



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Griechische Kultur

Burckhardt, Jacob

Berlin, 1950

7. Die Tragödie

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80303](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80303)

das Aphroditelied (ποικιλόθρον' Ἀφροδίτα) möchten wir sozusagen den ganzen Pindar geben, soweit wir ihn kennen. Auch das Fragment mit der Schilderung der tiefen Nacht und dem Schlusse: *ich aber schlafe allein* und das Lied an die Ungebildete über ihr Schicksal im Hades sind wunderbar ergreifend. Und wenn die Welt an Alkaios und Sappho wohl die größten Verluste erlitten hat, so ist doch auch Anakreon außerordentlich schön und klar, besonders das Fragment mit der Festeinladung an Dionysos, dem er seine Liebe zu Kleobulos empfiehlt, und dann das an den geliebten, jungfräulich blickenden Knaben und das an Eros, der ihn mit dem Purpurballe wirft und mit dem lesbischen Mädchen zu spielen auffordert, welches doch sein weißes Haar nicht mehr mag.

Fr. 56
Fr. 68

Wenn aus diesen Fragmenten die natürliche Anmut spricht, so ist dagegen die chorische Lyrik eine wahre Herberge aller Trivialität, und gerade Unberufene nisteten sich erst recht in das Schwierige ein. Die große Kunstzeit hatte ein deutliches Gefühl von dem häufigen Mißbrauch der feierlichen Formen, und bei Aristophanes fehlt es nicht an Parodien derselben. Den schlechten Dichter, der sich in den *Vögeln* zur Gründung von *Nephelokokkygia* einfindet und seinen Gesang aus pindarischen Reminiszenzen zusammenflücht, haben wir eben erwähnt. Nachher tritt der Dithyrambiker Kinesias leibhaftig auf und wird mit seiner ganzen Kunst, um die er sich in die Wolken aufschwingen will, weil sie in diesen hängt, aufs stärkste verhöhnt. Auch in den *Wolken* begegnen wir im Munde des Strepsiades einer Menge von Fetzen aus den gleichzeitigen Dithyrambographen.

Chorische
Trivialitäten

Auf uns aber macht alle chorische Lyrik wesentlich und unvermeidlich den Eindruck der Mühseligkeit, weil die Poesie dabei einem unsäglichen Zwang untertan war. Da wir, wie gesagt, an ihr nur eine Drittellerscheinung haben, erscheint sie oft nur als die ausgepreßte Limone, die uns hingeworfen wird. Selbst in den Chören des Sophokles ist eine solche Menge von gezwungenen und schwierigen Redeweisen und Wendungen, daß man schließen muß, auch ihm habe die Musik und der Rhythmus schwer überwindliche Schwierigkeiten auferlegt.

Die weiteren Schicksale der Lyrik, vom IV. Jahrhundert an, sind sehr dunkel. Eine Lyrik zu bloß schriftlicher Mitteilung gab es bei den Griechen nicht; es fehlt das einsam gedichtete Lied. Was Lyrisches weiter entstand, war und blieb in die Schicksale der Musik und des Virtuositums, überhaupt des Aufführens verflochten, und diese Schicksale können seit der Wendung, die es mit dem Dithyrambos genommen hatte, unmöglich glückliche gewesen sein. Das Epinikion muß schon bald nach Pindar durch den Wegfall der reichen Sieger untergegangen sein, und mit eigens bestellten Hymenäen und Threnoi wird es sich kaum anders verhalten haben; für Prosodien aber, mit denen ein Chor vor eine Gottheit trat, und andere gottesdienstliche Gesänge, die eigentlich jedesmal neu hätten gedichtet werden sollen, wird man sich, wenn die eigenen Kräfte dazu nicht ausreichten, wohl bald an die alten Dichter halten gelernt haben, wie dies Lucian wenigstens für seine Zeit bezeugt (Demosth. encom. c. 27).

Fernere Schicksale
chorischer
Lyrik

7. Die Tragödie

Das ganze seitherige Drama verdankt seine Würde und Bedeutung wesentlich der Würde und Bedeutung, welche das Drama bei den Griechen und besonders in Athen hatte. Hier aber hing alles daran, daß es nicht zu Ergötzung und Zeitvertreib entstanden war, wobei es klein und gering geblieben wäre, sondern als Teil eines hochwichtigen Kultus der Polis.

Würde des antiken
Dramas

Auf die ganze Entwicklung einer Kunstgattung wirkt aber deren Entstehungsart nach. Und da ist nun vor allem zu sagen, daß auf dem Boden der bloßen Lebensnachahmung (μίμησις)

keine Tragödie erwächst, sondern führt bloß zu einem gewissen Grad von meist possenhafter Nachahmung der Vorgänge des äußeren Lebens, also höchstens, wenn die Sonne besonders günstig darüber scheint, zur Komödie, und hierfür haben Spaß und Hohn überall und von jeher, selbst bei Wilden, gesorgt.

*Die Tragödie
wächst aus dem
Chor*

Statt dessen weist die griechische Tragödie so deutlich als möglich auf einen ganz anderen, nicht in diesem Sinne mimischen Ursprung hin. Nicht der Schauspieler und der Dialog ist hier, wie es sonst sein müßte, das erste, sondern der Chor ist ursprünglich alles, und indem die alten Prämissen in echt griechischer Weise mit tiefem Ernst festgehalten und nur langsam umgebildet werden, behauptet er sich neben dem Dialog; ja in der Zeit des Äschylos, der doch schon eine Fülle stummer Komparsen und mannigfach einen reichen und phantastischen Anblick voraussetzt, wird gleichwohl die Rede auffallend spät an mehrere erteilt.

*Ihre Begrün-
dung im dionysischen Kult*

Es ist, als wäre die Erinnerung an die früheren Stadien mit aller Sorgfalt verwischt worden. Ohne einen ganz gewaltigen Atemzug aber hätte sich das Drama schon seine monumentale Stätte nicht geschaffen, durch welche allein es die Sache einer ganzen Bevölkerung war und blieb: es entsteht aus der großen dionysischen Erregung; es kommt in großem Maßstab und in großer Umgebung auf die Welt, und es ist eine spezifische Errungenschaft: die Perser, Juden, überhaupt der alte Orient hatten kein Drama, vielleicht weil sie den Gegensatz, den es darstellt, darin nicht auszuhalten vermochten, und das indische, das in seiner Entwicklung aus dem Kultus des Wischnu und aus der Musik viele Analogie mit dem griechischen hätte, ist später als dieses und vielleicht unter seiner Einwirkung entstanden.

Warum ist das Drama nicht gleich nach Homer, der schon in der Ilias und dann besonders in der Odyssee so dramatisch ist, sondern gewissermaßen auf Umwegen entstanden? Warum hat dies erst in Athen geschehen müssen und nicht z. B. schon in Korinth oder Milet? Man könnte freilich staunen, daß eine Bühne noch dreihundert Jahre auf sich warten ließ, nachdem bereits das Epos dem Drama oft so nahe gewesen. Aber der entscheidende, ursprüngliche Impetus, dessen es bedurft haben muß, kam nun eben einmal vom dionysischen Kult und von dessen Gefühlswelt. Unerwartet, aus der Musik, aus dem Chorgesang geheimnisvoll mächtiger dionysischer Gottesdienste erhebt sich wie aus einem reichen Blumenbeet eine scheinbar fremdgeartete Prachtblume: das zunächst dionysische, dann dem ganzen Mythos geweihte Drama. Erst nachdem die Seele der griechischen Nation durch jenen Kult der mächtigsten, bisher unbekannten Schwingungen fähig und teilhaftig geworden, schafft sie auch noch dieses höchste künstlerische Leben.

*Ausbildung
von Rede und
Dialog*

Rede und Dialog, die der Grieche vor Volksversammlung und Gericht so reichlich zu üben Gelegenheit hatte, besaß man bei Homer längst in erstaunlicher Fülle und Vollendung; auch z. B. im Hymnus auf Hermes zeigt sich durchgängig eine hohe Kraft und reiche Nuancierung der gesprächsweisen Rede. Das Drama ist gar nicht mehr darüber hinausgekommen.

*Dramatische
Gottesdienste*

Eine fernere Hauptförderung war die alte Gewöhnung an dramatischen Gottesdienst. Das Mimische war bei verschiedenen Kulturen seit alter Zeit vorhanden. Ja das Hyporchem, als Gattung längst vorhanden, bestand darin, daß die in dem Gesang beschriebene Handlung durch einzelne Personen, die aus dem Chore hervortraten, zugleich mimisch dargestellt wurde.

Der Mythos

Endlich gehörte dazu ein Mythos, der in Epos, Hymnus und bildender Kunst schon endlose Darstellungen erfahren hatte und nun hier zu einer höchsten und letzten Verwirklichung drängte.

*Seltenheit der
Aufführungen*

Nehmen wir zu diesem allen noch, daß die Seltenheit der Aufführungen, die auf die Dionysosfeste beschränkt waren, den Wunsch nach Dichtungen längeren Umfanges zur Folge hatte, und bedenken wir den allgemeinen Charakter der griechischen Kunst, der überall bestimmte und

konstante Formen liebt und dadurch den hieran gewöhnten Geist sofort in eine bestimmte Stimmung versetzt, der die schaffende Phantasie vielfach beschränkt, aber auch gegen ihre eigene Willkür sichert, und der so im günstigsten Falle jene Produkte der strengsten Gesetzmäßigkeit und dennoch des freien Schönheitstriebes möglich macht, so werden wir begreifen, daß die attische Tragödie, was sich gar nicht so von selber verstand, zur großen Hauptgattung der griechischen Poesie werden und als solche anerkannt werden konnte.

Laut Aristoteles (Poet. c. 4) ging die ganze Tragödie von den Vorsängern des Dithyrambos (*ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*) aus. Der Dithyrambos war ein Lied auf Dionysos, das seit Arion regelmäßig von Chören aufgeführt wurde. Es gab fröhliche und jauchzende Lieder dieses Namens, die den Beginn des Frühlings feierten, und andererseits auch trauervolle, und in Sikyon hatten solche der letzteren Art statt der Leiden des Dionysos die des Adrastos zum Gegenstand, wahrscheinlich hier eines uralten Naturgottes. Der erste Schritt ins Drama aber scheint dann gewesen zu sein, daß der Chorführer entweder als Dionysos selbst oder als dessen Bote die Geschichte des Gottes, zumal seine Leiden (*πάθη*) erzählte, und daß sich dazu der Chor als Satyrn gebärdete, in Lust wie in Schrecken.

Der
Dithyrambos

Wann aber in Athen und durch wen außer Dinoysos und seinem Mythos noch andere Personen und Mythen eingeführt wurden, bleibt uns dunkel. Jedenfalls geschah zur Zeit des Peisistratos die große Neuerung des Thespis, daß nämlich dem Chor ein Entgegner (*ὑποκριτής*) gegenübergestellt wurde, welcher nacheinander in verschiedenen Masken erschien, also, wie O. Müller ausführt, z. B. in einer Pentheustragödie als Dionysos, Pentheus und Bote. Doch war bei Thespis die Hauptsache gewiß noch der Chor und dessen Tänze; noch in viel späterer Zeit schätzte und tanzte man sie, die Reden traten daneben gewiß noch stark zurück und waren mehr nur dazu da, dem Chor Anlaß und Stoff zu seinem Affekt zu geben; ihr Metrum war der trochäische Tetrameter, den Thespis, wie Spätere den iambischen Trimeter, aus der sonstigen, schon vorhandenen Poesie herübernehmen konnte.

Neuerung
des Thespis

Auch bei Phrynichos (seit 512 bedeutend) trat nur der eine Schauspieler in mehreren, und zwar jetzt auch in weiblichen Rollen auf. Das Lyrische war noch sehr Hauptsache; in seinen *Phönissen* waren sogar noch zwei Chöre: Phönikierinnen und vornehme Perser. Von dem Athener Chörilos und dem Phliasier (also Dorer) Pratinas, der ebenfalls in Athen lebte, wird besonders die Kraft im Satyrdrama gerühmt; beide blühten seit dem Ende des VI. Jahrhunderts.

Phrynichos,
Chörilos,
Pratinas

Wann aber und wie hatte sich der attische Staat der Sache ernstlich angenommen? Dionysische Feste mit sonstigen Aufzügen (*χοροί, θίασοι*) blieben wohl der individuellen Lustbarkeit überlassen; die Chöre aber müssen vom Staat in spezielle Aufsicht und unter seinen Schutz genommen worden sein, bis er sie geradezu den Dichtern stellte; und auch ein bleibendes Holzgerüste für die Zuschauer muß es schon vor 500 v. Chr. gegeben haben.

Beteiligung des
Staates

Auffallend früh und nur in den Anfängen der Tragödie stellt sich der Versuch ein, auf Zeitgeschichte überzugehen. Ein Zeitthema, nämlich die Großthaten Athens im Perserkriege, wahrscheinlich mit Betonung der Verdienste des Themistokles, lag den genannten *Phönissen* des Phrynichos zugrunde, und der nämliche Dichter hatte schon früher den *Fall Milets* aufführen lassen, wofür ihn die Athener, weil er sie an eigenes Unglück erinnert hatte, um 1000 Drachmen büßten. In der Folge reihten sich diesen Stücken noch die *Perser* und die *Atnäerinnen* des Äschylos an und sehr viel später, im IV. Jahrhundert, der *Mausolos* des Theodektes, das Gelegenheitsstück eines Rhetors und Tragikers, der sonst mythische Stoffe dramatisierte. Diese Ansätze blieben vereinzelt. Man fürchtete die Zeitgeschichte wohl, weil sie erweislich zu stark wirkte, und der Mythos schloß sein Goldgewölb wieder, nachdem er es kurze Zeit geöffnet. Übrigens ist

Versuche, Zeit-
geschichte zu
dramatisieren

von dem einzigen dieser zeitgeschichtlichen Dramen, das wir besitzen, den *Persern* des Äschylos, zu sagen, daß hier die Ferne und das Fremdartige schon annähernd wie das Mythische wirken; d. h. sie gestatten eine ähnliche Befreiung vom Realistisch-Wirklichen; es ist ein frei-fabelhaftes Persien mit einzelnen Zügen aus der genaueren persischen Wirklichkeit.

Für die Ausschließung der zeitgeschichtlichen Stoffe entschädigte man sich dann freilich in der Folge reichlich dadurch, daß man dauernd nicht nur das patriotische Hochgefühl, sondern die momentanen Tendenzen der attischen Politik hereinzog. Schon Äschylos tönt in den *Bittlebenden* auf den Bund mit Argos, und in den *Eumeniden* nimmt er deutlich Bezug auf die Frage nach dem Schicksal des Areopags. In wie maßlosen Ausfällen sich Euripides in den *Herakliden* und in der *Andromache* über Sparta ergeht, und wie er in den *Bittlebenden* die Bestattung der Gefallenen durch Theseus gegen die Thebaner erzwungen werden läßt, ist bekannt; Tragiker und Redner brauchten diese Motive um die Wette.

Beschränkung
auf den Mythos

Dagegen scheint die nicht heroische, nicht mythische Vergangenheit gänzlich außer Betracht geblieben zu sein. Euripides geht mit seinem Kresphontes und Temenos noch bis zur dorischen Wanderung hinunter, aber es gab in der Blütezeit keine Dramen: Solon und Peisistratos, Kylon, Hochzeit der Agariste, Periander und sein Haus, Aristodem, Aristomenes usw. Die historische Tragödie in diesem Sinne haben die Griechen völlig der neuen Welt überlassen, die denn auch einen *Wallenstein* und *Tell* geschaffen hat.

Mit dieser Beschränkung aber war für die Tragödie eine große Kraftersparnis verbunden. Unsere heutige Bildung hängt lange nicht so an der Geschichte, auch nicht an der vaterländischen, wie die der Griechen am Mythos. Der heutige Hörer muß sich zum Verständnis der historischen Tragödie schon mehr anstrengen; das Gesetz derselben ist auch ein vielseitigeres als das der griechischen. Wir verlangen Breite der Handlung wie der sie kreuzenden Nebenhandlung und Vielheit der Charaktere, welche sich im Stück allmählich entwickeln; die Peripetie wird durch ein Zusammenströmen von Ereignissen, welche längst durch die Charaktere vorbereitet sind, mit der Absicht auf die höchste Spannung konstruiert. Darum gibt es aber auch so wenige gute historische Tragödien, welche wirklich die Bühne bezwungen haben; sehr viele — wir nennen den *Egmont* — existieren bloß um einiger ergreifender Momente willen.

Die griechische Tragödie dürfte das Geschichtliche schon darum vermieden haben, weil es einen Realismus der szenischen Darstellung verlangt haben würde, welcher unmöglich zu leisten war; sie genoß nun aber dadurch den großen Vorteil, daß ihr die Exposition, worauf unsere Dichter die besten Kräfte wenden müssen, größtenteils erspart blieb. Was unser historisches Drama im Dichter wie im Zuschauer durch seine Darlegung der politischen und anderweitigen Lage an Atem und durch zerstreute historische Details an Sammlung verliert, das ging dem griechischen mit seinem Mythos nicht verloren; hier verstand sich das ganze Medium, in welchem der Vorgang sich ereignet, als ein gegebenes von selbst; die ganze Existenz der Königswohnung z. B. ist eine und dieselbe, selbstverständliche.

Aber in saecula saeculorum konnte es bei der griechischen Tragödie so wenig bleiben, als beim griechischen Tempelbau, und es ist auch gar nicht gesagt, daß sie uns auf alle Zeiten hätten genügen sollen. Erstlich war der Mythos doch erschöpfbar, und ferner hat das psychologisch Endlos-Reiche und -Viele auch sein Recht, wenn auch vielleicht weniger auf der Bühne als etwa im neueren Roman, der sich die allseitige, realistische Behandlung aller Charaktermöglichkeiten zum Ziel setzt.

Daß aber schon in der griechischen Blütezeit eine größere Anzahl von Schattierungen in der Handlung und in den Charakteren gewünscht wurde, zeigt Euripides, mit welchem auch der

Zuschauer auf die Bühne gelangte. Nur blieb es beim Versuch und Anfang; eine viel größere Bereicherung hätte die Tragödie nicht ausgehalten; auch die Komödie bleibt ja im Realistischen so viel beschränkter als die moderne.

Wenn wir uns nun von der Einrichtung der Tragödie in ihrer völligen Ausbildung einen Begriff machen wollen, so ist davon auszugehen, daß sie weder ein vollständiges, bewegtes Lebensbild noch dessen sinnlich-äußerliche Vergegenwärtigung sein will; sie ist ein Höhepunkt dionysischer Feste und ihrer Stimmung und von der Wurzel auf ideal.

Einrichtung
der Tragödie

Daher die feierlich-prächtige Bekleidung von Chor und Schauspielern. Der letzteren waren seit Äschylos zwei, seit Sophokles drei, auf welche alle Rollen der Stücke verteilt wurden. Ihre Gestalt wurde bekanntlich durch Stelzschuh und Kopfaufsatz künstlich erhöht und entsprechend verbreitert, sie trugen für die einzelnen Rollen Masken mit scharfen Zügen, stumme Komparsen als Diener, Trabanten usw. waren in großer Zahl und gleichfalls prächtiger Ausrüstung vorhanden. Aber auch der Chor hatte sich, als man von Dionysos auf andere Helden übergegangen war, von der Satyrmaske losgemacht, die nun nicht mehr paßte, und nur für das Satyrdrama blieb dieselbe erhalten.

Zweiter und
dritter Schau-
spieler

Da man nämlich in Griechenland jede ältere Form der Poesie, welche etwas Eigentümliches und Charakteristisches hatte, neben den daraus hervorgegangenen Arten festzuhalten und für sich zu kultivieren pflegte, so wurde nun ein besonderes Satyrspiel neben der Tragödie ausgebildet und mit derselben so in Verbindung gesetzt, daß in der Regel drei Tragödien, mit einem Satyrdrama zum Schlusse, als ein Ganzes (Tetralogie) aufgeführt wurden. (O. Müller II, 38).

Satyrdrama

Es mag freilich im einzelnen nicht immer leicht gewesen sein, dem betreffenden Mythos eine solche Seite abzugewinnen, daß Satyrn und wilde mythische Unholde damit in Verbindung treten konnten, und da es nicht rätlich sein wird, aus dem einzig erhaltenen Kyklops des Euripides, einer schön hingeworfenen Farce, viele allgemeine Schlüsse zu ziehen, so bleibt uns hier manches dunkel. Suidas sagt von Pratinas, dem Rivalen des Chörilos und Äschylos: καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρους. Gab es vielleicht eine Zeit, da man das Satyrdrama der bloßen possenhaften Improvisation überließ und deshalb nicht schriftlich fixierte? — Laut der zweiten Vita des Euripides gab es unter 92 Stücken dieses Dichters nur acht Satyrdramen, die Gattung mag seinem pathetischen Wesen widerstrebt haben; auch Sophokles dichtete, wie es scheint, wenige. Wer sorgte wohl dafür, daß doch regelmäßig eines gespielt wurde? Der Inhalt mag oft der Götterkomik der mittleren Komödie und namentlich auch der sizilischen Komödie Epicharms ähnlich gewesen sein. Oft war Herakles, in seiner derbsten Ausbildung als Prasser usw., die Hauptperson. Zur äschyleischen Trilogie Laios, Odius und Sieben vor Theben gehörte das Satyrdrama Sphinx, zur Orestie der Proteus, wahrscheinlich ein Scherz über Menelaos, der, in der weiten Welt herumstreichend, seinen Bruder bei der Heimkehr im Stiche gelassen hat und nun für Rettung und Rache viel zu spät kommt. Jedenfalls hatten die Aufführungen an diesem fröhlichen Schlußstücke eine wunderbare Bordüre des Tragischen.

Die ganze Ausstattung der Schauspieler wie des Chores aber hängt aufs engste von der Lokalität ab, wo die Aufführungen stattfanden, und da ist und bleibt von höchster Bedeutung, daß das Drama ein für allemal der Ausdruck eines religiösen Festes, daher für das ganze Volk einer Polis bestimmt und auf einen riesigen, bald monumentalen Raum angewiesen blieb. Nachdem in Athen um 500 das obenerwähnte Holzgerüst, worauf die Zuschauer saßen, eingestürzt war, entstand allmählich das große dionysische Theater am Fuße der Akropolis, und andere Griechen folgten bald nach: schon zur Zeit des Peloponnesischen Krieges erhielten der Peloponnes und Sizilien ausgezeichnet schöne Theater. Die Größe dieser Räume, die nun auch

Der monumen-
tale Raum

sonst zu Festen, Volksversammlungen usw. in Anspruch genommen wurden, und die als Maßstab für die (freie) Bevölkerung der Stadt galten, wurde nun aber insofern verhängnisvoll, als sie nur mit einer Art von Stil verträglich war. Aus der Bedingung, einer ganzen Bevölkerung dienen zu müssen, kam das Drama nicht mehr heraus, es blieb dazu verurteilt, die riesige Angelegenheit einer solchen zu sein.

Der Chor und
die Einrichtung
des Theaters

Entstanden ist das Theater noch wesentlich für den Chor, und seine Anlage beweist es optisch, daß dieser noch die Hauptsache war, denn um auf die Bühne zu sehen, mußten zwei Drittel der Zuschauer schräg sitzen, die Orchestra dagegen war von überallher gleich gut sichtbar. Hier war die Thymele, der ehrwürdige Punkt, wo Drama und alte Dionysosfeier zusammenhingen. Sie war ursprünglich der Dionysosaltar, den der Chor im Dithyrambos umgab und umtanzte, war aber mit der Zeit das Zentrum des tragischen Chores geworden, das je nach Umständen als Heroon, Terrasse mit Altären, Grabmal usw. diente. Hinter ihr erhob sich das Bühnengebäude mit der Scena, d. h. eigentlich der Wand hinter den Schauspielern, und dem erhöhten Boden, worauf sich diese bewegten, dem Logeion oder Proskenion, dessen Schmalwände die Paraskenien hießen. Dasselbe war lang und ohne Tiefe, die Helden mit ihren Begleitern standen in die Länge verteilt; wer zensiert war aus der Ferne zu kommen, kam nicht von hinten, sondern, wenn aus der Stadt und Nähe, von links, wenn vom Land und aus der Fremde, von rechts. Der Raum galt im allgemeinen als der Platz vor dem Palast oder Zelt eines Königs, überhaupt als öffentlicher Raum, und die Dichter mußten hierauf sehr Rücksicht nehmen, ja selbst die Komödie, obwohl sie das Privatleben darstellte, mußte sich darnach richten. Auch die Hauptwand hatte drei Pforten mit verschieden gedachter Bestimmung, indem die mittlere zum König führte, die beiden anderen als Eingänge zu Gastgemächern, Heiligtümern, Gefängnissen, Frauenwohnung usw. gedacht waren. Eine Ortsveränderung, wie sie in den *Eumeniden* des Äschylos und im *Aias* des Sophokles vorkommt, muß haben möglich gemacht werden können: teilweise mag sie durch die an den Seiten angebrachten Periakten angedeutet worden sein; prismatische Säulen, welche je nach der vorgekehrten Seite verschiedene Lokalitäten kulissenartig darstellen konnten; Binnenräume wurden, wenn unentbehrlich, entweder (durch die Exostra) vorgeschoben oder (durch das Ekkyklema) vorgerollt. Flugapparate und die sog. charonische Treppe machten das Hinab- und Hinaufschweben einzelner Gestalten und ganzer Gruppen und die notwendigen Versenkungen möglich, auch die Maschinerie für Donner und Blitz war schon ausgebildet. Schon zur Zeit des Äschylos endlich diente ferner die Malerei namhafter Meister, wie des Agatharchus, der Bühnendekoration. Daß um alle diese Dinge der gewaltige Dichter selbst ein großes Verdienst gehabt habe, wird glaubwürdig versichert. Aber bei aller Pracht fällt doch stark die gänzliche Abwesenheit des Anspruches der heutigen Bühne auf, ein geschlossenes, malerisches Bild auszumachen; besonders fehlte auch jedes geschlossene Licht, und auch die Dekorationen, z. B. im *Aias* und *Philoktet*, waren nur andeutend; die Illusion, welche der Grieche empfand, kam aus ganz anderer Quelle her.

Anforderungen
an die drei
Schauspieler

Diesen Raum mit der Stimme zu beherrschen war gewiß keine leichte Sache, und das Mißverhältnis, das zwischen ihr und der kolossal ausgestatteten Gestalt bestand, wurde denn auch schon im Altertum und sicher nicht erst zur Zeit Lucians empfunden. Ob die Masken auch zur Verstärkung des Tones gedient haben, lassen wir dahingestellt; gewiß aber entsprach der durch die enorme Räumlichkeit bedingten Aufopferung alles subjektiven Mienenspiels und der im ganzen Drama durchgeführten Gleichmäßigkeit der Stimmung und Haltung der betreffenden Person auch das gleichmäßige Dröhnen der Stimme, welches gesangartig und völlig unwirklich klang. Auch sonst aber waren für den Schauspieler große leibliche Gaben, eine gute Geistes-

anlage und hohe Ausbildung erforderlich, und es gab ihrer stets nur wenige treffliche. Mit der Seltenheit dieser bedeutenden Eigenschaften mag es teilweise zusammenhängen, daß die Dreizahl (vom Ödipus auf Kolonos abgesehen) nicht überschritten wurde; man wollte eben lieber nur drei, aber dafür gute Schauspieler, als ein großes, aber ungleiches Redepersonal und ging darum auf die dramatische Wünschbarkeit, hier und da fünf bis sechs Personen durcheinander sprechen zu lassen, so wenig ein, als auf sonstige Illusion in unserem Sinne, wozu freilich auch bemerkt werden mag, daß man durch diese Beschränkung für den Staat, der die Schauspieler bezahlte, die Aufführungskosten nicht über ein gewisses Maß steigen ließ. Dafür aber, daß das Individuum des Protagonisten, Deuteragonisten und Tritagonisten, denen die sämtlichen Rollen aufgeladen wurden, unkenntlich blieb, sorgte der Wechsel des Kostüms und der Masken im griechischen Sinne genugsam.

Den Schauspielern gegenüber steht der Chor, der ursprünglich aus 48 Teilnehmern bestanden hatte, nun aber in der älteren Zeit aus zwölf, seit Sophokles aus fünfzehn Choreuten für jedes einzelne Stück der Tetralogie bestand. Als dithyrambischer Chor hatte er den Altar umgangen, als dramatischer in bestimmter Maske trat er in Wechselgesang und Zwiesprache mit der Scena. Seine zusammenhängenden Gesänge sind: 1. die Praodos, das beim Einzug durch die Seitenzugänge der Orchestra gesungene Lied, worin er sein Eintreten motiviert; 2. die inmitten der Orchestra gesungenen Stasima, welche meist bei leerer Bühne in den (bald mehr, bald weniger zahlreichen) Ruhepunkten gesungen werden, die die Handlung gewährt, und welche in ihrem Inhalt auf das Stadium Bezug nehmen, in welchem dieselbe sich eben befindet; 3. einzelne kleinere, von den Stasimen verschiedene Chorlieder, die teilweise in begeisterten Momenten mit lebhaftem Tanze vorgetragen werden. Dazu kommen innerhalb der Szenen die Wechselgesänge des Chores mit den Personen der Scena, die sog. Kommoi, in all denjenigen Momenten, da die Empfindung das Übergewicht erhält; auch sie sind mit Tanzbewegung des Chores und Bewegung der Personen verbunden zu denken. Ebenso kommt es vor, daß die eine, erregtere Partei lyrisch, die andere im gewöhnlichen Dialog spricht, wodurch ein höchst bedeutender Kontrast entsteht, oder daß innerhalb des Chores selbst das Gesungene sich auf verschiedene, von abweichenden Gefühlen getriebene Stimmen verteilt. Bei all diesen Vorträgen ist instrumentale Begleitung durch Kithara, Lyra oder Flöte anzunehmen.

Der Chor

Von den Dialogpartien, welche in erster Linie den Schauspielern zufallen, heißt die der Parodos vorausgehende Prolog, die von zwei Chorvorträgen begrenzten Episodien, die letzte Exodos. Episodien und Exodos sind die eigentlichen dramatischen Hauptteile; auch die Personen der Scena werden öfter als Sänger verwandt; abgesehen von den eben genannten Kommoi, wo sie in musikalischem Dialog mit dem Chore stehen, singen sie in den Episodien Duette und bisweilen längere Arien, die sog. Monodien; diese liebt besonders Euripides, sie sind bei ihm meist ohne rhythmische Wiederkehr, frei in der Art der späteren Dithyramben gestaltet. Die anapästischen Systeme, die von den Personen und vom Chorführer, besonders beim Kommen und Gehen, vorgetragen werden, kann man sich kaum nach bestimmten Melodien und doch nicht als gewöhnliche Rede vorgetragen denken, hier trat wohl der melodramatische Vortrag, die sog. Parakataloge, ein.

Dialogpartien
der Schauspieler

Der Dialog sowohl der Personen als des Chores, welcher hier durch den Chorführer vertreten ist, war in der älteren Zeit in trochäischen Tetrametern gehalten, die auch in der späteren Tragödie wieder öfter das Metrum längerer Szenen sind, in der uns erhaltenen Tragödie dagegen meist in dem von Archilochos zu anderem Zwecke geschaffenen iambischen Trimeter. Sein Stil ist bei Äschylos noch altertümlich wuchtig und feierlich, später mehr der gewöhnlichen Rede

Metren und
Stil des Dialogs

- Reden** nahe. Gerne ergehen sich die Personen in längeren Reden, zwischen die dann pufferartig zwei bis vier Verse des Chores, die sog. Interloquien, eingeschoben zu werden pflegen. Daneben wird auch in dem in kürzeren Worten verlaufenden Dialog eine große Kunst der Anordnung betätigt. Die Dichter lieben es, den Ton in den sog. Stichomythien sich steigern zu lassen, indem die Personen in Distichen, Einzelversen oder Halbversen zueinander sprechen, so daß sich im Dialog ein Allegro, Presto und Prestissimo ergibt; in ein sehr langes und reiches Monostichengespräch legt z. B. Euripides im *Ion* die ganze Exposition hinein. Auch wenn alle drei Personen auf der Bühne zugegen sind, sprechen fast immer nur zwei miteinander, z. B. in einer langen Szene des *Orest*, wo Orest, Pylades und Elektra von Anfang an da sind, erst Orest und Elektra, dann Orest und Pylades, dann wieder Orest und Elektra und erst zum Schlusse alle drei durcheinander.
- Stichomythien**
- Stellung des Dichters** Hiermit hätten wir die Elemente der poetischen Komposition genannt, und nun dürfte es sich empfehlen, auch nach dem Dichter und seiner Stellung zu fragen. Hierbei ist zuerst zu sagen, daß fast alle großen dramatischen Dichter Dichter von Profession waren. Um ein Stück auf die Bühne zu bringen, meldeten sie sich beim Archon (Eponymos oder Basileus), und dieser wies einem, der
- Choregen** ihn darum anging und sein Vertrauen genoß, einen der Chöre zu, die von reichen und ehrbegierigen Bürgern als Choregen im Namen der Phylen zusammengebracht, unterhalten und ausgerüstet wurden. Der Dichter, und zwar der tragische wie der komische, war von Hause aus Chorodidakolos, er übte dem Chor alle Tänze und Gesänge ein, die im Drama vorkamen, ähnlich wie der lyrische Chordichter und Dithyrambiker. Außerdem kamen beim Dramatiker die Schauspieler hinzu, welche nicht der Choreg, sondern der Staat unmittelbar in Sold nahm und dem Dichter durchs Los zuteilte (wenn sich diesem nicht schon Schauspieler angeschlossen und besonders für ihn eingeübt hatten). Dafür, daß er ein neues Stück einübte und auf die Bühne brachte, erhielt er die vom Staate ausgesetzte Belohnung. Nun war aber auch die Tragödie, wie das meiste Chorwesen, in das große allgemeine Agonentum hineingeraten, und der Chorege, dessen Dichter nach dem Urteile der fünf Kampfrichter im Wettstreite gesiegt hatte, bekam den Preis. Dabei kamen in der älteren Zeit die Tetralogien, d. h. die Verbindung von drei Tragödien und einem Satyrdrama, als Ganzes zur Beurteilung, weil sie inhaltlich ein solches waren; von der Zeit des Sophokles an, der nicht mehr tetralogisch dichtete, sondern einzelne, unter sich nicht zusammenhängende Stücke aufführen ließ, die an verschiedenen Festen hätten aufgeführt werden können, scheinen die Richter die Stücke einzeln beurteilt zu haben. Bisweilen übte das Publikum einen Druck auf sie; denn auch bei der Tragödie geschah wohl, was von der Aufführung der *Wolken* des Aristophanes erzählt wird, daß die Athener überlaut klatschten und schrien, dieser oder jener Dichter sei Sieger, und den Richtern befahlen, seinen und keines anderen Namen obenan zu schreiben. Man kann auf eine solche Pression von unten z. B. daraus schließen, daß Euripides mit seinen 92 Stücken nur fünf Siege davontrug, was mit seiner tatsächlichen Popularität bei den Gebildeten kaum mehr im Verhältnis steht, und von der späteren Zeit, die ihn allen anderen vorzog, angesichts der Minderwertigkeit der meisten damaligen Sieger rein nicht mehr begriffen wurde; auch das Kampfrichteramt dürfte eben schon früh oft in kuriosen Händen gewesen sein.
- Kampfrichter**
- Siegesfeiern** Daß der gekrönte Dichter sowie seine Choreuten am Siegesfeste ein Opfer darbrachten, und daß sich dabei eine große (geladene oder nichtgeladene) Gesellschaft einfinden konnte, lehrt Platos *Symposion*. Die nämliche Schrift bestätigt, was wir auch sonst wüßten, daß der Dichter nur Tragiker oder Komiker war, und zwar gerade, indem sie Sokrates, da er mit Agathon und Aristophanes allein wach bleibt und die große Phiale rechts umgeht, den beiden Dichtern gegenüber behaupten läßt, daß komische und tragische Dichtung eigentlich Sache desselben Mannes sei. Immerhin wird doch schon aus dem V. Jahrhundert wenigstens in einer Notiz des Suidas Ion
- Beschränkung auf eine dramatische Gattung**



Orest und Elektra (Innenbild einer Trinkschale)

von Chios als ein Dichter angeführt, der beide dramatischen Gattungen gepflegt habe. Wenn dies richtig ist, so steht er in dieser Beziehung einzig da; sonst gestaltete sich die Sache so, daß die Komödie sich ein Hauptgeschäft daraus machte, die Tragödie zu verhöhnen.

Merkwürdig ist die Fruchtbarkeit und das lange Aushalten der Dichter, deren beste Sachen, wie bei den venetianischen Malern, zum Teil ihrem höchsten Alter angehören. Von Sophokles hatte man 113 echte Stücke aus einer 62jährigen Dichtertätigkeit. Er und Euripides traten anfangs nur alle drei oder vier, später wenigstens alle zwei Jahre mit Tetralogien auf, deren einzelne Stücke, wie gesagt, nicht mehr innerlich verbunden waren. Diese Dichter spielten in den eigenen Tragödien auch nicht mehr als Schauspieler mit, was Äschylos noch getan hatte, und zwar soll Sophokles diese Betätigung wegen seiner dünnen Stimme abgeschafft haben. Jedenfalls aber widmete sich auch in der nachäschyleischen Zeit der Dichter den Aufführungen aufs angelegentlichste; ein Sophokles gestaltete, wie in seiner Biographie berichtet wird, die Rollen nach der Individualität der Schauspieler; der Dichter war Komponist und Ballettmeister und irgendwie während der Aufführung sichtbar zugegen.

Welche gewaltige Stellung im athenischen Leben die Tragödie trotz (oder wegen) der Seltenheit der Aufführung muß eingenommen haben, erhellt auch daraus, daß Sophokles nach der Aufführung der *Antigone* mit Perikles zusammen zum Strategen gegen Samos gewählt wurde, besonders aber erkennen wir es aus Aristophanes, für welchen sie als Objekt den ersten Rang neben den größten Staatssachen einnimmt. Hier möge auch die Frage über die sekundäre fortdauernde Kunde von den Tragödien gestreift werden. Da sich nämlich der Athener von den übrigen Hellenen mit

Fruchtbarkeit

Tätigkeit für
die Auffüh-
rungenAnsehen der
Dichter

dadurch unterschied, daß er Tragiker rezitieren konnte, und da er poetische wie musikalische Einzelheiten sowohl als die Bilder der einzelnen Charaktere und die Erinnerung an das Ganze im Gedächtnis festhielt, muß eine solche neben der Aufführung bestehende Kunde mit Notwendigkeit vorausgesetzt werden; der stärkste Beweis des Faktums an sich liegt aber darin, daß das beständige Anspielen auf die Tragödie, wie es die aristophanische Komödie hat, sonst nicht denkbar wäre. Wir werden also ein starke Publizität durch literarischen Vertrieb anzunehmen haben; daneben mochten aber auch geübte Mnemotechniker dem Publikum die Kunde seiner Tragödien vermitteln, und was das Musikalische betrifft, so ist psychologisch wahrscheinlich, daß der Athener vorzugsweise gerade das Schwerste, euripideische Monodien u. dgl., fetzenweise, wie der Italiener die Arien, nachsang.

Poetische
Bedeutung des
Chors

bei Aeschylus

bei Sophokles

bei Euripides

Indem wir nun zu Stil und Behandlung in der Tragödie übergehen, müssen wir mit der poetischen Bedeutung des Chors beginnen, der seiner eigentümlichen Provenienz nach ursprünglich die alleinige Hauptsache der Tragödie gewesen war, mit der Zeit aber zum bloßen einfassenden Rahmen geworden ist, gewiß durch eine Reihe von Übergängen hindurch, von welchen wir keinen Begriff mehr haben können. Während er ursprünglich aus lauter dionysischen Komparsen bestand, stellt er sich jetzt als die Leute aus der Umgebung des Dramas dar, von den Okeaniden des *Prometheus* bis zu den Schiffsleuten des *Aias*. Er hat laut Aristoteles das Amt einer menschlich fühlenden Teilnahme, die zwar nicht von einer hinlänglich tiefen Einsicht geleitet wird, um den Knoten der Handlung zu lösen, aber doch von einer solchen Gesinnung, um alle heftigen Bewegungen und leidenschaftlichen Erschütterungen auf ein gewisses Maß besonnener Betrachtung zurückzuführen. Das moderne Wort vom *idealen Zuschauer* indes, dessen Betrachtung gleichsam die des zuschauenden Volkes lenken und beherrschen soll, ist insofern nicht ganz richtig, als er doch von früh an allzuoft aus Mitleidenden und Beteiligten besteht. Tatsächlich freilich greift er selten ein. Die über ihr Greisentum redseligen argivischen Greise des *Agamemnon*, deren Diktion durchgängig so schwierig ist, machen zwar einen Anlauf hierzu, bleiben aber bei einer Beratung in zwölf Stimmen und lassen sich auch, nachdem sie die Schwerter gegen Agisth gezogen haben, von Klytämnestras Vermittlung zurückhalten. Den größten Takt zeigt in der Verwendung des Chores Sophokles. Sein Chor ist da, wo er sich auf die Handlung selbst einläßt, oft unsicher und selbst verblendet; sobald er sich aber zu einer allgemeinen Betrachtung der Gesetze des Daseins sammelt, erhaben; d. h. Sophokles klebt nicht fest an der Fiktion, daß er nur Greise oder Dienerinnen usw. von da und da singen lasse, sondern behandelt den Chor abwechselnd als wirklichen und als idealen Bestandteil, aber auch im letzteren Falle läßt er ihn nicht als *idealen Zuschauer*, sondern größer erscheinen.

Bei Euripides wirkt der Chor nicht mehr beruhigend und vermittelnd, sondern er ist jetzt Vertrauter und Mitschuldiger der Hauptperson oder erzählt weitläufig frühere Vorgänge des betreffenden Hauses, Feldzuges usw. So ist er im *Ion* voll tiefer Todesangst wegen Mitwissenschaft an Kreusas Giftmischerei, und auch in der *Medea*, der taurischen *Iphigenia*, der *Helena* usw. hat er die Rolle des Confidants; in den *Troades* ist er Mitduldender, hier aber bis zur Komik. Recht schön ist in demselben Stücke der Gesang vom hölzernen Pferd und der Einnahme Trojas, und noch recht stilgemäß, dem Pindar kaum nachstehend, erzählt im *rasenden Herakles* der zweite, sehr große Chorgesang die sämtlichen Taten des im Hades verloren geglaubten Helden. Dagegen meldet in der *Hekabe* der Chor überaus weitläufig, wie er vom Eindringen der Griechen in Ilion bei der Nachttoilette sei überrascht worden. Weitere Chöre enthalten oft bloß Klagen und Gejammer, wie z. B. im *Hippolytos*, der nach Phädras Abgange eigentlich bloß das Thema *o wär ich doch recht weit von hier* variiert. Oft bringt der Chor auch nur allgemeine Raisonsnements

und athenische Sympathien und Antipathien vor, gerade wie die Personen des Dramas, und vergißt etwa dabei, wer er ist.

Was die Handlung der Tragödie betrifft, so werden wir uns zunächst mit den Vorfragen nach Schicksal und Katharsis kurz abfinden. Uns erscheint das viele Gerede über die Schicksalsidee in der antiken Tragödie im Gegensatz zur modernen deshalb so trostlos überflüssig, weil man meint, die antike Tragödie habe sich bemüht, durchweg zu lehren, daß niemand seinem Schicksal entgehen könne, und diese Weisheit, die damals auf allen Gassen herumliefe, sei ihre *Idee* gewesen. Vor allem müßte man doch unterscheiden, wie sehr verschieden das Verhängnis auftritt: 1. als blinde Notwendigkeit, als *εἰμαρμένον* überhaupt, wobei es einen geringen Unterschied ausmacht, wenn statt dessen der Wille von Göttern auftritt, welche entsetzlich neidisch und rachsüchtig sind; 2. als bedingte Notwendigkeit, wie in der *Ödipodie*, indem das und das nicht geschehen würde, wenn nicht jenes und jenes vorher geschähe; 3. als Schuld der Ahnen, als *Alastor*, so daß sich von Vergeltung zu Vergeltung die Schuld immer höher häuft.

Die hohe Kunst, wie sie uns vornehmlich im Sophokles entgegentritt, wird nun nach Kräften Charakter und Tun der Menschen mit dem Schicksal so verflechten, daß letzteres dem Zuschauer von Anfang an als unabwendbar erscheint und der Mythos sozusagen von selber Recht behält. Aber das Entscheidende, die Wirkung Bestimmende ist ja gar nicht der Hergang, das sichtbare Schicksal, nicht das, was der Zuschauer ja längst auswendig weiß, sondern das Innere der Menschen, die Art, wie die Charaktere sich entwickeln, sich dem Zuschauer ans Herz legen. Der kolonische *Ödipus* ist vollkommen unglücklich und erreicht dabei eine wahre Verklärung; Prometheus in seinem Untergang nimmt die volle Sympathie des Beschauers mit sich und Aias ebenso. Je gefährdeter und nichtiger alles Irdische erscheint und je bösartiger bisweilen die Götter, desto ergreifender und größer leuchten die Charaktere.

In das Rechtbehalten des Schicksals ist aber noch durchaus nicht die Schuldhaftigkeit der betreffenden Hauptpersonen einbedungen, und es ist das abgeschmackte Ableiten des tragischen Ausganges aus irgendeiner Schuld durchaus zu verwerfen. Erstlich hält der Grieche die Handlungsweise aus Selbstsucht überhaupt nicht so leicht für eine schuldvolle, und es muß daher der Grad der Schuldhaftigkeit beim griechischen Dichter und Zuschauer anders beurteilt werden als heute, und sodann mögen die betreffenden Individuen sonst freilich schuldig genug sein, aber das Schicksal faßt sie gar nicht immer an dieser Schuld, und darauf würde es doch ankommen. So wird freilich im äschyleischen *Agamemnon*, wenn man diesen allein als Maßstab nimmt, allerlei Tadel und Schuld auf Agamemnon gehäuft, und doch geht er nicht deshalb zugrunde. Iphigeniens Tod ist für Klytämnestra ein bloßer Vorwand, und Agisth ist wahrlich kein Rächer für den Untergang so vieler Argiver im Krieg und zur See und kann sich ja wegen seines Vaters Thyestes nur am Sohn des wirklich Schuldigen rächen. Kurz, Äschylos hält den Agamemnon nicht für schuldig. Auch Sophokles mußte dem *Ödipus* ein volles Maß von Schroffheit und Leidenschaftlichkeit mitgeben, damit sein Schicksal nur für die Zuschauer erträglich wurde, aber begründet ist das Schicksal des Helden hierauf nicht, so wenig als das Antigonens darauf begründet ist, daß sie, von Kreon gereizt, einen gar zu harten, unbeugsamen Willen aufgesetzt und alle sanften Mittel verschmäht habe.

Nur mit einem Worte wollen wir die berühmte Definition des Aristoteles berühren: Es ist aber die Tragödie eine nachahmende Darstellung einer würdig-ernsten und vollständig in sich abgeschlossenen Handlung von einer gewissen bestimmten Ausdehnung, vermöge des durch andere Kunstmittel verschönerten Wortes, so daß diese Darstellung durch Furcht und Mitleid eine Reinigung eben dieser Affekte erzielt. Die Deutung dieser Worte ist bekanntlich streitig, und

Das Schicksal

Seine Verflechtung mit den Taten der Menschen

Bedeutung der inneren Hergänge (Psychologie)

Unrichtigkeit der Schuldtheorie

Katharsis (Aristoteles: Poet. 6, 1 nach der Übersetzung von Susemihl)

Goethe konnte die Reinigung (Katharsis) nicht in die Zuschauer, sondern in die Personen des Dramas verlegen. Jedenfalls wäre die Definition irrig, wenn damit ein außerhalb der Poesie liegender, etwa moralischer Zweck gemeint wäre; doch geht der Sinn des Aristoteles offenbar dahin, daß die erregte Furcht, resp. das Mitleid im Beschauer eine gereinigte Gestalt, eine Art Verklärung annehmen sollen. (Die verschiedenen Erklärungen vgl. bei Susemihl.)

Geringe
äußere Bühnen-
handlung als
Folge der thea-
tralischen Ein-
richtungen

Einer der auffälligsten Unterschiede zwischen der antiken und der modernen Tragödie besteht darin, daß dort die Handlung auf der Bühne eine so höchst mäßige ist im Verhältnis zur Reichlichkeit der inneren Motive und zur Umständlichkeit des bloß Erzählten. Hierfür liegt der Hauptgrund in der geringen Beweglichkeit der Personen, welche, aufgepolstert, gestelzt und maskiert, wie sie auftraten, nur der Rede, nicht der Handlung fähig waren. So geht im *koloneischen Oidipus* nur etwa das Wegführen der Antigone durch Kreons Leute über das bloße Kommen, Gehen und Reden hinaus, und auch sonst sind lebhaftere Bewegungen nicht häufig, und Kämpfe, Ermordungen und sonstiges äußeres Tun werden überhaupt (mit einigen derben Ausnahmen, wie dem Selbstmord des Aias, der Anschmiedung des Prometheus usw.) dem Auge entzogen. Wenn man aber der Technik wegen gekonnt hätte, so hätte man ganz gewiß gerne vieles von dem, was nur erzählt wurde, sichtbar vor den Zuschauern geschehen lassen. Was hier entschied, war nicht jene ästhetische Scheu vor allem, was nicht *innerer Vorgang* im Gemüte war, wovon Neuere geredet haben, und auch nicht der Wunsch, von dem Horaz spricht, den Zuschauer mit blutigen oder mirakulösen Schauspielen zu verschonen; denn wenigstens, was das Crude und Gräßliche betrifft, so wird hierin auf der Szene das Ärgste geleistet; nicht nur werden häufig Leichen gezeigt und in den *Choephoren* auch das blutige Mordgewand Agamemnons, sondern in den *Bakchen* bringt Kadmos den zusammengelesenen Leichnam des Pentheus auf die Szene, und Euripides erspart dem Beschauer das wirklichkeitsgemäße abscheuliche Auftreten des zerfleischten Hippolytos nicht, ja er läßt den Sterbenden noch eine Monodie singen. Wir werden also besser tun, von den idealen Beschönigungen des Mangels an äußerer Handlung abzusehen und uns dafür daran zu erinnern, daß schon das Wandeln auf dem Kothurn eine gefährliche Sache war, und daß man bei heftiger Bewegung purzeln konnte, wie der Sage nach Äschines, als er in der Rolle des Anomaos den Pelops verfolgte; auch der Selbstmord des Aias mag für die Darstellung nicht ungefährlich gewesen sein. Mittelbar beruht also auch diese Beschränkung der Aktion wie alle übrige Abwendung vom Realistischen auf dem riesigen Raume, den die Auführungen in Anspruch nahmen. Euripides, der gewiß gute Lust zum Wirklichkeitsgemäßen hatte, konnte dagegen nicht aufkommen.

Ersatz durch
die Erzählung

Man verlegte also das Interesse, statt in die äußere Tat, in die Motive, entwickelte die inneren Empfindungen, Überlegungen und Entschlüsse, und suchte einen Ersatz für das auf der Bühne Geschehene darin, daß man die Erzählung dafür realistisch bis ins einzelste ausfallen ließ, und zwar nicht bloß im Munde der Boten und Herolde. Klytämnestra erzählt mit einer fürchterlichen Genauigkeit den Mord des Gemahls, sogar wie er im letzten Röcheln das Blut wie einen Staubregen von sich sprühte, wovon sie erquidkt worden sei wie ein knospenreiches Saatfeld vom Südwest des Zeus, und nicht gelinder wird in der *Antigone* erzählt, wie Hämon sein Blut aus dem Munde über die blassen Wangen der toten Braut spritzt. Auch die greuliche Beschreibung vom Untergange Glaukes und Kreons in der *Medea* spricht dafür, daß man, wenn man die Zuhörer so traktierte, auch dem Zuschauer so sehr viel Schonung nicht würde erwiesen haben, sofern man szenisch gekonnt hätte. Dabei aber bildete sich für die Darstellung der Katastrophe oder auch wohl früherer Ereignisse, die Boten, sonstigen Nebenpersonen, seltener auch Hauptpersonen in den Mund gelegt wird, jener eigentümlich feurige Erzählungsstil, welcher

wesentlich ein anderer ist als der epische, denn er ist an Mithandelnde resp. Leidende gerichtet und soll deren stärkste Erregung hervorbringen, und der Sprechende ist Augenzeuge. Meisterwerke dieser Art gibt es in allen drei Tragikern; eine ganz besondere Leistung aber ist in den *Bakchen* des Euripides die Erzählung des Boten vom Tun der Bakchen auf dem Kithäron, oder vielmehr nicht bloß eine Erzählung, sondern eine umständliche, prachtvoll farbige Beschreibung, welche Euripides mit größter Hingebung und Begeisterung gedichtet hat; es ist, als läge ihm daran, das Mysterium des bakchischen Rasens aufs höchste zu verklären und zu preisen.

Das allbekannte Substrat der Tragödien ist nun der Mythos. Zwar mit großer Freiheit und mit einzelnen starken Abweichungen von Dichter zu Dichter gehandhabt, blieb dieser doch immer so weit konstant, daß einer der Haupthebel der neueren Tragödie fehlt: die materielle, in Ereignissen und Ausgang liegende Spannung. Wenn die gleichen Stoffe immer wieder neu behandelt wurden, so daß man an die Libretti der italienischen Opernkomponisten des XVIII. Jahrhunderts erinnert wird, so war der Mythos an und für sich bereits etwas Bekanntes, und bei dieser seiner Allbekanntheit beruhten Furcht und Mitleid, die beiden von der Tragödie zu erweckenden Wirkungen, nie auf der bloßen Erwartung und Betrachtung des Ausganges (wie die Furcht etwa in den Pariser Schauerstücken des ehemaligen Boulevard), sondern auf der Schilderung der Seelenbewegung, welche immer neu sein konnte. Indem aber die Athener keine Spannung, wohl aber einen höchsten Stil der Rede und eine höchste Kunst der Töne verlangten, taten sie, was sich in hohen Kunstzeiten etwa einmal wiederholt hat. In der Kirchenmalerei des Mittelalters und der Renaissance ist gerade das sachlich Bekannte und tausendmal Dargestellte, die Geschichte Christi und Mariä, das Beste, im Gegensatz zu denjenigen Legenden, die erst auf eine Erklärung hin verständlich sind.

Nun haben wir früher gesehen, daß die Bekanntheit des Mythos für die Komposition einen großen Vorteil mit sich bringt, indem dadurch dem Dichter ein Teil der Exposition abgenommen wird. Bei Äschylos, der in Trilogien dichtete, bedarf überhaupt nur das erste Stück einer solchen, indem das zweite durch dieses, das dritte durch das zweite erklärt wird. Sophokles hat immerhin eine *kunstreiche Exposition*, worin er die Prämissen der Handlung verlegt; Euripides dagegen scheint Zeit und Kraft gewinnen zu wollen, indem er eine der Hauptpersonen des Stückes oder etwa auch eine Gottheit in einer Prologrede denjenigen Moment feststellen läßt, in welchem der Mythos einsetzt; er spart damit Atem, um sogleich auf sein Gespinn von Leidenschaften überzugehen, und bei seiner kecken Art, den Mythos zu ändern, war dies Verfahren ohnehin kaum entbehrlich; es ist aber an sich eine bequemere und rohere Form als eine gute Exposition, und auch die Übertragung dieser Art von Einleitung auf eine Hauptperson verrät eine gewisse dramatische Gleichgültigkeit; Plautus, Terenz und Shakespeare, die einen besonderen Prologus auftreten lassen, haben sich besser geholfen.

Diesen Prologen, die sehr weitschweifig sein können und sogar Dinge berichten, die erst im Stück geschehen werden, entspricht der *deus ex machina*, von dem später die Rede sein soll, am Schlusse der Tragödien, insofern auch er dem Dramatiker das Dramatische erspart. Hier möge zunächst darauf aufmerksam gemacht werden, wie ganz im Gegensatz zur neueren Tragödie, welche vom Gesetz der Spannung vorangetrieben wird, das Spannende auch innerhalb der Stücke oft *vershmäht* wird. Da die Handlung eine vom Mythos gegebene, selbstverständliche ist, kann sie sehr einfach sein. Sie steht, z. B. in den Mittelstücken der äschyleischen Trilogien, *fast stille, indem die Betrachtung über allen Leiden weilt*. Ferner läßt Äschylos die Erkennung von Orest und Elektra gleich am Beginne der *Choephoren* eintreten; erst Sophokles baut seine *Elektra* auf das späte Erkennen im letzten Drittel des Stückes auf und motiviert die

*Der Mythos
als Substrat
der Tragödie*

*Die Exposition
der älteren
Tragiker*

*Die Euripideischen
Prologe*

*Vershmähen
der Spannung*

Todeswürdigkeit der Klytämnestra auf alle Weise, während bei Äschylos nur geklagt und geschildert und gesungen und geopfert wird. Bedenken wir ferner die Kindlichkeit alles dessen, was zur eigentlichen Intrigue, zum Komplott, zum geheimen Treiben und Täuschen zumal in der älteren Tragödie gehört. Wie einfach sind alle diese Dinge z. B. in den *Choephoren*, wo Elektra — gewiß einem uralten Zuge der Sage gemäß — am Grabmal die identische GröÙe ihrer Fußstapfen und der des Fremdlings konstatiert. Auch wird dem Zuschauer deutlich vorausgesagt, wie man es mit Ägisth machen wird, um ihn zu täuschen und dann zu töten; das einzige Stück Intrigue besteht darin, daß der Chor die Amme, welche den Orest tot glaubt, enttäuscht und ihr aufträgt, Ägisth zu bewegen, daß er ohne seine Leibwache komme. Auch im Altertum wurde übrigens schon bemerkt, daß der Bau der äschyleischen Dramen nicht viele Peripetien und Verwicklungen habe wie der bei den neueren (womit auf Euripides gedeutet wird), dem Dichter liege mehr daran, seinen Personen Würde (βάρος) zu geben, das Intrigante (πανούργον), Niedliche (κομφοπρεπές) und Sententiöse (γνωμολογικόν) dagegen halte er für der Tragödie unangemessen. In welchem Kontraste eine solche an Verwicklungen arme Dramatik zur modernen steht, braucht nicht ausgeführt zu werden.

Fehlen der Ab-
wechslung und
der äußeren
Wahrschein-
lichkeit

Mit der Spannung fehlt auch die Abwechslung. Schon die — wenn gleich nicht absolute — Einheit des Ortes bringt dies mit sich. Z. B. verläßt Ödipus auf Kolonos bis zu seinem Todesgang die Szene nie, und so der Protagonist mehrmals. Alles äußere Leben aber, das wir vermissen könnten, wird dadurch ersetzt, daß, was im Innern der Personen vorgeht, in allen Übergängen deutlich und kräftig betont wird. Hinter der psychologischen Wahrheit tritt denn auch tief zurück, was in unserem Sinne äußere dramatische Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeit ist. Unmöglich wäre heute eine Szene wie die des Wiedersehens zwischen Klytämnestra und Agamemnon, der auf seinem Wagen bleibt und sich lange dagegen sperrt, auf den Teppich zu treten; aber bei Äschylos charakterisiert sich die Verstellung Klytämnestras gerade durch den gesucht pomphaften Empfang.

Die drei
Einheiten

Von den drei Einheiten wird die der Zeit, die sich im ganzen von selbst ergibt, im Grunde mehr vorausgesetzt, als eigentlich innegehalten; die des Ortes konnte auch frei gehandhabt werden, indem in den *Eumeniden* der Anfang zu Delphi, das weitere in Athen, im *Aias* die erste Hälfte vor dem Zelte der Helden, die zweite vor dem Walde am Meeresufer spielt. In Sachen der Einheit der Handlung — wie in Sachen der Handlung überhaupt — dachten die Dichter sehr frei, und zwar nicht erst Euripides. Es genügte, daß die Handlung einer Tragödie im wesentlichen kausaliter zusammenhing oder zusammenströme, und *Einheit des Interesses* wäre vielleicht der richtigere Ausdruck. Erst Euripides freilich drängt verschiedene Handlungen, die einander nichts angehen, in ein Stück.

Dafür ergab sich aber auch bei manchen Thematis die Einheit der Handlung aus dem Mythos und aus den szenischen Voraussetzungen von selbst, zumal wenn der Protagonist — wie im *koloneischen Ödipus* — gar nicht vom Theater kam.

Die
sophokleische
Einheit

Doch gibt es Meisterwerke ersten Ranges wie den *König Ödipus* des Sophokles. Hier sieht der Zuschauer Szene um Szene das Schicksal kommen, bevor es die Handelnden sehen, und aus der Abweisung der warnenden Mantik, aus der sekundären Verblendung, wodurch Ödipus von einem falschen Verdacht auf den anderen gerät, aus der falschen Beruhigung, einem überaus mächtigen dramatischen Mittel, da sie im Zuschauer bereits Mitleid mit einem sich noch glücklich Wähnenden erweckt, und aus der endlichen schrecklichen Aufklärung wird dem Menschen und Zuschauer ganz erschütternd die Blindheit über das Schicksal klargemacht. Wie ergreifend ist es z. B., daß Ödipus den Mörder des Laios um jeden Preis glaubt ermitteln zu müssen, *als wäre*



Fries vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Gigantomachie. Delphi. Museum



Reiter von einer dreiseitigen Basis. Athen. Nationalmuseum



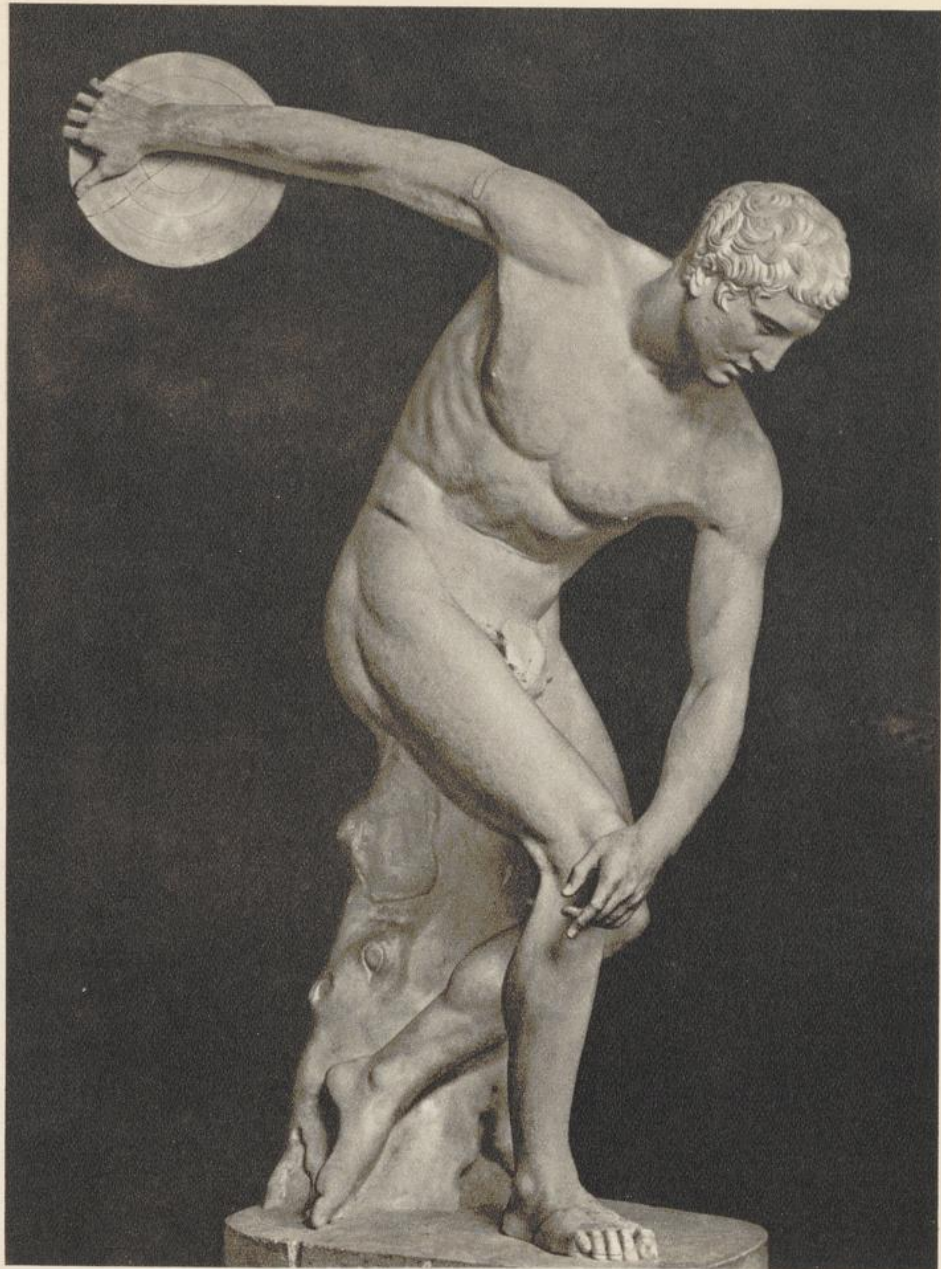
Reiter von Platte IV des Westfrieses am Parthenon



Krieger. Grabrelief. Kopenhagen. Ny Carlsberg



Grabrelief eines Kriegers mit seiner Familie. Berlin. Museum



Diskuswerfer nach Myron (attisch-römische Kopie). Rom. Vatikan



Olympische Wettläuferin in Exomis (römische Kopie). Rom. Vatikan



Epheben beim Ballspiel. Basrelief einer Grabfigur. Athen. Nationalmuseum



Ballspielende Jünglinge. Basrelief einer Grabfigur. Athen. Nationalmuseum



Farnesischer Stier. Kolossalgruppe von Apollonios und Tauriskos (römische Umarbeitung)
Neapel. Museo Nazionale



Laokoon-Gruppe von Hagesandros, Athanadoros und Polydoros von Rhodos
Rom. Vatikan. Antikenmuseum



Große apulische Prachtamphora: Die Jagd auf den kalydonischen Eber. Berlin. Antiquarium



Caeretaner Hydria: Totenklage um Achill. Paris. Louvré



Weiherelief. Piräus, Museum



Sieger, von Nike bekränzt. Athen. Akropolis-Museum



Großer Zeusaltar in Pergamon. Berlin. Pergamon-Museum

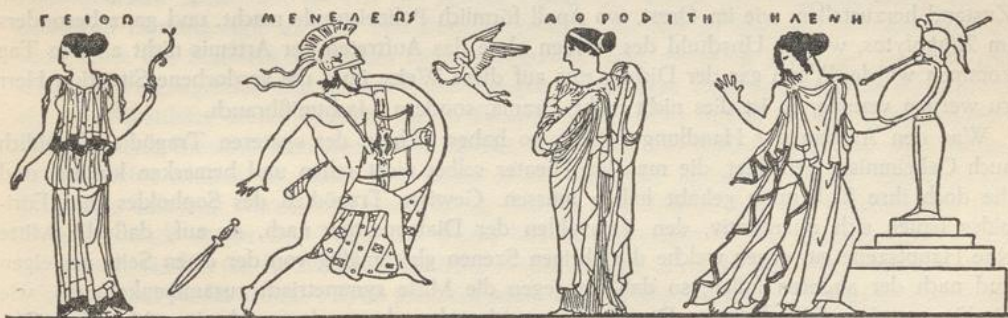
Laïos sein Vater gewesen. Überhaupt zeugt fast jedes Wort von ihm unbewußt gegen ihn selber. — Neben dieser einheitlich ausnehmend zwingenden Tragödie, wo alles an einem Stücke ist, haben wir aber von dem nämlichen Dichter den *Aias*, der schon in der Mitte des Stückes vom Zuschauer Abschied nimmt, aber noch als Interesse, als Nachhall, als Schatten bis zum Schlusse fortwirkt, und ferner den Herakles in den *Trachinierinnen*, der erst gegen das Ende auftritt, nachdem Deianira bereits durch Selbstmord geendet, auf den aber schon das ganze Stück hindurch die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist.

Bei Euripides ist das Geschehen oft planlos gehäuft, die Handlung nur ein Hin und Her von bunten Schicksalen, so daß ihre Einheit dabei zugrunde geht, daher sich auch im Gedächtnis des Lesers das Ganze eines euripideischen Dramas oft kaum fixiert. Ferner fehlt es nicht an lästigen Wiederholungen, indem eine und dieselbe Sache erst beredet wird, dann geschieht und hernach erst noch berichtet wird. Ein Stück, das so recht durch das Viele glänzen will, sind die *Troades*, eine bloße Reihe von Bildern aus einer Stadteroberung, ein bloßer letzter Akt, daneben freilich stellenweise sehr schön, auch in den Chören. Aber eine Steigerung ist bei dieser Ausschöpfung alles möglichen Jammers gar nicht denkbar, und ebenso steht *Hekabe* am Ende des nach ihr benannten Stückes wie am Anfang da. Übel gebaut ist aber auch der *rasende Herakles* unangenehm durch das zweimalige Unheil, das über die Familie des Helden kommt, und zwar erst durch Lykos und dann durch Herakles selbst, in welchem man den völligen Retter zu sehen glaubte.

Das Geschehen
bei Euripides

Wo bei Euripides die großen Leidenschaften, d. h. der Hauptanhalt des wahren dramatischen Interesses nicht da sind, sucht er sie durch einen größeren Reichtum von Vorgängen auf der Bühne und größere Verwicklungen der Handlung zu ersetzen. Oft baut er auch die Wirkung

Dessen Ersatz
für fehlende
Leidenschaft



Menelaos und Helena (Attisches Vasengemälde. Gregorianisches Museum)

seiner Stücke bereits auf den szenischen Anblick, auf optische Fernsichten usw. Im *Orest* erscheint zum Schlusse die verklarte Helena sichtbar in der Luft, von den *Phönissen* sagt die erste Hypothese, daß das Drama in den Wirkungen auf das Auge (*ταῖς σκηναῖς ὀφείσι*) schön sei. Neben diesem Sinn für den äußeren Effekt steht aber oft eine große Gleichgültigkeit für das psychologisch Denkbare und Undenkbare. So hat die *Helena* bei vielen Detailschönheiten doch ein schon von vornherein unglückliches Sujet. Daß Menelaos mit dem Scheinbild der Gattin lange Jahre in der Welt herumfährt, ohne es zu merken, ist mythisch geschaut, aber mit einem psychologisch zu begründenden und innerhalb der sonstigen menschlichen Handlungsweise sich bewegenden Charakter unverträglich; hierfür ist der Mythos entschieden zu rau. Menelaos findet dann in

Helena

Der *deus ex
machina*

Ägypten die echte Helena, während das Scheinbild in die Lüfte fliegt. Wäre dies doch auf der Szene geschehen! Allein vom Scheinbild wird nur berichtet, wie denn überhaupt mit Berichterstattung in dieser Tragödie die meiste Kraft dahingeht und die Charaktere dafür gering bleiben. Auch der Chor mit seinem unnützen Gejammer dauert einen; Helena macht den gefangenen griechischen Frauen Hoffnung auf Rettung; hernach aber bleiben sie in Ägypten, wenigstens wird kein Wort von ihrer Heimkehr gesagt; auch dies ist so ein *élan généreux*, der nachher keine Folge hat. Schließlich müssen die Dioskuren als *dei ex machina* erscheinen, nur um den Theoklymenos von blutiger Rache an seiner Schwester abzuhalten, die das Entweichen hat geschehen lassen. Was sie dann noch über die künftige Vergöttlichung der Helena und über den einstigen Aufenthalt des Menelaos auf den Inseln der Seligen weissagen, ist im Charakter der beiden, wie er sich im Drama offenbart, durchaus nicht vorgeedeutet.

Den *deus ex machina*, auf den uns die Helena geführt hat, hat bekanntlich auch Sophokles, indem er den gottgewordenen Herakles im Philoktet eingreifen läßt. Euripides hat ihn in der Hälfte seiner Dramen, besonders den früheren, nicht; in einigen ist er nur dazu da, um jeden noch bestehenden Zweifel zu lösen, z. B. einem der betreffenden Geschlechter eine künftige Herrschaft zu weissagen; in diesen Fällen ist er immerhin nur, wie am Anfang der Prolog, eine gewaltsame Notiz darüber, wie das Drama mit dem sonstigen Mythos zusammenhänge, und der Gott kann wohl auch durch einen anderen Weissagenden ersetzt werden, sogar einen Bestraften, der, wie Polymestor in der *Hekabe*, den Siegern mit Hilfe der Mantik künftige Fluchschicksale kündigt. Überhaupt bringt er nicht immer einen versöhnenden Abschluß. Dionysos in den *Bakchen* hinterläßt Kadmos und Agaue im tiefsten Jammer, obwohl er dem Kadmos noch eine weitere Herrschaft und ein Ende im Lande der Seligen weissagt. Endlich aber ist der Maschinengott auch dazu da, den Knoten zu zerhauen und durch Autorität den gesetzlichen Zustand herzustellen, wie im *Orest*, wo Apoll förmlich Polizeistunde macht, und ganz besonders im *Hippolytos*, wo die Unschuld des Helden ohne das Auftreten der Artemis nicht an den Tag kommen würde. Wenn gar der Dichter nur auf diese Weise über die verdorbene Situation Herr zu werden vermag, so ist dies nicht mehr Drama, sondern Machtmißbrauch.

Responsion im
Aufbau der
Handlung

Was den Aufbau der Handlung betrifft, so haben sich in der späteren Tragödie allmählich auch Geheimnisse gemeldet, die man im Theater selbst nicht sehen und bemerken konnte, und die doch ihre Bedeutung gehabt haben müssen. Gewisse Tragödien des Sophokles und Euripides bauen sich quantitativ, den Verszahlen der Dialogpartien nach, so auf, daß die Mitte eine Hauptszene ist, gegen welche die übrigen Szenen gleichmäßig von der einen Seite ansteigen und nach der anderen fallen, so daß sie gegen die Mitte symmetrisch zusammenkommen, wie die Figuren einer Giebelgruppe. Das hat keines Menschen Auge sehen noch eines Menschen Ohr hören können, und dennoch ist es nachgewiesen; es sind Dinge, die uns einstweilen noch nicht erklärt sind, die uns aber das supreme künstlerische Vermögen der Dichter zeigen.

Idealität der
Charaktere
bei Äschylos

Indem wir nun zur Betrachtung der tragischen Charaktere übergehen, beschränken wir uns zunächst auf Äschylos und Sophokles. Was bei diesen beiden sofort ins Auge springt, ist die allgemeine Idealität der Helden. Es sind lauter Gestalten auf Goldgrund, und zwar nimmt im *Agamemnon* des Äschylos selbst noch eine Klytämnestra und ein Ägisth an der Idealität Anteil, jene gerade durch die *Sophistik der Leidenschaft*, womit sie die Tat bemäntelt mit allen möglichen Gründen, die sie hätte haben können, wenn nicht der eine ausgereicht hätte. Ganz besonders ist Eteokles in den *Sieben* eine völlig ideale Gestalt, und ebenso sind in der *Antigone* die beiden Schwestern ideal, obwohl sie sich entzweien, weil Antigone den Bruder bestatten will. Nur die Dienenden, z. B. der Wächter im *Agamemnon* und die Amme Orests in den *Choephoren*,

haben einige Züge aus dem gemeinen Leben; gerne werden sie, wie der Wächter in der *Antigone* und der Bote in den *Trachinierinnen*, durch niedrige Liebe zum Leben oder zum Vorteil charakterisiert.

Bei Sophokles sind sakrifizierte oder nach unseren Begriffen soviel als böse Charaktere Kreon in der *Antigone*, der den höchsten Grad der Verblendung darstellt, die Atriden im *Aias*, Odysseus im *Philoktet* u. a. Aber, obschon Sophokles die Anlage dazu wohl gehabt hätte, das Böse rein aus den Tiefen der Selbstsucht abzuleiten, sind doch alle keine Bösewichter; auch sie nehmen noch an der allgemeinen Idealität teil, welche alles umhüllt, was mit dem Mythos und der heroischen Welt zusammenhängt. Sie sprechen mit dem Gefühl der Berechtigung und drücken bisweilen große Empfindungen aus. Im Dialog kommt wohl heimlicher Vorbehalt, Absicht der Täuschung usw. vor; allein keiner hat vor sich selber ein schlechtes Gewissen. Abgesehen davon, daß dem Griechen überhaupt vieles erlaubt war, hat der einzelne auch in der Tat nicht nötig, sich besonders schuldig zu fühlen; die Götter helfen ja zum Bösen treiben, und das Böse ist vorausbestimmt vom Schicksal und von Orakeln vorausverkündet; bei Äschylos vollends ist die Tatenkette zum Band und Hebel der Trilogien erhoben. Deshalb gibt es keinen Jago, keinen Richard III., keinen Franz Moor. Erst von den Charakteren des Euripides dürfte auch mancher vor sich selber das böse Gewissen haben; doch haben auch diese es nicht, sie sind vielmehr beruhigte Schufte.

und Sophokles

Unter den äschyleischen Tragödien ist nun das große Unikum, in welchem lauter übermenschliche Wesen auftreten, der *Prometheus*. Hier ist schon der mythische Horizont riesig, ihn bilden der Fels am fernen Weltrand über dem Meere, die Schilderung der Völker, welche um Prometheus klagen, und die des Weges, den Io über die ganze Welt gemacht hat, und daneben wird der Eindruck des Urtümlichen durch die Bilder der Erdrevolution, der Stürme, des Unterirdischen usw. hervorgebracht. Und nun werden die beiden Opfer des Zeus: der Angeschmiedete und die wandernd Herumgejagte in einer Handlung vorgeführt, die sich so aufbaut, daß sich der Leser noch heute des Staunens und eines heiligen Schauers nicht erwehren kann. Er, gewaltig groß, weiß alle Vergangenheit und Zukunft; sie dagegen gehört einer dumpfen, unfreien Ahnungswelt und verfällt zuletzt wieder in einen wirren Taumel. Seine wahre Schuld ist, daß er trotz anfänglicher besserer Einsicht doch dem Zeus bei der Bändigung des Kronos geholfen, wie dies auch Themis, seine Mutter, tat; dann aber nahm er sich doch der Menschen an, die von Zeus zum Untergang bestimmt waren, und hieran hängt sich die kleinliche Bosheit des undankbaren Zeus. Doch hat auch diesen der Titan mit einem letzten Geheimnis in der Gewalt (dieses letzte Geheimnis, nämlich die furchtbare Folge einer möglichen Ehe des Zeus mit Thetis, weiß N. B. das Publikum; bei Pindar Isthm. VII, 66 plaudert schon Themis alles aus); denn Götter und Menschen sind gegenseitig voneinander abhängig, und die Moira steht über beiden, Motive, von welchen wir gerne wüßten, wieweit sie von Äschylos selber herrühren. Von den Nebengestalten prägt sich der höhnische Ton des Kratos gegen Hephästos, der scharf-bittere des Hermes gegen Prometheus dem Leser besonders stark ein; wer sonst zu Prometheus spricht, tut es im Sinne der klugen Fügsamkeit; Zeus ist ihnen allen böse, nur aber sehr mächtig. Ihnen allen gegenüber, auch den stellenweise, z. B. beim Abgang der Io, so gering gehaltenen (immerhin am Ende doch dem Prometheus treu bleibenden) Okeaniden, bleibt dem Prometheus sein Trotz und auch im Versinken die sublimen, klare letzte Strophe, in welcher er selber noch den riesigen Naturprozeß schildert.

Äschylos:
Prometheus

Im *Agamemnon* braucht Äschylos einen jener großen metaphysischen Vorteile wie Manzoni in den *Promessi sposi* mit Frä Cristoforo und Federigo. Selbst Shakespeare mit seinem Geiste von Hamlets Vater und den Hexen und Erscheinungen im *Macbeth* hat das Übernatürliche nicht so zum Angelpunkte des ganzen Stückes machen können oder wollen, wie hier mit Kassandra

Äschylos:
Agamemnon

geschieht; denn hier ist es ein heiliges Übernatürliches. Nachdem schon die ganze erste Partie des Dramas von trüben Ahnungen und bösen Erinnerungen überquoll, tritt hier in die Mitte des Stückes die alles verbindende, in Cassandra persönlich gewordene Mantik, an deren Dasein die Zuschauer des Äschylos noch hinreichend glaubten, um aufs tiefste ergriffen zu werden. In ihrer grandiosen Art, die Menschen (Agamemnon, Klytämnestra, Ägisth) durch Tiere völlig deutlich zu bezeichnen, tut sie dar, daß sie nicht nur durch die Mauern des Palastes hindurchsieht, was eben jetzt geschehen wird, sondern auch das Vergangene vom Mahl des Thyestes an weiß, und ebenso kennt sie die künftige Rache an Ägisth und Klytämnestra, welche der letzte Trost ist, mit dem sie gegen den Palast hingeht — und dazu ihr Wort: Genug des Lebens (*ἄρκετω βίος*)!

Agamemnon selbst gilt dem Dichter, wenn auch das Uble, was er getan hat, nicht geleugnet wird, persönlich als unschuldig, als ein solcher, der nur die Bluttat der Früheren (*προτέρων αἵμα*) büßen muß. In Klytämnestra dagegen stellt sich die höchste Furchtbarkeit und Verlogenheit dar, wobei nicht gefragt wird, ob dies für die jetzigen Nerven genießbar sei; dem Dichter erschien sie gewiß, wie er sie gab, mitsamt ihrem wütenden Hohntriumph über Cassandra. Dabei ist sie im tiefsten Grunde unfrei und weiß es. Der alte schreckliche Fluchgeist (*Alastor*) des schlimmen Gastgebers Atreus, sagt sie, hat nur gespenstisch meine Gewalt angenommen und an diesem (Agamemnon) Rache geübt, indem er zu den Kindern (des Thyest) auch den erwachsenen Mann opferte. Zuletzt freilich möchte sie gern ihre Reichtümer bis auf einen kleinen Rest hingeben, wenn nur der Fluch des Wechselmordes ein anderes Haus aufsuchen wollte. Aber nun kommt Ägisth und freut sich noch seiner besonderen Rache wegen des Thyestesmahles (welches seine Halbbrüder betroffen) an dem Sohn des Atreus. Nach zorniger Zwiesprache mit dem Chor werden die Schwerter gezogen; doch tritt jetzt Klytämnestra mit einem weichen, wehmütigen Ton dazwischen: Kein neues Böses! Geht heim, ehe es euch trifft! Wir haben, was wir taten, gezwungen getan und sind selber vom schweren Zorn des Dämons unselig getroffen. Nochmals weist der Chor auf Orest hin und droht Ägisth; Klytämnestra schließt: Jetzt herrschen wir! —

Psycholo-
gischer Reich-
tum bei
Sophokles

Mit einem Worte erinnern wir daran, wie Äschylos mit derselben strengen Einfachheit und Kraft in dem Apoll der *Eumeniden* den großen Gott, in Eteokles den Hort der Vaterstadt, in Dareios den alten Schutzherrn einer Nation zeichnet, und gehen nun zu Sophokles über. Hier haben wir es mit einem Dichter zu tun, dessen Tatsachen nach Kräften psychologisch-menschliche, daher von ewiger Geltung und Wirkung sind, und der dementsprechend auch alle Charaktere und Situationen möglichst ausweitet und aufs tiefste erschöpft, mit größtem psychologischen Reichtum, nach allen Seiten und Möglichkeiten hin, so daß seine Stücke eine völlige, zusammenhängende Wahrheit darstellen. Schon das Altertum bewunderte dieses sein Charakterschaffen (*ἡθοιοποιεῖν*), wozu ihm, wie seine Vita sagt, bisweilen ein einziger Halbvers genügte. Zumal die Hauptgestalt wird pathologisch total ausgebeutet. Um dies möglich zu machen, verringert der Dichter lieber die dem Chore zufallende Quote im Verhältnis zum Umfang des Stückes; deshalb ist ihm auch der Tritagonist unentbehrlich, denn nun erst hatte man genug Schauspieler, um bald dem Bedürfnisse nach einem Confident, bald dem nach einer Kontrastfigur zum Protagonisten wie Chrysothemis und Ismene genügen zu können.

Außerordentlich reich sind Gestalten wie Aias, Philoktet, Elektra ausgestattet; letztere wird hier die Hauptperson, während in den *Choephoren* des Äschylos Orest dies war; sie hat einst den Orest heimlich gerettet, während dieser laut den *Choephoren* von Klytämnestra verstoßen worden ist. Eine völlig freie Schöpfung, der bei Euripides als etwas Ähnliches nur etwa die aulische Iphigenie zur Seite steht, ist die Antigone; ganz besonders mächtig ist auch der *Ödipus auf Kolonos*, dessen Gegenstück in der neueren Poesie Calderons *Standhafter Prinz* sein dürfte. Hier

steigert der Held seine Töne des Unglücks, vom bloßen Ausdruck des Elends an, bei jeder neuen Begegnung: mit den Töchtern, mit Kreon, mit Polyneikes; allmählich aber kommt ihm ein erhabener Anfang von Trost, und endlich wird er ahnungsmächtig und führt die anderen. Eine Schattenseite hat freilich diese Behandlung des Mythos: Indem nämlich bei Sophokles das Mythische dem allgemein Menschlichen weicht, und dieses mit durchgängiger innerer Wahrheit zu Tage gefördert wird, entsteht ein Konflikt mit den rauhen, alten, stehengebliebenen Motiven des Mythos; dieser ist zumal beim Tiermord des Aias sehr fühlbar, aber auch in den *Trachinierinnen* bei der Geschichte des Nessos und schon im Prolog, wo Deianira ihre frühere Umwerbung durch den Flußgott Acheloos in dessen barocken Verwandlungen berichtet. Auch in der *Antigone* besteht eine Inkongruenz zwischen dem urweltlichen Mythos (Tötung wegen Bestattung eines Bruders) und der überaus verfeinerten psychologischen Schilderung.

Sein Kontrast
zu den mythi-
schen Motiven

Bei Sophokles verflucht sich Charakter und Tun der Menschen mit dem Schicksal so, daß dem Zuschauer das letztere von Anfang an als unabwendbar erscheinen muß, und zwar aus einem inneren Grund und nicht, weil man den Mythos auswendig weiß. Die einzige Ausnahme macht, wie oben gesagt, der *Philoktet*, welcher psychologisch anders enden will, als der Mythos vorschreibt: Neoptolem ist (im Gegensatz zu Odysseus) durch die Leiden des Dulders bereits so weit geführt, daß er denselben nach seiner Heimat zurückzuführen im Begriffe steht. Da erscheint — als einziges Beispiel bei Sophokles — Herakles als *deus ex machina* und verkündet die Gesetze des Schicksals. — Sophokles hing an dem Sujet wahrscheinlich wie am *Aias* wegen seines reichen pathologischen Inhaltes; diese Leiden sind aufs höchste ausgeführt, und ihre Blüte ist die Rührung des Neoptolemos. Dem Dichter lag mehr an der gründlichen Ausschöpfung dieser Charaktere als an einem harmonischen Abschluß.

Der *deus ex*
machina
des „*Philoktet*“

Auch von den Charakteren des Euripides sind zunächst einige fast in sophokleischer Weise nach der leidenschaftlichen Seite hin ausgeschöpft; so *Medea* und *Hekabe* (obwohl in der letzteren die weichen Züge des Flehens usw. mit der späteren entsetzlichen Rache, die sie übt, nicht gut vereinbar sind). Sodann sind schön und rein die *taurische* und besonders die *aulische* Iphigenie, wo der reine und hohe Sinn einer Jungfrau den Ausweg aus allen Verwicklungen zu finden weiß, welche durch die streitenden Leidenschaften der Männer geschaffen worden sind, mit Recht wird der freie Entschluß, wodurch Iphigenia sich opfert, eine göttlich erhabene Tat genannt. Eine ähnliche Gestalt ist die Theonoe der Hekabe, sehr eigen aber der reine und heilige Jüngling Hippolytos, der vielleicht auf der Szene um so pikanter wirkte, je weniger dergleichen in Athen lebten; mit ihm ist dann wieder der Ion verwandt. Das Gegenstück zu diesen Guten sind dann die Verworfenen, zumal die verruchten und schrecklichen Weiber, außer der Medea die Phädra und Kreusa; auch die Hermione in der *Andromache* hat einen ganz scheußlichen Charakter, den sie besonders in der Wechselrede mit der Verfolgten offenbart — ohne daß wir sicher wären, ob sie nicht im griechischen Sinn dennoch recht hat. Leidenschaftliche Taten und kühn gesponnene Pläne läßt der Dichter überhaupt gerne von den Weibern ausgehen, denen die Männer dienstbar sind. Aus der späteren Zeit des Dichters sind dann die *Bakchen* mit der prächtig gezeichneten Gestalt des Dionysos, der in dieser letzten, ruhmvollen Tragödie noch einmal die *Scena* betritt.

Die Charaktere
bei Euripides

Daß Euripides die mythische Vulgata keck zu ändern liebt, haben wir bei der Betrachtung der Handlung seiner Stücke gesehen. Auch die Charaktere behandelt er sehr frei, und auch dies hätte an sich nicht so viel geschadet; allein es geschieht im Dienste einer Neigung der Athener für realistische Vielheit und für ein Ausweichen aus der rein mythischen Anschauung, im Dienste der Rührung, im Dienste der Tagestendenzen und im Sinne praktischer Redekunst.

Euripides'
Realismus

Den euripideischen Realismus zeichnet bekanntlich das Wort des Sophokles, er stelle Menschen dar, wie sie sein sollten, Euripides wie sie seien; leider aber verringert dieser die Charaktere nicht nur in üblem Kontrast mit dem äußeren Auftreten, indem er aus Ixion und Bellerophon Geizhalse, aus Helena eine Dirne, aus Menelaos einen Narren, aus Orest einen Verbrecher usw. macht, sondern er bringt auch das Genrehafte und Kümmerliche des täglichen Lebens auf die Bühne, z. B. in der *Elektra*, die an einen Bauern verheiratet ist, und im *Hippolytos*, wo der Chor in den feierlichsten Worten melden muß, daß Phädras Leidenschaft durch eine Wäscherin ausgeschwatzt worden sei. Daher die ewige Klage des Aristophanes, Euripides respektiere die allgemeine Idealität nicht. Und in der Tat hat er etwas wie die deutsche Malerei des XV. Jahrhunderts: häßliche realistische Charaktere auf dem allgemeinen tragischen Goldgrund. Während sodann Sophokles es immer mit dem Ganzen eines Charakters zu tun hat, hat Euripides bisweilen die Art, das Gefühl einer einzelnen Person in einer bestimmten Szene bis ins einzelste auszubeuten, ja bis ins Materielle, wie in den *Phönissen*, wo beim Willkomm des Polyneikes durch Jokaste alle einzelnen Leiden der Verbannung aufgeführt werden. Der von Achill verwundete Telephos wurde, um Rührung zu erwecken, in Lumpen auf die Bühne gebracht und so noch mehrere Könige, was bekanntlich Aristophanes in einer prächtigen Szene der *Acharner* persifliert. Weiber sind ebenso oft edel und rührend als schrecklich; besonders aber werden zu größerer Rührung öfter auch die Kinder mit aufgeführt, sogar sprechend, indem ein Sänger die Rolle hinter der Bühne sang. Aber die Rührung kommt bei Euripides nicht aus tieferer Quelle; sonst könnte er nicht anderswo so roh sein wie z. B. im *Orest*, welcher nur ein Chaos egoistischer Leidenschaften darbietet.

Ausbeutung
des Gefühls
bei EuripidesPolitische und
philosophische
Erörterungen

Sodann ist der Mythos dem Dichter oft nur Grundlage, um Menschen seiner Zeit in aufgeregten Situationen sprechen zu lassen; seine Stücke sind der Sprechsaal, aus dem uns das damalige allgemeine athenische Rasonieren über göttliche und menschliche Dinge entgegentönt. Wie früher gesagt, entschädigt er sich durch Erörterung der Politik des Augenblicks für den Verzicht auf die zeitgeschichtlichen Stoffe; besonders aber philosophiert er gerne im Sinn der Sophistik und zumal auch des Anaxagoras; es gab von dem *szenischen Philosophen* ein Stück, das nach der philosophierenden Heldin die *weise Melanippe* (zur Unterscheidung von der *gefesselten Melanippe*) benannt wurde, und ein rechtes Paradigma frecher Sophistik ist in den *Troades*, Helenas Entschuldigungsrede an Menelaos.

Echt euripideisch ist die Art, wie Polyneikes und Eteokles vor Iokaste weitläufig plädieren und sie dann resümiert und beide widerlegt; der Dichter mochte auch auf diese Situation, die Äschylos (in den *Sieben*) nicht in den Sinn gekommen war, besonders stolz sein. Wie stark aber die Neigung zu allgemeinen Betrachtungen war, zeigt sich u. a. darin, daß selbst der Verbrecher Polymestor nach der schauerhaften Beschreibung seiner Blendung und des Mordes seiner Söhne durch die Troerinnen, es sich nicht versagen kann, mit einer Schlußbemerkung über das weibliche Geschlecht im allgemeinen zu schließen, worüber ihn dann Agamemnon zurechtweist.

Sentenzen

Massenhaft sind die Sentenzen, z. B. gerade in der eben angeführten Tirade der Iokaste in den *Phönissen*. Ihretwegen dürfte vielleicht Sokrates den Euripides den anderen Dichtern vorgezogen haben, weil ihm hier ein Mittel philosophischer Wirkung auf die Massen zu denken gab. Gerade an diesem Elemente fand dann auch die spätere und noch die byzantinische Zeit am meisten Gefallen; als der Chor tot war, die Aufführung nicht mehr vorkam, die Stücke zu bloßen Deklamierdramen geworden waren und für das eigentlich Dramatische der Sinn erloschen gewesen sein mag, da mußten die sententiösesten Dramen als die besten erscheinen.

Willkürlich-
keiten in den
Charakteren

Sodann finden sich bei ihm Willkürlichkeiten in den Charakteren. Die durch Erkennung und Vorweisung von Fundstücken herbeigeführte Versöhnung von Ion und Kreusa z. B., einer Frau,

die sich zu allem berechtigt glaubt, würde für unser Gefühl noch immer eine sehr faule heißen, weil die Charaktere unterwegs schon zu viel verloren haben, als daß ihre spätere Beglückung uns noch recht interessierte. — Eine der dramatisch unerlaubtesten Sachen ist ferner die völlige Suspension eines Charakters durch einen nicht von selbst im Menschen erwachsenen, sondern von irgendeiner boshaften Gottheit gesandten Wahnsinn. Den erlaubten Gebrauch des Wahnsinns kennen wir aus dem *Lear*, wo der wirklich Irrsinnige (*Lear*), der Simulant (*Edgar*) und der Berufsnarr in ergreifendem Kontrast nebeneinandergestellt sind; aber auch bei Sophokles, wo Aias, wenn ihn Athene nicht verblendet hätte, die Führer des Achäerheeres bei gesundem Verstande, bloß wegen der Waffen Achills, und zwar mit Arglist würde ermordet haben, ist der Wahnsinn der Umschlag einer ohnehin gewaltsamen heroischen Natur ins Fürchterliche und riesig Wilde und somit durch das ganze Wesen des Charakters motiviert. Ganz falsch aber ist das Motiv im *rasenden Herakles* des Euripides angebracht, so grandios, wie gesagt, die Einführung der Lyssa (des Wahnsinnsdämons) durch Iris an sich ist. Hier wird der Held auf der Sonnenhöhe aller seiner Mühen und Pflichterfüllungen, unmittelbar, nachdem er den Seinigen noch das Leben gerettet, auf Befehl Heras zum Morde der eben Geretteten wütend gemacht, um darauf im tiefsten Jammer wieder zur Vernunft zu erwachen, und zwar bekommt man dabei die pathologische Schilderung des Hergangs in Gesicht und Gebärden, wie er das Haupt schüttelt, die Augen verdreht und stöhnt und brüllt. Der Schluß des Stückes fällt dann wieder auf durch eine sehr umständliche Ausbeutung der Wehmut, indem Herakles die Leichen der Kinder noch einmal sehen will, den Vater Amphitryon umarmt (dessen wirkliche Vaterschaft doch im ganzen Stücke bald gilt und bald nicht gilt) usw.

Bei diesem allen erfreute sich Euripides einer steigenden Beliebtheit bei den Griechen, und der Erfolg bei der Nation strafte die Erwartungen nicht Lügen, die er in dieser Beziehung trotz vieler Mißerfolge bei den athenischen Preisrichtern soll festgehalten haben. Von dem Zauber, den er schon bei Lebzeiten auf griechische Bevölkerungen ausübte, gibt die bekannte Aussage Plutarchs einen Begriff, wonach die siegreichen Sikelioten einander selbst die bloßen kleinen Proben (*δελύματα* und *γεύματα*), die sie von den gefangenen Athenern kennen lernten, eifrig mitteilten, was viele derselben gerettet haben soll. (Plut. Nikias 29ff.)

Diese Anerkennung der Späteren mag vorzüglich auch der herrlichen euripideischen Sprache gelten, worin die Sprache der gebildetsten Kreise Athens der Kunst dienstbar gemacht erscheint durch jenes wundervolle Griechisch, das klarer und für uns leichter vernehmlich lautet als die Sprache seiner Vorgänger. Jedenfalls will es viel sagen, daß er die von Aristophanes in den *Acharnern*, den *Thesmophoriazusen* und den *Fröschen* gegen ihn gerichteten Angriffe glücklich überstanden zu haben scheint. Diese richten sich im wesentlichen gegen den Realismus, der damals durch alle Poren drang, aber vom attischen Theater einmal nicht ausgehalten wurde, und ferner wird dem Euripides in Summa vorgehalten, daß seine Schöpfungen nicht aus einer höheren Inspiration, sondern aus dem Gerede der Zeit und aus Fetzen ihrer Bildung entnommen seien. Als sein Gegenbild zeigt der Äschylos der *Frösche* eine Art wilder Großartigkeit; er erklärt es für die Bestimmung des Dichters, die Menschen zu veredeln, und beweist, wie er derselben anders als Euripides nachgelebt und eine Generation voll Heldenmut hinterlassen habe; aber trotz aller scheinbaren Andacht gegen Äschylos müßte man doch wissen, wie Aristophanes auch ihn behandelt haben würde, wenn er noch gelebt hätte.

Daß nun aber an dem Verfall der Tragödie eine Komödie, die ihr wahres Geschäft daraus machte, die Tragiker zu ruinieren, nicht auch ihren Anteil gehabt habe, ist schwer zu glauben. Ihrem Hohn gegenüber war der Anspruch derselben, Erzieher des Volkes zu sein, wie anderes

Euripides' Beliebtheit

Seine Sprache

Opposition des Aristophanes

Beförderung des Verfalls der Tragödie durch die Komiker

Pathos, nicht mehr zu behaupten. Dieser Verfall aber ist seit dem IV. Jahrhundert ganz offenbar vorhanden, und es dürfte sich lohnen, seinen Ursachen nachzugehen, soweit dies möglich ist.

Zwar führte man auch ferner an den großen Dionysien und den Lenäen neue Tetralogien auf, und daß für die Stücke der drei großen Dichter Wiederaufführungen gesichert waren, ist gut bezeugt. Auch gab es immer noch eine große Zahl momentan namhaft gewordener Tragiker. Vor allem hat man hier an die Abkömmlinge und Familienglieder der Großen zu denken, wie denn der gleichnamige Enkel des Sophokles, der 396 v. Chr. zum ersten Male auftrat, zwölf Siege davontrug; auch Astydamas, der 240 Stücke gedichtet und fünfzehnmal gesiegt haben soll, war der Urenkel einer Schwester des Äschylos, und an Namen fehlt es auch außerhalb dieser Kreise nicht. Niemand von diesen Dichtern wurde mehr in Wahrheit berühmt; darum wird uns auch von ihnen so wenig zitiert, es ist fast, als wären sie nicht vorhanden gewesen —, und es wird seinen Grund haben, daß von 400 v. Chr. abwärts nichts erhalten ist.

Erschöpfbarkeit
der Gattung

und des Mythos

Die Hauptsache wird wohl sein, daß die Gattung erschöpfbar war. Eine innere Grenze des ganzen antiken Dramas, solange es bestand, lag eben darin, daß es etwas Allgemeines, Öffentliches bleiben mußte, weil schon das riesige Lokal zu Leistungen zwang, die für die ganze Einwohnerschaft gültig und mit großem Aufwand und vielen Umständen verbunden waren. Zunächst konnte es nie in eine Exhibition für Reichere, Gebildetere, besonders Gestimmte und Interessierte umschlagen, d. h. sich nie in einen Reichtum einseitigerer, materiell bescheidenerer, aber vielleicht poetisch noch immer höchst wertvoller Gattungen auflösen; nur eine Gattung war möglich; wenn es mit dieser abwärts ging, so war kein Innehalten mehr, denn das Gehäuse der Tragödie, ihre Gestalt und ihre sämtlichen Voraussetzungen waren so großartig, daß alles bedroht war, wenn einmal der Geist diesen Leib nicht mehr vollständig beseelte. Nun konnte die Tragödie, um allgemein zu bleiben, vom Mythos so wenig als die Komödie von der Posse oder einem sehr oberflächlichen Intriguenspiel loskommen; alles Geschichtliche z. B. hätte zu lokal, zu zeitlich, auch für andere Städte zu unverständlich geschienen, und überhaupt hatte man die Wendung zur historischen Tragödie ein für allemal abgewiesen. Aber auch der Mythos war erschöpfbar, und schon von Euripides war das Mögliche großenteils aufgezehrt. Und dabei war ein Übelstand im Wachsen, der den Untergang herbeiführen mußte: der zumal bei und seit Sophokles und Euripides vorhandene Gegensatz der psychologischen und szenisch dramatischen Verfeinerung auf der einen und der harten alten Grundlage der mythischen Ereignisse, welche an sich oft gar nicht dramatisch waren, auf der anderen Seite.

Dilettanten
und Streber

Da man auch keine Dichter hohen Ranges mehr hatte, war der Tragödie schwer zu helfen. Um so mehr Helfer aber präsentierten sich, es sind die Dilettanten und Streber. Von einem reißenden Zunehmen des allgemeinen Dilettantismus erfährt man schon in den *Trösch* des Aristophanes. Herakles erhält dort auf die Frage, ob es denn nicht in Athen auch nach dem Tode des Euripides noch tragödiendichtende Knaben gebe, von Dionysios die Antwort: *mehr als tausend, die den Euripides an Geschwätzigkeit um mehr als eine Meile hinter sich lassen*. Auch in den *Vögeln* rühmt einer der in der Barbierstube anwesenden Philister das Talent seines Söhnchens für die Tragödie, wie ein anderer das des seinen für die Rede; also auch die Bestimmung zum Tragiker von Kindheit auf kam vor. Diese Unberufenen werden gerade an Euripides, der ihnen doch so vieles vorweggenommen hatte, als an dem letzten großen Eindruck, hängengeblieben sein. In ihren Händen wird jene erhabene und wunderbare Tragödie nichts mehr bezweckt haben, als sich den Zuschauern gefällig zu machen, indem sie das Angenehmschlechte nicht wegließ und das Bitternützliche verschwieg, wie Platos Urteil über diese Streberei (*κλαξεται*) lautet. Und nun war auch das Agonale in die unrechten Hände geraten, indem das echte Kampfgericht

aufhörte. Während früher nach der alten und hellenischen Weise der Kampfrichter nicht als Schüler, sondern als Lehrer der Zuschauer saß und ihnen mußte widerstehen können, wenn sie das Vergnügen auf unziemende Weise an den Tag legten, überließ nunmehr die neue, als sizilisch und italisch bezeichnete Weise die Entscheidung des Sieges der Menge der Zuschauer, die ihr Urteil durch Aufheben der Hände kundgab, und daneben mag dieser Beifall des Theaterpublikums, welcher den Preis entschied, immer zweifelhafter und zweideutiger geworden sein.

*Aufhören des
echten Kampf-
richteramts*

Um Neues zu bieten, muß sich diese Spättragödie besonders stark auf die Ausbeutung der erotischen Motive verlegt haben; dem Stil nach aber war gewiß das meiste Neue von wesentlich rasonierender Art. Schon bei Euripides waren Dialoge mit einem Rechtsstreit als Inhalt, teils in längerer Rede, teils in Einzelversen, Mode geworden; von Agathon heißt es, daß er die Antitheta (in der Manier des Gorgias) liebte und sie für das Wesentliche seines Stiles hielt, nun aber erstieg die Rhetorik die Bühne vollends, und die dramatischen Ereignisse wurden in erster Linie so arrangiert, daß sie Gelegenheit für Reden boten. Im IV. Jahrhundert führte denn der Weg zur Tragödie schon mehr als einmal durch die Rhetorik. Strengere Richter aber, wie Plato an der Gorgiasstelle, fanden, wenn man aus solchen Dramen Melodie, Rhythmus und Versmaß wegnähme, so würde bloße Prosa (λόγοι) übrigbleiben, die zum Volke und der großen Masse gesprochen würde; die Dichter schienen im Theater die Redner zu spielen (ῥητορεύειν). Und schließlich war doch auch dieses rhetorische Element erschöpfbar; so wie Euripides verstand sich wohl später ohnehin niemand mehr darauf.

*Vorwiegen der
Erotik und
Rhetorik*

Gorg. 502 c

Daneben wurde der Genuß dramatischer Vorstellungen aller Welt zugänglich. Wie bereits im IV. Jahrhundert in Attika (und wer weiß wo sonst noch?) herumziehende Truppen in den Demen, etwa an den ländlichen Dionysien, auch Tragödien aufführten, erfahren wir aus der Kranzrede des Demosthenes (besonders 262), wo Äschines mit der Armseligkeit dieses von ihm durchgemachten Schauspielerlebens aufgezogen wird; im gleichen und im folgenden Jahrhundert aber müssen in der ganzen griechischen Welt die vielen Theater entstanden sein, von denen wir freilich so wenig wissen, was darin aufgeführt wurde. Zur Zeit des Aristoteles gab es bereits ein Virtuosentum, das dem Schauspieler größere Bedeutung verschaffte, als der Dichter besaß. Welche Effektstücke sich ein solcher erlauben konnte, geht aus der zur Zeit des Demosthenes spielenden Geschichte des Schauspielers Polis hervor, der, als er die Elektra des Sophokles zu agieren hatte, statt der leeren Urne, welche angeblich die Gebeine Orests enthalten sollte, die Urne mit den wirklichen Gebeinen seines kurz vorher gestorbenen und von ihm beklagten Sohnes auf die Bühne brachte und hierdurch alles mit wahren Jammer erfüllte. Diese Erzählung spricht ganz durch sich selber; man müßte nur noch wissen, ob die Sache nicht vollends vorher in Athen herumgesagt worden war.

Virtuosentum

Mit der Zeit pflegte dann auch eine ganze Tragödie durch einen einzigen Schauspieler gegeben zu werden. Diese Darstellung war unentbehrlich, wenn in Städten außerhalb Athens ein Begriff von einer Tragödie gegeben werden sollte und herumziehende Truppen nicht vorhanden, vollends aber Chöre undenkbar waren, welche die Gesänge des athenischen Dramas wiederholt hätten. Der eine Schauspieler wird dann in dem Theater der betreffenden Stadt den ganzen Dialog aller Rollen rezitiert und ganz gewiß die Monodien gesungen haben, da man auf diese, und zumal die des Euripides, im höchsten Grade begierig war; die Chöre aber werden weggeblieben sein.

*Einzel-
schauspieler*

Auch in der Pantomime aber, d. h. dem auf die bloße Situation beschränkten Exzerpt der Tragödie, stellte ein Schauspieler alle möglichen Rollen mimisch zur Musik dar. Dieser Art mochte jener Schauspieler sein, der sich gegen Demosthenes rühmte, er könne durch ein Auftreten von zwei Tagen ein Talent verdienen.

*Die
Pantomime*