

A. L. Oppenheim, einer der besten Kenner der babylonisch-assyrischen Medizin, legt einen sicher nicht unberechtigt strengen Maßstab an, wenn er schreibt, „no medical text or any other passage referring to the activities of physicians mentions what we would term surgery“<sup>18</sup>. Unberührt von dieser Aussage bleibt die Tatsache, daß die aufgeführten Fälle in die chirurgische Praxis gehören. Ob sie es rechtfertigen, als Zeugnisse für eine Chirurgie im heutigen Sinne betrachtet zu werden, mag von seiten der Medizin beurteilt werden.

<sup>18</sup> A. L. Oppenheim, *Ancient Mesopotamia* 293.

## Das Komische und das Tragische im athenischen Theater

VON FRANCISCO R. ADRADOS

Die Begriffe des Komischen und des Tragischen erscheinen im athenischen Theater des 5. Jahrhunderts v. u. Z., aus dem sie herkommen, als gegensätzlich. Von da an sind sie auf alle späteren Epochen übergegangen und allmählich als ganz antithetische, universelle und unvergängliche Aspekte des menschlichen Lebens betrachtet worden. Schon Aristoteles baut in seiner „Poetik“ auf dieser Grundlage die Gesamttheorie der Tragödie und der Komödie auf: Der komische wie der tragische Dichter gehören von Anfang an zu zwei verschiedenen Menschentypen; ebenso unterscheiden sich die von ihnen dargestellten Personen: die vom tragischen Dichter geschaffenen sind besser als wir, die des komischen Dichters dagegen schlechter. Der Aristotelischen Auffassung nach besteht ferner ein Unterschied zwischen dem Ursprung der Tragödie und dem der Komödie: der eine wäre im Dithyrambus, der andere aber in den phallischen Liedern zu suchen. Damit vergißt Aristoteles, daß es auch ein Satyrspiel gibt, das von Verfassern der Tragödie geschrieben und von tragischen Schauspielern auf die Bühne gebracht wurde und das zweifellos in Verbindung mit der Komödie steht. Andererseits bestätigt Aristoteles, wobei er sich selber widerspricht, das Vorhandensein einer Urform der Tragödie, die an die Welt des Satyrischen und Lächerlichen grenzt; er erwähnt auch das Vergnügen und die Freude, die durch das Auftreten unheimlicher Wesen verursacht werden, sowie das Verhältnis zwischen Heiterkeit, Häßlichkeit und Furcht.

Viele Definitionen sind für das Tragische und für das Komische gewagt worden; größtenteils sind sie durch die geschichtliche Entwicklung der beiden Gattungen bedingt; oder sie versuchen, in einer Formel jene Bestandteile zusammenzufassen, die beiden Gattungen seit der Antike gemeinsam sind. Wir wollen hier auf jede Verallgemeinerung verzichten und werden nur das hervorheben, was innerhalb der Tragödie und der Komödie des 5. Jahrhunderts als gegensätzlich hervortritt, das, was jede einzelne Gattung am besten kennzeichnet. Doch werden wir diese zwei Gattungen nicht nacheinander, sondern beide gleichzeitig betrachten. Zwei Begriffe sind nur dann gegensätzlich, wenn es eine gemeinsame Grundlage für beide gibt, aus der diejenigen Merkmale, welche die entsprechenden Begriffe gegenüberstellen, abgeleitet werden können. Wir sind der

Meinung, daß die für das Tragische und das Komische gemeinsame Grundlage im Athen des 5. Jahrhunderts immer noch sehr breit war und daß beide Gattungen im Grunde genommen nur zwei verschiedene Ausdrucksweisen einer und derselben Lebensauffassung waren, die sich ziemlich genau definieren läßt. In einem 1967 in der Zeitschrift „Emerita“ veröffentlichten Aufsatz<sup>1</sup> versuchten wir zu beweisen, daß die Tragödie und die Komödie im wesentlichen gemeinsame Ursprünge haben. Wir behaupteten, sie stammen aus der Welt des *κῶμος*, die tragische und komische Elemente vielfach gemischt enthielt und die später, im 6. und 5. Jahrhundert, zwei besondere, entgegengesetzte Gattungen herausbildete.

Der Gegensatz zwischen dem Komischen und dem Tragischen hat sich mit der Zeit immer mehr vertieft, zumindest wenn man hierin zwei verschiedene Aspekte des menschlichen Lebens erblickt. Denn hin und wieder wurden sie auch in literarischen Werken (es seien bloß Shakespeare oder Goethe genannt) entweder gleichzeitig oder abwechselnd dargestellt, da im Grunde genommen das Tragische und das Komische unentwirrbar miteinander sowie beides mit dem menschlichen Leben, das sich in der Literatur widerspiegelt, verknüpft sind. Beides erscheint in den rituellen *κῶμοι*, aus denen das Theater hervorging. *Κῶμοι* nennt man nicht nur die lustigen, sondern auch die feierlichen Chöre, z. B. die Sänger der Pindarischen Siegeshymnen oder jene, die ihre Klagelieder beim Totenkult anstimmten. Eine scharfe Trennung zwischen Komödie und Tragödie erreichte erst die griechische Vorliebe für Sonderung der Begriffe, für Analyse und für einfache Linien; die Trennung ist nicht so scharf, wie man denken könnte. Es bestehen nämlich viele Verbindungen zwischen beiden Gattungen, und davon soll hier die Rede sein.

Zu sagen, daß sowohl die Tragödie wie auch die Komödie Theater sind, daß beide bei den dionysischen Festspielen aufgeführt wurden, daß sie viel Gemeinsames aufweisen, wie das Vorhandensein eines Chores und den Gebrauch der Masken, ist eine Banalität. Aber diese banale Aussage hat ihre Bedeutung, wenn sie anders formuliert wird.

Die Maske bedeutet ursprünglich den Wechsel der Persönlichkeit, die Annahme einer fremden, gewöhnlich mythologischen Gestalt, eines Gottes oder auch eines nichtmenschlichen Wesens; häufig wechselt sie sogar das Geschlecht. Ursprünglich spielt der Schauspieler die Rolle einer anderen Person oder eines anderen Wesens nicht, er *ist* diese andere Person, dieses andere Wesen. Es sei daran erinnert, daß das Theater von den Anfängern bestimmter Kulte geschaffen wurde, die in gewissen Feiern und bei gewissen Anlässen eine neue Persönlichkeit als Faune, Nymphen oder auch Bacchantinnen annahmen, sich als solche benahmen und in ihren Tänzen und Riten die alten Mythen erlebten. Die Vasenmalerei stellt diese *κῶμοι* häufig dar; andererseits kennen wir sie auch aus literarischen Belegen. In modernen Untersuchungen, z. B. denen Kollers<sup>2</sup>, Schreckenbergs<sup>3</sup> oder Patzers<sup>4</sup>, sind diese Riten auch ausführlich behandelt.

<sup>1</sup> Sobre los origenes del teatro, *Emerita* 35, 1967, 249–294.

<sup>2</sup> H. Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern 1963.

<sup>3</sup> H. Schreckenberg, *APAMA*, Würzburg 1960.

<sup>4</sup> H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962.

Der normale Zeitablauf gilt im Theater nicht mehr, der Mythos findet erneut vor unseren Augen statt. Auch der Raum existiert nicht mehr, denn das dionysische Theater läßt sich mit allen Orten identifizieren, wo die Handlung der alten Mythen stattfand.

Die Darsteller haben keine bestimmte Identität: diejenigen, die auf der Bühne erscheinen, sind keine Athener, sondern nur thebanische Bacchanten alter Zeiten oder Perser oder Dienerinnen in Agamemnons Haus oder auch Vögel und Wolken.

Gewöhnlich bewegt sich die Handlung um einen König, beziehungsweise einen Anführer, der in Begleitung seines Volkes, seiner Freunde oder Diener ein Ereignis seines Lebens demonstriert. Der Chor jubelt, wenn er siegt, oder weint über sein Unglück und seinen Tod. Häufig tritt eine weitere Gestalt auf, die dem vom Chor begleiteten Anführer gegenübersteht. Es mag aber auch sein, daß es sich um zwei Chöre handelt, an der Seite der sich gegenüber tretenden Personen des Stückes je einer. Diese drei Typen sind in der Tragödie zu finden; in der Komödie jedoch nur die zwei zuletzt genannten. Durch eine Reihe ritueller Handlungen, die meistens Opfer und Gebete einschließen, wickelt sich vor unseren Augen eine Handlung ab, in der das Schicksal einer ganzen Gemeinschaft auf dem Spiel steht oder die zumindest die Gesetze des menschlichen Tuns in entscheidenden Augenblicken beleuchtet, so etwa wenn die Gefahr besteht, an die von der menschlichen Gesellschaft oder vom göttlichen Gesetz auferlegten Grenzen zu stoßen, die wiederum schwer zu erkennen sind.

Diese Handlung ist im Grunde genommen in der Komödie ebenso ernsthaft wie in der Tragödie. Will Agamemnon die Ehre Griechenlands retten und für das Land sowie für sich selbst einen großen Sieg erreichen, wünscht Eteokles seinerseits, Theben zu retten, so strebt auch Pisthetairos danach, eine glücklichere Welt zu schaffen, und Dikaiopolis, den Frieden mit Sparta zu schließen und dem für Griechenland verheerenden Krieg ein Ende zu setzen. Ihr Ziel ist in der Tat nicht minder bedeutsam als das Agamemnons, der mit ungerechten Mitteln, mit Krieg, gegen die Ungerechtigkeit kämpft, nicht minder als das des Eteokles, der eine gerechte Sache verteidigt, auch wenn er selber dabei ungerecht ist, oder das des Aias oder des Philoktetes, die ihre persönliche Meinung dort, wo sie mit den Interessen der Gemeinde in Konflikt gerät, durchsetzen wollen.

Es sind Handlungen, in denen der einzelne und manchmal der ihn begleitende Chor aus einem unentwirrbaren Problem heraus eine rettende Lösung herbeiführen wollen, auch wenn sie für andere vernichtend ist oder gegen Sitte und Moral verstößt, oder wenn sie ganz unmöglich zu realisieren ist. Der Unterschied zwischen der Handlung in der Tragödie einerseits und der Komödie andererseits besteht gerade nicht in ihrem jeweiligen Ausgang. Endet die Komödie gut, so ergibt sich auch in der Tragödie manchmal eine befriedigende Lösung. Es gelingt Elektra und Orestes, ihren Vater zu rächen, Orestes wird freigesprochen, der Tyrann Kreon besiegt. Der Unterschied liegt eher darin, daß der tragische Held, ob er siegt oder erliegt, ob er überlebt oder stirbt, Schmerzen leiden muß. Der Schmerz erwächst aus dem Kampf gegen die Beschränkung oder das Hindernis, aus der Auseinandersetzung mit verehrungswürdigen Gegnern, wie es eine Mutter

oder die königliche Macht sein können. Dagegen werden in der Komödie die Schwierigkeiten verhüllt, und der Konflikt löst sich durch das Lachen.

So wie der tragische Held strebt auch der komische nach dem Glück und versucht, die uns im alltäglichen Leben einengenden Beschränkungen zu durchbrechen. Beide Helden werden bewundert und gefeiert.

Das Theater stellt den Kampf des Menschen gegen seine eigenen Schranken dar und läßt deutlich erkennen, daß sie nicht zu überwinden sind. Und dennoch erzeugt dies in dem einen Fall Wehklagen, in dem anderen aber Gelächter.

Zum Wesen des Komischen und des Tragischen gehört alles, was außerhalb des Systems der Anschauungen und Einrichtungen einer bestimmten Epoche liegt: jede Handlung, die sich nicht in den gewöhnlichen Verlauf der Dinge einfügt oder sich nicht mehr nach dem richtet, was voraussichtlich innerhalb der Erfahrungswelt einer bestimmten Gesellschaft oder der Menschheit im allgemeinen geschehen könnte. Komisch und tragisch kann man auch jede Handlung nennen, die das Verhältnis zwischen der eigenen Kraft und den zu bewältigenden Hindernissen falsch einschätzt oder die das übersieht, was wir Realität nennen. Diese Handlung kann im Dienste der Einrichtung eines neuen, sinnvollen Systems stehen, von dem einzelne Teile, zumindest als Tendenzen, im alltäglichen Leben vorhanden sind. Aber dieses System verstößt gegen die harte Realität oder gegen Grundsätze, die Respekt verdienen. Wer ein solches Unternehmen wagt, ist schon ein Held, Vertreter eines übermenschlichen Typus. Sein Handeln, insofern es in ihm Schmerz und bei den anderen Menschen Mitgefühl erweckt, ist tragisch, wenn es harmloser ist und keine solche Wirkung hat, dann ist es komisch. Zum Lachen bewegen neumodische Sitten, ein unerwartetes, unpassendes Benehmen, Verdrehungen von Wörtern oder ungewöhnliche grammatische Bildungen. Man lacht solange, wie das alte System noch gültig ist, und wenn man solches Benehmen als etwas Selbstverständliches annimmt, bedeutet das, daß das System an Aktualität verloren hat. Andererseits aber hängt die Frage, ob eine Handlung tragisch oder komisch sei, vom jeweiligen Standpunkt ab: Was für den einen tragisch ist, weil es bei ihm Schmerz verursacht, kann für den anderen Zuschauer, dem das nichts ausmacht und der es lächerlich findet, komisch sein. Das Unglück der andern ist schon immer für viele Grund zum Lachen gewesen.

Aber das Wesen des Komischen, zumindest im Sinne der Antike, wollen wir nicht ohne weiteres nur im Lachen erfassen. In der Komödie des 5. Jahrhunderts gab es daneben andere ebenso wesentliche Elemente: vor allem das Phantastische und das Unglaubliche. Die Erfolge des komischen Helden kommen durch völlig unerwartete Mittel zustande<sup>5</sup>. Für ihn ist es keineswegs unmöglich, zum Himmel hinaufzusteigen, um den Frieden zu holen und ihn nach Griechenland zurückzubringen, oder in die Hölle hinabzusteigen, um einen tragischen Dichter zu holen, der im Theater von Athen vermißt wird. Der komische Held ist imstande, eine Stadt in der Luft zu gründen, falls ihm Athen wegen Steuern und Sykophanten unerträglich wird. Er wird sogar die Götter seiner Macht

<sup>5</sup> Vgl. C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (Mass.) 1964.

unterwerfen können. Der Fleischer wird den mächtigen Kleon vor Rat und Volk besiegen, der Schüler des Sokrates wird seine Schule in Brand stecken. Keine Grenzen, nichts Unmögliches leistet der Handlung des komischen Helden Widerstand, und gerade das Durchbrechen der Norm ist es, was zum Lachen bewegt. Das Phantastische und Romanhafte, die verkehrte Welt, wo sich die Rollen der Alten und Jungen, der Männer und Frauen vertauschen, wo der Fleischer den Kleon besiegt und der Gott des Reichtums wieder sehend wird, diese Welt also ist die Welt des Lächerlichen.

Aber das Lachen der Komödie hat eine doppelte Bedeutung. Einerseits wird die jetzige Welt als zusammenhanglos, fern einer höheren Ordnung vorgestellt, von der auf der Erde nur gewisse Spuren zu finden sind, und deshalb wirkt diese Welt lächerlich. Die athenischen Botschafter in Persien leben auf großem Fuß, anstatt über den Frieden zu verhandeln; der General Lamachos erhält eine wenig heldenhafte Wunde, wenn er sich den Knöchel beim Überspringen eines Festungsgrabens verstaucht.

Andererseits aber ist diese Welt eine Realität, und zwar eine sehr harte. Deshalb entsteht das Lachen wegen der zu leichten Erfolge des komischen Helden. Das athenische Publikum weiß Bescheid, daß man weder auf einem Käfer zum Himmel steigen kann noch der Frieden durch die von Lysistrata befolgten Mittel zu erreichen ist. Grund zum Lachen ist das, was so grob der Realität widerspricht. Die Inkohärenz vervielfältigt sich ins Unendliche.

Die Fehler, die der komische Held in der ihn umgebenden Welt kritisiert, sind dieselben, die er kultiviert. Sein Ideal der Gerechtigkeit und Moral hört bei ihm selbst auf. Dikaiopolis tadelt die Zügellosigkeit und den Prunk der athenischen Botschafter, dennoch sucht er für sich selbst ein ähnliches Leben, genau wie die übrigen Helden der Komödie. Der komische Dichter verspottet gewisse Athener wegen ihrer Feigheit und Prahlerei, aber die Helden seiner Komödien haben die gleichen Fehler. Der Fleischer in den „Rittern“ ist noch brutaler, dümmer und ein noch größerer Schwindler als sein Gegner, der Demagoge Kleon. Die Welt des Widerspruchsvollen ist die Welt der Komödie, und aus dem Widerspruch, wenn er kein Leid bereitet, quillt unaufhaltsam das Lachen hervor, das sogar aus dem Leid des gefallenen Feindes, eines Lamachos oder eines Kleon, entsteht, wenn dieses mit den Augen seines Feindes betrachtet wird. Das beweist also, daß das Tragische und das Komische aus denselben Situationen entspringen und sich voneinander nur dann unterscheiden, wenn man den Standpunkt gewisser in die Handlung verwickelter Personen beachtet. Der gefallene Kleon ist wie ein besiegter Held der Tragödie, aber der Gesichtspunkt, unter dem Aristophanes die Geschichte erzählt, ist nicht der von Kleon, sondern der seines Gegners, des Fleischers, das heißt der Standpunkt des Siegers.

Damit haben wir den gemeinsamen Ausgangspunkt des Tragischen und des Komischen, wie auch die gegensätzlichen Stellungnahmen der Vertreter von entgegengesetzten Weltanschauungen klargemacht. Im übrigen vermuten wir, daß das Komische und Tragische einst miteinander verbunden waren und in den rituellen, von *κῶμοι* ausgeführten Tänzen, aus denen beide Gattungen zwei-



Das zweitgrößte und besterhaltene Theater Griechenlands in Epidauros. 3. Jahrhundert v. u. Z. Die 55 Sitzstufenreihen bieten mehr als 12000 Zuschauern Platz

fellos entstanden sind, abwechselnd erschienen. Denn *κῶμοι* heißen sowohl die Komödie wie die Tragödie in der Einleitung der Didaskalien, die in Inscriptioes Graecae II 971 enthalten sind. Hinzu kommt noch, daß man, wie ich schon erwähnte, den Namen *κῶμος* nicht nur für das jubelnd festliche Gefolge des dionysischen Festes gebrauchte, sondern auch für den Chor, der die Pindarische Siegeshymne anstimmte, und für den, welcher an den Trauerfesten der Helden teilnahm, wie zum Beispiel an den Feiern Spartas zu Ehren des gestorbenen Hyakinthos (Euripides, Helena 1469 ff.) oder an den in den „Troerinnen“ 1184 ff. erwähnten Klageliedern zu Ehren Hekabes; auch wird der zügellose, frenetische Chor der Bacchantinnen von Euripides selbst *κῶμος* genannt. Ich versuchte in dem erwähnten, in „Emerita“ erschienenen Aufsatz darauf hinzuweisen, daß, wenn der Begriff *κωμῳδός* (und infolgedessen auch *κωμῳδία*) eine viel engere Bedeutung als die ursprüngliche von *κῶμος* hat, diese nur wegen der Bildung des Sonderbegriffs *τραγῳδός* (und *τραγῳδία*) zustande kam, der eine Sonderform des *κῶμος* bezeichnet. Dieser Hypothese nach führten die *τραγῳδοί* verschiedene *κῶμοι* auf, wobei ihr Name von solchen *κῶμοι* stammte, an denen *τράγοι* (Böcke) teilnahmen. Wegen der häufigen Anwendung mythischer Themen wurde die Handlung, die wir heute als tragisch bezeichnen, zum Hauptmerkmal jener *κῶμοι*, und deshalb blieb der Komödie ein sehr beschränktes Repertoire komischen, parodistischen oder phantastischen Inhalts. Aber wir behaupten, daß dies kaum die ursprüngliche Situation gewesen sein konnte, denn die *τραγῳδοί* führten nicht nur die Tragödie auf, sondern auch das Satyrspiel,

das als lustiger Teil dem ernsthaften angefügt wurde. Wahrscheinlicher ist, daß am Anfang nach einem anderen Kriterium die Trennung zwischen den eigentlichen Themen der *τραγωδοί* und denen, die sie verachteten, erfolgte, sie wurden dann von den in dem neuen Sinn genannten *κωμωδοί* gepflegt. Die *τραγωδοί* zogen mythologische Themen vor, obwohl diese Unterscheidung nicht sehr scharf ist, denn es gibt innerhalb der Tragödie auch nichtmythologische Themen (zum Beispiel Phrynichos' „Eroberung von Milet“, Aischylos' „Perser“, die Tragödie von Gyges) und auch mythologische Themen in der Komödie (wie die Komödien über Herakles, Kratinos' „Odysseis“, Platons „Europa“, Aristophanes' „Vögel“). Später aber wurde als wesentlicher Unterschied zwischen Tragödie und Komödie jener andere akzeptiert, den wir schon kennen: Die mythologischen Themen einerseits und die phantastischen und tierischen andererseits drängen nach Gegenüberstellung. Man hat aber bemerkt, daß oft Charaktere und Situationen, die der Komödie eigentümlich sind, auch innerhalb der Tragödie bewahrt bleiben, ich spreche von Personen, die an sich gar nichts Heldenhaftes haben und realistisch oder auch nur lächerlich, beziehungsweise grotesk behandelt werden.

Das Streben nach Rettung stand im Zentrum der von beiden dramatischen Gattungen entfalteten Mythen. Einerseits erfüllt sich diese Rettung in der Komödie, die mit Heirat, Fröhlichkeit und Triumph zu Ende geht. Sie ist dem Helden der Tragödie verwehrt. Wie der Gegenspieler in der Komödie, scheitert er in seinem Bestreben, den eigenen Willen durchzusetzen, die Hindernisse, die sich ihm in den Weg legen, zu beseitigen. Von einem anderen Standpunkt her gelangt man jedoch in der Tragödie und auch in der Komödie zu der ersehnten Erlösung. Wenn in der Komödie ein idealer Zustand erlangt wird, in dem es keinen Krieg gibt oder in dem die Hindernisse und Beschwerden des alltäglichen Lebens einer Stadt verschwunden sind, ein idealer Zustand, wie er in den „Acharnern“ durch die Welt des dionysischen Festes symbolisiert wird, so ist das Ende der Tragödie meistens die Versöhnung des Helden mit der Weltordnung, die göttlichen Ursprung hat, oder seine eigene Vernichtung, wenn er sich dagegen wehrt, diese Ordnung zu akzeptieren. Es wurde schon oft im Gegensatz zu der traditionellen Interpretation darauf hingewiesen, daß auch die griechische Tragödie häufig ein glückliches Ende hat. Aischylos' Trilogien pflegen tatsächlich mit einer Versöhnung zu enden; es seien nur die „Eumeniden“ genannt; in dieser Tragödie werden jene Gottheiten, die eine alte und schreckliche Zeit versinnbildlichen, so besänftigt, daß sie sogar jede Art von Glück für Athen erleben, und das Werk schließt mit einem *κῶμος*, der sich gut mit anderen vergleichen läßt, die am Ende mancher uns bekannten Komödien stehen. Die gefährlichen Ungeheuer werden zu friedlichen und wohlthätigen Gottheiten, wie Philokleon in den „Wespen“ zu einem fröhlichen und lustigen Alten wird oder wie der Demos von Athen in den „Rittern“ sich verjüngt und besonnen wird. Aber selbst in so düsteren Stücken wie „König Oidipus“ finden wir am Ende als Ergebnis die Rettung der Stadt durch die Vertreibung der unheilbringenden Mächte. Das gleiche läßt sich über „Antigone“, „Elektra“ und viele andere Tragödien sagen. Das Motiv der Rettung ist ebenfalls kenn-

zeichnend für Werke des Euripides wie „Iphigenie auf Tauris“, „Helena“ und „Orestes“. Nur vollzieht sich diese Rettung in der Tragödie auf einem Weg von Schwierigkeiten und Leid, der sogar das Opfer von jemandem fordert, der die Rettung sich anders vorgestellt hatte, während in der Komödie das Leid verschleiert wird, ja sogar das Lachen herausfordert, weil es nur den Gegner trifft.

In der Tat hat der besiegte Gegner in der Komödie viele gemeinsame Züge mit bestimmten Hauptpersonen oder Antagonisten der Tragödie. Die Rettung erfordert die Verstoßung desjenigen, der die Ursache des Unheils war, in dem sich das Unheil verkörperte und der es symbolisierte, außer wenn er eine Person ist, die sich durch Überredung „bekehrt“, wie die Eumeniden oder Philoktetes oder Philokleon, oder sich auf irgendeine wunderbare Art verjüngt und verändert. Wenn das nicht geschieht, müssen wir den Besiegten mit dem *φαρμακός* vergleichen, der aus den griechischen Städten verstoßen und gegeißelt, in der Frühzeit sogar getötet wurde, nachdem man alle Vergehen der Gemeinschaft auf ihn geworfen hatte. Dieses Ritual ist uns hauptsächlich durch Hipponax bekannt. Cornford<sup>6</sup> hat darauf hingewiesen, daß die Szenen der Komödie, in denen die besiegte Figur verhöhnt und erniedrigt, dazu noch aus der Gemeinschaft vertrieben wird, lauter Anspielungen auf das Thema des *φαρμακός* enthalten. Der Besiegte, ein Kleon zum Beispiel, wird wie ein *φαρμακός* behandelt, ebenso wie zur Ehre des Siegers der Siegeshymnus gesungen wird, die Archilochische *τήνελλα*. Diese *φαρμακοί* der Komödie müssen mit denen der Tragödie verglichen werden: Oidipus, mehr als alle anderen, der Mensch, der Theben befleckte, der die Pest in die Stadt lockte, mußte in die Verbannung geschickt werden, damit sein eigener Fluch in Erfüllung gehe. „Pest“ wird von Aischylos auch Klytimestra genannt, und hierher gehören auch andere Hauptpersonen wie Agamemnon oder Eteokles bei Aischylos, wie Kreon bei Sophokles, Pentheus bei Euripides. Es sind die befleckten Männer, welche die neue Ordnung der Stadt unmöglich machen. Aber die Tragödie ist komplexer, weniger vereinfachend als die Komödie, denn jene Männer haben außerdem noch ein Recht zu verteidigen, und ihr Schicksal ist uns keineswegs gleichgültig. Sie zeigen das doppelte Gesicht des Menschlichen, geben Zeugnis für die Widersprüchlichkeit des menschlichen Handelns, das aber manchmal in die Irre führt und zum Schaden für die anderen Menschen wird.

Nicht nur das Ergebnis und dessen Folgen, sondern auch andere Merkmale der Handlung sind beiden Gattungen gemeinsam. Man neigt zu der Ansicht, daß der tragische Held nur mit seinem Mut, das heißt auf ehrliche und edle Art und Weise kämpft, während der Held der Komödie ein Feigling ist und nur durch Tricks und Hilfsmittel siegt, die es im wirklichen Leben nicht gibt. Diese Meinung muß zum Teil berichtigt werden.

Denn der Held der Tragödie zögert nicht, sich des Betrugs zu bedienen, wobei er häufig von einem Gott beraten wird. Der Mythos des Todes von Agamemnon und Klytimestra ist ein handgreifliches Beispiel. Entscheidend für die Handlung in den „Persern“ ist die Täuschung eines Gottes, von den Betrügereien der

<sup>6</sup> The Origin of Attic Comedy, Cambridge 1934, 157.



romanhaften Werke des Euripides, wie „Iphigenie auf Tauris“ oder „Helena“ nicht zu sprechen. Selbst im Sophokleischen „Philoktetes“ wird am Schluß Odysseus' Betrug, den Neoptolemos verschmäht, durch die Vermittlung des Herakles gerechtfertigt.

Die Täuschung bringt manchmal Theater innerhalb des Theaters mit sich. In Aischylos' „Choephoron“ spielt Orestes die Rolle eines Fremdlings aus Phokis, der die Nachricht vom Tode des Orestes selbst überbringt, ebenso wie die Töchter des megarischen Bauern in den „Acharnern“ des Aristophanes als Ferkel auftreten, oder wie der Verwandte des Euripides in den „Thesmophoriazusen“ als Frau auf die Bühne kommt. An anderen Stellen handelt es sich zwar nicht um Betrug, aber der tragische Held, und nicht nur der komische, handelt in einer Form, die dem durchschnittlichen Menschen nicht entspricht. Ich meine keineswegs seine Zugehörigkeit zu einem Heldentyp, der im täglichen Leben nur selten vorkommt, sondern das Auftreten von Heldinnen, wie Elektra oder Antigone, die außerhalb der Grenzen des Weiblichen stehen, oder auch das Auftreten von heldenhaften Jünglingen bei Euripides, die hin und wieder die Erwachsenen in Bedrängnis bringen. Das Theater als Ganzes stellt eine abnorme, tolle Welt vor. Der Mensch handelt, aber er ist nicht auf seine eigenen Kräfte beschränkt, denn an seiner Seite befindet sich die göttliche Welt, und diese könnte oft, wenn auch nicht immer, allein die Handlung klären. Im Grunde wird das Tun des Helden durch die Hilfe oder den Widerstand der göttlichen Mächte bedingt. Der komische wie der tragische Held haben im Grunde ihren Ursprung im epischen Helden, der auch, wie jene, von den Göttern umgeben ist, welche sich in sein Handeln einmischen, sei es um ihm zu helfen oder ihm Widerstand zu leisten. Letzten Endes kommen die tragischen Mythen aus dem Epos, in dem ebenfalls der Betrug und die Verstellung oft auftreten. Denken wir nur an Helden wie Odysseus, der später zur Hauptperson in Tragödien *und* in Komödien wird!

Odysseus ist ein Held, gleichzeitig aber auch ein *πολυμήχανος*, der Tricks und Verkleidungen anwendet; selbst vor der Lüge schreckt er nicht zurück. Er kann durch übermenschliche Mittel siegen, zum Beispiel wenn das Kraut *μῶλον* ihn vor den Zauberkünsten der Kirke bewahrt. Wie der komische Held ist auch er voll des Eros, er benutzt die Liebe als Erpressungsmittel, um seine Gefährten zu befreien. Und wie der komische Held benimmt er sich scheinbar als Feigling, erlaubt den Freiern der Penelope, ihn zu erniedrigen, um dann doch als Sieger hervorzugehen. Er steigt in die Unterwelt hinunter; nichts, kann sich ihm widersetzen. Es gelingt ihm schließlich, sich selbst zu retten und seine Stadt zu befreien. Ähnliches könnte man über die Geschichten von Herakles sagen. In anderen, nichtgriechischen, Epen, wie zum Beispiel dem des Gilgameš, begegnen wir einer ähnlichen Mischung der Elemente im Charakter des Helden und in seinen Abenteuern demselben Verhältnis zwischen phantastischen und romanhaften Zügen. Es ist, als ob die Helden der „Ilias“ und in geringerem Masse auch die der Tragödie eine Läuterung, also eine neue Definition des Heldenideals, in sich trügen. In der Komödie wird der Held anders definiert. Jedenfalls behalten aber der Held der Komödie und der Held der Tragödie viele gemeinsame Züge.

Sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie erhält die Darstellung des Heldenideals den höchsten Grad menschlicher Nuancierung, auch wenn dieses von zwei teilweise verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet wird. Aber das heldische Ideal ist in diesen zwei Gattungen zugleich einer Kritik unterworfen, besonders in seiner reinen Form.

Die Tragödie ist ein deutlicher Ausdruck dieser Kritik. Der Held ist völlig unfähig, allein den Lauf der Dinge zu ändern. Er ist nicht einmal imstande, zwischen Gutem und Bösem, zwischen dem, was die Götter billigen oder mißbilligen, zu unterscheiden. Es sei nur an die Blindheit des Aischyleischen Agamemnon und der Sophokleischen Helden erinnert. Sogar ihre vielgerühmte Unerschütterlichkeit trifft nicht zu. Das athenische Publikum konnte ins Theater gehen und sehen, daß ein Held wie Aias oder ein Tyrann wie Kreon in Stücken wie dem „Aias“ beziehungsweise der „Antigone“ zusammenbrechen und weinen. Die Lehre des Dichters ist *σωφροσύνη*: Der Held und das Publikum sollen ihr Handeln mit der Weltordnung in Einklang bringen. Wenn die Tragödie in ihren dionysischen Anfängen als freier Ausdruck der physischen und moralischen Kräfte des Menschen dasteht, jener Kräfte, die weder vor dem Verbot der Sitten und Gebräuche noch vor dem Gesetz Halt machen und die das Reich des Ungewissen und Unbekannten zu erforschen versuchen, wird diese Tragödie schließlich zu einem Ruf nach Selbstüberwindung: Der Mensch muß seinem angeborenen Trieb, das eigene Ich durchzusetzen, Einhalt tun. Andernfalls sind Ruin und Katastrophe die Folgen.

So wird der Held, der zwar noch ein hohes Ideal darstellt, kritisiert. Letzten Endes ist er ein Mensch wie jeder andere. Er ist nicht nur dem Leiden ausgesetzt, sondern wird auch hinsichtlich seiner eigenen Erfolgs- und Urteilsansichten getäuscht. Er irrt in bezug auf den göttlichen Willen und mißdeutet die von diesem Willen erteilten Zeichen. Und das Ideal der *σωφροσύνη*, der Selbstüberwindung, scheitert kläglich, wenn der Held weinend und hoffnungslos zusammenbricht. Deshalb beklagte sich Platon im „Staat“ darüber, daß jene Gefühle, deren Äußerung in der Öffentlichkeit die Regeln der Erziehung und des Anstandes untersagen, in der Tragödie hemmungslos zum Ausdruck kommen; daher wird die Tragödie in seinem Idealstaat verboten.

In Übereinstimmung mit ihrer Kritik des Heldenideals ist die Tragödie meistens kriegsfeindlich. Die pazifistischen Stücke des Euripides sind in der Tat Nachfolger des Aischyleischen „Agamemnon“, der im Trojanischen Krieg das Gegenteil von dem zeigt, was Homer darin sah. Schließlich rührt alles vom gleichen Gedanken, von der Suche nach der Rettung, her. Denn letzten Endes erscheint das freie, glückliche Leben des Volkes, fern von den Drohungen des Stolzes und der Gewalt, als Ideal der tragischen Dichter; sie wollen das heroische Vorbild der *σωφροσύνη* anpassen. Doch der tragische Held entbehrt ebendieser Tugend, deswegen leidet oder stirbt er. Durch die Angst und das Mitleid, die sein Sturz beim Publikum erregt, wird jene Tugend zum Vorbild, zum Anstoß für eine neue Lebensauffassung. Selbst der Held, der die Gerechtigkeit sucht (zum Beispiel Antigone), ist gewissermaßen furchtbar und maßlos, stößt gegen verehrungswürdige Grundsätze, sucht das Leiden. Wie bewundernswert dies

auch sein mag, es entsteht dadurch ein schrecklicher Anblick, den der Dichter lieber vermieden hätte.

Weil die Tragödie mit den verallgemeinerten Idealen, die der agonalen Moral entstammen, in Konflikt gerät, mußte sie sich auf jeden Fall als kritischer Spiegel erweisen, der eine neue Denkweise reflektiert. Diese Kritik erstreckt sich von der alten Gerechtigkeit der Erinyen in der „Oresteia“ bis zur neuen, gottlosen und tyrannischen Staatsordnung in der „Antigone“ oder bis zu dem männlichen Egoismus in der „Medea“. Es verwundert eigentlich nicht, daß die Kritik der Tragödie, vor allem die des Aischylos und Euripides, aber auch die des Sophokles, so oft mit der der neuen Strömungen der griechischen Aufklärung übereinstimmt, von denen die neue Humanität, der Panhellenismus, die soziale Gleichheit, eine vor allem moralisierte Religion und dergleichen propagiert wurden. Man kann sagen, daß der Kritik der Aufklärung vor allem die Möglichkeit gegeben war, neue Ausdrucksformen zu finden, wobei sich beide, Aufklärung und Theater, gegenseitig beeinflussten. Außerhalb der Bühne wirkte sich die Aufklärung nur in kleinen Gebildetenkreisen aus; der tragische Dichter sprach dagegen zum gesamten athenischen Volk. In diesem Sinne ist das Theater etwas Eigentümliches und Charakteristisches der athenischen Demokratie. In gewissem Sinne laufen die athenische Volksversammlung und das Theater des Dionysos, zwei Orte, an denen das freie Wort gestattet war, parallel.

In bezug auf die Komödie könnte man ähnliches sagen. Es liegt auf der Hand, daß die Komödie grundsätzlich Kritik ist, obwohl sie gleichzeitig ein utopisches Rettungsideal vorführt. Der Krieg, die Ungerechtigkeit, die Ungleichheiten, diejenige Ideologien, die alles zu erfassen und zu beherrschen drohen, werden sowohl von den komischen Dichtern wie auch von den tragischen bekämpft.

Die Literaturkritik selbst beginnt mit den „Fröschen“ des Aristophanes, ob schon auch Euripides manche Belege dafür gibt, so in der bekannten Stelle aus der „Elektra“, wo die Szene der Wiedererkennung zwischen Elektra und Orestes aus den „Choephoren“ parodiert wird. Auch hier stellen wir bedeutende Parallelen zwischen Aristophanes und den Sophisten sowie den Rednern der Aufklärung fest. Daß sich Aristophanes gegen die Sophistik im allgemeinen wie auch gegen Sokrates stellt, sollte über das tatsächliche Vorhandensein so vieler gemeinsamer Elemente nicht hinwegtäuschen.

Alle diese Übereinstimmungen zwischen Tragödie und Komödie gehen aus dem gemeinsamen Ursprung und aus dem ihnen gemeinsamen Milieu hervor, gegen das sie ankämpften. Als Fortsetzung des dionysischen Festes, das seinerseits verschiedenartige Feste fortsetzte, zu denen es in den entlegensten Orten der Welt wiederum Parallelen gibt, stellte das Theater eine Ausnahme im täglichen Leben dar, eine Zeit außerhalb der Zeit, einen Raum außerhalb des Raumes. Das dionysische Theater hat sozusagen das Exterritorialitätsrecht, das von der *παρόχη* begleitet ist.

Was man im Alltag gewöhnlich vermeidet, findet hier freien Ausdruck: von der Darstellung des Leidens und der Schwächen bis zur einfachen Lebenslust und Sinnenfreude, von der Kritik an Gedanken, Einrichtungen und Menschen bis

zu jenen anderen Widersprüchen, die sich in heftigen und groben Ausdrücken äußern. Gewiss ist das athenische Volk nur Zuschauer der theatralischen Handlung, während der *κῶμος* in den rituellen Ursprüngen des Dramas Hauptträger der schmerzhaften oder befreienden Handlung war. Jedoch besteht in allen Fällen eine innere Anteilnahme, der die läuternde Wirkung entspringt, von der Aristoteles spricht. Und im Grunde betrachtet man die Kritik als nicht besonders gefährlich für die normale Ordnung der Dinge, denn diese tritt nach der Aufführung gleich wieder in Kraft. Aber immerhin wird ein Teil der Kritik über das Theater hinausgehen und somit mindestens in der Welt der Gedanken eine Wirkung erreichen.

Die gemeinsamen Bestandteile der Komödie und der Tragödie sind letztlich auf einige Hauptzüge zurückzuführen: das Vorhandensein eines Menschentyps, der außerhalb der üblichen Maßstäbe und der Norm steht, dessen Leben sich entweder erlösend in den Dienst der Gemeinschaft stellt oder aber ihr entgegentritt. Freude und Schmerz, Erfolg und Tod, alle wesentlichen Themen des Menschenlebens sind eng miteinander verbunden. Die zahlreichen und verschiedenen *κῶμοι*, die wir von den Vasen und der Literatur her kennen, führten rituelle Tänze vor, die Mythen darstellten. Oft mußten sich die Motive, die wir tragisch nennen würden, mit den komischen vermischen. Denken wir nur an die Chöre von Ikaria, die Eratosthenes und Varro schon kannten und die einen Mythos feierten, wo tragische Elemente (wie der Tod des Bocks und die Sage von Ikarios und Erigone) erschienen; gleichzeitig aber enthielt das Fest auch komische Elemente, wie man deutlich aus den Riten des Tanzes über mit Öl bestrichenen Weinschläuchen und denen des Schaukelns der Mädchen ersieht. Selbstverständlich ist es möglich, daß es auch andere Riten gab, die nur tragische oder ausschließlich komische Elemente enthielten. Allenfalls war es eine Gruppe von Riten, aus der beide, beziehungsweise alle drei Gattungen des Dramas, sofern wir das Satyrspiel mit einbeziehen, entstanden. Das geht auch aus dem Aufbau der Chöre und aus ihrem Verhältnis zu dem Dialog in der Tragödie und in der Komödie hervor, denn manche von diesen Riten enthielten ohne Zweifel nebst dem Chor und dem Chorführer (meistens einem Gott oder einer mythischen Person) noch einen Gegner, was die Situation vielfältig bereicherte. Im Ritus der Agrionia in Orchomenos z. B. jagte ein Priester mit dem Speer den Chor der Mainaden, der auf der Suche nach Dionysos war, und auf einem bekannten Amphoriskos aus Athen erscheint der *κῶμος* des Dionysos, wie er mit Hilfe von Dionysos selbst den betrunkenen Hephaistos zum Olympos hinführt.

Es besteht kein Zweifel, daß die früher genannten *τραγῳδοί* eine Auswahl trafen, als sie ihr Repertoire, das hauptsächlich aus mythischen Themen bestand, zusammenstellten. Das hatte zur Folge, daß die Tierchöre beinahe völlig verschwanden. Wichtig jedoch wurde die zweite von den *τραγῳδοί* getroffene Entscheidung, das komische oder parodistische Element nur im zuletzt aufgeführten Stück, das heißt im Satyrspiel, welches einen Tierchor bewahrte, zuzulassen. Das entspricht einem bei Festen und Riten aller Völker häufig vorkommenden Schema, das komische beziehungsweise parodistische Element an das Ende zu verlegen. Aber letzten Endes schufen sie so eine neue Kunst-

form, nämlich die Tragödie, von der jene Elemente eliminiert wurden, abgesehen von einigen schon erwähnten Ausnahmen. Damit wurde ein zweites Ergebnis erreicht: Die Mischung des tragischen und des komischen Elements wurde seitdem für unpassend gehalten. Die neue dramatische Gattung, die im 5. Jahrhundert zu künstlerischer Form gelangte, die Komödie also, mied das tragische Element, das schon ausschließlich der Tragödie vorbehalten blieb, und beschränkte sich darauf, eine Reihe von komischen Elementen aufzunehmen, die im Satyrspiel nur schlecht dargestellt wurden, denn trotz allem gehörte das Satyrspiel zur Welt des heldischen Mythos. Wenn man auch nicht übersehen kann, daß das Satyrspiel und die Komödie viele gemeinsame Elemente haben, z. B. das Parodistische und Phantastische, das Thema der Befreiung und die mit Lachen aufgenommene Niederlage des Bösen, das erotische Element, das beliebte Thema des Essens und Trinkens, den Typ des komischen Helden, der mit dem der Satyrn übereinstimmt, die derben Ausdrücke und dergleichen.

Selbst beim Gott Dionysos, dem Stifter des Theaters, vereinen sich die Elemente, die später auseinandergehen, um in die Tragödie, die Komödie und das Satyrspiel zu münden. Dionysos ist der feige Gott, welcher sich von den Tyrrenern gefangen nehmen läßt oder entflieht, indem er sich ins Meer stürzt; er ist der γόγγυς oder der Verweichlichte in einem Aischyleischen Fragment, der Gott ohne Bart, der sich als Frau verkleidet. Seine Feigheit ist in den „Fröschen“ des Aristophanes das Grundmotiv für das Lachen. Und dennoch triumphiert der Gott immer, und zwar durch überraschende und wunderbare Mittel. Ein Erdbeben bricht seine Fesseln und befreit ihn aus dem Kerker des Pentheus; das Schiff der Seeräuber bringt Efeu und Reben hervor und wird auf offenem Meer angehalten; die Bacchantinnen, für die Quellen von Milch und Honig entspringen, zerreißen seine Feinde, wie z. B. Pentheus, oder diese verlieren von selbst den Verstand, wie Lykurg. Derselbe Dionysos leidet unter der Macht der Tyrannen, wird immer wieder verfolgt; seinerseits aber ist er es, der Freude schenkt und Ekstase erweckt, aber auch fähig ist, sich grausam zu rächen. Er steigt in die Hölle hinab und wird in seiner Apotheose zum Gott geweiht. Er ist ein Gott des Lebens, aber auch des Todes. Zu seinem Fest, den Anthesteria, kommen die Seelen auf die Erde; an anderen Festen vermischen sich die schmerzlichen Riten mit denen, die voll überschäumender Freude sind.

Der grausame Gott, der die Zuschauer in den „Bakchen“ schaudern macht, ist derselbe, der sie in den „Fröschen“ zum Lachen bewegt. Diese Extreme stehen im Kult und im Mythos der Götter nebeneinander, deren Macht sich auf Leben und Tod erstreckt; es sind Götter wie Demeter, die untröstlich durch die Welt zieht auf der Suche nach ihrer Tochter Persephone und in Lachen ausbricht, als sie in Eleusis eine obszöne Gebärde der Sklavin Iambe sieht. Gerade der Name Iambe erinnert an den iambischen Vers, die dionysische Versart, die sowohl in der Tragödie wie auch in der Komödie erscheint, die aber schon vorher durch Archilochos und Hipponax künstlerischen Charakter erhalten hatte. Beim Iambus finden wir dieselbe Mischung der Elemente: Satire und Spott, Grobheit und Gewalt, aber auch Schmerz über die Unsicherheit des Menschenlebens, die Suche nach einer höchsten Instanz, auf die man sich stützen könnte, einen

Zeus, der den Meineid eines Lykambes bestraft. Das dionysische Fest, Erbe vielfältiger Festlichkeiten und Riten, die parallele Erscheinungen bei den Völkern aller Weltteile haben, ist der Ansatzpunkt aller dieser literarischen Gattungen, was ihnen ein deutliches gemeinsames Gepräge verliehen hat. Im dionysischen Fest bringt die frenetische Musik die Teilnehmer außer sich; man vergleiche dazu die Beschreibung im zweiten Dithyrambos des Pindaros und im Fragment 71 M. des Aischylos, wo von Mimen gesprochen wird, die das Brüllen des Stieres nachahmten. Auch der Wein hat daran teil, wie uns Archilochos' Fragment 219 A zeigt und wie wir es durch die athenischen Feste der Lenaia und der Choes wissen. Auch die sexuellen Freiheiten sind vertreten, und es gibt Belege dafür, wie z. B. bei Euripides im „Ion“ (545 ff.), obwohl er in den „Bakchen“ dagegen protestierte, dieses Benehmen dem dionysischen Kult zuzuschreiben.

Das alles führt in eine Welt, die sich von der alltäglichen unterscheidet, gleichzeitig verbindet es die Anhänger des Gottes miteinander und mit dem Gott, um dessen Erscheinen bei den athenischen Lenaia gebetet wurde und der dann feierlich bei so vielen Festen, meistens in der Form eines Priesters oder einer Statue, zugegen war. Aber nicht alles war Zerstreung und Freude, es gab auch Raserei und Schrecken: Wie ein Stier wird Dionysos im Gesang der eleischen Frauen (in Carm. pop. Fr. 46 D.) gerufen, und wie Stiere, die Schrecken verbreiten, brüllen die Mimen des obenerwähnten Aischyleischen Fragments. Die *ψῆχες* oder Seelen der Toten spazieren in den Anthesterien durch Athen, und man muß sie später vertreiben; andere Riten stellen die verfolgten oder geißelten Mainaden dar oder sogar den entflohenen Gott. Wahrscheinlich gab es in früher Zeit den Ritus des *σπαραγμός*, der Zerreißung des lebendigen Tieres, als Verkörperung des Gottes oder auch seines Feindes. Im dionysischen Gefolge, z. B. dem der großen Dionysien von Athen, vereinigten sich dazu die Elemente des Feierlichen und des Majestätischen, der Freude und übersteigerten Vitalität.

Diese abgesonderte Welt, die das dionysische Fest ist, wird sehr genau in Aristophanes' „Acharnern“ wiedergegeben, wo am Anfang und am Schluß des Stückes dadurch die glückliche Welt symbolisiert wird, in die sich Dikaiopolis, die Hauptperson, flüchtet. Gleichzeitig ist es eine Welt, in der die Grenzen zwischen dem Menschlichen, dem Tierischen und dem Göttlichen, zwischen den jetzigen Menschen und den Helden der Vergangenheit entschwinden. Die Maske ermöglicht es, Erfahrungen zu erleben, die dem Menschen im täglichen Leben unerreichbar sind, mit den übrigen Menschen und mit Wesen, die den Menschen überlegen sind, in Verbindung zu treten oder auch das Leben schon gestorbener Helden in sich selbst zu fühlen. Es handelt sich um totale Erlebnisse: Lachen und Weinen, Kritik und Rettung in einem neuen Paradies, auch wenn es nur flüchtig und illusorisch ist.

Dennoch ist es in einem klaren und rationalen Zeitalter wie dem griechischen am Ende des 6. Jahrhunderts selbstverständlich, daß man die verschiedenen Elemente innerhalb dieser vielfältigen und verwickelten Komplexe zu isolieren versuchte, wenn man sie aus der Improvisation herausnehmen und in ein Kunstwerk umwandeln wollte.

Für die folgenden Zeiten war das Wichtigste in der griechischen Tragödie gerade das, wodurch sie am deutlichsten der Komödie entgegengesetzt war, nämlich die Beschreibung dessen, was im menschlichen Leben im Innersten widersprüchlich ist, des Schmerzes und der Zerrissenheit, die gerade dann entstehen, wenn ein überlegener Mensch, der Held, seine Berufung als Mensch erfüllt, die vor allem eine Berufung zur Tat ist. Hier liegt, wenngleich mit anderen Dingen vermischt, die vom griechischen Gesichtspunkt aus wesentlich sind, der Ansatz einer ganzen Weltanschauung, die durch die Jahrhunderte hindurch ihre Formulierung immer mehr geschärft hat. Es ist wichtig, das zu wissen, wie es auch wichtig ist, sichtbar zu machen, daß die griechische Tragödie das alles ist, aber daß sie auch noch viel mehr als das ist.

## Editionsprobleme

Gedanken zu einer Textausgabe von Euripides' „Troerinnen“

VON WERNER BIEHL

Wenn von den geistigen Leistungen der Antike die Rede ist, die zu einem überzeitlichen Kulturerbe geworden sind und die deshalb von der klassischen Altertumswissenschaft erschlossen werden müssen<sup>1</sup>, so verdient an hervorragender Stelle das Werk des Euripides genannt zu werden, denn dieser ist von den großen attischen Tragödiendichtern zweifellos derjenige, „der unserer Zeit am meisten zu sagen hat“<sup>2</sup>. Um dieses geistige Erbe zu einem wahrhaft unverlierbaren Besitz für die Welt von heute zu machen und es in seinem humanistischen Bildungspotential in vollem Maße wirksam werden zu lassen, ist es in erster Linie erforderlich, eine unserem heutigen Wissen entsprechende Neuausgabe des Textes selbst zu schaffen. Dieser muß teils in deutscher Übersetzung, teils auch in einer zweisprachigen Edition vorgelegt werden. Es versteht sich dabei von selbst, daß in der Übersetzung der „Grundsatz größtmöglicher philologischer Exaktheit“<sup>3</sup> befolgt werden muß. Mit vollem Recht bekennt sich daher der Verfasser der Neuübersetzung des Euripides<sup>4</sup> zu der „Pflicht, das überlieferte Wort so ernst wie irgend möglich zu nehmen“<sup>5</sup>.

Hierin liegt nun aber zugleich auch das Problem eingeschlossen, von dem in den folgenden Ausführungen die Rede sein soll: Wie steht es eigentlich um den Text selbst, den eine solche Übersetzung notwendigerweise voraussetzt und dem sie — wie es einer der hervorragendsten Übersetzer antiker Texte aus-

<sup>1</sup> Zum Grundsätzlichen s. J. Irscher, *Klassische Altertumswissenschaft am 20. Jahrestag der Deutschen Demokratischen Republik*, Das Altertum 16, 1970, 1–10.

<sup>2</sup> J. Irscher, *Euripides in neuer Übersetzung* (D. Ebener), „Neues Deutschland“ vom 1. 8. 1966, Literatur S. 12, 2. Spalte.

<sup>3</sup> D. Ebener, *Übersetzungsprobleme antiker Tragödien*, Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 55,3, Berlin 1969, 10.

<sup>4</sup> *Euripides' Werke*, aus dem Griechischen übertragen, eingeleitet und erläutert von Dietrich Ebener, Berlin/Weimar 1966, 3 Bände.

<sup>5</sup> D. Ebener, *Übersetzungsprobleme antiker Tragödien* 11.