχών‹ —
- AIS. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
- ΔΙΟ. Τοῦτ'ί ἦν τὸ ληκύθιον; Οὐ κλαύσεται;
 Λέγ' ἕτερον αὐτῷ πρόλογον, ἵνα καὶ γινῶ πάλιν. 1210
- EYP. ›Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς
 καθαιπτός ἐν πεύκησι Παιρνασσὸν κάτα
 πηδᾶ χορεύων‹ —
- AIS. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
- ΔΙΟ. Οἷμοι πεπλήγμεθ' αὐτῆς ὑπὸ τῆς ληκύθου.
- EYP. Ἕλλη' οὐδὲν ἔσται πρᾶγμα· πρὸς γὰρ τουτονὶ 1215
 τὸν πρόλογον οὐχ ἔξει προσάψαι ληκύθον.
 ›Οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνήρ εὐδαιμονεῖ·
 ἢ γὰρ πεφυκῶς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον,
 ἢ δυσγενῆς ὢν‹ —
- AIS. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
- ΔΙΟ. Εὐριπίδη, —
- EYP. Τί ἐστιν;
- ΔΙΟ. Ἕφ' ἔσθαι μοι δοκεῖ. 1220
 Τὸ ληκύθιον γὰρ τοῦτο πνευσεῖται πολὺ.
- EUR. ›Aigyptos, wie die Sage weit erscholl,
 Mit fünfzig Söhnen durch der Ruder Schlag
 In Argos angelangt —‹

- AIS. Verlor den Schuh!
 DIO. Was soll der Schuh hier, du Vermaledeiter?
 Noch einen Prologus! Da soll er sehn!
 EUR. »Dionysos, der, mit Thyrsosstab und Rehfell
 Geschmückt, beim Fackellicht auf dem Parnaß
 Im Reigentanz sich schwingt —«
 AIS. Verlor den Schuh!
 DIO. O weh, schon wieder ein verlornen Schuh!
 EUR. Hat nichts zu sagen! Doch dem folgenden
 Prologe paßt er keinen Schuh mehr an!
 »Beglückt in allem ist kein Sterblicher:
 Denn dieser, edlen Stamms, ist arm an Gut,
 Und jener, ahnenlos —«
 AIS. Verlor den Schuh!
 DIO. Euripides!
 EUR. Was ist denn?
 DIO. Geh nach Haus,
 Denn in der Tat, dich drückt der Schuh gewaltig!
 (Seeger)

Ganz in Euripides' Sinne hat Goethe im zweiten Teil des *Faust* zwei Prologsprecherinnen Handlungen einleiten und sich gleich zu Beginn vorstellen lassen: Erichtho am Beginn der Klassischen Walpurgisnacht und Helena am Beginn des dritten Akts. Erichtho:

Zum Schauerfeste dieser Nacht, wie öfter schon, 7005
 Tret' ich einher, Erichtho, ich, die düstere;
 Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
 Im Übermaß verlästern . . . Endigen sie doch nie
 In Lob und Tadel . . .

Und Helena:

Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
 Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind,
 Noch immer trunken von des Gewoges regsamem 8490
 Geschaudel, das vom phrygischen Blachgefeld uns her
 Auf sträubig-hohem Rücken, durch Poseidons Gunst
 Und Euros' Kraft, in vaterländische Buchten trug.
 Dort unten freuet nun der König Menelas
 Der Rückkehr samt den tapfersten seiner Krieger sich. 8495

Während Erichtho nicht weiter in Erscheinung tritt, ist Helena zugleich eine Hauptperson des Geschehens. In beiden Fällen hat Goethe seine Euripides-Nachfolge durch die Aufnahme des ungewöhnlichen jambischen Trimeters dokumentiert.⁴

⁴ Vgl. *Goethes Werke*, Bd. 3 (Hamburger Ausgabe), textkrit. durchges. u. komm. v. Erich Trunz (München, 1976), S. 565 u. 590.

Der Spielerklärer steht ganz oder zeitweise außerhalb der Handlung. Daneben tritt der Spiellenker; er steht über der Handlung. Es versteht sich, daß hierfür in der Tragödie wiederum nur Götter in Frage kommen. So wie die Tragödie aus dem Kult erwachsen ist und — jedenfalls bei Aischylos und Sophokles — auf der vorgegebenen Korrelation von Göttlichem und Menschlichem als ideeller Grundlage des Spiels aufbaut, haben die Tragiker dieses Verhältnis dadurch evident gemacht, daß sie einzelne Götter auf der Bühne auftreten und das Spiel in ihrem Sinne lenken ließen. In Aischylos' *Choephoroi* (Die Weihgußträgerinnen) tötet Orestes seine Mutter Klytaimestra auf Apollons Befehl. Wenn in dem folgenden Stück, den *Eumenides* (Die Eumeniden), Orestes wegen dieser schrecklichen Tat belangt wird, hat Aischylos in drei Auftritten Apollon selbst — wie auch Athena und die Eumeniden — auf die Bühne bemüht, um deutlich zu machen, daß das Spiel auf menschlicher Ebene nicht zu einem befriedigenden Abschluß gebracht werden könne. Sein erstes Wort an Orestes in Delphi ist programmatisch: οὔτοι προδώσω, »ich lasse dich nicht fallen« (64). Sodann weist er als Spiellenker Orestes an, er möge nach Athen gehen:

μολὼν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν
 ἴζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας· 80
 κάκει δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηγίους
 μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὐρήσομεν
 ὥστ' ἔς τὸ πᾶν σε τῶνδ' ἀπαλλάξαι πόνων.
 καὶ γὰρ κτανεῖν σ' ἔπεισα μητρῶνον δέμας.

Wandere zur Stadt der Pallas, wirf
 Dich nieder und umarme das alte Götterbild.
 Dort finden wir für deine Taten ein Gericht
 Und Rat und Hilfe mit besänftigendem Wort,
 Und losgesprochen wirst du sein von aller Not.
 War ich es doch, der dich die Mutter morden hieß.

(Staiger)

Futura und Imperative sind die dem Spiellenker angemessene Sprechweise: οὔτοι προδώσω (64), μηχανὰς εὐρήσομεν (82) bzw. ἴζου (80). Dementsprechend gebraucht Apollon bei seinem nächsten Auftritt wiederum das Futurum, wenn er sagt, daß er dem Bittflehenden helfen und ihn schützen werde: ἐγὼ δ' ἀρήξω τὸν ἰκέτην τ' ἐρύσομαι (232). Und in eben diesem Sinne verfährt er denn auch, indem er Orestes in der zweiten Hälfte des Stücks vor dem athenischen Areopag verteidigt. In diesem zweiten Teil wird Apollon fast eine Person des Spiels, des »Überspiels«, wenn man so sagen darf. Ein anderes Beispiel für das Erscheinen eines Gotts auf der Bühne ist Sophokles' *Aias*, in dem Athena die Handlung in Gang bringt. Zunächst erklärt sie Odysseus die Vorgänge der letzten Nacht; sodann befiehlt sie Aias, aus dem Zelt zu treten, nachdem sie vorher gesagt hat, sie werde

seinen Blick von Odysseus ablenken. Wiederum sind — wie auch später — Futurum (70) und Imperativ (73) charakteristisch. Aias tritt heraus, und Odysseus erkennt dessen Zustand. Athena bedeutet (118):

ὄραϊς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄση;
Erkennst du jetzt der Götter Macht, Odysseus?

(Weinstock)

Die Göttin kann abtreten: Das von den Göttern gelenkte Spiel geht äußerlich auf der Ebene der Menschen weiter.

Athena hat das Spiel exponiert, zugleich aber auch in Gang gesetzt. Auch bei Euripides begegnen Götter zu Anfang der Stücke, indem sie die Handlung exponieren: Apollon und Thanatos in der *Alkestis*, Poseidon und Athena in den *Troades* (Die Troerinnen). Außerlich betrachtet setzen auch sie das Spiel in Gang, indem sie sich programmatisch über das künftige Geschehen äußern. Poseidon und Athena beschließen ein gemeinsames Vorgehen gegen die Sieger über Troia, und Apollon und Thanatos ringen um eine Seele, ψυχή, wie es V. 54 heißt, um die junge Alkestis. Und dennoch: Diese Szene ist kein »Prolog im Himmel«, sondern ein »Vorspiel auf dem Theater«. Denn im Gegensatz zu Aischylos' und Sophokles' Göttern erwecken die euripideischen Abbilder trotz ihren gegenteiligen Versicherungen nicht den Eindruck, daß sie das Spiel bestimmen. Poseidon wirkt in seinem Pathos letztlich leer, und Thanatos gehört überhaupt nicht zu den traditionellen Gottheiten. Hier sind die Götter auf dem Wege, Personifikationen und Symbole⁵ zu werden. Deutlich zeigt sich dies im *Hippolytos*, in dem die Götter in »Konflikt« geraten: Aphrodite und Artemis ziehen an demselben Strick — aber an den entgegengesetzten Enden. Damit das Spiel auf der Menschenebene überhaupt ablaufen kann, läßt Euripides Artemis, die ihre Gegenspielerin eine Verbrecherin, πανούργος (1400), heißt und Rache gelobt (1420 - 1422), sich auf ein Stillhalteabkommen zwischen Göttern berufen, um Theseus zu erklären, warum sie nicht eingegriffen habe:

θεοῖσι δ' ὧδ' ἔχει νόμος·
οὐδεις ἀπαντᾶν βούλεται προθυμία
τῇ τοῦ θέλοντος, ἀλλ' ἀφιστάμεσθ' αἰέ. 1330
ἐπεὶ, σάφ' ἴσθι, Ζῆνα μὴ φοβουμένη
οὐκ ἄν ποτ' ἦλθον ἐς τόδ' αἰσχύνῃς ἐγὼ
ὥστ' ἄνδρα πάντων φίλτατον βροτῶν ἐμοὶ
θανεῖν ἔασαι.

Dies ist Götterbrauch:

Wir wirken nie dem Willen eines Gotts
Entgegen, sondern treten aus dem Weg.

⁵ Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (Göttingen, 1975), S. 121 u. 226 (über die Götter des *Hippolytos*).

Denn wisse, hielt ich nicht dies Zeusgebot,
 So stünd ich nie mit diesem Schimpf bedeckt,
 Daß ich den Liebsten aller Sterblichen
 So enden sehe.

(Buschor)

Das ist die Bankerotterklärung der herkömmlichen Götter, die Reduzierung ihres Waltens auf das Gebiet der Literatur. Diese Götter haben abgewirtschaftet: Anstelle einer theologischen erfüllen sie eine dramaturgische Funktion. Bei dem jüngsten der drei großen Tragiker ist das Paradoxon zu beobachten, daß die Götter auf seiner Bühne äußerlich als Spiellenker mehr denn je agieren, daß sie aber die innere Berechtigung weitgehend verloren haben.

Dies wird noch deutlicher, wenn man sich die bekannteste und signifikanteste Form des Spiellenkers im euripideischen Drama vergegenwärtigt: den *deus ex machina*, der am Ende das Spiel in einer nicht vermuteten Art und Weise überraschend auflöst. In der aischyäischen *Oresteia* stand Apollon für seinen Befehl zum Muttermord bis zum Schluß voll ein. Wenn in Euripides' *Elektra* nach dem furchtbaren Geschehen die Dioskuren Kastor und Polydeukes als *di ex machina* erscheinen, konnte man füglich erwarten, daß sie Apollon verträten und alles zu einem guten Ende brächten. In der Tat gibt Kastor Anweisungen, wie sie sich die Geschwister Orestes und Elektra nicht besser wünschen können. Auch der treue Freund Pylades wird bedacht, indem ihm Elektra als Gattin zugesprochen wird. Doch auffällig ist schon der Anfang von Kastors Rede, wenn er — sich auf seine Schwester Klytaimestra beziehend — zu Orestes sagt:

δίκαια μὲν νῦν ἦδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δρᾶς·
 Φοῖβός τε, Φοῖβος — ἀλλ' ἄναξ γὰρ ἔστ' ἐμός, 1245
 σιγῶ· σοφὸς δ' ὢν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά.
 αἰνεῖν δ' ἀνάγκη ταῦτα·

Ihr geschah nur ihr Recht und du trägst keine Schuld,
 Nur Apollon, Apollon — doch ist er mein Herr,
 Ich schweige. Der Weise gab unweisen Spruch.
 Wir müssen uns fügen.

(Buschor)

Wie das? Das ist nicht weniger als die absolute Desavouierung des aischyäischen Apollon, seine Transformation zu einem Literatur-Gott. Der aufmerksame Zuschauer mußte sich sagen, daß der scheinbar so versöhnliche Schluß in Wirklichkeit leer war, daß die ethische Frage des Muttermords nicht gelöst wurde, sondern weiterbestand,⁶ daß die Harmonie in Wahrheit

⁶ Vgl. Albrecht Dihle, *Griechische Literaturgeschichte* (Stuttgart, 1967), S. 171.

Disharmonie war. Nicht anders ist es am Ende des *Ion*, wo Apollon von der *dea ex machina* Athena bloßgestellt wird, oder im vieldiskutierten *Orestes*, wo Apollon selbst erscheint, um eine heile Lösung anzubieten, die wie ›bitterer Hohn‹ erscheint,⁷ er — Welch grelle Paradoxie! — der Gott der Wahrheit. »Ist die Heilung«, hatte Karl Reinhardt gefragt, »darum so absurd, damit sich das Theater selbst durchstreiche? Der Schluß zeigt, wie es sein sollte — und nicht ist.«⁸ Das Theater, das sich selbst ›durchstreicht‹, ist das Theater der Konvention: Euripides' Tragödie spiegelt den Verfall der athenischen Polis in den Wirren des ausgehenden 5. Jahrhunderts eindrucksvoll wider. Die Krise der Polis ist auch die Krise des Theaters, das nach Euripides keinen bedeutenden Tragiker mehr kannte. Es versteht sich, daß dieser intellektuelle Dichter sein Publikum aufrufen wollte, darüber nachzudenken, wie wenig konventionelle Lösungen befriedigen. Was läge näher, als bei der Durchbrechung der Illusion oder umgekehrt: bei der Errichtung einer Illusion an den vielgebrauchten Begriff der ›Verfremdung‹ zu denken? Wenn oben behauptet wurde, daß das griechische Theater dem Zuschauer gegenüber nicht auf Identifikation, sondern auf Konfrontation zielte, so gilt dies allemal für die Institution des euripideischen *deus ex machina*, der als Spiellenker im Auftrag des Dichters von außen eingreift — freilich nicht, um *expressis verbis*, sondern gerade um in verhüllender Rede zum Nachdenken aufzufordern. Hier werden dem Zuschauer nicht Gefühle, sondern Entscheidungen abverlangt, nicht ein Erlebnis, sondern ein Weltbild geboten, nicht Suggestion, sondern Argumente geliefert, er steht nicht mittendrin, sondern gegenüber — und wie die Antithesen hinsichtlich der dramatischen und der epischen Form des Theaters weiter heißen.⁹ Die Verfremdung, die der Eingriff des als Spiellenker von außen sich einmischenden *deus ex machina* für den Zuschauer bedeutet, war in ganz besonderem Maße dadurch gesteigert, daß er in vielen Fällen mit der *μηχανή*, der Flugmaschine oder dem Kran, in der Höhe herangehievt wurde.¹⁰ Die feierliche Götterstimme vom Theologeion herab war der älteren Tragödie eines Aischylos angemessen — bei Euripides war sie ein Anachronismus. Hier sprach der Dichter; und hätten die Griechen nicht stets peinlich auf das *εἰκός*, die *vraisemblance*, wie sie sie verstanden, geachtet, hätte ebensogut der Dichter oder sein Beauftragter als Spielleiter erscheinen können.

⁷ Kurt von Fritz, *Antike und moderne Tragödie* (Berlin, 1962), S. 313.

⁸ Karl Reinhardt, »Die Sinneskrise bei Euripides«, *Die Neue Rundschau*, Bd. 68 (1957), S. 615 - 646; abgedruckt in *Euripides*, hg. Ernst-Richard Schwinge, Wege der Forschung (Darmstadt, 1968), S. 507 - 542, hier: S. 541.

⁹ Vgl. Bert Brecht, *Schriften zum Theater* (Berlin—Frankfurt, 1957), S. 19 f.

¹⁰ Vgl. Hans-Joachim Newiger, in *Das griechische Drama*, hg. Gustav Adolf Seck (Darmstadt, 1979), S. 451 f., 455 f., 468, 473.

Sprach der Dichter in diesen Fällen verhüllt, so hatte er doch auch ein direktes Sprachrohr: den Chor, der von ihrem Ursprung her den Charakter der griechischen Tragödie bestimmt hat.

Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß, aus dem Chor entsprungen. Aber so wie sie sich historisch und der Zeitfolge nach daraus loswand, so kann man auch sagen, daß sie poetisch und dem Geiste nach aus demselben entstanden, und daß ohne diesen beharrlichen Zeugen und Träger der Handlung eine ganz andere Dichtung aus ihr geworden wäre.

So Friedrich Schiller in seiner Schrift *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*.¹¹ Der Chor kann verstehend oder im Irrtum die Handlung begleiten oder Vertrauter einer der Hauptpersonen sein und sie ermuntern oder warnen,¹² ja er kann ›handeln‹, wenn er wie in der Parodos des sophokleischen *Oidipus epi Kolono* (Oedipus auf Kolonos) auf der Suche nach jemandem ist. Doch er beeinflusst nicht die Handlung im Sinne eines Spiellenkers. Wohl aber kann der Chor im Sinne Schillers Spieldeuter sein:

Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen.

Hiermit ist freilich nur ein, wenn auch wesentlicher Teil der Chorlieder erfaßt. Insofern der Chor den engen Kreis der Handlung verläßt, wie Schiller richtig sagt, gehört er in den behandelten Zusammenhang. Hierbei bilden seine Deutungen wie die Informationen des Prologsprechers ein episches Element im dramatischen Gewebe, wenn er wie jener Person der Handlung und zugleich Kommentator, Spieldeuter derselben ist. Nach dem Brudermord singt der Chor in Aischylos' *Hepta epi Thebas* (Sieben gegen Theben):

τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἀρῶν
 βαρεῖαι καταλλαγαί·
 τὰ δ' ὄλοα † πελόμεν' † οὐ παρέρχεται,
 πρόπρυμνα δ' ἐκβολὰν φέρει
 ἀνδρῶν ἀλφηστῶν 770
 ὄλβος ἄγαν παχυνθεῖς.

Reif zur Erfüllung sind der altgesagten
 Flüche schwere Begleichungen.
 Das Verderben aber, in Bewegung
 Gekommen, geht nicht vorüber.
 Und zum Hinauswerfen der Güter über Bord

¹¹ Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 2 (München, 1959), S. 819. Das folgende Zitat S. 821.

¹² Vgl. Gerhard Müller, »Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern«, in *Sophokles*, hg. Hans Diller, Wege der Forschung (Darmstadt, 1967), S. 212 - 238.

Führt bei Erwerb treibenden Männern
 Der allzu fett gewordene Reichtum.
 (Schadewaldt)

Aus diesem Geist heraus hat Schiller in der *Braut von Messina* den Chor der griechischen Tragödie wiederzubeleben versucht. Dort heißt es ebenfalls nach dem Brudermord (IV 7):

Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen,
 Der in der Stille der ländlichen Flur,
 Fern von des Lebens verworrenen Kreisen,
 Kindlich liegt an der Brust der Natur.
 Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen,
 Wenn ich herab vom Gipfel des Glücks
 Stürzen sehe die Höchsten, die Besten
 In der Schnelle des Augenblicks!

2. Alte Komödie

Wenn man fragt, welche Rolle Götter, Gott und Spielleiter in der etwa gleichzeitig mit der Tragödie blühenden Alten Komödie, von deren Hauptvertreter Aristophanes noch 11 Stücke überliefert sind, gespielt haben, ist von vornherein festzustellen, daß es Götter als Spielkenner und Spielleiter offenbar nicht gegeben hat. Gewiß handelt es sich hierbei bis zu einem gewissen Grade um einen Gattungszwang, da im Gegensatz zur Tragödie, die im wesentlichen das Verhältnis des Menschen zu den Göttern behandelt, die Komödie das Verhältnis des Menschen zum Mitmenschen, zur Gesellschaft und — bei Aristophanes — zur Polis zum Thema hat.¹³ Gegenüber der Macht der Götter und Ohnmacht des Menschen in der Tragödie betont die Komödie die Macht des Menschen, so daß für die Götter nicht viel Platz bleibt. Daneben aber ist nicht zu übersehen, daß Aristophanes »das Seinige getan (hat), um den alten Glauben zu untergraben«. ¹⁴ Schließlich ist das älteste seiner bekannten Stücke, *Acharnes* (Die Acharner), 425, also drei Jahre nach dem euripideischen *Hippolytos*, der hier zu betrachten war, aufgeführt. Sowenig fruchtbar der Streit sein dürfte, ob Aristophanes den Glauben an die Existenz der Götter oder nur den Glauben an deren Macht untergrabe,¹⁵ so klar ist es, daß die Götter bei ihm das Spiel nicht bestimmen. Bezeichnend hierfür ist die Handlung der *Batrachoi* (Die Frösche), die von Dionysos initiiert wird, da er seinen Lieblingsdichter Euripides aus der Unterwelt zurückholen will. Doch zeigt er auf der beschwerlichen

¹³ Vgl. Manfred Landfester, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes* (Berlin, 1977), S. 289.

¹⁴ Martin P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, Bd. 1 (München, 21955), S. 779.

¹⁵ Vgl. Landfester, a. a. O., S. 290 Anm. 85.

und gefährlichen Reise keine Führungsqualitäten, sondern Feigheit und Passivität. Vor den Drohungen des Unterweltpförtners macht er sich in die Hosen und rechnet es sich, nachdem er als feigster der Götter und Menschen, ὦ δειλότατε θεῶν σὺ κἀνθρώπων, apostrophiert wurde (486), als Beherztheit an, daß er wenigstens nach einem Schwamm verlangt habe (487 f.). Den Dionysos-Priester des Theaters ruft er um Schutz an (297) und läßt sich in der schwierigen Situation von seinem Sklaven Xanthias vertreten (494 ff.). Das aber heißt: Die Götter stehen auf der Stufe der Menschen; sichtbar sind noch die Priester, nicht aber die Macht ihrer Götter. Sie lassen sich vertreten.

Die Menschen haben das Spiel selbst in die Hand genommen. Dies zeigt sich deutlich bei den Hauptpersonen der Stücke, die am ehesten als Spielmacher zu bezeichnen sind. Es sind meist ältere erfahrene Männer, die sich auch in den kompliziertesten Situationen durchzusetzen wissen. Sie vertreten die Ziele, von denen Aristophanes meinte, daß es auch die Ziele des Publikums seien; deren Partei konnte und sollte der Zuschauer ergreifen. Dieser Vorgang wurde rein äußerlich durch zwei traditionelle Kompositionselemente gefördert: den Agon, in dem der Held seinen Plan gegen alle Einwände zu verteidigen hatte, und die Revue-Szenen, in denen er in grotesker Weise die verschiedensten Leute abfertigte. Seine Überlegenheit übertrug sich zweifellos auf den Zuschauer. Da der Held mit diesem auch direkt in Kontakt treten konnte, also ohne weiteres — was in der Tragödie undenkbar ist — die dramatische Illusion zerstörte, übernahm er zuweilen zu der Rolle des Spielmachers auch die des Spielleiters, des Regisseurs: Er bestimmte in eigener Verantwortung, was auf der Bühne zu geschehen hatte bzw. zu diskutieren war. Signifikant ist Dikaiopolis' Rede in den *Acharnes*, wenn sein Kopf auf dem Hackblock liegt und er dennoch zu den ἄνδρες οἱ θεώμενοι, den Zuschauern, über das Thema der Komödie spricht:

Μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
 εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
 μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τραγῳδίαν ποιῶν.
 Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τραγῳδία. 500
 Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ.
 Οὐ γὰρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
 ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
 Αὐτοὶ γὰρ ἔσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἄγων,
 κοῦπω ξένοι πάρεισιν· οὔτε γὰρ φόροι 505
 ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
 ἀλλ' ἔσμεν αὐτοὶ νῦν γε περιεπιτισμένοι·
 τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω.

Verargt mir nicht, ihr Männer von Athen
 Dort auf den Bänken, wenn ich armer Tropf

1. SKLAVE So fang ich an! Wir haben einen Herrn,
 Heißblütig, toll, auf Bohnen sehr erpicht,
 Ein brummig alter Kauz, ein bißchen taub:
 Herr Demos von der Pnyx. — Am letzten Neumond
 Kauft' er sich einen paphlagon'schen Sklaven,
 'nen Gerberburschen; ein durchtriebner Gauner!
 Der merkt' sich gleich des Alten schwache Seiten —
 Der Hund von einem paphlagon'schen Gerber! —,
 Duckt sich vor ihm, mit Lecken, Schwänzeln, Schmeicheln
 Und Lederstückchen fängt er ihn [...]
 (Seeger)

Es folgen noch 23 Verse Exposition, ehe der Sklave zur unmittelbaren Handlung zurückkehrt.

Vollends wird in der Alten Komödie die dramatische Illusion in der Parabase durchbrochen, in der der Dichter durch den Mund des Chors direkt zu den Problemen, die ihn bewegen, Stellung nimmt. Dies können politische Fragen sein, die er auch innerhalb seiner Stücke bzw. mit ihnen behandelt, wie in den *Batrachoi* (686 - 688):

Τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει
 ξυμπαινεῖν καὶ διδάσκειν. Πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ
 ἐξιῶσαι τοὺς πολίτας κάφελειν τὰ δείματα.

Wohl geziemt's dem heil'gen Chore, was dem Staate frommen mag,
 Anzuraten und zu lehren. Und vor allem, meinen wir,
 Sollten gleich die Bürger werden und verbannt die Schreckenszeit.

(Seeger)

Überwiegend spricht der Chor in der Parabase jedoch über den Dichter und seine Dichtung, ja er spricht zuweilen in seinem Namen in der ersten Person Singularis. Er ist somit nicht Spieldeuter eines bestimmten Stücks wie vielfach der Chor der Tragödie, sondern Spieldeuter im Hinblick auf die Dichtung des Dichters schlechthin. Er ist daher am ehesten als Spielleiter, Theaterdirektor, Regisseur zu bezeichnen.

Es ist die konsequenteste Durchbrechung der dramatischen Illusion, die das antike Drama überhaupt kennt. Daß sich der Chor von dem individuellen Spiel distanziert, wird auch äußerlich sinnfällig, wenn er vor der Parabase seine Mäntel (*Ach.* 627) oder Geräte (*Eir.* 729 f.) ablegt, d. h. *ad oculos* demonstriert, daß er aus seiner Rolle her austritt. Als Beispiel eines Plädoyers *pro domo* diene eine Partie aus der Parabase der *Nepheiai* (Wolken) (518 - 526, 546 - 552):

Ἦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
 τάληθῆ, νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.
 Οὔτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός,

520

ὡς ὑμᾶς ἠγοούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούσ
καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν,
πρώτους ἠξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι
ἔργον πλείστον· εἶτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
ἠττηθεὶς οὐκ ἄξιος ὦν· ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὧν οὐνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην. 525

[. . .]

οὐδ' ὑμᾶς ζητῶ ἕξαπατᾶν δις καὶ τρεῖς ταῦτ' εἰσάγων,
ἀλλ' αἰεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι,
οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιᾶς·
δς μέγιστον ὄντα Κλέων' ἔπαισ' εἰς τὴν γαστέρα,
κοῦκ ἐτόλμησ' αὐθις ἐπεμτηθῆσ' αὐτῷ κειμένῳ. 550
Οὔτοι δ', ὡς ἄπαξ παρέδωκεν λαβὴν Ὑπέρολος,
τοῦτον δέιλαιον κολετρῶσ' αἰεὶ καὶ τὴν μητέρα.

Laßt mich, ihr Athener, einmal euch die Wahrheit sagen frei,
Lautre Wahrheit, beim Dionys, der mich großgezogen hat!
So gewiß ich heute den Preis wünsch als Meister meiner Kunst,
Traun, so wahr ist's, daß ich gebaut nur auf eure Kennerschaft
Und den Wert des komischen Stücks, das ich für mein bestes hielt,
Als ich euch zu kosten es bot, euch zuerst, dies Stück, das mir
Wohl die meiste Mühe gemacht! — Dennoch zog man plumpe Kerls
Unverdienterwise mir vor. — Dieses Unrecht klag ich euch
Weisen Kennern, denen zulieb ich mir all die Mühe gab.

[. . .]

Zwei- und dreimal bring ich euch nie einen Witz und täusch euch nicht,
Bin euch nagelneue Sujets vorzuführen stets bedacht,
Alle voller Kechheit und Witz, keines je dem andern gleich.
Stieß ich nicht den mächtigen Mann Kleon mächtig vor den Bauch?
Doch ich trat, sobald er im Staub lag, nicht mehr auf ihm herum.
Andre, seit Hyperbolos sich einmal eine Blöße gab,
Trampeln auf dem ärmlichen Kerl stets und seiner Mutter rum.

(Seeger)

Diskussion über Dichtung innerhalb der Dichtung: Die Verfremdung ist vollkommen. Ein moderner Spielleiter könnte das Spiel nicht wirkungsvoller und desillusionierender unterbrechen, als es der alte Dichter hier tut, um mit den Zuschauern über die Hintergründe dessen zu sprechen, was ihnen geboten wird: Verstand statt Gefühl, Diskussion statt Konsumation.

Während solche Verfremdung in der Tragödie erst die Neuzeit kennt, ließ sie die Komödie eher zu. Eine direkte Nachgestaltung der Parabase begegnet natürlich in den aristophanischen Lustspielen von August von Platen. In *Der romantische Oedipus* spricht sie der Chorführer des Chors der Heidschnucken, in *Die verhängnißvolle Gabel* der Jude Schmuhl, der zugleich den Chorus vorstellt. Auch Platen benutzte die Parabase, um von seinen Problemen als Dichter zu sprechen. In dem zweiten Stück protestiert er dagegen, daß nur mittelmäßige Stücke zur Aufführung gelangten:

Wißt ihr etwa, liebe Christen, was man Parabase heißt,
 Und was hier der Dichter seiner Akte jedem angeschweißt?
 Sollt' es Keiner wissen, jetzo kann es lernen jeder Thor:
 Dieß ist eine Parabase, was ich eben trage vor. 200
 Scheint sie euch geschwätzig, laßt sie; denn es ist ein alter Brauch,
 Gerne plaudern ja die Basen, und die Parabasen auch.
 Doch sie wissen, daß in Deutschland, wo nur Gänse werden fett,
 Nichts die Bretter darf betreten, was nicht hat vor'm Kopf ein Brett;
 Wissen also, daß ich nie vor euch sie recitiren darf, 205
 Darum sind sie um so kecker, um so mehr bestimmt und scharf.
 Ja, sie wagen euch zu tadeln, wie ihr seyd mit Sack und Pack,
 Euer ungewisses Urtheil, euern ledernen Geschmack!
 Mittelmäß'gem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhabne blos,
 Und verbannet fast schon Alles, was nicht ganz gedankenlos.¹⁶ 210

Eine Verwandtschaft im Geiste stellt das Couplet der Alt-Wiener Posse dar,¹⁷ in dem der Dichter seinen Hauptakteur plötzlich — meist am Schluß — von Dichtung und Schauspielerei sprechen läßt. In Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus* singt Knieriem in III 8 ein Couplet darüber, daß »kein' Ordnung mehr jetzt in die Stern« sei, mit dem Refrain: »Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang«. Die vierte Strophe heißt:

Die Fixstern', sag'n s', sein alleweil auf ein' Fleck',
 's is erlog'n, beim Tag sein s' alle weg;
 's bringt jetzt der allerbeste Astronom
 Kein' saub're Sonnenfinsternis mehr z'samm'.
 Die Venus kriegt auch ganz ein' andere G'stalt,
 Wer kann davor, sie wird halt a schon alt;
 Aber wenn auch ob'n schon alles kracht,
 Herunt' is was, was mir noch Hoffnung macht.
 (In verändertem Tempo.)
 Wenn auch's meiste verkehrt wird, bald drent und bald drüb'n,
 Ihre Güte ist stets unverändert geblieb'n;
 Drum sag' i, aus sein' G'leis' wird erst dann alles flieg'n,
 Wenn Sie Ihre Nachsicht und Huld uns entzieh'n.
 Da wurd' ein' erst recht angst und bang,
 Denn dann stund' d' Welt g'wiß nicht mehr lang.¹⁸

So kühn Nestroy war, so kühn wie Aristophanes war er dennoch nicht.

¹⁶ August von Platen, *Die verhängnißvolle Gabel. Der romantische Oedipus*, Neudruck der Erstausgaben, hg. Irmgard Denkler u. Horst Denkler (Stuttgart, 1979), S. 48 f.

¹⁷ Vgl. Otto Rommel, Nachwort zu Johann Nepomuk Nestroy, *Der Zerrissene* (Stuttgart, 1969), S. 80.

¹⁸ Johann Nestroy, *Komödien*, hg. Franz H. Mautner, Bd. 1 (Frankfurt/Main, 1970), S. 243.

3. Neue Komödie

Mit der Krise der athenischen Polis am Ende des 5. Jahrhunderts war sowohl der klassischen Tragödie als auch der Alten Komödie der — politische — Nährboden entzogen. Beide Genera versiegten. Als das dritte bedeutende Genus des griechischen Theaters ist die etwa seit dem Jahre 320 aufkommende Neue Komödie anzusprechen, die als bürgerliches Lustspiel mit weitgehend erstem Charakter an das Spätstadium der Tragödie anknüpfte. Dem Verlust der politischen Vormachtstellung Athens entsprach ihr absolut unpolitischer Charakter. Wie die Tragödie war auch sie ein gleichnishaftes Spiel, in dem der Zuschauer sein eigenes Schicksal erkennen sollte. Wiederum wurde nicht an sein Gefühl, sondern an seinen Verstand appelliert. Die Dichter setzten ihn durch eine umfassende Information in stand, das Irren und Fehlen der einzelnen Personen, die immer nur ein Teilwissen hatten, zu durchschauen und entsprechende Schlüsse zu ziehen. Da die Handlungen ungleich komplizierter als die der Tragödien waren und zudem die Kenntnis des Mythos keinerlei Hilfe bot, hatten die Expositionen in den Prologen besondere Bedeutung. Hierfür kamen wie in der Tragödie Personen des Spiels in Betracht, Spielerklärer, die für eine kurze Zeit aus ihrer Rolle heraustraten und nicht aufgrund eines inneren Drangs, sondern eines dramaturgischen Erfordernisses die Handlung exponierten. Der Eingang von Menanders *Samia* (Die Samierin) ist verstümmelt, doch soviel ist kenntlich, daß sich Moschion außerhalb seiner Rolle an die Zuschauer wendet, indem er sagt, er glaube ihnen die Situation deutlicher zu machen, τοῦτ' ἄν εὐλόγως ὑμῖν ποιεῖν (5), wenn er ihnen erst einmal den Charakter seines Vaters Demeas schildere.¹⁹ Er fährt dann fort (7 - 17):

οἷς μὲ]ν ἐτρύφησα τῷ τότε εὐθέως χρόνῳ
 ἄν παι]δίον, μεμνημένος σαφῶς ἔω·
 εὐεργέ]τει γὰρ ταῦτά μ' οὐ φρονοῦντά πο.
]εγράφην οὐδὲν διαφέρων οὐδενός, 10
 τὸ λεγόμενον δὴ τοῦτο »τῶν πολλῶν τις ὤν«,
]α μέντοι, νῆ Δί', ἀθλιώτερος·
] γὰρ ἔσμεν, τῷ χορηγεῖν διέφερον
 καὶ τῇ φιλοτιμίᾳ κίνας παρέτρεφε μοι,
 ἵππο]υς· ἐφυλάρχησα λαμπρῶς τῶν φίλων 15
 τοῖς δεομένοις τὰ μέτροι' ἐπαρκεῖν ἔδυνάμην.
 δι' ἐκεῖνον ἦν ἄνθρωπος.

Wieviel des Guten damals ich genoß
 Im Kindesalter, ist mir wohl bewußt,
 Doch will ich davon schweigen, solche Gunst
 Zeigt' er mir ja, bevor ich denken konnte.

¹⁹ Vgl. *Menander: A Commentary*, von A. W. Gomme und F. H. Sandbach (Oxford, 1973), S. 545.

Erzogen ward ich wie die anderen,
 Wie man so sagt, als einer von den vielen.
 Doch jetzt mißlang mir's, das sei Zeus geklagt.
 Wir sind ja Menschen. Aufwand durft' ich zeigen,
 Ehrgeizig sein, er ließ mich Hunde halten
 Und Pferde züchten, meine Jugendgruppe
 Hab' ich mit Glanz geführt, es stand mir frei,
 Bedürftigen das Nötige zu schenken.
 Daß ich ein Mensch war, ich verdankt' es ihm.
 (Morel)

Ein Symptom des Verfalls der Tragödie und der Alten Komödie war die Erschütterung der traditionellen Göttervorstellungen gewesen. Es überrascht daher auf den ersten Blick, bei Menander zahlreiche Götterprologe anzutreffen. Bedeutet dies eine Renaissance alten Glaubens oder aber alter Technik? Da die Neue Komödie verwickelte Handlungen, insbesondere ἀναγνωρίσεις, Wiedererkennungen verloren geglaubter Personen, liebte, andererseits griechischer Gepflogenheit entsprechend peinlich darauf bedacht war, daß Spieler nur das exponierten, was sie wissen konnten oder durften, mußte schon aus dramaturgischen Gründen oft ein Gott bemüht werden wie Agnoia in Menanders *Perikeiromene* (Die Geschorene). Aber auch sonst konnte ein Gott statt eines Menschen die Exposition geben wie Pan in Menanders *Dyskolos* (Der Menschenfeind), dessen Grotte im Hintergrund der Bühne zu denken ist. Dieser konnte neben der Rolle des Spielerklärers die des Spiellenkers — jedenfalls verbal — übernehmen, so wenn er im Hinblick auf ein junges Mädchen sagt:

ἡ δὲ παρθένος

γέγονεν ὁμοία τῇ τροφῇ τις, οὐδὲ ἐν	35
εἰδύια φλα<ῦ>ρον· τὰς δὲ συντρόφους ἐμοί	
Νύμφας κολακεύουσ' ἐπιμελῶς τιμῶσά τε	
πέπεικεν αὐτῆς ἐπιμέλειαν σχεῖν τινα	
ἡμᾶς. νεανίσκον δὲ καὶ μάλ' εὐπόρου	
πατ[ρ]ῶς γεωργοῦντος ταλάντων κτήματα	40
[ἐντα]ῦθα πολλῶν, ἀστικὸν τῇ διατριβῇ	
[]τ' ἐπὶ θήραν μετὰ κυνηγέτου τινός	
[]ο]υ κατὰ τύχην παραβαλόντ' εἰς τὸν τόπον	
[αὐτῆς] ἔχειν πῶς ἐνθεαστικῶς ποῶ.	

Erwachsen ist das Mädchen, schlicht bei schlichter Kost,
 Ohn' eitles Wissen. Meine Hausgenossinnen,
 Die Nymphen, hat sie stets in frommer Scheu geehrt.
 Drum seh'n wir uns veranlaßt, für das liebe Kind
 Etwas zu sorgen: und so füge ich es, daß
 Ein junger Mann von feiner Art aus reichem Haus,
 Sohn eines Vaters, dem die besten Äcker hier
 Gehören, auszieht auf die Jagd mit einem Knecht

Und dabei, wie von ungefähr, dann hierher kommt
Und sich unsterblich in das schöne Kind verliebt.

(M. Treu)

Doch erstreckt sich die Epiphanie und damit offenbar auch die Wirksamkeit der menandrischen Götter ausschließlich auf den Anfang der Stücke. Sie sind letztlich austauschbar, weit davon entfernt, das Spiel individuell zu lenken. Sie sind im Grunde Stellvertreter der allmächtigen ›guten‹ Tyche, ἀγαθὴ Τύχη, die als anonyme Macht, als αὐτόματον, über den Handlungen der Neuen Komödie steht. Insofern sich die Menschen ihr Walten unpersönlich vorstellten, war es konsequent, daß individuelle Götter innerhalb der Handlungen keinen Platz hatten. In der *Aspis* (Der Schild) tritt Tyche sogar ›persönlich‹ auf, um das Spiel den Zuschauern zu erklären. Am Ende ihrer langen Exposition stellt sie sich vor (146 - 148):

λοιπὸν τοῦνομα
τοῦμὸν φράσαι· τίς εἰμι, πάντων κυρία
τούτων βραβεῦσαι καὶ διοικῆσαι ; Τύχη.

Mir bleibt nur noch,
Euch meinen Namen anzusagen, wer ich bin,
Die ich die Vollmacht habe, in allen diesen Dingen
Zu schalten und zu walten, wie ich will: die Tyche.

(Gaiser)

Menander hat selbst dafür gesorgt, daß die Zuschauer sein Spiel nicht so sehr theologisch als vielmehr literarisch rezipierten. Dies wird aus dem Schluß der Prologrede der Göttin Agnoia in der *Perikeiromene* deutlich. Nachdem sie genau dargelegt hat, auf welche Weise sie den Knoten geschürzt habe, fährt sie fort:

πάντα δ' ἐξεκάετο
ταῦθ' ἔνεκα τοῦ μέλλοντος, εἰς ὀργήν θ' ἵνα
οὗτος ἀφίκητ' — ἐγὼ γὰρ ἦγον οὐ φύσει
τοιούτον ὄντα τοῦτον, ἀρχὴν δ' ἵνα λάβῃ 165
μηνύσεως τὰ λοιπὰ — τοὺς θ' αὐτῶν ποτε
εὐροειν' ὄστ' εἰ τοῦτ' ἔδυσχεράνε τις
ἀτιμίαν τ' ἐνόμισε, μεταθέσθω ἄλλιν.
διὰ γὰρ θεοῦ καὶ τὸ κακὸν εἰς ἀγαθὸν ὀρεπεί
γινόμενον, ἔρρωσθ' εὐμενεῖς τε γενόμενοι 170
ἡμῖν, θεαταί, καὶ τὰ λοιπὰ σῶζετε.

Dies ganze Feuer ward entfacht, damit die Handlung
In Gang kommt: daß in Zorn geriete der Soldat
— Ich brachte ihn dazu, in seinem Wesen ist
Er sonst nicht so — und daß ein Anlaß sich ergibt,
Das Weitere zu entdecken, daß am Ende alle
Die Ihren wiederfinden. Wem das nicht gefällt
Und wer's für unmoralisch hält, der lerne um.

Denn durch der Gottheit Walten wandelt Böses sich
 Zum Guten. — Liebes Publikum, leb wohl! Bewahren
 Mögst du uns deine Gunst — den Fortgang nun erfahren.
 (K. u. U. Treu)

Spricht die Göttin zunächst, als ob sie aufgrund ihrer Göttlichkeit alles souverän lenke — als Spielerklärerin und Spiellenkerin —, so steht der Schluß ihrer Rede in denkbar scharfem Kontrast dazu: Die Verfremdung ist vollkommen, jede Illusion zerrissen. Die Gottheit entpuppt sich als Theaterdirektor, als Sprecher der Schauspieltruppe. Der Spielerklärer und Spiellenker wird plötzlich zum Spielleiter, zum Regisseur!

Einen Spielmacher, wie ihn die Alte Komödie vorführte, kennt auch die Neue Komödie. Meist sind es Angehörige der unteren Schicht, ein Sklave oder eine ›gute‹ Hetäre, die mit ihren Listen und Kniffen die Handlung vorwärts treiben. Aber so wie sie ihr Spiel nicht im eigenen Interesse, sondern zugunsten ihrer Herrschaft spielen, so wenig verselbständigt sich die Intrige wie später in der römischen Komödie. Trotz aller Freude der Personen am Spiel und am eigenen Willen steht sie doch stets im Dienst der Erreichung des Ziels. Daos in der *Aspis* ist ein rechter Spiellenker, der anstelle der Gottheit das Spiel selbst in die Hand nimmt, wenn alle verzweifelt sind. Zu einem seiner alten Herren spricht er:

Χαιρέστρατ', οὐκ ὀρθῶς ποιεῖς ἀνίστασο·
 οὐκ ἔστ' ἀθυμεῖν οὐδὲ κείσθαι. Χαιρέα, 300
 ἔλθὼν παραμυθού' μὴ πίτρεπε τὰ πράγματα
 ἡμῖν ἅπασιν ἔστιν ἐν τούτῳ σχεδόν.

Chairestratos, du machst es falsch. Steh auf!
 Es hilft nichts, zu verzweifeln und hier liegen
 Zu bleiben. Geh zu Chaireas hinüber
 Und mach ihm Mut! Gib nur nicht auf! Denn darin
 Liegt jetzt wohl für uns alle die Entscheidung.
 (Gaiser)

Und dann entwickelt er in ausführlichen Darlegungen seinen Plan für das weitere Geschehen, wobei wie in den Götterreden der Tragödie Imperative und Futura seinen Stil bestimmen. Im Zusammenhang mit dem Opfer der Intrige gebraucht er V. 325 bezeichnenderweise das Wort *μεταχειρίζεσθαι*, an der ›Hand‹ führen, behandeln, sozusagen ›am Faden führen‹.²⁰ Dennoch: Er verliert nie sein unmittelbares Ziel aus den Augen.

Die Spielmacher der Neuen Komödie unterscheiden sich von denen der Alten Komödie dadurch, daß sie das Spiel anderer ordnen und bestimmen,

²⁰ Vgl. Menander, *Der Schild oder die Erbtöchter*, eingeleit., übers. u. ergänzt v. Konrad Gaiser (Zürich—Stuttgart, 1971), S. 44.

während jene sich auf ihr eigenes Handeln konzentrieren. Die Spielmacher der Neuen Komödie handeln gewissermaßen reflektiert, die der Alten Komödie unreflektiert. Man sollte sie daher besser Spielordner nennen: Sie haben die Rolle der Götter der Tragödie, der alten Spielleiter, übernommen.

Knüpft die Neue Komödie hierin an die Tragödie an, so hat sie auf den Chor als Spielperson und Spieldeuter gänzlich verzichtet. Seine Zeit war vorbei. Mit dem Niedergang der alten Polis entfiel die Grundlage für den Chor als Ausdruck einer Gemeinschaft. Schon bei Aristophanes ist diese Entwicklung in den letzten Stücken zu beobachten. Im *Plutos* (Der Reichtum) begegnet wie später in der Neuen Komödie die Bezeichnung χοροῦ, ›Chorpartie‹: Es wurde Aufgabe des Theaterdirektors, für akttrennende Einlagen von Chor und Tanz zu sorgen. Dieser spielfremde Chor erfüllte aber eine wichtige Funktion, indem er den Zuschauer stets von Neuem aus der Illusion der Handlung riß und ihm deutlich machte, daß das Ganze ein Spiel war, dem er sich nicht vorbehaltlos hingeben, sondern über das er nachdenken sollte. Der Zuschauer wurde sogar auf das handlungsfremde Moment des Chors expressis verbis hingewiesen. So sagt Daos in der *Aspis* (247 - 249):

ὄχλον ἄλλον ἀνθρώπων προσιόντα τούτων
ὄρω μεθύοντων. νοῦν ἔχετε· τὸ τῆς τύχης
ἄδηλον· εὐφραίνεσθ' ὃν ἔξεστιν χρόνον.

Da drüben sehe ich ja, wie ein Haufen
Von fremden Leuten näher kommt; es sind
Betrunkene. Ihr seid vernünftig! Was
Die Tyche bringt, ist ungewiß. Drum freut
Euch nur, solange es die Zeit erlaubt!
(Gaiser)

Oder Daos im *Dyskolos*:

καὶ γὰρ προσιόντας τούσδε πανιστάς τινας 230
εἰς τὸν τόπον δεῦρ' ὑποβεβρεγμένους ὄρω,
οἷς μὴ νοχλεῖν εὐκαιρον εἶναι μοι δοκεῖ.

Da kommt, um Pan zu opfern, eine ganze Schar,
Wie ich grad sehe, hierher, . . . scheint berauscht zu sein:
Mit diesen Leuten hab ich lieber nichts zu tun.
(M. Treu)

Der Chor ist endgültig zum Fremdkörper geworden. Die Dichter deuten ihr Spiel aus sich selbst heraus.

II. R ö m i s c h e s D r a m a

1. Komödie

Eine direkte Nachfolgerin der Neuen Komödie, ja eine Weiterentwicklung derselben, die zwischen Imitation und Alteration schwankte, ist die römische Komödie, die auch zeitlich — etwa zwischen 240 und 160 v. Chr. — unmittelbar an die griechische Neue Komödie anschloß. Freilich waren ihre Ziele völlig verschiedener Art. Mehr als in anderen Genera ist das Welt- und Menschenbild der Komödie an die eigene Zeit gebunden, so daß eine mehr oder weniger starre Transposition in eine andere Epoche immer einen Anachronismus bedeutet. In diesem Falle kam hinzu, daß die römische Gesellschaft im dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhundert noch nicht jenen Grad der Reife hatte, daß die Komödie eine adäquate literarische Ausdrucksform darstellte. Ihr Auftreten in Rom ist daher vom literarhistorischen Standpunkt aus vollkommen atypisch.

Wenn es durchaus diskussionswürdig ist, in welchem Maße die Götter in der späten euripideischen Tragödie und in der Neuen Komödie ›Literaturgötter‹ sind, so ist es unstrittig, daß die Götter der römischen Komödie in gar keiner Weise den zeitgenössischen religiösen Vorstellungen entsprachen. Daher konnte es sich Plautus leisten, mit den Göttern, die er in seinen Vorlagen fand, nach Belieben zu verfahren. Das signifikanteste Beispiel ist der *Amphitruo*, in dem der römische Dichter kräftig an den beiden Göttern Jupiter und Mercur gemodelt hat. Aus dem Vater der Götter und Menschen, den es der alten Sage gemäß nach einer Nacht mit Alcumena verlangte, ist in dieser Version ein kleinlicher Bretterl-Ehbrecher geworden, der nicht nur ein besonderes Vergnügen daran findet, über sieben Monate hin ein Verhältnis mit einer Sterblichen zu unterhalten, sondern auch ihren Mann nach seiner Rückkehr ohne jeglichen Anlaß zu narren, ja mit ihm Schindluder zu treiben. Aus demselben Holz ist sein Kompagnon Mercur geschnitzt, der nicht nur den armen Menschlein, sondern auch dem Göttervater auf der Nase herumtanzt. Natürlich sind sie Spiellenker, denn sie haben das Spiel in der Hand — aber in einer Weise, wie sie vorher, das sei mit Zuversicht behauptet, weder in der Tragödie noch in der Neuen Komödie, eher in der Alten Komödie, denkbar war. Die Kumpanei der beiden göttlichen Spiellenker möge Jupiters Rede verdeutlichen:

iam hisce ambo, et servos et era, frustra sunt quidem,
 qui me Amphitruonem rentur esse: errant probe. 975
 nunc tu divine huc fac adsis Sosia
 (audis quae dico, tam etsi praesens non ades),
 fac Amphitruonem advenientem ab aedibus
 ut abigas; quovis pacto fac commentus sis.

dung allemal. Am Anfang des *Rudens* (Das Seil) tritt der Gott Arcturus, das Sternbild Bootes, auf:

Qui gentis omnis mariaque et terras movet,
 eius sum civis civitate caelitem.
 ita sum ut videtis splendens stella candida,
 signum quod semper tempore exoritur suo
 hic atque in caelo: nomen Arcturo est mihi. 5

Der Völker, Meer und Länder ringsumher bewegt,
 Dessen Bürger bin ich in dem Staat der Himmlischen.
 So bin ich, wie ihr seht, ein glänzendhell Gestirn,
 Ein Zeichen, das stets aufgeht zu seiner Zeit
 Hier und am Himmel: Arcturus ist mein Name.
 (Binder)

Hier und am Himmel — das ist ein Witz des Schauspielers mit seiner Rolle: Wie er im Himmel als Arcturus stets zur richtigen Zeit erscheine, so versäume er niemals auf der Bühne sein Stichwort.²¹ Hinter dem Spielerklärer scheint der Spielleiter auf. Diese Manier hat Plautus im Prolog zum *Amphitruo* mit besonderer Begeisterung verfolgt, indem er bei Iupiter und Mercur fortlaufend mit den Ebenen Götter/Schauspieler wechselt und dadurch pointierte Wirkungen erzielt. Gleich der Anfang ist bezeichnend, wenn Mercur in den ersten 14 Versen sich als Gott meint, um in V. 15 und 16 überraschend als Spielleiter, als Theaterdirektor bzw. im Namen der Schauspieltruppe zu sprechen:

Ut vos in vobris voltis mercimoniis
 emundis vendundisque me laetum lucris
 adficere atque adiuvere in rebus omnibus
 et ut res rationesque vostrorum omnium
 bene <me> expedire voltis peregrique et domi 5
 bonoque atque amplo auctare perpetuo lucro
 quasque incepistis res quasque inceptabitis,
 et uti bonis vos vestrosque omnium nuntiis
 me adficere voltis, ea adferam, ea uti nuntiem
 quae maxime in rem vostram communem sient — 10
 nam vos quidem id iam scitis concessum et datum
 mi esse ab dis aliis, nuntiis praesim et lucro —
 haec ut me voltis adprobare adniter,
 lucrum ut perenne vobis semper suppetat,
 ita huic facietis fabulae silentium 15
 itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri.

Wie ihr, wenn ihr euch Handelswaren kauft
 Und verkauft, wünscht, daß ich euch gern Gewinn
 Verleihe und euch helfe überall,

²¹ Vgl. Plautus, *Rudens*, Text und Kommentar v. Friedrich Marx (Leipzig, 1928), S. 53.

Und für euch alle das Vermögen, das Geschäft
 In Rom und Übersee befördern soll
 Mit gutem, reichem, stetigem Gewinn,
 Was ihr auch anfangt oder je noch plant,
 Und wie ich euch und all den Eurigen
 Nur Gutes melden, nur verkünden soll,
 Was eurem Staat am allermeisten nützt —
 Ihr wißt, die andren Götter gaben mir
 Die Sparten Botenwesen und Finanz —
 So wie ihr meinen Segen und Eifer wollt,
 Damit ein steter Reichtum zu euch fließt,
 So schafft nun Schweigen gleich für dieses Stück,
 Und übt Kritik nach Recht und Billigkeit.

(Blänsdorf)

Wenn er dann fortfährt, auch von Iupiter zu erzählen, biegt er plötzlich von dessen göttlicher Macht zu der Angst und Kleinheit des betreffenden Schauspielers ab:

Nunc cuius iussu venio et quam ob rem venerim
 dicam simulque ipse eloquar nomen meum.
 Iovis iussu venio, nomen Mercurio est mihi.
 pater huc me misit ad vos oratum meus, 20
 tam etsi, pro imperio vobis quod dictum foret,
 scibat facturos, quippe qui intellexerat
 vereri vos se et metuere, ita ut aequom est Iovem;
 verum profecto hoc petere me precario
 a vobis iussit, leniter, dictis bonis. 25
 etenim ille, cuius huc iussu venio, Iuppiter
 non minus quam vostrum quivis formidat malum:
 humana matre natus, humano patre,
 mirari non est aequom, sibi si praetimet;
 atque ego quoque etiam, qui Iovis sum filius, 30
 contagione mei patris metuo malum.

Nun will ich sagen, wer mich hierher schickt,
 Warum ich komme, wer ich bin. Mercur
 Bin ich und komme auf Juppiters Befehl.
 Mein Vater sandte mich zu euch und wünscht —
 Obwohl er wußte, daß ganz nach Geheiß
 Ihr tut, was euch befohlen ist — er weiß,
 Ihr ehrt und fürchtet ihn, wie er's verdient —
 Doch ganz ergebenst sollt ich, sagt er mir,
 Euch darum bitten, sanft, mit gutem Wort.
 Denn jener Juppiter, der mich hierher schickt,
 Der hat nicht minder als ihr alle — Angst!
 Denn weil er nur von Menscheneltern stammt,
 Ist es kein Wunder, wenn ihm bange ist.
 Denn ich, Zeus' Sohn, vom Vater angesteckt,
 Ich hab genauso Angst vor'm Stock wie er.

(Blänsdorf)

Das verfremdende Aus-der-Rolle-Fallen war ganz nach Plautus' Geschmack. Es bedarf kaum der Betonung, daß dies eine Desillusionierung und Desavouierung der traditionellen Rolle der Götter bedeutete.

Von hier aus war es nur noch ein kleiner Schritt, die Götter aus den Prologen gänzlich zu verbannen und durch den Theaterdirektor bzw. den Sprecher der Schauspieltruppe zu ersetzen, wie es bereits im plautinischen *Poenulus* (Der Punier) der Fall ist. Der Prologsprecher beginnt:

Achillem Aristarchi mihi commentari lubet:
ind' mihi principium capiam, ex ea tragoedia
>sileteque et tacete atque animum advortite,
audire iubet vos imperator< — histricus, 5
bonoque ut animo sedeant in subselliis
et qui essurientes et qui saturi venerint:
qui edistis, multo fecistis sapientius,
qui non edistis, saturi fite fabulis;
nam quoi paratumst quod edit, nostra gratia
nimia est stultitia sessum inpransum incedere. 10
>exsurge, praeco, fac populo audientiam.<
iam dudum exspecto si tuom officium scias:
exerce vocem quam per vivisque et colis.
nam nisi clamabis, tacitum te obrepet fames.
age nunc reside, duplicem ut mercedem feras. 15

An des Aristarch *Achilles* euch zu erinnern, kommt
Die Lust mich an: aus diesem Trauerspiel
Wähl ich den Anfang mir: >Verstummt und schweiget still
Und wendet euch aufmerksam her: mir euer Ohr
Zu leihen, befiehlt der General< — der Schauspieler.
Behaglich nehme jeder auf den Bänken Platz,
Er möge hungrig oder satt gekommen sein.
Ihr, die ihr schon gespeist habt, tatet klüger dran,
Ihr, die noch nüchtern, sättigt euch an unserem Stück:
Denn wem das Mahl parat steht, der wär allzu dumm,
Käm unseretwegen ohne Frühstück er daher. —
Auf, Herold, öffne du das Ohr dem Publikum!
Schon lange wart ich, ob du deine Pflicht auch kennst.
Erheb die Stimme, die dich nährt und kostümiert;
Denn schreist du nicht, zwickt Hunger dich, den Schweigenden. —
(Proklamation des Herolds)
Gut! setze dich, damit du doppelt Lohn empfängst.
(Binder)

In diesem Stile geht es weiter: Erst nach mehr als einem halben Hundert Versen kommt der Sprecher dazu, den Inhalt des Stücks zu erzählen.

Es leuchtet ein, daß Terenz, dem die Witzchen und Späßchen seines großen Vorgängers nicht im gleichen Maße lagen, weder den witzelnden Gott

noch den Anführer der Schauspieler als Spaßmacher auftreten ließ. Er verzichtete überhaupt im Prolog auf die Exposition des Inhalts. Nur einen Punkt hielt er für wichtig: So wie Plautus in seinen Prologen zuweilen das griechische Original nannte, tat er dies auch. Zugleich aber nahm er die Gelegenheit wahr, zu der Art seiner Adaption ausführlich Stellung zu nehmen und Angriffe seiner Gegner entschieden zurückzuweisen. Als Beispiel stehe der Prolog zur *Andria* (Das Mädchen aus Andros):

Poeta quom primum animum ad scribendum adpult,
 id sibi negoti credidit solum dari,
 populo ut placerent quas fecisset fabulas.
 verum aliter evenire multo intellegit;
 nam in prologis scribundis operam abutitur, 5
 non qui argumentum narret sed qui malevoli
 veteris poetae maledictis respondeat.
 nunc quam rem vitio dent quaeso animum adtendite.
 Menander fecit Andriam et Perinthiam.
 qui utramvis recte norit ambas noverit: 10
 non ita dissimili sunt argumento, [s]et tamen
 dissimili oratione sunt factae ac stilo.
 quae convenere in Andriam ex Perinthia
 fatetur transtulisse atque usum pro suis.
 id isti vituperant factum atque in eo disputant 15
 contaminari non decere fabulas.
 faciuntne intellegendo ut nil intellegant?
 qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium
 accusant quos hic noster auctores habet,
 quorum aemulari exoptat neglegentiam 20
 potius quam istorum obscuram diligentiam.
 de(h)inc ut quiescant porro moneo et desinant
 male dicere, malefacta ne noscant sua.
 favete, adeste aequo animo et rem cognoscite,
 ut pernoscatis equid spei sit relicuom, 25
 posthac quas faciet de integro comoedias,
 spectandae an exigendae sint vobis prius.

Als unser Dichter sich gewandt zur Bühnenwelt,
 War einzig seine Sorge die, daß allem Volk
 Die Stücke wohlgefielen, die er dichtend schuf.
 Doch daß es jetzt ganz anders kam, erkennt er wohl.
 Denn mit Prologen müht er sich so viele Zeit,
 Nicht um den Stoff zu erzählen, nein, auf Schmähungen
 Dem alten Dichter, seinem Feind, zu dienen nur.
 Jetzt, bitt ich, höret, was man ihm zur Last gelegt.
 Menander schrieb eine *Andria* und *Perinthia*:
 Wer eins der Stücke gründlich kennt, kennt alle zwei.
 Nach ihrem Inhalt nicht so gar verschieden, sind
 Sie doch im Ausdruck und im Stil verschiedner Art.
 Was paßte, trug der Dichter aus dem einen Stück

(Er will es frei bekennen) in die *Andria*
 Hinüber und benützt' es wie sein Eigentum.
 Dies tadeln jene Herren und behaupten fest:
 Komödien so zu vermengen, das gezieme nicht.
 Da wandelt der Verstand sich wohl zum Unverstand.
 Denn wer ihn anklagt, wahrlich, klagt den Nævius,
 Den Plautus, Ennius, unseres Manns Vorbilder, an,
 Die doch in ihrer Lässigkeit ihm höher stehen
 Als sie mit ihrer dunklen Regelmäßigkeit.
 Jetzt rat ich, daß man künftig ruht, Schandworte spart,
 Damit man nicht Schandtaten von sich selbst erfährt.
 Seid günstig, hört uns ruhig und bedächtig an,
 Daß ihr erkennt, was sich hoffen läßt für uns,
 Ob die Komödien, die er noch zu schaffen denkt,
 Des Sehens würdig oder auszuzischen sind.

(Donner)

Diese Art des Literaturprologs bedeutete gegenüber der griechischen Komödie etwas unerhört Neues, und die Dichter aller Zeiten haben sich mit Vorliebe dieser Ausdrucksform bedient, ja aus V. 16 heraus wurde das Wort ›Kontamination‹ zu einem literaturwissenschaftlichen Begriff. Aus der Fülle der Nachgestaltungen sei der erste Prolog zu Ariostos *Lena* (Die Kupplerin) herausgegriffen:

Dianzi ch'io viddi questi gentilomini
 qui ragunarsi e tante belle giovani,
 io mi credea per certo che volessino
 ballar, che'l tempo me lo par richiedere;
 e per questo mi son vestito in maschera.
 Ma poi ch'io sono entrato in una camera
 di queste, e ho veduto circa a sedici
 persone travestite in diversi abiti,
 e che si dicon l'un l'altro, e rispondono
 certi versi, m'avveggo che far vogliono
 una de le sciocchezze che son soliti,
 ch'essi comedie chiamano e si credono
 di farle bene. Io che so quel che detto mi
 ha il mio maestro, che fra le poetiche
 invenzion, non è la più difficile,
 e che i poeti antiqui ne facevano
 poche di nuove, ma le traducevano
 da i Greci, e non ne fe'alcuna Terenzio
 che trovasse egli; e nessuna o pochissime
 Plauto, di queste ch'oggi si leggono;
 non posso non maravigliarmi e ridere
 di questi nostri, che quel che non fecero
 gli antiqui loro, che molto più seppono
 di noi in questa e in ogni altra scienzia,
 essi ardiscan di far. Tuttavia, essendoci
 già ragunati qui, stiamo un po'taciti

a riguardarli. Non ci può materia,
ogni modo, mancar oggi da ridere,
che, se non rideremo de l'arguzia
de la comedia, almen de l'arroganzia
del suo compositor potremo ridere.²²

Die terenzischen Prologreden — sie haben in der Antike nur in der Parabase der Alten Komödie etwas Verwandtes — entsprechen bis zu einem gewissen Grade den Stellungnahmen moderner Spielleiter, ›Regisseure‹. Wie diese trugen sie offenbar kein Kostüm des Spiels.²³ Deutlich ist dies, wenn in besonders kritischen Situationen Terenz' Theaterdirektor Ambivius Turpio selbst das Wort ergriff wie im Prolog zur dritten Aufführung der *Hecyra* (Die Schwiegermutter), nachdem das Stück zweimal durchgefallen war:

Orator ad vos venio ornatu prologi:
sinite exorator sim eodem ut iure uti senem 10
liceat quo iure sum usus adolescentior,
novas qui exactas feci ut inveterascerent,
ne cum poeta scriptura evanesceret.
in is quas primum Caecili didici novas
partim sum earum exactus, partim vix steti. 15
quia scibam dubiam fortunam esse scaenicam,
spe incerta certum mihi laborem sustuli,
easdem agere coepi ut ab eodem alias discerem
novas, studioso ne illum ab studio abducerem.
perfecti ut spectarentur: ubi sunt cognitae, 20
placitae sunt. ita poetam restitui in locum
prope iam remmotum iniuria advorsarium.

Als Sprecher komm ich im Gewand des Prologus.
Fürsprecher laßt mich werden, und vergönnt dem Greis
Dasselbe, was dem Jüngeren einst, wo manches Stück,
Als neu verschmäht, durch mich des Alters Ruhm errang,
Daß mit des Dichters Tode nicht sein Werk erlosch.
In denen, die ich von Caecilius neu eingelernt,
Hielt ich mich oft mit Mühe nur, oft fiel ich durch.
Ich wußte, Zufall lenket stets der Bühne Glück;
So wählt ich trotz unsicherer Hoffnung sichere Müh.
Das Alte spielt ich eifrig, daß der Dichter selbst
Auch eifrig bleibe, Neues mir zu schaffen. Mir
Gelang's, man schaute ruhig zu; nachdem man sie
Erkannt, gefielen alle. So gab meine Kunst
Dem Dichter seinen Platz zurück, von dem ihn schon
Der Widersacher Tücke fast hinweggedrängt.

(Donner)

²² Ludovico Ariosto, *Commedie*, Bd. 2 (Roma, 1962), S. 647 f.

²³ Plautus, *Poen.* 126: *ibo, alius nunc fieri volo.*

Da Terenz die Erzählung der sachlichen Voraussetzungen im Prolog durch eine Exposition derselben während der Handlung ersetzte — was nur mit Schwierigkeiten zu bewerkstelligen war —, wurde der römische Zuschauer nicht ganz so umfassend informiert wie der griechische. Dies war auch bei Plautus der Fall, der zwar noch die langen Inhaltsprologe kannte, aber vielfach wichtige Informationen, sei es in den Prologen, sei es während der Handlung wegschnitt. Die römische Komödie — und sicher auch die gleichzeitige verlorene Tragödie — bedeutet einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas: Nunmehr wurde der Zuschauer nicht mehr mit dem Stück konfrontiert, sondern in es »hineingenommen«, wurde er nicht mehr aufgerufen, zu beurteilen, sondern zu erleben, wurde nicht sein Verstand, sondern sein Gefühl angesprochen. An die Stelle des griechischen intellektuellen Theaters trat das römische Pathos-Theater. Was Wolfgang Schadewaldt über Terenz gesagt hat, gilt cum grano salis auch für Plautus: Er mache »dem Gefühl des Zuschauers, indem er ihn unwissender ließ, den Seelenton innerlichen Leidens vernehmbarer: was die Menschen auf der Bühne tun und fühlen, tut und fühlt der Hörer mit ihnen, und was sie sagen, scheint aus innerer Tiefe zu kommen und ist ihm mehr zu Herzen gesagt«. ²⁴

In dem Maße, in dem die römische Komödie die Götter eliminierte, gab sie einer Person Raum, die im Laufe der Zeiten die europäischen Bühnen erobern sollte: den alle überlistenden und jeder Situation gewachsenen Sklaven, den Spielordner par excellence, das Urbild der Truffaldino, Harlekin, Figaro, Scapin, und wie sie alle heißen. In der liebevollen Gestaltung dieser Person sind die römischen Dichter weit über ihre griechischen Vorgänger hinausgegangen. In der griechischen Neuen Komödie ist der Mensch trotz allen Säkularisierungstendenzen letztlich eingebunden in das Walten Tyches: er reagiert mehr als er agiert, seine Aktion wird gewissermaßen durch die Reaktion ausgelöst. In der römischen Komödie dagegen verselbständigt sich die Handlungsweise des Spielordners. Er nimmt eine Situation nur als Anlaß, seine Streiche zu ersinnen und gegen jeden Widerstand ins Werk zu setzen. Im Gegensatz zu seinem griechischen Pendant ist er gänzlich autonom. Er hat die Stelle Tyches und ihrer Inkarnationen eingenommen. Er ist daher — keine Frage! — Liebling der Zuschauer und für viele von ihnen Identifikationsperson, Verwirklichung geheimer Wünsche, sozusagen ein besseres Ich. Ein herausragender Vertreter dieser Species ist Pseudolus, der Lügenbold, nach dem Plautus eine seiner Komödien benannt hat. Gerade bei ihm ist eindeutig, daß ihm der römische Dichter eine Triumph-Arie zu

²⁴ »Bemerkungen zur Hecyra des Terenz«, *Hermes*, Bd. 66 (1931), S. 1 - 28 = *Hellas und Hesperien*, Bd. 1 (Stuttgart—Zürich, 1970), S. 722 - 744, hier S. 744.

Denn wer auf neue Art sich auf der Bühne zeigt,
 Muß billig auch mit etwas Neuerfundnem
 Aufwarten; kann er's nicht, so räum er dem den Platz,
 Der's kann.

(Binder)

Ihre bevorzugte Sprechweise ist wie bei den Göttern der Tragödie und den Spiellenkern der Neuen Komödie durch Futura und Imperative bestimmt. So erklärt Davus in Terenz' *Andria* dem jungen Herrn seinen Plan:

nempe hoc sic esse opinor: dicturum patrem
 »ducas volo hodie uxorem«; tu »ducam« inquires:
 cedo quid iurgabit tecum? hic reddes omnia,
 quae nunc sunt certa [ei] consilia, incerta ut sient 390
 sine omni periculo. nam hoc haud dubiumst quin Chremes
 tibi non det gnatam; nec tu ea causa minueris
 haec quae facis, ne is mutet suam sententiam.

Ich denke mir die Sache so: Dein Vater sagt:
 Heut hast du Hochzeit, will ich; du antwortest: ja.
 Wie will er dann dich schelten? Was er als gewiß
 Sich vorgesetzt, das machst du dadurch ungewiß
 Und wagst dabei nichts. Denn kein Zweifel: Chremes gibt
 Sein Kind dir nicht. Du laß darum von deinem Tun
 Nicht ab, daß Chremes seinen Sinn nicht ändere.
 Du sträubst dich nicht, daß, will er auch, er dir mit Grund nicht zürnen kann.

(Donner)

Hat man schon einmal die Futura und Imperative der europäischen Spielordner wie Truffaldino, Harlekin oder Figaro gezählt? Oder die des molièreschen Scapin, der durch die ganze Handlung der *Fourberies de Scapin* das Spiel der anderen Personen anordnet und ordnet und sich selbst in der Art römischer Komödienhelden charakterisiert (I 2)?

A vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentilles d'esprit, de ces galanteries ingénieuses, à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier. Mais, ma foi, le mérite est trop maltraité aujourd'hui.²⁵

Das antike Piedestal, auf dem diese Figur steht, ist deutlich: Molière nahm für sie Terenz' Phormio zum direkten Vorbild.

²⁵ Molière, *Œuvres complètes* (Paris, 1962), S. 568 f.

2. Senecas Tragödie

Hatten die römischen Komiker die Götter entweder ins Komische umgebogen oder gar eliminiert, war dafür nicht die Gottferne der Zeit verantwortlich zu machen, sondern lediglich der Umstand, daß sich die Rolle, die ihre griechischen Vorbilder den Göttern zuschrieben, in keiner Weise auf die römischen Verhältnisse übertragen ließ. Die Behandlung der Götter bei den römischen Dichtern war nicht eine theologische Aussage, sondern eine literarische Ausdrucksform. Ganz anders ist das Bild, das sich in Senecas Tragödie bietet. In der Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts waren die Grundfesten der römischen Religion gänzlich erschüttert, für viele Römer bedeutete die stoische Lehre einen letzten Halt in der Not der Zeit. Senecas Tragödie spiegelt eine Welt ohne Götter wider — wie in der *Phaedra*:

res humanas ordine nullo
 Fortuna regit sparsitque manu
 munera caeca, peiora fovens; 980
 vincit sanctos dira libido,
 fraus sublimi regnat in aula.
 tradere turpi fasces populus
 gaudet, eosdem colit atque odit.
 tristis virtus perversa tulit 985
 praemia recti: castos sequitur
 mala paupertas vitioque potens
 regnat adulter: o vane pudor
 falsumque decus!

Die menschlichen Verhältnisse lenkt ohne jeden Plan Fortuna, und sie hat mit blinder Hand ihre Gaben ausgestreut, das Schlechtere begünstigend; es besiegt die Unsträflichen furchtbares Gelüsten, Betrug sitzt im Regiment am erhabenen Königshof. Einem Schimpflichen die Rutenbündel zu übergeben, freut sich das Volk, die selben verehrt und haßt es. Strenge Tugend hat noch immer in sein Gegenteil verkehrten Lohn für ihre Rechtlichkeit davongetragen: den Reinen folgt schlimme Armut, und durch sein Laster vielvermögend sitzt im Regiment der Buhle: o erfolglose Schamhaftigkeit und falscher Glanz!

(Thomann)

Das schwierige Problem, wie sich diese Aussage zu der Tendenz der philosophischen Schriften Senecas verhalte, steht hier nicht zur Diskussion. Doch sei immerhin soviel bemerkt, daß sich der stoische Philosoph kaum zur Gänze von den Ansichten seiner Chöre distanziert hat. Man meint, auch seine Hoffnungslosigkeit aus dem Chorlied der *Troades* (Die Troerinnen) zu hören:

post mortem nihil est ipsaque mors nihil,
 velocis spatii meta novissima;
 spem ponant avidi, solliciti metum:
 tempus nos avidum devorat et chaos. 400

mors individua est, noxia corpori
 nec parcens animae; Taenara et aspero
 regnum sub domino limen et obsidens
 custos non facili Cerberus ostio
 rumores vacui verbaque inania 405
 et par sollicito fabula somnio.
 quaeris quo iaceas post obitum loco?
 quo non nata iacent. —

Nach dem Tode ist das Nichts, der Tod selbst ist das Nichts, einer raschen Bahn letzte Zielsäule; mögen ihre Hoffnung aufgeben die Lebensgierigen, die Besorgten ihre Angst: die gierige Zeit verschlingt uns, und das Chaos. Der Tod ist unteilbar, verderblich dem Leibe und schont nicht die Seele; Taenara und das Königreich unter dem rauhen Herrn und, die Schwelle behütend, Cerberus, der Wächter am nicht leicht durchschreitbaren Tor, sind leeres Gerede und nichtige Worte und eine Fabel, einem angsterfüllten Traume gleich. Du fragst, an welchem Ort du ruhest nach dem Tode? Wo das Ungeborene liegt.

Dennoch hat Seneca nicht auf Götter bzw. ihnen vergleichbare Wesen verzichtet: Iuno am Beginn des *Hercules Furens*, den Schatten des Tantalus am Beginn des *Thyestes* und den Schatten des Thyestes am Beginn des *Agamemnon*. Sollte Seneca diese überirdischen Wesen nach bewährter Tradition zur Exposition der Handlung benutzt haben? Einer solchen Vermutung ist sofort entgegenzuhalten, daß Seneca überhaupt keine Spielerklärer benötigt und seine Handlungen äußerst unvollständig exponiert: Der Priester, den Sophokles in der Eingangs-Szene des *Oidipus* aus Gründen der Exposition bemüht, ist ebenso eliminiert wie die Amme, die in Euripides' *Medea* dieselbe Funktion erfüllt. Äußere Handlungen finden in Senecas Dramen im Vergleich zur attischen Tragödie oder Komödie nicht statt. So wenig Spielerklärer notwendig sind, so wenig gibt es Spielmacher, Spielordner oder Spiellenker. Das Geschehen dieser Stücke ist vollständig in das Innere der Personen verlagert: Außenwelt gibt es einzig und allein als Widerspiegelung der Innenwelt. Die Welt des senecaischen Worts ist ein Kreis, in dem das — verlorene — Ich tastend, strebend, aufbegehend, resignierend oder widerstandslos herumrennt, ohne herauszukommen. Da es keine herkömmlichen Handlungen gibt, gibt es auch keine Spielleiter, die sie verfremdend durchbrechen.

Wozu dann aber Iuno oder Tantalus' und Thyestes' Schatten? Wozu der Einbruch der überirdischen Welt in die menschliche Sphäre? Seneca steht hier am Ende einer langen Tradition, die mit Euripides beginnt. Schon bei diesem Dichter waren die Götter, wie dargelegt, auf dem Wege dazu, Symbole zu werden. Die Entwicklung ihres Erscheinens in den Prologen ist aufschlußreich.

Am Ende des Prologs zur euripideischen *Alkestis* geht Thanatos, der Tod, in Admetos' Palast, um seinen Anspruch auf Alkestis geltend zu machen:

στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει·
 ἱερὸς γάρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν 75
 οὔτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἀγνίση τρίχα.

Ich geh und zeichne sie mit diesem Schwert;
 Wem es ein einzig Haar vom Haupte trennt,
 Ist schon verfallen an das untre Reich.

(Buschor)

Im *Thesaurus* (Der Schatz) hatte Philemon offenbar allegorische Prologgottheiten bemüht, wie Plautus' Nachgestaltung im *Trinummus* (Dreigroschenstück) wahrscheinlich macht. Da der junge Lysiteles sein ganzes Erbgut durchgebracht hat, sprechen die beiden ›Gottheiten‹ Luxuria (Verschwendung) und Inopia (Mangel) wie folgt:

LUX. Sequere hac me, gnata, ut munus fungaris tuom.
 INO. sequor, sed finem fore quem dicam nescio.
 LUX. adest. em illae sunt aedes, i intro nunciam. —
 nunc, ne quis erret vostrum, paucis in viam
 deducam, si quidem operam dare promittitis. 5
 nunc igitur primum quae ego sim et quae illaec siet
 huc quae abiit intro dicam, si animum advortitis.
 primum mihi Plautus nomen Luxuriae indidit;
 tum | hanc mihi gnatam esse voluit Inopiam.
 sed ea huc quid introierit impulsu meo 10
 accipite et date vocivas auris dum eloquor.
 adulescens quidam est qui in hisce habitat aedibus;
 is rem paternam me adiutrice perdidit.

LUX. Mir nach, mein Kind, auf daß du dein Geschäft versiehst.

INO. Ich komme schon, doch wo das End ist, weiß ich nicht.

LUX. Hier ist's, dort in dem Haus: geh unverweilt hinein.

(Inopia geht in das Haus.)

Jetzt will ich euch, damit sich niemand irren kann,
 Auf den Weg verhelfen, falls ihr nur Gehör mir schenkt.

Zuvörderst also meld ich, wer ich selber bin

Und wer die, die hinein ins Haus gegangen ist,

Sofern ihr achtgebt. Was für's erste mich betrifft,

So gab Plautus mir ›Luxuria‹ zum Namen

Und gab zur Tochter jene mir, ›Inopia‹.

Doch warum auf mein Geheiß ins Haus sie ging,

Vernehmt und schenket meinem Wort ein offenes Ohr.

Hier in dem Haus wohnt ein gewisser junger Mann,

Der hat sein Erbgut durchgepraßt — ich half dazu.

(Binder)

Eben eine solche dialogische Struktur liegt auch dem Prolog des senecaischen *Thyestes* zugrunde, in dem die Furia den Schatten des Erzsünders Tantalus in Atreus' Palast treibt, damit er dort Unfrieden stifte:

Ante perturba domum
inferque tecum proelia et ferri malum
regibus amorem, concute insano ferum 85
pectus tumultu.

Zuerst stürze in Verwirrung dein Haus, bringe mit dir Kampf und seinen Königen böse Liebe zum Eisen, erschüttere mit wahnwitzigem Aufruhr ihr wildes Herz.

Die Furia schildert, wie der Palast durch den Eintritt der umbra Tantali erschauert und somit deren Funktion erfüllt ist. Sie kann wieder gehen:

Hunc, hunc furorem divide in totam domum.
sic, sic, ferantur et suum infensi invicem
sitiunt cruorem. sentit introitus tuos
domus et nefando tota contactu horruit.
actum est abunde. gradere ad infernos specus 105
annemque notum.

Solche, ja solche Raserei teile dem ganzen Hause mit. Wie du, wie du sollen sie sich hinreißen lassen und, einander feind, jeder nach des andern Blute dürsten. Deinen Eintritt verspürt das Haus, es erschauerte durch und durch von der ruchlosen Berührung. Getan ist übergenuß. Geh zu den unterirdischen Höhlen und dem vertrauten Strom.

(Thomann)

Thanatos, Inopia, Tantalus gehen in die Häuser und lassen dort die mit ihrem Namen verbundenen Vorstellungen wirksam werden: An der literarischen Funktion ihrer Auftritte kann kein Zweifel sein.

Ebenso ist dies bei der umbra Thyestis im *Agamemnon* der Fall. Auch Iuno, die im Prolog zum *Hercules Furens* Hercules den Kampf ansagt, ist in diesem Zusammenhang zu deuten. Nach wichtigen Ansätzen bei Clemens Zintzen²⁶ haben kürzlich Jo-Ann Shelton,²⁷ Gerlinde Wellmann-Bretzigheimer²⁸ und Amy Rose²⁹ unabhängig voneinander gezeigt, daß Iunos Einführung nur ein Mittel sei, psychologische Vorgänge in Hercules' Innerem

²⁶ »*Alte virtus animosa cadit*: Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas *Hercules Furens*«, in *Senecas Tragödien*, hg. Eckard Lefèvre, Wege der Forschung (Darmstadt, 1972), S. 149 - 209, bes. S. 160 - 162.

²⁷ *Seneca's Hercules Furens: Theme, Structure and Style*, Hypomnemata, Bd. 50 (Göttingen, 1978), S. 17—25.

²⁸ »*Senecas Hercules furens*«, *Wiener Studien*, N. F. Bd. 12 (1978), S. 111 - 150.

²⁹ »*Seneca's HF: A politico-didactic Reading*«, *Classical Journal*, Bd. 75 (1979/1980), S. 135 - 142.

offenzulegen, die sonst verborgen blieben: Iuno verkörpere das Irrationale in Hercules.

Somit ist bei Seneca auch die göttliche Außenwelt nur die Widerspiegelung der Innenwelt des Menschen. Selbst der Chor, in der attischen Tragödie in seiner Funktion als Spieldeuter ein ›Fremdkörper‹ in der Illusion der Handlung, ist völlig in das innere Geschehen integriert. Er ist, gefördert durch den Charakter des Rezitationsdramas, absolut entpersönlicht — wenn von mechanisch übernommenen Relikten attischer Dramaturgie abgesehen wird —, eine oft imaginäre Stimme, sei es die Gedanken einzelner weiter-spinnend, sei es ihnen widersprechend. Bezeichnend ist das erste Chorlied des *Oedipus*, das die von dem Protagonisten im Prolog geäußerten Gedanken fortführt. Seine Stimme könnte in einer modernen Inszenierung über den Lautsprecher kommen, um sinnfällig zu machen, daß sie gleichsam der innere Monolog des monomanen Oedipus ist.³⁰

Die Geschichte des abendländischen Dramas läßt das Paradoxon erkennen, daß Senecas introvertiertes Drama, das eine Sackgasse, die keinerlei Weiterschreiten erlaubte, bedeutet — zweifellos die am schwersten zugängliche Form des antiken Dramas überhaupt —, eine Nachwirkung sondergleichen gehabt hat, ja die Entstehung des neuzeitlichen Dramas in Gang brachte und über Jahrhunderte hindurch bestimmte. Es ist ein Glück für die Literaturgeschichte, daß man Seneca nicht verstand, sondern naiv glaubte, in seinen Dramen eine adäquate Ausdrucksform für die eigenen Ziele gefunden zu haben und ihn sogar übertreffen zu können. Hätte man die verschlüsselte Eigenart des seneca'schen Dramas auch nur entfernt gespürt, wäre man wohl vorsichtiger, vielleicht gar erschrocken gewesen. So aber nahm man alles für Rhetorik und schätzte Seneca, solange man Rhetorik schätzte.

Ein Blick auf das Frühstadium der neuzeitlichen Tragödie möge lehren, in welchem Maße Seneca Vorbild war — jedenfalls die Form und der Stil, das äußerlich Faßbare, seiner Dramen. Im 16. Jahrhundert wurde die Dido-Geschichte, wie sie Vergil im vierten Buch der *Aeneis* erzählt hatte, in drei bekannten italienischen Tragödien dargestellt. 1524 entstand *Dido in Cartagine* von Alessandro Pazzi, 1541 *Didone* von Giovan Battista Giraldi Cinthio und 1547 *Didone* von Lodovico Dolce. Gerade die Prologe dieser drei Tragödien zeigen deutlich, was nur zu leicht verkannt wird,³¹ daß die Dichter Vergils epische Erzählung mit Hilfe seneca'scher Technik dramati-

³⁰ Vgl. Eckard Lefèvre, »Das erste Chorlied in Senecas *Oedipus* — ein innerer Monolog?«, *Orpheus*, N. S. Bd. 1 (1980), S. 293 - 304.

³¹ Vgl. Eberhard Leube, *Fortuna in Karthago: Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert* (Heidelberg, 1969), S. 172 - 193.

sierten.³² Pazzi wählte als Prologsprecher die *Ombra di Sicheo*, den früheren Gemahl Didos, und folgte damit zweifellos Senecas *Agamemnon*, der durch die *umbra Thyestis* introduziert wird. Sein Nachfolger Giraldi wählte *Giunone*, die in das Geschehen verwickelte Göttin *Iuno*, die auch im *Hercules Furens* den Prolog gesprochen hatte. Bei Seneca klagte *Iuno* darüber, daß sie *Iupiters* Kebsen den Himmel überlassen müsse, und bei Giraldi klagt sie, daß sie den Himmel »à le minori Dee« abtreten müsse, da *Venere* sich bezüglich ihres Sohns *Enea* gegen sie durchzusetzen strebe. Was blieb für *Dolces* Prolog übrig? Wenn zunächst *Cupido* in forma di *Ascanio* auftritt, scheint sich der Dichter von Seneca zu entfernen. Doch lehrt der Beginn des zweiten Akts, daß der dritte Renaissance-Tragiker die dritte senecaische Expositionsform mit Hilfe eines überirdischen Wesens gewählt hat: Denn *Cupido* holt die *Ombra di Sicheo* aus der Unterwelt herauf, damit sie *Didone* auf den Tod vorbereite. Was man als schwachen dramatischen Einfall des Dichters angesehen hat,³³ ist nichts anderes als eine — verpflichtende — *imitatio* des Vorbilds Seneca, in dessen *Thyestes* die *Furia* die *umbra Tantali* aus der Unterwelt holt, damit sie *Unfrieden* in *Atreus'* Palast bringe. *Cupidos* Rede ist ohne Seneca nicht denkbar:

Muovi dolente spirto;
 Poi che per opra mia
 Ti concede Plutone
 Di riveder un'altra volta il Sole.
 Vieni a mirar colei,
 Che già ti piacque tanto;
 E dolgati il vederla
 Arder di nuova fiamma;
 Havendo il primo Amor posto in oblio,
 E la già data fè rotta e disciolta.
 Vedrai i begli occhi chiari.
 Che fur tuoi lumi e specchi,
 E lor veggendo, a quelli
 Mostra la morta tua pallida imago
 In quella forma istessa,
 Ch'ella divenne allhor, che 'l suo fratello
 Tinse il ferro, e la man dentro il tuo sangue.
 Che in tanto io le porrò su'l bianco petto
 Questo serpe sanguigno, horrido, e fiero,
 C'ho divelto pur'hora
 Dal capo di Megera,
 Laquale il cor di lei roda e consumi.
 A la vendetta muovi,
 Acciò che tosto giu nel cieco Regno

³² Vgl. Eckard Lefèvre, *Gymnasium*, Bd. 79 (1972), S. 269 - 271.

³³ Leube, a. a. O., S. 185.

Venga a trovarti; e poi
Teco porta le pene, e i dolor suoi.³⁴

Gewiß war die Rezeption Senecas in der Folgezeit nicht immer so unmittelbar. Doch mochte es angebracht sein, sich zu vergegenwärtigen, welchen Prozesses es bedurfte, daß Götter, Gott und Spielleiter wieder in der differenzierten Form die Bühnen beherrschten, wie das schon im antiken Drama der Fall war.

³⁴ *Le Tragedie di M. Lodovico Dolce* (Venedig, 1566) S. 9 v - 10 r.