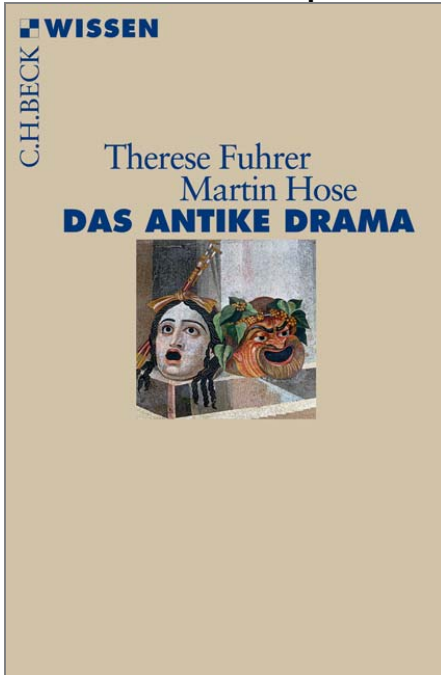


Unverkäufliche Leseprobe



Therese Fuhrer, Martin Hose
Das antike Drama

128 Seiten mit 1 Abbildung und 2 Schaubildern. Broschiert
ISBN 978-3-406-70792-6

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/18195231>

C.H.BECK  **WISSEN**

Die Anfänge des antiken Dramas reichen ins 6. Jahrhundert v. Chr. zurück. Damals stifteten die Tyrannen Athens – Peisistratos und seine Söhne – ein Fest zur Ehren des Gottes Dionysos. In diesem Rahmen war es der Dichter Thespis, der dem Chor, der Kultlieder zu Ehren des Gottes vortrug, einen ‹Antworte› – Hypokrites – gegenüberstellte. Diese Verbindung entwickelte bald eine Dynamik, die zur Entstehung komplexer Stücke führte. Sie spielten zwar in einer mythischen Vergangenheit, aber die darin gebotenen Konstellationen von Menschen und Schicksalen bewegten die Zeitgenossen zutiefst. Tragödien lockten Tausende von Zuschauern in neu entstehende Theater. Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes und Menander sind die uns bekannten Dramatiker, doch versuchten damals jahrhundertlang immer neue Dichter mit immer neuen Werken, Publikums- und Preise zu gewinnen. Seit der Mitte des 3. Jahrhunderts setzte das Drama seinen Siegeszug auch in Italien fort – zunächst in Form lateinischer Übersetzungen griechischer Werke, bald auch in eigenen Schöpfungen lateinischer Dichter. Erhalten sind die Komödien von Plautus oder Terenz. Einen weiteren Höhepunkt erlebte das lateinische Drama im 1. Jahrhundert n. Chr. mit den Tragödien Senecas.

Therese Fuhrer, Professorin für Latinistik, und *Martin Hose*, Professor für Gräzistik, lehren beide an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie bieten mit diesem Buch eine klare, informative und anregende Einführung in die Geschichte des antiken Dramas, stellen Dichter und Werke vor, erhellen den Platz der Tragödie in Gesellschaft und Geistesleben und lassen uns erkennen, weshalb diese Form der Dichtung bis in unsere Zeit wirkmächtig geblieben ist. Von Martin Hose sind bei C.H.Beck ferner lieferbar: *Meisterwerke der antiken Literatur* (Hg., 32016); *Kleine griechische Literaturgeschichte* (22012); *Euripides. Dichter der Leidenschaften* (2008).

Therese Fuhrer/Martin Hose

DAS ANTIKE DRAMA

Verlag C.H.Beck

Mit einer Abbildung und zwei Schaubildern
Abb. S. 80: Carole Raddato; <https://www.flickr.com/photos/carolemage/24228935795/in/photolist-fGfZz1-e9XX6P-CV2Cuk>

Originalausgabe
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2017
Satz, Druck u. Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen
Umschlaggestaltung: Uwe Göbel, München
Umschlagabbildung: Mosaik mit der Darstellung von Theatermasken,
Hadriansvilla in Tivoli. Rom, Kapitolinische Museen,
© akg-images/Bildarchiv Steffens
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 70792 6

www.chbeck.de

Inhalt

1. Die «Geburt» der dramatischen Formen in der griechischen Welt	6
2. Die Tragödie als politische Kunst: Phrynichos und Aischylos	15
3. Sophokles: «Bessere Menschen als sie es sind»	33
4. Euripides: Neue intellektuelle Herausforderungen	41
5. Aristophanes: Der geniale «Hanswurst»	50
6. Menander: Die Komödie als Erbin der Tragödie	56
7. Das Drama im Hellenismus: Bühnen und Bücher in der gesamten Oikumene	65
8. Das Drama in Rom: Kulturimport und Machtpolitik	67
9. Plautus: Inszenierte Aneignung des Fremden	84
10. Terenz: Die Komödie als Medium für Wertediskussionen	102
11. Seneca: Ästhetisierung von Macht, Gewalt und Leidenschaft	111
12. Das Drama in der Spätantike – Ausblick	122
Literaturhinweise	125
Register	127

I. Die «Geburt» der dramatischen Formen in der griechischen Welt

Die Entstehung der Tragödie

«Seit der Dichter Thespis als erster als Schauspieler auftrat, der ein Drama [in der Stadt] einstudiert hatte und als [Siegespreis] der Bock ausgesetzt war, sind 2[7 ?] Jahre vergangen ...» So lautet ein verwitterter Eintrag einer Chronik auf einer Marmorplatte, gefunden auf der Insel Paros. Diese Chronik, das sogenannte *Marmor Parium*, verzeichnet, ausgehend vom Jahr 264/3 v. Chr., Geschehnisse der griechischen Geschichte im Rückblick, darunter auch solche von kultureller Bedeutung. So wird mit diesem Eintrag eines Ereignisses in Athen («in der Stadt») gedacht: der Aufführung der ersten Tragödie durch den Dichter Thespis. Das byzantinische Lexikon *Suda* gibt im Artikel *Thespis* hierfür eine exaktere Datierung, die 61. Olympiade (d.h. das Intervall 535/2 v. Chr.). In einem buchstäblichen Sinn wird so die «Geburt der Tragödie» protokolliert, und man kann mit Hilfe von Kombinationen aus der Kultur- und Ereignisgeschichte des 6. Jh. v. Chr. die Rahmenbedingungen dieser «Geburt» erschließen, auch wenn die Datierungen für diese Zeit ihrerseits auf bereits antiken Konstruktionen beruhen sollten.

Athen hatte im Laufe des 6. Jh. v. Chr. politische Spannungen und Veränderungen erlebt, die für archaische griechische Poleis nicht selten waren: Wirtschaftliche Veränderungen, darunter die wachsende Bedeutung des Handels und der Geldwirtschaft, hatten zu sozialen Problemen in der Bevölkerung und einem Zerfall des Zusammenhalts in der Aristokratie geführt, die die Geschicke der Stadt lenkte. Reformen, die der berühmte Politiker Solon erarbeitet hatte, brachten keine dauerhafte Abhilfe. So konnte sich in Athen, wie auch in vielen anderen griechischen Städten, der Aristokrat Peisistratos zum Alleinherrscher über die Stadt aufschwingen. Seit Mitte der 40er Jahre regierte

er Athen und gewann während seiner fast zwei Jahrzehnte währenden Herrschaft eine breite Zustimmung zu seiner Tyrannis, zu der auch eine Kulturpolitik gehörte, in deren Rahmen er Götterfeste neu einrichtete. Zum traditionellen Inventar derartiger Feste zählten neben Prozessionen Opfer und musische Darbietungen, die oft als Wettbewerbe von Chören oder einzelnen Künstlern organisiert waren. Die Opfer sicherten nicht nur das Wohlwollen der Götter, sondern boten, da das Fleisch der Opfertiere an die Kultgemeinde verteilt wurde, den ärmeren Bevölkerungsschichten eine der wenigen Gelegenheiten für den Verzehr von Fleisch. Prozessionen und musische Vorführungen stärkten darüber hinaus durch die Beteiligung der Kultgemeinde ein Gemeinschaftsgefühl – Feste trugen damit zur Identitätsstiftung in einer Polis bei.

Peisistratos und seine Söhne nutzten solche Feste als Instrument, die Bevölkerung an sich zu binden und konkurrierende Aristokraten-Familien an Prestige zu überflügeln. So förderten sie das wichtigste Fest Athens, die Panathenäen, und sorgten dafür, dass dort die homerischen Epen vollständig rezitiert wurden. Im Rahmen dieser Politik stifteten die Tyrannen (oder bauten aus) ein Fest zu Ehren des Gottes Dionysos im Monat Elaphebolion (nach heutigem Kalender in der zweiten März- und ersten Aprilhälfte). Sie statteten es nicht nur mit Opfern und Festgelagen zu Ehren des Gottes aus, sondern auch mit der passenden Musik. Deren Grundbestandteil war in der archaischen griechischen Kultur der Chor, der Hymnen für die Götter zur Begleitung von Flöten oder Saiteninstrumenten sang und dazu tanzte. Im Laufe des 6. Jh. wurden derartige Chorgesänge zunehmend kreativer ausgestaltet und lösten sich aus ihrer Bindung an traditionelle Hymnenformen. So berichtet Herodot (I,23) etwa, dass der Kitharode Arion in Korinth den Dithyrambos, das Kultlied für Dionysos, reformierte. Zu derartigen musischen Experimenten gehört auch die Neuschöpfung des Thespis für die Dionysien in Athen. Aus den kargen überlieferten Nachrichten ergibt sich, dass er die Rolle des Chores veränderte, indem er ihm ein Gegenüber schuf, einen *hypokrites*, «Antwörter» (oder «Ausleger») – wir können ihn als «Schau-

spieler» bezeichnen. Zwischen diesem Schauspieler (er konnte, je nach Kostüm und Maske, in verschiedenen Rollen vor den Chor treten) und dem Chor entwickelte sich eine Interaktion, die den traditionellen Chorgesang völlig verwandelte: Aus einem einfachen Chor, der über eine Begebenheit in der Vergangenheit singt, wurde nun eine Gruppe von Menschen, die in eben dieser Vergangenheit agieren, die für sie (wie für den Schauspieler) eine neue, imaginäre Gegenwart darstellt – anders formuliert: Aus einem einfachen Bericht ist nun ein «Handeln» (griechisch: *drama*) geworden.

Thespis schuf diese neue musische Form offenbar aus verschiedenen «alten» Komponenten: dem traditionellen Chor, einem *hypokrites*, der Maskierung. Ferner griff er auf Traditionen zurück, die außerhalb Athens lagen: Der Chor der Tragödie sang nicht im attischen Griechisch, sondern in einer an das dori-sche Griechisch angenäherten Form; im Kontrast dazu trug der Schauspieler auf Attisch Sprechverse im jambischen Trimeter (d. h. der dreimaligen Wiederholung des Schemas $v - v -$) oder (seltener) trochäischen Tetrameter (d. h. der viermaligen Wiederholung des Metrums $- v - v$) vor. Diese Mixtur der Komponenten hat schon früh zu erklärenden Herleitungen der Tragödie herausgefordert. Es ist übrigens für die griechische Kultur ein typisches Phänomen, dass sie sich für die Fülle ihrer Erscheinungen selbst Rechenschaft abzulegen versuchte, in der Regel dadurch, dass man einen «ersten Erfinder» – *protos heuretes* – für eine Errungenschaft identifizierte, wie ihn gerade das *Marmor Parium* in der Gestalt des Thespis für die Tragödie nennt. So sah Aristoteles (*Poetik*, Kap. 4) die Genese der Tragödie in Improvisationen, die die Leiter von Dithyramben-Chören ausprobiert hätten. Ferner inspirierte der Name «Tragödie» zu erklärenden Erzählungen, in denen der attische Bauer Ikarios den Weinanbau «erfunden» habe, ein Ziegenbock, der von den Reben fraß, zur Strafe getötet worden sei und sich an diesem «Bocksoffer» kultische Tänze für Dionysos als eine Art von Proto-Tragödie entwickelt hätten (so der alexandrinische Gelehrte Eratosthenes).

Heute sieht man im Namen «Tragödie» einen Hinweis auf alte

Kultbräuche, freilich in mehrdeutiger Weise. Lässt er sich doch als (a) ‹Gesang der Böcke›, (b) ‹Gesang zum Opfer eines Bocks› oder (c) ‹Gesang um den Preis eines Bockes› verstehen. Dies führt auf je verschiedene Archäologien der Tragödie. So wäre ein Gesang um den Preis eines Bockes Hinweis auf die Konstellation von Thespis' erster Darbietung, die Tragödie hätte ihren Namen schlicht vom Preis für Thespis erhalten. Der Gesang der Böcke, d. h. von Sängern in Bockskostümen, würde auf kultische Zusammenhänge deuten, in denen Verkleidung, also Transformation und Transgression von Grenzen etwa zwischen Mensch und Tier, im Zentrum standen. Dies passt zum Kontext von Kulte des Dionysos, des Gottes der Veränderung und Transgression schlechthin, womit sich die Verbindung von Tragödie und Dionysos erklären ließe. Der Gesang beim Bocksopfer könnte wiederum auf Riten hinweisen, in denen der Mensch das Erlebnis des Tötens und des Todes zu bewältigen versucht. Eine solche Herleitung würde die Fokussierung der Tragödie erhellen, die sich auf Sterben und Tod sowie Versuche, diesen Vorgängen Sinn zu geben, richtet. Ferner hilft sie, die spezifische ästhetische Wirkung der Form zu erklären, die in einem eigenartigen ‹Vergnügen an tragischen Gegenständen› liegt, d. h. der auf den ersten Blick merkwürdigen sublimen Lust an dargestelltem Leid anderer Menschen.

Alle Herleitungen bleiben freilich aufgrund der Überlieferungslage zur Tragödie des späten 6. Jh. Hypothesen. Zu wenig ist zu den Dramen des Thespis und seines jüngeren Konkurrenten Choirilos sicher ermittelbar: Vier Werktitel und vier Fragmente des Thespis sind überliefert, doch vielleicht sind dies Fälschungen aus hellenistischer Zeit. Für Choirilos notiert die *Suda* die gewaltige Zahl von 160 Stücken und 13 Siegen (an den Dionysien?), die dieser seit der 64. Olympiade (523/20 v. Chr.) vorzuweisen habe. Überliefert sind ein einziger Titel (*Alope*) und zwei unvollständige Verse. Immerhin spricht selbst aus diesen spärlichen Nachrichten, dass das Experiment ‹Tragödie› ein Erfolg war. Die Kombination von Gesang, Tanz, Spiel und Kostüm, später erweitert um Bühnenbauten und -dekoration, zog die Athener (und darauf fast die gesamte Mittelmeerwelt) in ih-

ren Bann. In einem nach heutigen Maßstäben reizarmen Stadtleben war das jährliche Feuerwerk der ästhetischen Eindrücke durch das Drama ein Ereignis, und daher ist es nicht erstaunlich, wenn man sich in Athen an einzelne Aufführungen noch lange erinnerte. Die Komödie konnte daraus später Parodien in reichem Maße schöpfen, und auch die Tragödiendichter selbst durften darauf vertrauen, dass mindestens ein Teil des Publikums erkannte, wenn sie sich in ihren Dramen von älteren Stücken abheben wollten.

Die Dionysien werden zum Fest der Polis

Nach Peisistratos' Tod (528/7) übernahmen seine Söhne die Herrschaft. 514 wurde Hipparchos, der jüngere Sohn, am Panathenäen-Fest ermordet, 510 Hippias, der ältere Sohn, gestürzt. In Athen begann ein Ringen der aristokratischen Familien um die Macht, das allerdings nicht in einer neuen Tyrannis oder Bürgerkrieg endete, sondern die Strukturen der Polis in mehreren Schritten in das, was man als «Demokratie» bezeichnet, überführte. So sorgte 508/7 Kleisthenes mit einer großangelegten Reform für eine Neuordnung der Bürger in insgesamt zehn Verwaltungsbezirke (Phylen) mit je drei Unterbezirken, die über die mehr als 130 «Demen» (dorf- bzw. stadtteilgroße Verwaltungseinheiten) gelegt wurden. Da sich die sozial-kultische und politische Identität der Bürger fortan aus dieser neuen Zuordnung ergab, lösten sich die Bindungen an Adelsgeschlechter und deren kultische Funktionen allmählich auf. Eine neue Polis-Identität konnte entstehen.

Die Dionysien, mochten sie auch von den Peisistratiden begründet sein, wurden in der neuen Ordnung weitergeführt. Ihre Leitung hatte nun der «Archon eponymos» (*eponymos*, weil sein Name dem Jahr den Namen gab), der nominell wichtigste Beamte Athens. Seit ihrer Begründung (oder Erneuerung) in der 61. Olympiade erweiterte sich ihr Programm: Zwischen 520 und 510 fand eine weitere dramatische Form Aufnahme: das Satyrspiel, dessen «Erfinder» Pratinas aus Phleius gewesen sein soll. Dieser entwickelte volkstümliche Tänze von «Satyrn», d. h.

mit Pferdeattributen verkleideten Tänzern, die Waldgeister von der Peloponnes verkörperten, zu lustigen dramatischen Spielformen weiter und bereicherte mit solchen ‹Satyrspielen› die Dionysien um ein heiteres Element. Ferner hatte bereits Hipparchos mit Lasos aus Hermione einen genialen Neuerer des Dithyrambos nach Athen geholt, der den alten Götterhymnus in ein buntes, auch (Rund-)Tanz des Chores einschließendes Spektakel verwandelte. Auch der so reformierte Dithyrambos überstand das Ende der Tyrannenzeit. Das *Marmor Parium* notiert für das Jahr 509/8 – das erste Jahr nach Vertreibung des Hippias – einen ersten Wettbewerb der Männerchöre an den Dionysien. Das Athen nach der Tyrannis hatte also aus der Auf-führung eines je einzelnen Dithyrambos am Fest einen Wettbewerb gemacht, an dem sich mehrere Männerchöre beteiligten. Aus der späteren Praxis dieses Wettbewerbs ergibt sich, dass damit ein Agon der Phylen geschaffen war, die sich mit je einem Bürger-Chor engagierten. Dieser Wettbewerb zeigt damit eine Transformation der Dionysien. Denn er führte dazu, dass sich einerseits die neu geschaffenen Phylen als je eine Einheit in ihrem Chor repräsentierten und andererseits durch die Einbindung der 10 Chöre in einen Agon, der von 10 Wettkampfrichtern aus den 10 Phylen bewertet wurde, zugleich die Ausrichtung der Phylen auf eine Einheit, die Polis Athen, entstand.

Auch die Tragödie und das Satyrspiel wurden an den Dionysien in einen Agon gestellt. Wenn man dem *Suda*-Eintrag zum Tragiker Phrynichos folgt, ist für diesen ein erster Sieg in der 67. Olympiade (511/08) notiert. Also wurden unmittelbar nach dem Tyrannensturz auch die Tragödienaufführungen als Wettbewerb durchgeführt. Erstmals für die 70. Olympiade (499/96) ist ein solcher Wettbewerb ausführlicher bezeugt: Pratinas, Choirilos und Aischylos waren Teilnehmer der Konkurrenz. Wenn man aus den im späteren 5. Jh. üblichen Konstellationen auf diesen Agon rückschließen darf, standen sie mit je drei Tragödien und einem abschließenden Satyrspiel im Wettbewerb. Auch der Tragiker-Agon trug zur Identitätsstiftung bei, da die Produktion der drei Tetralogien (drei Tragödien und ein Satyrspiel von jedem Dichter) von je einem reichen Athener bezahlt,

die benötigten Chöre von je zwölf Polisbürgern gebildet wurden und wiederum Repräsentanten der zehn Phylen über den Sieg entschieden.

486 wurde das Programm der Dionysien abermals erweitert: Zu den Dithyramben, Tragödien und Satyrspielen trat nun der Wettbewerb mit «Komödien».

Die Komödie: Vom kultischen Spiel zur dramatischen Form

Anders als Tragödie oder Dithyrambos, die als künstlerische Spitzenprodukte des intellektuell experimentierfreudigen 6. Jh. konkrete Schöpfungen für bestimmte Festanlässe darstellen, ist die Komödie als Gattung Resultat einer Entwicklung: Ausgangspunkt waren attische kultische Umzüge, die Fruchtbarkeitsriten wie etwa den «Phalloskult» begleiteten, zu denen Verspottungen gehörten und in denen für begrenzte Zeit soziale Normen außer Kraft gesetzt wurden, bei denen Maskierungen und spielerisches Darstellen von «Anderem» (etwa von Tieren und Dämonen) von Bedeutung waren. Wohl unter dem Einfluss der Tragödie bildete sich daraus eine Spielform mit bestimmten Abfolgen von Gesang und Rede. Ferner wurden in der antiken Literaturkritik bereits früh Formen volkstümlichen Possenspiels auf Sizilien und in Unteritalien mit dem Begriff «Komödie» belegt und so zwei unterschiedliche Formen mit einem Namen verbunden. Die westgriechische Posse ist vielleicht sogar älter als die attische Komödie. Für sie steht der Name des Dichters Epicharm, über dessen Werke wir allerdings kaum etwas wissen. Literarhistorisch von Bedeutung ist die Posse insofern, als sie auf die römische Komödie eingewirkt haben könnte.

Mit Blick auf Attika hat Aristoteles' Bemerkung dagegen vollste Berechtigung: «Die Komödie hingegen wurde nicht ernsthaft beachtet, daher blieben ihre Anfänge im Dunkeln.» (*Poetik* Kap. 5, 1449 a/b). Wie bei der Tragödie ist auch der Name «Komödie» – Gesang beim *kom(os)* – nicht eindeutig erklärbar. Bedeutet *komos* «Festschwarm», d.h. Zug von mehr oder minder Betrunknenen in heiter-ausgelassener Stimmung, oder «Schlaf», d.h. Nachtgesang, der die ehrbaren Bürger ab-

sichtlich stört? Oder liegt das griechische Wort für «Dorf» – *kome* – zugrunde, was auf den Gesang der Dörfler in der Stadt oder der Städter im Dorf führt? Die Antike bemühte alle drei Erklärungen, die moderne Forschung präferiert die Festschwarm-Deutung.

Während die Tragödie von der Etablierung der Dionysien an Teil des Festprogramms (und damit staatlich finanziert) war, erlangte die Komödie erst ein halbes Jahrhundert später, 486, diesen Status. Noch merkwürdiger ist der Umstand, dass augenscheinlich nicht die Dionysien (wo während weiter Strecken des 5. Jh. fünf Komödiendichter mit je einer Komödie im Wettbewerb standen), sondern die Lenäen, ein uraltes Dionysos-Fest Ende Februar, für die Komödie die wichtigste Gelegenheit der Aufführung war (ebenfalls mit fünf Stücken von fünf Dichtern). Doch paradoxerweise nahm die Polis in diesem Fall erst seit ca. 440 offiziell die Ausrichtung des Komödienagons vor. Offenbar hatte die Komödie bis ins 5. Jh. hinein keine so festen Konturen, dass sie Agon-tauglich gewesen wäre (wofür eine Vergleichbarkeit der einzelnen Komödien Voraussetzung war, also mindestens eine einheitliche Zahl der Schauspieler, der Choreuten – Mitwirkende im Chor –, eine gewisse Handlungsstruktur etc.). Im Gegenteil – das Improvisatorische (und zugleich Bunte) dürfte für diese Gattung zunächst konstitutiv gewesen sein und erst durch die fortwährenden Wettbewerbe einer stärkeren Typisierung gewichen sein. Prägnant zeigen dies die Titel der frühen Komödie, der Stücke eines Magnes oder Chionides, die in der ersten Hälfte des 5. Jh. aufgeführt wurden, Titel wie *Leierspieler*, die *Lyder*, die *Vögel*, die *Gallwespen*, die *Frösche*; die Häufung von Tiernamen im Plural als Stückeritel weist auf als Tiere kostümierte Chöre. Daraus kann man schließen, dass die frühe Komödie von einer Phantastik geprägt war: Die Grenzen der (Alltags-)Welt wurden überschritten, wenn Tier-Chöre mit Menschen kommunizierten. Nimmt man die Transgression der Aristophanischen Komödie (S. 53) als Anhaltspunkt, heißt das, dass Zeit und Raum frei disponierbar waren, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ebenso dargestellt werden konnten wie die Grenze zwischen Leben und Tod durch Gang in den

Hades und Wiederbelebung Toter überschreitbar wurde. Die Leiblichkeit des Menschen war Thema: Reichliches Essen, Trinken – die entsprechenden Ausscheidungsprozesse des Körpers mitbedacht – und der Sexualtrieb (der sich auch im Kostüm der Schauspieler zeigte, zu dem ein deutlich sichtbarer Phallos gehörte) erscheinen in den Fragmenten der frühen Komödiendichter. Das Grotteske und das Phantastische treten damit als Charakteristika der Komödie hervor. Um die Mitte des 5. Jh. wird ein weiterer Themenbereich deutlicher kenntlich: die Politik der Polis, ihre kulturelle Verfassung. Damit gewinnt die Komödie Züge der politischen Satire hinzu.

In formaler Hinsicht lassen sich Differenzen der Komödie zur Tragödie ausmachen. Sie ist «epirrhematisch» (nicht «episodisch» wie die Tragödie): Ihr besonderes Kennzeichen ist eine Bauform, in der Chorlied und Sprechverspartie (die als «Darauf-Gesagtes», griechisch *epirrhema*, der Form den Namen gegeben hat) einander abwechseln. Diese Form ist besonders gut geeignet, ein Streitgespräch zweier Parteien vor dem Chor als Richter (oder auch als Partei) durchzuführen. Im Gegensatz zur Tragödie, in der der Chor zumeist Mitleid mit einer Figur in Not ausdrückt, steht der Chor der Komödie dem komischen Helden ablehnend oder sogar feindlich gegenüber und muss im epirrhematischen Agon für dessen Sache gewonnen werden. Ferner kennzeichnet die frühe Komödie ein offeneres Verhältnis zwischen Zuschauer(raum) und Bühne als die Tragödie: Während in der ernstesten Gattung das Bühnen- und Orchestra-Geschehen einen vom Zuschauer wie durch eine unsichtbare Wand getrennten (Illusions-)Raum bildet, spielt die Komödie permanent zwischen Bühne und Zuschauerraum entweder verbal oder sogar körperlich (indem Personen die Seiten wechseln) hin und her. Im Gegensatz zur von der Tragödie erzeugten Illusion eines Tragödiengeschehens kann man daher bei der Komödie aller Phantastik zum Trotz beim Hin- und Herspiel nicht von Illusionsdurchbrechung sprechen, da keine nachhaltige Illusion aufgebaut wird. Die Bauform par excellence für die Verbindung von Bühne und Zuschauer war die «Parabase» (das «Herantreten»), ein Chorlied, in dem der Chor dem Publikum im Namen des Dichters

Erklärungen gab: zum Stück, zum Dichter, aber auch zu seinem eigenen, ja oft phantastischen Kostüm. Die Nachrichten, Fragmente und Stüctitel der Komödien bis in die Zeit des Peloponnesischen Krieges lassen wenig Möglichkeit, genauere Aufschlüsse über einzelne Stücke zu gewinnen. Deutlich scheint, dass die hier vorliegende Form, die ‹Alte Komödie›, bis zum frühen 4. Jh. existierte, sich dann aber wandelte, zur ‹Mittleren Komödie› (die – vielleicht – einen besonderen Fokus in Mythenparodien aufwies), die ihrerseits um die Mitte des 4. Jh. zur ‹Neuen Komödie› mutierte (S. 61), die die Form eines ‹bürgerlichen Lustspiels› etablierte, die in Rom rezipiert und von Rom an das Theater der Neuzeit weitergegeben wurde.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de