

Florence Dupont,
Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters



Die französische Latinistin und Gräzistin Florence Dupont, geboren 1943, ist emeritierte Professorin für Latein der Universität Paris-Diderot und Autorin zahlreicher Publikationen über die Literatur und das Theater der griechischen und römischen Antike.

Florence Dupont

ARISTOTELES
ODER DER VAMPIR DES
WESTLICHEN THEATERS

Aus dem Französischen
von Kerstin Beyerlein



Alexander Verlag Berlin

Die Arbeit der Übersetzerin am vorliegenden Text wurde vom Deutschen Übersetzerfonds gefördert.

Dieses Buch erscheint im Rahmen des Förderprogramms des französischen Außenministeriums, vertreten durch die Kulturabteilung der Französischen Botschaft in Berlin.

Frankfurt
en
français
auf
français
Franz
Frankreich
Präsident
Frankfurter
Bühnenmesse 2017
invitée d'honneur
de la Foire du livre
de Francfort 2017

INSTITUT
FRANÇAIS
DEUTSCHLAND

Deutsche Erstausgabe

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*.

© Éditions Flammarion, Paris 2007

© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin, 2018

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Lektorat/Redaktion: Inka M. Paul

Satz/Layout/Umschlag: Antje Wewerka

Druck/Bindung: Bookpress.eu

ISBN 978-3-89581-456-3

Printed in the EU (March) 2018

INHALT

	Einleitung
11	ES IST NICHT SO EINFACH, NICHTARISTOTELISCH ZU SEIN
11	Die römische Komödie oder Der »distanzierte Blick«
15	Die Falle der <i>Poetik</i>
17	Die Heilige Dreifaltigkeit
20	Avignon 2005 oder Die neue »Querelle des Bouffons«
22	Nietzsche gegen Aristoteles?
24	Der Aristotelismus gehört zur Moderne
	I.
26	DIE TRAGÖDIE AUSSERHALB DES WETTKAMPFS
27	Aristoteles als Leser
27	Die Tragödie: ein musikalischer Wettkampf
32	Ein fremder Blick
35	Vom Gesang zur Dichtung, vom Spektakel zur Lektüre, vom Ereignis zum Text-Gegenstand: ein dreifacher Paradigmenwechsel
39	Die Souveränität des <i>mýthos</i> : Die Tragödie braucht nicht dargestellt zu werden, um eine Darstellung zu sein
39	Die aristotelische Definition des <i>mýthos</i> im Verhältnis zu einer <i>praxis</i>
47	Der <i>mýthos</i> im Zentrum des Systems der Tragödie
47	Eine Tragödie könnte ohne Figur, Rolle oder Charakter existieren
49	· <i>Wie Aristoteles sich des Chores entledigt</i>
50	· <i>Die Denkweise dient nur dazu, die Figuren sprechen zu lassen</i>
52	Der Grund des <i>mýthos</i>
54	· <i>Endlich ein Adressat: Zuschauer? Zuhörer? Leser?</i>
56	· <i>Die pathē– zwei rhetorische Leidenschaften</i>

- 59 Der tragische *mýthos* bedarf der *kátharsis*
 63 Ein Gespenst der *Poetik*: das Drama
 66 Wenn *mýthos* durch *drama* ersetzt wird: Aristoteles als Opfer des
 Aristotelismus
 70 Aristoteles hier und da

II.

- 74 **DIE AUSWEITUNG DES DESASTERS: DIE DREI
 ARISTOTELISCHEN REVOLUTIONEN**
 78 Die erste aristotelische Revolution: Die Emanzipation des
 Schauspielers und seine Unterwerfung unter den Autor. Goldoni,
 Diderot, Talma
 81 Goldoni unterwirft den Schauspieler und lähmt das Publikum
 88 Der Graf von Lauragais, Diderot und die (vierte) Wand
 89 · *Eine leere Bühne*
 91 · *Als Aristoteliker geht Diderot so weit, das Theater mit der*
Theatralität verschwinden zu lassen
 96 · *Das Ende des Narren oder Die Frage des Rituals*
 100 Talma oder Der Schauspieler als Bürger des Theaters in Freiheit
 100 · *Die Kräfte des Verbotenen*
 101 · *Das Theater ist nicht mehr nötig*
 103 · *Die Biografie eines erleuchteten Genies*
 106 · *Talma oder Die »Entblößung«*
 111 · *Die wiedergefundene Notwendigkeit: Talma und Napoleon*
 113 · *Hat das Theater die Wahrheit wieder eingeholt?*
 115 Die zweite aristotelische Revolution: Die Erfindung des Regisseurs
 und die Aufführung als Text – Antoine, Stanislawski und die
 Semiotik des Theaters
 115 Eine kopernikanische Revolution?
 121 Die schöne Zeit des Boulevard du Crime
 122 · *Ein blutiges Fest auf dem Boulevard du Temple*
 126 · *Aristotelische Hassgefühle*
 128 Eine literarische Gegenoffensive
 128 · *André Antoine: Ein Bühnenbild, das echter als echt ist*
 130 · *Besser als ein Buch – das Theater. Konstantin Stanislawski*

- 133 Die Revanche des Schauspielers: Die Retheatralisierung des Theaters
- 136 Denis Guénoun: Die Regie ist die Heiligsprechung des Textes und/oder der Erzählung
- 140 Die Semiotik oder Die »Aufführung als Text«
- 142 Die dritte aristotelische Revolution: Die Diktatur der »Fabel« oder Die Rückkehr des *mýthos*
- 143 Brecht, ein Aristoteliker wider Willen?
- 143 · *Auch Brecht schreibt Aristoteles neu: die kátharsis und die Einfühlung*
- 147 · *Die Objektivierung der Theateraufführung: Verfremdung und Lektüre*
- 151 · *Die Rückkehr des mýthos – die Fabel*
- 156 Brecht, Dort und die Semiotik des Theaters: die Vereinigung der Aristotelismen
- 156 · *Der Gestus*
- 158 · *Bernard Dort lässt die Fabel und den Gestus verschwinden...*
- 159 · *... und führt den Text wieder ein*
- 162 Antoine Vitez oder Der triumphierende Aristotelismus
- 163 · *Eine Inszenierung des Sinns*
- 165 · *Die Heiligsprechung des Textes und der narrative Grund*
- 167 Ricœur, ein Theoretiker des narrativen Imperialismus der Moderne
- 172 Wir haben das Theater so geliebt

III.

- 174 WEIT WEG VON ARISTOTELES. PLAUTUS, TERENCE, MOLIÈRE, AISCHYLOS, SOPHOKLES UND EURIPIDES
- 174 Ein nichtdramatisches Theater im Herzen der klassischen Antike: Die römische Komödie
- 174 Ein rituelles Spektakel
- 178 · *Der Prolog als rituelle Eröffnung: »Gib ihm Ohren«*
- 183 · *Das rituelle Ende: »Applaudiert«*
- 186 · *Mit den Spielen spielen*
- 190 Die Fabrik des Komödien-Spektakels

- 190 · *Das argumentum ist kein mýthos*
- 196 · *Der Handlungsträger, die Rolle und der Schauspieler*
- 198 · *Handlungsträger ohne Rolle und Rolle ohne Handlungsträger*
- 202 · *Wenn der Schauspieler den Schauspieler spielt*
- 205 · *Poeta, scriba und poiētēs*
- 211 Der systematische Ludismus
- 211 *Ludificatio: Die ins Spiel gewendete Handlung*
- 215 · *Eine rituelle Metatheatralität (oder Intratheatralität)*
- 218 · *Die Poetik der ludischen Metatheatralität oder Die Ausnahme, die die Regel bestätigt*
- 221 · *Aristotelismus versus Ludismus*
- 222 Molière oder die musikalische Begründung
- 223 Molière von Rom aus betrachtet
- 225 Entstehung und Ausgang von *Der Bürger als Edelmann*
- 227 Die musikalische Struktur von *Der Bürger als Edelmann*
- 227 · *Eine bürgerliche Komödie und ein adeliges Ballett*
- 231 · *Der Bürger lernt seine Rolle als Edelmann und bringt alle zum Lachen*
- 233 · *Komödie und Musik machen sich die Bühne streitig: Die türkische Vermittlung*
- 235 · *Ein doppelter metatheatraler Schluss für eine allgemeine (Kon-) Fusion von Tanz und Theater*
- 238 *Der Bürger* wird ein literarisches Werk
- 240 Was soll heute mit der attischen Tragödie geschehen?
- 241 Das schwarze Loch des westlichen Theaters?
- 241 · *Nietzsche gegen Wilamowitz: Philosophie gegen Philologie*
- 244 · *Platon gegen Aristoteles oder Die Chöre gegen den mýthos*
- 245 »Gesänge« mit und ohne Musik
- 245 · *Der tragische Chor als Athener Institution*
- 247 · *Der aulos*
- 249 · *Musikalische Struktur oder Erzählung?*
- 251 Die musikalische Gestaltung der drei »Elektras«
- 252 · *Eine musikalische Definition Elektras*
- 253 · *Aischylos*
- 258 · *Sophokles*
- 262 · *Euripides*

- 266 · *Die Strategie der Tränen*
- 269 Die ephebeische Hypothese. Zurück zum Politischen?
- 269 · *Das Paradox von Princeton*
- 271 · *Der Gesang der Epheben*
- 272 · *Eine musikalische und rituelle Auflösung*
- 275 · *Ludische, tänzerische, chorische Gründe. Sinn und Bedeutung*

Schluss

- 278 **EIN PAAR MASSNAHMEN, UM DEN ZEITGENÖSSISCHEN ARISTOTELISMUS ZU ÜBERWINDEN UND SICH IM THEATER NICHT MEHR ZU LANGWEILEN**
- 278 Eine andere Theatergeschichte. Die Dekonstruktion der Begriffe Darstellung und Erzählung
- 280 Auf dass der Regisseur ein *chorodidaskalos* und kein Dramatiker mehr sei
- 282 Das Kunsttheater gegen das postdramatische Theater

- 285 Literaturverzeichnis
- 292 Personenregister

ES IST NICHT SO EINFACH, NICHTARISTOTELISCH ZU SEIN

Die römische Komödie oder Der »distanzierte Blick«

Dieses Buchprojekt mit seiner Intention, die *Poetik* des Aristoteles und ihre Konzepte zu dekonstruieren und auf diese Weise den vorherrschenden Aristotelismus zu überwinden, beruht auf einer praktischen Feststellung: Die antike römische Komödie fehlt nach wie vor auf den zeitgenössischen Bühnen und wird von der Theaterwissenschaft systematisch verkannt.¹ Plautus und Terenz gefallen weder den Klassikern noch den Modernen, weder den Literaturwissenschaftlern noch den Theaterleuten. Um diese Missachtung zu verstehen, mussten wir auf der Suche nach den Wurzeln des Übels weit zurückgehen und ästhetische Postulate in Frage stellen, die das westliche Theater vergiften. So fanden wir heraus, dass diese Postulate in einem schleichenden und diffusen Aristotelismus wurzeln, der seit fast zwei Jahrhunderten nach und nach das gesamte Theater erobert hat. Unter diesen fest etablierten Postulaten haben wir uns auf die »Fabel« konzentriert, die zeitgenössische Abwandlung des aristotelischen *mythos*, den Brecht und seine Schüler als eine Wahrheit des Herzens feiern. Jeder glaubt, denn es ist ein Glaube, dass ein Theaterstück immer, bis in die jüngste Zeit (bis zu dem von Hans-Thies Lehmann postdramatisch genannten Theater),² die Darstellung einer Geschichte war.

-
- 1 Die einzige Ausnahme bilden einige amerikanische Wissenschaftler wie Niall W. Slater (*Plautus in Performance: the Theatre of the Mind*, Princeton, Princeton University Press 1985, zitiert: Slater, 1985) und Timothy Moore (*The Theater of Plautus*, Austin, University of Texas Press 1998, zitiert: Moore, 1998). Und, in Frankreich, Pierre Letessier, *La Composition musicale dans un théâtre rituel, la comédie de Plaute*, Dissertation, Universität Paris 3-Sorbonne Nouvelle 2004 (zitiert: Letessier, 2004).
- 2 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 3. veränderte Auflage,

Da also jedes antike Theater heute als eine szenische Erzählung wahrgenommen wird, begreifen unsere Zeitgenossen eine Komödie von Plautus oder von Terenz ausgehend von der »Fabel«. Das Stück wäre demnach eine auf die Bühne übertragene Geschichte, mit Figuren, Situationen, mehr oder weniger typisierten Charakteren, in einer mit plumpen Scherzen durchsetzten Sprache und von Schauspielern gespielt. Es gäbe also drei Entwicklungsstufen einer Theateraufführung: die Fabel, den Text, die Inszenierung. So betrachtet und verglichen mit dem Theater der Klassik, erscheinen die römischen Komödien ziemlich ärmlich: Die Geschichten sind immer die gleichen, die Situationen wiederholen sich, und die Psychologie ist zu einfach. Obendrein bringen die Witze niemanden mehr zum Lachen. Ganz zu schweigen von den in der Regel akademischen und trostlosen Inszenierungen, die aus dieser Lesart hervorgehen.³

Es ist aber wenig wahrscheinlich, dass sämtliche Komödienwerke einer Epoche und einer Kultur ein »Fehlschlag« waren, vor allem wenn der Erfolg dieser Stücke bei ihrer Aufführung dazu führte, dass sie schriftlich fixiert und bewahrt wurden. Was nahelegt, dass die Art, in der unsere Zeitgenossen die römische Komödie verstehen, unangebracht ist und auf falschen Prämissen beruht. Sie »verfehlen« Plautus und Terenz, weil sie weder wissen noch sehen und hören können, was dieses Theater einmal war, noch sich vorstellen können, was es heute sein könnte.

Man sollte also anders vorgehen. Anstatt sich auf die Lektüre von Plautus zu stürzen – als handele es sich um ein literarisches Theater, in dem der Text primär ist –, um darin die Fabel wiederzufinden, möchten wir herausfinden, wie die historische Wirklichkeit der römischen Komödie aussah, sie als kulturelles Ereignis rekonstruieren, ihre Funktion und ihren Zweck verstehen und den Kontext, in dem diese Stücke gespielt wurden, untersuchen, das heißt das Ritual der Spiele (*ludi*). Dabei lässt sich sehen, dass eine römische Komödie keine »auf der Bühne erzählte Geschichte« ist, dass sie sich nicht um eine »Fabel« herum aufbaut, sondern auf einen

Frankfurt am Main, Verlag der Autoren 2005 [1999] (zitiert: Lehmann, 2005), S. 25 ff.

3 Einzige Ausnahme jüngerer Datums sind die beiden, zweifellos gelungenen Inszenierungen von *La Marmite* und *Pseudolus* im Auditorium des Louvre und im Théâtre de la Tempête (2000/2002 bzw. 2002/2003) durch Brigitte Jaques-Wajeman.

anderen als narrativen und textuellen Grund verweist, nämlich auf ein rituelles Element, in dem sie aufgeht, das auch spektakulär ist, und das wir deswegen »ludisch« nennen.

Die römische Komödie bringt uns also dazu, unsere bewährtesten Analysekat­egorien des Theaters – den Text, die Fabel, die Inszenierung – nicht länger für universell zu halten und die übliche Hierarchie der Komponenten einer Aufführung zu ändern. Was wir Inszenierung nennen – das heißt die Wirksamkeit einer Aufführung –, war in der römischen Komödie vorrangig und bestimmend für den gesamten Rest, nach einem aus dem Ritual der Spiele hervorgehenden Kode.⁴ Text und Geschichte waren nur Materialien im Dienst des ludischen Spektakels.⁵ Eine römische Komödie war also kein inszenierter Text, sondern eine Aufführung, deren Text nicht von dem Ritual zu trennen war, zu dessen Feier er beitrug. Ein Text, der heute nicht lesbar ist. Keine narrative Logik (die die Handlung wäre), keine übergreifende Bedeutungsebene des Textes (die eine interpretierende Lektüre wäre) eröffnen also den Zugang zu einer römischen Komödie, denn sie war eine ludische Aufführung.

Um keine unpassenden Kategorien auf das römische Theater zu übertragen, mussten wir aus dem römischen Theater selbst Kategorien für die Untersuchung dieser ludischen Komödien entwickeln. »Ursprüngliche« Kategorien, die wir im Text der Stücke gefunden haben, denn die ludische Ästhetik verlangt der Aufführung unaufhörlich metatheatrale Ausbrüche ab. Unter diesen ursprünglichen Kategorien bezeichnet der Begriff *fabula*, unglücklicher Etymon der unglücklichen »Fabel«, niemals die Geschichte im Gegensatz zum Stück, noch den Text im Gegensatz zur Aufführung, denn die drei sind untrennbar miteinander verbunden. *Fabula* ist gleichzeitig die Geschichte, der Text des Stücks nach der Auf-

4 Vgl. Kapitel III – die römische Komödie als Ritual, S. 174 ff.

5 [Im französischen Original *spectacle ludique*. Das Wort *spectacle* kann je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungen annehmen, für die es im Deutschen verschiedene Begriffe gibt. Entsprechend wird *spectacle* im vorliegenden Buch mit Aufführung, (Theater-)Produktion, Schauspiel übersetzt (wobei hier ausdrücklich nicht nur der semantische Horizont angesprochen sei, den der Begriff im Theater ausfüllt im Sinne von Drama, Bühnenstück usw., sondern gerade auch derjenige eines allgemein Schaulust erweckenden Vorgangs), oder es wird wie hier, wenn es auf die von Florence Dupont beschriebene ludische Ästhetik der römischen Komödie abhebt, mit Spektakel übersetzt. (Anm. d. Übers.)]

führung (aber nicht davor) und die szenische Darstellung. Das römische Theater verlangt diesen für eine anthropologische Untersuchung charakteristischen distanzierten Blick. Plautus ist kein »Klassiker«, er gehört einer in Zeit und Raum entfernten Kultur an, und wir können mit ihm, wie Hegel es über die griechische Zivilisation sagt, nicht mehr sympathisieren als mit einem Hund.⁶

Aber dieses Buch behandelt nur am Rande die römische Komödie, die seinen anthropologischen Ausgangspunkt bildet. Hat sich der Anthropologe erst einmal an einem kulturell andersartigen Ort eingerichtet, blickt er mit Abstand auf seine eigene Kultur. Betrachten wir also das westliche Theater von der römischen Komödie aus. Dieser Abstand erlaubt uns, eine ethnozentrische Konzeption zu kritisieren, die ihre angeblichen »griechischen Ursprünge« zum Alibi nimmt und heute mehr denn je Furore macht.

Ethnozentrismus bedeutet, das Besondere für das Allgemeine zu halten, das Unwesentliche für das Notwendige, das Zufällige für das Ewige. Das »griechische Theater als Theater der Ursprünge und Ursprung des Theaters« anzusehen, ist eine besonders groteske Lesart des zeitgenössischen westlichen Ethnozentrismus, die eine vage Soziologie des Rausches, einen demokratischen Humanismus und Diskursfetzen über die Literatur im Allgemeinen miteinander verbindet. In der europäischen Vorstellungswelt mit ihrem verschwommenen Pseudowissen verkehrt ein tanzender Dionysos mit weinverschmierten Satyrn, die in rhythmischen Versen Schmähtraden improvisieren; dort enthüllt Sophokles der Menschheit ihre ödipale Wahrheit oder Antigones demokratische Werte, und Aristoteles etabliert hier schließlich die Regeln der *mîmêsis*. Jede Abhandlung über egal welches Theater in Zeit oder Raum kann sich heute ganz ungestraft auf das eine oder das andere beziehen, auf die eine oder die andere der Figuren dieser Trinität.⁷

6 Vgl. Hegel zitiert von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf in »Qu'est-ce qu'une tragédie attique?«, Paris, Belles Lettres 2001, S. xi., vgl. auf Deutsch: Ders., »Was ist eine attische Tragödie?«, in: Ders., *Euripides Herakles*, 3 Bde., Bd. 1: *Einleitung in die griechische Tragödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969 (zitiert: Wilamowitz-Möllendorf, 1969).

7 Erst kürzlich hat, unter vielen anderen, Michel Meyer (*Le Comique et le Tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF 2003) seinen Band wie folgt eröffnet:

Die Kategorien des Aristoteles sind somit Teil dieser gemeinsamen Landschaft, sie wirken auf einen theatralen Ethnozentrismus hin, ihre Geschichte hat sie geheiligt; anstatt Konzepte eines singulären Denksystems zu verkörpern, werden sie als zeitlose Wahrheiten eingesetzt, die für immer auf den Theaterbühnen der Welt gelandet sind. Wie könnten wir an der Wirklichkeit der *kátharsis*, der *mímēsis* oder des *mýthos* (umbenannt in Fabel) zweifeln? Das hieße, an uns selbst zu zweifeln.

Die Falle der *Poetik*

Der Fall der römischen Komödien zeigt, dass unser Denken über Theater von Kategorien der aristotelischen *Poetik* beeinträchtigt wird – um nicht zu sagen, dass es in ihnen verfangen und sogar festgefahren ist – die niemand in Frage stellen möchte. Wir sind uns ihrer Existenz nicht einmal mehr bewusst. Wir glauben, uns von Aristoteles befreit zu haben, weil wir die *mímēsis* vertrieben und die *kátharsis* verraten haben, aber von Theatertext, Inszenierung oder »Fabel« zu sprechen heißt, wieder in die aristotelische Falle zu gehen, selbst wenn man sich, wie Brecht, als nichtaristotelisch bezeichnet.⁸

Um die Bühnen zu befreien und sich das intellektuelle Rüstzeug dafür zu geben, die Veränderungen, die das Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts umtreiben, verstehen und begleiten zu können, ist es also notwendig, die *Poetik* vollständig, bis zu ihrem Fundament, zu dekonstruieren, um

»Das Theater ist eine der Hauptformen der Literatur im Abendland. Vor über zweitausend Jahren in Griechenland geboren, bleibt es heute der privilegierte Ort, an dem der Mensch und die Öffentlichkeit sich treffen.« In einem ganz anderen Zusammenhang ruft selbst der große Claude Régy in *L'Ordre des morts* (Paris, Les Solitaires Intempestifs 1999) Dionysos herbei, um die Pflicht des Theaters zur Subversion zu begründen, und macht aus ihm, unter Gewähr Heraklits, einen infernalischen Gott, bevor er unbedacht schließt: »Das westliche Theater gehört von seinem Ursprung her also tatsächlich der Ordnung der Toten an.« (S. 59–60) [Sofern durch Quellenverweise nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen der von Florence Dupont angeführten Zitate von der Übersetzerin des vorliegenden Buches. Gleiches gilt für in den Text eingefügte Ergänzungen und Anmerkungen in eckigen Klammern. (Anm. d. Übers.)]

8 Vgl. Kapitel II, S. 142 ff.

damit ihre ethnozentrischen Postulate, die heute als Wissen präsentiert werden, offenzulegen. Darum geht es in diesem Buch.

Warum ein so radikales Vorhaben? Warum nicht das eine oder andere der Konzepte beibehalten? Weil die *Poetik* eine Falle ist, weil – das ist seine Stärke und seine Schwäche – der Text von Aristoteles eine totale Kohärenz besitzt. Die *Poetik*, die in der Tat abseits jeglicher Bühnenpraxis verfasst wurde, ist ein theoretisches Gebäude, dessen Elemente zwangsläufig zusammenpassen und sich gegenseitig rechtfertigen. »Aristoteles hat«, so Wilamowitz-Möllendorf, »nicht die attische Tragödie geschichtlich, sondern die Tragödie begrifflich definieren wollen [...]«.«⁹

Eine wohlbekannte, aber unzulänglich verbreitete Wahrheit. Da er auf nichts gründet, kann der Text nur auf sich selbst gründen. Er will in seiner Gesamtheit angenommen oder aufgegeben werden. Eine seiner Kategorien zu benutzen – die *mímēsis* zum Beispiel oder den *mýthos* –, bedeutet, wenn auch unbewusst, ihn im Ganzen zu akzeptieren.¹⁰ In der Tat besitzt keine der analytischen und spezifisch aristotelischen Kategorien der *Poetik* eine praktische Definition: Keine gehört zur allgemeinen Kultur der Griechen. Es sind von Aristoteles entwickelte theoretische Konzepte, die er unter dem Namen *Poetik* in ein intellektuelles System gefasst hat. Man wird nirgends in der griechischen Kultur eine *mímēsis*, einen *mýthos* oder eine *kátharsis* finden, die auch nur im Entferntesten dem ähneln, was Aristoteles unter diesen Begriffen versteht.¹¹

Aristoteles hat den Theatertext isoliert, um daraus einen Gegenstand der Analyse zu machen. Der Titel weist bereits darauf hin: *Poetik* bezieht sich auf die Technik des Schreibens eines Theaterstücks oder eines Epos, während das einzige theatrale *poiein*, das einzige, dem griechischen Publikum bekannte »Machen« die rituelle Aufführung der Großen Dionysien war. Weder Aischylos, noch Sophokles, noch Euripides haben sich selbst je anders denn als *oidoi* (Sänger) bezeichnet.¹² Sich auf Aristoteles zu beziehen und von Fabel, von Dichter oder von Inszenierung zu sprechen,

9 Wilamowitz-Möllendorf, 1969, S. 108. Dieser große deutsche Philologe war zweifellos der Erste, der das wissenschaftlich nachgewiesen hat.

10 Siehe hierzu die Erläuterungen im Kapitel I, S. 39 ff.

11 Vgl. S. 39 und 59.

12 Vgl. Andrew Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton University Press 2002 (zitiert: Ford, 2002) und David

bedeutet somit, sich in einer Theaterphilosophie zu bewegen, die mit dieser faszinierenden Kraft intellektueller Entwürfe ausgestattet ist, die keiner praktischen Erprobung bedürfen.

Deswegen nimmt Aristoteles' *Poetik* heute, nach etlichen Höhen und Tiefen, eine strategische Position in der europäischen Reflexion über das Theater ein;¹³ eine Position, die durch ein doppeltes Glaubensbekenntnis, eine doppelte Mystifizierung, eine doppelte Geschichtsverweigerung abgesichert wird. Die griechische Tragödie wäre demnach »wie durch ein Wunder« der Ursprung eines jeden Theaters¹⁴ und Aristoteles der Theoretiker dieses ursprünglichen Theaters.

Die Heilige Dreifaltigkeit

Gewiss, Aristoteles ist nur eine der drei tragenden Säulen im Tempel des ideologisch aufgeladenen europäischen Diskurses über das griechische Theater, die beiden anderen heißen Dionysos und Demokratie. Grob zusammengefasst: Dionysos dank Nietzsche, die Demokratie dank Hegel, mag Aristoteles hier auch nicht völlig unschuldig sein.

Die Gegenwart verbindet mit dem aristotelischen Glaubensbekenntnis nämlich noch einen weiteren Glaubensakt: Da die Griechen in einem Stadtstaat (*polis*) lebten, sei, so meint man, das Theater eine politische Kunst, besser noch ein Ausdruck der Demokratie. Als ob alle griechischen Stadtstaaten demokratische Regime gehabt hätten! Ist es notwendig, auszuführen, mit welcher drastischen Vereinfachungen man zu diesem Ergebnis gelangt? Das griechische Theater wird auf die Tragödie reduziert, die Gesellschaft aufs Politische und die Politik auf die Demokratie. Der Mythos des Theaters als Ort der politischen Auseinandersetzung, diese Idee, dass die athenische Polis sich in der Tragödie betrachtete und in Frage stellte, ist zu dem großen Phantasma unserer modernen Demo-

Wiles, *Tragedy in Athens. Performance, Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press 1999 [1997] (zitiert: Wiles, 1999).

13 Zur Geschichte der Rezeption der *Poetik* vgl. Kapitel II, S. 63 f.

14 Einige wollten darin sogar den Ursprung des indischen Theaters sehen. Gegen diese These, die in allen Punkten unhaltbar ist, vgl. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kâlidâsa*, Paris, Gallimard 1996, Einleitung, S. 11–84.

kratien und ihrer subventionierten Theater geworden.¹⁵ Halten wir fest, dass Aristoteles für diese Entgleisung indirekt verantwortlich ist. Indirekt, weil er nie vom Platz des Theaters in der Gesellschaft spricht, ihm keine politische Funktion zuschreibt; das ist sogar der blinde Fleck seines Systems. Auf die Frage »Warum Theater?« antwortet er mit einem Konzept, das bei ihm anthropologisch leer ist: mit der *kátharsis*.¹⁶ Und diese Leere haben die modernen Theaterhistoriker gefüllt, die – unzufrieden mit der *kátharsis* – gewillt waren, eine ernsthafte Begründung für die griechische Tragödie zu suchen, und so für sie eine politische Ursache erfanden. Die Tragödie wurde der Ort, an dem die Polis sich selbst und ihre Werte befragte.¹⁷

Schließlich gibt Dionysos – je nach Anschauung Gott der Trance oder Gott der Marginalität – dem Theater seine libertäre oder mystische Rückendeckung. Auf *Die Geburt der Tragödie* wird allgemein wie auf ein Lehrbuch für Theatergeschichte zurückgegriffen, und auf den Dualismus zwischen Apollon und Dionysos bezieht man sich wie auf eine nahezu wissenschaftliche Wahrheit. Auch hieran wieder ist Aristoteles nicht unschuldig. Indem er, ausgehend von seiner Philosophie der Entstehung der Lebewesen,¹⁸ den historischen Mythos über die Geburt der Tragödie in die Welt setzt – eine improvisierte Kunst, die sich verschriftlicht –, etabliert er die Idee, selbst wenn er nie von Dionysos oder den Dionysien spricht, die griechische Tragödie zu verstehen sei gleichbedeutend damit, die Ursprünge aufzuspüren, aus denen heraus sie sich entwickelt hat. Diese Frage des Ursprungs lässt den Philologen wie den Philosophen, die sich mit der griechischen Tragödie beschäftigen, keine Ruhe. So schreibt die Herausgeberin des Buches von Wilamowitz noch im Jahr 2001, dass die Frage nach der Entstehung der griechischen Tragödie noch heute das Hauptproblem sei, das sich aus dem Blickwinkel

15 Eine radikale Kritik dieser Sichtweise bietet Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essais sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard 1999 (zitiert: Loraux, 1999).

16 Vgl. S. 59 ff.

17 Zwei Veröffentlichungen haben diesen Tatbestand noch jüngst illustriert: »Les tragiques grecs«, in: *Europe* Nr. 837–838, Januar/Februar 1999 und *Jacqueline de Romilly raconte l'Orestie d'Eschyle*, Paris, Bayard 2006.

18 Vgl. Aristoteles, *Poetik* 1449a5. Im Folgenden zitieren wir die *Poetik* nach diesem Prinzip: 49a5 (= *Poetik* 1449a5).

der Literaturgeschichte in Bezug auf sie stellt. Von der Konzeption des Ursprungs leite sich die der Tragödie selbst ab.¹⁹ Die Konsequenz ist eine anhaltende Nostalgie nach diesem ursprünglichen und verlorenen Theater als Essenz des Theaters, von dem die griechische Tragödie das alleinige Zeugnis ablegt.

Der Glaube an diese Heilige Dreifaltigkeit regiert despotisch und ersetzt jede Form historischer oder philologischer Kenntnis, widersteht jedem kritischen Bewusstsein. Als Erbin Griechenlands, das alles Zivilisatorische erfunden habe, und insbesondere das Theater, ist Europa stolz auf diese Kultur, die sie dem Rest der Welt großzügig zum Geschenk macht und deren Allgemeingültigkeit sie für unanfechtbar hält. Dionysos, Aristoteles und die Demokratie versorgen uns mit dem Nötigen, um dieses Vermächtnis, dieses Erbe der Menschheit, zu zelebrieren. Die starre Aneignung dieses dreifachen Irrtums als allseits geteiltes Wissen erlaubt jedem von uns ein Fachwissen über die antiken Theaterformen als Gemeingut des Abendlandes, einschließlich der römischen Komödie, seitdem sie wieder in Mode gekommen ist. Erlaube man uns, eine Anekdote anzuführen, um diese liebenswürdige und halluzinierende Ungeniertheit gegenüber der Geschichte zu veranschaulichen: In einem Interview, in dem er Argumente für eine neue Ausrichtung der Produktionen von Avignon suchte, fiel dem Komponisten Jean Lambert-wild nichts Besseres zu sagen ein als: »In Rom lehnte es der Senat bis 55 v. Chr. ab, ein festes Theater zu bauen: Es musste aus Holz und auf Zeit gebaut sein, mit dem Hintergedanken, dass eine Unbeweglichkeit des Theaters die der Polis nach sich ziehen würde. Und umgekehrt.«²⁰ Den römischen Senat als Meister der Reform und der Innovation zu präsentieren ist gelinde gesagt erheiternd, wenn man weiß, dass diese ehrwürdige Versammlung einberufener Väter immer Treue gegenüber Traditionen und Furcht vor Veränderungen verkörperte. Noch seltsamer ist die Vorstellung, die Römer hätten auch nur die geringste Verbindung zwischen dem Theater und dem politischen Leben gesehen. Ein zeitgenössischer Musiker hat das Recht, nichts über die römische Geschichte und das Theaterleben

19 Vgl. Caroline Noirot, »Introduction«, in: Ulrich Wilamowitz-Möllendorf, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?*, Paris, Les Belles Lettres 2001.

20 *Le Monde*, 5. Juli 2005, S. 7.

an den Ufern des Tibers vor mehr als 2000 Jahren zu wissen; seine hemmungslose Verwendung dieser von ihm verkannten Antike, um für die heutige Zeit irgendetwas zu rechtfertigen, ist jedoch zum Verzweifeln. Hier soll sich das Festival von Avignon ästhetisch verändern, weil die Stadt Rom unter der Republik keine festen Theater baute.

Avignon 2005 oder Die neue »Querelle des Bouffons«

Avignon 2005 führt uns zu unserem Anliegen zurück, und die Debatten, sogar die Skandale, die das Festival belebten, zeigen gut, dass wir das Theater mit einem klareren Verhältnis zur Antike überdenken sollten. Dazu muss man sich allerdings das Rüstzeug geben, sich von falschen Gewissheiten frei machen, Scheinprobleme ignorieren und aus dem aristotelischen Trott ausbrechen, der uns daran hindert, neu zu denken. Nun zeigten aber die Argumente der einen wie der anderen im Juli 2005, dass eine intellektuelle Revolution, die die Begriffe der Auseinandersetzung verändern kann, noch aussteht, um beispielsweise den unnötigen Konflikt zwischen Texttheater und Körpertheater zu überwinden.

Für alle stellte das Festival von 2005 eine Zäsur mit der von Jean Vilar begründeten Tradition dar. Die im Ehrenhof gezeigte symbolträchtige Produktion war keine Aufführung eines großen alten oder zeitgenössischen Textes, Werk eines großen Autors, inszeniert von einem großen Regisseur, wenn möglich mit einem großen Schauspieler. Und der Gaststar, Jan Fabre, ist gleichzeitig bildender Künstler, Performer, Choreograf sowie Schriftsteller. Einige waren empört und beteuerten, dass es dieses Jahr kein Theater in Avignon gegeben habe. »Falsch«, antwortete man ihnen, »es gab Theater, und zwar richtiges«, denn da war Olivier Py mit *Les Vainqueurs* und *Zerbombt* von Sarah Kane in einer Inszenierung von Thomas Ostermeier, damals assoziierter Künstler des Festivals. Dann konnte man *Hamlet*, *Leben des Galilei* und *Dantons Tod* sehen, so berühmte und alte Stücke, dass es nicht nötig ist, ihre Autoren in Erinnerung zu rufen. Damit gaben die Verteidiger des Festivals ihren Gegnern recht: Die vier Produktionen von Jan Fabre und die zwei Choreografien von Mathilde Monnier waren kein Theater.

Was verstehen wir unter Theater? Die Frage wurde unter der Überschrift »La Querelle du théâtre« gestellt. Eine Überschrift, die an die »Querelle des Bouffons«²¹ anknüpft, die Mitte des 18. Jahrhunderts die Niederlage Harlekins und das Ende dessen besiegelte, was wir heute das lebendige Theater nennen könnten: Es folgte die Zeit der Vorherrschaft des Autors über den Schauspieler, des Textes über die Aufführung. Sollte diese neue Querelle des Bouffons in Form einer einfachen Wiederkehr der Geschichte das Ende des Texttheaters und die Revanche der Schauspieler einläuten? Im Grunde genommen drehte sich die Debatte um die Verteidigung des Texttheaters, das allein wahres Theater sei, und um eine Vermischung der Künste, die den Text willentlich evakuieren oder ausgrenzen.

Sich als Meister des (wahren) Theaters gerierend, bekennt sich Olivier Py, auch er Gast des Festivals,²² auf kohärente Weise zu einem aristotelischen Credo, das Erzählung, Gedanke und Gedicht in ein und derselben Notwendigkeit miteinander vereint: »Für mich«, sagt er »gibt es kein Theater ohne Erzählung, denn es kann keinen Gedanken ohne Fabel geben. Die Idee, man könne das Gedicht vom Theater loslösen, ist der Tod des Theaters und das Ende der westlichen Zivilisation. Ich denke weiterhin, dass das Theater in einem Gedicht seinen Ausgang nimmt. Sonst ist es Zirkus.«²³

Alles ist da: Die Erzählung verleiht der Aufführung ihren Sinn, denn sie erlaubt, die Handlungen gedanklich zu erfassen, die die vom Dichter hervorgebrachte Erzählung begründet und strukturiert. Sonst ist es Zirkus. Dieser Begriff des Zirkus bezeichnet hier in polemischer Weise eine niedere Kunst, in der die Aufführung aus einer Abfolge von Künstlerdarbietungen besteht, die kein verbindendes Element besitzen, wie etwa eine lineare und literarische Erzählung.

Das Frappierende an dieser Aussage von Olivier Py, Dramatiker, Regisseur und übrigens auch Schauspieler, ist die streng literarische Definition von Theater. Wie bei Aristoteles kommt der Rest – Schauspiel, Auffüh-

21 [Im deutschsprachigen Raum wurde hierfür der Begriff »Buffonistenstreit« geprägt. (Anm. der Übers.)]

22 [Olivier Py war 2005 Gast des Festivals von Avignon und ist heute sein Direktor. (Anm. der Übers.)]

23 *Le Monde*, 5. Juli 2005.

rung, Maske usw. – nach dem »Gedicht«. Der Begriff des Gedichts selbst ist interessant, weil er nicht einen Text in Versen bezeichnet, sondern ein literarisches Schreiben, das seinen ästhetischen Status aus Aristoteles' *Poetik* ableitet. Man beachte den apokalyptischen und ethnozentrischen Höhenflug: Das Theater ist das Abendland; der Tod des literarischen Theaters ist der Tod des Abendlandes.

Nietzsche gegen Aristoteles?

Gegenüber dem Aristoteliker Olivier Py steht der Nietzscheaner Jan Fabre. Auf den ersten Blick scheint er dem anderen Lager anzugehören. Er war einer der umstrittensten Gäste des Festivals von Avignon 2005. Aber er benutzt keinen neuen Diskurs, um seine Aufführungen zu verteidigen, und verfängt sich wie die anderen in der Ideologie der griechischen Ursprünge. Von sich selbst sprechend sagt er: »Mein Theater kehrt zu den Ursprüngen der Tragödie zurück, die aus den dionysischen Ritualen hervorgegangen ist. Der Rausch trifft auf die Vernunft und das Gesetz.«²⁴ Wer ist hier berauscht? Der Schauspieler? Der Dichter? Der Zuschauer? Die letzte Abwandlung der nietzscheanischen Vulgata, die den Dionysos des Weines mit dem der Illusion verwechselt. Natürlich mit Apollon aufseiten der Vernunft und des Gesetzes. Und um es griechischer zu machen, bestreut Jan Fabre das alles mit ein wenig aristotelischer *kátharsis*: »Die Funktionsweise der *kátharsis* ist für mich ein wichtiger Punkt«, ohne zu wissen, dass dieser unscharfe Begriff nur in der aristotelischen Theorie Sinn ergibt und in keiner Weise den Dionysos-Kult betrifft. Anschließend erklärt er, er möchte die Seele des Zuschauers reinigen, indem er ihn mit Leid konfrontiert, und führt weiter aus, sein Theater sei »eine Erweiterung der Tragödie« und ein »reinigendes Ritual«.

In der Annahme, sich auf die dionysischen Ursprünge des Theaters zu beziehen und mit einem literarischen Theater zu brechen, schließt sich Jan Fabre in Wirklichkeit in einer neoaristotelischen Ideologie ein,

24 Interview mit Jan Fabre, in: *Corpus Jan Fabre: observations sur un processus de création*, hrsg. v. Luk van den Dries, Wonge Bergmann, Jan Fabre, Paris, L'Arche 2005, S. 224.

die ihn von diesem ganzen rituellen Theater isoliert, das er durch eine »Rückkehr« zu den Ursprüngen zu fördern behauptet. Anstatt nämlich das Ritual vor dem Text anzusiedeln und aus ihm ein kodifiziertes System zu machen, geht er vom Text aus und spielt ihn ausgehend von seiner Interpretation des Stücks mimetisch nach. Tatsächlich erfindet er das, was er für ein Ritual hält, als ob sich ein Ritual außerhalb der Gruppe, die es zelebriert, erfinden ließe. Als Beispiel nennt Jan Fabre seine Inszenierung *Prométhée enchaîné*: »Ich habe also einen Prometheus gezeigt, der (von sechs Männern dargestellt) seine Gesänge stammelt, als ob jedes Wort eine Verletzung wäre.« Das »als ob« ist vielsagend: Die Sprache der Schauspieler veranschaulicht Prometheus' Verletzung, dessen Leber von einem Vogel gefressen wird. »Die abgehackte, keuchende, unter extremem Druck hervorgebrachte Sprache ähnelte den Wehen einer Geburt.« Der Leser wird verstanden haben, aber sicher nicht der Zuschauer, dass Prometheus die Menschheit »gebiert«. Wir sind weit entfernt von einem rituellen Theater und mitten in der *mimēsis*. Es handelt sich um die gute alte symbolische Lesart der Geschichte des Prometheus, dem Vater der Menschheit. Theater der Ursprünge für eine Geschichte vom Ursprung der Menschen!

Jan Fabre scheint zu glauben – aber warum tut er das? Folgt er der Ideologie des Archaischen, eines Körpers, der dem Geist überlegen ist? –, dass eine rituelle Sprache eine materielle, nahezu unverständliche Sprache ist. Dieser Materialität spürt seine Inszenierung nach, um das rituelle Theater wiederzufinden: »So wurde das Sprechen in einen körperlichen Akt verwandelt.« Verwechselt er Ritual und Magie? Ritual und In-Erscheinung-Treten des Körpers? Er nimmt eine alte primitivistische Vision auf, die aus Geschrei, Nacktheit und Hexerei besteht. Und schließt unter (Miss-) Nutzung der Derridaschen Vulgata: »Manchmal habe ich den Eindruck, auf meine Weise ein alter griechischer Heiler zu sein ... Das griechische Wort *pharmakon* bedeutet sowohl Medikament als auch Gift ... Für die Schauspieler, die Tänzer und das Publikum ist mein Theater eine Ästhetik der Vergiftung, die eventuell heilen kann.« Als könne er, indem er seine Aussage mit ein bisschen Griechisch unterstreicht, das »ursprüngliche griechische Theater« wiederfinden.

Der Nietzscheaner Jan Fabre, fasziniert von der Illusion der Ursprünge, ist genauso in der aristotelischen Falle gefangen wie Olivier Py.

Der Aristotelismus gehört zur Moderne

Aber beschuldigen wir weder Aristoteles noch Nietzsche, die in der *Poetik* oder in der *Geburt der Tragödie* selbstverständlich mythische – oder virtuelle, wie man möchte – Ursprünge rekonstruiert haben, von denen keine beanspruchte, historisch wahr zu sein. Wir sind es, die seit mehr als einem Jahrhundert hartnäckig daran festhalten, jeder »großen Erzählung« einen realistischen Bezug zu geben. Mit der Konsequenz, dass Regisseure vergeblich versuchen, an etwas anzuknüpfen, was nie existiert hat:²⁵ An das Theater der Ursprünge, das nach langer ununterbrochener Geschichte direkt zum westlichen zeitgenössischen Theater geführt habe. Beschuldigen wir auch nicht die Theaterpraktiker, denn es sind die Theatertheoretiker, die sich seit dem 19. Jahrhundert eine wirkliche Mystifizierung haben zuschulden kommen lassen, indem sie ausgehend von der aristotelischen zu einem griechischen Wunder aufgeblasenen und gestärkten *Poetik* eine universalistische, literarische Doktrin des Theaters der Ursprünge und der Ursprünge des Theaters errichtet haben.

Diesen ideologischen Komplex möchten wir dekonstruieren, indem wir die *Poetik* des Aristoteles und den Dreh- und Angelpunkt seines Systems angreifen: den *mýthos*. Das setzt voraus zu betrachten, wie dieser im Herzen der modernen Theaterreflexion verankert ist, warum sich seine zentrale Stellung nicht anfechten lässt, ohne den zeitgenössischen theaterästhetischen Formen über alle Gegensätze hinweg die Grundlage zu entziehen. Parallel hierzu wird es darum gehen zu verstehen, wie und warum die Theorie des Aristoteles für das griechische Theater, das römische und das rituelle Theater ungeeignet ist. Welchen Bruch hat Aristoteles mit der ihn umgebenden Theaterkultur vollzogen, als er den *mýthos* im Herzen seines erdachten Systems ansiedelte? Warum hat er, der vorgab, über die griechische Tragödie zu schreiben, ihre praktische Funktionsweise großartig übersehen, angefangen bei dem Chor, aus dem er eine Figur wie jede andere machte? Welches heimliche Einverständnis verbindet außerdem unsere Zeitgenossen über die Jahrhunderte mit

25 Vgl. Patricia Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, Reihe »Perspectives«, 2004 (zitiert: Legangneux, 2004).

dem Aristotelismus, so dass sie – selbst wenn sie sich der *mímēsis* und der *kátharsis* entledigen, und selbst wenn sie auf die Vormachtstellung des Textes verzichten – weiterhin unter dem Einfluss des *mýthos* stehen? Worin wurzelt dieser unerschütterliche Glaube an die »Fabel«?

Schließlich wird der zeitgenössische Panaristotelismus als ein junges Phänomen in Erscheinung treten und nicht als das Ergebnis einer langen, ununterbrochenen, im Athener Theater verankerten Tradition. Ganz im Gegenteil scheint der Aristotelismus die europäischen Theater allmählich in dem Maße kolonialisiert zu haben, in dem sie aufhörten, ritualisierte und kodifizierte Praktiken zu sein, selbst wenn es sich nur noch um soziale Rituale handelte. Deshalb ist die Aktualität des Aristotelismus, wie wir sehen werden, mit der Erfindung der Regieführung und der Moderne verbunden. Deshalb ist es nicht so einfach, nichtaristotelisch zu sein.

DIE TRAGÖDIE AUSSERHALB DES WETTKAMPFS

Also lesen wir unsererseits den Text von Aristoteles. Lesen wir ihn auf Griechisch, da wir ansonsten nur die Interpretation des einen oder anderen Übersetzers kommentieren würden, umso mehr als uns die modernen Sprachen vielfältige Fallen stellen, sei es auch nur für die verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten des berühmten griechischen Begriffs der *mīmēsis*. Die beste französische Übersetzung von *mīmēsis* bei Aristoteles ist zweifellos »représentation«²⁶ (»Darstellung«)²⁷, die Jean Lallot und Roselyne Dupont-Roc vorgeschlagen haben, doch sie ist mehrdeutig, wenn es sich um Theater handelt. Aber wundern wir uns zunächst über die Existenz selbst der *Poetik* und erkennen wir an, dass dieser Text ein seltsames, um nicht zu sagen »unbekanntes« Objekt ist. Was wissen wir

26 Vgl. Aristote, *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (texte, traduction, notes), Paris, Le Seuil 1980, Introduction, S. 11–12 (zitiert: RDR-JL). Diese Ausgabe bleibt bei weitem die Beste, sowohl in Bezug auf die Übersetzungsmethode als auf die philologische Gelehrtheit oder linguistische Intelligenz der Anmerkungen. Wenn Bertolt Brecht *mīmēsis* zuerst durch Nachahmung [Deutsch im Original, von F. Dupont übersetzt mit *représentation* (Anm. d. Übers.)], dann durch Abbildung [Deutsch im Original, von F. Dupont übersetzt mit *reproduction* (Anm. d. Übers.)] übersetzt, bringt diese Veränderung seine politische Entwicklung hin zum sozialistischen Realismus zum Ausdruck. Vgl. Kapitel II, S. 147–149.

27 [Der aus dem Lateinischen stammende Begriff »repräsentation«, den Florence Dupont hier als Übersetzung für *mīmēsis* vorschlägt, lässt sich mit »Darstellung« ins Deutsche übersetzen. Vgl. hierzu Nina Mindt, *Manfred Fuhrmann als Übersetzer der Antike. Ein Beitrag zu Theorie und Praxis des Übersetzens* (= Transformationen der Antike; Bd. 5), Berlin, De Gruyter 2008, S. 118. Mindt weist darauf hin, dass die in Deutschland kanonisierte Übersetzung von Manfred Fuhrmann mit »Nachahmung« nicht dem konstruktiven Charakter des griechischen Mimesis-Begriffs gerecht werde und schlägt daher alternativ den Terminus »Darstellung« vor. (Anm. d. Übers.)]

wirklich von der zum mythischen Text des westlichen Theaters avancierten *Poetik*? Was war ihre anfängliche Bestimmung?

Eine einfache philologische Anmerkung beweist deutlich, dass es sich nicht um eine technische Abhandlung für Theaterleute, Dichter oder Schauspieler handelt: Aristoteles übernimmt nämlich nicht den Wortschatz, den seine Vorgänger oder Zeitgenossen im Allgemeinen benutzten, um vom Theater zu sprechen, sondern erfindet sein eigenes Vokabular und seine eigenen Kategorien – wie die Wörter *drama* oder *mýthos* oder auch das Adjektiv *dramatikon*. Die *Poetik* versammelt theoretische, von Aristoteles offenbar für die Gymnasiasten notierte (?) Aussagen; sie ist ein unvollendet gebliebener Text mit Wiederholungen, Widersprüchen und Ergänzungen. Aristoteles' Anliegen ist zweifellos philosophisch und zielt darauf ab, das Wesen des »tragischen Gedichts« – ein aristotelischer Begriff – normativ zu definieren, und wenn er in der *Poetik* Bezüge herstellt zu den Gegebenheiten des athenischen Theaters, geschieht dies auf zurückhaltende Art und ohne sie in sein System einzubinden, das den Produktionsprozess eines Tragödientextes, genannt *poiēsis*, definieren soll.²⁸ Diese normative Definition scheint nicht die Funktion zu haben, die dichterische oder theatrale Aktivität seiner Zeit anzuregen, sondern die, eine Klassifizierung der Werke der Vergangenheit vorzunehmen.

Aristoteles als Leser

Die Tragödie: ein musikalischer Wettkampf

Man kann die Distanz, die die *Poetik* – eine Theorie des tragischen Textes – von der historischen Wirklichkeit des Theaters in Athen trennt, nicht genug betonen. Tragödie oder Komödie waren immer Teil eines »musikalischen« Wettkampfs, bei dem drei Dichter-Komponisten,²⁹ die

28 Zu dem anthropologischen Status der »theoretischen« Philosophie Aristoteles' vgl. Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Gallimard, Reihe »Folio, essais«, 1995, S. 123–144. Zu diesem Begriff *poiēsis* vgl. Ford, 2002, zweiter Teil, »The Invention of Poetry«, S. 91–158.

29 Die exzellente und neue Synthese des Historikers und Archäologen Jean-Charles Moretti, *Théâtre et Société dans la Grèce antique* (Paris, Livre de Poche, Reihe

sich selbst »Sänger« (*aoidoi*)³⁰ nannten, gegeneinander antraten. Was wir Theater nennen, war eine dieser zahlreichen »musikalischen« Aufführungen – häufig von Chören –, die bei großen kultischen Zeremonien den Göttern dargebracht wurden. Das Adjektiv »musikalisch« (*mousikos*) bezeichnet unterschiedslos das, was wir Gesang, Dichtung oder Theater nennen. Deshalb ist es angebracht, von musikalischen und nicht von dramatischen Wettkämpfen zu sprechen, denn dieses Adjektiv ist eine aristotelische Neuerung, wohingegen der Begriff *mousikos* in der *Poetik* fehlt.

Wie in vielen Kulturen, in denen Dichtung eine kollektive und ritualisierte Praxis ist, die bei Festen für die ganze Gemeinschaft zelebriert wird, sind Theateraufführungen folglich in den Kontext der Großen Dionysien eingebettet.³¹ Diese Feste mobilisieren die ganze Polis über mindestens sechs oder sieben Tage. Das Zeremoniell jeden Tages ist minutiös geregelt, was es der Athener Polis ermöglicht, ihren Reichtum, ihre Macht, ihre musikalische Kultur vor den Fremden auszubreiten und die ruhmreichsten Bürger zu ehren.

Es ist unmöglich, die Tragödie von diesem ganzen liturgischen und epideiktischen Kontext zu isolieren und nur ihr Sprachmaterial zu betrachten, das sich als Text interpretieren lässt. Denn das bedeutete, sie von dem Ereignis zu trennen, das ihr Sinn verleiht, indem es das musikalische Vergnügen und die Glorifizierung der Polis miteinander verbindet. Ein Bund, der den problematischen Kern der Tragödie darstellt.³² Das Datum des Festes fällt mit dem Beginn der Schifffahrtssaison zusammen, damit auch Fremde, Griechen der anderen Stadtstaaten, den Aufführungen beiwohnen können. Im 5. Jahrhundert breitete die Polis daher vor den auf den Theaterrängen versammelten Zuschauern und vor dem Beginn der Wettkämpfe die vom Delisch-Attischen Seebund erbrachten Tribute aus, ließ dann die Kinder der im Krieg gefallenen Soldaten aufmarschieren,

»Références«, 2001), räumt mit Spekulationen aller Art über den zeitgenössischen Mythos des griechischen Theaters auf und legt minutiös die Umstände und die Praktiken der unterschiedlichen »musikalischen« Aufführungen in Athen und in Griechenland vom 6. Jh. v. Chr. bis zum 4. Jh. n. Chr. dar (zitiert: Moretti, 2001).

30 Vgl. Ford, 2002, S. 137–139.

31 Vgl. Moretti, 2001, S. 82–88. Sie umfassen 20 Dithyramben und 17 Stücke, Tragödien, Komödien oder satyrische Dramen verteilt über fünf Tage.

32 Vgl. »Das Paradox von Princeton«, S. 269 ff.

die vom Staat eine vollständige Waffenausrüstung erhielten, und schließlich rief man die Ehrungen für die Wohltäter Athens aus. Die vielfältigen Rituale, Prozessionen, Opfer der unterschiedlichen sozialen Gruppen aufzuzählen, die vor und während der Großen Dionysien stattfanden, würde zu weit führen; es reicht, sich daran zu erinnern, dass sie alle zusammen den Kontext der tragischen Aufführungen in Athen bildeten.

Aber jeder Theatertext wird nur für dieses Ereignis im Jahr geschrieben, das heißt im Hinblick auf eine einzige Aufführung und einen einzigen Wettkampf.³³ Das alleinige Ziel des Dichters wie des Hauptdarstellers ist es, den Preis zu erringen, das heißt das Ansehen, das mit ihm einhergeht. Der Dichter, den die Jury nach einem komplexen und demokratischen Verfahren, das alle Betrugsmöglichkeiten vereiteln soll, zum Sieger erklärt, wird vom Herold ausgerufen und inmitten des Theaters mit Efeu gekrönt. Um den Sieg davonzutragen, muss er nicht Kompositionsregeln eines Textes anwenden, er muss den Moment (*kairos*)³⁴ erspüren und so perfekt wie möglich mit ihm übereinstimmen. Dieser Begriff des *kairos*, der schwierig zu übersetzen ist, beschreibt den rituellen, historischen, politischen Kontext, den Zeitgeist des bestimmten Jahres, er ist der Anlass, die besondere Situation, er entspricht den »Zwängen des Augenblicks«. Sich ihm anzupassen, erlaubt es, das schönste Werk zu schaffen, denn es kommt »gelegen«, es ist »passend«, *prepon*. *Kairos* und *prepon* sind die einzigen anerkannten Kategorien im Rahmen der Wettkämpfe.³⁵

Folglich kann man die Schönheit eines Werkes nicht unabhängig vom moralischen Wert des Dichters, vom Urteil des Publikums oder den Umständen der Aufführung bestimmen; sie wird im Hier und Jetzt und in Abhängigkeit von ihrem sozialen Wert beurteilt. Das sind die Kriterien der Juroren bei den Großen Dionysien. Mit der öffentlichen Verkündung des Siegers werden zugleich die gemeinsamen Werte der Gruppe

33 Vgl. Moretti, 2001, S. 46 und Peter Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge University Press 2000, S. 22–23 (zitiert: Wilson, 2000).

34 Vgl. Ford, 2002, S. 16–17.

35 Man erinnert sich an die Revolte der Athener, »Was gibt es da für Dionysos?« (Plutarch, *Tischreden*, I, 1, 5). Vgl. den Kommentar von Jean-Pierre Vernant in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Bd. 2, Paris, La Découverte 1986 (zitiert: Vernant, 1986), S. 17–18.

gefeiert, die das Fest organisiert und darbietet. Die demokratische Übereinstimmung bietet Gelegenheit, sich der Eintracht unter den Bürgern erneut zu vergewissern.

Der Chorege, das heißt der »Produzent der musikalischen Aufführung«, der von der Polis ernannt wird und die Aufführung selbst finanziert, erhält mit dem Dichter zusammen auch einen Preis. Der eine Tragödien-, Komödien-, Dithyramben-Dichter, der eine Chorege, ist an diesem Tag der beste, so wie ein Läufer, der an einem Tag als Erster ins Ziel läuft, an einem anderen aber geschlagen wird, denn es ist der Mann, der Autor oder Produzent des Ereignisses, der bewertet wird und nicht das Produkt oder der Text an sich.

Deshalb bezieht sich die Entscheidung der Jury auf die gesamte Zeremonie – anders formuliert, auf die rituelle Aufführung und nicht allein auf den Text. Sie berücksichtigt genauso die Respektierung religiöser Regeln wie die Emotionen des Publikums während der Aufführung, die Musik, die Gesänge und die Kunst der Schauspieler. Derart, dass sich das Volk nach dem Wettkampf im Heiligtum des Dionysos versammelt, um gegebenenfalls auch Beschwerden der Bürger gegen bestimmte Teilnehmer anzuhören. Die Angeklagten können eines »Vergehens gegen das Fest« schuldig gesprochen werden.³⁶

Fern dieser historischen Gegebenheiten definiert Aristoteles die Schönheit einer Tragödie mithilfe objektiver und ästhetischer Kriterien, die ebenso unabhängig sind vom sozialen und religiösen Kontext wie vom Urteil des Publikums oder der Persönlichkeit des Dichters. Er macht aus einem Theaterstück kein Ereignis innerhalb eines Wettkampfs, sondern einen objektivierbaren Text. So sieht er *König Ödipus* als die schönste aller Tragödien an, da ihr Text mit den von ihm selbst aufgestellten Regeln am weitesten übereinstimmt; nur hatte Sophokles in dem Jahr nicht gewonnen.³⁷

Indem er das Theater objektiviert, indem er es der Ereigniszeit entreißt, nimmt Aristoteles ihm den Status einer Athener Institution, die sich, wie jede Institution der Polis, in die stets wiederkehrende Zeit (*aei*) der menschlichen Gesellschaft einschreibt.³⁸ Jede Tragödie ist ein Glied

36 Vgl. Moretti, 2001, S. 88.

37 Vgl. Ford, 2002, S. 286–287.

38 Vgl. Loraux, 1999, S. 48.

in der musikalischen Kette, die sie mit der Vergangenheit Athens und der Zukunft der Polis verbindet, indem sie die Fortdauer ihrer Institutionen und den sozialen Bestand ihrer Bürger gewährleistet. Als Zuschauer, Choristen, Aoiden, Komponisten, Richter, Juroren wird das gesamte Athener Volk herangezogen. Die musikalischen Wettkämpfe mobilisieren während des Festes und im Verlauf des ganzen Jahres eine große Anzahl von Bürgern mit ihren Kindern. Im 5. Jahrhundert beanspruchten die musikalischen Aufführungen, alle Gattungen zusammengekommen, 1.165 Choreuten, 24 Schauspieler und 28 Auletten. Das Theater zu objektivieren, es einer poetischen Kunst zu unterwerfen, einen Text an die Stelle des Ereignisses zu setzen heißt, ihm seine Daseinsberechtigung zu entziehen.

Deshalb ist *Über die Dichtkunst* von Aristoteles, weit davon entfernt, eine Abhandlung theatralen Komponierens für Dichter zu sein, eine Kriegsmaschine gegen die Institution Theater.

Was nützte es in der Tat, ein Lehrbuch für »Dichter« zu schreiben? In Athen ist das Theater eine lebendige Kunst, eine volkstümliche Praxis. Diese Kunst, die zu subtil ist, um Gegenstand einer poetischen Theorie zu sein, ist allen Athenern bekannt und wird von allen diskutiert. Der Wert eines Dichters ist nicht messbar, er zeigt sich im Ereignis, während der poetischen Wortgefechte, als die sich die Wettkämpfe der Großen Dionysien präsentieren.³⁹ Es ist das Volk, das über den Sieg entscheidet. Jeder der zehn Richter, die in jedem der zehn Stämme durch Los bestimmt werden, war mindestens einmal Chorist in einem musikalischen Wettkampf.

Was nützte in der Tat ein Wissen, das jenseits des Theaters von hochgelehrten Professoren schriftlich fixiert wird? Die Athener beurteilen das Theater im Theater, dort diskutieren sie die Regeln und Werte praktisch und nicht theoretisch, ohne die Distanz, die eine Metasprache mit sich brächte. Man sieht es in *Die Frösche* von Aristophanes, einer ganz der Tragödienkunst gewidmeten Komödie. Sie liefert den Rahmen für einen musikalischen Schlagabtausch zwischen Aischylos und Euripides, die beide in Begleitung ihrer Muse auftreten. Die Kritik der Tragödie selbst ist ein Schauspiel, das durch eine metatheatrale Verschiebung entsteht.

39 Vgl. Ford, 2002, S. 272–287.

Tragische Sequenzen sind nämlich in einer Komödie immer »unpassend«, da die Metatheatralität aber konstitutiv für die antike Komödie ist, sind sie als Zitate »passend«.

Aristoteles ist nicht innovativ, und lange vor der *Poetik* machten die Athener sich schon über die Sophisten lustig, die als Außenstehende über Theater und Poesie redeten. In *Die Wolken* und *Die Frösche* zeigt Aristophanes diese Experten der Sprache, die sich als technisch versierte und objektive Kritiker betrachten, weil sie Verse und Metren vermessen und ästhetische Gesetze erlassen; sie sind zweifach schuldig, erstens der Vernachlässigung des moralischen und sozialen Werts eines Werks, zweitens der Schmeichelei des Publikumsgeschmacks, seiner Vorliebe für musikalische Künstlichkeit und Verzierung. Die Figur des Sokrates in *Die Wolken* nimmt den Aristoteles der *Poetik* vorweg, der aus Athen fliehen musste, um einer Verurteilung zu entgehen.

Ein fremder Blick

Aristoteles konnte das Theater so gut objektivieren und auf den Text reduzieren, weil er kein Athener war⁴⁰ und daher nie die Großen Dionysien gefeiert hatte; er hatte nie im Chor gesungen, war nie Juror gewesen, hatte nie dem Athener Publikum angehört, das von Kindheit an in den musikalischen Kode eingeweiht war, indem es jedes Jahr dieses einzigartige und identitätsstiftende Ritual der Athener Polis beging. Wenn Aristoteles Tragödien beiwohnte, tat er dies als einfacher Zuschauer, als Fremder, als unkundiger Gast. Er erfasste nicht, worum es in der Aufführung ging, hielt sich an die »Geschichte« und fühlte sich vom Chor gestört, weil er nicht verstand, was der in der dargestellten Erzählung zu suchen hatte. Seine Wahrnehmung des Theaters wurde zum Paradigma für all diejenigen, die in den Jahrhunderten nach ihm griechische Tragödien gelesen haben, für all diejenigen, die sich die Tragödien aus der Distanz heraus als lesbare wünschten.

⁴⁰ Vgl. Françoise Frazier, »La tradition créatrice du théâtre antique«, in: *Cahiers du GITA*, Nr. 11, 1998 (H. 1: *En Grèce ancienne*, S. 123 ff.) (zitiert: Frazier, 1998a); Wiles, 1999, S. 87.