

Bernd Heimerl
Die Bühne der Intimität

Das Anliegen der Buchreihe BIBLIOTHEK DER PSYCHOANALYSE besteht darin, ein Forum der Auseinandersetzung zu schaffen, das der Psychoanalyse als Grundlagenwissenschaft, als Human- und Kulturwissenschaft sowie als klinische Theorie und Praxis neue Impulse verleiht. Die verschiedenen Strömungen innerhalb der Psychoanalyse sollen zu Wort kommen, und der kritische Dialog mit den Nachbarwissenschaften soll intensiviert werden. Bislang haben sich folgende Themenschwerpunkte herauskristallisiert: Die Wiederentdeckung lange vergriffener Klassiker der Psychoanalyse – wie beispielsweise der Werke von Otto Fenichel, Karl Abraham, Siegfried Bernfeld, W. R. D. Fairbairn, Sándor Ferenczi und Otto Rank – soll die gemeinsamen Wurzeln der von Zersplitterung bedrohten psychoanalytischen Bewegung stärken. Einen weiteren Baustein psychoanalytischer Identität bildet die Beschäftigung mit dem Werk und der Person Sigmund Freuds und den Diskussionen und Konflikten in der Frühgeschichte der psychoanalytischen Bewegung.

Im Zuge ihrer Etablierung als medizinisch-psychologisches Heilverfahren hat die Psychoanalyse ihre geisteswissenschaftlichen, kulturalistischen und politischen Bezüge vernachlässigt. Indem der Dialog mit den Nachbarwissenschaften wiederaufgenommen wird, soll das kultur- und gesellschaftskritische Erbe der Psychoanalyse wiederbelebt und weiterentwickelt werden.

Die Psychoanalyse steht in Konkurrenz zu benachbarten Psychotherapieverfahren und der biologisch-naturwissenschaftlichen Psychiatrie. Als das ambitionierteste unter den psychotherapeutischen Verfahren sollte sich die Psychoanalyse der Überprüfung ihrer Verfahrensweisen und ihrer Therapie-Erfolge durch die empirischen Wissenschaften stellen, aber auch eigene Kriterien und Verfahren zur Erfolgskontrolle entwickeln. In diesen Zusammenhang gehört auch die Wiederaufnahme der Diskussion über den besonderen wissenschaftstheoretischen Status der Psychoanalyse.

Hundert Jahre nach ihrer Schöpfung durch Sigmund Freud sieht sich die Psychoanalyse vor neue Herausforderungen gestellt, die sie nur bewältigen kann, wenn sie sich auf ihr kritisches Potenzial besinnt.

BIBLIOTHEK DER PSYCHOANALYSE
HERAUSGEGEBEN VON HANS-JÜRGEN WIRTH

Bernd Heimerl

Die Bühne der Intimität

Psychoanalyse und theatrale Praktiken

Mit einer Einführung von Peter Duhr

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2025 Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG

Gesetzlich vertreten durch die persönlich haftende Gesellschaft Wirth GmbH,

Geschäftsführer: Johann Wirth

Walltorstr. 10, 35390 Gießen, Deutschland

06 41 96 99 78 0

info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Édouard Vuillard, *Der gelbe Vorhang*, 1893

Umschlaggestaltung und Innenlayout nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

Druck und Bindung: Druckhaus Bechstein GmbH,

Willy-Bechstein-Straße 4, 35576 Wetzlar, Deutschland

Printed in Germany

ISBN 978-3-8379-3355-0 (Print)

ISBN 978-3-8379-6292-5 (E-Book-PDF)

Inhalt

Anstatt eines Vorworts eine Empfehlung	9
Theater, was ist das?	11
Ein Streifzug durch die Theatergeschichte – Zur Einführung <i>Peter Duhr</i>	
Theatralität vormoderner Gesellschaften (bis 500 v. Chr.)	12
Das Theater der griechischen Antike (500–350 v. Chr.)	13
Das Theater der römischen Antike (300 v. Chr.–500 n. Chr.)	16
Das asiatische Theater: Nō Theater (16. Jahrhundert), Kabuki (17. Jahrhundert) und die Peking-Oper (19. Jahrhundert)	18
Das mittelalterliche Mysterienspiel und die Fastnachtspiele (1200–1530)	20
Die Renaissance und die illusionistische Perspektivbühne (1490–1600)	23
Das Elisabethanische Theater und die Shakespeare-Bühne (1550–1642)	24
Die Commedia dell’arte, die italienische Stegreifkomödie (16. und 17. Jahrhundert)	27
Die Comédie-Italienne und das Theatre de la Foire im Zeitalter des Barock (16. und 17. Jahrhundert)	27
Das bürgerliche Drama (1700–1780)	30
Die Romantik (1800–1850)	32
Der Naturalismus, Richard Wagner und das Moskauer Künstlertheater (1850–1900)	33

Die Kolonialisierung der nicht-europäischen Welt Ende des 16. Jahrhunderts	34
Antinaturalistische Umbrüche und der Futurismus (1890–1915)	35
Dadaismus, russische Avantgarde, Piscator, Bauhaus und der Nationalsozialismus (1919–1939)	38
Das epische Theater, das Theater des Absurden und das Grausame Theater (1940–1960)	41
Die 1960er und 70er Jahre	43
»Postdramatisches Theater«: Realität anstatt Realismus?	45
Literatur	48
Theater, Theater, der Vorhang geht auf!	51
Das Freud'sche Szenarium	58
Sprechtheater und Psychoanalyse	65
Das protopsychoanalytische Feld der Romantik	69
Die Wiederholung als ästhetische Erfahrung	73
Die Nervenkunst der Moderne	81
Die Psychologische Mittwoch-Gesellschaft – Der Männerbund als Ort des Theatralen	82
Der Trieb zur Theatralität	87
Spiel und Nachahmungstrieb – Mimetisches Begehren	87
Die ästhetische Lust	91
Theater und Sublimierung	93
Schaulust und Zeigelust – Theatophilie	96
Die masochistische Veranstaltung	99
Theater der Grausamkeit	101
Theatrale Wirkungsästhetik	105
Vom Ritual zum Theater	105
Ins Theater gehen – Das Sprechzimmer betreten	106

Der heterotopische Ort	112
Theater der Erregung und Läuterung – Katharsis	114
Theater als Übertragungsraum – Leiblichkeit und Atmosphäre	122
Theatrale Darstellungsästhetik	129
In die Szene setzen	129
Schau-Spiel – Der Schau-Spieler, die Schau-Spielerin	131
Der Chor	133
Die zweite Haut – Die Verhüllung	136
Theatrale Bühnenkunst	143
Die Inszenierung des Unbewussten	143
Den Raum sprechen lassen –	
Die Bühne und der Zuschauerraum, das Sprechzimmer	145
Container und Holding im verdunkelten Zuschauerraum	147
Die Bühne der Intimität	149
Das Sprechzimmer – Intimes Material	152
Intimismus und das Intime Theater	156
Angewandte Intimität	160
Geheimnisse der Seele I – <i>Hedda Gabler</i> von Henrik Ibsen (1891)	161
Geheimnisse der Seele II – Ein kinografisches Kammerspiel	165
Geheimnisse der Seele III – Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild	166
Geheimnisse der Seele IV – <i>A far country</i> oder <i>Berggasse 19</i>	168
Die Bühne in der Bühne – Die Couch	169
Theatrale Aufführungskunst	175
Der Damentext im psychoanalytischen Sprechzimmer	175
Vom Damentext zur Bühne – Die theatrale Falldarstellung	177
Gedanken miteinander verweben – Die <i>Weaving-Thoughts</i> -Methode	182
Der Vorhang fällt	187
Literatur	191

Anstatt eines Vorworts eine Empfehlung

Um das Lesen dieses Buches auf der Couch zu einem besonderen Erlebnis zu machen, ist es wichtig, eine entspannte Leseumgebung zu schaffen. Hier sind einige Anregungen:

1. Die Beleuchtung: Eine angenehme Beleuchtung ist entscheidend. Mit einer Leselampe lässt sich genügend Licht schaffen, um die Seiten dieses Buches ohne Anstrengung zu lesen.
2. Eine gemütliche Decke und ein Kissen im Rücken: Eine kuschelige Decke sorgt für Wärme und ein heimeliges Gefühl. Zahlreiche Kissen können verwendet werden, um es so bequem wie möglich zu gestalten. Unterschiedliche Größen und Formen ermöglichen es, die perfekte Unterstützung für den Rücken zu finden.

Neben einer bequemen Couch und einer idealen Atmosphäre kann das richtige Lesezubehör das Leseerlebnis erheblich verbessern:

1. Eine Buchstütze: Diese hält das Buch aufrecht und ermöglicht beide Hände frei zu haben – ideal für eine Tasse Tee.
2. Ein Lesezeichen: Kreative Lesezeichen helfen nicht nur dabei, die Stelle im Buch zu finden, sondern können auch als dekoratives Element auf dem Sofatisch dienen.

Bequemes Lesen auf dem Sofa stellt eine der angenehmsten Arten dar, Zeit für sich selbst zu verbringen. Mit der richtigen Möbelauswahl, einer angenehmen Atmosphäre und dem passenden Buch wird das Lesevergnügen unvergesslich. Die Verwendung von Lesezubehör rundet das Erlebnis ab und fördert das Eintauchen in die Welt der Literatur. Dies ist eine Einladung, die eigenen Lesegewohnheiten zu verbessern und das Lesen auf dem Sofa zu einem echten Genuss zu machen (Quelle: www.bookiepad.de, veröffentlicht 12. Oktober 2024 von Sonja Praschberger, frei vom Autor zusammengestellt).

Theater, was ist das?

Ein Streifzug durch die Theatergeschichte – Zur Einführung

Peter Duhr

Theater, was ist das? Ein Gebäude, eine Bühne, der Vorhang, die Schauspielenden, die Rollen, Requisiten oder Kostüme? Oder sind es die Dramen, die Stücke, die Geschichten, welche erzählt werden? Oder die Aufführung, die Inszenierung und das Wechselspiel mit dem Publikum während eines Bühnenerignisses? Oder ist Theater eine Institution mit programmatischen Konzepten, spezifischen Strukturen und verschiedenen Gattungen wie Musiktheater, Sprechtheater, Tanztheater, Figurentheater oder Performancekunst? Das Theater ist in seiner Komplexität und Mehrdimensionalität mit einem feststehenden Theaterbegriff nur schwer zu fassen. So vielfältig Theater in seinen Erscheinungen zutage tritt, so vielfältig sind auch die Disziplinen ihrer Erforschung: Literatur, Kunst, Architektur, Soziologie, Semiotik, Phänomenologie, die Psychologie sowie die Theaterwissenschaft selbst. Die Geschichte des Theaters umfasst verschiedene Epochen, Stile und Techniken, welche in Wechselwirkung mit sozialen, kulturellen, religiösen und politischen Veränderungen ihren Ausdruck fanden. Doch wie lassen sich theaterhistorische Phänomene dingfest machen, da ja eine Aufführung am Ende der Vorstellung unwiederbringlich verloren ist? Welche Art von Quellen liegt vor? Wie lässt sich der Gegenstand räumlich und zeitlich gliedern?

Der vorliegende Überblick soll eine kurze Orientierung über bedeutende Entwicklungen des Theaters ermöglichen. Ein Anspruch auf Vollständigkeit ist jedoch aufgrund der Komplexität dieses »flüchtigen« Phänomens nur schwer möglich. Dabei geht es auch immer um die Perspektive, aus welcher Dinge gesehen, dargestellt oder eingeordnet werden, und darum, den eingeschriebenen Blick durch die eigene Herkunft, Sozialisation, Gender oder Klasse zu behaupten, zu wechseln oder zu überwinden. Denn Theater ist auch immer die Geschichte von Herrschaftssystemen, und stets im Kontext der bestehenden Macht- und Kapitalverhältnisse zu

diskutieren. Wer darf wann, wem, wo und wie welche Geschichten erzählen?

Theatralität vormoderner Gesellschaften (bis 500 v. Chr.)

Wo beginnt Theater(-geschichte)? Weit bevor das *Theater* (griech. *Théatron* = die Schaubühne) in der griechischen Antike seine Bezeichnung gefunden hat? Joachim Fiebach, einer der vielseitigsten, produktivsten und wirkungsmächtigsten international anerkannten deutschen Theaterwissenschaftler, beginnt sein 2015 erschienenes Buch *Welt Theater Geschichte – Eine Kulturgeschichte des Theatralen* mit folgenden Worten:

»Wann und wie entwicklungsgeschichtlich frühe Gesellschaften theatral handelten und ob sie Theater als spezifische, gleichsam ästhetisch dominante Praktik ausdifferenzierten, ist unbekannt. [...] Es dürfte aber keine völlig abwegige Annahme sein, dass Menschen theatral seit den Zeiträumen handelten, in denen sie jene Bildnisse auf Felsen bzw. in Höhlen zeichneten und/oder einritzten, die bis zu 20.000 Jahre zurückzudatieren sind. Die Malereien, Zeichnungen, Gravierungen zeigen Erscheinungen und Geschehnisse von Tieren, Menschen und Beziehungen zwischen Menschen und der Natur [...] bis hin zu Maskierungen, die dem ähneln, was steinzeitlich produzierenden Jäger- und Sammlergemeinschaften, die noch bis ins 20. Jahrhundert zu beobachten waren, theatral ausagierten – im Bemühen, ihre Existenz zu sichern, ihr Leben und ihr Dasein in der Welt sinnvoll zu deuten und, vielleicht nicht zuletzt, aus Genuss am Machen der Dinge (am Ästhetischen). So ist zu vermuten, dass mit dem ganzen Körper vollzogene kommunikative symbolische oder eben theatrale Handlungen eine nicht unwichtige, vielleicht sogar sehr wesentliche Rolle in den frühen Stadien der Geschichte der Menschheit gespielt haben« (Fiebach, 2015, S. 12).

Demnach lassen sich aus der Beobachtung noch existierender Jäger- und Sammlergesellschaften Umriss früher vormoderner theatraler Tätigkeiten zeichnen. Bei den darstellerischen Praktiken handelt es sich um die Auseinandersetzung mit der Natur wie Jagd, Viehzucht oder Ackerbau oder mit der Gestaltung individueller und gemeinschaftlicher Wendepunkte und Initiationen wie Geburt, Erreichung der Fruchtbarkeit oder Sterben. Dabei wird bei vorwiegend oral kommunizierenden Gemeinschaften dem leben-

digen Körper eine ganz besondere Rolle zuteil. Masken, Körperbemalungen und Verkleidungen, Gestik und Mimik, Tänze, Gesänge und rhythmische Bewegungen haben einen stark symbolischen Charakter und weisen in ihrer konkreten Form auf ein mythisch verstandenes Verhältnis von Raum und Zeit, zu ihrem Schöpfer wie auch zu ihren eigenen Ahnen hin. Bei den Aufführungen interagieren beispielsweise junge Krieger, welche in verschiedenen Rollen schlüpfen, mit dem Rat der älteren Männer. Frauen werden als aktiv Teilnehmende von den Aufführungen ausgeschlossen. Das Erzählen der Geschichten obliegt einem Darsteller/Erzähler/Sänger, der die Dialoge und die Rollen imitiert. Das Dialogische überhaupt ist dem Erzähltheater oraler Traditionen wesentlich eingeschrieben. Es gibt keine klare Trennung zwischen den Darstellenden und den Zuschauenden. Die gesamte Gemeinschaft ist kollektiv in die Aufführung eingebunden. Das Konzept des *social drama*, welches der britische Ethnologe Victor Turner aus Beobachtungen der Rituale der *Ndembu* im heutigen Sambia, entwickelt hat, macht besonders deutlich, welchen entscheidenden Faktor die streng ritualisierten Darbietungen zur Durchsetzung und Stabilisierung von hierarchischen Strukturen und dem Umgang mit Konfliktpotenzial und Widersprüchen vormoderner Gesellschaften haben (vgl. Turner, 1982).

Das Theater der griechischen Antike (500–350 v. Chr.)

Das mythisch-religiöse Denken früher Gesellschaften ist auch im antiken Griechenland allgegenwärtig. Das Weltliche und das Göttliche sind untrennbar miteinander verwoben. Alle Bereiche des individuellen und kollektiven Lebens hatten eine religiöse Dimension, und so auch das Theatrale. Dies wird besonders in den *Großen Dionysien* deutlich, welche seit Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. jährlich im März zu Ehren des Gottes Dionysos in Athen gefeiert wurden. Dionysos ist nach den Überlieferungen ein sehr widersprüchlicher Gott. Er ist ständig unterwegs, man trifft ihn überall, er ist nirgendwo zu Hause, im ewigen Wandel, immer das Fremde, er erscheint als Gott des Rebstocks, des Weines, und als Gott der Mania, des Wahnsinns, der zu Mord und Befleckung führt. Gewalttätig, hilfsbereit und freundlich zugleich.

Das Fest begann mit einer prächtigen Prozession zum Dionysos-Theater am Hang des Burgbergs Akropolis. Das Theater bot bis zu 14.000 Plätze

in einem Halbrund um die runde Orchestra, den Tanzplatz. Der Umzug wiederholte symbolisch die ursprüngliche Reise des Gottes nach Attika. Es wurden Opfertiere mitgeführt, an verschiedenen Altären wurde Halt gemacht, getanzt und Wein ausgeschenkt. Männer- und Knabenchöre sangen die *Dithyramben*, die Preislieder zu Ehren Dionysos. Junge Krieger, in voller Rüstung, trugen das Bildnis des Dionysos und setzten es auf dem Altar der Orchestra ab. Ihnen wie auch den Kriegswaisen, Priestern und Adligen kamen besondere Plätze im Theater zu. Die Männer- und Knabenchöre bildeten den Chor. Es war das zentrale festlich-rituelle Ereignis der Stadt und wurde von dem Tyrannen Peisistratos in der Mitte des 6. Jahrhunderts zum Staatskult erhoben.

Im 5. Jahrhundert v. Chr. dauerte das Fest mindestens fünf Tage und es fand zum ersten Mal ein Wettbewerb der Tragiker statt. In diese Zeit fällt auch der Umbruch Griechenlands von einer Aristokratie zu einer Demokratie, in der alle Bürger frei waren, jedoch nicht die Frauen und auch nicht die Sklaven. Mit der Entmachtung des Adels und der Errichtung der Volksversammlung gewannen auch die Mittelschichten wie Kaufleute und Handwerker sowie die Bauern an politischer Mitbestimmung. Athen verwandelte sich nach den Perserkriegen Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. innerhalb kürzester Zeit zu einer Großmacht. Die Festspiele hatten demnach auch eine stark außenpolitische Komponente, ein grandioses Schauspiel der imperialen Macht. Sie zeigten den Aufstieg der demokratischen Polis Athen, welche ihre Führungsrolle und ihren Reichtum zur Schau stellte.

Bei dem Dichterwettbewerb führten drei Dichter je drei Tragödien und ein Satyrspiel auf. Die Aufführungen fanden am Tage statt. Die Bürgerschaft saß in einem Halbrund um die runde Orchestra und konnte somit nicht nur das Spiel, sondern auch sich selbst sehen. Obwohl die oberste Sitzreihe ca. 100 Meter von der Spielfläche entfernt war, konnte jedes gesprochene Wort an jeder Stelle des Theaters verstanden werden. Der Eintrittspreis war gering, um so vielen Menschen wie möglich einen Theaterbesuch zu ermöglichen. Alle Darsteller auf der Bühne trugen Masken sowie den *Chiton*, ein im Alltag von Männern wie von Frauen getragenes Kleid aus einer rechteckigen Stoffbahn, die mit einem Gürtel und einer Schulterspanne zusammengehalten wurde. Bei der Entwicklung der Tragödie dürfte ein entscheidender Faktor gewesen sein, dass sich ein Darsteller aus der theatralen Aktion der Chorgemeinschaft herauslöste und somit eine dialogische Wechselrede mit dem Chor ermöglichte. Diese Struktur findet sich auch bei den Aufführungen der drei bedeutenden Dichter der griechi-

schen Tragödie Aischylos (*Die Perser, Trilogie Orestie*), Sophokles (*Antigone, König Ödipus*) und Euripides (*Medea, Iphigenie in Aulis, Elektra, Die Bakchen*), wobei die heraustretende Rolle zugleich ihre Darsteller waren. Später erfolgte auch die Herauslösung weiterer Personen aus dem Chor. Frauen waren zu dieser Zeit auf der Bühne nicht erlaubt. (Simhandl, 2014, S. 27ff.). Neben dem gesprochenen Wort boten die Aufführungen auch musikalische und tänzerische Passagen. Vor allem die Alten Komödien des Dichters Aristophanes (*Lysistrata*) verweisen durch Kostümierungen wie Phallus, gepolsterte Leibteile und groteske Masken auf theatrale Fruchtbarkeitspraktiken des mythisch-rituellen Denkens (Fiebach, 2015, S. 12).

Dem Umbruch der Zeit geschuldet, setzten sich die Tragödien größtenteils mit der neuen Ordnung der Polis auseinander, dem Zusammenstoß der Interessen des einzelnen Individuums und des Staates. Im Spannungsfeld des mythischen Denkens und der neuen Rationalitäten geht es um die existenzielle Frage *Was soll ich tun?* Das Philosophieren und vielseitige Reflektieren, das Argumentieren und Diskutieren, das Abwägen mit dem Chor, Entscheidungen zu treffen, sind grundlegende Elemente der Tragödienstruktur. Die Komödien wiederum übten auch mit direkter Ansprache des Publikums scharfe Kritik an herausragenden Persönlichkeiten und Institutionen Athens, stellten sie bloß oder machten sie lächerlich. Das Satyrspiel, welches zum Wettbewerb dazugehörte, ist eine aus dem Dionysoskult weitergeführte Gattung des antiken Dramas, welche auf eine derbe, heiterkomische wie auch lüsterne Art und Weise Geschichten großer Helden erzählt und kommentiert. Das einzig vollständig erhaltene Satyrstück ist der *Kylop* von Euripides, in welcher der große Held Odysseus mit dem Riesen Polyhem kämpft.

Erst 200 Jahre später, 355 v. Chr., verfasste Aristoteles, einer der einflussreichsten Philosophen und Universalgelehrten seiner Zeit, seine *Poetik* (vgl. Aristoteles, 1994), in der er die Entstehungsgeschichte der griechischen Tragödie und Komödie beschreibt und daraus eine erste theoretische Reflexion über das Theater ableitet. Er behandelt dabei Fragen der Nachahmung und Repräsentation (*Mimesis*), der Handlungsgestaltung sowie der Wirkung und Wahrnehmung von Dramen und Theater. Nach der antiken Dichtungslehre erfolgt die Gestaltung der Sprache auf zwei unterschiedliche Weisen: *mimetisch* und *diegetisch*. Die *Diegeses* ist eine epische Erzählung oder Rezitation, die der Präsentation der mythologischen Erzählungen dient. Im Gegensatz dazu steht die *Mimesis*, eine dargestellte Handlung. Nachgeahmt wird die Geschichte, die gespielt wird,

und mimetisch ist auch die Tätigkeit der Schauspielenden, die die Figuren mit Bewegung und Sprache nachahmen. Der griechische Philosoph Platon steht jedoch der Mimesis in seiner *Politeia (Der Staat)* von 375 v. Chr. kritisch gegenüber (vgl. Platon, 1982). Nach Platon steht jede künstlerische Nachahmung in einem verfälschten Verhältnis zu der abzubildenden Wirklichkeit, denn nicht die Dinge selbst werden nachgeahmt, sondern nur unsere Vorstellung von Dingen. Platon benutzt den Mimesisbegriff, um den darstellenden Künsten die Unwahrheit und Wirklichkeitsverfremdung zuzuschreiben. Das Theater tue nur so als ob. Von Platon geht somit die Debatte über das Theater als Ort der Täuschung, Lüge und Verstellung aus. Die Diegeses, die einfache epische Erzählung oder Rezitation, die der Präsentation der mythologischen Erzählungen dient, wird von Platon geduldet (Balme, 2021, S. 64).

Im Gegensatz zu Platon sieht sein Schüler Aristoteles in der Mimesis eine grundlegende Voraussetzung für die Wirkung des Theaters. Da die Eigenschaft der Nachahmung dem Menschen angeboren sei, legt Aristoteles den Schwerpunkt auf die dramatische Handlung, die er als Mythos definiert, als Nachahmung und Konstruktion einer Geschichte der griechischen Mythologie. Der Handlungsverlauf folgt dabei den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit, nicht dem Wirklich-Möglichen, also eher dem Fiktionalen und nicht dem, was wirklich geschehen ist. Geführt von erkenntnisfähigen Figuren und Charakteren soll bei den Zuschauenden *phobos* und *eleos* (unterschiedlich übersetzt als Schauer und Jammer oder Furcht und Mitleid) erzeugt werden, welche sich im Höhepunkt des Dramas entladen, damit sich das Publikum am Ende wie geläutert fühlt. Das ist die kathartische Wirkung, eine Reinigung durch das Durchleben der Affekte. Dafür muss die Handlung geschlossen sein und darf keine Brüche aufweisen, woraus sich die berühmten sogenannten aristotelischen Einheiten ergeben: die Einheit von Handlung, Zeit und Ort, wobei Aristoteles nur die Einheit der Handlung ausdrücklich festlegt, die Einheit der Zeit wird nur beiläufig auf 24 Stunden bestimmt und die Einheit des Ortes ist eine nachträgliche in der Renaissance aufgestellte Norm (Balme, 2021, S. 64–67).

Das Theater der römischen Antike (300 v. Chr.–500 n. Chr.)

Im 3. Jahrhundert v. Chr. begann die römische Herrschaft, ihre Macht über den gesamten Mittelmeerraum auszubreiten. Damit endete die politische