

Walter Puchner

Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch

Ὁ κόσμος σκηνή, ὁ βίος πάροδος·
ἦλθε, εἶδε, ἀπῆλθε.
(Pseudo-)Demokrit

Summary – This study is a contribution to the vexed question of the changing meanings and semantic contexts of the Greek theatre terminology after antiquity. Patristic and rhetoric texts are examined, as well as middle Byzantine historiography. Special attention is paid to the metaphor of the world as theatre, as elaborated in hellenistic philosophy and early Christian thought, and to its development in Byzantine and Western tradition up to the Baroque era. A final chapter analyses the use of theatrical and dramatic terms in early modern Greek drama up to 1800.

Das Ziel der vorliegenden Studie ist es, einen Beitrag zur Beantwortung einer doppelten Frage zu liefern, die zwei bemerkenswerte Phänomene des postantiken Nachlebens von antiken Termini betrifft: zum einen die Tatsache, daß ein Teil der Terminologie des Theaterlebens und der Dramengattungen in manchmal originalem Sinnzusammenhang bis in die mittelbyzantinische Zeit weitertradiert wird, in eine Zeit also, in der die Theaterformen der Spätantike und der frühbyzantinischen Epoche bereits verschwunden sind und Drama bloß als antikes Bildungsgut geläufig ist, und zum anderen, daß diese Termini früh schon in übertragenen Sinnkontexten auftreten, in denen es im Lichte der christlichen Theologie zu gravierenden Bedeutungsverschiebungen kommt, die eben dieses Ausklingen des Theaterlebens begleiten und dokumentieren. Erst in nachbyzantinischer Zeit kommt es ähnlich wie im europäischen Westen zu einer Wiedergewinnung der Theaterbegriffe, wobei sich Bühnentermini und Dramenkategorien oft vom italienischen Sprachgebrauch beeinflusst zeigen. In diesem Zusammenhang ist es interessant, das Schicksal des antiken Welttheatergleichnisses (*theatrum mundi*) zu verfolgen: Die Formulierungen Epiktets und Plotins werden von namhaften byzantinischen Theologen und Historikern weitergetragen und erhalten dann in postbyzantinischer Zeit im barocken Welttheatergleichnis Verstärkung aus dem Westen. Damit scheint sich wiederum zu erweisen, daß Wörter und Sachen in ihren Inhalten sich nicht immer parallel

entwickeln¹ und daß Griechenland an der Drehscheibe zwischen Ost und West an beiden Sphären der europäischen Kulturtradition Anteil hat.

Der erste Abschnitt der Studie verfolgt das Schicksal der altgriechischen Terminologie des Theaterwesens und der Dramengattungen bis in die mittelbyzantinische Zeit, über den hellenistischen Roman und die Kirchenväterschriften bis zum byzantinischen Roman und zur byzantinischen Historiographie; der zweite Abschnitt ist dem antiken ‚totus mundus agit histrionem‘ gewidmet, von seinen Anfängen bis zur prägnanten Ausformung bei den Kynikern und Stoikern, die sowohl in die westliche wie in die östliche Denktradition eingegangen ist und über die byzantinischen Historiker und Theologen bis zum griechischen Barockroman des 17. Jh. reicht, wo westliche und östliche Traditionen wieder zusammenfließen; der dritte Abschnitt endlich beschäftigt sich mit der Theaterterminologie in der türkenzeitlichen griechischen Dramatik, wo antike Gebrauchstradition und italienische Renaissancetermini nebeneinander bestehen.

I.

Zur Frage des Weiterlebens der antiken Theatertermini liegen nicht allzu viele Untersuchungen vor: Auf die wegweisende Studie von Walden 1894 zum hellenistischen Roman² folgte langes Schweigen, bis jüngst Giatromanolakis sich der Frage neuerlich annahm,³ Bibilakis die ältere Bibliographie zu Johannes Chrysostomos⁴ mit einer systematischen Auswertung der übrigen Kirchenväterschriften bereicherte,⁵ während Mango und Magdalino vor allem den Begriff *θέατρον* in früh- und mittelbyzantinischer Zeit untersuchten.⁶ Der Verfasser

¹ Ein Paradebeispiel für Bedeutungswandel stellt das römische Rosalienfest dar, dessen komplexes Nachleben auf der Balkanhalbinsel schon Martin Nilsson interessiert hat; vgl. W. Puchner, Zum Nachleben des Rosalienfestes auf der Balkanhalbinsel, *Südost-Forschungen* 46 (1987) 197–278, und erweitert in griechischer Sprache im Band *Βυζαντινὰ θέματα τῆς ἐλληνικῆς λαογραφίας*, Athen 2004, 11–95 (Laographia, Beiheft 11).

² J. W. H. Walden, Stage-terms in Heliodorus's *Aethiopica*, *Harvard Studies* 5 (1894), 1–43.

³ Ἀχιλλέως Ἀλεξανδρέως Τατίου, *Λευκίππη καὶ Κλειτοφῶν*. Εἰσαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια Giorgios Giatromanolakis, Athen, Ἴδρυμα Γουλανδρῆ-Χόρν 1990, bes. 719–734.

⁴ G. Theoharidis, Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im 4. und 5. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel, Thessalonike 1940 (Laographia, Beiheft 3), und speziell S. D. B. Ott. Pasquato, *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia nel IV secolo*, Roma 1976 (Orientalia Analecta, 201).

⁵ I. Bibilakis, *Ἡ Θεατρικὴ ὀρολογία στους πατέρες τῆς Ἐκκλησίας*. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς σχέσεως Ἐκκλησίας καὶ Θεάτρον, Diss. Athen 1996 (vgl. meine Bespr. in *Byzantinische Zeitschrift* 92, 1999, 104/105).

⁶ C. Mango, Daily life in Byzantium, 16. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten I/1, *Jahrbuch der Österr. Byzantinistik* 31/3 (1981), 337–354; P. Magdalino, *The Empire of Manuel A. Komnenos 1143–1180*, Cambridge 1993, 335–356.

steuerte eine Studie zur ‚Chronographie‘ von Michael Psellos bei,⁷ ergänzt durch eine Studie von Karpozelos zum übrigen Schrifttum des Historikers, Staatsmannes und Gelehrten.⁸ Es zeigt sich, daß der Gebrauch der Termini keineswegs unabhängig ist vom Weiterleben des Welttheatergedankens; dieser Gebrauch kann sich sowohl auf das fiktionale Geschehen einer Romanhandlung als auch auf die realen Stoffe der Historiographie beziehen. Die Grundlagen dafür sind schon bei der Verwendung des Terminus δρᾶμα bei den hellenistischen Grammatikern und Rhetoren gegeben.

Schon gegen Ende des 5. Jh. werden die termini τραγωδία, κωμῳδία usw. auch für nichtdramatische Texte wie z. B. Prosaerzählungen in der bukolischen Lyrik verwendet.⁹ δρᾶμα selbst bezeichnet nun auch jede (dramatische) Erzählung mit drastischer Handlung. Bei Achilleus Tatios sind verschiedene Bedeutungsfelder zu unterscheiden: alltägliche Handlungen und ihre Nacherzählung (Dramatisierung), Erzählungen überhaupt mit drastischem (dramatischem) Inhalt, Episoden einer erzählten Geschichte, sowie ein dramatisches Werk (Tragödie) bzw. die dramatische Rolle, die jemand darstellt.¹⁰ Dies gilt bis zu einem gewissen Grad für die hellenistischen und byzantinischen Romanschriftsteller im allgemeinen. Im 12. Jh. aber scheint δρᾶμα für die Gattung Roman auch generell verwendet zu werden, wenn Eustathios Makrembolites von τὸ καθ’ ὑσμίην δρᾶμα spricht.¹¹ Dies ist allerdings nicht unbedingt zu verallgemeinern; die Bedeutung ist mit der Dramatik des Geschehens, der Abenteuerlichkeit verquickt, verbunden mit dem tragischen Charakter des Geschicks.¹² Dies führte etwa bei Photios dazu, daß mit δρᾶμα der griechische Roman überhaupt bezeich-

⁷ W. Puchner, Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις σὲ βυζαντινοὺς ιστοριογράφους. Ἡ περίπτωση τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν 31 (1996/1997), 283–329 (sowie im Sammelband W. Puchner, Φαινόμενα καὶ Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα, Athen 1999, 31–90).

⁸ A. Karpozelos, The Narrative Function of Theatrical Imaginery in Michael Psellos, Ἐνθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη, Heraklion 2000, 303–310.

⁹ Giatromanolakis (o. Anm. 3), 725ff. (mit Nachweisen). Vgl. auch B. E. Perry, The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins, Berkeley-Los Angeles 1967, 74ff. („When ancient writers speak of tragedy, comedy or drama, they are as likely to be thinking of the nature and quality of a composition as of its structural pattern, which may be that of prose narrative or bucolic poetry of some other sort of writing, as well as what we call in a narrower and more formal sense tragedy, comedy, or drama“, 74f.).

¹⁰ Walden (o. Anm. 2), 8ff.; J. N. O’Sullivan, A Lexicon to Achilles Tatius, New York 1980.

¹¹ H. Hunger, Antiker und byzantinischer Roman, Heidelberg 1980, 10; V. Rotolo, Ὁ Κοραΐς καὶ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα, Κοραΐς καὶ Χιός, 1, Athen 1984, 55–66.

¹² Als ‚Tragische Schicksale‘ bezeichnet dies A. Nikolai, Über Entstehung und Wesen des griechischen Romans, Berlin 1867, 82 Anm. 3.

net wird,¹³ was C. W. Müller zur Theorie veranlaßt hat, im hellenistischen Roman einfach das hellenistische Drama in erzählter Form zu sehen.¹⁴ Doch bedeutet *δρᾶμα* und *δραμάτιον* im byzantinischen Sprachgebrauch auch einfach ‚fiktive Ereignisse‘ in Antonymie zu ‚Wirklichkeit‘, *δραματικός* wird mit *πεπλασμένος* gleichgesetzt, in Antithese zu *βιωτικός*, ‚dem Leben entnommen‘. Bei hellenistischen Romanautoren wie Heliodor, Tatios und Chariton, aber auch beim mittelbyzantinischen Makrembolites wird *δρᾶμα* dann einfach auch als Bezeichnung der abenteuerlichen Geschichte der Romanhelden mit ihren unendlichen Verwicklungen und Peripetien gebraucht.¹⁵

Diese etwas vagen Bedeutungsfelder gehen im wesentlichen auf die Grammatiker der ersten nachchristlichen Jahrhunderte zurück, etwa auf Nikolaos von Myra (5. Jh. n. Chr.), nach dem die Komödie und die anderen ‚Dramen‘ zu den ‚plasmatischen‘ (fiktionalen) Geschichten gehören;¹⁶ auch bei Hermogenes (2. Jh.) und Aphthonios (4. Jh.) wird *δραματικόν* weder mit tragischen noch mit komischen Elementen kontrastiert noch Reales mit *μυθικά*: es handelt sich einfach um eine erfundene Geschichte, die sowohl fiktive als auch reale (historische) Gegebenheiten enthalten mag.¹⁷ In diesem Sinne wird der Terminus auch von byzantinischen Historiographen gebraucht: Dramatisch kann sowohl die Art des Erzählens von Geschichte sein als auch diese selbst; in letzterem Fall liegt bereits eine Bezugnahme auf das Welttheatergleichnis vor. Trotzdem taucht der Begriff fast immer zusammen mit anderen theatralischen Termini wie *ὕποκρισις* usw. auf, was darauf hinweist, daß die ursprünglichen theatralischen Konno-

¹³ Ad. Korais, *Συλλογὴ τῶν εἰς τὴν ἑλληνικὴν βιβλιοθήκην καὶ τὰ πάρεργα Προλεγομένων, καὶ τινῶν συγγραμμάτων*, 1, Paris 1833 (Athen 1986), 2–5; Perry (o. Anm. 9), 74ff.

¹⁴ C. W. Müller, Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike, *Antike und Abendland* 22 (1976), 115–136 (dagegen Giatromanolakis [o. Anm. 3], 726f.). Vgl. auch Nic. Marini, *Drama: possibile denominazione per il romanzo greco d'amore*, *Studi italiani di filologia classica* 84, n. s. III/9 (1991).

¹⁵ R. Beaton, *Epic and Romance in the Twelfth century*, A. R. Littlewood (ed.), *Originality in Byzantine Literature, Art and Music*, Oxbow Books Ltd 1995, 81–91: „The romance is a genre which shows human beings acted upon rather than acting. Indeed Chariton of Aphrodisias, who may have invented the genre, calls his whole story a *pathos erôtikon*, and in both the ancient and the twelfth-century romances there is some ironic play on the general passivity of the characters and the ancient generic term drama.“ (87). Vgl. auch Walden (o. Anm. 2), 1–22 und seine Schlußfolgerung: „... descriptive of action. The *δρᾶμα* as thus understood, then, would be a narrative or description of any sort that told about happenings, adventures, whether those happenings were within the bounds of possibility and probability or not; whether they (and the *πρόσωπα*) were pure inventions of the author or not“ (22).

¹⁶ *Progymnasmata* 13, 2–4 Felten.

¹⁷ Hermogenes, *Progymnasmata* 4, 17ff. Rabe, Aphthonios, *Progymnasmata* 2, 20ff. Rabe. Vgl. Giatromanolakis (o. Anm. 3), 730.

tationen noch nicht gänzlich verblaßt sind, auch wenn dies in eine Zeit fällt, wo von Drama und Theater nicht mehr die Rede sein kann.

Die Dialogform allein stellt noch kein dramatisches Element dar;¹⁸ die gesamte Literatur des byzantinischen Jahrtausends hat kein einziges wirkliches Drama hervorgebracht, wie schon Karl Krumbacher betonte¹⁹ – der Christus patiens ist, unabhängig von der Datierungsfrage, weder eine christliche ‚Tragödie‘ noch ein Passionsspiel, sondern ein dialogisches Cento-Gedicht.²⁰ Eine ähnliche Bedeutungsverschiebung erfährt der Terminus *θέατρον* in einer Zeit, wo es kein Theater im Sinne des Altertums mehr gibt, sondern nur mehr Mimus-Vorstellungen und den getanzten Pantomimus, Solo-Vorstellungen zwischen Musik und Rhetorik, sowie fahrende *joculatores* und *histriones*. Nach dem Trullanum (691/692 n. Chr.) sind auch diese schwer nachzuweisen.²¹ Trotzdem lebt der Terminus *θέατρον* weiter, allerdings in anderen Bedeutungen: Hippodrom, jede Art von öffentlichem Ereignis (auch metaphorisch), bzw. das Publikum oder Auditorium.²² Diese Erweiterung des Begriffsumfanges, der zufolge jeder öffentliche Schauplatz als Theater bezeichnet werden kann, läuft auf die neuzeitliche Gebrauchsweise hinaus, z. B. ‚Kriegsschauplatz‘, ‚théâtre de la guerre‘, *θέατρον τοῦ πολέμου* usw. Trotzdem gibt es in byzantinischer Zeit eine spezifischere Anwendung des Terminus, was wenigstens noch auf eine Kommunikation während einer Theatervorstellung hinweist: *θέατρον* als literarische Veranstaltung mit Publikum unter den Auspizien hochgestellter Persönlichkeiten, in der der Autor Enkomia auf den Imperator rezitiert, Nekrologe oder

¹⁸ H. Hunger, *Dialog*, III. Byzanz, *Lexikon des Mittelalters* III, München-Zürich 1986, 948–951. Vgl. auch B. R. Voss, *Der Dialog in der frühchristlichen Literatur*, München 1970 (*Studia et Testimonia antiqua*, 9); M. Hoffmann, *Der Dialog bei den christlichen Schriftstellern der ersten vier Jahrhunderte*, Berlin 1966 (Texte und Untersuchungen, 96).

¹⁹ K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*, München 1897, 644ff.

²⁰ Zur theaterwissenschaftlichen Argumentation W. Puchner, *Theaterwissenschaftliche Anmerkungen zum Christus patiens*, *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 129 (1992), 93–143.

²¹ Ein getreues Bild des Aussterbens der Theaterberufe und des show business geben die Inschriften-Funde bezüglich der Dionysischen Techniten (I. E. Stephanis, *Διονυσιακοί Τεχνίται. Συμβολές στην Προσωπογραφία τοῦ Θεάτρον καὶ τῆς Μουσικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων*, Heraklion 1988): während das epigraphische Material für das gesamte Altertum weit über 3000 Namen nennt, beläuft sich die Anzahl der Berufsbühnenkünstler im 3. Jh. n. Chr. auf 200, im 4. – 6. Jh. nur mehr auf 23!

²² „The question has often been posed whether (or to what extent) theatre survived in the Byzantine Middle Ages. Alas, the discussions of this topic have been marred by the wildest fantasies ... Much of the confusion has been caused by the word *θέατρον* itself, which in Byzantine texts has a wide range of meanings. It can denote the hippodrome, any kind of spectacle (often figuratively) or an audience, but it hardly ever and possibly never (except in the Early period) means a theatre“ (Mango, o. Anm. 6, 341).

Festreden deklamiert, Grußbotschaften, Antrittsvorlesungen oder Homilien vorträgt²³ usw. Diese mittelbyzantinischen Literaturveranstaltungen sind auch mit italienischen Akademien der Renaissancezeit verglichen worden,²⁴ beschränken sich allerdings nicht auf die Komnenenzeit.²⁵

Der neue Forschungsstand erlaubt es nun, drei Textgruppen der spät- und nachantiken Literatur in Relation zu stellen: den hellenistischen und byzantinischen Roman, die Kirchenväterliteratur des ersten Jahrtausends und die mittelbyzantinische Historiographie, wie sie vor allem Psellos mit seiner *Chronographia* vertritt. Auf den eingangs skizzierten Gebrauch theatralischer Termini im fiktionalen Roman mag nun die Hymnik und Homiletik folgen. Im religiösen Schrifttum vor allem der ersten Jahrhunderte erhält der Terminus *δρᾶμα* ein noch viel weiteres Bedeutungsspektrum als im Roman: Handlung, Werk, Martyrium, Geschichte, Plan, Trick, Intrige, Mythos, erfundene Geschichte, irdisches Wirken Christi, dramatisches Stück, Tragödie, Komödie, lyrisches Gedicht, Mysterienhandlung, irdisches Leben, tragisches Ereignis, Unglück usw.²⁶ Vom Substantiv abgeleitet sind unter anderem: *γίνομαι δρᾶμα* (unglücklich sein), *δραματικῶς*, *δραματοποιία* (Intrige), *δραματουργέω*, *δραματούργημα* (Intrige), *δραματουργία* (Verstellungskunst, Schauspielerei, Handlung, Täuschung, Erfindung), *δραματουργός*.²⁷ Der Ausdruck wird meist in theologischen Kontexten

²³ Magdalino (o. Anm. 6) hat dieser mittelbyzantinischen Vorlese- und Deklamations-Kultur ein ganzes Kapitel gewidmet. „But the court was not the only venue, and imperial events were not the only occasions, when recitations were delivered. Churches and private houses, sermons, family rites of passage, and even impromptu gatherings, all provided a context for what was known as theatre: the performance of a text to an audience.“ (336; vgl. M. Mullett, *Aristocracy and patronage in the literary circles of Comnenian Constantinople*, in: M. Angold (ed.), *The Byzantine Aristocracy, 9–13 century*, Oxford 1984, 173–201). „Such theatre was basically an encounter between a rhetorical performer – either established master of the art or a young school leaver making his *début* – and a critical audience. But it almost invariably involved a third element: the lord of the house – the emperor, the patriarch, or a magnat – who presided over the occasion, and to whom the performer stood in some relationship of actual or potential dependence. Theatre thus combined the functions of examination, interview, lecturing, entertainment, literary publication, and much more besides, for it was essentially a ritual by which the man of learning paraded his credentials and aspirations in a celebration to the status quo in which he hoped to succeed. Theatre is in fact the key to understanding both the aesthetic and the social function of high-style literacy in twelfth-century Byzantine society.“ (339).

²⁴ R. Beaton, *The Byzantine Revival of the Ancient Novel*, in: G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden - New York - Köln 1996, 713–733, bes. 714.

²⁵ H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, München 1978, pass.; Id., *Klassizistische Tendenzen in der byzantinischen Literatur des 14. Jahrhunderts*, *Actes de XIVe Congrès Internationale des Études Byzantines*, 1, Bukarest 1974, 134–151.

²⁶ Bibilakis (o. Anm. 5), 51–67 (mit den Detailnachweisen).

²⁷ Bibilakis, 67–77 (mit Quellennachweisen).

verwendet, behält jedoch noch etwas von seiner Bedeutung als Handlung, als ‚Tat‘, oft mit abenteuerlichem Charakter, bei.

Ähnlich verhält sich der Terminus θέατρον, der ebenfalls ein weit reicheres Bedeutungsfeld aufweist als im hellenistischen Roman:²⁸ Theatergebäude, Amphitheater, Stadion, Hippodrom; Wagenrennen, Theaterkunst, Theaterberuf, Vorstellung, Szene, öffentliche Vorführung, Spektakel; Publikum, Versammlung, Auflauf; kirchliche Körperschaft; Seelen; als Gleichnis des Kosmos, des irdischen Lebens, die sichtbare Welt; Haus der Dämonen usw.²⁹ Abgeleitet davon unter anderem: θεατρίζω (auf der Bühne zeigen, szenisch vorführen, verspotten, sich verstellen, vorzeigen), θεατρίζομαι (beschämt werden), θεατρικόν, θεάτρισμα, θεατρισμός, θεατρομανία, θεατρομανής, θεατρονόμιον (Versammlungs- und Beratungsort), θεατροσκοπός usw.,³⁰ wobei die Verben in ihrer pejorativen Bedeutung auch heute noch durchaus geläufig sind. Unter räumlich-architektonischen Aspekten bedeutet θέατρον im Kirchenväterschrifttum bereits allgemein den Raum, wo etwas gezeigt oder dargestellt wird. Schlüsse auf die Benützung der antiken Theater durch die frühbyzantinischen Mimen lassen sich daraus keine ziehen.³¹

Der antike Terminus für Maske, προσωπεῖον, ist in den Aithiopika dreimal nachgewiesen,³² im kirchlichen Schrifttum nimmt der Begriff jedoch eine zentrale Stellung ein im Gegensatzpaar Wahrheit – Lüge und bezeichnet dann oft nicht mehr nur das Objekt, vermittels dessen sich der Identitätswechsel manifestiert, sondern den Akt der Verstellung selbst: scheinbare Gestalt, Scheinhaftigkeit, scheinbare Aktivität, gespieltes Verhalten, Verkleidung, Maske (mit verschiedenen Nuancen),³³ in manchen Fällen wird aber προσωπεῖον mit πρόσωπον (Gesicht) identifiziert: Gestalt, menschliches Leben, biologischer Körper, Mensch. Hier ist die Maske zum Gesicht geworden, nach Maßgabe des Welttheatergleichnisses der Schein zum Sein. Maskierungen wurden vom Trullanum (691/692) ausdrücklich verboten.³⁴ Das Verdecken des Gesichts (des Spiegels der Seele) durch die Maske war ein frevlerischer Eingriff in die göttliche

²⁸ Walden (o. Anm. 2), 25ff. mit einigen schwierig zu deutenden Stellen.

²⁹ Bibilakis, 107–138 (mit zahlreichen Nachweisen).

³⁰ Bibilakis, 95ff., 138ff., 140ff.

³¹ Aus manchen Indizien läßt sich der Schluß ziehen, daß ein Holzpodium in der Orchestra aufgeschlagen wurde (so z. B. Gregor von Nazianz, Bibilakis 252; L. Rydén, Bemerkungen zum Leben des heiligen Narren Symeon von Leontion von Neapolis, Uppsala 1970, Acta Univ. Upsalensis, Studia Graeca Upsalensia 6).

³² „The idea in the last two passages is that of the god working through the agency and under the disguise of a person“ (Walden, o. Anm. 2, 41).

³³ Bibilakis, 226ff.

³⁴ G. Rhallis-M. Potlis, Σύναγμα τῶν Θεῶν καὶ Ἱερῶν Κανόνων τῆς Ὁρθοδόξου Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, 1–6, Athen 1852–1856 (2, 448).

Schöpfung und galt als äußerstes Sakrileg. Es ist interessant, daß in der griechischen religiösen Dramatik des 17. Jh. noch Nachklänge dieser theologischen Auffassungen rund um das πρόσωπον – προσωπεῖον zu finden sind: προσωποδουλεύω als ‚sich verstellen‘, ‚durch den geänderten Gesichtsausdruck eine falsche Vorstellung erzeugen‘, ist in einem Herodesspiel von den Kykladen nachgewiesen.³⁵ In den gleichen theologischen Sinnkontext fallen die Ausdrücke ὑπόκρισις und ὑποκριτής.³⁶ Noch wird der Terminus im Sinne der Berufsschauspielerei verstanden³⁷ – bei Klemens von Alexandria wird er auch für das Hüftenwiegen der Miminnen gebraucht³⁸ –, doch ist die frevlerische Verstellung neben der Bühnendarstellung schon präsent.³⁹ Als diabolische Verfälschung der göttlichen Offenbarung ist der Ausdruck schon bei den Synoptikern geläufig.⁴⁰

Die gesamte Problematik der Bedeutungsverzweigungen ist auch an dem Ausdruck σκηνή abzulesen: Im Roman eher konservativ als Bühne oder Spektakel gebraucht,⁴¹ geben die Kirchenväterschriften ein breiteres Bedeutungsspektrum: (1.) als Örtlichkeit: Proszenium, Theater, Holzpodium, Platz für Tänzer; (2.) als Handlungen auf der Bühne: dramatische Kunst, szenische Schauspielkunst, theatralische Vorstellung, Dramenwerk; (3.) metaphorisch: Szene des irdischen Lebens, gespieltes Verhalten, äußerliche Erscheinung; (4.) theologischer Gebrauch: häretische Lehre.⁴² Davon abgeleitet: σκηνικός (tragischer Dichter, Theatermann, Schauspieler), σκηνοβατέω (Theater spielen, sich auf der Bühne bewegen), σκηνοβάτης (Schauspieler), σκηνοποιέω (für die Szene aufbereiten) usw.⁴³ Bei Gregor von Nazianz findet sich eine interessante

³⁵ Ἡρώδης ἢ Ἡ σφαγή τῶν νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα ἀγνώστου ποιητῆ σέ πεζό λόγο ἀπό τόν χώρο τῶν Κυκλάδων τήν ἐποχή τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Κριτική ἐκδοση μέ εἰσαγωγή, σημειώσεις καί λεξιλόγιο Βάλτερ Ποϋχνερ, Athen 1998, 212.

³⁶ U. Wilckens, ὑποκρίνομαι, συνηποκρίνομαι, ὑπόκρισις, ὑποκριτής, Theological Dictionary of the New Testament, ed. G. Kittel, 8, 559–570 („Ὑπόκρισις is apostasy from God and from orthodoxy“, 569).

³⁷ Stephanis (Anm. 38), A. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens, Oxford 1953 (2¹⁹⁶⁸), 126ff.

³⁸ Paidagogos, Bibl. 3, 11, 68. 1, 3 (Bibilakis, o. Anm. 5, 304). Zum δέλεαρ ἡδονῆς der Miminnen auch in der Apologia mimorum des Chorikios von Gaza (I. E. Stephanis, Χορικίου Σοφιστοῦ Γάζης, Συνηγορία Μίμων. Εἰσαγωγή – Κείμενο – Μετάφραση – Σχόλια, Thessalonike 1986, 150).

³⁹ Bibilakis (o. Anm. 5), 302ff.

⁴⁰ Diskussion der Stellen bei Bibilakis, 36–41.

⁴¹ Walden (o. Anm. 2), 29ff. Neben den zehn Beispielen auch σκηνογραφέω (41f.), σκηνογραφική (42) und σκηνοποιᾶ als „theatrical display“ der Tyche, die das Leben der Menschen beherrscht (42).

⁴² Bibilakis, 246–257.

⁴³ Bibilakis, 257ff.

Stelle, an der der erlauchte Prediger gegen die blonde Lockenpracht und den Kopfschmuck der Miminnen polemisiert und gegen die σοφίσματα σκηνοποιούντων τὴν τιμίαν κεφαλὴν ἀτιμώτατα.⁴⁴ Psellos gebraucht den Terminus und seine Ableitungen besonders gerne, was in Zusammenhang mit dem Welttheatergleichnis zu sehen ist (vgl. in der Folge).

Was die Dramengattungen anbelangt, so sind es vor allem die komponierten Verben, die neue Bedeutungsnuancen erhalten: ἐπιτραγωδέω etwa bedeutet im hellenistischen Sprachgebrauch ‚in tragischer Manier bombastisch sprechen‘.⁴⁵ ‚Tragödie‘ und ‚Tragöde‘ behalten im hellenistischen Roman die übliche Bedeutung, τραγωδέω aber kann auch einfach ‚darstellen‘ bedeuten.⁴⁶ Im Kirchenväterschrifttum hat τραγωδία viele verschiedene Bedeutungen: Dramenwerk, Theatervorstellung, Geschichte, Erzählung einer Geschichte, Ränkespiel, Intrige, Verleumdung, Plan, häretische Lehre, Folter, Unglück, Schmerz, Erhabenheit usw. Abgeleitet davon: τραγωδέω (etwas darstellen, erzählen, ins Verderben stoßen, beschreiben, verspotten, rügen, prophezeien), ἐκτραγωδέω (in dramatischer Art darstellen, auf tragische Weise erzählen, mit Tränen lamentieren, singen, tragisch machen, ein häßliches Ereignis vergrößern darstellen), ἐπιτραγωδέω (übermäßig darstellen), προεκτραγωδέω (übersteigernd als tragischer Schauspieler darstellen), προστραγωδέω (jemandem etwas anrechnen), τραγικολογία (Bombast), τραγικός, τραγώδημα (Lied, tragisches Ereignis, häretische Lehre), τραγωδιογράφος, τραγωδοποιός, τραγωδός (tragischer Dichter oder Schauspieler) usw., immer im Zusammenhang mit den Tragödienreminiszenzen aus dem Theaterleben der hellenistischen Zeit.⁴⁷ τραγωδία als τραγούδι (ngr. Lied, weltlicher Gesang) ist in dieser Zeit schon nachgewiesen (Malalas 288, 10, 6. Jh.).⁴⁸

⁴⁴ Εἰς τὴν ἀδελφὴν ἑαυτοῦ Γοργονίαν (Λόγ. 8), PG 35: 800, 30.

⁴⁵ „... is used, as elsewhere in late Greek, meaning to utter in a tragic manner, to rant“, wobei das Präverb eine noch verstärkende Wirkung hat (Walden, 40).

⁴⁶ Walden, 40f.

⁴⁷ Bibilakis (o. Anm. 5), 264–300.

⁴⁸ „Wie sich der Begriff von τραγωδία erweiterte, zeigen die ‚Tragödien‘ der Kyniker Diogenes, Krates und Oinomaos [G. Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer, Leipzig 1914, 352]. Daneben erscheinen aber die Wörter τραγωδία, τραγωδῶ und τραγωδός schon bei Diodor, Dionysios Thrax, in Theokritscholien und bei Kirchenvätern geradezu in der Bedeutung: Gesang, ich singe, Sänger. Ebenso bedeutet im Neugriechischen τραγουδῶ einfach: ich singe, und τὸ τραγούδι ist der technische Ausdruck für das Volkslied. Bemerkenswert ist, daß τραγουδῶ (τραγούδι) nur vom weltlichen Gesange gebraucht wird ...“ (Krumbacher, o. Anm. 19, 647). In der Bedeutung von ‚Lied‘ taucht die ‚Tragödie‘ in arabischen Übersetzungen aus dem Griechischen auf (H. Daiber, Die arabischen Übersetzungen der Placita Philosophorum, Diss. Saarbrücken 1968, 46f.; E. Schmitt, Lexikalische Untersuchungen zur arabischen Übersetzung von Artemidors Traumbuch, Wiesbaden 1970, 197.202; J. Niehoff-Panagiotidis, Graeco-Arabica 2: ein

Analog dazu κωμωδία und κωμικός schon im hellenistischen Roman,⁴⁹ aber weit häufiger im ekklesiastischen Schrifttum, wo κωμωδία sowohl das Dramenwerk als auch die Aufführung bezeichnet, sowohl die Satire wie auch das erfreuliche Ereignis. Auch dieses Wort steht innerhalb eines reichen Wortfeldes: κωμωδέω (Komödie spielen, verspotten, auslachen, scherzen, schimpfen, lügen, rügen, kontrollieren, verurteilen, beschreiben, Wunder vollbringen), διακωμωδέω (verspotten, beschimpfen), κωμικός (Dichter oder Schauspieler der Komödie, lächerlich), κωμωδοποιός, κωμωδός.⁵⁰

Bei Michael Psellos, einem der wenigen Gelehrten der mittelbyzantinischen Zeit, die eine wirkliche Vorstellung vom antiken Theater hatten,⁵¹ ist – unabhängig davon, ob er der Verfasser des anonymen Traktats *Περὶ τραγωδίας* (11./12. Jh.) ist oder nicht⁵² – eine gewisse Verengung des Bedeutungsspektrums theatralischer Terminologie gegenüber den Kirchenvätern festzustellen, obwohl der gelehrte Staatsmann und Historiker mit beiden Traditionen, der ekklesiastischen und der paganen, vertraut war, aber auch ein gewisser kreativer Umgang damit. Dies ist auch an seiner Auffassung des Geschichtsschreibers als Regis-

griechischer Vulgarismus in arabischer Übersetzung, *Die Welt des Orients* 27, 1996, 45–50).

⁴⁹ Walden (o. Anm. 2), 41.

⁵⁰ Bibilakis, 147–173, Pickard-Cambridge (o. Anm. 37), 128ff.

⁵¹ Wie etwa auch Tzetzes in seinem Traktat *Περὶ τραγικῆς ποιήσεως* oder Eustathios von Thessalonike in der Abhandlung *Περὶ ὑποκρίσεως* (Zusammenschau und Analyse dieser Texte bei R. Dostálová, *Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie* Christos Paschon, 16. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/3. Jahrbuch der Österr. Byzantinistik 32/33 [1982], 73–82). Der unbekannte Autor des *Christus patiens* kannte zwar die antiken Tragödiendtexte, war sich aber der szenischen Konsequenzen der dramatischen Konventionen, die er nachahmte, nicht bewußt (Puchner, *Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις*, o. Anm. 7).

⁵² Baroccianus graecus 131, Oxford, ff. 415r-v. R. Browning, *A Byzantine Treatise on Tragedy*, in: *Γέρας*. Studies presented to G. Thomson on the occasion of his 60th birthday, L. Varcel-R. F. Willetts (eds.), Prague 1963, 67–81. Letzte Ausgabe: Anonimo (Michele Psello?), *La tragedia greca*. Edizione critica, traduzione e commento di Franco Perusino, Urbino 1993 (vgl. auch id., *La tragedia greca come spettacolo in un anonimo trattato bizantino*, in: *Drama*. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption. I. Antike Dramentheorie und ihre Rezeption, 1992, 131–139). Ausschnitte bei Pickard-Cambridge, o. Anm. 37, 2nd ed. Oxford 1968, 322ff. und Puchner, *Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις*, o. Anm. 7, 48ff. Übersetzung auch von D. D. Feaver, *More on Medieval Poetics*, *Classical World* 62 (1969), 14ff. Zu Einzelaspekten des Textes J. Glucker, *Notes on the Byzantine treatise on tragedy*, *Byzantion* 38 (1968), 267–272; R. Kassel, *Kritische und exegetische Kleinigkeiten*, *Rhein. Mus.* 116 (1973), 104; B. Gentili, *Il coro tragico nella teoria degli antichi*, *Dioniso* 55 (1984/1985), 17–35; id., *Teatro e pubblico nell'antichità*, *Atti del Convegno Nazionale (Trento 25–27 aprile 1986)*, 27–44; G. Comotti, *La musica nella tragedia greca, scena e spettacolo nell'antichità*. *Atti del Convegno Internazionale (Trento 28–30 marzo 1988)*, Firenze 1989, 43–61.

seurs der Darstellung der Geschehnisse auf der Weltbühne abzulesen (dazu noch in der Folge). In seiner *Chronographia* (Kaisergeschichte 976–1077)⁵³ herrschen die Ausdrücke *δρᾶμα*, *θέατρον* und *σκηνή* vor. Als *δρᾶμα* wird die vorerst heimliche Liebesbeziehung der Kaiserin Zoe zu dem späteren Imperator Michael bezeichnet (3, 21, 15ff.), auch der absurde Wunsch des Hofnarren von Konstantin IX., auf dem Kaiserthron zu sitzen, welchen Wunsch ihm der Herrscher gewährt, wird so bezeichnet (6, 148, 5), während die Richter, die Zeugen des grotesken Schauspiels waren, *ἀπῆλθον τοῦ δράματος* (6, 149, 11); derselbe Spaßmacher nimmt auch am kaiserlichen Symposion teil (6, 149, 16ff.), *οὗτος ὁ δραματοουργός* – ‚Dramaturg‘ als derjenige, der Geschichten erfindet und Witze macht (derselbe kaiserliche Hofnarr wird häufig auch als *ὑποκριτής* bezeichnet).⁵⁴

Als *θέατρον* gilt im allgemeinen das Hippodrom (z. B. 2, 8, 1–10), aber auch der spektakuläre Triumph-Einzug des Romanos in Antiochia wird als *μᾶλλον δὲ θεατρικὴν τὴν παρασκευὴν* bezeichnet (3, 8, 4/5); im Hippodrom (*θέατρον*) müssen die Gefangenen des Bulgarenfeldzuges von Michael IV. paradien (4, 50, 8–10); als ‚Theatertage‘ (*ἐπὶ ἡμέρα θεάτρον*) galten die Tage, an denen die Wagenrennen gehalten wurden;⁵⁵ als die Kaiserin Theodora aus der Verbannung zurückkehrte, wurde sie auf einem Podium ‚im großen Theater‘ gezeigt, um das Volk zu beruhigen (5, 32, 12). Der Einzug der Konkubine Skleraina geschah als Prozession *ἐπὶ θέατρον* im Hippodrom (6, 61, 6), und der abgeschnittene Kopf des Rebellen Maniakes war auf einem Pfahl im ‚großen Theater‘ zu sehen (6, 86, 10); Konstantin VII. vollzog eine Prozession vom ‚Theater‘ zum Palast (6, 136, 14) und zeigte dem Volk seine neue Konkubine ‚im Theater‘ (6, 154, 6ff.).⁵⁶ Auch andere Ableitungen von *θεᾶσθαι* kommen in entsprechenden Bedeutungen vor: *θεαταί* im ursprünglichen Sinn als ‚Zuschauer‘ (6, 84, 2), als *θέαμα ἐλεινόν*, ‚elendes Schauspiel‘, wird der Tod von Maniakes bezeichnet (6, 84, 23/24), wie auch die Gefangenen von Tornikes, die den Imperator um ihr

⁵³ E. Kriaras, Michael Psellos, RE Suppl. XI (1968), 1124–1182; A. Gadolin, A Theory of History and Society with Special Reference to the *Chronographia* of Michael Psellos: 11th Century Byzantium, Stockholm 1970; St. Linner, Literary Echoes in Psellus' *Chronographia*, Byzantion 51 (1981), 225–231; B. P. McCarthy, Literary Reminiscences in Psellus' *Chronographia*, Byzantion 15 (1940/1941), 296–299; E. Renaud, Étude de la langue et du style de Michel Psellos, Paris 1920; id., Lexique choisi de Psellos, Paris 1920; Dem. K. Karathanasis, Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten des Altertums in den rhetorischen Schriften des Michael Psellos, des Eustathios und des Michael Choniates sowie in anderen rhetorischen Quellen des 11. Jahrhunderts, Diss. München, Speyer 1936.

⁵⁴ Puchner, *Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις* (o. Anm. 7), 69f.

⁵⁵ Das goldene Hippodromion in der zweiten Woche nach Ostern, das Gemüse-Hippodromion (*λαχανικὸν ἵπποδρόμιον*) am 11. Mai und das Schlächter-Hippodromion (*μακελαρικὸν ἵπποδρόμιον*) während des Karnevals (Mango, o. Anm. 6, 346).

⁵⁶ Vgl. auch 6, 56, 4 und andere Stellen (Puchner, 71f.).

Leben bitten (6, 117, 17), ἐπὶ καινῶ καὶ ἀτόπῳ θεάματι weint der Kaiser, da sein Spaßmacher verurteilt wird (6, 147, 7ff.), ein δεινὸν καὶ ἐλεεινὸν θέαμα (7 B 41, 10).

Eng mit der Idee der Verstellung sind die Termini *προσωπεῖον* und *ὑπόκρισις* verknüpft. Zur Zeit von Romanos III. (1028–1034), dem Philosophenkaiser, sei alles nur Maske und Verstellung gewesen, nicht wirkliche Prüfung und Erforschung der Wahrheit (ἦν δὲ προσωπεῖον τὸ πᾶν καὶ προσποίησις 3, 3, 11–13); das Begriffspaar Verstellung/Wahrheit kommt aus der ekklesiastischen Tradition. Die *προσποίησις*, Verstellung, taucht auch an der Stelle auf, an der von der Frömmigkeit des Romanos die Rede ist (3, 13, 2/3), oder auch bezüglich Michaels IV. (4, 28, 12 und 23, 29, 4). Im Falle des letzteren wird auch die *ὑπόκρισις* angeführt, wenn der Kaiser trotz seiner Kutte sich ungehemmt Schlemmereien und Ausschweifungen hingibt (4, 14, 10). Für den Spaßmacher Boilas (der 1049 in den Rang des kaiserlichen Hofnarren erhoben wurde) verwendet Psellos für seine schauspielerischen Fähigkeiten den Ausdruck τὴν τέχνην ὑποκρινόμενος (6, 140, 8). Der Kaiser ergötzte sich an den Witzen, Lügen und Spielen seines ὑποκριτῆς (6, 141, 7–11). Im selben Atemzug wird dieser auch als σκηνουργός bezeichnet, d. h. als einer, der gestellte Szenen erfindet und spielt (vgl. in der Folge). Auch Zoe fällt auf die Verstellung von angeblich Kranken herein (6, 157, 16ff.), und die Naziraioi, ein Orden fanatischer Mönche, werden von Psellos ironisch als Hypokriten bezeichnet (6 A 18, 1–5). Auch an anderen Stellen ist der Ausdruck anzutreffen in der Bedeutung von Verstellung: für einen Boten (7, 37, 9/10) sowie für den Patriarchen Konstantin (7, 66, 16).⁵⁷

Ein sehr breites Bedeutungsspektrum besitzt der Terminus *σκηνή*. In der Beschreibung der niedrigen sozialen Herkunft des Kaisers Michael führt Psellos an, daß er auf der kaiserlichen ‚Szene‘ keine gute Figur abgegeben habe (Εἶδον τοῦτον κάγῳ ἦδη μεταπεπλασμένον καὶ τῆς τύχης γινόμενον παίγνιον, καὶ ἦν αὐτῷ οὐδέν τι τῶν ἐπὶ τῆς σκηνῆς προσαρμόζον ἢ σύγκολλον, οὐχ ὁ ἴππος, οὐχ ἡ ἐσθῆς, οὐκ ἄλλο τι τῶν τῆς μεταποιήσεως 4, 27, 1ff.): ein schlechter Schauspieler in der Bühnenrolle des Kaisers (vgl. auch 4, 27, 4–9). Der Bulgarenaufstand gegen den kranken Michael IV. wird als gleichsam ‚inszeniert‘ bezeichnet, um dem Kaiser wieder zum Leben zu verhelfen (ὥσπερ ἐπὶ σκηνῆς 4, 41, 12f.). In der Beschreibung von Michael V. (1041/1042) benützt Psellos für die Verstellung die Ausdrücke τὰ τῆς σκηνῆς und ὑποβολιμαῖον εἶδος (5, 9, 22–27), und bei der Schilderung der Verbannung und Haarschur der Kaiserin Zoe und ihrer öffentlichen Anklage durch Michael (19. 4. 1042) mit scheinhaften Beschuldigungen vor dem versammelten Senat spricht Psellos in Bezug auf den Kaiser: *προσποιεῖται τὴν πρᾶξιν καὶ εἰσάγει τὴν σκηνήν, καὶ τῇ βουλῇ ἀνακαλύπτει δῆθεν*

⁵⁷ Puchner (o. Anm. 7), 75f.

τὰ παρ' ἐκείνης κατ' αὐτοῦ μελετώμενα (5, 23, 9–11). Mit diesem Doppelausdruck der Theaterhaftigkeit für die falschen Anschuldigungen vor der Öffentlichkeit leitet Psellos ein Kapitel ein, in dem die szenische Terminologie häufig anzutreffen ist. In der Folge bezeichnet er den Dichter oder Rhetor, der die nachfolgenden Ereignisse schildern sollte, als σκηνοβατῶν τὴν ἀφήγησιν καὶ ποικίλως μεταμορφούμενος (5, 24, 10/11), d. h. er hätte die Erzählung zu dramatisieren, für die Bühnendarstellung zuzubereiten.⁵⁸ Als σκηνοουργός wird der Hofnarr Boilas bezeichnet (6, 141, 9), ein Ausdruck, der im gesamten griechischen Schrifttum nur an dieser Stelle nachgewiesen ist⁵⁹ und den kreativen Umgang von Psellos mit der überlieferten Theaterterminologie demonstriert.

Doch das Bedeutungspotential des Terminus ist damit keineswegs erschöpft: in den dramatischen Episoden um Kaiser Michael V. bekommt σκηνή auch die Bedeutung des Teils eines ‚Dramas‘, wo sich die Erzählung in einem solchen Maße verdichtet, daß der Leser zum Zuschauer wird und der Erzähler zum Darsteller, der an den Ereignissen selbst leibhaftig teilnimmt: Ἐγὼ μὲν οὖν ὦμην ἄχρι τούτου τὰ παραχώδη προβήσασθαι, καὶ τὴν γε σκηνὴν ἀπεθαύμαζον, καὶ τὴν τῶν παθημάτων χορείαν ἐξεπληττόμην· τὸ δὲ ἄρα βραχὺ τι προοίμιον χειρῶν τραγωδιῶν (5, 43, 10–12). Unter der Herrschaft von Zoe und Theodora verbesserte sich die finanzielle Situation der Höflinge in dem Maße, daß sich die meisten prachtvoll kleiden konnten, so als ob sie Bühnengewänder trügen (6, 7, 4–6). σκηνή kann freilich auch einfach ‚Zelt‘ bedeuten (6, 19, 4; 7, 35, 2; 7, 37, 1 und 21 usw.), der Ausdruck ‚die Dinge wie auf der Szene formen‘ (6, 22, 17) wird für den Romanschreiber und Historiker gebraucht, der die Ereignisse nach seinem Geschmack darstellt; σκηνή ist auch die Zeremonie, wenn Konstantin IX. seine Konkubine Skleraina im Palast den ‚Freundschafts-‘ Vertrag unterschreiben läßt (6, 58, 7/8); als σκηνή werden auch die Triumph- oder Prangerumzüge im Hippodrom bezeichnet (6, 87, 3–7). Manchmal erscheint der Ausdruck auch in der Bedeutung einer wirklichen Theaterszene: so etwa in der ‚Szene‘ mit dem aufständischen Tornikes, der sich, sobald er das kaiserliche Purpurgewand angelegt hat, schon als Imperator fühlt und nicht bloß als Schauspieler auf der Bühne (6, 104, 5–8).

⁵⁸ Zu dem Verb σκηνοβατέω in der Kirchenväterliteratur vgl. oben. Es ist auch in einem pseudojustinianischen Text (Ἐπιστολή πρὸς Ζηνῶν καὶ Σεβήνον) anzutreffen, wo es einfach ‚Theater spielen‘ bedeutet. Die Stelle bezieht sich auf das Mimustheater, denn da wird angeführt, daß Orest auf Holzstelzen stehe, ein σωματίον trage, seltsame Bekleidung, und als ganzes eine fürchterliche Figur abgebe (Bibilakis, o. Anm. 5, 258 mit den Quellen). Bei Klemens von Alexandrien bedeutet der Ausdruck ‚sich auf der Bühne tanzend bewegen‘ (Paidagogos, Bibl. 3, 11, 68. 1, 5, Bibilakis, 259). Der σκηνοβάτης ist bei Gregor von Nazianz ein Schauspieler, der sich auf der Bühne bewegt (259). Das Verb ist bei Liddell-Scott nicht angeführt.

⁵⁹ Μέγα Λεξικόν, s. v.

σκηνή kann dann auch in der Bedeutung von Inszenierung stehen (6, 147, 4/5), ist aber auch die Illusion, der Schein, die Lüge: in dieser Bedeutung wird der Terminus bei der Beschreibung von Theodora als Kaiserin gebraucht (6 A 16, 5–12). σκηνή kann aber auch einfach die Ereignisse bedeuten, die Situation, das Vorgefallene, ohne jeden Anflug von ‚Schein‘: der Bote berichtet Isaak Komnenos die Abdankung von Michael VI. und ἐκτραγωδεῖ τὴν σκηνὴν (7, 37, 19). Im selben Paragraphen bezeichnet dasselbe Wort zweimal das kaiserliche Zelt (1, 21). In der Folge steht das Wort dann wieder für die Episode, den Teil einer Erzählung: In einer kurzen Nacherzählung der Ereignisse, wie jeder Kaiser dem Staatskörper genützt oder geschadet habe (7, 52ff.), indem er die Ausgaben beschränkt oder erhöht habe, und nach dem Urteil über Theodora, die dem finanzverschlingenden Ungeheuer noch einige zusätzliche Hände und Füße verliehen habe, folgt eine Übergangsprase, bevor sich der Historiker mit einem anderen Thema beschäftigt: Καταλυθείσης δὲ καὶ τῆς περι ταύτην σκηνῆς (7, 55, 19).⁶⁰ Hier ist die σκηνή als Aktunterteilung, wie sie dann in den Renaissancepoetiken definiert und in der klassizistischen Dramaturgie angewendet wird, in einem gewissen Sinne schon vorweggenommen, wenn sie als Episode, als thematische Untereinheit, als eine in sich geschlossene und kompakte Geschehnissequenz verstanden wird.

Psellos steht also an einem Schnittpunkt, wo sich die traditionelle Terminologie mit den ekklesiastischen Erweiterungen des Bedeutungsumfanges überschneidet, aber auch schon künftige Bedeutungsnuancen durchschimmern. Dies wird auch an anderen Ausdrücken deutlich, wie etwa μεταμφέσις, die Verkleidung (Psellos beschreibt den abtrünnigen Freund des Kaisers Michaels IV. Alusianos, wie er aus Konstantinopel verkleidet und unerkannt zu den Bulgaren überläuft, 4, 46, 14–19), oder μηχανή, die Verstellung und Täuschung. Der Passus ἐκ μηχανῆς, ἔφησε οὗτος, ἔσται θεός (6, 171, 9/10) spielt zweifellos auf den ‚deus ex machina‘ der attischen Tragödie an, ebenso wie das ἐκ μηχανῆς des hellenistischen Romans.⁶¹ Dieser Sinn ‚Mechanismus der Täuschung‘ ist noch in dem ngr. Verb μηχανεύομαι ‚intrigieren‘ und in Bildungen wie μηχανορραφία ‚Intrige‘, aber auch im Gegenbegriff ἀμηχανία ‚Ratlosigkeit‘, usw. erhalten. Dies läßt sich auch für die byzantinische und nachbyzantinische volkssprachliche Literatur belegen.⁶² In einem religiösen Drama aus Chios über Eleazar und

⁶⁰ Puchner (o. Anm. 7), 77–80.

⁶¹ Walden (o. Anm. 2), 43; Puchner, 82f.

⁶² Für die Ausdrücke μηχανεῦμα, μηχανεύομαι, μηχανή, μηχανήμα, μηχανία, μηχανικός, μηχανός, μηχανουργός usw. (I. N. Kazazis - T. A. Karanastasis, Ἐπιτομή τοῦ Λεξικοῦ τῆς Μεσαιωνικῆς Ἑλληνικῆς Δημόδουξ Γραμματείας 1100–1669 τοῦ Ἐμμανουὴλ Κριαρᾶ, 2, Thessalonike 2003, 155f.).

die sieben Makkabäerkinder (vor 1662, von Michael Bestarchis) wird *μηχανή* genau in diesem Sinne von ‚Trick und List‘ verwendet.⁶³

Unter den Begriffen der Dramengattungen besondere Bedeutung hat die *τραγωδία*, geht es in diesem Geschichtswerk doch vorwiegend um tragische Ereignisse. Doch finden sich auch unerwartete Nuancen: Nach dem Fall und der Blendung des verhassten Michael V., als die verbannte Theodora zur Kaiserin ausgerufen wurde, „legte sich die Furcht und der Schrecken jeder Seele, und die einen verehrten die Retterin wie eine Göttin, die anderen priesen die Kaiserin“, τὸ δ' ὅσον δημῶδες καὶ ἀγοραῖον χορούς τε συνίστασαν καὶ ἐπετραγῶδουν τοῖς γεγονόσιν, αὐτόθεν τὰ μέλη ποιούμενοι (5, 38, 6–11). Hier wird das Verb *ἐπιτραγῶδέω* schon im Sinne von ‚singen‘ gebraucht,⁶⁴ und überdies sind hier improvisierte Liedkompositionen, die historische Ereignisse besingen, im Konstantinopel des 11. Jh. nachgewiesen, wie es die historischen Lieder der Neugriechen und die ‚rimes‘ der Volksänger fast bis heute tun.⁶⁵ *τραγωδία* wird auch im übertragenen Sinne als ‚unglückliches Ereignis‘ gebraucht: So ist die Szene der Festnahme von Michael V. ein „Prooimion noch schlimmerer Tragödien“ (5, 43, 14), und *τραγωδία* in diesem umgangssprachlichen Sinne ist auch die Blendung Michaels V. selbst (5, 48, 18). Die Gefangenen von Tornikes *ἐπετραγῶδουν δεινά*, besangen auf tragische Art die Handlungen des Kaisers auf den Mauern von Konstantinopel (6, 118, 19). In der gleichen übertriebenen Manier tat auch Konstantin IX. seine Sympathien und Antipathien kund (6, 182, 5–9). In derselben Bedeutung wird auch *ἐκτραγῶδέω* verwendet, wenn Theodora dem Historiker darlegt, welche Übel sie von ihrem Schwiegersohn erfahren hat (6 A 13, 4/5). Dasselbe Verb gebraucht auch der Bote, der Isaak Komnenos die tragischen Ereignisse in Konstantinopel schildert (7, 37, 18/19).⁶⁶

Der Gebrauch des Wortes *κωμῶδία* ist seltener, doch gibt es einen bemerkenswerten Passus, wo die aufständischen Makedonen während der Belagerung von Konstantinopel satirische und improvisierte ‚Komödien‘ auf den Kaiser vorführen: οἱ δὲ πλείους τῶν Μακεδόνων, δῆμος ὄντες αὐθαδεῖα χαίρων τε καὶ θρασύτητι, καὶ οὐ στρατιωτικῆς ἀφελείας, ἀλλὰ πολιτικῆς βωμολοχίας ὄντες ἐθάδες, τῶν ἵππων τε οἱ πλείους ἀπέβαινον, καὶ χορείας εἰς τοῦμφανές συνιστῶντες, αὐτοσχεδίους ἐποιοῦντο κωμῶδίας τῷ αὐτοκράτορι, τὴν γῆν τῷ ποδῷ

⁶³ M. I. Manusakas - W. Puchner, Ἀνέκδοτα στιχουργήματα τοῦ θρησκευτικοῦ θεάτρου τοῦ ΙΖ' αἰῶνα, ἔργα τῶν ὀρθοδόξων Χίων κληρικῶν Μιχ. Βεσάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψᾶ. Ἔκδοση κριτικὴ μεῖ εἰσαγωγὴ, σχόλια καὶ εὐρετήρια, Athen 2000, 394.

⁶⁴ Vgl. o. Anm. 63 und K. Krumbacher, Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes *τραγωδῶ*, Byzantinische Zeitschrift 11 (1902), 523.

⁶⁵ Dazu mit Bibliographie W. Puchner, Zeitgeschichte im griechischen Volkslied, Studien zum griechischen Volkslied, Wien 1996, 65–72.

⁶⁶ Puchner (o. Anm. 65), 83f.

σὺν ῥυθμῷ καὶ μέλει ἐπικροτοῦντες καὶ κατορχούμενοι (6, 110, 9–15). Die Stelle hat sicherlich volkskundliche Relevanz.⁶⁷ Mit ‚Komödien‘ sind vermutlich Schand- und Spottgebärden gemeint, verhöhnende *dromena* oder auch kleine Dialoge und Sketches, oder auch einfach improvisierte Lieder (wie das rhythmische Füßestampfen und die Melodie nahelegen).⁶⁸ Deutlich klingen hier auch künftige Bedeutungsfelder an, wenn z. B. in der thessalischen Stadt Trikala vor 1738 einem Priester durch patriarchales Dekret die Weihen abgesprochen werden, weil er als κωμωδοποιός gewirkt habe, was nach den Verdikten der Synoden des ersten Jahrtausends mit dem Priesterberuf unvereinbar ist.⁶⁹ Was der Angeklagte wirklich verbrochen hat, ist den Formulierungen schwer zu entnehmen;⁷⁰ wahrscheinlich handelt es sich bei dem ‚Komödie machen‘ um das Verfassen und Deklamieren von karnevalesken Spottversen.⁷¹

Das Stichprobenbeispiel aus Psellos überzeugt von der Weiterentwicklung der antiken Theaterterminologie in mittelbyzantinischer Zeit. Dies wäre nun noch durch weiterführende Untersuchungen zu erhärten, (a) bei byzantinischen Historikern und Chronographen der Komnenen- und Palaiologenzeit, und (b) im byzantinischen Schrifttum des zweiten Jahrtausends generell, kirchlichen und weltlichen Texten, um zu einem detaillierteren Bild zu kommen. Auf der einen Seite ist die sukzessive ‚Enttheatralisierung‘ der antiken Theaterterminologie festzuhalten, die schon in der griechischen Patristik der ersten nachchristlichen Jahrhunderte festzustellen war,⁷² auf der anderen Seite vermag Psellos, als

⁶⁷ Zur Volkskunde von Byzanz siehe letzthin P. Schreiner, *Stadt und Gesetz – Dorf und Brauch. Versuch einer historischen Volkskunde von Byzanz. Methoden, Quellen, Gegenstände, Beispiele*, Göttingen 2001.

⁶⁸ Puchner (o. Anm. 65), 85.

⁶⁹ Zur theaterwissenschaftlichen Auswertung dieser Quellen und zur erstaunlichen Konstanz und Konsistenz der entsprechenden Terminologie durch die Jahrhunderte bis in die nachbyzantinische Zeit vgl. W. Puchner, *Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht*, Maske und Kothurn 29 (1983), 311–317.

⁷⁰ Der Text in E.-N. Angelomati-Tsougaraki, Νικόλαος Κριτίας, *Βιογραφικά καὶ ἐργογραφικά*, Athen 1984–1986, Separatum aus *Μεσαιωνικά καὶ Νέα Ἑλληνικά* des Forschungszentrums für Mittelalterliches und Neues Griechentum der Akademie Athen, 238–240.

⁷¹ An Theateraufführungen im türkenzeitlichen Thessalien ist nicht zu denken (W. Puchner, *Θεατρικές παραστάσεις στὴ Θεσσαλία τοῦ 18^{ου} αἰῶνα, Τὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα. Μορφολογικές ἐπισημάνσεις*, Athen 1992, 169–179).

⁷² Ein ganz ähnliches Bild bieten auch die Texte der lateinischen Kirchenväter (vgl. H. Jürgens, *Pompa Diaboli. Die Bekanntschaft der lateinischen Kirchenväter mit dem antiken Theaterwesen*, Stuttgart 1972; W. Weismann, *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustinus*, Würzburg 1972).

bedeutender Gelehrter und aufgrund der klassischen Bildung seiner Zeit, die Termini noch in den originalen Zusammenhang zu stellen. Das ekklesiastische Schrifttum der nachbyzantinischen Orthodoxie wiederholt die Sprache der Synodalverdikte und der Patristik, und damit auch ihre unklare Theaterterminologie (kontaminiert mit ‚hellenischen‘ Festen und Gebräuchen) bis ins 19. Jh., ohne die geänderten Bedingungen des Theaterwesens (Ausklingen in frühbyzantinischer Zeit, Wiedererneuerung gegen Ende des 16. Jh.) zu berücksichtigen: Ein griechischer Nomokanon aus dem Jahr 1765 in Bukarest verbietet den ‚dodola/perperuna-Umzug‘ der Regenmädchen in Dürreperioden mit dem Verdict des 62. Kanons des Trullanums (691/692) gegen den öffentlichen Tanz von Frauen,⁷³ während Nikodemos der Hagiorite die *θυμελικά παίγνια*, die im 24. Kanon derselben Synode verboten werden, im *Πηδάλιον* von 1800 noch als ‚weibische Spiele‘ interpretiert.⁷⁴ Als informativer wird sich die Theaterterminologie im neugriechischen Theater und Drama selbst erweisen, die wiederum an die antiken Gegebenheiten anknüpft, aber auch die Begrifflichkeit der italienischen Renaissance übernimmt. Der pejorative Gebrauch der Theaterterminologie (*μίμος* als Lügner und *ὑποκριτής* als Schwindler, *θέατρον* als öffentliche Bloßstellung, *σκηνή* als ‚jemandem eine Szene machen‘, und *δρᾶμα* als exceptionelles Vorkommnis), wie er sich in der griechischen Patristik herausgebildet hat, ist auch in die heutige griechische Alltagssprache übergegangen: *γίνομαι θέατρο* bedeutet ‚sich lächerlich machen‘, und wenn etwas monolektisch als *δρᾶμα* bezeichnet wird, so handelt es sich wie im hellenistischen Roman um ein außerordentliches ‚dramatisches‘ Ereignis.

II.

Doch zuvor gilt es das Welttheatergleichnis zu untersuchen, das vom Terminologiegebrauch rund um das antike Theater nicht separiert werden kann und in der Denktradition des Abendlandes eine außerordentliche Rolle gespielt hat,⁷⁵

⁷³ P. I. Zepos (ed.), *Μιχαήλ Φωτεινοπούλου Νομικὸν Πρόχειρον* (Βουκουρέστιον 1765), Athen 1959, 43; zu dem panbalkanischen Brauch W. Puchner, Zur Typologie des balkanischen Regenmädchens, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 78, 1/2 (1982), 98–125, und id., Regenlitanei und Bittprozession im griechischen Umzugsbrauch und ihre balkanischen Querverbindungen. *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, 89–124. In ganz ähnlicher Weise werden Verkikte des ersten Jahrtausends in der kirchlichen Rechtsprechung noch bis ins 20. Jh. hinein nachgesprochen, was die Wahlverbrüderung (*adoptio in fratrem*) betrifft, deren Verbot im Codex Justinianus festgehalten ist (W. Puchner, Griechisches zur *adoptio in fratrem*, *Südost-Forschungen* 54, 1994, 187–224).

⁷⁴ Agapios Hieromonachos, Nikodemos Monachos, *Πηδάλιον* ..., Leipzig 1800 (Athen 1993), 239.

⁷⁵ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München⁸ 1973, 148–154; W. König, *Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa*. Seine dramatur-

vor allem als Kennzeichnung barocker Weltanschauung sprichwörtlich geworden ist.⁷⁶ Was weniger bekannt sein dürfte, ist, daß dieser Gedanke der Welt als Bühne und des Menschen als Schauspielers in Byzanz eine gleichermaßen bemerkenswerte Rezeption und Entwicklung erfahren hat wie im lateinischen Westen. Dies hängt mit dem Einfließen neuplatonischen Gedankenguts in die griechische Patristik zusammen.

Wenn man von sinnverwandten Gedankengängen bei Heraklit absieht,⁷⁷ spricht zum ersten Mal Platon beiläufig von äußerem Gepränge als von *τραγική σκευή* (*Politeia* 577b), sowie von *τραγωδία καὶ κωμωδία τοῦ βίου* (*Phil.* 50b), und nennt die gute Staatsverfassung als „eine Darstellung des schönsten und besten Lebens“ *ἀληθεστάτη τραγωδία* (*Nomoi* 817b).⁷⁸ In derselben Schrift wird der Mensch auch mit einem Spielzeug der Götter verglichen (*Nomoi* 644d–645c), in einem anderen Passus mit einer Marionette der Götter (*Nomoi* 803c–804b), zwei Stellen, die eine spürbare Nachwirkung im Neuplatonismus und in der Patristik hinterlassen haben.⁷⁹ Die prägnante Gnome des Demokrates (Demokrit?), *Ὁ κόσμος σκηνή, ὁ βίος πάροδος· ἦλθες, εἶδες, ἀπῆλθες*, die als Motto dieser Studie voransteht und sogar in die heutigen altgriechischen Lexika Eingang gefunden hat,⁸⁰ dürfte doch wohl erst einer späteren Zeit angehören, da sie die voll entwickelte Metapher des Welttheaters schon voraussetzt.⁸¹ Dies weist jedoch in die Zeit der Kyniker, wo sich die Topik des Welttheatergedankens

gische und szenische Gestaltung von Aischylos bis Paul Claudel. Mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen und barocken Bühne, Diss. Wien 1951.

⁷⁶ Vgl. in Auswahl: W. Barner, *Theatrum mundi. Der Mensch als Schauspieler*, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970, 86–131; J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1970, 28ff., 66ff.; A. Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München 1973, 324f.; H. D. Pearce, *A Phenomenological Approach to the Theatrum mundi Metaphor*, *Publications of the Modern Language Association of America* 95 (1980), 42–57; J.-P. Cavaillé, *Theatrum mundi: notes sur la théatralité du monde baroque*, Fiesole 1987; Th. Kirchner, *Der Theaterbegriff des Barock*, *Maske und Kothurn* 31 (1985), 131–147; R. Stamm, *Kunstformen des Barockzeitalters*, München 1956; R. Alewyn, *Das weltliche Fest des Barock*, FS Karl Arnoldt, Opladen 1955; R. Alewyn-K. Sälzle, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Theater in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959.

⁷⁷ Vor allem das Fragment zum spielenden Kind (52,53), in die Überlegungen miteinbezogen bei J. Sofer, *Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes ‚Welttheater‘*, *Maske und Kothurn* 2 (1956), 256–268, bes. 259.

⁷⁸ Dazu nun Ang. Kargas, *The truest tragedy. A Study of Plato's Laws*, London 1998, 33–47 (*The Laws as a new kind of drama*).

⁷⁹ Dazu ausführlich H. Rahner, *Der spielende Mensch*, *Eranos* 16 (1948), 11–87.

⁸⁰ Z. B. Stamatakos, *Λεξικὸν τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, Athen, Phoenix 1972, 1256 (in der Anthologie altgriechischer Redensarten).

⁸¹ H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 2, Zürich-Berlin 1964, 165 Nr. *84. Ähnlich Nr. *85 *ὁ κόσμος ἀλλοίωσις, ὁ βίος ὑπόληψις* (Marc Aur. 4, 3 extr.).

verfestigt und in einer großen Anzahl populärer philosophischer Schriften von Rhetoren und Moralisten einen festen Bestandteil bildet.⁸² Seine prägnanteste und detaillierteste Ausgestaltung findet der Vergleich in der Altersschrift Plotins ‚Über die Vorsehung‘ (Περὶ προνοίας, zwischen 267 und 268 n. Chr.), im Kapitel Enneade 3,2 [47].⁸³

Im einschlägigen Schrifttum der kynischen Tradition der ersten nachchristlichen Jahrhunderte läßt sich eine Typologie des Schauspielvergleichs rekonstruieren, der jeweils in einen moralischen Imperativ mündet: (1) ‚Nimm dir von der Bühne die Lehre, daß die großen Unglücksfälle die Reichen und Mächtigen treffen‘,⁸⁴ (2) ‚Nimm dir am guten Schauspieler ein Beispiel und spiele gleich ihm alle Rollen, welche dir das Geschick zuteilt, gleich gut‘,⁸⁵ (2a) ‚Nimm dir am guten Schauspieler die Lehre, rechtzeitig aufzuhören‘,⁸⁶ (3) ‚Nimm dir am Schauspieler die Lehre, daß die Rollen im Leben wechseln‘,⁸⁷ (4) ‚Nimm dir am Schauspieler die Lehre, daß der äußere Prunk nur leerer Schein ist‘.⁸⁸ In der elaboriertesten Form finden sich diese Grundgedanken bei Plotin, in der erwähnten Enneade 3,2 [47].⁸⁹ (1) Der Weltplan (Logos) darf für die Übel in der

⁸² R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig-Bern 1906, 44–53.

⁸³ Die Schrift besteht aus zwei Traktaten (Enn. 3,2 [47] und 3,3 [48]). Ausgabe P. Henry-H.-R. Schwyzer, *Plotini Opera*, T. 1–3, Oxford 1964–1982. Zu den Quellen M. Wundt, *Plotin. Studien zur Geschichte des Neuplatonismus*, Leipzig 1919, 28–35 und V. Cilento, *Mito e poesia nelle Enneadi di Plotino, Les Sources de Plotin, Entretiens sur l' Antiquité classique* 5, Genève 1960, 243–310. Zum Inhalt A. Drews, *Plotin und der Untergang der antiken Weltanschauung*, Jena 1907, 189–192; V. Schubert, *Pronoia und Logos. Die Rechtfertigung der Weltordnung bei Plotin, Epimeleia* 11, München-Salzburg 1968, 94–97; Chr. Parma, *Pronoia und Providentia. Der Vorsehungsbegriff Plotins und Augustins, Studien zur Problemgeschichte der antiken und mittelalterlichen Philosophie* 6, Leiden 1971, 118–122; L.P. Gerson, *Plotinus*, London-New York 1994, 148f. Zitiert nach B. Reis, *Plotins großes Welttheater. Reflexionen zum Schauspielvergleich in Enneade 3,2 [47]*, in: S. Gödde-Th. Heinze (edd.), *Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*, FS Horst-Dieter Blume, Darmstadt 2000, 291–311.

⁸⁴ Dion Chrys. 13,20; Epikt. 1,24,15–18; Ael. var. 2,11.

⁸⁵ Ariston von Chios bei Diog. Laert. 7,160; Bion fr. 16 Kindstrand = Teles II S. 5, 2–6, 1 Hense; Cic. Cato 64; Diod. 16,87; Max. Tyr. 1,1a.

⁸⁶ Cic. Cato 70; Epikt. 4,1,165; M. Aur. 3,8,12,36.

⁸⁷ Hor. sat. 1,1,15–22; Sen. epist. 76,31; Lukian nav. 46, nec. 16, Nigr. 20; Max. Tyr. 15,1d.

⁸⁸ Petron. 80,9; Sen. epist. 80,7f.; Lukian Gall. 26. Diese Zusammenstellung nach R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig-Berlin 1906, 44–53, die ersten beiden Typen übernommen von F. Dümmler, *Antisthenes' Archelaos und die olympischen Festreden, Akademika. Beiträge zur Litteraturgeschichte der Sokratischen Schulen*, Gießen 1889, 1–18, zitiert nach Reis (o. Anm. 83), 293.

⁸⁹ Deutsche Übersetzung bei R. Harder (ed.), *Plotins Schriften. Neubearbeitung mit griechischem Lesetext und Anmerkungen fortgeführt von R. Beutler und W. Theiler*, Band 5. Die Schriften 46–54 in der chronologischen Reihenfolge, (a) Text und Über-

Welt nicht verantwortlich gemacht werden, denn sonst müßte man ja auch ein Bühnenstück dafür tadeln, daß nicht alle Personen Helden sind, sondern auch Tölpel und Bediente (11, 13–16); (2) das Sterben ist nur ein Tauschen des Leibes wie das Wechseln des Kostüms beim Schauspieler (15, 21–27); (3) Krieg und Tod sind zu betrachten wie auf den Gerüsten der Schaubühne (ὡσπερ ... ἐπὶ τῶν θεάτρων ταῖς σκηναῖς), es ist alles nur Umstellen der Kulissen und Wechsel der Szene und dazu gespielte Tränen und Wehklagen (μεταθέσεις πάντα καὶ μετασηματίσεις καὶ θρήνων καὶ οἰμωγῶν ὑποκρίσεις) des äußeren Schattens der Menschen, der sich so gebärdet, wenn die Menschen auf jener Bühne, welche die ganze Erde ist, vielerorten ihre Spiele aufführen (ἐν σκηνῇ τῇ ὅλη γῆ πολλαχοῦ σκηνὰς ποιησαμένων, 15, 43–53); (4) doch wenn das Übel nur Schein ist, wie kann es dann Frevel gegen Gott geben, das sei ja so als ob ein Dichter in seinen Dramen einen Schauspieler auftreten lasse, der ihn selbst schilt und schmählt (16, 8–10); (5) der Weltplan (Logos) ist einheitlich, in seinen Teilen aber antithetisch, wie das Drama, das die kämpfenden Elemente doch in einer gefügten Einheit zusammenhält, indem es den Gesamtverlauf der Kämpfe sich schließlich harmonisch abspielen läßt (τὸ μὲν οὖν δράμα τὰ μεμαχημένα οἶον εἰς μίαν ἀρμονίαν ἄγει σύμφωνον οἶον διήγησιν τὴν πᾶσαν τῶν μαχομένων ποιούμενον, 16, 34–39); (6) das Vorhandensein böser Menschen impliziert nicht ihre Straflosigkeit, ähnlich wie im Drama, wo der Dichter nicht von sich aus die Hauptdarsteller erfindet, sondern ihnen nur ihre Reden zuweist – sie selbst sind schon vor dem Stück von solcher Beschaffenheit und bringen ihre Person in das Stück ein (ἦσαν γὰρ καὶ πρὸ τοῦ δράματος τοιοῦτοι οἱ ὑποκριταὶ διδόντες ἑαυτοὺς τῷ δράματι, 17, 16–22. 27–28);⁹⁰ (7) den Schauspielern ist es untersagt, etwas anderes als ihre Rolle zu sprechen, denn das würde sie in den Rang des Dichters erheben und das Drama als unfertig hinstellen (18, 7–13).⁹¹ Drama steht also immer wieder für den Logos (,Weltplan‘).

setzung, (b) Anmerkungen, Hamburg 1960. Die folgenden Ausführungen gekürzt und paraphrasiert nach Reis, 294–298.

⁹⁰ Dieser Gedanke wird in der Folge noch weiter ausgesponnen: In den menschlichen Bühnenstücken bietet der Dichter den Darstellern die Worte, während diese die schöne und schlechte Ausführung beisteuern, in den ‚wahrenen‘ Dichtwerken dagegen (Schöpfung) ist die Seele die Darstellerin, die ihr Geschick vom Weltplan (Logos) erhält und sich nach diesem harmonisch ausrichtet (17, 28–41). Sollte sich der Schauspieler als ungeeignet erweisen, so entläßt ihn der Dichter (Schöpfer) und gibt ihm schlechtere Rollen, einem anderen Schauspieler aber ehrenvollere; auf diese Weise tritt die Seele in dieses Welt-Dichtwerk (εἰς τόδε τὸ πᾶν ποίημα) und fügt sich mit ihrer Rolle in die Darstellung des Stückes ein (τοῦ δράματος εἰς ὑπόκρισιν, 17, 41–56).

⁹¹ Auch dieser Gedanke wird in der Folge noch präzisiert: den Seelen ist weder das Böse noch das Gute anzulasten, ganz wie den Schauspielern, sind sie doch Teile des Weltplans (des Bühnenstücks), von dem alles ausgeht (18, 22–26).

Die neuere Forschung hat die Eigenständigkeit der Plotinischen Welttheatermetaphern hervorgehoben,⁹² die zu einer Zeit formuliert werden, da die Tragödie nur noch literarische Anamnese ist,⁹³ während an anderen Stellen auch auf die Pantomimen-Tänzer hingewiesen wird (17, 8–11).⁹⁴ Plotin überwindet im wesentlichen das Theaterverbot Platons⁹⁵ und sollte in Kontrast zu Aristoteles' Dichtungstheorie untersucht werden (Wegfall der Katharsis und der Emotionen), doch fällt dies aus dem Rahmen der vorliegenden Untersuchung.⁹⁶ Immerhin mag angeführt sein, daß, wenn man von der christlichen Eschatologie in Calderons ‚El gran teatro del mundo‘ absieht, der spanische ‚auto sacramental‘ der Welt Plotins wesentlich näher steht als derjenigen des Aristoteles. Trotzdem hat der Welttheatervergleich bei Plotin seine Grenzen, denn der Logos (Weltplan) kennt im Gegensatz zum Drama kein Ende, während das Menschenleben als einzige Gewißheit gerade dieses hat; die Umwandlung der Schicksalhaftigkeit des Todes in einen frei gewählten Akt zelebrierten die öffentlichen Selbstmord-Rituale der Stoiker in der Kaiserzeit als durchaus inszenierte Selbstdarstellung semitheatralischen Charakters.⁹⁷ Auf die intensive Theaterhaftigkeit des öffentlichen Lebens in der gesamten hellenistischen und spätantiken Epoche ist in der Forschung der jüngsten Zeit wiederholt hingewiesen worden.⁹⁸ Vor diesem kulturhistorischen Hintergrund ist auch die philosophische Fundierung des Welttheatergleichnisses bei den Kynikern und Stoikern zu sehen.

Aber nicht nur bei diesen. Auch die Patristik zeigt sich nicht unbeeindruckt von dieser ausdrucksstarken Metapher. Zwar waren die Kirchenväter dem Thea-

⁹² Vor allem Reis (o. Anm. 83), 298–311.

⁹³ Zur Spielbarkeit und Aufführung der Tragödien Senecas in der Kaiserzeit vgl. W. Stroh, *Bühne frei! Die Welt des Theaters*, in: E. Köhne-C. Ewigleben (Hgg.), *Caesaren und Gladiatoren. Die Macht der Unterhaltung im antiken Rom*, Mainz 2000, 109–130, bes. 126–130; D. F. Sutton, *Seneca on stage*, Leiden 1986 (der Autor plädiert für die Aufführung der Tragödien Senecas in seiner Zeit); G. A. Seeck, *Senecas Tragödien*, in: E. Lefèvre, *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 378–426.

⁹⁴ Harder (o. Anm. 89), *Anmerkungen*, 355f.; Reis (o. Anm. 83), 306f.

⁹⁵ Formuliert im 2., 3. und 10. Buch der *Politeia* und in der *Ansprache an die Tragödiendichter* in den *Nomoi*: weil die gute Staatsverfassung schon die Nachahmung des besten Lebens sei, bedürfe es keiner weiteren, unvollkommeneren Nachahmung mehr, wie es die Tragödie wäre (leg. 817b, Kargas, o. Anm. 78).

⁹⁶ Vgl. Reis (o. Anm. 83), 307–311.

⁹⁷ C. Edwards, *Acting and self-actualisation in imperial Rome: some death scenes*, in: P. Easterling-E. Hall (edd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, 377–394; M. Griffin, *Philosophy, Cato and roman suicide, Greece and Rome* 33 (1986), 64–77. 192–202.

⁹⁸ A. Chaniotis, *Theatricality beyond the theater. Staging public life in the hellenistic world*, *Pallas* 47 (1997), 219–259; F. Dupont, *L'acteur roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985.

terwesen gegenüber feindlich eingestellt, nicht nur wegen des brutalen Sinnenreizes der spätantiken Schauspiele des Mimus und Pantomimus,⁹⁹ sondern auch aus subtileren theologischen Gründen, insofern als jegliche Metamorphose und Verstellung an sich ein Sakrileg gegen das Sein des Menschen als Ebenbild Gottes darstellt und damit einen Eingriff in die Schöpfung.¹⁰⁰ Demnach waren es nicht nur die Gläubigen, die von der Krippe wegliefen, um die nackten Miminen im Hydromimus zu sehen,¹⁰¹ oder aus der Kirche liefen, um die Wagenrennen im Hippodrom und die Vorstellungen der Mimus-Theater zu verfolgen,¹⁰² die den Zorn der Kirchenväter auf sich zogen, sondern auch die Tatsache, daß das Theater eines der letzten Bollwerke des Paganismus darstellte, das allen Akkommodierungsstrategien widerstand.¹⁰³ Allerdings waren die Kirchenväter hervorragende Kenner der altgriechischen Tragödien- und Komödientexte, was zahlreiche Zitate, auch aus uns nicht erhaltenen Dramenwerken, belegen.¹⁰⁴ Jedenfalls wird trotz aller einschlägiger Schwierigkeiten auch der Versuch unternommen, in manchen Autoren Vorläufer christlicher Moralvorstellungen zu sehen.¹⁰⁵

⁹⁹ Belegsammlung bei W. Puchner, *Τὸ Βυζαντινὸ Θέατρο. Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις στὸν ἐρευνητικὸ προβληματισμὸ τῆς ὑπαρξῆς θεάτρου στὸ Βυζάντιο*, Ἐπετηρὶς Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν 11 (Nicosia 1981/1982), 169–274 (und erweitert in *Εὐρωπαϊκὴ Θεατρολογία*, Athen 1984, 13–92, 397–416, 477–494) und: *Zum Theater in Byzanz. Eine Zwischenbilanz*, in: G. Prinzing-D. Simon (Hgg.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, 11–16, 169–179.

¹⁰⁰ Vgl. wie oben und I. Bibilakis, *Θεατρικὴ ἀναπαράσταση στὸ Βυζάντιο καὶ στὴ Δύση*, Athen 2003, bes. 65–107.

¹⁰¹ In der Homilie Ὑπόμνημα εἰς τὸν ἅγιον Ματθαῖον (PG 57, 79); zum Hydromimus G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua del teatro tardo-antico*, Roma 1960, und Gennaro d'Ippolito, *Draconzio, Nonno e gli Idromimi*, Atene e Roma n. s. 7 (1962), 1–14.

¹⁰² Dieser Tatsache widmet Chrysostomos eine eigene Homilie: *Πρὸς τοὺς καταλείψαντας τὴν ἐκκλησίαν καὶ αὐτομολήσαντας πρὸς τὰς ἵπποδρομίας καὶ τὰ θεάτρα* (PG 56, 263–270).

¹⁰³ Zu den Methoden der frühen Kirche, den hellenistischen Festkalender zu integrieren, vgl. W. Puchner, *Akkommodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit*, München 1997 (*Kulturgeschichtliche Forschungen*, 23).

¹⁰⁴ Zusammenstellung der Stellen bei Bibilakis, *Θεατρικὴ ὀρολογία* (o. Anm. 5).

¹⁰⁵ So soll der weise Menander den Atheismus angeprangert haben (Klemens von Alexandrien, *Protreptikos* 7, 75, 4, 34 Mondésert), der Komödiendichter Philemon die abergläubische Vorhersage der Zukunft durch Omina lächerlich gemacht haben (Theodoretos Kyrou, *Therapeutike*, *Bibl.* 6, 16 Canivet), Medea soll eine Vorläuferin der hl. Euphemia gewesen sein (Asterios Amaseias, *Homil.* 11, 3, 3 Datema); zitiert nach I. Bibilakis, *Ἡ σκηνὴ τοῦ βίου. Ἡ παραβολὴ τοῦ κοσμοθεάτρου στοὺς ἐκκλησιαστικοὺς Πατέρες, Γιὰ τὸ ἱερὸ καὶ τὸ δράμα. Θεατρολογικὲς προσεγγίσεις*, Athen 2004, 125–146, bes. 126.

Die Brücke zwischen stoischer und christlicher Moralphilosophie ist vor allem der Vergänglichkeitsgedanke. Bei Hippolytos (2. Jh. n. Chr.) ist das Leben kurz wie eine Theatervorstellung; am Ende ἐλύθη λοιπὸν ἡ πανήγυρις, ἐπαύθη τοῦ βίου τὸ θέατρον, παρήλθεν ἡ πλάνη αὐτοῦ καὶ ἡ φαντασία.¹⁰⁶ Täuschung (Irrtum) und Phantasie sind Charakteristika sowohl des irdischen Lebens wie des Theaters. Auf dieses ‚Lebenstheater‘ geht auch Johannes Chrysostomos in seiner Rede ‚Auf den Reichen und den armen Lazarus‘ ein (Luk. 16, 19–31), wo Reichtum und Armut (sowie alle sozialen Positionen und Ämter) nur Rollenmaskierungen sind, die nach der Vorstellung von den Schauspielern abgelegt werden: Ὡσπερ γὰρ ἐπὶ τῶν θεάτρων τῆς ἐσπέρας καταλαβούσης, καὶ τῶν συγκαθημένων ἀναχωρησάντων, ἐξελθόντες ἔξω, καὶ τὸ σχῆμα τῆς ἀποκρίσεως ἀποθέμενοι, οἱ βασιλεῖς καὶ στρατηγοὶ πᾶσιν εἶναι δοκοῦντες φαίνονται λοιπὸν ὅπως εἰσὶν· οὕτω δὴ καὶ νῦν τοῦ θανάτου παραγενομένου καὶ τοῦ θεάτρου λυθέντος, τὰ τοῦ πλοῦτου προσωπεῖα καὶ τὰ τῆς πενίας ἀποθέμενοι πάντες, ἀπῆλθον ἐκεῖ ...¹⁰⁷ Diese sozialen Rollen und Masken gelten nur, solange die Vorstellung dauert; die Wahrheit der Existenz offenbart sich erst am Ende des Irdischen, wenn das ‚Theater‘ zu Ende ist und die Masken abgelegt werden, dann wird jeder nach seinen Werken beurteilt.¹⁰⁸ Klemens von Alexandrien gebraucht für das Welttheater sogar das Bild des Ekkyklema: Seine Aufgabe als Autor sei es, auf der Lebensbühne die Wahrheit für die Zuschauer herauszurollen (ἐπὶ σκηνῆς τοῦ βίου τοῖς τῆς ἀληθείας ἐκκυκλήσω θεαταῖς).¹⁰⁹ Die Bühnen- und Schauspielmetapher ist auch Origenes geläufig: Die Hebräer machen in den Synagogen lautstark ihren Glauben publik, ὥσπερ δὲ οἱ ἐν τοῖς θεάτροις δραμάτων τινῶν ὑποκριταί, die in ihren Rollen gesehen sein wollen.¹¹⁰ In der Frage nach Redlichkeit und Verstellung, Sein und Schein, bringt Basileios der Große das Theatergleichnis auf eine kurze Formel: Ὑποκριτής ἐστὶν ὁ ἐν θεάτρῳ ἀλλότριον πρόσωπον ὑπελθών.¹¹¹ So spielen in der Orchestra des Lebens manche Sklaven und niedrige Menschen die Archonten und Könige.¹¹² Der erste Verkleidete der Heilsgeschichte war Satan. Paulus bescheinigt im Zweiten Korintherbrief (2 Kor. 11, 14) dem Bösen die Fähigkeit zur Verstellung, was Didymos von Alexandrien dazu verleitet, für die Erscheinung Satans als Engels

¹⁰⁶ Περὶ τῆς συντελείας τοῦ κόσμου 47, 1–3 Achelis.

¹⁰⁷ Εἰς τὸν Λάζαρον, PG 48, 986, 48–57.

¹⁰⁸ PG 48, 1035, 23–31, zitiert nach Bibilakis (o. Anm. 105), 131ff.

¹⁰⁹ Protreptikos, B 12, 1, 5/6. Es geht um die Kritik an antiken Mysterienkulten (Bibilakis, 133f.).

¹¹⁰ Περὶ εὐχῆς 20, 2, 3–6 P. Koetschau.

¹¹¹ In der ersten Rede über das Fasten (PG 31, 165, 18/19).

¹¹² Οὕτω καὶ ἐν τῷ βίῳ τούτῳ, ὥσπερ ἐπὶ ὀρχήστρας τῆς ἑαυτῶν ζωῆς οἱ πολλοὶ θεατριζοῦσιν, ἄλλα μὲν ἐν τῇ καρδίᾳ φέροντες, ἄλλα δὲ ἐν τῇ ἐπιφανείᾳ τοῖς ἀνθρώποις δεικνύντες (PG 31, 165, 20–24, Bibilakis, o. Anm. 105, 134f.; dort noch weitere Beispiele).

den Schauspielervergleich heranzuziehen.¹¹³ Gregor von Nazianz hält dafür, daß das Theater des weltlichen Lebens nur schauspielernd zu ertragen sei, unter der Maske der Vielen, während die Wahrheit doch die göttliche ist.¹¹⁴ Genau dieser Maskenbegriff wurde von der soziologischen Rollentheorie des 20. Jh. wieder aufgegriffen.¹¹⁵

Neben dem Vergänglichkeitsmotiv ist es vor allem die Unterscheidung zwischen dem Menschen als sozialem Schauspieler auf dem Theater des Lebens und dem Menschen als Ebenbild Gottes im überirdischen Sein, die die spätantiken Philosophen mit den Kirchenvätern verbindet.¹¹⁶ Ähnlich unterscheidet auch Psellos, ohne metaphysische Überhöhung, die Historiographie von der Dramatik (πλάττων ὡσπερ ἐπὶ σκηνῆς πράγματα, Chron. 6, 22, 17). Trotz der Faktizität der Geschichte und der Fiktionalität der Dramatik gebraucht jedoch der Historiker auch Techniken, die dem Drama ähneln: die Erzählung nähert sich manchmal der dramatischen Szene an. In der Chronographia gibt es gleich mehrere solche Szenen: 1, 27/28: die Begegnung von Basileios und Skleros im kaiserlichen Zelt in Didymoteichon; 3, 19/20: die erotische Zusammenkunft der bejahrten Zoe mit dem jungen Michael; 4, 2/3: die Krönung von Michael IV.; 4, 20/21: In den heimlichen Zusammenkünften von Michael IV. mit seinem Eunuchenbruder Johannes kommen direkte Rede und Dialog vor, die Szene der Verbannung der Zoe ist von besonderer Dramatik (5, 22). Den Höhepunkt des ‚historischen Schauspiels‘ bildet freilich die Szene der Verhaftung und Blendung des verhaßten Michael V. (5, 40–51), wie auch die Szenen um den Hofnarren von Konstantin IX. (6, 139–149).

Aber die dramaturgische Struktur und das Gespür für dramatische Effekte der Erzählung gehen noch weiter, wie schon für die ‚Alexias‘ der Anna Komnene festgestellt wurde.¹¹⁷ Psellos ist nicht so sehr an der Wichtigkeit und Rich-

¹¹³ Εἰς τὸν Ἰώβ 401, 28–35 Hagedorn-Koenen.

¹¹⁴ Εἰς Κασάριον τὸν ἑαυτοῦ ἀδελφόν, Λόγ. 7 (Boulenger) 9, 7, 1–9.

¹¹⁵ Stellvertretend R. Dahrendorf, Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorien der sozialen Rolle, Köln-Opladen⁹1970.

¹¹⁶ Bibilakis, Θεατρικὴ ὀρολογία (o. Anm. 5), 34ff.

¹¹⁷ Vgl. die Bemerkung des Herausgebers Diether Reinsch: „Geschichte zu schreiben, hieß seit der Antike, in einer literarisch anspruchsvollen Gattung tätig zu sein, die von ihrem Autor Fähigkeiten verlangt, die denen des Dramatikers und des Romanschreibers ähnlich sind. Der Stoff muß nach Leitgedanken geordnet, auf Schwerpunkte verdichtet, um bestimmter Ziele willen gerafft oder gedehnt werden; die Personen müssen lebendig vor den Augen des Lesers wie auf einer Bühne agieren. Die Alexias ist keine Chronik, sondern ein sorgfältig komponiertes literarisches Werk“ (Alexias, Anna Komnene. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Diether Roderich Reinsch, Köln 1996, 14). Auch Anna Komnene gebraucht Zitate aus der Hekabe, den Wolken und den Phönizierinnen (24. 45. 124). Der innere Zusammenhang ihrer Geschichte mit der von Psellos ist oft festgestellt worden; Psellos zitiert sie auch wörtlich (191; St. Linner, Psellus’

tigkeit der Ereignisse interessiert, sondern an ihrer dramatischen Auswertbarkeit; er versteht seine eigene Rolle als Historiker mehr als die eines Dramaturgen¹¹⁸ und unterstreicht die Lehrhaftigkeit dieser von Macht und Vergänglichkeit handelnden Geschichte von Kaisern, die wie Schauspieler auf dem Theater der Geschichte auftreten und abgehen, nachdem sie ihre Kaiserrolle (aus)gespielt haben. Seinen Lesern (oder Zuhörern des Vortrages) führt er die einzelnen Protagonisten lebhaft vor Augen und berechnet die Zuschauerreaktionen, für die Identifikation mit den spannend geschilderten und vorgeführten Situationen intendiert ist.¹¹⁹

Die Idee der Geschichte als eines Welttheaters und die Dramatisierung der Einzelepisoden ist in Zusammenhang zu sehen mit den mittelbyzantinischen Traktaten *Περὶ τραγωδίας* von (Pseudo-)Psellos, *Περὶ τραγικῆς ποιήσεως* von Tzetzes und *Περὶ ὑποκρίσεως* von Eustathios von Thessalonike oder auch *Βίων πρᾶσις ποιητικῶν καὶ πολιτικῶν* von Prodromos, die alle auf der verlorenen Chrestomatheia des Proklos fußen, die nur durch die Epitome des Photios (cod. 239) bekannt ist¹²⁰ und auf die verlorene Poetik des Theophrast zurückgehen dürfte,¹²¹ die wiederum von der Aristotelischen Poetik ausgeht.¹²² In der ausgeprägtesten Form findet sich das Welttheatergleichnis im byzantinischen Schrifttum bei dem Theologen Theodoros Metochites aus dem 14. Jh., wo Ausdrücke

Chronographia and the Alexias. Some textual parallels, *Byzantinische Zeitschrift* 76, 1993, 1–9). Im 12. Buch, Kap. 6 Par. 5 findet sich auch eine Diopompeusis mit Haarschur und Blendung, während die σκηνικοί die Entehrten in Säcke kleideten, ihnen Därme um den Kopf hängten und sie auf Rindern im Frauensitz reiten ließen (418ff.). Solche Schandritte verkehrt auf dem Esel werden im neueren Griechenland bei satirischen Karnevalsumzügen durchgeführt (W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, pass.).

¹¹⁸ Das hat vor allem der griechische Neuherausgeber und Übersetzer ins Neugriechische Brasidas Karalis hervorgehoben (Μιχαήλ Ψελλός, *Χρονογραφία. Μετάφραση – Εισαγωγή – Σχόλια Βρασίδα Καραλής*, 1/2, Athen 1992/1993, Einleitung 1, 11–35, Epilegomena 2, 469–507), aber auch Michalis Meraklis in einer Besprechung dieser Ausgabe (*Ἡ Ἱστορία ὡς πρωτογενές καὶ ἀρχετυπικὸ δρᾶμα*, *Αἰολικά Γράμματα* 25, H. 15–16, Nov./Dez. 1995, 409–413).

¹¹⁹ Die Ansichten von Meraklis referiert bei Puchner, *Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις* (o. Anm. 7), 42–45.

¹²⁰ A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo I. 2. Le codex 239 de Photius*, Paris 1938.

¹²¹ A. Dosi, *Sulle tracce della poetica di Teofrasto*, *Istituto Lombardo dell'Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti, Classe di lettere e scienze morali e storiche* 94 (1960), 599–672; J. Kayser, *Theophrast und Eustathius Peri hypokriseos*, *Philologus* 60 (1910), 327–358.

¹²² Ausführlich in R. Dostálová, *Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie* Christos Paschon, 16. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II/3, *Jahrbuch der Österr. Byzantinistik* 32/3, Wien 1982, 73–82.

wie τῆς τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων ἀγωγῆς θέατρον, παγκόσμιον θέατρον, κοινὸν θέατρον, θέατρον τῆς οἰκουμένης, βιωτικὸν θέατρον, ἐν δράματι βιοῦντες, τὸ τοῦ βίου θέατρον usw. geläufig sind.¹²³ Diese Terminologie geht nach Ansicht der einschlägigen Forschung im speziellen Fall auf die Zweite Sophistik und vor allem auf Epiktet zurück,¹²⁴ besonders in den Schriften Ὑπομνηματισμοὶ und Ἠθικός.¹²⁵ Hans-Georg Beck hat in seiner frühen Monographie zu Metochites blendend herausgearbeitet, wie nahe die Formulierungen des Metochites bereits dem um drei Jahrhunderte späteren barocken Welttheatergleichnis stehen;¹²⁶ hier ist von der Wandelbarkeit der Dinge die Rede, von der Unsicherheit, von ἀνύπαρκτον, μὴ ἐπαληθεῖον und πλασματῶδες.¹²⁷ Beck faßt folgendermaßen zusammen: „Verfasser des Stückes, das da über die Bretter geht, zugleich Dramaturg und Inspizient, ist bald eine ungenannte Größe, die unheimlich und unentrinnbar im Hintergrund steht, der man nicht entrinnen kann und welche die Züge der alten εἰμαρμένη trägt, bald auch wieder die Zeit, der unbestechliche Chorführer und Dramaturg.¹²⁸ Manchmal ist es als spielten nur die weltgeschichtlichen Größen auf der Bühne.“¹²⁹ Diese Formulierungen stehen zweifellos Psellos' Geschichtstheater nahe. „So stehen Rom und Karthago in ihren wechselvollen Kämpfen wie in einem μέγας ἀγών auf der Bühne;¹³⁰ so auch Sparta im schwankenden Auf und Ab seines Glücks,¹³¹ ebenso Byzanz, solange es noch Anspruch auf Weltgeltung machen konnte.“¹³² Schon Psellos hatte seine Leser (Zuhörer) zu Zuschauern gemacht, wie dies in der Folge geschildert wird: „Der Zuschauer und Betrachter aber dieser historischen Ereignisse oder zeitgenössischen Geschichte sitzt wohlgenut und leichtgestimmt im Zuschauerraum und erfreut sich am Geschehen dort oben auf der Bühne. Aber ebenso oft wird die ganze Menschheit als eine große Theatergemeinde aufgefaßt, und unheim-

¹²³ Theodori Metochitae Miscellanea, edd. Chr. G. Müller et Th. Kießling, Lipsiae 1821, jeweils 740. 241. 689. 493. 281.

¹²⁴ W. Schmid, Der Atticismus in seinen Hauptvertretern, 1, Stuttgart 1887, 40 Anm. 14; M. Kokolakis, Τὸ δράμα τοῦ βίου εἰς τὸν Ἐπίκτητον, Φιλολογικὰ Μελετήματα εἰς τὴν Ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν Γραμματείαν, Athen 1976, 177–185.

¹²⁵ Vgl. H. Hunger, Der Ἠθικός des Theodoros Metochites, Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, 3, Athen 1958, 153ff.; kritische Ausgabe mit neugriechischer Übersetzung jetzt bei J. D. Polemis, Θεόδωρος Μετοχίτης, Ἠθικός ἢ περὶ παιδείας, Εἰσαγωγή – Κριτικὴ ἔκδοσις – Μετάφρασις – Σημειώσεις, Athen 1995.

¹²⁶ In dem Kapitel ‚Szenenfolge auf dem Welttheater‘ (H.-G. Beck, Theodoros Metochites, Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jh., München 1952, 96ff.).

¹²⁷ Polemis (o. Anm. 125), 822f.

¹²⁸ Χρόνος χορηγός, χρόνος ἐπιστάτης (753), χρόνος ἄτρεπτος νομεύς (752).

¹²⁹ Beck (o. Anm. 126), 106.

¹³⁰ μέγας ἀγών ἐν μέσῳ τῶ θεάτρῳ τῆς οἰκουμένης (Polemis, o. Anm. 125, 689).

¹³¹ ἔδει τὴν γε τοιαύτην σκητὴν καὶ τὰ δράματα τοῦ χρόνου ... ὁραθῆναι (774).

¹³² ὡπερ ἐν κοινῷ θεάτρῳ (241), Beck, 106f.

lich steht hinter allem und jedem der unergründliche Leiter dieses Welttheaters; er hat den Zuschauerraum ebenso in der Gewalt wie die Bühne selbst“.¹³³ Zum Welttheatergleichnis bei Shakespeare und Calderon fehlt nur noch das Rollenverständnis. Aber auch dies ist vollständig ausgebildet, und zwar ganz im Sinne des ‚Jedermann‘: „Jedem ist Auftritt und Abgang genauestens vorgeschrieben. Die einen kommen in prunkenden Rollen, aber so gern sie auch möchten, sie können ihr Auftreten auf der Bühne um keine Minute verlängern. Die anderen kommen in ärmlichen, unansehnlichen Rollen, und es ist ihnen versagt, den Auftritt nach Wunsch abzukürzen. Wie es im Textbuch und in den Regieanweisungen steht, muß alles ausgeführt werden; und es wäre völlig sinnlos, sich über die Verteilung der Rollen zu entrüsten und damit unzufrieden zu sein. Denn von Dauer ist keine der Rollen, und die Entlohnung des Schauspielers richtet sich nicht nach dem Rang, in dem er aufgetreten, und nach dem Ansehen seines Parts, sondern einzig und allein nach dem, was er aus seiner Rolle zu machen verstanden.“¹³⁴ Hier scheint die gesamte dramaturgische Entwicklung vom mittelalterlichen Totentanz über das barocke *La vida es sueño* bis zu Hofmannsthal und den Salzburger Festspielen vorweggenommen.

Die einschlägige Literatur verweist auf den Zusammenhang mit Epiktet, doch könnte man mit gleichem Recht, wie oben demonstriert, Plotin und andere spätantike Philosophen und Rhetoren heranziehen. Vergleichbare Stellen finden sich vor allem im Kap. 54 des Ἠθικός (καὶ τὸν χθὲς δὲ καὶ πρόην καὶ νῦν ὑπερύψηλον ὅσον οὐκ ἤδη μελλήσειν κατατίθεσθαι τὸ δρᾶμα καὶ τὴν σκηνὴν ταύτην); der Passus dürfte auf Epiktet zurückgehen (Ench. 17), wo der Gedanke noch deutlicher formuliert ist: Μέμνησο ὅτι ὑποκριτῆς εἶ δράματος, οἴου ἂν θέλῃ ὁ διδάσκαλος· ἂν βραχύ, βραχέος· ἂν μακρόν, μακροῦ· ἂν πτωχὸν ὑποκρίνασθαι σε θέλῃ, ἵνα καὶ τοῦτον εὐφυῶς ὑποκρίνη· ἂν χωλόν, ἂν ἄρχοντα, ἂν ἰδιώτην.¹³⁵ Die Rollenzuteilung auf dem Lebenstheater wird durch die allmächtige Fortuna entschieden;¹³⁶ die Wandelbarkeit des Glücks im Leben und in der Geschichte wird auch durch das Rad der Fortuna versinnbildlicht. Diese Idee ist dann voll ausgebildet in der nachfolgenden griechischen Tradition, etwa in der Muster-Tragödie *Erophile* von Georgios Chortatses aus Rethymnon um 1600, oder dem

¹³³ Beck, 107.

¹³⁴ νῦν μὲν οἶδε δὴ τινες ἀπολαύσαντες τοῦ βιωτικοῦ θεάτρον τὸ δεδομένον καταπαύουσι αὐτίκα μηδὲν ἀντιτείνοντες πρὸς τὸν ἐπιστάτην περὶ τῶν δικαίων, νῦν δὲ οἶδε δὴ τινες ἄλλοι ὡσπερ ἐκ προρρήσεως ἀνίστανται ... καὶ πάντ' ἔοικε ὠρίσθαι καὶ λαμβάνειν ἀρχὴν καὶ πέρας λαμβάνειν ἀπαραλόγιστον (Beck, 107).

¹³⁵ Polemis (o. Anm. 125), 24ff. 230f.

¹³⁶ M. Gigante, *Il ciclo delle poesie inedite di Teodoro Metochites a se stesso o sull'instabilità della vita*, *Polychordia*. FS F. Dölger, 2, Amsterdam 1967, 204–224 (= *Scritti sulla civiltà Letteraria Bizantina*, Napoli 1981, 217–244).

barocken kretischen Ritterroman ‚Erotokritos‘ von Vincenzo Kornaros, der gleich im ersten Vers mit τοῦ κύκλου τὰ γυρίσματα beginnt.¹³⁷

Doch dies geschieht bereits unter massivem westlichen Einfluß. Ein Jahrhundert nach Metochites taucht die hier als Motto verwendete Gnome des (Pseudo-)Demokrit (Ὁ κόσμος σκηνή, ὁ βίος πάροδος· ἦλθες, εἶδες, ἀπῆλθες – *Mundus scena, vita transitus, venisti, vidisti, abisti*) in einer griechischen Sprichwortsammlung auf, in der des Michael Apostolios (*1422), erschienen Basel 1538.¹³⁸ Es handelt sich um eine Sammlung von über 3000 Sprichwörtern, entnommen vor allem aus Diogenian und der Suda, den Episteln des Planudes, aber auch aus Aristophanes.¹³⁹ Interessanterweise taucht die genannte Gnome erst in der zweiten Auflage, Lugduni 1653, auf (ἐκατοντὰς ἰδ' 26),¹⁴⁰ ohne Hinweis darauf, von wem oder warum die (pseudo-)demokritische Gnome hinzugefügt wurde.¹⁴¹ Offenbar handelt es sich um eine Erweiterung der Sammlung um sprichwortartiges Material aus antiken Rhetoren und Philosophen, die dann in der späteren Tradition unter dem Namen des Michael Apostolios weiter zitiert wird.¹⁴² Doch die Aufnahme gerade dieser Sentenz in die zweite Auflage durch einen unbekanntenen Humanisten 115 Jahre später scheint kein Zufall zu sein, entspricht sie doch in unübertroffen prägnanter Form dem barocken Welttheatergleichnis, das sich im 17. Jh. im Westen zur Parole und Chiffre eines ganzen Zeitalters ausgeformt hat.

Nach 1653, dem Erscheinungsjahr der zweiten Auflage der Sprichwortsammlung von Apostolios, ist auch der griechische Prosa-Barockroman Καλόανδρος πιστός eines unbekanntenen heptanesischen Autors anzusetzen, gedruckt erschienen in Venedig,¹⁴³ eine Bearbeitung des italienischen Romans Calloandro fedele von Giov. Ambrosio Marini.¹⁴⁴ In diesem von barocker Weltanschauung durchdrungenen Prosawerk erscheint der häufig gebrauchte Terminus θέατρον in einer bemerkenswerten Bedeutungsbreite: als θέατρον τοῦ παλατιοῦ, als αἴθουσα τελετῶν στὸ παλάτι, μεγαλοπρεπῆς αἴθουσα τοῦ χοροῦ, als Tanzplatz,

¹³⁷ Zu beiden Werken D. Holton (ed.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, 129ff., 205ff. (mit weiterer Literatur).

¹³⁸ Ἀποστολίου τοῦ Βυζαντίου συναγωγή παροιμιῶν, Basileae 1538.

¹³⁹ E. Geisler, *Beiträge zur Geschichte des griechischen Sprichwortes* (im Anschluß an Planudes und Michael Apostolios), Breslau 1908.

¹⁴⁰ Μιχαήλου Ἀποστολίου Παροιμίαι, Lugduni 1653, 172.

¹⁴¹ Zu XIV 26 existiert kein Kommentar.

¹⁴² Z. B. *Clavis Homerica*, London 1784, 287ff. (Michael Apostolios), 325 die genannte Gnome.

¹⁴³ Vgl. G. Danezis, *Καλόανδρος πιστός*. Ἕνα μυθιστόρημα τοῦ 17^{ου} αἰῶνα καὶ τὸ πρότυπὸ του, Thessalonike 1989.

¹⁴⁴ A. N. Mancini, *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Napoli 1981, 118 Anm. 13.

Tanzfigur, Tanz im allgemeinen, und ist mit den Konnotationen ‚herrlich‘, ‚leuchtend‘, ‚imposant‘ belegt.¹⁴⁵

Zur allgemeinen Bedeutung des ‚Schauplatzes‘, des Raums, in dem etwas vorgeht bzw. ‚sich abspielt‘, der Ereigniszone, wie im *théâtre de la guerre*, *teatro de la guerra*, *θέατρον τῶν ἐπιχειρήσεων* – eine Terminologie, die um die Mitte des 18. Jh. vorherrschend wird –, ist es nur noch ein Schritt. In der Verslamentation auf die Eroberung der Peloponnes durch die Türken 1715 (nach der dreißigjährigen venezianischen Herrschaft im Zuge der Heiligen Allianz nach der Zweiten Wiener Türkenbelagerung) des Petros Katsaitis aus Kephalonía, *Κλαυθμός Πελοποννήσου*,¹⁴⁶ verfaßt noch während seiner Gefangenschaft auf dem damals türkischen Kreta (1715–1719),¹⁴⁷ findet sich der Ausdruck *θέατρον τοῦ θανάτου μὲ ἐποίσαν*,¹⁴⁸ wo sich das spätantike und barocke ‚Lebenstheater‘ signifikanterweise in ein ‚Todestheater‘ verwandelt. Doch damit sind wir am Ende der Bedeutungsentwicklung der Theaterterminologie in der griechischen Schriftradition angelangt, soweit diese direkt auf die Antike zurückgeht. Bleibt jener Traditionszweig der Theaterterminologie zu untersuchen, der auf italienischen Renaissancepoetiken und ihrer Interpretation des antiken Theaters aufbaut und der in der griechischen Dramenproduktion der Zeit der venezianischen und der Türkenherrschaft zur Anwendung kommt.

III.

Das Corpus der erhaltenen Dramentexte von 1590 bis 1800 war bis vor kurzem nicht allzu umfangreich, wurde aber jüngst durch die Entdeckung der chiotischen und kykladischen Dramenproduktion der Gegenreformation bedeutend bereichert.¹⁴⁹ Die Textausgabe von mindestens zehn neuen Dramenwerken des 17. und 18. Jahrhunderts durch M. I. Manusakas, Nik. M. Panagiotakis (†), Th. Papadopulos, Dim. Spathis, Z. Ch. Synodinos und W. Puchner¹⁵⁰ erhöht die

¹⁴⁵ Danezis (o. Anm. 143), 51f.

¹⁴⁶ Herausgegeben von Emmanuel Kriaras, Athen 1955.

¹⁴⁷ Zu Einzelheiten seiner Biographie jetzt Sp. A. Evangelatos, *Ἰφιγένεια [ἐν Ληξουρίῳ]*, Athen 1995, 8*–30*.

¹⁴⁸ I 549 (Kriaras, o. Anm. 146, 224).

¹⁴⁹ Die gesamte Bibliographie bei W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999 (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 217).

¹⁵⁰ M. I. Manusakas - W. Puchner, *Πέντε στιχουργήματα τοῦ θρησκευτικοῦ θεάτρου τριῶν Χίων κληρικῶν τοῦ 17 αἰῶνα* (Μιχαὴλ Βεστάρχη, Γρηγορίου Κονταράτου, Γαβριὴλ Προσοφᾶ). Ἔκδοση κριτική μὲ εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ λεξιλόγιο, Athen 2000; Nik. M. Panagiotakis - W. Puchner, *Τραγῆδια τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Θρησκευτικὸ δρᾶμα μὲ κωμικὰ ἰντερμέδια ἀγνώστου ποιητῆ, ποὺ παραστάθηκε στὶς 29 Δεκεμβρίου 1723 στὴ Νάξια*. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ γλωσσάριο, Heraklion 1999; W. Puchner,

Anzahl der greifbaren Dramentexte auf insgesamt 24 (nicht eingerechnet die italienischen Texte und die Übersetzungen des kretischen Theaters,¹⁵¹ das Sati-
renfragment Τὸ σαγανάκι τῆς τρέλλας von 1786, das nur in einer ungenügenden
Ausgabe vorliegt,¹⁵² die noch nicht herausgegebenen heptanesischen Überset-
zungen von Pastoraldramen¹⁵³ sowie die dialogischen Satiren, die aus dem Um-
kreis von Klerikern des Patriarchats stammen¹⁵⁴): acht (sieben) aus Kreta, sechs
(sieben)¹⁵⁵ aus der Heptanesos, sieben aus Chios, zwei von den Kykladen und
einer aus dem Phanar in Konstantinopel. Im Detail:

- Kreta (1590–1655): die Tragödie Ἐρωφίλη (Eroph.), das Schäferspiel Πανώρια (Pan.) und die Komödie Κατζοῦρμος (Katz.) von Georgios Chortat-
ses (vor und nach 1600), die Tragödie Βασιλεύς ὁ Ῥοδολίνος (Rod.) von Ioannes
Andreas Troilos (Ausgabe Venedig 1647), die Komödie Φορτουνάτος (Fort.)

Ἡρώδης ἢ Ἡ σφαγὴ τῶν νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικὸ δρᾶμα ἀγνώστου ποιητῆ
σὲ περὶ λόγῳ ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν Κυκλάδων τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Κριτικὴ ἔκ-
δοση μὲ εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ γλωσσάριο, Athen 1998; W. Puchner, Προσχέδιο θρη-
σκευτικῆ δρᾶματος ἀγνώστου Χίου ποιητῆ γιὰ τὸν Ἅγιον Ἰσίδωρο τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀντι-
μεταρρύθμισης. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ εἰσαγωγή, Σημειώσεις καὶ Γλωσσάριο, Θεσσαλονίκη 28
(1998), 357–431; Z. Ch. Synodinos, Δημήτριος Γουζέλης, Χάσης (Τὸ τζάκωμα καὶ τὸ
φτιάσιμον). Κριτικὴ ἔκδοση, Athen 1997; Dim. Spathis, Γεώργιος Ν. Σούτσος, Ἀλεξαν-
δροβόδας ὁ ἀσυνείδητος. Κωμῳδία συντεθεῖσα ἐν ἔτι ἁαππε': 1785. Σχολιασμένη ἔκδοση
καὶ συνοδευτικὴ μελέτη: Φαναριωτικὴ κοινωνία καὶ σάτιρα, Athen 1995; Ἀγνώστου Χίου
ποιητῆ, Δαβίδ. Ἀνέκδοτο διαλογικὸ στιχοῦργημα. Ἀνεύρεση – κριτικὴ ἔκδοση Θωμᾶ Ἰ.
Παπαδοπούλου, Athen 1979.

¹⁵¹ Fedra von Francesco Bozza (vgl. jetzt die neue Ausgabe von Cristiano Luciani 1996) und
das Pastoraldrama L'amorosa fede (neue Ausgabe von Alfred Vincent und Cr. Luciano
2002). Übersetzt ist Giambattista Guarini's Pastor fido als Πιστικός βοσκός (vgl. die alte
Ausgabe von P. Joannou, 1962).

¹⁵² Lia Brad Chisacof, 1998.

¹⁵³ Eine Neuedition des ursprünglich von Michael Soummakis (Venedig 1658) edierten
Πάστωρ Φίδος nach Guarini bereitet Stephanos Kaklamanis vor, die Edition der von
Georgios Mormoris besorgten Übersetzung von Tassos Aminta (Venedig 1745) Spyros A.
Evangelatos.

¹⁵⁴ Τὸ ἄχοῦρι (um 1692, E. Legrand, Bibliothèque grecque vulgaire, 2, Paris 1881), Κωμῳδία
ἀληθῶν συμβάντων (um 1750, E. Skouvaras, Σηλητευτικά κείμενα τοῦ 17 αἰῶνος,
Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 20, 1970, 181–194), Ἔργα καὶ καμώματα τοῦ
ψευδοασκητοῦ Αὐξεντίου ἢ Αὐξεντιανὸς μετανοημένος (eine Edition bereitet Josef
Bibilakis vor). Ebenso sind die kurzen dialogischen Satiren aus der Moldauwalachei nicht
berücksichtigt, die G. Valetas in Αἶμος 5/6 (1970), 27–64 veröffentlicht hat, vgl. C.
Papacostea-Danielopolu, La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en
langue grecque des Principautés (1774–1830), Revue des Études Sud-Est Européennes
15 (1977), 75–92.

¹⁵⁵ Je nachdem, ob man den Zenon, von den jüngsten Herausgebern St. Alexiou und M.
Aposkiti als kretische Tragödie bezeichnet, zur kretischen oder heptanesischen
Dramatik rechnet. Die Frage ist insofern sekundär, als das Werk zur jesuitischen Dramatik
in Griechenland gerechnet werden muß.

von Markos Antonios Foskolos, die Komödie Στάθης (Sta.), die historische Tragödie Ζήνων (Zen.)¹⁵⁶ und das religiöse Drama Θυσία τοῦ Ἀβραάμ (Thys.) von unbekanntem Autoren;

- Heptanesos (1646–1790): das Legendenspiel Εὐγένεια (Eug.) von Theodoros Montselese (Ausgabe Venedig 1646), die Tragödien Ἰφιγένεια (Iph.) und Θυέστης (Thy.) von Petros Katsaitis (1720/1721 verfaßt), die Satire Κωμωδία τῶν Ψευδογιατρῶν (Kom.) und Ἰντερμέντιο τῆς Κυρα-Λιάς (Int.) von Savogias Rusmelis (1745 und 1784), die Komödie Χάσης (Chas.) von Demetrios Guzelis (ca. 1790);

- Chios (etwa 1640 – 1. H. 18. Jh.): das Dialoggedicht in Form eines Prophezenspiels Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (Eis.), die Passionsszenen eines Auferstehungsspiels Πάθη τοῦ Χριστοῦ (Path.) und das religiöse Drama Ἑπτὰ παῖδες Μακκαβαῖοι von Michael Bestarches (Makk.; 1640–1662),¹⁵⁷ das religiöse Drama Οἱ τρεῖς παῖδες ἐν καμίνῳ (Kam.) von Gregorios Kontaratos (2. H. 17. Jh.),¹⁵⁸ das religiöse Drama mit zwei Intermedien Δράμα περὶ τοῦ γεννηθέντος τυφλοῦ (Typh.) von Gabriel Prosopsas (2. H. 17. Jh.), das Dramolett Δαβίδ (Dav.; 1. H. 18. Jh.) und das Fragment eines Heiligenspiels um den Schutzheiligen von Chios Μαρτύριο τοῦ Ἀγίου Ἰσιδώρου (Isid.) von unbekanntem Autoren (ebenfalls 1. H. 18. Jh.);

- Kykladen: das Weihnachtsspiel Ἡρώδης ἢ Ἡ σφαγὴ τῶν νηπίων (Her.; undatiert) und das Märtyrerdrama Τραγῆδία τοῦ Ἀγίου Δημητρίου (Dem.; am 29. Dez. 1723 auf Naxos aufgeführt) von jeweils unbekanntem Autoren;

- Konstantinopel: die Satire Ἀλεξανδροβόδας ὁ ἄσυνείδητος (Alex.) von Georgios Sutzos (1785).¹⁵⁹

Von diesen sind vier Tragödien (Eroph., Rod., Iph., Thy.), davon eine mit heiterem Ende (Iph.), zwei religiöse Dramen, die sich als Tragödien bezeichnen

¹⁵⁶ Vgl. oben. Aufgrund der Sprachform muß sein Verfasser jedenfalls Kreter gewesen sein.

¹⁵⁷ Die tatsächlichen Titel sind viel ausführlicher: Πρόλογος [sic] τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι εἰς τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι εἰς τὸν Ἐλεάζαρον καὶ τοὺς ἑπτὰ παῖδας τοὺς Μακκαβαίους καὶ τῆς μητρὸς [sic] αὐτῶν μετὰ τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ καὶ ἐτέρων (gemeint sind die Intermedien). Vgl. M. I. Manuskas, Πέντε ἄγνωστα στιχοιργήματα τοῦ ὀρθόδοξου θρησκευτικοῦ θεάτρου ἀπὸ τῆ Χίο (17ου αἰ.), ξαναφερμένα στὸ φῶς ἀπὸ ἀφανισμένο χειρόγραφο, Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 64 (1989), 316–334, bes. 320.

¹⁵⁸ Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι εἰς τοὺς τρεῖς παῖδας παρὰ Ναβουχοδονόσορ βασιλέως βαλθεῖσιν [sic] εἰς τὴν κάμινον ἐν χώρᾳ Βαβυλώνα. Vgl. Manuskas (o. Anm. 157), 320.

¹⁵⁹ Vgl. auch W. Puchner, Zur Gattungsterminologie der griechischen Dramatik vor 1800, in: Ἐνθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη, Heraklion 2000, 631–639.

(Zen., Dem.),¹⁶⁰ sieben religiöse Dramen ohne gattungsspezifische Titel (Thys., Eug., Eis., Path., Makk., Kam., Her.), eines ein religiöses Stück, das sich als ‚Drama‘ ausgibt (Typh.), eines ein Pastoral drama (Pan.), sechs Komödien (Katz., Sta., Fort., Kom., Chas., Alex.) und eines ein Intermedium (Int.). Dramaturgisch und stilistisch, ja sogar thematisch ist die Gattungsbezeichnung allein jedoch kein zuverlässiger Garant für Form und Inhalt. Es läßt sich nachweisen, daß mit der dramatischen Gattungsterminologie zum Teil sehr frei umgegangen wurde.

Der bisher wenig beachtete Aspekt der dramatischen Terminologie gewinnt durch die neuen Texte zusätzliches Interesse, weil nun die Werke der nicht-klassizistischen Dramenproduktion, die sich nicht in die Gattungskonventionen der drei aristotelischen Dramenarten in ihrer Festlegung in den Renaissancepoetiken (Tragödie, Komödie, bukolisches Drama) eingliedern lassen, zahlenmäßig fast die Überhand haben. Die Untersuchung der Terminologie in Titeln, Leserwidmungen, Listen der dramatis personae, Prologen, Akt- und Szenentiteln, Intermediertiteln oder -ankündigungen, Schlußformeln, Epilogen usw. erlaubt eine gewisse Einsicht in das ‚theoretische‘ Selbstverständnis der einzelnen Autoren und die Konventionen der Zeit, wobei sich beträchtliche Schwankungen zeigen. Nach den Untersuchungen von Markomichelaki muß Chortatses einen soliden dramentheoretischen background gehabt haben;¹⁶¹ im Gegensatz dazu wendet etwa Montselese selbst Akt- und Szenenuntergliederungen falsch an.¹⁶² Eine Zusammenstellung der einzelnen Termini kann dies veranschaulichen:

- τραγωδία (τραγωδιά, τραγεδία, τραγέδια): Eroph. Prol. 1676, Widmung (τραγωδιά), Titel, dram. pers., Schluß; Rod. Widm. 49, 63, dram. pers., Schluß; Eug. Titel, Widm.; Iph. (τραγεδία) Titel, dram. pers., Epilog 6, 41, postscriptum 4, Epilog 48 (τραγωδία); Thy. Titel, Epilog 33, Schluß; Dem. (τραγέδια) Titel.

- κωμωδία (κωμεδιά, κωμεδία, κωμμέδια): Eug. Prol. 151 (κωμεδιά); Katz. (κωμεδία) Schluß; Fort. dram. pers., Schluß; Kom. Titel, dram. pers.; Chas. Titel, argumentum, dram. pers., Schluß; Pan. Hs D (κωμμέδια παστοράλ) arg., Hs N (κωμωδία) Schluß, Hs A (κωμμέδια); Alex. Titel.

- έκλογή (έγλογή): Pan. Hs D Prologtitel (κωμωδία), Schluß (τῆς έγλογῆς και τοῦ ἄττου, ἤγου τῆς πράξης πέμπτης).

¹⁶⁰ Zur Gattungsproblematik der religiösen Barocktragödie, wo das Martyrium des Helden als geistlicher Triumph dargestellt wird, vgl. W. Puchner, *Έλληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, 219–224 (mit der einschlägigen Literatur).

¹⁶¹ A. Markomichelaki-Mintzas, *The three Cretan Renaissance comedies of the sixteenth and seventeenth centuries and their theoretical background*, Ph. D. diss. Cambridge 1991.

¹⁶² W. Puchner, *Raum- und Zeitprobleme in der Εὐγένεια von Montselese*, *Folia Neohellenica* 6 (Amsterdam 1984), 102–120.

- δράμα (δράγμα): Eug. dram. pers. (δράματος); Pan. dram. pers., arg. (ὑπόθεσις τοῦ δράματος); Typh. Titel, dram. pers. (τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα).
- διάλογος: Dav. Titel; Path. Titel (Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι); Makk. Titel (dass.); Kam. Titel (dass.); Typh. Schluß (τέλος τοῦ διαλόγου τοῦ τυφλοῦ).¹⁶³

Nach Maßgabe der dramaturgischen Modelle, die zur Anwendung kommen, lassen sich die Tragödien in zwei Gruppen teilen: (1) die klassizistische Dramaturgie, der die kretischen und heptanesischen Autoren folgen (Eroph., Rod.) oder zu folgen versuchen (Iph., Thy.), wobei es im 18. Jh. hier schon zu interessanten Legierungen mit der Komödie kommt (Iph.), und (2) die nicht-klassizistischen religiösen Barockdramen, die sich manchmal auch als Tragödien bezeichnen (z. B. Dem.), aber eigentlich eine Mischgattung darstellen (barocke Märtyrertragödie)¹⁶⁴ und gattungsspezifische Termini im Titel vermeiden (Thy.; Path., Makk. und Kam. bezeichnen sich als politische Verse in Dialogform, Dav. als Dialog); auch hier ist das komische Ende der lehrhaften Dramatik nicht unbekannt (Makk.). Einen Sonderfall bildet Eug., wo die Terminologie vollends durcheinanderkommt: im Titel und in der Leserwidmung wird von Tragödie gesprochen, im Prolog (151) von κωμῆδιά. Nun bedeutete etwa die spanische *comedia* viel mehr als nur Komödie, vielfach Theaterstück überhaupt (vgl. noch die *Comédie française*), die mittelalterliche *Divina commedia* signalisierte bloß das positive Ende, nicht die Literaturgattung. In der Liste der *dramatis personae* ist bei Eug. von δράμα die Rede, doch dürfte der Ausdruck in diesem Zusammenhang in keinem der Dramen gattungsspezifisch gemeint sein (τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα); einzig im Titel des Thy. taucht der Terminus in gattungsdefinierender Form auf.

Morphologisch lassen sich verschiedene Kombinationen zwischen der griech. τραγωδία und der ital. tragedia nachweisen, was ebenso für die Komödie gilt. Auch unter dieser Etikette werden stilistisch, dramaturgisch und inhaltlich sehr verschiedene Dinge subsumiert: von der *commedia erudita* als dramatischem Vorbild der kretischen Komödie bis zu den *commedia-dell'arte*-Szenen von Kom. und Chas. und der bössartigen dialogischen Satire des Alex., der aus einer ganz anderen Tradition kommt. Interessant ist der Gebrauch des Ausdrucks im Falle der Pan., durchaus unterschiedlich in den verschiedenen Abschriften: κομῆδια παστοράλ (D), κωμῆδία (N), κομῆδία (A), aber auch ἐγλογία am Schluß von D. Mit Ekloge (*egloga* usw.) werden in den Renaissancepoetiken

¹⁶³ Interessanterweise bezeichnet der Abschreiber der Handschrift, Alexandros Maurokordatos, im Inhaltsverzeichnis alle fünf Dramen (Eis., Path., Makk., Kam., Typh.) als Dialoge und vereinfacht die barocken Titel.

¹⁶⁴ Vgl. o. Anm. 160.

Pastoralgedichte bezeichnet.¹⁶⁵ Trotzdem verwenden die Hss. N und A den Ausdruck Komödie, was allerdings nicht ganz unbegründet erscheint, wenn man bedenkt, in welchem Ausmaß das realistische Paar der Alten (Gianulles und Kyra Phrosyne) komische und parodistische Elemente in das Stück bringt; Chortatses bedient sich hier feiner Mittel der Ironisierung der italienischen Schäfermode.¹⁶⁶

Der Terminus ‚Dialog‘ taucht nur in der jesuitischen bzw. der von dieser beeinflussten orthodox-religiösen Dramatik auf Chios auf (Path., Makk., Kam., Dav.), ist jedoch auch in der französischen, lateinischen und italienischen Korrespondenz der katholischen Orden anzutreffen, wenn von Theaterstücken die Rede ist; auch ‚représenter‘ oder ‚action‘ ist nachgewiesen.¹⁶⁷

Nicht uninteressant ist die Analyse der Termini der einzelnen Stücke:

- πρόλογος (prologo): bei allen Dramen, Her. (prologo) vor jedem Akt (ebenso Dem.), bei Dav. und Eis. schon im Titel.

- ἐπίλογος: bei allen Stücken, in Dem. auch ἐπίλογος ὑστερινός.

- πράξις (πρᾶξις / atto): z. B. Katz. und Her. atto, Fort. beides, Pan. N+D πράξις, A atto, usw.

- σκηνή / σένα (scena): Z. B. Katz. (σένα), Her. (scena, scena ultima), Pan. D σκηνή, A σένα, Isid. (χαίνα), auch Path., Makk., Kam. (Makk. 1402/1403 Καὶ τελειώνει ἡ σένα. Ἐπίλογος).

- μίλημα: Eug.

- ἰντερμέδιο (ἰντερμέντιο, διλούδια): Sta. I (ἰντερμέδιο τῆς μορέσκας), Fort., Int., Kom., Makk. (58, Titel für σένα 4, 692/693, Titel 1450/1451), Dem. (Διλούδια).

- στροφή: Thy. jeweils am Aktende (τέλος τῆς πρώτης πράξις, στροφή τοῦ δράματος πρώτη), Typh. Aktende (στροφή τοῦ δράματος πρώτη).

Deutlich ist auch hier das Schwanken zwischen griechischer und italienischer Terminologie. Mit den Aktprologen in der kykladischen Dramatik ergibt sich eine interessante Entwicklung in den Prologkonventionen, auch der doppelte Epilog in Her. ist aufführungsbezogen, denn der ἐπίλογος ὑστερινός mit den Danksagungen wendet sich direkt an das Publikum (damit ist das postscriptum in Iph. nach dem Epilog nicht zu vergleichen, richtet es sich doch an den Leser).

¹⁶⁵ Zu den Differenzen der Pan.-Hss. in Bezug auf die Askriptionen (den Nebentext) vgl. W. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Τὸ Κρητικὸ θέατρο*, Athen 1991, 384–394.

¹⁶⁶ Im Gegensatz etwa zu den altkroatischen Schäferspielen im Ragusa des 16. Jh., wo die Satirisierung der Schäfermode zum derben Bauernschwank wird. Vgl. W. Puchner, *Ἡ εἰρωνεία στὸν Χορτάση*, *Cretan Studies* 1 (Amsterdam 1988), 229–237.

¹⁶⁷ Siehe W. Puchner, *Θεατρικὴ παράσταση στὴν Κωνσταντινούπολη στὸ 1623 μὲ ἔργο γιὰ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη Χρυσόστομο*, *Θησαυρίσματα* 24 (1994), 235–262, und erweitert im Band *Ἀνιχνεύοντας τὴ θεατρικὴ παράδοση*, Athen 1995, 197–240, bes. 199, 202ff. und 229 (Relation d'un Dialogue et action publique qui a été représentée en notre Église en l'honneur de S. Jean Chrysostome).

Eis. wird im Titel als Πρόλογος τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου bezeichnet, was entweder ein Versehen ist (πρόλογος statt διάλογος),¹⁶⁸ oder das erste und kürzeste der drei Stücke von Bestarches wird in einer gewissen Einleitungsfunktion verstanden. Italienisch-griechische Dittographien sind auch bei den Akt- und Szenenbezeichnungen geläufig. Einen Sonderfall stellt der Ausdruck μίλημα für Szene in Eug. dar, für den Vitti eine plausible Erklärung angeboten hat (Zusammenhang mit dem Homilien-Volkstheater auf der Heptanesos).¹⁶⁹

Stereotyp gestaltet sich die Intermedienbezeichnung (unabhängig davon, ob komischer oder ernster Inhalt vorliegt, wie etwa die 4. Szene in Makk.), nur in den Zwischenaktintermedien der Διλούδια des Dem. erscheint ein neuer Ausdruck: ‚diludium‘ aus dem Lateinischen, Spielunterbrechung (ähnlich gebraucht wie ‚Interludien‘ im Sinne von Intermedium, Intermezzo), ein hapax legomenon der lateinischen Literatur (Horat. ep. 1, 19, 47).¹⁷⁰ Wie der Ausdruck auf die türkenzeitlichen Kykladen kommt, ist nicht geklärt. Interessant auch, daß die Zwischenaktintermedien (Diludia) als Πρόξεις angeführt sind. In den Hss. sind die Zwischenaktintermedien meist am Ende des Stückes gesondert verzeichnet. In Typh. sind die beiden Intermedien als στροφή bezeichnet, was nun auch endlich den rätselhaften Wortgebrauch in Thy. erklärt: hier sind Zwischenaktintermedien angekündigt, die aber in der Hs. nicht ausgeführt wurden. Mit den neuen Texten ist auch eine interessante Entwicklung der Intermedien in der neugriechischen Dramatik vor 1800 zu belegen: einerseits weisen sie die Tendenz auf, in den Haupttext des Dramas integriert zu werden (die 4. Szene in Makk. zum Opfer Abrahams), auf der anderen Seite die Tendenz zur Verselbständigung (wie in Int.); sie sind sowohl als Zwischenaktintermedien anzutreffen (Eroph., Katz., Stath., Fort., Dem.) als auch einzeln (Makk.) oder gehäuft (Iph.) am Ende des Stückes; sie sind in der Hs. angedeutet oder auch textlich ausgeführt; sie haben komischen Inhalt (Dem.) oder auch ernsthaften (Eroph.); sie können auch gänzlich fehlen (Her.) oder durch musikuntermalte Deklamation ersetzt sein.¹⁷¹

Will man diese Theater- und Dramenterminologie unter einem bühnenräumlichen Aspekt untersuchen, so ergeben sich ähnliche Überschneidungen zwischen dem Weiterleben altgriechischer Terminologie und dem Bühnenvokabular der italienischen Renaissance. Θέατρον wird relativ selten verwendet und bedeutet durchwegs den Raum des Theaters, sowohl Bühnenraum wie auch Zuschauerraum,¹⁷² während σένα immer den Bühnenraum meint, allerdings nicht

¹⁶⁸ Im Inhaltsverzeichnis des Kopisten ist διάλογος angegeben.

¹⁶⁹ Teodoro Montesele, *Εὐγένια*, a cura di Mario Vitti, Napoli 1965, 32 und 103.

¹⁷⁰ ThL s. v.; St. A. Kumanudis, *Λεξικόν Λατινοελληνικόν ...* Athen s. d., 227.

¹⁷¹ Vgl. Nik. M. Panagiotakis, *Θρήνος τοῦ Φαλλίδου τοῦ πτωχοῦ*, *Θησαυρίσματα* 23 (1993), 222–288.

¹⁷² Z. B. Zen. 1, 34; Kom. Prol. 2/3.

exakt: manchmal ist das bespielte Proszenium gemeint, manchmal aber auch die nicht sichtbare Hinterbühne hinter den Kulissen. Für den ersten Fall steht etwa *τότες ἐβγαίνουν αἱ γυναῖκες ἔξω στή σένα* (Sta. 3, 502/503), für den zweiten *καὶ παίρνουν τὸ σακκὶ μὲ τὸν Χαλκέα καὶ πᾶνε μέσα στή σένα* (Iph. 5, 576). Doch mag es sich im letzten Fall um ein Mißverständnis der Terminologie handeln, denn in den übrigen Stücken ist mit ‚Szene‘ immer der bespielte Bühnenraum gemeint. Damit meint *σένα* (scena) das ‚on stage‘ des elisabethanischen Theaters, während der Zusatz *μέσα* (drinnen) dem ‚off stage‘ entspräche. Solche off-stage-Szenen im nicht sichtbaren Innenraum, wo der Dialog nur zu hören ist, sind in der kretischen Komödie Fort. nachgewiesen. Dies entspricht der Tatsache, daß für das kretische Theater die Typendekoration von Sebastiano Serlio oder auch einfachere Bühnenlösungen, wie aus den Commedia-dell’arte-Szenarien bekannt, anzunehmen sind, die einen öffentlichen Platz oder eine Straße in gemalter Zentralachsenperspektive zeigen.¹⁷³ Trotzdem bleibt eine gewisse Unklarheit, wenn etwa in den Bühnenanweisungen der Intermedien der Eroph. gefordert wird, daß *ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὴ σένα* lieblicher Gesang zu hören sei (1, 164/165. 178/179; 22, 26/27. 74/75). Hier ist zweifellos das ‚drinnen‘ der off-stage-Handlung gemeint.

Römische Theaterterminologie in italienischer Sprache wird manchmal verwendet: z. B. wenn sich im Zen. die *porta reale* öffnen soll, um eine Innenraumscene zu präsentieren. Die *porta reale* ist die zentrale Bühnenöffnung der römischen *scenae frons*, flankiert von den *portae hospitales*.¹⁷⁴ In demselben Werk soll sich auch die *προσπερίβια τῆς σένας* (1, 68/69) öffnen, um das faustische Studierzimmer des Magiers Euphemianos zu zeigen; an anderer Stelle öffnet sich der Himmel und es erscheinen singende Engel, die dem Pelagios sein bevorstehendes Martyrium verkünden (4, 62). Die ‚prospettiva‘ der Renaissance-Bühnenmalerei hatte diese Möglichkeit, den Abschlußprospekt der Zentralachsenperspektive durch Vorhänge zu öffnen. Dieses Sichtbarmachen von Innenraumhandlungen ist auch für andere Stücke nachgewiesen, etwa das Märtyrerdrama Dem., wo sich die Szene öffnet und den im Gefängnis ermordeten Kryptochristen Agapetos zeigt (4, 74/75), wofür man im Altertum das Ekkyklema verwendet hätte. Im Zen. wird auch zweimal gefordert, daß sich zum Zeichen der Trauer über die tragischen Ereignisse die Szene schwärze (*μαυρίζει ἡ σένα*, 1, 36; 5, 296). Trotzdem bleibt es gerade bei dieser historischen Tragödie ungewiß, inwieweit die Termini der italienischen Renaissancebühne nicht einfach

¹⁷³ Zum Nachweis W. Puchner, *Scenic space in Cretan theatre*, *Μαντατοφόρος* 21 (Amsterdam 1983), 43–57.

¹⁷⁴ Zur Analyse der komplexen Bühnenlösungen des Zenon jetzt W. Puchner, *Παραλειπόμενα στὸ Ζήωνα*, *Θησαυρίσματα* 32 (2002), 187–217, bes. 196ff.

nur mangelhaft verstandene Übertragungen aus dem lateinischen Vorbild der Jesuitentragödie ‚Zeno‘ sind, die einen komplizierten Bühnenapparat erfordert, der bei der Vorstellung auf Zante 1683 sicher nicht vorhanden war.

Nach 1800 ist ein Bruch zu verzeichnen, der fast die gesamte neugriechische Dramatik betrifft, denn mit dem Vorherrschen des Klassizismus sind es nun die altgriechischen Tragödien und der französische Traditionszweig der haute tragédie des 17. Jh., die für das 19. Jh. das Vorbild abgeben, und dies betrifft ganz massiv auch die Theater-, Dramen- und Bühnenterminologie, die sich nun wiederum nach den alten Vorbildern ausrichtet, allerdings in der Uminterpretation der italienischen Renaissance (Akt- und Szenengliederung). Und damit verliert das spezifische Interesse, das dem Weiterleben der antiken Theaterterminologie in der griechischen Literatur entgegengebracht werden kann, seine Grundlage, denn τραγωδία und κωμωδία bezeichnen nun ohne größere Abweichungen die alten Dramengattungen, θέατρον ist das Theater, δράμα das Drama usw. Erst um 1840 wird für ὑποκριτής als neuer Terminus ein Neologismus eingeführt. Entsprechend der von der Aufklärung vertretenen Auffassung der ‚Schaubühne als einer moralischen Anstalt‘ tritt der ἠθοποιός auf, der in seiner Funktion, auf der Bühne schauspielend das Leben darzustellen, für den Zuschauer ethos-bildend wirkt. Und in diesem Sinne des Theaters als Schule der Menschlichkeit wird im 19. Jh. auch das Erbe des antiken Theaters akzeptiert und verstanden und so der seit den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung bestehende Widerstand der Kirche überwunden und aufgegeben.

Walter Puchner
Soutani 19
GR - 10682 Athen