



Griechische Kultur

Burckhardt, Jacob

Berlin, 1958

IV. Die Poesie außerhalb des bloßen Hexameters

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81277](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-81277)

IV. DIE POESIE AUSSERHALB DES BLOSSEN HEXAMETERS

1. Allgemeines

Es kann bei den Griechen eine Zeit gegeben haben, da außer dem Epos und den beiden Gattungen, die Hesiod vertritt, nur Volksmelodien mit Refrains vorhanden waren. Auf diese mythisch-epische, religiöse, festliche, jahreszeitliche Kunst hin entstand die griechische Lyrik dann als eine völlig spontane Schöpfung, nicht wie die abendländische, welche allermindestens den lateinischen Kirchenhymnus zum Präzedenz hatte. Die Elegie kann als eine sehr große Neuerung, als eine Art Abfall erschienen sein.

Der stärkste Gegensatz zur griechischen ist die heutige Lyrik. Diese kennt absolut keine äußeren Schranken und kein Gesetz als das, welches sie für sich selbst sucht, und sucht ferner von dem Gedruckten aus ihren Weg zu den Genießenden; die griechische dagegen war durch ihre Verbindung mit Gesang, Geselligkeit, Instrument und Tanz an eine umständliche Lehre und äußere Ausübung gebunden, so daß sie unmöglich in alle Lüfte zerstäuben konnte.

Unsere Betrachtung der griechischen Poesie macht nicht den Anspruch einer übersichtlichen Literaturgeschichte; wir haben es nur mit der Poesie als einer freien Äußerung des Lebens und als einer nationalen Kraft zu tun. Die Nation, die einzelnen Stände nehmen je nach Zeit und Gegenden den verschiedenartigsten Anteil daran und der Akzent liegt bald da, bald dort. Von den epischen Rhapsoden abwärts gerät die Dichtung in die verschiedensten Hände; aber sie bleibt hohe Kunst, die Formen werden auf das äußerste respektiert, es dauert lange, bis man von der älteren zu einer neuen übergeht, und geschieht erst, nachdem schon aller mögliche Inhalt in die vorhergehende gegossen worden ist. So wächst sich die Poesie langsam und konsequent aus; die einzelnen Gattungen lösen sich ab, wenn die Stunde ihrer Reife gekommen ist; keine auswärtige Literatur, keine Religion mit auswärtigen Urkunden tritt störend dazwischen: so ist denn auch in der Darstellung die Aufzählung nach den Formen eine unvermeidliche.

Eine große Anzahl von Dichtern genoß eine Zelebrität von Anfang an und behauptet sie auf die Dauer, indem auch ihre Verflechtung in die Schicksale und Taten der Zeit ihnen nichts von ihrer Unvergänglichkeit benahm. Ihre Dichtungen wurden früh und gewiß sehr vollständig gesammelt, und es ist nur Sache des Mißgeschickes, daß außer den Tragikern und Pindar so wenig gerettet worden ist. Die späteren Griechen waren im vollen Besitz ihrer poetischen Urkunden und empfanden dieselben mit dem Bewußtsein einer darin vollzogenen Entwicklung.

Poesie und Volkstum, ja Poesie und Bürgertum entsprachen sich noch. Für diese Dichtung gab es noch keine Trennung zwischen Gebildeten und Ungebildeten; jedem Freien war sie selbstverständlich zugänglich; von ihrer ursprünglichen Grundlage, dem Mythus, wußten arm und reich gleich viel, ebenso wie der Kultus eine Sache jedermanns war. Und dabei war sie doch eine hohe Kunst.

Vergleichung
mit der moder-
nen Lyrik

Allmäßliches
Sich-Auswach-
sen der Poesie

Zelebrität ein-
zelnner Dichter

Allgemeine
Zugänglich-
keit der Poesie

2. Die Elegie

Gewiß gab es in der Volks- und Religionspoesie populäre alte Formen verschiedener Art, aber bis ungefähr 700 v. Chr. war die einzige Kunstform, in welche sich alles schmiegte, der Hexameter, dem sich ja auch Hesiod unterordnete.

Langsam entstanden die neuen Formen; aber die Griechen hielten dafür das Vorzügliche künstlerisch fest. So war es mit den beiden Gattungen der Fall, die sich nun fast zugleich erhoben, der Elegie und dem Jambus. Jene, der wir uns nun zuwenden, hatte zur Voraussetzung

Die Form
der Elegie

daß sich mit dem Hexameter sein wunderbares Gegenspiel, der Pentameter, zusammenfand zu derjenigen Verbindung, welche *Elegeion* hieß, hiernach erhielt dann das ganze Gedicht den Namen *Elegeia*, denn man benannte die Gattungen der Poesie gerne nach der metrischen Form und überhaupt nach der äußereren Gestalt; diese Formen aber wurden, sobald man einmal die Wahl zwischen mehreren hatte, mit feinster Rücksicht auf die Art der betreffenden Empfindung und den Zustand der Seele gewählt.

*Begleitung
durch die Flöte*

Ihr Inhalt

*Kallinos,
Tyrtäos*

Archilochos

Fr. 6

Fr. 9

*Mimnermos
(630—600
v. Chr.)*

Solon

*Theognis
(um 500
v. Chr.)*

Zur Elegie gehörte — d. h. wenn man sie sang und nicht bloß rezitierte — immer und ausschließlich die Flöte; als die eigentliche Stelle für ihren Vortrag gilt das Gastmahl, zumal dessen letzter Teil, der Komos. Ihr Inhalt ist jede erregte Stimmung und ja nicht etwa nur Klage oder vollends Liebesklage. Die Ereignisse und Zustände der Gegenwart wecken in dem Dichter bald Hoffnung, bald Furcht und bestimmen ihn zu Vorwürfen oder Ratschlägen. Das Erhaltene hat vorwiegend paränetischen Charakter, zum bloßen Gnomischen leicht gedämpft; diese Dichtung spricht schön und bequem, nicht großartig abrupt, wie die späteren lyrischen Formen.

Gleich von Anfang an haben wir Reste von sehr bedeutender Art übrig: den schönen Aufruf des Kallinos zur *Tapferkeit* und die *Gesetzlichkeit* sowie die *Mahnungen* des Tyrtäos. Es sind dies Gedichte von großer typischer Wirkung, bestimmt auf Feldzügen abends im Lager nach dem Päan durch einen besonders geschickten Krieger vorgetragen zu werden, der dafür eine größere Portion Fleisch bekommen möchte. Der Lakonismus gestattete keine sogenannte patriotische Beredsamkeit, dafür aber diese gewissermaßen patentierte Elegie. — Kriegszeiten

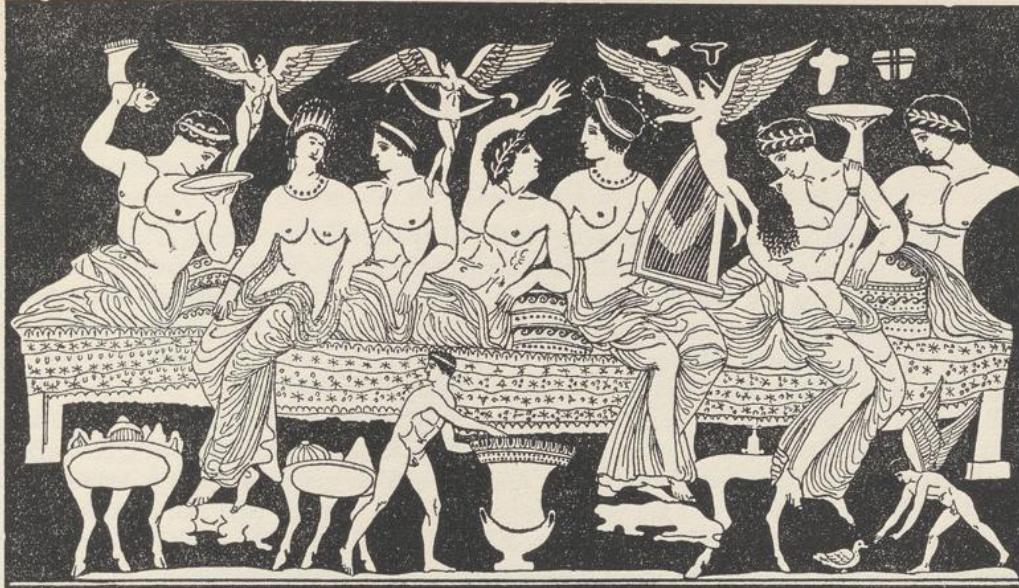
besangen auch die Elegien des Archilochos, von denen sehr schöne Fragmente erhalten sind, darunter das ionisch leichtsinnige Urbild des horazischen: *relicta non bene parvula*. Daneben kommt auch die Freude des Gelages und der Liebe und die Trauer um Verstorbene zum Ausdruck; eine Elegie wie die auf die im Meere untergegangenen Freunde wurde wohl etwa beim Leichenmahl vorgetragen; von einem Threnos ist sie wohl zu unterscheiden. — Als dann Ionien

den Lydern unterlag, nahm diese eminent ionische Dichtungsart mehr die Wendung zum Genuss und zur Liebe. Diesen Übergang bezeichnet Mimnermos, der neben der kriegerischen besonders die erotische Elegie pflegte. In den von ihm erhaltenen Fragmenten überwiegt die wehmütige Betrachtung der Kürze und Hinfälligkeit des Lebens so, daß man an den Koheleth erinnert wird; es sind Aufforderungen zur Freude mit dem dunklen Hintergrund der Unsicherheit. —

Später legt Solon alle Seiten seines bewegten Lebens in die Elegie hinein, vor und nach seiner Gesetzgebung, in den verschiedensten Tönen, des Aufrufs, der Warnung, der Betrachtung und der Freude.

Ein rätselhafter Dichter ist Theognis von Megara. Manches in den etwa 1400 von ihm erhaltenen Versen ist fragmentarisch, und daß die Sachen in richtiger Ordnung stehen, ist nicht zu behaupten; in vielen Fällen wird man sich sagen, daß das betreffende Stück von Anfang an nur als kurzer Spruch gedichtet und kein Fragment sei. Solche Gedichte lesen sich nur eben fragmentarisch, ähnlich wie Hesiods *Werke und Tage*, und die Erklärung für die Kürze liegt oft darin, daß die satte Lebensbitterkeit, die in einem oder zwei Distichen hinlänglich zu Worte kommt, dem Theognis den möglichen elegischen Faden abschneidet.

Eigentlich elegisch sind zunächst (am Anfang) einige Proömien an Götter, welche wohl Anfänge von Elegien sein könnten; sodann die schwermutsvollen Eifersuchtsanreden an seinen jüngeren Freund Kyrnos, welche man schon als Episteln bezeichnen könnte, wie denn überhaupt aus der Elegie, sobald der Angeredete nicht mehr als anwesend gedacht ist, und vollends wenn kein Leidenschaftsverhältnis zu ihm obwaltet, die poetische Epistel wie von selbst entsteht. Die sympotischen Stücke sind zum Teil wohl wirkliche Anreden bei Gelagen. Wir erinnern



Nächtliches Symposion mit Psaltrien und Hetären (Vasengemälde von S. Agata de' Goti. Museum, Neapel)

an das Gedicht, wo er sich als betrunken bekennt, und an das, wo er den Mittelweg zwischen dem Nichts und dem Allzuviel sucht, ferner an die Sachen aus der Zeit des Perserkrieges, z. B. die Gebete um Rettung der megarischen Gemütlichkeit, die Anrede an den Wein, das Weingeschenk, die Entschuldigung, den Entschluß zum Wohlleben, solange es hält, den Vorschlag zur Pause beim Gelage, die Reihe von Distichen. — Die Erotika (von 1231 an) sind zum Teil ganz gewiß von ihm, und wirklich Fragmente von Elegien, auch wohl zum Teil ganze Elegien; jedenfalls ist das meiste alt und von den ähnlichen Gedichten der Anthologie verschieden.

Schön ist die sympotische Elegie, die Xenophanes für ein Opfer mit Gelage verfaßt hat, von wo er nur wünscht, daß jeder noch ohne Hilfe heimkomme. — Mit Kritias dagegen kommt dann die Aufzählung als rhetorische Verfälschung der Poesie auf, was sie im älteren Epos nicht war; er führt eine Anzahl von Erfindungen nach Gegenden an, um zuletzt zu sagen, die Siegerin von Marathon (Athen) sei die Erfinderin des Tongeschirres, des Kindes von Scheibe, Ton und Kamin. Sehr viel schöner ist das in Hexametern verfaßte Fragment des Kritias über Anakreon; aber die innere Notwendigkeit der Elegie mochte schon damals im Schwinden sein.

Lauter Aufzählung zum Ersatz für den fehlenden inneren Drang fand sich denn auch bei Antimachos, und zwar in der berühmten Elegie auf seine verstorbene Geliebte Lyde, wo alles mögliche mythische Unglück zusammengestellt war. Mit Krates spätestens meldet sich dann die Parodie; erhalten ist eine solche auf die Elegien Solons. — Von den eigentlichen Alexandrinern erwähnen wir Alexander von Ätolien, einen Dichter der tragischen Pleiade, dessen elegische Fragmente in sehr dunklem Ton gehalten sind, und den für uns nur durch kleine (wenn auch viele) Fragmente repräsentierten Kallimachos, für den Ovid bekanntlich das Wort hat: *Quamvis ingenio non valet, arte valet*. Als Kunstimitation lebte die Elegie freilich in Alexandria wieder auf, ein

*Xenophanes
Kritias*

*Antimachos
Krates*

*Alexander
Kallimachos*

Tibull und Properz echtes Leben gaben ihr aber doch erst die Römer wieder, zu deren innerstem Wesen sie paßte, Tibull und Properz dichten wieder individuell und momentan, und wenn sie auch von den Alexandrinen gelernt haben, so ist das Originale bei ihnen doch außer allem Zweifel; ihre außerordentliche Kraft hatten sie von ihrer Nation, nicht von Hellas her.

3. Das Epigramm

Verhältnis des Epigramms zur Elegie

Aufschriften

Simonides

Aschylos, Euripides

Plato

Die echte Elegie, die Schöpfung der *gewandnachschießenden Jonier*, scheint, wie gesagt, früh erloschen zu sein, was nicht hindert, daß möglicherweise Elegien noch lange massenhaft gedichtet wurden, und nun zog sich statt ihrer die Stimmung ins Kurze und wurde Epigramm oder, sofern sie symptomatischen Charakter hatte, kurzes Skolion. Diesen elegischen Ursprung des Epigramms müssen wir uns gegenwärtig halten; dasselbe ist nicht etwa nur, was sein Name sagt, aus der Aufschrift eines Grabes, Anathems oder sonstigen Denkmals hervorgegangen. Durch ihre kraftvolle Kürze und Schärfe schieden sich diese Aufschriften vor der bequem redenden Elegie aus; dagegen bedurfte das Epigramm jedenfalls bei den früheren Grieden noch nicht des Überraschenden, Unerwarteten, der sogenannten Spitz. Aus der wirklich gesetzten Inschrift wurde dann mit der Zeit eine von Stein und Erz unabhängige literarische Gattung. Und nun entwickelte das Epigramm eine wahre Proteusnatur, indem es sich nach allen Seiten hin ausdehnte und außer dem Grab und dem Anathem der freien Äußerung über alles Mögliche, besonders aber der Liebe, der Spottsucht, der Freude des Symposions, diente. Schon früh war es ein freies Gefäß des griechischen Esprit, und wie sehr es als solches dem Geiste der Nation entsprach, erhellt schon daraus, daß es nahezu das zäheste Leben bewiesen hat, bis tief in die byzantinische Zeit hinein.

Berühmt als Epigrammendichter war erst Simonides von Keos, der ältere Zeitgenosse des Pindar und des Aschylos, und gerade bei diesem, der auch in der Elegie groß war und in dieser z. B. die Gefallenen von Marathon und von Platäa gefeiert hat, zeigt sich der Zusammenhang beider Gattungen, indem viele seiner sogenannten Epigramme eher wie Fragmente von Elegien als wie Grabschriften erscheinen. Schon seine echten Epigramme aber repräsentieren alle späteren wesentlichen Schattierungen. Von ihm ist bekanntlich die Thermopyleninschrift: *Melde, o Fremdling, den Lakedämoniern, daß wir hier liegen, weil wir ihren Satzungen gehorchten*. Wie hier, so zeigt sich auch anderwärts die anfängliche Kraft des Epigramms sehr vollständig. Auch mehrere seiner Privatepitaphien sind innig und schön, wie das Distichon auf das Grab eines Gemordeten und die Anrede des sterbenden Töchterchens, welches die Mutter bittet, dem Vater ein anderes Kind zu gebären.

Einige Distichen für Agonalsieger sagen nur möglichst gedrängt den Ort der Siege, die Kampfesart, den Namen und die Heimat des Siegers; andere für Kunstwerke verfaßte enthalten Angaben von Künstlernamen, entweder ohne weitere Zutat oder auch mit Selbstruhm oder gar mit der höchst prosaischen Nennung des dem Künstler gezahlten Honorars. Neben dem epiphischen und anathematischen Epigramm ist aber bei Simonides auch der freie Scherz (*παλιγνος*) und der Spott schon vertreten; ja auf seinen Feind Timokreon gestattet er sich schon eine parodistische Imitation der feierlichen Grabschrift.

Nach diesem Blicke auf den vielseitigen Dichter erinnern wir nur im Vorübergehen an die Grabschrift mit Erinnerung an Marathon, die Aschylos für sich selbst verfaßte, an das unübertreffliche Epigramm des Euripides, der den Helios anruft, ob er je schon so etwas gesehen, wie den Tod von Mutter und drei Kindern an einem Tage, an die Epigramme Platos, bei dem die Grabschrift auch schon zum bloßen schönen jeu d'esprit wird und Witze, Liebesepigramme und

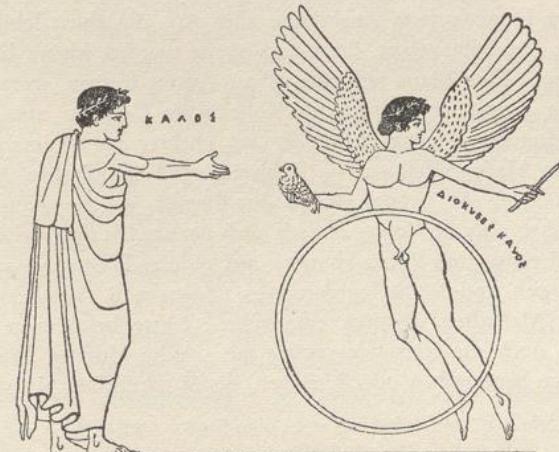
Wortspiele, auch zwei Naturbilder schon völlig den Stil der späteren Anthologie zeigen, um uns nunmehr dem Hauptdepositum von Epigrammen, das wir besitzen, eben dieser Anthologie, zuzuwenden.

Vor allem ist auch hier wieder von den Grabschriften zu sprechen. Die Beziehung zu den Toten war vielleicht bei den Griechen um so viel inniger, als man über das Jenseits unklar war. Der Stein kostete nicht viel, weil er keiner architektonischen Einfassung bedurfte, und so bekam auch die arme Arbeiterin ihr Gedicht, wenn sie ein Andenken hinterließ. Auch eines namhaften Dichters bedurfte es nicht, obwohl sich ein solcher gewiß oft gerne dazu verstand und damit einen im Stein dauernden Ruhm erlangen konnte, denn auch gewöhnliche Leute in Hellas konnten einen schönen Ausdruck für ihren Schmerz finden; was Behandlung und Metrum sei, wußte man darum, weil man von Homer her viel auswendig wußte.

Bezeichnend ist nun besonders die Wahrheit und Offenheit, die aus den Grabschriften spricht. Neben dem ruhigen Blick auf das (noch leer stehende) eigene Grab kommt der Schmerz über den Tod der Angehörigen ungescheut zu Worte; man darf herhaft über das Schicksal klagen und jammern und hat gegen das furchtbare Leiden keine Ergebenheitsmiene nötig. Anderseits geschieht auch das Glücklichpreisen solcher, denen es gut gegangen ist, höchst unbefangen, so daß man die Taxation des Lebens und seines Glückes ganz deutlich kennenlernt, und der genossenen Erdenlust wird gerne Erwähnung getan. Schon relativ früh schleicht sich dann auch für berühmte Menschen das Bild ein, wie sie sich unter den Seligen befinden und wen sie dort treffen mögen, während gewiß erst spät der Heidenhimmel auftaucht, da die Seele, des Leibes ledig, zu den himmlischen Pfaden emporschaut oder im Himmel ihren Sitz suchen geht, allwo Orpheus und Plato sind. Dafür nimmt natürlich der Hades einen breiten Raum ein, ohne daß vom dortigen Wiedersehen viel die Rede wäre; nur Mutter und Kind denkt man sich auch hier gerne vereinigt. Daneben kommt auch die Negation jeglichen Fortlebens im Hades vor.

Die Anthologie

Grabschriften



Ganymed und Eros (Nolanische Diota. Vorder- und Rückseite)

Unerschöpflich ist das Epigramm, sofern es sich an die Elegie anlehnt und erotischen, sympotischen, spöttischen Inhalt hat. Hier kommt seine natürliche Neigung zur Antithese zur Geltung, wozu schon die Form des Distichons einlädt; es kann die süßeste Lyrik enthalten, aber ebenso gut und mit ganz besonderer Prägnanz durch die Paarung von Gegensätzen den Witz und Hohn

Das erotische, sympotische und spöttische Epigramm

ausdrücken, es kann schildern und stechen und hat so mit der Zeit neben seinen vielen anderen Funktionen auch die des archilochischen Jambus übernommen. Die Komik war ihm durch die schöne, feierliche Form sehr erleichtert, welche jeden Augenblick an Homer und die Elegiker anklang, während der Inhalt den geraden Gegensatz dazu bilden mochte. Selbstverständlich spielt auch das Wortspiel — freilich bisweilen bis ins Frostige — eine große Rolle. Gerne kleidet sich der Spott in die scheinbare Verteidigung: *Man sagt, du habest deine Haare gefärbt, o Nikylla, während du sie doch rabenschwarz gekauft hast.*

Rubige Weltbetrachtung

Neben diesem Epigramm, von dem wir nicht wissen, wie oft es zur direkten anonymen Invektive gegen Personen gedient haben mag, steht dann, gleichfalls aus der Elegie abzuleiten, das zum Teil völlig gnomische Epigramm der ruhigen Weltbetrachtung. Eine Menge von Urteilen über Leben, Schicksal und Sittlichkeit wird so ausgesprochen, bisweilen abstrakt, oft auch mit Anlehnung an irgendeinen Namen. Treffliches bietet Lucian in epideiktischen Sätzen wie:

*Nimmer ist Eros der Frevler am Menschengeschlechte, die wilden
Trieben des Menschengeschlechts stecken sich hinter den Gott.*

Er kann sogar ganz religiös sein, wenn ihm zu trauen wäre:

*Mag unziemliches Handeln den Menschen entgehen, den Göttern
Schon im Gedanken daran sicher entziehst du dich nicht.*

*Epideiktisches
Epigramm*

Epideiktisch ist also zunächst im Epigramm der eigentliche Sinspruch, d. h. irgendein ins Kürzeste und Schönste gezogener Satz aus Moral, Leben, Beobachtung, der etwa auch in paränetischer Form als Anrede des Dichters an sich und andere gefaßt ist, wie wenn z. B. der nämliche Lucian einem anderen die Unbeständigkeit seines Glückes weissagt. Sodann kleine Genrebilder und kurz hingeworfene Anekdoten aller Art, die einen lehrhaften Zug haben und sich oft geradezu als Parabeln geben. Besonders gerne werden kleine Ereignisse aus der Tierwelt pikant beschrieben: Eine Maus will eine offene Auster fressen, worauf diese zuklappt; eine Schwalbe bringt ihren Jungen eine Grille, die Kollegin im Gesange, zum Futter; die über ihren Küchlein erfroren gefundene Henne veranlaßt den Dichter zur Nutzanwendung, Prokne und Medea sollten sich im Hades schämen. — Zahlreich sind spitzfindige Antithesen in sachlichen Bildern; eine der schönsten Antithesen ist die des Euenos, welcher Ilion sagen läßt: *Asche der Zeiten hat mich verzehrt, aber in Homer bin ich noch vorhanden und habe meine ebernen Pforten noch.* Überhaupt wird vieles zum Ruhm Homers und anderer Dichter gesagt. Auch Exklamationen des Lesenden finden sich und Mythologisierungen, indem z. B. Mnemosyne beim Anhören der Sappho fürchtet, die Menschen möchten eine zehnte Muse bekommen. Endlich gehören dem epideiktischen Genre noch die Rätselepigramme an, welche nicht in Frageform gefaßt zu sein pflegen, sondern Dinge beschreiben oder hinsagen, deren wirklichen Namen oder Bedeutung man erraten muß.

4. Der Jambus

*Ursprung der
Invektive*

Die holde Anmut der bisherigen daktylischen Poesie wird vom VII. Jahrhundert an durch eine herbe, von Anfang an der persönlichen Invektive dienende Form, den Jambus, geschnitten. Daß die Invektive bei den Griechen sich diese Form fand, wird damit entschuldigt, daß auch der *strafende und herbe Ton an seiner Stelle sein könne, wenn er von einer erhebenden großartigen Vorstellung der Dinge, wie sie sein sollten, ausgehe.* Sehen wir also davon ab, der künstlerischen

Berechtigung auch eine sittliche beizugesellen und geben wir einfach zu, daß die Schmähung von Individuum gegen Individuum zur Kunstgattung erhoben wurde. Wir wüßten nicht, daß irgendein altes Volk ähnliches gehabt hätte; später hat die Sirventese bei den Provenzalen diesen Ton wieder angeschlagen.

Mehr schon als mit der Komik der alten Poesie war der Jambus mit den Spottreden verwandt, die bei großen Festen und Weihen, wie den Eleusinien, üblich waren und in den Fröschen des Aristophanes nachgebildet sind. Auch dies Nedken und Spotten hieß Jambos. In die Literatur aber wurde diese Gattung durch Archilochos von Paros eingeführt, einen Dichter, von dessen Eigenart wir uns leider kaum einen genügenden Begriff machen können, da von seinen iambischen Fragmenten nur ganz wenige Zeilen zu der gewöhnlichen Charakteristik passen; vielleicht mochten ihn die späteren Literatoren nicht mehr gerne zitieren.

Eine sehr hohe Stellung nimmt Archilochos in der Geschichte der poetischen Formen ein. Seine Metren sind, je nachdem der schwächere Taktteil voran- oder nachtritt, der Jambus und der Trochäus. Beide haben leichten und raschen Gang, der Jambus dient mehr dem Ausdruck des Zornes und der Bitterkeit, in den Trochäen sieht O. Müller eine Mittelgattung zwischen dem Jambus und der (von Archilochos ebenfalls kultivierten) Elegie, so daß sie weniger Schwung und Adel der Empfindung und mehr den Ton des gemeinen Lebens haben als diese. Die Verse aber waren der aus drei Dipodien bestehende iambische Trimeter und der aus vieren bestehende trochäische Tetrameter. Beide haben sich durch alle Zeiten als die gesetzmäßigen Formen bestimmter Arten der Poesie erhalten, schon Archilochos aber hat sie so vollkommen gebildet, daß später nichts Wesentliches mehr daran zu bessern war.

Was den Vortrag betrifft, so wurden die Jamben im allgemeinen nicht gesungen oder doch noch nicht eigentlich gesungen, sondern rhapsodiert. Das Saiteninstrument, das zur Begleitung der Jamben diente, war wohl schon seit Archilochos die dreieckige Jambyke.

Archilochos hielt sich dem Tone des gewöhnlichen Lebens nahe in vielfach wirklich rauhen Redeweisen, welche die späteren Grammatiker zur Aufzeichnung eingeladen haben, und auch seine Nachfolger führen einen ganzen Trödel des äußeren Lebens, zumal des Essens, und viel Lokales mit sich; dabei mag daran erinnert werden, daß der Jambus an sich schon nach Aristoteles der gewöhnlichen Rede nahe war. Und wenn wir uns nun überhaupt nach dem Grunde der großen Wirkung dieses genialen Lästerers auf Zeitgenossen und Nachwelt fragen, so möchte es im ganzen darauf hinauskommen, daß in ihm der erste scharfe Realist mit vollem Hohn unter die Poeten trat.

Die Nachfolger des Archilochos sind der wesentlich gnomische Simonides von Amorgos, von dem wir außer einem pessimistischen Fragment die große allgemeine Satire gegen die Weiber haben, während seine individuellen Invektiven verloren sind; ferner Solon, dessen treffliche politische Jamben teilweise schon völlig wie aus einer Tragödie tönen, während ihr Inhalt ganz gut auch in elegischem Maße gegeben sein könnte; hier sowohl als in den munter spaßenden Trochäen findet sich, soweit die Überlieferung reicht, wenigstens keine persönliche Invektive. Diese pflegte dafür so giftig als Archilochos Hipponax, der Schöpfer des absichtlich unschönen Hinkambus (*τρίμετρος σκάζων*), der statt des letzten Jambus den Spondeus hat. Daneben übte er auch die allgemeine Sittensatire, indem er das Leben realistisch von der törichten Seite schilderte.

Mit der Zeit wird dann der Jambus das Gefäß für alles mögliche, so gut wie der Hexameter und das Distichon. Das Gnomische wurde wesentlich in diese Form geprägt, zumal seitdem der Trimeter der Vers des dramatischen Dialoges geworden war und durch Euripides und die neuere Komödie seine dramatisch sententiöse Ausbildung erhalten hatte. Von dieser späteren gnomischen Verwendung geben uns z. B. die Trimeter des Zynikers Krates eine Vorstellung.

*Archilochos**Metren des Archilochos**Art des Vortrags**Realismus**Simonides von Amorgos, Solon, Hipponax**Spätere Jambik*

Offentlichkeit
der Poesie als
Kultur-
bedeutung

Ehe wir zu den höheren Formen der Lyrik übergehen, wollen wir hier die Frage zu beantworten suchen, warum Poesie, Musik und Tanz der Griechen ein unumgänglicher Teil ihrer Kulturgeschichte sind. Für uns ergibt sich folgendes:

Von Anfang an an Vorbild und Geschenk der Götter geknüpft, sind sie ein selbstverständlicher Besitz der Nation oder allermindestens einer ganzen Polis und nicht bloß einer Schicht von Gebildeten; sie sind öffentlich.

Vom Äoden geht ihr Betrieb auf den Rhapsoden über; aber auch jetzt dauert die äußerste Bemühung der Nation fort, ihren ganzen Mythos und besonders Homer in der Tradition festzuhalten, und auch später, als alles Hexametrische künstlich und gelehrt fortgesetzte und nachgebildete Literaturgattung geworden ist, dauert gewiß soviel als möglich noch das öffentliche Rezitieren.

Wir haben uns ferner an den langen und ernsten Zusammenhang der Dichtung mit der Musik zu erinnern. Solange als möglich war auch hier alle Mitteilung und Tradition eine mündliche. Die Massenhaftigkeit aber des öffentlichen Consumos bei Götterfesten und anderen festlichen Gelegenheiten (neben den noch immer rezitierenden Rhapsoden) ist eine enorme; und auch wo nicht die Öffentlichkeit, sondern die Geselligkeit das Medium ist, bildet sich dennoch ein populärer Ruhm: Elegiendichter werden weit und dauernd bekannt.

Die dorische
und die äolische
Lyrik

Aolische Lyrik

Alkäos (um
600 v. Chr.)

Das Entstehen einer reicher bewegten, vielgestaltigeren Lyrik ist als kulturgeschichtliches Faktum vom VII. Jahrhundert an zu verfolgen. Schon vom alten Volksgesang wird sie wohl die strophische Form übernommen haben; dieser wird, indem er seine Melodie einige Male wiederholt, früh auf strophähnliche Gebilde verfallen sein. Nun aber treffen wir von Anfang an auf zwei Hauptrichtungen: die dorische Lyrik des Chorgesanges und die äolische individuelle Lyrik. Jene wird zuerst bei den Dorern im Peloponnes und in Sizilien höher ausgebildet, um sich dann über ganz Griechenland zu verbreiten. Ihre Sprache ist ein gemäßigter Dorismus oder vielmehr der epische Dialekt mit dorischer Zutat; sie wird von Chören gesungen, die sich rhythmisch bewegen, und es herrscht ein umfassender künstlicher Strophenbau, der durch die Bewegungen des Chores insofern auch dem Auge verdeutlicht wird, als dieser während der Strophe vorwärts geht, während der Antistrophe diese Bewegung zurückmacht und während der Epoche stillesteht. Der rhythmische Bau ist äußerst vielartig; der Inhalt feierlich und meist öffentlich; Götterfeste, Feierung berühmter Bürger und Agonalsieger, Hochzeiten und Bestattungen verlangten Chöre, deren Inhalt nicht das Individuelle, sondern das von vielen Mitzuempfindende, Offizielle war. Die äolische Lyrik dagegen blühte in Kleinasien und besonders auf Lesbos; sie wurde durch einzelne vorgetragen, die sich mit der Lyra oder sonst einem Saiteninstrument und mit den angemessenen Bewegungen begleiteten, und setzte sich entweder aus gleichen Versen oder aus kurzen, überaus schön lautenden Strophen, etwa von drei gleichen und einem ungleichen Verse zusammen, die, wie die alkäische, sapphische usw., gleichmäßig und ohne Epoche aneinander gereiht wurden. Während hier der rhythmische Bau sehr gleichartig ist, ist der Inhalt in Vorstellungen und Gefühlen die Seelensache des einzelnen, individuell im höchsten Sinne, auch wo er den Staat betrifft.

Fr. 15 Die äolische Lyrik hebt für uns mit Alkäos von Mitylene an, von dem wir gerne wüßten, ob er der eigentliche Schöpfer der Odenform sei. Das Altertum kannte von ihm Lieder des Parteikampfes und Ermunterungen zu Krieg, Wein und Liebe, auch Hymnen, welche, soweit unsere hypothetische Rekonstruktion uns lehrt, stark episch gewesen zu sein scheinen. Seine Fragmente zeigen Verse und Strophen verschiedenen metrischen Charakters; er erscheint hier als ein Dichter von seltener Kraft und gewaltigem Feuer; denken wir nur an das schöne Fragment, wo er sein

Haus als Arsenal schildert, oder an dasjenige, das zum Freudentrunk nach dem Tode des Tyrannen auffordert und dem Horaz das *nunc est bibendum* nachgedichtet hat. Seine Rechtfertigung wird dieser Dichter immer in seinem leidenschaftlich bewegten Gemüt haben; er besitzt daran das echte, das der lyrische Dichter haben muß.

Fr. 20

Seine Zeitgenossin ist Sappho, die er mit dem Worte anredet: *Dunkellockige, reine, süßlächelnde Sappho, ich möchte ein Wort sprechen und darf es nicht*. Daß die späteren Athener sie für eine Buhlerin hielten, kommt daher, daß ihre Naivität und die freiere äolische Frauenlebensweise (wie auch die der Dorerinnen) nicht mehr verstanden wurden. Den Jüngling, den sie liebte und besang, hat sie nie genannt; Phaon ist eine lesbische Märchenfigur, und ebenso ist der Sprung vom

Sappho (um
600 v. Chr.)

Kopf der Sappho (Goldmünze von Mytilene. Münzkabinett, Paris)

leukadischen Fels eine späte Fiktion. Sie war eine gelehrte Künstlerin so gut als ihre Rivalinnen Gorgo und Andromeda, wohl auch Lehrerin ihrer jüngeren Freundinnen, an die sie einige von ihren Liedern gerichtet hat; denn *musische Bildung und Grazie des Benehmens galten in diesen Verhältnissen als das Höchste*. Wenn auf einem schönen Relief zwei Frauen dargestellt sind, welche ein Musikinstrument halten, ohne darauf zu spielen, und einander dabei gegenseitig umschlingen, so mögen wir darin ein Bild für derartige Beziehungen zwischen musisch begabten Frauen sehen. Von dem Wenigen, das in einiger Vollständigkeit von ihr vorhanden ist, ist das herrliche Lied an Aphrodite das besterhaltene; das Altertum aber hatte von ihr neun Bücher lyrischer Lieder und außerdem noch Epigramme und Elegien; eine Nachbildung ihrer teilweise in Hexametern gehaltenen Hymenäen ist Catulls *Vesper adest*. Als Schülerin von ihr galt eine berühmte, jung verstorbene Freundin, Erinna, deren Gedicht, die *Spindel*, 300 Hexameter umfaßte. (Vgl. Bergk, S. 375.)

Ungefähr von 540 bis 520 v. Chr. blühte Anakreon, ein Ionier aus Teos. O. Müller urteilt, *Anakreon der Geist des ionischen Stammes sei in ihm alles tieferen Ernstes entblößt und betrachte das Leben nur als wertvoll, insofern es durch Geselligkeit, Liebe, Musik und Wein verschönert werde, der Dichter zeige nicht die tiefe äolische Glut, sondern es komme ihm auf den Genuss des Momentes an*. Er und Ibykos lebten am Hofe des Polykrates, nach dessen Sturze ihn Hipparch nach Athen holten ließ; auch bei anderen Herren mag er noch weiter gelebt haben. Seine (echte) Dichtung ist stark mit Bezügen auf Polykrates und dessen geliebte Knaben angefüllt, mit denen er jung zu sein wünscht. Ferner hat er Gedichte auf Hetären; auch ein Hohngedicht findet sich bei ihm, auf den von der Eurypyle ihm vorgezogenen Artemon. Die Sprache ist der des täglichen Lebens näher, der Rhythmus loser und freier, die Strophen willkürlicher; von ihm ist der kurze anakreontische Vers, der dann in den nachgemachten Liedern vorherrscht.

Daß nach Anakreon das individuelle griechische Lied verstummt sei, kommt uns nicht recht glaublich vor, da die Seele solches jederzeit hervorzubringen pflegt. Unser größter Verlust ist,

Anakreon

Verstummen
dieser Lyrik
für uns

daß wir schon von den berühmtesten individuellen Lyrikern so wenig mehr besitzen; aber hätten wir nur wenigstens die späteren und sekundären noch, von welchen jeder Name und jede Erwähnung fehlt!

Das Skolion Zur individuellen Lyrik gehört endlich diejenige bestimmte Gattung von Trinkliedern, die von einer musikalischen Freiheit, welche man sich dabei erlaubte, Skolion, d. h. das Krumme, Verbogene, hieß. Man war beim Symposium mit Toasten noch nicht heimgesucht; dafür gab man die Lyra oder einen Myrtenzweig an der Tafel herum und reichte sie denjenigen einzelnen, von welchen ein gutes Lied oder ein Spruch zu erwarten war; wir haben es also mit dem Rundgesang als eigener poetischer



Trinkgelage (Vasengemälde. Antikenkabinett, Wien)

Bergk (S. 380 und S. 530, 22)

Gattung zu tun. Es sind meistens kurze Strophen, deren Rhythmen sehr verschieden, wesentlich aber die äolischen sind. Oft mochten sie von den Teilnehmern des Symposiums gedichtet sein, aber auch die größten, zumal äolischen Dichter waren gerade für bekannte Skolien namhaft, von Terpander an, der (laut Pindar) diese Gattung sogar erfand. Das Skolion aller Skolien ist das schöne *Trinke mit mir und sei jung mit mir und liebe mit mir und trage mit mir den Kranz! Sei töricht mit mir und sei wieder weise, wenn ich weise bin!* Wir sehen hier in eine Fülle von Anmut hinein und können froh sein, daß uns eine Andeutung davon erhalten ist, wie ja auch die paar allerliebsten Reste von griechischer Volkspoesie, die sich erhalten haben, uns ahnen lassen, welcher Reichtum an Allerschönstem auf alle Zeiten verhällt sein mag.

6. Die chorische Lyrik

Die alten Chortänze

Chortänze mit Gesang waren bei den Griechen überall alt und wurden besonders bei den Dorern leidenschaftlich geübt, lange wohl mit einfachen musikalischen Refrains, wie das Lied der Elierinnen an Dionysos und wie das olympische Siegeslied (mit dem *τίγνελλα καλλίνικε*). Götterfeste, Siegespomp bei den Agonen, Vermählungen und Todesfälle waren die nie ausgehenden Hauptanlässe, und so entstanden beständig Prosodien, Hymnen, Hyporrheme, Parthenien, Päane, Hymenäen und Threnoi.

Aufschwung durch die Entwicklung der Musik

Diese ganze Gattung nahm nun mit der großen Ausbildung der Musik (samt Rhythmis und Metrik) durch Terpander, Olympos und Thaletas (bei dem auch der Tanz ebenso wichtig ist) einen höheren und vielseitigen Aufschwung. Vorhanden sind freilich nur Überbleibsel, aber bei dem Aufwande, den die Polis und die einzelnen für diese Aufführungen machten, läßt sich ahnen,

wie groß der Betrieb war, und zwar wurde auch hier alles agonal; in Athen wetteiferten u. a. die Phylen in Chören, und die Choregie wurde eine wichtige Pflicht der Bürger. Überhaupt hatte jede bedeutendere Stadt, besonders im dorischen Peloponnes, ihre Chorlehrer (*χοροδιδάσκαλοι*), welche sich die Aufstellung und Einübung von Chören zur Aufgabe des Lebens machten, und so entstanden von all den genannten Gattungen neben den alten, einfachen und populären Formen, die sich auch noch erhielten, reiche Kunstformen. Dabei wurde die Metrik sich eines unermeßlichen Reichtums bewußt, womit sie Dichtung, Musik und Tanz gleichmäßig durchdringen konnte; aber freilich haben wir hiervon nur die Dichtung.

Die Reihe der chorischen Dichter beginnt für uns mit Alkman, der in der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts blühte. Er war der Sage nach ein Lyder, der als Sklave jung nach Sparta kam und dort freigelassen wurde. In der Musik konnte er schon auf Terpander und Thaletas fußen und macht dabei aber auch darauf aufmerksam, daß er Neues schafft. Den Chor behandelt er nicht, wie Pindar, als sein bloßes Organ, sondern spricht von ihm, zu ihm und mit ihm und läßt ihn auch im Plural sprechen. Von ihm gab es Chorgesänge der verschiedenen genannten Gattungen zur Feier von Göttern und Menschen — einem Parthenion, d. h. einem für Jungfrauen zu singenden Liede, gehört das größte Fragment an, welches erhalten ist —; doch war er auch Dichter von Liebesliedern, die wohl von einzelnen zur Kithar vorzutragen waren. Er bediente sich verschiedenartiger Verse und Strophen; sein Dialekt war der dorisch-spartanische, doch gar nicht unbedingt, sondern bisweilen fast episch, mit bloßem dorischen Anklange.

Auf Alkman folgt Stesichoros, ein Bürger des ionisch-dorischen Himera auf Sizilien, aber von ozolisch-lokrischer Abstammung. Die wichtigste Neuerung, die von ihm berichtet wird, ist, daß er den epischen Stoff massenhaft in die chorische Lyrik einführte. Damit entsprach er einem dringenden Bedürfnisse; denn die chorische Lyrik jeglicher Gattung konnte, wenn sie nicht einheitlich werden wollte, auf die Länge den Mythus nicht entbehren, sie mußte ein episches Element in sich aufnehmen. So finden wir denn bei Stesichoros Mythen von Herakles, Pelias, Meleager und aus dem thebanischen und trojanischen Kreise, auch pathetische Zeitereignisse.

Und nun sind von Stesichoros ein paar Fragmente von ganz supremer Schönheit erhalten, wie der Traum Klytämnestras und die wundervolle Stelle über Helios, wie er die goldene Schale, die Sonne, besteigt und nach dem anderen Ende der Welt hinüberfährt. Bei dieser Behandlung erhielt der Mythus ein zweites, lyrisch erhöhtes Dasein; natürlich aber ging der Dichter, da er das Lob einzelner Gestalten zum Gegenstande seiner Gesänge machte, auch sehr frei damit um, zumal bei der Gelegenheit, da er mit seiner eigenen Person in den Mythus verflochten erscheint.

Arion, ein Lesbier aus Methymna, bildete den (an sich uralten) Dithyrambos aus, indem er zuerst diese Äußerung dionysischer Erregung, deren Charakter von jeho jaudzende Lust und wilde Trauer gewesen war, zu Korinth in die Form des Chorgesanges brachte und ihr so ein kunst- und würdevolles Gepräge gab. Es waren kyklische Chöre, d. h. solche, die sich im Kreise um einen Altar bewegten, und hier herrschte nicht die Flöte, sondern die Kithar vor, wie denn Arion der größte Kitharöde war. Erhalten ist weder von seinen Dithyramben noch von seinen Hymnen etwas; das Gedicht auf Poseidon, das unter seinem Namen geht, ist gefälscht.

In der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts blühte Ibykos aus Rhegion, ein Wanderdichter, der auch lange bei Polykrates auf Samos war, dessen Knaben er u. a. besang. Er muß mit Stesichoros viel Verwandtes gehabt haben; doch hat man einigen Begriff offenbar nur von seinen Liebesliedern. Nach den zum Teil sehr schönen Fragmenten zu urteilen, war es wahrscheinlich ein Mythus (z. B. von Ganymed oder Tithonus), der, in solchen Liebesliedern behandelt, ihnen die nötige Konsistenz und jedesmalige Neuheit gab.

Alkman

Stesichoros
(643—560
v. Chr.)

Arion (um
600 v. Chr.)

Ibykos

Simonides von
Keos (556—
468 v. Chr.)

Mehr eine vielseitige und betrachtende als eine lyrisch ergreifende war die Begabung des Simonides von Keos. Derselbe lebte als Chorlehrer in seiner Heimat, meist im Chorhaus (*χορηγεῖον*) beim Apollotempel. Daneben aber besaß er hohes Ansehen und Einfluß bei Hipparch von Athen sowie bei thessalischen Großen, und bei den sizilischen Tyrannen war er so angesehen, daß er z. B. 476 am Flusse Gelas einen Frieden zwischen Hieron von Syrakus und Theron von Agrigent vermitteln konnte. Er bekam die Helden des Perserkrieges offiziell mit Grabschriften und Gesängen (Elegien) zu feiern, und groß war die Menge seiner Siege in musischen Agonen. Seine Muse war die erste, die ihre Gaben um Geld verkaufte. Mit ihm erst wird der Siegesgesang (Epinikion) von den Chordichtern kunstreich ausgebildet (wie auch die Siegerstatue erst ungefähr von 540 an gewöhnlich wird). Seine Epinikien waren vielleicht im Sinn und Bau schon sehr den pindarischen ähnlich; auch sie verflochten den Preis mythischer Heroen mit dem Lobe des Siegers und wandten allgemeine Lebensbetrachtungen und Sentenzen auf die spezielle Lage desselben an; daneben fand sich eine milde und humane, aber auch laxionische Beurteilung sittlicher Verhältnisse. Von seinen Klagegesängen (*θρῆνοι*) ist das sehr schöne Fragment mit dem Klagegesang der Danae zum tiefen Schlummer des (Perseus-) Kindes erhalten; seine Art war *nicht erhaben wie Pindar, aber desto rührender zu klagen*; auch gedachte er mehr der Hinfälligkeit des Daseins, als daß er in Pindars Art das Jenseits gepriesen hätte. Seine Gedanken malte er viel feiner und vielseitiger aus als dieser; die Ausdrucksweise war schmiegamer und weniger befremdlich.

Wie in seinen Epigrammen, so hat Simonides in seinen Chorgesängen, und zwar hier vielleicht zuerst unter den Dichtern, die Antithese, die in der Rhetorik später eine so große Rolle spielen sollte.

Bakchylides

Der Schwestersohn und Schüler des Simonides und Pindars Rivale an den sizilischen Höfen war Bakchylides, ein feiner und zierlicher, noch mehr auf die Reize des Privatlebens, Liebe und Wein, gerichteter Dichter. Bei ihm ist alles chorisch, auch die erotischen Lieder und die sehr schönen für Gelage verfaßten. Er ist unter diesen chorischen Dichtern weit der durchsichtigste, und doch wäre Fr. 13 vielleicht z. B. der schöne Päan auf die Wohltaten des Friedens in einfacher äolischer Strophe und selbst als Elegie noch schöner; wirklich ist auch das schöne Fragment, welches das Lob des Fr. 27 phantasieerhöhenden Weines enthält, in einer viel einfacheren, vierzeiligen Strophenform gedichtet. Der sanften und bequemen ionischen Elegie nähert sich überhaupt der Ton des Dichters.

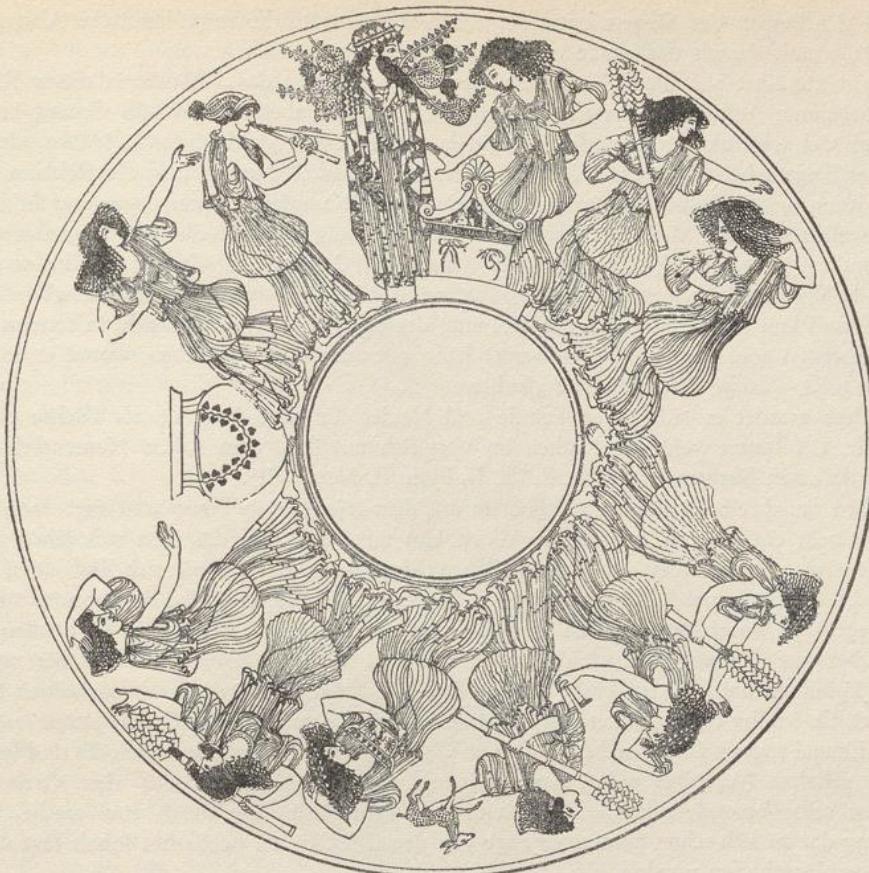
Unsere ganze Kunde von der chorischen Poesie ist, abgesehen von der Unmöglichkeit, sich von Musik und Orchestik eine richtige Vorstellung zu machen, schon darum einseitig, weil uns vollständig nur ein Stoß Epinikien erhalten ist, von einem Dichter, welcher im Altertume für alle Gattungen seiner Schöpfungen berühmt war: dies ist Pindar, in dem wir den Vertreter der feierlichsten Gelegenheitsdichtung haben.

Soziale Bedeu-
tung der Epi-
nikien

Pindar

Er war 522 v. Chr. geboren und starb über achtzigjährig. Selber von schwacher Stimme, lebte er ausschließlich für chorische Musik und Poesie, ein frommer und auch von den Göttern geliebter Mann und als Chordichter ein großer Theologe, was damals kein Priester war. Bei seinen Epinikien sehen wir zunächst in die große soziale Bedeutung der chorischen Lyrik hinein. Es war ein anerkannter Höhepunkt des Lebens, nicht nur, wenn man in Olympia, Delphi, Nemea und Korinth siegte und sogleich an Ort und Stelle mit einer kurzen Ode gefeiert wurde, sondern wenn man, zu Hause angelangt, die Ehre eines längeren Gesanges empfing. Hierfür honorierte man den Dichter hoch genug, daß er dafür andere Arbeiten hintansetzen konnte.

Pindar wünscht nun nichts mehr, als sein ganzes Leben hindurch, ausgezeichnet überall bei den Hellenen durch Weisheit, mit sieggewinnenden Männern zu leben (*νικαφόροις ὀμιλεῖν*). Natürlich haben wir es nur mit solchen zu tun, welche reich genug waren, den Dichter und den Chor zu



Thyadenfest auf dem Parnaß (Kylix des Hieron. Museum, Berlin)

bezahlen, und Pindar schätzt denn auch den Reichtum hoch: wer den mit Tugenden geschmückten Reichtum ($\pi\lambda\sigma\tau\tau\omega\varsigma\ \dot{\alpha}\rho\sigma\tau\alpha\varsigma\ \delta\varepsilon\delta\alpha\delta\alpha\lambda\mu\acute{e}n\varsigma$) besitzt, der weiß nach ihm ja sogar die Zukunft, d. h. wohl die Dinge des Jenseits, und während an und für sich das Wasser (als Grundbedingung des physischen Daseins) das Beste ist, folgt darauf gleich das Gold.

Inhalt und
Komposition

Was nun den Inhalt und die Kompositionweise der Epinikien betrifft, so ist vor allem zu beachten, daß Pindar nicht die Schilderung des betreffenden agonalen Sieges selbst gibt, was eine unerträgliche Einförmigkeit würde hervorgebracht haben, sondern die Feier des Siegers. Für seine Kunst aber geben den eigentlichen Maßstab nur die längeren, mit Muße gearbeiteten, auf genauer Kunde über diesen Sieger, seine Genealogie, seine Angehörigen, Hauskulte, Heimat usw., beruhenden Oden. Vor allem hat er häufig den Vorteil, eine ganze Siegerfamilie mitpreisen zu können. Die eigentliche Substanz seiner Poesie aber sind Mythen, durch welche ein starkes episches Element in die meisten dieser Oden kommt, aber in rascher glänzender Darstellung, indem die Erzählung hier nicht wie im Epos verfährt, sondern nur die Züge hervorhebt, die zur Entwicklung eines bestimmten Gedankens beitragen, in dessen Dienste sie steht. Diese Mythen

sind mit der Person des Siegers entweder durch dessen göttliche resp. heroische Abstammung verknüpft, womit damals das ganze vornehme Griechenland versehen war.

Preis des Gesanges Er preist zunächst auf allen Tönen den Gesang als solchen; das Schönste in dieser Richtung ist der berühmte Anfang der ersten pythischen Ode. Dann aber ist ihm sein Gesang in specie gerade so viel wert als der betreffende Sieg, ja er ist dessen gleichwiegende Hälfte; das volle Glück des Siegers beruht darauf. Nur die enorme Feierlichkeit hindert uns, die Reklame zu erkennen, wenn es z. B. heißt, der einzige Spiegel herrlicher Kämpfe sei Mnemosyne und ihr Gesang, oder bisweilen sei dem Menschen der Wind am notwendigsten, bisweilen die Regenwasser des Himmels, die Töchter der Nephele, wenn aber jemand mit Anstrengung Großes erreiche, so gebe es (für ihn) honigtonende Hymnen, Grundlage späteren Ruhmes und sicheres Pfand hohen Verdienstes.

Selbstlob Häufig und laut ist bei ihm auch die Betonung des eigenen Wertes, was sich, in fernem Lande durch Choristen gesungen, unmöglich immer kann gut ausgenommen haben, womit er sich aber im Preise hielt, solange ihm die Leute glaubten.

Polemik Besonders wendet er sich gegen Feinde und Neider. Er bezeichnet sie als Füchse oder als schreiende, tief unten weidende Krähen im Vergleich mit ihm, dem Adler. Namentlich hat er hier und da einen bissigen Schluß (z. B. Ol. II, Pyth. II, Nem. VII).

Pomp der Sprache Bisweilen umschreibt er das Allerordinärste mit dem feierlichsten Pomp und sagt dann mitten zwischenhinein ein hölzern, prosaisches Wort. Um zu sagen, daß das Fest sich jähre, sagt er z. B.: *Zeus usw. deine unter den bunten Klängen der Phorminx im Tanz sich drehenden Horen haben mich hierher gesandt als Zeugen der erhabensten Kämpfe.* Um eine Behauptung zu Ehren eines Siegers zu unterstützen, heißt es: *Ich, sonst zwar hadersüchtig noch allzu streitliebend, bezeuge dies mit bohem Eide, und die honigstimmigen Musen werden es mir zulassen!*

Verschiedenheit des Baues Ol. IV, 1 Jedes Epinikion hat übrigens einen eigenen Bau; nicht zwei sind ganz nach demselben Schema gearbeitet. O. Müller unterscheidet dem Tone nach dorische und äolische Oden; einige seien auch lydisch. Einmal sagt es Pindar selbst von einem Gedichte, es sei in lydischer Melodie und lydischer Art. (?) gehalten ($\Delta\upsilon\delta\iota\varphi \ \xi\upsilon \ \tau\rho\sigma\pi\varphi \ \xi\upsilon \ \tau\epsilon \ \mu\epsilon\lambda\epsilon\tau\alpha\iota\varsigma$). Es hat dies Lied auf den Orchomenier Asopichos seine besondere leichte Süßigkeit; man sieht darin, wie durch eine rasche, hurtige Benutzung der an sich schon anmutigen Sage von den Chariten ein poetischer Inhalt fast aus dem Nichts kann geschaffen werden.

Schönheiten Im einzelnen Augenblick ist Pindar eben imstande, die allerwunderbarsten Wirkungen hervorzubringen, und die Art, wie er im Mythus lebt, hat für uns oft etwas Narkotisches. Er ist ja auch ein großer Dichter gewesen, trotz seiner Schwächen, die man, wo des Schönen noch so viel bleibt, nicht zu bemängeln braucht, aber er ist nicht gleichmäßig.

Pindars Notorietät Eine sekundäre Notorietät muß Pindar bei allen Griechen genossen haben; sonst könnte ihn nicht Aristophanes in den *Vögeln* als so bekannt voraussetzen, daß er auf ihn die Maske des schlechten feierlichen Poeten aufzubauen wagt. Auch muß er früh gesammelt worden sein. Daß gerade die Epinikien erhalten geblieben sind, dürfte vielleicht seinen Grund in ihrem antiquarischen Inhalte haben, welche es den Alexandrinern möglich machte, an ihnen am meisten Gelehrsamkeit zu entwickeln. Auch Apollonios und Lykophron sind ja deshalb erhalten, während andere verlorengegangen.

Überlegenheit der Aolier Wenn wir damit die individuelle Lyrik vergleichen, so erscheinen uns gleich bei Alkman die vier Hexameter so ungleich viel herzlicher und genießbarer als der ganze Rest, ausgenommen

Fr. 60 etwa das Fragment über die Nachtruhe der ganzen Natur, welches doch nur eine Aufzählung ist. — Besonders aber sieht man bei Sappho die große Überlegenheit der einfachen Strophe über die dorische Kunststrophe, sobald es sich um den Ausdruck der Seelenbewegung handelt. Um

das Aphroditelied (*ποικιλόθρον' ἀθάνατον Αφροδίτα*) 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 Alkäos 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 zusammenflickt, haben wir eben erwähnt. Nachher tritt der Dithyrambiker Kinesias lebhaftig 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 Drittelserscheinung haben, erscheint sie oft nur als die ausgespreßte 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 Virtuosenstums, 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 einer 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 an-
tiken 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 posenhafter 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 Aschylos, 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 dio-
nysischen 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 bedurfte 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 fremdegeartete Prachtblume: das zunächst dionysische, dann dem ganzen Mythus 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 darüber hinausgekommen.

*Dramatische
Gottesdienste*

Eine fernere Hauptförderung war die alte Gewöhnung an dramatischen Gottesdienst. Das Mimische war bei verschiedenen Kulen 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 Chor hervortraten, zugleich mimisch dargestellt wurde.

Der Mythus

Endlich gehörte dazu ein Mythus, 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 Umfangs zur Folge hatte, und bedenken wir den allgemeinen Charakter der griechischen Kunst, der überall bestimmte und

konstante Formen liebt und dadurch den hieran gewohnten 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 ἔξαρχόντων τὸν διθύραμψον) 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.

Wann aber in Athen und durch wen außer Dinoysos und seinem Mythus noch andere Personen und Mythen eingeführt wurden, bleibt uns dunkel. Jedenfalls geschah zur Zeit des Peistratos 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.

Auch bei Phrynidhos (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.

Wann aber und wie hatte sich der attische Staat der Sache ernstlich angenommen? Dionysische Feste mit sonstigen Aufzügen (κώμοι, θιάσοι) 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.

Auffallend früh und nur in den Anfängen der Tragödie stellt sich der Versuch ein, auf Zeitgeschichte überzugehen. Ein Zeitthema, nämlich die Großtaten Athens im Perserkriege, wahrscheinlich mit Betonung der Verdienste des Themistokles, lag den genannten Phönissen des Phrynidhos zugrunde, und der nämliche Dichter hatte schon früher den Fall Miles 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 Atenerinnen des Aschylos 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

Der
Dithyrambos

Neuerung
des Thespis

Phrynidhos,
Chörilos,
Pratinas

Beteiligung des
Staates

Versuche, Zeit-
geschichte zu
dramatisieren

von dem einzigen dieser zeitgeschichtlichen Dramen, das wir besitzen, den *Persern* des Aschylos, 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 Aschylos tönt in den *Bittflebenden* 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 *Bittflebenden* 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, großenteils erspart blieb. Was unser historisches Drama im Dichter wie im Zuschauer durch seine Darlegung der politischen und anderweitigen Lage an Atem und durch zerstreuende 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.

Daher die feierlich-prächtige Bekleidung von Chor und Schauspielern. Der letzteren waren seit Aschylos 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.

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 Schluß, als ein Ganzes (Tetralogie) aufgeführt wurden. (O. Müller II, 38).

Es mag freilich im einzelnen nicht immer leicht gewesen sein, dem betreffenden Mythus 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 Aschylos: *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 erbsten Ausbildung als Prasser usw., die Hauptperson. Zur äschyleischen Trilogie Laōs, Oidipus und Sieben vor Theben gehörte das Satyrdrama *Sphinx*, zur Orestie der *Proteus*, wahrscheinlich ein Scherz über Menelaos, der, in der weiten Welt herumstrechend, 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 die Peloponnes und Sizilien ausgezeichnete schöne Theater. Die Größe dieser Räume, die nun auch

Einrichtung
der TragödieZweiter und
dritter Schau-
spieler

Satyrdrama

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 An-gelegenheit 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 umtannte, 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 Aschylos 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) vorgeschnitten 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 Aschylos 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 Oedipus 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.

Von den Dialogpartien, welche in erster Linie den Schauspielern zufallen, heißt die der Parodos vorausgehende Prolog, die von zwei Chorvorträgen begrenzten Epeisodien, die letzte Exodus. Epeisodien und Exodus 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 Chor stehen, singen sie in den Epeisodien 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.

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 Aischylos noch altertümlich wuchtig und feierlich, später mehr der gewöhnlichen Rede

Der Chor

Dialogpartien
der SchauspielerMetren 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 Monostichen-gespräch 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.
- 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 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 Staat ausgesetzte Belohnung. Nun war aber auch die Tragödie, wie das meiste Chorwesen, in das große allgemeine Agonentum hineingeraten, und der Choreg, 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 oben 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.
- Choregen* 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 Platons *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*
- Kampfrichter*
- Siegesfeiern*
- 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 Aschylos 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.

Fruchtbarkeit

Tätigkeit für
die Aufführungen

Ansehen der
Dichter

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

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 möchten 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.

Fortwirken
der großen
Tragödien

Poetische
Bedeutung des
Chors

bei Aischylos

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 Ägist 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 verbündet; 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 Confidents; 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 Nachtoilette 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 Raisonnements

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 herumlief, sei ihre *Idee* gewesen. Vor allem müßte man doch unterscheiden, wie sehr verschieden das Verhängnis auftritt: 1. als blinde Notwendigkeit, als *εἰμαρρέον* 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 Oedipodie, 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 Mythus 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 koloneische Oedipus 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 Ausgangs aus irgendeiner Schuld durchaus zu verwerfen. Erstlich hält der Griechen 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 äschylenischen *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 Oedipus 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 Antigones 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 Oedipus* nur etwa das Wegführen der Antigone durch Kreons Leute über das bloße Kommen, Gehen und Reden hinaus, und auch sonst sind lebhafte 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 mirakulosen 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 *Choeporen* 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 Aschines, 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 Aufführungen 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 Geschehende darin, daß man die Erzählung dafür realistisch bis ins einzelne 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 erquickt 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 Hingabe 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 Mythus. 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 Mythus 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 Ausgangs (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 Mythus für die Komposition einen großen Vorteil mit sich bringt, indem dadurch dem Dichter ein Teil der Exposition abgenommen wird. Bei Aschylos, 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, wobei er die Prämissen der Handlung verlegt; Euripides dagegen scheint Zeit und Kraft gewinnen zu wollen, indem er eine der Hauptpersonen des Stücks oder etwa auch eine Gottheit in einer Prologrede denjenigen Moment feststellen läßt, in welchem der Mythus einsetzt; er spart damit Atem, um sogleich auf sein Gespinn von Leidenschaften überzugehen, und bei seiner kecken Art, den Mythus 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 Schluß 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 verschmäht wird. Da die Handlung eine vom Mythus 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 Aschylos 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 Stücks auf und motiviert die

Der Mythus
als Substrat
der Tragödie

Die Exposition
der älteren
Tragöker

Die Euri-
pideischen
Prolog

Verschmähen
der Spannung

Todeswürdigkeit der Klytämnestra auf alle Weise, während bei Aschylos 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 *Choephoen*, wo Elektra — gewiß einem uralten Zuge der Sage gemäß — am Grabmal die identische Größe ihrer Fußstapfen und der des Fremdlings konstatiert. Auch wird dem Zuschauer deutlich vorausgesagt, wie man es mit Agisth 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, Agisth 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 (*κομψοπεπές*) 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.

Teben der Abwechslung und der äußeren Wahrscheinlichkeit

Mit der Spannung fehlt auch die Abwechslung. Schon die — wenn gleich nicht absolute — Einheit des Ortes bringt dies mit sich. Z. B. verläßt Odipus 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 Aschylos charakterisiert sich die Verstellung Klytämnestras gerade durch den gesuchten 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 Mythus und aus den szenischen Voraussetzungen von selbst, zumal wenn der Protagonist — wie im *koloneischen Odipus* — gar nicht vom Theater kam.

Die sophokleische Einheit

Doch gibt es Meisterwerke ersten Ranges wie den *König Odipus* 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 Odipus 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 Odipus den Mörder des Laëos um jeden Preis glaubt ermitteln zu müssen, als wäre



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

257

17 Burckhardt, Griechische Kultur



Reiter von einer dreiseitigen Basis. Athen. Nationalmuseum



Reiter von Platte IV des Westfrieses am Parthenon



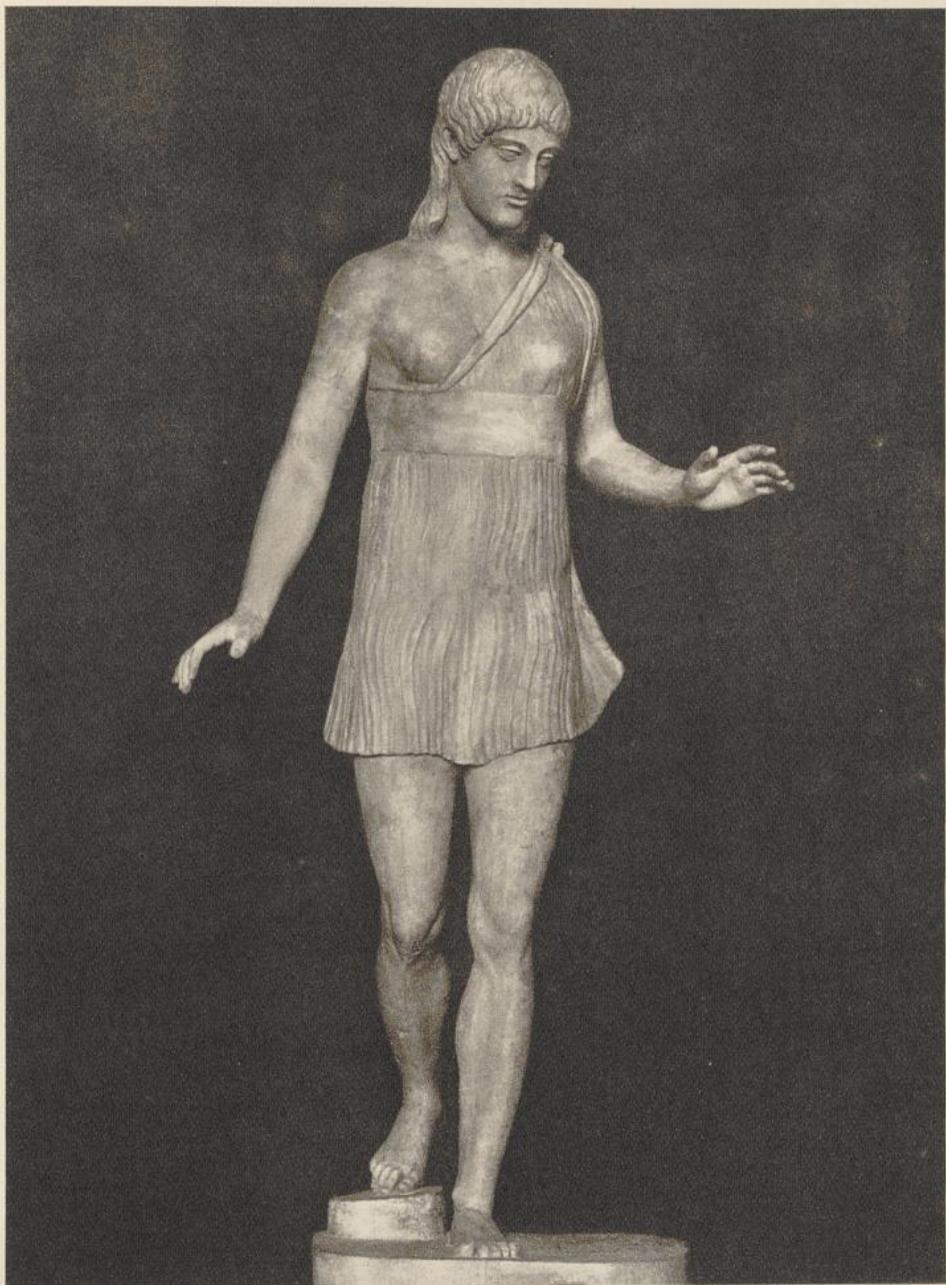
Krieger. Grabrelief. Kopenhagen. Ny Carlsberg



Grabrelief eines Kriegers mit seiner Familie. Berlin. Museum



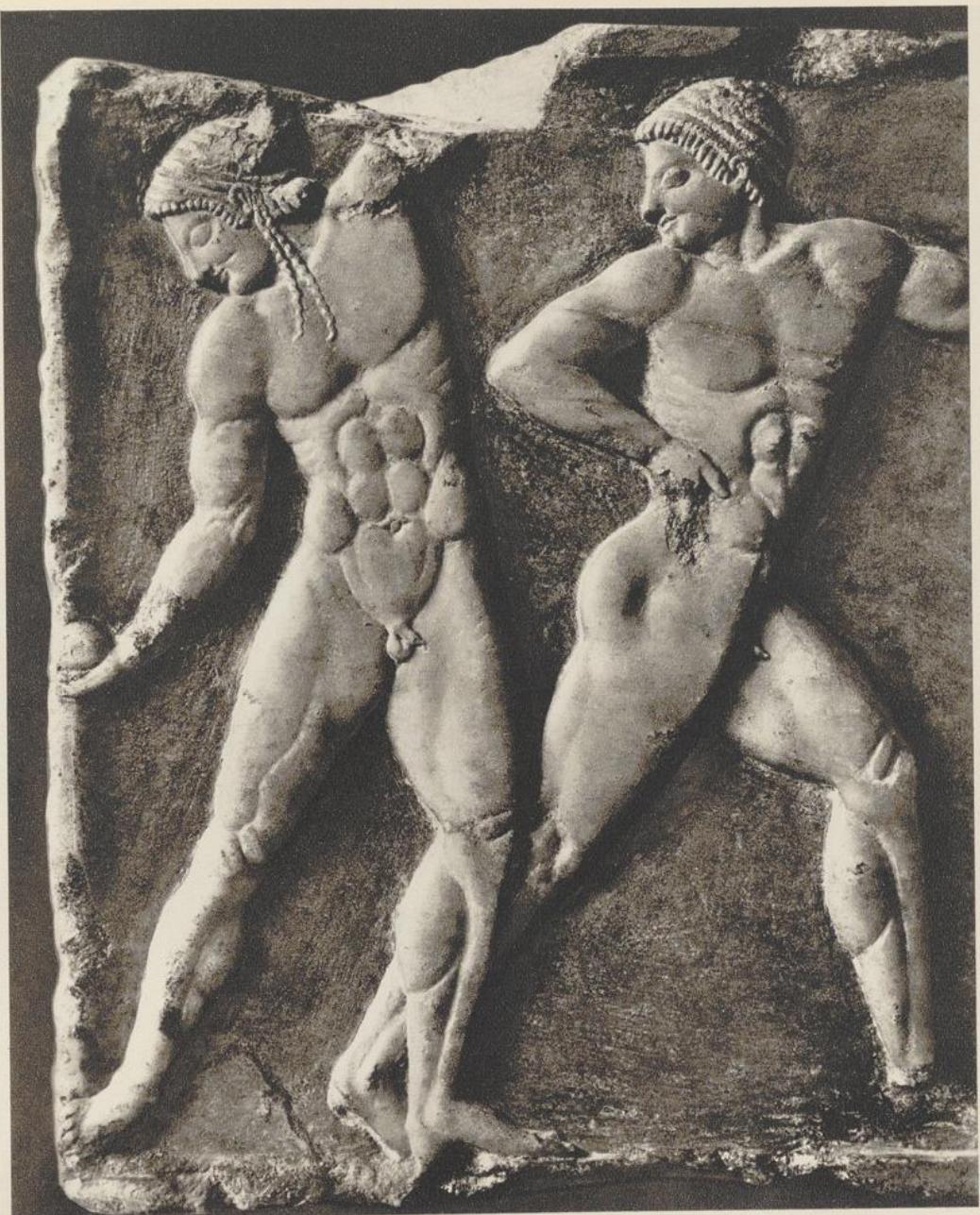
Diskuswerfer nach Myron (attisch-römische Kopie). Rom. Vatikan



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



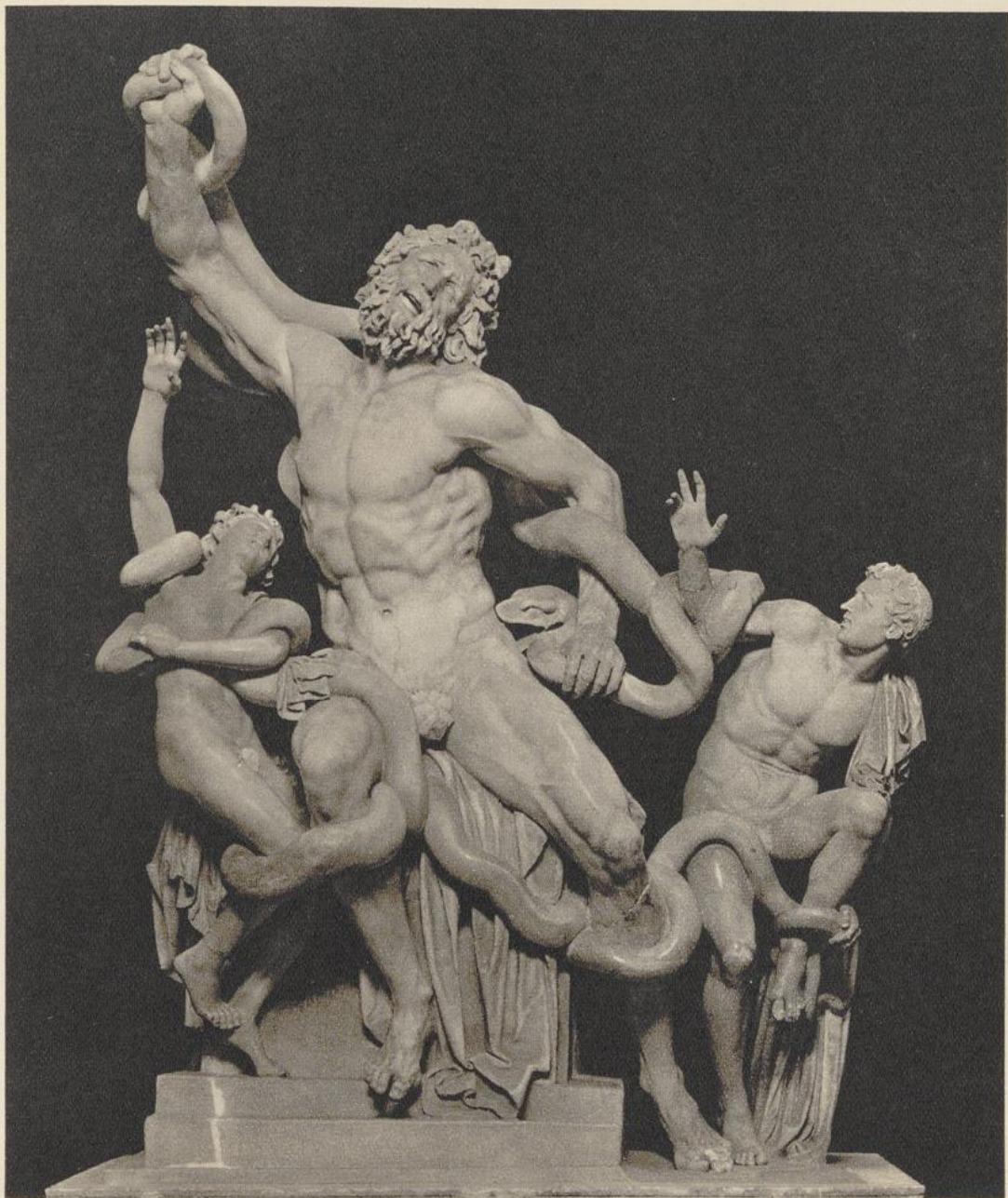
Epheben beim Ballspiel. Basrelief einer Grabfigur. Athen. Nationalmuseum



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. Louvre



Weiherrelief. Piräus. Museum



Sieger, von Nike gekrönt. Athen. Akropolis-Museum



Großer Zeusaltar in Pergamon. Berlin. Pergamon-Museum

Laios 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 Stükcs 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 Stük 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 Stük, das so recht durch das Viele glänzen will, sind die *Troades*, eine bloße Reihe von Bildern aus einer Stadtteroberung, 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 Stükcs 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.

Wo bei Euripides die großen Leidenschaften, d. h. der Hauptinhalt 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. Öfter baut er auch die Wirkung

Das Geschehen bei Euripides

Dessen Ersatz für fehlende Leidenschaft



Menelaos und Helena (Attisches Vasengemälde. Gregorianisches Museum)

seiner Stükcs bereits auf den szenischen Anblick, auf optische Fernsichten usw. Im Orest erscheint zum Schlusse die verklärte Helena sichtbar in der Luft, von den *Phönissen* sagt die erste Hypothese, daß das Drama in den Wirkungen auf das Auge (*ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι*) 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 Stük. 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 Mythus entschieden zu rauh. Menelaos findet dann in

Helena

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 *dii 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 vorgedeutet.

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 Mythus 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 kündet. 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.

Der deus ex machina

Responsion im Aufbau der Handlung

Idealität der Charaktere bei Aschylos

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.

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 bemächtelt 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 sakrifiizierte 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 Mythus 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 Aschylos 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 Aschylos selber herrühren. Von den Nebengestalten prägt sich der höhnische Ton des Kratos gegen Hephaestos, 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 sublime, klare letzte Strophe, in welcher er selber noch den riesigen Naturprozeß schildert.

Aschylos:
Prometheus

Im *Agamemnon* braucht Aschylos einen jener großen metaphysischen Vorteile wie Manzoni in den Promessi sposi mit Frà 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 Stükess machen können oder wollen, wie hier mit Kassandra

Aschylos:
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 Stücks die alles verbindende, in Kassandra persönlich gewordene Mantik, an deren Dasein die Zuschauer des Aschylos noch hinreichend glaubten, um aufs tiefste ergriffen zu werden. In ihrer grandiosen Art, die Menschen (Agamemnon, Klytämnestra, Agisth) 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 Agisth und Klytämnestra, welche der letzte Trost ist, mit dem sie gegen den Palast hingehet — und dazu ihr Wort: Genug des Lebens ($\alpha\rho\kappa\epsilon\tau\omega\beta\circ\varsigma$)!

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 ($\pi\tau\sigma\tau\epsilon\rho\omega\alpha\mu\alpha$) 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 Kassandra. 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 Agisth 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 Agisth; Klytämnestra schließt: *Jetzt herrschen wir!* —

Psychologischer Reichtum bei Sophokles

Mit einem Worte erinnern wir daran, wie Aschylos 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 ($\chi\beta\sigma\pi\omega\tau\epsilon\tau\gamma$), 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 Chor zufallende Quote im Verhältnis zum Umfang des Stücks; 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 Aschylos 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 *Odipus 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 Mythus: 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 Mythus; dieser ist zumal beim Tiertord 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 Mythus (Tötung wegen Bestattung eines Bruders) und der überaus verfeinerten psychologischen Schilderung.

Sein Kontrast
zu den mythischen Motiven

Bei Sophokles verflieht 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 Mythus auswendig weiß. Die einzige Ausnahme macht, wie oben gesagt, der *Philolet*, welcher psychologisch anders enden will, als der Mythus vorschreibt: Neoptolemos ist (im Gegensatz zu Odysseus) durch die Leiden des Dullers bereits so weit gerührt, 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 „Philolet“

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 Radie, 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 Tagesstendenzen 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 äußerem Auftreten, indem er aus Ixion und Bellerophon Geizhälse, aus Helena eine Dirne, aus Menelaos einen Narren, aus Orest einen Verbrecher usw. macht, sondern er bringt auch das Genre hafte 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 auszubilden, ja bis ins Materielle, wie in den *Phönissen*, wo beim Willkomm des Polyneikes durch Iokaste alle einzelnen Leiden der Verbannung aufgeführt werden. Der von Adill 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 Mythus 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 Räsonieren 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 Helden 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 möchte auch auf diese Situation, die Aschylos (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 schauderhaften 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.

Willkürliche-
keiten in den
Charakteren

Sodann finden sich bei ihm Willkürlichekeiten 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 nebeneinander gestellt 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 Stükess 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 Stükess bald gilt und bald nicht gilt) usw.

Euripides' Beliebtheit

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 ausübt, gibt die bekannte Aussage Plutarchs einen Begriff, wonach die siegreichen Sikelioten einander selbst die bloßen kleinen Proben (δελγυατα κατ γεύματα), die sie von den gefangenen Athenern kennengelernten, eifrig mitteilten, was viele derselben gerettet haben soll. (Plut. Nikias 29ff.)

Seine Sprache

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 richteten 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 Aschylos 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 Aschylos müßte man doch wissen, wie Aristophanes auch ihn behandelt haben würde, wenn er noch gelebt hätte.

Opposition des Aristophanes

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

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 Aschylos, 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 Mythus

*Dilettanten
und Streber*

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, Offentliches 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 Mythus 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 Mythus 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.

Da man auch keine Dichter hohen Ranges mehr hatte, war der Tragödie schwer zu helfen. Um so mehr Helfer aber präsentierte sich, es sind die Dilettanten und Streber. Von einem reißenden Zunehmen des allgemeinen Dilettantismus erfährt man schon in den *Fröschen* 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 bezeugt haben, als sich den Zuschauern gefällig zu machen, indem sie das Angenehmschlechte nicht wegläßt und das Bitternützliche verschwieg, wie Platons Urteil über diese *Streberei* (πολαρεία) lautet. Und nun war auch das Agonale in die unrechten Hände geraten, indem das echte Kampfrichteramt

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 räsonnierender 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 wegnahme, so würde bloße Prosa (λέξις) übrigbleiben, die zum Volke und der großen Masse gesprochen würde; die Dichter schienen im Theater die Redner zu spielen (ὑπηρεύειν). Und schließlich war doch auch dieses rhetorische Element erschöpft; so wie Euripides verstand sich wohl später ohnehin niemand mehr darauf.

Vorwiegen der
Erotik und
Rhetorik

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.

Gorg. 502 c

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 Excerpt der Tragödie, stellte ein Schauspieler alle möglichen Rollen mimisch zur Musik dar. Dieser Art möchte jener Schauspieler sein, der sich gegen Demosthenes rühmte, er könne durch ein Auftreten von zwei Tagen ein Talent verdienen.

Die
Pantomime

8. Die alte Komödie

Parodistische Nachäffung des Ernstes ist so alt als das Ernste selbst, und Nachahmung irgendwelcher Vorgänge des täglichen Lebens, mit possenhafter Übertreibung, ist gewiß einer der frühesten Triumphen eines Individuums über das andere gewesen.

*Das Komische
bei den
Griechen*

Bei den Griechen war das Komische in der Poesie uralt. Abgesehen von jenen früher entstandenen Possen der Deikelikten, Phlyakes usw. lebte es längst im Epos und in der Lyrik. Wir brauchen uns nur an Homers Thersites, Polyphem und Iros, dazu an die alte Gewohnheit der Parodie und an die Poesie des Archilochos zu erinnern, jene zur poetischen Gattung gestaltete Schmähschrift, die *nach Form und Inhalt vom größten Einflusse auf die Komödie* sein mußte.

*Die dionysische
Herkunft
der Komödie*

Aus allen jenen Possen und auch aus dem Triebe, sich von Polis gegen Polis mit Spottworten zu verfolgen, wäre aber noch keine Komödie hervorgegangen, wenn nicht auch hier der Dionysoskult die Angelegenheit auf seine Schwingen genommen hätte. Nur so, und nur in Konkurrenz und gemeinsamem Lokal mit der Tragödie, und nur, indem auch hier für die ganze Polis gespielt wurde und der Chor ein Gegebenes war, kam das Großartige darüber, das Öffentliche, das riesig Groteske, die Erhabenheit in der Darstellung des Schlechten und Lächerlichen.

*Die Komödie
in Megara*

Der Ursprung der Komödie wird an die kleinen oder ländlichen Dionysien angeknüpft, das Schlußfest der Weinlese. Hauptteil dieses Festes war der Komos (Umzug beim Trinkgelage), ein wildes Gemisch aus Trunk, Gesang und Tanz. Beim Komos wurde u. a. der Phallos herumgetragen, unter einem besonderen Gesang der maskierten und bekränzten Sänger, eine Übung, von der uns der Aufbruch des Dikäopolis zu den ländlichen Dionysien in den *Acharnern* des Aristophanes eine Vorstellung gibt, und nach dem Liede pflegte der Schwarm den ersten besten, der des Weges kam, zu verhöhnen. In diesem Zustand, als *lyrische Urkomödie*, soll sich die Komödie auch neben ihrer ausgebildeten Form an vielen Orten forterhalten haben. Irgendwie werden sich dann an dieses Treiben sprechende Charaktermasken angeschlossen und sich dazu dramatisch gebärdet haben; aber gleichwohl blieb die Komödie noch lange ein *obskures Spiel ausgelassener Landleute, wofür kein Archon sorgte, wozu sich kein bestimmter Verfasser bekannte*.

*Die attische
Komödie*

Eine ziemlich konstante Aussage gibt nun an, daß die Komödie sich zuerst in dem possestüchtigen und witzigen dorischen Megara ausgebildet habe; doch scheint sich diese megarische Komödie nach einer Andeutung des Aristophanes mit *plump lächerlichen* Vorgängen begnügt zu haben; es war ein derbes, dem der Deikelikten verwandtes Lustspiel (*κωμωδία φορτική*), welches statt des Komischen das Gemeine gab, und von hier führt eine Brücke zu der später zu erwähnenden sizilischen Götter- und Ständeposse des Epicharmos. Sicher aber ist, die Ursprünge mögen sein, welche sie wollen, ohne Athen und ohne das große Theater die große alte Komödie undenkbar; hier muß das komische Spiel einen neuen Sinn und eine neue Bestimmung angenommen haben, und die Hauptfrage ist für uns: Wann gab der Archon nicht bloß den Chor, sondern auch das große Theater her? Dies wird am Anfang des V. Jahrhunderts geschehen sein. In dieser Zeit scheinen die ältesten attischen Komiker, deren Namen bekannt sind, aufgetreten zu sein, ferner Ekphantides, der sich in einem Fragment rühmt, von der megarischen Form abgewichen zu sein; und an diese schließt sich die glänzende Reihe von Dichtern der perikleischen und der Zeit des Peloponnesischen Krieges: Kratinos, der hoch bejährt nach 410 v. Chr. starb, Krates, Telekleides, Hermippus (von dem ein schönes Fragment bei Athenäus die Rüstung zum Kriege schildert, während das Kottabosspiel usw. im Winkel liegen), Eupolis, der 429 begann und bis gegen das Ende des Krieges dichtete, Aristophanes, der seit 427 unter

*Die ältesten
Dichter*

fremdem, von 424 bis 388 unter eigenem Namen auftrat, Phrynicos seit 429, Platon von 427 bis mindestens 391, Pherekrates, Leukon, endlich im Übergang zur mittleren Komödie: Diokles, Philyllios, Sannyrion, Strattis, Theopompos. Nachrichten über diese Dichter hat man ziemlich viele, und manches über ihre Stücke läßt sich aus dem einzigen erhaltenen Aristophanes erraten; nur ist das Restaurieren einer verlorenen Komödie, von der nur Titel und Fragmente erhalten sind, nicht bloß schwerer als das einer Tragödie, wo der feststehende Mythus mithilft, sondern in den meisten Fällen absolut unmöglich.

Gemeinsam hat nun die Komödie, wie wir sie aus Aristophanes kennen, mit der Tragödie die Bühne und die Orchestra, die bestimmte Zahl der drei (bisweilen vier) Schauspieler und die Maskierung derselben, endlich den Umstand, daß auch sie die Sache eines Wettstreites ist. Verschieden aber ist schon die Form der Verkleidung. Das Kostüm ist durchaus barock; statt des Kothurns ist hier, schon weil die Personen äußerst beweglich sein mußten, der Soccus im Gebrauch, die Masken sind bisweilen persönlich kenntlich (bekanntlich fürchtete sich der Modelleur, für die Ritter des Aristophanes die Porträtmasken Kleons anzufertigen). Ferner kamen hier nur Einzelstücke, keine Tetalogien zur Aufführung, und dafür war die Zahl der Choreuten doppelt so groß als beim äschiyleischen Chor; es waren ihrer vierundzwanzig. Dieser Chor aber, dessen Tanz im Gegensatze zu der feierlichen tragischen Emmeleia der wildbewegte Kordax war, und der sich etwa auch in zwei streitende Halbchöre teilte, zeigte in seinem Aufreten häufig Vermutungen von der größten Abenteuerlichkeit, bei denen man an eine Mischung der Menschengestalt mit den betreffenden Naturwesen zu denken hat. Aus Aristophanes sind die Chöre der Wespen, Vögel und Wolken bekannt, bei anderen Dichtern figurieren als Titel die Chöre der Ziegen, Greife, Ameisen, Nachtigallen, Bienen, Kentauren, Sirenen, Lüfte (*Aεραι*). Schon durch diese Art der Persönlichmachung des Unpersönlichen deutet der Chor auf eine Freiheit hin, von der die Poesie anderer Völker keinen Gebrauch gemacht hat; er ist ein ganz neues Element.

Unermeßlich ist nun der metrische Reichtum der Komödie. Am häufigsten bewegt sich die Rede des Dialogs in frei behandelten iambischen Trimetern, gerne aber auch in trochäischen und iambischen Langversen und in den berühmten anapästischen Tetrametern. Von den Chorpartien sind die Parodos und die Stasima weit weniger bedeutend als in der Tragödie, sie dienen hier mehr nur der Begrenzung der Szenen; dagegen hat die Komödie in der Parabase, welche bei irgendeiner Hauptpause des Stücks, auch wohl zweimal, eintritt, ein chorisches Element, das die Tragödie nicht hat, und das für sie von der größten Bedeutung ist.

Die Parabase begleitet die Bewegung des Chores, der, nachdem er bisher zwischen Thymele und Bühne mit dem Gesicht gegen die Bühne gestanden, nunmehr eine Schwenkung macht und in Gliedern an den Plätzen der Zuschauer hinzieht. Auf ein anapästisches oder trochäisches Eröffnungsliedchen (das Kommation) folgt ein längerer, meist in anapästischen Tetrametern gehaltener, in eine Koda von entsprechenden kürzeren Versen (das Pnigos) auslaufender Vortrag, dessen Inhalt die eigenen poetischen, politischen und persönlichen Angelegenheiten des Dichters sind. Dieser Vortrag ist die Parabase im engeren Sinne; an ihn reiht sich in den vollständigen Beispielen, wie z. B. der Parabase der Ritter, ein zweites Stück, das eigentlich die Hauptsache ist: der Chor singt ein Lied (meist zum Lobe einer Gottheit), und dann werden Trochäen (in der Regel 16) vorgetragen, welche meist eine scherhafte Beschwerde gegen Stadt und Volk enthalten; es ist dies das sogenannte Epirrhema, das nebst der lyrischen Strophe sofort antistrophisch wiederholt wird. Nach O. Müllers wahrscheinlicher Ansicht sind die beiden lyrischen Strophen aus dem phallischen Lied, das Epirrhema und Antepirrhema aus jenen Späßen des Chores gegen die Begegneten hervorgegangen. (O. Müller II, 210.)

Aristophanes

Das Kostüm

Die Masken

Der Chor

Die Metren

Die Parabase

Diese Parabase ist nun ein *Unikum* in der Geschichte der Poesie. Wo irgend in der Dichtung anderer Völker (z. B. im XIII. Jahrhundert oder in der Renaissance) eine Besprechung von Literaturgegenständen oder der Verhältnisse des Dichters zu seinem Publikum vorkommt, geschieht es entweder in einem besonderen Gedicht oder etwa am Anfang eines Gesanges, eines Epos u. dgl., sonst erlaubt sich der Dichter höchstens einzelne Hiebe und Witze. Die Griechen gehen hierin freilich schon in der chorischen Lyrik weiter. Der Dichter spricht vom Chor und zum Chor und äußert sich bisweilen gern und allzugern *proprio nomine*; aber es sind doch auch hier kurze Worte oder höchstens ein paar Zeilen, nicht eine Bresche, die in den Zusammenhang der Dichtung gelegt wird. In der Parabase dagegen scheint der Dichter geraume Zeit die groteske Maske abzunehmen und sich als wirkliches Individuum mit dem Publikum umständlich zu unterhalten, und zwar zunächst (in den Anapästen) über seine eigenen Angelegenheiten als Dichter, dann (in den lyrischen Strophen und den Epirrhemen) nach einem kurzen Kompliment an die Gottheit als Mahner in politischen u. dgl. Sachen. Ästhetisch hat die Sache ihr Pro und Contra; vielleicht war es zweckmäßig, in die tolle Dichtung von Zeit zu Zeit eine Lücke zu reißen.

Ihr Inhalt

Den Inhalt der Parabase machen nun aus: a) rein persönliche Angelegenheiten zwischen Dichter und Zuhörern; sein Selbstlob, sein komisches Prahlen, selbst mit dem Großkönig, die Exposition dessen, was er als Dichter wolle und sei, und was er für die Komödie im allgemeinen geleistet habe; die Vorwürfe an das Publikum, das seine alternden Dichter habe fallen lassen, auch wohl Anreden an die Kampfrichter und sogar Drohungen gegen diese; b) ganze Konglomerate von Schmähungen gegen einzelne Athener; c) Paränesen meist politischer Art, welche direkt an das Publikum gerichtet werden, ohne alle Verbindung mit dem übrigen; d) während in allen diesen Fällen der Dichter spricht, kommt es auch vor, daß in der Parabase der Chor im Namen und Sinn seiner Maske spricht. Mit anderen Worten: der Chor ist alles mögliche und wechselt Sinn und Bedeutung je nach Umständen als eine der dehnbarsten Schöpfungen der Poesie aller Zeiten. Hier und da hängt er allerdings fester an einer sachlichen Standesbedeutung, wie z. B. in den *Wespen* und ebenso in den drei Weiberstücken: den *Thesmophoriazusen*, den *Ekklesiazusen* und der *Lysistrata*. Dagegen mit der Person der *Wolken* geht der Dichter sehr frei um; es läßt sich bisweilen fragen, wer sie sind, und ganz große Freiheiten erlaubt er sich mit dem Chor der *Frösche*. Hier scheinen die Mysterien zunächst nur ein Teil des grotesk ins Kurze gezogenen Jenseits zu sein; es sind selige Seelen von Verstorbenen, die sich bei Lebzeiten irgendwo haben einweihen lassen, d. h. der natürliche und unvermeidliche Chor im Jenseits. Dann aber lockert sich diese Bedeutung zu einem lustigen, bakchischen Festschwarm von Lebenden, und nun legt der Dichter ferner in diesen hinein, was er will.

Die idealen Partien bei Aristophanes

Durch die hohen festlichen Präzedenzen des ganzen attischen Dramas, durch die unvermeidliche Idealität des Chorischen, der Musik und der ganzen Umgebung, endlich durch die natürliche Reaktion, welche die Karikatur hervorruft, wird nun Aristophanes darauf geführt, stellenweise den reinsten Schönheitssinn walten zu lassen, und die alte Komödie konnte so, was das gewöhnliche Schau- und Lustspiel nicht kann, nämlich jeden Augenblick in den idealen Stil einmünden. Wir fragen uns, wie das klang, wenn der Chor aus närrisch gedachten Personen bestand; aber prächtig tönt in den *Wolken* der Beginn der anapästischen Tetrameter, worin Sokrates die Luft (Aer) und den Äther und die Herrinnen, die Wolken, herbeibeschwört, wo sie jetzt auch weilen mögen, sei es auf dem Olymp oder am Ozean, oder ob sie an der Nilmündung die goldenen Krüge vollschöpfen usw., daß sie das Opfer gnädig annehmen und ihm ein williges Gehör schenken möchten. Und darauf folgt der schöne Chorgesang der Wolken als der alles Schauenden und weiter, obschon Strepsiades dazwischen eine Unflätigkeit nicht hat unterdrücken können, die



Lanzenkampf der Pygmäen mit den Kranichen (Vasengemälde Britisches Museum, London)

Gegenstrophe, worin sie den Blick über Attika schweifen lassen, ein wahres Seitenbild zu der berühmten Schilderung von Kolonus im *koloneischen Odipus*. Freilich hatten die *Wolken* keine komische Gestalt, sondern glichen sterblichen Weibern; aber Sokrates hat sie inzwischen bereits als Patroninnen von allem Schwindel und Geflunker definiert, und trotzdem läßt er sie diese erhabene Sprache reden. Überhaupt kommt ja bei Aristophanes an allen Enden die hochbegabte Dichternatur zum Vorschein. Sehr schön ist auch in den *Vögeln* der Aufruf des Wiedehopfes an seine Gemahlin, die Nachtigall, deren Weisen empordringen sollen zum Throne des Zeus, und Phöbus soll samt den übrigen Göttern einstimmen in den Klagegesang. Hier schwingt sich die Poesie plötzlich in den soeben lächerlich gemachten Olymp empor. Mehrmals enthalten auch in den Parabasen die kleinen lyrischen Zwischenstücke schöne Anrufungen der Götter. Endlich waren die allegorischen Figuren (z. B. Eirene, Opora, Theoria im *Frieden*), wenn sie schon durch geputzte Dirnen dargestellt wurden, doch gewiß ideal zu verstehen. Der *Frieden* war ohne Zweifel großen- teils auf diese schönen, stummen Erscheinungen der zweiten Hälfte berechnet.

Mit einem Worte möge daran erinnert sein, daß gerade die Götter sich bei Aristophanes auch wieder die keckste Komik müssen gefallen lassen; ganz gefahrlos scheint indes ihre komische Verwertung doch nicht gewesen zu sein. (Vgl. z. B. Lysias gegen Kinesias bei Athen. XII, 76.)

Die Handlung ist bei Aristophanes meist eine höchst einfache und direkte und geht fast widerstandslos vor sich, wie z. B. die Stadtgründung in den *Vögeln*, es gibt wohl kleine retardierende Späße, aber keine Gegenintrigue, keine die Haupthandlung kreuzende Nebenhandlung; wir haben es hier mit dem exkludierenden Gegenteil der neueren attischen Komödie zu tun. Etwas aber, worin Aristophanes den geschmähten Euripides noch überbietet, ist der Mißbrauch des Juristischen, Gerichtlichen. Nicht alle seine Plädoyers und Gegenplädoyers sind so schön und merkwürdig wie in den *Wolken* die der gerechten und ungerechten Rede (des λόγος δικαιος und ἄδικος). Ermüdend, wenigstens für uns, sind durch ihre Länge die des Wursthändlers und des Paphlagoniers vor dem Demos, welche die Hauptmasse der Ritter ausmachen, und ebenso der lange Hundeprozeß in den *Wespen*, auch der Prozeß zwischen Aschylos und Euripides in den *Fröschen* ist etwas lang. Noch am meisten geschieht in den *Fröschen*, wenigstens in deren erstem Teile.

Aber auch ohne *Geschehen* kann große Abwechslung dadurch hervorgebracht werden, daß sukzessiv eine Menge verschiedener Masken auftreten, die von den Hauptpersonen je nach ihrer Bedeutung Bescheid bekommen. So treten in den *Vögeln*, abgesehen von Herolden, Boten und Sklaven, der Priester, der Dichter, der Chremolog, Meton, der Aufseher, der Volksbeschuß- händler und später der Vatermörder, Kinesias und der Sykophant auf. Auch die *Acharner* drehen sich um das einzige Hauptfaktum, daß sich Dikäopolis durch Amphitheos dreierlei Friedensproben (ohne Zweifel in Flaschen) hat kommen lassen, nämlich fünf-, zehn- und dreißigjährigen Frieden, und den letzteren übernimmt und wirklich mit den Seinigen genießt. Alles übrige spielt nur um

Die Götter

Die Handlung

Prozeßpartien

Bunte
Szenenfolge

den Markt herum, wohin der Megarer, der Böoter, zwei Ankläger, der Bauer, die Gesandten der Brautleute und Lamachos kommen; auch in der Eröffnungsszene sind so schon die königlichen Gesandten, Pseudartabas und der Thrakergesandte erschienen. Ähnlich sind die *Wespen* gebaut, und in mehreren Stücken sind der Mantis und besonders der Sykophant verwertet. — Mit der Einheit der Zeit geht der Dichter insofern frei um, als ein kurzes Chorlied oder (in den spätesten Komödien) ein Tanz eine längere Zwischenzeit decken muß. In den *Acharnern* wird derselbe Lamachos, der eben erst in den Krieg gezogen, nach einem Intervall von 50 Versen verwundet zurückgebracht, und im *Plutos* hat man sich während des Entreakts zwischen V. 626 und 627 den ganzen Hergang im Asklepieion zu denken, welcher hernach von Karion sogleich erzählt wird. Anderseits ist es auch ein hübsches Motiv, daß in den *Rittern*, als die beiden Sklaven dem schlafenden Paphlagonier seine Orakel stehlen und daraus ersehen, ein Wursthändler sei bestimmt, der Nachfolger von dessen Macht zu werden, ein solcher Wursthändler gerade auch im gleichen Augenblicke auf die Bühne tritt und von ihnen mit feurigem Willkomm begrüßt werden kann.

Die Einheit
der Zeit

Komische
Gegenstände

Der Hades

Die karikierten
und die rea-
listischen
Charaktere

Im *Frieden* war der Mistkäfer, welchen Trygäos zum Emporschweben braucht, zugleich Parodie der Stelle, da Bellerophontes in dem euripideischen Stücke auf dem Pegasos emporgeschwebt war. Übrigens hatte schon Äsop einen Mistkäfer zu den Göttern empordringen lassen. Ebenda sind der Mörser, worin der personifizierte Krieg die Städte zusammenstampfen will, die beiden Mörserkeulen, die ihm fehlen (es sind Brasidas und Kleon gemeint, die kürzlich gefallen waren), die vom Krieg in eine tiefe Grube gestoßene Friedensgöttin, über welche noch Steine angehäuft sind, lauter ins Handgreifliche übersetzte Allegorie, ja Sprichwort und landläufige bildliche Rede, die aber für solche Verwendung einer festen Hand und eines hohen, das Ganze beherrschenden Sinnes bedürfen. — Wir erinnern hier noch an den überaus abenteuerlichen Apparat, die riesigen Zirkel, Lineale usw., womit in den *Vögeln* der Astronom Meton kommt, der die Vermessung für die neue Luftstadt besorgen will, an die zwei Stimmurnen, die ebendaselbst der Psephismenhändler mitbringt, an den Sonnenschirm, den Peisthetäros (ebenda 1508) über Prometheus zu halten ersucht wird, und an die Denkhütte (das *φροντιστήριον*) des Sokrates in den *Wolken*.

Ein stets bereites Reservoir für Handlung und Charakter war endlich der Hades. Er ist die Lokalität der *Frösche*, aber auch Eupolis ließ in seinem *goldenen Geschlechte* die Schatten des Solon, Miltiades und Aristides sich über Kleons Führung im Peloponnesischen Kriege besprechen; und wir erfahren an der Stelle, wo uns dies überliefert wird, daß die Rhetorik hierfür, wenn sie von der alten Komödie sprach, das Wort Schattendichtung (*εἰδωλοποίησα*) brauchte.

Was nun die Charaktere betrifft, so sind die Hauptfiguren in ihrer Gesamterscheinung Karikaturen (Überladenheiten) im eigentlichen Sinne des Wortes, wie ja schon ihr Kostüm, toll erfunden und aus Üblichem und Phantastischem gemischt, ja nicht etwa das des wirklichen Lebens ist. Sie wollen keine möglichen und wahrscheinlichen Charaktere, keine Typen sein, wie die der neueren Komödie, sondern Fratzen, und zwar oft ganz persönliche, und stellenweise auch Idealfiguren. Nur Nebenfiguren, welche bloß ein Amt, eine Verrichtung repräsentieren: die Wirtin, der Sykophant, der Chresmologe, vor allem die Sklaven treten natürlich realistisch auf.

Ganz unerhört sodann ist in den *Fröschen* die Personifikation des schlechten Theatergeschmacks als Dionysos, d. h. als eine ganz konkrete Figur, an deren sonstige göttliche Präzedenzen ungescheut appelliert wird. Aristophanes nimmt einfach den Gott der Bühne für die damalige Richtung des Publikums, welches über seinen Euripides verzückt ist und ihn bei jeder Gelegenheit zitiert. Darum ist hier, wie bei Rabelais, vor jeder allzu präzisen Beziehung solcher Gestalten zu warnen, als wäre dieser immer der und der und jener ebenfalls immer die und die bestimmte Persönlichkeit. Vielmehr behält die Farce ihr Recht einer hohen Freiheit, in alles

mögliche überzuschlagen und Beziehungen aller Art in ihre Figuren aufzunehmen. Nicht nur metamorphosieren sich diese beständig, sondern sie können auch jeden Augenblick ihrem ostensiblen Stande gemäß realistisch reden und handeln, Dikäopolis und Trygäos als Landwirte, Karion und Xanthias als Sklaven, Strepsiades als abgehauster Philister, Dionysos als Gott. Der Dichter muß ungemein frei über sie verfügen können, wenn er sein wesentliches Kunstziel erreichen soll: die Stimmung Athens in einem bestimmten Moment in völlig grotesker Gestalt zu fixieren und zugleich zu richten.

Umschlag ins
Realistische

Weit das feinste und beste ist die Zeichnung der athenischen Natur in zwei Personen, nämlich dem Peisthetäros und dem Euelpides der *Vögel*. Jener ist die Personifikation der athenischen Prahlnatur, die sich aber auch überall zu helfen weiß und die erstaunlichsten Existzenzen improvisiert. Man achte z. B. auf die große, echte demagogische Hetzrede an die Vögel, wasmaßen sie ehemals die Welt beherrscht hätten und sie nun wieder beherrschen sollten; man sieht, wie geläufig dergleichen auf anderen, wirklicheren Gebieten dem Athener war, er beutet die ganze Situation nach allen ihren Möglichkeiten aus. Jeder gewitzigte Athener mochte sich und seinesgleichen in diesem Bilde des Rechtbehaltens mit grotesker Unverschämtheit erkennen. Daneben ist sein Gefährte Euelpides der gutmütige und leichtgläubige Mitläufer, der dazwischen immer das Maul offen hat, um kleine Misere zu erzählen; er hängt noch mit allen seinen Sinnen an Athen, hilft aber gelegentlich dem Peisthetäros renommieren, auch gegen die Götter.

Peisthetäros
und Euelpides

Dabei ist für alle Einzeläußerungen die Hyperbel ein wesentliches Mittel der Komik, auch wenn es sich um Abwesende handelt wie bei der Schilderung des Großkönigs in den *Acharnern*. Elf Jahre braucht die zu ihm abgegangene Gesandtschaft zur Hin- und Rückreise, und im vierten Jahre erreicht man die Residenz, er aber ist eben mit Heeresmacht auf Stuhlgang in die Goldgebirge ausgezogen. — Auch die Parodie, d. h. das Zitieren ernstgemeinter tragischer Stellen mit leichter Entstellung, gibt, schon abgesehen von der eigentlichen literarischen Kritik, dem Sprechenden wesentlich die Physiognomie einer Karikatur, wenn z. B. ein Pfandleiher in der gleichen verfällt, wie dies in den *Wolken* geschieht. Aus der ganzen karikierten Existenz gehen dann von selbst die komischen Einfälle hervor.

Die Hyperbel

und die Parodie

Das satirische Bild der Zeit haben wohl auch andere Perioden der Geschichte hinterlassen, aber keine ein so grandios konkretes, wie die aristophanische Komödie ist; daß ein Ereignis wie der Peloponnesische Krieg und die ganze damit verbundene innere und äußere Krise des griechischen Lebens ein solches Akkompagnement der sublimsten Narrenschelle mit sich hat, ist ein Unikum in der Geschichte. Und es war eine unvergleichliche Zeit, in welcher wohl eine Art von tollem Taumel die meisten ergreifen mochte: Athen hat allmählich seinen ganzen ungeheuren Reichtum an politischen Einrichtungen, bürgerlichen und richterlichen Formen, Kultur und Sitten entwickelt; — alles ist a priori agonial, auf gegenseitige Überwindung und Überbietung gestimmt und eingerichtet, und die Form dieses Kampfes ist mehr und mehr zur Geltendmachung bei den Massen ausgeartet; dazu der Konflikt zwischen Superstition und Atheismus, ferner die Herrschaft über ein ganzes Reich und die nun hereinbrechende Krise, wobei der ganze Zustand aufs hohe Meer hinausgerät; Genialität und Verruchtheit schlingen sich durcheinander; eine gewaltige Zahl von bedeutenden und selbst großen Individualitäten reift unter diesen Umständen: die größten Künstler, Dichter, Philosophen, Thukydides, Alkibiades — alles zwischen Pest, Hunger und Krieg.

Zeitsatire bei
Aristophanes

Diesen Zustand nach allen seinen Seiten in seinen verschiedenen Momenten in einem gewaltigen Hohlspiegel zu sammeln, ist nun die Sache der Komödie. An den Realismus, d. h. an das Zugreifen auch nach den äußerlichen Einzeldingen des Lebens, sobald sie charakteristisch sind, war die Poesie seit Archilochos und den Jambikern gewöhnt; die Komödie nun greift zu, im großen

Die Komödie
als Bild der Zeit

wie im kleinen, nur daß ihr daneben eine kolossale Phantastik dient, die Züge des Lebens in grotesk vergrößertem Maßstabe zu verwirklichen; zugleich aber besitzt sie prachtvolle Kunstformen und ideale Bestandteile die Fülle; Hohn und Begeisterung sollten sich mischen dürfen.

Politische Toleranz gegen die Komödie

Und es gab ein Athen, welches gerne in diesen Hohlspiegel hineinschaute. Während die französische Revolution jedem den Kopf vor die Füße gelegt haben würde, der im geringsten an ihrem Pathos gezweifelt oder gar es grotesk verbildlicht hätte, lebte diese Stadt ihr tolles Leben, verlangte aber zugleich zu wissen, wie sie sich dabei in den Augen großer Dichter ausnehme, und gestattete solchen dabei in hohem Grade eine eigene Meinung, welche oft eine Minoritätsmeinung sein mochte. Zugleich wurden dieselben gleich den Tragikern durch den Wettkampf gespornt und balanciert.

Der patriotische Wille

Im Dichter mußte ein Verständnis und Mitleben von allem sein, was Athen bewegte, weiter nichts. Die Schwimmkraft aber, wodurch er in diesem Strome sich oben hielt, konnte auf die Länge doch nur ein ernster Wille für das Wohl Athens und als Norm hierfür die vergangene Zeit der Marathonkämpfer sein, wie Aschylos es ihm für die Poesie ist. Mit dem bloßen Hohn und Witz, der bloßen Giftelei wäre er nicht ausgetreten. Als Patriot und laudator temporis acti konnte er allen Leuten und Parteien eins anhängen und ohne oder doch nur mit gelegentlicher Tugendpredigt sein Ziel verfolgen und seinem Humor leben. Dabei aber erlaubte er sich, schwer willkürlich zu sein wie in den *Wolken*, und erscheint einer gar nicht immer richtigen momentanen Politik hingegben.

Aristophanes' Friedenspolitik

Bekanntlich vertritt Aristophanes in der Zeit des Krieges die Friedenspolitik. Aber es läßt sich streiten, ob es wohlgetan war, im Frühjahr 425 v. Chr., als man noch kaum einen unschädlichen Frieden haben konnte, der Friedenssehnsucht einen so starken Ausdruck zu geben, wie er in den *Acharnern* tut. Die Ursache der Fortsetzung des Krieges war ja nicht Kleon allein, und in Lamachos wird einer der fähigsten und hingebendsten Soldaten Athens verhöhnt; aus Dikaiopolis aber spricht im Grunde die gemeinste Philistersehnsucht, nicht nach den höheren Segnungen, sondern nach den Bequemlichkeiten und Genüssen des Friedens. Im *Frieden* wird der ohnehin in Verhandlung begriffene Friede gefeiert und zugleich durch den Mund des Hermes eine Art populäre Anschauung von den Ursachen und dem bisherigen Verlaufe des Krieges auseinandergesetzt, in der *Lysistrata* aber fällt der Dichter wieder in seinen früheren Fehler zurück; denn dieses stärkste der Friedensstücke mußte in der Zeit, da die Spartaner in Dekeleia standen, mit Persien verbündet waren und nicht die mindeste Ursache hatten, so friedenssehnsüchtig zu sein, wie es ihre Boten hier sind, da also der Friede gar nicht oder nur in schädlichster Form zu haben gewesen wäre, politisch so unzweckmäßig als möglich sein. Auch ist es nicht nötig, dem Dichter bei dieser Tendenz eine hohe unabhängige Gesinnung zu vindizieren; mit seiner Friedenspredigt hatte er tatsächlich die Majorität der Zuschauer immer für sich, und es ist auch zu beachten, daß er in derjenigen Vorgeschichte des Krieges, die er in den *Acharnern* gibt, zwar sehr scharf, und wie es in einem modernen kriegsführenden Staate auf der Bühne nicht geschehen könnte, betont, daß die Schuld an dem Kriege auch in Athen zu suchen sei, sich daneben aber auch weislich mit sehr emphatischer Wiederholung durch Exzipierung Athens gegenüber den schlechten Athenern zu decken weiß, die mit den Megarern Händel suchten.

Die Ritter

Wenn also die Friedenssehnsucht des Dichters von zweifelhaftem Wert ist, so sind dagegen imposant wahr und warnend die 424 v. Chr. gegebenen *Ritter*, wo der paphlagonische Bediente, der den Herrn Demos völlig in seiner Gewalt hat, d. h. Kleon, nur durch einen noch ärgeren, den Wursthändler, übertrumpft und fortgeschimpft wird, als ein wahres Bild von der demokratischen Abwechslung der Schlechten mit noch Schlechteren. Die Komödie war überhaupt,

solange sie konnte, antidemagatisch (was vielleicht auch die Majorität der Zuschauer war), nicht nur bei Aristophanes, sondern auch bei Eupolis u. a.; der Kampf aber, in den sich Aristophanes mit Kleon einließ, erheischte wirklichen Mut und blieb auch nicht ohne Folgen für den Dichter; denn Kleon hatte beim Rate schon wegen eines seiner ersten Stücke, der *Babylonier*, Klage erhoben, angeblich weil Athen darin an den großen Dionysien in Gegenwart fremder Gesandten blamiert worden war, in Wahrheit wegen der Hiebe, die er selbst erhalten hatte, und nachdem dieser Angriff erfolglos geblieben war, ließ er ihn auf die Aufführung der Ritter, allerdings des stärksten Partiestückes, hin durch die Theaterpolizei durchprügeln, wofür ihm der Mißhandelte in der Nebenparabase der *Wespen* die Quittung ausstellt.

Von höchster Schönheit sind die *Vögel*. Im Jahre 415 v. Chr. zur Aufführung gebracht, vermeidet dieses Stück mit größter Diskretion das Bänglich-Wirkliche, nämlich die Sorge um die sizilische Expedition und den Hermokopidenprozeß, um dafür in Peisthetäros das allgemeine Bild des athenischen Wesens und speziell das des Treibens der Athener in Kolonien und Hegemoniestädten zu entfalten. — Was dann die späteren Stücke betrifft, so ist politisch sehr bedeutend die dem Äschylos in den Fröschen in den Mund gelegte Empfehlung des Alkibiades. Die *Ekklesiazusen* sind ein lustiger Ausdruck der Verzweiflung an der damaligen matten und kleinlichen attischen Demokratie und zugleich ein Hieb auf die politischen Utopien der Philosophen.

Wieweit dies Treiben der Komödie dem Staate zum Heil diente, und welchen Gesamteinfluß die massenhafte persönliche Invektive auf die Abwendung der Denkenden vom Staat und von der Öffentlichkeit hatte, welche für das folgende Jahrhundert so charakteristisch ist, das haben nicht wir zu überlegen; die Athener hätten darüber zu entscheiden gehabt; sie aber wollten einmal die Komödie, wie sie war, und wurden dabei wunderbar genial bedient; erst im IV. Jahrhundert verbot der Demos die persönliche Maske. Was soll man nun von Aristophanes, der so tief in den Schmutz hineingreift, als Menschen denken? Man wird wohl tun, ihn weder als Helden der Moralität noch als besonders unmoralischen Menschen zu betrachten; man möchte ihm vielmehr eine mittlere Moralität zuerkennen. Aber zu einem Heiligen soll man ihn nicht machen.

Unvermeidlich natürlich betreffen seine unbarmherzigen Witze vorzugsweise das Theater selbst, die übrigen Komiker und die Tragiker, aber auch andere Dichter, z. B. Dithyrambiker, und zwar bis zur Verdammnis ihrer Bewunderer in den dicksten Höllenpfuhl, ja auch die einzelnen Schauspieler samt dem Theaterpublikum. Die Zitate aus bekannten tragischen Stücken erscheinen dabei häufig in parodistischer Umgestaltung; vielfach wären aber diese Scherze ohne die Scholiasten sehr hinfällig, oder wir sind auch darauf angewiesen, den zugrunde liegenden Tatbestand zu erraten. Weit das Beste ist das parodistische Verhöhnen z. B. des schlechten und dabei pindarisch feierlichen Dichters in den *Vögeln*, der zuletzt in diesem Stil noch betteln muß. Aber diese ganze literarische Kritik, so belehrend, ja unschätzbar sie für uns als Kunde über den Grad der Teilnahme an der Poesie ist, ist an sich eine der schwachen Seiten der alten Komödie. Es ist ein völlig untrügliches Zeichen des beginnenden Verfalls, wenn die Poesie anfängt, systematisch Literatur zu treiben, und davon lebt, und ewig konnte das nicht so fortgehen. Es ist zwar für Aristophanes ein Glück gewesen, daß er ein so erlauchtes Opfer wie Euripides zum Zerpflücken hatte, aber er hat so wenig diesen als Kleon stürzen können, und es zeugt für uns von der Unabhängigkeit des athenischen Gefühls, daß Athen trotz allem mit so vielem Geschick vorgebrachten Hohn sich seinen Euripides nicht verleiden ließ.

In den *Fröschen* hält sich der Agon zwischen Äschylos und Euripides auf der Höhe, solange sie einander die allgemeinen Anklagen entgegenhalten, sinkt aber merkwürdig von Vers 1119 an,

Die *Vögel*

Aristophanes in seiner Wirkung

und als Mensch

Seine scharfe Polemik

Kampf gegen Euripides

Äschylos und Euripides

wo Euripides die einzelnen Tragödienanfänge des Aschylos zu kritisieren beginnt, was ihm dieser nachher zurückgibt. Nachdem sie dann einander gegenseitig ihre Manier in den Chören und darauf in den Monodien parodiert haben, ist man froh, wenn nur endlich die magere Erfindung des Waagebalkens kommt, auf dessen Schalen jeder einen Vers hineinsprechen muß, während er die Waage faßt. Da Dionysos noch keinen Entscheid wagen will, kommt Pluto, um ihn zu drängen, und erst, nachdem beide Dichter sich über Alkibiades in politischen Ratschlägen haben aussprechen müssen, nimmt Dionysos den Aschylos mit sich und läßt den Euripides sitzen, d. h. die Sache wird am Ende durch eine außerhalb der Poesie liegende Tendenzfrage entschieden; Aschylos hat für, Euripides gegen Alkibiades gestimmt.

Sophokles und Euripides

Sehr fein motiviert Aristophanes in diesem Stücke den Umstand, daß Dionysos Sophokles im Hades lassen will, während er Euripides evoziert. Überhaupt wird Sophokles, der dem Aschylos huldigt, hier würdevoll behandelt, während ihm im *Frieden* nachgesagt wurde, daß er vor Geiz um des Gewinnes willen auf einer Binsenmatte in die See stechen würde. Euripides aber wird überall schonungslos angegriffen, und außer der literarischen Kritik meldet sich hier so viel persönliches, an der Schmähung seiner Privatverhältnisse kenntliches Gift, daß man versucht ist, bei Aristophanes etwas wie gemeinen Neid gegen ihn anzunehmen. Diese persönliche Mißhandlung des Euripides und in den *Thesmophoriazusen* auch des Agathon, wobei sich zur Parodie noch die Denunziation gesellt, ist durch gar nichts zu beschönigen; zumal die *sittliche Entrüstung* des Aristophanes über Euripides aber wäre an und für sich gar zu lächerlich.

Sokrates und die „Wolken“

Was aber den in den *Wolken* persiflierten Sokrates betrifft, so bleibt es trotz der Anbiederung, die im platonischen *Symposion* zwischen ihm und Aristophanes stattfindet, Tatsache, daß er in seiner Verteidigungsrede die Komödie und ganz direkt Aristophanes mit seinen Wolken unter die Ursachen seines Verderbens rechnet, und zwar gehören diese Ankläger, die ihm das Aufsuchen der überirdischen Dinge und die Erhebung der geringeren Sache zur besseren vorwarfen, zu den früheren und älteren. Er sagt zu den Richtern: *Die Leute, die dergleichen hören, halten einen dann auch für einen Atheisten... Diese Ankläger haben euch schon bestimmt, als ihr Knaben wart.*

Der Plutos

Das letzte Stück des Aristophanes ist der *Plutos*, ein noch immer höchst graziöses Werk. Abgesehen von einem einzigen Wechselgesange fehlen die Chorgesänge hier gänzlich (die Parabase findet sich schon in den *Ekklesiazusen* nicht mehr), und zur alten Komödie ist also dieses Stück schon der Form wegen nicht mehr zu rechnen; doch ist es deshalb nicht für die mittlere typisch. Meisterhaft ist der Konflikt von Plutos und Penia (Reichtum und Armut) mit dem vielseitigen Egoismus der Erdenmenschen gegeben. Hier handelt es sich eigentlich nicht mehr um Athen, sondern um die Welt, auch nicht um einen Moment der athenischen Entwicklung, sondern um ein moralisches Problem aller Zeiten.

9. Die mittlere Komödie

Ständeverspottung

Mit der sogenannten mittleren Komödie, welche zu Athen ungefähr von 380 bis 330 v. Chr. geblüht hat, und deren Hauptvertreter Eubulos, Anaxandridas, Alexis und Antiphanes sind, kommt die uralte, nur durch das vorwiegend politische Kolossalbild Athens, welches die alte Komödie heißt, in den Hintergrund gedrängte Richtung alles Lustspiels, die Ständeverspottung, wieder zu ihrem Rechte, das *megarische Element* scheint wieder vorgedrungen zu sein, die derbe Komödie (*κωμῳδία φορτίκη*), verbunden mit der Götterkomik und ohne Zweifel mit Liebesgeschichten als Substrat.

Von der megarischen Posse war früher die Rede. Sie soll bereits die lächerliche Nachahmung bestimmter Stände und Geschäfte im Menschenleben, besonders bereits die des Haus-Koches kultiviert haben, und an sie soll der sizilische Megarer Epicharmos angeknüpft haben, der, um eine Generation älter als Aristophanes, besonders unter Hieron in Syrakus lebte. In dieser Stadt war die Komödie unmöglich politisch, sondern von allgemein menschlicher Tendenz; der Dichter erging sich über Torheiten und Lächerlichkeiten aus dem gemeinen Leben, und seine Gestalten sind der Bauer, der Trunkenbold, auch schon der Parasit; dabei waren seine Komödien voll philosophischer Erörterungen nicht bloß moralischer, sondern sogar metaphysischer Art, wobei uns freilich rätselhaft bleibt, wie die Philosophie mit dem übrigen Stoffe zusammenhing. Ein großer Teil dieser Stücke hatte eine mythische Form; das ganze Götter- und Heroenwesen erschien darin in einer



Ariadne als Weinschenkin
(Silbermünze von Histiae auf Euböa. Münzkabinett, Paris)

niedrige Sphäre versetzt; das Leben der Götter war nach der Weise der bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse des gemeinen Mannes aufgefaßt, die gemeinsten Triebe an ihnen hervorgehoben. Es findet sich der fressende Herakles, ein Hochzeitsmahl der Götter, ein Gelage, an dem Hephaestos mit Hera streitet, aber trunken durch Bakchos auf den Olymp zurückgeführt wird, kurz die Respektwidrigkeit gegen die Olympier ist nicht kleiner als in den *Vögeln* des Aristophanes.

Fortdauer der Persiflage

Von dieser älteren sizilischen Komödie also mit ihrer Verspottung nach Ständen und ihrer Götterkomik war der Übergang zur mittleren attischen Komödie viel leichter als von der alten attischen Komödie aus; daß diese letztere aber sich in Athen nicht halten konnte, hatte seine inneren Gründe. Der große aristophanische Spott auf den Staat und dessen Repräsentanten und Krisen war nämlich unmöglich geworden; man war zu schwach und unbedeutend, um die volle Karikatur, die sich nur für das Große lohnt, noch auszuhalten; auch war die Politik schon zu vielen klugen Leuten verleidet. Dazu gab es ein Staatsverbot gegen die persönlichen Masken; die persönliche Malice aber ließ man sich jedenfalls durch das verschiedentlich erwähnte Verbot, die Leute unter Nennung ihres Namens zu verhöhnen, nicht nehmen; vielmehr blieb dieser, auch neben der Persiflage ganzer Stände und stehender Charaktere, Tür und Tor offen; nur traf sie jetzt neben allerhand anderen Opfern des Stadtgesprächs hauptsächlich die Philosophen, Redner, tragischen und epischen Dichter, allenfalls auch einen fremden Herrscher, und wenn man einmal auf einem Individuum herumtrat, so taten es gerne mehrere.

Ende des Chors

Von den Chören ist in dieser Komödie keine sichere Spur mehr vorhanden, und somit ist auch keine Rede mehr von einer Parabase; schon in den letzten Stücken des Aristophanes will das Wort *Chor*, wo es, ohne daß ein Chorlied folgt, zwischen den Szenen steht, nichts anderes mehr

sagen, als daß hier eine Zwischenmusik durch den Flötenspieler oder auch ein kurzer Tanz stattfand. Im übrigen blieben die Aufführungen im Zusammenhang mit den dionysischen Festen; nur läßt sich angesichts der Massenhaftigkeit der Produktion ohne die Annahme kaum auskommen, daß auch zwischen denselben Aufführungen stattfanden; diese waren im ganzen wohl eher schon ein Geschäft geworden.

Das Erotische

Da diese Gattung nun auf Erfindung neuer Stoffe angewiesen war, bedurfte sie neuer Vehikel, und als ein solches scheint sich ihr bereits die Liebes- und Entführungsgeschichte geboten zu haben. Angeblich meldete sich diese zuerst bei Anaxandridas, daneben aber steht die beharrliche Behauptung, daß Aristophanes bereits in seinem späten Stücke *Kokalos* Verführung und Wiedererkennung und andere Motive Menanders gebraucht habe. Das Erotische wird vielleicht, wenigstens wenn das Stück keine Götterposse war, aber auch selbst dann das häufigste Substrat der Handlung gewesen sein, und am Ende hat sich die mittlere Komödie von der neueren nur durch die häufigere Stände- und Literaturparodie und durch das Mythologische unterschieden.

Die Götter-
burleske

Was nun die Götterburleske betrifft, so war dieses an sich, ohne aristophanische Bezüglichkeit, sehr dubiose Genre den Titelverzeichnissen nach sehr stark vertreten. Die einzige einigermaßen entsprechende Idee davon gibt uns der *Amphitruo* des Plautus. Wenn dieser wirklich die Nachahmung eines solchen Stückes ist, so mögen manche gute und spaßhafte Szenen darin vorgekommen sein: wie Merkur den Sosias, vermöge der Götterallwissenheit, an seiner eigenen Persönlichkeit irremacht und ihm durch Mitwissen des Geheimsten beweist, er sei Sosias, ist echt komisch. Der Rest, besonders die schamvolle Verwirrung der Alkmene, welche mit zwei Verschiedenen geschlafen hat und dagegen kummervoll protestiert, ist einfach frech; sie will und kann die Tatsache nicht zugeben, während der wiehernde Zuschauerpöbel sie weiß.

Ständekomik

Von der Ständekomik, worin die Neueren den Alten überlegen sein konnten, zeugen eine Menge pikanter Titel, die vielen athenischen Realismus erwarten lassen, freilich aber vielleicht pikanter lauten, als die Stücke selbst waren. In den Fragmenten finden sich hübsche Genrebilder, wie die von Athenäus aus dem *Olynthier* des Alexis mitgeteilte Rede, worin ein Bettelweib ausführt, wie sie ihrer fünf seien, ihr Mann, der Bettler, und sie, die Alte selbst, eine Tochter, ein junger Sohn und die Wackere, die sie bei sich hat (wahrscheinlich eine Tochter, die sie verkuppeln will), und was sie essen und wie sie nach Umständen abwechselnd hungrig und dabei elend werden. In solchen Stellen würde für uns der Wert dieser Stücke, der ein kulturhistorischer wäre, am ehesten liegen. Auch kühne bildliche Prahlereien kommen vor, indem z. B. jemand die Gefährlichkeit seiner Tischgesellschaft mit dem Worte schildert: *unser Essen sind geschräfte Schwerter, als Zukost schlucken wir brennende Fackeln, zum Nachtisch bringt der Bediente kretische Dolche* usw. Gewiß aber spielte die Übertreibung nicht mehr dieselbe Rolle wie in der alten Komödie. Eine Liebhaberei dieser Dichter, die wir hier beiläufig erwähnen wollen, bestand nach den vielen Mustern bei Athenäus auch darin, ihre Personen Rätselfragen (*γρίφους*) aufzugeben und lösen zu lassen, ohne daß man ahnt, welche Förderung das Ganze der betreffenden Komödie davon haben mochte; es war wohl nur eine athenische Liebhaberei.

Verhöhnung
der
Philosophen

Gern beschäftigt sich auch diese Komödie mit den Tragikern, besonders aber wird den Philosophen vieles nachgesagt. So schildert Epikrates aus Ambrakia eine Szene aus Platos Akademie, wo die ganze Schülerschaft über einen Kürbis streitet, ob er ein Kraut, ein Gras oder ein Baum sei, bis ein sizilischer Arzt sie deshalb verhöhnt. Als sie dann böse werden, erscheint Plato ruhig und befiehlt ihnen, nochmals über die Frage zu meditieren. Aus Antiphanes wird uns eine Hohnrede über die Sophisten im Lykeion, also die Peripathetiker, wegen ihrer Distinktion von Sein und Werden (*εἶναι* und *γίγνεσθαι*) mitgeteilt, die für uns ganz so klingt, als hörten wir die Parodie

Hegelscher Logikoperationen. In verschiedenen Stücken ebendesselben und auch des Alexis fielen ferner Hiebe auf das armselige Leben der Pythagoristen, welche kein Lebendiges (ζητεῖν) und keinen Wein genießen, wohl aber einen Hund, den man vorher getötet hat, so daß er kein Lebendiges mehr ist. Dagegen scheint man damals die Zyniker in Ruhe gelassen zu haben, vielleicht weil man ihr böses Maul fürchtete. — Immerhin beweist die Verhöhnung der Philosophie, wie sehr dieselbe eine Hauptsache im athenischen Leben geworden sein muß, als es sich nicht mehr lohnte, den Staat zu verhöhnen, und da die Philosophen einander gegenseitig in ihren Schriften fast noch ärger behandelten, als die Komiker taten, empfinden wir ihnen gegenüber kein großes Mitleiden; aber gut ist es, daß die mittlere Komödie so wenig als die alte und die neue der bildenden Kunst auch nur gedacht zu haben scheint; Skopas und Praxiteles hatten das Glück, von ihr ignoriert zu werden, vielleicht schon, weil sie nicht permanent in Athen verweilten.

Gegenüber von diesem allen ist nun überaus bezeichnend die enorme Stelle, welche der Koch, das Essen und überhaupt das Wohlleben einnehmen. Weil die Dichter ein Publikum von solchem Geschmack voraussetzen, war bei ihnen so unbillig viel vom Essen und Trinken die Rede, und gerade von den angesehensten, von Eubulos, Alexis, Antiphanes, Anaxandridas, sind die Zitate dieser Art sogar zahlreich. Aus letzterem erhalten z. B. wir die Erzählung von der halbbarbarisch grotesken Aufwartung bei der Hochzeit des Iphikrates mit der Tochter des Thrakerkönigs Kotys. Ein anderes Mal erfahren wir von den Großfressern, welche stürmisch alle Fische auf dem Markt zusammenkaufen; auch der aus Äschines bekannte Misgolas kommt bei ihnen vor, welcher sich beständig mit Kitharisten und Kitharistinnen umgibt; im *Asop* des Alexis, vielleicht einem Genrebild aus vergangener Zeit, das *Asop* im Gespräch mit Solon zeigte, war auch von den Weinhandlern die Rede, welche den Wein verwässern, aber ja nicht aus Gewinnsucht, sondern um den Käufern die schweren Köpfe zu ersparen. Auch für dies Gebiet hatte Epidarm, der Ahnherr dieser mittleren Komödie, das wichtigste Präzedens abgegeben; er hatte bereits den Namen des Parasiten, der nun zur stehenden Figur wurde. Bei Alexis erscheint z. B. der Parasit Chärephon, der sich um jeden Preis freien Tisch verschafft, bei den Garköchen auskundschaftet, für wen sie rüsten müssen, und sogar nach Korinth fährt, um ungeladener Gast zu sein, und von Antiphanes gab es eine Komödie: *der Parasit*. Ein Prestissimo aus Mnesimachos bringt den Wortschwall eines Kochs, der seinen Sklaven auf die Agora aussendet, um die jungen Herrn, die dort Reitstunde nehmen, durch Aufzählung aller möglichen Genüsse in sein Lokal zu laden; bloß die Eßwaren machen sechzig Artikel aus, und der Vortrag dieser Stelle in einem Atem möchte für den Schauspieler ein Kunststück sein, schwerer als die großen Wortschlangen bei Aristophanes. Von der literarischen Seite wird man zugeben müssen, daß viel recht Komisches und gut Gemachtes in diesen Partien vorkommt.

*Essen und
Wohlleben*

10. Die neuere Komödie

Die mittlere Komödie wurde durch die neuere (ungefähr vor 330 v. Chr.) abgelöst, welche neben der bukolischen Dichtung Theokrits die letztgeschaffene griechische Kunstform ist und für uns an die glänzenden Namen Menander, Philemon, Diphilos, Poseidippos, Apollonios von Karytos geknüpft erscheint. Ihr Schöpfer oder wenigstens derjenige Dichter, von dem das ganze spätere Altertum am meisten entzückt war, der Verfasser von über hundert Stücken, ist Menander von Athen, der Neffe des Alexis, Schüler des Theophrast und Freund Epikurs, zur Zeit auch des Demetrios von Phaleron. Obschon er im Wettstreit nur achtmal gesiegt haben soll, weil Philemon volkstümlicher war, folgte er doch einem Rufe des Ptolemäus Lagi nicht, der ihn nach Alexandria

*Menander und
Philemon*

ziehen wollte, und ist zweiundfünfzigjährig in Athen gestorben, wo er *in sanften und gemäßigen Genüssen*, wie sie Epikur empfahl, aber eben doch mit Hetären, nämlich der seelenvollen Glykera und der übermütigen Thais, gelebt hatte. Nach der herrlichen vatikanischen Statue, die ihn sitzend darstellt, einem Meisterwerk von feiner Charakteristik, wäre er eine etwas bürgerliche, aber überaus geistreiche Persönlichkeit gewesen, ein Mann, der vor allem die gutmütige Außenseite zeigt, aber im Innern den Schalk birgt.

Römische Nachdichtungen

Aus Menanders zahlreichen Fragmenten und besonders aus den römischen Nachbildungen ist uns diese neuere Komödie nun viel bekannter als die mittlere. Plautus und Terenz nämlich hingen mit ihr nicht in stubengelehrter Weise durch bloße Kenntnis der Texte zusammen, sondern noch durch lebendige Tradition. Freilich ging man hier mit den Originalen oft frei um und scheute sich nicht, durch sogenannte Kontamination aus zweien ein neues zu machen.

Bühne und Kostüm

Wie wir nun aus den Nachbildungen wissen, stellte die Bühne in der Regel ziemlich lange Strecken von Straßen dar, wo man die Häuser der handelnden Personen und dazwischen mitunter öffentliche Gebäude, Heiligtümer usw. unterschied. Das Kostüm war etwa das der betreffenden Stände im gewöhnlichen Leben; dagegen verzichtete man nicht, wie man wohl gekonnt hätte, auf die Masken, um dafür Angesicht und Ausdruck walten zu lassen; denn im Grunde ist auch die neuere Komödie nicht individuell; vielmehr tat man nach der Seite des Individualisierens nur den einen Schritt, daß man mehr und andere feststehende Masken schuf, als die mittlere Komödie gehabt hatte; dieselben waren überaus lächerlich, nur die Weiber waren bisweilen anmutig. — Vom Chor war keine Rede mehr. In den Zwischenakten unterhielten wohl auch jetzt Flötenbläser oder Tänzer das Publikum. Das Rezitativ wird so laut und dröhnend wie in der Tragödie gewesen sein.

Athen als Schauplatz

Der Schauplatz dieser Stütze ist meist das diadochische Athen. Auch nach Chäronea und nach dem lamischen Kriege noch war die Stadt reich und selbst politisch nicht machtlos geblieben; aber sie war des kräftigeren alten Geistes bar, der jetzige Geist war teils den Philosophen und Rhetoren, teils dem Genusse des Privatlebens zugewandt. Trotzdem nun die Szene in Athen ist und die dahерigen Ideenassoziationen mit Dank angenommen werden, stellt diese Komödie doch nicht mehr das konkrete Athen, sondern das allgemein Menschliche dar, und das Nationale, Politische, Religiöse hat sich zur Philosophie des Lebens und Lebenlassens verdünnt. Aus der mittleren Komödie lebt weiter die Komik der Stände und stehenden Beschäftigungen, zumal als höchst erwünschte Nebenfigur der Parasit und der Koch, der jetzt erst seinen ganzen Umfang gewinnt. Auch die Verhöhnung der Philosophen dauert fort und ebenso die Parodie der Tragödie (welche man allgemach hätte in Ruhe lassen können); als Rest der alten behält sich die neuere Komödie auch noch hier und da die persönliche Invektive vor. Mittelpunkt des Dramas aber wird nun, wie unter solchen Umständen bei allen Völkern, die Liebschaft, und zwar ist die Seele des Stützes jetzt Intrige und Spannung, Flechtung und Lösung des Knotens, innerhalb der Wahrscheinlichkeit, und die Träger sind Charaktere, aus deren Wesen sich die Handlung ergeben soll, und die durch ihre völlige Wahrheit das Interesse des Zuschauers pro und contra erregen sollen; neben der kunstreichen Intrige erscheint jene stellenweise noch vorhandene Verhöhnung der Ständertypen nur als Nebenziel.

Weiterleben des aus der mittleren Komödie

Die Liebschaft Hauptinhalt

Nach Plautus und Terenz zu urteilen, war es nun im Grunde ein beschränkter Kreis von Lebensverhältnissen, von Charakteren und von danach möglichen Intrigen, der hier auf die Bühne kam, und besonders die weiblichen Charaktere sind sehr einförmig und bei der völligen Abwesenheit jedes reicherens Empfindungslebens ziemlich geistlos. Vor allem hat man es mit der Hetäre zu tun, welche bald edler gemütlich, bald mehr gemeinschlau und gierig ist, ohne daß ihr aber letztere Eigenschaft viel schadete, und daneben steht die eigentliche Dirne, die Sklavin eines Kupplers

Kuppler, Hetären, Sklaven

(leno). Eine solche kann, wenn ein Liebhaber sie auslöst, zur Hetäre werden. Auch zur rechtmäßigen Gattin wird sie leicht; wenn dies der Fall sein soll, so genügt der Nachweis, daß sie einst frei geboren und bloß geraubt worden sei; der Loskauf deckt dann die sittliche Inkongruenz völlig; vollends wird die Hetäre sehr leicht Ehefrau; ja es ist dies wohl ihr Ziel. Die Väter, welche oft geizig sind, wollen das Verhältnis der Söhne zu ihren Hetären zerstören, fallen dann aber etwa selber der Versuchung anheim, und so ist die Konkurrenz von Vater und Sohn um eine Hetäre kein seltenes Thema. Überhaupt genießen Eltern und alte Leute hier wenig Respekt, weil sie sich selber nicht sehr respektieren. Auch diese Gestalten und ebenso die des jugendlichen Liebhabers sind nicht sehr vielartig, und eine individuelle Vertiefung, wie wir sie in den *Charakteren* des Theophrast finden, wäre von ihnen nicht zu verlangen.

Die große Hauptperson und gewöhnlich der Träger der Intrige ist der Sklave, der damals durch die allgemeine Lizenz hoch emporgekommen war. Er kommt in allen guten und schlimmen Schattierungen, bald mehr wohlwollend, rettend oder durchhelfend, bald mehr egoistisch, vor und ist an zwei Hauptegenschaften kenntlich: dem Reichtum an Auskunftsmittern und dem Toupet, d. h. der Eitelkeit, daß auf ihn der Ausgang ankommt. Auch die zwei Sklaven zweier Herren wurden von der neueren Komödie tali quali übernommen, bald als Intriganten, bald als niedrigere Reflexe des Tuns und Treibens ihrer Herren, bald als Konfidents.

Wir erwähnen hier ferner noch den Offizier, der nicht Bürger, sondern heimatloser Söldner und halber Barbar ist. Er ist der miles gloriosus, *den sein Parasit weit übersieht und ein gescheiter Sklave in den Sack steckt*, und in seiner Gestalt haben wir ein Beispiel dafür, wie sich neben dem Intrigenspiel auch die Satire auf bestimmte Menschenklassen im Sinne der mittleren Komödie behaupten konnte. Zu überbieten suchte man diese offenbar mit dem Koch, der in den mannigfaltigsten Varianten vorkommt, wie denn die ganze Eß- und Kochpoesie ihren Weg wie in der mittleren Komödie geht. Wir lernen den wissenschaftlich hochmütigen Koch kennen, der sich als Schüler Epikurs gibt, und den, der alle anderen für Ignoranten erklärt, ausgenommen ihn selbst und zwei Kollegen, die noch die Schule des großen Küchenklassikers Sikon aufrechterhalten; dieser nämlich hatte alle Reden über die Natur (λόγους περὶ φύσεως) inne und lehrte die Köche zuerst Astrologie, Architektonik, Strategik. Ein gebildeter Koch macht die Kochkunst zur Mutter aller Kultur. Ein anderer spielt sich speziell als den Koch der neuen Schule auf, deren Gründer die scharfen Gewürze, *die einst schon Kronos gebraucht*, abschafften, um den Gästen das Weinen, Nießen und Geifern zu ersparen. Er weiß, wie man für junge Schwelger, für Zöllner, für Greise kochen muß usw. Überhaupt wird gerne etwa die praktische Physiognomik der guten Kunden entwickelt. Andere brauchen lauter mythologische Redensarten oder ergehen sich sonst bei den geringsten Anlässen in poetischen Redeweisen, und über einen Mietkoch klagt ein Herr, weil dieser — er behauptet, es sei seine Gepflogenheit — in lauter homerischen Ausdrücken redet. Daß ärmere Kunden von den Köchen hochmütig behandelt werden, ist ebenso natürlich, als daß der große prahlerische Koch, den man samt seinen Dienern mietet, durch seine Grobheit alles in Schrecken setzt.

Herr der Dinge ist in dieser Komödie überall der Zufall; ein häufiges Vehikel der Erfindung, von dem freilich ein etwas sehr starker Gebrauch gemacht wird, ist die Wiedererkennung verlorener, in früher Jugend geraubter oder ausgesetzter Kinder, welche etwa schon als Sklaven verkauft worden oder doch von diesem Schicksal bedroht sind. Auch daß zwei einander täuschend ähnlich sehen, ist bei der großen Unwahrscheinlichkeit des Faktums wohl zu oft behandelt worden; gemeine Prellereien, an gemeinen Subjekten verübt, gelten als komisches Thema. Es mag fraglich sein, wieweit hier noch das ridendo castigat mores zu seinem Rechte kam; die Torheit möchte man allenfalls scheuen lernen.

Offiziere

Köche

Der Zufall und
die Wieder-
erkennungen

- Die Prologen und Gnomen* In seinen Prologen ließ Menander nicht, wie Euripides, Personen des Stücks, sondern allegorische Introduktionsfiguren auftreten, wie den Elenchos (Gott der Prüfung), den wahrheitsliebenden und freimütigen Gott. Was überhaupt seine Koinzidenz mit Euripides betrifft, so liegt sie nach unserer Ansicht nicht sowohl in der individuellen Ausgestaltung der Charaktere, als in der Freude an der verwickelten Handlung, am Räsonnieren und am sententiösen Ausdrucke, welcher letzteren wir die Erhaltung der vielen menandrischen Gnomen verdanken, die das Eleganteste sind, was sich auf Grund allgemeiner Beobachtung über das Leben sagen ließ. Menanders Diktion und Ausdrucksweise ist die gleichmäßige des gebildeten Tons, ohne das Burleske, das, wo es sich bei Plautus findet, Zutat des römischen Dichters oder aus Epicharm entlehnt ist; die Grazie dieses Stils war im Altertum eine allgemein zugestandene.
- Wert der Gattung* So viel feiner attischer Geist und Formensinn aber in dieser Poesie auch gelebt hat, wir werden doch sagen müssen: die alte Komödie und die Tragödie Athens sind nur sich selbst gleich und durch nichts unter der Sonne ersetztlich, das die neuere Welt schaffen könnte; dagegen die neuere Komödie ist aus jeder Literatur zu ersetzen, und zwar reichlich; sie ist bloß Sache des Esprit und einer mäßigen Lebensbeobachtung und von höherer nationaler Empfindung abgelöst.

11. Die alexandrinische Komödie und Posse

- Die Hilarotragödie* Dunkel ist die Geschichte des Theaters von Alexandria; wir wissen aber, daß daselbst alle Gattungen, sogar noch das Satyrdrama nachgeahmt wurden. Für die Komödie sind wir auf bloße Nachrichten angewiesen, und zwar solche, die nicht einmal von wirklichen Komödien, sondern von dramatisch gestalteten Satiren oder von Phlyakenposse handeln. Auch die zur Zeit des Ptolemäus Lagi aufgekommene Hilarotragödie gehört hierher, welche vielleicht nicht wie die mittlere Komödie das komische Auftreten mythischer Personen und Götter zum Gegenstand hatte, sondern die wirklich tragischen Ereignisse des Mythus possierlich wiedergab. Deutlich wird uns als Komödiendichter nur Machon aus Sikyon genannt, der seine Stücke in Alexandria zur Aufführung brachte. Sonst gab in der Komödie jedenfalls Athen lange noch den Ton an und blieb für dieselbe die selbstverständliche oder doch weit vorherrschende Lokalität.
- Verbreitung des Dionysischen* Was nun aber die diadochische Zeit im allgemeinen betrifft, so herrschte dionysisches Treiben überall, sowohl an den Höfen als in den Hauptquartieren als in den Städten. Überall, wohin Griechen kamen und wo man die Mittel aufbringen konnte, wurden Theater gebaut, und die Aufführungen wurden von großen Vereinen *dionysischer Künstler* unternommen (die ihre Zentralstätte auf Teos hatten); das Agonale samt den Choregien aber war vom Theater verschwunden. Durch die dionysischen Künstler lebte die neuere Komödie weiter, freilich mit der Zeit wohl nur in ihren namhaftesten Vertretern, und daneben mag die Pose eine große Rolle gespielt haben. Wenn irgend etwas die Griechen im weiten Orient vom Strand des Nils bis hinauf zum Tigris und Indus zusammenhielt, so war es das Theaterwesen. Die Schaulust war etwas, das jeder mitbrachte, und wie das Schauspiel für die Griechen das Verbindende war, so war es für die Orientalen das Anlockende, wobei Mythologie und Kunst unwillkürlich mitgingen. So möchte gerade diese schauspielerische Zügellosigkeit das Panier und Feldzeichen der weit umher zerstreuten Griechen gewesen sein.
- Ablösung durch den Pantomimus* In der römischen Kaiserzeit, als von der Tragödie nur noch die festen (d. h. iambischen) Teile aufgeführt wurden, scheinen wenigstens während der ersten zwei Jahrhunderte noch vollständige Aufführungen von Komödien stattgefunden zu haben; vom dritten an scheinen sie größtenteils durch den Pantomimus verdrängt worden zu sein, von dessen Glanz uns Apulejus in seiner Schilderung des *Paris auf dem Ida* (Apul. *metam.* X, p. 232ff.) die lebhafteste Vorstellung gibt.